
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 11 (37)

2020

Číslo 2

Bratislava 2020

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 11 (37), 2020, číslo 2

Volume 11 (37), 2020, Number 2

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

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

Redakcia / Editorial Staff

Hlavná redaktorka / Editor-in-Chief: Hana Urbancová

Redaktorka / Editor: Katarína Godárová

Redakčná rada / Editorial Board

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

Medzinárodná redakčná rada / International Advisory Board

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

Adresa redakcie / Editorial Address

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Slovenská republika

e-mail: musicologica.slovaca@savba.sk

tel./fax.: +421 2 54773589

Vydavateľ a distribúcia / Publisher and Distributor

Ústav hudobnej vedy SAV / 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: december 2020 / Published: December 2020

Časopis je evidovaný v databázach / Abstracted and Indexed in:

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

© Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava 2020

ISSN 1338-2594

MK SR EV 4007/10

OBSAH

Štúdie

Thomas HOCHRADNER: 'Regionality' as a Key Concept in Historiography of Music with preliminary considerations as regards Salzburg	157
Eva VESELOVSKÁ: Stredoveké notované fragmenty z knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kežmarku – transregionálne vzťahy a lokálne špecifiká	165
Anna GRANAT-JANKI: The Contribution of Wrocław-Based Composers to Silesian and National Musical Culture in Poland after 1945	190
Kristina LOMEN: Pentatonika v tradičnom speve Slovákov v Starej Pazove (Srbsko): teória, typy, genéza.....	205

Materiály

Miriam TIMKOVÁ: Piesňové druhy a žánre v zberateľskej koncepcii Karola Plicku	274
---	-----

Recenzie

Hana Urbancová (ed.): Žena v tradičnej hudobnej kultúre. Woman in Traditional Music Culture (Kristina Lomen)	303
Michaela Žáčková Rossi: The Musicians at the Court of Rudolf II. The Musical Entourage of Rudolf II (1576 – 1612). Reconstructed from the Imperial Accounting Ledgers (Hana Studeničová).....	306
Inessa Bazayev – Christopher Segall (eds.): Analytical Approaches to 20 th -Century Russian Music. Tonality, Modernity, Serialism (Marián Štúň)	307
Milina Sklabinská: Esteticko-hudobné práce Martina Kmeťa (Hana Urbancová) ...	309

Správy

54. International Musicological Colloquium Brno: Urban music culture in Central Europe ca. 1450–1670, Brno (Česká republika), 4. – 6. listopad 2019 (Hana Studeničová)	312
Jak vytvářet tematické katalogy děl skladatelů? Workshop. Praha (Česká republika), 31. mája 2019 (Andrej Čepec).....	315

CONTENTS

Thomas HOCHRADNER: 'Regionality' as a Key Concept in Historiography of Music with preliminary considerations as regards Salzburg.....	157
Eva VESELOVSKÁ: Medieval Music Fragments from the Library of the Lutheran Church in Kežmarok: Trans-regional Relationships and Local Specificities.....	165
Anna GRANAT-JANKI: The Contribution of Wrocław-Based Composers to Silesian and National Musical Culture in Poland after 1945.....	190
Kristina LOMEN: The Pentatonic in the Traditional Singing of Slovaks in Stará Pazova (Serbia): Theory, Types, Genesis.....	205

Materials

Miriam TIMKOVÁ: Song Genres in the Collection Concept of Karol Plicka	274
---	-----

Reviews

Hana Urbancová (ed.): Žena v tradičnej hudobnej kultúre. Woman in Traditional Music Culture (Kristina Lomen)	303
Michaela Žáčková Rossi: The Musicians at the Court of Rudolf II. The Musical Entourage of Rudolf II (1576 – 1612). Reconstructed from the Imperial Accounting Ledgers (Hana Studeničová)	306
Inessa Bazayev – Christopher Segall (eds.): Analytical Approaches to 20 th -Century Russian Music. Tonality, Modernity, Serialism (Marián Štúň)	307
Milina Sklabinská: Esteticko-hudobné práce Martina Kmeťa (Hana Urbancová) ...	309

Reports

54. International Musicological Colloquium Brno: Urban music culture in Central Europe ca. 1450–1670, Brno (Czech Republic), November 4 – 6, 2019 (Hana Studeničová)	312
Jak vytvářet tematické katalogy děl skladatelů? Workshop. How to Create Thematic Catalogues of Composers' Works? Workshop. Prague (Czech Republic), May 31, 2019 (Andrej Čepce)	315

‘REGIONALITY’ AS A KEY CONCEPT IN HISTORIOGRAPHY OF MUSIC WITH PRELIMINARY CONSIDERATIONS AS REGARDS SALZBURG

THOMAS HOCHRADNER

ao. Univ.-Prof. Dr. Thomas Hochradner; University of Music and Dramatic Arts
Mozarteum Salzburg, Department of Musicology, Mirabellplatz 1, A 5020 Salzburg;
e-mail: thomas.hochradner@moz.ac.at

ABSTRACT

This paper seeks to investigate Salzburg's musical profile in its 20th century reception as an example of dealing with topographic facts in music history writing. In the face of awakening nationalism and the beginnings of a Mozart cult in late 19th century, and its continuation after 1900, musicologist Constantin Schneider tried to deidolize the feature of geniality by presenting two exhibitions on Salzburg's music history in the 1920s, and to create an overall view on the bases of sources. Soon afterwards, in 1935, when Schneider published his *Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*, he relied on his former projects. With this study, Schneider established a topographically supported philological approach in musicology that neither his academic teacher, Guido Adler, nor other authors had realized and that would not have come into being without the idea of 'regionality' as a key concept in the historiography of music.

Key words: regionality in music; Salzburg's musical profile in its 20th century reception; Constantin Schneider as a pioneer in using regionality as a key concept

A difficult issue when we consider the role of 'regionality' with respect to the historiography of music, is our terminological understanding. The reason is straightforward: the scope of 'region' is labile. It differs over time, between social levels, from object to object and from science to science, so that a general understanding is nearly impossible. To solve, or at least to face this problem from a musicological perspective, Janka Petőczová recognises a fundamental difference between 'regionality' and topography. In

her essay on “Regional Musicological Research in Slovakia from the Aspect of Historical Musicology”¹ she describes “regional musicology” as “a superior category; it includes a complex music-historical, ethnomusicological, music-sociological, etc. research of music and musical life in clearly defined geographic, economic, administrative, cultural and artistic regions of various size, which are carriers of music-cultural correlation”. “Musical topography”, in comparison, “is a subordinate category; it involves methodological work to reveal the music-cultural relationships in the region in the bond of various smaller demographical units (churches, monasteries, bourgeois residences, aristocratic residences, town, conurbation, union of towns)”² Topography of music, consequently, provides a network as a base of a deeper insight: namely, to understand ‘regionality’ as a valid concept of historiography.

Though these considerations are devoted to the topography of music within the geographical boundaries of Central Europe, I would first like to point out the significance of ‘regionality’ as a key concept of musicology.³ A survey of such key concepts is offered by David Beard and Kenneth Gloag in a book, which in its second edition of 2016 comprises 96 concepts;⁴ however, neither ‘regionality’ nor topography are included – and ‘landscape’, which might be considered to be a synonym, is mainly understood as an intersection of cross-connections and lacks significant values of its own: “Landscape. Through the work of social geographers [not of musicologists, by the way] [...], landscape has been developed in conjunction with ideas about preservation, **identity** and nation (see **nationalism**) to indicate the extent to which a particular **place** or location may shape or be shaped by cultural as well as economic considerations. From this perspective, the reflexive link between music and landscape may be understood in terms of the role landscape has played, at various points of history, in the construction of a nation’s identity.” Any historical relationship, it turns out, is accidental. Subsequently, a kind of disregard can clearly be seen when Beard and Gloag reduce the notion of dealing with local characteristics to an attempt to keep something from falling into disuse: “Moreover, a focus on music and landscape may rehabilitate music that is otherwise perceived as peripheral to the canon [...] Citing street names and describing other geographical features of urban landscapes, such as street corners, parks and bridges, is a component in claiming identity and **authenticity** in music [...]”

As a third factor, the context of landscape and emotion is examined: “The conception that music can in some way reflect the landscape in which it is conceived appears to be strong in the minds of artists and composers, and the work of social geographers points to the need for musicologists to investigate further how and why such associations are

¹ PETÖCZOVÁ, Janka: Hudobnoregionalistický výskum na Slovensku z aspektu historickej muzikológie / Regional Musicological Research in Slovakia from the Aspect of Historical Musicology. In: *Vedecký časopis o kultúre regiónov na Slovensku / Scientific Journal of Regional Culture in Slovakia*, Vol. 2, 2018, issue 2, pp. 1-62.

² Ibid., p. 1.

³ Compare, for the following considerations, the author’s study *Still on the Map? Considering Present National and Regional Historiography of Music*, to be printed in *Muzikološki Zbornik*, published by the Institute of Musicology at the University of Ljubljana.

⁴ *Key Concepts in Musicology*. Edited by David Beard and Kenneth Gloag. London : Routledge, second edition 2016.

constructed [...].”⁵ Though certainly of interest – this approach does not belong to the humanities; it is clearly a matter for psychologists, and not musicologists. The entry for ‘place’ coincides with this attitude, but at least concedes a certain historical depth: “[As] a topic of discourse through the centuries, the concept of place has received increasing critical and theoretical attention in the humanities and social sciences since the mid-1980s [...].”⁶ This concept, according to Beard and Gloag, must be distinguished from ‘location’ which is just one option for place. Furthermore, ‘place’ should be regarded as open to manifold correspondences, as it “is also highly relevant to considerations of **identity, gender, ethnicity, race and subjectivity**, all of which have a discursive, reflexive relationship with place.”⁷

Such argumentation, in my opinion, only serves to gather together solitary observations in diverse forms. Comprehensive criteria such as ideals and changes in, for example, knowledge, mentality and consciousness are reduced to mere accompanists, or are even left out. These criteria, however, generate the dominant pillars of every historiographic concept. Only by including and applying intellectual categories can a network in musicological research be established. Thus, whatever can be described with terms such as ‘place’ and ‘location’, is a concept that needs a widespread constructive scaffold, a key concept operating with theoretical categories of a larger range. Vital separate source studies must be compared along various axes, in their historical dynamics and with regard to interregional relations (as given in the change of service, the salary for musicians in aristocratic or bourgeois service, the influence of religious orders, etc.): in other words, dealing with ‘regionality’ and ‘interregionality’ in music.

As various research concepts exist in which the relevance of ‘regionality’ can be established differently, it will be a very difficult task to work out and underline its overriding significance. Thus, I hold the view that ‘regionality’ as a scope can be followed as one of the pillars stated above. Just as biography and analyses, ‘regionality’ can be zoomed and dimmed, and can be submitted to far-reaching reasoning. Topography is its essential assistant. But at the same time, topography tends to threaten the significance of ‘regionality’, which must not be lost in its components. Going into details is a worthwhile endeavour only after a process of incorporation is begun, aiming at a connection, a comparison, or at least a subordination into a more extensive concept – like ‘regionality’ – that must be treated carefully within the limits of humanities.

This is a requirement, not just an observation. To preserve an approach devoted to geographic unities against the background of current trends and strategies in musicology, such as gender research, cultural studies, studies in musical interpretation or postcolonial studies, is a necessity to maintain a fruitful field of research. Otherwise, it will be underestimated in its significance or may even disappear altogether. Although researchers involved in topics of regional dispositions are separated by their special interests, they should increasingly try to bring together their studies, so as to find and deal

⁵ Ibid., p. 147f.

⁶ Ibid., pp. 191-193: 191f.

⁷ Ibid., p. 192.

with analogies or even deviations and they should concern themselves with structural issues. Individual traits of any kind of musical life should be determined by looking at 'control groups', in order to secure a hermeneutical understanding of manifestations, events and devolutions, each in its historical configuration.

There is a very strong need for comparative studies. Otherwise, we will see a continuation of what Bernhard Janz, a colleague working at the University of Würzburg, once said: that until now, in musicology, it has never been recommendable to dedicate oneself to a study on regional topics; it could, on the contrary, obstruct an academic career. Even if your ideas may sometimes be brilliant, you will never stand in the first row with explanations concerning composers, works, and genres that have always been regarded as alien by the distinguished experts.⁸

'regionality' as a key concept in musicology, draft of a feature



starting with topographical studies

e.g. Source studies
Statistics
Interviews

comparatively discussed in its

e.g. Interregional display
Historical dynamics
Aesthetic ideas and ideals
Terms regarding mentality and consciousness
Sociographic and economic developments

leads to

Studies in 'regionality'

In this regard, Salzburg can be seen as a special case, notably with reference to its musical history. On the one hand, Salzburg has a rich past, full of highlights of which the rise of Wolfgang Amadé Mozart is perhaps the most prominent, but by no means the only one. Most Salzburg tourists are, in fact, less interested in the Mozart houses than in the film locations of the *Sound of Music*. On the other hand, Salzburg's sovereignty definitely ended in 1816, leaving the county deprived of cultural treasures, and vulnerable to provincialism, to be roused only by certain events, initially Mozart anniversaries, the Salzburg Festival, later the Mozartwoche, but always only for a few weeks of the year. To sum up: due to its multifaceted past and the present time, various axes

⁸ JANZ, Bernhard: Kirchenmusik am Würzburger Hof um 1800. In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 92, 2008, pp. 69-81: 69; originally "Zu keiner Zeit war es für angehende Musikwissenschaftler ratsam, sich mit einer Arbeit aus dem Bereich der Regionalforschung profilieren zu wollen: Die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Komponisten, Werken und speziellen Gattungsausprägungen, die selbst gestandenen Fachvertreter weitgehend fremd sind, hat sich seit jeher eher als karrierehemmend erwiesen, so brillant und wegweisend manche der entsprechenden Studien im Einzelfall auch sein mochten."

for Salzburg's 'regionalities' can be seen in different layers, all of them connected with historical, sociographic, economic dimensions. The tremendous volume of topographical facts creates an overload of information and any attempt to cover the whole must be in vain. Subsequently, the number of special studies, exhibitions, and initiatives is increasing, often linked to a particular anniversary. And the strategy for handling such an overwhelming quantity of insights calls for superordinated categories that should be investigated in mutual projects. Such categories could be urbanism, provincialism, tourism, the influence of political developments, the entry, stability and fading of aesthetic values, etc.

Of course, this cannot be done without preliminary work; again 'topography' is put into perspective. Though, concerning Salzburg's music history, in many aspects a great many results are already at hand, some other fields – and especially those which lack adequate sources or are extraordinarily hard to compile – still request deeper insights and their discussion is waiting to be taken up. Whilst it would have been challenging to continue these explanations with a particular matter until now not substantially developed, I have decided against such an approach; firstly, due to Corona the doors of many archives remain closed, and I did not want to heat up old ideas, and secondly, this paper does not aim at providing another contribution to the considerable number of recent special studies.

Moreover, I will neither trace the increase of knowledge about 'regionality' in music historiography, nor discuss this concept with reference to Salzburg over time. Instead, I will try to investigate the origin of certain narratives on Salzburg's music history within academic writing. Such narratives are much more than accessory parts of presenting results of research; they form and guide access to the topic. This shall be exemplified by the endeavour that Constantin Schneider, an Austrian musicologist, dedicated to the music history of Salzburg. Born in Braunau, Upper Austria, in 1889, Schneider attended secondary school in Salzburg and entered the military career, was awarded several times for his bravery and finally was captured during World War I. Leaving the army in 1920, he studied musicology with Guido Adler and Robert Lach at the University of Vienna, whilst holding a job at Österreichisches Postsparkassenamt as a bank clerk. From 1925 onwards, Schneider was a librarian at Österreichische Nationalbibliothek. He also wrote for the program books of the Vienna Philharmonic Orchestra in his spare time and gave lessons at the Vienna Music Academy. His strongest interest, however, was music bibliography and – Salzburg's music history.⁹

Many of the preconditions for Schneider's writings can be seen in his biography: his affection for Salzburg, probably resulting from a happy adolescence, a very distinct idiom, influenced by his military service, not tolerating objection, a preference for source studies in addition to his bibliographical work, and finally, his expertise as an outcome of his studies with Guido Adler. Adler had emphasised the independency of studies in music, compared to literature and fine arts, and had established a system of periods in music history. Schneider followed his classification as well as the values

⁹ Cmp. HOCHRADNER, Thomas – REITTERER, Hubert: Schneider Constantin. In: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, 49. Lieferung. Wien : Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1993, p. 373.

Adler assessed. However, Schneider's approach to his subject differs from Adler's strategy. Whilst Adler's insights arose from theoretical deduction, and a search for proofs, especially in doctoral theses written under his supervision, Schneider, who did not have any students, had to seek another way of collecting material for his studies. In this regard, he convinced the Salzburger Museumsverein to host an exhibition on Salzburg's music history in 1925.

A summary Schneider published gives his starting point. As the choice of words is decisive for creating his narratives, which were later also realized in his book *Geschichte der Musik in Salzburg*,¹⁰ I will quote in German, the original language in Schneider's small contribution: it depicts an exhibition "deren reiche und wertvolle Bestände sich nicht nur an das zahlreiche Fremdenpublikum wendeten, das gerade heuer von den Mozart-Festspielen und den Inszenierungen Max Reinhardts im neuerbauten Festspielhaus¹¹ besonders angezogen wurde, sondern auch bei musikwissenschaftlichen Fachleuten und Forschern Interesse erwecken konnten. Ist es doch in dieser Ausstellung gelungen, ein ziemlich lückenloses Bild von der Entwicklung der Tonkunst in einer deutschen Landschaft,¹² von den ältesten erhaltenen Denkmälern angefangen bis zur Gegenwart zu geben."¹³

Unfortunately, this "complete view" is a partial one. Schneider continues: "Die alte Bischofsstadt hat in ihren geistlichen Fürsten die vornehmsten Förderer der Musikkultur besessen. In ihrem Dienste standen Komponisten, Domorganisten, Gesangs- und Instrumentalvirtuosen, Domkapelle und Hofmusik. Heimische und fremde Künstler wetteiferten schaffensfreudig miteinander. Ihre Namen sind seit etwa 1500 fast ausnahmslos überliefert, ihre Werke zum größten Teil erhalten. Diese zeigen zugleich die begreifliche Tatsache, daß vereinzelte Epochen besonderer Blüte durch andere abgelöst wurden, die an Begabungen ärmer waren. Blütezeiten gab es in den ersten und letzten Dezennien des 17. und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Mit W. A. Mozart, Salzburgs größtem Sohne, kulminiert die Musikentwicklung dieser Stadt. In ihm vereinigen sich die Entwicklungszüge der verschiedensten musikalischen Gattungen, welche die Generationen vor ihm gepflegt haben."¹⁴

There is no need for further proof. Schneider's approach is evidently predetermined by various assumptions such as eras of flourishing musical life, sequences of rise and fall in music history, and a tendency to highlight heroism, which is the summit of a long-lasting development. Despite his wish to continue his presentation up to contemporary musical life, the uncertainty of the future is an unavoidable factor for the validity of his

¹⁰ SCHNEIDER, Constantin: *Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*. Salzburg : Georg Olms Verlag, 1935.

¹¹ Festival Hall, built in 1925 when the former stables were adapted according to plans of architect Eduard Hütter.

¹² Obviously, landscape is used as a representative for a certain region which could not be better determined by topographical, or administrative borders due to their frequent changes. Anchoring in German corresponds to the political circumstances of the 1920s, when within Austria's First Republic called "Deutsch-Österreich" and after the dissolution of the Habsburg Empire most people thought to be survivable only in a close connection to the mighty neighbour Germany.

¹³ SCHNEIDER, Constantin: Die Musikausstellung in Salzburg. In: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8, 1925/1926, pp. 34-38: 34.

¹⁴ Ibid.

inferences. Today, he would have to revise many of his insights. Of course, the deterioration of such assumptions is by no means restricted to Schneider's approach. These problems will be encountered by anyone who was or is going to penetrate, differentiate, and value the chronological sequences of music history.

Whilst the items of the 1925 exhibition are not listed separately, Schneider published a detailed catalogue for another exhibition organized three years later,¹⁵ presented in the oratories of Salzburg Cathedral.¹⁶ This exhibition must have been a good deal richer than the previous one, for which only three rubrics had been set up. It consisted of 25 sections and 448 objects were displayed to be marvelled at. Their disposition clearly reveals how Schneider structured his field of research in advance for a final assessment in his book. By collecting sources, 'regionality' in all its diversity of references is used to give a concise view on the topic on the basis of 'topographic' data. This is certain to be nourished by further insights – so, for example, Schneider does not include ethnographic and folkloristic music – and it occasionally provokes contradiction from today's perspective; but all in all, Schneider offers a genuine approach when creating music historiography, open to the fascinating diversity of cultural proceedings, subsequently followed by many further musicological studies and making use of 'regionality' as the basis of his descriptions.

Nonetheless, there is a lot of competition as regards the concept of 'regionality'. In brief, I want to discuss three alternative narratives which at first sight could be regarded – and have been regarded – as very applicable. Firstly, the afterlife of Mozart in the city that – apart from a few Mozart pilgrimages – started in 1842 when the Mozart monument was erected and the Mozarteum, at first a church music organization, was established the year before. Subsequently, an archive and a museum were set up, the former music school turned into a conservatory and Mozart festivals were held, predecessors of the later Festival. All these ideas came from bourgeois citizens that were interested in showing off their cultural education. Secondly nationalism, which – after the definitive loss of sovereignty in 1816 – did not arrive in Salzburg until the 1860s, when the country was granted a federal parliament, and afterwards coexisted with the bourgeois upper class. Yet nationalism spread around 1900 and gradually infected the great majority of the population – so that the National Socialists, after entering Austria in 1938, being welcomed multifariously, had easy game to turn the national feelings into a mystified 'Germanity'. 'Regionality' was made its servant, also in music – no matter if Mozart or Salzburg's popular music was the topic, though giving the latter a predominant position. Several studies were published whose authors tried to uncover relationships between Mozart's compositions and folk music.¹⁷ But

¹⁵ This exhibition was held in order to celebrate the consecration of Salzburg Cathedral in 1628.

¹⁶ SCHNEIDER, Constantin: *Führer durch die Musikausstellung im Salzburg Dom. Juni bis September 1928*, [Salzburg 1928].

¹⁷ Cmp. HOCHRADNER, Thomas: Mozart und die Volksmusik. Über ein unentwegt populäres Thema. In: *Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms*. Hg. v. Gunhild Oberzaucher-Schüller – Daniel Brandenburg – Monika Woitas. Würzburg : Verlag Königshausen & Neumann, 2004 (Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg, Derra de Moroda Dance Archives: Tanzforschungen VI), pp. 95-106; NUSSBAUMER, Thomas: Mozart und die Volksmusik? In: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 56, 2007, pp. 112-124.

instead of looking at the musical narrative of the works which show folk music 'cells' as a means of cultural super-structuring, Mozart's access was interpreted as a way back to the roots.

Finally, an example of 'anti-regionality' should be mentioned. The Salzburg Festival, though of tremendous significance in artistic and economic terms, and closely linked to the city of Salzburg in the writings of its founders, especially Max Reinhardt, and in texts of his contemporaries like Hermann Bahr and Stefan Zweig, has made 'regionality' the 'wrap' of its activities. It is more than significant that a "Jedermann for Salzburger" has only been performed once. Within the cultural institutions in town, the Festival exists on its own. There is practically no cooperation with the Universities, nor with the Stiftung Mozarteum: the authors of the program books come from outside, when I once tried, it was not possible to host a conference together, and if there is a reason to set up an exhibition on the Festival's history – as is the case right now – everything is prepared by the Festival's team; by the way, they do a great job and the outcome is convincing, the contents are wonderfully displayed. On the other hand, the given circumstances exemplify the existence of 'regionality' as a key concept in music history and vice versa. Of course, the Festival is an important topographical unit of Salzburg's features, and of its international, not just its regional significance. However, topography is restricted to a nucleus within, waiting to be dealt with in a larger extent.

Résumé

„REGIONALIZMUS“ AKO KĹÚČOVÝ KONCEPT V HUDOBNEJ HISTORIOGRAFII S PREDBEŽNÝM ZOHEADNENÍM SÚVISLOSTI SO SALZBURGOM

Štúdiá skúma hudobný profil Salzburgu z pohľadu recepcie 20. storočia ako príklad vyrovnania sa s topografickými údajmi v hudobno-historickej literatúre. V konfrontácii s prebúdajúcim sa nacionalizmom a mozartovským kultom v neskorom 19. storočí a na začiatku 20. storočia sa muzikológ Constantin Schneider pokúsil de-idealizovať prvok geniality prostredníctvom usporiadania dvoch výstav o hudbe v Salzburgu v 20. rokoch 20. storočia a vytvoril tak celistvý obraz na základe historických prameňov. Neskôr, v roku 1935, keď Schneider publikoval svoju prácu *Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*, odvolával sa na svoje predchádzajúce projekty. Touto štúdiou Schneider založil topograficky podporený filologický prístup v muzikológii, ktorý si jeho akademický učiteľ Guido Adler ani iní autori neuvedomili a ktorý by nevznikol bez myšlienky regionálnosti ako kľúčového konceptu v hudobnej historiografii.

STREDOVEKÉ NOTOVANÉ FRAGMENTY Z KNIŽNICE EVANJELICKEJ CIRKVI A. V. V KEŽMARKU – TRANSREGIONÁLNE VZŤAHY A LOKÁLNE ŠPECIFIKÁ

EVA VESELOVSKÁ

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

ABSTRACT

In the bindings of books in the library of the Lutheran Church in Kežmarok, 36 parchment bindings with notation have been preserved. Liturgical manuscripts of the 12th, 14th, and especially 15th centuries were used as an outer wrapping for later books. All of the sources document monophonic liturgical chant the so-called *cantus planus*. Some of these music materials were transported to Slovakia in their secondary function, hence their binding originated outside the territory of Slovakia and the music sources testify to the musical and liturgical tradition of other regions. Certain of the bindings originated in Slovakia, and manuscripts from the Spiš region, on occasion directly from the town of Kežmarok, were used as suitable parchment material. Palaeographic, liturgical and musicological analysis has indicated either the transfer of music codices from their place of origin and use (manuscripts from Bohemia, Germany, and even Belgium) or the local specificities of scriptorial workshops in Slovakia (Spiš manuscripts).

Key words: medieval music, notation, Slovakia, Kežmarok, fragment

Úvod

Kežmarská lyceálna knižnica je najväčšou školskou historickou knižnicou na Slovensku i v strednej Európe. V súčasnosti vlastní knižnica vyše 150 000 zväzkov kníh, z toho 2 000 rukopisov, 55 prvotlačí, 3 000 starých tlačí do konca 16. storočia a asi 30 000 titulov je z rokov 1601 – 1800.¹

¹ <https://www.ecavkk.sk/lycealnakniznica> [Dostupné na internete, 07.03.2019]. K hudobným konvolútom kežmarskej knižnice publikovala štúdiu Marta Hulková. HULKOVÁ, Marta: Ein

V rokoch 2007 a 2019 sa v Knižnici evanjelickej cirkvi augsburského vyznania v Kežmarku realizoval pramenný výskum stredovekých notovaných väzieb.²

Stredoveké pergamenové väzby sa nachádzajú na mladších knihách prevažne zo 16., ale i zo 17. storočia. Na väzbách kníh Knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kežmarku sa zachovalo 36 notovaných pergamenových väzieb. Hudobné liturgické rukopisy z 12., 14., a najmä z 15. storočia boli použité ako vrchný obal mladších kníh. Časť hudobných materiálov bola na Slovensko dovezená už vo svojej sekundárnej funkcii, teda ich väzba vznikla mimo územia Slovenska a hudobné pamiatky svedčia o hudobnej a liturgickej tradícii iných regiónov. Predpokladáme, že časť väzieb vznikla na Slovensku a ako vhodný pergamenový materiál boli použité rukopisy zo spišského regiónu, prípadne priamo z mesta Kežmarok.

Počiatky hudobnej kultúry mesta Kežmarok [nem. Käsmark, maď. Késmárk] súviseli s rozvojom mesta, s výstavbou sakrálnych objektov, šľachtických sídiel (hrad) a s existenciou mestskej školy.³ Dediny nachádzajúce sa na území mesta pred udelením mestských výsad sú v najstarších prameňoch pomenované podľa patrocínií kostolov (sv. Michal, sv. Kríž, sv. Alžbeta). V privilegii z roku 1269 sa vzniknutý urbanistický celok nazýva *Kasmark*. V názve sa teda odzrkadlil vplyv nemeckých hostí, pričom medzi historikmi prevláda názor, že názov mesta je odvodený od tradičného trhu so syrmí (nem. Käse Markt).⁴

Prvými centrami pestovania liturgickej hudby boli práve tri najstaršie kežmarské kostoly sv. Alžbety,⁵ sv. Michala⁶ a sv. Kríža.⁷ Kostol sv. Kríža bol v rokoch 1444

Musikkonvolut aus der Lyzeumsbibliothek in Kežmarok (Kesmark). In: *Musical Culture of the Bohemian Lands and Central Europe before 1620*. Series Subsidia III: *Clavis Monumentorum Musicorum Regni Bohemiae*. Jan Baťa, Lenka Hlávková, Jiří Kroupa (eds.). Praha : KLP, 2011, s. 234-250.

² Za pomoc pri vyhľadávaní materiálov ďakujeme Evanjelickému cirkevnému zboru a. v. v Kežmarku a pani Kataríne Slavičkovej, pracovníčke lyceálnej knižnice.

³ Najstaršia zachovaná zmienka pochádza z roku 1251, keď sa v privilegii kráľa Belu IV. pre kláštor premonštrátov v Turci (v Kláštore pod Znievom) spomína *Villa Saxonum apud ecclesiam sancte Elisabeth*. Kláštor získava rôzne majetky, medzi nimi aj dedinu Sasov pri Kostole sv. Alžbety na Spiši, ktorá ležala na území dnešného mesta. FÁBROVÁ, Karin: Kežmarok. In: *Lexikón stredovekých miest na Slovensku*. Martin Štefánik – Ján Lukačka a kol. (eds.). Bratislava : Historický ústav SAV, 2010, s. 171-182.

⁴ ROGALSKA, Karin: Kesmark/Kežmarok. In: *Online-Lexikon zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa*. 2014. URL: ome-lexikon.uni-oldenburg.de/p32228 [Dostupné na internete, 07.03.2019].

⁵ Uvádza sa v spomínanej listine pre Kláštor pod Znievom z roku 1251. Základy kostola boli objavené v roku 1967 na nádvorí mestského hradu. Bol postavený po roku 1237 (kanonizácia sv. Alžbety). V roku 1368 sa dostáva pod správu mníchov z Lendaku (Strážcovia sv. Hrobu). FÁBROVÁ, Ref. 3, s. 177.

⁶ Románsky Kostol sv. Michala bol najstarším kostolom na území dnešného Kežmarku. Podľa archeologických výskumov M. Slivku a F. Javorského vznikol ešte pred rokom 1251 (koncom 12. storočia). Nebol zahrnutý do mestského opevnenia a tvoril len akési predmestie. V roku 1433 bol kostol zbúraný kvôli husitom. SLIVKA, Michal: *Pohľady do stredovekých dejín Slovenska*. Martin : Matica slovenská, 2013.

⁷ Kostol sv. Kríža sa prvýkrát spomína v roku 1383. Bol postavený v prvej polovici 13. storočia na mieste drevenej kaplnky. V 14. storočí sa stal mestským farským kostolom. FÁBROVÁ, Ref. 3, s. 177.

– 1498 prestavovaný, pričom v roku 1467 bola pri kostole postavená i Kaplnka sv. Trojice.⁸

Jednohlasný liturgický spev *cantus planus* bol súčasťou obradov a slávení vo všetkých zmienенých chrámoch. Potvrdiť súvislosti alebo používanie zachovaných stredovekých kódexov z Kežmarskej lyceálnej knižnice priamo v Kežmarku, žiaľ, nie je kvôli ich torzovitému zachovaniu možné. Dá sa však predpokladať, že všetky zmienенé cirkevné inštitúcie museli disponovať základnou výbavou liturgických kníh, ktoré boli potrebné pri slávení cirkevných obradov. Liturgické rukopisy všetkých kežmarských kostolov viackrát utrpeli škody, ktoré spôsobili požiare (1521, 1558) alebo vojenské udalosti, ktoré zasiahli mesto. Predpokladáme, že najmä väčšie mestské kancelárie (Kežmarok, Poprad, Levoča, Bardejov a i.) využili ako vhodný obalový materiál staršie liturgické a iné pergamenové rukopisy, ktoré sa už koncom 16. alebo v 17. storočí v liturgickej praxi daných oblastí nepoužívali.

Stredoveké notované fragmenty

Na väzbách kníh Knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kežmarku sa zachovalo 36 notovaných pergamenových väzieb.⁹ Hudobné rukopisy z 12., 14., a najmä z 15. storočia boli použité ako vrchný obal mladších kníh, najmä ako väzba kníh teologickej knižnice (staré signatúry so skratkou *Th*). Pergamenové hudobniny nemajú vlastnú signatúru.

Okrem jednej výnimky dokumentujú všetky zlomky linajkové notačné systémy vrcholného a neskorého stredoveku. Jeden breviár je notovaný juhonemeckou bezlinajkovou adiaematickou neumovou notáciou z prelomu 12./13. storočia. Najčastejšie sa vyskytujú rukopisy s métsko-gotickou notáciou (24 fragmentov), z toho šesť fragmentov je notovaných zmiešaným métsko-gotickým systémom s prvkami českej notácie. Dva rukopisy s métsko-gotickou notáciou obsahujú prvky nemeckej gotickej notácie. Päť kódexov je notovaných kvadratickým systémom a dva nemeckou gotickou chorálnou notáciou. Dva rukopisy sú notované českou notáciou. Jeden misál dokladá cistercké gotické chorálne písmo. Štyri rukopisy pochádzajú z druhej polovice 14. storočia. Väčšina zachovaných fragmentov prezentuje stredovekú skriptorskú tradíciu 15. storočia. Dá sa predpokladať, že najmä zlomky s métsko-gotickou notáciou pochádzajú z územia Slovenska, konkrétne zo Spiša. Materiály s nemeckou gotickou chorálnou notáciou boli na naše územie privezené. Z Čiech pochádzajú dva zlomky s českou notáciou. Z obsahového hľadiska sa medzi zachovanými stredovekými materiálmi s notáciou nachádza 19 antifonárov, 6 graduálov, 3 sekvenciáre, 2 misály, 5 breviárov a jeden kancionál so zmiešaným hudobným obsahom. Paleografická a obsahová (liturgická a muzikologická) analýza poukázala na fakt, že väčšina stredovekých notovaných pergamenových väzieb

⁸ Kostol sv. Kríža bol opäť vysvätený v roku 1490 biskupom Michalom, vikárom ostrihomského arcibiskupa. LIPTÁK, Johann: *Geschichte des evangelischen Lyzeums A.B. in Kesmark*. Kežmarok, 1933.

⁹ Katalóg fragmentov z Kežmarku bol publikovaný ako 5. diel edície *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia*, ktorú od roku 2008 vydáva Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied (ďalej SAV). VESELOVSKÁ, Eva: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Kesmarikini*. Ed. *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia*, Tomus V. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2019.

pochádza z územia Slovenska (najmä zo Spiša).¹⁰ Časť fragmentov tvorila vrchný obal mladších kníh a rukopisov už pred dovezením na Slovensko. Tieto rukopisy pochádzajú väčšinou zo západnej Európy, najmä z Nemecka.

Transregionálne vzťahy najstarších hudobných rukopisov z Kežmarku

Z dôvodu torzovitého zachovania týchto materiálov je stanovenie proveniencie alebo datovanie zlomkov často veľmi problematické. Do úvahy vždy prichádzajú 3 základné faktory. Pergamenová väzba s notovaným zlomkom mohla byť na mladší rukopis, inkunábulu alebo tlač pripevnená v mieste vzniku tlače, prípadne v niektorej európskej knihviazačskej dielni alebo priamo na mieste používania. V prípade evanjelických knižníc (napr. Bratislava, Levoča alebo i Kežmarok) sa stretávame s veľkým miešaním všetkých troch spomínaných možností pôvodu alebo vzniku väzieb. Naopak, v prípade mestských kancelárií alebo hodnoverných miest (napr. Spišská Kapitula, Leleský konvent, Bratislava) je pravdepodobnosť, že na väzby mladších materiálov boli použité domáce, nepoužívané liturgické rukopisy, oveľa väčšia. Tretím príkladom sú šľachtické knižnice, ktoré obsahujú takmer výlučne privezené materiály (napr. Zayovská knižnica v Oponiciach, Andrassyovská knižnica v Betliari). Mimoriadne mäťúci môže byť pri stanovení hypotézy, odkiaľ vlastne zlomok pochádza i fakt, že niekedy sa skriptorský alebo notátorský prejav nezhodoval s použitým (odpisovaným) hudobným obsahom alebo liturgiou. V praxi sa teda mohli vyskytnúť liturgické knihy napríklad s ostrihomským alebo sedmohradským rítom, s repertoárom uhorským (Ostrihom, Veľký Varadín), ale napísané českými skriptormi alebo notátormi (napr. *Graduál kráľa Vladislava*,¹¹ prípadne *Varadínsky antifonár*¹²).

Definitívne konštatovania a závery o pôvode fragmentárne zachovaných prameňov, žiaľ, nikdy nemôžeme celkom uzavrieť a časť tvrdení sa môže v budúcnosti korigovať v duchu novších výskumov.

V samotnej Lyceálnej knižnici v Kežmarku bolo identifikovaných niekoľko zaujímavých domácich i zahraničných materiálov.

Medzi vzácne fragmenty patrí *Sekvenciár 1313*, ktorý bol vytvorený v druhej polovici 15. storočia. Pôvodne išlo o veľkorozmerný rukopis, ktorý bol notovaný métsko-gotickým notačným systémom. Výška 5-linajkovej notovej osnovy bola vyše

¹⁰ Zrejme sú najmä súvislosti s podobnými materiálmi zo Spišskej Kapituly a zo Štátneho archívu v Prešove, pracovisko Archív Levoča, zo Štátneho archívu v Prešove, pracovisko Archív Spišská Nová Ves a zo Štátneho archívu v Prešove, pracovisko Archív Poprad a z Evanjelickej knižnice a.v. v Levoči. BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Notované fragmenty gregoriánskeho chorálu v archívno-knižničných fondoch Bardejova, Prešova a Levoče*. Ružomberok : Verbum, 2010. BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Stredoveké notované pamiatky v Knižnici Evanjelického a. v. cirkevného zboru v Levoči*. Ružomberok : Verbum, 2010. VESELOVSKÁ, Eva: *Stredoveké notované fragmenty zo ŠA v Levoči – pobočka Poprad*. In: *Musica Scepisii Veteris – Stará hudba na Spiši*. Janka PETŐCZOVÁ (ed.). Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008, s. 45-70.

¹¹ KISS, Gábor: *Mixing local and regional, traditional and non-traditional elements: the case of the graduale Wladislai*. In: *Musicologica Brunensia*, roč. 51, 2016, č. 1, s. 79-90.

¹² CZAGÁNY, Zsuzsa: *Antiphonale Varadiense s. XV. I.-III.* Ed. *Musicalia Danubiana* 26. Budapest : Research Centre for the Humanities, Institute for Musicology, Department of Early Music, 2019.

30 milimetrov. Na fragmente sa zachovala sekvencia na sviatok sv. Wolfganga *In Wolfgangi canamus*, ktorá je v prostredí stredovekého Uhorska zriedkavá (časť 9. a 10. verša). Táto sekvencia sa objavuje najmä v rukopisoch z Rakúska, Nemecka, Poľska, Čiech a Moravy. Text a nápev pochádzajú pravdepodobne z Nemecka, konkrétne z Regensburgu (sekvencia sa pripisuje benediktínovi Otlohovi zo sv. Eme-ráma, † okolo roku 1070), kde sv. Wolfgang (924 – 994) pôsobil ako biskup. Počas svojho života vykonal tento svätec viacero misijných ciest, medzi ktorými figuruje i cesta do Uhorska (971). V rámci liturgických slávení cirkevného roka (*proprium de sanctis*) pripadá sviatok sv. Wolfganga na 31. október, sviatok prenesenia jeho ostatkov (*Translatio*) sa slávi 7. októbra. V uhorských prameňoch dokladajú sekvenciu *In Wolfgangi canamus* tri rukopisy, *Cestovný misál* č. 6268 pasovskej diecézy z Františkánskej knižnice v Szombathely z roku 1459, tlačený *Misál Strigoniense 1501* z Metropolitnej arcibiskupskej knižnice v Ostrihome a augustiniánsky *Misál MTA Bud. Lat. cod. 4-r 27* zo 14. storočia, ktorý bol napísaný pre rakúsku časť pasovskej diecézy.¹³ Na základe použitého notačného systému (klasické tvary métsko-gotickej notácie bez miešania prvkov, 5-linajkový notačný systém) je vytvorenie a používanie kódexu možné predpokladať v priestore strednej Európy (Spiš, Poľsko, Rakúsko).



Obr. 1: Sekvenciár č. 1313 z Knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kežmarku

¹³ RAJECZKY, Benjamin: *Melodiarum Hungariae Medii Aevi I, Hymny et sequentiae* (ďalej MHMA). Budapest : Editio Musica, 1956, č. 74, 109, 137, s. XLVIII. Databáza Cantus Index: <http://cantusindex.org/id/508006>, Cantus ID: 508006 [Dostupné na internete, 16.10.2020]. DREVES, Guido Maria – BLUME, Clemens – BANNISTER, Henry Marriott: *Analecta Hymnica Medii Aevi* (ďalej AH, zv. I – LV, 1886 – 1925). LV. Leipzig, 1889, č. 346 (55-346).

Sekvenciár 5810 pochádza z českého prostredia. Rukopis z druhej polovice 15. storočia obsahuje sekvenciu na sviatok hlavného patróna Čiech – sv. Václava. Zlomok je notovaný českou notáciou, ktorá dokumentuje klasické tvary tohto systému. Fragment obsahuje časť textu sekvencie *Festa mente jucundemur* zo sviatku sv. Václava (28. september), ktorá sa vyskytovala a používala len v českej liturgickej tradícii.¹⁴ V českých rukopisoch sa nachádza v *Sekvenciári Arnošta z Pardubic* (*Sekvenciárium Arnesti de Pardubice Ms P VIII*, Kapitulská knižnica Praha, ff. 168^r-174^v) z rokov 1363 – 1374¹⁵ a v *Misáli kanonika Václava z Radče* (*Misál canonici Wenceslai de Radeč CZ-PKap P V*, f. 271^v) zo začiatku 15. storočia.¹⁶ Patrí medzi sedem latinských sekvencií zo sviatku sv. Václava (*Christe tui preclari*, *Dulce melos*, *Festa mente*, *Salve pater optime*, *Psallat ecclesia*, *Letabundus psallat* a *Spe mercedis*), ktoré sa spievali v rámci omšového formulára *In virtute tua*, určeného na svätováclavské sviatky.¹⁷ Sekvencia má český pôvod a patrí k neskorostredovekému repertoáru zo 14. storočia.¹⁸ Vo svojom obsahu sa zmieňuje o rôznych skutkoch sv. Václava (uzdravenia slepých a chromých, starostlivosť o vdovy, pripravovanie hostií a pomoc kňazom, opis Boleslavovho pozvania, hostina pred vraždou a samotná vražda sv. Václava). Melódia sekvencie nie je pôvodná, ale je to kontrafaktum sekvencie na sviatok Povýšenia sv. Križa *Laudes crucis attolamus*.¹⁹ Na zlomku sa zachovalo 5 riadkov textu (koniec verša 20 *Adest stella*, 21. verš *Timet quippe*, 22. verš *Clamat reus* a časť 23. verša *Wenceslae rex es factus*) a 4 riadky notovej osnovy z posledných 4 veršov sekvencie.²⁰ Melodický priebeh je mierne odlišný od verzie v *Sekvenciári Arnošta z Pardubic* (napríklad pri slove *vulnerare* je použitý melodický rad *punktum, climacus, pes a punktum: b – cbag – fg – g*; tón *h* je s posuvkou *b*; podobný melodický rad je i pri slovách *sanctum dei*, ale od tónu *e*: *e – dcba – bcd*, iný je i melodický záver 22. verša na slovách *regum gracia*: *c – ded – cba – g – cba – g*).

¹⁴ AH 9-369, s. 269. http://hymnologica.cz/sequences?t=Festa+mente&siglum=&rubrics=&folio=&field_feast_target_id=All&src=All [Dostupné na internete, 16.10.2020].

¹⁵ PODLAHA, Antonín: *Soupis památek historických a uměleckých Knihovny kapitulní v Praze*. Praha, 1903, č. 120, s. 232-234. PODLAHA, Antonín: *Soupis rukopisů knihovny metropolitní kapitoly pražské II (F – P)*, Praha, 1922, č. 1678. NEJEDLÝ, Zdeněk: *Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách*. Praha, 1904, s. 55. OREL, Dobroslav: *Hudební prvky svatováclavské*. In: *Svatováclavský sborník II.3*. Praha, 1937, s. 545-548; VLHOVÁ-WÖRNER, Hana: *Das Repertorium der Sequenzen in Böhmen bis 1400*. In: *CANTUS PLANUS 1990*, Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1992, s. 463-468. VLHOVÁ-WÖRNER, Hana: *Fama crescit eundo. Der Fall: Domazlaus predicator, der älteste böhmische Sequenzendichter*. In: *Hudební věda 39*, 2002, s. 311-330. VLHOVÁ, Hana: *Das Sequentiar des Arnestus von Pardubice: das Repertoire und sein Verhältnis zum „Prager Ritus“*. In: *Miscellanea musicologica XXXVII*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2003, s. 69-88. VLHOVÁ, Hana: *Sequentiarum Arnesti, P VIII*. In: *Miscellanea musicologica XXXVII*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2003, s. 284-289.

¹⁶ PODLAHA, *Soupis rukopisů*, Ref. 15, č. 1673. PODLAHA, *Soupis památek*, Ref. 15, č. 115, s. 216-224.

¹⁷ OREL, Ref. 15, s. 168.

¹⁸ OREL, Ref. 15, s. 200-209.

¹⁹ AH 54-120, s. 188. Melódia sekvencie *Laudes crucis* bola veľmi obľúbená a spievala sa aj k sekvenciám sv. Ludmily, sv. Egídia a v Uhorsku sv. Ladislava. Bližšie k sekvenciám v stredovekom Uhorsku pozri: KOVÁCS, Andrea: *Monuments of Medieval Liturgical Poetry in Hungary. Sequences. Critical edition of melodies*. Musica Sacra Hungarica 1, II 93, Budapest: Argumentum – Liszt Ferenc Academy of Music – Church Music Research Group, 2017, s. 93* (ďalej MMLPH).

²⁰ VESELOVSKÁ, Ref. 9, s. 51.



Obr. 2: Sekvenciár č. 5810 z Knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kežmarku

Najstarším stredovekým materiálom z Evanjelickej knižnice v Kežmarku je notovaný *Breviár* 12257, ktorý datujeme na prelom 12. a 13. storočia (1190 – 1225). Na poškodenom pergamene sa zachovala časť letného, augustového sanktorálu so spevmi sviatkov sv. Tiburcia a sv. Zuzany (11. august, antifóna na Magnifikat), sv. Hypolita (13. august, antifóny na ranné chvály) a zo sviatku Nanebovzatia Panny Márie (15. august, viaceré časti sviatku, aj na verso strane fragmentu). Zlomok je notovaný juhonemeckou adiaستمatickou neumovou notáciou.²¹ Najstaršie fragmenty tejto notácie boli na Slovensko exportované z nemeckého alebo rakúskeho prostredia, prípadne vznikli v niektorom z benediktínskych kláštorov stredovekého Uhorska. Základný notačný systém adiaستمatickej juhonemeckej bezlinajkovej neumovej notácie kežmarského *Breviára* 12257 charakterizuje *punctum* v tvare bodky (guľatý tvar). *Tractulus*, ktorý označuje dlhšie trvanie tónu, je mierne predĺžený. Vertikálna *virga* v tvare dlhšej alebo kratšej čiary je naklonená mierne doprava s hlavicou smerujúcou doľava. *Pes* je písaný v úvode so zatvoreným okrúhlym háčikom, plynule naviazaným na doprava smerujúcu *virgu*. *Clivis* je nemecký, okrúhly, s vertikálnym a zaguľateným vrchným tónom. Podobne vystavaný je i *torculus*, ktorý má však v úvode okrúhlu, zatvorenú esovitú formu. *Scandicus* a *climacus* dokumentujú podobnú výstavbu (rozdiel je v smere melódie, pričom ide o dva alebo viac stúpajúcich, prípadne klesajúcich punktov v závere s *virgou*). Z likvescentných a ornamentálnych neum sa objavuje *pes stratus*, *pressus*, *quilisma* a *cephalicus*.

²¹ BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Frammenti gregoriani in Slovacchia. Fragmenty rekopisów gregoriańskich na Slowacji*. Lublin : Norbertinum, 2009. BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Adiaستمatické fragmenty gregoriánskeho chorálu slovenskej proveniencie v knižnici Batthyaneum v Alba Iulii*. In: Rastislav ADAMKO (ed.) *Musica mediaeva liturgica: Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie*. Ružomberok : VERBUM 2010, s. 68-92.

Systém neumových znakov, najmä tvar *virgy*, smeruje k rakúskym a juhonemeckým rukopisom z konca 12., a najmä z 13. storočia. Pri antifónach k sviatku Nanebovzatia Panny Márie sa objavujú pripísané žalmové diferencie s métsko-gotickou notáciou na linajkovej osnove (možno z poľského, cisterciatského prostredia, vertikálny *pes*).



Obr. 3: *Breviár 12257* z Knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kežmarku

Špecifický obsah má zlomok *Antifonára 21639*, ktorý pochádza z monastického skriptória (františkáni, dominikáni, kartuziáni a pod.). Jednotlivé notačné štruktúry reprezentujú klasické tvary kvadratického notačného systému druhej polovice až konca 15. storočia. Na zlomku sa zachovala časť spevov na sviatky Panny Márie (*De BMV*, väčšinou na sviatok Nanebovzatia Panny Márie). Ide o antifóny na večery a kompletorium. Na zlomku sa nachádza málo frekventovaná antifóna *Ascendit Christus super caelos* (200374, 4. *modus*?), ktorá sa v európskych liturgických tradíciách objavuje sporadicky.²² Patrí medzi repertoár niektorých anglických, ale najmä cisterciatských (Rakúsko: *A-Wn 1799***; Francúzsko: *F-Pnm n.a.lat. 1412*; Poľsko: *PL-WRu I F 401*) a karmelitánskych rukopisov (Nemecko: *D-MZb C*; Poľsko: *PL-Kkar 3 Rkp 15*, *PL-Kkar 1 Rkp 12*). Aj mimoriadne raritný variant antifóny *Virgo Maria non est tibi* (005453.1, 7. *modus*) je v stredoeurópskom priestore vzácny. Je nanajvýš pravdepodobné, že zlomok pochádza z niektorého poľského cisterciatského alebo karmelitánskeho konventu. Posledná antifóna z fragmentu *Sub tuum praesidium* (005041, 7. *modus*) patrí už do širšieho európskeho repertoáru spevov sviatku Nanebovzatia Panny Márie.²³

²² <http://cantusindex.org/id/200374> [Dostupné na internete, 16.10.2020].

²³ <http://cantusindex.org/id/005041> [Dostupné na internete, 16.10.2020].

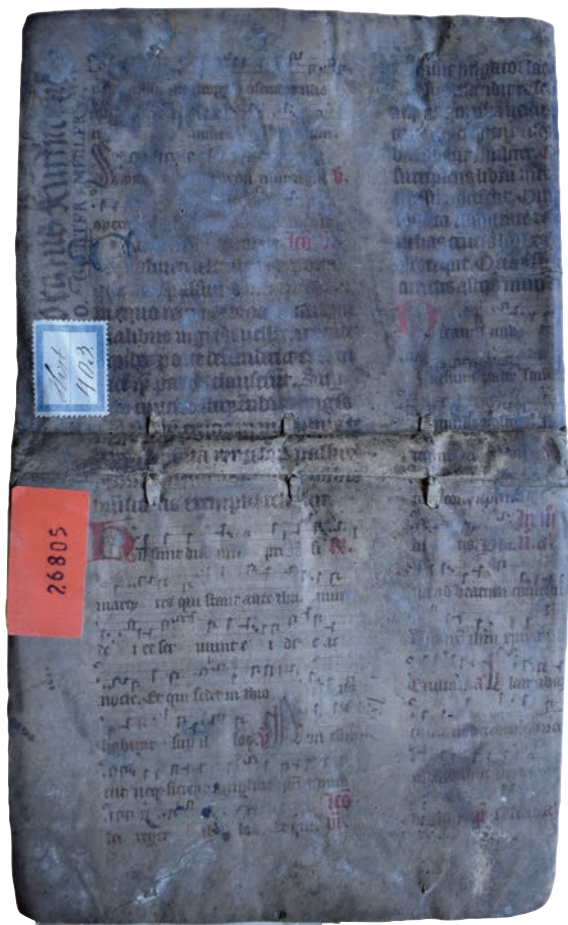


Obr. 4: Antifonár 21639 z Knížnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kežmarku

Medzi cenné rukopisy patrí *Breviár 26805*. Pochádza z konca 14. storočia a dokumentuje nemeckú gotickú chorálnu notáciu. Charakter notácie smeruje k cisterciáckemu prostrediu. Podobný typ notácie s preferenciou *virgy* a nemeckých znakov sa objavuje napríklad v prípade *Misála GR 6286* zo Štátnej vedeckej knižnice v Košiciach.²⁴ Na fragmente sa zachovala časť liturgických textov a spevov zo sviatku Povýšenia svätého Kríža (*Exaltatio Crucis*, 14. september), resp. skôr zo sviatku sv. Kornélia a sv. Cypriána (16. september). Sú to raritné responzóriá a antifóny z matutína, ktoré sú evidované napríklad v *Antifonári z Cambrai* (Cambrai, Bibliothèque municipale 38 /olim 40/ France, okolo 1230 – 1250, ff. 332^v–333^r), kde sa vyskytujú v rámci druhého nočného viacerých sviatkov (R 2.1 *Electi dei pontifices* s veršom *Sancti per fidem vicerunt*, 8. modus, R 2.2 *Hi sunt duo viri* s veršom *Non esurient neque*, 1. modus a R 2.3 *Dixerunt milites ad beatum Cornelium* s veršom *Si creditis*

²⁴ VESELOVSKÁ, Eva: Stredoveké notované fragmenty Štátnej vedeckej knižnice v Košiciach. In: *Úloha kníh a periodík v živote mnohonárodnostných Košíc : zborník z konferencie*. Košice : Štátna vedecká knižnica, 2013, s. 5–28.

ex toto corde, 1. modus).²⁵ Na fragmente breviára boli spevy súčasťou druhého nokturna, lebo za responzóriom *Dixerunt milites* nasleduje rubrika *In iii nocturno antiphona*. Úplnú zhodu poradia spevov nachádzame v súvislosti s repertoárom týchto spevov na sviatok sv. Kornélia a Cypriána (16. september) v holandskom Antifonári z Kostola Panny Márie v Utrechte z konca 12. storočia (NL-Uu 406, Utrecht, Universiteitsbibliotheek, Ms. 406 sign. 3 J 7). Podobne ako na kežmarskom fragmente, tak aj v holandskom antifonári nasledujú antifóny tretieho nokturna *Dixit Salustia ad beatum Cornelium* (201315, 7. modus)²⁶ a *Clamabant milites dicentes nos credimus* (200793, 8. modus).²⁷ Melódie spevov na kežmarskom fragmente prevažne korešpondujú s melodickým priebehom spevov v utrechtskom antifonári (menšie odchýlky sú najmä v prípade meliziem v responzóriách).



Obr. 5: Breviár 26805 z Knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kežmarku

²⁵ <http://cantusindex.org/id/600756> [Dostupné na internete, 16.10.2020].

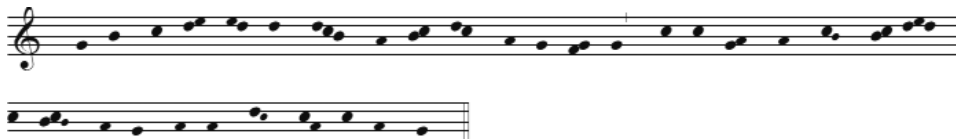
²⁶ V databázach je uverejnená táto antifóna len v prípade holandského antifonára <http://cantusindex.org/ci/201315> [Dostupné na internete, 16.10.2020].

²⁷ V databázach je uverejnená táto antifóna len v prípade holandského antifonára <http://cantus.uwaterloo.ca/node/496449> [Dostupné na internete, 16.10.2020].

Tabuľka 1: Spevy *Breviára* 26805 z Knižnice evanjelickej cirkvi a.v. v Kežmarku

Typ spevu	Pozícia	Text	Sviatok	Cantus ID	modus
R.	2.1	[R. Electi dei pontifices ecclesiarum Christi praecepta vite ab ipso tradita adim]pleverunt et propter ea ostendit illis regnum [suum]	Kornélius, Cyprián	600756	8.
V.	2.1	V. Sanc[ti per fidem vicerunt regna] opera[ti sunt iustitiam]	Kornélius, Cyprián	600756a	8.
R.	2.2	Hi sunt duo viri pretiosi martyres qui stant ante thronum dei ac serviunt ei die et nocte. Et qui sedet in throno habitat super illos	Kornélius, Cyprián	601024	1.
V.	2.2	Non esurient neque sitient amplius [neque cadet super illos sol neque ullus aestus]	Kornélius, Cyprián	601024a	1.
R.	2.3	Dixerunt milites [ad beatum] Cornelium pater sancte [purifica] animas nostras [per lavachrum] regenerationis	Kornélius, Cyprián	600592	1.
V.	2.3	[V. Si creditis ex] toto corde aperietur vobis via salutis	Kornélius, Cyprián	600592a	1.
A.	3.1	[Dixit Salustia] ad beatum Cornelium [adjuro te per] dominum Jesum Christum ut b[aptizes me]	Kornélius, Cyprián	201315	7.
A.	3.2	Clamaban[t milites] dicentes nos credimus verum deum ita ut pro illo animas nostras tradere non dubitemus	Kornélius, Cyprián	200793	8.

Kompletná melódia antifóny *Dixit salustia* z *Antifonára* z *Utrechtu* Ms. 406, sign. 3 J 7 (<http://cantusindex.org/ci/201315>; prepis melódie: Sheila Meadley Dunphy)



Raritný rukopis predstavuje fragment viacfunkčnej liturgickej knihy, pravdepodobne *Kancionála* 30044, ktorý pochádza z prvej polovice 15. storočia (okolo roku 1450).²⁸ Zlomok je notovaný métsko-gotickou notáciou, ktorá je umiestnená do 5-linajkovej červenej notovej osnovy s dvojitém rámovaním a s použitím *custosu*. Kľúče nie sú viditeľné, keďže je ľavá časť fólia kódexu zahnutá do väzby, resp. odrezaná. Jednotlivé notačné štruktúry métsko-gotického systému reprezentujú klasické tvary. *Punktum* aj *custos* sú v tvare kosoštvorca (*rombus*). *Clivis* je pravouhlý, teda métsky, ktorý má podobne ako *torculus* rombické zakončenie. *Porrectus* je vytvorený z *clivisu* a *virgy*. *Torculus* má skrinkovitý charakter. *Scandicus* sa skladá z *pesu* a *virgy*, alebo má nemecký tvar v podobe stúpajúcich a doprava naklonených *punktov* s *virgou*. Na základe tvarov notácie je, žiaľ, provenienčné zaradenie nejednoznačné. Métske tvary jednotlivých notačných prvkov nevykazujú žiadne špecifické alebo charakteristické tvary

²⁸ *Liber Tradens*: Th. 278 *Dissertatio De Questione etc.* od Alberta Grawera (Jena, 1618).

určitého skriptória alebo okruhu. Napriek faktu, že *liber tradens* pochádza z Nemecka (Jena), nepredpokladáme, že stredoveký fragment v Nemecku vznikol.

Typ notácie totiž vôbec nepoužíva *virgu* a nemecký, okrúhly *clivis*, ktoré patria medzi typické znaky tzv. *hufnagel* (kladivkovej) notácie, ktorá dominuje koncom stredoveku vo viacerých nemeckých skriptóriách.

Z hľadiska hudobného a liturgického obsahu sa na fragmente zachovala časť responzória *Decumbebat claudus* (600539) na sviatok sv. Eligia (1. december, lat. Eligius, Elígus z Noyonu, 588 – 660), časť antifóny *O sanctam virginem cujus anima felix vernat* (203580) zo sviatku sv. Guduly (8. január, lat. Gudila; Gudula z Bruselu, z Moorseleu či z Eibingenu, okolo 680 – 712) a časť rubrik omšových spevov (introitus *Statuit ei Dominus* a graduál) z *propria de sanctis*.²⁹ Výskyt spevov sv. Eligia a sv. Guduly je na území Slovenska jedinečný a i v európskom priestore veľmi vzácny.

Responzóriom *Decumbebat claudus* nepatrí medzi spevy, ktoré by boli súčasťou repertoáru spevov svätých v uhorskej liturgickej tradícii. Toto responzóriom sa v Európe zachovalo napríklad v rukopise *F-Pnm lat. 12044* z Národnej knižnice v Paríži (Antifonár z Kláštora St. Maur-des-Fossés, začiatok 12. storočia).³⁰ Melódia kežmarského fragmentu sa síce francúzskej predlohe približuje, ale vyložene zhodné sú len dve melizmy na slovách *lurida* a *mortem*. Vo francúzskom rukopise je ako responzóriový verš uvedený text *Si in Christo* (600539a). Tento responzóriový verš však neobsahuje slová z kežmarského zlomku (...t *mirabilia*...) s bohatou melizmou na slove *mirabilia* (s dvoma kvintovými skokmi). Môže ísť o ekvivalent verša zo sviatku sv. Vavrinca *Et in morte operatus est mirabilia* (Laurentii, 601170),³¹ ktorý sa zachoval v *Antifonári zo Zutphen* (malé mestečko na východe Holandska, kde bola od 11. storočia kapitula), uloženom v Stadsarchief en Stedelijke Bibliotheek 6 (NL-ZUa 6).³²

Svätý Elígus bol biskupom z Noyonu, bol však aj zlatníkom, radcom a ministrom merovejovských kráľov. Krátko po smrti bol uctievaný ako svätý a v roku 1066 boli jeho pozostatky prenesené (tzv. *translatio*) do Katedrály v Noyone (severné Francúzsko). Sv. Elígus sa stal spolupátrnikom francúzskych kráľov a bol veľmi populárnym svätcom najmä vo Francúzsku, v Taliansku a vo Flámsku (patrón zlatníkov a klenotníkov). Do Prahy priviezol relikviu sv. Eligia kráľ Karol IV. v roku 1378 a daroval ju cech pražských zlatníkov. Následne nazývali svoj cech cechom sv. Eligia a postavili si gotickú Kaplnku sv. Eligia na Platnérskej ulici. Zo stredovekého Uhorska sa zachoval vzácny rukopis z roku 1423, venovaný tomuto svätcovi, ktorý bol vytvorený pre cech zlatníkov vo Váci (istým iluminátorom vacovského biskupa). Tento 19-stranový, iluminovaný rukopis obsahuje i notované oficium *Super cilicium cum Eligius orare* (Maďarská národná knižnica v Budapešti, Cod. Lat. 377). Responzóriom *Decumbebat*

²⁹ Za mimoriadnu pomoc pri komparácii spevov fragmentov 26805 a 30044 ďakujeme prof. Dr. Barbare Haggh-Huglo, ktorá nás upozornila na výborné práce Ika de Loosa. Tiež nám poskytla porovnávacie materiál z vlastných výskumov rukopisov z Francúzska (najmä z Cambrai, opátstvo sv. Quentina), z Belgicka a z Holandska (Brusel, Utrecht, Zutphen a i.).

³⁰ V databázach je uvedený len jediný prameň s týmto spevom: <http://cantusindex.org/id/600539> [Dostupné na internete, 16.10.2020].

³¹ <http://cantusindex.org/id/601170> [Dostupné na internete, 16.10.2020].

³² *Antifonár zo Zutphen* Stadsarchief en Stedelijke Bibliotheek 6 (NL-ZUa 6) obsahuje aj oficium na sviatok sv. Guduly, ktorej spev sa na zlomku nachádza o niečo nižšie.

claudus v ňom však nenachádzame.³³ Tento spev dokladá napríklad novoveký benediktínsky *Antifonár Ms. 9* zo *Saint-Quentin* (*Antiphonaire à l'usage de Saint-Quentin-en l'Isle, Bibliothèque municipale*) z roku 1616 (f. 104v) zo severného Francúzska.³⁴ Repertoár spevov na sviatok sv. Eligia tu pretrval od raného stredoveku vďaka špeciálnej úcte k sv. Eligiovi, ktorý tu dal ako noyonský biskup v roku 641 zväčšiť Kaplnku sv. Kvintína (lat. Quintinius, mučeník, + okolo roku 285).

V *Antifonári* zo *Saint-Quentin* však opäť nachádzame verš *Si in Christo* (600539), podobne ako v *Antifonári* z *Kláštora St. Maur-des-Fossés*.

Na kežmarskom fragmente je raritný i ďalší spev, konkrétne antifóna na sviatok sv. Guduly *O sanctam virginem*. Svätá Gudula je belgickou národnou sväticou, hlavnou patrónkou Katedrály sv. Michala a Guduly v Bruseli. Narodila sa v Brabantsku (dnešné Belgicko). Podľa životopisu z 11. storočia (*Vita Gudilae*, medzi 1048 a 1051) bola dcérou lotrinského vojvodu Witgera a jeho ženy sv. Amalberg (Amália) z Maubeuge. Bratom sv. Guduly bol sv. Emebertus (Ablebertus, † okolo roku 710) z Cambrai a sestrami sv. Reinilda zo Saintes (630 – 680) a sv. Pharailda (patrónka Gentu). Kapitula, zasvätená sv. Gudule, bola v Bruseli založená v roku 1047. Pozostatky sv. Guduly sú uložené v Katedrále sv. Michala a sv. Guduly v Bruseli a lebka sv. Guduly je uchovávaná v Benediktínskom opátstve sv. Hildegardy v nemeckom Eibingene. V Bruseli zatienila úcta k sv. Gudule dokonca i staršieho patróna, sv. Michala. Hlavný sviatok sv. Guduly sa slávil 8. januára, prenesenie ostatkov – tzv. *translatio* – 6. júla.³⁵ Rekonštrukcia liturgie na počesť sv. Guduly je, žiaľ, dodnes problematická, lebo sa veľa stredovekých rukopisov stratilo. Nezachoval sa žiaden omšový kódex (nepoznáme teda žiadnu sekvenciu) a ofícium dokumentujú najmä breviáre bez notácie.³⁶ Ofícium sv. Guduly bolo vytvorené v polovici 11. storočia. Dnes je známych len niekoľko zdrojových rukopisov s rôznym počtom spevov tohto oficia. Online je ofícium prístupné v jedinom rukopise, v už spomínanom *Antifonári* zo *Zutphenu* (Zutphen, Stadsarchief en Stedelijke Bibliotheek, 6: NL-Zu 0325-626, z prvej polovice 15. storočia, s prípskami z druhej štvrtiny 16. storočia, f. 222r).³⁷ Podľa opisu Ika de Loosa je tento rukopis zo *Zutphenu* notovaný tzv. *hufnagel* notáciou (4-linajková notová osnova, kľúče c, f a g) a bol určený pôvodne pre Kostol sv. Walburgy a kapitolu v *Zutphene*.³⁸ Podľa Loosa reprezentujú

³³ Za odborné konzultácie a upozornenie na uhorský rukopis sv. Eligia ďakujem Dr. Zsuzse Czagyán z Centra pre humanitné vedy Maďarskej akadémie vied.

³⁴ MEYER, Christian: *Collectiones du Nord – Pas-de-Calais et de Picardie II*. Ed. *Catalogue des Manuscripts Notés du Moyen Age* 4. Brepols, 2014, Ms. 9. Za informáciu o výskyte responzória v tomto prameni ďakujeme opäť prof. Dr. Barbare Haggh-Huglo. HAGGH-HUGLO, Barbara: *Music, liturgy, and ceremony in Brussels, 1350 – 1500*. PhD. diss. University of Illinois, Urbana-Champaign, 1988, p. 482-486, appendix 6 s rukopismi, ktoré obsahujú spevy k sv. Gudule.

³⁵ LOOS, Ike de: Saints in Brabant: A Survey of Local Proper Chants. In: *Revue belge de Musicologie*, Vol. 55, 2001, s. 9-39.

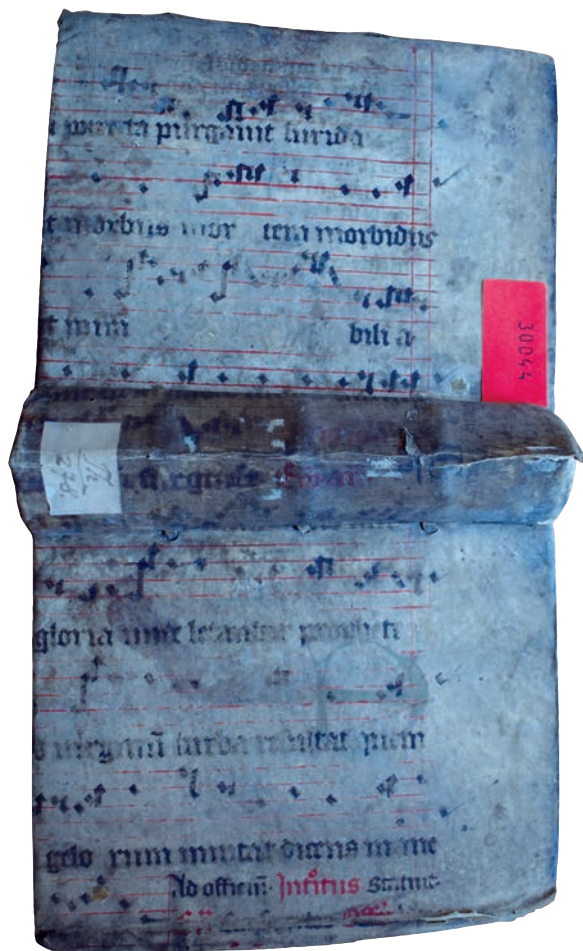
³⁶ AH 26-27. 3 pramene z 15. a 16. storočia. HUGHES, Andrew: *Late Medieval Liturgical Offices: Resources for Electronic Research*. Vol. 1. Subsidia Mediaevalia. Toronto – Ontario: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1994, GU-01 (BAMuP ms 14 obsahuje kompletne ofícium so spevmi). http://hlub.dyndns.org/projekten/webplek/CANTUS/HTML/CANTUS_index.htm [Dostupné na internete, 16.10.2020].

³⁷ <http://cantus.uwaterloo.ca/source/123648> [Dostupné na internete, 16.10.2020].

³⁸ Kapitulo v *Zutphene* bola založená v 11. storočí, pozostávala z prepošta, 12 kanonikov a 11 – 16 vikárov. V 15. storočí sa spomínajú aj 3 „chorisocii“. LOOS, Ike de: De liturgie in de Zutphen-

stredoveké rukopisy s *hufnagelovým* notopisom materiál, ktorý obsahuje melódie východofranského dialektu. Naopak, pramene s kvadratickým systémom obsahujú západofranské melodické verzie.³⁹

Zaujímavý repertoár spevov zlomku 30044 poukazuje na francúzsko-belgicko-holandské teritórium (Cambrai, Brusel, Zutphen). Najmä antifóna na sviatok sv. Guduly predstavuje vzácny príklad notovanej verzie nápevu tejto svätice. Fragment nie je notovaný žiadnym pre Holandsko alebo Belgicko typickým notačným systémom (*hufnagel* alebo kvadratická notácia). Preto otázku miesta vzniku rukopisu považujeme i naďalej za otvorenú.



Obr. 6: Kancionál 30044 z Knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kežmarku

se Walburgiskerk. In: *De Sint-Walburgiskerk in Zutphen. Momenten uit de geschiedenis vane en middeleeuwse kerk*. Michel Groothedde et al. (eds.). Zutphen, 1999, s. 189-185.

³⁹ LOOS, Ref. 35, s. 29.

Tabuľka 2: Spevy *Kancionála 30044* z Knihnice evanjelickej cirkvi a.v. v Kežmarku

Typ spevu	Text	Sviatok	Cantus ID	modus
R.	[R. Decumbibat claudus in pavimento artatus cujus manu] porrecta purgavit lurida [membra et accep]it morbus mortem morbidus [recepit salutem]	Eligius	600539	6.?
V.	...mirabilia...spiritus habes...surge	Eligius	?	?
A.	[A. O sanctam virginem cujus anima felix vernat in] gloria unde laetantur prophetae [decorantur martyres] virginum turba resultat quem [chorus caelestis an] gelorum invitat dicens mane nobiscum in saecula	Gudula	203580	4.
In.	Statuit*	Comm. s.	g01271	
Gr.	Ecce sacerdos*	Comm. s.	g01332	
Of.	V[erits mea] *	Comm. s.	g01278	

Kompletná melódia responzória *Decumbibat claudus* (<http://cantusindex.org/id/600539>; prepis melódie: Clare Neil a Nan Zhang)



Lokálne špecifiká najstarších hudobných rukopisov z Kežmarku

Medzi spišské rukopisy radíme viaceré zlomky. *Antifonár 36445* datujeme do prvej polovice 15. storočia. Výzdobný systém (iluminované iniciály) a notácia podporujú tvrdenie, že rukopis vznikol na Spiši. Métsko-gotická notácia dokumentuje klasické, neskorostredoveké štádium. Na fragmente sa zachovali spevy zo sviatku sv. Uršule a jej spoločníčok (*XI milium Virginum*). Antifóny *Sol novus ab insula*, *Haec puellae a Muliebrem ad ornatum* pochádzajú z officia *Gloriosus Deus in sanctis suis* a v ostrihomskej liturgickej tradícii sa zachovali len v šiestich spišských rukopisoch (*Spišský antifonár Mss. No. 2* Spišská Kapitula,⁴⁰ *Breviár R. II. 46* Knihnica Batthyáneum Alba Julia, *Breviár R. III. 94* Knihnica Batthyáneum Alba Julia, *Diurnale R. II. 125*, *Breviarium 63.74.1.C* Maďarské národné múzeum Budapešť, *Breviarium 63.84.C* Maďarské národné múzeum Budapešť).⁴¹

⁴⁰ ADAMKO, Rastislav – VESELOVSKÁ, Eva – ŠEDIVÝ, Juraj: *Spišský antifonár*. Ružomberok : Katolícka univerzita, 2008.

⁴¹ KOVÁCS, Andrea: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae*. V/B Strigonium (Sanctorale). Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2006, 5.1021.1430, s. 272.



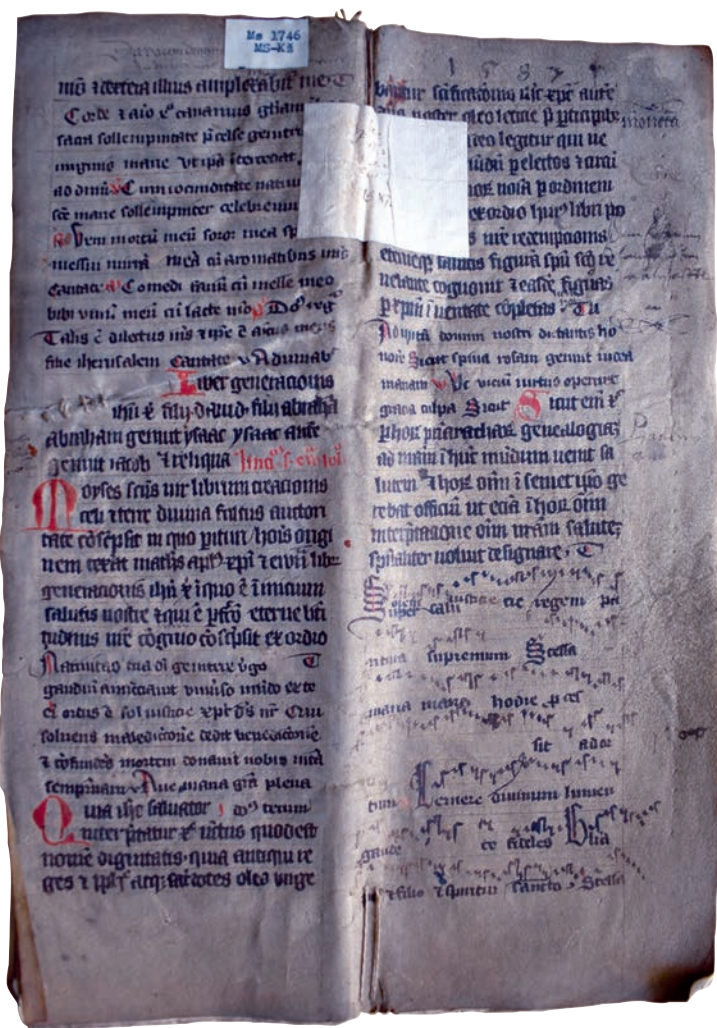
Obr. 7: Antifonár 36445 z Knížnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kežmarku

Graduál 39820 pochádza taktiež zo Spiša. Výzdobný systém (iluminované iniciály s figurálnou výzdobou) a použitý métsko-gotický systém poukazujú na príbuznosť skriptorskej a notátorskej tradície s najdôležitejšími spišskými rukopismi – so *Spišským graduálom* a *Spišským antifonárom*.⁴² Na fragmente sa zachovala časť omšových spevov na sviatky evanjelistov, konkrétne alelujové verše *Primus ad Sion* a *Dorsa eorum plena sunt*.

⁴² *Spišský antifonár*, Ref. 34. AKIMJAK, Amantius – ADAMKO, Rastislav – BEDNÁRIKOVÁ, Janka : *Spišský graduál Juraja z Kežmarku (1426)*. Ružomberok : Katolícka univerzita, 2006. VESELOVSKÁ, Eva – ADAMKO, Rastislav – BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku*. Bratislava : Slovenská muzikologická spoločnosť – Ústav hudobnej vedy SAV, 2017, s. 162-172.

fidem, na zlomku je použité responzórium *Beati pauperes spiritu*, ktoré je v rukopisoch z územia Slovenska uvedené len v *Spišskom diurnáli R. II. 125* z Alby Julie (Knížnica Batthyaneum). Keďže je ale zlomok odrezaný, v spodnej časti fólia sa ešte spomenuté responzórium *Omnes sancti* mohlo nachádzať. Použitý typ notácie sa približuje k spišským rukopisom, banskoštiavnickým a kremnickým zlomkom.

Breviár Ms 1746 (MS Kž) patrí k staršej vrstve stredovekých fragmentov z Kežmarku. Datujeme ho na prelom 14. a 15. storočia. Zachovaná časť breviára pochádza zo septembrovej časti sanktorálu (sviatky Narodenia Panny Márie, sv. Gorgonia, sv. Protia a Hyacinta a sviatok Svätého Kríža). Linajková osnova s notáciou sa uvádza len pri niektorých spevoch zo sviatku Narodenia Panny Márie. Dvojtálcový fragment je notovaný métsko-gotickou notáciou kurzívneho charakteru. Notátor musel jednotlivé melizmy k príslušnému slovu viackrát oddeľovať čiarou, keďže plánovaný priestor pre



Obr. 10: *Breviár Ms 1746* z Knížnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kežmarku

notáciu nestačil. Viackrát sa pisár dokonca opravil, keďže zabudol dopísať slová daných spevov (R. *Solem justitiae /Super calicie regem*, A. *Quando nata est virgo sacratissima tunc*). Napriek tomu, že niektoré spevy nie sú notované, sú vypísané kompletne, nie iba v incipitoch. Na fragmente sa zachovala časť notovaných spevov zo sviatku Narodenia Panny Márie (časť matutína – koniec druhého a celé tretie nokturno, ranné chvály a druhé večery, 8. september) a časť liturgických textov k sviatkom sv. Gorgónia (9. september), svätých Protia a Hyacinta (11. september) a zo sviatku *Exaltatio Crucis* (14. september). Notované je responzórium *Solem justitiae /Super calicie regem paritura* a antifóny *Nativitas gloriosae virginis Mariae* a *Quando nata est virgo*. Responzórium *Solem justitiae* (1. modus) s veršom *Cernere divinum* sa objavuje v spišských rukopisoch na mieste tretieho responzória tretieho nokturna sviatku Narodenia Panny Márie ešte v *Breviári* 63.84.C z Národného múzea v Budapešti z 15. storočia. V rukopisoch ostrihomskej liturgickej tradície sa uvádza v prvých večerách. Melizma na slove *cessit* má mierne odlišný charakter od verzií z ostrihomských rukopisov (ani tieto verzie však nie sú jednotné).

V rámci notovaných zlomkov sa v Evanjelickej knižnici v Kežmarku nachádza aj jedna skupina fragmentov z rovnakého kódexu.

Na základe analýzy a vyhodnotenia štyroch fragmentov *Antifonárov* 10726, 10727, 10728 a 10729 možno konštatovať, že išlo o rukopis spišského regiónu z konca 15. storočia a s najväčšou pravdepodobnosťou mohol pochádzať zo skriptória Spišskej Kapituly. Fragmenty vykazujú úplnú zhodu kodikologických, paleografických i hudobno-paleografických parametrov (métsko-gotická notácia s použitím českého *pesu* pri niektorých sekundových postupoch, 5-linajkovej notovej osnovy červenej farby s dvojitým rámovaním, s použitím kľúča c a f, v tvare písmena f a *custosu* v tvare kosoštvorcového punktu). Keďže niektoré fragmenty (10726, 10727, 10728) obsahujú špecifické časti ostrihomskej (spišskej) liturgickej tradície, je možné konštatovať, že ide o pôvodne spišský rukopis, ktorý v prípade notácie ovplyvnila krakovská a čiastočne i česká notopisárska škola (český *pes*). Notácia fragmentov sa mimoriadne približuje zachovaným fragmentom graduálu zo Štátneho archívu v Banskej Štiavnici⁴³ a rukopisom z Krakova.

Antifonár 10726 obsahuje časť oficiá z pondelka prvého pôstneho týždňa. Verš *In te confirmatus sum* patrí k responzóriu *Spes mea Domine* z večpier. V rubrike je veľmi ťažko čitateľný incipit hymnu *Ex more docti* a verzikul *Angelis suis*. Spevy zodpovedajú ostrihomskej liturgickej tradícii, ktorá je zhodná napríklad s *Bratislavským antifonárom III*.⁴⁴

Antifonár 10727 obsahuje časť antifóny *Rogo ergo te pater ut mittas* z prvej nedele po Zoslaní Ducha Svätého (výberová antifóna na Magnifikat na druhé večpery). Ide o antifónu, ktorá sa v internetových databázach objavuje len v prípade dvoch rukopisov – českého *Antifonára XIII C 4* zo Sv. Jiří zo 14. storočia (Národní knihovna Praha,

⁴³ VESELOVSKÁ, Eva: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Schemnitzensi*. Ed. *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia, Tomus II*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, č. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 35, 38, 39, 40, 49, 50, 51, 52, 72 (+70, 42, 53, 71).

⁴⁴ <http://cantus.sk/chant/16419> [Dostupné na internete, 16.10.2020].

f. 109^v)⁴⁵ a na Slovensku sa antifóna zachovala v *Spišskom antifonári Mss. N^o. 1* zo Spišskej Kapituly.⁴⁶ Z rukopisov stredovekého Uhorska sa ešte vyskytuje v *Codexe Alben-sis*,⁴⁷ v *Breviári Clmae* 33 z Maďarskej národnej knižnice v Budapešti a v *Breviári MR* 43 zo Záhrebu, ktoré sa radia medzi kódexy kalošsko-záhrebskej liturgickej tradície.⁴⁸ Z českých rukopisov sa antifóna nachádza napríklad v *Antifonári Arnošta z Pardubic P 6/2* z Knihovny Metropolitní kapituly v Prahe.⁴⁹ Antifóna má tri textové verzie, od ktorých závisí aj melodický priebeh.⁵⁰ Hlavný textový rozdiel je hneď na začiatku antifóny – verzia *Rogo ergo te pater* a druhá *Rogo te pater*. Prvá uvedená verzia je spojená s dvomi melódiami v prvom mode a druhá verzia patrí k melódii ôsmeho modu. Zachovaná časť fragmentu dokumentuje variant 0046666.1, keďže namiesto vlastného mena *Lazarum* používa zámeno *eum*. *Spišský antifonár* používa slovo *Lazarum*. Antifóna je v prvom mode. Skupina reprezentujúca germánsku oblasť obsahuje melódie antifón v prvom mode a druhá skupina zahŕňa francúzske, akvitánske a talianske pramene, ktoré používajú melódiu antifóny v ôsmom mode.⁵¹

Antifonár 10728 obsahuje veľmi ťažko čitateľnú antifónu *Cives mei vermes* z cezo-ročného obdobia (*Historia de Job*). Táto antifóna k spevu Magnifikat na večery sa objavuje v najdôležitejších kompletných rukopisoch z územia Slovenska (ostrihomská tradícia: *Bratislavský antifonár I EC Lad.* 3 Štátny archív v Bratislave, f. 23v *Bratislavský antifonár IIa EC Lad.* 4 Štátny archív v Bratislave, f. 48^v, *Bratislavský antifonár III EC Lad.* 6 Štátny archív v Bratislave, f. 138^v, *Spišský antifonár Mss. No. 2* Spišská Kapitula, f. 11^v).⁵² V poľských rukopisoch sa používa v druhej krakovskej tradícii na mieste poslednej výberovej antifóny a napríklad i v *Kieleckom antifonári* z roku 1372.⁵³ Z mo-

⁴⁵ <http://cantusbohemiae.cz/source/2156> [Dostupné na internete, 16.10.2020].

⁴⁶ <http://cantus.sk/image/7110> [Dostupné na internete, 16.10.2020].

⁴⁷ *Codex Alben-sis*, Zoltán FALVY – László MEZEY (eds.), (*Monumenta Hungariae Musica I.*), Budapest – Graz 1963. Z akvilejských rukopisov sa antifóna objavuje v *Notovanom breviári z Civildale Museo Archeologico Nazionale XCI*. GILÁNYI, Gabriella – KOVÁCS, Andrea: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae IV/A Aquileia (Temporale)*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2003, Civ-93.

⁴⁸ KOVÁCS, Andrea: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae VI/A Kalosca – Zagreb (Temporale)*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2008, Col-33, Col-43: 45560*. KNI EWALD, Dragutin: *Zagrebački liturgijski kodeksi XI – XV. st.* In: *Croatia sacra*, Zagreb, 1940, č. 81.

⁴⁹ CZAGÁNY, Zsuzsa: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae III/A Praha (Temporale)*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1996, č. 45560.

⁵⁰ V salzburskej liturgickej tradícii sa objavuje napr. v *Antifonári Ms 287* zo Stiftsbibliothek Vorau. DOBSZAY, László: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae I/A Salzburg (Temporale)*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1990, č. 45560.

⁵¹ Rozbor antifón obdobia po Zoslaní Ducha Svätého (post Pentecosten) publikoval David Hiley: HILEY, David: *Antiphonaria: Studien zu Quellen und Gesängen des mittelalterlichen Offiziums*. Tutzing, 2009, s. 91. Najnovšie ich spracovala Štefánia Demská: DEMSKÁ, Štefánia: Tradícia antifón post Pentecosten v stredovekých hudobných prameňoch. Komparácia a analýza repertoáru. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 10 (36), 2019, č. 1, s. 7-35.

⁵² <http://cantusindex.org/id/001814> [Dostupné na internete, 16.10.2020].

⁵³ KUBIENEC, Jakub (ed.): *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae VIII/A Kraków (Temporale)*. Budapest : Research Centre for the Humanities of the HAS Institute of Musicology, 2018, s. 143, Nr. 44480. <http://cantus.edu.pl/chant/9741> [Dostupné na internete, 16.10.2020].

ravských rukopisov sa antifóna vyskytuje v *Rajhradskom breviári R 387* z Moravskej zemskej knihovny (f. 191v) v rámci liturgie 17. nedele po Zoslaní Ducha Svätého. Na zlomku sa zachovala i časť predchádzajúcej antifóny. Jej text je, žiaľ, veľmi zle čitateľný, pričom notová osnova k príslušnému riadku je už odrezaná. Predpokladáme však, že môže ísť o antifónu *Cum audisset Job* (001980). Usudzujeme tak podľa záverečnej difereencie a čiastočne čitateľného slova s koncovkou -s: *locutus*.

Antifonár 10726 obsahuje verš *Attolens autem oculos* prvého responzória a druhé responzórium *Dixit Ruben fratribus* z tretieho nokturna tretej pôstnej nedele. Čiastočne čitateľná je i verso strana, na ktorej sa zachovalo i tretie responzórium *Salus nostra in manu* s veršom *Vivat anima tua Domine* z tretieho nokturna tohto sviatku. Radenie responzórií zodpovedá okrem ostrihomskej i krakovskej, salzburskej a pražskej liturgickej tradícii.⁵⁴



Obr. 11: *Antifonár 10726* z Knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kežmarku

Špeciálnu pozornosť si zaslúži *Breviár 5329*, ktorý datujeme na začiatok 15. storočia. Kódex bol vytvorený v profesionálnej skriptorskej dielni, čo dokladá iluminovaná iniciála *Ecce*. Métsko-gotická notácia je umiestnená do 5-linajkového notačného systému bez rámovania. Jednotlivé tvary neumových štruktúr dokumentujú klasické tvary métskej notácie bez kaligrafického vypracovania. Notáciu zlomku radíme k okruhu spišských rukopisov (*Spišský antifonár*, *Spišský graduál*, *Žaltár sine sign.* zo Štátnej vedeckej knižnice v Prešove, *Spišský breviár „H“ R III 94* z Knižnice Batthyaneum v Albe Julii a *Misál Clmae 92* z Maďarskej národnej knižnice v Budapešti. Zlomok obsahuje mimoriadne vzácne a raritné ofícium *Terra pontus astra mundus* na sviatok sv. Anny (26. 7.), ktoré sa zachovalo len v dvoch spišských rukopisoch, a to v *Spišskom antifoná-*

⁵⁴ <http://cantusindex.org/id/006479> [Dostupné na internete, 16.10.2020].

ri a v *Diurnáli R. II. 125* z Knížnice Batthyaneum v Albe Julii. Okrem spišských rukopisov sa toto officium v Európe nachádza jedine v holandskom *Antifonári zo Zutphenu* (Stadsarchief en Stedelijke Bibliotheek 6). Nápev responzória je v prvom mode, pričom ide o neskorostredovekú kompozíciu, ktorá sa približuje k melodickému priebehu responzória *Laetare Caesarea* (sv. Dorota) a *De paupertatis palea* (sv. Alžbeta).

Na Spiš lokalizujeme i *Sekvenciár 5809*, ktorý datujeme do polovice 15. storočia. Rukopis obsahuje časť dvoch sekvencií. Väčšia časť fólia obsahuje sekvenciu *Virginalis turma sexus* zo sviatku sv. Uršule. Táto sekvencia bola v Európe mimoriadne obľúbená a objavuje sa v množstve rukopisov v Nemecku, Rakúsku (augustiniáni, benediktíni), v Čechách, na Morave, v Poľsku, v civildalských rukopisoch i v stredovekom Uhorsku. Métsko-gotická notácia smeruje k rukopisom spišského okruhu (métsky *clivis* so zrezaným zakončením, vertikálny *pes*). Na väzbe rukopisu sa nachádza i ďalšia časť iného vyrezaného fólia so sekvenciou na sviatok Posvätenia chrámu (*In dedicatione ecclesiae*) *Psallat ecclesia mater illibata*, ktorá pochádza z 10. storočia a pripisuje sa Notkerovi Balbulusovi.⁵⁵ Vyskytuje sa najmä v rukopisoch z Nemecka, ale objavuje sa i v Uhorsku (s výnimkou Záhrebu, z územia Slovenska napríklad v *Košickom graduáli OSzK 172a*, f. 423^v a *172b*, f. 125^v, v *Spišskom graduáli Mss. No. 1*, f. 209^v).⁵⁶ Na tomto druhom fragmente graduálu sa nachádza ešte úvod sekvencie na sviatky apoštolov (*Commune apostolorum*) *Clare sanctorum senatus*,⁵⁷ ktorá pochádza tiež z 10. storočia a vyskytuje sa najmä v nemeckej tradícii. Z uhorských prameňov sa nachádza v *Košickom graduáli OSzK 172a*, f. 404^v a *172b*, f. 354^v, v *Spišskom graduáli Mss. No. 1*, f. 202^a a v *Bratislavskom misáli I*, f. 359^v.

Zhrnutie

Na väzbách kníh Knížnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kežmarku sa zachovalo 36 notovaných pergamenových väzieb. Hudobné rukopisy z 12., 14., a najmä z 15. storočia boli použité ako vrchný obal mladších kníh. Zachované materiály sú svedectvom domácej, najmä spišskej skriptorskej a liturgickej tradície, ale aj zahraničnej produkcie, ktorá sa na Slovensko dostala len vďaka sekundárnej funkcii (väzby mladších kníh). Medzi najvzácnejšie pramene patria hudobné kódexy, ktoré obsahujú spevy na sviatky sv. Václava, sv. Wolfganga, sv. Guduly a sv. Elégia. Ide o mimoriadne raritné nálezy nielen v stredoeurópskom, ale i v európskom priestore.

Okrem jednej výnimky dokumentujú všetky zlomky linajkové notačné systémy vrcholného a neskorého stredoveku. Jeden breviár je notovaný juhonemeckou bezlinajkovou adiaستمatickou neumovou notáciou z prelomu 12./13. storočia. Najčastejšie sa vyskytujú rukopisy s métsko-gotickou notáciou (24 fragmentov, 6 s prvkami českej a 2 s prvkami nemeckej gotickej notácie). Päť kódexov dokladá kvadratický a dva ne-

⁵⁵ AH 53-398, HOLL, Béla: Repertorium Hymnologicum Medii Aevi Hungariae. In: *Fragmenta et Codices in Bibliothecis Hungariae*. Subsidia I. Budapest : Országos Széchényi Könyvtár, 2012, č. 317 (ďalej Holl); MHMA I/30, MMLPH 239*, S. 100.

⁵⁶ ADAMKO, Rastislav – VESELOVSKÁ, Eva: *Graduale Cassoviense (s. XVI in.) : Liturgicko-muzikologická štúdiá*. Ružomberok : Verbum, 2016.

⁵⁷ AH 53-367, Holl 151, MHMA I/6, s. 89.

mecký gotický chorálny systém. Dva rukopisy sú notované českou notáciou. Jeden misál dokumentuje cistercienskú notačnú prax. Štyri rukopisy pochádzajú z druhej polovice 14. storočia. Väčšina zachovaných fragmentov prezentuje skriptorskú tradíciu 15. storočia. Z obsahového hľadiska sa medzi zachovanými stredovekými prameňmi nachádza 19 antifonárov, 6 graduálov, 3 sekvenciáre, 2 misály, 5 breviárov a jeden kancionál so zmiešaným hudobným materiálom. Paleografická a obsahová (liturgická a muzikologická) analýza poukázala na fakt, že väčšina stredovekých notovaných pergaménových väzieb z Knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kežmarku pochádza z územia Slovenska (najmä zo Spiša – radíme sem signatúry 1189, 1266, 1313 /?/, 3012, 5329, 5809, 8299, 10723, 10727, 10728, 10729, 22776, 25010, 30055, 36445, 39820, 69152, Ms 19, Ms 1744, Ms 1746, Ms 1748).

Táto štúdia bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-19-0043 projektu „CANTUS PLANUS na Slovensku: lokálne prvky – transregionálne vzťahy“ (2020 – 2024), riešeného na Ústave hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied.

PRÍLOHA

Konkordancia signatúr Knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kežmarku

Č.	Signatúra	Typ liturgickej knihy	Datovanie	Notácia	Liturgický obsah	Proveniencia
1	405	Antifonár	15. stor.	K	Nat. Innocentium	Stredná Európa
2	655	Graduál	15. stor.	K	Dom. Sexagesimae	Stredná Európa
3	1189	Antifonár	15. stor.	MG-Č	Fer. 6 in Parasceve	Spiš/Banská Štiavnica
4	1266	Antifonár	15. stor.	MG	Comm. pl. Conf. TP	Spiš
5	1313	Sekvenciár	15. stor.	MG	Transl. Wolfgangi	Spiš/Rakúsko
6	2965	Antifonár	15. stor.	K	Dom. 4 Quadragesimae	Stredná Európa
7	3012	Breviár	14. stor.	MG	Joannis, Pauli	Spiš
8	4173	Misál	14. stor.	MG-c	Dom. 12 p. Pent.	Poľsko/cisterciti
9	4600	Antifonár	15. stor.	NGCH	Dom. Quinquagesimae	Nemecko
10	5329	Breviár	15. stor.	MG	s. Annae	Spiš
11	5809	Sekvenciár	15. stor.	MG	Undec. mil. vv.	Spiš
12	5810	Sekvenciár	15. stor.	Č	s. Wenceslao	Čechy
13	7653	Antifonár	15. stor.	NGCH	Comm. unius Martyris	Nemecko
14	8299	Graduál	15. stor.	MG	Fer. 5, 6 Hebd. 2 Quadr.	Spiš
15	10726	Antifonár	15. stor.	MG-Č	Fer. 2 Hebd. 1 Quad.	Spiš/Banská Štiavnica
16	10727	Antifonár	15. stor.	MG-Č	Dom. 1 p. Pent.	Spiš/Banská Štiavnica
17	10728	Antifonár	15. stor.	MG-Č	De Job	Spiš/Banská Štiavnica
18	10729	Antifonár	15. stor.	MG-Č	Dom. 3 Quadr.	Spiš/Banská Štiavnica
19	12257	Breviár	12. stor.	NN	Tiburtii, Susannae, Hippolyti, Assumptio	Nemecko
20	16602	Misál	15. stor.	Č	Präfationen	Čechy
21	21639	Antifonár	15. stor.	K	De BMV	Stredná Európa
22	22776	Antifonár	15. stor.	MG-Č	Sabbato Sancto	Spiš/Banská Štiavnica
23	25010	Antifonár	15. stor.	MG	s. Jacobi	Spiš/ Čechy
24	26805	Breviár	14. stor.	NGCH-C	Exaltatio Crucis	Poľsko/ Nemecko
25	27438	Antifonár	15. stor.	MG-NG	De sanctis TP	Nemecko
26	30044	Cantionale	15. stor.	MG	s. Gudulae	Belgicko/ Holandsko
27	30055	Graduál	15. stor.	MG	Dom. 2 - 3 p. Epiph.	Spiš
28	36445	Antifonár	15. stor.	MG	XI milium Virginum	Spiš
29	39820	Graduál	15. stor.	MG	De evangelistis	Spiš
30	66949	Graduál	15. stor.	MG-NG	Fer. 2 Hebd.3 Quad.	Nemecko
31	69151	Antifonár	15. stor.	K	Dom. Resurrectionis	Stredná Európa
32	69152	Graduál	15. stor.	MG	Fer. 4 de Passione	Spiš
33	Ms 19	Antifonár	15. stor.	MG	Dom. 2 Adv.	Spiš (Podolíneč)
34	Ms 1744	Antifonár	15. stor.	MG	Omnium Sanctorum	Spiš/Kremnica
35	Ms 1746	Breviár	15. stor.	MG	Nativitas Mariae	Spiš
36	Ms 1748	Antifonár	14. stor.	MG	Dom. 2 p. Pascha	Spiš

Skratky notácií:

Č – česká notácia

K – kvadratická notácia

MG – métsko-gotická notácia

MG-c – métsko-gotická notácia s cisterckými prvkami

MG-Č – métsko-gotická notácia s prvkami českej notácie

MG-NG – métsko-gotická notácia s prvkami nemeckej gotickej chorálnej notácie

NGCH – nemecká gotická chorálna notácia

NGCH-C – nemecká gotická chorálna notácia s cisterckými prvkami

NN – nemecká bezlinajková neumová notácia

Summary

MEDIEVAL MUSIC FRAGMENTS FROM THE LIBRARY OF THE LUTHERAN CHURCH IN KEŽMAROK: TRANS-REGIONAL RELATIONSHIPS AND LOCAL SPECIFICITIES

In the bindings of books in the library of the Lutheran Church in Kežmarok, 36 parchment bindings with notation have been preserved. Music manuscripts of the 12th, 14th, and especially 15th centuries were used as an outer wrapping for later books. The extant materials are evidence of a domestic, principally Spiš-centred, scriptorial and liturgical tradition, and also of foreign production which arrived in Slovakia only due to its secondary function (binding of later books). Among the most valuable of these materials are music sources which include chants to Ss. Wenceslas, Wolfgang, Gudula and Eligius. These are exceptionally rare finds, not only in Central Europe but even in the entire European space.

THE CONTRIBUTION OF WROCLAW-BASED COMPOSERS TO SILESIAN AND NATIONAL MUSICAL CULTURE IN POLAND AFTER 1945

ANNA GRANAT-JANKI

prof. Anna Granat-Janki; The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław, The Faculty of Composition, Conducting, Theory of Music and Music Therapy, pl. Jana Pawła II nr 2, 50-043 Wrocław; e-mail: anna.granat-janki@amkl.edu.pl

ABSTRACT

When attempting to discuss and appraise the contribution of Wrocław-based composers to the Silesian and national musical culture in Poland, one should remember that the Wrocław music milieu came into existence only after the Second World War, and it developed from scratch, with no Polish roots it could refer to. However, in spite of difficult conditions in which it emerged, the milieu of Wrocław-based composers has always been open to new trends and movements. The article presents the achievements of the composers during different periods in the post-war Polish music history of the 20th and 21st centuries in the context of political and cultural changes, which provide a reference frame for the critical discourse. The aim is to determine characteristic features of the music of Wrocław-based composers and assess the significance of their cultural achievements from a local and national perspective.

Key words: Wrocław-Based Composers; Silesian Culture; National Music Culture in Poland; music in Poland after 1945

The year 1945 was of particular importance for both Poland and Wrocław, as it was the year the city of Wrocław and part of Silesia were returned to Poland, which marked the beginning of a new period in the history of our country.

When appraising the contribution of Wrocław-based composers to Silesian and national musical culture in Poland during the 75 years of their activity, it should be remembered that the Wrocław music milieu only came into existence after the Second World War. It developed from scratch, having no Polish roots it could refer to, and the artists struggled to develop Polish musical culture in the Recovered Ter-

ritories.¹ The first composers who came to Wrocław were Stanisław Skrowaczewski (1923–2017), Kazimierz Wiłkomirski (1900–1995) and Ryszard Bukowski (1916–1987). A key moment in the formation of the city's musical circle was the establishment in 1952 of a Composition Section at the First Faculty of the State Higher Music School in Wrocław. Among the lecturers were Piotr Perkowski (1901–1990) of Cracow and Stefan Bolesław Poradowski (1902–1967) of Poznań.² They played a decisive role in educating composers in Wrocław alongside Kazimierz Wiłkomirski.³ The first graduates⁴ of the Composition Section at the First Faculty completed their studies in the 1950s. In the interwar period the group of composers in Wrocław was very diverse in terms of age. It included two generations of composers⁵ born in the years 1900–1931. Among the older generation, there were the fathers and doyens of the 'Wrocław school of composers', such as Kazimierz Wiłkomirski, Piotr Perkowski, Stanisław Bolesław Poradowski and Ryszard Bukowski, who received their diplomas in composition before the Second World War. The younger generation consisted of Stanisław Michalek (1925–2000), Tadeusz Natanson (1927–1990), Radomir Reszke (1920–2012), Jadwiga Szajna-Lewandowska (1912–1994), Janina Skowrońska (1920–1992) and Leszek Wiślocki (b. 1931).

In the post-war decade (1945–1956), a new political system was introduced in Poland, followed by the related cultural policy of the government. The direction of music development at that time was determined by the doctrine of socialist realism. The influence of the normative aesthetics was most noticeable in Wiłkomirski's cantatas (e.g. *Kantata wrocławska* [The Wrocław cantata]) and in mass choir songs composed mainly for amateur performers. In the period in question, there were also attempts to move away from the principles of socialist realism, for example, in Ryszard Bukowski's cantata *Moja pieśń wieczorna* [My evening song] composed to the tune of a hymn by Jan Kasprowicz.⁶

Socialist realist aesthetics required composers to create national music based on folklore. This is why Wrocław-based composers resorted to the stylisation of Polish and Silesian folklore,⁷ drawing on folk tunes and texts in their songs and more extensive vocal-and-instrumental forms (e.g. *Trzy pieśni ze Śląska Opolskiego* [Three songs

¹ See: GRANAT-JANKI, Anna: *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000* [The music of Wrocław-based composers in the years 1945–2000], Wrocław, 1995.

² In the years 1954–1967, S. B. Poradowski was the only composition lecturer at the State Higher School of Music in Wrocław.

³ Kazimierz Wiłkomirski taught choral composition at the Fourth Faculty.

⁴ Those were: Jadwiga Szajna-Lewandowska, Stanisław Michalek, Tadeusz Natanson, Radomir Reszke and Leszek Wiślocki.

⁵ All the above-mentioned composers graduated from the State Higher Music School in Wrocław in the mid-1950s, they made their debuts at a similar time and followed the models instilled in them during their studies with Wiłkomirski, Perkowski and Poradowski, while the artistic views that they shared were influenced by political events.

⁶ DZIEDUSZYCKI, Wojciech: O twórczości Ryszarda Bukowskiego [Ryszard Bukowski's music]. In: *Sprawy i Ludzie*, 1954, no. 17, p. 3, and HORDECKA, K.: Koncert kompozytorski R. Bukowskiego [A concert of R. Bukowski's compositions]. In: *Słowo Polskie*, 1954, no. 16, p. 5.

⁷ The composers drew on folk material from Silesia (*Cztery pieśni śląskie* [Four Silesian songs] by Wiłkomirski, *Trzy pieśni ze Śląska Opolskiego* [Three songs from Opole Silesia], *Wariacje na temat dolnośląskiej piosenki ludowej 'Jak wyleża na brzoza'* [Variations on the Lower Silesian folk song 'When I climb a birch tree'] by Natanson), Podhale (*Piano Sonata, Piano Concerto* by Wiślocki), the Kielce region (Natanson's *Suita ludowa* [Folk suite] to the words by Kolberg, the

from Opole Silesia] and *Wariacje na temat dolnośląskiej piosenki ludowej 'Jak wyleza na brzoza'* [Variations on the Lower Silesian folk song 'When I climb a birch tree'] by Natanson, *Dwie pieśni kaszubskie* [Two Kashubian songs] by Wilkomirski). At the time of the prevailing ideological doctrine, this was the only solution and, moreover, it had considerable ideological value in the Recovered Territories, as folk music confirmed the Polish identity of those regions.

Despite the socialist realist doctrine, the development of Polish music in the post-war decade was grounded in neoclassicism. It found its way into the works of nearly all Wrocław-based composers who, having adopted the principles of the neoclassical style, developed them creatively as regards the form of the works and the composer's technique. Characteristic features of Ryszard Bukowski's music are the use of classical and baroque genres, such as sonata (*Sonata da camera*), concerto (*Concertino* for piano and orchestra) and quartet (*String Quartet*, Op. 11), and the use of polyphony and strict polyphonic forms, especially fugue. He combined baroque influences with classical elements and with stylised folk music (*Suite* for string orchestra, Op. 13), and used elements of parody and grotesque, which are characteristic of his style. Such elements can also be found in Jadwiga Szajna-Lewandowska's compositions. Lightness, grace, finesse and humour are the characteristic features of this composer's neoclassical works (e.g. *Sonatina* for oboe and piano, *Concertino* for flute and strings, the *Pinokio* ballet). Leszek Wiślocki, in turn, enriched classical genres and forms with elements of highland music (*Piano Sonata*, *String Quartet No. 1*, *Piano Concerto*).

In the next period of Polish music history, i.e. 1956–1975, a new attitude towards culture developed. Culture was to be multidimensional and diverse in terms of style, content and social function. As a result of the changes occurring in Poland, the country escaped from isolation and became receptive to the Western European avant-garde. The political thaw was conducive to cultural development. In this period, several generations of composers were active in Wrocław. In addition to the older generations, mentioned above, of note are also those born in the 1930s (Jerzy Filc, b. 1933; Zygmunt Herembesza, b. 1934; Lucjan Laprus, b. 1935; Ryszard M. Klisowski, b. 1937), the composers of the 1940s (Jan A. Wichrowski, 1942–2017; Zbigniew Karnecki b. 1947; Grażyna Pstrokońska-Nawratil, b. 1947; Piotr Drożdżewski, b. 1948), and those born in the 1950s (Rafał Augustyn, b. 1951; Andrzej Tuchowski, b. 1954; Mirosław Gąsieniec, b. 1954; Ewa Podgórska, b. 1956; Tomasz Kulikowski, b. 1957). Some of them studied abroad, in Paris (Pstrokońska-Nawratil⁸) and Vienna (Klisowski⁹), and their works were performed at international fora,¹⁰ for example

Lubelskie region (*Suite* for string orchestra, Op. 13, the so called *Lublin Suite* by Bukowski) and Kashubia (*Dwie pieśni kaszubskie* [Two Kashubian songs] by Wilkomirski).

⁸ In 1978, the composer participated in Olivier Messiaen's and Pierre Boulez's lectures at Paris Conservatory and IRCAM, as well as in a seminar on Iannis Xenakis' music in Aix-en-Provence; she also took an internship at an experimental studio in Marseille.

⁹ In the years 1973–1977, the composer complemented his education at Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Vienna. He studied experimental electroacoustic music with Dieter Kaufmann and special composition with Erich Urbanner and Roman Haubenstock-Ramati.

¹⁰ Pstrokońska-Nawratil was awarded at the Competition for Female Composers in Mannheim in 1975 and received the Third Prize at the UNESCO International Rostrum of Composers in Paris in 1987 for the composition *Ikar* [Icarus] for symphony orchestra. Klisowski's works were presented at numerous concerts in Vienna.

at the 'Warsaw Autumn' International Festival of Contemporary Music (Pstrokońska-Nawratil¹¹). In the period in question, the Wrocław circle of composers developed dynamically and their position in the musical world strengthened.

The Wrocław-based composers quickly embraced new tendencies inspired by the avant-garde. The first twelve-tone works were composed as early as 1957. The most popular among Wrocław's circle of composers, as in other Polish musical centres, was the horizontal twelve-tone technique. The composers often used tone rows to create themes and employed the technique freely, often combining it with various styles, for example neoclassicism (Radomir Reszke, Leszek Wiśłocki, Tadeusz Natanson), neoromanticism (Natanson), expressionism (Bukowski) and jazz (Reszke). Some Wrocław-based composers employed a less popular type of serial technique – total serialism (*Symphony No. 2* by Tadeusz Natanson). The composers applied not only complete twelve-tone rows, but also series restricted to a number of pitches (e.g. *Ewolucje* [Evolutions] by Wiśłocki, *Inwokacje* [Invocations] by Bukowski, *Do Saffony* [To Sappho] and *Varianti b-a-c-h* by Herembeszta).¹²

The serial technique was also enriched by combination with punctualistic texture (e.g. *Ewolucje* [Evolutions] by Wiśłocki, *Concerto for B-flat Trumpet and Symphony Orchestra* by Reszke) and more modern means of expression (*Varianti b-a-c-h* by Herembeszta).

In the first half of the 1960s, Wrocław's composers became interested in sonoristics. At that time (the first development phase), sonoristic expressions were combined with traditional methods of composition, and with thematic thinking (Bukowski, Natanson, Reszke). Sonoristics gained popularity at the end of the 1960s (the second development phase), when it was also treated as a structural means for determining the expression of the work (Herembeszta, Klisowski, Natanson, Pstrokońska-Nawratil, Reszke). Works by Wrocław-based composers represent various types of sonorism: constructivist (Herembeszta), impressionist (Wichrowski), vitalist (Pstrokońska-Nawratil), neoclassical (Natanson), neoromantic (Natanson), expressionist-and-futuristic (Klisowski), etc.

The above composers also employed controlled aleatoricism, which fulfilled various form-shaping functions: expressive, timbral, motor or dramatic. New sounds and timbres were explored not only through traditional instruments, but also using electronic devices (Klisowski). An interest in the new world of sound developed relatively late, specifically in 1974 in Ryszard Klisowski's output, which included works of *musique concrète* (*Sonant*) and electronic music (*Alkor*, *Memento*), as well as pieces combining electronic sound sources with traditional ones (*Cadenza*).

The 1970s were a period of significant changes in musical culture. This stemmed from a decline of the ideas on which modernist culture was based. After 1975, modernist trends were replaced by new postmodernist ones. Postmodernist mottos brought many individual techniques within two types of postmodernism: neo-conservative and post-structuralist.¹³ In the postmodern era, every composer took a different approach to

¹¹ In 1980, her composition *Ikar* [Icarus] was performed at the opening concert of the 'Warsaw Autumn' Festival. It was the first composition by a Wrocław-based composer to be presented at this prestigious festival.

¹² In this work the composer combined serialism with interval structuralism and constructivism.

¹³ DZIAMSKI, Grzegorz: 'Postmodernizm' [Postmodernism]. In: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku* [Encyclopaedia of Polish culture of the 20th century], vol. 4: *Od awangardy do postmod-*

their new possibility of 'evading any necessity',¹⁴ which constitutes a *differentia specifica* of postmodernity.

After 1975, composers of the older generation were still active in Wrocław. The historical change of guard affected Ryszard Bukowski's and Tadeusz Natanson's aesthetic approach. Those composers referred to tradition with deference and did not look to play with it.

To **Ryszard Bukowski**, postmodernism was a period in which modern musical language consolidated in the compositions that constituted his *opus magnum* (two passions: according to St Mark and according to St Mathew, *Missa Profana*, *Symfonia 'Trenów'* [The Symphony of 'Laments'], ballets, string quartets, violin and piano sonatas). The essence of the composer's style was the combination of neoclassicism with expressionism.

Tadeusz Natanson's music is best described as 'new romanticism'. His works reflect his desire to express emotions and seek emotional contact with the listener. The composer enters into dialogue with tradition, employing traditional idioms, such as quasi-romantic expression rooted in melody (e.g. *Piano Concertos No. 2 and No. 3*), modal structures (*Sonata antiqua*, *Symphony No. 7*), diatonic scale and euphony of sound (*Sextet* for 3 trumpets and 3 trombones), which recur as signs encoded in the modern language system.

Younger composers, including Ryszard Klisowski, Jan A. Wichrowski, Grażyna Pstrokońska-Nawrtał, Zbigniew Karnecki, Rafał Augustyn, and Stanisław Krupowicz (b. 1952),¹⁵ after an initial fascination with avant-garde artistic expression, adapted new, postmodernist tendencies. The composers' approaches were pluralistic,¹⁶ as each artist refers to different experiences, and seeks new means of expressing them. No stylistic convention is favoured over others, the choice depends on the composer's artistic viewpoint and preferences.

Ryszard Klisowski's works from the period in question are experimental music. They still show strong connections with the first and second avant-garde waves, which makes them unique (expressionist plane-based sonorism). The composer combined avant-garde aspects with elements of tradition, which manifested itself through the idiom of gypsy music (*Piano-Ray*), oriental music (*Oriental Dance*, *Mantra-Tantra*), the mannerisms of Austrian music (*Augustins-Variationen*), quotations and allusions. Klisowski often distorted tradition and after 1975, he continued to compose electroacoustic music.¹⁷

ernizmu [From the avant-garde to postmodernism]. Ed. G. Dziamski. Warszawa : Instytut Kultury, 1996, pp. 389–402.

¹⁴ SZCZEPAŃSKA, Elżbieta: Postmodernizm a muzyka [Postmodernism and music]. In: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku* [Encyclopaedia of Polish culture of the 20th century], vol. 4: *Od awangardy do postmodernizmu* [From the avant-garde to postmodernism]. Ed. G. Dziamski. Warszawa : Instytut kultury, 1996, p. 446.

¹⁵ S. Krupowicz has been associated with the Wrocław circle of composers since 1995, when he was employed at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław.

¹⁶ WALKER, John A.: Pluralizm kulturowy i postmodernizm [Cultural pluralism and postmodernism]. Transl. A. Taborska. In: *Postmodernizm – kultura wyczerpania?* [Postmodernism – a culture of decline?]. Selected by M. Giżycki. Warszawa : Akademia Ruchu, 1988, p. 46.

¹⁷ In 1978, Ryszard Klisowski founded his own experimental music studio in Wrocław and established the *Gemel* Electronic Music Experimental Group.

Sensuality of tone and strong emotionalism are the distinctive features of Jan A. Wichrowski's music. His works were inspired by poetry, philosophy, religion and nature. The composer referred to the anxieties of modern man (*Rubajaty*, *Księgi Megilot* [Megillot books]), whom only love could save. He combined elements of tradition, such as tonal harmony and euphonic gestures, with sonorism, aleatoricism, punctualism and impressionism (*Kontrapunkty* [Counterpoints], *Violin Concerto*). An important part of his oeuvre are lyrical vocal and instrumental works.

Grażyna Pstrokońska-Nawratil's music in turn was dominated by humanistic content. Her works reflect a concern for man, his fate and future (a cycle of 7 frescoes, ¹⁸ *Triangle!*), as well as a religious attitude (*Magnificat MM*, *Niedziela Palmowa w Nazareth* [Palm Sunday in Nazareth], *Assisi*). The composer engages in a personal dialogue with nature (cycles: *Ekomuzyka*¹⁹ [Eco-music], *Mysząc o Vivaldim*²⁰ [Thinking about Vivaldi], *Reportaże*²¹ [Reportages], the *Galaktikos* triptych.²² Inspiration by nature (especially by the sea),²³ is very common in Pstrokońska-Nawratil's works, and shaped the composer's technique (the 'structure shifting' method) and the structure of the palindrome scales she used (neomodalism). The elements of a work of music most important to the composer are: emotion, timbre, space, time, form and structure.

Rafał Augustyn's oeuvre has close ties with his literary interests.²⁴ His works are rich in intertextual and intersemiotic relations. The composer makes use of quotes, associations, references, allusion, grotesque, parody and his compositions are characterised by a complex system of musical symbols (*A Life's Parallels*, *A linea*, *Mirois*, *Carmina de tempore*). The essence of his music lies in meanings and senses that extend beyond the world of sounds.²⁵

¹⁸ They are titled as follows: I *Reanimacja* (*Człowiek i życie*) [Reanimation (Man and life) 1972, II *Epitaphios* (*Człowiek i śmierć*) [Epitaphios (Man and death)] 1975, III *Ikar* (*Człowiek i marzenia*) [Ikarus (Man and dreams) 1979, IV *...alla campana...* (*Człowiek i pamięć*) [...alla campana... (Man and memory)] 1987, V *Eternal* (*Człowiek i wiara*) [Eternal (Man and faith)] 1987, VI *Palindrom* (*Człowiek i tęsknota*) [Palindrome (Man and longing) 1994, VII *Uru Anna* (*Człowiek i światło*) [Uru Anna (Man and light)] 1999.

¹⁹ The cycle includes: *Pejzaż z Pluszczem* [A landscape with a dipper], *Terra, Klimop* (*Bluszcz*) [Ivy], *Strumyk i słońko* [A creek and the sun], *Lasy deszczowe* [Rainforests].

²⁰ The cycle includes: *...como el sol e la mar...* (*Lato*) [Lato] and *El Condor* (*Wiosna*) [Spring].

²¹ The cycle includes: I *Niedziela Palmowa w Nazareth* [Palm Sunday in Nazareth], II *Figury na piasku* [Figures in the sand], III *ICE-LAND*, IV *Ring of Tara ...the time machine*, V *Ao-tea-roa*.

²² It consists of: I *Gwiazdy i ciemna material* [Stars and dark matter], II *Pulsar*, III *Supernova*.

²³ The composer commented on her inspirations in the article 'Słuchanie świata. Słyszę, to co widzę' [Listening to the world. I can hear what I can see]. She wrote: 'the source of art. is our world: unemotional nature and the work emotional man'. PSTROKOŃSKA-NAWRATIL, Grażyna: *Słuchanie świata. Słyszę, to co widzę* [Listening to the world. I can hear what I can see]. In: *Przyroda i cywilizacja* [Nature and civilization]. Ed. E. Dobierzewska-Mozrzyk, A. Jezierski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010, s. 133.

²⁴ Both the works with and without verbal text contain a complicated system of meanings, the keys to which are to be found in the titles referring to literary genres and techniques or being literary play. Cf. DZIADEK, Magdalena: Augustyn Rafał. In: *Kompozytorzy polscy 1918–2000* [Polish composers 1918–2000], vol. 2. *Biogramy* [Biographical entries]. Gdańsk – Warszawa, 2005, pp. 56–58.

²⁵ Cf. GRANAT-JANKI, Anna: Symboliczny świat muzyczny Rafała Augustyna [Rafał Augustyn's symbolic musical world]. In: eadem, *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000* [Music by Wrocław-based composers in the years 1945–2000]. Wrocław 2005, pp. 235–244, and ZDUNIAK, Maria: Augustyn Rafał. In: *Encyklopedia muzyczna PWM* [PWM music encyclopa-

A deconstruction strategy is employed in the music of **Stanisław Krupowicz**. It results from the composition method that he calls *surconventionalism*²⁶ and consists in juxtaposing several stylistic conventions in order to create a new context.²⁷ In Krupowicz's music, tradition is deconstructed at the level of style, genre, form, sound material and texture. The composer draws on various stylistic idioms.²⁸ He transfers stylistic codes to a different context, investing them with new senses and meanings. In the second half of the 1980s Krupowicz, who had worked for many years in a computer studio at Stanford University became, and remains, the most renowned computer music composer in Poland (*Tako rzecze Bosch* [Thus spoke Bosh], *Tylko Beatrycze* [Only Beatrice]). He also initiated and founded the Computer Composition Studio at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław.²⁹ Since its beginnings, the Studio has developed dynamically, thanks to which today Wrocław is one of the leading centres of computer music.

Example 2: S. Krupowicz, *Wariacje pożegnalne na temat Mozarta* [Farewell variations on a theme by Mozart], variation V. Computer printout from the composer's archive, p. 19.

dia], biographical part. Ed. E. Dziębowska, vol. *ab – Suplement*, Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1998, p. 21.

²⁶ It is a method devised jointly by Stanisław Krupowicz and Paweł Szymański in 1984. The term comes from the surrealist movement in painting.

²⁷ KRUPOWICZ, Stanisław: *Surkonwencjonalizm* [Surconventionalism]. In: *Vivo*, 1994, no. 1(11), p. 57. The composition that best exemplifies the concept is *Fin de siècle*.

²⁸ The composer draws on stylistic idioms of mediaeval music (*Miserere*), Renaissance (*Concerto for tenor saxophone and computers, Miserere*), baroque (*Pewien szczególny przypadek pewnego uogólnionego kanonu w kwarcie i w kwincie* [A special case of a certain generalised canon at the fourth and the fifth]) and classical music (*Wariacje pożegnalnych na temat Mozarta* [Farewell variations on a theme by Mozart]), Polish religious music (*String Quartet No. 2, Oratorium na Boże Narodzenie* [Christmas oratorio]), Byzantine music (*Symphony*), flamenco (*Alcoforado*), jazz (the *Europa* [Europe] opera), popular (*Fin de siècle*) and avant-garde music.

²⁹ Formally the studio started operating at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław in 1998. The members of the Studio include: Marcin Bortnowski, Cezary Duchnowski, Agata Zubel-Moc, Paweł Hendrich, Marcin Rupociński and Grzegorz Wierzbą.

Among the works of Wrocław-based composers, a special place belongs to those of **Zbigniew Karnecki**, as this composer wrote mainly theatre and film music. He is widely considered as one of the most outstanding composers in this domain. Karnecki's oeuvre comprises over 100 works, including around 70 compositions for dramatic performances, more than 10 for puppet shows, 3 for pantomime, 17 for television plays and 3 for films.

Karnecki combined composition with his work as a music director at various theatres. He was the author and coordinator of the Integration Programme of Wrocław Artistic Schools, which undertook various interdisciplinary activities.

At the end of the 20th century, a group of young composers emerged in Wrocław. The new generation includes artists born in the 1970s, who debuted in the 1990s or at the beginning of the new millennium, such as Krystian Kielb (b. 1971), Robert Kurdybacha (b. 1971), Cezary Duchnowski (b. 1971), Marcin Bortnowski (b. 1972), Michał Moc (b. 1977), Agata Zubel (b. 1978), Grzegorz Wierzbą (b. 1978), Paweł Hendrich (b. 1979).

They defined themselves by choosing between three varieties of postmodernism: surconventionalism (the ironic variant of postmodernism), new romanticism (the retrospective variant of postmodernism) and the continuation of modernism (neosonorism).³⁰ They all draw on tradition as well as avant-garde, but each of them aspires to create their own stylistic idiom.³¹ A distinctive feature of this generation of composers is their strong individualism, and as a result there are no real universal features in their music – something that could be identified in the work of the older generation of composers, who can be said to have formed a kind of school.

Two of the above composers, Cezary Duchnowski and Agata Zubel, have been particularly influential on the development of Silesian and national musical culture in Poland. Their approach can be described as neo-sonoristic, as it is the attractiveness in terms of sound that they put to the fore. These are post-avant-garde composers.

Cezary Duchnowski, a composer, pianist and performer, took a special approach to sound and he selects instruments very carefully (e.g. *Koniec poezji* [The end of poetry], *Głosy miasta* [Voices of the city]). An important part of his oeuvre is electroacoustic music. In almost all of his compositions, Duchnowski employs electronic media as an integral part of the group of instruments used, or creates a new context for traditional instruments.³² He is also a great advocate of improvised music,³³ as he believes live performance facilitates the emotional expression of music. Together with Paweł Hendrich and Sławomir Kupczak, he forms the *Phonos ek Mechanes* ensemble, which plays human-electronics,³⁴ music where computers are controlled by acoustic instruments. With

³⁰ TOPOLSKI, Jan: Postmodernizm i co dalej? Pokolenie lat 70 [Postmodernism and what next? The 1970s generation]. In: *Kwartalnik*, 2013, no. 5(20), p. 2.

³¹ Cf. JABŁOŃSKI, Maciej: *Sacrum Profanum 2012; sercem, uchem, szkiełkiem i okiem* [Sacrum Profanum 2012, with the heart, the ear, the glass and the eye]. Online: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3948-sacrum-profanum-2012-sercem-uchem-szkiełkiem-i-okiem.html>, accessed: 7 August 2019.

³² Cf. DUCHNOWSKI, Cezary: *Autoreferat* [Summary of professional accomplishments], presented as part of the procedure for awarding the title of professor, unpublished text, p. 1.

³³ STEFAŃSKI, Krzysztof: Wizytówka Cezarego Duchnowskiego [Cezary Duchnowski's calling card]. In: *Meakultura*, online: <http://meakultura.pl/publikacje/wizytowka-cezarego-duchnowskiego-802>, accessed: 7 August 2019.

³⁴ This is a special kind of live electronics.

Marcin Rupociński, he runs the *Morphai* group,³⁵ which undertakes interdisciplinary initiatives, and with Agata Zubel he plays in the *Elettro Voce* duo, developing projects for voice and electronics. Duchnowski composes chamber and symphonic works, film and theatre music, and he is also involved in multimedia projects (e.g. the interactive opera *Ogród Marty* [Martha's garden], *Muzyka form przestrzennych* [Music of spatial forms]), which go beyond the boundaries of art. His music has been described as algorithmic;³⁶ and he has developed a number of programmes for pitch and rhythm organisation.

A sonoristic approach is also characteristic of the composer and vocalist **Agata Zubel**. Her works are very attractive as regards the sound. Apart from timbre, the composer's style is defined by rhythm and expression.³⁷ She does not limit herself to applying a single composition technique, but experiments constantly, especially with vocal articulation, and as regards expression and musical genres, which she interprets individualistically. Seeking to discover new sounds and intensify the expression of music, she often employs electronics³⁸ in acoustic compositions (*Not I*, *Odcienie lodu* [Shades of ice], *Between*). Her music has various facets. The first are the vocal-and-instrumental works for her own voice. She makes use of poetic texts including those of Samuel Beckett (*Cascando*, *What is the Word*, *Not I*), Wisława Szymborska (*Urodziny* [Birthday], *Labirynt* [Labyrinth]), Czesław Miłosz (*Aforyzmy na Miłosza* [Aphorisms on Miłosz], *Piosenka o końcu świata* [A song about the end of the world]) and Natasza Goerke (*Opowiadania* [Stories]). The second facet is music composed with the computer (e.g. *Not I*, *Between*, *Oresteja* [Oresteia], *String Quartet No. 1*, *Parlando*), and the third – works for traditional instruments (e.g. *In* for orchestra, three symphonies, *Concerto grosso* for recorders, baroque violin, harpsichord and two choirs, *Violin Concerto*, *Percussion Store* for percussion and orchestra, ...*nad Pieśniami* [...Of songs] for voice, cello, choir and orchestra). Zubel's music is exceptionally colourful, virtuosic and sensual and this extremely talented Polish composer currently enjoys international recognition.³⁹

³⁵ The group was established in 1997. It gave performances combining music, theatre performance and dance.

³⁶ HENDRICH, Joanna: Cezarego Duchnowskiego algorytm na muzykę [Cezary Duchnowski's algorithm for music]. In: *Glissando*, 2007, no. 12, pp. 14–19.

³⁷ Cf. MASŁOWSKA, Aleksandra: Wizytówka Agaty Zubel [Agata Zubel's calling card]. In: *Meakultura*. Online: <http://meakultura.pl/publikacje/wizytowka-agaty-zubel-747>, accessed: 9 August 2019.

³⁸ SZWARCMAN, Dorota: Lubię śpiewać z komputerem. Rozmowa z Agatą Zubel [I like singing with the computer. A conversation with Agata Zubel]. In: *Polityka*, 4. 11. 2009. Online: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/paszporty/12547,1,rozmowa-z-agata-zubel.read>, accessed: 7 August 2019.

³⁹ Her compositions were performed at numerous festivals, such as the 'Warsaw Autumn' Festival, the 'Musica Polonica Nova' and 'Wratislavia Cantans' Festivals in Wrocław, Sacrum Profanum in Cracow, Audio-Art, the Days of Andrzej Panufnik's Music in Cracow, the Poznań Music Spring, the Adam Didur Festival, the 'Kraków 2000' Festival, Chanterelle Festival, the Polish Music Festival in Cracow, the 'Polish Modern Music' Festival of Premieres in Katowice, as well as the 'Alternativa' Festival in Moscow, 'Corso Polonia' in Rome, 'Velvet Curtain' in Lviv, 'Musikhøst Odense' in Denmark. In 2011, she was invited as a composer-in-residence of the 'Other Minds' Festival in San Francisco. For two seasons (2010/2012) she was a composer-in-residence of the Karol Szymanowski Philharmonic in Cracow. She participated in experimental improvised projects during International Composition Courses in Darmstadt, the Ferus Festival in New York, and

Example 3: A. Zubeł, *Not I* according to Samuel Beckett, b. 81–87. Score published by PWM Kraków 2012, p. 19.

The image shows a musical score for a voice and piano piece. The tempo is marked 'Lento ad libitum (ca 1)' and the dynamics are 'pp'. The score is divided into two systems. The first system shows the voice part with a long note and a 'vocalize' instruction, and the piano and crotchet parts with sustained notes. The second system continues the vocal line and piano accompaniment.

Paweł Hendrich's music is of a different kind and incorporates the idea of music as science and music as a system,⁴⁰ which has fascinated artists from antiquity to the modern day. In his own words, 'I practise abstraction and find beauty in proportions, relations and numbers.'⁴¹ The composer seeks cohesion and control, which manifests itself in the system of pitch organisation that he constructs and calls the System of Periodic Structures.⁴² Although it is primarily a pitch organisation system, it also influences other elements of music and the meta-form. Since his earliest pieces, Hendrich has shown a preference for abstraction and ambiguity of extramusical content, structuralism, constructivism, complexity, layered structures, limitation, systemicity and processuality.⁴³ He hides these features behind ambiguous titles, which are neologisms based on Greek and Latin words⁴⁴ that define the key ideas of his compositions (*Diversicorium*, *Multivalentis*, *Cyclostratus*, *Diaphanoid*, *Liolit*, *Hyloflex*, *Heterochronia*, *Emergon*). Sometimes the titles contain references to the exact and natural sciences,

the Alternativa Festival in Moscow. Over a dozen CDs with her compositions and performances have been released, including the Fryderyk-winning album *Cascando* (CD Accord).

⁴⁰ TOPOLSKI, Jan: *Muzyka 2.1: Paweł Hendrich* [Music 2.1: Paweł Hendrich]. Online: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2888-muzyka-21-pawel-hendrich.html>, accessed: 8 August 2019.

⁴¹ Ibidem.

⁴² HENDRICH, Paweł: O organizacji dźwięków, czasu i formy [On pitch, time, and form organisation]. In: *Glissando*, 2007, no. 12, pp. 26–32 and idem, *Autoreferat* [Summary of professional accomplishments], presented as part of the habilitation procedure, unpublished text, p. 12.

⁴³ HENDRICH, *Autoreferat*..., Ref. 42, p. 15.

⁴⁴ TOPOLSKI, Jan: CD booklet: *Paweł Hendrich – Utwory kameralne* [Paweł Hendrich – chamber music]. Wydawnictwo 'Dux' 2010, p. 7 and J. Topolski, *Muzyka 2.1*...

Example 4: P. Hendrich, *Emergon* α, b. 31–33. Computer printout from the composer's archive, p. 11.

11

Energy α

Fl

Ob

Cl

Bsn

Trp

Hrn

Tbn

Ten

Bss

Part 1

Part 2

which are the chief source of inspiration for the composer. Hendrich makes use of the computer as an aid in composition. He also gives performances of live electroacoustic music (as a member of the *Phonos ek Mechanes* trio).

The next generation of Wrocław-based composers includes artists born in the 1980s, such as Sebastian Ładyżyński (b. 1985) and Katarzyna Dziewiątkowska (b. 1984). **Sebastian Ładyżyński** is a particularly interesting artist. What distinguishes him from other Wrocław-based composers is that he writes music mainly for theatre performances (including theatre forms based on live-electronics) and films. He also composes music for computer games in the form of interactive intermedia productions (including some for disabled children).⁴⁵ He has also written four short film scores⁴⁶ and is the head of the Theatre and Film Music Studio at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław.⁴⁷

The youngest generation of Wrocław-based composers includes **Adam Porebski** (b. 1990). His works include various genres and forms of instrumental, vocal, vocal-and-instrumental and electroacoustic music. His artistic interests focus on the issue of processuality in music⁴⁸ (*Sinfonia moderna*, *Gregoriady*), which inspired him to devise his own original technique of overlapping cycles⁴⁹ (*n-Cyclus*). The composer creates interactive installations based on the idea of an open form, in which the final sound is determined by the performer (*@piacere*). He seeks to combine tradition with modernity (*Kolby* [Butts], *InterGeneracje* [Inter-generations]).

Recapitulation

The output of the Wrocław-based composers can be said to be characterised by the following features:

- deeply rooted in tradition; the composers have never renounced their ties with tradition, even during the avant-garde period,
- emotionalism – a feature typical of all the composers in question,
- references to Karol Szymanowski's ideas, which have been transformed in subsequent creative periods; Wrocław-based composers seek to write modern, world-class music which is national at the same time, by applying Szymanowski's ideas,⁵⁰
- considerable foreign influences (Mahler, Skrabin, Prokofiev, Bartók, Ravel, Italian futurists, Schönberg, Berg, Webern, Messiaen, Ives),

⁴⁵ See: ŁADYŻYŃSKI, Sebastian: *Autoreferat* [Summary of professional accomplishments], presented as part of the habilitation procedure, unpublished text, pp. 8-13.

⁴⁶ Ładyżyński's short films: *Kinki-Tabu*, *Zdarzenia plastyczne* [Plastic events], *Błoto* [Mud] and *Ostatnia wieczerza* [Last supper].

⁴⁷ The Studio was established in 2016 by Zbigniew Karnecki.

⁴⁸ POREBSKI, Adam: *Procesualność w utworze Sinfonia moderna na akordeon, marimbę i orkiestrę symfoniczną* [Processuality in *Sinfonia moderna* for accordion, marimba and symphony orchestra]. Unpublished Master's thesis, Wrocław, 2014.

⁴⁹ POREBSKI, Adam: *Technika nakładania cykli w utworze n-Cyclus* [Technique of overlapping cycles in 'n-Cyclus']. Unpublished PhD dissertation, Wrocław 2016.

⁵⁰ SZYMANOWSKI, Karol: *Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce* [Comments on contemporary music opinions in Poland]. In: *Karol Szymanowski. Pisma* [Karol Szymanowski. Writings], vol. 1: *Pisma muzyczne* [Musical writings]. Collected and edited by Kornel Michałowski. Kraków : PWM, 1984, pp. 33-42.

- references to Polish musical culture (Chopin, Szymanowski, Baird, Serocki, Penderecki, Górecki, Szalonek, Lutosławski, Krzanowski),
- a variety of technical methods,
- diversity of music types (solo and chamber music, vocal and instrumental works, choral pieces, oratorio and stage music – including works for children),
- diversity of interests (e.g. poetry, philosophy, religion, nature, universe, Indian music, jazz, folklore, ancient and medieval culture),
- humanistic approach,
- theatre and film music,
- use of electronic media; computer-aided music, multimedia productions and performances; employing improvisation, often using live electronics,
- openness towards new trends in the search for continuous artistic development.

Conclusion

Research into the output of Wrocław-based composers in the period 1945–2020 has shown that in spite of the difficult conditions in which it emerged, this circle of composers has always been open to new trends and movements, and all the tendencies that developed in Polish music in the second half of the 20th century were creatively continued and developed by the group. This attests to the conceptual awareness of these composers, their technical competence and deep emotional sensitivity.

The presented review of the accomplishments of Wrocław-based composers from the perspective of transformations that occurred in Polish music in the second half of the 20th century and at the beginning of the 21st century leads to the conclusion that in the works of these composers there are individual, or even original, technical and aesthetic approaches employed by the composers within established trends, and these enrich the Polish music of the time. Their contribution has helped make Wrocław an important and thriving cultural centre. The Wrocław-based composers comprise a distinctive circle of artists whose works have been recognised at national and international level, and their compositions are performed at the most prestigious festivals and concerts around the world. The music of the composers discussed here is an important element of both regional and national culture.

Résumé

PRÍSPEVOK WROCLAWSKÝCH SKLADATEĽOV K SLIEZSKEJ A NÁRODNEJ HUDOBNEJ KULTÚRE V POESKU PO ROKU 1945

Pri pokuse analyzovať a zhodnotiť prínos wroclawských skladateľov k regionálnej sliezskej hudobnej kultúre aj národnej hudobnej kultúre Poľska je potrebné mať na pamäti, že wroclawska hudobná scéna vznikla až po 2. svetovej vojne a vyvinula sa bez poľských koreňov, na ktoré by mohla nadviazať. Napriek náročným podmienkam, za ktorých vznikala, bolo prostredie wroclawských skladateľov vždy otvorené novým trendom a hnutiam. Štúdia prezentuje prínos skladateľov počas viacerých vývinových fáz poľskej povojnovej hudobnej histórie 20. a 21. storočia v kontexte politických a kultúrnych zmien poskytujúcich referenčný rámec kritického diskurzu. Cieľom je vymedzenie charakteristických znakov hudby wroclawských skladateľov a posúdenie významu ich kultúrnych úspechov z lokálnej a národnej perspektívy.

PENTATONIKA V TRADIČNOM SPEVE SLOVÁKOV V STAREJ PAZOVE (SRBSKO): TEÓRIA, TYPY, GENÉZA

KRISTINA LOMEN

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

ABSTRACT

To the present day, the song repertoire of Slovaks from Stará Pazova has preserved distinctive musical features, which had already attracted the attention of 20th century researchers. Among these is the fact that the pentatonic scale is richly represented in traditional Slovak songs of this locality. In classifying the individual pentatonic groups we proceed from the classification method of Zoltán Kodály, who distinguishes four pentatonic groups of songs. The author of this article describes Kodály's method and subsequently applies it to the song material from Stará Pazova. Using ethnomusicological analysis, she further specifies the individual pentatonic groups from the area. With the new characterisation of the pentatonic, there is also a new hypothesis on the origin of this specific musical feature in traditional Slovak singing in this locality.

Key words: traditional singing, the pentatonic scale, theoretical conceptions, pentatonic types, local repertoire, ethnic enclave

Staropazovský piesňový repertoár sa v značnej miere odlišuje od piesňového materiálu z iných slovenských lokalít vo Vojvodine. Na túto skutočnosť upozornili v minulosti viacerí etnomuzikológovia, ktorí realizovali výskum tradičnej piesňovej a hudobnej kultúry v Starej Pazove.¹ Osobitný charakter a hudobný svojráz týchto piesní spočíva predovšetkým v dvoch aspektoch.

¹ PLICKA, Karol: *Slovenský spevník I*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961, s. 42. BURLASOVÁ, Soňa: Problematika slovenských enkláv v juhovýchodnej Európe z hľadiska etnomuzikologického. In: *Slovenský národopis*, roč. 14, 1966, č. 3, s. 467-471. LENG, Ladislav: Hudobné pozoruhodnosti Staropazovskej piesne. In: *Stará Pazova 1770 – 1970*. Zborník štúdií a článkov. Ed. Ján Turčan. Nový Sad : Obzor, 1972, s. 340-351. BURLASOVÁ, Soňa: Symbióza

Prvý z nich súvisí s interpretačnou stránkou piesní – jej základnou charakteristikou je mimoriadne bohaté zdobenie spevu. Miestni obyvatelia tento spôsob spevu nazývajú *vikrúcaňa* (spevák *vikrúca pri speve*). Objavuje sa takmer vo všetkých piesňach vo väčšej alebo menšej miere. Zastúpenie ozdobného spevu závisí od samotného hudobného charakteru piesne, tempa piesne a v neposlednom rade od interpretačnej zručnosti speváka.

Druhý aspekt spočíva v základných hudobnoštruktúrnych znakoch, ktorými sú najmä tonalita a stupnice (tónové rady). Podobne ako v minulosti, aj v súčasnosti špecifickú skupinu v Starej Pazove tvoria pentatonické piesne. Sú mimoriadnym javom nielen v rámci piesňového repertoáru vojvodinských Slovákov. Predstavujú zvláštnosť aj s ohľadom na tradičný piesňový repertoár z územia dnešného Slovenska. Práve preto im venujeme väčšiu pozornosť. Najskôr však stručne zhrnieme výsledky výskumu pentatoniky v európskej hudobnej teórii.

Pentatonika z pohľadu európskej hudobnej teórie a etnomuzikológie

Pentatonika v povedomí európskych hudobníkov a bádateľov stála veľmi dlho na okraji záujmov. Nebola považovaná za európske hudobné dedičstvo. Spájala sa predovšetkým s hudbou Východnej Ázie, najmä Číny.² Často ju označovali ako „čínsku stupnicu“.³

Staršie zmienky o pentatonike (pravdepodobne prvé, ktoré sa zachovali) pochádzajú zo 4. storočia pred n. l. Nachádzame ich v spise *Elementa Harmonica* starogréckeho filozofa Aristoxena z Tarentu (375 pred n. l. – 335 pred n. l.), ktorý podáva (aj keď náznakové) správy o vývine pentatoniky.⁴ Patria k nim aj zmienky o pentatonike pochádzajúce z Číny z roku 239 pred n. l., kde už v tomto období existovali odkazy na „päť tónov“.⁵ V Európe týchto päť tónov veľmi dlho považovali za neúplnú stupnicu. Takýto názor mal napríklad aj anglický hudobný historik Charles Burney (1726 – 1814).⁶

Do európskej hudobnoteoretickej reflexie sa pentatonika dostala v druhej polovici 19. storočia. Termín pentatonika, ako ho poznáme dnes, bol zavedený v roku 1864. Po prvý raz ho použil nemecký organológ a muzikológ Carl Engel (1818 – 1882), ktorý sa okrem iného venoval aj výskumu európskej tradičnej hudby.⁷ Ku koncu 19. sto-

dvoch kolonizačných vetví v piesňovej kultúre jednej obce. In: *Slovenský národopis*, roč. 23, 1975, č. 2, s. 245. KMEŤ, Martin: Tematicko-obsahové, hudobno-štruktúrne a prednesové zvláštnosti staropazovských piesní. In: FILIP, Michal – MIŠKOVIC, Juraj – KMEŤ, Martin: *Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 1996, s. 20-36.

² BRĂILOU, Constantin: Sur une mélodie russe. In: *La musique russe*, roč. 2, 1953, s. 331.

³ Pentatonic [Heslo.] In: STANLEY, Sadie – TYRREL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Zväzok 19. New York : Oxford University Press, 2001, s. 315.

⁴ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997, s. 99.

⁵ ABRAHAM, Gerald: *Stručné dejiny hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, 2003, s. 509-510. KRESÁNEK, Ref. 4, s. 63-65.

⁶ Pentatonic [Heslo.] Ref. 3, s. 315.

⁷ Engel, Carl. [Heslo.] In: STANLEY, Sadie – TYRREL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Zväzok 8. New York : Oxford University Press, 2001, s. 202.

ročia, ale ešte aj na začiatku 20. storočia sa pentatonika spájala s tradičnou hudbou niektorých národov či etnických skupín. Môžeme sa to dozvedieť z Groveho slovníka *A Dictionary of Music and Musicians* z roku 1900 (2. vydanie) pri hesle „Pentatonic scale“. Napriek jej využívaniu v komponovanej hudbe⁸ ju naďalej považovali za neúplný protipól k stupniciam, ktoré sa využívali v európskej klasickej hudbe. Autor hesla ju označuje za skorý stupeň tonality, pričom o nej hovorí ako o nedokonalom protiklade s neúplnou štruktúrou k dokonalému hexachordálnemu systému.⁹ V tomto období, ako to poznamenáva aj samotný autor hesla, bolo k dispozícii minimum zmienok k fenoménu pentatoniky v hudbe. Pravdepodobne preto ju porovnával s hexachordálnym systémom. Zmienky o pentatonike v tomto vydaní však nachádzame aj pri hesle *Negro Music of the United States* (černošská hudba Spojených štátov). Autor sa tu zmieňuje o existencii tejto stupnice a jej uplatnení nielen v černošskej gospelovej hudbe, ale poznamenáva jej prítomnosť aj u iných etník. Spomína jej výskyt v tradičných piesňach z Walesu, Írska, Škótska a Maďarska.¹⁰

Pravdepodobne prvá rozsiahlejšia teoretická práca, ktorá sa dôslednejšie zaoberá pentatonikou, je publikácia **Huga Riemanna** (1849 – 1919) z roku 1916 s názvom *Folkloristische Tonalitätsstudien. I. Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen Volkslieder und im gregorianischen Gesange*.¹¹ Hneď v prvej kapitole uvádza úvahy už spomenutého gréckeho mysliteľa Aristoxena, ktorý sa okrem filozofie zaoberal aj úvahami z oblasti etiky a hudby. Vo svojom diele *Elementa Harmonica* (jediné, ktoré sa zachovalo) Aristoxenos ako prvý na hudobnom základe definoval niektoré hudobné pojmy, medzi ktorými môžeme spomenúť tón, interval, tónový systém, poltón, diatonický, chromatický a enharmonický tónorod, čím položil základy neskoršej hudobnej terminológie nielen antiky, ale aj stredoveku v Európe.¹² V rámci hudobnej teórie sa zoberal aj bezpoltónovými stupnicami. Pre tento typ stupníc použil termín *archaika* a rozlíšil dva typy: *prota*

⁸ V prvej polovici 19. storočia sa začína prejavovať záujem o päťtónovú stupnicu zo strany európskych skladateľov, ktorí ju začali uplatňovať vo svojej tvorbe. Za prvého skladateľa, ktorý použil „čínsku melódiu“ sa považuje Carl Maria von Weber (1786 – 1826). V roku 1805 skomponoval k opere *Turandot Ouvertúra*, ktorú postavil na čínskej melódii prevzatej z diela *Dictionnaire de musique* Jeana-Jacquesa Rousseaua (1712 – 1778), francúzskeho filozofa, spisovateľa a skladateľa. Päťtónová stupnica pútala pozornosť aj ďalších skladateľov z 1. polovice 19. storočia. Medzi nimi môžeme spomenúť napr. F. Liszta (v *Pastorálnej téme* k jeho *Les Préludes*), F. Mendelsohna (*Škótska symfónia*), F. Chopina (*Etuda Op. 10, č. 5*), A. Dvořáka (*Symfónia č. 9*). Ide o pomerne skromné začiatky využitia pentatoniky. Dôslednejší prístup k využitiu pentatoniky môžeme sledovať u francúzskych impresionistov, predovšetkým u Claudea Debussyho. Zámerné uplatnenie pentatoniky badáme aj v kompozičnom opuse Bélu Bartóka, ktorého v značnej miere ovplyvnil jeho vlastný etnomuzikologický výskum. Ref. 3, s. 315-317.

⁹ Pentatonic scale. [Heslo.] In: GROVE, George (ed.): *A Dictionary of Music and Musicians. Volume IV*. London : Macimillan and co., Limited; New York : The Macimillan Company, 1900, s. 745.

¹⁰ Negro music of the United States. [Heslo.] In: GROVE, George (ed.): *A Dictionary of Music and Musicians. Volume IV*. London : Macimillan and co., Limited; New York : The Macimillan Company, 1900, s. 728-730.

¹¹ RIEMANN, Hugo: *Folkloristische Tonalitätsstudien. I. Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen Volkslieder und im gregorianischen Gesange*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1916.

¹² In: HAWKIS, John: *A General History of the Science and Practice of Music, Volume 1*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011, s. 66-67.

a *deutera*. Prvý typ je starší a zodpovedá anhemitonickéj pentatonike (bezpoltonovej). *Deutera* je mladšia forma pentatoniky, ktorá sa poltónom nevyhýba, avšak jej charakteristickým znakom je malá tercia. Riemann ju nazval diatonickou pentatonikou. Uvedené pentatonické typy sa v súčasnej hudobnej teórii označujú ako anhemitonická (bezpoltonová) pentatonika a hemitonická (poltónová) pentatonika.

Vo svojej práci sa Riemann zameriava najmä na bezpoltonovú pentatoniku. V rámci nej rozlišuje tri pentatonické tónové rady. Podľa jeho vlastnej terminológie ide o tri formy pentatoniky, ktoré je možné odvodiť zo základnej stupnice (bez predznamenia):¹³

Ukážka 1:

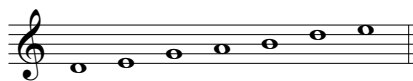
a) $c^1 - d^1 - f^1 - g^1 - a^1 - c^2 - d^2$



b) $g^1 - a^1 - c^2 - d^2 - e^2 - g^2 - a^2$



c) $d^1 - e^1 - g^1 - a^1 - h^1 - d^2 - e^2$



Z príkladov, ktoré uvádza, je zrejmé, že za základnú stupnicu Riemann považuje durovú stupnicu bez predznamenia C dur. Od jej základného tónu (c^1) vytvoril pentatonický rad, ktorý obsahuje dve malé tercie (medzi 2. a 3. tónom a 5. a 6. tónom). Z uvedeného tónového radu odvodil ďalšie dva s rovnakým pomerom intervalov, a to od tónov g^1 a d^1 . Ide o jediné dve alternatívy, od ktorých je možné vytvoriť pentatonické rady s rovnakou stavebnou štruktúrou, pri ktorých sa zároveň zachováva absencia posuviek.

V ďalšom priebehu štúdie skúma tonálnu stránku pentatoniky, jej vnútornú štruktúru, výskyt a uplatnenie v tradičných piesňach u etník, ktoré uvádza v názve štúdie: škótskych, írskych, waleských, škandinávskych a španielskych piesní, ale aj v gregoriánskom choráli. Zaoberá sa aj otázkou centrálného tónu a tonálneho centra v pentatonickéj stupnici. Štúdia sa stala východiskom pre všetkých bádateľov, ktorí sa podrobnejšie zaoberali danou problematikou.

Už v tomto období sa ukázalo, že sa pentatonika vyskytuje v oveľa širšom rozsahu než len vo väzbe na hudbu určitého národa, etnika či etnickej skupiny, ako sa myslelo na začiatku 20. storočia. Pentatonika sa tak postupne stala predmetom záujmu a výskumu mnohých muzikológov, v podstate všade tam, kde sa objavila vo väčšej alebo menšej miere. Výskum realizovali nemeckí (Hugo Riemann, Erich von Hornbostel,

¹³ Uvedené stupnice Riemann odvodil z hudobnej štruktúry pentatoniky, ktorá sa nachádza na čiernych klávesoch.

Robert Lachmann), ruskí (Sergej Tolstoj), poľskí (Kliment Kwitka, Helena Windakiewiczowa), fínski (Armas Launis), holandskí (Jaap Kunst), anglickí (Alexander John Ellis), tureckí (Raghib Kösemihal, Ferruh Arsunar) či francúzski (Marguerite Béclard d'Harcour) odborníci. Skúmali ju z rôznych aspektov podľa špecifického záujmu bádateľov: z hľadiska hudobnej štruktúry, z hľadiska jej uplatnenia, z akustického hľadiska, skúmal sa charakter pentatoniky u rozličných etníc, pričom sa objavila aj snaha o zistenie jej pôvodu.¹⁴

Do popredia sa dostala aj otázka, do akej miery možno chápať pentatoniku ako univerzálny jav. Pozoruhodná v tomto ohľade je štúdia *Five-Tone Scales and Civilization* z roku 1943, ktorej autorom je maďarský hudobný historik **Bence Szabolcsi** (1899 – 1973).¹⁵ Na jednej strane pentatoniku označuje za dedičstvo ľudského rodu. Na druhej strane sa zaoberá problematikou pentatonických štýlov, ktoré sú podľa Szabolcsiho u rozličných etníc a etnických skupín rôzne. Už v tomto období, vďaka rozsiahlemu výskumu pentatonického systému, ktorý uskutočnil Zoltán Kodály, sa vykryštali zoval explicitný pentatonický štýl, ktorý sa viazal na územie Maďarska, Rumunska a na teritórium v oblasti Strednej Volgy (kmeň Čeremišov). Szabolcsi konštatuje, že neexistuje univerzálny pentatonický štýl. Na základe vlastného výskumu rozlíšil niekoľko pentatonických typov alebo štýlov. V štúdiu Szabolcsi využíva oba termíny, pričom ich význam bližšie nešpecifikuje. Pre čitateľa tak nie je zrejmé, či pod pojmami štýl a typ autor rozumie jednu a tú istú kategóriu alebo dve odlišné kategórie. Pri výklade Szabolcsiho štúdie Kresánek hovorí o pentatonických typoch.¹⁶ Podľa vzoru Kresánka preto budeme ďalej hovoriť o pentatonických typoch, ktoré Szabolcsi rozlíšil.

Výskum realizoval na širokom spektre rozličných melódií a piesní, ktoré vzájomne porovnáva. Medzi nimi môžeme spomenúť gregoriánsky chorál, čínske, indonézske, turecké, maďarské, škótske, nemecké nápevy či černošské gospelové melódie. Okrem základného členenia pentatoniky na anhemitonickú (bezpoltónovú) a hemitonickú (poltónovú), Szabolcsi navrhuje rozlíšenie piatich typov pentatoniky, pričom ich aj charakterizuje:

1. **Stredoázijský typ**, pre ktorý je charakteristická transpozícnosť. Melódia je rozdelená na dve symetrické polovice: dva riadky sú vo vrchnom registri, dva v spodnom, zväčša o čistú kvartu alebo čistú kvintu nižšie. Transpozícia je často presná. Szabolcsi tento typ transpozíčnosti prirovnáva ku kontrapunktickému princípu *dux-comes*. Z príkladov, ktoré uvádza, sem radí čínske, indonézske, maďarské, čeremišské a mongolské melódie.
2. **Západoázijský typ** (neskôr pomenovaný ako predoázijský typ) sa vyznačuje psalmódickosťou. Autor sem zaradil melódie gregoriánskeho chorálu, hebrejské psalmódie, židovskú hudbu, hudbu Jemenu a Kaukazu. Tento typ je založený na trojtónovom modeli (trichorde), ktorý sa postupne rozširuje. Nachádza sa v západoázijských civilizáciách, v Arménsku, medzi Maďarmi z Rumunska (tzv. Szeklermi), v Rumunsku a v Severnom Taliansku.

¹⁴ SZABOLCSI, Bence: *Five-Tone Scales and Civilization*. In: *Acta Musicologica*, roč. 15, č. 1, 1943, s. 24. SZABOLCSI, Bence: *A History of Melody*. New York : St. Martin Press, 1965.

¹⁵ SZABOLCSI, Bence: *Five-Tone scales and Civilization*, Ref. 14, s. 24-34.

¹⁶ KRESÁNEK, Jozef: *Tonalita*. Bratislava : Opus, 1982, s. 62.

3. **Západoafrický typ** (neskôr len africký typ), pre ktorý je charakteristická variačnosť. Je založený na krátkom rytmickom modeli s využitím opakujúceho sa tónu, ktorý sa rozvinie do variácií. Vyskytuje sa na teritóriách západnej Afriky.
4. **Americký typ.** V rámci neho sú obsiahnuté tri melodické tradície: indiánske, černošské a melódie anglo-saských prisťahovalcov. Za najrozvinutejšiu však považuje tradíciu starobyľných melódií Indiánov. V tomto type je obsiahnutá rôznorodosť. Ukazuje sa tu napríklad transpozíčnosť. Z anglo-saskej piesňovej tradície sa tu vyskytuje smerovanie k harmonickým postupom. Avšak za spoločný znak týchto troch tradícií obsiahnutých v americkom type Szabolcsi považuje formu. V rámci nej dominujú 3-dielne a 4-dielne piesňové útvary.
5. **Západoeurópsky typ,** ktorý Szabolcsi považuje za najrozvinutejší. Podľa autora štúdie je tento typ keltského pôvodu. Najdôležitejšie pramene pochádzajú z Írska, Škótska a Walesu. Medzi základnými charakteristikami, ktoré Szabolcsi uvádza, môžeme spomenúť trojdielnosť, melodicko-motivickú jednotu piesňovej formy, moderný rytmus (ktorý Szabolcsi bližšie nešpecifikuje) a zastúpenie harmonickej koncepcie (pravdepodobne má na mysli vzťah toniky a dominanty).

V závere štúdie uvádza formové schémy melódií jednotlivých typov pentatoniky, pričom dva z nich považuje za menej vyvinuté alebo primitívne (západoázijský a západoafrický typ), a tri ďalšie za vyvinutejšie typy (stredoázijský, americký, západoeurópsky typ). Formové schémy vyzerajú nasledovne:

A B

AB (stredoázijský typ)

A A1 A2 A3 (západoázijský typ)

A B C B1 C (západoafrický typ)

A B C B, A B A B A, A A B B, A B A C (americký typ)

A B A (západoeurópsky typ)

K uvedeným piatim typom neskôr pribudli ďalšie dva: stredoeurópsky a balkánsky typ pentatoniky.¹⁷ Postupne začali vznikať rôzne typy triedenia pentatoniky, pričom každé etnikum vychádzalo z vlastného tradičného piesňového repertoáru. Vo východnej Európe sa výskumu pentatoniky približne v polovici 20. storočia (ale aj skôr) venovali viacerí autori. Našu pozornosť sústreďíme len na niektorých z nich, pričom ide o etnomuzikológov z Rumunska, Maďarska a zo Slovenska.

Spomedzi rumunských autorov môžeme spomenúť medzinárodne uznávaného skladateľa a etnomuzikológa **Constantina Brăiloiu** (1893 – 1958). Je zakladateľom rumunskej etnomuzikológie. V súvislosti s pentatonikou napísal tri štúdie: *Sur une mélodie russe* (1953),¹⁸ *The Pentatonics in Debussy's Work* (1955) a *A Problem of Tonality (The Pentatonic Metabole)*, ktorá bola preložená do angličtiny a publikovaná až

¹⁷ KMEČ, Martin: Mogúcnosti etnomuzikološkog objašnjenja pojave pentatonike u Staroj Pazovi i Međumurju. In: *Folklor u Vojvodini* 5, 1991, s. 80. SKLABINSKÁ, Milina: Martin Kmeč (1926 – 2011) – etnomuzikológ vojvodinských Slovákov. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 10 (36), 2019, č. 1, s. 28.

¹⁸ BRĂILOIU, Ref. 2, s. 329-391.

posthumne v roku 1999.¹⁹ Práve posledná z uvedených štúdií predstavuje súhrn Brăiloiuových poznatkov k pentatonike.²⁰

V tejto publikácii sa Brăiloiu zaoberá otázkou pentatoniky vo vzťahu k tonalite. Venuje pozornosť problematike tzv. „*System-Wechsel*“, resp. prechodom z „jedného systému do druhého systému“²¹ v rámci pentatoniky, ktorú načrtol už H. Riemann.²² Termín *modulácia*, ktorým sa označuje podobná zmena systému v rámci tonálnej harmónie, nepovažuje za vhodný v rámci päťtónového systému. Opatrný je aj pri použití termínu *transpozícia*. Nakoľko ani jedno z uvedených označení nepovažuje za adekvátne, pre daný jav v pentatonickom systéme navrhuje použiť všeobecnejšie pomenovanie *metabola*.

Ďalej sa venuje otázkam samotného pentatonického systému, pričom sa zameriava na bezpoltónovú pentatoniku. Jej základnou charakteristikou je absencia poltónov. Avšak Brăiloiu naznačuje, že v dobovej praxi sa málokedy možno stretnúť s čistou pentatonikou, ktorá neobsahuje poltóny (pod praxou autor rozumie nielen tradičný piesňový materiál rôznych etník, ale napríklad aj gregoriánsky chorál). Poznomenáva, že táto skutočnosť v značnej miere miatla analytikov. Ukazovalo sa totiž, že v pentatonickom systéme sú častokrát využité aj tóny, ktoré vyplňajú priestor (typickej) tercie.

Ukážka 2 znázorňuje pentatonický tónový rad tak, ako ho chápe Brăiloiu. Pri svojom výklade vychádza z tradičnej čínskej teórie, ktorá používa termín *pien* na označenie cudzích tónov, resp. tónov, ktoré nie sú súčasťou pentatonického radu. Brăiloiu si tento termín vypožičal a označil ním tóny, ktoré primárne nepatria k pentatonike. V príklade, ktorý uvádza, tóny *pien* označuje číslom 4 a 7 (ide o 4. a 7. tón tónového radu):

Ukážka 2:



Z uvedeného príkladu vyplýva určitá hierarchia tónov aj v rámci pentatonického systému. Podľa Brăiloiua podobne ako v tonálnom systéme ani pri pentatonike nemôžno hovoriť o rovnocennosti všetkých tónov. Niektoré tóny sú nadradené iným. Práve *pien* tóny sú nestabilné a majú tendenciu v rámci melódií meniť svoj charakter, kolísať, zároveň môžu byť ľahko nahraditeľné. Na lepšie porozumenie uvedieme jeden príklad.

¹⁹ BRĂILOIU, Constantin: A Problem of Tonality (The Pentatonic Metabole). In: *East European Meetings in Ethnomusicology* 6, 1999, s. 123-137.

²⁰ BRĂILOIU, Ref. 19, s. 123.

²¹ BRĂILOIU, Ref. 19, s. 124.

²² RIEMANN, Ref. 11.

Ukážka 3:



Domnievame sa, že kvôli nadradenosti a podradenosti jednotlivých tónov prisudzuje pentatonike tonálny charakter. Z príkladov je evidentné, že sa Brăiloiu venuje predovšetkým výskumom piesní, ktoré neobsahujú čistú pentatoniku. Jednak vychádza zo širokorozsahovej pentatoniky, ktorá obsahuje viac ako päť tónov, jednak sú v piesňach zastúpené všetky tóny, osem alebo deväť tónov tónového radu. V piesňovom materiáli, ktorý autor uviedol, dochádza k prelínaniu jednotlivých prvkov pentatoniky s prvkami iného tonálneho systému.

Problematickou pentatoniky v maďarských tradičných piesňach sa zaoberal **Zoltán Kodály** (1882 – 1967). Avšak skôr ako sa zameriame na jeho prácu, nemožno nespomenúť výskum **Bélu Bartóka** (1881 – 1945). Na pôde etnomuzikologického výskumu za mnohé vďačíme práve týmto dvom autorom.

Zatiaľ čo na Slovensku rezonuje v povedomí predovšetkým etnomuzikologický výskum Bélu Bartóka, maďarskí etnomuzikológovia týchto dvoch autorov zvyknú uvádzať aj spoločne.²³ Nielenže boli súčasníkmi a kolegami, zároveň boli aj blízkymi spolupracovníkmi a priateľmi. V neposlednom rade ich spájal rovnaký entuziazmus pri výskume tradičnej maďarskej hudby.²⁴

Už v roku 1905, keď sa Kodály s Bartókom zoznámil, mal vynikajúce znalosti z oblasti folkloristiky. V tomto období pracoval na ukončení svojej dizertačnej práce s názvom *Strofická štruktúra v maďarských ľudových piesňach*.²⁵ O jeho vynikajúcich hudobnoteoretických a etnomuzikologických znalostiach svedčí aj množstvo hudobnoteoretických prác, ktoré publikoval.²⁶ Zatiaľ čo sa Kodály orientoval predovšetkým na maďarskú tradičnú hudbu, Bartók v značnej miere presiahol tento rámec, aj keď jeho počiatočný výskum bol orientovaný tiež len na maďarskú sedliacku pieseň.²⁷

Prvé etnomuzikologické usmernenia k terénnemu výskumu získal Bartók práve od Kodálya, ktorý už mal zozbieraný určitý piesňový materiál, ako aj skúsenosti v oblas-

²³ RÁNKI, György (ed.): *Bartók and Kodály Revisited. Indiana University Studies on Hungary 2*. Budapest : Akadémia Kiadó, 1987. EÖSZÉ, László: Kodály és Bartók. In: *Örökségünk Kodály: Válogatott tanulmányok*. Budapest : Osiris, 2000, s. 205-214. GYÖRGY, Martin: Bartók, Kodály and Folk Dance Research. In: BÓNIS, Ferenc – SZÖNYI, Erzsébet – VIKÁR, László (eds.): *International Kodály Conference Budapest 1982*. Budapest : Editio Musica Budapest, 1986, s. 259-262. VIKÁRIUS, László: Egy barátság anatómiája. In: *Muzsika*, roč. 50, 2007, č. 12. Dostupné na internete: <http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=2606> (cit. 2020. 07. 04).

²⁴ ERDÉLY, Stephen: Complementary Aspects of Bartók's and Kodály's Folk Song Researches. In: *Bartók and Kodály revisited. Indiana University studies on Hungary 2*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1987, s. 79-98.

²⁵ ERDÉLY, Ref. 24, s. 82.

²⁶ ERDÉLY, Ref. 24. Kodály, Zoltán. [Heslo.] In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. 2. vydanie, zv. 13. Oxford University Press, 2001, s. 716-726.

²⁷ ELSCHÉK, Oskár: Úvod. In: BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne*. Zväzok 1. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1959, s. 7-28.

ti práce s fonografom.²⁸ Niektoré terénne výskumy realizovali obaja autori spoločne, avšak rozsiahlejší terénny výskum uskutočnil B. Bartók. Práve Bartók si ako prvý všimol výskyt pentatoniky v tradičných piesňach v Sedmohradsku v roku 1907²⁹ (územie dnešného Rumunska), kde sa zameral na dokumentáciu sedliackeho piesňového materiálu medzi maďarským etnikom. Už vtedy ho zaujal jedinečný ráz maďarskej ľudovej piesne, ktorej osobitným znakom, ako sa neskôr ukázalo, je práve pentatonika.³⁰ Najbližších desať rokov tak obaja autori zbierali materiál, ktorým by mohli podložiť a prezentovať tento objav. Ukázalo sa, že pentatonika je bohato zastúpená v maďarských ľudových piesňach, predovšetkým v piesňach patriacich do staršej vrstvy.

Prvý článok na tému pentatonika v maďarskej hudbe napísal Kodály až v roku 1917 v článku *A folklorista Bartok* [Bartók folklorista]. V tomto článku prezentuje výsledky Bartókovho výskumu zo Szeklerskej oblasti v Sedmohradsku, z ktorej Bartók priniesol rozsiahlu zbierku pentatonických piesní, a z oblasti Severného Maďarska.³¹

Výsledky Bartókovho rozsiahleho výskumu dnes máme k dispozícii vďaka publikovaným zbierkam ľudových piesní zo Slovenska,³² z Rumunska,³³ z Juhoslávie.³⁴ Bartókove najbohatšie zmienky k výskumu sa nachádzajú v úvodoch týchto zbierok. Existuje niekoľko publikácií, ktoré vydal v súvislosti so svojím výskumom,³⁵ avšak k teoretickej rovine opisu maďarských pentatonických piesní prispel najmä Kodály.

Kodály svoje poznatky k pentatonike zhrnul v štúdiu *Pentatonicism in Hungarian Folk Music*, ktorá bola publikovaná v roku 1970.³⁶ V rámci nej charakterizuje pentatonické piesne, ktoré sa vyskytujú na území dnešného Maďarska a na územiach obývaných maďarským etnikom. V štúdiu charakterizoval jednotlivé hudobné parametre týchto piesní. Zaoberá sa otázkami súvisiacimi s výskytom pentatoniky, jej konštrukciou v maďarských tradičných piesňach, ďalej charakterizuje tempo, rytmus, melódiu, slabičnosť a ornamentiku týchto piesní, pričom neobchádza ani tonálnu stránku. Formovú stránku daných piesní bližšie nešpecifikuje.

²⁸ NELSON, Taylor David: Béla Bartók: The Father of Ethnomusicology. In: *Musical Offerings*, roč. 3, č. 2, s. 75-89.

²⁹ KODÁLY, Zoltán – ERDÉLY, Stephen: Pentatonicism in Hungarian Folk Music. In: *Ethnomusicology*, roč. 14, 1970, č. 2, s. 228.

³⁰ ELSCHKE, Ref. 27.

³¹ KODÁLY – ERDÉLY, Ref. 29, s. 241.

³² BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne*. Zväzok 1-3. Ed. Oskár Elschek, Alica Elscheková. Bratislava : Hudobné centrum; VEDA SAV, 2019.

³³ BARTÓK, Béla: *Rumanian Folk Music. Vol. I. Instrumental Melodies*. Ed. Benjamin Suchoff. Hague : Martinus Nijhoff, 1967. BARTÓK, Béla: *Rumanian Folk Music. Vol. II. Vocal Melodies*. Ed. Benjamin Suchoff. Hague : Martinus Nijhoff, 1967. BARTÓK, Béla: *Rumanian Folk Music. III. Texts*. Ed. Benjamin Suchoff. Hague : Martinus Nijhoff, 1967. BARTÓK, Béla: *Rumanian Folk Music. Texts. IV. Carols and Christmas Songs*. Ed. Benjamin Suchoff. Hague : Martinus Nijhoff, 1967. BARTÓK, Béla: *Rumanian Folk Music. V. Maramures County*. Ed. Benjamin Suchoff. Hague : Martinus Nijhoff, 1967.

³⁴ SUCHOFF, Benjamin (ed.): *Yugoslav Folk Music. Serbo-Croatian Folk Songs and Instrumental Pieces from the Milman Parry Collection by Béla Bartók and Albert B. Lord. Vol. 1-4*. New York : State University of New York, 1978.

³⁵ Béla Bartók [Heslo.] In: STANLEY, Sadie – TYRREL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Zväzok 2. New York : Oxford University Press, 2001, s. 787-810.

³⁶ KODÁLY – ERDÉLY, Ref. 29, s. 228-242.

Úzkorozsahová pentatonika, resp. päťtónová stupnica (typická pre staršie vývinové obdobia), sa medzi maďarským obyvateľstvom vyskytuje v Sikulskej oblasti v Sedmohradsku, v niektorých oblastiach Bukoviny (obe uvedené teritória sú súčasťou dnešného Rumunska), v Zadunajsku a severných Karpatoch. Kodály však poznamenáva, že sa pentatonika v podstate vyskytuje všade tam, kde pretrval zakonzervovaný spôsob života. Jej výskyt bol vďaka rozsiahlemu terénnemu výskumu zaznamenaný takmer u všetkých okolitých etník. Zároveň vyvracia dlho zaužívaný názor (o ktorom bol presvedčený aj samotný Bartók),³⁷ že pentatonika (často krát označovaná aj ako „maďarská stupnica“) je vlastným kultúrnym dedičstvom maďarského etnika.

Z hľadiska konštrukcie maďarskú päťtónovú stupnicu charakterizuje ako prirodzenú molovú stupnicu bez 2. a 6. stupňa. Ide o anhemitonickú pentatonickú stupnicu, nakoľko neobsahuje poltóny. Môže mať rôzne tonálne centrá (toniky začínajúce od rôznych tónov). Ak by tonika bol tón g^1 , stupnica by vyzerala nasledovne: $g^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2$. Avšak takéto úzkorozsahové stupnice sú skôr výnimočné. Najvyšší počet pentatonických piesní klesá na spodnú sekundu f^1 a smeruje až po g^2 , prípadne po b^2 . Najčastejšie sú teda piesne širokorozsahové, s ambitom veľkej nóny.

Z hľadiska tempa má väčšina piesní rubatový charakter. Z hľadiska slabičnosti je najčastejšia izometrickosť a to 6-, 7-, 8-, 11-, 12-slabičná. V tanečných piesňach rýchleho tempa je najzastúpenejšia 11-slabičná stavba.

Melodické línie skúma z hľadiska finálnych tónov veršov piesní, pričom do úvahy berie prvý, druhý a tretí verš. Finálny tón štvrtého verša je spravidla tón g^1 . V tabuľke znázornil finálne tóny jednotlivých veršov, ktoré sa v maďarských pentatonických piesňach objavujú najčastejšie, zriedka alebo vôbec:

Ukážka 4:

Ukončenie veršov:	najčastejšie	zriedka	vôbec
I	5, 7, 4	VII, 1, b3, 8	b10
II	b3	VII, 1, 5, 4, 7	8, b10
III	b3, VII, 1	4, 7	5, 8, b10

Možnými finálnymi tónmi jednotlivých veršov sú spodná sekunda (VII), príme (1), tercia (b3), kvarta (4), kvinta (5), septima (7) a oktava (8).

Súčasťou melodickej línie týchto piesní je aj bohatá ornamentika. Za mimoriadne náročnú úlohu preto Kodály považuje notáciu najmä piesní pomalého charakteru. Pri opise transkripcie týchto piesní však uvádza len jednotlivé značenia, a to najmä v súvislosti s dĺžkou nóty.

Pre nás bol zaujímavý najmä Kodályov prístup k tonálnej stránke týchto piesní, predovšetkým vzťah pentatoniky a durovo-molového systému, ako aj jednotlivé prvky týchto odlišných tonálnych systémov, ktoré sa vzájomne prelínajú. Kodály rozlíšil 4 typy pentatoniky vychádzajúc z repertoáru maďarských tradičných piesní:

³⁷ BARTÓK, Béla: Maďarská ľudová hudba a ľudová hudba susedných národov. In: *Hudobnovedný zborník*, roč. 2, 1954, s. 110, 115.

1. piesne čisto pentatonické, zahrnujúce päťtónové rady;
2. piesne, v rámci ktorých sa 2. a 6. tón z tónového radu (heptatonického) objavujú ako ozdoby;
3. piesne, v rámci ktorých sa 2. a 6. tón (heptatonického) radu stali súčasťou tónového radu (pentatonického), avšak pentatonická podstata piesne je zachovaná;
4. piesne, v ktorých sa stretávame s durovou alebo molovou tonalitou, súčasne však inklinujú aj k pentatonike.

V závere štúdie vyzýva k skúmaniu fenoménu vzájomného prelínania pentatoniky s heptatonickým systémom. Zoltán Kodály z pentatoniky vyvinul aj metódu sluchovej analýzy, ktorá sa stala uznávanou a zaužívanou na medzinárodnej úrovni.

Na Slovensku sa ako prvý dôslednejšie otázkam pentatoniky venoval muzikológ a etnomuzikológ **Jozef Kresánek** (1913 – 1986). Niektoré poznatky uvádza vo svojej publikácii *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného* zo začiatku 50. rokov.³⁸ Tie potom dôslednejšie rozpracoval v práci *Tonalita*.³⁹ Pentatonike sa v rozličných kontextoch venuje vo viacerých kapitolách, osobitne v kapitole „Kvarttónálny, kvintakordálny systém a pentatonika.“ Pri svojich analýzach a úvahách o pentatonike Kresánek ako základ využil pentatonické stupnice pozostávajúce z piatich tónov (na rozdiel od Bräiloiua a Kodálya). Zároveň však naznačuje aj iné východiská a možnosti skúmania pentatoniky, ktoré nie sú obmedzené len na päť tónov:

*„Pojednáváním o pentatonike a o pentatonizmoch sme sa zasa vracali späť iba k päťstupňovým tónovým radom. Ak pôjde o tónové rady, do určitej miery sa skutočne obmedzíme iba na päť tónov. Samotná problematika pentatoniky si to však striktné nevyžaduje. Pentatonika pre nás nie je natolko vecou tónových radov, ale skôr otázkou špecifickej tonalizácie a v tejto súvislosti špecifických kostrových kombinácií. Pri takom pohľade sa pentatonika a pentatonizmy môžu uplatňovať aj v sedemstupňových, dokonca i chromatických tónových radoch.“*⁴⁰

Z uvedeného citátu vyplýva, že Kresánek (spolu s Bräiloiuom a Kodályom) pripúšťal existenciu *pien* (cudzích) tónov v pentatonike. Pri vlastnom objasnení pentatoniky však vychádzal z päťtónových radov, teda z úzkorozsahovej pentatoniky. Kresánek považuje všetkých päť tónov pentatonической stupnice za rovnocenné, pričom každý z nich môže nadobúdať význam kostrových tónov. Zároveň poukazuje na nové možnosti stavby tonálnych kostier, ako aj na nové možnosti kombinácie kvarttónálnych a kvintónálnych kostier, vďaka čomu sa pentatonika stáva tonálnou sústavou. Bez možnosti uplatnenia tonálnych kostier by išlo len o tónový rad.⁴¹

Pri svojich analýzach Kresánek vychádza z už existujúceho základného členenia a rozlišuje medzi hemitonickou a anhemitonickou pentatonikou. Svoju pozornosť sústreďuje na anhemitonickú stupnicu. Hemitonической pentatonike sa venuje v súvislosti so starogréckou hudbou.

³⁸ KRESÁNEK, Ref. 4, s. 97-105.

³⁹ KRESÁNEK, Ref. 16.

⁴⁰ KRESÁNEK, Ref. 16, s. 69.

⁴¹ Podľa Kresánka vo vzťahu stupníc a tonality sú tónové rady samy osebe k tonalite indiferentné. In: KRESÁNEK, Ref. 16, s. 13.

Pri otázke genézy Kresánek popiera dovtedy všeobecne uznávaný možný spôsob vzniku pentatoniky prostredníctvom konsonančného princípu,⁴² resp. ukladaním čistých kvínt smerom nahor alebo čistých kvárt smerom nadol. Pre hudobne mysliaceho človeka odkázaného len na sluchovú predstavu je podľa Kresánka tento spôsob nepredstaviteľný.⁴³ Podľa neho anhemitonická pentatonická stupnica sa vyvinula kombináciou stenochorického princípu, ktorý postupuje po sekundách, a už spomenutého konsonančného princípu. Veľká sekunda ako jeden z prvých intervalov už v trichordickej sústave s centrálnym tónom uprostred čistila a fixovala intonáciu. Ako príklad Kresánek uvádza trichord $f - g - a$, s centrálnym tónom g . Pentatonický rad vytvoril pridaním čistej kvarty od centrálného tónu g v oboch smeroch ($d - g - c$). Takýmto spôsobom vznikla jednoduchá pentatonická stupnica $d - f - g - a - c$. Pre človeka je tento spôsob oveľa jednoduchší, prirodzenejší, a tým podľa Kresánka aj pravdepodobnejší.⁴⁴

Okrem možnosti vzniku pentatoniky sa Kresánek zaoberá aj klasifikáciou pentatoniky. Na rozdiel od B. Szabolcsiho preferuje jej rozlišovanie z hľadiska samotnej pentatoniky a jej tonalizácie (vnútornej stavby). Pri tom vychádza z čínskeho usporiadania. Ktorýkoľvek tón môže byť hierarchicky najdôležitejší, v dôsledku čoho vzniká päť obrátov tejto stupnice. Číňania týchto päť obrátov pomenovali nasledovne: koun-čou, čang-čou, kyau-čou, či-čou, yü-čou.⁴⁵ V roku 1966 nemecký muzikológ Werner Danckert (1900 – 1970) vo svojej práci *Tonreih und Symbolzahl in Hochkulturen und in der Primitiven Welt* čínske pomenovanie tónov nahradil termínmi zo solmizačnej stupnice, zatiaľ čo čínsky termín *čou* nahradil slovom *modus*. Vznikli tak pentatonické stupnice s názvami Do-modus, Re-modus, Mi-modus, Sol-modus, La-modus.⁴⁶ Obraty piatich pentatonických stupníc vyzerali nasledovne:

1. Do-modus: $c, d, e - g, a - (c^1)$
2. Re-modus: $d, e - g, a - c, (d^1)$
3. Mi-modus: $e - g, a - c^1, d^1, (e^1)$
4. Sol-modus: $g, a - c^1, d^1, (e^1 - g^1)$
5. La-modus: $a - c^1, d^1, e^1 - g^1, (a^1)$

Kresánek má k tomuto typu členenia dve pripomienky. Prvá sa týka termínu *modus*, ktorý prináleží skôr stredovekým stupniciam (modom). Preto Kresánek nepovažuje za vhodné použiť tento termín aj na pomenovanie pentatonických stupníc. Druhou pripomienkou je usporiadanie tónových radov. Namiesto začiatočného tónu c (resp. kvintakordu $c - e - g$), Kresánek navrhuje tón f (resp. kvintakord $f - a - c$) ako východiskový tón (základný tvar) pentatonicej stupnice, od ktorého bude odvádzať ďalšie obraty. Takéto usporiadanie odôvodňuje častým výskytom tónov $f - a - c$ v stredovekej anhemitonicej pentatonicej stupnici. Vzniklo tak päť pentatonických stupníc, ktoré

⁴² KRESÁNEK, Ref. 16, s. 21-22.

⁴³ KRESÁNEK, Ref. 16, s. 61.

⁴⁴ KRESÁNEK, Ref. 16, s. 60-69.

⁴⁵ DANCKERT, Werner: *Tonreih und Symbolzahl in Hochkulturen und in der Primitiven Welt*. Bonn : Bouvier Verlag, 1966, s. 163.

⁴⁶ KRESÁNEK, Ref. 16, s. 62.

taktiež pomenúva menami tónov zo solmizačnej stupnice: Do, Re, Fa, Sol, La. Napriek tomu, že sa začínajú tónmi *c, d, f, g, a*, z hľadiska vnútornej štruktúry zodpovedajú usporiadaniu od tónu *f*. Anhemitonická (bezpoltónová) pentatonika tak u Kresánka vyzerá nasledovne (v príklade sú vyznačené aj kvartové kostrové tóny):

Ukážka 5:⁴⁷

Do-pentatonika	<i>c, d — f, g, a — (c¹)</i>
Re-pentatonika	<i>d — f, g, a — c¹, (d¹)</i>
Fa-pentatonika	<i>f, g, a — c¹, d¹ — (f¹)</i>
Sol-pentatonika	<i>g, a — c¹, d¹ — f¹, (g¹)</i>
La-pentatonika	<i>a — c¹, d¹ — f¹, g¹, (a¹)</i>

Kresánek teda transponoval Danckertove pentatonické stupnice o čistú kvartu vyššie, od tónu *f*. Na tomto mieste však musíme povedať, že v hudobnej teórii sa ustálili názvy pentatonických stupníc podľa Danckerta. Z hľadiska usporiadania vnútornej intervalovej štruktúry, Do pentatonika podľa Kresánkovej terminológie zodpovedá zaužívanému pomenovaniu Re pentatonika, Re pentatonika z Kresánkovej terminológie zodpovedá Mi pentatonike atď. Pre lepšiu orientáciu jednotlivé názvy uvádzame v tabuľke, pričom ich vnútorná intervalová štruktúra je identická. Zásadné rozdiely sú dva. Prvý z nich spočíva vo východiskovom tóne, ako sme už spomenuli vyššie. Zatiaľ čo u Kresánka je východiskovým tón *f* (Do), Danckert odvádza základnú pentatonickú stupnicu od tónu *c* (Do):

Ukážka 6:

Intervalová štruktúra stupníc:	Kresánkovo pomenovanie (od tónu <i>f</i>)	Danckertovo pomenovanie (od tónu <i>c</i>)
v2 m3 v2 v2 m3	pentatonika Do	pentatonika Sol
m3 v2 v2 m3 v2	pentatonika Re	pentatonika La
v2 v2 m3 v2 m3	pentatonika Fa	pentatonika Do
v2 m3 v2 m3 v2	pentatonika Sol	pentatonika Re
m3 v2 m3 v2 v2	pentatonika La	pentatonika Mi

Druhý zásadný rozdiel spočíva v rozličnom umiestnení typického intervalu malej tercie. Zatiaľ čo Danckert malú terciu stavia od 3. tónu stupnice (*c, d, e — g, a*), Kresánek tento interval buduje od 2. tónu (*c, d — f, g, a*). Z uvedeného dôvodu nekorešponduje jeden názov stupnice, u Danckerta nachádzame pentatoniku Mi, u Kresánka pentatoniku Fa.

Podľa Kresánka každý pentatonický rad je špecifický vo vzťahu k určitému etniku (národu). Napríklad Do-pentatoniku nachádzame v stredoeurópskom a balkánskom

⁴⁷ Prevzaté z: KRESÁNEK, Ref. 16, s. 62.

slovanskom type. Aj slovenskú pentatoniku Kresánek zaradil do skupiny Do. Avšak pri výskume pentatoniky slovenských ľudových piesní treba podľa Kresánka brať ohľad aj na maďarskú pentatoniku. Pre ňu je príznačnejšia pentatonika Re, ktorú Bartók označil za starobylú stupnicu.⁴⁸ Pre maďarskú pentatoniku je príznačná malá tercia vo funkcii finálneho tónu druhého verša, prípadne melodickkej frázy.⁴⁹ Ak sa takéto zakončenie nájde v slovenskej ľudovej piesni, pentatonike prisudzuje maďarský pôvod. Finálny tón slovenskej ľudovej piesne je vo väčšine príme, kvarta či kvinta, a aj keď sa v nej pentatonika vyskytuje ojedinele, Kresánek pripúšťa existenciu slovenskej pentatoniky.

V súčasnosti existuje množstvo publikácií o pentatonike. Na Slovensku sme však nezaznamenali väčší záujem o túto problematiku. Jedným z hlavných dôvodov môže byť skutočnosť, že sa v tradičných slovenských piesňach s pentatonikou stretávame skôr výnimočne. Zo súčasných publikácií môžeme spomenúť doktorandskú dizertačnú prácu Moniky Dorny s názvom *Asian Pentatonic Folk Songs of India in their Asian Context* z roku 2010. V rámci nej sa autorka zaoberala problematikou anhemitonickej pentatoniky v tradičných piesňach Indie.⁵⁰

Práca sa skladá z piatich kapitol. Jej ťažisko tvoria 3. a 4. kapitola, v rámci ktorých autorka skúma výskyt pentatoniky na vzorke 2 123 piesní. Jej výskum ukázal, že v tradičných piesňach Indie je pentatonika zastúpená v piesňovom repertoári v rozsahu 10,7 %.

Pre nás sú však zaujímavé najmä prvé dve kapitoly tejto práce, ktoré majú všeobecnejšie zameranie. V prvej sa Dorna sústreďuje na tonálnu stránku pentatonických piesní. Hneď na začiatku kapitoly rozlišuje medzi piesňami ľudovými (folk songs), ktoré môžu mať širší geografický záber, a piesňami kmeňovými (tribal songs), ktoré sa vyskytujú len v rámci kmeňového spoločenstva. Pôvodný indický výskum poukazuje na využitie nižšieho počtu tónov pri kmeňových piesňach, zatiaľ čo ľudové piesne využívajú viac tónov. Výskum M. Dorny tento poznatok však nepotvrdil. Autorka sa domnieva, že rozdiel medzi kmeňovými a ľudovými piesňami nespočíva v hudobnom, ale predovšetkým v sociálnom a antropologickom kontexte. Podľa Dorny medzi pentatonikou v kmeňovej a ľudovej hudbe nie sú zásadné rozdiely.⁵¹

Ako uvádza Dorna,⁵² s anhemitonicou pentatonikou sa možno stretnúť v tradičnej hudbe Číny, Japonska, Kórey, Thajska, Malajzie, Indonézie, Tibetu, Mongolska, Afriky, Austrálie, na území pacifických ostrovov a v domorodých amerických kultúrach. Spomedzi európskych krajín autorka uvádza len Škótsko a Maďarsko, avšak, ako sme uviedli vyššie, výskyt pentatoniky je zaznamenaný aj v ďalších regiónoch Európy.

V druhej kapitole sa Dorna sústreďuje na opis pentatoniky v jednotlivých krajinách Ázie (1. Čína, 2. Japonsko, Kórea a Vietnam, 3. Indonézia, Malajzia a Filipíny, 4. Tibet a Nepál, 5. Maďarsko). Všimli sme si najmä opis pentatoniky v Maďarsku.

⁴⁸ BARTÓK, Ref. 37, s. 95.

⁴⁹ KRESÁNEK, Ref. 4, s. 100-101; KRESÁNEK, Ref. 16, s. 62-63.

⁵⁰ DORNA, Monika: *Anhemitonic Pentatonic Folk Songs of India in their Asian Context*. [Doktorandská dizertačná práca.] Školiteľ: Lubomír Chalupka. Bratislava : Univerzita Komenského, 2010.

⁵¹ DORNA, Ref. 50, s. 9-10, s. 25-26, s. 223.

⁵² DORNA, Ref. 50, s. 11.

Maďari si pentatoniku na územie Panónskej nížiny s najvyššou pravdepodobnosťou priniesli ako dedičstvo z Ázie. Spomedzi európskych krajín najdôslednejší a najrozsiahlejší výskum v súvislosti s pentatonikou sa uskutočnil práve v Maďarsku. V maďarských tradičných piesňach sa pentatonika vyskytuje v staršej piesňovej vrstve, ako sme to naznačili vyššie. Z hľadiska tonality v maďarských piesňach je zastúpená anhemitonická pentatonická stupnica, pričom najrozšírenejšou stupnicou je La-pentatonika (podľa Kresánkovho členenia ide o pentatoniku Re). Ďalšími charakteristikami týchto piesní sú: descendenčná melodika, ktorá je v druhom úseku piesne transponovaná o kvintu nižšie, parlandový rytmus, pomalé tempo a bohatá ornamentika. Dorna sa ďalej stručne venuje vplyvom novej piesňovej kultúry, ktorá sčasti ovplyvnila pentatonické maďarské piesne.⁵³

Cieľom tejto podkapitoly bolo poskytnúť stručný prierez výskumu pentatoniky a jej uplatnenia v európskej tradičnej hudbe. V ďalšej časti štúdie sa sústredíme na výskum pentatonických piesní v lokalite Stará Pazova.

Súčasný stav výskumu pentatoniky v piesňach zo Starej Pazovy

Staropazovské ľudové piesne svojou jedinečnosťou pútali pozornosť viacerých hudobných teoretikov a etnomuzikológov v minulosti. Avšak hudobnej analýze týchto piesní sa venovali len niektorí z nich. Existenciu pentatoniky v Starej Pazove komentuje predovšetkým L. Leng a M. Kmeť. Avšak v ich štúdiách nejde o hlbkové analýzy pentatonických piesní. V súčasnosti sú informácie k pentatonike v danej lokalite skromné. K výskumu pentatoniky M. Kmeťa v Starej Pazove sa v priebehu tejto štúdie ešte vrátame.

Pri skúmaní tonality staropazovských tradičných piesní nemožno prehliadnuť (okrem pentatoniky) ani intenzitu výskytu jednotlivých intervalov. Mimoriadnu pozornosť pútajú najmä dva z nich, ktoré na prvý pohľad s pentatonikou nesúvisia. Prvým je interval čistej kvarty, ktorý sa v piesňach objavuje ako v ascendenčnom, tak i v descendenčnom pohybe. Avšak častejšie je descendenčné smerovanie tohto intervalu.⁵⁴ Čistá kvarta je bohato zastúpená v piesňach takmer zo všetkých hudobnoštýlových vrstiev, ktoré sme dokumentovali v Starej Pazove. Prítomnosť čistých kvárt sme zaznamenali aj v ďalších lokalitách, kde sme realizovali výskum,⁵⁵ nie však v takom

⁵³ DORNA, Ref. 50, s. 44-46.

⁵⁴ Samotná descendenčnosť je príznačná pre piesňový repertoár Starej Pazovy. Smerovanie melodickéj línie v staropazovských tradičných piesňach má často descendenčný charakter. Vo svojom výskume L. Leng hovorí o štyridsaťpercentnom podiele piesní (z celkového počtu 238 skúmaných piesní), ktoré sa viažu na melodický klesajúci typ. Tento jav považuje za archaický znak, ktorý sa zachoval v staropazovských piesňach. LENG, Ref. 1, s. 343. O princípe descendenčnej melodiky v starších piesňach hovorí aj Jozef Kresánek. Tento princíp si všíma v piesňach viacerých etník, okrem iných aj u maďarského etnika. V slovenských piesňach tento princíp dáva do súvislosti aj s tonalitou. KRESÁNEK, Ref. 4, s. 90-91.

⁵⁵ Báčsky Petrovec (jún 2015, máj 2016); Padina (jún 2015, máj 2016). LOMEN, Kristina: *Piesňová tradícia Slovákov v regióne Vojvodina v Srbsku*. [Doktorandská dizertačná práca.] Školiteľ: Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2017, s. 90-151.

početnom zastúpení ako v uvedenej lokalite. Na druhej strane sme zaznamenali absolútnu absenciu kvarttonálnych nápevov, ktorých tonálnu kostru tvorí čistá kvarta.⁵⁶

Kresánek hovorí o klesajúcej kvarte pri dvoch skupinách piesní. Prvou sú piesne valaské, druhou sú piesne hypotonálne. Pri valaských piesňach Kresánek uvádza výsledky Bartókových etnomuzikologických analýz. Podľa Bartóka valaské piesne sú jedným z najstarších slovanských typov (Kresánek upozorňuje, že nejde o najstarší typ), ktorých charakteristickými znakmi sú: mixolydická tónina, parlandový rytmus, zbojnícka alebo pastierska tematika a *zvláštne klesajúce kvartové skoky*.⁵⁷ Hlavným územím, na ktorom sa stretávame s valaskou piesňou (podľa Bartóka) je Zvolenská župa.⁵⁸ Podľa Alice a Oskára Elschekovcov sa valaská piesňová kultúra objavuje na širšom území Slovenska, pričom je pre ňu typické kvinttonálne hudobné myslenie.⁵⁹

Základnou charakteristikou hypotonálnych piesní je príznačný pokles základného (centrálneho)⁶⁰ tónu na spodnú kvartu, ku ktorej väčšinou poklesne základný tón kvartovým skokom v závere piesne.⁶¹ V staropazovskom piesňovom repertoári tvoria samostatnú skupinu. Podľa najnovšieho výskumu sem patrí len 5 % piesní.⁶²

V piesňach zo Starej Pazovy sa interval čistej kvarty objavuje na rôznych miestach: nielen v závere, ale aj na začiatku a v priebehu piesne v rozličných hudobnosťlových vrstvách. Preto ho v tejto lokalite nemožno striktne viazať na piesne pastiersko-valaskej kultúry.⁶³ Domnievame sa však, že ide o *zvláštne klesajúce kvartové skoky*, ktoré mal Bartók na mysli. Z nášho pohľadu môže ísť o hudobný prvok, ktorý sa v piesňach zachoval. Túto hypotézu by v konečnom dôsledku mohla potvrdiť aj skutočnosť, že práve oblasť okolo Zvolena bola pôvodným domovským územím staropazovských Slovákov.⁶⁴ Avšak so samotnou tematikou príznačnou pre valaské piesne (pastierstvo a zbojníctvo) sa v Starej Pazove možno stretnúť len výnimočne. Jej absenciu v danej lokalite zaznamenali aj etnomuzikológovia pred nami.⁶⁵ Podobne ani charakteristická (pre valaské piesne) mixolydická stupnica sa vo väčšom počte podľa L. Lengy v Starej Pazove nevyskytuje.⁶⁶ Naopak, na rozdiel od nášho výskumu, výskum L. Lengy poukazuje na silné zastúpenie hypotónin, a to až 32 % z celkového počtu skúmaných piesní.⁶⁷ Avšak už M. Kmeť hovorí o podstatne nižšom zastúpení hypotonálnych piesní, len

⁵⁶ LOMEN, Kristina: Piesňová tradícia Slovákov v Starej Pazove. In: *Ethnomusicologicum V*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2017, s. 202-203.

⁵⁷ KRESÁNEK, Ref. 4, s. 42-43.

⁵⁸ KRESÁNEK, Ref. 4, s. 43.

⁵⁹ ELSCHEKOVÁ Alice – ELSCHKEK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, 2005, s. 82-85.

⁶⁰ KRESÁNEK, Ref. 4, s. 43. KRESÁNEK, Ref. 16, s. 36-40.

⁶¹ KRESÁNEK, Ref. 4, s. 85, s. 157-159.

⁶² Percentá výskytu piesní z jednotlivých hudobnosťlových vrstiev sú uvedené v tabuľkách v prílohe.

⁶³ Piesne pastiersko-valaskej kultúry v súčasnosti tvoria 9 % piesňového repertoáru v lokalite Stará Pazova. LOMEN, Ref. 56, s. 203-204, s. 222.

⁶⁴ TURČAN, Ján (ed.): *Stará Pazova 1770 – 1970*. Zborník štúdií a článkov. Nový Sad : Obzor, 1972, s. 8. LILGE, Karol: *Stará Pazova. Monografia*. Myjava : tlačou a nákladom D. Pažického, 1932, reprint v roku 2010. Stará Pazova : Miestny odbor Matice slovenskej; Bomil Print, 2010, s. 7.

⁶⁵ KMEŤ, Ref. 1, s. 25-27

⁶⁶ LENG, Ref. 1, s. 345

⁶⁷ LENG, Ref. 1, s. 344.

7,16 %.⁶⁸ Pôvod spomenutých klesajúcich kvárt nie je zatiaľ jednoznačne definovaný. Jeho objasnenie by si preto vyžadovalo samostatný výskum.

Druhý často prítomný interval, ktorý sme zaznamenali, je interval spodnej veľkej sekundy. Môžeme sa s ním stretnúť v piesňach predharmonických rovnako ako v piesňach harmonických, v dôsledku čoho má v harmonických molových piesňach prevahu prirodzená molová stupnica, tzv. aiolská. Na tento jav upozorňuje aj M. Kmeť a L. Leng, ktorí uskutočnili terénny výskum a etnomuzikologickú analýzu piesňového repertoáru v Starej Pazove.⁶⁹ Kmeť považoval interval veľkej spodnej sekundy za archaický prvok, ktorý sa zachoval v staropazovských piesňach. Jeho častý výskyt dával do súvislosti s pentatonikou a jej prvkami, avšak bližšie ho už necharakterizuje.⁷⁰

Pentatonika ako jedinečný a špecifický jav z prostredia vojvodinských Slovákov predstavovala dlhodobý predmet Kmeťovho záujmu a výskumu. Venoval jej niekoľko publikácií.⁷¹ Je jediným etnomuzikológom, ktorý sa podrobnejšie zaoberal pentatonikou a pentatonickými piesňami v Starej Pazove. Prehľad jeho prác a výsledky v tejto oblasti prináša najnovšia publikácia hudobnej teoreticky Miliny Sklabinskej.⁷² Sklabinská okrem iného približuje aj obsah niektorých Kmeťových štúdií, ktoré doposiaľ neboli publikované.

Medzi pentatonickými piesňami Kmeť rozlišuje dve skupiny: piesne s dvomi medzerami v rade tónov a piesne s jednou medzerou v rade tónov. Pojem „medzera“ je termín Martina Kmeťa, ktorým označuje vzdialenosť dvoch intervalov v rozsahu malej tercie v pentatonickom rade tónov. V prvom prípade tak ide o anhemitonickú bezpoltónovú stupnicu, ktorá obsahuje intervaly dvoch malých tercií. Ďalšiu skupinu tvoria piesne s radom tónov, ktoré obsahujú len jednu malú terciu.

Ďalšie odlišenie súvisí s výskytom pentatoniky v rámci piesne. Existujú piesne obsahujúce čistú pentatoniku. Avšak mnohé zo staropazovských nápevov obsahujú iba jednu medzeru, ktorá je vo svojom priebehu, väčšinou pred koncom piesne, narušená (doplnená). Takéto piesne obsahujú tzv. *infrapentatoniku*.⁷³

Kmeť hovorí aj o výskyte melódií zložených z tónov pentatonicej bezpoltónovej stupnice, pričom vyčlenil dva bezpoltónové pentatonické rady. Z hľadiska ich vnútornej štruktúry Kmeť rozlišuje pentatoniku La a pentatoniku Sol. Avšak z hľadiska Kresánkovej terminológie ide o pentatoniku Do a pentatoniku Re.⁷⁴ Uvedené tónové rady potvrdil aj náš

⁶⁸ KMEŤ, Ref. 1, s. 33.

⁶⁹ KMEŤ, Ref. 1, s. 32-33. LENG, Ref. 1, s. 340-351.

⁷⁰ KMEŤ, Ref. 1, s. 30-35.

⁷¹ KMEČ, Martin: Pentatonika u Međimurju i Staroj Pazovi – sličnosti i razlike. In: *Narodna umjetnost*. Rasprave i prilozi uz stogodišnjicu rođenja Vinka Žganca, (Čakovec, 25. – 27. 10. 1990). Posebno izdanje 3, Zagreb, 1991, s. 367-376. KMEČ, Martin: Slovačke narodne pesme iz Stare Pazove – pregled aktivnosti i najvažnijih rezultata. In: *Folklor u Vojvodini, sveska 3*. Novi Sad : Udruženje folklorista SAP Vojvodine, 1989, s. 103-112. KMEČ, Mogućnosti etnomuzikološkog objašnjenj pojave pentatonike u Staroj Pazovi i u Međumurju, Ref. 17, s. 79-90.

⁷² SKLABINSKÁ, Ref. 17, s. 7-45.

⁷³ KMEŤ, Ref. 1, s. 32.

⁷⁴ KMEŤ, Martin: Vplyv ľudových hudobných nástrojov na vývin pazovského spievania. In: *Stará Pazova 1770 – 1970*. Zborník štúdií a článkov. Ed. Ján Turčan. Nový Sad : Obzor, 1971, s. 354. LOMEN, Kristina: Prínos Martina Kmeťa k výskumu slovenskej ľudovej piesne v Starej Pazove. In: SKLABINSKÁ, Milina (ed.): *Slovenská hudba vo Vojvodine 2016 : zborník prác 12. konferencie*

výskum.⁷⁵ Počet pentatonických piesní pri výskume M. Kmeťa dosahoval 20 – 33 % z piesňového repertoáru. Ich zastúpenie v minulosti však mohlo byť ešte väčšie.⁷⁶

S uvedenými tonálnymi zvláštnosťami sme sa po prvýkrát konfrontovali v rámci dizertačnej práce s názvom *Piesňová tradícia Slovákov v regióne Vojvodina v Srbsku*⁷⁷ a v následnej štúdii *Piesňová tradícia Slovákov v Starej Pazove*.⁷⁸ Pri zadeľovaní piesňového materiálu z nášho terénneho výskumu do jednotlivých hudobnoštýlových vrstiev sme sa podrobne zaoberali tonálnou stránkou piesní. Pri triedení piesňového repertoáru sme rozlíšili niekoľko hudobnoštýlových vrstiev, ktoré sme zaznamenali v danej lokalite. Každý z nich sme sa venovali osobitne.⁷⁹ Na základe vtedajších poznatkov sme analyzovali celkovo 300 piesní. Výsledná klasifikácia vyzerala takto:

I. Stará piesňová kultúra (33 záznamov):

1. Magicko-rituálne piesne (terctonálne nápevy, 2 záznamy);
2. Piesne roľníckej kultúry (kvarttonálne nápevy, 2 záznamy);
3. Piesne pastiersko-valaskej kultúry (kvinttonálne nápevy, 29 záznamov).

II. Štýlová medzivrstva modálneho charakteru (92 záznamov):

1. modálne piesne (43 záznamov);
2. pentatonické piesne a piesne s prvkami pentatoniky (38 záznamov);
3. hypotonálne piesne (11 záznamov).

III. Nová piesňová kultúra (175 záznamov):

1. Nové harmonické piesne – tradičná vrstva (44 záznamov);
2. Nové harmonické piesne (s bodkovaným rytmom – novouhorské, bez bodkovaného rytmu, 113 záznamov);
3. Piesne západoeurópskeho typu (18 záznamov).

Hudobnoštýlová klasifikácia staropazovských piesní sa ukázala ako mimoriadne komplikovaná záležitosť. Existujúci model, ktorý je možné aplikovať na tradičné piesne zo Slovenska,⁸⁰ nebolo možné v plnej miere aplikovať pri zadeľovaní nášho piesňového materiálu zo Starej Pazovy. Dôvodom bolo množstvo záznamov, ktoré svojimi znakmi nezapadali do žiadnej z dosiaľ vymedzených hudobnoštýlových vrstiev. Ďalšou sťažujúcou okolnosťou bola nedostupnosť väčšiny publikovaných prác etnomuzikológa M. Kmeťa, ktorý sa ako jediný pred nami dôslednejšie venoval analýze staropazovských piesní.⁸¹ Opierali sme sa aj o práce J. Kresánka a jeho členenie pentatoniky,

muzikológov a hudobných odborníkov. Nový Sad : Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov, 2016, s. 29-46.

⁷⁵ LOMEN, Ref. 56, s. 209.

⁷⁶ KMEČ, Pentatonika u Međimurju i Staroj Pazovi – sličnosti i razlike, Ref. 71, s. 355.

⁷⁷ LOMEN, Ref. 55.

⁷⁸ LOMEN, Ref. 56, s. 183-277.

⁷⁹ LOMEN, Ref. 56, s. 200-219.

⁸⁰ ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba.* Antológia. Bratislava : Osvetový ústav, 1982, s. 7-11.

⁸¹ V súčasnosti je k dispozícii publikácia Miliny Sklabinskej, v ktorej podrobne približuje Kmeťove práce. SKLABINSKÁ, Milina: *Esteticko-hudobné práce Martina Kmeťa.* V edícii: Doktorské

ktoré sme aplikovali aj v našej analýze. Avšak Kresánek pri triedení pentatonických piesní (ako sme už uviedli vyššie) predpokladá päťtónové rady. Takáto úzkorozsahová pentatonika je v staropazovskom piesňovom repertoári ojedinelá.

Keďže východiskové teoretické zázemie, o ktoré sme sa mohli oprieť, bolo pomerne skromné, museli sme si stanoviť určité kritériá, ktorými sme sa riadili pri triedení piesní. Prihliadali sme na všetky štrukturálne parametre piesne v nasledujúcom poradí: tonalitu, formu, ambitus, melodiku, rytmus, tempo, metrum. Nie vždy však bolo možné toto poradie zachovať. Situáciu komplikoval aj vysoký počet piesní, v ktorých prichádzalo k vzájomnému prelínaniu prvkov a znakov z jednotlivých hudobnoštylových vrstiev. Väčšinu z nich preto nebolo jednoduché identifikovať a začleniť do systému. Pozoruhodný materiál tvorili najmä piesne, ktoré sme pôvodne priradili k štýlovej medzivrstve modálneho charakteru: medzi modálne piesne a pentatonické piesne. Tieto piesne boli jedinečné po každej stránke, osobitnú pozornosť však pútala tonalita a bohaté zastúpenie ozdôb.

Dôležitým východiskom pri bližšej determinácii tonálnej stránky boli tónové rady – zohľadnenie výskytu všetkých tónov v piesni vrátane ozdôb. Podrobnému analytickému opisu týchto piesní sme sa v minulosti už venovali,⁸² na tomto mieste len zhrnieme spoločné a odlišné znaky modálnych piesní a pentatonických piesní.

Spoločných znakov týchto piesní bolo niekoľko. Z hľadiska tonality sa v oboch skupinách vyskytoval už spomenutý pokles základného tónu na spodnú veľkú sekundu (pokles tónu g^1 na tón f^1). Spoločným znakom bol aj široký ambitus v rozsahu nóny a decimy. Z hľadiska formy v oboch skupinách dominovali 4-dielne otvorené formové útvary.⁸³ Z hľadiska slabičnosti v oboch skupinách mala väčšina piesní izometrickú, najčastejšie 6-slabičnú stavbu.

Odlišné znaky týchto piesní spočívali predovšetkým v tónových radoch. Zatiaľ čo väčšina piesní z prvej skupiny mala úplné tónové rady (výnimkou bolo 7 piesní, v ktorých bol stenochorický postup narušený jediným terciovým skokom), piesne z druhej skupiny boli zložené z pentatonickkej bezpoltónovej stupnice. V staropazovskom piesňovom repertoári išlo o pentatoniku Do a pentatoniku Re.⁸⁴ Pre piesne z prvej skupiny bola príznačná ametrickosť a striedavé metrum, zatiaľ čo väčšina piesní z druhej skupiny bola metricky členiteľná (v 2/4 alebo 4/4 metre). Menšina mala striedavé metrum. Rytmická zložka bola pestrejšia pri modálnych piesňach než pri pentatonických piesňach. Zastúpenie ozdôb bolo bohatšie v piesňach z prvej skupiny než pri piesňach z druhej skupiny. Toto zastúpenie súviselo aj s tempom piesní, ktoré bolo v prvom prípade zväčša pomalé, zatiaľ čo druhá skupina obsahovala aj piesne rýchlejšieho až tanečného charakteru. Práve tieto odlišnosti sa stali ukazovateľmi, kvôli ktorým sme piesne nakoniec zaradili do dvoch odlišných skupín.⁸⁵

dizertácie, zväzok 5. Báčsky Petrovec : Slovenské vydavateľské centrum; Nový Sad : Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov, 2019.

⁸² LOMEN, Ref. 56, s. 205-213.

⁸³ Širokorozsahovosť a otvorená forma, najmä 4-dielna, patria medzi typické znaky staropazovských piesní vo všeobecnosti, preto neboli určujúcim prvkom pri zadeľovaní piesní do jednotlivých hudobnoštylových vrstiev.

⁸⁴ KRESÁNEK, Ref. 4, s. 97-105. KRESÁNEK, Ref. 16, s. 60-69.

⁸⁵ Ref. 82.

Najnovší analytický výskum ponúka čiastočne odlišné riešenie. Pri skúmaní prác maďarských etnomuzikológov v súvislosti s ozdobným spevom sme sa stretli s už spomenutou štúdiou o pentatonických piesňach v Maďarsku od Zoltána Kodálya.⁸⁶ Táto štúdia podstatne rozšírila naše poznatky v súvislosti s klasifikáciou pentatonických piesní. Zároveň nás inšpirovala aj k čiastočnému prehodnoteniu pôvodnej klasifikácie piesňového repertoáru Starej Pazovy.

Klasifikácia pentatonických piesní zo Starej Pazovy podľa metódy Zoltána Kodálya

Pri štúdiu Kodályových poznatkov v súvislosti s pentatonikou v maďarskom piesňovom repertoári (ktoré sme uviedli vyššie), sme našli viacero analogických prvkov s pentatonickými piesňami zo Starej Pazovy. Prvým a východiskovým spoločným znakom je anhemitonická pentatonická stupnica, ktorá neobsahuje poltóny.

Ďalším zásadným spoločným znakom je širokorozsahová pentatonika. Ambitus sa v oboch prípadoch objavuje najčastejšie v rozsahu nóny alebo decimy, pričom je aj v maďarských aj v staropazovských piesňach častejšie zastúpený ambitus v rozsahu nóny, od tónu f^1 po tón g^2 . Pokles základného tónu g^1 na spodnú veľkú sekundu f^1 je veľmi častý v tradičných slovenských piesňach zo Starej Pazovy, ako sme už spomenuli vyššie. Spoločný znak sme zaznamenali aj pri slabičnej stavbe piesní, ktorá je v maďarských pentatonických piesňach najčastejšie izometrická, a to 6-, 7-, 8-, 11- a 12-slabičná. Pre dané piesne zo Starej Pazovy je taktiež charakteristická izometrickosť, ktorá však nie je v takej miere rozmanitá. Najčastejšia je 6-slabičná izometrická veršová stavba piesní, blízka slabičnej stavbe starších, predharmonických vrstiev slovenských ľudových piesní.

Spoločným znakom je aj rubatové, pomalé tempo. V neposlednom rade našu pozornosť zaujala bohatá ornamentika, ktorá je podľa Kodálya typická aj pre pentatonické maďarské piesne.

Na základe uvedených podobností sme sa rozhodli znova pristúpiť k analýze celého piesňového repertoáru zo Starej Pazovy a k prípadnému prehodnoteniu zadelenia jednotlivých piesní, pričom sme sa sústredili predovšetkým na pentatonické piesne. Ich celkový počet tvorilo 38 záznamov.

K prehodnoteniu nás inšpirovali aj skoršie poznatky z prvých analýz. Už predtým sme si všimli rôzne prvky, ktoré spôsobovali nejednoznačnosť pri klasifikácii. Medzi nimi môžeme spomenúť, napríklad, častý pokles malej tercie v závere piesne, ako aj prítomné prvky pentatoniky v durovo-molovej tonalite. Už pri prvom zadelení sme rozlišovali medzi piesňami pentatonickými a piesňami so znakmi penatatoniky. Avšak pri niektorých piesňach nakoniec prevážili iné kritériá, pre ktoré sme ich začlenili do iných hudobnosťových vrstiev. Všimli sme si aj skupinu piesní s bohatým zastúpením ozdôb. V prípade, že by sme z nich ozdoby odstránili, piesne by obsahovali čistú pentatoniku. Keďže sme do úvahy brali všetky tóny vrátane ozdôb, piesne boli vo väčšine prípadov pridelené k skupine, ktorú sme označili ako piesne so znakmi pentatoniky, alebo k inej hudobnosťovej vrstve.

⁸⁶ Ref. 36.

K objasneniu výskytu pentatonických piesní a k ich zastúpeniu v danej lokalite v značnej miere pomohla klasifikačná metóda Z. Kodálya. Táto metóda sa ukázala ako vhodná, čo vyplynulo zo samotného charakteru piesňového repertoáru Starej Pazovy. Vyššie sme uviedli štyri skupiny pentatonických piesní, ktoré Kodály rozlíšil. Na repertoári staropazovských piesní (celkový počet 308) sa v ďalšom priebehu budeme každej skupine venovať osobitne. Samotný Kodály tieto skupiny špeciálne neoznačuje, vymedzil ich len na základe opisu. Pre lepšiu orientáciu sme preto jednotlivým skupinám prideliť pracovné označenie:

- P1 – pentatonické piesne obsahujúce čistú pentatoniku;
- P2 – pentatonické piesne, v ktorých sa 2. a 6. tón objavujú ako ozdoby alebo ako prechodné tóny;
- P3 – pentatonické piesne, v ktorých sa 2. a 6. tón stali pevnou súčasťou tónového radu;
- P4 – pentatonické piesne, v ktorých sa prelínajú prvky pentatoniky s prvkami durovo-molovej tonality.

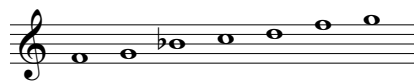
Pri zadeľovaní piesní do jednotlivých pentatonických skupín sme brali do úvahy aj medzistrofické varianty. V niektorých piesňach sa tak rozhodujúcimi stali tóny, ktoré sa objavili na určitých miestach až v ďalších strofách. Taktiež sme sa snažili zachovať kritériá, ktoré na svojich príkladoch aplikuje Kodály. Hlavným kritériom, ako sme vyššie uviedli, sú tónové rady, ale aj postavenie určitých tónov v štruktúre nápevu.

Skôr než pristúpime k samotnej aplikácii Kodályovej metódy na piesňový repertár Starej Pazovy, žiada sa nám stručne poukázať na problematiku pentatonických stupníc v Starej Pazove vo vzťahu k tonalite.

Pri určovaní pentatonických stupníc sme vychádzali predovšetkým z Kresánkovej terminológie. Vyššie sme naznačili, že najčastejšie pentatonické tónové rady, s ktorými sa môžeme v Starej Pazove stretnúť, z hľadiska vnútornej štruktúry zodpovedajú pentatonike Do a pentatonike Re. Ak by sme ich chceli pomenovať podľa všeobecnej teoretickej terminológie, ide o pentatoniku Sol a pentatoniku La. Ďalej už budeme využívať Kresánkovu terminológiu.

Pre pentatoniku Do je príznačná malá tercia nad veľkou sekundou. Podľa terminológie Z. Kodálya ide o veľkú spodnú sekundu pod finálnym tónom.

Ukážka 7: Pentatonika Do



Nezodpovedanou zostáva otázka centra v týchto pentatonických stupniciach. V prípade pentatoniky Re je to pomerne jednoduché – finálny tón g^1 je zároveň aj centrálnym tónom.

O niečo zložitejšiu problematiku predstavujú piesne, v ktorých tón g^1 poklesne na spodnú veľkú sekundu. Vzniká otázka, ako teda vnímať tonalitu týchto piesní. Z hľadiska hudobnej teórie pokiaľ je centrálnym tónom g^1 , malo by ísť o pentatoniku Re. O pentatoniku Do by malo ísť v prípade, že by tonálnym centrom bol tón f^1 . Avšak pentatonický piesňový materiál (nielen staropazovský) je oveľa zložitejší a v určitom zmysle slova presahuje rámec hudobnej teórie. O tom svedčí aj skutočnosť, že samotný Kodály v štúdiu, z ktorej vychádzame, ani len nepomenúva pentatonické tónové rady, iba konštatuje ich výskyt:

„The majority of melodies extend below the finalis g^1 to f^1 , and touch the octave of the tonic, g^2 . On rare occasions extends to the upper 3rd, the b-flat². Thus, the widest possible melodic is: $f^1 - g^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2 - g^2 - b^2$; and the narrowest $g^1 - b^1 - c^2 - d^2$.“⁸⁷

[Väčšina melódií klesá pod finálny tón g^1 na f^1 , a dosahuje oktavu nad tonikou, g^2 . Zriedka sa rozširuje na vrchnú terciu, b^2 . Takže najširšia melodika obsahuje tóny: $f - g^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2 - g^2 - b^2$; a najužšia $g^1 - b^1 - c^2 - d^2$.] (voľný preklad)

Kodály v uvedenom citáte hovorí o finálnom tóne g^1 , nie o centrálnom tóne. K bližšiemu určovaniu pentatonických stupníc v danej štúdiu už nepristupuje.

Podobne ani Kresánek sa priamo nevyjadruje k otázke centralizácie a centrálného tónu v pentatonických stupniciach. Hneď v prvej kapitole, v ktorej sa zaoberá tonalitou („Tonalita a stupnice“) hovorí:

„Tak centralizácia, ako aj oscilácie nadobúdajú vývojom tonálneho myslenia rôzne formy podľa mnohých činiteľov. Veľmi závisí od toho, čo funguje ako statické centrum: či centrálny tón, či rôzne typy tonálnych kostier, či kvintakord ako tonika vo funkčne harmonickom myslení, lebo iné súzvuky po rozklade harmonického myslenia. Veľa závisí od vzťahov kinetických prvkov k tonálnemu centru, od vzťahov riadených tzv. príbuznosťami (kvintovými, terciovými a pod.).“⁸⁸

Z uvedeného citátu vyplýva, že otázka centralizácie a tonálneho centra (nielen) v pentatonických stupniciach môže byť oveľa zložitejšia, než sa zdá na prvý pohľad. Preto nepovažujeme za nevyhnutné odpovedať jednoznačne na túto otázku. Môžeme konštatovať, že v staropazovských piesňach sa všetky pentatonické piesne končia tónom g^1 . Je otázne, či zároveň ide aj o centrálny tón, prinajmenšom pri pentatonike, ktorú sme určili ako pentatoniku Do. Z hľadiska povahy piesňového materiálu, ako aj z hľadiska vnútornej stavebnej štruktúry tónových radov zastúpených v piesňach sa domnievame, že ide o pentatoniku Do, a to aj napriek skutočnosti, že finálnym tónom je tón g^1 . Pri tomto tvrdení sa opierame aj o výskum Martina Kmeťa, ktorý, podobne ako my, našiel v staropazovskom piesňovom repertoári dva pentatonické rady: pentatoniku La a pentatoniku Sol.⁸⁹ Z hľadiska Kresánkovej terminológie ide o pentatoniku Do a pentatoniku Re. V rámci našej štúdie budeme teda spolu s M. Kmeťom rozlišovať

⁸⁷ KODÁLY – ERDÉLY, Ref. 29, s. 228.

⁸⁸ KRESÁNEK, Ref. 16, s. 13.

⁸⁹ KMEČ, Pentatonika u Međimurju i Staroj Pazovi – sličnosti i razlike, Ref. 71, s. 354.

medzi dvoma pentatonickými radmi, avšak ponecháme im Kresáňkove názvy. Pôjde o pentatoniku Do a pentatoniku Re.

Pentatonické piesne P1

Piesne, ktoré Kodály zahrnul do tejto skupiny, obsahujú čistú pentatoniku. Zároveň predstavujú jedinú skupinu piesní, v ktorej sa môžeme stretnúť s úzkym, stredným a širokým rozsahom. Úzkorozsahová pentatonika sa v Kodályovom ponímaní pohybuje v rozsahu čistej kvinty od centrálného tónu (pozri ukážku 9a). Obsahuje tóny $g^1 - b^1 - c^2 - d^2$. Pentatonika stredného rozsahu dosahuje interval malej septimy nad centrálnym tónom. Nachádzajú sa v nej tóny $g^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2$. Širokorozsahová pentatonika postupuje až k oktáve, nóne alebo decime nad centrálnym/finálnym tónom, prípadne klesá na veľkú sekundu pod centrálnym/finálnym tónom. Najčastejšie tóny, ktoré obsahuje sú $f - g^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2 - g^2 - b^2$.⁹⁰

Kategória piesní, v ktorých je obsiahnutá čistá pentatonika, bola pomerne vzácna už v čase, keď vznikla nielen samotná Kodályova štúdia, ale ešte na začiatku storočia, keď sa začala systematická dokumentácia pentatonických piesní.⁹¹ V ukážke nižšie uvádzame príklady dvoch piesní, ktoré Kodály zaradil do tejto skupiny. Prvý z nich znázorňuje úzkorozsahovú pentatoniku, zatiaľ čo v druhom môžeme vidieť širokorozsahovú pentatoniku. Oba príklady obsahujú výlučne tóny patriace k pentatonickej stupnici:

Ukážka 9: Pieseň patriaca do prvej skupiny (klasifikácia: Z. Kodály)

a) úzkorozsahová pentatonická pieseň

Poco rubato $\text{♩} = 72-76$ 5/7 b3

Csak azt szá-nom bá-nom, tő led el____ kell vól-nom,

Sok u - tá - nad va - ló já - rá-som saj - ná-lom.

b) širokorozsahová pentatonická pieseň

Rubato, parlando 7/8 VII VII

Any - nyi bá-nat a szü - ve-mén, Kétszét haj-lott az e - ge - kén

Ha még egy - gyet haj-lott vol - na Szüvem két-té ha-sadt vol-na...

⁹⁰ KODÁLY – ERDÉLY, Ref. 29, s. 228, s. 238.

⁹¹ KODÁLY – ERDÉLY, Ref. 29, s. 228.

V piesňovom repertoári Starej Pazovy, z ktorého vychádzame, sme našli len 4 záznamy, ktoré možno zadeliť do tejto skupiny. Všetky z nich obsahujú tóny pentatonicej stupnice, avšak len v jednej z nich je zastúpená úzkorozsahová pentatonika.

Využitie výlučne tónov pentatonicej stupnice je vzácné aj v kontexte bohatej ozdobnosti, ktorá je zastúpená v staropazovskom tradičnom speve. Ozdobnosť sa stala súčasťou lokálneho štýlu. Práve pri zdobení interpreti často využívajú aj iné tóny než len tóny pentatonicej stupnice (najmä 2. a 6. tón). Najčastejšie sú to prechodné tóny s krátkym rytmickým trvaním. Môže ísť o jeden z dôvodov, pre ktorý možno do tejto kategórie zaradiť iba nízky počet piesní. Pri zadelovaní piesní sa z tohto dôvodu neraz stalo, že jednu a tú istú pieseň v podaní odlišných interpretov sme vďaka ozdobnosti klasifikovali do rozličných pentatonických piesňových skupín. Na tento jav v priebehu štúdie ešte poukážeme.

Jednou z mála piesní, ktoré by bolo možné zaradiť medzi pentatonické piesne s úzkym rozsahom, je uspávanka *Čičikaj, buvíkaj* (Príklad 1). Pieseň obsahuje viaceré archaické prvky. Prvým z nich je úzky ambitus, ktorý sa pohybuje v rozsahu čistej kvinty $g^1 - d^2$. Jej tónový rad tvoria tóny $g^1 - b^1 - c^2 - d^2$. V závere piesne je tento rad narušený nestabilným tónom as^1 . Domnievame sa však, že tento tón predstavuje intonačnú výchylku. Z uvedeného dôvodu pieseň radíme k prvej skupine pentatonických piesní. Frázy tejto piesne sú vystavané z jedného motívu, ktorý sa v priebehu piesne variuje. Ďalším archaickým znakom je descendenčná melodická línia. K jej archaickosti pripieva aj interpretácia na pomedzí hovoreného slova a spevu.

Ďalšie piesne, ktoré sme do danej skupiny zaradili, obsahujú len tóny pentatonicej stupnice, avšak majú široký ambitus. Do danej skupiny sme zaradili pieseň *Mala matka siedmich sinov* (Príklad 2). Čistý pentatonický 5-tónový rad je narušený hneď na začiatku piesne klesajúcim kvartovým skokom. Vďaka tomuto skoku má pieseň ambitus v rozsahu malej decimy, pričom obsahuje tóny: $d^1 - g^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2$. Pieseň má 4-dielnu uzavretú formu so schémou ABB'A' a pravidelnú izometrickú 8-slabičnú stavbu verša.

Ďalšou ukážkou je pieseň *Ke som stáv na várte* (Príklad 3). V interpretácii Z. Verešovej tónový rad obsahuje nasledovné tóny: $f^1 - g^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2$. Čistá 5-tónová pentatonika je rozšírená o spodnú veľkú sekundu. Ambitus piesne tak tvorí interval čistej oktávy. V interpretácii P. Lešťana bude táto pieseň preklasifikovaná do inej pentatonicej skupiny, nakoľko spevák uplatnil iný tónový rad (Príklad 22). Pieseň má pravidelnú izometrickú 6-slabičnú veršovú stavbu a 4-dielnu otvorenú formu so schémou ABCD.

Poslednou ukážkou je pieseň *Okolo Pazova* (Príklad 4). Tónový rad danej piesne obsahuje tóny v rozsahu malej nóny: $f^1 - g^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2 - g^2$. Čistá pentatonická stupnica je obohatená o veľkú spodnú sekundu a veľkú vrchnú sekundu. Spodná a vrchná sekunda sa v tejto piesni vyskytujú ako pevná súčasť tónového radu, nielen ako ozdoba. Pieseň má 4-dielnu uzavretú formu AA⁵CA (6 6 12 6).

Nízky počet pentatonických piesní z danej skupiny v lokalite Stará Pazova neumožňuje ich všeobecnú charakterizáciu. Avšak môžeme uviesť niektoré špecifické, spoločné črty týchto piesní. Prvou je už spomenutý široký ambitus, ktorý je zastúpený v troch zo štyroch piesní. Druhým spoločným znakom je častý pokles finálneho tónu, zväčša na spodnú veľkú sekundu. Tretím spoločným znakom je minimálne využitie ozdôb. Časté je však využitie glissánd, ktoré je výrazným znakom staropazovských piesní vo všeobecnosti. Z hľadiska formy majú prevahu 4-dielne útvary. Posledný spoločný znak

súvisí so slabičnou stavbou verša. V rámci nej dominuje pravidelná izometria zastúpená vo všetkých piesňach, pričom sú najčastejšie 6-slabičné veršové stavby.

Pentatonické piesne P2

O niečo viac záznamov nachádzame v druhej skupine pentatonických piesní. Celkovo sme sem zaradili 14 záznamov. Ich hlavnou charakteristikou je výskyt 2. a 6. tónu v tónovom rade. Napriek tomu, že sú jeho súčasťou, nemajú rovnocenné miesto v porovnaní s tónmi pentatonicej stupnice. Objavujú sa výlučne ako ozdoby, ako prechodné tóny alebo ako ozdoby prechodného charakteru. V prípade, že by sme tieto tóny odstránili, piesne v danej skupine by obsahovali čistú pentatoniku. Pravdepodobne takéto nadradenie tónov mal na mysli Brăiloiu, keď hovoril o nerovnocennom postavení tónov v tónovom rade. Na rozdiel od Kodályja však vychádzal z inak usporiadaných tónových radov, v rámci ktorých za podriadený považuje 4. a 7. tón. Pravdepodobne vychádzal z rumunských tradičných piesní, v ktorých pentatonický rad zodpovedá durovej pentatonike. Z hľadiska usporiadania tónov je staropazovskému piesňovému materiálu bližšia maďarská pentatonika, ktorá má molový charakter. 2. a 6. tón tónového radu sú tak nerovnocenné s tónmi pentatonicej stupnice. Na lepšie pochopenie aj tu uvádzame jeden z Kodályových príkladov piesne z tejto skupiny:

Ukážka 10: Pieseň patriaca do druhej skupiny (klasifikácia: Z. Kodály)

Parlando ♩ = 92 1] 63] 1]

Ár - va vagyok mint gör - li - ce Mint - - a - ki - nek

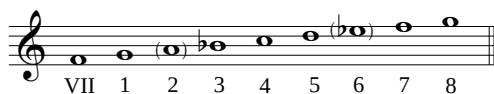
nines sen - - ki - - - je Ár - - va vagyok

én ma - - gam is, — Ár - va az én ga - lam - bom is.

Piesne, ktoré sme zadelili do druhej skupiny, možno charakterizovať nasledovne. Vo všetkých piesňach sa 2. a 6. tón objavujú v podobe ozdôb alebo v podobe prechodných tónov. Vo väčšine piesní sa objavia oba tóny (8 záznamov), v niektorých sa objaví len jeden z nich (6 záznamov). S výnimkou jedinej piesne všetky ostatné obsahujú pokles finálneho tónu g^1 na spodnú veľkú sekundu f^1 (13 záznamov). Absolútnu prevahu v tejto skupine majú piesne, ktoré z hľadiska svojej vnútornej štruktúry zodpovedajú pentatonike Do (13 záznamov).

Z hľadiska ambitu najzastúpenejšie sú piesne v rozsahu nóny (9 záznamov). Najviac zastúpený tónový rad v druhej skupine je zložený z tónov $f^1 - g^1 - (a^1) - b^1 - c^2 - d^2 - (es^2) - f^2 - g^2$, pričom sa tóny a^1 a es^2 objavujú len ako ozdoby alebo majú prechodný charakter.

Ukážka 11: Najčastejší tónový rad v druhej skupine pentatonických piesní (zodpovedá pentatonike Do)



Najviac sa vyskytuje 4-dielna forma (11 záznamov), pričom častejší je otvorený typ (8 záznamov). Z hľadiska slabičnosti polovica záznamov obsahuje izometrickú slabičnú stavbu verša (7 záznamov). Nachádzame tu aj bimetrickú a heterometrickú stavbu verša.

Polovica piesní má striedavé metrum (7 záznamov), ostatné piesne sú ametrické (4 záznamy) a len 3 záznamy majú pravidelné metrické členenie. Väčšina piesní má stredne pomalý, pomalý alebo ťahavý, rubatový charakter, vďaka čomu je vo väčšine týchto piesní zastúpené mimoriadne bohaté zdobenie.

Rytmická štruktúra týchto piesní je osobitne bohatá. V jedinej piesni môžu byť zastúpené rytmické hodnoty od šesťnástinových až po celé doby.

Typickým príkladom pentatonických piesní druhej skupiny je pieseň *Aj poľa nás* (Príklad 5). Má ambitus v rozsahu veľkej nóny. Obsahuje všetky tóny z radu, ktoré sme uviedli v ukážke 11. Tóny a^1 a es^2 sa objavujú iba v podobe ozdôb. Jej forma je 4-dielna otvorená so schémou ABCD a s bimetrickou slabičnou stavbou (7 7 8 7). Pieseň má mierne tempo, pričom je metricky členiteľná.

Oblúbenou v staropazovskom repertoári je pieseň *Na pazovskej veži* (Príklad 6). Je zaujímavá z hľadiska uplatnenia metra. Prvá polovica piesne má pomalý charakter a je ametrická, zatiaľ čo ďalšia polovica je metricky členiteľná. Pieseň obsahuje tiež typické znaky pre danú skupinu, napríklad, pokles finálneho tónu na spodnú veľkú sekundu či ambitus v rozsahu nóny. Pieseň má uzavretú 5-dielnu formu so schémou ABCDA' a pravidelnú 6-slabičnú izometrickú stavbu verša.

Medzi všetkými pentatonickými piesňami nachádzame len 3 záznamy, ktoré majú ambitus stredného rozsahu. Jednou z nich je aj ľúbostná pieseň *Žiav, žiav, žiav mi je* (Príklad 7). Pieseň má ambitus v rozsahu veľkej sexty, pričom neobsahuje úplný pentatonický rad. Podľa terminológie M. Kmeťa by sme mohli povedať, že má len jednu medzeru. Tóny tónového radu, ktoré v nej nachádzame, sú $f^1 - g^1 - (a^1) - b^1 - c^2 - d^2$. Má uzavretú 4-dielnu formu so schémou ABCA' a heterometrickú slabičnú veršovú stavbu (5 7 8 5).

Pentatonický nápev ťahavého typu nachádzame v ďalšom príklade. Pieseň *Pod obločkom červeňie jahodi* (Príklad 8) má striedavé metrum a široký ambitus v rozsahu veľkej decimy. Táto pieseň je zaujímavá najmä z hľadiska formy, ktorá je 4-dielna so schémou AA⁵BC. Takáto transpozícia o čistou kvintu vyššie je príznačná pre nové harmonické piesne.⁹² Avšak Kodály sa vo svojej štúdii k forme piesní nevyjadruje, z čoho môžeme usúdiť, že formová stránka piesní nebola smerodajným faktorom pri ich zadelovaní. Okrem toho naša ukážka obsahuje aj rozsiahlejšiu izometrickú slabičnú stavbu veršov (10), ktorá je taktiež príznačná pre novšie piesne.⁹³

Na ďalšom príklade si môžeme všimnúť vplyv ozdôb na klasifikáciu pentatonických piesní. Pieseň *F tomto dome pekná céra* (Príklad 9) má identický nápev ako pie-

⁹² ELSCEKOVÁ – ELSCEK, Ref. 80, s. 11. ELSCEKOVÁ – ELSCEK, Ref. 59, s. 106-110.

⁹³ ELSCEKOVÁ – ELSCEK, Ref. 59, s. 119.

seň v Príklade 2 (*Mala matka siedmich sinov*). Dokonca obe piesne interpretuje tá istá speváčka. Avšak v tejto piesni interpretka v tretej melodickej fráze využila 2. tón tónového radu ako prechodný tón. Na základe Kodályovej metódy sme ju museli zaradiť do druhej skupiny pentatonických piesní aj napriek tomu, že ide o rovnaký nápev. Tónový rad v tomto prípade tak tvoria tóny $d^1 - f^1 - g^1 - (a^1) - b^1 - c^2 - d^2 - f^2$.

Ako poslednú uvádzame pieseň *Hor ulicou pôjdem* (Príklad 10), ktorá má ametrický nápev a ťahavý charakter. V piesni sú zastúpené početné ozdoby. Nachádzame v nej 4-dielnu otvorenú formu ABCD s izometrickou 6-slabičnou stavbou verša.

Pentatonické piesne patriace do druhej skupiny môžeme stručne charakterizovať ako piesne pomalého tempa, rubatového charakteru s mimoriadne bohatým využitím ozdôb. Tieto piesne sú spravidla širokého rozsahu, pričom sa ich ambitus objavuje najčastejšie v intervale nóny. Čistý pentatonický rad je vo väčšine piesní narušený nestabilným 2. a 6. tónom, ktoré majú len prechodnú funkciu, alebo sú využité ako ozdoby. Jedným zo základných znakov je pokles finálneho tónu g^1 na spodnú veľkú sekundu f^1 , vďaka čomu je vo väčšine piesní zastúpená pentatonika Do. Z hľadiska formy tu dominujú 4-dielne otvorené útvary. Pre dané piesne je charakteristické aj nepravidelné striedavé metrum a izometrická slabičná stavba verša.

Pentatonické piesne P3

Tretia skupina pentatonických piesní obsahuje vyšší počet záznamov v porovnaní s oboma predchádzajúcimi skupinami. Celkovo sem možno zaradiť 25 záznamov. Tvorí druhú najrozsiahlejšiu skupinu pentatonických piesní, s ktorými sa môžeme v lokalite Stará Pazova stretnúť.

V tejto skupine piesní sa 2. a 6. tón stali pevnou súčasťou tónového radu. Na rozdiel od predchádzajúcej skupiny sa môžu tieto tóny viazať na samostatnú slabiku textu piesne: na jeden alebo oba z nich v rámci piesne pripadne jedna, zväčša samostatná slabika. Na lepšie pochopenie uvádzame príklad piesne, ktorú Kodály zaradil do tretej skupiny pentatonických piesní. Hviezdičkou sme vyznačili 2. a 6. tón, pričom oba z nich obsahujú samostatnú slabiku textu:

Ukážka 12: Pieseň patriaca do tretej skupiny (klasifikácia: Z. Kodály)

Tempo giusto

Hallot tá - tok Pál - fa - lá - ba mi tör - tént? Szegény esendőrt más pénz - ze - ért

mé - göl - ték. Hét ó - ra - kor Ko - rond kö - zött

ká - vé - zott. Tíz ó - ra - kor pi - rós vé - re ki - om - lott.

Napriek uvedenej skutočnosti v staropazovskom piesňovom repertoári 2. a 6. tón ani v tejto skupine nemajú vždy rovnocenné postavenie v porovnaní s tónmi pentatonickú stupnicu. Často sa jeden z nich objavuje len ako ozdoba, alebo má prechodný charakter. K tretej skupine sme preto priradili piesne, v ktorých aspoň jeden z týchto tónov obsahuje samostatnú slabiku textu.

Aj v tretej skupine viac ako polovicu piesní možno priradiť k pentatonike Do (17 záznamov). Aj v týchto záznamoch sa objavuje pokles finálneho tónu na spodnú veľkú sekundu. Všetky zvyšné piesne (8 záznamov) možno priradiť k pentatonike Re, v ktorej sa spodná veľká sekunda nevyskytuje.

Ukážka 13: Tónový rad zodpovedajúci pentatonike Re v tretej skupine pentatonických piesní



Z hľadiska ambitu tu dominujú piesne, ktoré majú nónový rozsah (11 záznamov), zatiaľ čo na druhom mieste sú zastúpené piesne s decimovým ambitom (8 záznamov).

Z hľadiska formy majú v tretej skupine pentatonických piesní absolútnu prevahu 4-dielne formové útvary. Môžeme sa s nimi stretnúť takmer vo všetkých piesňach (20 záznamov), pričom je častejšia otvorená 4-dielna forma (18 záznamov), najčastejšie so schémou ABCD (10 záznamov).

Aj keď početnejšími sú piesne obsahujúce izometrickú slabičnú stavbu verša (11 záznamov), v tejto skupine je porovnateľný aj počet piesní, ktoré obsahujú bimetrickú slabičnú stavbu (10 záznamov).

Oproti predchádzajúcej skupine tu nachádzame len 3 piesne s ametrickým nápevom. Všetky ostatné piesne majú striedavé metrum (14 záznamov) alebo pravidelné metrum v 2/4 prípadne 4/4 metre (8 záznamov). Väčšina piesní má rýchlejšie tempo, než mali piesne v predchádzajúcej skupine.

Rytmická štruktúra vo väčšine týchto piesní nie je natoľko pestrá, ako tomu bolo v predchádzajúcej skupine (P2). V neposlednom rade ich súčasťou je aj pomerne pestrá ozdobnosť. V porovnaní s predchádzajúcou skupinou je však o niečo menej zastúpená, najmä vďaka mierne rýchlejšiemu charakteru piesní.

Vo všetkých príkladoch, ktoré uvádzame, sme 2. a 6. tón, na ktoré pripadla samostatná slabika, označili hviezdičkou podľa Kodályovho vzoru.

Typickú ukážku danej skupiny nachádzame v piesni *O jablčko, jablčko* (Príklad 11). V piesni sa vyskytuje 2. (o oktávu vyššie) a 6. tón ako pevná súčasť tónového radu, pričom na každý z nich pripadla jedna samostatná slabika textu. Z hľadiska tonality nápev možno priradiť k pentatonike Re. Pieseň má aj ďalšie znaky typické pre danú skupinu: ambitus v rozsahu nóny, 4-dielnu otvorenú formu so schémou ABCD a bimetrickú slabičnú stavbu verša (7 7 6 6). Má pravidelné metrické členenie a stredne pomalé tempo.

Staropazovské piesne patriace do tejto skupiny často obsahujú len jeden z týchto dvoch tónov, buď a^1/a^2 alebo es^2 . Druhý sa buď vôbec neobjaví, alebo má len ozdobnú funkciu, takže k tomuto tónu nie je priradená samostatná slabika. Oveľa častejšie však absentuje 6. tón (es^2). Takou ukážkou je pieseň *Búvaj čedo, búvaj* (Príklad 12). Ako

jedna z mála piesní obsahuje ambitus stredného rozsahu, ktorý siaha po interval malej septimy. Jej tónový rad je zložený z tónov $g^1 - a^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2$. Svojou tonálnou štruktúrou tak zapadá do pentatoniky Re. Tón a^1 má samostatnú slabiku vo všetkých troch strofách. Pieseň má 4-dielnu otvorenú formu ABCC' (6 6 8 6) a striedavé metrum.

V piesni *Sadilo džovča ľaluju* (Príklad 13) samostatnú slabiku obsahuje len 2. tón o oktávu vyššie (a^2) hneď v prvom takte, 6. tón je iba prechodným. Ambitus piesne je v rozsahu veľkej decimy, zatiaľ čo jej forma je 4-dielna otvorená. Má schému ABCD a heterometrickú slabičnú stavbu verša (5 7 6 7). Túto pieseň radíme k pentatonike Do.

Podobne aj vo vojenskej piesni *Počkajte regrúti* (Príklad 14) sa samostatná slabika vyskytuje iba na tóne a^2 , zatiaľ čo sa tón es^2 objaví iba v 4. a 5. strofe ako prechodný. Z hľadiska tonálnej štruktúry nápev patrí k pentatonike Do. Ambitus piesne je široký v rozsahu malej nóny. Atypická je najmä z hľadiska formy, ktorá je 4-dielna uzavretá, so schémou AA⁵BA' (10 10 8 10). Tá je príznačná predovšetkým pre nové harmonické piesne, rovnako ako aj rozsiahlejšie slabičné stavby verša.⁹⁴

K ukázkam, v ktorých 6. tón tónového radu obsahuje samostatnú slabiku, patria piesne *Pod obločkom čerešnička* (Príklad 15) a *Kuvikalí kuvici* (Príklad 16). V oboch piesňach je zastúpená pentatonika Do. Obe majú rýchlejšie tempo. Prvá má striedavé metrum, druhá sa nachádza v pravidelnom 2/4 metre. Obe piesne sú širokorozsahové s ambitom veľkej nóny. Majú odlišnú formovú stavbu. V prvej piesni má 4-dielna otvorená forma schému ABCD a bimetrickú striedavú stavbu verša (8 5 8 5), zatiaľ čo druhá má 4-dielnu otvorenú formu so schémou ABB'C a izometrickú 7-slabičnú stavbu verša. V piesni *Kuvikalí kuvici* si môžeme všimnúť aj prvky novouhorskeho štýlu, ktorý sa prejavil v podobe bodkovaného rytmu.

Ako poslednú uvádzame baladu *Pri borde na vođe* (Príklad 17). Je jedinečnou ukázkou medzi pentatonickými piesňami zo všetkých štyroch skupín. Líši sa z hľadiska tónového radu, ktorý sa pohybuje po kvintu nad centrálnym tónom, ako aj po kvintu pod centrálnym tónom. Tóny, ktoré sa nachádzajú v danej piesni, sú $c^1 - d^1 - (es^1) - f^1 - g^1 - a^1 - b^1 - c^2 - d^2$. S takým širokým tónovým rozsahom sa obvykle stretávame pri hypotonálnych piesňach alebo pri nových harmonických piesňach tradičnej vrstvy.⁹⁵ Pieseň má otvorenú 4-dielnu formu ABCD a pravidelnú 6-slabičnú stavbu verša.

Piesne patriace do tretej skupiny majú niekoľko spoločných znakov. Z hľadiska vnútornej stavby sa tu stretávame s pentatonikou Do a pentatonikou Re. Zastúpeniejšia je pentatonika Do. Podobne ako v predchádzajúcej skupine, aj pre túto sú príznačné piesne širokého rozsahu, avšak nielen v rozsahu nóny, ale aj decimy. Z hľadiska slabičnej stavby verša sa najčastejšie stretávame s izometrickou a bimetrickou stavbou, pričom je ich výskyt porovnateľný. Z hľadiska formy tu dominuje 4-dielna otvorená forma. Viac ako polovica piesní má striedavé metrum. V porovnaní s predchádzajúcou skupinou majú tieto piesne mierne rýchlejšie tempo a o niečo nižšie zastúpenie ozdôb.

⁹⁴ ELSCHÉKOVÁ – ELSCHÉK, Ref. 59, s. 119.

⁹⁵ LOMEN, Ref. 56, s. 213-217.

Pentatonické piesne P4

Najvyšší počet piesní nachádzame v poslednej pentatonickej skupine, ku ktorej sme priradili až 50 záznamov. Charakteristickou črtou danej skupiny je prelínanie durovo-molovej tonality s prvkami pentatoniky. Nie vo všetkých piesňach je preto pentatonika už na prvý pohľad zrejmá. Avšak pentatonická podstata zostala zachovaná vo všetkých piesňach vo väčšej alebo menšej miere. Aj tu uvádzame ukážku z klasifikácie Z. Kodálya, v ktorej je znázornené kolísanie 3. tónu medzi durovou a molovou tonalitou:

Ukážka 14: Pieseň patriaca do štvrtej skupiny (klasifikácia: Z. Kodály)

Tempo giusto ♩ = 116-126

A mé há - zunk fē - lētt csak ēgy csil - lag van,
 An - nak a csil - lag - nak sē - tēt fē - nye van,
 I - ri - gye - lik tō - lem, tyu - haj, azt a csil - la - got,
 A - mē - lyik a há - zunk fē - lētt mēg - ál - lott.

Väčšina piesní má úplné tónové rady (37 záznamov). Avšak ani na tomto mieste nemôžeme hovoriť o rovnocennosti 2. a 6. tónu s tónmi patriacimi k pentatonickej stupnici, prinajmenšom nie v každej piesni. Častokrát sa jeden z nich objavuje iba ako ozdoba, ako prechodný tón, alebo má nestabilný, kolísavý charakter. Zväčša ide o 6. tón, ktorý sa objavuje aj ako tón es^1 , aj ako tón e^2 , avšak v niektorých piesňach je to aj 3. tón, ktorý sa objaví ako tón b^1 a h^1 . Práve toto oscilovanie medzi durovou a molovou tonalitou je základnou charakteristikou týchto piesní.

Z hľadiska tonality je počet piesní z pentatoniky Do (26 záznamov) a pentatoniky Re (20 záznamov) porovnateľný. Charakteristickým znakom pre danú skupinu je aj terciový pokles v závere piesne (pokles tónu b^1 na centrálny tón g^1), čím sa umocňuje pentatonické cítenie. Takýto záver obsahuje 22 záznamov, čo predstavuje takmer polovicu piesní z tejto skupiny.

Piesne s ambitom oktávy (13 záznamov) a decimy (13 záznamov) sú zastúpené vo väčšej miere než v predchádzajúcich troch skupinách. Vo väčšine piesní sa však nachádza ambitus nóny (19 záznamov).

Najfrekvencovanejšou formou je 4-dielna forma (36 záznamov), pričom len 9 z nich má uzavretú formu. Najčastejší je typ 4-dielnej otvorenej formy (27 záznamov) so schémou ABCD (23 záznamov).

Z hľadiska slabičnosti dominujú izometrické slabičné stavby verša (28 záznamov), medzi ktorými sú najčastejšie 6-slabičné stavby (15 záznamov). Druhú najpočetnejšiu skupinu tvoria piesne s bimetrickou slabičnou stavbou, ktoré majú rozmanité usporiadanie (16 záznamov).

Prevládajú piesne, ktoré majú pravidelné 2/4 alebo 4/4 metrum (22 záznamov). O niečo menej sú zastúpené piesne so striedavým metrom (16 záznamov), zatiaľ čo iba 12 piesní má ametrický nápev.

Pestrá rytmická štruktúra je tu zastúpená predovšetkým v piesňach s voľným metrom alebo v piesňach so striedavým metrom. Pre piesne, ktoré sú metricky členiteľné, sú charakteristické predovšetkým štvrtové a osminové hodnoty, ako aj rýchlejšie tempo.

Prvým príkladom, v ktorom môžeme vidieť prelínanie durovo-molovej tonality s prvkami pentatoniky, je pieseň *Fčera na poluňia* (Príklad 18). Hneď druhý takt obsahuje tón h^1 , ktorý sa v ďalšom priebehu mení na tón b^1 . V prvom úseku piesne sú zdôraznené kvartové intervaly $g^1 - c^2$ a $d^2 - g^2$. Pentatonika je zastúpená najmä v druhom úseku piesne. Obsahuje neúplný tónový rad (patriaci k pentatonike Do) s dvomi medzerami: $f^1 - g^1 - b^1/h^1 - c^2 - d^2 - f^2 - g^2$. Je to netypický jav pre štvrtú skupinu pentatonických piesní. Pieseň má otvorenú formu ABCD (6).

Typickou ukážkou rýchlejšieho charakteru je pieseň *Zasvieťilo nad Pazovou slniečko* (Príklad 19). Pieseň má pravidelné metrické členenie a mierne tempo. Z hľadiska tonality ju radíme k pentatonike Re. Jej tónový rad je úplný, pričom kolísavý charakter má 6. tón. Pieseň má 4-dielnu uzavretú formu so schémou AA⁵BA, ktorá je typická pre nové harmonické piesne. Práve pri nich sa stretávame s transpozíciou prvého dieľu A o kvintu vyššie. V piesni nachádzame aj rozsiahlejšiu izometrickú 11-slabičnú stavbu verša. Prelínanie starších a novších prvkov v pentatonической piesni si všimol už L. Leng. Tento jav považoval za jedinečný a pozoruhodný znak pentatonických piesní v Starej Pazove.⁹⁶

Ďalšou ukážkou je vojenská balada *Pri tej hore* (Príklad 20). Jej ambitus je mimoriadne široký, v intervale čistej undecimy. Ide o jedinú pentatonickú pieseň s takým ambitovým rozsahom. Pieseň obsahuje kolísavý 6. tón. Pozostáva z dvoch úsekov, pentatonický je najmä druhý úsek piesne. Má otvorenú 4-dielnu formu ABCD (8 8 8 11). Z hľadiska tonality ju radíme k pentatonike Do.

Ukážkou typickej pomalejšej pentatonической piesne s bohatým zastúpením ozdôb, pestrou rytmickou štruktúrou a ťahavým prednesom je pieseň *Lastovienka lieta* (Príklad 21). V jej tónovom rade nachádzame jednu medzeru (bez 2. tónu), zatiaľ čo sa 6. tón objavuje iba ako tón e^2 v podobe ozdoby. Obsahuje aj všetky typické znaky danej skupiny: finálny tón klesá na spodnú veľkú sekundu, čím patrí k pentatonike Do. Jej ambitus je v rozsahu veľkej nóny. Má 4-dielnu otvorenú formu so schémou ABCD a s pravidelnou 6-slabičnou izometrickou stavbou verša.

⁹⁶ LENG, Ref. 1, s. 348.

Vo vojenskej piesni *Ke som stáv na várte* (Príklad 22) nachádzame úplný tónový rad, ktorý zodpovedá pentatonike Do. Pieseň predstavuje ukážku, v ktorej má nestabilný charakter 3. tón. Tón h^1 sa objavuje ako ozdoba, zatiaľ čo na tón b^1 pripadá samostatná slabika textu. Pieseň má otvorenú 4-dielnu formu ABCD (6). Ukážka je tiež príkladom toho, ako interpretácia dokáže ovplyvniť klasifikáciu piesní. V interpretácii Z. Verešovej (Príklad 3) sme túto pieseň pridelili do prvej skupiny pentatonických piesní, keďže jej atribúty zodpovedali tejto skupine.

Kolísanie 6. tónu, ktorý obsahuje samostatnú slabiku textu, pozorujeme v piesni *Bolí ma malí prst* (Príklad 23). Tón es^2 nachádzame v 2. takte, tón e^2 v 8. a 9. takte, ale aj v medzistrofických variantoch. Pieseň má nónový ambitus, pričom ju radíme k pentatonike Re. Jej forma je otvorená 4-dielna ABCD (6).

Zaujímavou ukážkou je aj pieseň *Ke som sa ja z nášho kraju do Ameriki zbe-rav* (Príklad 24). Ambitus piesne tvorí malá decima. Radíme ju k pentatonike Re. V rámci nej sa ako nestabilný javí 6. tón. Samostatná slabika pripadla na tón e^2 . Pieseň obsahuje uzavretú 4-dielnu formu AA'BA" a rozsiahlu bimetrickú slabičnú stavbu 15 15 16 15.

Typickou ukážkou pentatonickkej piesne štvrtej skupiny je ďalší príklad. Pieseň *Spievala bi hlasom* (Príklad 25) ako jedna z mála obsahuje tón fis^1 , ktorý je výrazným znakom harmonického cítenia. Nestabilný v uvedenej piesni je aj 3. tón tónového radu, ktorý osciluje medzi durovou a molovou tonalitou. Pieseň má otvorenú 5-dielnu formu so schémou ABCC'B (6).

Z hľadiska tonality sú zaujímavé aj 4 piesne, ktoré napriek silnému pentatonickému cíteniu vo svojom závere obsahujú molový kvintakord. Jednou z nich je aj pieseň *Na jadranskom šírom mori* (Príklad 26). Má oktávový ambitus a 4-dielnu formu ABCD so striedavou bimetrickou slabičnou stavbou (8 5 8 5).

Ako poslednú ukážku uvádzame zbojnícku pieseň *Pod orieškom, pod zeleňím* (Príklad 27). V tomto príklade si môžeme všimnúť prelínanie starších a novších prvkov nielen v rámci tonality. Okrem poklesu finálneho tónu na spodnú veľkú sekundu je archaickým znakom tejto piesne aj otvorená 3-dielna forma so schémou ABC (11 8 11). S trojdielnosťou sa pri pentatonických piesňach môžeme stretnúť len výnimočne. Novšie znaky sa v piesni prejavili v závere jednotlivých dielov v podobe bodkovaného rytmu, ktorý je príznačný pre novouhorské piesne. K novším znakom patrí aj rozsiahlejšia slabičná stavba verša.

Poslednú skupinu pentatonických piesní môžeme stručne charakterizovať nasledovne: jej najvýraznejším znakom je prelínanie durovo-molovej tonality s prvkami pentatoniky. Vo väčšine piesní sú tak zastúpené úplné tónové rady (stupnice). Mnohé piesne obsahujú charakteristický pokles malej tercie v závere piesne. Najviac zastúpené z hľadiska tonality sú piesne patriace k pentatonike Do a Re, pričom ich počet je porovnateľný. Oproti piesňam z predchádzajúcich pentatonických skupín piesne z tejto skupiny majú pravidelné metrum a rýchlejšie tempo, dôsledkom čoho je nižší výskyt ornamentácie. Porovnateľné s predchádzajúcimi skupinami sú hudobné charakteristiky, napríklad forma, ktorá je aj tu najčastejšie 4-dielna otvorená, najčastejší ambitus v rozsahu nóny a najzastúpenejšia izometrická slabičná veršová stavba.

Melodický aspekt pentatonických piesní

Doposiaľ sme sa nevenovali melodickej stránke pentatonických piesní, ktorá je mimoriadne rozmanitá. Namiesto všeobecnej charakteristiky tohto aspektu v rámci jednotlivých pentatonických skupín sa nám preto javilo ako lepšie riešenie predložiť opis melodickej stránky všetkých pentatonických piesní na jednom mieste.

Pohyb melodickej línie v pentatonických piesňach je rôzny. Podľa našich zistení máloktorá pieseň má takú descendenčnú melodickú líniu, akú obsahujú maďarské tradičné pentatonické piesne. Pre väčšinu piesní je charakteristický stúpajúco-klesajúci melodický pohyb na relatívne malých plochách. Veľmi častý je v štruktúre melodiky aj výskyt intervalu čistej kvarty, ktorá sa môže objaviť v hociktorom úseku piesne: na jej začiatku, počas jej priebehu alebo na jej konci. Melodickú líniu týchto piesní sme preto skúmali z dvoch aspektov. Podľa vzoru B. Bartóka a Z. Kodálya sme si všimli finálne tóny jednotlivých dielov (veršov) piesne. Rovnako ako v maďarských pentatonických piesňach aj v Starej Pazove sa všetky tieto piesne končia na tóne g¹. Všimli sme si tak finálne tóny prvého, druhého a tretieho dielu. Ukázalo sa, že pentatonické skupiny obsahujú odlišné tóny v záveroch jednotlivých dielov. V ukázkach uvádzame finálne tóny len tých piesní, ktoré majú 4-dielnu piesňovú formu.

V prvej skupine pentatonických piesní 4-dielnu formu obsahujú 3 záznamy. Keďže ide o malý počet piesní, záverečné tóny jednotlivých dielov troch piesní uvádzame samostatne:

Ukážka 15: Záverečné tóny veršov (dielov) prvej pentatonicej skupiny (3 záznamy):

Melodický riadok	1. pieseň	2. pieseň	3. pieseň
I	5	1	1
II	b3	5	5
III	VII	1	5

Z uvedených údajov v tabuľke vyplýva, že najčastejšími tónmi, na ktorých sa končia jednotlivé melodické riadky (verše) piesní z tejto skupiny, sú kvinta a príme. Popri tom sa vyskytujú ako finálne tóny jednotlivých veršov v prvej skupine aj spodná sekunda (VII) a tercia (b3).

V druhej pentatonicej skupine zo 14 piesní 4-dielnu formu obsahuje 11 záznamov. Medzi častejšie sa vyskytujúce sme zaradili záverečné tóny, ktoré sa objavili minimálne v štyroch záznamoch. Medzi zriedkavejšie sme zaradili finálne tóny, ktoré sa objavili len v jednej alebo maximálne v troch piesňach.

Ukážka 16: Záverečné tóny veršov (dielov) druhej pentatonicej skupiny (11 záznamov):

Melodický riadok	Najčastejšie	zriedka	vôbec
I	1	5, 4, 8	VII, b3, 5, 7, b10
II	5	b3, 4, VII, 1	7, 8, b10
III	VII	1, 8, b3	4, 5, 7, 9, b10

Možné finálne tóny jednotlivých veršov v druhej pentatonickej skupine sú spodná sekunda (VII), príme (1), tercia (b3), kvarta (4), kvinta (5) a oktava (8).

V tretej skupine pentatonických piesní nachádzame 21 záznamov so 4-dielnou formou. Podobne ako v predchádzajúcej skupine, aj tu sme k často sa vyskytujúcim zaradili finálne tóny jednotlivých veršov, ktoré sa objavili aspoň v štyroch záznamoch. Medzi zriedkavé sme zaradili finálne tóny, ktoré sa objavili v jednej alebo maximálne v troch piesňach.

Ukážka 17: Záverečné tóny veršov (dielov) tretej pentatonickej skupiny (21 záznamov):

Melodický riadok	najčastejšie	zriedka	vôbec
I	1, 4	b3, VII, 7, 8, IV	5, 9, b10
II	5, b3, 1	2, 4, IV	VII, 7, 8, 9 b10
III	b3, 1, VII	4, 5, 7	IV, 8, 9, b10

Možnými finálnymi tónmi jednotlivých veršov v tretej pentatonickej skupine sú spodná kvarta (IV), spodná sekunda (VII), príme (1), tercia (b3), kvarta (4), kvinta (5), septima (7) a oktava (8).

V poslednej skupine pentatonických piesní 4-dielnu formu nachádzame v 36 záznamoch. K často sa vyskytujúcim sme zaradili záverečné tóny, ktoré sa vyskytli minimálne v šiestich a viacerých záznamoch. Medzi zriedkavejšie sme zaradili finálne tóny, ktoré sa objavili len v jednej alebo maximálne v piatich piesňach.

Ukážka 18: Záverečné tóny veršov (dielov) štvrtej pentatonickej skupiny (36 záznamov):

Melodický riadok:	najčastejšie	zriedka	vôbec
I	1, 8, 5	VII, 7, 4, 9	2, 3
II	5, 1	4, 7, 2, 3	VII, 8, 9
III	5, 1	4, 3, VII, 8, 2	7, 9

Možnými finálnymi tónmi jednotlivých veršov v štvrtej pentatonickej skupine sú spodná sekunda (VII), príme (1), sekunda (2), tercia (b3), kvarta (4), kvinta (5), septima (7) a oktava (8), nóna (9).

Výskum ukázal, že záverečné tóny jednotlivých dielov môžu byť rôzne. Medzi nimi sme evidovali tieto tóny: IV, VII, 1, 2, b3, 4, 5, 7, 8, 9. Najvyšší počet rôznych finálnych tónov sme zaznamenali pri štvrtej skupine pentatonických piesní. Najväčšiu analógiu finálnych tónov s maďarskými pentatonickými piesňami sme zaznamenali pri tretej skupine pentatonických piesní. S výnimkou spodnej kvarty, ktorá sa v maďarských piesňach nevyskytuje, všetky ostatné finálne tóny sú zhodné: VII, 1, b3, 4, 5, 7, 8. Avšak uvedené tóny sa neobjavujú v rovnakom množstve, ani v závere rovnakých veršov.

Druhý aspekt zhodnotenia melodickej stránky sa týka záverov piesní. Napriek rozmanitosti melodickej línie sú záverečné úseky pentatonických piesní často veľmi podobné. Všimli sme si preto pohyb melódie na týchto miestach. Brali sme pritom do úvahy všetky pentatonické piesne (93 záznamov).

Výskum poukázal na najčastejšie 4 typy záverov, ktoré sa pri týchto piesňach zo Starej Pazovy vyskytujú. Pre všetky tieto závery je príznačná descendenčnosť.

Takmer jedna tretina piesní (29 záznamov) obsahuje v závere pokles čistej kvarty na molovú terciu, následne na finálny tón piesne, ktorým je spravidla príme. Záver, ktorý sme uviedli, môže obsahovať aj melodické varianty, avšak podstata zostáva rovnaká. Na lepšie pochopenie uvádzame niekoľko príkladov, ktoré sme signovali intervalovým značením:

Ukážka 19: Melodický pohyb v závere piesne (4 3 1):



Viac ako jedna štvrtina piesní (25 záznamov) obsahuje sekundový descendenčný pohyb v závere piesne.

Ukážka 20: Melodický pohyb v závere piesne (4 3 2 1):



Zriedkavejší je pokles vrchnej kvinty na čistú kvartu, ktorá následne skokom poklesne na finálny tón piesne. Takýto záver obsahuje 10 záznamov.

Ukážka 21: Melodický pohyb v závere piesne (5 4 1):



Pre posledný typ záverov je príznačný pokles vrchných tónov (tercie, kvarty alebo kvinty) na spodnú veľkú sekundu, ktorá následne postúpi k finálnemu tónu, ktorým je príme.

Ukážka 22: Melodický pohyb v závere piesne (VII 1):



Ostatné piesne obsahujú ešte rôzne iné typy záverov (19 záznamov), ktorým sa na tomto mieste podrobnejšie nebudeme venovať. Medzi všetkými piesňami je pre takmer polovicu piesní príznačný pokles malej tercie v závere piesne. Tento pokles sa vyskytuje až v 43 piesňach.

Vyhodnotenie

Pri novej analýze východiskový materiál tvorilo 300 pôvodných záznamov a 8 nových záznamov. Celkovo sme tak skúmali 308 záznamov.

Na základe aplikovania metodického postupu Z. Kodálya sa ukázalo, že pentatonických piesní v Starej Pazove je podstatne viac, ako sme to uviedli pri našom prvom výskume. Pôvodne sme medzi pentatonické piesne zaradili 38 záznamov. Z týchto piesní ubudli len dva záznamy, ktoré sme priradili k hypotonálnym piesňam. K 36 záznamom pribudlo ďalších 57 záznamov. Podľa novej klasifikácie tak z celkového počtu uvedených piesní medzi pentatonické piesne možno zaradiť až 93 záznamov. Tvoria tak necelú tretinu (30 %) piesňového repertoáru zo Starej Pazovy. Oproti prvej klasifikácii (kde tvorili len približne 10 % repertoáru) sa ich počet strojnásobil. Zároveň sa stali druhou najrozšírenejšou skupinou piesní v Starej Pazove.

Pri prehodení klasifikácie sme minimálne zmeny zaznamenali medzi predharmonickými piesňami starej piesňovej kultúry. K pentatonickým piesňam sme preklasifikovali len jeden nápev, ktorý sme pôvodne priradili medzi kvinttonálne piesne s kvintovou kostrou (*Čičíkaj, buvíkaj, Príklad 1*). Jeden záznam sme priradili k hypotonálnym piesňam. Z pôvodných 33 piesní v starej piesňovej kultúre zostalo 31 záznamov.

Najväčší presun piesňového materiálu sa realizoval v rámci štýlovej medzivrstvy modálneho charakteru pri skupine modálnych piesní. Pôvodne sme sem zaradili 53 záznamov. Po aplikácii Kodályovej metódy z uvedenej skupiny ubudlo 44 záznamov. Z pôvodného počtu zostalo len 9 piesní, ktoré môžeme označiť ako modálne. Modálne piesne tak zastávajú tretiu skupinu s najnižším počtom piesní. Z pôvodných 17,6 % tu nachádzame len 3 % piesňového materiálu. V štýlovej medzivrstve modálneho charakteru v súčasnosti celkovo nachádzame 117 záznamov. K pôvodným 92 záznamom pribudlo ďalších 25 záznamov.

Nižší počet prehodených záznamov sme zaznamenali aj pri harmonických piesňach. Medzi harmonické piesne tradičnej vrstvy aj v súčasnosti radíme 44 záznamov. Z nových harmonických piesní ubudlo 15 záznamov. V uvedenej skupine z pôvodného počtu 113 piesní zostalo 98 záznamov. Žiadne zmeny sme neevidovali ani pri piesňach západoeurópskeho typu. Z celkového počtu 175 záznamov patriacich do novej piesňovej kultúry tak zostalo 160 záznamov.

Po prehodení klasifikácia piesňového repertoáru zo Starej Pazovy (308 záznamov) vyzerá nasledovne:

Stará piesňová kultúra: spolu 31 záznamov:

1. Magicko-rituálne piesne (terctonálne nápevy, 2 záznamy);
2. Piesne roľníckej kultúry (kvarttonálne nápevy, 2 záznamy);
3. Piesne pastiersko-valaskej kultúry (kvinttonálne nápevy, 27 záznamov).

II. Štýlová medzivrstva modálneho charakteru: spolu 117 záznamov:

1. modálne piesne (9 záznamov);
2. pentatonické piesne (93 záznamov);
3. hypotonálne piesne (15 záznamov).

III. Nová piesňová kultúra: spolu 160 záznamov:

1. Nové harmonické piesne – tradičná vrstva (44 záznamov);
2. Nové harmonické piesne (tempo giusto s bodkovaným rytmom, tempo giusto bez bodkovaného rytmu, spolu 98 záznamov);
3. Piesne západoeurópskeho typu (18 záznamov).

Najnižší počet piesní aj v súčasnosti nachádzame v rámci starej piesňovej kultúry, ktorá obsahuje len 10 % piesňového materiálu. Podstatne vyšší počet záznamov evidujeme v štýlovej medzivrstve modálneho charakteru práve vďaka pentatonickým piesňam. V súčasnosti sem možno zaradiť až 38 % piesní. Najpočetnejšiu skupinu aj naďalej tvorí nová piesňová kultúra, v ktorej nachádzame 52 % záznamov.

Najnovšia klasifikácia však poukazuje na odlišné percentuálne zastúpenie v rámci jednotlivých hudobnoštýlových vrstiev. Najpočetnejšou skupinou zostali nové harmonické piesne tempo giusto s bodkovaným rytmom a bez bodkovaného rytmu. Do uvedenej skupiny možno zaradiť 98 záznamov, čo predstavuje 32 % piesňového repertoáru Starej Pazovy. Tieto piesne tvoria približne 1/3 piesňového repertoáru.

Druhú najväčšiu skupinu piesní, s ktorými sa môžeme v súčasnosti v Starej Pazove stretnúť, predstavujú pentatonické piesne. So svojím 30 % podielom tvoria značnú časť (takmer 1/3) piesňového repertoáru tejto lokality. Aj súčasný výskum na základe nášho materiálu tak poukazuje na podobné percentuálne zastúpenie, ktoré uviedol Martin Kmeť. Podľa Kmeťovho výskumu v 70. rokoch minulého storočia tvorili pentatonické piesne 20 – 33 % piesňového repertoáru Starej Pazovy.⁹⁷

Z uvedenej skutočnosti môžeme vydedukovať dva závery. Prvým je skutočnosť, že piesňový repertoár tradičných slovenských piesní zo Starej Pazovy za posledných niekoľko desaťročí zostal vo svojej podstate nepozmenený. Piesne, ktoré sa spievali kedysi, sa spievajú aj dnes. Môžeme však konštatovať, že tento repertoár udržiavajú v súčasnosti najmä predstavitelia najstaršej a strednej vekovej kategórie.

Druhý záver sa týka samotného zadelenia pentatonických piesní. Kmeť uvádza rozsah zastúpenia týchto piesní v 1/5 až v 1/3, čo je pomerne rozsiahla percentuálna škála. Ukazuje nám to, že pravdepodobne samotný Kmeť mal pri zadeľovaní týchto piesní podobné problémy, s akými sme sa stretli aj my pri našom výskume – s piesňami, v ktorých prichádzalo k prelínaniu prvkov, alebo s piesňami, v ktorých pentatonika nebola na prvý pohľad jednoznačná. Domnievame sa, že kvôli tejto skutočnosti uvádza nejednoznačné percentá v danom rozsahu.

Najnovší výskum poukázal aj na pravdivosť Kmeťovho tvrdenia, v ktorom častú prítomnosť spodnej veľkej sekundy dával do súvislosti s pentatonikou. K tomuto poznaniu v značnej miere prispela Kodályova metóda. V ďalších hudobnoštýlových vrstvách sa tento interval už neobjavuje v takej intenzite.

⁹⁷ KMEŤ, Ref. 1, s. 30-35.

Záver

V závere štúdie možno nastoliť otázku pôvodu pentatonických piesní, s ktorými sa v Starej Pazove stretávame. Aj keď sme sa doposiaľ spolu s M. Kmeťom snažili hovoriť o staropazovskej pentatonike ako o slovenskej alebo slovanskej, pokúsime sa objektívne pozrieť na fakty vyplývajúce z našej najnovšej analýzy.

V súčasnosti máme k dispozícii niekoľko hypotéz, na základe ktorých by sme mohli odvodiť pôvod staropazovských pentatonických piesní. Uvedieme tri z nich.

Prvá hypotéza predpokladá, že pentatonika bola súčasťou piesňového repertoáru, ktorý si Slováci priniesli zo svojej pôvodnej vlasti. Na rozdiel od tradičných piesní našich maďarských susedov, v slovenskej tradičnej hudbe je pentatonika zastúpená minimálne. Na tento jav upozorňuje aj J. Kresánek, ktorý ale zároveň pripúšťa existenciu slovenskej pentatoniky. Avšak pri výskume pentatoniky slovenských ľudových piesní treba podľa Kresánka brať ohľad aj na maďarskú pentatoniku. Tá obsahuje typickú malú terciu ako záverečný interval druhého verša, prípadne melodickéj frázy. Ak sa takéto zakončenie nájde v slovenskej ľudovej piesni, pentatonike prisudzuje maďarský charakter.⁹⁸ Pri zaoberaní sa melodickou stránkou pentatonických piesní sme sa venovali aj ich záverom. Ukázalo sa, že takmer polovica týchto piesní vo svojom závere obsahuje interval klesajúcej malej tercie. Ďalšie piesne obsahujú odlišné typy záverov, na ktoré sme taktiež poukázali. Otázkou teda je, aké typy záverov obsahujú pentatonické piesne zo Slovenska. Z doterajších výskumov vyplýva, že počet pentatonických piesní na Slovensku je nízky. Pravdepodobne preto slovenskí etnomuzikológovia (okrem Kresánka) nevenovali výskumu pentatoniky v tradičnom slovenskom speve väčšiu pozornosť. Táto hypotéza sa preto v súčasnosti ukazuje ako málo pravdepodobná.

Druhá hypotéza predpokladá slovanský pôvod pentatoniky v staropazovských piesňach. K tomuto tvrdeniu sa prikláňal M. Kmeť, ktorý našiel podobnosť týchto piesní s piesňami v chorvátskom Medzimurí. Uvedenej problematike sa najdôslednejšie venuje vo svojich dvoch štúdiách: *Pentatonika u Međimurju i Staroj Pazovi – sličnosti i razlike*⁹⁹ a *Mogućnosti etnomuzikološkog objašnjenja pojave pentatonike u Staroj Pazovi i u Međimurju*.¹⁰⁰ Spoločné korene pentatoniky týchto oblastí situuje do obdobia 10. storočia. Domnievame sa však, že na záverečné prehodnotenie staropazovskej pentatoniky ako slovanskej by bolo potrebné realizovať komparáciu pentatoniky a pentatonických piesní aj s ďalšími slovanskými etnikami, ktoré mohli byť z hľadiska geografickej polohy blízke Staropazovčanom.

Posledná hypotéza predpokladá vplyv maďarskej pentatoniky. Z historických zdrojov sa môžeme dozvedieť, že staropazovskí Slováci pochádzajú predovšetkým z okolia Zvolena a z regiónu Podpoľania.¹⁰¹ Pri migráciách na Dolnú zem prechádzali aj územím Maďarska, kde sa niektorí z nich na určitú dobu usadili. Značná časť Slovákov do Starej Pazovy prišla z Malého Kereša.¹⁰² Dnes je už všeobecne známe, že pre maďarské tradičné

⁹⁸ KRESÁNEK, Ref. 4, s. 100-101.

⁹⁹ KMEČ, Martin: *Pentatonika u Međimurju i Staroj Pazovi – sličnosti i razlike*, Ref. 71.

¹⁰⁰ KMEČ, Martin: *Mogućnosti etnomuzikološkog objašnjenja pojave pentatonike u Staroj Pazovi i u Međimurju*, Ref. 17.

¹⁰¹ LOMEN, Ref. 55, s. 47-50, s. 165-166.

¹⁰² MIKLOVIC, Jaroslav: *Stará Pazova 1769 – 1794*. Bratislava : Vydavateľstvo ESA; Nadlak : Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2002.

piesne (predovšetkým pre tie zo staršej vrstvy) je pentatonika jednou z hlavných charakteristík, na čo sme nepriamo poukázali aj v tejto štúdii. Môžeme sa preto domnievať, že počas svojho pobytu na území dnešného Maďarska Slováci prebrali určité prvky maďarskej piesne. K prenikaniu prvkov pentatoniky do staropazovskej piesne z maďarských tradičných piesní prispieva aj skutočnosť, že do Starej Pazovy spolu so Slovákmi prišlo aj niekoľko desiatok maďarských rodín.¹⁰³

V 90. rokoch 20. storočia až po rok 2017 terénny výskum medzi Slovákmi v jednotlivých lokalitách Maďarska uskutočnila etnologička a etnomuzikologička Eva Krekovičová. Vo svojej najnovšej publikácii s názvom *Piesne a etnická identifikácia Slovákov v Maďarsku* (2018) autorka publikovala 200 piesní z týchto výskumov.¹⁰⁴ Piesne pochádzajú z piatich lokalít: z Novej Huty (39 piesní), z Dolného Regmeca (32 piesní), z Baňačky (30 piesní), z Kestúca (65 piesní) a z Veňarca (34 piesní). Medzi týmito piesňami sme našli aj pentatonické nápevy. Približne 11 piesní môžeme označiť ako pentatonické. Z uvedeného piesňového materiálu tak tvoria približne 5 % piesňového repertoáru, ktorý je uvedený v monografii. Vyskytli sa v každej z piatich lokalít: v Novej Hute sme našli 1 pentatonickú pieseň (pieseň *Ňebul som na freju*¹⁰⁵), v Regmeci 3 pentatonické piesne (*Mila moja, šmrc urobím sebe*,¹⁰⁶ *Ot sceni, Janičku, ot sceni*,¹⁰⁷ *Ket sebe zašpivam*¹⁰⁸), v Baňačke 3 pentatonické piesne (*Ňepojdzem do domu*,¹⁰⁹ *Od Uhela sipana dražečka*,¹¹⁰ *Haňička konala*¹¹¹), v Kestúci 2 pentatonické piesne (*Uderila dvanás s polnoci hodina*,¹¹² *Čo sa stalo na Kestúci na placi*¹¹³) a vo Veňarci 2 pentatonické piesne (*/Hej,/ bola ena mlinárka*,¹¹⁴ *Hori, hori, čierne hori*¹¹⁵).

Z hľadiska Kodályovej klasifikačnej metódy uvedené piesne môžeme zaradiť do prvej (napríklad pieseň *Ket sebe zašpivam*, s. 103, ktorá obsahuje čistú pentatoniku), tretej (napríklad pieseň *Haňička konala*, s. 133) a štvrtej pentatonické skupiny (napríklad pieseň *Ot sceni, Janičku, ot sceni*, s. 99), pričom sú najpočetnejšie piesne patriace do štvrtej skupiny. Nestretli sme sa s piesňami, ktoré by bolo možné zaradiť do druhej pentatonické skupiny. Pravdepodobne to súvisí s nižším výskytom ornamentov v publikovanej monografii. Všetky piesne obsahujú širokorozsahovú pentatoniku. Vo väčšine z nich je zastúpená pentatonika Re, v ktorej melodická línia neklesá pod centrálny tón. Podrobnejšie analýzy týchto piesní z hľadiska metra, formy, slabičnej veršovej stavby uvádza Krekovičová pod každou piesňou, preto sa im na tomto mieste venovať nebudeme. Výskyt pentatoniky u slovenského etnika na území Maďarska predstavuje zvláštnosť, na ktorú

¹⁰³ LILGE, Ref. 64, s. 15, s. 35-41.

¹⁰⁴ KREKOVIČOVÁ, Eva: *Piesne a etnická identifikácia Slovákov v Maďarsku. Výskum z obdobia 1991 – 2017*. Bratislava : VEDA, vydavateľstvo SAV – Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV; Békešská Čaba : Výskumný ústav Slovákov v Maďarsku, 2018, s. 49-245.

¹⁰⁵ KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 67.

¹⁰⁶ KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 96.

¹⁰⁷ KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 99.

¹⁰⁸ KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 103.

¹⁰⁹ KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 128.

¹¹⁰ KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 130.

¹¹¹ KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 133.

¹¹² KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 190.

¹¹³ KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 192.

¹¹⁴ KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 232.

¹¹⁵ KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 236.

sa doposiaľ nepoukázalo, pričom na tejto jav nepoukazuje ani E. Krekovičová v analýze piesňového materiálu. Zastúpenie pentatoniky v tomto piesňovom repertoári v minulosti mohlo byť s najväčšou pravdepodobnosťou ešte vyššie.

V publikácii nie sú uvedené piesne z Malého Kereša, ktoré by sme mohli porovnať s pentatonickými piesňami zo Starej Pazovy. Avšak na základe určitých podobností, ktoré sme uviedli v tejto štúdii, sa aspoň čiastočne môžeme prikloniť k poslednej hypotéze. Pri analýze staropazovských pentatonických piesní nebolo možné prehliadnuť niektoré podobnosti s maďarskými pentatonickými piesňami, o ktorých hovorí Kodály. Uvedieme z nich tie, ktoré vyplynuli z tejto štúdie.

- Prvá sa týka samotnej pentatonicej stupnice, ktorá je na oboch miestach identická. Aj v maďarskom aj v staropazovskom piesňovom repertoári je zastúpená anheimonická pentatonická stupnica bez 2. a 6. tónu.
- Kodály hovorí o najčastejšom zastúpení tónového radu $g^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2$, ku ktorému je pridaná spodná veľká sekunda f^1 a vrchná veľká sekunda g^2 . Najčastejší tónový rad tvoria v oboch prípadoch tóny: $f^1 - g^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2 - g^2$. V Starej Pazove sme na základe Kresánkovej terminológie o tomto tónovom rade hovorili ako o pentatonike Do.¹¹⁶
- V oboch prípadoch je najčastejšie zastúpený ambitus v rozsahu nóny, pričom je na oboch miestach častejšie zastúpená širokorozsahová pentatonika.
- Pri maďarských pentatonických piesňach Kodály uvádza ako najfrekventovanejšiu izometrickú slabičnú stavbu verša, pričom sú najčastejšie 6-, 7-, 8-, 10-, 11- a 12-slabičné verše. Okrem 12-slabičnej stavby verša sú všetky ďalšie uvedené slabičné štruktúry zastúpené aj v staropazovských pentatonických piesňach, pričom sa najčastejšie vyskytuje 6-slabičnosť príznačná pre staršie vrstvy predharmonických piesní.
- Takmer polovica staropazovských pentatonických piesní obsahuje záver v podobe klesajúcej malej tercie, pri ktorej Kresánek, ako sme vyššie uviedli, predpokladá maďarský pôvod.
- Obe skupiny pentatonických piesní sa spravidla končia na tóne g^1 .
- Pre pentatonické piesne v oboch prípadoch je príznačná bohatá ornamentika.

Na tomto mieste ešte nevyvodzujeme žiadne definitívne závery. Uvedené skutočnosti nemusia nevyhnutne napovedať o pôvode pentatonických piesní. Pentatonika môže byť dokladom archaickosti hudobného myslenia a kultúry toho ktorého etnika. Samotný Kresánek pripúšťal existenciu slovenskej pentatoniky. Avšak na základe uvedených spoločných znakov sa domnievame, že táto štúdia poukázala na dostatočný počet výrazných podobností medzi slovenskými tradičnými pentatonickými piesňami zo Starej Pazovy a tradičnými pentatonickými piesňami z maďarského repertoáru, ktoré nie je možné ignorovať. Uvedené skutočnosti by preto prinajmenšom mali byť podnetom k zohľadneniu a ďalšiemu preskúmaniu tejto hypotézy.

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

¹¹⁶ Pozri s. 218-219 tejto štúdie.

PRÍLOHY

Piesňová príloha

Príklad 1: Uspávanka: Čičíkaj, buvíkaj, spev: Katarína Forgáčová (nar. 1938), zápis: Kristína Lomen, október 2014, Stará Pazova

♩ = 57 (14")

Či - či - kaj, bu - ví - kaj, ma - mu si ňe - krí - kaj.

Ma-ma taj-šla do po-ľa, na - tr - há ťi kvie-ťa, o - blo - ží - me d'ie-ťa.

1. Čičíkaj, buvíkaj,
mamu si ňekríkaj.
Mama tajšla do poľa,
natrhá ťi kvieťa,
obložíme dieťa.

Príklad 2: Balada: Mala matka siedmich sinov, spev: Mária Hrehorová (nar. 1950), zápis: Kristína Lomen, jún 2014, Stará Pazova

♩ = 72

Ma - la ma - tka sie - dmich si - nov, ma - la ma - tka sie - dmich si - nov

aj tu o - smu Ka - ta - rí - nu, aj tu o - smu Ka - ta - rí - nu.

1) 3. sfa, 7. sfa, 15. sfa, 17. sfa, 20. sfa 2) 3. sfa, 5. sfa, 7. sfa, 9. sfa, 11. sfa, 12. sfa, 18. sfa 3) 8. sfa

4) 6. sfa, 10. sfa 5) 8. sfa, 13. sfa 6) 9. sfa, 10. sfa, 11. sfa, 14. sfa, 17. sfa

7) 13. sfa

1. /: Mala matka siedmich sinov :/
/: aj tu osmu Katarínu. :/
2. /: Dala ju ona slúžiťi :/
/: do hercegovihomu domu. :/
3. /: Katarína kravu dojí, :/
/: mladí herceg pri nej stojí. :/
4. /: Katarína mlieko cedí, :/
/: mladí herceg pri nej sedí. :/
5. /: Mladí herceg vojnu strojí, :/
/: Katarína samodruhá. :/
6. /: Hercegová stará maťi :/
/: dala Katku dovoliť. :/
7. /: Katarína céra moja :/
/: od koho si samodruhá. :/
8. /: Od koho bi ja iného, :/
/: od hercega aj mladího. :/
9. /: Katarína céra moja, :/
/: akú si smrť zaslúžila. :/
10. /: Či ťa živú zahrabaťi, :/
/: či na kusi posekaťi. :/
11. /: Ňi ma živú zahrabaťi, :/
/: ľem na kusi posekaťi. :/
12. /: Už ju ona posekala, :/
/: šírom sveťe zahrabala. :/
13. /: Ide herceg z vojne domov,
šecke koňe zakračujú,
/: hercegové zaskacujú. :/
14. /: Aj keď prišov aj pred vráti, :/
otvorže mi, otvor vráti,
nak si vidím Katarínu.
15. /: Či je s cérou a či sinom, :/
/: a či ešte samodruhov. :/
16. /: Ňije s cérov aňi sinom, :/
/: aňi ešte samodruhov. :/
17. /: Už je ona posekaná, :/
/: šírom sveťe zahrabaná. :/
18. /: Mladí herceg ništ nemeškav, :/
/: ľem zo stola dva nože brav. :/
19. /: Edním nožom hrob si kopav, :/
/: druhím nožom srce sekav. :/
20. /: Tunak leží tělo s tělom, :/
/: aj tri duše s Pánom Bohom. :/

Príklad 3: Vojenská pieseň: Ke som stáv na várte, spev: Zuzana Verešová (nar. 1950), zápis: Kristína Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

- | | |
|---|--|
| <p>1. Ke som stáv na várte
v noci na hraňici,
/: stálo pri mne d'jovča,
malo čierne oči. :/</p> <p>2. Pri mne ono stálo,
žalosne plakalo,
z bieleňím ručníkom
očká utieralo.</p> <p>3. Ňeplač milá, Ňeplač,
ňehub svoje oči.
Mala si plakať,
keď som chodiu v noci.</p> <p>4. Staja muruvaná,
a v nej koňík vraňí,
podajže mi milá
ručník višívání.</p> | <p>5. Drahúô mne moja mať
plátno kupovala,
abi ja vojakom
ručníčke dávala.</p> <p>6. Ale ťi dám milí
z ruži karafiji,
čo ťi bude voňať
f celej kompániji.</p> <p>7. Strážňik sa spituje
čo tak krásne voňia.
/: Ruža karafija,
čo mi dala milá. :/</p> |
|---|--|

Príklad 4: Lúbostná pieseň: Okolo Pazova, spev: Speváčka skupina pazovských žien, zápis: Kristina Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 107$

O - ko - lo Pa - zo - va t'ě - čje vo - da mú - tna.

1) Čo - že si mi mi - lá, ho - lu - bje - nka si - vá, čo si ta - ká smu - tná.

2) Čo - že si mi mi - lá, ho - lu - bje - nka si - vá, čo si ta - ká smu - tná.

1) 2. sfa 2) 2. sfa, 3. sfa

1. Okolo Pazova
t'ěčje voda mútna.
/: Čože si mi milá,
holubjenka sivá,
čo si taká smutná. :/
2. Smutná som ja, smutná
od eňího času,
/: že tje tvoje líčka,
ako dve jabĺčka,
premeňili krásu. :/
3. Ag aj premeňili,
zas ju nadobudnú.
/: Na ňedeľu ráno,
keď mój milí príde,
zas červeňie budú. :/

Príklad 5: Lúbostná pieseň: Aj poľa nás, spev: Spevácka skupina pazovských žien, zápis: Kristína Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 80$
3)
Aj po - ľa nás, po - ľa nás na - pa - dav nám dro - bňí mráz.
1) 4)
2)
5)
Ej, na - pa - dav nám do ko - ľe - na pre - no - cuj tu do rá - na.
1) 2. sfa 2) 2. sfa 3) 3. sfa 4) 3. sfa, 4. sfa 5) 3. sfa

- | | |
|---|--|
| 1. Aj poľa nás, poľa nás
napadav nám drobňí mráz.
/: Ej, napadav nám do kolena
prenocuj tu do rána. :/ | 3. Zobudila bi ťa ja
kebi bou už bieli d'ëm.
/: Ej, žebi ľudia povrávali
že od vlkov ja idem. :/ |
| 2. A ja bi prenocuvau,
zaspau bi som do rána.
/: Ej, ňigdi, ňigdi duša moja
zobudila bi ťa ja. :/ | 4. Ňi od vlkov, od voľi,
od má milej s komori.
/: Ej, žebi ľudia povrávali,
že spav beťár do voľi. :/ |

Príklad 6: Lúbostná pieseň: Na pazovskej veži, spev: Jaroslava Vršková Opavská, zápis: Kristína Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 69 (41'')$
1)
2)
Na pa - zo - vskej ve - ži dva ho - lu - bi se - d'ia.
Ľu - d'ia im zá - vi - d'ia, Ľu - d'ia im zá - vi - d'ia,
že sa ra - da vi - d'ia.
1) 2.-4. sfa 2) 3. sfa

- | | |
|---|---|
| <p>1. Na pazovskej veži
dva holubi sedia.
/: Ľudia im závidia,
ľudia im závidia,
že sa rada vidia. :/</p> <p>2. Ľudia, boží ľudia,
nezávidíte tomu.
/: Ve je to pekná vec,
ve je to pekná vec,
kerí ľubi kerú. :/</p> | <p>3. Na pazovskej veži
dvanás hoďim bje,
/: a milá milímu,
a milá milímu
košelôčku šije. :/</p> <p>4. Načo ti je milá
košielka bielená.
/: Ja pójďem do vojne,
ja pójďem do vojne,
ti ostaňes doma. :/</p> |
|---|---|

Príklad 7: Lúbostná pieseň: Žiav, žiav, žiav mi je, spev: Anka Sabová (nar. 1964), zápis: Kristina Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

♩=73
1) 2)
Žiav, žiav, žiav mi je, ňi - kto ňe - vie čo mi je,
3)
ľem to mo - je e - dno sr - ce žia - ľom za - hi - ňje.
1) 2. sfa 2) 3. sfa, 4. sfa 3) sfa pri op.

- | | |
|--|--|
| <p>1. Žiav, žiav, žiav mi je,
ňikto ňevie čo mi je,
/: ľem to moje edno srce
žiaľom zahiňje. :/</p> <p>2. Žiav, žiav, komu žiav,
ve mňa frajer zannahau.
/: Rozpomeň sa na tie reči
čo si sľubuvau. :/</p> | <p>3. Sľubuvav si mi,
na teľe aj na duši
/: že sa naša verná láska
ňigda ňezruší. :/</p> <p>4. Už sa zrušila,
lebo že si mислеla,
/: lebo že ti iná milá
ručník višila. :/</p> |
|--|--|

Príklad 8: Lúbostná pieseň: Pod obločkom červeňie jahodi, spev: Ana Šagová (nar. 1980), zápis: Kristína Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

65"

1)

Pod o - blo - čkom če - rve - ňie ja - ho - di,

2) 5)

po - vedz mi - lá kto gu ťe - be cho - d'í.

3)

A ja po - viem aj ňe - - po - viem ťe - be,

4)

že ňe - bu - d'em ve - rná že - na ťe - be.

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

1. Pod obločkom červeňie jahodi,
povedz milá kto gu ťebe chodí.
/: A ja poviem aj ňepoviem ťebe,
že ňebudem verná žena ťebe. :/
2. Ke som stála prosried okenečka,
pítav milí z mojho ketenečka.
/: Mój ketenek na dva bočke tkaňi,
abi naňho šelmi neľíhaľi. :/
3. Ňelíhaľi, aľe budú sadať,
ňebráňia mňe mój otec, moja mať.
/: Ňebráňia mi, čo bi mi bráňili,
ke mi oňi ženu viberaľi. :/
4. Mamo moja čo sťe urobili,
že sťe vi mňe ženu viberaľi.
/: Ke ja viďim inú ženu švárnú,
smutňe hľadia moje oči na ňu. :/

Príklad 9: Svadobná pieseň: F tomto dome pekná céra, spev: Mária Hrehorová (nar. 1950), zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

♩ = 69

1) 5) F to - mto do - me pe - kná cé - ra.

2) 8) 9) 10) F to - mto do - me pe - kná cé - ra, pe - kních pá - rtach o - zdo - be - ná,

3) 6) 4) pe - kních pá - rtach o - zdo - be - ná.

1) 2. sfa 2) 2. sfa, 3. sfa 3) 2. sfa, 6. sfa 5) 3. sfa, 7. sfa

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

9) 5. sfa 10) 7. sfa

- | | |
|--|--|
| 1. /: F tomto dome pekná céra,
pekňích pártach ozdobená. :/ | 5. /: Mi zme v láske prežívali, :/
/: našich starších počúvali. :/ |
| 2. /: Prišov tem čas podať vďaku :/
/: za tú vašu vernú lásku. :/ | 6. /: Aj vi moji čo vás tu mám, :/
/: všetkým dobrú nôcku dávam. :/ |
| 3. /: Zbohom mama aj tatíčku, :/
/: podávam vám pravú rúčku. :/ | 7. /: A ja idem na tú cestu :/
/: pridať sa jim za nevestu. :/ |
| 4. /: Zbohom braček aj sestrička, :/
/: zahanáva vás Aňička. :/ | |

Príklad 10: Sociálna pieseň: Hor ulicou pójďem, spev: Ján Pecník (nar. 1930), zápis: Kristína Lomen, jún 2014, Stará Pazova

26"

1) Hor u - li - cou pó-jďem, do ňe - ba ňe - po - zriem.

2) Še - cko ľu - d'ia vra - via, že si hr - do ve - d'iem.

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

1. /: Hor ulicou pójďem,
do ňeba ňepozriem. :/
Šecko ľudia vravia,
že si hrdo ved'iem.
2. Hrdo si ňeved'iem,
ľem si rozvažujem,
/: že ja f tej Pazove
viac bývať ňebudem. :/
3. Ňebudem, ňebudem
f tej Pazove bývať.
/: Čečje voda mútna,
ňemóžem ju p'íjať. :/

Príklad 11: Lúbostná pieseň: Ó, jabĺčko, jabĺčko, spev: Spevácka skupina pazovských žien, zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

Ó, ja - bí - čko, ja - bí - čko, ó, ja - bí - čko, ja - bí - čko,
to naj - če - rve - ňe - jšie, to naj - če - rve - ňe - jšie.

1) 2. sfa, 4. sfa, 6. sfa 2) 4. sfa, 6. sfa pri op. 7. sfa 3) 4. sfa 4) 5. sfa pri op. 5) 6.-8. sfa 6) 7. sfa, 8. sfa

- | | |
|---|--|
| 1. Ó, jabĺčko, jabĺčko,
ó, jabĺčko, jabĺčko,
/: to najčervejšie,
to najčervejšie. :/ | 5. Už sa moje plienocke,
už sa moje plienocke
/: f komore na kľíne,
f komore na kľíne. :/ |
| 2. Prespalo sa d'jovčatko,
prespalo sa d'jovčatko,
/: to najporiadnejšie,
to najporiadnejšie. :/ | 6. A tvoje sa kolíske,
a tvoje sa kolíske
/: hore bukoviňe,
hore bukoviňe. :/ |
| 3. Keť sa ono prespalo,
keť sa ono prespalo,
/: žalosne plakalo,
žalosne plakalo. :/ | 7. Už do mojich plienočok,
už do mojich plienočok
/: chlapca povíjajú,
chlapca povíjajú. :/ |
| 4. Sprémaj milá plienocke,
sprémaj milá plienocke,
/: ja buďem kolíske,
ja buďem kolíske. :/ | 8. A do tvojich kolísk,
a do tvojich kolísk
/: vrapce sedávajú,
vrapce sedávajú. :/ |

Príklad 12: Uspávanka: Búvaj, čedo, búvaj, spev: Katarína Forgáčová (nar. 1938), zápis: Kristína Lomen, október 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 81$
1. sfa

Bú - vaj če - do, bú - vaj, ľem sa ňe - na - dú - vaj.

Čo sa če - do viac na - dú - vaš, me - ňej sa vi - bú - vaš.

2. sfa

Ha - ji če - do, ha - jta, ko - ľí - še ťa tvo - ja má - jka.

Ke ťa ma - ma tvo - ja na - há, bu - dľem ťa ja če - do sa - ma,

3. sfa

du - ša mi - lu - va - ná. Spi če - dú - ško, spi - že, va - rí ma - ma

slí - že, si - ro - vie, ma - ko - vie, ťe - be o - re - cho - vie.

1. Búvaj čedo, búvaj,
ľem sa ňenadúvaj.
Čo sa čedo viac nadúvaš,
meňej sa vibúvaš.
2. Haji čedo, hajta,
koľíše ťa tvoja májka.
Ke ťa mama tvoja nahá,
buďem ťa ja čedo sama,
duša milovaná.
3. Spi čedúško, spiže,
varí mama slíže,
sirovie, makovie,
ťebe orechovie.

Príklad 13: Balada: Sadilo džovča ľaľuju, spev: Ana Horvátová (nar. 1956), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova

♩ = 83

1) 2) * 3) 4) 7) 6)

Sa - d'i - lo džo - vča ľa - ľu, ľa - ľu, ľa - ľu - ju.

8) 9) 5) 10)

Pri - šľi gu - nej chla - pci, za - ľi, za - ľi, za - ľi ju.

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

6) 4. sfa pri op. 7) 5. sfa 8) 5. sfa 9) 5. sfa 10) 5. sfa

- | | |
|---|---|
| 1. /: Sadilo džovča
ľaľu, ľaľu, ľaľuju. :/
/: Prišli gu nej chlapci,
zaľi, zaľi, zaľi ju. :/ | 4. /: Ej, prestala mňa
moja hlávka boľeti :/
/: keď mój milí začav
na náš oblog volaťi. :/ |
| 2. /: Posadili ju
na Du, na Du, na Dunaj. :/
/: Keď ti bude zima,
a ti, a ti zavolaj. :/ | 5. /: Ej, ňeklop milí
naši sa šecia doma, :/
ale prídi zajtra
keď budem sama doma. :/ |
| 3. /: Ej, dosti som ja
na milího volala, :/
/: keď mňa moja hlávka
boľe, boľe, boľela. :/ | |

Príklad 14: Vojenská pieseň: Počkajte regrúti, spev: Pavel Lešťan (1964 – 2015), zápis: Kristína Lomen, jún 2014, Stará Pazova

♩=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 - - - nie,

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

- Počkajte regrúti príde vám hlas
ot pána cisára kufre za vás.
/: Kufre novie, koňe vraňie,
budete regrúti sadať na ňe. :/
- Ke zme mi na koňe visadali,
šeckím nám mamičke zaplakali.
/: Jaj mamička, čo plačete,
ve vi ta tam s nami nepójdete. :/
- Ako bi zme smutňie neplakali,
ke zme vás mi ťaško vichovali.
/: Ťaško, ťaško ako ťákov,
pána cisárovi za vojákov. :/
- Podaj mi mamička tú sviečocku,
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.
- Podaj mi kamarát sviečocku,
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 15: Lúbostná pieseň: Pod obločkom čerešnička, spev: Ján Pecník (nar. 1930), zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 91$

1) 4) 6) 9) 2) 5) 7)

Pod o - blo - čkom če - re - šní - čka aj vo dvo - re dve.

8) 10) 3)

Ňe - po - ve - daj mo - ja mi - lá, že je s ťe - bou zle.

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

6) 3. sfa pri op., 7) 3. sfa pri op. 8) 3. sfa, 5. sfa 9) 4. sfa 10) 4. sfa

4. sfa pri op.

1. /: Pod obločkom čerešnička
aj vo dvore dve. :/
/: Ňepovedaj moja milá,
že je s ťebou zle. :/

2. /: Ostala si samodruhá,
ňevieš od koho. :/
/: Chodievau som ja aj pajtáš,
možbiť od ňeho. :/

3. /: Kúpim ťi ja moja milá
kravu s ťeľaťom, :/
/: čo sa budeš vichovávať
s tvojim deľaťom. :/

4. /: Kúpim ťi ja moja milá
vínko červené, :/
/: žebi si ho ňekrstila
na mojom meňe. :/

5. /: Kúpim ťi ja moja milá
šfiristo oviec,
/: ľem žebi si ňevravela,
že som mu oťec. :/

Príklad 16: Lúboštná pieseň: Kuvikaľi kuvici; spev: Spevácka skupina pazovských žien, zápis: Kristína Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

♩ = 107

1) 2) 4)

Ku - vi - ka - ľi ku - vi - ci f tej ši -

ro - kej u - ľi - ci, ej, ku - vi - ka - ľi

3)

na tem dom, švá - rnuô d'jo - vča bí - va v ňom.

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

1. Kuvikaľi kuvici
f tej širokej ulici,
ej, kuvikaľi na tem dom,
švá - rnuô d'jovča bíva v ňom.
2. Poďme pajtáš, poďme tam,
ďe tem kuvik kuviká.
/: Ej, u susedov na hruški,
poďme pajtáš Anuški. :/
3. Stícha milí, pomalí,
ešte naši ňeľahlí,
/: ej, aj keď naši ľahnú spať,
budeme sa milovať. :/

Príklad 17: Balada: Pri brode na vođe, spev: Jaroslava Vršková Opavská (nar. 1985), zápis: Kristina Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

♩ = 99

1) 2)

Pri bro - d'e na vo - d'e ko - ňe vo - du pi - jú.

Ko - ňe sa nad vo - dou, a Ja - ňík pod vo - dou.

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

- | | |
|---|--|
| <p>1. Pri brode na vođe
koňe vodu pijú.
/: Koňe sa nad vodou,
a Jaňík pod vodou. :/</p> | <p>4. Prvί raz poťiahľi,
kalap mu viťiahľi.
/: Ňije to tá riba
mojmu srcu ľibá. :/</p> |
| <p>2. Koňe zrihotali,
akobi plakali,
/: akobi Aňički
na známost dávali. :/</p> | <p>5. Druhί raz poťiahľi,
Jaňíka viťiahľi.
/: Toto je tá riba
mojmu srcu ľibá. :/</p> |
| <p>3. Anka ňemeškala,
fišerom bežala.
Fišeri, fišeri,
chitajte mi ribu.
Chitajte mi ribu
mojmu srcu ľibú.</p> | |

Príklad 18: Balada: Fčera na poluňia, spev: Alžbeta Jašová (nar. 1934), zápis: Kristina Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

♩ = 80

Fče - ra na po - lu - ňia ke som vo - du
bra - la šu - ha - jo - va ma - ťi
na mňa za - vo - la - - la. la.

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

1. /: Fčera na poluňia
ke som vodu brala :/
/: šuhajova maťi
na mňa zavolala. :/
2. /: Naľej mi džovčatko
vodu do krčiaska, :/
/: ňebude ťi darmo,
dám ťi ja sináčka. :/
3. /: Dám ťi ja sináčka,
aj na vezi jarmo. :/
/: Jarmo zajarmenvô,
srce zarmútěnvô. :/

Príklad 19: Vojenská balada: Zasvietilo nad Pazovou slňiečko, spev: Ján Šago (nar. 1979), zápis: Kristina Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 82$

Za - svie - ťi - lo nad Pa - zo - vou sl - ňie - čko,

za - bo - ľe - lo mo - ju mi - lú sr - d'ie - čko. Ňe - plač mi - lá,

za - bo - ľí ťa ňi ľem raz, keď ja pó - jd'em aj ňe - prí - d'em

ňi - gda viac.

1) 2.-5. sfa 2) 5. sfa

1. Zasvietilo nad Pazovou slňiečko,
zaboľelo moju milú srdiečko.
/: Ňeplač milá, zaboľí ťa ňi ľem raz,
keď ja pójďem aj neprídem nigda viac. :/
2. Už mi prišla prenešťasná novina,
že do vojne mladom veku zaľi ma,
/: že ja misím mladom veku rukovať
a na mojej milšej láske zabúdať. :/
3. Marš mi hrajú, trúbi hučia, bubnujú,
kamaráti už mi kufre pakuju.
/: Prestaňte mi marš aj trúbiť, bubnuvať,
nak sa idem od mej matki odobrať. :/
4. Ešte pójďem do cintoru tmavího,
zavalím sa na hrob oca mojeho.
/: Staňte apo z toho hrobu tmavího
nak vidíte vážho sina mladího. :/
5. Dost' ja volám, dost' ja kríkam na ňeho,
žiaden hlások ňepočujem od ňeho,
/: ľem mi vetrik tichí hlások donáša,
sim mój nak ťi milí Pán Boh pomáha. :/

Príklad 20: Vojenská pieseň (balada): Pri tej hore, spev: Pavel Lešťan (1964 – 2015), zápis: Kristína Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

38"

1) 4)

Pri tej ho - re, pri ze - ľe - ňej,

2)

pri stu - dňi - čki vi - zru - be - ňej,

5)

3)

se - d'í Ja - ňík do - ru - ba - ňí, ve - ľkom žia - ľi ro - žia - ľe - ňí,

Bo - že mój.

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

1. Pri tej hore, pri zeleňej,
pri studňički vizrubeňej,
/: sedí Jaňík dorúbaňí,
veľkom žiali rožialeňí, Bože mój. :/
2. Prišla k ňemu jeho mať,
začala ho nariekať.
/: Sim mój milí, premileňí,
čože ťa tak velmo boľí, Bože mój. :/
3. Ak ťa hlávka, poviažem ťi,
ak ťa bôčok, poviem ťi.
/: Mamko moja premilená,
narobila mi to vojna, Bože mój. :/

Príklad 21: Lúbostná pieseň: Lastovienka lieta; spev: Spevácka skupina pazovských žien, zápis: Kristina Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

53''
vol'ne

La - sto - vie - nka lie - ta, ho - vo - rí, že svi - tá.

80

Choj ti mi - lí do - mov,

vol'nejšie

ved' ja bu - d'em bi - tá.

1) 2.- 4. sfa

1. Lastovienka lieta,
hovori, že svitá.
/: Choj ti milí domov,
ved' ja budem bitá. :/

2. Ved' ja budem bitá
od mojej mamičky,
/: že som nenažala
zeleň travičky. :/

3. A ja budem bití
od mojho tatíčka,
/: že som nenapojiv
vraňiho koňička. :/

4. Ešte budem bití
aj od mojho dedu,
/: že ma každvo ráno
opilího vedú. :/

Príklad 22: Vojenská pieseň: Ke som stáv na várte, spev: Pavel Lešťan (1964 – 2015), zápis: Kristína Lomen, jún 2014, Stará Pazova

46"

Ke som stáv na várte

v no - - - ci na gra - ňi - - - ci,

pri - šlo ko mňa d'jo - - - vča,

ma - lo čie - rne o - - - - či.

- | | |
|---|---|
| 1. Ke som stáv na várte
v noci na graňi,
/: prišlo ko mňa d'jovča,
malo čierne oči. :/ | 3. Ňeplač d'jovča, Ňeplač,
nehub svoje oči.
/: Bolo ťi plakaťi,
ke som choďiu v noci. :/ |
| 2. Pri mňa ono stálo,
žalosne plakalo,
/: z bielením ručníkom
očká utieralo. :/ | 4. Staja muruvaná,
a v nej koňík vraňi,
/: sedlaj si ho Jaňík,
Jaňík šnúruvaňi. :/ |

Príklad 23: Lúbostná pieseň: Bolí ma malí prst, spev: Ján Pecník (nar. 1930), zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 111$

Bo - lí ma ma - lí prst, po - re - za - la som sa.

Za ťe - be mi - lí mój, vi - ze - ra - la som ťa.

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

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

10) 5. sfa 11) 5. sfa 12) 5. sfa 13) 6. sfa 14) 6. sfa

15) 6. sfa, 7. sfa 16) 7. sfa 17) 7. sfa

1. Bolí ma malí prst,
porezala som sa.
Za tebe milí mój,
vizerala som ťa.
2. /: Čo mi je, to mi je,
porobenuo mi je. :/
/: Na viľičku, na nôž,
odrobiť si ňemôž. :/
3. /: Frajer mój vereňí,
čo ma zahanávaš. :/
/: Tie moje prsteňe
druhím džovkam dávaš. :/
4. Druhím džovkam dávaš,
a mňa zahanávaš.
/: Víndeš predô dvere,
tam ma ohováraš. :/
5. /: Višou predô dvere,
aj utreu si očká. :/
Bohu ťa porúčam
milá frajerôčka.
6. Bohu ťa porúčam,
zdravia ťi vinšujem.
/: Za tú tvoju lásku
pekne ťi ďakujem. :/
7. Ňedakuj, ňedakuj,
veď ešte prídem k vám,
/: na sobotu večer
peknú ťi ružu dám. :/

Príklad 24: Vystáhovallecká pieseň: Ke som sa ja z nášho kraja do Ameriki zberav, spev: Katarína Forgáčová, zápis: Kristína Lomen, október 2014, Stará Pazova

♩ = 67

1) 2) 3) 7)

Ke som sa ja z ná - šho kra - ju do A - me - ri -
žia - dňi - mu som člo - ve - ko - vi na zná - mosť to

4) 8)

ki zbe - rav, Ľem mi e - no ľú - to
ňe - dá - vau.

bo-lo, že ja ňe-mám tam ňi - ko-ho,

5) 6) 9)

a že tájdem tak d'e - ľe - ko, za to mo-re ši-ro - kuô.

1) 1. sfa pri op., 2. sfa, 3. sfa 2) 1. sfa pri op., 2. sfa, 3. sfa pri op. 3) 2. sfa pred op. 4) 2. sfa pred op.

5) 2. sfa 6) 2. sfa, 3. sfa 7) 3. sfa pred op. 8) 3. sfa 9) 3. sfa

1. Ke som sa ja z nášho kraja do Ameriki zberav,
žiadňimu som človekovi na známosť to ňedávau.
Ľem mi eno ľúto bolo, že ja ňemám tam ňikoho,
a že tájdem tak deľako, za to more širokuô.
2. Keď zme prišli na staňicu želežnica písкала,
a tá moja mladá žena prežalosne plakala.
Ďeti plačú, nariekajú, že si oca viprávajú,
že im tájde tak deľako, za to more širokuô.
3. Ameriki takie zviki, kebis milá vedela,
ke ja prídem do fabriki mokrá mi je košela.
Šteria miju, vizliekajú, čerstvou vodou poľievajú.
Kebi si milá videla, plakať bi si misela.

Príklad 25: Lúboštná pieseň: Spievala bi hlasom, spev: Katarína Šagová (nar. 1983), zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

35"
1) 6) 2) ↓

Spie - va - la bi hla - som, ňi-som f po-l'i na - šom.

♩=97 7) 4) 3)

Po - ľe do - ba - no - vsko, po - ľe do - ba - no-vsko, ja džo -

5) 1. 2.

vča pa - zo - vsko. vsko.

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

5) 2.-5. sfa 6) 3.-5. sfa 7) 3. sfa pri op., 5. sfa

1. /: Spievala bi hlasom,
ňisom f poľi našom. :/
/: Poľe dobanovsko,
poľe dobanovsko,
ja džovča pazovsko. :/

2. /: To poľe, to poľe,
keď bi bolo moje, :/
/: dala bi ho zožať,
dala bi ho zožať,
rozmarjenok posjať. :/

3. /: Rozmarím som sjala,
a klince mi višli. :/
/: Dovca som čakala,
dovca som čakala,
mláďenci mi prišli. :/

4. /: Vi mláďenci pišní
čo ste vi k nám prišli. :/
/: Mi džovča nemáme,
mi džovča nemáme,
podľa vašej misli. :/

5. /: Mi džovča nemáme,
za vás ho ňedáme. :/
Mi nážmu džovčaťu,
mi nážmu džovčaťu,
inakších čakáme. :/

Príklad 26: Vojenská pieseň: Na jadranskom širom mori, spev: Mária Hrehorová (nar. 1950),
zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

Na ja - dra - nskom ší - rom mo - ri plo - ví gá - ľi - ja.

Na ňej pí - še zla - tím slo - vom Ju - ho - slá - vi - a. a.

1) 3. sfa

- | | |
|--|--|
| <p>1. Na jadranskom širom mori
ploví gáľija.
/: Na ňej píše zlatím slovom
Juhoslávia. :/</p> | <p>3. Každí prosí Hospodína,
Bože dobrí buc.
/: Utiš more rozbúrané,
ňedaj nám zhinúť. :/</p> |
| <p>2. Mariňieri smutní, bľadí
na stráži stoja.
/: Sám Pám Boh vie či sa vrátia
tej noci z boja. :/</p> | <p>4. Utiš more rozbúrané
nak nežhiňieme.
/: Nak sa aj mi raz šťastlivo
z boja vrátime. :/</p> |

Príklad 27: Zbojnícka pieseň: Pod orieškom, pod zeleňím, spev: spevácka skupina pazovských žien, zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

Pod o - rie - škom, pod ze - ľe - ňím, še - jaj hoj.

Ej, pod o - rie - škom pod ze - ľe - ňím,

ej, o - rie Ka - тка z vo - lkom e - dňím, Bo - že mój.

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

- | | |
|---|---|
| 1. Pod orieškom, pod zeleňím,
šejaj hoj.
/: Ej, pod orieškom pod zeleňím,
ej, orie Katka z volkom edňím,
Bože mój. :/ | 4. Vidávam ťa za Jaňička,
šejaj hoj.
/: Ej, vidávam ťa za Jaňička,
ej, za Jaňička, za zbojňička,
Bože mój. :/ |
| 2. Ešte brázdnu ňezorala,
šejaj hoj.
/: Ej, ešte brázdnu ňezorala,
ej, mať už na ňu zavolala,
Bože mój. :/ | 5. Jaňík, Jaňík, šíri zbojňík,
šejaj hoj.
/: Ej, Jaňík, Jaňík, šíri zbojňík,
ej, vieš do hore každý chodník,
Bože mój. :/ |
| 3. Hibaj Katka, hibaj domov,
šejaj hoj.
/: Ej, hibaj Katka, hibaj domov,
ej, vidávam ťa ňevieš komu,
Bože mój. :/ | 6. Každí chodník aj cestička,
šejaj hoj.
/: Ej, každý chodník aj cestička,
ej, skede chodí ňevestička,
Bože mój. :/ |

Tabuľky

PIESŇOVÝ REPERTOÁR ZO STAREJ PAZOVI

Tabuľka č. 1 = tonalita (všetky piesne, 308 záznamov)¹¹⁷

tonalita	počet piesní	v %	celkom v %	v %
				Stará piesňová kultúra
1	–	–	1 %	10 %
2	–	–		
3	2	0,6 %		
4,44	1	0,3 %		
6/4	1	0,3 %		
5,55	9	3 %	9 %	
5/3	18	6 %		
6	–	–		
				Štýlová medzivrstva
7	9	3 %	38 %	38 %
7 ^P	93	30 %		
7 ^{HY}	15	5 %		
				Nová piesňová kultúra
8 ^{H1}	44	14 %	52 %	52 %
8 ^{H2}	30	10 %		
8 ^{H3-NU}	68	22 %		
8 ^Z	18	6 %		
SPOLU	308	100 %	100 %	100 %

PENTATONICKÉ PIESNE (93 ZÁZNAMOV)

Tabuľka č. 2 = tonalita

tonalita	počet piesní	v %
P1	4	4 %
P2	14	15 %
P3	26	27 %
P4	50	54 %
SPOLU	93	100 %

¹¹⁷ 7^P = pentatonické piesne;7^{HY} = hypotonálne piesne;8^{H1} = harmonické piesne tradičnej vrstvy;8^{H2} = harmonické piesne tempo giusto bez bodkovaného rytmu;8^{H3-NU} = harmonické piesne tempo giusto s bodkovaným rytmom;8^Z = nové harmonické piesne západoeurópskeho typu;

Tabuľka č. 3 = forma

forma	otvorená	uzavretá	V %
2-dielna	12	–	13 %
3-dielna	2	–	2 %
4-dielna	56	15	76 %
5-dielna	3	5	9 %
SPOLU		93	100 %

Tabuľka č. 4 = ambitus

ambitus	počet piesní	v %
kvinta (č5)	1	1 %
sexta (v6, m6)	2	2 %
septima (v7, m7)	2	2 %
oktáva (č8, zm8)	19	20 %
nóna (v9, m9)	42	46 %
decima (v10, m10)	24	26 %
undecima (č11)	1	1 %
duodecima (č12)	2	2 %
SPOLU	93	100 %

Tabuľka č. 5 = slabičná stavba

slabičná stavba	počet piesní	v %
izometrická		
6	29	31 %
7	2	2 %
8	4	4 %
10	7	7,5 %
11	7	7,5 %
bimetrická (aabb, aaba)	22	24 %
bimetrická striedavá (abab)	11	12 %
heterometrická	11	12 %
SPOLU	93	100 %

Summary

THE PENTATONIC IN THE TRADITIONAL SINGING OF SLOVAKS IN STARÁ PAZOVA (SERBIA): THEORY, TYPES, GENESIS

The article presents the phenomenon of the pentatonic in traditional Slovak songs sung by Slovaks from Stará Pazova in Vojvodina (Serbia). In connection with its present-day occurrence in this locality, new information is provided. The article comprises three chapters.

The first chapter provides a concise historical cross-section of theoretical thinking on the pentatonic in traditional music. In Europe discussion of the pentatonic begins in the mid-19th century. The selection of individual writers (Hugo Riemann, Bence Szabolcsi, Constantin Brăiloiu, Béla Bartók, Zoltán Kodály, Jozef Kresánek) makes it possible to elucidate several lines of thought pursued in pentatonic research within European music theory. Among Slovak writers on this topic, the most detailed description is devoted to Jozef Kresánek's views. Of the Hungarian theorists, most space is given to the opinions of Zoltán Kodály and his approach to the analysis of pentatonic songs. Based on a traditional song repertoire principally of the Hungarian ethnic group, he created a classification method, via which he distinguished four groups of pentatonic songs.

The second chapter provides an evaluation of the research done hitherto on the pentatonic in Stará Pazova. The most detailed elucidation is of research by Martin Kmeť, one of the few ethnomusicologists who have addressed this question in the given locality. Concurrently, the author returns to her own research conducted in 2014–2017, which she has summarised concisely in this chapter.

The third chapter focuses on applying Zoltán Kodály's classification method to the pentatonic songs from Stará Pazova. This method has proved the most suitable for categorising songs of this type in the given locality. The author draws attention to the relatively high number of pentatonic songs which we may encounter in Stará Pazova at the present day. Based on this evidence, we have identified four groups of pentatonic songs. The most extensive body of these consists of songs belonging to the fourth pentatonic group, where there is an overlap of the pentatonic with elements of major-minor tonality. Included in this chapter is an ethnomusicological analysis of tunes, whose results are illustrated with selected examples of songs.

In conclusion, several new findings deriving from analysis of the pentatonic tunes in this locality are assembled and evaluated. On this basis, a new hypothesis is introduced regarding the origin of the pentatonic in Stará Pazova, indicating perspectives for further research of this phenomenon.

PIESŇOVÉ DRUHY A ŽÁNRE V ZBERATEĽSKEJ KONCEPCII KAROLA PLICKU

MIRIAM TIMKOVÁ

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

ABSTRAKT

The manuscript collection of Karol Plicka (1894–1987) is one of the most important sources for the Slovak folk song dating from the first half of the 20th century. A prerequisite for the study of this collection is a thoroughgoing source criticism of the song repertoire recorded, which also serves as the starting point for further processing and evaluation. Based on the song material recorded in the Trenčín region (in western Slovakia), we address the issues of classification of the song repertoire in terms of the occasions for singing, the functions of song, and the bearers of song tradition. The aim of the article is to reconstruct the system of song genres which was present in the background to Plicka's concept of collection, as one of the important aspects of the documentation of traditional singing. Part of this reconstruction is an attempt to distinguish the specific features of Plicka's work in relation to the particular song categories.

Key words: manuscript collection, song repertoire, source criticism, song categories, reconstruction of the genre system

Úvod

Rozsiahla rukopisná zbierka Karola Plicku (1894 – 1987) predstavuje významný prameň štúdia slovenskej ľudovej piesne z medzivojnového obdobia, keď Plicka pôsobil na Slovensku ako pracovník Matice slovenskej a venoval sa terénnej dokumentácii slovenského hudobného folklóru. Plickova rukopisná zbierka prináša obraz slovenskej ľudovej piesne, tak ako ju zberateľ zaznamenal na svojich cestách po mnohých regiónoch Slovenska. Vytvoril si vlastný prístup k terénnej práci, súčasťou ktorého boli aj špecifické metódy a techniky záznamu.¹ Týmto otázkam sme doteraz venovali najväč-

¹ PLICKA, Karol: O zbieraní ľudových piesní. In: *Sborník Matice slovenskej*, roč. 2, 1924, č. 2, s. 49–59. PLICKA, Karol: Z ciest za slovenskou piesňou. In: *Slovensko*, roč. 1, 1934/1935, s. 78–79, 114–115, 165–166, 190–192.

šiu pozornosť. Pri výskume Plickovej rukopisnej zbierky sa ukázali ako kľúčové, pretože umožňujú rekonštrukciu jednotlivých piesňových záznamov a určenie celkového počtu piesní dokumentovaných Plickom v určitej lokalite. Cieľom tohto príspevku je rekonštrukcia systému piesňových druhov a žánrov na príklade Plickových piesňových zápisov z Trenčianskeho regiónu.

Štúdia je zhrnutím nášho doterajšieho výskumu Plickových piesňových zápisov z uvedenej oblasti. Autorka sa opiera okrem svojej dizertačnej práce² aj o výsledky viacerých doteraz publikovaných štúdií.³ Hlavným problémom usporiadania Plickových zápisov je často spomínaný fakt, že jeho zápisy piesní sa nachádzajú uložené predovšetkým v dvoch inštitúciách: v Slovenskom národnom múzeu v Martine (ďalej SNM) a v Slovenskej národnej knižnici – Literárnom archíve (ďalej SNK-LA).⁴ Predstavujú dva samostatné celky, ktoré sa v súčasnosti nachádzajú v rôznom štádiu spracovania a sprístupnenia.

Piesňové záznamy z lokalít Trenčianskeho regiónu sme rozdelili na dve skupiny. Najprv sme skompletizovali jednotlivé piesňové zápisy z Plickovej pozostalosti uloženej v SNM. Následne sme k nim priradili na základe vzájomného porovnávania zápisy z tých istých lokalít, uložené v SNK-LA. Vychádzali sme z pôvodnej Plickovej koncepcie zápisu jednej piesne na viacerých samostatných záznamových lístkoch. Podľa základnej typológie piesňových záznamov z Plickovej rukopisnej zbierky ide o melodický prvopis/čistopis, textový prvopis/čistopis a odpis piesňového textu strojom.⁵ Všetky uvedené typy piesňových záznamov sa však nevyskytujú pri každej piesni, niektoré z nich chýbajú, čo potom ovplyvnilo aj možnosti rekonštrukcie kompletneho zápisu jednotlivých piesní a ich ďalšiu analýzu a spracovanie.

Piesňové zápisy Karola Plicku z Trenčianskeho regiónu

Po detailnej heuristickej práci s Plickovými piesňovými zápsmi uloženými v obidvoch inštitúciách (SNM, SNK-LA) sme pristúpili k zostaveniu zoznamu lokalít, ktoré spadajú do Trenčianskeho regiónu. Zoznam obsahuje 24 lokalít, pričom uvádzame aj okres a počet piesní, ktoré sme v zápisoch z jednotlivých lokalít zrekonštruovali. Pre kompletnú informáciu uvádzame aj signatúry, pod ktorými sa nachádzajú Plickove piesňové záznamy

² TIMKOVÁ, Míriam: *Zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku a Plickova pozostalosť*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2011.

³ TIMKOVÁ, Míriam: Piesňový repertoár obce Mariková z rukopisnej zbierky Karola Plicku. In: *Hudobný archív* 16. Ed. Viera Sedláková. Martin : Slovenská národná knižnica, 2009, s. 246-290; TIMKOVÁ, Míriam: Piesňový repertoár obce Dohňany. Zo zápisov Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 2 (28), 2011, č. 2, s. 251-273; TIMKOVÁ, Míriam: Piesne z obce Lazy pod Makytou v zápisoch Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 4 (30), 2013, č. 1, s. 104-136. TIMKOVÁ, Míriam: Slovenské ľudové piesne z Trenčianskej stolicy v zápisoch Karola Plicku. In: *Hudobný archív* 17. Ed. Viera Sedláková. Martin : Slovenská národná knižnica, 2018, s. 151-176.

⁴ TIMKOVÁ, Míriam: Pozostalosť Karola Plicku a problémy jej spracovania. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 6 (32), 2015, č. 1, s. 62-85.

⁵ Tamtiež, s. 73-75. URBANCOVÁ, Hana: Written Records and Source Criticism: A Collection of Slovak Folk Songs Collected by Karol Plicka. In: *Historical Sources and Source Criticism*. (Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 29.) Ed. by Susanne Ziegler, Urban Bareis. Svenskt visarkiv, Stockholm, 2010, s. 215-226.

v SNK-LA,⁶ kde je materiál čiastočne spracovaný a zaevidovaný. Plickove piesňové zápisy z Trenčianskeho regiónu pochádzajú z týchto lokalít (v abecednom poradí):

1. Adamovské Kochanovce (okr. Trenčín; sign. A VII 2 350; 2 427-2 436) – 16 piesní;
2. Bošáca (okr. Nové Mesto nad Váhom; sign. A VII 2 335-2 345; 2 347; 2 370-2 472; 2 474-2 499; 2 500-2 686) – 111 piesní;
3. Bošácke kopanice (okr. Nové Mesto nad Váhom; sign. A VII 2 437-2 464) – 18 piesní;
4. Brezová pod Bradlom (okr. Myjava) – 7 piesní;
5. Dohňany (okr. Púchov; sign. A VII 18 284-18 292) – 72 piesní;
6. Dolná Poruba (okr. Trenčín; sign. A VII 995-1 028; 2 150; 2 158-2 164; 2 185; 2 199-2 210; 2 212; 2 215; 2 225; 2 231) – 36 piesní;
7. Dubodiel (okr. Trenčín; sign. A VII 17 352-17 399) – 1 pieseň;
8. Ihrište (mestská časť Púchova) – 51 piesní;
9. Ilava (okr. Ilava) – 3 piesne;
10. Košecké Rovné (okr. Ilava; sign. A VII 8 548-8 599) – 27 piesní;
11. Lazy pod Makytou (okr. Púchov) – 28 piesní;
12. Malá Kubrá (= Kubrá, okr. Trenčín; sign. A VII 1 261-1 262) – 8 piesní;
13. Mariková (okr. Považská Bystrica; sign. A VII 1 644; 2 135-2 148; 3 551-3 553; 17 608-17 658; 18 431-18 476; 20 703-20 955) – 196 piesní;
14. Mníchova Lehota (okr. Trenčín; sign. A VII 1 167-1 168; 1 223-1 260; 3 113-3 115) – 21 piesní;
15. Moravské Lieskové (okr. Nové Mesto nad Váhom; sign. A VII 2 352-2 388; 2 465-2 469) – 45 piesní;
16. Omšenie (okr. Trenčín; sign. A VII 952-994; 1 029-1096; 2 151-2 156; 2 165-2 184; 2 186-2198; 2 211; 2 213-2 214; 2 216-2 224; 2 226-2 230; 2 232-2 292; 2 294-2 334; 17 278-17 285; 17 329-17 351; 18 153-18 199) – 80 piesní;
17. Papradno (okr. Považská Bystrica) – 1 pieseň;
18. Púchov / Púchovská dolina (okr. Púchov; sign. A VII 3 219-3 224; 3 245-3 246) – 8 piesní;
19. Trenčianska Teplá (okr. Trenčín; A VII 1 1651-166; 1 169- 1 222; 1 264-1 319) – 55 piesní;
20. Veľká Kubrá (= Kubrá, okr. Trenčín; sign. A VII 1 261-1 262) – 31 piesní;
21. Višňové (okr. Nové Mesto nad Váhom, alebo: okr. Žilina / okr. Revúca) – 10 piesní;
22. Zemianske Lieskové (okr. Trenčín; sign. A VII 2 393; 2 398; 2 410-2 425) – 7 piesní;
23. Zemianske Podhradie (okr. Nové Mesto nad Váhom; sign. A VII 2 395-2 397; 2 401-2 403; 2 406) – 12 piesní;
24. Zliechov (okr. Ilava; sign. A VII 8 500-8 546; 8 600-8 602) – 23 piesní.

Identifikácia lokalít podľa ich názvov v Plickových zápisoch bola pomerne komplikovaná, nakoľko zberateľ uvádza buď dobové, alebo málo konkrétne lokalizované

⁶ Súčasťou čiastočného spracovania zápisov Plickových piesní v SNK-LA bol súpis lokalít pod názvom *Zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku v MS. Prehľad lokalít*. Z tohto súpisu sme získali signatúry, ktoré uvádzame pri jednotlivých lokalitách nášho zoznamu. Piesňové záznamy zo SNM (Plickova pozostalosť) dosiaľ neboli podrobené základnej evidencii, preto v ich prípade neuvádzame signatúry.

názvy (napr. Púchovská dolina, Bošácke kopanice a pod.). Pri niektorých zápisoch sme museli ponechať takéto Plickovo označenie, nakoľko nebolo možné zistiť presnejšie údaje o danej lokalite.

Ďalším problémom bola nekompletnosť alebo fragmentárnosť záznamov jednotlivých piesní. Mnohé zápisy sa vyskytovali iba v podobe melodického alebo textového fragmentu, tie sme však do celkového počtu piesní nezaráтали, nakoľko neumožňovali žánrovú či tematickú analýzu zapísaných piesní.

Získané údaje o piesňových zápisoch sme spracovali do porovnávacej tabuľky zostavenej podľa lokalít a v nich zaznamenaného piesňového repertoáru, radeného abecedne podľa textových incipitov. Na základe vyhodnotenia údajov sme stanovili celkový počet piesňových zápisov, ktoré Plicka zaznamenal v Trenčianskom regióne: z 24 lokalít sa podarilo zrekonštruovať spolu **867 piesní** dokumentovaných Plickom v uvedenej oblasti.⁷ Tento piesňový súbor sa stal východiskom ďalšieho kritického vyhodnotenia piesňových zápisov a ich výberu na účely žánrovo-druhovej charakteristiky.

Ku kritike piesňových zápisov

Napriek objemnému piesňovému korpusu, ktorý sme zrekonštruovali z Plickových záznamov piesní z Trenčianskeho regiónu (867 piesňových jednotiek), nebolo možné zahrnúť všetky zápisy piesní do žánrovej,ruhovej a tematickej analýzy. Tento rozsiahly korpus piesní sme museli redukovať len na také zápisy, ktoré sa dali identifikovať z hľadiska ich žánrovo-druhovej príslušnosti a tematiky piesňových textov.

Vzhľadom na nejednotný charakter Plickových zápisov aj na ich čiastočnú fragmentárnosť, mnohé piesne nebolo možné určiť. Viacerým piesňovým zápisom celkom chýbal piesňový text, prípadne išlo iba o niekoľkoslovné torzá. Vylúčili sme tiež typ piesňových textov, napísaných na stroji, lebo poväčšine nekorešpondovali s Plickovými melodickými prvopismi/čistopismi. Preto ani nebolo možné priradiť ich ku konkrétnemu nápevu, s ktorým by vytvorili zápis jednej konkrétnej piesne. Pri práci s piesňovými textami sme sa zameriávali predovšetkým na Plickove rukopisné záznamy. Odpisy piesňových textov strojopisom sme brali do úvahy iba ako doplnkový prameň, a to len v prípade, ak chýbal k melodickému zápisu (melodický prvopis/čistopis) Plickov rukopis piesňového textu (textový prvopis/čistopis).

Do konečného výberu piesňových zápisov na žánrovo-druhovú analýzu sa dostali v prvom rade kompletne zápisy piesní, ktoré obsahovali záznam svojej hudobnej aj textovej zložky. Keďže z hľadiska žánrovo-druhového či tematického určenia piesne je dôležitý najmä piesňový text, brali sme do úvahy aj textové záznamy (prvopis/čistopis) bez melódie.

Pri žánrovo-druhovej analýze, ktorá prednostne vychádzala z textu piesne, sme kvôli absencii textu museli z pôvodného zrekonštruovaného počtu 867 piesní vyradiť 125 piesňových zápisov. Najviac zápisov piesní, ktoré sa nedali žánrovo určiť, sa týka-

⁷ Údaje, uverejnené v staršej štúdii, sme aktualizovali o piesňové zápisy z niekoľkých ďalších lokalít, ktoré pôvodne do zaznamenaného repertoáru z Trenčianskeho regiónu neboli zahrnuté. Pozri: TIMKOVÁ, Ref. 3, 2018.

lo lokalít Dolná Poruba, Omšenie, Ihrište, Púchov a Trenčianska Teplá. Takto nám po vylúčení piesňových zápisov, nevhodných na ďalšiu analýzu, zostal piesňový korpus v rozsahu 742 piesňových zápisov.

Napriek nekompletnosti a fragmentárnosti Plickove piesňové zápisy prinášajú aj viaceré údaje ku kontextovým súvislostiam zaznamenaných piesní. Okrem iných aspektov sa týkajú identifikácie piesní z hľadiska ich žánrového zaradenia, a to z pohľadu spevákov ako nositeľov piesňovej tradície, ale aj z pohľadu Karola Plicku na zaznamenaný piesňový materiál ako zberateľa a folkloristu (tieto dva pohľady sa v záznamoch piesní nedali jednoznačne oddeliť). Vo väčšine prípadov sú uvedené údaje náhodné a Plicka ich neuvádza systematicky. Najčastejšie sa týkajú spevnej príležitosti, pričom sa vyskytujú rôzne údaje o informátoroch alebo spevných príležitostiach, pri ktorých sa piesne spievali, prípadne rôzne lokálne zaujímavosti, týkajúce sa nositeľov tradície alebo obsahu piesní. Napríklad, na zázname piesne *Už je milá, biely deň* (Moravské Lieskové) uvádza Plicka poznámku „*Struhárova pieseň*“ s vysvetlením – „*javorinský juhás*“ a v zátvorke: „*pastier javorinský*“. Zrejme išlo o konkrétnu osobu, s ktorou sa uvedená pieseň spájala. Plicka často uvádzal pri piesňach aj odkazy na ich varianty. Napríklad, na zápisoch dvoch piesní z Bošáče odkázal na nasledujúce varianty: pieseň *Ej, od konca do konca* má svoj textový variant v piesni „*Ej, sviati slniečko na našu zahrádku*“; pri piesni *Čo si milá, smutná* odkazuje na „*variant: Ore šuhaj, ore (Púchov)*“.

Plicka si v niektorých prípadoch všimol aj väzbu piesní na tanec. Preto pri piesňach k tanečným príležitostiam sporadicky uvádzal aj druh tanca. Pri zápise piesne *Anička, čo to máš* z Bošáče sa nachádza označenie pomocou skratky „*sedl. tanec*“, čiže typ sedliackeho tanca. Pri piesni z Omšenia *Idú, idú, súkenníci z Brna* sa nachádza poznámka „*čardaš aj polka*“. V prípade viacerých piesní z tejto obce (napr. *Tá naša kucharka; Šohajko rapavý*) sa uvádza okrem druhu tanca aj tanečná a spevná príležitosť („*čardaš – pri svadbe*“), pri zápise piesne *Od Moravy taký vetrík* sa zasa nachádza Plickov komentár: „*hudba pri posedení*“. K piesňam *Ej, hoja, hoja* (Zliechov), *Kade k vám, kade k vám* (Bošáča) či *Na práhu stála* (Zemianske Lieskové) zberateľ síce uvádza len všeobecné označenie „*tanec*“, ale dôležitý je fakt, že sa táto informácia o súvislosti piesne s tanečnou príležitosťou zaznamenala.

Okrem údajov všeobecného charakteru Plicka pri niektorých piesňových zápisoch zaznamenal aj väzbu piesne na špecifickú spevnú príležitosť. Napríklad, pri ľubostnej piesni z Veľkej Kubrej *Tam hore, na dole* sa objavuje poznámka: „*mládenci v noci spievali*“, čiže pravdepodobne ide o tzv. večerný spev mládenčov po dedine. Pri svadobnej piesni z Dohňan *O čo sme stáli, to sme dostali* sa uvádza jedna z obradových fáz svadobného ceremoniálu: „*keď mladuchu odvezú do domu*“, podobne ako pri svadobnej piesni z Marikovej *Čierna kurka kriače, už Mariška plače* je uvedený žáner, resp. spevná príležitosť piesne spolu s obradovou fázou svadby („*svad. – keď mladú vypletajú*“).

Podobné odkazy používa Plicka aj v prípade ďalších piesní, patriacich do kategórie obradového repertoáru. Na melodickom čístopise piesne *Pada rosa studena* zo Zemianskeho Podhradia sa uvádza spevná príležitosť v období Vianoc („*spievajú cigánky na Štedry večer pod obloky*“), pričom Plicka túto pieseň zároveň označil ako „*legendu*“. Na melodickom čístopise piesne z Bošáče *Šech svatých, šech svatých* sa objavuje poznámka „*slúži se od Vŕech Sv. do Sv. Ducha*“. V obidvoch prípadoch ide o piesne, ktoré patria do kategórie ľudových duchovných piesní.

Okrem obradových piesní Plicka venoval pozornosť aj piesňam, ktoré boli spojené s hrami a ľudovým divadlom. Napríklad, na melodickom prvopise piesne *Plítlá som, plítlá som* z Moravského Lieskového Plicka uviedol údaj „*Hra na andela a čerta*“ (ako informátorka je uvedená 34-ročná Mária Zamiešalová). Súčasťou zápisu takýchto piesní sú občas komentáre, ktoré sa týkajú opisu hry alebo pohybovej aktivity. Napríklad, na melodickom prvopise piesne *Hore bývať neni dobre* z Mníchovej Lehoty sa objavuje opis detskej hry, pri ktorej sa daná pieseň spieva, spolu aj so stručným náčrtom (grafickou schémou): v prostriedku sa krúti jedno dieťa v protismere voči ostatným deťom, „*potom ta v prostriedku ide k jednej a podá ruku (tá ide do prostriedku)*“ atď. Ako informátorku a speváčku tu uvádza 10-ročnú Marišku Kováčovú.

Ako vidíme z marginálií nachádzajúcich sa pri niektorých piesňach, Plicka nezapisoval iba samotné piesne, ale všimol si aj ich zaradenie do kontextu spevných príležitostí a situácií. Uvádzal, hoci nie systematicky, odkazy na konkrétnych spevákov. Piesne s pevnou väzbou na určitú spevnú príležitosť občas označil aj podľa žánrového určenia. Okrem mien spevákov vyskytujúcich sa na vyše polovici piesňových zápisov sa dozvedáme aj ďalšie informácie, ktoré pomáhajú vytvoriť si obraz o kontexte spevu piesní.

Rekonštrukcia žánrovo-druhovej systematiky

Rekonštrukcia systematiky piesňového repertoáru vychádza zo základnej žánrovo-druhovej a tematickej analýzy piesňových zápisov Karola Plicku z Trenčianskeho regiónu. Pri usporiadaní piesňových druhov, žánrov a funkcionálno-tematických skupín sme sa opierali o návrh základnej typológie Alice a Oskára Elschekovcov⁸ a o žánrové triedenie piesní podľa Hany Urbancovej.⁹ Na identifikáciu jednotlivých piesní sme využili okrem uvedených publikácií aj charakteristiky z doteraz uverejnených prác viacerých autorov, ktoré sa venovali problematike jednotlivých piesňových druhov a žánrov a žánrových skupín.

V piesňovom korpuse v rozsahu 742 piesňových zápisov pochádzajúcich z 24 lokalít Trenčianskeho regiónu sme vymedzili osem základných piesňových kategórií:

I. Piesne z obdobia detstva

(detské hry, riekanky, vyčítanky, uspávanky)¹⁰

Viaceré formy detského folklóru sa objavujú najmä v zápisoch piesní z Veľkej Kubej. Z nich možno spomenúť detskú hru *Slimák, slimák* či *Má baba peňaze vo vačku*. Z tejto lokality Plicka v prevažnej miere zapisoval piesňové texty, pričom melodické zápisy piesní tvoria len malý počet (12 melodických prvopisov/čistopisov). Bez meló-

⁸ ELSCHÉKOVÁ, Alice – ELSCHÉK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba. Antológia*. Bratislava : Osvetový ústav, 1980. (Dotlač: 1982.)

⁹ URBANCOVÁ, Hana: Stav a perspektívy výskumu piesňových žánrov. In: *Ethnomusicologicum* 1/1, Bratislava : 1993, s. 27-40. URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre*. (=Studia ethnomusicologica I.) Bratislava : Ister Science v spolupráci s Ústavom hudobnej vedy SAV, 1999, s. 13-50. URBANCOVÁ, Hana: Piesňové žánre žien v tradičnej slovenskej kultúre. In: *Žena v tradičnej hudobnej kultúre*. (=Studia ethnomusicologica V.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2019, s. 49-102.

¹⁰ ELSCHÉKOVÁ, Alice: Uspávanky a detské zabávanky na Gemeri. In: *Vlastivedné štúdie Gemera* 5. Ed. Július Bolfík. Osveta : Martin, 1987, s. 88-141.

die sú zapísané aj malé formy detských riekaniak a vyčítaniek (napr. *Ededen, bededen; Enci menci na kamenci; Ide had z diery; Varila bábica kašičku*). Všetky záznamy detského folklóru z tejto obce pochádzajú od jedinej informátorky – 55-ročnej Jozefíny Kráľovej. Podobne prevažujú vyčítanky a riekanky aj v zápisoch z lokality Višňové, pričom Plicka ich zaznamenal od 45-ročnej speváčky Hany Klímovej. Z ďalších lokalít môžeme spomenúť, napríklad, malé formy detského folklóru z obce Košecké Rovné (*Adam, Eva boli v raji; Bežal zajac pod horu*). Hoci sa záznamu detských hier Plicka venoval, v Trenčianskom regióne zapísal iba niekoľko ukážok s nimi spojených piesní. Patrí k nim pieseň *Hráme, hráme na konvopke* (detská hra „hra na konope“) z Ihrišťa, či pieseň *Prepletam punčošku* (hra „na Panu Růžu“) a *Hrajže sa, hrálička* z obce Dohňany od informátorky Zuzany Bombilajovej. Niektoré z piesní a hier boli pôvodne súčasťou repertoáru mládeže a do repertoáru menších detí prešli dodatočne.

Uspávanky patria k piesňam, ktorým Plicka venoval osobitnú pozornosť nielen ako zberateľ, ale aj ako autor štúdií.¹¹ Z uspávaniek, ktoré zaznamenal v Trenčianskom regióne, môžeme uviesť: *Haju, haju, hajušky* a *Spiže, dieťa, spiže* z podania 67-ročnej Evy Pšenačkovej z Trenčianskej Teplej, *Ej, haju, beli, beli* z Mníchovej Lehoty či uspávanku *Hajuše, beluše* z Bošáče. V obci Mariková Plicka dokumentoval viaceré piesňové typy uspávaniek a všimol si aj ich variabilitu (*Huličky, beličky; Huli, huli, beli, sokolenko bieľy; Huliže, beliže, mamka ca kolíše*).

II. Piesne kalendárneho cyklu

(piesne spojené s vynášaním zimy a prinášaním leta, jurské piesne, jánske piesne, dožinkové piesne, vianočné koledy, mariánske legendy, fašiangové piesne)¹²

Obradové piesne kalendárneho (výročného) cyklu sa v Plickových zápisoch vyskytujú zriedkavejšie. Podľa zápisov piesní z Trenčianskeho regiónu Plicka tejto piesňovej kategórii nevenoval zvýšenú pozornosť. Napriek tomu dokumentoval vzácne piesňové typy obradového repertoáru jarného a letného cyklu, ktoré boli súčasťou archaických štýlových vrstiev a neskôr ustúpili a zanikli, prípadne predstavujú staršie varianty piesní zachovaných aj v nasledujúcom období. Napríklad, sú to špecifické jarné obradové piesne tohto regiónu – tzv. jurské piesne, ktoré spievali dievčatá na deň Juraja. Patrí k nim: *Svätá Ďurina, zem sa otvára* z Malej Kubrej, *Svätého Ďura zem sa otvára* z Mníchovej Lehoty, *Svätý Jur ide, leto nám nese* z Dohňan a *Svätý Jur stáva, pole otvára* z Trenčianskej Teplej. Z Moravského Lieskového zapísal jarnú chorovodnú pieseň *Hoja, dunda, hoja*, z Omšenia pochádza archaická jánska pieseň k obdobiu letného slnovratu (*Svätý Jano, svätý Ján*).

¹¹ PLICKA, Karol: Slovenské uspávanky. In: *Slovenské pohľady*, roč. 43, 1927, č. 9, s. 460-474.

¹² ELSCHÉKOVÁ, Alica: Vynášanie zimy a prinášanie leta v Gemeri. (Funkcia, tematika a hudobná charakteristika.) In: *Gemer. Národopisné štúdie* 2. Ed. Adam Pranda. Martin : Osveta, 1976, s. 235-311. KOVÁČOVÁ, Juliana: Dievčenské spevy v jarnom zvykoslí na Slovensku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 14, 1989, s. 20-71. DEMO, Ondrej – HRABALOVÁ, Oľga: *Žatevné a dožinkové piesne*. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1969. URBANCOVÁ, Hana: *Jánske piesne na Slovensku. Štruktúra, funkcia, kontext*. Bratislava : AEPRESS, 2010. KREKOVÍČOVÁ, Eva: *Slovenské koledy. Od Štedrého večera do Troch kráľov*. Bratislava : Práca, 1992. URBANCOVÁ, Hana: *Mariánske legendy v ľudovom speve. Príspevok k typológii variačného procesu*. Bratislava : AEPRESS, 2007. URBANCOVÁ, Hana: Trojkráľové piesne a koledy v slovenskom repertoári z ústnej tradície. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 9 (35), 2018, č. 2, s. 200-237.

V Trenčianskom regióne Plicka dokumentoval iba niekoľko dožinkových piesní, ktoré sme zaradili ako obradové piesne do kalendárneho cyklu. Ide o pieseň *Gazda náš, gazda náš* (Omšenie) a *Pane náš, pane náš* (Lazy pod Makytou). Dožinkové piesne úzko súvisia so sezónnymi prácami zberu úrody – so žatvou a žatevnými piesňami.

Z vianočného repertoáru Plicka venoval osobitnú pozornosť legendickým mariánskym piesňam. V tomto regióne zaznamenal varianty dvoch piesňových typov mariánskych legend: *Na vanoce, na vanoce* z Bošáce a *Pada rosa studena* zo Zemianskeho Podhradia. Pri obidvoch piesňových zápisoch Plicka uvádza odkaz na obyčaj vianočného koledovania Rómov majoritnému etniku („*cigánska koleda*“, „*spievajú cigánky na Štedrý večer pod obloky*“). Z obdobia vianočných sviatkov dokumentoval aj obradovú pieseň spojenú so sviatkom Troch kráľov – variant rozšíreného piesňového typu trojkráľových kolied *Vyšli tri kráľie od východu* v podaní 55-ročnej Jozefíny Kráľovej z obce Veľká Kubrá.

Súvislosť s fašiangovým obdobím dokladá pieseň *Na lúce tráva zelená* z podania 45-ročnej speváčky Hany Klímovej z obce Višňové. Pri tejto piesni Plicka uviedol údaj o väzbe piesne na fašiangový tanec – „čardáš“. Celkove týchto piesní zapísal Plicka veľmi málo, našli sme iba ďalšie dve fašiangové piesne z Marikovej, spojené so záverom fašiangového obdobia: *Už je toho fašiančeku na mále* a *Na koniec fašánek v tú nedzeľu* zaznamenané z podania 60-ročného speváka Štefana Mančíka.

III. Piesne životného cyklu

(krstinové piesne, svadobné piesne, pohrebné plače)¹³

Z obradových piesní životného cyklu Plicka venoval najväčšiu pozornosť svadobným piesňam. Potvrdzuje to skutočnosť, že v jeho zápisoch z niektorých lokalít patria piesne spojené so svadbou po lyrických ľubostných piesňach k najviac dokumentovaným piesňovým žánrom. Svadobné piesne prevládajú v repertoári zaznamenanom v Ihrišti a v Trenčianskej Teplej, v menšej miere sú zastúpené v piesňových zápisoch z Marikovej a Veľkej Kubrej, z Lazov pod Makytou, Dohňan, Višňového a Moravského Lieskového. Svadobné piesne Plicka zapísal takmer výlučne z podania žien – speváčok všetkých generačných vrstiev.

Napríklad, z Trenčianskej Teplej pochádzajú zápisy svadobných piesní v interpretácii žien mladej a staršej generácie (*Už som sa oženil; Zore moje, zore; Viem ja jedny tri stromčeky borové; Za tým naším stolom dvaja svatebníci*). Z Ihrišta pochádza zápis piesne *Široko, daleko to táča lecelo a Vitajce, vitajce*, pričom viaceré svadobné piesne z tejto obce zberateľ zaznamenal z podania 31-ročnej Kataríny Kubišovej (*Ej, naviazali, ej, naviazali batoh sena; O čo sme stáli, to sme dostali*). Ďalšie zápisy svadobného repertoáru pochádzajú z obcí Dohňany (*Moje žlté vlasy*), Moravské Lieskové (*Ej, dolu, dolu moj vienek*), Višňové (*Ešte sa jaovej mamičky spýtat mám*), Zliechov (*Keď som vyšiel od mamičky*). Svadobný repertoár obsahoval aj piesne, ktoré sa rozlišovali podľa rodu na ženské a mužské. Za súčasť mužského repertoáru je označená, napríklad, pieseň *Ej, zahrajte mi huci* („svadobná – mládenecká“) zo Zliechova.

¹³ ELSCHÉKOVÁ, Alica: Svadba a svadobné piesne. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 14, 1989, s. 72-122. URBANCOVÁ, Hana: Pieseň a obrad: predsavadobný zvyk „spievanie pri venci“ na strednom Pozaží. In: *Slovenská hudba*, roč. 31, 2005, č. 1, s. 63-100. BURLASOVÁ, Soňa: Slovenské pohrebné nariekania. In: *Lament v hudbe*. (=Studia ethnomusicologica IV.) Ed. Hana Urbancová. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV; AEPRESS, 2009, s. 7-32.

V niektorých prípadoch zachytil Plicka vo svojich záznamoch nielen spevnú príležitosť svadby, ale aj niektorú z jej obradových fáz. Napríklad, takéto zápisy pochádzajú z obce Ihrište: *Družba pred ní bjelofúzý* („pri odobierke“), *Mala som ja bielu ružu* („keď mladú začepčia“), či z obce Dohňany: *Výjala Zuzička* („spievajú mladuchy, keď sa začína svatba“). V Mníchovej Lehote Plicka zapísal pieseň z podania 71-ročného Michala Kováča *Ej, chodí bulo po kapuste* s údajom o speve pri jednom z predsudobných rozlúčkových obradov – „pri venci“. Ide o obyčaj s výskytom archaických obradových piesní, ktorá sa zachovala na Slovensku predovšetkým na strednom Považí, a to prevažne v oblasti Trenčína. Plickov zápis piesne dokumentuje variant jedného z melodic- kých typov tzv. vencových piesní so žartovným textom.

Viacere Plickove zápisy obsahujú širší repertoár, ktorý našiel uplatnenie v speve na svadbe. Z Bošáce pochádza zápis žartovnej piesne, ktorá sa často spievala na svadbách (*Žena muža, žena muža na strnisku pásla*), čo potvrdzuje aj Plickova poznámka pri tejto piesni („na veselí“). K takémuto repertoáru patrí zápis z Lazov pod Makytou, ktorý možno zaradiť medzi humoristické žartovné a pijanské piesne, spievané na svadbách (*Načo sce ma, má mamička*).

Krstinové piesne nie sú rozšírené vo všetkých regiónoch Slovenska v rovnakej miere. V Trenčianskom regióne Plicka zaznamenal niekoľko ukážok spojených len s touto spevnou príležitosťou. Svedčia o tom texty piesní s motívmi viacerých fáz oslavy krstín (napr. *Ej, dzeme z krštenia* z Marikovej) a zápis obradovej melódie typu tzv. krstinovej noty. Poukazuje na to nielen priamy Plickov odkaz pri piesni *Pane kmotre* z Lazov pod Makytou („krstin. nota“), ale aj zápis viacerých piesňových textov na archaický typ nápevu z obce Mariková (*Ej, dzeme z krštenia*).

Obradné pohrebné vykladanie nad mŕtvym ani pohrebné odobierky v Trenčianskom regióne Plicka nezaznamenal. Na zápise piesne *Marikovském cinteri lipka zele- ná* z obce Mariková sa však nachádza poznámka, ktorá by mohla naznačovať zvyšky tradície nariekania nad mŕtvym: „*Vykladanie: Mária Gašparík*“. Súvislosť medzi týmto Plickovým odkazom a zapísanou piesňou však nemožno predpokladať – zápis pri- náša kontamináciu ľubostnej piesne a balady, navyše interpretovanú dvojhlasne. Nemožno však vylúčiť, že zapísaná pieseň sa mohla uplatniť v takomto kontexte vďaka motívu z úvodnej strofy. Pravdepodobnejšia sa však zdá možnosť, že Plicka si zaznačil poznámku, ktorá so zapísanou piesňou súvisela len na základe asociácie s úvodným motívom v piesňovom texte – v Marikovej sa zrejme stretol so zvyškami pohrebného vykladania nad mŕtvym v podaní uvedenej speváčky.

IV. Piesne spojené s prácou a zamestnaním

(lúčne a poľné piesne, žatevné piesne, pastierske a zbojnícke piesne, piesne na priad- kach, regrútske a vojenské piesne)¹⁴

V Plickových zápisoch piesní z Trenčianskeho regiónu prevládajú v kategórii pracov- ných piesní piesne žatevné, poľné, lúčne a ojedinele aj pastierske. V textoch týchto piesní sa často prelínajú pracovné, prírodné a ľubostné motívy. Najmä spev pri práci v prírode

¹⁴ URBANCOVÁ, Hana: *Trávnice – lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru*. Bratislava : AEPress, 2005. DEMO – HRABALOVÁ, Ref. 12. KREKOVÍČOVÁ, Eva: Pastierske piesne na Slovensku a ich interetnické súvislosti. In: *Acta Musealia* 2, Zlín 1992. BURLASOVÁ, Soňa: *Vojenské a regrútske piesne*. Bratislava : Veda, 1991.

v podhorskom a horskom prostredí Plicku osobitne zaujal ako jedna z typických vrstiev tradičnej vokálnej kultúry Slovenska. Ako jeden z prvých zberateľov uverejnil aj ich výstižnú hudobnoštýlovú charakteristiku, v ktorej zdôrazňoval vzťah medzi prostredím spevu a štýlovými znakmi v nápevoch.¹⁵ Zápisy uvedených piesňových žánrov pochádzajú hlavne z lokalít Dohňany, Mariková, Lazy pod Makytou a Ihrište. Ojedinelé zápisy sa vyskytujú v dokumentovanom repertoári z niektorých ďalších obcí (Omšenie, Dolná Poruba). Napríklad, zo žatevných piesní môžeme spomenúť zápis piesne *Povej, vetríčku, povej* z Adamovských Kochanoviec, žatevnú pieseň *Povej vieter po klase* z podania 62-ročnej Márie Škultéty zo Zliechova, ktorú Plicka označil ako „starodávnu“.

Piesňovým žánrom pastierskych, zbojníckych, regrútskych a vojenských piesní Plicka venoval väčšiu pozornosť v rámci svojej zberateľskej práce v iných regiónoch Slovenska a poznatky o nich aj publikoval.¹⁶ V zápisoch z Trenčianskeho regiónu sa však tieto piesne vyskytujú v menšej miere. Patrí k nim, napríklad, zbojnícka pieseň *Z vrchu Javorínce* z Moravského Lieskového a pieseň *V tom bošáckom poli* z Bošáče. Pastiersku pieseň z Moravského Lieskového *Pristal som ja* zapísal z podania 66-ročného Jána Zelku z Moravského Lieskového a nachádzame pri nej označenie „juháska“.

Medzi Plickovými piesňovými zápismi sa objavuje aj ojedinelý zápis piesne s odkazom na spev pri priadkach – pieseň *Šak sú ty Ihrišče* z obce Ihrište.

V. Epické piesne

(balady)¹⁷

Plicka venoval epickým piesňam zvýšenú pozornosť,¹⁸ o čom svedčia aj jeho piesňové zápisy z Trenčianskeho regiónu – v celom piesňovom korpuse z tohto územia sa nachádza 52 piesní, ktoré možno priradiť k naratívnomu žánru ľudových balád. Podrobnejšiu klasifikáciu jednotlivých zápisov uľahčuje katalóg slovenských naratívnych piesní, pomocou ktorého sa dajú určiť nielen tematické okruhy balád, ale aj sujetové typy.¹⁹ Hoci v niektorých prípadoch vinou fragmentárneho záznamu piesňového textu nebolo možné sujetový typ balady identifikovať, na tento piesňový žáner odkazovala buď poznámka zberateľa, alebo prvky príbehu (deja) v piesňovom texte.

V súbore epických piesní prevažujú zápisy z lokalít Dohňany, Ihrište, Mariková a Trenčianska Teplá. Napríklad, z obce Ihrište pochádzajú zápisy balád *Počúvajte šetci* (typ 137: Mládenec zabije milú, ktorú mu rodičia nedovolia si vziať), *Slyšal sem novinu prežalostnú* (typ 36: Smrť si príde pre mládenca), *Šla Katuška podľa vody* (typ 169: Dievčina, čo zabíja svoje deti, je daná katovi), *Ach, Bože, Bože, šak ma muž bije* (typ 146: Brat ochráni sestru pred jej mužom). Z obce Mariková môžeme spomenúť balady *Čo sa stalo v Žiliňe na bráne* (typ 53: Dievča zvedú v noci, keď ide na vodu), *Ostala si-*

¹⁵ PLICKA, Karol: *Slovenský spevník I*. Bratislava : SKVH, 1961, s. 34-37.

¹⁶ PLICKA, Karol: *Lyrické piesne zbojnícke*. (Ukážky z vlastných zápisov.) In: *Slovenské pohľady*, roč. 50, 1934, s. 290-298. PLICKA, Karol: *Svetová vojna v slovenských ľudových piesňach*. In: *Slovenské pohľady*, roč. 45, 1929, s. 445-453. PLICKA, Karol: *Pastýrská hudební kultura v lidové písni slovenské*. In: *Národopisní Věstník Československý*, roč. 22, č. 4, s. 259-261.

¹⁷ BURLASOVÁ, Soňa: *Slovenské ľudové balady*. Bratislava : Scriptorium musicum, 2001.

¹⁸ Napr. PLICKA, Karol: „Ta dala mamka...“. In: *Slovenské pohľady*, roč. 41, 1925, s. 460-465.

¹⁹ BURLASOVÁ, Soňa: *Katalóg slovenských naratívnych piesní. Typenindex slowakischer Erzähllieder*. Zväzok 1-3. (=Etnologické štúdie 2-4). Ed. Eva Krekovičová. Bratislava : Veda; Ústav etnológie SAV, 1998.

rota, hoja, hoj (typ 160: Sirota sa sťažuje na macochu), *Ožeňel sa Janko hore pod horami* (typ 150: Matka otrávi namiesto nevesty vlastného syna). Z Dohňan pochádzajú zápisy balád so zbojníckou tematikou, ktoré sa považujú za špecifickú zložku slovenského baladického fondu (*V tej dohňanskej rubanine; V mestečku ve Slezsku; V hubokej doline srnka vodu pije*).

VI. Lyrické piesne

(ľúbostné piesne, sociálne piesne, piesne o vystahovalectve)²⁰

Zo všetkých piesňových kategórií, ktoré Plicka dokumentoval v Trenčianskom regióne, najväčšie množstvo zápisov patrí lyrickým ľúbostným piesňam. V celom piesňovom korpuse sa nachádza spolu až 225 zápisov ľúbostných piesní. Tento repertoár sa člení na niekoľko podskupín, ktoré možno určiť na základe ľúbostných vzťahov a ich prejavu. Na ukážku uvádzame ľúbostné piesne s motívom rozlúčky – ľúbostné rozlúčkové piesne. K nim možno zaradiť pieseň *Zelenšja pohanka jako tráva* z Dohňan, *To kubranské pole* z Veľkej Kubrej, *Bolí ma hlavička* z Bošáce. Za samostatnú podskupinu sa považujú piesne s motívom záletov – ľúbostné záletnícke piesne: *Prelecel sokol z bučka na topol'* a *Pri Prešporku, pri Dunajku* z obce Mariková, *Keď si my zajdeme* z obce Omšenie a i. V dokumentovanom súbore majú zastúpenie aj piesne o nešťastnej láske, ktoré predstavujú ďalšiu podskupinu lyrických ľúbostných piesní. Radíme k nim, napríklad, piesne *Bola som ja, bola; Ani tak nevonía* z obce Ihrište, *Aj, láska, láska, šak si ňestálá; A beda, prebeda, škoda sa mi stala* z Marikovej, *Jaj, šak ma bolíš; Mamko, mamko, mamičko moja* z Trenčianskej Teplej.

Piesne o vystahovalectve nepatrili k často dokumentovanému piesňovému repertoáru. Plicka však tieto piesne registroval, pričom jeho záujem o tieto piesne dokladá aj výskumná cesta za Slovákmí v Amerike. Medzi piesňovými zápsmi z Trenčianskeho regiónu sa nachádza ojedinelá vystahovalecká pieseň *Čera večer, čera večer* v interpretácii 62-ročnej Márie Škultety zo Zliechova. Plicka túto pieseň označil ako „americká“.

Piesne so sociálnou tematikou sú pomerne voľne vymedzenou piesňovou kategóriou. Spomedzi Plickových zápisov k nim možno zaradiť, napríklad, sociálne piesne z Marikovej *Dzachelinka drobná pekne kvitne; Mac moja, mac moja; Mamulenko moja, mamulenko dobrá*, či pieseň *Povec mi slávičku* z obce Moravské Lieskové.

VII. Humoristické piesne

(žartovné a naturalistické piesne, pijanské piesne, paródie)²¹

Humoristické piesne sú širokou a vnútorne členenou skupinou piesní, ktorá je vymedzená na základe tematiky piesňových textov. Typológia týchto piesní berie do úva-

²⁰ ELSCHÉKOVÁ, Alica: Ľúbostná lyrika v gemerskom ľudovom speve. (Tematika, motivika a melódika záletníckych piesní.) In: *Gemer. Národopisné štúdie* 4. Ed. Adam Pranda. Martin : Osveta, 1981, s. 245-330. BURLASOVÁ, Soňa: Sociálna tematika v ľudovej piesni a jej vývin. In: *Slovenský národopis*, roč. 26, 1978, č. 1, s. 51-67. KOVÁČOVÁ, Juliana: K otázke slovenských piesní o vystahovalectve. In: *Lidová píseň, hudba a tanec. Místo, funkce, proměny*. Ed. Dušan Holý, Andrej Sulitka. Brno : Krajské kulturní středisko v Brně, 1987, s. 110-122.

²¹ BIČANOVÁ, Katarína: Humoristické piesne v tradičnom speve na Spiši. In: *Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre*. (Studia ethnomusicologica I.) Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ister Science, 1999, s. 148-176. URBANCOVÁ, Hana: Pijanské piesne na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 21, 1995, č. 2, s. 285-317.

hy tému a rôzne stupne (úrovne) humoru.²² Napriek tomu medzi Plickovými zápismi nachádzame len príklady na niekoľko typov humoristických piesní, a to predovšetkým typ žartovných a naturalistických piesní. Napríklad, k humoristickým piesňam s prvkami naturalizmu patria zápisy z Brezovej pod Bradlom, ktoré Plicka získal z podania muža – speváka Gustáva Gavoriča (*Čím a čím a čím to je; Na Brezovej na opuku* [?]). Z Marikovej môžeme spomenúť pieseň *Židovenka, židovenka hávu brala*, ktorú Plicka zapísal v odlišných melodických variantoch od dvoch spevákov: 41-ročného Ondreja Šujaka a 42-ročného Štefana Melicheríka.

Z ďalších lokalít sa humoristické piesne nachádzajú aj medzi zápismi z Dohňan (*Dohnanskí mladenci; Doma-li Šarovec* [?], *doma-li nocuješ*), z Ihrišťa (*Ihríšski mládzenci; Kebys ty bol krajčír dobrý*); z Bošáce (*Chycil ocec sojku*) a Bošáckych kopaníc (*Ani tuto ňebudem; Krava sa nám ocelila; Ej, pil som s kmotrom*), či z Moravského Lieskového (*Keď knaz umieral; Zakukala kukulenka*). Z lokality Omšenie zapísal Plicka nielen žartovnú pieseň *Naša pani kriči* (53-ročná speváčka Pavlína Slivková), ale aj viaceré žartovné pijanské piesne (*Mužičku moj milý; Sklenulienka sklenatá*). K pijanským piesňam môžeme priradiť aj dve piesne z obce Ihrišťa (*Píjali sme po dni; Pila by som palene*).

Súčasťou humoristických piesní sú aj paródie. Patrí k nim zápis parodických piesní o úmrtí hriechnikov (*„Za mrtvým – smutečna“*) z Brezovej pod Bradlom. Pieseň *Umrel švec* predstavuje rozšírenú žartovnú paródiu o smrti remeselníka, pieseň *Kebys nebol píjaval pálené s rozolíšem* patrí do skupiny pijanských pohrebných paródií. Obidva piesňové typy súvisia s tradíciou rukopisných spevníckov predobrodeneckého obdobia.

VIII. Piesne k tancom

(typy tancov a piesne)²³

Na označenie piesní k tancom Plicka používal termín *tanečné piesne*. Súčasťou sprievodných údajov k takýmto piesňam bol aj odkaz na tanečný typ či tanečný druh (napr. *„čardáš“*, *„polka“*, *„sedliacky tanec“*). Tematikou textov tieto piesne často spadajú do skupiny humoristických piesní, najmä žartovných a prekáravých. Nedá sa preto vyhlásiť, že aj viaceré piesne zaradené do kategórie humoristických piesní patrili k spevu pri tanečných príležitostiach, hoci pri zápise piesní sa takýto údaj nevyskytuje.

Podľa sprievodných údajov s odkazom na tanec alebo na určitý tanečný druh najviac piesní k tancom Plicka zaznamenal v obciach Omšenie a Dolná Poruba. Poznámka o čardáši sa nachádza pri zápisoch viacerých piesní z Dolnej Poruby (*Ej, nebolí ma brucho; A tam dolu na ulici; A ty kúkel, vejdý núter; Mau som ja frajerku; Sedel som na zámku*), ale aj pri piesni z obce Omšenie (*Anča, Kata, Beta*), Moravské Lieskové (*Na trenčianskom moste*) a Dolná Poruba (*A ty kúkel*). Odkaz na tanec polka sa objavuje pri zápise piesne *Bol som včera u muziky* z obce Omšenie. Takéto údaje sa zriedkavo vyskytujú aj pri piesňach z niektorých ďalších lokalít. Pieseň *Ančička, čo to máš* z Bošáce Plicka spájal s tzv. sedliackym tancom. Pri označení piesní k tancu a ich väzieb na tanečné príležitosti Plicka však najčastejšie používal všeobecný termín *„tanec“*. Napri-

²² BIČANOVÁ, Ref. 21, s. 152.

²³ K tanečným typom a druhom pozri bližšie: DÚŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001.

klad, takýto odkaz sa nachádza pri piesňach *Hrušky zelené* z Bošáce, či pri piesni *Všetky ženičky* z Omšenia. V súvislosti s piesňou *Vysoko som vyskočil* z Marikovej Plicka uviedol poznámku „divoký tanec“. To by mohlo naznačovať, že podrobnejšiemu štúdiu tanečných piesní s rozlíšením na tanečné typy a druhy sa v tomto prípade nevenoval.

Záver

Rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku vznikala v období, keď ešte neboli k dispozícii jednotné zásady metód, techník a postupov pri práci v teréne ako súčasť profesionálneho prístupu k výskumu tradičných hudobných kultúr. Podobne ako iní zberatelia a bádatelia prvej polovice 20. storočia aj Plicka si vytýčil vlastné zásady zberateľskej práce v teréne, ktoré zahrnuli nielen výber lokalít a spevákov, ale aj výber piesní a spôsob ich záznamu. Jeho rukopisná zbierka je výsledkom individuálnej zberateľsko-dokumentačnej koncepcie, ktorá sa dá skúmať na základe kritického pramenného štúdia zaznamenaného piesňového materiálu.²⁴

Plickov prínos k dokumentácii a ďalšiemu štúdiu slovenských ľudových piesní sa týkal nielen hudobnej zložky piesní (nápevy ťahavého typu z prírody, viachlasný spev, archaické melodické typy, ozdobný spev a pod.), ale aj piesňových druhov a žánrov. Jeho záznamy poukazujú na to, že okrem zápisu piesní samotných sa snažil zachytiť aj širší kontext ich uplatnenia. Poznámky a údaje o kontextových súvislostiach spevu, ktoré nachádzame pri piesňových zápisoch, neuvádzal systematicky – často sú fragmentárne a skratkovité, spôsob ich uvádzania je skôr náhodný. Napriek tomu obsahujú odkazy, ktoré prinášajú informácie k prednesu piesní, k funkciám spevu alebo spevnej príležitosti, k osobnosti speváka a informátora. Keďže v týchto svojich poznámkach nepostupoval jednotne, je potrebné kriticky ich zvažovať a posudzovať ich súvislosť s piesňou, pri zázname ktorej sa nachádzajú.

Na príklade Trenčianskeho regiónu sme chceli poukázať na možnosti analýzy Plickovej rukopisnej zbierky z hľadiska piesňových druhov a žánrov. Pri tejto analýze sme postupovali po dvoch líniách – na jednej strane sme si všímali Plickove odkazy na funkciu, spevnú príležitosť či žáner na okrajoch piesňových zápisov, na druhej strane sme tieto piesne analyzovali s využitím žánrových, druhových a tematicko-funkčných charakteristík z odbornej literatúry. Na tomto základe naznačíme niekoľko špecifik, ktoré charakterizujú Plickovu zberateľsko-dokumentačnú prácu z hľadiska zaznamenaných piesňových kategórií.

V dokumentovanom piesňovom korpuse sa nachádzajú zápisy detského folklóru. Deti patrili k prítiažlivým objektom Plickovho záujmu na cestách do terénu nielen pri výskume piesní, ale aj pri vizuálnej dokumentácii pomocou fotografie a filmu.²⁵ Detský folklór Plicka zapisoval nielen z podania detí, ale aj speváčok starších generácií, ktoré mohli byť tak pamätníčkami, ako aj aktívnymi interpretkami týchto foriem pri každodennej starostlivosti o deti. Plicka zaznamenal viaceré formy detského folklóru,

²⁴ ELSCHÉKOVÁ, Alice – ELSCHÉK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, ³2005, s. 25-52. URBANCOVÁ, Hana: *Vybrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2016.

²⁵ PLICKA, Karol: *Zlatá brána. Slovenské deti vo svojich tradičných hrách*. Martin : Osveta, 1979.

ktorým iní zberatelia v danej dobe nevenovali pozornosť a nepovažovali ich za potrebné dokumentovať ako súčasť terénneho výskumu piesní.

Zápisy uspávaniek predstavujú ďalšiu významnú oblasť Plickovej zberateľskej práce. Ani týmto piesňam domáci zberatelia pôvodne nevenovali pozornosť a len postupne ich začleňovali do rámca svojich zberateľských záujmov.²⁶ Plicka si uvedomoval hudobnú aj poetickú hodnotu slovenských uspávaniek, čo dokladá aj jeho záujem o detailnejšiu dokumentáciu týchto piesní, pri ktorej si osobitne všimal aj ich hudobnú a textovú variabilitu.

V dobovom kontexte je cenná dokumentácia piesní, ktoré patria do kategórie ľudového duchovného spevu.²⁷ Na prvom mieste k nim radíme zápisy legendických piesní – mariánskych legend. Domáci zberatelia a bádatelia, ktorí sa opierali o vymedzenie ľudovej piesne ako piesne svetskej, v prvej polovici 20. storočia ľudovým duchovným piesňam nevenovali primeranú pozornosť a pri práci v teréne tieto piesne obchádzali.²⁸

Ďalšou oblasťou zvýšeného záujmu Plicku bol spev v prírode a jeho rôzne formy v podobe viachlasného spevu rôznych regionálnych a lokálnych štýlov, ťahavých nápevov s rozmanitou rytmickou a metrickou stavbou, skupinový spev so sólovým predspevom a pod.²⁹ Do tejto kategórie patrili najmä žatevné piesne, poľné a lúčne piesne, ktoré sa spievali pri práci v podhorskej a horskej prírode.

Pozoruhodný je aj Plickov záujem o humoristickú pieseň a jej rôzne prejavy od žartovného a prekáravého spevu až po piesňové paródie. Ani tejto piesňovej kategórii domáci zberatelia nevenovali osobitnú pozornosť a nepovažovali ju za potrebné dokumentovať. Plicka chápal tieto piesne ako súčasť života človeka, preto sa nevyhýbal ich dokumentácii, hoci viaceré z piesňových typov humoristickej piesne patrili k žánrom, ktoré sa formovali na pomedzí ústnej a písomnej kultúry.

V rámci svojej zberateľskej koncepcie sa Karol Plicka zameriaval na dokumentáciu slovenskej ľudovej piesne v celej šírke hudobnoštýlových vrstiev, ale aj piesňových druhov a žánrov. Môžeme konštatovať, že Plicka tým naplňoval svoj cieľ – zaznamenať nielen pieseň samotnú, ale aj jej miesto v živote človeka.

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

²⁶ URBANCOVÁ, Ref. 9, 2019, s. 65.

²⁷ RUŠČIN, Peter: Ľudové duchovné piesne a otázka ich žánrového rozvrstvenia. In: URBANCOVÁ (ed.), Ref. 9, s. 79-97.

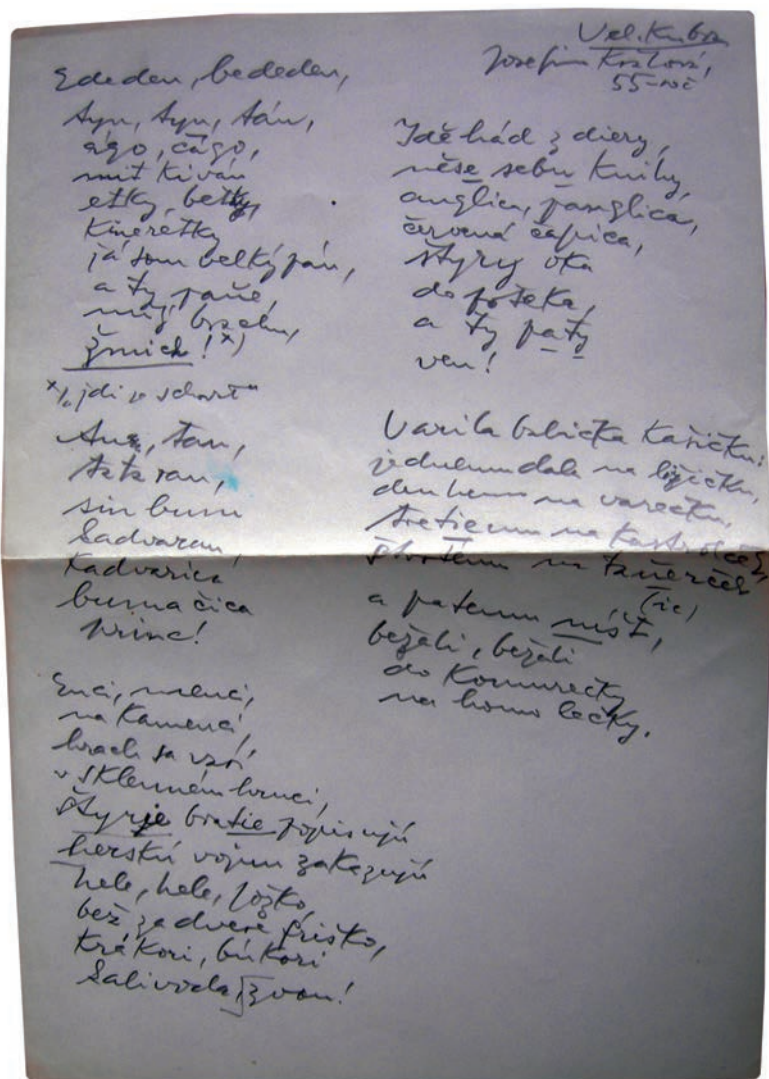
²⁸ URBANCOVÁ, Ref. 12, 2007, s. 24-30.

²⁹ PLICKA, Ref. 15.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



Obr. 1: Hrajte sa hraľička (detská hra). Dohňany, spev Zuzana Bombilajová (SNM – Martin, nesign.)



Obr. 2: Ukážky z detského folklóru (riekanky, vyčítanky). Veľká Kubrá, spev Jozefína Králová (SNM – Martin, nesign.)

Majstak Matija Slovenskej
v Trstenickom Svätom Martine

Zem Podhradie
legenda

la-da ro-sa stu-dě-na li-jen, li-jen,
po nej cho-di Ma-ri-ja,
do-mi-mus kri-sus, Ma-ri-ja.

2403

Marija sa starala,
de by smotrou hládala,
lijan, - - - *lijan domom*
Kristus, Marija

Spievajúci si pánky na štěd večí pod oblaky

Obr. 3: Pada rosa studena (legenda, koleda pod oknami na Štedrý večer). Zemianske Podhradie, spev [?] (SNK-LA – Martin, sign. A VII 2 403)

Cigánske Sväté
Koleno

Tanec
(a)

Majstak Matija Slovenskej
v Trstenickom Svätom Martine

Bošáca
legenda

na va-no-ce, na va-no-ce, na ty ho-dy
ja-ma-za-ty bla-ta ro-dy.

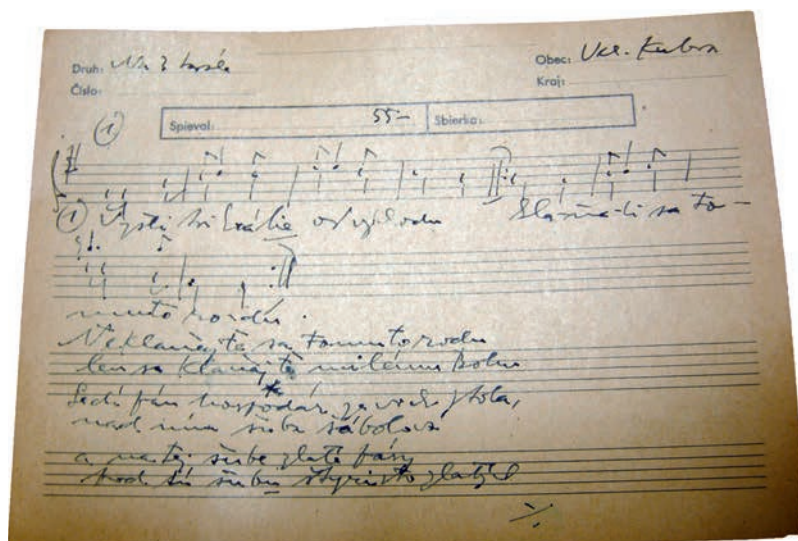
2522
2523

Len tá jedna nesamrsta
čo Maria syna nyma

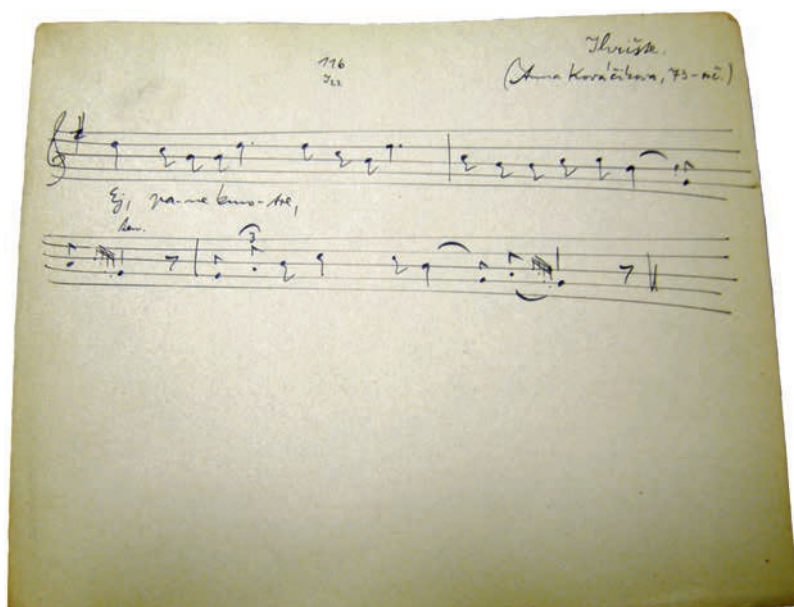
X

Toto je to ten pusti' dom,
narodil sa tam Kristus v nom.

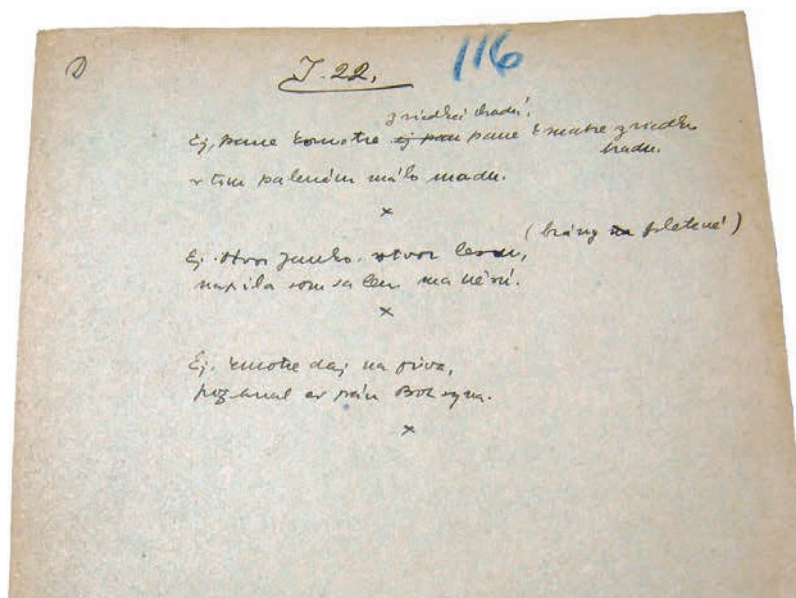
Obr. 4: Na vanoce, na vanoce (cigánska koleda, mariánska legendická pieseň). Bošáca, spev [?]
(SNK-LA – Martin, sign. A VII 2 522)



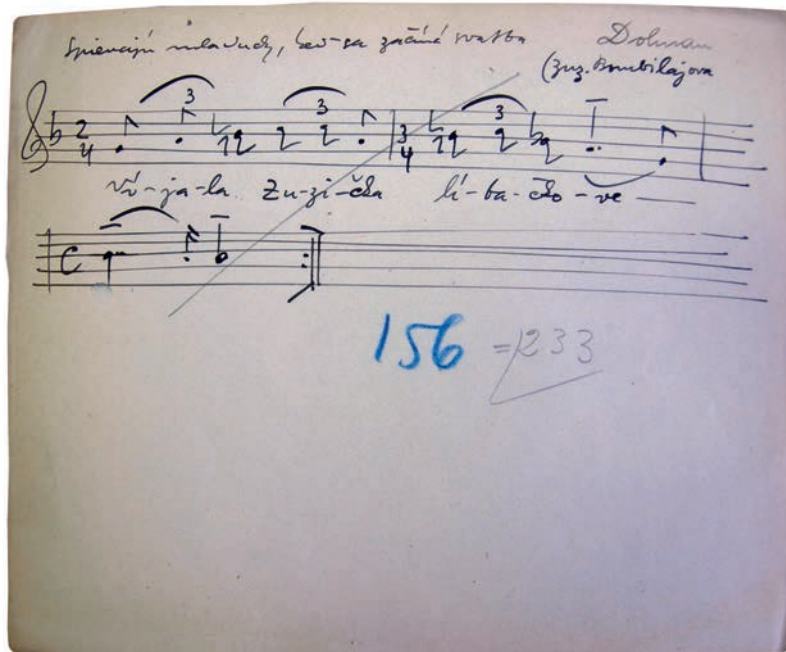
Obr. 5: Vyšli tri králie od východu (na Tri krále, trojkráľová koleda). Veľká Kubrá, spev Jozefína Kráľová (SNM – Martin, nesign.)



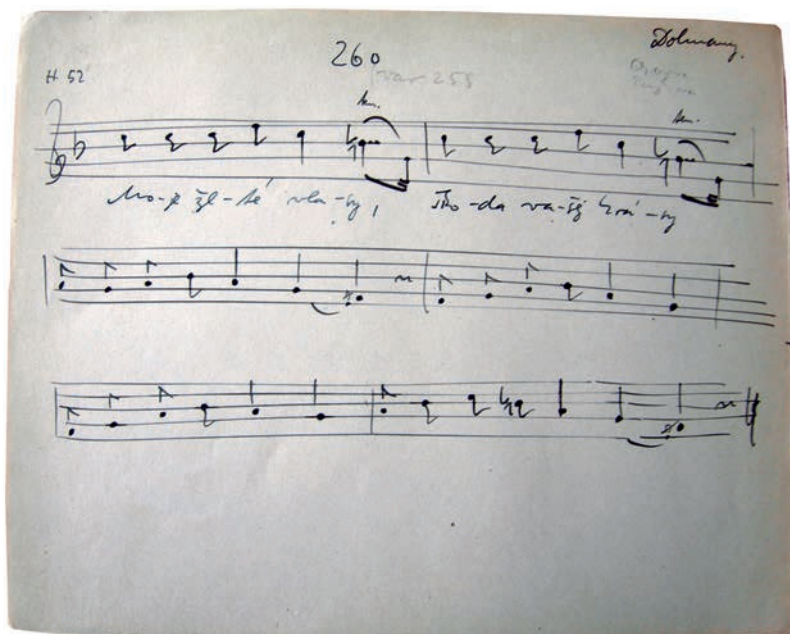
Obr. 6a: Ej, pane kmotre (krstinová pieseň), melodický zápis. Ihrište, spev Anna Kováčiková (SNM – Martin, nesign.)



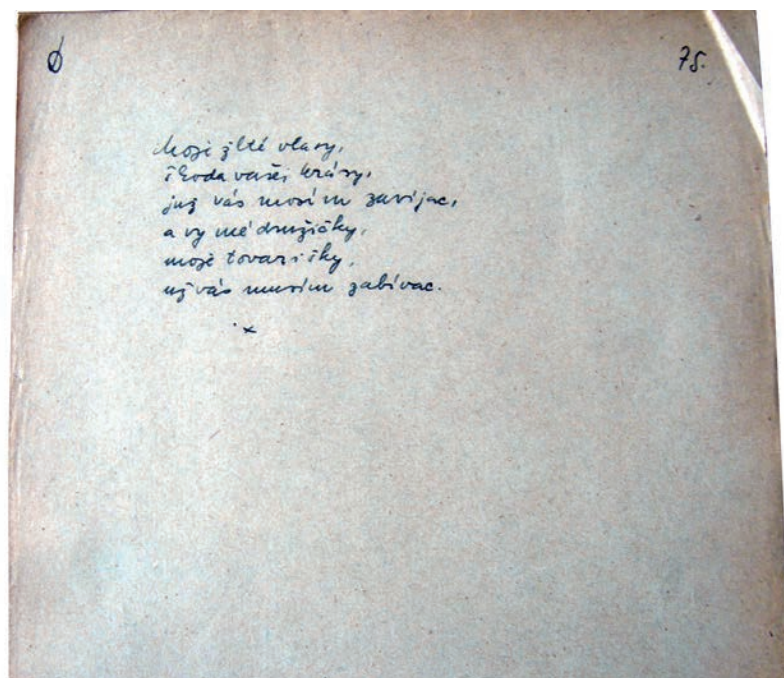
Obr. 6b: Ej, pane kmotre (krstínová pieseň), zápis piesňového textu. Ihrište, spev Anna Kováčiková (SNM – Martin, nesign.)



Obr. 7: Vijala Zuzička (svadobná pieseň). Dohňany, spev Zuzana Bombilajová (SNM – Martin, nesign.)



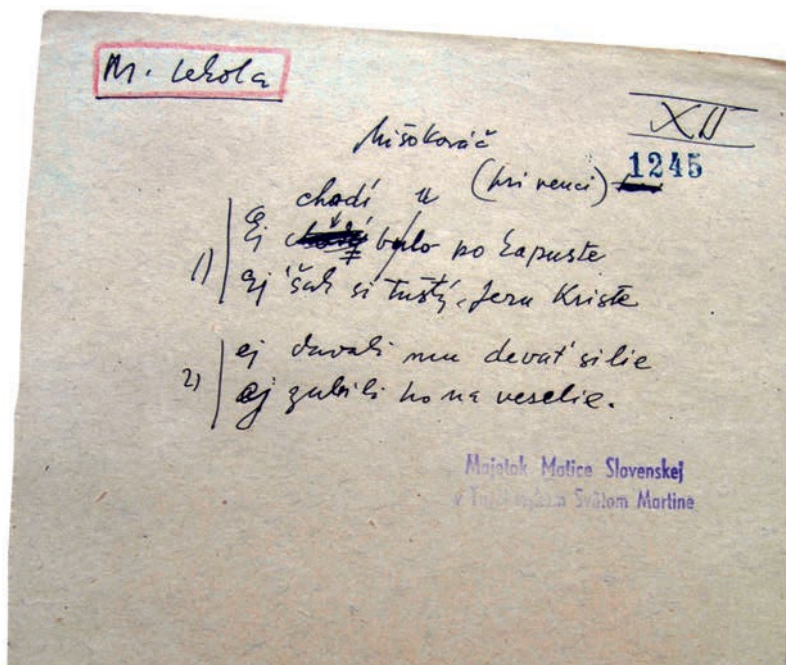
Obr. 8a: *Moje žlté vlasy* (svadobná pieseň), melodický zápis. Dohnány, spev [?] (SNM – Martin, nesign.)



Obr. 8b: *Moje žlté vlasy* (svadobná pieseň), zápis piesňového textu. Dohnány, spev [?] (SNM – Martin, nesign.)



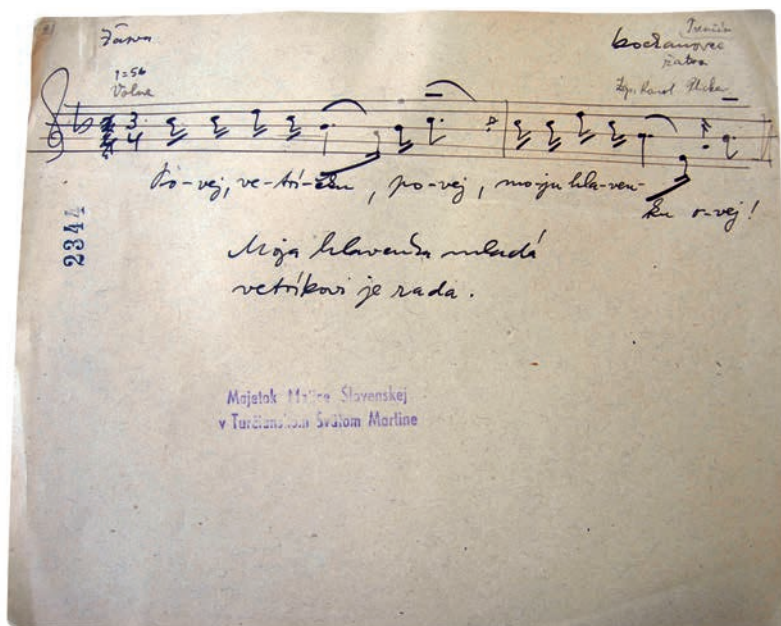
Obr. 9a: Ej, chodi bulo (pri venci, svadobná pieseň), melodický zápis. Mníchova Lehota, spev Michal Kováč (SNK-LA – Martin, sign. A VII 1 246)



Obr. 9b: Ej, chodi bulo (pri venci, svadobná pieseň), zápis piesňového textu. Mníchova Lehota, spev Michal Kováč (SNK-LA – Martin, sign. A VII 1 245)



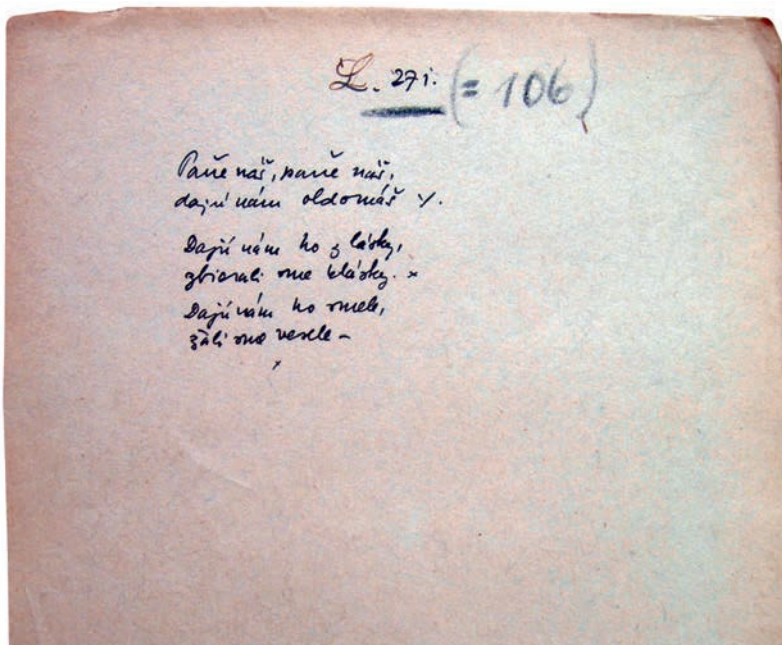
Obř. 10: *Ej, naviazali, ej, naviazali* (svadobná pieseň). Ihřište, spev Katarína Kubiřov (SNM – Martin, nesign.)



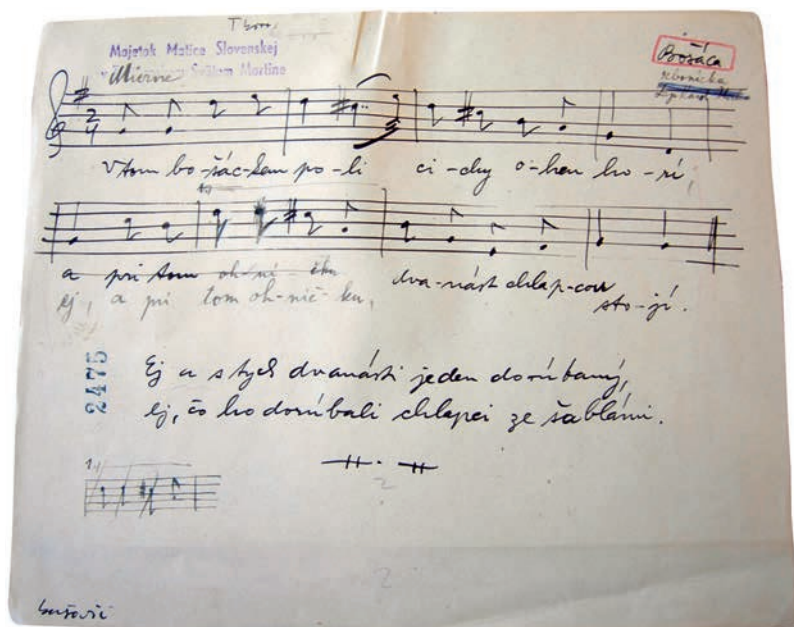
Obř. 11: *Povej, vetriřku, povej (řatva, řatevnř pieseň)*. Adamovské Kochanovce, spev [?] (SNK-LA – Martin, sign. A VII 2 344)



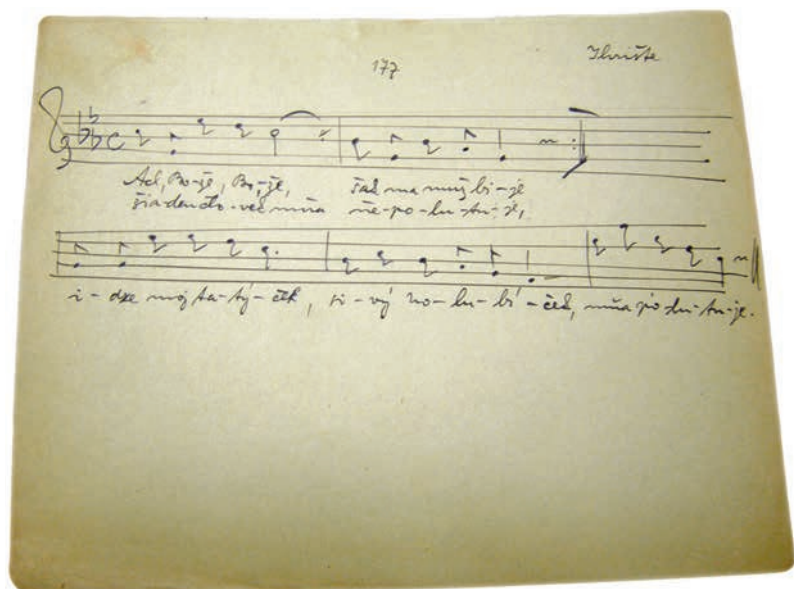
Obr. 12a: *Pane náš, pane náš* (dožinková pieseň), melodický zápis. Lazý pod Makytou, spev [?]
(SNM – Martin, nesign.)



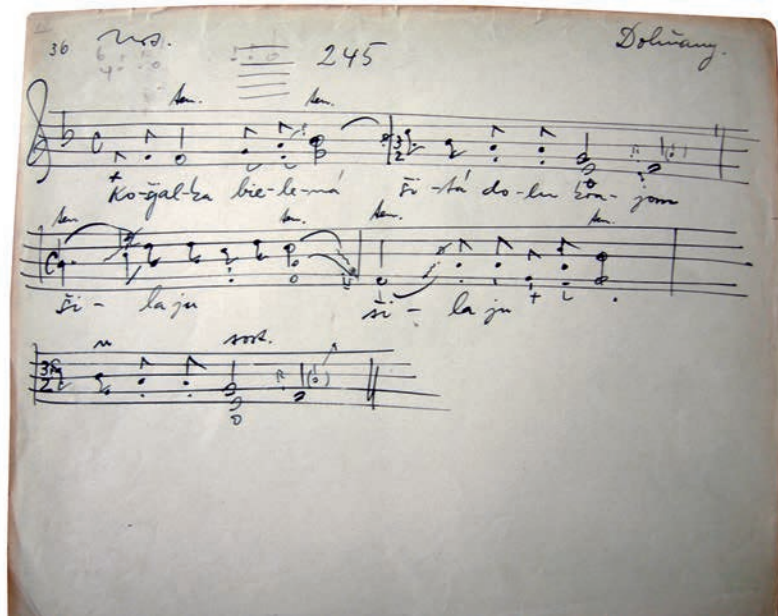
Obr. 12b: *Pane náš, pane náš* (dožinková pieseň), zápis piesňového textu. Lazý pod Makytou, spev [?] (SNM – Martin, nesign.)



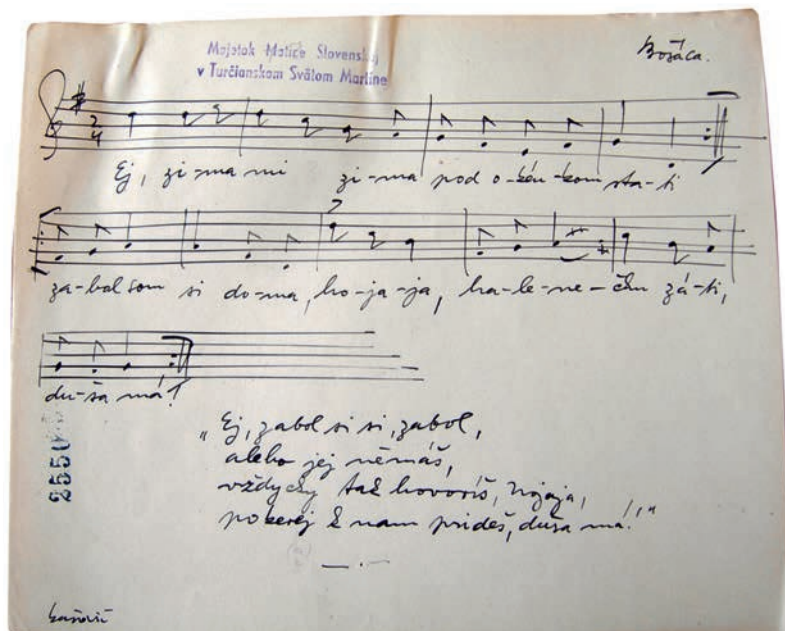
Obr. 13: V tom bošáckom poli (zbojnícka pieseň). Bošáca, spev [?] (SNK-LA – Martin, sign. A VII 2 475)



Obr. 14: Ach, Bože, Bože, šak ma muž bije (balada – fragment). Ihršte, spev Ištvaniková (SNM – Martin, nesign.)



Obr. 15: Koščalka bielená (ľúbostná pieseň). Dohňany, spev [?] (SNM – Martin, nesign.)



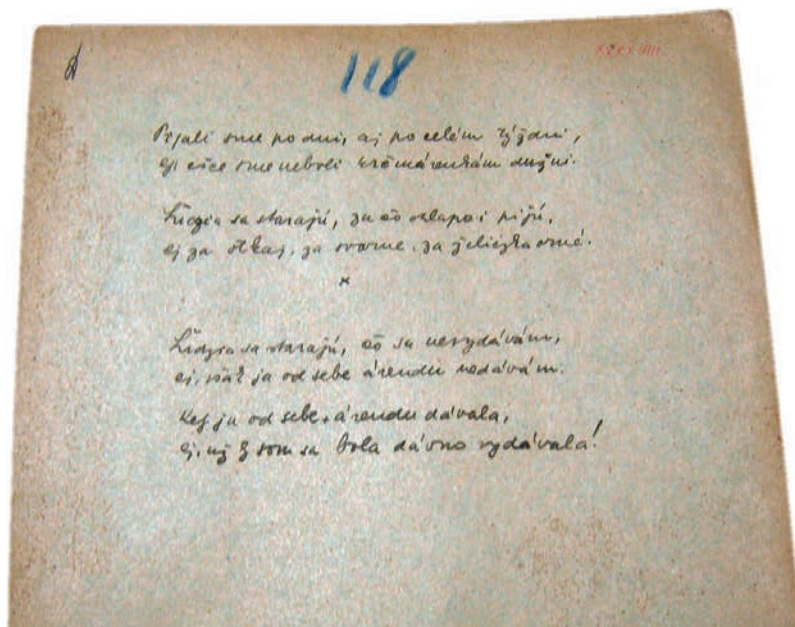
Obr. 16: Ej, zima mi, zima mi (ľúbostná záletnícka pieseň). Bošáca, spev [?] (SNK-LA – Martin, sign. A VII 2 550)



Obr. 17: Chytil otec sojku (humor, žartovná pieseň). Bošáca, spev [?] (SNK-LA – Martin, sign. A VII 2 544)



Obr. 18a: Píjali sme po dni (pijanská pieseň), melodický zápis. Ihrište, spev [?] (SNM – Martin, nesign.)



Obr. 18b: *Píjali sme po dni* (pijanská pieseň), zápis piesňového textu. Ihršte, spev [?] (SNM – Martin, nesign.)

274

Lazy (Trencin)

Na-čo sce ma, má ma-mi-čko-fak-ty-lar! vo-la-la,
 keď som si ja ho-po-dar-shi-ne-ro-xu-me-lar!
 et v'el-ma-ty muž-u-bi-je, čo vy-ro-bi',
 to ne-bi-je, ma-mi-čko mo-ja!

293

Obr. 19: *Načo sce ma, má mamičko* (žartovná pieseň). Lazy pod Makytou, spev [?] (SNM – Martin, nesign.)

Hrušky ze-le-ne, diev-ča čer-ve-né
ra-do by sa ry-da-lo ke-by ma-lo za čo-ho
bar do ne-dae-le.

Bošáca
Mojetok Matice Slovenskej
v Trstianskom Svätom Martine

2545

Obr. 20: Hrušky zelené, dievča červené (tanec). Bošáca, spev [?] (SNK-LA – Martin, sign. A VII 2 545)

An-či-čka, čo to máš za ná-drym a ja by-je
An-li-pán, a-le je u-va-dy-ly
u-ha-del, pre čo by u-va-del, keď si by le-ča-le
shu-sa-som

Bošáca
Mojetok Matice Slovenskej
v Trstianskom Svätom Martine

2569

Obr. 21: Ančička, čo to máš (sedliacky tanec). Bošáca, spev [?] (SNK-LA – Martin, sign. A VII 2 569)

Hana Urbancová (ed.): *Žena v tradičnej hudobnej kultúre. Woman in Traditional Music Culture*

Studia ethnomusicologica V. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2019, 200 s. ISBN 978-80-89135-42-4.



Ku koncu roka 2019 vyšiel v poradí piaty zväzok zo zborníkovej série *Studia ethnomusicologica*, ktorého ústrednou tematikou je *Žena v tradičnej hudobnej kultúre*. Jeho editorkou je aj tentoraz Hana Urbancová. Tematické zameranie piateho zväzku *Studia ethnomusicologica* otvára problematiku rodových (gender) štúdií, ktorá v slovenskej muzikológii doposiaľ nebola rozpracovaná v ucelenejšej podobe. K vzniku publikácie prispeli autori z dvoch muzikologických odborov: etnomuzikológie (orientovanej na štúdium tradičných hudobných kultúr a ich premien v súčasnosti) a hudobnej historiografie (orientovanej na výskum hudby starších období pred nástupom modernizmu). Zborník obsahuje štyri obsiahlejšie príspevky, ktoré predstavujú výber monograficky rozpracovaných tém z najnovšieho výskumu rodových štúdií na Slovensku. Pri rade-

ní týchto štúdií nedominuje chronologická postupnosť, ale šírka a komplexnosť zvolenej témy aj prístupu k nej v pohľade jednotlivých autorov.

Autorkou prvej štúdie s názvom *Hudobná kultúra z aspektu ženských aktivít na Slovensku v rokoch 1830 – 1918* je Jana Lengová. V štúdií sleduje tri línie. Prvou je hudba v živote žien a dievčat na Slovensku vo vymedzenom období od roku 1830 po vznik prvej Československej republiky v roku 1918. Druhá línia sleduje verejné hudobné aktivity, na ktorých sa podieľali aj ženy. Posledná podkapitola je venovaná hudobným skladateľkám.

V prvej podkapitole sa J. Lengová zmieňuje o všeobecných spoločenských a kultúrnych tendenciách v uvedenom období, ktoré inklinovali k pestovaniu vysokej hudobnej kultúry nielen v prostredí aristokracie. Približne v tomto období sa začalo presadzovať novodobé meštianstvo, ktoré do určitej miery prevzalo šľachtický vzor hudobnej kultúry. Ženské aktivity v hudobnokultúrnej oblasti sa najvýraznejšie prejavovali práve v mestskej kultúre. Na tomto mieste autorka hovorí aj o vplyvoch jednotlivých osobností na estetickú výchovu dievčat a žien na Slovensku. Ďalej sa zmieňuje o ženských aktivitách na pôde hudobnej publicistiky, o hudobnom vzdelaní žien a dievčat a spôsobe, ktorým ho mohli získať v 19. storočí a na začiatku 20. storočia, ale aj o domácom pestovaní hudby, na ktoré nadviazali hudobné súkromné alebo poloveřejné koncerty. Tie boli organizované v rámci tzv. hudobných salónov.

Osobitnú podkapitolu predstavuje text o verejných hudobných aktivitách, na ktorých sa mohli podieľať ženy. Ako reprezentatívne žánre a druhy mestskej hudobnej kultúry

v tomto období dominujú opera a koncert. Autorka sa preto venuje niekoľkým významným ženským speváckym osobnostiam, ktoré z územia dnešného Slovenska pochádzali, alebo tu pôsobili. Okrem operných speváčok sa ženy hudobníčky mohli realizovať zväčša na pôde spolkových aktivít, ktoré organizovali rozličné verejné podujatia. Spolky boli orientované obvykle na orchestrálnu či vokálno-orchestrálnu hudbu, alebo na vokálnu hudbu a zborový žáner.

Posledná podkapitola je zameraná na tvorivú kompozičnú činnosť žien. V porovnaní s hudobníkmi interpretkami počet skladateľiek v tomto období bol pomerne nízky. Za jeden zo základných dôvodov tejto skutočnosti autorka považuje nedostatočné hudobnoteoretické vzdelanie, ale aj úzku žánrovú orientáciu na salónnu hudbu, sústredenú na umelé piesne, klavírne či komorné diela. J. Lengová v štúdiu uvádza mená jednotlivých hudobných skladateľiek a ich tvorbu, pričom rozlišuje medzi skladateľkami zo šľachtických kruhov a skladateľkami z meštianskeho prostredia.

O niečo rozsiahlejšiu štúdiu predstavuje príspevok Hany Urbanovej, ktorá sa zaoberá problematikou *Piesňových žánrov žien v tradičnej slovenskej kultúre*. Autorka sumarizuje doterajšie poznatky z výskumu piesňových druhov a žánrov v tradičnej slovenskej kultúre. Zároveň ich hodnotí vo vzťahu k ženám ako nositeľkám a interpretkám, pričom čiastočne využíva aj materiál, ktorý sa nachádza v zbierke rukopisných záznamov Oddelenia etnomuzikológie Ústavu hudobnej vedy SAV.

Už v úvodnom texte štúdie autorka zdôrazňuje dôležitosť diferencie medzi ženským a mužským piesňovým repertoárom, tak ako túto diferenciu vnímali samotní speváci a speváčky z tej-ktorej obce alebo skúmanej oblasti. Zároveň uvádza mená zberateľov, ako bol etnomuzikológ Béla Bartók či folklorista Karol Plicka, ktorí si tento jav pri vlastných terénnych výskumoch uvedomovali. Ako lepšie pamätníčky lokálneho piesňového repertoáru sa na základe ich vlastných skúseností prejavili práve ženy, ktoré dokázali sprostredkovať okrem vlastného repertoáru aj piesňo-

vý repertoár mužov. Výnimočné speváčky s výnimočnou pamäťou a rozsiahlym piesňovým repertoárom sa tak stali vyhľadávanými sprostredkovateľkami pri dokumentovaní piesňového materiálu.

Ťažiskom štúdie je zhrnutie poznatkov k vybraným piesňovým žánrom, ktoré boli výlučne alebo prevažne súčasťou tradičného spevu žien. Autorka tu postupuje podľa troch základných piesňových okruhov. Prvým z nich sú piesne kalendárneho cyklu. V rámci nich sa ako prevažne ženský repertoár prejavujú magicko-rituálne formulky, piesne pri vynášaní zimy a prinášaní leta, jurské piesne a jánske piesne. Druhý okruh tvoria piesne životného cyklu človeka. V rámci neho ženy ako interpretky-speváčky dominovali najmä pri uspávkách, krstinových piesňach a pohrebných plačoch. Posledný okruh predstavujú piesne spojené s prácou, medzi ktorými ako ženský repertoár H. Urbanová vyčlenila žatevné piesne a lúčne piesne (trávnice). Všetky uvedené piesňové žánre autorka definuje, opisuje, pričom uvádza a približuje aj spevnú príležitosť, poukazuje na ich miesto a význam v tradičnej kultúre, napokon analyzuje piesňový materiál. Zároveň rozlišuje medzi piesňovým repertoárom, ktorý predvádzali slobodné dievčatá (napríklad piesne pri vynášaní zimy a prinášaní leta, jurské piesne, jánske piesne) a vydaté ženy (napríklad magicko-rituálne formulky, jánske piesne, krstinové piesne, pohrebné plače, lúčne piesne). Súčasťou štúdie je aj príloha, ktorá pozostáva z 21 piesňových príkladov.

Podobne rozsiahlou je aj štúdia Evy Veselovskej s názvom *Sväťice v stredovekej hudobnej kultúre z prameňov územia Slovenska*. V úvode svojho príspevku autorka približuje stručný historický prierez vzniku stredovekej kresťanskej spirituality, ako aj vznik kultu prvých svätcov na našom území. Stručne opisuje expanziu rímskych vojsk na naše územie, medzi ktorými boli aj kresťania, ďalej kristianizáciu Slovanov od konca 6. storočia, ktorá vrcholila v 9. storočí, až sa dostáva k formovaniu Uhorska ako stredovekého štátneho útvaru v 10. storočí. Jeho súčasťou bolo aj územie dnešného Slovenska. Popredné miesto v rám-

ci uhorskej cirkevnej hierarchie zastávalo arcibiskupské sídlo Ostrihom, pod ktoré patrilo šesť diecéz (Nitra, Eger, Ráb, Pátkostolie, Vácov a Vespřem).

Autorka sa ďalej koncentruje na ostrihomskú liturgickú tradíciu, ktorú rekonštruje na základe zachovaných liturgických rukopisov rôzneho charakteru od konca 11. storočia. Na základe analýzy liturgie najstarších rukopisov ako základné a najstaršie znaky uhorskej liturgie uvádza slávenie sviatkov prvých domácich uhorských svätcov. Ich kanonizácia prebehla v 11. storočí.

Ďalej sa autorka podrobnejšie venuje sväticiam ostrihomskej liturgickej tradície, pričom rozlišuje dve veľké obsahové skupiny konkrétnych spevov k sláveniu sviatkov ženských svätíc: prvým sú spevy omšovej liturgie, druhým je repertoár oficiových spevov (ktoré sú súčasťou liturgie hodín). Rozsiahlejší spevný materiál autorka našla v druhej skupine.

Poslednou, zároveň ústrednou časťou príspevku je priblíženie omšových spevov svätíc ostrihomskej liturgickej tradície na jednej strane a priblíženie oficiových spevov svätíc ostrihomskej liturgickej tradície na druhej strane. Pri omšových spevoch svätíc za najrelevantnejší prameň stredovekej omšovej liturgie ostrihomskeho rítu Veselovská považuje *Bratislavský misál I*. Ako dôležité zdroje uvádza aj *Spišský graduál*, *Nitriansky graduál*, *Liber Ordinarius Agriensis* a *Nitriansky kódex*. Z uvedených prameňov autorka excerpovala sviatky ženských svätíc, ktoré uvádza samostatne v tabuľke. Pri oficiových spevoch svätíc ako centrálné ostrihomské pramene autorka uvádza *Bratislavské antifonáre I – IV*. Aj na tomto mieste sú uvedené stredoveké oficiá ženských svätíc v ostrihomskej liturgickej tradícii, ktoré autorka znázorňuje v tabuľke. Rozsiahlejšie tabuľky s menami svätíc sú umiestnené v závere štúdie.

Posledná štúdia nesie názov *Ženy ako nositeľky a sprostredkovateľky tradičných piesní v rómskej rodine*. Autorka Jana Belišová sa v nej zaoberá úlohou žien pri šírení a zachovávaní rómskych piesní v rómskej rodine. Vychádza predovšetkým zo svojich terénnych

výskumov, ktorým sa dlhodobo venuje. Vo svojom príspevku definuje postavenie a rolu ženy v rómskej domácnosti vo všeobecnosti, nielen v kontexte šírenia hudby. Ďalej sa sústreďuje na úlohu ženy v procese odovzdávania piesňovej kultúry, pričom sa táto úloha mení s vekom žien: inú rolu majú dievčatá, inú vydaté ženy. Významnú rolu pri šírení hudby medzi dievčatami zohrávajú staršie sestry, zatiaľ čo medzi ženami sú to matky alebo svokry.

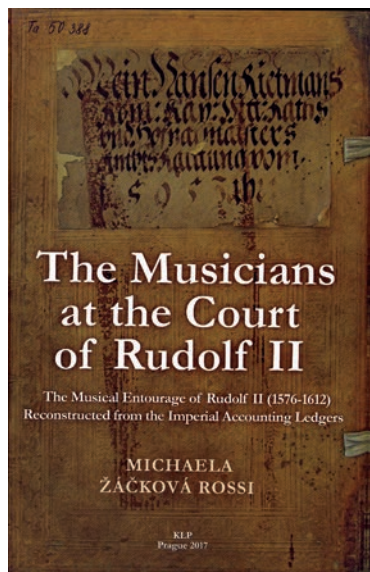
V ďalšom priebehu štúdie vychádza zo základnej typológie tvorivých osobností v ľudovej kultúre, ktorá rozlišuje štyri osobnosti: typ orientovaný na tradíciu, jej udržiavanie a konzervovanie, typ orientovaný na inováciu, s nadpriemernou pamäťou, ale bez schopnosti novej tvorby, typ s priemernou pamäťou s vysoko rozvinutou improvizácnou schopnosťou, ktorá vedie k novej tvorbe, typ so schopnosťou tvorivej adaptácie a medzikultúrneho prekladu. Uvedenú typológiu Belišová aplikuje aj vo svojom výskume. V štúdiu rozlíšila štyri spevácke osobnosti: speváčku, ktorá odovzdáva tradície, speváčku s nadpriemernou pamäťou, tradičnú speváčku s osobitným štýlom a speváčku ako autorku novej tvorby. Každé z týchto osobností sa venuje samostatne. Súčasťou štúdie je aj piesňová príloha, ktorá pozostáva z 20 piesňových príkladov.

Publikácia ako celok poukazuje na dôležitosť ženy a jej roly v hudobnej oblasti v rozličných historických etapách, na odlišných miestach, v rozličných spoločenských, sociálnych a kultúrnych pomeroch, v rámci ktorých zastávali ženy rozličné pozície: posthumne ako svätice, ako hudobníčky interpretky, ako hudobné skladateľky, hudobné pedagogičky, nositeľky piesňovej tradície a ako hlavné sprostredkovateľky pri šírení a uchovávaní piesňovej tradície. Publikáciu odporúčam odbornému publiku i širšej verejnosti, nadšencom hudobného umenia, ktorí si radi rozšíria svoje vedomosti v tejto menej prebádanej oblasti hudobnej kultúry Slovenska.

Kristina Lomen

Michaela Žáčková Rossi: *The Musicians at the Court of Rudolf II. The Musical Entourage of Rudolf II (1576 – 1612). Reconstructed from the Imperial Accounting Ledgers*

Praha : Koniasch Latin Press, 2017, 209 s. ISBN 978-80-87773-03-1.



Kniha Michaely Žáčkové Rossi, české hudební historičky, se zabývá hudebníky na dvoře císaře Rudolfa II. a doposud nebyla slovenské odborné veřejnosti představena, proto lze zprávu o její existenci i s tříletým odstupem považovat za stále aktuální. Nejeden se však o obvyklou hudebně-historickou monografii, která by čtenáře seznámila s hudebním provozem v rudolfínské době. Základem práce jsou totiž především rozsáhlé tabulky, v nichž autorka prezentuje okolo tří set jmen císařských hudebníků, délku jejich působení u dvora, pravidelné, ale i mimořádné odměny a další množství informací, které nashromáždila během několikaletého studia dvorských platebních knih (Hofzahlamtsbücher) v Rakouském státním archivu ve Vídni (Österreichisches Staatsarchiv, oddělení Hofkammerarchiv). Tuto publikaci je tak možné považovat především za cenný prosopografický materiál zásadní pro další výzkum hudby na rudolfínském dvoře.

Při studiu dějin hudby jedné lokality, potažmo jednoho hudebního ansámblu, se na začátku výzkumu potýkají badatelé s nelehkým úkolem. A sice zmapovat celou pramennou základnu týkající se dané problematiky a posléze systematicky všechny prameny excerpovat a patřičně vyhodnotit. Za stěžejní pramen lze považovat jednoznačně platební knihy, což dokazuje nejen monografie Michaely Žáčkové Rossi, ale také dosavadní výzkum hudební kultury v jiných středoevropských městech. Samozřejmě záleží na praxi daného města nebo dané instituce a jednotlivých pisárů, tzn. rozhodující je, co vše a jak moc podrobně se do platebních knih zapisovalo. Při troše štěstí pak platební knihy poskytují informace o pravidelném platu hudebníků často i s uvedením jejich jmen, o nákupu hudebnin a dalších výdajích, díky kterým si lze představit aspoň částečně, jak vypadal hudební provoz v dané lokalitě.

Stejně tak dvorské platební knihy (Hofzahlamtsbücher), které se staly předmětem bádání Michaely Žáčkové Rossi, představují velmi cenný pramen nejen pro zkoumání hudebního provozu u rudolfínského dvora, ale i pro další badatele, kteří se zabývají raně novověkou kulturou. Jak již název monografie napovídá, autorka zmapovala působení hudebníků za dobu vlády Rudolfa II., tedy časový úsek mezi roky 1576 – 1612. Dvorské platební knihy se z této doby dochovaly až na drobné výjimky kontinuálně, což dodává výzkumu na ojedinělosti.

Monografie je přehledně rozdělena do dvou částí: z úvodní části členěné do tří dílčích kapitol, které se věnují především popisu dosavadního stavu bádání, pramenné základně a metodologickým otázkám a samotné struktuře tabulek, a z druhé části, kterou tvoří již konkrétní materiál, resp. data získaná o jednotlivých hudebnících.

Úvodní část tvoří tři kapitoly s větším množstvím podkapitol; první kapitolu lze chápat jako úvod do problematiky celého vý-

zkumu. Autorka v prvním podkapitole shrnuje seznam zahraničních i českých studií, které se rudolfínské kultuře věnují; mimo tituly uvedené v textu stojí jistě za zmínku z českého prostředí mezinárodní sdružení muzikologů s názvem *Musica Rudolphina* v čele s Petrem Daňkem, které se již řadu let svým výzkumem snaží doplnit povědomí o hudbě v době vlády Rudolfa II. V další podkapitole jsou popsány všechny relevantní prameny pro výzkum, nachází se zde seznam všech dvorských platebních knih s bližším popisem, a to i těch ztracených. Pro badatele je velmi cenná kapitola popisující vlastní obsah dvorských platebních knih, tedy jaké relevantní informace může badatel v tomto typu pramene nalézt. Kromě hlavního platu jednotlivých hudebníků se zde nachází mnoho informací také o mimořádných odměnách.

Druhá kapitola je věnována metodologickým postupům, které byly během výzkumu použity, a to popis postupu od úvodní digitalizace pramenů až po samotné vkládání dat do speciálního programu a konečné selektování dat do tabulek. V třetí kapitole autorka popisuje strukturu knihy, tedy představuje obsah jednotlivých tabulárních soupisů. Ještě před samotnou druhou částí monografie se zde nachází použité zkratky a symboly, stejně jako soupis použitých termínů. Seznam vybrané literatury zde také nechybí. Ocenit lze i obrazovou přílohu, která při obrovském množství dat a informací může čtenářům ukázat pohled na úplný začátek celého výzkumu. Vyobrazeny jsou zde totiž vybrané dvorské účetní knihy, resp. jejich přední a zadní

desky a některá konkrétní folia s informacemi o hudebnících.

Dalších dvě stě stran – tedy stěžejní část monografie – tvoří již konkrétní data seřazená do tabelárních soupisů. Nacházíme zde abecední seznam rudolfínských hudebníků se všemi podrobnými informacemi o jejich působení, funkci, finanční odměně atd. Druhý, rovněž abecedně řazený soupis hudebníků popisuje podrobněji finanční odměnu u každého z nich v jednotlivých letech, tzn. uveden je vždy rok účetní knihy, folio, funkce a výše měsíční odměny s časovými údaji o období vyplacení. Na konci se nachází ještě dva jmenné soupisy, konkrétně soupis trumpetistů a jejich učňů (*Lehrmeister – Lehrjungen*) v jednotlivých letech a soupis zpěváků (*Singerknaben*). V závěru monografie se nachází také index, který výrazně usnadňuje hledání již konkrétních jmen.

Monografii Michaely Žáčkové Rossi lze považovat za velmi cenný výchozí materiál ke studiu hudební kultury v rudolfínské éře, stejně tak ji lze chápat jako určitý vzor a jednu z dalších možností, jak komplexně zpracovat dějiny jednoho města či jednoho ansámblu. Autorka totiž nabídla velmi zajímavý a přehledný způsob, jak prezentovat rozsáhlá data, jež dvorské (ale i jakékoliv jiné) platební knihy obsahují. Celá publikace je navíc psána anglickým jazykem, což z ní činí dostupný materiál pro širokou badatelskou veřejnost. A zájem dalších badatelů si hudební kultura na dvoře Rudolfa II. bezesporu zaslouží.

Hana Studeničová

Inessa Bazayev – Christopher Segall (eds.): *Analytical Approaches to 20th-Century Russian Music. Tonality, Modernity, Serialism*

New York : Routledge, 2021, 270 s. ISBN 978-0-367-43032-0.

Analytické zachytenie hudby 20. storočia a súčasnosti naráža z nášho pohľadu najmä na problém multižánrovosti a širokej mnohoštyľovosti, ktorou sa vyznačuje paleta predmet-

nej hudby. Navyše, hudba minulého storočia je aj v odbornom, muzikologickom prostredí stále (vedome či nevedome) vnímaná ako hudba nová, z čoho často vyplýva jej nepo-



chopenie a v horších prípadoch odmietanie. Našťastie, objavuje sa čoraz viac publikácií zameraných práve na hudbu nedávnej histórie, čo pomáha preklenúť vzniknutú priepasť.

Na jeseň tohto roku vyšla publikácia *Analytical Approaches to 20th-Century Russian Music* [Analytické prístupy k ruskej hudbe 20. storočia], ktorá vhodne rieši vyššie zmienené problémy. Publikácia je v anglickom jazyku. Recenzovaná verzia je vo forme paperbacku, ale práca je dostupná tiež ako hardback a e-book.

Ako vyplýva z mierne zavádzajúceho názvu, publikácia pokrýva celé dvadsiate storočie s presahom do storočia dvadsiateho prvého, a to nielen v ruskej, ale všeobecnejšie v hudbe sovietskej a post-sovietskej. Ide o súbor trinástich rôznych autorských analytických štúdií, ktoré editorsky spracovávajú Inessa Bazayev a Christopher Segall, odborníci na ruskú modernú hudbu pôsobiaci v USA. Jednotlivé štúdie-kapitoly sú distribuované do troch hlavných častí, zachytených v podnázve knihy: tonalita, modernizmus, serializmus. Úvodná kapitola slúži ako najlepší referát publikácie, pretože prehľadne predstavuje jej koncept a definuje kľúčové pojmy. V úvode sú tiež implikované kritériá pre zaradenie jednotlivých analýz do konkrétnych častí a kapitol. Cieľ knihy vyplýva zo všeobecnej obľuby

ruskej hudby dvadsiateho storočia medzi interpretmi, poslucháčmi a vedcami. Napriek početným prácam, ktoré situujú repertoár predmetnej hudby do historického a spoločenského kontextu, okrem niekoľkých renovaných skladateľov chýba „detailná a zrozumiteľná štúdia v anglickom jazyku, ktorá by vysvetľovala technické detaily diel skladateľov, navrhovala spôsob ich porozumenia a interpretácie a upevňovala spojenia medzi širšími trendmi v hudobnej praxi“ (s. 1, preklad autor, rovnako aj ďalej). Zámerom publikácie je teda vyplniť medzeru vzniknutú na základe kultúrnej a jazykovej bariéry.

Celkové spracovanie publikácie je veľmi prehľadné práve vďaka zmysluplnému rozdeleniu do širších celkov. Prvá časť opisuje chronologicky najdlhšie obdobie (od začiatku 20. storočia) a v priebehu piatich kapitol odhaľuje, ako sa sovietski a post-sovietski skladatelia vyrovnávali s problematikou tonality a tonálnej centralizácie. V kapitole sú analyzované diela Sergeja Rachmaninova, Nikolaja Mjaskovského, Sergeja Prokofieva, Dmitrija Šostakoviča a Tigrana Mansurian. Na vybraných kompozíciách Nikolaja Roslavetského, Alexandra Mosolova, Arthura Lourieho, Alexandra Čerepnina a Galiny Ustvol'skej zachytáva druhá časť hudbu ruského modernizmu, pričom kritériom definície sú „nové princípy harmónie, stupnicovej organizácie, vedenia hlasov, formy a zvukového dizajnu v službách konštrukcie hudobných jazykov rozchádzajúcich sa s minulosťou“ (s. 4). V poslednej časti sa pozornosť sústreďuje na osobitú formu serializmu troch pomerne známych skladateľov: Edison Denisov, Sofia Gubaidulina a Alfred Schnittke. Tvorcovia jednej skladateľskej generácie uplatnili „dvanásťtónovú techniku na vlastné ciele skôr ako by nasledovali princípy zdedené od Druhej viedenskej školy.“ (s. 5) Skladatelia prekonávajú determinizmus seriálnej techniky jej kombináciou s prostriedkami tradičných terciových akordov a diatoniky: napríklad S. Gubaidulina ju aplikuje v spojitosti s polytonalitou, A. Schnittke vytvára tonálne ukotvený dvanásťtónový chorál a terciové „polyakordy“ (*polychords*).

Publikácia obsahuje niekoľko zásadných prínosov pre slovenského čitateľa. Prvým je

predstavenie aj menej známych skladateľov ruskej, resp. sovietskej proveniencie. Podobne rozsiahly priestor ako D. Šostakovičovi, S. Prokofievovi či A. Schnittkemu je venovaný napríklad skladateľom N. Roslavetskému, A. Mosolovovi či súčasnemu arménskemu autorovi T. Mansurianovi. Samostatné kapitoly sú zamerané aj na protagonistov avantgardy G. Ustvol'skiju, E. Denisova, S. Gubaidulinu a i. K pestrosti prezentovaných diel prispieva tiež rozmanitosť samotných analyzovaných skladieb, z ktorých niektoré sú symfonické diela, komorné kvartetá a klavírne sonáty. Ide teda o zaujímavý prierez rozmanitými druhmi a formami hudby, ktorý môže vo viacerých prípadoch slúžiť ako prostriedok „prvého kontaktu“ s hudobným jazykom konkrétnych skladateľov a zároveň zabezpečuje knihe širokú cieľovú skupinu.

Publikácia je tiež prehľadom rôznych spôsobov analýzy. Využitá je tradičná stupňová tonálno-harmonická analýza prispôbená potrebám rozšírenej tonality alebo „antitonické“ harmónie N. Mjaskovského. Komparatívnou analýzou autor poukazuje na podobnosť štruktúry, a pritom rozdielnu realizáciu deväťstupňovej stupnice A. Čerepnina a modov Oliviera Messiaena. Čitateľa zaujme využitie schenkerovskej analýzy Rachmaninovho diela a formálna analýza Prokofievovho *Prvého klavírneho koncertu*.

Zvlášť pozoruhodná je sonorická, timbrová analýza diela G. Ustvol'skej, vychádzajúca najmä z dynamickej zložky skladby. Bohaté a úplne bežné využitie pitch-class set metódy môže byť mierne máťúce, dokazuje však jej miesto ako konvenčného spôsobu analýzy v západnej muzikológii, a to nie iba hudby atonálnej (Schnittkeho *Violový koncert*), ale aj tonálno-modálnej (*Requiem* T. Mansuriana). Modifikovaná verzia pc set teórie je použitá tiež na analýzu súzvukových agregátov N. Roslavetsa a oktatonických konštruktov A. Mosolova. Autori sa navyše odvolávajú na veľké množstvo bibliografických zdrojov vo forme koncových poznámok.

V kontraste k všetkým pozitívam knihy stojí azda iba istá nekonzistentnosť prístupov jednotlivých autorov k predmetu skúmania. V niektorých kapitolách sú podrobne analyzované konkrétne skladby, v iných sa autori zaoberajú širším korpusom diel skladateľa, prípadne vo veľkej miere dávajú prednosť komparácii s dielami iných skladateľov. Pravda, táto skutočnosť prirodzene vyplýva z formátu knihy ako súboru viacerých jedinečných autorských štúdií. Na záver s potešením konštatujeme, že publikácia v plnej miere naplňa prísľub svojho názvu ako prehľad rôznorodých analytických prístupov k hudbe 20. storočia.

Marián Štúň

Milina Sklabinská: Esteticko-hudobné práce Martina Kmeťa

Báčsky Petrovec – Nový Sad : Slovenské vydavateľské centrum; Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov, 2019, 208 s. ISBN 978-86-7103-519-4.

Knižná monografia Miliny Sklabinskej približuje profil Martina Kmeťa (1926 – 2011), muzikológa, hudobného pedagóga, skladateľa a interpreta, ktorý pochádzal z prostredia dolnozemskej Slovákov a v tomto prostredí celoživotne pôsobil. Ide o významnú osobnosť, ktorá viacerými svojimi aktivitami, a to najmä v oblasti etnomuzikológie, prekročila rámec slovenskej enklávy na Dolnej zemi

a etablovala sa v širšom medzinárodnom kontexte krajín bývalej Juhoslávie a Maďarska. Kmeť ako príslušník slovenskej minority v Srbsku sa dokázal nielen začleniť, ale aj presadiť v odbornom prostredí majoritnej spoločnosti, kde získal status rešpektovaného etnomuzikológa. Vo vzťahu k materskej krajine však ostal málo známym a v podstate aj nedoceneným autorom, ktorému po celé



obdobie jeho profesionálneho pôsobenia bytostne chýbal dialóg s vedeckou komunitou na Slovensku.

Publikácia je príspevkom ku komplexnému zhodnoteniu osobnosti Martina Kmeťa, zároveň plní aj zámer priblížiť po prvý raz túto osobnosť kultúrnej verejnosti na Slovensku. Opiera sa o postupy historiografie a vied o umení, ktoré súvisia s metodikou výskumu osobností. Nie je však klasickou personálnou monografiou. Chýba v nej neoddeliteľná súčasť tohto typu prác – rozsiahlejšia biografia. Životopisné údaje sa obmedzujú len na minimum dát, tie sú však účelne zakomponované do textu podľa zvolenej koncepcie práce: autorka sa sústredila na tie aspekty, ktoré dosiaľ v pohľade na Kmeťovu osobnosť chýbali a ktoré súvisia predovšetkým s vyhodnotením výsledkov jeho vedeckej a odbornej práce. V monografii sa kladie dôraz aj na pomenovanie kontextových súvislostí, vzťahov a vplyvov, ktoré sú pre pochopenie tvorivej osobnosti často kľúčové, navyše v prípade príslušníka etnickej enklávy sú aj mnohovrstvové.

Týmto otázkam sa venuje pomerne obširna prvá kapitola práce. Osobitne tu treba vyzdvihnúť vymedzenie vplyvov, ktoré formovali odborný profil Kmeťa ako etnomuzikológa. Osobnosti, ktoré sa rozhodujúcim

spôsobom podieľali na jeho metodologickom ukotvení, pochádzali jednak z materskej krajiny (Jozef Kresánek, Alica a Oskár Elschekovci, Ladislav Leng, Soňa Burlasová a ď.), jednak zo srbsko-chorvátskeho etnomuzikologického, resp. hudobnofolkloristického zázemia (najmä Miodrag Vasiljević, Vinko Žganec). Títo autori spolu s kultúrno-geograficky oveľa širšie zameraným a komparačne orientovaným Béloom Bartókom predstavovali metodologickú bázu, z ktorej Kmeť vychádzal. V konfrontácii s ich prácami Kmeť postupne dospel k originálnej syntéze, ktorá mu umožnila adekvátne uchopiť tradičnú hudobnú (najmä piesňovú) kultúru vojvodinských Slovákov (napr. pentatonika a ozdobný spev v Starej Pazove, výskyt tonálnych štruktúr predharmonického myslenia, vzťah vokálnej a inštrumentálnej interpretácie). Ak jednou z ambícií predloženej práce bolo aj zodpovedanie otázky o existencii tzv. vojvodinskej etnomuzikológie, odpoveď možno hľadať práve v týchto súvislostiach.

Ťažisko monografie spočíva v charakteristike Kmeťovej tvorby – nielen muzikologickej, ale čiastočne aj kompozičnej. V prípade hudobných kompozícií ide síce o tvorbu s lokálno-regionálnym dosahom, v danom kultúrnom a sociálnom prostredí však plnila dôležité funkcie a vo vzťahu k muzikologickým aktivitám autora ju možno považovať za komplementárnu.

Pri spracovaní oboch oblastí Kmeťových aktivít sa autorka musela vyrovnávať s viacerými problémami. Na prvom mieste to bol problém kompletnosti a dostupnosti pramennej bázy, na ktorý na viacerých miestach práce sama poukazuje (zhromaždenie publikovaných aj rukopisných prác a hudobných kompozícií). Na druhom mieste je potrebné zmieniť sa o takmer úplnej absencii doterajšej odbornej recepcie výsledkov Kmeťovej muzikologickej (ale aj kompozičnej) činnosti, o ktorú by sa mohla autorka oprieť, nadviazať na ňu a konfrontovať sa s ňou.

Prínosom práce M. Sklabinskej je prvé súhrnné pretlmočenie Kmeťových poznatkov a názorov, spolu s pokusom o určitú rekonštrukciu systému jeho etnomuzikologickej práce od terénneho výskumu cez

analýzu, klasifikáciu a výklad (interpretáciu) hudobného materiálu až po zostavenie kompletného korpusu piesňového repertoáru vojvodinských Slovákov. Hoci kvantitatívnym aj kvalitatívnym ťažiskom jeho publikačnej činnosti boli etnomuzikologické práce, autorka venovala pozornosť aj jeho odborným textom k hudobnému životu vojvodinských Slovákov. Stať o odbojových a revolučných piesňach je v práci prezentovaná (aj vzhľadom na ich odlišnú genézu) ako samostatná problematika. Ide však o integrálnu súčasť etnomuzikologického a folkloristického bádania, ktoré má svoje paralely nielen v krajinách bývalej Juhoslávie, ale aj na Slovensku (v minulosti zamerané okrem iného aj na štúdium mechanizmov vzniku novej piesňovej tvorby).

Viacere citácie z Kmeťových prác, ktoré autorka uvádza, naznačujú širší presah jeho uvažovania smerom od hudobných poznatkov k estetickému postoju, a to tak vo vzťahu k predmetu výskumu – hudbe –, ako vo vzťahu k vlastnej umeleckej tvorbe. Potvrďuje to časté používanie termínu „hudobná predstavivosť“ v zmysle hudobnoteoretickej aj estetickej kategórie, čo u Kmeťa nepochybne súvisí s podnetmi z originálnych prác slovenského muzikológa Jozefa Kresánka.

Kmeť uverejňoval svoje príspevky vo viacerých jazykoch (po slovensky, srbochorvát-

sky a maďarsky). Knižná monografia prináša kvalifikovaný prehľad o ich obsahu a zameralí podľa jednotlivých problémových okruhov a tém. V závere sa nachádza súpis publikovaných aj rukopisných prác autora, radených chronologicky, a obrazové ukážky z jeho rukopisov, vrátane hudobných transkripcií.

Knižná monografia muzikologičky Miliny Sklabinskej vychádza z dôvernej znalosti minoritného prostredia dolnozemských Slovákov, z ktorého Kmeť pochádzal, a v neposlednom rade vznikala s vedomím potreby upozorniť na výnimočné osobnosti zviazané z týmto prostredím. Autorka práce – aj ako dlhoročná riaditeľka Ústavu pre kultúru vojvodinských Slovákov so sídlom v Novom Sade – má veľkú zásluhu na sprístupňovaní výsledkov (etno)muzikologickej a kompozičnej práce Martina Kmeťa a na popularizácii jeho osobnosti nielen ako bádatelka, ale aj ako aktívna organizátorka mnohých odborných a kultúrnych podujatí v dolnozemskom prostredí. Túto monografiu možno považovať za hodnotný príspevok k dejinám slovenskej etnomuzikológie – jej neoddeliteľnou súčasťou bol aj výskum tradičnej hudobnej kultúry historických slovenských enkláv v zahraničí.

Hana Urbancová

54. International Musicological Colloquium Brno: Urban music culture in Central Europe ca. 1450–1670, Brno (Česká republika), 4. – 6. listopad 2019

Ve dnech 4. až 6. listopadu 2019 se na půdě Ústavu hudební vědy v Brně uskutečnilo tradiční muzikologické kolokvium. Počátky brněnských kolokvií spadají do roku 1966 a až na výjimku jednoho roku (1968) se konají pravidelně každý rok. Původní idea těchto setkání zůstala zachována až do současnosti. V Brně byl během tří dnů vytvořen prostor pro pracovní i přátelská osobní setkání muzikologů nejen z České republiky, ale i ze Slovenska, Polska, Rakouska, Německa, Slovinska, Nového Zélandu a USA.

Kolokvium se v současnosti tematicky vymezuje na ročníky věnované starší a novější hudbě. Ročníky orientované na starší hudbu se pak ještě dělí na dějiny hudby 15. – 17. století a na dějiny hudby 17. – 18. století. Na podzim roku 2019 se tak po čtyřech letech v Brně sešli badatelé, jejichž hlavní zájem se soustřeďuje na dějiny hudby středověku, renesance a raného baroka. Pořadatelé pro 54. ročník kolokvia vybrali konkrétně téma městské hudební kultury ve středoevropském prostoru mezi roky 1450 – 1670. Tento zdánlivě tematicky široký badatelský okruh nakonec všech dvacet osm prezentovaných referátů spojil do několika více či méně příbuzných sekcí.

První den hned po slavnostní úvodní řeči hlavního pořadatele, Vladimíra Maňase z Ústavu hudební vědy při FF MU v Brně, bylo kolokvium odstartováno tematickým blokem soustředěným na vybrané problémy z hudebních dějin středověkých měst. Díky prvnímu referátu Evy Veselovské z Ústavu hudební vědy v Bratislavě měli posluchači možnost nahlédnout do středověkých dějin města Bratislava (*Liebhart Egkenfelder und die Musikkultur in Bratislava Ende des Mittelalters*). Ondřej Můčka, doktorand Ústavu hudební vědy Masarykovy univerzity v Brně, poté prezentoval předpokládanou podobu

liturgicko-hudební praxe v kostele sv. Jakuba v Brně na základě dochovaných rukopisů z farní knihovny (*Die Entwicklung der liturgisch-musikalischen praxis in der Stadtpfarrkirche zu Sankt Jakob in Brünn bis ins 15. Jahrhundert*). První blok zakončil referát Marthy Stellmacher, badatelky z Evropského centra pro Židovskou hudbu při Hannoverské univerzitě. Martha Stellmacher představila text i melodii jednoho z nejstarších záznamů židovské modlitby, který se dochoval v rukopise pražské Knihovny metropolitní kapituly (*„Adonay eloy izrahel“: A 15th-century Notation of the Jewish Tahanun Prayer in a Christian Manuscript from Bohemia*).

Po krátké přestávce program navázal na problematiku dějin hudby 15. století. Lenka Hlávková z pražského Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy se ve svém referátu zamyslela nad hudebním životem na pražském dvoře za Vladislava Jagellonského (*Wo ist die Musik geblieben? Überlegungen zum Musikleben am Prager Hof des Wladislaus Jagiello 1471 – 1490*). Sonja Tröster, muzikoložka působící na Oddělení muzikologie a výzkumu provozovací praxe na Vídeňské univerzitě, se ve svém referátu zaměřila na porovnání skladatelů Thomase Stoltzera a Ludwiga Senfla (*Thomas Stoltzer als östliches Pendant zu Ludwig Senfl?*). Do první poloviny 16. století pak posluchače přenesl poslední příspěvek dopolední sekce, a sice příspěvek Elišky Baťové (Praha) o Adamu Bakaláři, kazateli a učiteli Jednoty bratrské v Litomyšli (*Adam Bachelor. Connections between the Urban Administration and the Liturgical Practice of the Unity of the Brethren in Litomyšl in 1525 – 1548*).

Odpoledne následoval blok tří referátů polských muzikologů; diskutovalo se zejména o konfesijním vlivu na hudební kulturu

v Polsku počátkem 17. století. Jako první přednesl příspěvek o šíření repertoáru jezuitů napříč Evropou muzikolog Tomasz Jeż z Varšavy (*The Songlines of the Jesuit Missions in the Peripheries of Europe*). Doktorandka Ústavu hudební vědy Varšavské univerzity, Katarzyna Spurgjazy, se ve svém referátu zaměřila na migraci latinské písně *O gloriosa Domina* napříč Střední Evropou s ohledem na vliv všech konfesí (*O gloriosa (inter) cantionum... or How a Simple Tune of Mysterious Origin Travelled between Different Confessions, Languages, Geographic Areas and Musical Genres in 17th-century Central Europe*). Třetím referujícím byl Grzegorz Joachimiak z polské univerzity ve Vratislavi, přičemž jeho referát (*Between the Devil and the Deep Blue Sea? Political-Confession Efforts by Court Musicians in Silesia to Influence of Musical Patrons until to ca. 1675*) se zaměřil na popis hudebního patronátu ve Slezsku na základě proměny konfesijní situace.

V poslední sekci prvního dne konference prezentovali své výzkumy dva slovenští muzikologové z Ústavu hudební vědy v Bratislavě. Janka Petőczová přednesla referát na téma hudební život a reformace v městech Horních Uher (*Musical life and Reformation in Urban Communities of the North-Eastern Slovakia*). Peter Ruščin se zabýval ve svém příspěvku vývojem vícehlasého chrámového zpěvu v evangelickém prostředí hornouherských měst v 17. století (*Vom mehrstimmigen Choral-Satz und Liedmotette zum Generalbaßlied. Das mehrstimmige evangelische Kirchengesang in den oberungarischen Städten zwischen 1600 und 1674*).

S brněnským kolokviem jsou již tradičně spjatá živá hudební vystoupení, která transformují vědu do praxe. Pro účastníky konference byl speciálně na míru připraven program koncertu, který se konal navečer prvního dne v kostele Jana Ámose Komenského v Brně. Na koncertě vystoupil soubor *Ensemble Versus* pod vedením Vladimíra Maňase. Komorní sbor studentů Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně vznikl v roce 2003 a specializuje se mj. na repertoár skladatelů 16. století. Soubor *Ensemble Versus* spolu s instrumentálním souborem *Capella*

Ornamentata, jehož uměleckým vedoucím je Richard Šeda, provedl polyfonní mši Jacoba Handla Galla, *Missa super Undique flammatis*. Předlohu mše tvoří stejnojmenné sedmihlasé moteto, které na koncertě rovněž zaznělo. Dramaturgicky pestré pak bylo střídání polyfonie s chorálem z brněnského graduálu z 15. století pod vedením Ondřeje Múčky. Kromě chorálu a Handlových skladeb zazněla ještě např. moteta Johannese Nucie a Nicolause Zangia.

Druhý den konference byl orientován na výzkum badatelů patřících do skupiny *Musica Rudolphina* a zahájen byl v ranních hodinách referáty pražských muzikologů. Martin Horyna z oddělení Muzikologie při Ústavu dějin umění prezentoval aktuální podobu připravované edice vybraných skladeb z unikátních brněnských polyfonních rukopisných chorbuchů (*Die Brünner Handschriften aus dem 16. Jahrhundert – eine neue Ausgabe*). Na jeho referát navázal Jan Baťa z Ústavu hudební vědy při Karlově univerzitě. Jan Baťa představil na základě nehumébních pramenů možnou podobu slavnosti Řádu zlatého rouna, která se uskutečnila v Praze roku 1585 (*«La musique rare et singulière...» Musical Accompaniment of the Festivities of the Order of the Golden Fleece in Prague (1585) in the Light of Newly Discovered Document*). První sekci zakončil společný referát Michaely Žáčkové Rossi (Praha) a Petra Daňka (Praha/Bratislava). Oba badatelé pracovali s velkým množstvím pramenů, díky kterým měli možnost nahlédnout do života rudolfínských hudebníků z trochu jiného úhlu pohledu (*Where and How Did the Rudolphine Musicians Live? A Brief Contribution to Prague Topography at the Turn of the 16th and 17th Centuries*).

Po krátké přestávce byla posluchačům představena další témata pražských kolegů. Příspěvek Jiřího K. Kroupy z Nadace pro dějiny kultury ve střední Evropě prezentoval výsledky jeho dlouhodobého výzkumu v oblasti hudebních aktivit pražských jezuitů v době vlády Rudolfa II. (*The Jesuits in Prague during the Reign of Rudolph II: the Musical Interactions between a Religious Order and the Imperial Capital*). Doktorand pražského Ústavu hudební vědy, Jan Bilwachs, seznámil přítom-

né s hudebním děním na latinské městské škole v Chebu; díky dochovaným hudebním tiskům a inventáři je totiž možné rekonstruovat předpokládaný hudební provoz v kostele a škole (*Die Musik an den Lateinschulen des Egerlandes aus dem Gesichtspunkt der überlieferten Musikdrücke und Inventare*).

Opolední blok referujících odstartoval Klemen Grabnar z oddělení muzikologie při Výzkumném centru Slovinské akademie věd; jeho referát se týkal hudebního provozu ve dvou vybraných katedrálách na přelomu 16. století (*Music of the Liturgy in Ljubljana Cathedral and Gornji Grad Co-Cathedral at the Turn of the Sixteenth Century*). Laura Haffner, muzikoložka z Univerzity Johannese Gutenberga v německé Mohuči, představila osobnost Jacoba Chimarrahaeua a jeho vliv na pražský život v době Rudolfa II., stejně jako jeho možný vliv na hudební kulturu v kapli v Kolíně nad Rýnem (*Jacobus Chimarraheus' musical foundation within the Cologne Hardenrath chapel*). Jako další v pořadí zazněl referát Hany Studeničové, doktorandky Ústavu hudební vědy v Brně a zároveň zaměstnankyně Ústavu hudební vědy při Slovenské akademii věd v Bratislavě. Hana Studeničová hovořila o věnování hudebních kompozic městským radám na Moravě v předbělohorském období (... *einem ersamen Rath dediziert. Über Musikdedikationen in mährischen Städten zwischen ca. 1560 – 1620*). Poslední příspěvek toho dne přednesl Scott L. Edwards (Videň), který posluchačům prezentoval nové metody výzkumu a jejich aplikaci na příkladu *Putování Kryštofa Haranta* (*The Sonic Mapping of Jerusalem in Kryštof Harant's Putování*).

Po skončení odpoledního programu konference byla pro účastníky zorganizována návštěva Archivu města Brna, kde si měli možnost prohlédnout hudební rukopisy z fondu Svatojanské farní knihovny. Představeny byly středověké rukopisy, ale i dva unikátní polyfonní chorbuchy z poloviny 16. století; mnohé z těchto pramenů jsou předmětem bádání brněnských muzikologů a o některých z nich se přímo hovořilo na konferenci. Po této návštěvě se konalo společenské posezení v prostorách Ústavu hudební

vědy, které je již tradiční součástí brněnských muzikologických kolokvií.

Poslední den konference byl zahájen třemi referáty brněnských muzikologů. Jako první přednesla svůj příspěvek Magdalena Dostálová, studentka magisterského studijního programu na Ústavu hudební vědy při FF MU; její příspěvek (*From Warsaw to Nürnberg. Sources for Composition Work of Johannes Nucius*) byl zaměřen na osobnost skladatele Johannese Nucia a jeho dochované hudební kompozice ve střední Evropě. Vladimír Maňas (taktéž z brněnského Ústavu hudební vědy) prezentoval výsledky svého dlouhodobého zájmu o život a dílo skladatele Nicola-se Zangia, které navíc v nejbližší době budou zpracovány do podoby monografie (*Between the City and the Court at the Turn of the 16th and 17th Centuries. The case of Nicolaus Zangius*). Brněnskou sekci uzavřel referát Heleny Kramářové, doktorandky Ústavu hudební vědy, která současně pracuje v klášterní knihovně v Klosterneuburgu. Helena Kramářová představila posluchačům podobu hudebního provozu ve vídeňské katedrále sv. Štěpána v 17. století na základě jedné z dochovaných hudebních instrukcí (*Verordnung aus dem Jahr 1638 oder wie sich Herr Cantor, Organist undt Musici (...) zu St. Stephan [in Wien] zu verhalten haben*).

Ve druhém bloku referátů zaznělo celkem pět posledních příspěvků celé konference. Ryszard Wieczorek z Oddělení muzikologie na Univerzitě Adama Mickiewicze v Poznani seznámil přítomné s instrumentální hudbou, která zněla v renesanční Vratislavi na základě dochovaných hudebních pramenů (*Instrumentalmusik in Renaissance Breslau: die Sammlung der Brüder Hess (1555) und die italienische Tanzmusik*). Polskému městu Vratislav se věnoval i muzikolog Allen Scott z Oklahomy; konkrétně byly porovnány příjezdy panovníků rozdílných konfesi do tohoto města a politický vliv na hudební dění během těchto ceremonií (*Political Space and Political Speech/Song in Early Seventeenth-Century Breslau*). Pražský muzikolog a loutnista Milošlav Študent popsal působení italské kongregace v Praze v 16. a 17. století, resp. její vliv na pražský hudební život a zároveň představil

dochované sbírky loutnové hudby dedikované jejím rektorům (*La congregazione italiana di Praga and its Contribution to the Musical Life in Prague in the 16th and 17th Centuries*). Samantha Owens z Univerzity ve Wellingtonu hovořila o městském hudebním životě ve Stuttgartu v 17. století, zejména o účasti městských hudebníků během různých slavností (*Bey Hochzeiten und andern erlaubten Tänzen. The Role of Town Musicians in Stuttgart, 1659–1671*). Poslední referát přednesla Undine Wagner, badatelka z Výmaru, která hovořila o vícehlasé hudbě provozované v chrámovém prostředí měst a obcí v oblasti Durynska v 17. století (*Figuralmusik und Mehrhörigkeit – zur Kirchenmusik in Thüringer Städten und Gemeinden im 17. Jahrhundert*).

Po posledním referátu zaznělo z úst organizátorů závěrečné shrnutí a vyhodnocení celé konference. Letošní 54. ročník mezinárodního muzikologického kolokvia v Brně se i tentokrát zařadil – podobně jako předchozí ročníky – pozitivně do historie těchto kolokvií. Referáty badatelů z osmi světových zemí byly na vysoké vědecké úrovni a umožnily posluchačům zorientovat se v současném výzkumu hudebních dějin středověkých a renesančních měst střední Evropy. Díky podpoře několika dalších organizací mohla být navíc konference obohacena i o zajímavý doprovodný program, který vždy z odborných vědeckých konferencí činí příjemná přátelská setkání.

Hana Studeničová

Jak vytvářet tematické katalogy děl skladatelů? Workshop. Praha (Česká republika), 31. mája 2019

Osobitosti zostavovateľských prác pri tvorbe tematických katalógov tvorby skladateľov obdobia 17. – 20. storočia predstavovali ústrednú tému podujatia, ktoré sa konalo dňa 31. mája 2019 v priestoroch Muzikologickej knižnice Ústavu dejín umění Akadémie vied ČR v Prahe. Jednodňovú tvorivú muzikologickú dielňu usporiadalo Oddelení muzikologie ÚDU AV ČR v spolupráci s Oddělením hudebním Národní knihovny ČR. Podujatie bolo realizované v rámci riešenia projektu Strategie AV21: Tematické katalogy českých skladatelů on-line (Paměť v digitálním věku), ktorý sa venuje technickému spracovaniu dát a prezentácii tematických katalógov diel skladateľov pôsobiacich na českom území práve formou internetových databáz.

Na zmienenom workshope boli zastúpení účastníci prevažne z domácich inštitúcií z Česka (Brno, Olomouc, Praha) a zo Slovenska (Bratislava). Odznali príspevky od deviatich referentov z radov odborných a vedeckých pracovníkov, ako aj nádejných adeptov hudobnej vedy. Podujatie bolo koncepčne

rozčlenené do troch tematických sekcií: 1) Od koncepčných otázok k problémom publikácie katalógu; 2) Katalogy děl skladatelů 20. století; 3) Katalogy děl starších skladatelů.

Stretnutie oficiálne otvoril Roman Dykast, vedúci hudobnovedného oddelenia ÚDU AV ČR, spoločne so Zuzanou Petráškovou, vedúcou hudobného oddelenia NK ČR. Roman Dykast stručne predstavil činnosť a tiež projekty prebiehajúce na tomto nanovo založenom pracovisku. Poukázal na skutočnosť, že práve spracovanie skladateľskej tvorby osobností hudobnej kultúry či vytváranie súpisov hudobných prameňov, patria medzi koncepčné témy pracoviska. Zuzana Petrášková následne prezentovala činnosť a projekty realizované v hudobnom oddelení NK ČR a priblížila niektoré pripravované novinky v rámci Súborného hudobného katalógu NK ČR. Zdôraznila dôležitosť prebiehajúcej katalogizácie hudobných prameňov, ktorá zároveň slúži ako vhodná pomôcka pre bádateľov pri realizovaných pramenných výskumoch.

Iniciátor muzikologickej tvorivej dielne Václav Kapsa (Praha) sa v úvodnom príspevku zaoberal modelmi viacerých zbierkových katalógov a súpisov tvorby, ktoré môžu poslúžiť ako podnety na vytváranie tematických katalógov. Priblížil rozmanité štruktúry katalogizačného záznamu a tiež spôsob evidencie údajov z výskumov realizovaných v poslednom období, pričom poukázal na príhodnú potrebnú trvácnosť niektorých médií v kontraste k ich nestabilite. Zaoberal sa taktiež kladmi a zápormi pri sprístupňovaní súborných katalógov tvorby širšej verejnosti formou printových a digitálnych médií. Sčasti pritom vyzdvihol možnosť dodatočných zmien v súpisoch internetových databáz, ktoré nie vždy dokážu dlhodobo zachovať dátové záznamy a vyznačujú sa neraz aj komplikovaným kódovaním zápisu záznamu jednotky v elektronickej podobe.

V rámci prvého bloku podujatia boli prezentované dva príspevky zamerané na rozličné koncepcie tematických katalógov diel skladateľov a hudobných zbierok, ktoré boli sprístupnené knižne, prípadne formou internetových databáz. Jiří K. Kroupa (Praha) z pohľadu publicistu a nakladateľa priblížil zaužívanú prax publikovania zoznamov tvorby. Predstavil viaceré možnosti uvádzania súpisov skladateľskej tvorby, tvoriace integrálnu súčasť monografií či samostatných vydání. Na príklade skladateľov rôznych období (F. X. Brix, E. F. Burian, A. Hába, F. A. Míča, O. Ostrčil) prezentoval viacero riešení knižných monografií ako jedného spôsobu popularizácie heuristického bádania výskumníkov širšej verejnosti. Poukázal na potrebu komplexne zohľadniť repertoár diel skladateľov v kontexte ďalších prameňov sekundárnej povahy a niektoré možnosti ich sprístupňovania prostredníctvom on-line katalógov. Eliška Šedivá (Praha) predstavila projekt edície *Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae* realizovaný v Národnej knižnici ČR v kooperácii s databázou RISM. Priblížila metódy spracovania a generovania dát digitálnych záznamov, ako aj samotných prípravných prác k tvorbe tematických katalógov. Podrobne pritom predstavila aj databázu filigránov papiera hudobných prameňov evi-

dovaných v Súbornom hudobnom katalógu NK ČR dostupnú on-line (<http://aleph.nkp.cz/web/watermarks.htm>), ktorá je nápomocná pri určení pôvodu anonymných rukopisov a pri bližšom datovaní ich vzniku.

Otázkami prístupu koncepčného riešenia zostavovateľských prác na rozmanitých súpisoch diel skladateľov 20. storočia, a to nielen tematických katalógov, sa zaoberali referáty v ďalšom bloku podujatia. Ondřej Pivoda (Brno) prezentoval dosiaľ realizované práce na súpise tvorby P. Haasa (1899 – 1944), ktorý by mal vyjsť knižne počas budúceho roka. Zaoberal sa viacerými koncepčnými otázkami spätými s prebiehajúcim pramenným výskumom, ako aj so spracovaním získaných údajov, či tiež zabezpečením prípadnej dlhodobejšej konvertability dát v serveroch pri zmenách on-line. Načrtol pritom problematiku komplexnosti súpisu autorskej tvorby s prípadným vynechaním niektorých existujúcich rukopisov diel, ktoré počas života sám autor nepovažoval za hodnotné a mienil ich zničiť. Sofija Čolović (Brno) predstavila projekt diplomovej práce, v rámci ktorého spracovala dielo F. G. Emmerta (1940 – 2015). Priblížila doposiaľ realizované práce na súpise diel orchesternej a komornej tvorby skladateľa. Popri technických náležitostiach súpisu, ako je opis organizácie práce či štruktúry jednotlivých katalogizačných záznamov, načrtla tiež špecifické úskalia súvisiace so spracovaním nástrojového obsadenia pri tanečných skladbách pre komorný orchester v 20. storočí. Markéta Kratochvílová (Praha) prezentovala kompozičnú tvorbu dirigenta O. Ostrčila (1879 – 1935). Poukázala na viaceré problémy súvisiace ešte s prípravnými fázami vydávania tematického katalógu skladateľa, ktorý predstavuje v podstate rozšírenú verziu jej dizertačnej práce (2011). Načrtla prípadnú možnosť radenia skladieb aj v kontexte chronológie ďalšej umeleckej tvorby autora. Poukázala na nutnosť kontinuity práce i po realizovaní knižného vydania katalógu, pričom práve on-line databázy umožňujú doplnenie nových údajov.

Záverčný blok konferencie bol venovaný otázkam vypracovania tematických katalógov kompozičnej tvorby skladateľov pôsobia-

cich v stredoeurópskom priestore z obdobia najmä 18. a 19. storočia. Jeho súčasťou bol aj workshop zameraný na katalogizáciu diel pomocou niektorých špeciálne vyvíjaných editorov (napr. MerMEId) s možnosťou ich reálneho využitia v praxi. Jana Spáčilová (Olomouc) prezentovala niekdajší projekt dizertačnej práce, v rámci ktorého priblížila koncepciu vytvárania tematického katalógu omšovej tvorby A. Caldaru (1670 – 1736). Poukázala na problematiku dobovej praxe evidencie zápisov hudobní v dobových inventárnych zoznamoch a tiež tematických katalógov tvorby skladateľa z obdobia 19. a 20. storočia, ktoré pri porovnaní s dochovanými hudobníkmi umožňujú identifikáciu niektorých dubióznych diel. Priblížila spôsob vyhľadávania anonymnej tvorby prostredníctvom porovnávania hudobných incipitov a uvádzaných odpisov titulných listov s nástrojovým obsadením, vďaka ktorým sa jej podarilo bližšie preukázať pôvodné autorstvo skladieb vo viacerých prípadoch. Markéta Kabelková (Praha) predstavila stav súčasného spracovania pozostalosti uznávaného klaviristu a hudobného pedagóga J. V. Tomáška (1774 – 1850) uloženej v Národním muzeu – Českém muzeu hudby v Prahe. Doposiaľ realizované práce na vytváraní tematického katalógu tvorby prezentovala v kontexte zohľadnenia údajov zo sekundárnych prameňov, ako sú pôvodné súpisy diel autora či inzercie vydavateľov v dobovej tlači, recenzie skladieb a tiež korešpondencia. Údaje získané zo sekundárnych prameňov doplnili doterajšie poznatky ohľadom skladateľského odkazu J. V. Tomáška. Poukázala pritom na prínos značenia hudobných incipitov v katalógoch iných inštitúcií, ktoré uľahčujú prácu výskumníka a umožňujú identifikáciu

anonymných či dubióznych skladieb. Andrej Čepce (Bratislava) priblížil prebiehajúci projekt spracovania kompozičného odkazu J. N. Batku (1795 – 1874) a sčasti i tvorby príležitostných skladateľov 18. a 19. storočia. Prezentoval spôsob spracovania a identifikácie anonymných skladieb uvádzaných v rukopisných zborníkoch. V záverečnom príspevku predstavil organizátor workshopu Václav Kapsa tematický katalóg diel J. J. I. Brentnera (1689 – 1742). Na jeho príklade prezentoval projekt vytvárania tematických katalógov diel skladateľov vyvíjaný na pôde Dánskej národnej knižnice prostredníctvom využitia editora MerMEId (Metadata Editor and Repository for Music Encoding Initiative Data). Systém je v súčasnosti k dispozícii širokej verejnosti, pričom umožňuje sprístupniť tematické a súborné katalógy nielen formou on-line, ale aj pripraviť výstup na ich knižné vydanie (pozri bližšie: <http://www5.kb.dk/en/nb/dcm/projekter/mermeid.html>; <https://labs.kb.dk/editor/>).

Prezentované pracovné stretnutie predstavovalo istotne prínos pre prítomných referentov i ďalších účastníkov. Odznali viaceré zaujímavé príspevky k danej téme, čiastočne poukazujúce na obdobné problémy, s ktorými sa pracovníci bežne stretávajú a musia ich kooperatívne riešiť. Náhlady na proces spracovania tvorby od začiatočných prác až po dokončenie katalógu diel jednotlivých autorov a sprístupnenie verejnosti knižným výdaním či digitálnou formou, tvoria bohatú paletu možností, z ktorých si zostavovateľ môže vybrať. Neformálne pracovné stretnutia k danej téme by bolo vhodné realizovať aj v budúcnosti na pravidelnejšej báze.

Andrej Čepce

POKYNY PRE AUTOROV

Recenzovaný vedecký časopis *Musicologica Slovaca* vychádza dvakrát do roka. Publikuje pôvodné príspevky z oblasti muzikológie a jej subdisciplín – hudobnej historiografie, etnomuzikológie a systematickej hudobnej vedy. O prijatí štúdie na publikovanie rozhoduje redakcia na základe lektorských posudkov a rozhodnutia redakčnej rady časopisu do troch mesiacov od doručenia príspevku. Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Príspevky prosíme zasielať na adresu redakcie v elektronickej forme v textovom editore Word. Poznámky sa uvádzajú pod čiarou, rozsiahlejšie materiálové prílohy sa pripájajú za príspevok. V prípade vkladania materiálových ukážok priamo do textu štúdie (noty, obrázky, grafy, tabuľky) prosíme zaslať jednu verziu príspevku s vloženými ukážkami, druhú verziu v úprave bez ukážok, s označeným miestom ich vloženia, a ukážky zaslať osobitne. Obrázky prosíme posilať v kvalite 300 dpi vo formáte jpg, tiff, pdf.

Rozsah štúdií vrátane poznámkového aparátu by nemal presiahnuť 50 normostrán, v prípade profilov 20 normostrán, recenzii 10 normostrán a pri správach 5 normostrán (1 normostrana = 1 800 znakov). K štúdiu je potrebné pripojiť abstrakt, kľúčové slová a resumé v slovenskom jazyku; súčasťou záhlavia štúdie sú údaje o autorovi (meno a priezvisko, titul, pracovisko, adresa, telefón alebo e-mail).

S ohľadom na platnosť noriem *STN ISO 690 (Dokumentácia. Bibliografické odkazy)* a *STN ISO 690-2 (Elektronické dokumenty alebo ich časti)* je potrebné rešpektovať ich zásady. Niektoré interpunkčné znamienka sa v odkazoch používajú odlišne od pravidiel slovenského pravopisu; niektoré zásady sú prispôbené potrebám časopisu. Pre uľahčenie citovania uvádzame niektoré vzory:

Odkaz na monografiu:

- ¹ RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, s. 90-95.
- ² DÚŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001, s. 416-417.

Pozn.: Čísla strán v rozpätí strán sa uvádzajú so spojovníkom.

Odkaz na zborník ako celok:

- ³ ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.
- ⁴ P. Paulín Baján OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafín, 1992.

Pozn.: Ako prvý údaj sa uvádza meno editora, ak má primárnu zodpovednosť za zostavenie diela. Pri viacerých zostavovateľoch sa uvádza meno prvého z nich na titulnom liste. Osoby, ktoré majú sekundárnu zodpovednosť (napr. vedeckí redaktori, editori, prekladatelia...), sa uvádzajú za názvom.

Odkaz na monografiu, zborník, kolektívnu prácu alebo notové vydanie ako súčasť edičného radu:

- ⁵ URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Lament v hudbe*. (=Studia Ethnomusicologica IV.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPress, 2009, s. 33-62.

Odkaz na štúdiu v zborníku alebo na kapitolu v kolektívnej práci:

- ⁶ LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 195-258.

Odkaz na štúdiu publikovanú v periodiku:

- ⁷ MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 34, 2008, č. 2, s. 147-154.

Odkaz na už uvedený prameň:

- ⁸ RYBARIČ, Ref. 1, s. 78.

Pozn.: V prípade, že v jednej poznámke sú uvedené dva pramene toho istého autora, v ďalších poznámkach uvádzame aj prvé slová názvu prameňa:

- ⁹ RYBARIČ, Dejiny hudobnej kultúry, Ref. 1, s. 63.

Odkaz na elektronický zdroj:

- ¹⁰ PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, s. 99-105. Dostupné na internete: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

Všeobecné poznámky:

- Ak v prameni nie je uvedené miesto vydania, rok vydania alebo vydavateľstvo, tak uvádzame: b. m., b. r., b. v.
- V prípade viacerých miest vydania a vydavateľstiev sa názov vydavateľstva pridá k príslušnému miestu vydania a oddelí sa bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- Ak je viac miest vydania a len jeden vydavateľ, tak miesta vydania oddelíme bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Údaje v bibliografickom opise citovaného prameňa sa uvádzajú v jazyku prameňa až po údaj o rozsahu. Preklad názvu sa môže pripojiť v hranatých zátvorkách.
- Skratkou pre označovanie strany alebo strán je s., ročníky časopisov a čísla zborníkov sa uvádzajú arabskými číslicami. Pokiaľ sú dokumenty v edíciách číslované, je potrebné uvádzať okrem strán aj číslo.

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

The peer-reviewed scholarly journal *Musicologica Slovaca* appears twice yearly. It publishes original contributions to music history, ethnomusicology and systematic musicology. A decision will be taken by the editors on whether to accept an article for publication, based on readers' reports and the judgment of the journal's editorial board, within three months of receipt of the article. Unsolicited manuscripts will not be returned.

Contributions should be sent to the editorial address in electronic form in Word documents. Notes should appear as footnotes on the page; more extensive material appendices may be added after the text. In cases where special material samples are inserted directly in the text of the study (musical notes, illustrations, graphs, tables) we ask contributors to send one version with the samples included, a further version without the samples but with the places where they are to be inserted marked, and finally the samples themselves independently. Please send illustrations in 300 dpi quality in format jpg, tiff, or PDF.

The length of an article, including its apparatus, should not exceed 50 standard pages, or 20 standard pages for profiles, 10 standard pages for reviews, and 5 standard pages for reports (1 standard page = 1,800 characters). An abstract, key words and a résumé in the Slovak language must be prefixed to the study. At the head of the study the following data concerning the author will be included: name, surname, titles, place of employment, address, telephone or e-mail.

Account must be taken of the norms *STN ISO 690 (Documentation. Bibliographic References)* and *STN ISO 690-2 (Electronic documents or parts thereof)* and their principles must be respected. Some interpunctual symbols are used in references in a manner which differs from standard English orthography, and certain principles are adapted to the needs of the journal. To facilitate citation we present a number of models:

Reference to a monograph:

- ¹ RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, pp. 90-95.
- ² DÚŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001, pp. 416-417.

Note: The numbers of pages in a page sequence are linked by a hyphen.

Reference to a miscellany as a whole:

- ³ ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.
- ⁴ P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : *Zborník referátov z konferencie*, Skalica, 23. – 25. 6. 1992. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafín, 1992.

Note: The first datum given is the name of the editor, if he/she has primary responsibility for the compilation of the volume. Where there are a number of compilers, the one

whose name is given first on the title page should be cited. Persons who have secondary responsibility (e.g. general editors, translators etc.) are cited after the book's title.

Reference to a monograph, miscellany, collective work, or edition of music as part of a scholarly edition series:

- ⁵ URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Lament v hudbe*. (=Studia Ethnomusicologica IV.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPress, 2009, pp. 33-62.

Reference to a study in a miscellany or a chapter in a collective work:

- ⁶ LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, pp. 195-258.

Reference to a study published in a journal:

- ⁷ MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, vol. 34, 2008, no. 2, pp. 147-154.

Reference to a source already cited:

- ⁸ RYBARIČ, Ref. 1, p. 78.

Note: Where two sources by a single author are cited in the same note, in further notes we also cite the first words of the name of the source:

- ⁹ RYBARIČ, *Dejiny hudobnej kultúry*, Ref. 1, p. 63.

Reference to an electronic source:

- ¹⁰ PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, pp. 99-105. Accessible on the internet: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

General observations:

- If the place of publication, year of publication or publisher is not mentioned in the source, we cite: n. pl., n. d., n. p.
- Where there are a number of places of publication and publishers the name of the publisher is added to the relevant place of publication and separated with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- If there are a number of places of publication and only one publisher, we separate the places of publication with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Data in the bibliographic description of a cited source are given in the language of the source as far as the page reference. A translation of the name may be attached in square brackets.
- The abbreviation for indicating page is p.; pages is pp. Year volumes of journals and numbers of miscellanies are cited in Arabic numerals. Where documents are numbered in editions, those numbers must be cited as well as the pages.

OBSAH ROČNÍKA 11 (37), 2020

Štúdie

GRANAT-JANKI, Anna: The Contribution of Wrocław-Based Composers to Silesian and National Musical Culture in Poland after 1945.....	190
HOCHRADNER, Thomas: 'Regionality' as a Key Concept in Historiography of Music with preliminary considerations as regards Salzburg.....	157
KASČÁKOVÁ, Lenka: Testovanie rozvoja hudobných schopností detí predškolského veku	92
LENGOVÁ, Jana: Bratislavský spevácky spolok a jeho prvý zbormajster Anton Strehlen	34
LOMEN, Kristina: Pentatonika v tradičnom speve Slovákov v Starej Pazove (Srbsko): teória, typy, genéza	205
MÚDRA, Darina: Poznámky k typológii sakrálnej hudby (Od piesní ľudu k figurálnej hudbe)	5
ŠČEPÁN, Michal: Renesancia mýtu v hudobných baladách Tadeáša Salvu.....	62
VESELOVSKÁ, Eva: Stredoveké notované fragmenty z knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Kežmarku – transregionálne vzťahy a lokálne špecifiká	165

Materiály

DŽAVÍKOVÁ, Klaudia – URBANCOVÁ, Hana: Drotárske piesne z obce Velké Rovné.....	117
TIMKOVÁ, Miriam: Piesňové druhy a žánre v zberateľskej koncepcii Karola Plicku.....	274

Recenzie

GARAJOVÁ, Veronika: Eva Veselovská: Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Kesmarkini.....	139
GOTTHARDTOVÁ, Kristína: Ivan Hrušovský: Úvod do štúdia teórie harmónie....	141
HOCHRADNER, Thomas: Janka Petöczová (ed.): The Musical Sources of Spiš/Zips and Central Europe	137
LOMEN, Kristina: Hana Urbancová (ed.): Žena v tradičnej hudobnej kultúre. Woman in Traditional Music Culture	303
STUDENIČOVÁ, Hana: Michaela Žáčková Rossi: The Musicians at the Court of Rudolf II. The Musical Entourage of Rudolf II (1576 – 1612). Reconstructed from the Imperial Accounting Ledgers	306
ŠTÚŇ, Marián: Inessa Bazayev – Christopher Segall (eds.): Analytical Approaches to 20 th -Century Russian Music. Tonality, Modernity, Serialism.....	307
URBANCOVÁ, Hana: Milina Sklabinská: Esteticko-hudobné práce Martina Kmeťa	309

Správy

ČEPEC, Andrej: Jak vytvářet tematické katalogy děl skladatelů? Workshop. Praha (Česká republika), 31. mája 2019.....	315
FULKA, Vladimír: Music in the Context of Culture, dedicated to the 90 th anniversary of Givi Orjonikidze, Tbilisi, 2. – 4. decembra 2019.....	145
STUDENIČOVÁ, Hana: 54. International Musicological Colloquium Brno: Urban music culture in Central Europe ca. 1450–1670, Brno (Česká republika), 4. – 6. listopad 2019	312
ŠČEPÁN, Michal: Musik und ihre gesellschaftliche Bedeutung in den staats- und postsozialistischen Ländern Mittel- und Osteuropas seit 1945 / Music and social meaning in state and post-socialist countries of East and East Central Europe since 1945, Marburg, 5. – 7. júna 2019.....	143

CONTENTS OF VOL. 11 (37), 2020

Studies

GRANAT-JANKI, Anna: The Contribution of Wrocław-Based Composers to Silesian and National Musical Culture in Poland after 1945.....	190
HOCHRADNER, Thomas: 'Regionality' as a Key Concept in Historiography of Music with preliminary considerations as regards Salzburg	157
KAŠČÁKOVÁ, Lenka: Testing the Development of Musical Abilities in Children of Pre-school Age.....	92
LENGOVÁ, Jana: The Bratislava Choral Society and Its First Choirmaster Anton Strehlen	34
LOMEN, Kristina: The Pentatonic in the Traditional Singing of Slovaks in Stará Pazova (Serbia): Theory, Types, Genesis.....	205
MÚDRA, Darina: Notes on the Typology of Sacred Music (from Folk Hymns to Figural Music)	5
ŠČEPÁN, Michal: Renaissance of Myth in the Musical Ballads of Tadeáš Salva	62
VESELOVSKÁ, Eva: Medieval Music Fragments from the Library of the Lutheran Church in Kežmarok: Trans-regional Relationships and Local Specificities.....	165

Materials

DŽAVÍKOVÁ, Klaudia – URBANCOVÁ, Hana: Tinker Songs from the Village of Velké Rovné	117
TIMKOVÁ, Miriam: Song Genres in the Collection Concept of Karol Plicka	274

Reviews

GARAJOVÁ, Veronika: Eva Veselovská: Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Kesmarkini (Veronika Garajová).....	139
GOTTHARDTOVÁ, Kristína: Ivan Hrušovský: Úvod do štúdia teórie harmónie...	141
HOCHRADNER, Thomas: Janka Petöczová (ed.): The Musical Sources of Spiš/Zips and Central Europe	137
LOMEN, Kristina: Hana Urbancová (ed.): Žena v tradičnej hudobnej kultúre. Woman in Traditional Music Culture.....	303
STUDENIČOVÁ, Hana: Michaela Žáčková Rossi: The Musicians at the Court of Rudolf II. The Musical Entourage of Rudolf II (1576 – 1612). Reconstructed from the Imperial Accounting Ledgers	306
ŠTÚŇ, Marián: Inessa Bazayev – Christopher Segall (eds.): Analytical Approaches to 20 th -Century Russian Music. Tonality, Modernity, Serialism.....	307
URBANCOVÁ, Hana: Milina Sklabinská: Esteticko-hudobné práce Martina Kmeťa.....	309

Reports

ČEPEC, Andrej: Jak vytvářet tematické katalogy děl skladatelů? Workshop. How to Create Thematic Catalogues of Composers' Works? Workshop. Prague (Czech Republic), May 31, 2019	315
FULKA, Vladimír: Music in the Context of Culture, dedicated to the 90 th anniversary of Givi Orjonikidze, Tbilisi, December 2 – 4, 2019	145
STUDENIČOVÁ, Hana: 54. International Musicological Colloquium Brno: Urban music culture in Central Europe ca. 1450–1670, Brno (Czech Republic), November 4 – 6, 2019	312
ŠČEPÁN, Michal: Musik und ihre gesellschaftliche Bedeutung in den staats- und postsozialistischen Ländern Mittel- und Osteuropas seit 1945 / Music and social meaning in state and post-socialist countries of East and East Central Europe since 1945, Marburg, June 5 – 7, 2019.....	143