
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 16 (42)

2025

Číslo 2

Bratislava 2025

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 16 (42), 2025, číslo 2

Volume 16 (42), 2025, Number 2

Časopis Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, verejnej výskumnej inštitúcie; vychádza dvakrát ročne.

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

Redakcia / Editorial Staff

Hlavná redaktorka / Editor-in-Chief: Hana Urbancová

Výkonná redaktorka / Executive editor: Katarína Godárová

Redakčná rada / Editorial Board

Ann Buckley (Trinity College Dublin – University of Dublin), Zsuzsa Czágány (Zenetudományi intézet MTA BTK, Budapest), Bernard Garaj (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre), Michal Hottmar (Univerzita Komenského v Bratislave), Jana Lengová (Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava), Vladimír Maňas (Masarykova univerzita, Brno), Janka Petőczová (Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava), Barbara Przybyszewska-Jarmińska (Instytut Sztuki PAN, Warszawa), Jurij Snoj (Muzikološki inštitut ZRC SAZU, Ljubljana), Eva Szórádová (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre), Lubomír Tyllner (Etnologický ústav AV ČR, Praha), Jadranka Važanová (City University of New York), Eva Veselovská (Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava), Hana Vlhová-Wörner (Universität Basel – Akademie věd České republiky, Praha)

Adresa redakcie / Editorial Address

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Slovenská republika

e-mail: musicologica.slovaca@savba.sk

tel.: +421 2 54773589

Vydavateľ a distribúcia / Publisher and Distributor

Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i. / Institute of Musicology SAS, IČO 00 586 978

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Slovenská republika

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

tel.: +421 2 54773589

Publikované / Published: december 2025 / December 2025

Časopis je evidovaný v databázach / Abstracted and Indexed in:

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

© Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Bratislava 2025

MK SR EV 4007/10

MK SR EV 253/23/EPP (elektronická verzia)

ISSN 1338-2594 (print)

ISSN 2729-9783 (on-line)

OBSAH

Editoriál	161
-----------------	-----

Štúdie

Eva Ferková: Slovenské ľudové piesne v klavírných úpravách Vítězslava Nováka – harmonické charakteristiky a počítačové štatistiky	163
Kristína Lomen: Viacjazyčný piesňový repertoár v hudobnej zbierke Jána Mičátka z Vojvodiny	190
Janka Petőczová: <i>Chórprefekt</i> Friedrich Wilhelm Wagner a regionálny výskum dejín zborového spevu na Spiši	219
Yuliia Kravets: Prierez dejinami ukrajinskej národnej hudby	241

Materiály

Miriam Timková – Hana Urbancová: Nositelia piesňovej tradície na Záhorí v zápisoch Karola Plicku	280
---	-----

Recenzie

Jana Kalinayová-Bartová: Ave et Salve. Hudba v bratislavskej Katedrále sv. Martina v rokoch 1526 – 1833 (Eva Szórádová).....	300
Gregory Myers: Cathedral Rituals and Chanting Practices among the Medieval Orthodox Slavs – Kondakarnoie Pienie : The Forefeast, Christmas and Epiphany Cycles (= Varia Musicologica, Band 25) (Samuel Škoviera).....	303
Maurizio Agró: Music and Astronomy. From Pythagoras to Steven Spielberg (Marián Štúň)	308
Obsah ročníka 16 (42), 2025	311

CONTENTS

Editorial	161
-----------------	-----

Studies

Eva Ferková: Vítězslav Novák's Piano Arrangements of Slovak Folk Songs – Harmonic Characteristics and Computational Statistics	163
Kristína Lomen: A Multilingual Song Repertoire in the Music Collection of Ján Mičátek from Vojvodina	190
Janka Petőczová: <i>Chorpraefect</i> Friedrich Wilhelm Wagner and the Regional Research on the Choral Singing in Spiš/Zips.....	219
Yuliia Kravets: A Cross-Section of the History of Ukrainian National Music	241

Materials

Miriam Timková – Hana Urbancová: Bearers of the Song Tradition in Záhorie Documented by Karol Plicka	280
---	-----

Reviews

Jana Kalinayová-Bartová: Ave et Salve. Hudba v bratislavskej Katedrále sv. Martina v rokoch 1526 – 1833 (Eva Szórádová).....	300
Gregory Myers: Cathedral Rituals and Chanting Practices among the Medieval Orthodox Slavs – Kondakarnoie Pienie : The Forefeast, Christmas and Epiphany Cycles (= Varia Musicologica, Band 25) (Samuel Škoviera).....	303
Maurizio Agró: Music and Astronomy. From Pythagoras to Steven Spielberg (Marián Štůň).....	308
Contents of Vol. 16 (42), 2025	313

EDITORIÁL

Druhé tohtoročné číslo časopisu *Musicologica Slovaca* nepatrí k dôsledne monograficky profilovaným vydaniám. Príspevky, ktoré prináša, však predsa len konvergujú k určitému okruhu tém, vzájomne previazaných na spoločnej platforme. Je to problematika etnickej, kultúrnej, regionálnej a národnej identity, tak ako sa odráža v hudbe a hudobnej kultúre určitého spoločenstva. Zároveň poukazuje na to, ako dochádza k dialógu aj konfrontácii týchto identít tak, že výsledkom sú paralelne prebiehajúce procesy integrácie alebo diferenciacie vyjadrené prostredníctvom hudby. Hudba, často v spojení s jazykom, poskytuje špecifické formy komunikácie a expresie, ktoré majú svoje miesto pri utváraní, ale aj vrstvení či prelínaní týchto identít. Jednotlivé príspevky sledujú uvedené procesy na vybraných príkladoch. Súčasne naznačujú, aký dôležitý je v nich podiel jednotlivcov, výrazných individualít či výnimočných osobností.

Rubrika „Štúdie“ obsahuje príspevky, ktoré časovo siahujú do obdobia 19. a 20. storočia s presahom do súčasnosti. Štúdia o kompozičných úpravách slovenských ľudových piesní v spracovaní českého skladateľa pokračuje v sérii samostatných príspevkov venovaných problematike klavírných úprav slovenského hudobného folklóru 19. a začiatku 20. storočia (Eva Ferková). Uvedený príspevok zároveň konfrontuje tradičné postupy harmonickej analýzy s kvantitatívnym počítačovým spracovaním dát. Štúdia o viacetnickom repertoári v hudobnej zbierke z druhej polovice 19. storočia, ktorá vznikla a používala sa u dolnozemskej Slovákov v Srbsku, vyzdvihuje význam jazyka v tradičnom speve – jednak vo viacetnickom prostredí Vojvodiny, jednak v procesoch národného obrodu, ktoré prebiehali v strednej Európe a na Balkáne (Kristina Lomen). Štúdia k dejinám zborového spevu na Spiši v 19. storočí so zásadným vplyvom osobnosti Friedricha Wilhelma Wagnera na jeho rozvoj ilustruje prieniky regionálnej a národnej identity v tomto hudobno-literárnom žánri (Janka Petőczová). Príspevok prehľadového typu sa venuje dejinám ukrajinskej národnej hudby od 19. storočia po súčasnosť. Na vybraných skladateľoch a kompozíciách zborovej, klavírnej, symfonickej a opernej hudby približuje formovanie národného štýlu v hudbe v kontexte umeleckých prúdov európskej komponovanej hudby (Yuliia Kravets).

Rubrika „Materiály“ pokračuje v systematickom zverejňovaní čiastkových výsledkov z rekonštrukcie rukopisnej zbierky slovenských ľudových piesní českého zberateľa Karola Plicku. Tentoraz prináša súhrnný pohľad na nositeľov piesňovej tradície v regióne Záhoria, kde Plicka spolupracoval s takmer stovkou spevákov (Miriam Timková, Hana Urbancová). Ide o reprezentatívny súbor, ktorý zahŕňa široké spektrum interpretov od bežných spevákov až po pozoruhodné a výnimočné spevácke osobnosti,

ktoré boli nositeľmi ozdobného štýlu spevu v tomto regióne. Príspevok materiálového typu aktuálne sprevádza publikovanie monografie o najvýznamnejšej z týchto spevác-kych individualít – o výnimočnej speváčke Eve Studeničovej z Moravského Svätého Jána.

Hana Urbancová

SLOVENSKÉ ĽUDOVÉ PIESNE V KLAVÍRNYCH ÚPRAVÁCH VÍTĚZSLAVA NOVÁKA – HARMONICKÉ CHARAKTERISTIKY A POČÍTAČOVÉ ŠTATISTIKY

EVA FERKOVÁ

prof. PhDr. Eva Ferková, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: eva.ferkova@savba.sk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6074-3517>

Abstract

This study investigates the adaptation of Slovak folk songs for piano by Vítězslav Novák, a prominent Czech composer of the first half of the twentieth century. Novák possessed a demonstrably thorough understanding of the idiom of Slovak folk song, as evidenced not only by his numerous arrangements but also by a concise study which he devoted to its theoretical interpretation and by his collecting activities mentioned in that study. The cycle of songs discussed here exemplifies refined compositional craftsmanship, sensitive treatment of the subtleties of Slovak folk music, and a professional approach to harmonic language, which was largely complex in the early twentieth century, with a prevalence of tonal progressions which Novák employed in his harmonisation. In cases where the songs have a distinctly modal character, he adapted the arrangements to modality, while the harmonisation style corresponds to the composer's musical thinking influenced by late-Romantic and Impressionist harmony.

Keywords: Slovak folk song, piano adaptation, Vítězslav Novák, harmonisation, computer analysis, statistics, style

Úvod

Predkladaná štúdia je súčasťou rozsiahlejšieho výskumného projektu nadväzujúceho na etnomuzikologický výskum Hany Urbancovej,¹ zameraného na spôsoby, štýl a kvality harmonických úprav slovenských ľudových piesní profesionálnymi skladateľmi. Po fáze prieskumu v zbierkach a cykloch niektorých slovenských skladateľov (Miloslav Francisci,² Vladislav Füreedy, Martin Sucháň³) sme pristúpili k analýzam kompozičných adaptácií neslovenského (ruského) skladateľa Vladimíra Rebikova⁴ a v tejto štúdii sa venujeme českému (neslovenskému) skladateľovi, ktorého inšpirovala slovenská ľudová pieseň, Vítězslavovi Novákovi. V adaptáciách niektorých slovenských skladateľov sa ukázalo, že ich harmonický jazyk nie je vždy kvalitatívne na najvyššej technickej úrovni, pokiaľ ich kompozičnú prácu s harmóniou porovnávame s harmonickým jazykom významných skladateľov v tej dobe. Ako najzaujímavejšie z preskúmaných diel možno hodnotiť úpravy skladateľa Miloslava Francisciho, ktorý bol profesionálne najvzdelanejším v harmónii. Jeho harmonizácie však preukázali snahy prispôbovať všetky piesne tonálnym princípom aj v tých úsekoch, ktoré v jednohlase majú skôr modálne priebehy. Len o pár rokov neskôr spracoval Vladimír Rebikov cyklus slovenských ľudových piesní pre spev a klavír modernejšie, v mnohých piesňach sa odklonil od tonality, ale tie, ktoré považoval za jasne tonálne, nepretvoril a tonalitu priznal aj ozvláštnil. Všade tam, kde sa tonalita v jednohlase piesne nemusela harmonicky potvrdiť, uvoľnil priestor pre svoju harmonickú tvorivosť a v tej dobe moderné modálne a impresionistické harmónie. Jeho súčasník, Vítězslav Novák, pravdepodobne komplexnejšie zorientovaný v princípoch tonality a modalít slovenských ľudových piesní, ponechal svojej tvorivosti menej priestoru. O to intenzívnejšie však posilnil tonálne i modálne princípy jednotlivých úsekov adaptovaných piesní v predkladanej zbierke.

Okrem všetkých uvedených analytických prístupov sme na analýzu tonálnej harmónie použili aj informatický objektivizačný prístup s využitím vlastného pôvodného softvéru^{5,6}. Možnosti uplatnenia a interpretácie výsledkov takejto analýzy sme rozobrali na viacerých zahraničných konferenciách, naposledy na konferencii *Dichotomous*

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

² FERKOVÁ, Eva: Harmonické preferencie ako štýlový znak skladateľskej poetiky. Príspevok k charakteristike úprav ľudových piesní pre klavír Miloslava Francisciho. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 8 (34), 2017, s. 169-187.

³ FERKOVÁ, Eva: K harmonizácii slovenských ľudových piesní v prvých edíciách klavírnych úprav z 30. rokov 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 10 (36), 2019, s. 131-147.

⁴ FERKOVÁ, Eva: Slovenské ľudové piesne v klavírnych úpravách Vladimíra Rebikova. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 14 (40), 2023, s. 93-113.

⁵ Teoretický opis softvéru bol predstavený na konferencii Digital Music Research Network. FERKOVÁ, Eva – ŠUKOLA, Michal: *Software for Analysis of Harmony as a Computer Tool for Search of Tonal Cadencies in Various Midi Files*. Abstrakt In: DMRN+14: Digital Music Research Network Workshop Proceedings 2019, p. 4. Dostupné na: <https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/bitstream/handle/123456789/61898/DMRN14_Proceedings_17Dec2019.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

⁶ Pozri stránku <<http://195.210.28.226/demo.php>>, kde je možné priame použitie analytického softvéru na skladbách kódovaných v MIDI.

Paths and Clashes: Complexities and Multiplicities in Music Analysis and Theory v Rimini v roku 2019.⁷

Vítězslav Novák (1870 – 1949) bol vo vývoji modernej slovenskej hudby významnou postavou. Ako učiteľ kompozície položil základy hudobného kompozičného vzdelania zakladateľov slovenskej národnej hudby Alexandra Moyzesa, Eugena Suchoňa a Jána Cikkera. K Slovensku však nadobudol vzťah aj ako turista, ktorý mnohokrát navštívil Vysoké Tatry, a svoj vzťah k nim zhudobnil v roku 1902 v symfonickej básni *V Tatrách*.

Jozef Kresánek ho vo svojej monografii⁸ spomína vo vzťahu k slovenskej ľudovej piesni ako autora štúdie *Několik slov o slovenské písni*.⁹

Miloš Schnierer, spoluzakladateľ a dlhoročný tajomník a predseda *Mezinárodní společnosti V. Nováka* v rokoch 2007 – 2016, charakterizuje na stránke spoločnosti vzťah Nováka k ľudovej hudbe nasledovne. Skladateľ našiel:

„... životní uměleckou seberealizaci v integraci autentického folklóru, [...] poznávání sociálních skutečností tamních obyvatel podnítilo skladatele k desetiletým prázdninovým návštěvám, které se staly východiskem pro cesty za lidovou písní a přírodou po Valašsku a po moravském Slovácku a takřka i po celém Slovensku. Nováka pak inspirovaly ke studiu dosavadních sbírek lidových písní od Erbeny, Sušila, Bartoše, Kadavého aj. Kupodivu na rozdíl od Janáčka, Bartóka, Kodálye se nevěnoval až na nepatrné výjimky sběru písní. Avšak vydatně podrobil sbírky srovnávacímu studiu s důrazem na odhalování latentní tonálně harmonické stránky – dur-mollové tonality a výskytu vlivů středověké modalit, kterýmiž jevy jsou plny písně tzv. karpatského oblouku (včetně tedy Maďarska, Rumunska, části Balkánu a kočujících cikánských cimbálových kapel).“

Schnierer upozornil na viaceré zbierky Novákom upravených ľudových piesní zo Slovenska, z ktorých sme na účely porovnania s úpravami iných neslovenských skladateľov vybrali cyklus 25 piesní ako početne a žánrovo (piesne pre spev a klavír) porovnateľnú vzorku (s Rebikovovým cyklom 25 piesní), ktorá by mohla postačiť ako vzorka na analýzu a štýlovú charakteristiku skladateľovho prístupu k takejto tvorbe.

„Současné osobní pozitivní vztah k hudebnímu folklóru jej inspiroval k vynalézavým úpravám pro zpěv a klavír. Dokazuje to v šesti sešitech Slovenských spevů (celkem 80 lidových písní s klavírem), na nichž autor pracoval s přestávkami v letech 1900 – 1930, ale i dalších 25 slovenských lidových písní pro zpěv a klavír. Obdobně jako již výše zmíněné ‚Písničky na slova...‘ i tyto klavírní party jsou vynalézavé a prokazují nevšední fantazii Novákovu, když od pouhých příznávkových doprovodů vymýšlí vždy jinou klavírní fakturu a s ní také postupně prohlubuje původní latentní harmonii písní jejím akordickým obměňováním.“¹⁰

⁷ FERKOVÁ, Eva – ADAMOVÁ, Silvia – URBANCOVÁ, Hana: Usage Rate of Chords and Keys as Basis for Genre Comparison and Differentiation. In *Popular and Folk/National Music in Dichotomy of Artificial and Nonartificial Music*. Rimini, 2019. ISBN 978-88-3293-302-4. In: *Dichotomous Paths and Clashes: Complexities and Multiplicities in Music Analysis and Theory*. Conference Book. Abstrakt, s. 45-46.

⁸ Pozri KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997 (reprint z roku 1951), s. 112.

⁹ NOVÁK, Vítězslav: Několik slov o slovenské písni. In: *Český lid*, roč. 10, 1901, č. 1, s. 15-21.

¹⁰ SCHNIERER, Miloš: Vítězslav Novák. *Život a dílo*. 2017. Dostupné na: <<https://www.vitezslav-novak.cz/zivot-a-dilo/d-1015>>

Predkladaný cyklus *25 slovenských ľudových piesní* predstavujú úpravy slovenských ľudových piesní formou klavírneho sprievodu k spevu. Poloha spevného hlasu predpokladá mezzosoprán, ale tematicky a z obsahu textu je zrejmé, že niektoré z nich sú určené pre mužských spevákov, najmä piesne č. 20, 24 a 25. Tematické zameranie je zväčša ľúbostné, alebo ide o témy týkajúce sa vzťahov žien a mužov. Podľa názvov je to zrejmé najmä v piesňach č. 3, 6, 7, 9, 13, 15, 20, 23, 24. Tonálna stránka nie je vždy riešená podľa pôvodnej tonality/modality piesní, niektoré sú v sprievode modifikované, obohatené disonanciami a iným harmonickým významom, než by sme z jednohlasu melódie usudzovali.

Tie piesne, ktoré majú durovo-molový priebeh, sú upravené kadenčnou tonálnou harmóniou, pričom molové varianty spravidla skladateľ upravil v harmonických verziách s durovou dominantou.

Metódy výskumu¹¹

Výskum sme realizovali viacerými spôsobmi, ktoré sme pri finalizácii výsledkov spojili a vznikol komplexnejší súbor nových informácií.¹²

1. Tradičný pohľad na každú z piesní sa venoval typu piesne z hľadiska tematického zamerania, tonality/modality pôvodnej jednohlasnej melódie a harmonickej úpravy, tempa, metroritmického priebehu, štylistiky a vzťahu melódie a sprievodu.
2. Tradičnú harmonickú analýzu sme nasmerovali na určovanie kvintakordov a septakordov, tónového priestoru v celom priebehu piesne, kde sme odhalili niektoré zmeny centra, kadenčné a nekadenčné následnosti harmonických funkcií, modálne a chromatizované postupy. Výsledky tradičnej analýzy sme zhrnuli v Tabuľke 1.
3. Kvantitatívna počítačová analýza piesní s využitím vlastného softvéru na analýzu klasickej harmónie, ktorý je k dispozícii na stránke <https://analysisofharmony.sk/demo.php>, nám umožnila získať v krátkom čase množstvo kvantitatívnych dát. Dáta nám poskytli údaje o početnosti výskytov typov akordov, percentuálnom zastúpení tonálnych priebehov v rámci (časového) celku piesne a početnosti i následnosti harmonických funkcií (pre akordy, ktoré sa vyskytovali v – pre softvér určiteľných a jednoznačných – tonálnych úsekoch). Percentuálne zastúpenie tonálne nejasných úsekov (pre počítač neurčiteľných, ale pre výskumníka v niektorých prípadoch celkom jasných) poukázalo napríklad aj na priority melodického priebehu bez plného harmonickej jednoznačného sprievodu. Napriek tomu, že softvér rozpoznáva aj melodické akordy (rozložené v jednohlase), je neúčinný v úsekoch,

¹¹ Podobnú metodiku spracovania, analýzy a charakteristiky skladateľovho prístupu k harmonickým úpravám vybraných slovenských ľudových piesní sme zvolili v štúdiu, ktorá sa v našom výskume ako prvá venovala spracovaniu piesní neslovenským skladateľom – Vladimírom Rebikovým, pozri Ref. 4.

¹² V prvej fáze výskumu, ktorá sa zamerala na úpravy slovenských skladateľov, sme metodicky pristupovali k analýzam tradičným a štatistickým prístupom, bez využitia analytického softvéru na harmonickú analýzu. Softvér bol v čase prvej fázy v štádiu vývoja, jeho finálna podoba a možnosť jeho využitia sa nám naskytla až pri práci s Rebikovými úpravami.

ktorých hudobný priebeh nedisponuje úplnými akordickými následnosťami (napríklad ak sa v sprievode využívajú len tercie, ktoré nie sú doplnené do trojzvuku ani následne ako rozložené akordy, alebo ide o jednohlasný sprievod, ktorý nevznikol rozložením akordov). Možnosti softvéru rozpoznávať rozložené akordy sú obmedzené na členenie po taktoch. Výhodou softvéru však je okrem rýchlosti a (masívnej) početnosti spracovania materiálu totožnosť v prístupoch k analýze každej piesne. Takýto objektívny výsledok slúži na globálny náhľad na každú pieseň, ako aj na možnosti ich porovnávaní, prípadne počítačového triedenia do skupín podľa zvoleného kritéria. Najväčšou výhodou pri použití analytického softvéru je možnosť bezprácného základného analyzovania všetkých piesní do detailov. Tam, kde ide o jednoznačné a zaužívané postupy (často vo veľkom rozsahu, takmer v každej piesni ide o väčšinu priebehu), je možné nahradiť prácu analytika úplne, na sporných miestach je počítač vhodným detektorom zaujímavého riešenia, ktoré spracuje analytik tradičnou detailnou analýzou.

Ukážky výsledkov kvantitatívnej počítačovej akordickej analýzy piesne č. 1 vidno v Tabuľke 1, ktorá uvádza automaticky analyzovanú a spočítanú sumu výskytov jednotlivých typov tradičných terciových akordov v príslušnej piesni.

Tabuľka 1: V. Novák: *25 slovenských ľudových písní*, pieseň č. 1, príklad štatistiky výsledkov počítačovej analýzy akordiky

novak-01_20241010224410.mid_analysis_function_stats.txt

Type	Duration (1/4 notes)	Duration (%)
Maj5	5.75	3.73
Min5	9.5	6.17
Dim5	4.125	2.68
Augm5	0.0	0
D7	3.0	1.95
D7*	3.5	2.27
Dim7	1.5	0.97
Dm7	6.75	4.38
Maj7	9.625	6.25
Min7	0.625	0.41
MinMaj7	2.625	1.7
Augm7	0.125	0.08
No chord	106.875	69.4

Pozn.: V ľavom stĺpci uvádzame skratky anglických názvov typov akordov takto:

1. Maj5 – major triad (angl.) – durový kvintakord (slov.),
2. Min5 – minor triad – molový kvintakord,
3. Dim5 – diminished triad – zmenšený kvintakord,

4. Augm5 – augmented triad – zväčšený kvintakord,
5. D7 – dominant seventh – dominantný septakord,
6. D7* – uncomplete dominant seventh – neúplný dominantný septakord, obsahujúci zospodu veľkú terciu a malú septimu, bez kvintového tónu,
7. Dim7 – diminished seventh chord – zmenšený septakord,
8. Dm7 je half-diminished seventh chord alebo diminished minor seventh – zmenšene-malý septakord, s počtami poltónov odspodu 3-3-4,
9. Maj7 – major seventh – durovo-veľký septakord, obsahujúci poltónové intervaly 4-3-4 odspodu,
10. Min7 – minor seventh – molovo-malý septakord,
11. MinMaj7 – minor-major seventh chord – molovo-veľký septakord, s počtami poltónov odspodu 3-4-4,
12. Augm7 – augmented seventh chord – zväčšeno-veľký septakord,
13. No chord – v skúmanom takte alebo na danej dobe až do konca taktu sa nenachádzajú súzvukové štruktúry ani v melodickom (rozloženom) slede, ktoré by mali jednu z horeuvedených štruktúrnych vlastností.

Druhý stĺpec zľava uvádza, koľko štvrtinových nôt je v celku piesne/skladby obsadených daným typom akordu

Tretí stĺpec zľava uvádza percentuálne obsadenie celku skladby daným akordom.

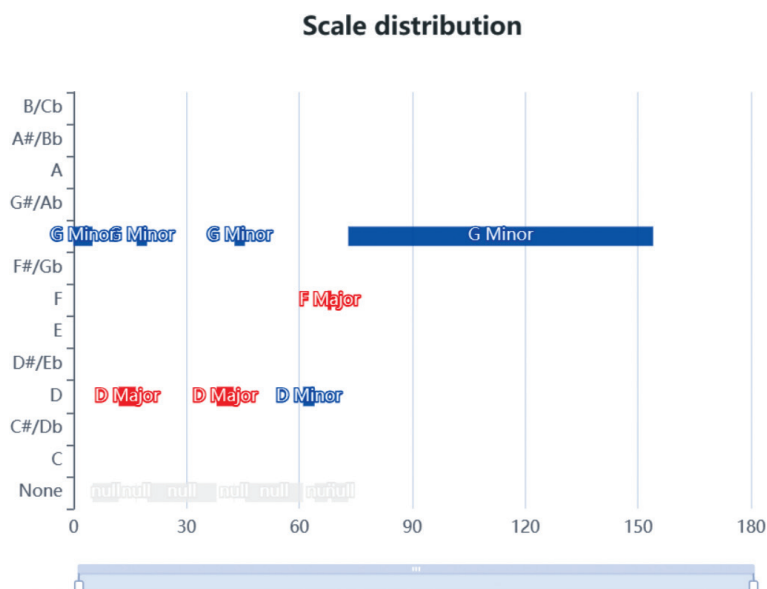
Ako vidno, v prvej piesni je takmer 70 % celku piesne (počítaných v dobách) bez plného akordu. Pri náhlade na všetky piesne nám softvér ukázal, že práve prvá pieseň má najrozsiahlejší podiel akordicky nejasných úsekov. Len 7. pieseň má vo svojom priebehu viac než polovicu (54 %) akordicky neurčitelných úsekov, v ostatných piesňach softvér vedel určiť akordy v rozsahu viac než 60 % celku piesne. To však neznamená, že v piesni s nízkym počtom a percentuálnym rozsahom určitelných akordov softvér nevie určiť tóninu. Túto softvér určuje v dvoch fázach – podľa výskytu tónov a až následne podľa výskytu akordov, patriacich ku konkrétnej tónine. Dôkaz uvádzame v Tabuľke 2 a Grafe 1, ktoré referujú o zastúpení zistených tónin a o umiestnení príslušných určených tonálnych úsekov.

Tabuľka 2 a Graf 1: V. Novák, pieseň č. 1, štatistiku výskytu tónin v celej piesni uvádzame v tabuľke. Priebeh piesne s časovým umiestnením tonálnych úsekov znázorňuje graf (os x s označením počtov dôb, os y s uvedením 12 chromatických tónov ako potenciálnych tonálnych centier).

Scale

novak-01_20241010224410.mid_analysis_function_stats.txt

Type	Duration (1/4 notes)	Duration (%)
D Minor	3.0	1.95
G Minor	91.5	59.42
D Major	9.0	5.84
F Major	1.0	0.65
No scale	49.5	32.14



V nasledujúcej Tabuľke 3 sú zobrazené výsledky analýzy a automatického súčtu početnosti použitých harmonických funkcií.

Tabuľka 3: V. Novák, pieseň č. 1, štatistiky početnosti zistených harmonických funkcií

Harmonic Functions

novak-01_20241010224410.mid_analysis_function_stats.txt

Type	Duration (1/4 notes)	Duration (%)
T (I)	5.75	3.73
II	3.0	1.95
III	0.0	0
S (IV)	3.0	1.95
D (V)	4.25	2.76
VI	0.0	0
VII	0.0	0
No harmonic function	138.0	89.61

Keďže výskyt základných akordov (podľa Tabuľky 1) v piesni č. 1 odhalil softvér len v 30,6 % všetkých dób piesne a určenie tóniny sa podarilo len v takmer 68 % úsekov piesne, nie je prekvapujúce, že harmonické funkcie sú zistené len v nízkej početnosti. Ak program definuje akord na základe podobnosti s jedným z 11 základných typov akordu a súčasne v danom úseku určil tóninu, dokáže určiť aj harmonickú funkciu. Na porovnanie môžeme poukázať na softvérom zistený výskyt harmonických funkcií v piesni č. 3 (Tabuľka 4, neurčené funkcie sú len v 18,8 % akordov z celej piesne)

a v piesni č. 10 (Tabuľka 5, neurčené funkcie sú len v 17,92 % akordov). V oboch prípadoch je určiteľnosť harmonických funkcií oveľa vyššia, než v prvej piesni, pretože aj štatistické zastúpenie typov akordov je 90,89 % a zastúpenie tonálne určiteľných úsekov je tiež veľmi vysoké – 87,8 %.

Tabuľka 4: V. Novák, pieseň č. 3, štatistiky početnosti zistených harmonických funkcií

novak-03_20241010224639.mid_analysis_function_stats.txt

Type	Duration (1/4 notes)	Duration (%)
T (I)	60.0	46.51
II	3.0	2.33
III	0.0	0
S (IV)	2.5	1.94
D (V)	21.5	16.67
VI	13.0	10.08
VII	4.75	3.68
No harmonic function	24.25	18.8

Pozn.: Z Tabuľky 4 je zrejmé, že pieseň č. 3 je harmonizovaná najčastejšie tonikou, pritom druhým najčastejším akordom je dominantný, čo by poukazovalo na bežnú kadenčnú harmóniu.

Na porovnanie môžeme nahliadnuť do dát, získaných v automatizovanej detekcii harmonických funkcií pre pieseň č. 10 (Tabuľka 5), kde nás softvér štatistikou výskytov upozorňuje, že harmonická úprava obsahuje oveľa viac vedľajších harmonických funkcií, než pieseň č. 3. Napriek tomu je však preukázaný najvyšší výskyt toniky a dominanty.

Tabuľka 5: V. Novák, pieseň č. 10, štatistiky početnosti zistených harmonických funkcií

novak-10b_20241014224544.mid_analysis_function_stats.txt

Type	Duration (1/4 notes)	Duration (%)
T (I)	38.5	32.08
II	13.5	11.25
III	14.0	11.67
S (IV)	11.5	9.58
D (V)	14.5	12.08
VI	5.0	4.17
VII	1.5	1.25
No harmonic function	21.5	17.92

Na pochopenie nízkého počtu určiteľných akordov v prvej piesni uvádzame náhľad na notový záznam tejto piesne (Príklad 1). Ako vidno, pieseň je harmonizovaná rýchlymi behmi a terciami. Z textových výsledkov počítačovej automatizovanej analýzy (Príklad 2) je zrejmé, že v 3. aj 5. takte bol zistený akord, ale nebola určená tónina. V 6. takte nebolo možné určiť ani tóninu ani akord. Tieto výsledky upozorňujú analytika, aby sústredil pozornosť na vybrané takty a úseky, ktoré nie sú pre softvér zrozumiteľné a ktoré v prevažnej väčšine predstavujú oveľa menšiu množinu dát, teda zredukujú manuálnu prácu a pozornosť analytika len na zložitejšie alebo menej jednoznačné úseky.

Príklad 1: Notový záznam – V. Novák: 25 slovenských lidových písní, pieseň č. 1, takty 1 – 6

V. Novák. Slovenské lidové písně.

Andante non troppo e molto espressivo.

1. *ploggierriss.* *p* *Red. ad libitum*

Ve - je ve - tor

po do - li - ne, mo - ja mla - dost len tak hy - nie,

ten. *ten.*

Správnosť nasledovnej textovej analýzy možno skontrolovať v notovom príklade 1 (prvých 6 taktov piesne).¹³

¹³ Pre používateľa softvéru, prístupného na stránke <<https://analysisofharmony.sk/demo>>, je možné textové výsledky analýzy zobrazíť priamo pod notovým zápisom cez notový editor Sibelius. Stránka ponúka návod v anglickom jazyku na export výsledkov analýzy do notového súboru v programe Sibelius. Pripravujeme následne aj možnosť univerzálnejšieho použitia výsledkov zobrazením v ktoromkoľvek notopisnom editore, ktorý má možnosť spracovať vstup hudobnej skladby vo formáte midi, keďže analytický softvér spracúva hudbu výhradne zakódovanú v midi.

Príklad 2:

```

1:2.0: null:null:G MOLL:null:null:novak-1_20241106125556.mid
2:1.75: D MAJOR_TRIAD:ROOT(5):G MOLL:D (V):null:novak-1_20241106125556.mid
2:2.0: null:null:G MOLL:null:null:novak-1_20241106125556.mid
3:1.0: null:null:G MOLL:null:null:novak-1_20241106125556.mid
3:1.5: D DOMINANT_SEVENTH_INCOMPLETE:ROOT(5):null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
3:1.625: Fb! DIMINISHED_TRIAD:ROOT(5):null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
3:1.75: C MAJOR_TRIAD:SEXT(6):null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
3:2.0: Fb! DIMINISHED_TRIAD:ROOT(5):null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
4:2.0: null:null:null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
5:1.0: null:null:null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
5:1.5: A DOMINANT_SEVENTH_INCOMPLETE:ROOT(5):null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
5:1.625: Cb! DIMINISHED_TRIAD:ROOT(5):null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
5:1.75: G MAJOR_TRIAD:SEXT(6):null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
5:1.875: Cb! DIMINISHED_TRIAD:ROOT(5):null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
5:2.0: G MAJOR_TRIAD:SEXT(6):null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
6:2.0: null:null:null:null:null:novak-1_20241106125556.mid

```

Textový výsledok automatizovanej počítačovej analýzy piesne č. 1:

Číslo zľava uvádza poradie taktu, druhé číslo poradie doby v rytmických hodnotách jednej štvrtky alebo jej podielu, nasleduje základný tón zisteného akordu a anglický názov typu akordu, číslo jeho obratu v zátvorke vyjadrené arabskou číslicou (5 pre kvintakord, 6 pre sextakord a 4/6 pre kvartsextakord), tónina, a následne harmonická funkcia v druhej zátvorke, vyjadrená rímskym číslom stupňa stupnice (napríklad I pre toniku, V pre dominantu atď.).

Vlastný výskum a výsledky

Nasledujúca tabuľka približuje celkový náhľad na tonalitu/modalitu, formu a obsahové zameranie piesní. Výsledky vznikli spracovaním výstupných dát z práce počítača/softvéru, ich kontrolou a doplnením tradičnou (manuálnou) cestou harmonickej a formovej analýzy. Softvér priniesol nepresné alebo neurčené konkretizácie tónin tam, kde išlo o modalitu alebo o rýchle modulácie či vybočenia. Hlavné tonálne (modálne) centrá však určil takmer všade správne. Ich označenie je názvom centrálného tónu, malým písmenom pre molový a veľkým písmenom pre durový tónorod.

V stĺpci „Harmonické a štylistické zvláštnosti“ sú uvedené modernejšie alebo nečakané riešenia niektorých postupov v harmónii sprievodu piesne. Za tabuľkou uvádzame rozsiahlejšie slovné rozborý jednotlivých piesní, ktoré približujú ďalšie zaujímavosti alebo pohľady na neočakávané detaily harmonických úprav.

Tabuľka 6: Základné údaje a najvýznamnejšie výsledky analýzy piesní

Č.	Názov	Tónina	Harmonické a štylistické zvláštnosti	Forma
1.	<i>Veje vetor po doline</i>	g, s krátkymi vybočeniami	Sprievod v klavíri oveľa pohyblivejší ako spev, striedanie verbunkového rytmu, cigánska ¹⁴ D dur stupnica v introdukcii	<i>a(4t)-b(3t)-a'(3t)</i> strofická forma dvakrát zopakovaná, s 2t introdukciou
2.	<i>Dolina, dolina</i>	Es, Ges, es	Diel <i>a</i> – Es dur, diel <i>b</i> dlhší – Ges dur, es mol, časté tonálne prechody, prevaha D funkcie, spojky v es mol	Strofická <i>a-b</i> , s dvoma rytmicky variovanými návratmi
3.	<i>Láska, Bože, láska!</i>	B, c	Kadenčná harmonizácia akordická, pri ďalších slohách rytmicky zložitejší sprievod	Vnúťorná štruktúra motívov <i>a-b-c-a-c-a</i> s dvoma rytmicky zhusťujúcimi návratmi
4.	<i>Prevez, prevez, prievozníčku</i>	g, B	Verbunkový bodkovaný rytmus, druhá (stredná) strofa rytmicky zahustená dvaatridsatinovými figúrami v klavíri. Kadenčná úprava, najmä striedaním T a D(7)	Vnúťorná štruktúra strofy <i>a-a1-a2-a-a2-a</i> s prvým rytmicky variovaným návratom, druhý návrat prináša opakovanie prvého dielu, trojdielna forma s náznakom reprízy v sprievode
5.	<i>Ej, mám ja koňa ľaku</i>	c/C, G cigánska, F	Introdukcia 4 t trilok v klavíri, <i>a</i> synkopický sprievod, v spojke 2 t anticípacia pohyblivého klavírneho sprievodu medzi <i>a</i> a <i>b</i> , <i>b</i> pohyblivý klavírny sprievod. Spojky a kóda len v klavíri. Harmónia tonálne nejasná, postavená na terciových akordoch, ale s modálnymi prechodmi. V melódii dôraz na klesajúci hiátus	Strofická <i>i(4t)-a-sp(2t)-b-sp/k(5t)</i> , s dvoma návratmi
6.	<i>A chтора dzivočka</i>	a, d, e	Pomalá akordická úprava – celotaktové akordy, zmeny tóniny v náznakoch, chromatický prechod z e mol do d mol. Vzťahy D-T, niekde nejasné, kóda v d mol ukončená na akorde E dur	Strofická <i>i(4)-a-b-k(6)</i> , návrat s rytmickou variáciou, medzi strofami spojka

¹⁴ Pojem „cigánska durová (stupnica)“ je prevzatý z tradičnej hudobnej terminológie a používa sa v súvislosti so stavbou tónového radu (stupnice). Ide o zaužívaný termín s presným hudobno-teoretickým významom. Dnešný pojem „rómsky“ namiesto „cigánsky“ má spoločenský význam, pričom terminologicky závažne sa používa v odlišných významových kontextoch v iných vedných odboroch (napríklad etnológia, antropológia), avšak do hudobno-teoretickej terminológie zatiaľ nebol implementovaný.

Č.	Názov	Tónina	Harmonické a štylistické zvláštnosti	Forma
7.	<i>Dievča, dievča, čože to máš?</i>	A, E	Rýchla polka, príznačkový kadenčný sprievod, dlhá 9 t kóda za každou strofou, pohyblivá, s inou hudbou. Posledná kóda najdlhšia 18 t. Tretia strofa aj v sprievode pohyblivejšia	Strofická <i>a-b</i> , dva návraty s rytmickou variáciou v kóde
8.	<i>Široký jarčok, bystrá vodička</i>	d, G lydická, spodný tetrachord g cigánska	Náznačky kadencií, s modálnymi úsekmi, typickými pre ľudovú hudbu. Veľmi pohyblivý sprievod k slovám o bystrej vodičke, dialóg <i>a-b</i> , diel <i>b</i> synkopický. Malá kóda	Strofická <i>a-b</i>
9.	<i>Anička, dušička, nekašli</i>	d, F	Diel <i>a</i> molový, diel <i>b</i> durový, s behmi napodobňujúcimi cimbal na koncoch taktov	<i>a-b-b-a</i>
10.	<i>Teče voda ze skaly</i>	F, B, g	Pomalšia pieseň, kadenčná akordika s vybočeniami a mimotonálnymi funkciami, miestami aj biakordické súzvučky dvoch funkcií, najčastejšie T a D	5 slôh jednodielnej šesťtaktevej formy. Každé opakovanie s rytmickou variáciou
11.	<i>Hej, zapadaj, slniečko, za hory</i>	f dórska, Es, c/C	Modálny diel <i>a</i> , s pohyblivou figúrou terciovo-akordickou v dvaatridsatínach v sprievode, so zmenou v druhom aj treťom zaznení, modulačný akordický diel <i>b</i> , spojky a kóda v C dur	Strofická <i>a-b</i> , každý návrat s rytmicko-melodickou variáciou
12.	<i>Dievča z Bielej hory</i>	e, G oscilácia, a	Kadenčný princíp, využíva zmiešané harmonické funkcie T a D	forma <i>a-b</i> opakovaná v druhej strofe
13.	<i>Včera mi má milá odkázala</i>	F, Es, C/c frýgická	Kvartové akordy v úvode a v spojke, frýgické postupy s tónom <i>des</i> v závere C dur	forma <i>a-b</i> opakovaná v druhej strofe
14.	<i>Čo to za holúbky za vrch stola sadá</i>	e, G	Kadenčná harmonizácia, použitie mimotonálneho akordu k D a durovej S	<i>a-b(a)</i> forma s náznakom trojdíelnosti, dvakrát opakovaná
15.	<i>Čo robíš Hanička Hanka</i>	a, bez tonality	Nejasná tonalita, podkladaná kvintakordmi a mol, F dur, C dur, E dur a dominantnými septakordmi od D, zmiešané harmonické funkcie a mol + zmenšený septakord od <i>dis</i> , ukončenie na A dur s predposledným akordom <i>d-fis-a-c</i> , bez kadenčných následností funkcií	<i>a-b</i> forma opakovaná v druhej strofe
16.	<i>Kebych ja vedela</i>	fis, Cis/cis, melódia chromatický mezzo-tetrachord a mutácia	Suboktávová melódia, harmonizovaná kadenčne so zložitejšími funkčnými vzťahmi, štyri strofy, posledná s akordickou sadzbou v sprievode	<i>a-ba'</i> dvojdielna forma symetrická s kontrastným taktom vnútri formy

Č.	Názov	Tónina	Harmonické a štylistické zvláštnosti	Forma
17.	<i>Preleť, sokol, cez ten háj</i>	f, melódia dórska, harmonizovaná tonálne, koniec na F	Kadenčný sprievod f mol dórskej melódie s ukončením na durovej tonike	a-b forma (motivicky a-b-c-b) opakovaná v druhej strofe s krátkou kódou
18.	<i>Pyšná je sýkorka</i>	G	Jednoduchá harmonizácia s náznakmi a miešaním toniky a dominanty, s ostinátnou tonickou kvintou v diele b	a-b forma opakovaná v druhej strofe s krátkou introdukciou a kódou
19.	<i>Prší, prší, dážď sa leje</i>	e	Kadenčná harmonizácia s mimotonálnou dominantou k S	a-b forma opakovaná v druhej strofe, s krátkou introdukciou a kódou
20.	<i>Oženel som sa, ale ne dobre</i>	C	Prevaha tonických akordov, podkladajúcich aj iné funkcie v speve. Postupná gradácia v každej strofe s rytmickým zahusťovaním. Ostinátny tón c v sprievode je občas súčasťou aj dominantnej funkcie. Harmonické závery D-T alebo S-T	a-b forma ako téma, každá ďalšia strofa ako nová variácia, oddelená 4 t spojkou, ukončená kódou
21.	<i>Pod tým naším okenečkom</i>	F (vybočenia do a)	Gradačne vytvorená forma rytmických (v sprievode) variácií základnej strofy piesne v čardášovom rytme. Rýchle behy sprievodu pripomínajú cimbal.	a-b-a1 strofická forma s 2 t spojkami medzi variovanými strofami.
22.	<i>Zaspievaj kohútka na kosodrevine</i>	Es lydiecká	Klavírny sprievod s ostinátnym výskytom tónu es, využívanie zmenšeného septakordu f ^{is} -a-c-es	a-b forma ako téma, každá strofa je novou variáciou, oddelená 5 t spojkou, ukončená 9 t kódou
23.	<i>Už som sa vydala, už je darmo</i>	g	Jasná diatonická melódia, tri strofy v rytmicky gradujúcom zoradení	a-b forma ako téma, každá ďalšia strofa je jej komplikovanejšou variáciou, oddelená 4 t spojkou, ukončená 3 t kódou
24.	<i>Vzal bych ťa dievčatko, ale načo?</i>	G, a	S využitím mimotonálnej dominanty k a a k d. Akordický sprievod v ľavej ruke s držanými kvintami a decimami. Pomalé tempo	a (4+4)-b (6)-a1 (4) forma opakovaná v druhej strofe po 4 t spojke a ukončená 4 t kódou
25.	<i>Píme, chlapi, píme víno</i>	e, G, E	Polka s príznavkami, každý návrat s rytmicky zahusťujúcou sa variáciou	Strofická a-b , zopakovaná dvakrát s rytmickými komplikáciami

Jednotlivé piesne (klavírne úpravy) skladateľ uviedol v číselnom poradí bez názvu, vo vydaní nôt je na začiatku obsah s uvedením incipitov piesňových textov (prvých

slov, resp. celého prvého verša). V prvom stĺpci tabuľky preto uvádzame tieto textové incipity piesní, ktoré označujú jednotlivé klavírne úpravy. Názvy tónin sú kvôli stručnosti uvádzané veľkým písmenom pre dur a malým písmenom pre mol. Pri modalite alebo iných odlišnostiach uvádzame v tomto stĺpci odlišnosť slovom.

Stručné opisy klavírných úprav piesní

1. *Veje vetor po doline*

Úprava piesne sa začína cigánskou D dur stupnicou¹⁵ v dvojtaktovej introdukcii s predznamenaním 2b. Pri nástupe spevu skladateľ zvolil zdanlivú D dur harmonickú cez jej spodný tetrachord, ktorý je totožný s vrchným tetrachordom g mol melodickéj (tóny *d – e – fis – g*) a v závere prvého motívu aj kadencuje do toniky g mol. Fráza sa končí cez vrchný tetrachord centra *d* (na tomto mieste rovnako v D dur alebo d mol melodickéj tónmi *a – h – cis – d*). Vzhľadom na predznamenanie vo výklade by sme mohli uprednostniť D dur ako dominantu v g mol, aj keď ihneď nasleduje melodický obrat v speve cez tón *f* ako malú terciu d mol. Prechody cez spodné tetrachordy D dur/d mol a g mol/G dur vytvárajú neustále pripomienky cigánskej durovej stupnice s centrom G/D, ktorá však v závere piesne prekvapujúco naznačí F dur, a následne ukončí harmonický proces vrchným tetrachordom g mol melodickéj (alebo spodným tetrachordom D dur) a kadenčným prechodom z dominantného septakordu od tónu *d* do toniky g mol. Posledných šesť taktov uvádza sprievod v trojhlasnej polyfónii. Rýchly pohyb v pravej ruke klavíra v trilkových a stupnicových behoch má pravdepodobne pripomínať cimbal.

2. *Dolina, dolina, čo idem, tá iná*

Prvý diel je v tónine Es dur (4 t), ktorá sa v druhom diele skokom zmení na Ges dur s chromatickým prechodom do es mol. Pri prechode vzniká jav, v tradičnej harmónii neodporúčaný, ktorý sa zvykol označovať pojmom „priečnosť“ (rozloženie chromatického postupu do dvoch hlasov). Priečnosť sa objavuje na viacerých miestach ďalších piesní, možno ju nájsť aj v prvej. Na tomto mieste spôsobil priečnosť prechod z kvintakordu Ges dur (7. takt) na dominantný septakord od tónu *b* (8. takt), kde sa postup *des – d* ocitol v rôznych hlasoch a oktávach. V štýlovom období Novákovho pôsobenia (začiatok 20. storočia) sa k takýmto „prehreškom“ z minulých storočí už neprihliadalo, dokonca sa v tvorbe skladateľov, zámerne porušujúcich tradičné pravidlá, stali prejavom novosti zvuku (napríklad zámerné paralelné kvinty či kvintakordy u Debussyho a ďalších impresionistov). Harmonicky ide o jasne tonálne kadenčné riešenie, s prevahou spojov dominanty a toniky, na významnejších miestach ukončovania aj s uvedením úplnej harmonickej kadencie v trojici funkcií subdominanta – dominanta – tonika. Štylistika sprievodu piesne je pri každej ďalšej strofe a novom texte odlišná, s tendenciou

¹⁵ Durová stupnica so zníženým frýgickým druhým tónom a súčasne so zníženým šiestym tónom stupnice. Na oboch miestach sa vytvára interval jedenapoltónu – hiátu – uprostred tetrachordu. D dur cigánska obsahuje teda tóny *d, es, fis, g, a, b, cis, d*. Pojem „cigánska“ je použitý s vedomím tradičného významu terminu *technicusu*, ktorý sa v muzikologickej terminológii zaužíval napriek súčasnému spoločenskému vnímaniu tohto pojmu ako pejoratívneho, a preto sa nepovažujeme za kompetentných ho zmeniť na „rómska“.

komplikácie a zhustenia, pri treťom opakovaní melódie aj s harmonickými zmenami.¹⁶ Spojky medzi strofami rieši klavírny sprievod vo verbunkovom rytme (Príklad 3).

Príklad 3: verbunkový rytmus v 2. piesni V. Nováka



3. *Láska, Bože, láska, kde ťa ľudia berú*

Pomalá netanečná pieseň v B dur s vybočením do c mol, s využitím mimotonálnej dominanty ku g ako VI. stupňu v B dur. Trikrát zopakovaná hudba strofy s novými slovami a s rozlične štylizovaným a gradačným princípom, harmonizovaná kadenčne, v závere aj s polyfónnym sprievodom.

4. *Prevez, prevez, prievozníčku, mám za vodou frajerečku*

Malá viacdielna forma podobných (varírovaných) dielov sa trikrát zopakuje aj s introdukciou pre každú ďalšiu strofu. Stredný diel prináša zhustenie v sprievode na dvaatridsatiny. Tónina g mol osciluje s viacnásobnými diatonickými prechodmi do B dur a naspäť. Spev s bodkovaným rytmom je štylizovaný tanečne ako čardáš alebo verbunk. Skladateľ v harmónii použil aj zložitejšie akordy ako zmiešané funkcie biso-
nancie tonicko-dominantné (TD) v g mol aj v B dur.

5. *Ej, mám ja koňa faku*

Introdukcia v c mol (4 takty) s trilkami na klesajúcom stupnicovom prechode od es po g s melodickým hiátom pripravuje pieseň tónálne aj melodicky. Plnú toniku c mol skladateľ uplatnil len v prvom akorde introdukcie, prvá fráza piesne je podložená tónálne nejasným molovo-malým septakordom so záverom na kvintakorde G dur. Opakované závery na tomto kvintakorde vyznievajú vďaka melodickému hiátu ako spodný tetrachord cigánskej stupnice G dur. Harmonicky sa synkopický sprievod vyhyba tonike c mol (súdiac podľa predznamenia 3b) a vzhľadom na ambitus sexty prvej frázy melódie možno hovoriť skôr o chromatickom mezzotetrachorde, rozšírenom na hexachord.¹⁷ Dvojtaktová pohyblivá spojka harmonicky zotrúva na zahustenej dominante (g-h-d-a). Druhá fráza (diel b) sa začína na dominante (dominantný septakord a nonakord od c, teda c-e-g-b-d) k F dur, ktorý nesie aj význam subdominanty z c mol, na konci sa tretíkrát rozvedie do sextakordu f mol s rytmicky rovnakým sprievodom ako predchádzajúca spojka.

Štvortaktovú spojku pred druhou strofou Novák riešil striedaním neúplných harmonických funkcií v C dur T – D, T – VI, opakovane. Návrat dvojdielnej strofy skladateľ zopakoval trikrát, s polkovým rytmom vždy v druhej fráze (v diele b). Pieseň je harmonicky ukončená na tonike C dur. Melodické frázy sú kvarttónálne, chromatický mezzotetra-

¹⁶ Tento postup sme zaznamenali v mnohých ďalších piesňach, kde skladateľ harmonizoval strofy odlišne, s cieľom vytvoriť v piesni gradáciu.

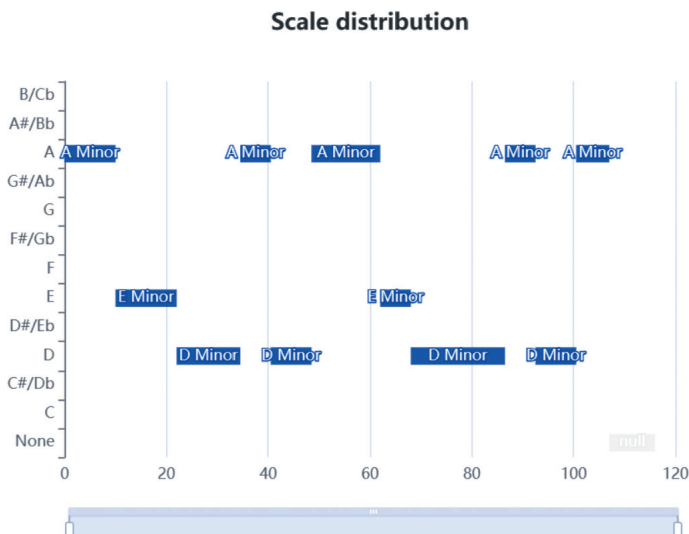
¹⁷ Pozri KRESÁNEK, Ref. 1, s. 112-114.

chord a dórsky tetrachord (podľa Kresánkovej typológie tetrachordov¹⁸) sú harmonizované tonálne. Prvá fráza je vždy harmonicky ukončená na kvintakorde G dur, druhá harmonicky zatvorená na tonike bez tercie (možný C dur aj c mol). Harmonizácia prebieha s dôrazom na harmonické princípy molovej subdominanty a durovej dominanty, avšak bez využitia úplnej harmonickej kadencie, smerujúcej do plnej toniky. Závery s tonikou sú riešené plagálne, teda predposledný akord je funkčne viacznačný molovo-malý septakord v C dur (ktorého kvintakordom skladateľ pieseň ukončil) subdominantnej funkcie.

6. *A chтора dzivočka*

Pieseň prebieha v dvojdielnej nesymetrickej forme *a-b* s dvoma strofami. Začína sa štvortaktovou introdukciou s kadenciou a mol. Sprievod prvej frázy, teda diel *a*, harmonicky naznačuje e mol, d mol, s dominantou na konci (*a-cis-e*) Druhá fráza ako diel *b* prebieha v d mol, končí sa na dominante k a mol (*e-gis-h*). Obe modulácie využívajú molovú subdominantu, v prvom diele z tóniny a mol (*d-f-a*), v druhom diele z tóniny e mol (*a-c-e*), čo zabezpečuje nejasné tonálne centrum. Návrat je harmonicky rovnaký, ale v oboch dieloch s bohatšou akordickou sadzbou. Pieseň ukončuje šesťtaktová kóda, kadenčne vytvorená v d mol, ale striedajúca II. stupeň (*e-g-b-d*) a durovú dominantu (*a-cis-e*), harmonicky otvorená na dominante k a (*e-gis-h*) s nejasným hypotetickým rozvedením, či akord asociuje dominantu A dur k d mol, alebo toniku a mol (do ktorých však už záverečný akord nie je rozvedený). Vzhľadom na predchádzajúce takty s tónovým obsahom d mol harmonickej poukazuje výsledok počítačovej analýzy na asociatívny a mol (pozri graf tonálneho priebehu piesne vo výstupe softvéru, Graf 2). *Tempo andante religioso* a sprievod na dlhých akordoch robí z piesne pomalú zádumčivú až náboženskú pieseň.

Graf 2: V. Novák, pieseň č. 6, tonálny priebeh



¹⁸ Pozri KRESÁNEK, Ref. 1, Časť štruktúrálna, Piesne staré, Rozbor tonálny, s. 83-112.

7. *Dievča, dievča, čože to máš?*

Trikrát znejúca dvojdielna nesymetrická forma rýchleho tanca (polkový priznávkový sprievod) s tromi textovými strofami, pričom tretie znenie je rytmicky komplikované šesťnásttinovými behmi v sprievode a odkláňa sa v závere od polkového rytmu. Strofy sú oddelené deväťtaktovými spojkami v klavírnom parte. Na záver je pripojená klavírna kóda s triolovým pohybom v 18 taktach. Harmonizácia je kadenčná v A dur, skladateľ využil len pár mimotonálnych akordov v tvaroch dominantného alebo zmenšeného septaktordu. Začiatok každej strofy je v sprievode podložený kvintou *a-e*, ktorá sa strieda s kvartou *h-e*, a následne ďalšími intervalmi v priestore A dur, prípadne E dur. Kvinty zvukovo posilňujú ľudové znenie.

8. *Široký jarčok, bystrá vodička*

Dvojdielna nesymetrická forma, vypísaná dvakrát pre dve strofy. Prvý diel s bohatým rytmickým pohybom v klavírnom sprievode v dvaatridsatínových hodnotách zvukomalebne ozvučuje vodu. D mol harmonická je v druhom diele posunutá do melodickej d mol s odrážkou pri *h*. Melódia je uzavretá klesajúcim hiátom v oboch dieloch. Končí sa otvoreným záverom na dominante v d mol (*a-cis-e*). Text prináša dialóg milého a milej, zmenu osoby riešil Novák inou štylistikou, inou tóninou, ale aj zmenou tempa (na začiatku *Andante rubato*, v druhom diele *Allegro*).

9. *Anička, dušička, nekašli*

Pieseň má dvojdielnu symetrickú formu mostovej stavby *ab-ba* v d mol, s vybočeniami do F dur. V spojkke zaznieva stúpajúca stupnica d mol harmonická s hiátom. Frázy *b* v sprievode stupnicovo klesajú po dobách po tónoch d mol prirodzenej (aiolskej) stupnice, s harmonickým náznakom F dur. Skladateľ ukončil pieseň úplnou harmonickou kadenciou s kadenčným kvartsextakordom v d mol. Sprievod je polkový s rýchlym dvaatridsatínovým pohybom v pravej ruke klavíra. Softvér určil tonalitu v 100 % úsekoch piesne nasledovne (Tabuľka 7):

Tabuľka 7: Zastúpenie tónin v piesni č. 9

novak-09_20241010225014.mid_analysis_function_stats.txt

Type	Duration (1/4 notes)	Duration (%)
D Minor	29.5	78.67
F Major	8.0	21.33
No scale	0.0	0

Scale distribution

10. *Teče voda ze skaly*

Pieseň je harmonizovaná častým striedaním a zmenami harmonických funkcií v hlavnej tónine F dur. Ide o zjavnú kadenčnú harmonizáciu so zmenšeným mimotonálnym akordom (*fis-a-c-es*) k druhému stupňu (*g*), ktorý sa zvykne využívať v subdominantnej funkcii. Samotná jednohlasná melódia piesne s centrálnym tónom *f*, s predznamenaním 1b, ale s použitím tónu *es*, by mohla byť považovaná za modálnu – mixolydickú.

Silný tonálny dôraz vznikol práve podložením tónu *es* mimotonálnym akordom (pozri Príklad 4).

Príklad 4: Pieseň č. 10, začiatok

10.

Te - če vo - da ze ska - ly do tej pan - skej zah - ra - dy, do tej pan - skej zah - ra - dy.

semplice, poco marcato
con Ped.

espress. poco rit.

Trojštvrtový takt a rytmizácia (dve osminy – dve štvrtové alebo jedna štvrtová – polová) vytvárajú z piesne pomalý valčík. Skladateľ viackrát použil nad základným tónom jednej harmonickej funkcie iné tóny, teda zmiešal harmonické funkcie (napríklad toniku so subdominantou a niekedy aj s dominantou). V štvrtom zaznení strofy (z celkových päť), ktorých opakovania sú kvôli rytmickým odlišnostiam vypísané, sa náhle objavuje trojtaktové vybočenie do B dur, využitie na „tonalizáciu“ mixolydického tónu *es* (Príklad 5).

Príklad 5: Pieseň č. 10, výsek štvrtej strofy

hla - ví - čka, od mo - je - ho sr die - čka, od mo - je - ho sr die - čka.

11. Hej, zapadaj, slniečko, za hory

Pieseň v dvojdielnej forme *a-b* sa začína v melódii klesajúcou stupnicou *f* mol s 3 béčkami s náznakom dórskeho modu. Harmonicky skladateľ podložil melódiu tonálnou úplnou harmonickou kadenciou s využitím aj vedľajších harmonických funkcií v postupnosti IV (S) – III (vedľajšia D) – D terckvartakord – T. Druhý diel sa začína tonálnym vybočením do *Es* dur a končí sa klavírnou dohrou v *C* dur. Klavírny sprievod je vyplnený dvaatridsatinovým tremolom v prvom diele. Druhá strofa má v dvaatridsatinovom pohybe mierne zmenený tónový obsah, tretie uvedenie strofy skladateľ upokojil bez tremola, bez harmonických zmien. Klavírny sprievod dáva piesni okrem tonálnych kontrastov aj pohybové ozdobovanie, pripomínajúce cimbalovú hudbu.

12. Dievča z Bielej hory

Dve strofy malej nesymetrickej formy 6 + 8. Skladateľ na úvod zvolil akordickú introdukciu s tonikou a dominantou *e* mol. Melódia dvojštvrtovej piesne má v prvom diele

modulačný charakter z e mol do G dur. Harmonizácia je tonálna, kadenčne osciluje medzi e mol – G dur. Klavírny part je plný ozdobných tónov, ktoré napodobňujú akési cimbalové „cifrovanie“. V závere je pieseň ukončená trojtaktovou kódou, harmonicky riešenou zmenšeným kvintakordom 7. stupňa nad tónickou zádržou.

13. *Včera mi má milá odkázala*

Skladateľ uviedol pieseň harmonicky zaujímavým dvojtaktovým úvodom s kvartovým akordom kvázi dominantnej funkcie (*c-f-b-d-g*) s rozvedením do toniky v F dur. Pieseň v rýchлом tempe polkovej tanečnosti je jasne frázovaná so zmenami tóniny na Es dur, náznak As dur, s ukončením frýgickou melódiou do C dur. Centralizačné kadenčné postupy rýchlo menia tonálne centrum, v tempe to však vyznieva radostne a tanečne.

14. *Čo to za holúbky*

Jedinečnosť piesne je zabezpečená originálnou melódiou v troch strofách. Harmónia neprináša žiadne zvláštnosti, skladateľ ju dokonale prispôbil piesni oscilujúcej medzi e mol a G dur, drobné ozvláštnenie je len v kadencii, kde skladateľ využil zmenšený septakord (*ais-cis-e-g*) k dominante e mol. Každá ďalšia strofa má vypísaný priebeh, pretože gradáciu prináša formou mierne zložitejšieho sprievodu aj s drobnou harmonickou odchýlkou.

15. *Čo robíš Hanička Hanka*

Nečakane disonantná harmonická úprava s využívaním disonancií v klavírnom sprievode pomocou chromatických melodických tónov aj nekadenčných sekundových a septimových súzvukov. Tie sú vytvárané biakordikou, ktorá miestami znie aj bitonálne. Ľavá ruka hrá niekedy tóny iného, aj keď väčšinou neúplného, akordu. Vo viacerých taktach vzniká aj priečnosť medzi tónmi *cis* a *c* (pozri Príklad 6). Tonálne prebieha skladba s náznakmi a mol, so záverom na tonike A dur. Nekadenčné postupy však nevyznievajú tonálne, ale modálne, prípadne harmonicky uvoľnene.

Príklad 6: Začiatok piesne č. 15 s priečnosťou

Moderato quasi allegretto.

semplice

15.

Čo ro-bíš Ha-nič-ka Han-ka, ty mo-ja du-šička slad-ká?

p

*Red. ** *Red. simile*

16. *Kebych ja vedela*

Známa ťahavá ľudová pieseň kvarttonálnej kostry (trávnica), ktorej venujeme v tejto štúdii najrozsiahljšiu pozornosť kvôli viacerým zvláštnostiam harmonického stvárnenia.

Jozef Kresánek ju v knihe *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného* na strane 112 spomína ako príklad uplatnenia chromatického mezzotetrachordu, ktorý je možné označiť za kombináciu lydického (s malou sekundou medzi vrchnými tónmi) a dórskeho (s malou sekundou medzi spodnými tónmi). Tým vzniká jedenapoltón medzi vnútornými tónmi (podľa Príkladu 7 ide o tóny zoradené v klesajúcom descendenčnom smere, ktorý je podľa Kresánka príznačný pre staršie piesne – $cis^2 - his^2 - a^1 - gis^1$). Kresánek považoval pieseň za tetrachordálnu, s mutáciou tónu $h(b)$, a najmä s rozšíreniami tónového priestoru tetrachordu nadol aj nahor. To by mohlo zodpovedať tonálnej kostre $cis - gis$ (podľa Príkladu 7), ktorej tóny sú centralizované aj kvantitatívne (dĺžka, prízvuk, opakovanie) aj kvalitatívne (vystriedanie so smerným tónom vo vzdialenosti malej sekundy). Trochu odlišný výklad tonálno-modálneho priebehu piesne aj s harmonickými nuansami možno nájsť v štúdiu V. Fulku.¹⁹ Fulka uvažoval o všetkých tónoch melódie ako o rovnocenných, čo menej vystihuje priebeh a frázovanie melódie. „*Pieseň má molovú modalitu v diapazóne veľkej sexty (hexachordu), s malou terciou, durovou veľkou sextou, ako aj s oscilujúcou čistou a zväčšenou kvartou: F-g-as-h(b)c¹-d¹. Trávnica má teda ambivaletný, kolísavý, molovo-durový a lydický modálny charakter.*“²⁰

Melódia sa stala podkladom aj známej skladby Bohuslava Martinů²¹ *Variácie na slovenskú ľudovú pieseň* pre violončelo a klavír.²² Harmonizoval ju tiež Miloslav Francisci v druhom zväzku svojich klavírných úprav pre klavír z roku 1893.²³ Francisci sa snažil o tonálnu harmonickú úpravu v f mol, s lydickou kvartou (tón h) priznanou ako mimotonálny smerný tón k dominante C.

Harmonický podklad melódie, zapísanej u Nováka vo fis mol, sa začína len veľkými a malými tremolovanými terciami, až v 4. takte, a následne v druhej fráze sú doplnené na kvintakordy, ktoré vyjasnia kadenčne (D – T) tóninu fis mol, ktorej prislúcha predznamenanie tri krížiky, avšak so zvýšeným 4. tónom na his (kvázi lydickým, ktorý by mal mať miesto podľa tradičnej modalít v durovom, nie molovom tónorode, takto by mohlo ísť skôr o tónový priestor cigánskej fis mol, pozri Príklad 7).

¹⁹ FULKA, Vladimír: *Bohuslav Martinů. Variace na slovenskou lidovou píseň pro violončelo a klavír. Konvergence folklóru s neobarokom*. Dostupné na: <Chrome-extension://efaidnbmn-nibpcapcgiclfindmkaj/https://dokumenty.osu.cz/pdf/khv/janackiana/prispevky2020/vladimir-fulka-bohuslav-martinu-variace-na-slovenskou-lidovou-pisen-pro-violoncelo-konvergence-folkloru-s-neobarokom.pdf>

²⁰ Ref. 18, s. 3-4.

²¹ MARTINŮ, Bohuslav: *Variations sur un thème slovaque*. Praha : Editio Supraphon, 1989.

²² Spracovanie piesne Bohuslavom Martinů porovnal Vladimír Fulka so spracovaním tej istej piesne Viliamom Figušom-Bystrým, pozri Ref. 18.

²³ FERKOVÁ, Eva: Harmonické preferencie ako štýlový znak skladateľskej poetiky. Príspevok k charakteristike úprav ľudových piesní pre klavír Miloslava Francisciho. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 8 (34), č. 2, 2017, s. 169-187.

Príklad 7: Pieseň č. 16, začiatok

16. *Largamente, rubato.*

Ke - bych ja ve - - - -

de - - - - - la,

kde môj mi - ľ

p *con Ped.* *dolce*

Použitím tónu *dis* v sprievode druhej frázy melódie (je popretá cigánska fis mol) vzniká súzvuk *cis-dis-fis* nejasného centra (ako obrat neúplného akordu *dis-fis-(a)-cis*). Rovnako ako Francisci, aj Novák poňal mutáciu tónu *his* na *h* v strednom diele (pozri Príklad 8 v prvom takte) ako septimu dominantného septakordu vo fis mol (teda tóny *cis-eis-gis-h*, v Novákovej úprave s neznejúcim *eis*, u Francisiho v f mol tóny *c-e-g-hes/b*).

Príklad 8: Pieseň č. 16, začiatok druhého dielu

vě - ra breh mu nie - - - - - sla vo fer - - - -

cresc. *p* *dolce*

Bohuslav Martinů, ktorý pieseň ako tému k variáciám upravil tiež v f mol, riešil pôvodne lydickú kvartu (tón *h*) v mutácii na tón *b* najzaujímavejšie. Uplatnil ho ako terciu zmenšene malého septakordu (na druhom stupni) z f mol, teda v akorde *g-b-des-f*, ktorý kadenčne nasmeroval do dominanty v f mol (*c-e-g-b*), ale táto sa nerozvieďla do toniky, ale postúpila do zmenšeného septakordu z C dur (teda dominanty v f mol), mutáciou z nej vytvoril silne smernú frýgickú dominantu *h-des-f-as* a chromatickým rozvedením do C dur zavrášil prvú frázu (pozri Príklad 9).

Príklad 9: B. Martinů: *Variácie na slovenskú ľudovú pieseň*, začiatok témy



Zvyšovanie tónu *his* aj v sprievodných hlasoch v počiatočnom úseku Novákovej úpravy vytvára neustále znenie hiátu, typického pre chromatický mezzotertrachord, aj akord zmenšene malý od tónu *his* (*his-dis-fis-a*) v druhom diele piesne (pozri Príklad 8, štvrtý takt), ktorý sa v tradičných postupoch klasickej harmónie stabilne používal na druhom stupni tóniny, teda jeho rozvedenie do *fis* mol je nové a neklasické.

Frázy v Novákovom poňatí sú ukončované akordom *cis* dur (dominantou vo *fis* mol), teda polovičným záverom. V druhej strofe je klavírny sprievod zahustený šestnáststinovými oblúkovými figúrami a v tretej strofe nastúpi trojhlas v každej ruke v akordickej sadzbe, teda zvuk nadobudne najvyššiu plnosť a vyvrcholenie. Forma *a1-a2-b-a3*, teda štvordielna s náznakom symetrie v návrate, je v tomto cykle piesní menej bežnou formou.

17. Preleť, sokol, cez ten háj

Melódia prechádza celú diatonickú modálnu stupnicu – klesajúcu *f* dórsku. Forma piesne je dvojdielna, *a b* (4 + 6). Priznávkový spôsob sprievodu polkovej štylizácie však kvôli miernejšiemu tempu a množstvu melodických obalov (pripomínajúcich cimbal) vyznieva ako čardáš (v párnom metre). Dórska modalita *f* je zrejماً z predznamenanania štyroch *b* a odrážky na *d* (typická veľká sexta). V záveroch sa však skladateľ rozhodol posilniť ukončenia pomocou kadenčného postupu *S-D-T*, s tónom *e* v rámci durovej dominanty. Pieseň má dve strofy, druhá v prvom diele má rytmicky zložitejší klavírny sprievod s rovnakou harmóniou. Kóda prechádza na durovú toniku.

18. Pyšná je sýkorka

Jednoduchá diatonická melódia kvintakordálnej kostry *G* dur, nedosahujúca oktavový ambitus, je harmonicky riešená v tonalite *G* dur. Prvý diel melódie v dvojdielnej nesymetrickej forme (*a-b*) je postavený na akorde *G* dur, druhý diel melódie na akorde *a* mol. Klavírny sprievod kopíruje akord *G* dur striedavo s dominantou v prvom diele, v druhom diele skladateľ použil ostinátny súzvuk *g-d* v ľavej ruke, striedajúci klesajúci tetrachord *c-a-h-g*. Klavírny sprievod v pravej ruke je synkopický, na druhú a štvrtú osminu prináša trojzvuky a štvorzvuky, ktoré s ľavou rukou dosahujú viaceré zložitejšie súzvuky, obsahujúce vždy buď základný tón *g*, alebo kvintu *d*.

19. Prší, prší, dážd' sa leje

Klesajúca modálna melódia aiolského *e* modu. Dvojdielna nesymetrická forma *a-b* (4 + 8) kopíruje priebeh piesne. Prvý diel skladateľ podložil striedaním akordov *e* mol

a h mol. Druhý diel ukončil tonálne kadenčne v e mol s využitím zmenšeného mimotonálneho septakordu k a (ako subdominante), klamne rozvedeného do f (s frýgickým vzťahom k centru e mol), pozri Príklad 10. Triolová pravá ruka proti osminám alebo synkopám v melódii a ľavej ruke vytvára rytmické zložitosti.

Príklad 10: Pieseň č. 19, kadencia s frýgickým akordom a následne prietazným tonickým kvartsextakordom e mol

20. Oženel som sa, ale ne dobre

Jednoduchá melódia C dur v ambite od e^2 po e^1 . Skladateľ postavil sprievod na ostinátnych trojzvukoch c-e-g. Strofa sa päťkrát zopakuje s novými slovami a čoraz rytmicky hustejším sprievodom. Medzi opakovania skladateľ vložil štvortaktovú tematickú medzihru s kadenčným postupom subdominanta – dominanta – tonika. Za tretím opakovaním strofy skladateľ zvolil nepresvedčivý plagálny záver v postupe subdominanta – tonika v C dur. Dominantu, ktorej sa sprievod vyhol počas priebehu spevu, skladateľ použil na koniec päťtaktovej kódy, čím ukončil pieseň len polovičným záverom na dominante.

21. Pod tým naším okenečkom býva veľký mráz

Pieseň je v týchto piesňach v menej používanej trojdielnej forme *aba*. Novák zvolil tonálnu kadenčne riešenú harmóniu v F dur, s využitím septakordu na druhom stupni a s mutáciou jeho základného tónu a tercie nahor na mimotonálny zmenšený septakord k tretiemu stupňu (*gis-h-d-f*). Tento je tu súčasťou archaickej kadencie s mediantou namiesto subdominanty (pozri Príklad 11). Tri strofy Novák opäť, ako vo väčšine predchádzajúcich piesní, riešil formou variácií. Druhá strofa má bohatú akordiku, tretia využíva obaľovanie tónov dvaatridsatinovými melodickými tónmi. Rytmika v sprievode je postavená na polkovej priznávkovkej technike, prechody skladateľ riešil s využitím synkopických nástupov.

Príklad 11: Pieseň č. 21, začiatok

22. Zaspievaj kohútku na kosodrevine

Lydická melódia s centrom *es* a tromi *b* v predznamenaní sa začína práve lydickým tónom *a*. Harmonizácia je v prvej fráze postavená na striedaní kvintakordu *Es dur* a zmenšeného septakordu od *fis*, ktorého tonálne rozvedenie by malo postupovať do kvintakordu od tónu *g*. Rozvedenie do kvintakordu *Es dur* možno považovať za klamné rozvedenie. Druhý diel *b* je spracovaný tonálne, striedaním dominantného septakordu a toniky v *Es dur*.

Pieseň má dvojdielnu nesymetrickú formu aj v harmonickej úprave (*a b*). Strofa zaznieva trikrát s novými slovami, medzi návratmi skladateľ uviedol klavírny päťtaktový prechod a na záver deväťtaktovú tematickú kódu. Návraty strofy sú vypísané, pretože tu skladateľ uplatnil gradáciu v rytmike aj v polohe pravej ruky klavíra (v tretej strofe oktávovo posunutej nahor).

23. Už som sa vydala, už je darmo

Diatonická melódia *g mol*, s kadenčnými ukončeniami a durovou dominantou. Tonálne nejasné úseky takmer nepozorovať. Ako pomocou softvéru (pozri Tabuľku 8), tak aj priamou analýzou možno počas takmer celej piesne jasne identifikovať tóninu *g mol*. Nezvýšený siedmy stupeň v melódii (*f*) je harmonizovaný ako mimotonálna dominanta k subdominante (*C*). Pieseň má, podobne ako väčšina predchádzajúcich, dvojdielnu nesymetrickú formu *a b* (8 + 6). Všetky tri strofy riešil skladateľ podobne ako mnohé predchádzajúce, teda bohatšími variáciami sprievodného klavírneho partu, jednak rytmicky, ale aj bohatosťou súzvukov.

Medzi strofami sú umiestnené štvortaktové spojky a na konci trojtaktové ukončenie. V diele *b* je oktávovým skokom nahor ($g^1 - g^2$) vytvorený vrchol.

Tabuľka 8: Pieseň č. 23, softvérová tonálna analýza

novak-23_20241014221853.mid_analysis_function_stats.txt

Type	Duration (1/4 notes)	Duration (%)
G Minor	99.25	90.23
No scale	10.75	9.77

Scale distribution

24. Vzal bych ta dievčatko, ale načo?

Suboktávová melódia je postavená na kvintakorde *G dur* tak, že v prvých dvoch dieľoch formy *aaba* ľavá ruka prináša kvintovanie toniky, neskôr aj kvinty subdominanty a bohatšie súzvuky. V diele *b* skladateľ tonálne vybočil s náznakom *a mol*. Každá strofa je ukončená kadenčne v *G dur* s mimotonálnou dominantou k dominante (*a-cis-e-g*). Opakovanie strofy po trojtaktovom klavírnom prechode prináša opäť rytmické zahustenie v klavíri. Záverečná kadencia v kóde s tonickou zádržou využíva zmenšený septakord k II. stupňu, a následne aj k tonike. Vznikol tak disonantný akord s tónom *gis* aj *g* a takt viacerých chromatických tónov, rozvedených do toniky. Pozri Príklad 12.

Príklad 12: Pieseň č. 24, záver

25. *Pime, chlapci, pime víno*

Rezká (*allegro risoluto*) tanečná pieseň v e mol s priznávkovým polkovým sprievodom, ktorý vďaka cifrovaniu v šesťtaktových klavírných prechodoch za druhou aj za treťou strofou môže mať charakter aj verbunka, aj čardáša. Tri strofy sú zoradené pre tento cyklus typickým spôsobom s rytmickou gradáciou v každom ďalšom návrate. Vnútna forma strofy je tiež typická dvojdielna nesymetrická *a-b*, pričom na začiatku *b* skladateľ zvolil vybočenie do G dur. Obe tóniny sú harmonizované kadenčne. Pieseň sa končí na akorde E dur.

Zhrnutie piesní na základe analýz a dát, získaných z analytickej práce softvéru

Tvorivé prepracovanie a harmonizácia piesní ukazuje skladateľovu hlbokú znalosť idiémov slovenskej ľudovej piesne. Okrem tvorivého tonálneho riešenia vo väčšine piesní sa skladateľ tvorivo zhostil aj typických modalít ako lydickej, dórskej, frýgickej aj aiolskej, prípadne špecifických cigánskych stupníc durovej aj molovej, ktoré citlivo rozvinul v na to disponovaných piesňach. Klavírna štylistika je miestami tvorená s vedomím napodobnenia inštrumentálnych sprievodov cimbalu, resp. sláčikových nástrojov.

Aj metrorhythmika zodpovedá typickej ľudovej tanečnosti regiónov Slovenska, s polkovými, verbunkovými a čardášovými postupmi najmä v klavírnom sprievode ako „cifrovanie“, tremolá, rýchle behy a rozklady akordov, priznávkové rozklady akordov, melodické obalovanie tónov atp. Metrum je prevažne 2/4, s polkovou rytmickou úpravou sprievodu v piesňach č. 2, 4, 5, v niektorých úsekoch piesne č. 9, v piesňach č. 13, 14, 17, 21, 22 a 25. Metrum 3/4 je len v piesňach č. 3, 10, 16; v piesňach č. 14 a 24 je metrum 3/8.

Z hľadiska formového riešenia prevažuje (v samotných piesňach) dvojdielna nesymetrická forma *a-b*, pričom strofické piesne, ktoré sú v prevahe, majú vytvorený gradaný priebeh pomocou rytmického, harmonického aj sadzobného zhusťovania. V úpravách nechýbajú introdukcie, inštrumentálne prechody a kódy, ktoré vytvárajú z niektorých piesní rozsiahlejšie časti cyklu.

Striedanie tonálnych aj tempových riešení zabezpečuje, že cyklus je plný nápaditých kontrastov a slovenská ľudová pieseň sa tu ukazuje v najkrajších odtieňoch a melódiách.

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

Bibliografia

- FERKOVÁ, Eva: Harmonické preferencie ako štýlový znak skladateľskej poetiky. Príspevok k charakteristike úprav ľudových piesní pre klavír Miloslava Francisciho. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 8 (34), 2017, č. 2, s. 169-187.
- FERKOVÁ, Eva: K harmonizácii slovenských ľudových piesní v prvých edíciách klavírných úprav z 30. rokov 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 10 (36), 2019, č. 1, s. 131-147.
- FERKOVÁ, Eva: Slovenské ľudové piesne v klavírných úpravách Vladimíra Rebikova. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 14 (40), 2023, č. 1, s. 93-113.
- FERKOVÁ, Eva – ŠUKOLA, Michal: Software for Analysis of Harmony as a Computer Tool for Search of Tonal Cadencies in Various Midi Files. Abstrakt. In: DMRN+14: *Digital Music Research Network Workshop Proceedings 2019*, s. 4, dostupné na: <https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/bitstream/handle/123456789/61898/DMRN14_Proceedings_17Dec2019.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- FERKOVÁ, Eva – ADAMOVIČ, Silvia – URBANCOVÁ, Hana: Usage Rate of Chords and Keys as Basis for Genre Comparison and Differentiation. In *Popular and Folk/National Music in Dichotomy of Artificial and Nonartificial Music*. Rimini, 2019. In: *Dichotomous Paths and Clashes: Complexities and Multiplicities in Music Analysis and Theory. Conference Book*. Abstrakt, s. 45-46,
- FULKA, Vladimír: Bohuslav Martinů. *Variace na slovenskou ľudovú pieseň pro violončelo a klavír. Konvergenie folklóru s neobarokom*. Dostupné na: <[Chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dokumenty.osu.cz/pdf/khv/janackiana/prispevky2020/vladimir-fulka-bohuslav-martinu-variace-na-slovenskou-lidovou-pisen-pro-violoncelo-konvergenie-folkloru-s-neobarokom.pdf](https://dokumenty.osu.cz/pdf/khv/janackiana/prispevky2020/vladimir-fulka-bohuslav-martinu-variace-na-slovenskou-lidovou-pisen-pro-violoncelo-konvergenie-folkloru-s-neobarokom.pdf)>
- KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997 (reprint vydania z roku 1951).
- MARTINŮ, Bohuslav: *Variations sur un thème slovaque*. Praha : Editio Supraphon, 1989.
- NOVÁK, Vítězslav: Několik slov o slovenské písni. In: *Český lid*, roč. 10, 1901, č. 1, s. 15-21.
- NOVÁK, Vítězslav: *25 slovenských lidových písní*. Praha : Nakladatelstvo Mojmir Urbánek, b. r.
- NOVÁK, Vítězslav. *Vítězslav Novák o sobě a o jiných*. Praha: Jos. R. Vilímek, 1946. 200 s. Dostupné na: <<https://kramerius5.nkp.cz/view/uuid:90fb3b00-5453-11e4-bc71-005056827e52?page=uuid:8a693d99-b8b5-4e70-ab78-65a4fbc62274>>
- SCHNIERER, Miloš: *Vítězslav Novák. Život a dílo*. Dostupné na: <<https://www.vitezslavnovak.cz/zivot-a-dilo/d-1015>>
- URBANCOVÁ, Hana: Klavírne úpravy slovenských ľudových piesní v tlačených edíciách 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 9 (35), 2018, č. 1, s. 28-102.

Summary

VÍTĚZSLAV NOVÁK'S PIANO ARRANGEMENTS OF SLOVAK FOLK SONGS – HARMONIC CHARACTERISTICS AND COMPUTATIONAL STATISTICS

This study forms part of a larger research project focused on the methods, style, and quality of harmonic adaptations of Slovak folk songs by professional composers both from Slovakia and abroad. It examines the adaptations of Slovak folk songs for voice with piano accompaniment by the famous Czech composer of the first half of the twentieth century, Vítězslav Novák.

The research methods include not only traditional harmonic-tonal, melodic, and formal analysis, but also statistical evaluations of the results of automated computer analysis of harmony, processed by software accessible at <http://195.210.28.226/demo.php>.

The cycle of songs under consideration demonstrates a high-quality and sensitive treatment of the specificities of Slovak folk music. The composer's professional approach to harmonic language is marked predominantly by tonal procedures in harmonisations; however, in songs of evidently modal character, he adapts to the typical modalities such as Lydian, Dorian, Phrygian, and Aeolian, or specific gypsy scales of major and minor. The creative treatment and harmonisation of the songs reveal the composer's deep knowledge of Slovak folk song idioms. His piano style sometimes consciously imitates the instrumental accompaniments of the dulcimer or string instruments. Metre and rhythm also frequently correspond to typical Slovak folk dances such as the polka, verbunk, and csárdás. The prevailing polka metre of 2/4 can be observed in songs nos. 2, 4, and 5, in some sections of song no. 9, and in songs nos. 13, 14, 17, 21, 22, and 25. The 3/4 metre appears only in songs nos. 3, 10, and 16, while the 3/8 metre occurs in songs nos. 14 and 24. In terms of form, the asymmetric two-part form of a-b prevails. The arrangements do not lack introductions, instrumental transitions, and codes. The alternation of tonal and tempo solutions ensures that the cycle is full of imaginative contrasts and Slovak folk songs are shown in their most beautiful shades and melodies.

VIACJAZYČNÝ PIESŇOVÝ REPERTOÁR V HUDOBNEJ ZBIERKE JÁNA MIČÁTKA Z VOJVODINY

KRISTINA LOMEN

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

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

Abstract

This study describes one of the few surviving historical sources of the traditional songs of the Slovak ethnic community in Vojvodina. The music collection of the teacher, poet, and national revivalist Ján Branislav Mičátek (1837–1905) dates from the 1860s to the 1880s and originated within a Slovak enclave in Vojvodina. The collection includes a multilingual repertoire containing songs in Slovak, Serbian/Croatian, Hungarian, German, Czech, Russian, and Rusyn. This study presents a concise biography of Mičátek and describes the collection with particular emphasis on its most extensive song material – Slovak folk songs and songs in the Serbian language. These are subsequently compared with contemporary song collections from the territories of Slovakia and Serbia to identify the songs and place them within a historical context.

Keywords: ethnic enclave, music collection, song repertoire, multilingualism, Slovak and Serbian/Croatian songs

Historické pramene tradičného spevu Slovákov vo Vojvodine v súčasnosti možno zaradiť k málo prebádaným oblastiam etnomuzikologického výskumu v strednej Európe a na Balkáne. Doposiaľ sa im nevenovala náležitá pozornosť, v dôsledku čoho v súčasnosti chýba ich základná evidencia, komplexná charakteristika aj začlenenie do širšieho hudobno-historického a kultúrneho kontextu. Existenciu niektorých prameňov dokladajú viaceré zdroje, ako napríklad odborná literatúra,¹ publikované dobové pies-

¹ Napr. ČÁNIOVÁ, Kvetoslava: *Ludové piesne Slovákov vo Vojvodine*. [Diplomová práca.] Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 1975, s. 18-38. MIŠKOVIC, Juraj: K zbierke Slovenské

ňové edície,² ale aj odpisy viacerých piesňových zbierok, ktoré sú v súčasnosti uložené v Ústave hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied ako súčasť interných zbierkových fondov Oddelenia etnomuzikológie.³ Avšak naďalej chýba systematický výskum, ktorý by priniesol súhrnný prehľad historických prameňov a zároveň aj nové a detailnejšie poznatky k danej problematike. Na základe nich by bolo možné získať nové údaje k dejinám dokumentácie slovenských ľudových piesní vo Vojvodine, ktoré sú v súčasnosti neúplné. Táto skutočnosť bola jedným z hlavných podnetov k nášmu výskumu historických prameňov tradičného spevu slovenského etnika vo Vojvodine v poslednom období.

Predmetom tejto štúdie sa stal hudobno-historický prameň z druhej polovice 19. storočia, ktorý vznikol a používal sa v prostredí vojvodinských Slovákov. Ide o hudobnú zbierku Jána Mičátka. Jej súčasťou je aj piesňový repertoár, vrátane slovenských ľudových piesní. Ide o málo známy prameň, ktorý nebol zatiaľ zhodnotený z pohľadu slovenskej etnomuzikológie, hoci v súčasnosti je uložený v pamäťovej inštitúcii na Slovensku. Povedomie o existencii tohto prameňa nie je rozšírené ani medzi Slovákmi vo Vojvodine.

Hudobná zbierka Jána Mičátka je významná z viacerých aspektov. V kontexte dnes známych historických prameňov slovenských ľudových piesní z územia Vojvodiny môžeme túto zbierku považovať za dosiaľ najstarší prameň, ktorý máme dnes k dispozícii a ktorý obsahuje aj zápis nápevov. Ďalší významný aspekt tohto prameňa spočíva vo viacjazyčnosti piesňového repertoáru. V štúdiu stručne zhrnieme doterajší výskum historických prameňov tradičného spevu Slovákov vo Vojvodine. Ďalej priblížime náš vlastný výskum. Následne sa zameriame na deskripciu Mičátkovej hudobnej zbierky. Sústredíme sa najmä na piesňový repertoár, ktorý je v tejto zbierke obsiahnutý. Zameriame sa na určenie jazyka piesňových textov a na identifikáciu jednotlivých piesní (piesňových typov), ktoré sa pokúsime zaradiť do kontextu dobových prameňov a v závere poukážeme na význam Mičátkovej zbierky z dnešného pohľadu.

Súčasný stav bádania

V slovenskej etnomuzikológii sa výskumu hudobno-historických prameňov začala venovať pozornosť od polovice 20. storočia. Prvotný záujem sa sústredil najmä na opis a sprístupnenie konkrétnych hudobných pamiatok – rukopisných zbierok a zborníkov,

ľudové piesne zo Starej Pazovy. In: FILIP, Michal – MIŠKOVIC, Juraj – KMEŤ, Martin: *Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 1996, s. 9-18. MEDVEĎOVÁ, Anna: Živé pamäte národa. In: *Slovenská hudba vo Vojvodine*. Zborník prác 1. konferencie muzikológov a hudobných odborníkov. Nový Sad, 16. apríla 2005. Ed. M. Sklabinská. Nový Sad : Národnostná rada slovenskej národnostnej menšiny v Srbsku a Čiernej Hore, 2006, s. 65-82. URBANCOVÁ, Hana: *Výbrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2016, s. 63-85.

² KADAVÝ, Ján – RUPPELDT, Karol – MELIČKO, Ján – RUPPELDT, Miloš (eds): *Slovenské spevy*. Diel I – III. Turčiansky Svätý Martin : Vydávajú Priatelia Slovenských spevov, 1880 – 1926.

³ ELSCHÉKOVÁ, Alica: Výskum ľudových piesní na Slovensku a u Slovákov v zahraničí. In: *Slovenská hudba vo Vojvodine*. Zborník prác 1. konferencie muzikológov a hudobných odborníkov. Nový Sad, 16. apríla 2005. Ed. M. Sklabinská. Nový Sad : Národnostná rada slovenskej národnostnej menšiny v Srbsku a Čiernej Hore, 2006, s. 9-25.

neskôr aj dobových tlačенých edícií.⁴ Avšak medzi Slovákami vo Vojvodine akcent na tento typ výskumu úplne chýbal. Dlhodobá absencia záujmu o historické pramene slovenských ľudových piesní z tohto prostredia má viaceré dôvody. Prvý z nich môže spočívať v živých formách piesňovej tradície, ktoré boli rozšírené u vojvodinských Slovákov počas celého 20. storočia s presahom až do súčasnosti. Nejde však o ojedinelý jav. Spočiatku ani bádatelia východoeurópskych škôl hudobnej folkloristiky nejavili výraznejší záujem o historické záznamy práve preto, že ešte stále mohli vychádzať zo živých foriem kultúrnej tradície. Nadväzovali na zberateľské aktivity svojich predchodcov z 19. storočia, čím bola zabezpečená nepretržitá dokumentačná činnosť a kontinuita zberateľskej činnosti. Oproti predstaviteľom západoeurópskej hudobnej folkloristiky, ktorí skúmali historické pramene už v prvej polovici 20. storočia, v stredoeurópskej etnomuzikológii túto prax možno datovať do 60. rokov 20. storočia, keď môžeme hovoriť už o systematickom využívaní historických prameňov vo výskume.⁵

Podobne aj medzi Slovákami vo Vojvodine boli v popredí predovšetkým zberateľské aktivity v teréne a záujem o živé formy hudobnej tradície.⁶ Avšak v období, keď sa historické pramene stávali predmetom výskumu mnohých etnomuzikológov v strednej Európe, medzi Slovákami vo Vojvodine ešte stále pokračovala dokumentačná činnosť živej tradície, ktorá až vtedy nadobudla systematickejší charakter. Bohatá dokumentačno-zberateľská činnosť vojvodinských zberateľov a bádateľov napokon vyústila do publikovania viacerých piesňových zbierok.⁷ Malý záujem o historické pramene súvisí aj s nedostatkom odborníkov v domácom prostredí medzi príslušníkmi slovenskej minority, ktorí by sa tejto problematike bližšie venovali.⁸ Srbskí etnomuzikológovia sa výskumu slovenských ľudových piesní vo Vojvodine prakticky nevenovali vôbec.

⁴ URBANCOVÁ, Hana: Historická etnomuzikológia: genéza, predmet, ciele a metódy. In: *Ethnomusicologicum* VI. Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., 2023, s. 9-110.

⁵ URBANCOVÁ, Ref. 4.

⁶ URBANCOVÁ, Hana: Výskum piesňovej tradície Slovákov vo Vojvodine – dokumentácia a reflexia. In: SKLABINSKÁ, Milina (ed.): *Slovenská hudba vo Vojvodine. Hudobné umenie v živote človeka. Zborník prác 10. konferencie muzikológov a hudobných odborníkov. Nový Sad, 21. novembra 2014*. Nový Sad : Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov, 2015, s. 9-32.

⁷ FILIP, Michal – MIŠKOVIC, Juraj – KMEŤ, Martin: *Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 1996, s. 19-36. TOMÁŠ, Pavel – BALÁŽ, Pavel: *Keď si ja zaspievam... Zbierka slovenských ľudových piesní z Kovačice a Padiny*. Martin : Matica slovenská, 1997. FERÍK, Juraj: *Ľudové piesne Slovákov vo Vojvodine*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 2004. BENKOVÁ, Kvetoslava: *Od Petrovca do Málinca. Zbierka slovenských ľudových piesní. I. časť – Svadba*. Báčsky Petrovec : Ast Kultúra, 2005. BENKOVÁ, Kvetoslava: *Od Petrovca do Málinca – II. časť. Priadky a páračky v slove a piesni*. Báčsky Petrovec : Ast Kultúra, 2006. BENKOVÁ, Kvetoslava: *Od Petrovca do Málinca – III. časť. Balady v slove a piesni*. Báčsky Petrovec : Ast Kultúra, 2007. BENKOVÁ, Kvetoslava: *Od Petrovca do Málinca – IV. časť. Výročné zvyky v slove a piesni*. Nový Sad : Hlas ľudu, 2009. LOMEN, Kristina: *Zbierka slovenských ľudových piesní z Vojvodiny Jána Lomena*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., 2024.

⁸ Status profesionálneho etnomuzikológa z radu vojvodinských Slovákov patrí dvom osobnostiam: Martinovi Kmeťovi (1926 – 2011) a Kvetoslave Benkovej (1951 – 2014). Zatiaľ čo sa M. Kmeť koncentroval na teoretickú reflexiu, K. Benková sa naďalej venovala prevažne dokumentačnej činnosti. Bližšie pozri: LOMEN, Kristina: *Tradičná piesňová kultúra Slovákov v Starej Pazove v Srbsku*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2021, s. 41-44.

Začiatky zberateľských aktivít vo Vojvodine siahajú do prvej polovice 19. storočia.⁹ Prvý pokus o prehľad historických prameňov, o ktorých v súčasnosti vieme, priniesla etnomuzikologička Kvetoslava Čániová Benková (1951 – 2014) v roku 1975 vo svojej diplomovej práci. Poukazuje v nej na dokumentačnú činnosť realizovanú približne od druhej polovice 19. storočia. Zároveň zdôrazňuje jej význam, a to aj napriek tomu, že nebola systematická a jej odborná úroveň reflektovala možnosti daného historického obdobia. Medzi staršími zberateľmi autorka spomína napríklad rozsiahlejšiu rukopisnú piesňovú zbierku Juraja Rumana z Pivnice, Ondreja Miháľa z Kovačice, Jána Podhradského z Hložian, Vladimíra Hurbana Vladimírova, Benjamína Kamenára a Michala Litavského zo Starej Pazovy, Jána Čajaka a Michala Rapoša z Báčskeho Petrovca, ako aj Juraja Ferika staršieho, ktorý zdokumentoval ľudové piesne vo všetkých slovenských lokalitách vo Vojvodine.¹⁰ Už v tom čase originálne rukopisy uvedených piesňových zbierok neboli prístupné verejnosti, resp. miesto ich uloženia nebolo známe.¹¹ Len niektoré zbierky boli vydané tlačou,¹² avšak lokalizáciu originálu týchto rukopisov širšia ani odborná verejnosť v súčasnosti nepozná.

Rozhodli sme sa preto preskúmať dostupnosť niektorých prameňov vo verejných inštitúciách v Srbsku a na Slovensku. Primárnym cieľom nášho výskumu sa stali rukopisné historické pramene ľudových piesní Slovákov z Vojvodiny, najmä tie, ktoré obsahujú textovú a hudobnú zložku.

Vlastný výskum

Pri pátraní po origináloch piesňových zbierok sme oslovili viaceré verejné pamäťové inštitúcie vo Vojvodine. Išlo o tie inštitúcie, o ktorých sme sa domnievali, že by hypoteticky mohli vlastniť niektoré zbierky, ktoré uvádza K. Čániová vo svojej diplomovej práci. Zo siedmich oslovených inštitúcií odpovedali tri – Múzeum Vojvodiny (*Muzej Vojvodine*) v Novom Sade, Archív Vojvodiny (*Arhiv Vojvodine*) v Novom Sade a Múzeum vojvodinských Slovákov v Báčskom Petrovci. Podľa získaných informácií tieto inštitúcie nevlastnia žiadne historické pramene rukopisných piesňových zbierok z 19. a z prvej polovice 20. storočia.¹³ Oslovili sme aj *Ústredný archív Slovenskej evanjelickej augsburského vyznania cirkvi* v Starej Pazove, kde sme zároveň realizovali vlastný archívny prieskum.¹⁴ Historické pramene ľudových piesní z 19. storočia a z prvej polovice 20. storočia, ktoré by obsahovali hudobnú aj textovú zložku, sme však v tomto archíve nenašli. Z týchto dôvodov sme sa následne zamerali na štúdium historických

⁹ URBANCOVÁ, Ref. 6, s. 9-10.

¹⁰ ČÁNIOVÁ, Ref. 1.

¹¹ ČÁNIOVÁ, Ref. 1, s. 21.

¹² URBANCOVÁ, Ref. 4.

¹³ Múzeum Vojvodiny však vlastní niektoré historické pramene z druhej polovice 20. storočia. Bližšie pozri: SKLABINSKÁ, Milina: Digitalizácia archívnej zbierky slovenských piesní v Múzeu Vojvodiny. In: *Slovenská hudba vo Vojvodine. Zborník prác 3. konferencie muzikológov a hudobných odborníkov*. Nový Sad, 6. októbra 2007. Ed. M. Sklabinská. Nový Sad : Národnostná rada slovenskej národnostnej menšiny v Srbsku, 2008, s. 50-59.

¹⁴ Dostupné na internete: <<http://www.slovackizavod.org.rs/narodna-kultura/kulturno-umetnicka-drustva/1997>> [Cit. 09. 09. 2025.]

prameňov uložených vo verejných pamäťových inštitúciách na Slovensku. Archívny výskum sme realizovali v dvoch inštitúciách: v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice v Martine a v zbierkových fondoch Oddelenia etnomuzikológie Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied v Bratislave. Aj tu sme sa zamerali na rukopisné pramene obsahujúce zápis textu aj melódie piesní. Ukázalo sa však, že práve historické pramene s kompletným hudobno-textovým zápisom nie sú početné. Zatiaľ čo druhá uvedená inštitúcia vo svojich interných zbierkach vlastní prevažne odpisy,¹⁵ v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice v Martine sme sa stretli s dvomi hudobno-textovými prameňmi. Pritom len jeden z nich možno klasifikovať ako piesňovú zbierku. V podobe rukopisu sa zachovala piesňová zbierka Jána Lomena¹⁶ (1936 – 2004), ktorú autor zostavil na základe vlastných zápisov v teréne v rokoch 1958 – 1969. Zbierka obsahuje zápis textovej a melodickéj zložky spolu 194 piesní z viacerých slovenských obcí vo Vojvodine, pričom najvyšší počet piesní pochádza z obce Kysáč, kde autor pôsobil (128 zápisov piesní). V roku 2024 Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., vydal monografiu zameranú na spracovanie tejto rukopisnej zbierky, ale aj na život a dielo Jána Lomena. Súčasťou monografie je aj edícia jeho rukopisnej pieseňovej zbierky.¹⁷ Druhý prameň pochádza z druhej polovice 19. storočia.¹⁸ Jeho autorom je Ján Branislav Mičátek (1837 – 1905), ktorý od roku 1862 pôsobil v obci Kysáč. Tento historický prameň sa stal predmetom nášho štúdia.

Z biografie Jána Mičátka (1835 – 1905)

Ján Branislav Mičátek bol učiteľom, básnikom, jazykovedcom, národným buditeľom a organizátorom kultúrneho života vojvodinských Slovákov. O jeho živote sa môžeme dozvedieť z viacerých zdrojov.¹⁹ Pochádzal z územia Slovenska. Narodil sa v roku 1835 v Trenčianskych Stankovciach (okr. Trenčín). Svoje detstvo a dospievanie prežil vo viacerých lokalitách na území západného Slovenska (Stankovce pod Inovcom, Trenčín, Modra). Základné vzdelanie získal od svojho otca Petra Mičátka, ktorý bol evanjelickým učiteľom v Malých Stankovciach. Ďalšie vzdelanie získal v súkromných školách v Trenčíne, ale aj na evanjelickom gymnáziu v Modre. V rokoch 1854 – 1857 študoval rétoriku, poéziu a filozofiu v Modre pod vedením slovenského spisovateľa, literárneho kritika a pedagóga Jána Kalinčiaka (1822 – 1871). V roku 1857, keď ukončil štúdium

¹⁵ LOMEN, Kristina: K problematike historických prameňov tradičného spevu Slovákov na Dolnej zemi vo Vojvodine. In: *Dejiny kultúry vojvodinských Slovákov : zborník prác z medzinárodnej konferencie v Báčskom Petrovci 19. februára 2024*. Ed. V. Valentík; K. Mosnáková-Baglašová. Báčsky Petrovec : Slovenský kultúrny klub v Srbsku, 2025, s. 62-73.

¹⁶ SNK-LA, ZHJ, sign. B V/45.

¹⁷ LOMEN, Ref. 7.

¹⁸ SNK-LA, ZHJ, sign. B VI/64.

¹⁹ VALIHORA, Jozef: Ján Mičátek v kultúrnych dejinách vojvodinských Slovákov. In: *Zborník Spolku vojvodinských slovakistov*. Ed. Daniel Dudok. Nový Sad : Spolok vojvodinských slovakistov, 1979, roč. 1, s. 105-114. VALENTÍK, Vladimír (ed.): *Kysáč 1773 – 2013*. Báčsky Petrovec; Kysáč : Slovenské vydavateľské centrum; Matica slovenská v Srbsku; Rada miestneho spoločenstva, 2013. MARČOKOVÁ, Daniela: *Morena. Zbierka pohrebných básní Jána Mičátka z roku 1862*. Nový Sad : Slovenská evanjelická augsburského vyznania cirkev v Srbsku, 2024, s. 8-17.

učiteľskou skúškou, sa presťahoval na Dolnú zem do vojvodinskej obce Lalit v Báčke. Po piatich rokoch pôsobenia v tejto obci v roku 1862 prešiel do Kysáča, kde získal post samostatného učiteľa. Na tejto pozícii zotrval do roku 1894.²⁰ V Kysáči pôsobil až do svojej smrti v roku 1905.

Okrem pedagogickej činnosti sa J. Mičátek venoval ďalším aktivitám, čím výrazne prispel k celkovému obrodeniu osvetovo-kultúrneho života Slovákov v tejto obci. Z jeho rozsiahlej a bohatej činnosti na Slovensku aj vo Vojvodine môžeme spomenúť tie najvýznamnejšie. Bol spoluzakladateľom Matice slovenskej v Turčianskom Svätom Martine v roku 1863, zároveň sa stal jej dôverníkom a vyslancom na Dolnej zemi.²¹ Bol spoluzakladateľom Slovenského čítacieho spolku,²² podieľal sa na organizácii prvého divadelného predstavenia v Kysáči v roku 1881, zároveň pôsobil ako kantor zboru evanjelickej cirkvi a. v.²³ Významná je aj jeho literárna a publikačná činnosť. Okrem toho, že je autorom viacerých básní, zároveň publikoval kultúrno-osvetové články vo viacerých slovenských časopisoch a denníkoch.²⁴ V bohatej osvetovo-kultúrnej činnosti neskôr pokračovali aj jeho deti.²⁵

J. Mičátek sa aktívne zúčastňoval mnohých manifestácií národného a slovanského rázu, ktoré sa organizovali v druhej polovici 19. storočia na Dolnej zemi. Jeho národnobuditeľské aktivity nezostali nepovšimnuté a neraz ho úrady kvôli nim stíhali a vyšetrovali.²⁶ Kvôli ideám, ktoré zastával, v roku 1894 počas maďarizácie prišiel o post učiteľa, a to z dôvodu „nedostatočnej vlasteneckej oddanosti voči zákonitej vlasti“.²⁷ Okrem toho sa zaujímal aj o politický život, pričom sa zúčastnil volebných kampaní spoločných slovensko-srbských kandidátov do Uhorského snemu.²⁸

O hudobnom vzdelaní J. Mičátka v literatúre nenachádzame veľa informácií. Avšak údaj o tom, že bol kantorom v evanjelickom kostole,²⁹ poukazuje na skutočnosť, že mal prinajmenšom základy hudobného vzdelania. Okrem stručnej zmienky v súvislosti s funkciou kantora nemáme žiadne ďalšie informácie ani k jeho hudobno-umeleckej činnosti.

²⁰ MARČOKOVÁ, Ref. 19.

²¹ VALENTÍK, Vladimír: Pešo na zakladajúce zhromaždenie Matice slovenskej roku 1863. In: VALENTÍK, Ref. 19, s. 832.

²² GAŠPAROVIČOVÁ, Anna: Dejiny knižnice Michala Babinku v Kysáči. In: VALENTÍK, Ref. 19, s. 334.

²³ BEREDIOVÁ-STUPAVSKÁ, Ľudmila: Chronologický prehľad učiteľov pôsobiacich v Kysáči od roku 1785. In: VALENTÍK, Ref. 19, s. 290.

²⁴ MARČOKOVÁ, Ref. 19, s. 12-14.

²⁵ HODOLIČOVÁ, Jarmila: Z verejnej a literárnej činnosti Eržiky Mičátkovej. In: VALENTÍK, Ref. 19, s. 341-346. VALENTÍK, Vladimír: Národovská rodina Mičátkovcov v Kysáči. In: VALENTÍK, Ref. 19, s. 831-832. BEREDIOVÁ-STUPAVSKÁ, Ref. 23. BEREDIOVÁ-STUPAVSKÁ, Ľudmila: Eržika Mičátková, nositeľka rádu Svätého Savu V. stupňa. In: VALENTÍK, Ref. 19, s. 843. MARČOKOVÁ, Daniela: *Z dejín základnej školy v Kysáči (1785 – 1945). Pri príležitosti 250. výročia príchodu Slovákov do Kysáča*. Nový Sad; Báčsky Petrovec : Filozofická fakulta univerzity v Novom Sade; Slovenské vydavateľské centrum v Báčskom Petrovci, 2023.

²⁶ MARČOKOVÁ, Ref. 19, s. 12-13.

²⁷ VALIHORA, Ref. 19.

²⁸ MARČOKOVÁ, Ref. 19, s. 13.

²⁹ BEREDIOVÁ-STUPAVSKÁ, Ref. 23.

Opis prameňa a jeho datovanie

Pri deskripcii prameňa vychádzame z viacerých štúdií zameraných na spracovanie etnomuzikologického historického prameňa (na jeho opis, analýzu, funkcie a výklad so zaradením do dobového historického kontextu).³⁰ Hudobná zbierka Jána Mičátka je v súčasnosti uložená v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice v Martine ako súčasť tzv. *Zbierky hudobných jednotlív* pod signatúrou SNK-LA, ZHJ sign. B VI/64. Má formu zošita so šitou väzbou. Nachádza sa v tvrdom obale staršieho dáta, pravdepodobne z obdobia autorovho života. Rozmery strán zodpovedajú približne rozmerom strany formátu A4 (na šírku). Hudobný obsah prameňa nachádzame už na vnútorných častiach obalu. Mičátkova zbierka má celkovo 53 strán, z ktorých sú paginované len niektoré.

Hlavnú časť prameňa tvoria strany s predtlačenou notovou osnovou (47 strán). Číslovanie strán je zreteľne čitateľné. Nie je však úplne zrejmé, či číslovanie strán pochádza od autora samotného, alebo bolo dodatočne pridané neskôr. Avšak pôvodná paginácia nezodpovedá poradiu strán v súčasnom zoradení. Od strany 8 (nepočítajúc obal) nachádzame strany pod číslom 9 až 39. Paginácia nie je presná ani dôsledná, označenie strán pod číslami 22 a 23 nachádzame v prameni trikrát za sebou. To naznačuje, že Mičátkova hudobná zbierka mohla vzniknúť spojením pôvodne samostatných častí do jedného celku.

Predná aj zadná strana obalu sú fyzicky poškodené. Na prednej strane obalu sa nachádza názov prameňa *Nôty* s dodatočne vpísaným podnadpisom, resp. poznámkou „*Zvlášť sväte Pašie, str. 41. 1862. V Kysáči.*“ Z toho môžeme odvodiť časové zaradenie prameňa. Autor začal do tohto zošita zapisovať piesne pravdepodobne v roku 1862, teda v období, keď získal miesto učiteľa na základnej škole v Kysáči. V ľavom hornom rohu obalu je umiestnená aktuálne platná signatúra s logom Matice slovenskej. Na základe toho môžeme konštatovať, že signatúra pochádza ešte z čias, keď Mičátkovu zbierku vlastnila Matica slovenská, resp. Literárny archív Matice slovenskej. Podľa údajov, ktoré sme získali, sa zbierka do Literárneho archívu Matice slovenskej dostala v roku 1933.³¹ Názov zbierky sa nachádza na papieri v tvare srdca, ktoré bolo vystrihnuté a pravdepodobne dodatočne nalepené na obal zošita. Okrem názvu je na ňom badať aj známky pôvodného textu alebo pôvodného názvu, ktorý je už nečitateľný. Rukopis písma názvu je zhodný s rukopisom väčšej časti prameňa. Z toho môžeme usúdiť, že názov celej zbierky určil jej autor J. Mičátek.

Na vnútornej úvodnej strane zbierky nachádzame poznámku: „*Po zvečnelom drahom otcovi svojom Janovi Mičátkovi ev. učiteľovi v Kysáči, + 1905. I.*“ Pod týmto textom sa nachádza aj pečiatka s nadpisom *Eržika Mičátek. Kysáč.* Z toho sa dá usúdiť, že zbierku po otcovi zdedila Mičátkova dcéra Eržika Mičátek (1872 – 1951).³²

³⁰ KMEŤ, Andrej: *Prostonárodné vianočné piesne. Nápevy vianočných piesní. [I–II.]* Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Hudobné centrum, 2007. URBANCOVÁ, Hana: Personálny spevník v období národného obrodovania : notovaná rukopisná zbierka Alojza Dortsáka z roku 1838. In: *Ethnomusicologicum* VI. Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., 2023, s. 33–110.

³¹ Za informáciu ďakujem pracovníčke SNKA-LA Mgr. Dominike Machutovej, PhD.

³² HODOLIČOVÁ, Ref. 25.

Na základe samotného názvu sme datovali začiatky vzniku prameňa do roku 1862. Domnievame sa, že hudobný materiál, ktorý je tu obsiahnutý, slúžil ako učebná pomôcka predovšetkým samotnému autorovi na jeho vlastné potreby – na využitie v pedagogickej praxi. Je vysoko pravdepodobné, že obsah hudobnej zbierky bol postupne dopĺňaný. Svedčia o tom aj časové údaje uvedené pri zápise dvoch piesní. Na strane 28, pri piesni s incipitom *To je život, to je svet*, je uvedený rok 1873. Ďalšie datovanie je uvedené na strane 33 pri piesni *Čergo moja, čergice*, kde nachádzame dátum *sept. 1886*. S istotou môžeme konštatovať, že prameň vznikol postupne, a to minimálne v rozpätí rokov 1862 až 1886, teda v rámci obdobia, keď J. Mičátek pôsobil ako učiteľ v Kysáči. Je pravdepodobné, že autor svoj hudobný zošit využíval až do konca života, do roku 1905. Nevylučujeme ani možnosť, že zbierka bola aktívne používaná aj naďalej, po jeho smrti.

V Mičátkovej hudobnej zbierke sú rukopisné časti písané atramentovým perom, ale vyskytujú sa tu i tlačené noty, ktoré boli vlepene do zošita. Podobne rozmanitý je aj samotný obsah hudobnej zbierky. Nachádzame tu napríklad poznatky z elementárnej hudobnej teórie, rukou (pravdepodobne autorovou) napísané inštrukcie z didaktiky klavírnej hry, nachádzame tu aj rôzne cvičenia pre klavír, ďalej umelé skladby pre klavír (rukopisné aj tlačené). Značnú časť tohto prameňa však tvoria (prevažne) jednohlasné piesne, ktorých texty sú vo viacerých jazykoch. V piesňových textoch sme identifikovali 7, resp. 8 jazykov: slovenský, srbský/chorvátsky, český, ruský, resp. rusínsky, maďarský a nemecký jazyk. Vzhľadom na obsah sa domnievame, že Mičátkova hudobná zbierka vznikla a bola využívaná predovšetkým na pedagogické účely. Predstavuje tak viacžánrovú a multijazyčnú učebnicu hudby, ktorá s najvyššou pravdepodobnosťou slúžila na potreby autora pri výučbe hudby.³³

Hudobnú zbierku Jána Mičátka opíšeme po častiach, resp. tematických blokoch, ktoré obsahuje. Ako sme už na to upozornili, celá zbierka nie je jednotne paginovaná. Niektoré jej časti sú síce očíslované, ale toto číslovanie nie je dôsledné.

V úvodnej časti nachádzame elementárne poznatky z hudobnej teórie s názvom *Notová Abeceda*. Obsahuje zápis tónovej sústavy od *c*-subkontra po *c'* a to v štvrtových, polových a celých rytmických hodnotách. Jednotlivé oktávy sú zapísané paralelne v huslovom G-klúči a v barytónovom F-klúči. Pravdepodobne však autor chcel použiť iný kľúč, pretože umiestnenie tónov a ich pomenovanie zodpovedá tónovému systému basového F-klúča. Ten je následne využitý v celej zbierke bez výnimky, avšak na viacerých miestach jeho zápis nie je dôsledný.

Na ďalšej strane je umiestnený zoznam, resp. súpis piesní pod názvom, z ktorého je čitateľný už len fragment: *Vybrane [...]*. Plný názov, t. j. označenie, o aký konkrétne výber piesní ide, nie je možné určiť pre fyzické poškodenie strany. Tento výber obsahuje textové incipity 38 piesní. Z nich je očíslovaných 37 piesní a jedna sa uvádza bez poradového čísla, prípadne bola zapísaná dodatočne. Ide o výber piesní vo viacerých jazykoch, avšak v najväčšom zastúpení sú tu uvedené piesne v slovenčine (21 piesní). Ostatné textové incipity sú v srbskom/chorvátskom jazyku (9 piesní), českom jazyku (3 piesne), ruskom, resp. rusínskom jazyku (3 piesne) a maďarskom jazyku (2 piesne). Súpis piesní podľa incipitov z úvodu zbierky je nasledovný:

³³ Za konzultácie ďakujem hudobnej historičke PhDr. Jane Lengovej, CSc.

1. *Hej Slováci, ešte naša slovenská reč žije*
 2. *Všetci sme Slovania*
 3. *Kde dom je môj, kde vlast' moja?*
 4. *Brankovo Radičevičovo kolo*
 5. *Slovenské krakoviaky*
 6. *Elena, Elena, rada si ma mala*
 7. *Naša žízeň karotkaja*
 8. *Udovica, sirotica, to se lažno kaže*
 9. *Zachovaj nám Hospodine, Císara a našu zem*
 10. *Oj, ty divčino, zarmucenaja*
 11. *Bože, caria ohrani veľkej deržavi*
 12. *Hazárdnak rendületlenül légy, hive óh Magyar*
 13. *Slovenský brat, objím si mat'*
 14. *Už som doma nebol, len 4 nedele*
 15. *Šumi Marica*
 16. *Onamo namo*
 17. *Strašiak...*
 18. *Ja som dobrý remeselník z tej Trenč. stolice*
 19. *Kamaradki moji...*
 20. *Zoťali brezu, už ju vezú*
 21. *Letel, letel roj, na mej milej dvor*
 22. *My sme sedláci, v naši vsi, jako psy otrhaní*
 23. *Koníček môj hrdý, vraný*
 24. *Bývali Čechové slavní jonáci*
 25. *Mala som [...]*
 26. *Sedí hejno sokolů na Tatrach, hej*
 27. *Ez az én szeret [?]*
 28. *Garibadi marš*
 29. *Hajdmo bratia ...*
 30. *Pod tým našim okienečkom*
 31. *Lepa naša domovina*
 32. *Aj jináli neni zbran*
 33. *Kde v klidném lúnu stoletá*
 34. *Nitra, milá Nitra*
 35. *Anička, Anička, ty si trucovitá*
 36. *Srbia se digla veće*
 37. *Rado ide Srbin u vojnike*
- Čergo moja čergice.*³⁴

Na tej istej strane, v jej dolnej polovici sa okrem súpisu piesní nachádzajú základné inštrukcie ku klavírnej hre: je tu zobrazená klaviatúra a rozpis tónov na nej umiestnených, ďalej rozpísané tóny v basovom a husľovom kľúči, ako aj zápis harmonickej širšej a úzkej sadzby hlasov soprán, alt, tenor a bas na tonike v C dur (pravdepodobne učebná pomôcka, ktorá mohla slúžiť na harmonickú úpravu hlasov využívanú pri zborovom speve).

³⁴ Porovnanie neskôr ukázalo, že tu ide o samostatný súpis piesní, ktorý celkom nezodpovedá skutočne zapísanému piesňovému repertoáru v Mičátkovej zbierke ani počtom, ani obsahom.

Ďalej pokračujú informácie z oblasti elementárnej hudobnej teórie. Nachádzame tu zápis predznamenaní k jednotlivým durovým a molovým stupniciam, aj keď nie úplný. Poznámky s predznamenaniami sú však dodatočne nalepené na pôvodnú stranu, ktorá pravdepodobne obsahovala ďalšie poznatky z hudobnej teórie. Túto domnienku potvrdzuje napríklad fragment poznámky v hornej časti strany „*Kríž pred notou značí že [...]*“. Na ďalšej úvodnej strane nachádzame už spomenutú poznámku od Mičátkovej dcéry Eržiky.

Zbierka pokračuje didaktickou časťou s nadpisom *K hraniu na znion/klavír*. Uvádzajú sa tu základné metodické a teoretické postupy, ktoré sa využívajú pri hre na klavíri. Rukopis textu je písaný atramentovým perom.

Nasleduje blok hudobnoteoretických znalostí s nadpisom v nemeckom jazyku *Anfangsgründe der Musik*. Obsahuje poznámky v nemeckom aj slovenskom jazyku. Týkajú sa predovšetkým časového parametra hudby a prednesu (dĺžky rytmických hodnôt, terminológia týkajúca sa tempového značenia).

Nadväzuje časť, ktorá obsahuje cvičenia a kratšie skladby pre klavír, pričom ich radenie postupuje od technicky jednoduchších k zložitejším. Cvičenia sú krátke a orientáciu v nich uľahčuje číslovanie. Po cvičeniach nasledujú z hľadiska techniky hry zložitejšie krátke skladby pre klavír. V závere tejto časti sa nachádzajú vlepene notové tlačso skladbami pre klavír z neidentifikovaného zdroja.

Súčasťou zbierky je rukopisný zápis vojenských signálov, ale aj tlačene noty pre klavír s názvom *Variácie na národný slovenský spev „Časy naše časy“* Michala Laciaka. Pašie zmienené v podnadpise Mičátkovej zbierky s odkazom na stranu 41 na tomto mieste nenachádzame.

Najrozsiahlejšiu časť skúmaného prameňa tvoria piesne, ktoré sú zapísané pre jeden hlas. Ide o korpus piesňového materiálu v rozsahu 83 zápisov piesní. Vyskytujú sa na stranách 26 až 43 zbierky. Piesne nachádzame aj na stranách 50 až 53 zbierky, sú však bez paginácie.

Na oddelenie jednotlivých piesní sú v zbierke využité viaceré grafické znaky. Poradie prvých 33 piesňových zápisov (strany 26 až 33) je označené písmenami slovenskej abecedy. Na označenie ďalších piesní (strany 33 až 40) autor využíva písmená gréckej abecedy. Piesne na stranách 41 až 43 sú bez označenia poradia, zatiaľ čo na stranách 50 až 53 sú piesne opäť číslované. Znamená to, že zápisy piesní, prípadne ich väčšie bloky vznikali postupne.

Stav zachovania prameňa vykazuje známky aktívneho používania. Vzhľadom na skutočnosť, že prameň zdedila Mičátkova dcéra, možno sa domnievať, že ho naďalej aktívne používala. Svedčí o tom napríklad aj skutočnosť, že zbierka obsahuje viaceré rukopisy. Z pohľadu etnomuzikológie našu pozornosť upútali najmä piesne, preto sa na účely tejto štúdie ďalej zameriame len na skúmanie tejto časti prameňa.

K zápisu piesní

Pri každej piesni v zbierke je spravidla uvedený jej textový incipit. Z celkového počtu 83 piesní všetky obsahujú aj nápevy. Len niektoré z nich zahŕňujú okrem textového incipitu aj zápis textovej zložky. Ide o zaujímavý jav, pretože väčšina piesňových zbierok

rok z 19. storočia z územia Slovenska obsahovala prevažne len piesňové texty bez nápevov.³⁵ Približne pri viac ako jednej tretine piesní (30 zápisov) je zaznamenaná popri textovom incipite len melodická zložka. Viac ako polovica piesní obsahuje zápis jednej (resp. prvej) strofy piesne (43 zápisov). Zvyšné piesne (10 zápisov) obsahujú zápis viacerých strof (2 až 3 strofy) alebo textu celej piesne.

Všetky piesne dôsledne obsahujú zápis melodickkej línie pre jeden hlas (len ojedinele nachádzame prvky heterofónie v podobe dvojhlasu). Hudobný zápis piesní je pomerne jednoduchý. Zachytáva predovšetkým priebeh tónových výšok, pričom časové vzťahy sú zaznamenané značne schematicky. V takejto podobe ide o výrazne zjednodušený zápis hudobnej zložky piesní, ktorý môže mať viacero príčin. Z etnomuzikologického hľadiska predstavuje starší spôsob transkripcie, keď nebola k dispozícii technika zvukového záznamu a zápis piesní vznikol v priamom kontakte s interpretom alebo na základe pamäti.³⁶ Výsledkom boli zjednodušené a redukované zápisy, kde nebola zahrnutá ani medzistrofická variabilita. Zápis textu piesne pod nápevom nie je jednotný. V niektorých piesňach sa uplatňuje delenie slov, zatiaľ čo pri niektorých takéto delenie absentuje.

Pri notácii piesní je použitý husľový kľúč G. Stupnice, ktoré pisateľ využil, obsahujú menej predznamenaní. Zodpovedajú stupniciam C dur, G dur, D dur, A dur a ich paralelným molovým stupniciam a mol, e mol, h mol, fis mol, ale aj F dur, B dur, Es dur, d mol, g mol a c mol. Metrum je uvedené len pri desiatich nápevoch. Menší počet piesní má v záhlaví uvedené tempové označenie v slovenskom jazyku (*vážno a zdĺhavo, vážno, pozdĺhavo, rezko, rýchlo, pomaly*).

Z hudobného hľadiska možno zápisy piesní v Mičátkovej zbierke hodnotiť ako zrozumiteľné. Notový zápis je však nedôsledný a notácia je nejednotná (napr. umiestnenie notových nožičiek, zápis kľúčov a pod.). Nedôsledný je aj zápis predznamenaní, resp. ich umiestnenie. Na viacerých miestach chýba uvedenie metra, použitie kľúčov, niekde môžeme metrické členenie označiť za nesprávne, rovnako ako aj členenie dôb v rámci jedného taktu. Treba si však uvedomiť, že v období, keď Mičátkova zbierka vznikala, jej autor nemal dostatočnú skúsenosť ani inštrukcie či návody, ako postupovať pri zápise tradičného spevu. Základy hudobného vzdelania síce získal pri príprave na učiteľské povolanie, chýbalo mu však profesionálne hudobné školenie, ktoré by mu pomohlo prekonať nedostatočnú skúsenosť a prax v hudobnej transkripcii.

Texty väčšiny piesní sú zapísané latinkou. Pri ruských, resp. rusínskych piesňach autor využil fonetický zápis, podobne aj pri srbských/chorvátskych piesňach, pričom použil slovenský pravopis. Z toho môžeme usúdiť, že J. Mičátek neovládal v dostatočnej miere ortografiu týchto jazykov. Na posledných štyroch stranách sú však texty srbských piesní zapísané azbukou, podobne je azbukou zapísaná aj jedna z ruských piesní v zbierke.

³⁵ ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, 2005, s. 26. URBANCOVÁ, Hana: Multilingual Songbooks in Slovakia in the 19th Century. In: *Traditiones*, roč. 51, 2022, č. 2, s. 34-35.

³⁶ URBANCOVÁ, Ref. 30, s. 40.

K identifikácii jazyka v piesňových textoch

Prvé údaje, ktoré súvisia s piesňovým repertoárom, nachádzame na začiatku zbierky, kde je uvedený bližšie nešpecifikovaný výber piesní. Ten sme priblížili v predchádzajúcej časti štúdie pri opise prameňa. Uvedený zoznam úplne nezodpovedá ani počtu piesní vo vnútri zbierky, ani jej obsahu. Zrejme predstavuje akýsi výber piesní ku konkrétnej príležitosti. Už na tomto mieste sa stretávame s viacjazyčným piesňovým repertoárom.

Na základe incipitov môžeme konštatovať, že prameň obsahuje najviac slovenských piesní (39 zápisov). Okrem nich autor zapísal aj srbské/chorvátske (25 zápisov), české (5 zápisov), maďarské piesne (5 zápisov), ruské, resp. rusínske (3 zápisy) a nemecké piesne (2 zápisy). Z celého repertoáru sa nám nepodarilo identifikovať jazyk v štyroch piesňach.

V starších obdobiach boli viacjazyčné spevníky a piesňové zbierky bežnou súčasťou literárnej a hudobnej kultúry. Odrážali záujmy a repertoár zostavovateľov a používateľov, ako aj širšie spoločenské prostredie.³⁷ Avšak v 19. storočí sa viacjazyčný repertoár z územia Slovenska nachádza predovšetkým v rukopisných prameňoch.³⁸ Oproti nim tlačené piesňové edície z tohto obdobia, ktoré vznikali často v rámci organizovaných zberateľských aktivít, obsahovali najmä slovenský repertoár. Ich hlavným cieľom bolo podporovať slovenské národné hnutie a prispieť k formovaniu slovenskej národnej a kultúrnej identity. Piesne z repertoáru iných etnických skupín sa v týchto edíciách objavujú iba v komparatívnych komentároch k slovenskému repertoáru s cieľom poukázať na paralely daného piesňového typu alebo žánru v iných, prevažne slovanských kultúrach. Tieto paralely mali zvýrazniť historické a kultúrne putá medzi slovanskými národmi a podporiť myšlienku slovanskej vzájomnosti.³⁹

To, či bola viacjazyčnosť zastúpená v rukopisoch rozmanitých hudobných prameňov z územia Vojvodiny, s istotou nevieme potvrdiť, keďže sa z prostredia vojvodinských Slovákov zachovalo len málo takýchto prameňov, resp. väčšina z nich odbornej verejnosti nie je dostupná na účely výskumu. Pri našej návšteve *Ústredného archívu Slovenskej evanjelickej a. v. cirkvi* v Starej Pazove sme mali príležitosť nahliadnuť do jedného z prameňov, ale bez bližšieho datovania (pravdepodobne z 19. storočia). Je ním rukopisná zbierka piesní bez nápevov s názvom *Pjesne slovanskje*, ktorá obsahuje piesňové zápisy vo viacerých jazykoch. Zbierka zatiaľ nebola predmetom žiadneho výskumu. Jej existencia dokladá skutočnosť, že viacjazyčný piesňový repertoár v zbierke Jána Mičátka na území Vojvodiny zrejme nebol ojedinelý.

Aj keď ťažisko skúmaného prameňa tvoria piesne v slovenskom jazyku (47 %), nezanedbateľný je aj počet piesní v srbskom/chorvátskom jazyku (30 %). V menšom zastúpení zbierka obsahuje piesne v českom (6 %), maďarskom (6 %), ruskom, resp. rusínskom (4 %) a nemeckom (2 %) jazyku. Pri zvyšných piesňach (5 %) sa nám bližšie určiť jazyk nepodarilo. Na účely tejto štúdie sme sa zamerali na zaradenie slovenských piesní, resp. piesňového repertoáru do dobového kontextu. Zároveň sme sa na základe dostupných zdrojov a prameňov pokúsili identifikovať piesňový materiál v srbskom/

³⁷ URBANCOVÁ, Ref. 35, s. 28.

³⁸ URBANCOVÁ, Ref. 35, s. 30-39.

³⁹ URBANCOVÁ, Ref. 35, s. 28-29.

chorvátskom jazyku. Vzhľadom na riešenu problematiku sme sa v štúdií koncentrovali najmä na textovú zložku piesní.

Slovenské piesne

Súčasťou identifikácie piesňového repertoáru zapísaného v Mičátkovej zbierke bola komparácia s piesňovým materiálom z viacerých dobových tlačených spevníkov a piesňových edícií z 19. storočia a ich reedícií z neskoršieho obdobia. Piesňový materiál sme porovnali aj s piesňovými zbierkami, ktoré vznikli v prostredí vojvodinských Slovákov.

Účely vydania týchto piesňových zbierok a spevníkov boli rôzne a plnili odlišné funkcie. Zaradiť ich môžeme do niekoľkých kategórií:⁴⁰

1. Prvé významné tlačené edície piesňových textov z 20. a 30. rokov 19. storočia;⁴¹
2. tlačené edície spoločenského spevu (prevažne piesňových textov) z druhej polovice 19. storočia;⁴²
3. prvá publikovaná vedecká edícia piesní a slovesného folklóru;⁴³
4. prvá tlačená edícia slovenských ľudových piesní s nápevmi;⁴⁴
5. publikované edície klavírných úprav slovenských ľudových piesní;⁴⁵
6. zbory piesňového repertoáru z Vojvodiny.⁴⁶

Z celkového počtu 39 piesňových zápisov v slovenskom jazyku (38 zápisov a 1 variant) 11 piesní obsahuje len piesňový incipit. Vo zvyšných zápisoch nachádzame zápis 1. strofy (23 zápisov), ďalej text 1. a 2. strofy (2 zápisy), alebo text viacerých strof (3 piesne). Na účely štúdie sme piesňové incipyty usporiadali v abecednom poradí. Do piesňových textov sme zasahovali len minimálne a v nevyhnutných prípadoch. Piesne uvádzame v abecednom poradí:

⁴⁰ Za konzultácie ďakujem prof. PhDr. Hane Urbancovej, DrSc.

⁴¹ KOLLÁR, Ján – ŠAFÁRIK, Pavel Jozef: *Piesne svetského ľudu slovenského v Uhorsku*. Ed. Ladislav Galko. Bratislava : Tatran, 1988 [1823, 1827]. KOLLÁR, Ján: *Národné spievanky*. Diel I – II. Ed. Eugen Pauliny. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953 [1834, 1835].

⁴² CHRÁSTEK, Michal: *Veniec národných piesní slovenských*. Viedeň : Nákladom Eugena Krčméryho, 1862. KRČMÉRY, August Horislav: *Slovenský spoločenský spevník z národných a prstonárodných piesní*. Banská Bystrica : Nákladom Eugena Krčméryho, 1871. RUPPELDT, Karol: *Venček slovenských národných piesní*. Zv. 1. Praha : Nákladom vlastním, 1874. RUPPELDT, Karol: *Venček slovenských národných piesní*. Zv. 2. Praha : Nákladom vlastním, 1884. RUPPELDT, Karol: *Venček slovenských národných piesní*. Zv. 3. Praha : Nákladom vlastním, 1897. SALVA, Karol: *Národní spevník*. Ružomberok : Tlačou a nákladom Karla Salvu, 1897.

⁴³ CHRÁSTEK, Michal (ed.): *Sborník slovenských národných piesní, povestí, přísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier*. Sväzok I. Viedeň : Matica slovenská, 1870. DOBŠINSKÝ, Pavol (ed.): *Sborník slovenských národných piesní, povestí, přísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier*. Sväzok II. Martin : Matica slovenská, 1874.

⁴⁴ KADAVÝ– RUPPELDT– MELIČKO – RUPPELDT, Ref. 2. GALKO, Ladislav: *Slovenské spevy*. Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie. Diel I – VII. Bratislava : Opus, 1972 – 1989.

⁴⁵ Pozri bližšie: URBANCOVÁ, Hana: Klavírne úpravy slovenských ľudových piesní v tlačených edíciách 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 9 (35), 2018, č. 1, s. 28–102.

⁴⁶ FERÍK, Ref. 7.

A ja mám milenku
Aj tí naši pĳávali
Anička dušička, nekašli
Bohatý šithák
Čierna vlna na bielom baranci
Dievča, dievča, ty si čo fĳala
Dobrú noc, dobrú noc
Ej/Hej, frajerôčky štyri, prečo ste sa bili
Ej, duby, duby zelené
Elena, Elena
Hej, pod Muráňom, tam je krásny svet
Ja som bača veľmi starý
Ja som vojak
Keď ja idem, vyzerám
Keď som išiel od rohu
Keď som pásol na poľany
Keď som trávu kosil
Má milá má velikú
Mám ja starú ženu
My sme dobrí kamaráti
Na Kráľovej holi jasná vatra svieti
Na trenčianskom zámku
Nebanovala bych, kebych nemusela
Nesce mi ženy, nesce mi handry
Otče národov, mocný sveta Pane
Pod horou dubec, pod ním mládenec
Poďme, chlapci, poďme zbĳať
Príde jaro, príde
Sedí hejno sokolů na Tatrách
Sláva nášmu národu
Spi, má zlatá
Šablička brúsená, ty si moja žena
Škoda ťa tu kvitnúť, spanilý kvietočku
Šuhajko luterán
Teč, vodička, teč
To je život, to je svet
Von do pola, junač mladá
Všetci sme Slovania.

Piesňový materiál v Mičátkovej zbierke je rozmanitý nielen z hľadiska jazyka piesní, ale aj z hľadiska repertoáru. Z celkového počtu 39 piesní v slovenskom jazyku sme identifikovali 28 z nich. Varianty viacerých piesní nachádzame v historických zbierkach rôzneho zamerania, čo svedčí o ich dobovej popularite nielen na území Slovenska, ale aj v prostredí Slovákov vo Vojvodine. V menšom počte tu nachádzame piesne, ktoré sa vyskytujú v našich najstarších tlačených piesňových edíciách z prvej polovice 19. storočia (6 piesní). Ako príklad môžeme uviesť dve piesne s incipitmi *Čierna vlna na bielom baranci*⁴⁷ a *Ej, frajerôčky štyri, prečo*

⁴⁷ KOLLÁR – ŠAFÁRIK, Ref. 41, s. 309.

*ste sa bili.*⁴⁸ Veľkú časť piesňového materiálu (16 piesní) nachádzame v dobových tzv. spoločenských spevníkoch, čo predstavuje viac ako 40 % piesní v skúmanom prameni. Ako príklad môžeme uviesť piesne s incipitmi *Teč, vodička, teč*,⁴⁹ *Otče národov, mocný sveta Pane*,⁵⁰ *Ja som bača veľmi starý*.⁵¹ Môžeme tak konštatovať, že značnú časť piesňového repertoáru v Mičátkovej zbierke tvoria piesne, ktoré boli rozšírené nielen medzi Slovákami vo Vojvodine, ale predovšetkým na Slovensku, pričom patrili k celoslovenskému repertoáru. Boli súčasťou spoločenského spevu ako sociálno-kultúrneho fenoménu, ktorý sa začal formovať približne v polovici 19. storočia ako spevný prejav slovenskej meštianskej spoločnosti, pričom mal plniť nacionálno-spoločenské funkcie.⁵² Súčasťou tohto spevu neboli len tradičné ľudové piesne, ale aj piesne pripomínajúce slovenskú minulosť, hymnické a vlastenecké piesne a umelé piesne, ktoré postupne zľudovali. Medzi slovenským etnikom, a to nielen na Slovensku, ale aj v prostredí dolnozemskej Slovákov, sa širili prostredníctvom dobových tlačných spevníkov. Tieto dobové tlače významne prispeli k integrácii a kodifikácii celoslovenského piesňového repertoáru.⁵³

Osobitnú kategóriu tvoria tlačné klavírne úpravy slovenských ľudových piesní, ktoré sa taktiež širili nielen na území Slovenska, ale aj v prostredí dolnozemskej Slovákov. Z tlačných klavírných piesňových úprav u Mičátka nachádzame varianty siedmich piesní, ktoré boli publikované v dobových edíciách klavírných úprav. Autorom prvej s názvom *Trávnice. 100 slovenských národných piesní* (1892, 1893) bol Miloslav Francisci, autormi druhej s názvom *Trávnice ako ich hrával slávny hudobník Joz. Piťo* boli Alexander Piťo a Ján Nepomuk Polášek (1905).⁵⁴ Ako ukážku môžeme uviesť piesne s incipitom *Elena, Elena a Nebanova bych, kebych nemusela*. Pri druhej piesni nachádzame v prameni rukou písanú poznámku s odkazom na Piťove *Trávnice* (Obr. 4).

Piesne z Mičátkovej zbierky nachádzame aj v prvých tlačných vedeckých edíciách ľudových piesní a slovesného folklóru. U Mičátka tieto piesne nie sú početné (4 záznamy). Z nich môžeme spomenúť napríklad piesne s incipitom *Šablička brúsená*⁵⁵ a *Podme chlapi, podme zbíjať*.⁵⁶ Vyšší počet záznamov sme identifikovali v prvej tlačenej edícii slovenských ľudových piesní aj s nápevmi *Slovenské spevy* z rokov 1880 – 1926 (14 piesní). Prvý rozsiahlejší súbor piesní z Vojvodiny vyšiel práve v tejto piesňovej zbierke.⁵⁷ Nie je preto prekvapujúce, že u Mičátka nachádzame vyšší počet variantov piesní práve z tejto edície. Ako príklad uvádzame piesne: *Anička dušička, nekašli*,⁵⁸

⁴⁸ KOLLÁR, Ref. 41, s. 252, č. 231.

⁴⁹ SALVA, Ref. 42, s. 218, č. 294.

⁵⁰ CHRÁSTEK, Ref. 42, s. 222.

⁵¹ CHRÁSTEK, Ref. 42, s. 40-42.

⁵² MELICHERČÍK, Andrej: *Spoločenský spev na Slovensku*. Bratislava : Slovenské nakladateľstvo a vydavateľstvo, 1944.

⁵³ URBANCOVÁ, Ref. 45, s. 76-78.

⁵⁴ URBANCOVÁ, Ref. 45, s. 93-100.

⁵⁵ CHRÁSTEK, Ref. 43, s. 19. č. 36.

⁵⁶ DOBŠINSKÝ, Ref. 43, s. 15-16, č. 21.

⁵⁷ URBANCOVÁ, Ref. 1, s. 66-67.

⁵⁸ KADAVÝ- RUPPELDT – MELIČKO – RUPPELDT, Ref. 2, Diel I, s. 81, č. 222.

*Ej, duby, duby zelené;*⁵⁹ *Dobrá noc, dobrú noc;*⁶⁰ *Keď som trávu kosil;*⁶¹ *Na Kráľovej holi jasná vatra sviati.*⁶²

Nepočetné sú piesne, ktoré sa nachádzajú v piesňových zbierkach z novšieho obdobia a pochádzajú z prostredia vojvodinských Slovákov. Niekoľko piesní sme našli v zbierke J. Feríka, ktorý sa zamerával na dokumentáciu piesní takmer vo všetkých slovenských lokalitách Vojvodiny.⁶³ Takou je napríklad pieseň *Šuhajko luterán*.⁶⁴ Výskyt piesní z Mičátkovej zbierky v piesňových publikáciách z novšieho obdobia svedčí o tom, že tento repertoár sa v prostredí vojvodinských Slovákov zachoval ešte aj v priebehu 20. storočia.

V zbierke J. Mičátka z hľadiska zastúpenia piesňových druhov a žánrov nachádzame viaceré typy piesní. Sú medzi nimi ľudové piesne, napríklad lyrické ľubostné (*Ej, frajerôčky štyri, prečo ste sa bili;*⁶⁵ *Dobrá noc, dobrú noc;*⁶⁶ *Anička dušička, nekašli*),⁶⁷ vojenské piesne (*Na trenčianskom zámku;*⁶⁸ *Šablička brúsená, ty si moja žena*⁶⁹) a iné. K tradičnému repertoáru v Mičátkovej zbierke patria aj piesne spojené s prácou v prírode (*Keď som pásol na polany;* *Keď som trávu kosil*), zbojnícke (*Podme, chlapci, podme zbíjať*), pijanské (*Aj tí naši pijaľali*) a žartovné manželské piesne (*Mám ja starú ženu*). V menšom zastúpení tu nachádzame vlastenecké piesne (napr. *Hej, pod Muráňom, tam je krásny svet*).⁷⁰ Okrem toho sa stretávame aj s piesňami podporujúcimi ideu slovanskej vzájomnosti (napr. *Všetci sme Slovania*).⁷¹ Do spoločenských spevníkov sa dostali aj umelé piesne, ktoré mali svojho autora (prevažne autora piesňových textov). V zbierke J. Mičátka je takou napríklad pieseň *Na Kráľovej holi jasná vatra sviati* a autorom textovej časti piesne je básnik Samo Chalupka (1812 – 1883), jeden z najvýznamnejších predstaviteľov slovenského romantizmu.⁷² Nepočetné sú lascívne piesne, s ktorými sa v zbierkach 19. storočia veľmi nestretávame. Takou je napríklad pieseň s incipitom *Má milá má velikú*. Ide o žartovnú pieseň s erotickými motívami.⁷³ Dôvodom absencie týchto piesní v dobových zbierkach bola skutočnosť, že sa im zberatelia

⁵⁹ KADAVÝ– RUPPELDT – MELIČKO – RUPPELDT, Ref. 2, Diel III, s. 15, č. 44.

⁶⁰ KADAVÝ – RUPPELDT – MELIČKO – RUPPELDT, Ref. 2, Diel I, s. 87, č. 239.

⁶¹ KADAVÝ– RUPPELDT – MELIČKO – RUPPELDT, Ref. 2, Diel II, s. 20, č. 39.

⁶² KADAVÝ– RUPPELDT – MELIČKO – RUPPELDT, Ref. 2, Diel I, s. 145, č. 390.

⁶³ FERÍK, Ref. 7.

⁶⁴ FERÍK, Ref. 7, s. 722.

⁶⁵ CHRÁSTEK, *Veniec národných piesní slovenských*, Ref. 42, s. 282.

⁶⁶ CHRÁSTEK, *Sborník slovenských národných piesní, povestí, prísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier*, Ref. 42, s. 35, č. 89.

⁶⁷ SALVA, Ref. 42, s. 162, č. 204.

⁶⁸ SALVA, Ref. 42, s. 166, č. 212.

⁶⁹ CHRÁSTEK, Ref. 42, s. 19, č. 36.

⁷⁰ V spoločenských spevníkoch sa namiesto Muráňa spomína Kriváň. In: RUPPELDT, *Venček slovenských národných piesní*. Zv. 1, Ref. 42, s. 17, č. 13. SALVA, Ref. 42, s. 27, č. 26.

⁷¹ CHRÁSTEK, *Veniec národných piesní slovenských*, Ref. 42, s. 66. RUPPELDT, *Venček slovenských národných piesní*. Zv. 1, Ref. 42, s. 27, č. 22. SALVA, Ref. 42, s. 10, č. 8.

⁷² CHRÁSTEK, *Veniec národných piesní slovenských*, Ref. 42, s. 79. KRČMÉRY, Ref. 42, s. 23.

⁷³ KREKOVIČOVÁ, Eva: Erotické motívy v slovenskej ľudovej piesni. In: *Sociologické a štýlovo-kritické koncepty v etnomuzikológii. Zborník z 20. etnomuzikologického seminára*. Ed. Zuzana Krajčiová. Bratislava : Slovenská muzikologická asociácia pri Slovenskej hudobnej únii, 1990, s. 69-98.

vyhýbali a zámerne ich nezaraďovali do piesňových zbierok, prípadne takéto piesne zberateľom nechceli spievať ani speváci samotní. Výskyt uvedenej piesne v Mičátkovej zbierke poukazuje na to, že takéto piesne boli samozrejme prítomné v ľudovom speve aj v 19. storočí, pričom patrili k rozšírenému repertoáru. Mičátkovým cieľom bol zápis dobovo rozšírených a populárnych piesní, a to bez ohľadu na ich žánrovú príslušnosť. Variant tejto piesne sme zaznamenali v rámci našich vlastných terénnych výskumov vo vojvodinskej obci Bajša v roku 2024.⁷⁴

Piesne bez identifikácie (11 zápisov)⁷⁵ môžu poukazovať na repertoár, ktorý vznikol v prostredí Vojvodiny a v určitom období mal svoje miesto v tamojšom piesňovom fonde. Zrejme sa však v priebehu dlhšieho obdobia nezachoval. Avšak nevylučujeme ani možnosť, že niektoré z týchto piesní predstavujú vlastnú tvorbu J. Mičátka. Túto hypotézu čiastočne potvrdzuje literatúra.⁷⁶

Srbské piesne

Určovanie piesní v srbskom (chorvátskom) jazyku predstavovalo o niečo zložitejšiu záležitosť. So srbským repertoárom v piesňovej zbierke pochádzajúcej od slovenského zostavovateľa sme sa stretli po prvýkrát, pričom sme sa museli konfrontovať s pre nás úplne novým piesňovým materiálom. Situáciu komplikovala aj absencia kompletného piesňového textu v približne polovici zápisov. Piesne sme tak identifikovali na základe textových incipitov. Avšak pri piesňach, v ktorých J. Mičátek zaznamenal aj text (12 zápisov), sme porovnávali a vyhľadávali aj kompletne texty piesní. Z celkového počtu 25 zápisov (23 piesní a 2 varianty) sa nám podarilo určiť značnú časť – 20 zápisov. V prípade týchto piesní sme sa zamerali prevažne na ich textovú stránku aj preto, že väčšina piesňových zbierok, ktoré sme mali k dispozícii, obsahovala len textovú zložku piesní. Avšak táto textová zložka vo veľkej miere odzrkadľuje jednak idey samotného zapisovateľa týchto piesní, jednak poukazuje na piesňový repertoár, ktorý mohol byť rozšírený minimálne medzi slovanskými etnikami vo Vojvodine v 19. storočí.

Pri identifikácii srbských piesní sme najprv siahli po dobových tlačených srbských piesňových zbierkach. Ide o zbierky väčšieho alebo menšieho formátu, avšak všetky pochádzajú od významných srbských zberateľov 19. a prvej polovice 20. storočia. Azda najvýznamnejšou spomedzi nich je rozsiahla zbierka Vuka Stefanovića Karadžića (1797 – 1864), srbského jazykovedca, historika, literárneho kritika a zberateľa ústnej ľudovej tvorby, ktorá má 4 zväzky.⁷⁷ Pôvodne bola publikovaná vo Viedni vo viacerých

⁷⁴ LOMEN, Kristina. *Ľudové piesne Slovákov v Bajši*. In: *Bajša. Multikultúrne tradície Slovákov v Bácske*. Ed. Jaroslav Čukan; Boris Michalík. Bácsky Petrovec : Slovenský kultúrny klub, 2025, s. 286.

⁷⁵ Incipity neidentifikovaných piesní: *Bohatý šithák, Dievča, dievča ty si čo fījala, Ja som vojak, My sme dobrí kamaráti, Nesce mi ženy, nesce mi handry, Pod horou dubec, pod ním mládenec, Príde jaro, príde, Sedí hejno sokolů na Tatrách, Sláva našmu národu, Spi, má zlatá, Škoda ťa tu kvitnúť spanilý kvietokku*.

⁷⁶ MARČOKOVÁ, Ref. 19, s. 214.

⁷⁷ KARADŽIĆ, Stefanović Vuk: *Srpske narodne pjesme. Knjiga prva*. Beograd : Izdavačko preduzeće Srbije, 1953. KARADŽIĆ, Stefanović Vuk: *Srpske narodne pjesme. Knjiga druga*. Beograd : Izda-

zväzkoch v roku 1823, 1833 a 1841. Ďalšie piesňové zbierky pochádzajú od srbského hudobného pedagóga a etnomuzikológa Miodraga A. Vasiljevića (1903 – 1963).⁷⁸ K dispozícii sme mali aj piesňové zbierky ďalších autorov, resp. editorov a zostavovateľov.⁷⁹ Pri komparácii incipitov a textov piesní sme však zistili, že srbské piesne z Mičátkovej zbierky sa v uvedených piesňových zbierkach (až na jednu výnimku) nenachádzajú. Poukazuje to na skutočnosť, že srbský piesňový repertoár obsiahnutý v tomto prameni netvorí primárne ľudové piesne, ktoré sa nachádzajú vo vyššie spomenutých edíciách.

Dôležitým podnetom pre ďalší výskum bol poznatok z historiografickej literatúry, podľa ktorého J. Mičátek poznal diela súdobých srbských básnikov.⁸⁰ Táto informácia zásadne prispela k identifikácii jednotlivých piesní. Ukázalo sa, že väčšina z nich pochádza od rôznych autorov (prevažne srbskej národnosti), pôsobiach vo vojvodinskom prostredí, a to najmä v druhej polovici 19. storočia. Z toho možno vyvodiť, že J. Mičátek s najväčšou pravdepodobnosťou zaznamenal dobový piesňový repertoár, ktorý sa šírila medzi viacerými etnickými skupinami vo Vojvodine. Tento repertoár sa mohol šíriť ústnym podaním a zároveň aj prostredníctvom spevníkov vydávaných počas 19. storočia nielen v Srbsku, ale aj v okolitých krajinách. Niektoré piesne, ktoré sme našli v Mičátkovej zbierke, sú obsiahnuté v takýchto spevníkoch publikovaných v Srbsku a v Chorvátsku. Značná časť z nich obsahuje iba textovú zložku piesní.

Textové incipyty piesní sme zoradili podľa abecedného zoznamu. Pri odpise textov zo zbierky sme zachovali pôvodný pravopis autora, ktorý pri zápise srbských piesní využíval slovenskú abecedu a latiniku. Tam, kde je na zápis textu použitá azbuka, sme piesne prepísali v latinke. Vzhľadom na rozmanitosť piesňového repertoáru a autorov, výskyt piesní v jednotlivých piesňových zbierkach uvádzame v poznámke pod čiarou. Tam, kde sa nám nepodarilo nájsť relevantnú piesňovú zbierku, uvádzame štúdiu, prípadne odkaz na internetový zdroj, na základe ktorého bolo možné piesne priradiť k jednotlivým autorom. V zbierke sa nachádzajú nasledujúce piesne:

vačko preduzeće Srbije, ²1953. KARADŽIĆ, Stefanović Vuk: *Srpske narodne pjesme. Knjiga treća*. Beograd : Izdavačko preduzeće Srbije, ²1954. KARADŽIĆ, Stefanović Vuk: *Srpske narodne pjesme. Knjiga četvrta*. Beograd : Izdavačko preduzeće Srbije, ²1954.

⁷⁸ VASILJEVIĆ, Miodrag A.: *Narodne melodije iz Sandžaka. Posebna izdanja, knjiga 5*. Ed. Stana Đurić-Klajn. Beograd : Srpska akademija nauka, Muzikološki institut – Naučna knjiga, 1953. VASILJEVIĆ, Miodrag A.: *Narodne melodije iz Istočne Srbije. Posebna izdanja, knjiga 6*. Ed. Stana Đurić-Klajn. Beograd : Srpska akademija nauka, Muzikološki institut – Naučna knjiga, 1953. VASILJEVIĆ, Miodrag A.: *Narodne melodije Leskovačkog kraja. Posebna izdanja, knjiga 11*. Ed. Stana Đurić-Klajn. Beograd : Srpska akademija nauka, Muzikološki institut – Izdavačka ustanova Naučno delo, 1960. VASILJEVIĆ, Miodrag A.: *Narodne melodije Crne Gore. Posebna izdanja, knjiga 12*. Ed. Stana Đurić-Klajn. Beograd : Srpska akademija nauka, Muzikološki institut – Izdavačka ustanova Naučno delo, 1965.

⁷⁹ ĐORĐEVIĆ, Vladimir R.: *Srpske narodne melodije (Južna Srbija)*. Skopje : Skopsko naučno društvo, 1928. ĐORĐEVIĆ, Vladimir R.: *Srpske narodne melodije (Predratna Srbija)*. Beograd : izdanje autora, 1931. MOKRANJAC, Stevan S.: *Zapisi narodnih melodija. Posebna izdanja, knjiga 13*. Ed. Stana Đurić-Klajn. Beograd : Muzikološki institut – Naučno delo, 1966.

⁸⁰ MARČOKOVÁ, Ref. 19.

Ajd na noge braćo sada
 Brankovo Radičevićovo „Kolo“⁸¹
 Čašicama pesmicama i junačkim zdravicama „veslaj“
 Čergo moja čergice⁸²
 Deset sati u veče
 Kde tičice miloglasnim glasom pevaju⁸³
 Kod Sabadke levičari piju
 Kom mlada u žila krv junačka vri⁸⁴
 Nije gazda ko ima volova⁸⁵
 Onamo namo za brda ona⁸⁶
 Orao klikće sa visine⁸⁷
 Rane moje ljuto tištu⁸⁸
 Sabljo moja dimiskijo⁸⁹
 Srbianci i Bošnjaci potecite žurno
 Srbija se digla veće⁹⁰
 Stiglo pismo svoji više nismo⁹¹
 Sunce jarko! Ne sijaš jednako⁹²
 Udovica, sirotica, to se lažno kaže⁹³
 Već iz gustog luga, kupe sa hajduci⁹⁴

⁸¹ Autorom textu piesne je významný srbský básnik Branko Radičević (1824 – 1853). Uvedené „Kolo“ je súčasťou rozsiahlej básne s názvom *Đački rastanak* (Rozlúčka žiakov). Dostupné na: <<https://www.poezijasustine.rs/2017/08/branko-radicevic-djacki-rastanak.html>> [Cit. 21. 10. 2025.]

⁸² Autorom textu piesne je srbský spisovateľ a básnik Milorad Popović Šapčanin (1841 – 1895). Dostupné na: <<https://distrikt.rs/knjizevnik-koji-je-zbog-ljubavi-prema-rodnom-gradu-imenu-dodao-sapcanin/>> [Cit. 21. 10. 2025.]

⁸³ Autorom textu piesne je chorvátsky básnik Jure Tordinac (1813 – 1893). In: DEŽELIĆ, Gjuro: *Pjesmarica ili Zbirka rado pjevanih pjesamah*. Zagreb : Naklada i tiska Dragutina Albrechta, 1872, s. 139-142.

⁸⁴ In: DEŽELIĆ, Ref. 83, s. 615-616.

⁸⁵ In: MARETIĆ, T. – BORANIĆ, D.: *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*. Zagreb : Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti, 1902, s. 97.

⁸⁶ Autorom textu piesne je Nikola I. Petrović-Njegoš (1841 – 1921), čiernohorský kráľ (predtým knieža), básnik a panovník Čiernej Hory. Dostupné na: <https://en.wikipedia.org/wiki/Onamo,_%27namo!> [Cit. 21. 10. 2025.]

⁸⁷ Autorom textu piesne je srbský pravoslávny kňaz a básnik Vasilije Živković (1819 – 1891). Dostupné na: <<https://pancevomojkraj.rs/kultura/17/09/2022/znameniti-pancevac-prota-vasa-zivkovic/>> [Cit. 21. 10. 2025.]

⁸⁸ In: DEŽELIĆ, Ref. 83, s. 285-286.

⁸⁹ Autorom textu piesne je srbský básnik Dimitrije Mita Popović (1841 – 1888), nápev skomponoval slovinsko-srbský skladateľ Davorin Jenko (1835 – 1914). Dostupné na: <<https://www.youtube.com/watch?v=QXsNZXjIDz0>> [Cit. 21. 10. 2025.]

⁹⁰ Autorom textu piesne je chorvátsky básnik Orsat (Meda) Pucić (1821 – 1882). In: BAKIJA, Katja: *Pjesnički opus Orsata (Meda) Pucića*. In: *Nauka i svet. Zbornik radova*. Ed. Bojana Dimitrijević. Niš: Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu, s. 431-453.

⁹¹ Incipit piesne v zbierke *Vino pije*. In: VASILJEVIĆ, Narodne melodije Crne Gore, Ref. 47, s. 181-182.

⁹² Autorom textu piesne je srbský básnik Isidor Ćirić (1844 – 1893), autorom melódie je srbský skladateľ Kornelije Stanković (1831 – 1865). Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=CO0E5kJyS5w&list=RDCO0E5kJyS5w&start_radio=1> [Cit. 21. 10. 2025.]

⁹³ Autorom textu piesne je chorvátsky básnik Ilija Okrugić Srijemac (1827 – 1897). In: OKRUGIĆ SRIJEMAC, Ilija: *Lirika*. Ed. Jasna Melvinger. Zemun : Zajednica Hrvata Zemuna, 2017, s. 103-104.

⁹⁴ In: DEŽELIĆ, Ref. 83, s. 282.

Vojvodinu grob pokriva⁹⁵
Vozila se po moru galija⁹⁶
Za jedan časak radosti⁹⁷
Zašto da se ja brinem.⁹⁸

Väčšina uvedených piesní vznikla v priebehu 19. storočia alebo na začiatku 20. storočia. Pri takmer polovici z nich možno určiť autora textu piesne. Ide o obdobie, keď balkánske národy čelili osmanskej nadvláde, vojenským konfliktom a prechádzali procesom národného obrodzenia. Táto skutočnosť sa odráža v hrdinských a patriotických (vlasteneckých) piesňach, ktoré oslavujú bojovníkov, vojakov-hajdukov a obranu vlasti (napr. *Orao klikće sa visine; Srbija se digla veće; Vojvodinu grob pokriva*). Popri vojenských a hrdinských témach sa v Mičátkovej zbierke nachádzajú aj piesne tematicky zamerané na každodenný život, lásku a zábavu. Texty viacerých piesní, pri ktorých sme uviedli autorov, zodpovedajú svojou poetikou romantizmu – literárnemu smeru, ktorý sa presadil aj v kultúrach na Balkáne.

Piesne v ďalších jazykoch

Okrem piesní v slovenskom a srbskom/chorvátskom jazyku sú v Mičátkovej zbierke v oveľa nižšom počte zastúpené piesne v českom jazyku (5 piesní), maďarskom jazyku (5 piesní), ruskom/rusínskom jazyku (3 piesne) a nemeckom jazyku (2 piesne). Z tohto viacjazyčného súboru piesní sa 4 zápisy z hľadiska jazyka nepodarilo identifikovať vôbec, a to najmä z dôvodu jazykovej bariéry. Na tomto mieste uvádzame incipity piesní v českom jazyku: *Kolik dala hubiček; Tam u Králové Hradec; Co se mnoho staráme; Z výsosti nebeské jdu k vám; Kde v klidném lúnu stoletá Tatra*. Z maďarského repertoáru v zbierke nachádzame napríklad piesne *Maros víze folyik isendesen, Erger, Berger* a *Azért hogy én szegény legény vagyok*. Incipity piesní v ruskom/rusínskom jazyku autor zapisoval foneticky (podobne ako pri srbských a chorvátskych piesňach): *Oj, ty divčino zaručenája; Naša žižen karotka; Jedna hora vysokaja*. V nemeckom jazyku autor zaznamenal piesne *Die Leopolds Kirche* a *Dort drüben übern Bache*.

Piesňový repertoár ako odraz doby a prostredia

Piesňový repertoár v Mičátkovej hudobnej zbierke zjavne odráža nielen idey jej autora, ale zároveň aj dobu a sociálno-kultúrne prostredie, v ktorom Ján Mičátek pôsobil. K významným hnutiam tejto doby patrí aj slovenské národné obrodzenie, ktoré sa rozvíjalo na Slovensku vo viacerých etapách približne od konca 18. do polovice 19. storo-

⁹⁵ Autorom textu piesne je srbský hudobník a básnik Dimitrije Mita Orešković (1816 – 1867). In: MANDIĆ, Predrag: *Dimitrije Mita Orešković – Sećujac u srpskoj kulturnoj istoriji*. Pečuj : Zajedničko izdanje Samouprave Srba u Pečuju i Pečujsko-baranjskog srpskog udruženja, 2016.

⁹⁶ In: MATICKI, Miodrag: *Od sna do zapada: lirske pesme banatske vojne granice iz zbirke Vladana Arsenijevića*. Vršac : Klub pisaca, 1967, s. 42.

⁹⁷ In: OKRUGIĆ SRIJEMAC, Ref. 93, s. 103-104.

⁹⁸ In: DEŽELIĆ, Ref. 83, s. 699.

čia.⁹⁹ Avšak v prostredí vojvodinských Slovákov malo výrazné dozvuky aj v neskoršom období. Národné obrozenie vo Vojvodine predstavuje významnú etapu formovania národného povedomia Slovákov v inoetnickom prostredí. Kľúčovú úlohu pri zachovaní slovenského jazyka a tradícií zohrávali cirkevné školy a farské inštitúcie. Obrozenie sa spočiatku prejavovalo v cirkevných a osvetových spolkoch aj vo vydávaní náboženskej a vlasteneckej literatúry. Významnú úlohu zohrávali duchovní, ktorí pripravovali učebnice, modlitebné knihy a básnickú tvorbu v slovenskom jazyku. Cieľom týchto aktivít bolo zachovanie a ďalšie rozvíjanie slovenského jazyka a kultúry, budovanie školských inštitúcií s vyučovaním v slovenskom jazyku a formovanie národného povedomia.¹⁰⁰

Uvedené procesy sa v značnej miere odrážajú aj na piesňovom materiáli v hudobnej zbierke J. Mičátka. Svojimi širokospektrálnymi aktivitami, vrátane záujmu o fenomén piesne spojenej s jazykom, podporoval zachovanie jazykovej, kultúrnej a národnej identity Slovákov vo Vojvodine:

„Ako všestranne erudovaný a ‚výborneučený‘ (ako to vo svojej valedikcii uvádza autor veršov petrovský učiteľ Pavel Šuška) príslušník slovenskej dolnozemskej inteligencie Ján Mičátek sa snažil tvoriť verše najmä podľa vzoru romantických básnikov, ktorých diela dôverne poznal. Ešte ako študent si sám zostavoval vlastné zbierky, resp. rukopisné zborníky piesní a básní, ktorých najväčšiu časť tvorili vlastenecké básne Karola Kuzmányho, Sama Tomášika, Viliama Paulinyho-Tótha, Jána Kalinčiaka, ako i české, chorvátske, srbské, ruské, poľské a rusínske piesne. Táto tvorba mala nemalý podiel na Mičátkovom ideovom dozrievaní a jeho rukopisné zborníky sú najlepším svedectvom o jeho záujme o literatúru a jeho stotožňovaní literárnych cieľov s cieľmi národného rázu.“¹⁰¹

Piesňový repertoár z jeho hudobnej zbierky potvrdzuje skutočnosť, že hlboko veril v ideu slovanskej vzájomnosti, ktorá bola v 19. storočí rozšírená vo vzdelaneckom prostredí vlastencov medzi viacerými slovanskými etnikami v Európe:¹⁰² „Svoju buditelskú a osvetovo-kultúrnu činnosť Mičátkovci stavali na podkladoch tak už prežitej myšlienky slovanskej vzájomnosti Jána Kollára, memorandových a matičných požiadaviek, ako i v zmysle hlasistického hesla ‚Osvetou ľudu k slobode národa‘ a v zmysle slovensko-srbskej, resp. južnoslovansko-slovenskej spolupráce.“¹⁰³

Uvedené údaje z odbornej literatúry v značnej miere objasňujú Mičátkov záujem o piesne v srbskom a chorvátskom jazyku, ako aj ich relatívne bohaté zastúpenie v nami skúmanom prameni. O tom, že Mičátek uvedené jazyky ovládal, svedčí skutočnosť, že publikoval nielen v slovenských, ale aj v srbských časopisoch.¹⁰⁴ Zároveň nemožno

⁹⁹ MATULA, Vladimír : Slovenské národné obrozenie. Bratislava : Veda, 2002. LETZ, Róbert: *Slovenské dejiny IV: 1790 – 1918*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2009.

¹⁰⁰ SKLABINSKÁ, Milina – MOSNÁKOVÁ, Katarína: *Slováci v Srbsku z aspektu kultúry*. Nový Sad : Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov, 2012.

¹⁰¹ MARČOKOVÁ, Ref. 19, s. 214.

¹⁰² CAPEK, Thomas: *The Slovaks of Hungary, Slavs and Panславism*. New York : Knickerbocker Press, 1906. Dostupné na internete: <<https://archive.org/details/slovaksofhungary00capeuoft/mode/2up/>> [Cit. 25. 09. 2025.] STERGAR, Rok: *Panslavism*. Dostupné na internete: <<https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/panslavism/>> [Cit. 25. 09. 2025.]

¹⁰³ VALIHORA, Ref. 19, s. 9, 15.

¹⁰⁴ MARČOKOVÁ, Ref. 19, s. 12.

opomenúť ani fakt, že srbský a chorvátsky piesňový repertoár sa do Mičátkovej zbierky mohol dostať aj z dôvodu územnej blízkosti týchto dvoch etníc. Otvorenou zostáva otázka, či ide o repertoár, ktorý Slováci vo Vojvodine bežne spievali, alebo to je repertoár, pomocou ktorého samotný autor šíril svoje národno-buditeľské idey.

Výskyt piesní v Mičátkovej zbierke v ďalších jazykoch, najmä v nemeckom a maďarskom jazyku, mohol súvisieť s príslušnosťou Vojvodiny k Rakúsko-Uhorskej monarchii, kde boli tieto jazyky súčasťou oficiálnej (administratívno-správnej a vzdelávacej) komunikácie. Na druhej strane, vo Vojvodine sa vyskytovali aj príslušníci maďarského a nemeckého etnika, ktorí sa podieľali na viacetnickom charaktere tohto územia.

Oblasť Vojvodiny sa historicky sformovala ako multietnické teritórium. Na tomto teritóriu vedľa seba existovali enklávy mnohých etníc – okrem Slovákov tu žili Nemci, Maďari, Rumuni, Rusíni, Židia, Rómovia, Česi, Chorváti a ďalšie etniká.¹⁰⁵ Viacjazyčnosť piesňového repertoáru v hudobnej zbierke J. Mičátka môže mať teda viacero príčin a dôvodov. Pri ich ďalšom štúdiu by v značnej miere pomohol výskum nielen z pohľadu muzikológie a etnomuzikológie, ale aj lingvistiky, literárnej vedy, všeobecnej histórie, kultúrnej histórie či sociológie.

Záver

Rukopisná hudobná zbierka Jána Branislava Mičátka predstavuje jeden z najstarších dnes dostupných historických prameňov, ktorý súvisí s tradičným spevom Slovákov vo Vojvodine. Význam tejto zbierky spočíva nielen v dokumentačnej hodnote samotných piesní, ale aj v ich širšom kultúrno-historickom kontexte, ktorý odhaľuje formovanie národnej a kultúrnej identity vojvodinských Slovákov v 19. storočí.

V štúdiu sme priniesli základné údaje k prameňu, opis jeho obsahu, ako aj bližšiu identifikáciu slovenského a srbského, resp. chorvátskeho piesňového repertoáru. Ten sme zároveň zaradili do dobového a teritoriálneho kontextu. Pri identifikácii piesní sme vychádzali predovšetkým z textovej stránky piesní. Ukázalo sa, že slovenský rovnako ako srbský (chorvátsky) piesňový materiál v zbierke z hľadiska obsahu piesní odráža do veľkej miery dobové idey (zachovanie národnej identity, ale aj podpora idey o slovanskej vzájomnosti). Piesne v skúmanom prameni tak svedčia o živom kontakte tradičného repertoáru s dobovými kultúrnymi a spoločenskými vplyvmi. Na druhej strane piesňový materiál z Mičátkovej zbierky zodpovedá multietnickému prostrediu Vojvodiny, kde vedľa seba žili príslušníci viacerých etníc. Tento prameň je zároveň dôkazom, že slovenská komunita vo Vojvodine aj prostredníctvom piesňových zbierok rôzneho typu (významné piesňové edície a spoločenské spevníky 19. storočia) uchovávala kultúrne dedičstvo starej vlasti. Z etnomuzikologického hľadiska poskytuje cenný materiál, ktorý prispieva k poznaniu vývinu tradičnej piesňovej kultúry Slovákov v inoetnickom prostredí. Ojedinelý výskyt prameňa poukazuje na potrebu systematickej ochrany rukopisných materiálov, ktoré sú často uložené mimo inštitucionálnych archívov a sú ohrozené zánikom. Mičátkov rukopis je nielen cenným historickým svedectvom, ale aj impulzom pre ďalší interdisciplinárny výskum. Poznatky z tohto prameňa tak môžu byť významné

¹⁰⁵ PETSINIS, Vassilis: *National Identity in Serbia. The Vojvodina and a Multi-Ethnic Community in the Balkans*. London; New York : I. B. Tauris, 2020.

z hľadiska rekonštrukcie kultúrnej pamäti Slovákov vo Vojvodine a napomáhajú hlbšie pochopenie procesov, ktoré prispeli k formovaniu kultúrnej identity.

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

Bibliografia

- BAKIJA, Katja: Pjesnički opus Orsata (Meda) Pucića. In: *Nauka i svet. Zbornik radova*. Ed. Bojana Dimitrijević. Niš : Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu, s. 431-453.
- BENKOVÁ, Kvetoslava: *Od Petrovca do Málinca. Zbierka slovenských ľudových piesní. I. časť – Svadba*. Báčsky Petrovec : Ast Kultúra, 2005.
- BENKOVÁ, Kvetoslava: *Od Petrovca do Málinca – II. časť. Priadky a páračky v slove a piesni*. Báčsky Petrovec : Ast Kultúra, 2006.
- BENKOVÁ, Kvetoslava: *Od Petrovca do Málinca – III. časť. Balady v slove a piesni*. Báčsky Petrovec : Ast Kultúra, 2007.
- BENKOVÁ, Kvetoslava: *Od Petrovca do Málinca – IV. časť. Výročné zvyky v slove a piesni*. Nový Sad : Hlas ľudu, 2009.
- BEREDIOVÁ-STUPAVSKÁ, Ľudmila: Eržika Mičátková, nositeľka rádu Svätého Savu V. stupňa. In: VALENTÍK, Vladimír (ed.): *Kysáč 1773 – 2013*. Báčsky Petrovec; Kysáč : Slovenské vydavateľské centrum; Matica slovenská v Srbsku; Rada miestneho spoločenstva, 2013, s. 843.
- BEREDIOVÁ-STUPAVSKÁ, Ľudmila: Chronologický prehľad učiteľov pôsobiacich v Kysáči od roku 1785. In: VALENTÍK, Vladimír (ed.): *Kysáč 1773 – 2013*. Báčsky Petrovec; Kysáč : Slovenské vydavateľské centrum; Matica slovenská v Srbsku; Rada miestneho spoločenstva, 2013, s. 290-304.
- CAPEK, Thomas: *The Slovaks of Hungary, Slavs and Panslavism*. New York : Knickerbocker Press, 1906.
- ČÁNIOVÁ, Kvetoslava: *Ludové piesne Slovákov vo Vojvodine*. [Diplomová práca.] Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 1975.
- DEŽELIĆ, Gjuro: *Pjesmarica ili Zbirka rado pjevanih pjesamah*. Zagreb : Naklada i tiska Dragutina Albrechta, 1872.
- DOBŠINSKÝ, Pavol (ed.): *Sborník slovenských národných piesní, povestí, prísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier. Sväzok II*. Martin : Matica slovenská, 1874.
- ĐORĐEVIĆ, Vladimir R.: *Srpske narodne melodije (Južna Srbija)*. Skoplje : Skopsko naučno društvo, 1928.
- ĐORĐEVIĆ, Vladimir R.: *Srpske narodne melodije (Predratna Srbija)*. Beograd : izdanje autora, 1931.
- ELSCHEKOVÁ, Alica: Výskum ľudových piesní na Slovensku a u Slovákov v zahraničí. In: *Slovenská hudba vo Vojvodine. Zborník prác I. konferencie muzikológov a hudobných odborníkov*. Nový Sad, 16. apríla 2005. Ed. M. Sklabinská. Nový Sad : Národnostná rada slovenskej národnostnej menšiny v Srbsku a Čiernej Hore, 2006, s. 9-25.
- ELSCHEKOVÁ, Alica – ELSCHKEK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, 2005.
- FERÍK, Juraj: *Ludové piesne Slovákov vo Vojvodine*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 2004.
- FILIP, Michal – MIŠKOVIC, Juraj – KMEŤ, Martin: *Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 1996.

- GALKO, Ladislav: *Slovenské spevy. Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie. Diel I – VII.* Bratislava : Opus, 1972 – 1989.
- GAŠPAROVIČOVÁ, Anna: Dejiny knižnice Michala Babinku v Kysáči. In: VALENTÍK, Vladimír (ed.): *Kysáč 1773 – 2013.* Báčsky Petrovec; Kysáč : Slovenské vydavateľské centrum; Matica slovenská v Srbsku; Rada miestneho spoločenstva, 2013, s. 334.
- HODOLIČOVÁ, Jarmila: Z verejnej a literárnej činnosti Eržiky Mičátkovej. In: VALENTÍK, Vladimír (ed.): *Kysáč 1773 – 2013.* Báčsky Petrovec; Kysáč : Slovenské vydavateľské centrum; Matica slovenská v Srbsku; Rada miestneho spoločenstva, 2013, s. 341-346.
- CHRÁSTEK, Michal: *Veniec národných piesní slovenských.* Viedeň : Nákladom Eugena Krčméryho, 1862.
- CHRÁSTEK, Michal (ed.): *Sborník slovenských národných piesní, povestí, prísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier. Sväzok I.* Viedeň : Matica slovenská, 1870.
- KADAVÝ, Ján – RUPPELDT, Karol – MELIČKO, Ján – RUPPELDT, Miloš (eds): *Slovenské spevy. Diel I – III.* Turčiansky Svätý Martin : Vydávajú Priatelia Slovenských spevov, 1880 – 1926.
- KARADŽIĆ, Stefanović Vuk: *Srpske narodne pjesme. Knjiga prva.* Beograd : Izdavačko preduzeće Srbije, ²1953.
- KARADŽIĆ, Stefanović Vuk: *Srpske narodne pjesme. Knjiga druga.* Beograd : Izdavačko preduzeće Srbije, ²1953.
- KARADŽIĆ, Stefanović Vuk: *Srpske narodne pjesme. Knjiga treća.* Beograd : Izdavačko preduzeće Srbije, ²1954.
- KARADŽIĆ, Stefanović Vuk: *Srpske narodne pjesme. Knjiga četvrta.* Beograd : Izdavačko preduzeće Srbije, ²1954.
- KMEŤ, Andrej: *Prostonárodné vianočné piesne. Nápevy vianočných piesní. [I.–II.].* Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Hudobné centrum, 2007.
- KOLLÁR, Ján – ŠAFÁRIK, Pavel Jozef: *Piesne svetské ľudu slovenského v Uhorsku.* Ed. Ladislav Galko. Bratislava : Tatran, 1988.
- KOLLÁR, Ján: *Národné spievanky. Diel I – II.* Ed. Eugen Pauliny. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953.
- KRČMÉRY, August Horislav: *Slovenský spoločenský spevník z národných a prostonárodných piesní.* Banská Bystrica : Nákladom Eugena Krčméryho, 1871.
- KREKOVIČOVÁ, Eva: Erotické motívy v slovenskej ľudovej piesni. In: *Sociologické a štylovokritické koncepty v etnomuzikológii. Zborník z 20. etnomuzikologického seminára.* Ed. Zuzana Krajčiová. Bratislava : Slovenská muzikologická asociácia pri Slovenskej hudobnej únii, 1990, s. 69-98.
- LETZ, Róbert: *Slovenské dejiny IV: 1790 – 1918.* Bratislava : Literárne informačné centrum, 2009.
- LOMEN, Kristina: *Tradičná piesňová kultúra Slovákov v Starej Pazove v Srbsku.* Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2021, s. 41-44.
- LOMEN, Kristina: *Zbierka slovenských ľudových piesní z Vojvodiny Jána Lomena.* Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., 2024.
- LOMEN, Kristina: K problematike historických prameňov tradičného spevu Slovákov na Dolnej zemi vo Vojvodine. In: *Dejiny kultúry vojvodinských Slovákov : zborník prác z medzinárodnej konferencie v Báčskom Petrovci 19. februára 2024.* Ed. V. Valentík; K. Mosnáková-Baglašová. Báčsky Petrovec : Slovenský kultúrny klub v Srbsku, 2025, s. 62-73.
- LOMEN, Kristina: Ľudové piesne Slovákov v Bajši. In: *Bajša. Multikultúrne tradície Slovákov v Báčke.* Ed. Jaroslav Čukan; Boris Michalík. Báčsky Petrovec : Slovenský kultúrny klub, 2025, s. 249-304.

- MANDIĆ, Predrag: *Dimitrije Mita Orešković – Sečujac u srpskoj kulturnoj istoriji*. Pečuj : Zajedničko izdanje Samouprave Srba u Pečuju i Pečujsko-baranjskog srpskog udruženja, 2016.
- MARČOKOVÁ, Daniela: *Z dejín základnej školy v Kysáči (1785 – 1945). Pri príležitosti 250. výročia príchodu Slovákov do Kysáča*. Nový Sad; Báčsky Petrovec : Filozofická fakulta univerzity v Novom Sade; Slovenské vydavateľské centrum v Báčskom Petrovci, 2023.
- MARČOKOVÁ, Daniela: *Morena. Zbierka pohrebných básní Jána Mičátka z roku 1862*. Nový Sad : Slovenská evanjelická augsburského vyznania cirkev v Srbsku, 2024, s. 8-17.
- MARETIĆ, T. – BORANIĆ, D.: *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*. Zagreb : Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti, 1902.
- MATICKI, Miodrag: *Od sna do zapada: lirske pesme banatske vojne granice iz zbirke Vladana Arsenijevića*. Vršac : Klub pisaca, 1967.
- MATULA, Vladimír : *Slovenské národné obrozenie*. Bratislava : Veda, 2002.
- MEDVEĎOVÁ, Anna: Živé pamäte národa. In: *Slovenská hudba vo Vojvodine*. Zborník prác 1. konferencie muzikológov a hudobných odborníkov. Nový Sad, 16. apríla 2005. Ed. M. Sklabinská. Nový Sad : Národnostná rada slovenskej národnostnej menšiny v Srbsku a Čiernej Hore, 2006, s. 65-82.
- MELICHERČÍK, Andrej: *Spoločenský spev na Slovensku*. Bratislava : Slovenské nakladateľstvo a vydavateľstvo, 1944.
- MIŠKOVIC, Juraj: K zbierke Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy. In: FILIP, Michal – MIŠKOVIC, Juraj – KMEŤ, Martin: *Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 1996, s. 9-18.
- MOKRANJAC, Stevan S.: *Zapisi narodnih melodija. Posebna izdanja, knjiga 13*. Ed. Stana Đurić-Klajn. Beograd : Muzikološki institut – Naučno delo, 1966.
- OKRUGIĆ SRIJEMAC, Ilija: *Lirika*. Ed. Jasna Melvinger. Zemun : Zajednica Hrvata Zemuna, 2017.
- PETSINIS, Vassilis: *National Identity in Serbia. The Vojvodina and a Multi-Ethnic Community in the Balkans*. London; New York : I. B. Tauris, 2020.
- RUPPELDT, Karol: *Venček slovenských národných piesní*. Zv. 1. Praha : Nákladem vlastním, 1874.
- RUPPELDT, Karol: *Venček slovenských národných piesní*. Zv. 2. Praha : Nákladem vlastním, 1884.
- RUPPELDT, Karol: *Venček slovenských národných piesní*. Zv. 3. Praha : Nákladem vlastním, 1897.
- SALVA, Karol: *Národní spevník*. Ružomberok : Tlačou a nákladem Karla Salvu, 1897.
- SKLABINSKÁ, Milina – MOSNÁKOVÁ, Katarína: *Slováci v Srbsku z aspektu kultúry*. Nový Sad : Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov, 2012.
- SKLABINSKÁ, Milina: Digitalizácia archívnej zbierky slovenských piesní v Múzeu Vojvodiny. In: *Slovenská hudba vo Vojvodine*. Zborník prác 3. konferencie muzikológov a hudobných odborníkov. Nový Sad, 6. októbra 2007. Ed. M. Sklabinská. Nový Sad : Národnostná rada slovenskej národnostnej menšiny v Srbsku, 2008, s. 50-59.
- STERGAR, Rok: Panslavism. Dostupné na internete: <<https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/panslavism/>> [Cit. 25. 09. 2025.]
- TOMÁŠ, Pavel – BALÁŽ, Pavel: *Keď si ja zaspievam... Zbierka slovenských ľudových piesní z Kovačice a Padiny*. Martin : Matica slovenská, 1997.
- URBANCOVÁ, Hana: Výskum piesňovej tradície Slovákov vo Vojvodine – dokumentácia a reflexia. In: SKLABINSKÁ, Milina (ed.): *Slovenská hudba vo Vojvodine. Hudobné umenie v živote človeka. Zborník prác 10. konferencie muzikológov a hudobných odborníkov*. Nový Sad, 21. novembra 2014. Nový Sad : Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov, 2015, s. 9-32.
- URBANCOVÁ, Hana: *Vybrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2016.
- URBANCOVÁ, Hana: Klavírne úpravy slovenských ľudových piesní v tlačených edíciách 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 9 (35), 2018, č. 1, s. 28-102.

- URBANCOVÁ, Hana: Multilingual Songbooks in Slovakia in the 19th Century. In: *Traditiones*, roč. 51, 2022, č. 2, s. 27-42.
- URBANCOVÁ, Hana: Personálny spevník v období národného obrozenia : notovaná rukopisná zbierka Alojza Dortsáka z roku 1838. In: *Ethnomusicologicum VI*. Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., 2023, s. 33-110.
- URBANCOVÁ, Hana: Historická etnomuzikológia: genéza, predmet, ciele a metódy. In: *Ethnomusicologicum VI*. Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., 2023, s. 9-110.
- VALENTÍK, Vladimír (ed.): *Kysáč 1773 – 2013*. Báčsky Petrovec; Kysáč : Slovenské vydavateľské centrum; Matica slovenská v Srbsku; Rada miestneho spoločenstva, 2013.
- VALENTÍK, Vladimír: Národovská rodina Mičátkovcov v Kysáci. In: VALENTÍK, Vladimír (ed.): *Kysáč 1773 – 2013*. Báčsky Petrovec; Kysáč : Slovenské vydavateľské centrum; Matica slovenská v Srbsku; Rada miestneho spoločenstva, 2013, s. 831-832.
- VALENTÍK, Vladimír: Pešo na zakladajúce zhromaždenie Matice slovenskej roku 1863. In: VALENTÍK, Vladimír (ed.): *Kysáč 1773 – 2013*. Báčsky Petrovec; Kysáč : Slovenské vydavateľské centrum; Matica slovenská v Srbsku; Rada miestneho spoločenstva, 2013, s. 832.
- VALIHORA, Jozef: Ján Mičátek v kultúrnych dejinách vojvodinských Slovákov. In: *Zborník Spolku vojvodinských slovakistov*. Ed. Daniel Dudok. Nový Sad : Spolok vojvodinských slovakistov, 1979, roč. 1, s. 105-114.
- VASILJEVIĆ, Miodrag A.: *Narodne melodije iz Istočne Srbije. Posebna izdanja, knjiga 6*. Ed. Stana Đurić-Klajn. Beograd : Srpska akademija nauka, Muzikološki institut – Naučna knjiga, 1953.
- VASILJEVIĆ, Miodrag A.: *Narodne melodije iz Sandžaka. Posebna izdanja, knjiga 5*. Ed. Stana Đurić-Klajn. Beograd : Srpska akademija nauka, Muzikološki institut – Naučna knjiga, 1953.
- VASILJEVIĆ, Miodrag A.: *Narodne melodije Leskovačkog kraja. Posebna izdanja, knjiga 11*. Ed. Stana Đurić-Klajn. Beograd : Srpska akademija nauka, Muzikološki institut – Izdavačka ustanova Naučno delo, 1960.
- VASILJEVIĆ, Miodrag A.: *Narodne melodije Crne Gore. Posebna izdanja, knjiga 12*. Ed. Stana Đurić-Klajn. Beograd : Srpska akademija nauka, Muzikološki institut – Izdavačka ustanova Naučno delo, 1965.

Internetové zdroje

- <<http://www.slovackizavod.org.rs/narodna-kultura/kulturno-umetnicka-drustva/1997>> [Cit. 09. 09. 2025.]
- <<https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/panslavism/>> [Cit. 25. 09. 2025.]
- <<https://archive.org/details/slovaksofhungary00capeuoft/mode/2up/>> [Cit. 25. 09. 2025.]
- <<https://www.poezijasustine.rs/2017/08/branko-radicevic-djacki-rastanak.html>> [Cit. 21. 10. 2025.]
- <<https://distrikt.rs/knjizevnik-koji-je-zbog-ljubavi-prema-rodnom-gradu-imenu-dodao-sapcanin/>> [Cit. 21. 10. 2025.]
- <<https://pancevomojkraj.rs/kultura/17/09/2022/znameniti-pancevac-prota-vasa-zivkovic/>> [Cit. 21. 10. 2025.]
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Onamo,_%27namo!> [Cit. 21. 10. 2025.]

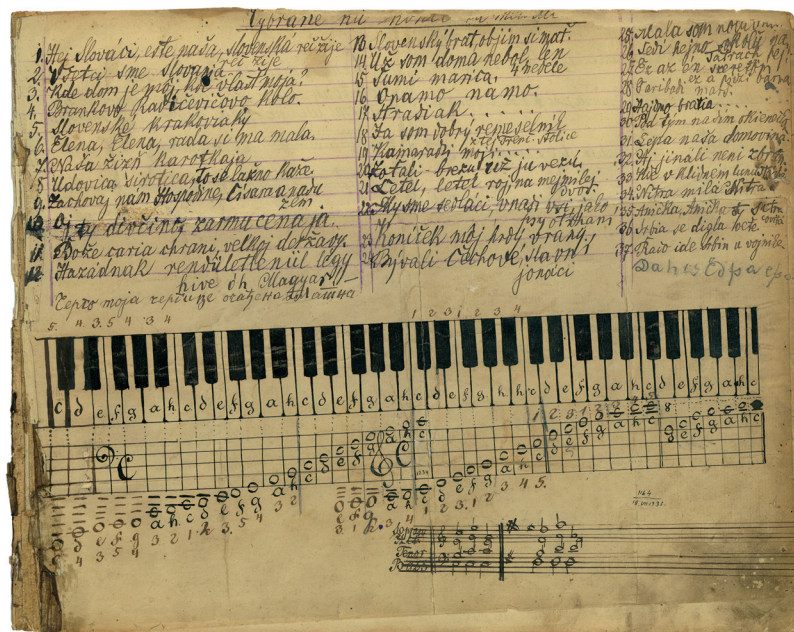
Pramene

- LOMEN, Ján: *Zbierka dolnozemských ľudových piesní*. (rukopis, SNK-LA, ZHJ, sign. B V/45). Zbierka Jána Branislava Mičátka (rukopis, SNK-LA, ZHJ, sign. B VI/64).

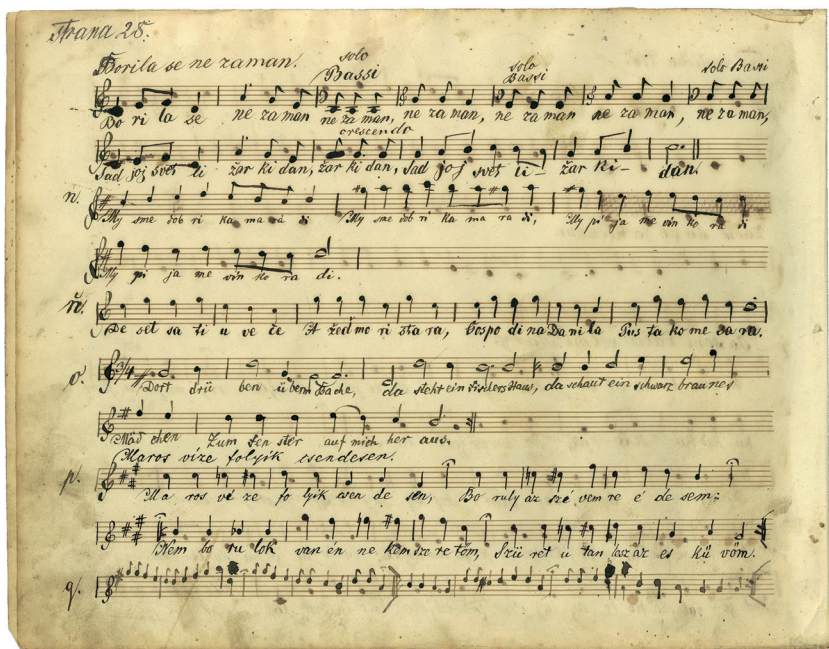
PRÍLOHA



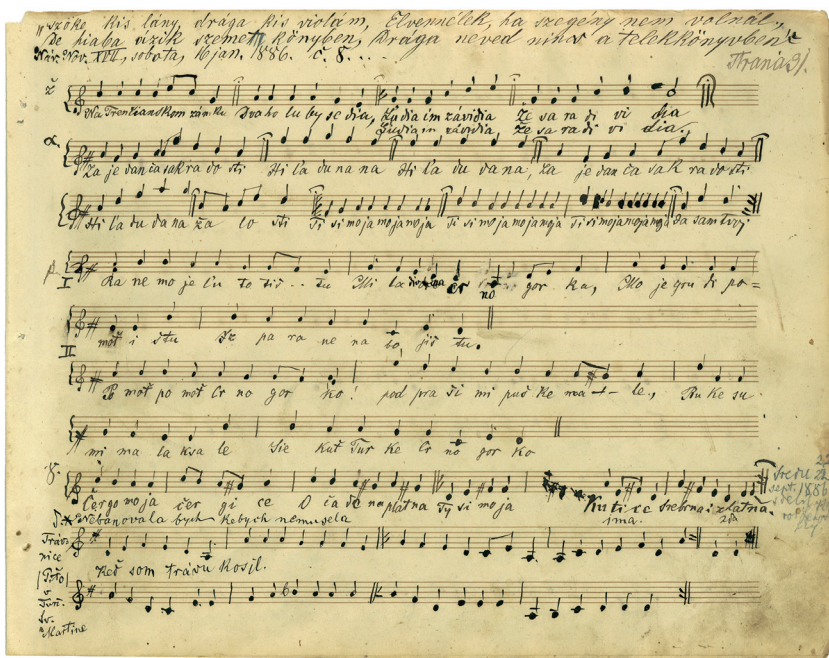
Obr. 1: Zbierka J. B. Mičátka, predná strana obalu (SNK-LA, ZH), sign. B VI/64)



Obr. 2: Zbierka J. B. Mičátka, zoznam piesňových incipitov z úvodu zbierky



Obr. 3: Zbierka J. B. Mičátka, ukážka zápisu srbských/chorvátskych, slovenských, nemeckých a maďarských piesní, s. 28



Obr. 4: Zbierka J. B. Mičátka, zápis slovenských a srbských/chorvátskych piesní, s. 33

Summary

A MULTILINGUAL SONG REPERTOIRE IN THE MUSIC COLLECTION OF JÁN MIČÁTEK FROM VOJVODINA

This study addresses the historical sources of the traditional song culture of Slovaks in Vojvodina, a topic that has not yet been subjected to systematic research. This neglect may stem from the long-standing research focus on documenting living manifestations of musical tradition. The paper presents the results of archival research conducted in various institutions in Vojvodina and Slovakia, with the aim of identifying and analysing preserved musical-textual sources of the Slovaks of Vojvodina. The findings demonstrate that such sources are relatively scarce. Among the most significant are the collection of Ján Lomen from the 1950s and 1960s, and the still only partially known collection of Ján Branislav Mičátek from the latter half of the nineteenth century, housed in the Literary Archive of the Slovak National Library in Martin. Mičátek's handwritten song material forms the central focus of this study.

The repertoire in his collection includes songs in Slovak, Serbian/Croatian, Czech, Russian, Rusyn, Hungarian, and German. The study presents essential information about the source, describes its contents, and provides a more detailed identification of the Slovak and Serbian/Croatian song repertoire, contextualising it both historically and geographically.

The significance of Mičátek's collection lies not only in the documentary value of the songs themselves but also in their broader cultural and historical context, which reveals the formation of the national and cultural identity of Slovaks in Vojvodina in the nineteenth century. The songs contained within the source bear witness to the lively interaction between the traditional repertoire and the cultural and social influences of the period. The collection further demonstrates that the Slovak community in Vojvodina preserved the cultural heritage of their former homeland also through various types of song collections (important printed editions and social songbooks of the nineteenth century). The repertoire of Mičátek's collection reflects the multi-ethnic character of Vojvodina, where members of several ethnic groups lived in close proximity. From an ethnomusicological perspective, it provides valuable material for understanding the development of traditional Slovak song culture in an environment shared with other ethnic communities. As the oldest known musical-textual source of Slovak folk songs from Vojvodina, it fundamentally enriches our knowledge of the evolution of the documentation of the traditional singing of Vojvodina Slovaks and opens new avenues for further music-historical and ethnomusicological inquiry.

CHÓRPREFEKT FRIEDRICH WILHELM WAGNER A REGIONÁLNY VÝSKUM DEJÍN ZBOROVÉHO SPEVU NA SPIŠI

JANKA PETŐCZOVÁ

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

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

ABSTRACT

Research on the history of music and musical culture in the region of Spiš/Zips is based on the sources of the Levoča/Leutschau Lutheran Music Collection (SK-Le) and focuses primarily on tablature books from the 17th century. The best-known part of the Collection (Part MUS A) preserves manuscript sources dated from the 16th and the 17th centuries. Less known are sources contained in the Part MUS B dating from the 18th century up to early 20th century. The Part MUS B contains a large section of manuscripts and prints of sacred and secular music, serving as a testimony of highly developed musical life in the period of Classicism and Romanticism in the town of Levoča. In the Part MUS B of the collection, one can also find the estate of Evangelical Lutheran cantor and organist Friedrich Wilhelm Wagner (1815 – 1887). The aim of the study is to introduce the work of this Lutheran *chorpraefect* in the regional musicological research on the Choral Singing in Spiš/Zips with an emphasis on music networking and music migration in Central Europe.

Key words: regional musicology, history of musical culture, choral singing, Spiš/Zips, musical life, Levoča/Leutschau, Friedrich Wilhelm Wagner

Friedrich Wilhelm Wagner (22. 4. 1815, Heinersdorf – 13. 9. 1887, Levoča/Leutschau) – kantor, organista, zbormajster, hudobný skladateľ a pedagóg nemeckého pôvodu – je málo známou osobnosťou v dejinách hudobnej kultúry na Slovensku. Pritom bol jedným z najvýznamnejších hudobníkov, ktorí pôsobili v minulosti v slobodnom kráľovskom meste Levoča, teda v najväčšom administratívno-správnom centre Spiša v 19. storočí. Do mesta pricestoval z Drážďan na pozvanie evanjelického presbytéria

v roku 1837, čiže v roku dobudovania a príprav na posvätenie nového murovaného evanjelického kostola na námestí. Pozvali ho na uprázdnené miesto kantora, organistu a učiteľa v evanjelických školách. V jeho prípade došlo po prvýkrát v hudobnej histórii levočského evanjelického cirkevného zboru a. v. k zlúčeniu funkcie organistu a kantora do jednej osoby. Jeho oficiálny titul bol *chorpraefect*. Mal zodpovednosť za hudobné produkcie v kostole a hudobné vzdelávanie mládeže v evanjelických i štátnych školách rôzneho typu, podľa zmien v školskom systéme v priebehu desaťročí. Pozostalosť chórprefekta Friedricha Wilhelma Wagnera predstavuje najvýznamnejší súbor hudobníkov zachovaných v Levočskej evanjelickej zbierke hudobníkov v časti MUS B.¹ Do dejín hudby v Levoči prispel svojou celoživotnou prácou ako hudobník v evanjelickej cirkvi, a tiež ako pedagóg a organizátor hudobného života a dirigent rôznych speváckych zborov. V evanjelickom kostole pôsobil v rokoch 1837 – 1887. Podľa autentickej výpovede jeho žiačky, 89-ročnej Vilmy Ranezayovej, rod. Spengelovej, ktorá si ho pamätala ešte v roku 1968, bol najuznávanejšou hudobnou autoritou v Levoči. Túto pani v mladosti súkromne vyučoval hru na klavíri a ona naňho spomínala ako na veľmi skromného, hudbe oddaného človeka, ktorý skomponoval mnoho cirkevných i svetských skladieb.²

Krátko zmienky o Friedrichovi Wilhelmovi Wagnerovi nájdeme v nemeckých i maďarských predvojnových publikáciách. Už počas prvého desaťročia jeho pôsobenia v Levoči vyšla kniha *Andenken an die dreihundertjährige Jubelfeier der evangelischen Gemeinde* (1844), v ktorej sa spomína jeho príchod do mesta ako potrebný, lebo cirkev plánovala založiť učiteľský ústav (preparandiu) a na vzdelávanie učiteľov bol nevyhnutne potrebný fundovaný profesor hudby. Hlavnú zásluhu na vytvorení funkcie *chorpraefecta* mal Andrej (Andreas) Probstner ml.³ Ďalšie referencie o mladom hudobníkovi nájdeme v dejinách levočského evanjelického cirkevného zboru *A Lőcsei Evangelikus Egyházközség története* (1917), kde sa kladne hodnotí hudba:

„predvedená novozaloženým zborom a viaceré piesne, ktoré nacvičil nový chór-prefekt pri posvätení murovaného evanjelického kostola; pričom to bolo jeho prvé vystúpenie len po niekoľkotýždňovom príchode do mesta; navyše – spev sa ľuďom veľmi páčil a značným spôsobom pozdvihol slávnostný charakter obradu“.⁴

V nemeckej literatúre z 19. storočia je Friedrich Wilhelm Wagner spomenutý ako nestor spevu pre celý Spiš počas polstoročia a tiež ako zakladateľ Spišského spevác-

¹ PETŐCZOVÁ, Janka: Friedrich Wilhelm Wagner v dejinách reformácie a hudobnej kultúry v Levoči. In: *Reformácia v strednej a juhovýchodnej Európe*. Eds. Peter Kónya, Anna Mária Kónyová. Prešov : PU v Prešove, 2019, s. 586-600. [MATÚŠ, František]: WAGNER, Friedrich Wilhelm [heslo]. In: *Slovenský biografický slovník VI. zväzok T – Ž*. Martin : Matica slovenská, Biografické oddelenie, 1994, s. 332.

² ZORIČÁKOVÁ, Anna: Friedrich Wilhelm Wagner. In: *SPIŠ, vlastivedný zborník 2*. Ed. Karol Král. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo pre Vlastivedné múzeum v Spišskej Novej Vsi, 1968, s. 314.

³ TOMASEK, Jan: Geschichte der evangelischen Gemeinde in Leutschau. In: *Andenken an die dreihundertjährige Jubelfeier der evangelischen Gemeinde in der h. Freistadt Leutschau*. Zost. Jan Tomasek [Jan Pavel Tomášek]. [Leutschau] : 1844, s. 116.

⁴ *A Lőcsei Evangelikus Egyházközség története. A reformatio négyszáz éves fordulója alkalmából, kiadja: az egyházközség. Lőcse : Reiss Józ. T. könyvnyomó intézete, 1917, s. 35.*

keho zväzu v roku 1883.⁵ V slovenskej hudobnej historiografii poukázala na výskum osobnosti Friedricha Wilhelma Wagnera v hudobnom živote Levoče Jana Lengová, ktorá zhodnotila jeho pôsobenie v širšom kultúrnom a výchovnovzdelávacom kontexte s dôrazom na rozvoj amatérského speváckeho hnutia.⁶ Aktuálne výskumy ukazujú, že význam tejto osobnosti – čo sa týka rozsahu jeho zborovej tvorby i jeho zásluh v rozvoji hudobnej kultúry mesta Levoče – je omnoho väčší, než bolo doteraz známe.

Životné osudy Friedricha Wilhelma Wagnera vieme rekonštruovať z viacerých prameňov: z *vokácie* – čiže z pracovného pozvania na miesto chórprefekta (1837),⁷ z autobiografie zapísanej v Knihe životopisov a vokácií farárov, profesorov a učiteľov evanjelického lýcea,⁸ a tiež z odpisu autobiografie, ktorý bol publikovaný v týždenníku *Zipser Bote* (1887).⁹ Z týchto prameňov sa dozvedáme, že sa narodil 22. apríla 1815 v saskom meste Heinersdorf (dnes súčasť mesta Bad Lausick, administratívne okres Lipsko) ako najmladší z jedenástich detí v chudobnej rodine tkáča a hostinského Johanna Andreasa Wagnera (ca 1759 – 1847). Hudbu študoval ako polosirota od roku 1833 v Saskom kráľovskom učiteľskom seminári vo Friedrichstade v Drážďanoch, kde spieval v speváckom zbore učiteľského seminára – v druhom roku ako prvý basista; v štvrtom roku bol *praefect* a zbormajster.

V Drážďanoch prijal Friedrich Wilhelm Wagner pozývaci dekrét od levočskej evanjelickej cirkvi 16. mája 1837. V dekréte boli spísané jeho úradné pracovné povinnosti do jedenástich bodov: ako kantor a organista sa mal postarať o nedeľné a sviatočné, predpoludňajšie i popoludňajšie, ale aj týždenné bohoslužby a pri pohreboch mal zabezpečiť spev; ako učiteľ spevu a organovej hry na lýceu mal vyučovať mužskú i ženskú školskú mládež spev a študujúcich teológiu aj organovú hru počas desať mesiacov trvajúcich školských kurzov; a ako zamestnaný učiteľ v jednej z elementárnych tried vychovávať zverenú mládež v ozajstnej bázni Božej, v cnosti, vstepovať im ich veku primerané poznatky a dobré mravy.

Dôstojným nástupcom Friedricha Wilhelma Wagnera v jeho všestrannej hudobníckej činnosti bol jeho zať – kantor a organista Karl Ormossy (Ormossy Károly, pôvodne Ochsenhofer/Oxenhofer, 1850 – 1907), od roku 1872 učiteľ, neskôr riaditeľ evanjelickej základnej školy, ktorý si zobral za manželku jeho mladšiu dcéru Lujzu. Karl Ormossy pôsobil aj ako zbormajster evanjelického spevokolu a vystupoval ako

⁵ „Altmeister des Gesangs für ganz Zipsen seit einem halben Jahrhundert“. ELBENS, Otto: *Der volksthümliche deutsche Männergesang, seine Geschichte, seine gesellschaftliche und nationale Bedeutung*. Tübingen, 1887 (2. vyd.; 1. vyd. 1855), reed. 1991, s. 353.

⁶ LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art & Science, 1996, s. 195-258. LENGOVÁ, Jana: K problematike hudobného života Levoče v druhej polovici 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca et Europea XIX*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art & Science, 1994, s. 131-151.

⁷ Archív CZ ECAV v Levoči. *Superintendentenlade*, Nr. 12, sign. V.B/1a.

⁸ *Friedrich Wilhelm Wagner*. | *Cantor u[nd] Organist. Biographie*. In: A | *meghívó levelek | és | élet-rajzok | könyve*. | *Buch | der | Biographien u[nd] Vocationen | betreffend | die Pfarrer, | Professoren | und Lehrer der evang. A. C. Gemeinde in Leutschau* (rukopis). Archív CZ ECAV v Levoči, rukopisná kniha sign. V.B/2a, s. 30-38.

⁹ *Friedrich Wilhelm Wagner*. | *Cantor u[nd] Organist. Biographie*. In: *Szepesi Hírnök | Zipser Bote | Wochenblatt zur Zipser Interessen* [Spišský posol, Leutschau] (ďalej *Zipser Bote*), roč. 25, č. 41, 8. 10. 1887; č. 42, 15. 10. 1887; č. 43, 22. 10. 1887.

sólista.¹⁰ Manželia Ormossovci mali veľký vplyv na hudobný život evanjelickej cirkvi i na hudobnú kultúru v Levoči. Svedčí o tom o. i. skutočnosť, že v evanjelickom kostole sa zachovali tri zarámované portrétové čierno-biele kresby, ktoré namaloval profesor kreslenia na levočskej reálke Wilhelm Forberger (1848 – 1928): 1) portrét chórprekta Friedricha Wilhelma Wagnera, kresba z roku 1887, 2) portrét Karla Ormossyho – kresba z roku 1899 so zápisom *Ormossy | W. Wagners Schwiegersohn*; 3) portrét Lujzy Ormossyovej – kresba z roku 1899 so zápisom *Ormossyné | geb. Wagner*.¹¹ Dcéra Karla a Lujzy Ormossovovcov – Anna Ormossovová (vyd. Schranzová, 1875 – 1924) bola tiež hudobníčkou. Participovala na hudobnom živote Levoče ako speváčka (sopranistka), organistka a koncertná klaviristka.

Hudobná pozostalosť Friedricha Wilhelma Wagnera sa zachovala v Levočskej evanjelickej zbierke hudobnín (SK-Le) v časti MUS B (sign. MUS B 1 – MUS B 5). Jedna jeho skladba *Hoffnung immer grün* sa nachádza v SNM – Hudobnom múzeu v Bratislave a fragment ďalšej skladby v Levočskej rímskokatolíckej zbierke hudobnín (SK-L).¹² Dnes predstavujú tieto hudobniny len torzo (približne jednu štvrtinu) z jeho pôvodného osobného fondu, ktorý darovala jeho dcéra Lujza Ormossovová levočskej evanjelickej cirkvi v roku 1922. Vtedy ho tvorilo stodvadsať číslovaných cirkevných zborových skladieb (*Kirchenchöre*) a dvadsaťosem číslovaných smútočných (pohrebných) zborových skladieb (*Traurchöre*).¹³ Zo zachovaného repertoáru vyplýva, že ťažisko jeho aktivít spočívalo v predvádzaní a komponovaní duchovnej hudby. Venoval sa úpravám chorálov, respektíve organovým sprievodom duchovných piesní; o jeho pravidelnej bohoslužobnej hudobnej praxi svedčí rukopisný spevník jednohlasných duchovných piesní, ktorý obsahuje osemdesiatšedem nemeckých evanjelických chorálov (sign. MUS B 3/4). V prvom rade však komponoval viachlasné zborové diela – zborové piesne pre detské, miešané a mužské zbory.

Spolu sa zachovalo pätnásť zborových skladieb Friedricha Wilhelma Wagnera (niektoré autografy sú datované v rozmedzí rokov 1840 – 1850):

1) motetá, žalmy (7)

Ich will den Herrn loben allezeit [Dobrorečiť budem Hospodinovi v každom čase], (*Hymnus | über Psalm 34, Vers 2*), žalmové moteto pre zbor a sólové hlasy;

Mein Herz ist bereit, o Gott [Moje srdce je pripravené, ó Pane], *Ps. 57, 8-12*, december 1847, žalmové moteto pre miešaný zbor;

Wie lieblich sind deine Wohnungen [Aké sú milé Tvoje príbytky], *Ps. 84, 4. 4.* 1840, motetová kompozícia pre miešaný zbor;

¹⁰ Karl Ormossy | seit 1872 Lehrer der evang. Elementar-Schule | zu Leutschau. In: A | meghívó levelek | és | életrajzok | könyve. | Buch | der | Biographien u. Vocationen | betreffend | die Pfarrer, | Professoren | und Lehrer der evang. A. C. Gemeinde in Leutschau (rukopis). Archív CZ ECAV v Levoči. Rukopisná kniha, sign. V.B/2a, s. 157-162.

¹¹ Levočský evanjelický a. v. kostol, zarámované obrazy sign. 1/19, 1/20, 1/21.

¹² V SNM – Hudobnom múzeu v Bratislave sa zachovala kantáta *Hoffnung immer grün* v Zbierke hudobnín uršulínskeho kláštora (SK-BRnm, sign. MUS VII 431). V Levočskej rímskokatolíckej zbierke hudobnín sa zachoval titulný list piesne *Das Abend* (SK-L, sign. MUS XVI 180).

¹³ Archív CZ ECAV v Levoči. Fond Georg Wagner, krab. 1, *Schriften. Dankvotierung ... der Frau Lehrerswitwe Luise Ormossy für den Musikalischen Nachlass ihres seligen Vaters* (22. 6. 1922). Ehrw. Frau Lehrerswitwe | Luise Ormossy | in Leutschau. Rukopis, spis č. 9 / 1922.

Erhalt' uns deine Lehre [Zachovaj nám Tvoje učenie], (*Tartsd meg, Atyánk; Reformationsgesang*), chorálové moteto pre miešaný zbor;

O du, den keine Sprache nennt [Ó ty, ktorého žiadny jazyk nepomenúva], 31. 1. 1883, príležitostné moteto piesňovej formy pre miešaný zbor;

Geist, der Weisheit, Geist, der Stärke [Duch múdrosti, duch sily], 14. 8. 1883, príležitostné moteto piesňovej formy pre miešaný zbor;

O komm, du Geist der Wahrheit [Ó príď, ty Duchu pravdy], odpis Karla Ormossyho, príležitostné moteto piesňovej formy pre miešaný zbor;

2) piesne pre zbor a klavír (5)

Alles, was die Erd' enthält [Všetko, čo je na Zemi obsiahnuté], text: Karl Wilhelm Ramler, miešaný zbor;

Sängergruss an's Dörfchen [Spevácky pozdrav dedinke], 11. 12. 1846, text: Gottfried Wilhelm Fink, mužský zbor; (obr. 1a, 1b)

Zum neuen Jahre [K novému roku], text: Johann Wolfgang Goethe, miešaný zbor;

An die Dorfkirchglocke [Dedinský kostolný zvon], 4. 4. 1850, text: Aloys Wilhelm Schreiber, miešaný zbor;

(*) *Der Abend* [Večer], (SK-L, fragment), 5. 10. 1876, rukopisný odpis, kopista Augustín Weber, text: Ludwig Storch, miešaný zbor;

3) kantáty (3)

Der Sonnenstrahl [Slnečný lúč], 1. 2. 1846, text: Christoph Kuffner, mužský zbor;

Cantate. Glück auf! Dem Bergmann [Zdar Boh! Baníkovi (Mnoho šťastia! Haviar)], text: Carl Theodor Körner, miešaný zbor, mužský zbor, sólové hlasy;

Hoffnung immer grün [Nádej večne zelená], rukopisný odpis (kopista neznámy), text (pripísaný): Johann Gottfried von Herder. (obr. 2a, 2b)

Skladby Friedricha Wilhelma Wagnera majú romantické poetické názvy a odrážajú nový typ hudobného myslenia. V jeho hudbe sú citelné hudobné prostriedky zobrazujúce svet za hranicami reality, svet skladateľovej fantázie a filozofického uvažovania o zmysle života. Volil si texty významných nemeckých a rakúskych básnikov, ale poznal aj domáce nemecké (respektíve spišské) umelecké prostredie. V kantáte *Hoffnung immer grün* zhudobnil napríklad básnický text Jakuba (Jacob) Glatza (1776 – 1831), evanjelického farára pôsobiaceho vo Viedni, učiteľa a básnika pôvodom z Popradu.¹⁴ Zaujímavý je fragment rukopisnej kópie zborovej piesne *Der Abend*, pretože má na titulnom liste uvedeného aj kopistu, levočského hudobníka – *Der Abend*. | *In Musik gesetzt für | Sopran, Alt, Tenor, u. Bass | mit Begleitung des Pianoforte | von Wilhelm Wagner || August Weber | 5./10. [1]876*. Podľa tejto informácie skladbu odpísal (už spomínaný) katolícky organista Augustín Weber 5. októbra 1876.

Zo zborových skladieb je mimoriadne pôsobivá kantáta *Glück auf! Dem Bergmann* – „Zdar Boh! Baníkovi (Mnoho šťastia! Haviar)“ – pre miešaný zbor, tri sólové hlasy (S, T, B) a v tretej časti aj pre samostatný mužský 4-hlasný Zbor baníkov. V úvodnom zvolaní *Glück auf* nachádzame banícky pozdrav *Zdar Boh!*, ktorý je dodnes symbolom baníkov v strednej Európe a bežným pozdravom napríklad v regióne východ-

¹⁴ Jakub Glatz pôsobil od roku 1804 vo Viedni ako učiteľ a funkcionár v evanjelickej cirkvi, mal dôležitý podiel na vybudovaní evanjelického teologického inštitútu vo Viedni. Napísal viacero prác o histórii reformácie v Uhorsku. Báseň *Hoffnung immer grün* vyšla pod jeho pseudonymom *Stille* v zbierke *Jakob Stille's Gratulations-Büchlein für die Jugend* (Viedeň, 3. vyd., 1817).

ného Nemecka (*Glückauf*). Nájde ho v umeleckej hudbe (zborovej, dychovej), ale i v ľudových banických piesňach, kde vyjadruje želanie baníkom, aby sa im darilo, aby mali šťastie pri ťažkej práci. Umelecké spracovania nemeckej ľudovej piesne *Glück Auf, der Steiger kommt* sú známe už od 17. storočia. Dodnes sa z banického prostredia Nemcov na Slovensku zachovala v ich pôvodnom nárečí banická stavovská pieseň *Glück auf! z Kremnice*.¹⁵ Odzrkadľuje hudobno-umelecký prejav stavovskej príslušnosti a spoločenskej hrdosti na banické povolanie. V praxi sa však v bani nespievalo. Bolo to zakázané už aj vzhľadom na nebezpečenstvo zvukovej vlny, ktorá mohla spôsobiť uvoľňovanie hornín a závaly. Tieto piesne sa spievali počas spoločenských udalostí na počesť baníkov a banického stavu.

Hudobnopedagogické pôsobenie Friedricha Wilhelma Wagnera dokumentuje zachovaná zbierka zborových piesní *Fünzig dreistimmige Schullieder* (Päťdesiat trojhlasných školských piesní). Zbierka poskytuje repertoár pre spevokol, ktorý tvorili deti školského veku. (obr. 3a, 3b) Ide o piesne s hlbokým vnútorným hudobným výrazom, zhudobňujúce texty známych nemeckých básnikov. Príležitostnú tvorbu Friedricha Wilhelma Wagnera reprezentuje vlastenecká pieseň *Zipser Volkslied* v úprave pre spev a klavír. Zachovala sa v súkromnom archíve Levočanky Astrid Kostelníkovej, ktorá si z detstva dodnes pamätá na vtedy najstarších občanov Levoče. Tí vraj spomínali niekdajších levočských Nemcov a ich slávnostné zhromaždenia, ktoré sa konali pri rôznych príležitostiach, napríklad aj pri výročiach známych skladateľov ako bol Ludwig van Beethoven. Spievali na nich túto pieseň *Der Gott, der unsre Väter einst* (na text Friedrich Scholtza), pričom používali svojpomocne rozmnožené exempláre.

Okrem autografov vlastných skladieb sa v pozostalosti Friedricha Wilhelma Wagnera zachovali rukopisné odpisy zborových skladieb známych európskych skladateľov (Carl Gottlieb Reissiger, Christian Gottlob August Bergt, Friedrich Silcher, Vincenzo Bellini, Anton Diabelli, Julius Káldy, Hermann Kipper, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Franz Xaver Wolfgang Mozart, Wolfgang Amadeus Mozart, Julius Stern, Carl Maria von Weber a ďal.). Chórprefekt počas celého života nestratil kontakt s nemeckou a (stredo)európskou hudobnou kultúrou. Svojou všestrannou činnosťou v mnohých oblastiach koncertného života v Levoči doslova „naštartoval“ tradíciu aktívneho pestovania zborovej hudby u mešťanov.

S menom Friedricha Wilhelma Wagnera je teda spojený vznik a rozmach zborového spievania v Levoči, a to už od jeho príchodu v tridsiatych rokoch 19. storočia. Zborový spev – ako nový fenomén v dejinách hudby v Európe, a zvlášť v nemeckých mestách – zohrával v tom čase už veľkú úlohu a súvisel s rozvojom hudobnej kultúry v meštianskom prostredí. Časovo sa spája s nástupom raného romantizmu, jeho gené-

¹⁵ URBANCOVÁ, Hana: Banické piesne z Kremnice ako súčasť polyetnickej tradície. In: *Slovenská hudba*, roč. 29, 2003, č. 3-4, s. 478-507. URBANCOVÁ, Hana: Die Liederkultur der Deutschen in der Slowakei und ihr Platz in den regionalen Traditionen. Zur Beteiligung der ethnischen Minoritäten an den Differenzierungs- und Integrationsprozessen in den Region. In: *Kultur ohne Grenzen. (Jahrbuch Volkskultur Niederösterreich)*. Atzenbrugg : Internationale Organisation für Volkskunst; Volkskultur Niederösterreich, 2004, s. 47-58. URBANCOVÁ, Hana: K typológii slovensko-nemeckých vzťahov v tradičnom piesňovom repertoári na Slovensku. In: *Z histórie slovensko-nemeckých vzťahov*. Ed. Ján Doruľa. Bratislava : Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2008, s. 176.

zu však môžeme sledovať na pozadí sociálnych a politických zmien už koncom 18. storočia. Veľký vplyv na rozvoj zborového spevu mali osvietenské idey Jeana-Jacquesa Rousseaua (1712 – 1778) o hudobnom vzdelaní jednotlivca. Na progresívnych myšlienkach výchovy a vzdelávania umením sa rozvíjala nová základňa zborového spievania; mimoriadne k tomu prispel švajčiarsky pedagóg Johann Heinrich Pestalozzi (1746 – 1827) a vynikajúci zbormajster a skladateľ Hans Georg Nägeli (1773 – 1836).¹⁶ Práve Nägelioho zborovú skladbu pre mládež *Lobt froh den Herrn* nadvihol so žiackym dievčenským spevokolom Wilhelm Wagner čoskoro po svojom príchode do Levoče ako jedno z prvých diel; zaznelo totiž v evanjelickom kostole 4. júla 1838 počas druhej slávnosti svätodušnej. Hans Georg Nägeli bol vo svete zborového spevu známy ako mimoriadne všestranná osobnosť. V Zürichu prevádzkoval obchod s hudobníkmi a hudobnú knižnicu už od roku 1791. Ako nakladateľ vydával výberovo diela napríklad Muzia Clementiho, Františka Xavera Duška, Ludwiga van Beethovena, Johanna Sebastiana Bacha, atď. Stal sa nositeľom titulu *doctor honoris causa* univerzity v Bonne. V roku 1805 založil Zürišský spevácky inštitút – *Zürcherisches Singinstitut* s cieľom výučby zborového spevu; na tento účel vydával aj učebnice spevu pre mužskú i ženskú zložku zboru. Nägeli skomponoval okolo 700 zborových piesní a intenzívne sa venoval pedagogickej, dirigentskej, kompozičnej a organizátorskej činnosti v oblasti nemecko-švajčiarskeho zborového spievania.¹⁷

Za zrodom organizovaného zborového spievania v Európe stojí Berlínska spevácka akadémia – *Berliner Singakademie*, ktorá vznikla v roku 1791.¹⁸ Táto akadémia sa sformovala pod vedením Carla Friedricha Christiana Fascha (1736 – 1800) ako meštiansky Umelecký spolok pre duchovnú hudbu – *Kunstverein für die heilige Musik* a bola vzorom pre rozvoj zborového spevu aj v ďalších mestách. Na jej pôde sa formoval spevácky zbor na nových princípoch, podľa ktorých mohli oficiálne spievať muži a ženy, speváci a speváčky rozličných vierovyznaní viachlasnú hudbu starých aj súdobých majstrov spoločne v jednom zbore. Táto progresívna myšlienka narušila dovtedajšiu hegemoniu mužského spevu v oficiálnej cirkevnej zborovej hudbe a princíp „*mulier taceat in ecclesia*“ – „žena v kostole mlčí“. Jeden z odchovancov Berlínskej speváckej akadémie a od roku 1800 jej riaditeľ Carl Friedrich Zelter (1758 – 1832) sa stal významnou osobnosťou pri organizovaní zborového spievania v nasledujúcich desaťročiach. Inicioval vznik Berlínskeho spevokolu – *Berliner Liedertafel* (1809) a v roku 1811 bol vyslaný do mesta Vroclav (Breslau), ktoré bolo v tom čase súčasťou Pruského kráľovstva (Pruského Sliezska), s cieľom organizačne zabezpečiť rozvoj zborového spievania na Vroclavskej univerzite a založiť Kráľovský akademický inštitút pre kostolnú hudbu. Z miestnych hudobníkov bol vybraný na túto úlohu za katolícku cirkev katedrálny

¹⁶ BRUSNIAK, Friedhelm: Chor und Chormusik [heslo]. In: *MGG², Sachteil 2*, 1995, stl. 779. *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse* (= Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“, 3). Ed. Erik Fischer. Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 2007.

¹⁷ STAEHELIN, Martin: Nägeli, Hans Georg [heslo]. In: *MGG², Personenteil 12*, 2004, stl. 890-894.

¹⁸ *Sing-Akademie zu Berlin*. Dostupné na: <<https://www.sing-akademie.de/198-0-Ueber-uns.html>>

organista Joseph Ignaz Schnabel (1767 – 1831) a organista nemeckého evanjelického kostola Friedrich Wilhelm Berner (1780 – 1827).¹⁹

Do mohutnej vlny zborového spievania v Európe sa zapájali veľké i menšie mestá. Hans Georg Nägeli založil v Zürichu Mužský spevácky zbor – *Zürcher Männergesangsverein* v roku 1810.²⁰ V rokoch 1816 – 1817 sa sformoval prvý mužský zbor na univerzite vo Vroclave; od roku 1822 tu už bol činný *Akademischer Musikverein* a od roku 1825 Vroclavský miešaný zbor – *Breslauer Singakademie*.²¹ Podobné aktivity zaznamenáme aj v Čechách a na Morave, kde od prelomu 18. a 19. storočia pôsobili rôzne spevácke krúžky (nemecké, české), pričom spevácke aktivity sa mohli viazať aj na hudobne nešpecifické spolky, napríklad čitateľské spoločnosti. Špecifické hudobné spolky sú tu evidované od roku 1803: napríklad v Prahe pôsobil spolok *Tonkünstler-Societät* / *Jednota hudebních umělců*, v Ústí nad Orlicí pôsobila *Cecilská hudební jednota*; podobné spolky vznikali v Brne, Olomoci a inde; v Jihlave mal *Musikverein* v 20. rokoch 19. storočia dokonca 160 účinkujúcich.²²

Spevácke hnutie na Slovensku sa začalo rozvíjať v prostredí väčších miest v nadväznosti na európske trendy približne v 30. rokoch 19. storočia. Rozvíjalo sa sčasti ako súčasť hudobných spolkov, ale aj v rámci iných aktivít. Začiatky vlastného speváckeho hnutia, organizovaného na báze speváckych spolkov, resp. spevokolov, spadajú u nás približne do 60. rokov 19. storočia. Hudobné, umelecké a vzdelávacie spolky vznikali v závislosti od konkrétnych kultúrno-spoločenských podmienok a potrieb mestského obyvateľstva. Tieto aktivity sa do istej miery stali náhradou politickej (občianskej) aktivizácie meštianstva. Súviselo to aj s celkovým rozvojom umenia a kultúry meštianstva, so zvýšením podielu hudobne vzdelaných jednotlivcov, so vznikom rôznych typov spolkov a činnosťou spevokolov, ktoré vyvíjali aktivity rozmanitého druhu spojené so spievaním – od menších príležitostných podujatí, hudobných večierkov, silvestrovských slávností, letných slávností a výletov až po usporadúvanie náročných koncertov vo verejných mestských priestoroch (kasína, kaviarne, hotely, divadlá, atď.), respektíve v cirkevnom prostredí. Typologicky možno verejné vystúpenia spevokolov rozčleniť do troch kategórií: a) koncerty, b) hudobné večery a c) špeciálne podujatia.²³

¹⁹ Carl Friedrich Zelter – zakladateľ Katedry výučby spevu a praktickej náuky vokálnej i inštrumentálnej hudby vo Vroclave (*Gesang-Unterrichts-Anstalt nebst praktischen Übungen in der Vokal- und Instrumental-Musik*, 1814). SUBEL, Joanna: *Wrocławska chóralistyka 1817–1944, zv 1*. Wrocław : Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2008, s. 99–112. DROŽDŻEWSKA, Agnieszka: *Życie muzyczne na Uniwersytecie Wrocławskim w XIX i I połowie XX wieku. Edukacja muzyczna, działalność naukowa, ruch koncertowy*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012, s. 44–50.

²⁰ BRUSNIAK, Friedhelm: Zur Entwicklung der Chorkultur in Deutschland – Eine Einführung in Institutionen und Organisationsformen. In: *Chorgesang als Medium von Interkulturalität*, Ref. 16, s. 19–26.

²¹ SUBEL, Joanna: Formen des Chorgesanges in Breslau im 19. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In: *Chorgesang als Medium von Interkulturalität*, Ref. 16, s. 235. SUBEL, Ref. 19, s. 101.

²² JF [Jiří FUKAČ]: Sbor [heslo]. In: *Slovník české hudební kultury*. Eds. Jiří Fukač, Jiří Vysloužil, Petr Macek. Praha : Editio Supraphon, 1997, s. 810–811.

²³ LENGOVÁ, Jana: K typologii koncertov Bratislavského speváckeho spolku. In: *Malé osobnosti velkých dejín – velké osobnosti malých dejín V. Příspěvky k hudobnej regionalistike*. Ed. Edita Bugalová. Bratislava : SMA a SNM – Hudobné múzeum, 2019, s. 370–377.

V Bratislave (Prešporok, Pressburg, Pozsony) začal svoju činnosť katolícky Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina – *Pressburger Kirchenmusikverein zu St. Martinsdom / Szent Márton Pozsonyi Egyházi Zeneegylet* – v roku 1833; neskôr tu vznikol aj svetský mužský spevácky spolok *Pressburger Liedertafel / Pozsonyi dalárda* (existoval od 1847, oficiálne bol schválený 1857).²⁴ V roku 1833 sa začala v Trnave činnosť Hudobného spolku (pod názvom *Musikverein*, 1833 – 1838); následne (1838 – 1848) pôsobil ako Cirkevný hudobný spolok pri farskom Kostole sv. Mikuláša – *Kirchenmusik-Verein an der Stadtpfarrkirche des heiligen Nikolaus in der königlichen Freistadt Tyrnau*.²⁵ V Prahe pôsobili od roku 1840 dva spevácke spolky – *Cäcilien-Verein* a *Žofínska akademie*.²⁶ Vo Viedni vznikol *Wiener Männergesangverein* v roku 1843 a od roku 1858 tu pôsobil miešaný zbor *Wiener Singakademie*.²⁷ Z nemeckého prostredia slovenských (uhorských) miest spomeňme Banskú Štiavnicu, kde od roku 1859 pôsobil Nemecký spevácky spolok pri Banskej a lesníckej akadémii – *Deutsche Berg- und Forstakademische Liedertafel*.²⁸ Neskôr, v druhej polovici 19. storočia, vznikali hudobné spolky v ďalších mestách – Košice, Banská Bystrica, Malacky, Prešov, Rožňava, Senica, Skalica. Vyrastal aj počet speváckych spolkov v jednotlivých mestách; napríklad v Bratislave vznikol v roku 1879 svetský spevácky spolok – *Pressburger Singverein / Pozsonyi dalegyelet (dalegyesület)* s cieľom pestovať miešaný zborový spev. Spolok vznikol z pôvodne neformálneho speváckeho združenia Priatel'ia mužského spevu – *Freunde des Männergesanges*, ktoré viedol katolícky dómsky organista Anton Strehlen (1840 – 1922); on bol aj iniciátorom myšlienky transformovať mužský spevokol na miešané zborové teleso.²⁹

Činnosť speváckych spolkov bola spojená v začiatkoch ich existencie s myšlienkou vlastenectva v závislosti od jazykovej oblasti (nemeckej, maďarskej, slovenskej, atď.) a občianskej príslušnosti (k Uhorsku, respektíve k Rakúsko-Uhorsku). Slovenské

²⁴ KRESÁNEK, Jozef: Vznik národnej hudby v 19. storočí. In: *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1957, s. 227-229. LENGOVÁ, Jana: Das deutsche Chorgesangswesen in Preßburg am Beispiel der Preßburger Liedertafel – Nationale und regionale Identität. In: *Chorgesang als Medium von Interkulturalität*, Ref. 16, s. 27-37. BAKIČOVÁ, Veronika: *Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina v Bratislave a Alexander Albrecht*. Bratislava : Music forum, 2013. URDOVÁ, Sylvia: *Hudba počas slávností sv. Cecílie Cirkevného hudobného spolku v Bratislave a Ján Batka*. (= Zborník Múzea mesta Bratislavy, 29.) Eds. Zuzana Francová, Sylvia Urdová. Bratislava : Múzeum mesta Bratislavy, 2017, s. 57-70.

²⁵ BUGALOVÁ, Edita: *Hudobná Trnava a Mikuláš Schneider-Trnavský*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2011, s. 43-58.

²⁶ FREEMANOVÁ, Michaela: Prague's Cäcilien-Verein (1840-1865) and its contemporaries: Bohemian choral societies and their German (and Czech) choral repertoire. In: *Chorgesang als Medium von Interkulturalität*, Ref. 16, s. 231-240.

²⁷ ANZENBERGER-RAMMING, Elisabeth – FASTL, Christian: Wiener Männergesang-Verein [heslo]. In: *Österreichisches Musiklexikon. Druckausgabe: Band 5*, Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2006. Online-Ausgabe, Wien 2002. Dostupné na: <https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Wiener_Maennergesang-Verein.xml>

²⁸ KOCH, Klaus-Peter: Formen deutscher Gesangsvereine im Südöstlichen Europa. In: *Chorgesang als Medium von Interkulturalität*, Ref. 16, s. 43. KRÁL, Eduard: *Taschenbuch für deutsche Sänger 1864*. Wien, 1864, s. 210. [Reprint. Eds. Friedhelm Brusniak, Dietmar Klenke. Schillingsfürst : Musik & Methodik Verl. Kircheis, 1996].

²⁹ LENGOVÁ, Jana: Bratislavský spevácky spolok a jeho prvý zbormajster Anton Strehlen. In: *Musilogica Slovaca*, roč. 11 (37), 2020, č. 1, s. 40.

spevacké hnutie sa však intenzívnejšie začalo rozvíjať až od 60. rokov 19. storočia. Za oficiálne najstaršie takéto spevokoly na území dnešného Slovenska so schválenými stanovami sa považuje *Tatran* v Liptovskom Mikuláši (1873) a Slovenský spevokol v Martine (1872). Spevokol v Tisovci, činný od roku 1877, niekoľkokrát požiadal o schválenie stanov, ale jeho žiadosť bola vždy zamietnutá. Na rozvoj slovenského zborového spievania malo veľký vplyv prijatie kodifikácie spisovnej slovenčiny v roku 1843 a vydávanie prvých zbierok slovenských ľudových piesní; najprv to boli textové zbierky (Pavel Jozef Šafárik: *Piesne svetské ľudu slovenského v Uhorsku*, 2 zv., 1823, 1827; ale najmä Ján Kollár: *Národné spievanky*, 2 zv., 1834, 1835), neskôr klavírne úpravy vybraných piesní (Martin Suchán, 1830). V období raného romantizmu prevažovali v slovenskej societe – rovnako ako v nemeckej i maďarskej – vlastenecké a hymnické jednohlasné piesne. Neskôr sa v tematike piesní a zborov začali presadzovať námety zo spoločenského života (ľúbostná lyrika, sociálna problematika). V zborovej tvorbe išlo o zhudobňovanie poetických textov známych básnikov alebo o vokálne štvorhlasné úpravy ľudových, zľudovených, spoločenských a iných piesní. V druhej polovici 19. storočia sa spevníky spoločenských piesní vydávali aj tlačou.³⁰

K rozmachu koncertného života a zborového spevu v Levoči prispel v 60. rokoch výraznou mierou svetský spevokol – Levočský mužský spevácky spolok. Vznikol v roku 1863 pod oficiálnym názvom *Leutschauer Männer-Gesangverein* a jeho prvým čestným prezidentom (riaditeľom) bol Ján (Johann, János) Gretzmacher, dlhoročný profesor levočských evanjelických škôl. Vo funkcii dirigentov sa v zbore vystriedalo viacero hudobníkov, okrem Friedricha Wilhelma Wagnera a Karla Ormossyho to bol Alexander Kottler, Matej Uhlárik (Mathias von Uhlarik) a Daniel Kottler (predtým Szentistványi). Zachovala sa informácia, že v roku 1877 dirigoval Levočský mužský spevácky spolok hudobník katolíckeho kostola Augustín Weber; vtedy mal tento mužský spevokol sedemdesiatdva členov. V tom istom roku mal evanjelický miešaný spevokol Friedricha Wilhelma Wagnera päťdesiat členov.³¹

Zborové spievanie zaznamenalo v poslednej tretine 19. storočia mimoriadny rozmach na celom Spiši. Spevacké aktivity boli oficiálne koordinované štátnymi úradmi v Budapešti. V archíve Spišskej župy sa zachovali informácie o spolkoch charakteru spevokolov v Levoči a Kežmarku (1864), Smolníku (1869), Krompachoch (1876), Ľubici (1880), Gelnici (1888) atď.³² V roku 1889 bola publikovaná štatistika spolkov registrujúca v župe „spolky spevacké, hudobné a umelecké“. (obr. 4) V osemnástich spišských mestách ich bolo dvadsať; k najstarším patrili spevacké spolky v Matejovciach (1854), Spišskej Novej Vsi (1859), Levoči (1863) a Spišskom Podhradí (1868); najpočetnejšie spevacké spolky boli spišskonovoveský (146 členov), levočský (101

³⁰ LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu..., Ref. 6, 1996, s. 216. LENGOVÁ, Jana: K slovenskej zborovej tvorbe pre miešaný zbor (1860 – 1918). In: *Výber zo slovenskej zborovej tvorby (1860 – 1918) I. Miešané zbory*. Ed. Jana Lengová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., 2023, s. 6-31.

³¹ LENGOVÁ, Jana: K problematike hudobného života Levoče..., Ref. 6, 1994, s. 136, 142. *Fromme's Musikalische Welt, Notiz-Kalender für 1878. Dritter Jahrgang*. Red. von Theodor Helm. Wien : Carl Fromme; kap. Musikalischer Statistik für Transleithanien, III. Transleithanien, Ungarn, s. 184.

³² Spišský archív v Levoči. Fond Spišská župa, Odd. adm., krab. 40, sign. 211/1883.

členov) a spišskopodhradský (95 členov); s najväčšou základinou hospodáril spolok v Spišskej Belej (3 700 zlatých) a v Spišskej Novej Vsi (700 zlatých). V uvedenom roku bol čestným predsedom Levočského mužského speváckeho spolku Koloman Szőnyei (Szőnyey Kálmán, Coloman, 1844 – 1900), vtedajší predseda mestskej rady. Spolok mal vtedy stojeden členov.³³

Rozmach zborového spevu v 19. storočí vyvrcholil v Európe združovaním spevokolov do speváckych zväzov. Podľa nemeckého vzoru sa do tohto trendu zapojili i spevokoly v strednej Európe. V Čechách existovalo v roku 1882 až 493 speváckych zborov, z toho 208 českých a 285 nemeckých. V Prahe vznikol v roku 1866 *Prager Deutscher Männer-Gesangverein* a od 60. rokov sa zakladali prvé ženské spevácke zbory. Zároveň v rámci celospoločenských procesov začali viaceré spevokoly čoraz viac zdôrazňovať svoju nemeckosť; napríklad zbor v Českých Budejoviciach zmenil svoj názov z *Budweiser erste Liedertafel* na *Deutsche Liedertafel*. Nemecké spevokoly v Čechách usporiadali svoju prvú veľkú slávnosť v roku 1864 v Liberci a v tom istom roku vznikol v Tepliciach Nemecký spevácky zväz v Čechách (*Deutsche Sängerbund in Böhmen*), ktorý neskôr, začiatkom 20. storočia, rozvíjal svoju činnosť až v desiatich lokalitách.³⁴

V súlade s týmto trendom rástla aj na Spiši regionálna spolupráca spevokolov; začali organizovať spoločné akcie nazvané Spišské spevácke slávnosti. V Levoči sa konali v rokoch 1881 a 1889, v Spišskom Podhradí v roku 1884, v Ľubici v roku 1885. V týždenníku *Zipser Bote* nájdeme z týchto podujatí detailné správy. Napríklad usporiadateľom Spišských speváckych slávností v Levoči v roku 1881 bol Levočský mužský spevácky spolok pod vedením evanjelického chórprefekta Friedricha Wilhelma Wagnera. Cieľom slávností bolo založiť Spišský spevácky zväz / *Zipser Sängerbund* / A Szepesi dalár egyesület. V archíve Spišskej župy sa zachovali dokumenty, podľa ktorých bola žiadosť o vznik Spišského speváckeho zväzu schválená 13. marca 1883. Po určitých úpravách bol proces oficiálne schválený. Zväz mal vlastnú zástavu, ktorá bola podobne ako stanovy schválená „jeho cisársko-kráľovskou milosťou“ a do žrde tejto zástavy bolo oficiálne povolené „zatŕcť klinec štyroch členov jeho kráľovskej rodiny: kráľovská výsosť cisár, jeho manželka, ich syn a vojvodkyňa Štefánia“.³⁵

Pod záštitou Spišského speváckeho zväzu sa potom konali Spišské spevácke slávnosti. Účasť na nich bola pomerne vysoká. Podľa správy *Das Sängerfestes des Zipser Sängerbundes* v *Zipser Bote* prišli na slávnosť v Spišskom Podhradí 12. júla 1884 účinkujúci z Tvarožnej (2), Velkej (2), Gelnice (19), zo Spišskej Novej Vsi (25), Spišského Podhradia (45), z Ľubice (25), Levoče (30), Popradu (14) a Liptovského Mikuláša (4). Aktivity zborového spevu na Spiši neboli izolované. Mali celoštátny (respektíve celoluhorský) charakter a sledovali aj spoločensko-politické ciele. Ako vzorová slúžila činnosť Budapešťianskeho speváckeho zväzu – *Országos Magyar Daláregyesület*, ktorý sa sformoval zo širokého podhubia mužského organizovaného spevu v Pešti aj Bude (*Pest-budai dalárda*, 1852 – 1867). Činnosť Budapešťianskeho speváckeho zväzu zastrešoval napríklad Ferenc Erkel (1881) a Karl Huber (Huber Károly, 1885) – skladateľ,

³³ PUTSCH, Tobiás: *Szepesvármegyei egyesületek statisztikai kimutatása*. Iglón : 1889, s. 11. Spišský archív v Levoči, sign. I A 5/347.

³⁴ JF [Jiří FUKAČ]: Sbor [heslo]. In: *Slovník české hudební kultury*. Eds. Jiří Fukač, Jiří Vysloužil, Petr Macek. Praha : Editio Supraphon, 1997, s. 811.

³⁵ Spišský archív Levoča. Fond Spišská župa, Odd. adm., krab. 40, sign. 211/1883.

dirigent a huslista, ktorý dokonca navštevoval Spiš a aktívne tu participoval na koncertoch. V *Zipser Bote* sa uvádza jeho vystúpenie v Levoči na Silvestrovskom večere (*Sylvesterabend* 1885), počas ktorého v prvej koncertnej časti dirigoval mužský zbor, skladbu *Magyar király induló*.

V novinách *Zipser Bote* sa už od 70. rokov 19. storočia pravidelne uvádzajú v recenziách na koncertné podujatia umelci a umelkyne, mužskí aj ženský interpreti – speváci, speváčky, huslisti, huslistky, klaviristi, klaviristky a ďalší. Medzi koncertujúcimi nájdeme aj rodákov – Levočanov; spomeňme aspoň speváčku Vilmu Valentovú a klaviristku Jolanu Pavelkovú pôsobiacu v Mníchove. Zaujímavú informáciu o participácii žien na koncertoch nájdeme aj v rukopisnom zošite nazvanom *Festliche Gesänge | aufgeführt | in der evangelischen Kirche zu Leutschau | seit 1837*, t. j. „Zoznam slávnostných spevov uvádzaných v evanjelickom kostole od 1837“ v zápise Karla Ormossyho v časti *Weltliche Gesänge*; týka sa usporiadania Dámskeho koncertu – *Frauenconcert* dňa 6. decembra 1890.³⁶ Vystupovali na ňom ženy-hudobníčky, z ktorých viaceré boli v levočskom hudobnom živote známe: „*Soprano-Solo – Paterné* [Etelka Paterová], *Violin-Solo: J. Holub*, | *Clavierbegleitung: Pavelko Jolan* [Jolana Pavelková] u[nd] *Lorx Olga* [Olga Lorxová]. | *Alt-Solo: Zatezalo Irma*.“ Jedna zo spomínaných klaviristiek bola Oľga Lorxová (1867 – 1928), najstaršia dcéra župného lekára Dr. Alexandra Lorxa, učiteľka hudby. Okrem nej poznáme z hudobníčok učiteľku spevu a hry na klavíri v Levoči Augustínu Seltenreichovú a vychovávateľku a klaviristku v rodine Csákyovcov Nathalie Wickerhauserovú.³⁷ Stručné informácie o tom, že ženy pôsobili ako private učiteľky hudby, sa nachádzajú v krátkych reklamách v novinách *Zipser Bote*. Kontakt priamo na učiteľky sa v nich zvyčajne neuvádzal; napríklad v roku 1886 jedna z reklám ponúkala výučbu hry na klavíri od „slečny, ktorej adresu poskytne pán J. Th. Reiß v obchode s papierom“.³⁸

Z ďalších prameňov, ktoré dokumentujú podiel žien na hudobnom živote v Levoči, je zaujímavý odpis árie *Ach, wenn ich Thräne* z opery *Belisario* od Domenica Gaetana Maria Donizettiho (1797 – 1848; operu zložil v roku 1836). Odpis sa zachoval v Levočskej katolíckej zbierke hudobnín (sign. MUS XVI 51). Na titulnom liste rukopisu sa nachádza poznámka „*Probstner Hermine*“, umiestnená do pravého dolného rohu hudobniny, ktorá je s najväčšou pravdepodobnosťou posesorský údaj samotnej speváčky, ktorá spievala part Ireny. Rukopis obsahuje záverečné dueto z druhého dejstva, v ktorom vystupuje otec Belisario (barytón) a jeho dcéra Irene (mezosoprán). Nezachovali sa informácie o tom, kto mohol byť speváckym partnerom Hermíny Probstnerovej, ani to, kde sa skladba predvádzala; isté však je, že v tejto šľachtickej rodine, ktorej príslušníci vlastnili viacero domov v meste, malo umenie svoje stále miesto.

Hermína Probstnerová (rod. Prihradná, 1. 8. 1839 – 3. 12. 1918), dcéra spišskovoveského podnikateľa Ernesta Prihradného, bola vydatá za Levočana Júliusa Andreja Probstnera (1830 – 1911).³⁹ Sídлом Júliusa a Hermíny Probstnerovcov, bohatej

³⁶ *Festliche Gesänge | aufgeführt | in der evangelischen Kirche zu Leutschau | seit 1837*, Archív CZ ECAV v Levoči, Agenda 2, č. 5.2.

³⁷ LENGOVÁ, Jana: K problematike hudobného života Levoče..., Ref. 6, 1994, s. 137, 143.

³⁸ *Zipser Bote*, XXIV, 1886, č. 25, s. 4.

³⁹ Július Andrej Probstner s manželkou Hermínou sú pochovaní na evanjelickom cintoríne v Levoči, hrobové miesta: VII 33-34 (*Probstner Gyula, Probstner Gyuláné*). Medzi nimi sa nachádza

šľachtickej evanjelickej rodiny v Levoči, sa stala rodová záhradná kúria za priekopou pri východných hradbách mesta. Kúria obklopená romantickou záhradou slúžila ako sídlo so spoločenskou sálou, v ktorej sa odohrávali divadelné predstavenia. Prvá informácia o umeleckých podujatiach salónneho typu v dome Probstnerovcov pochádza už z roku 1820; spomína sa v nej divadelné predstavenie, z ktorého výťažok venoval Andrej Probstner starší mestu Levoči.⁴⁰ Viacerých významných členov tejto rodiny poznáme na základe portrétov; zachovali sa dve maľby zobrazujúce manželov Amáliu a Andreja Probstnera mladšieho z roku 1834 v nádhernom dobovom oblečení, ktoré namaľoval ich rodinný priateľ – Jozef Czauczik. Z druhej polovice 19. storočia sa zachoval aj portrét ich nevesty Hermíny Probstnerovej; ten namaľoval v roku 1870 Teodor Böhm (Theodor/Tivadar, Boemm, 1822 – 1889). Portrét znázorňuje mladú dámu, barónku, v elegantných spoločenských šatách s vavrínovým vencom vo vlasoch a ružou v ruke.⁴¹

Hermína Probstnerová (Hermine von Probstner) bola aktívnou členkou evanjelického cirkevného zboru. V roku 1886 sa v *Zipser Bote* spomínajú jej aktivity v súvislosti s organizáciou každoročného tanečného večera nazvaného *Conventball* (27. február), z ktorého výťažok bol určený v prospech evanjelickej cirkvi. Podľa správy v novinách práve ona prevzala záštitu nad týmto podujatím a vďaka nej sa podarilo udržať v plnej miere dlhoročné renomé tohto Konventného bálu. V správe sa osobitne spomína vynikajúci výkon vojenskej hudby pešieho pluku č. 34 – *Regimentsmusikkapelle* a rómskej hudby – *Zigeunermusikbande*. Títo hudobníci hrali na podujatí až do svitania „pre hostí, ktorých bolo v úvode bálu spolu sedemdesiatosem párov, a ktorých úsvit „našiel“ tancovať pri živom vášnivom čardáši (plnom emócií)“.⁴²

Ku koncu 19. storočia mal koncertný život na Spiši typické stredoeurópske črty; do mesta prichádzali počas turné umelci koncertujúci v Európe, ktorí tu prezentovali hudbu rôznych národov: nemeckú, maďarskú, rakúsku, českú, ruskú a ď. Prostredníctvom divadelných spoločností sa sem dostávali talianske a francúzske opery. Levoča bola v tom čase mestom s nemecko-maďarsko-slovenským prostredím; konfesiónálne prevažovali katolíci a evanjelici. Multikultúrny obraz jej umeleckého života dopĺňala

mramorový kríž s nápisom *Bethlenfalvy Antalné | ujlublói és jakubjáni | Probstner Mária*. *Evanjelický cintorín v Levoči. Zoznam hrobov, pomníkov a nápisov podľa stavu do dňa 31. XII. 1956*, s. 52. KOSTELNÍKOVÁ, Astrid: *Evanjelický cintorín v Levoči. Národná kultúrna pamiatka*. Levoča : MTM 2009, s. 16, 17. KREDATUSOVÁ, Alena: Probstnerovci a Levoča. In: *Jozef Czauczik, Ján Jakub Müller a Probstnerovci. Katalóg z výstavy (autorka výstavy Mária Novotná)*. Levoča : SNM-Spišské múzeum, 2001, s. 58. KOSTELNÍKOVÁ-ZWILLINGOVÁ Astrid: Der Evangelische Friedhof zu Leutschau (Levoča). Eine national-kulturelle Gedenkstätte. In: *Die Zips – Eine kulturgeschichtliche Region im 19. Jahrhundert Leben und Werk von Johann Genersich (1761–1823). Publikationen der Ungarischen Geschichtsforschung in Wien*. Zv. V. Eds. István Fazekas, Karl W. Schwartz, Csaba Szabó. Wien : Institut für Ungarische Geschichtsforschung in Wien 2013, s. 189–195.

⁴⁰ KREDATUSOVÁ, Alena: *Probstnerovci z Novej Lubovne a Jakubian*. Martin : Slovenská genealogicko-heraldická spoločnosť, 2002, s. 24, 39, 54–56.

⁴¹ Portrét Hermíny Probstnerovej – Teodor/Tivadar Boemm: FREIFRAU HERMINA ROZÁLIA EMILIA VON PROBSTNER NÉE PRIHRADNY (1839–1918). Dostupné na: <<https://www.mutualart.com/Artwork/FREIFRAU-HERMINA-ROZALIA-EMILIA-VON-PROB/814290662B848E51>>

⁴² *Zipser Bote*, roč. 24, 1886, č. 10, s. 3.

židovská synagóga na predmestí a židovský náboženský spev. Do 20. storočia vstúpil hudobný život v meste s bohatým portfóliom koncertnej, zborovej a hudobno-pedagogickej činnosti. Levočania si veľkolepo pripomenuli oslavy tisícročného trvania historického Uhorska v roku 1896. Avšak začiatok nového storočia a zároveň nového milénia sa už niesol v znamení prehlbujúcich sa spoločenských a politických problémov. Útlak a masové vysťahovalectvo schudobnených nemaďarských národov boli predzvesťou celkovej krízy. Nové črty nadobúdala i hudobná kultúra, ktorú postupne formoval rodiači sa moderný mestský životný štýl; jeho súčasťou bola elektrifikácia, telefón, každodenné noviny, časopisy a film – najprv ako púťová atrakcia, neskôr ako nové umenie. V zábavnej hudbe sa udomácnili nové tanečné skladby: štvorylka, valčík, polka, neskôr aj tango.

Na prelome 19. a 20. storočia v Európe postupne silneli niektoré negatívne aspekty sprevádzajúce rozmach národných hnutí. Začali v nich prevažovať prvky nacionalizmu, šovinizmu a expanzionizmu. Masové podujatia, charakteristické pre koncertovanie spevokolov združených v speváckych zväzoch, sa čoraz viac zneužívali na politické, propagandistické a nacionalistické ciele. Na týchto koncertoch sa neraz zúčastňovali tisíce spevákov, čo znásobovalo jednotiacu a manifestačnú silu zborovej hudby; napríklad v roku 1913 vystupovalo pri príležitosti 50. výročia vzniku Sliezskeho speváckeho zväzu (Schlesischer Sängerbund) vo vrocľavskej monumentálnej Hale storočia spolu 7 000 spevákov z 220 speváckych spolkov. Zborová hudba sa tak stala jedným z kamienkov zapadajúcich do propagandy nemeckého šovinizmu a vytvárania špecifickej atmosféry, ktorá vyústila do prvej (respektíve aj do druhej) svetovej vojny.⁴³

Existovali však sféry, v ktorých môžeme sledovať kontinuitu odchádzajúceho a prichádzajúceho milénia. Bolo to v prvom rade v hudbe duchovnej a v zborovom speve. Symbolicky túto líniu reprezentuje repertoár, ktorý znel na pohrebe Kolomana Szőnyeiho. Posledná rozlúčka s týmto dlhoročným starostom Levoče sa konala na evanjelickom cintoríne 22. decembra 1900. Na pohrebnom obrade v kostole odznali dve diela – jedno v nemčine a jedno v maďarčine. Nemeckú skladbu Heinricha Marschnera *O weine nicht!* v úprave Friedricha Wilhelma Wagnera spieval miešaný zbor; maďarskú skladbu *Miért oly borús!* Béniho Egressyho spieval mužský zbor.⁴⁴ Koloman Szőnyei bol doživotným členom mestského zastupiteľstva; od roku 1883 pôsobil vo funkcii starostu a podporil vznik Spišského speváckeho zväzu. Ako predsedu Levočského mužského speváckeho spolku ho evidujeme v roku 1889. V roku 1890 sa zaslúžil ako jeden z akcionárov o výstavbu železničnej trate zo Spišskej Novej Vsi do Levoče. Szőnyeiho zásluhy o rozvoj mesta ocenili členovia zastupiteľstva a dali na jeho pamiatku vyhotoviť portrét, ktorý umiestnili v zasadačej miestnosti na radnici.

⁴³ SUBEL, Joanna: *Wroclawska chóralistyka 1817 – 1944, Tom 1*. Wrocław : Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2008, s. 84. SUBEL, Joanna: *Formen des Chorgesanges in Breslau im 19. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. In: *Chorgesang als Medium von Interkulturalität*, Ref. 16, s. 75-85. Hala storočia (Hala Stulecia, Hala Ludowa, Jahrhunderthalle), postavená v roku 1913 vo Vroclave (Wrocław, Breslau) na pamiatku stého výročia víťazstva nad Napoleonom v bitke národov pri Lipsku.

⁴⁴ *Festliche Gesänge | aufgeführt | in der evangelischen Kirche zu Leutschau | seit 1837*, Archív CZ ECAV v Levoči.

Prvá svetová vojna zasiahla celý kultúrny život na Spiši. V Levoči prerušila tradíciu zborového spievania v multikultúrnom prostredí, budovanom po stáročia. Hudobný život v povojnovom štáte – v Československej republike – sa rozvíjal na nových základoch. Táto oblasť dejín hudby v Levoči nie je v muzikológii zatiaľ prebádaná; isté však je, že po prvej svetovej vojne sa v meste zmenilo spektrum hudobných kontaktov a ich plurietnický rozmer. Jednou z posledných informácií o koncertnej zborovej aktivite v Levoči je spomienková slávnosť na pamiatku pôsobenia Friedricha Wilhelma Wagnera v evanjelickom kostole v roku 1938. Uskutočnila sa tesne pred druhou svetovou vojnou. Organizoval ju farár Georg Wagner a zazneli na nej vybrané zborové skladby chórprefekta. Vo vtedajších vypätých, v podstate už začínajúcich vojnových časoch sa zborová hudba stala nástrojom v rukách tých, ktorí vedeli využiť jej mobilizačnú funkciu. Z hľadiska dejín umeleckej hudby v Levoči je tento koncert jedným z posledných dôkazov udržiavania živej tradície nemeckej zborovej hudobnej kultúry v Levoči.

Štúdia je súčasťou riešenia grantového projektu VEGA č. 2/0031/25 „Networking a migrácia v hudobných dejinách Slovenska 17. – 19. storočia: stredoeurópske kontexty, regionálne špecifiká“, riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

Obrázky sú reprodukované s láskavým povolením Cirkevného zboru ECAV na Slovensku Levoča.

Bibliografia

- A Lőcsei Evangelikus Egyházközség története. A reformatio négyszáz éves fordulója alkalmából, kiadja: az egyházközség. Lőcse : Reiss Józ. T. könyvnyomó intézete, 1917.
- ANZENBERGER-RAMMINGER, Elisabeth – FASTL, Christian: Wiener Männergesang-Verein [heslo]. In: *Österreichisches Musiklexikon. Druckausgabe: Band 5*, Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2006. Online-Ausgabe, Wien 2002. Dostupné na: <https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Wiener_Maennergesang-Verein.xml>
- BAKIČOVÁ, Veronika: *Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina v Bratislave a Alexander Albrecht*. Bratislava : Music forum, 2013.
- BRUSNIAK, Friedhelm: Zur Entwicklung der Chorkultur in Deutschland – Eine Einführung in Institutionen und Organisationsformen. In: *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse*. (= Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“ 3.) Ed. Erik Fischer. Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 2007, s. 19-26.
- BRUSNIAK, F: Chor und Chormusik [heslo]. In: *MGG², Sachteil 2*. Ed. Ludwig Finscher. Kassel, 1995, stl. 779.
- BUGALOVÁ, Edita: *Hudobná Trnava a Mikuláš Schneider-Trnavský*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2011.
- DROŽDŽEWSKA, Agnieszka: *Życie muzyczne na Uniwersytecie Wrocławskim w XIX i I połowie XX wieku. Edukacja muzyczna, działalność naukowa, ruch koncertowy*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012.
- ELBENS, Otto: *Der volksthümliche deutsche Männergesang, seine Geschichte, seine gesellschaftliche und nationale Bedeutung*. Tübingen, 1887 (2. vyd.; 1. vyd. 1855), reed. 1991.

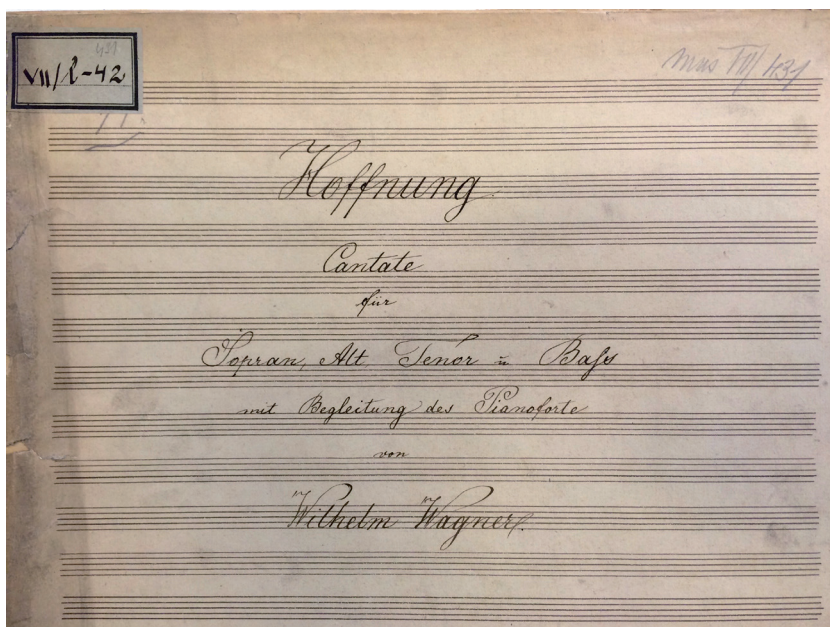
- KOCH, Klaus-Peter: Formen deutscher Gesangvereine im Südöstlichen Europa. In: *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse*. (= Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“ 3.) Ed. Erik Fischer. Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 2007, s. 40-49.
- KRAL, Eduard: *Taschenbuch für deutsche Sänger 1864*. Wien, 1864, s. 210. Reprint. Eds. Friedhelm Brusniak, Dietmar Klenke. Schillingsfürst : Musik & Methodik Verl. Kircheis, 1996.
- Friedrich Wilhelm Wagner. | Cantor u[nd] Organist. Biographie. In: *Szepesi Hírnök | Zipser Bote | Wochenblatt zur Zipser Interessen* [Spišský posol, Leutschau], roč. 25, č. 41, 8. 10. 1887; č. 42, 15. 10. 1887; č. 43, 22. 10. 1887.
- FREEMANOVÁ, Michaela: Prague's Cäcilien-Verein (1840–1865) and its contemporaries: Bohemian choral societies and their German (and Czech) choral repertoire. In: *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse*. (= Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“ 3.) Ed. Erik Fischer. Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 2007, s. 231-240.
- [FUKAČ, Jiří]: Sbor [heslo]. In: *Slovník české hudební kultury*. Eds. Jiří Fukač, Jiří Vysloužil, Petr Macek. Praha : Editio Supraphon, 1997, s. 810-816.
- KOSTELNÍKOVÁ-ZWILLINGOVÁ Astrid: Der Evangelische Friedhof zu Leutschau (Levoča). Eine national-kulturelle Gedenkstätte. In: *Die Zips – Eine kulturgeschichtliche Region im 19. Jahrhundert Leben und Werk von Johann Genersich (1761–1823)*. (= Publikationen der Ungarischen Geschichtsforschung in Wien, V.) Eds. István Fazekas, Karl W. Schwartz, Csaba Szabó. Wien : Institut für Ungarische Geschichtsforschung in Wien 2013, s. 189-195.
- KOSTELNÍKOVÁ, Astrid: *Evanjelický cintorín v Levoči. Národná kultúrna pamiatka*. Levoča : MTM 2009.
- KREDATUSOVÁ, Alena: Probstnerovci a Levoča. In: *Jozef Czauczik, Ján Jakub Müller a Probstnerovci*. Katalóg z výstavy (autorka výstavy Mária Novotná). Levoča : SNM-Spišské múzeum, 2001, s. 51-61.
- KREDATUSOVÁ, Alena: *Probstnerovci z Novej Lubovne a Jakubian*. Martin : Slovenská genealogicko-heraldická spoločnosť, 2002.
- KRESÁNEK, Jozef: Vznik národnej hudby v 19. storočí. In: *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1957, s. 217-290.
- LENGOVÁ, Jana: K slovenskej zborovej tvorbe pre miešaný zbor (1860 – 1918). In: *Výber zo slovenskej zborovej tvorby (1860 – 1918) I. Miešané zbory*. Ed. Jana Lengová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., 2023.
- LENGOVÁ, Jana: Bratislavský spevácky spolok a jeho prvý zbormajster Anton Strehlen. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 11 (37), 2020, č. 1, s. 34-61.
- LENGOVÁ, Jana: K typológii koncertov Bratislavského speváckeho spolku. In: *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín V. Príspevky k hudobnej regionalistike*. Ed. Edita Bugalová. Bratislava : SMA a SNM-Hudobné múzeum, 2019, s. 370-377.
- LENGOVÁ, Jana: Das deutsche Chorgesangswesen in Preßburg am Beispiel der Preßburger Liedertafel – Nationale und regionale Identität. In: *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse*. (= Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“ 3.) Ed. Erik Fischer. Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 2007, s. 27-37.
- LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Ed. Oskár Elsček. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 1996, s. 195-258.
- LENGOVÁ, Jana: K problematike hudobného života Levoče v druhej polovici 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca et Europea XIX*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 1994, s. 131-151.

- [MATÚŠ, František]: WAGNER, Friedrich Wilhelm [heslo]. In: *Slovenský biografický slovník* VI. zväzok T – Ž. Martin : Matica slovenská, Biografické oddelenie, 1994, s. 332.
- PETŐCZOVÁ, Janka: Friedrich Wilhelm Wagner v dejinách reformácie a hudobnej kultúry v Levoči. In: *Reformácia v strednej a juhovýchodnej Európe*. Eds. Peter Kónya, Anna Mária Kónyová. Prešov : PU v Prešove, 2019, s. 586-600.
- PUTSCH, Tobiás: *Szepesvármegyei egyesületek statisztikai kimutatása*. Iglón : 1889.
- TOMASEK, Jan: Geschichte der evangelischen Gemeinde in Leutschau. In: *Andenken an die dreihundertjährige Jubelfeier der evangelischen Gemeinde in der h. Freistadt Leutschau*. Zost. Jan Tomasek [Jan Pavel Tomášek]. (Leutschau) 1844.
- STAEHELIN, Martin: Nägeli, Hans Georg [heslo]. In: *MGG², Personenteil* 12, 2004, stĺ. 890-894.
- SUBEL, Joanna: *Wrocławska chóralistyka 1817–1944, Tom 1*. Wrocław : Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2008.
- SUBEL, Joanna: Formen des Chorgesanges in Breslau im 19. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In: *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse* (Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“ 3). Ed. Erik Fischer. Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 2007, s. 75-85.
- URBANCOVÁ, Hana: Banické piesne z Kremnice ako súčasť polyetnickej tradície. In: *Slovenská hudba*, roč. 29, 2003, č. 3-4 s. 478-507.
- URBANCOVÁ, Hana: Die Liederkultur der Deutschen in der Slowakei und ihr Platz in den regionalen Traditionen. Zur Beteiligung der ethnischen Minoritäten an den Differenzierungs- und Integrationsprozessen in den Region. In: *Kultur ohne Grenzen. (Jahrbuch Volkskultur Niederösterreich)*. Atzenbrugg : Internationale Organisation für Volkskunst; Volkskultur Niederösterreich, 2004, s. 47-58.
- URBANCOVÁ, Hana: K typológii slovensko-nemeckých vzťahov v tradičnom piesňovom repertoári na Slovensku. In: *Z histórie slovensko-nemeckých vzťahov*. Ed. Ján Doruľa. Bratislava : Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2008, s. 176.
- URDOVÁ, Sylvia: *Hudba počas slávností sv. Cecílie Cirkevného hudobného spolku v Bratislave a Ján Batka*. (= Zborník Múzea mesta Bratislavy, 29.) Eds. Zuzana Francová, Sylvia Urđová. Bratislava : Múzeum mesta Bratislavy, 2017, s. 57-70.
- ZORIČÁKOVÁ, Anna: Friedrich Wilhelm Wagner. In: *SPIŠ, vlastivedný zborník* 2. Ed. Karol Král. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo pre Vlastivedné múzeum v Spišskej Novej Vsi, 1968, s. 314.

PRÍLOHA



Obr. 1a, 1b: Friedrich Wilhelm Wagner: *Sängergruss an's Dörfchen*. Levočská evanjelická zbierka hudobnín, autograf



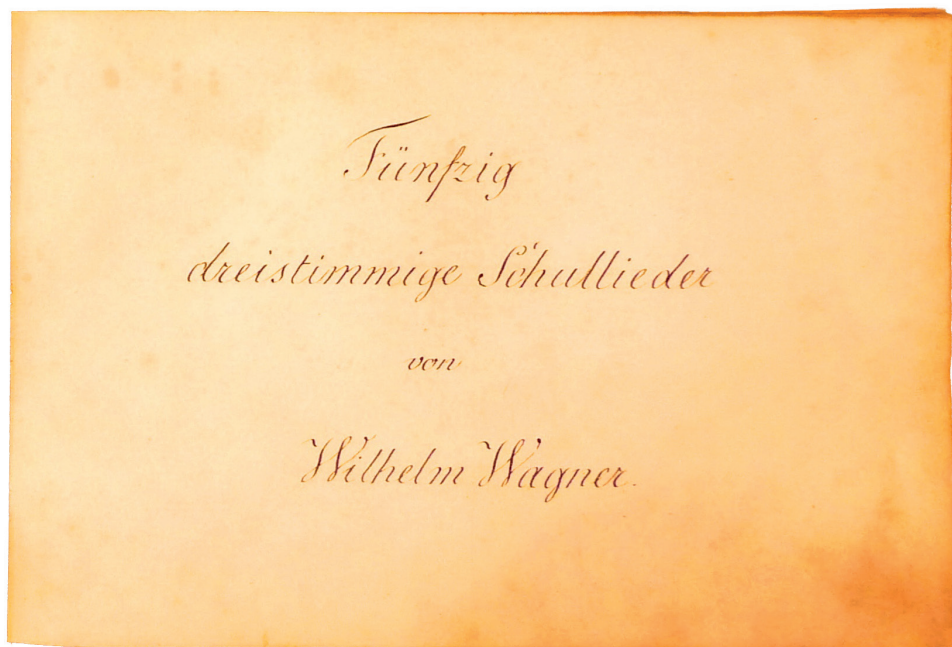
Andantino con moto. No. 1 Chor.

Soprano
Alto
Tenor
Bass
Piano

Hoffnung immer grün!
Mein Herz ist grün!
All'! Hoff'!

VII/1-42

Obr. 2a, 2b: Friedrich Wilhelm Wagner: *Hoffnung immer grün*. Bratislava, SNM – Hudobné múzeum, opdis



Nö. 7. Mein Gärtchen.

Quintett folgt.

1. Es war kein weißt Blumen sein in des Gartens Blumen sein, als dort ein zierlich Kindlein
 2. O du liebst Gärtlein, ist ungerathen, wenn es dein, es steht nicht anders fort
 3. Und es ist ein weißt Blumen sein, wenn es zumal du bist, dein! Du meinst es gar zu gut, zu

Alle. *Chor.*

1. Gar zu dein! mein! Gar zu dein! was jenseit Blumen sein nicht,
 2. und zu dir, für wie zu dir, du selbst dich nicht. Bis
 3. gut mit mir, zu gut mit mir. Umringt es auf das Kind

mt. *Langsam*

1. was jenseit Blumen sein nicht, als wenn es jenseit nicht sein
 2. in dem Garten, Lust mir zu in dem Garten, was es nicht sein
 3. in dem Garten, Lust mir zu in dem Garten, was es nicht sein

Hoffmann v. Fallersleben

Obr. 3a, 3b: Friedrich Wilhelm Wagner: Fünfzig dreistimmige Schullieder. Levočská evanjelická zbierka hudobnín, autograf

— 11 —

IV. Dalkörök, zenészeti és műkedvelői egyesületek.

Czéljük:

A dal, zene és színi előadások ápolása által a társas élet előmozdítása.

Folyó szám	A z e g y e s ü l e t				
	n e v e	alakulási éve	tagjának száma	vagyona	elnöke vagy egyéb vezetője.
1	Bélai műkedvelő társaság	1870	16	3700 frt.	Weber Samu.
2	Durándi dalárda	1879	50	25 frt.	Kubecher Albert.
3	Felkai dalárda	1877	30	100 frt.	Danhauser Rezső.
4	Gölniczbányai dalár- és színi műkedvelői egyesület	1883	24	—	Valko János.
5	Iglói dalárda	1859	146	700 frt.	alelnök: Scholtz Vilmos.
6	Késmárki dalkör	1884	76	80 frt.	Scholtz Frigyes.
7	Leibiczi dalárda	1877	36	100 frt.	Buchalla János.
8	Lőcsei férfi dalkör	1863	101	100 frt.	Szőnyey Kálmán.
9	Matheóczi dalárda	1854	28	200 frt.	Gerlach H.
10	Matheóczi műkedvelői egyesület	1876	8	25 frt.	Lang Ágoston.
11	Nagy-Lomnici dalárda	1886	26	115 frt.	Székely Gyula.
12	Nagy-Szalóki dalkör	1883	30	96 frt.	Pater Pál.
13	Podolini dalárda	1885	26	—	Csuchran Endre.
14	Podolini zenészeti egyesület	1871	18	—	Csuchran Endre.
15	Poprádi dalárda	1874	16	150 frt.	Kulmann János.
16	Rókuszi dalkör	1881	30	35 frt.	Roth Márton.
17	Ruszkini dalárda	1887	21	94 frt.	Alexy Mátyás.
18	Szepes-Szombati dalár- és műkedvelő egyesület	1887	17	159 frt.	dr. Sax Ágoston.
19	Szomolnoki dalárda	—	34	305 frt 62 kr.	Schöber Ignác.
20	Szepes-Váraljai dalárda	1868	95	200 frt.	Fest Miksa

Obr. 4: Štatistika speváckých, hudobných a umeleckých spolkov v Spišskej župe (1889)

Summary

CHORPRAEFFECT FRIEDRICH WILHELM WAGNER AND THE REGIONAL RESEARCH ON THE CHORAL SINGING IN SPIŠ/ZIPS

Friedrich Wilhelm Wagner (1815–1887) arrived in Levoča/Leutschau in 1837 to work as a Lutheran cantor and organist after graduating at the Saxon Royal Teacher Training College in Dresden. He conducted the choir of the Lutheran church, a children's choir at the school and, in addition, a male choir – the Leutschauer Männergesangsverein / Lőcsei férfi dalkör (from 1863). Friedrich Wilhelm Wagner composed works for mixed, male, and children's choirs. His songs, motets and cantatas from 1840 – 1850 represent the earliest preserved Romantic choral music on the territory of Slovakia. He was well-versed in the culture of the German-speaking areas of Europe, including Silesia. He founded the Zips Choral Society (Zipser Sängerbund (1883)) and set up a new tradition of the choral singing in Spiš/Zips. The weekly *Zipser Bote* preserved reports of Spiš/Zips choral singing festivals in Levoča (1881, 1889), Spišské Podhradie (1884), and Lubica (1885). His successor in musical activity was his son-in-law Karl Ormosy (Ormosy Károly, 1850 – 1907) who came to Spiš in 1872 from Vasvár (Eisenburg), now Western Hungary. The family musical tradition was further continued by Friedrich Wilhelm Wagner's daughter Luise Ormosy as well as his granddaughter – singer and pianist Anna Schranz, born Ormosy.

Concert life in the nineteenth century took diverse forms in the town of Levoča. Numerous artists touring Europe performed in the town, presenting German, Hungarian, Austrian, Czech, Polish, Russian music, as well as music of other provenance. Italian and French operas made their way there through theatre companies, while the concert scene also maintained close ties with the culture of that time capital, Budapest. At that time, Levoča was a multilingual town with a German, Hungarian and Slovak milieu. Concerts were organised by ecclesiastical institutions, the nobility, civic associations, and military units, as well as enthusiastic amateur musicians and patrons (teachers, lawyers, scholars). This flourishing musical life was interrupted by the First World War, which destroyed the traditions of choral singing and concert life that had been cultivated for centuries. The musical and archive sources preserved in the Levoča Lutheran Music Collection document a high level of musical culture and musical education in the Spiš region in the 19th century, as well as a long tradition of choral singing in a multicultural milieu in Levoča.

PRIEREZ DEJINAMI UKRAJINSKEJ NÁRODNEJ HUDBY

YULIIA KRAVETS

Mgr. Yuliia Kravets; Vysoká škola múzických umení, Inštitút teórie divadla, filmu a hudby, Ventúrska 3, 813 01 Bratislava; e-mail: ykravets1@vsmu.sk

ABSTRACT

This study deals with the development of Ukrainian music, focusing on choral, symphonic, operatic, and piano works from the nineteenth century to the present. It analyses the formation of a national style and its connection with European musical currents, pointing out the peculiarities of Ukrainian musical culture and its historical, social, and ideological contexts. It focuses on prominent composers such as Mykola Lysenko, Viktor Kosenko, Borys Lyatoshynsky, Yevhen Stankovych, Valentyn Silvestrov, Ihor Shamo, Alla Zagaykevych, and others. It traces the evolution of Ukrainian music from Romanticism through the period of Soviet control to contemporary experimental tendencies, including the use of electronics, multimedia, and conceptual approaches. It also highlights the interplay between tradition and innovation, as well as the increasing plurality of musical expression within Ukrainian culture.

Keywords: Ukrainian music, choir, symphonism, opera, folk music, piano, national style, avant-garde, postmodernism, electronic music, musical identity, musical development

Úvod

Hudobná kultúra Ukrajiny je živým odrazom jej historického a kultúrneho vývoja. Zmeny v hudobnom svete odrážali sociálne, politické a ekonomické otrasy, ktoré sa v krajine odohrali. Od 19. storočia bola hudba kľúčovou zložkou ukrajinskej identity, slúžila ako prostriedok národného vyjadrenia a odporu voči koloniálnemu tlaku.

Vo všeobecných vzájomných vplyvoch konverzie západných a východných kultúr si ukrajinská hudba vytvorila svoje vlastné jedinečné znenie, ktoré sa vyznačuje hlbokým prepojením s ľudovou tradíciou a zároveň schopnosťou integrovať najlepšie výdo-

bytky európskej klasickej hudby. V priebehu obdobia od 19. po 21. storočie sa hudba na ukrajinskom území rozvíjala v rôznych oblastiach, od komornej a zborovej hudby až po symfonické diela, operu, avantgardnú a postmodernú hudbu.

V tomto príspevku sa budeme zaoberať vývojom ukrajinskej hudby od 19. storočia po súčasnosť a budeme ju sledovať podľa jej hlavných hudobných druhov.

Snažíme sa vyzdvihnúť kľúčové a výrazné diela ukrajinských skladateľov, ktoré by mohli najjasnejšie ilustrovať umelecké smery, štýlové premeny a charakteristické znaky ich hudobnej tvorby. Vybrané skladby predstavujú len časť ich bohatej hudobnej činnosti, ale umožňujú nám nahliadnuť do hudobného myslenia a poetiky každého autora. Samozrejme, dielo každého z týchto skladateľov by si vyžadovalo hlbšie a dôkladnejšie štúdium, ktoré by umožnilo plnšie pochopiť ich prínos do ukrajinskej aj svetovej hudobnej kultúry. Tento prehľad teda nie je vyčerpávacím pohľadom, ale skôr pozvánkou k ďalšiemu objavovaniu.

Vokálna a zborová hudba

Ukrajinská zborová hudba je už dlho ústrednou zložkou národného kultúrneho dedičstva. V devätnástom storočí sa stala jednou z prvých oblastí, v ktorej sa začali objavovať osobité národné charakteristiky.

Vokálna a zborová hudba sa v 19. storočí stala jedným z ukazovateľov národnej kultúry a v odkaze veľkých ukrajinských skladateľov sa prelínali folklórne motívy a romantické polyfonické faktúry. Mykola Lysenko,¹ Kyrylo Stecenko a Mykola Leontovyč vytvorili plnohodnotný národný zborový štýl, ktorý spájal tradičný zvuk folklóru s modernými európskymi trendmi.

„Romantizmus sa v umeleckej kultúre Európy vyznačoval rozmanitosťou a zahŕňal rôzne ideové, filozofické a estetické smery. Vznik romantizmu spôsobil sklamanie z myšlienok osvietenstva, ktorého ideológovia dúfali, že vytvoria spoločnosť založenú na racionálnych princípoch. Zo spoločensko-historického hľadiska sa romantizmus spája s vplyvom búrlivých historických udalostí, ktoré sa odohrali koncom 18. a začiatkom 19. storočia v Európe, na kultúrne povedomie. Najdôležitejšie z nich sú: Veľká francúzska revolúcia (1789 – 1794), Viedenský kongres zástupcov európskych štátov (hlavnú úlohu zohrali Rusko, Rakúsko, Anglicko, Prusko a Francúzsko) v rokoch 1814 – 1815, ktorý napriek národným záujmom európskych národov prekreslil mapu Európy, a revolúcie v 20., 30. rokoch 19. storočia, vrátane roku 1848. Mnohé národy trpeli vo veľkých ríšach národnostným útlakom, čo viedlo k zintenzívneniu národnooslobodzovacieho boja (Poliaci, Belgičania, Taliani, Ukrajinci z Haliče atď.). Počas revolúcií v rokoch 1848 – 1849 sa národnooslobodzovací boj týkal veľkej časti európskeho kontinentu. Preto sa tieto revolúcie nazývajú „jar národov“.“²

¹ Všetky mená uvedené v tejto štúdii do slovenčiny transliterovala autorka štúdie.

² KORNIIJ, Lidija – SUTA, Bohdan: *Istoriija ukrajinskoji muzyčnoji kultúry*. Kyiv : NMAU im. Čajkovskoho, 2011, s. 169.

Tieto udalosti mali na ukrajinských umelcov nesporný vplyv a odzrkadlili sa v ich tvorbe. Štýly romantizmu v ukrajinskej hudbe sa začali objavovať v prvých desaťročiach 19. storočia a pretrvali počas celého storočia; možno ich sledovať aj v 20. storočí. V priebehu 19. storočia sa postupne formoval model ukrajinského národného hudobného štýlu, ktorý dosiahol najväčšiu dokonalosť v druhej polovici 19. storočia v národne romantických dielach Mykolu Lysenka.

Mykola Lysenko (1842 – 1912) ako zakladateľ národnej skladateľskej školy zbieral a upravoval ukrajinské ľudové piesne, aktívne využíval ľudové melódie a prispôboval ich zborovej tvorbe, a používal ich aj vo svojich klavírných a symfonických skladbách. Upravil viac ako 600 ukrajinských ľudových piesní pre zborový alebo sólový spev. Napriek zákazu používania ukrajinského jazyka skladateľ pokračoval v písaní diel, pričom ich často musel prekladať do ruštiny alebo dokonca do francúzštiny, aby ich mohol uviesť.³

Dôležité miesto v Lysenkovom skladateľskom odkaze zaujímajú diela na texty významného ukrajinského spisovateľa a predstaviteľa národného obrodenia Tarasa Ševčenka. Hudba ku skladbám *Kobzar*, *Raduj sa, pole neorané*,⁴ *Prahy sa bijú*, *Hajdamáci*, *Ivan Hus* atď. sa stala základným kameňom ďalšieho rozvoja ukrajinskej klasickej hudby a etablovania jej identity. Nemožno nespomenúť zborové dielo *Modlitba za Ukrajinu*, známe aj ako *Bože, veľký, jediný, zachráň nám Ukrajinu*, považované za duchovný hymnu Ukrajiny. Vzniklo v roku 1885 (autorom textu je Oleksandr Konytskyj).⁵

³ KLYMČUK, Mykola: Valujevskij cyrkular. In: *Encyklopedia istoriji Ukrainy* Zv. 1. Kyiv : Naukova dumka, 2003, 688 s. [Online.] Dostupné na internete: <http://www.history.org.ua/?termin=-Valuievskij_tsyrculiar> [Cit. 2024-11-12.]

1863. Valujevov obežník. Nariadenie ministra vnútra Ruského impéria P. Valujeva o zákaze vydávania vedeckých, vzdelávacích a náboženských kníh v ukrajinčine.

SARBEJ, Vitalij: Emskyj akt. In: *Encyklopedia istoriji Ukrainy* Zv. 3. Kyiv : Naukova dumka, 2005, 672 s. [Online.] Dostupné na internete: <http://www.history.org.ua/?termin=Emsky_akt_1876> [Cit. 2024-11-12.]

1876. Emsov dekrét. Zákaz dovozu ukrajinských kníh zo zahraničia, zákaz podpisovania ukrajinských textov pod hudbu, zákaz ukrajinských predstavení.

SAVČENKO, Fedir: *Zaborona ukrajinstva 1876 r.* Kyiv; Charkiv : 1930, s. 381-383.

Nie náhodou bol zbor M. Lysenka nútený spievať na koncerte ukrajinskú ľudovú pieseň *Doščyk* vo francúzštine. „Za učiteľov na Ukrajine boli „spravidla“ menovaní Moskovčania, zatiaľ čo ukrajinských učiteľov posielali pracovať do Petrohradskej, Kazanskej a Orenburskej oblasti. Rovnaké pravidlo platilo aj za sovietskej vlády až do vyhlásenia nezávislosti Ukrajiny v roku 1991. V dôsledku toho sa za viac ako 100 rokov z Ukrajiny vysťahovalo niekoľko miliónov ukrajinských intelektuálov a rovnaký počet Rusov „vyslali“ na Ukrajinu“.

⁴ Preklady názvov skladieb autorka.

⁵ KORNIIJ – SUTA, Ref. 2, s. 327-328.

Notový príklad 1: Mykola Lysenko: *Bože, veľký, jediný, zachráň nám Ukrajinu* (aranžmán Oleksandr Košyc),⁶ takty 1 – 12

Молитва За Україну Боже великий, єдиний!

Микола Лисенко

Аранжування Олександр Кошці

Поважно

Бо-же ве-ли-кий, є-ди-ний, нам У-кра-ї-ну хра-ни, Во-лі і сві-ту про-мін-ням

Ти ї-ї о-сі-ни. Світ-лом на-у-ки і знан-ня, Нас ді-тей про-сві-ти.

Kyrylo Stecenko (1882 – 1922), ukrajinský skladateľ, zborový dirigent a verejný činiteľ, arcikňaz Ukrajinskej autokefálnej pravoslávnej cirkvi, pokračoval v národnom ráze ukrajinskej hudby, ktorý inicioval Mykola Lysenko. Bol zakladateľom Republikovej kapely Ukrajinskej ľudovej republiky. Významné miesto v dedičstve K. Stecenka zaberajú romances. Sú to lyrické diela, ktoré vyjadrujú rozmanitú škálu ľudských pocitov. Stecenko mal cit pre krásu prírody rodného kraja. Skutočným majstrovským dielom krajinárskej lyriky bola *Večerná pieseň*⁷ na slová V. Samijlenka.

Ako zborový dirigent venoval skladateľ prirodzene veľkú pozornosť zborovej tvorbe. K. Stecenko napísal pre zbor približne 200 skladieb. Väčšinu z nich tvoria úpravy ľudových piesní (120). Jeho najlepšie úpravy, ako aj úpravy M. Leontovyča, boli transformované do originálnych diel. Stecenko mal v oblube najmä druh kolied a šchedrieviek.⁸

⁶ Mykola Lysenko: *Bože, veľký, jediný, zachráň nám Ukrajinu* (aranžmán Oleksandr Košyc). [Online.] Dostupné na internete: <https://youtu.be/ouHOGwqSw_U?si=NNmQJEpfCHjwYu7>_

⁷ Kyrylo Stecenko: *Večerná pieseň*. [Online.] Dostupné na internete: <<https://youtu.be/yDF5p-DynjSQ?si=wzz5E-vVu0-TRJLU>>

⁸ KOVALIV, Jurij: Šchedrivky. In: *Literaturoznavča encyklopedia* Zv. 2. Kyiv : Naukova dumka, 2007, 592 s. [Online.] Dostupné na internete: <<https://archive.org/details/literaturoznavchat2/page/n592/mode/1up?view=theater>> [Cit. 2025-01-10.] Šchedrivky (ukrajinsky: щедрівки) sú žánrom majestátnych ľudových obradových piesní, ktoré sa používali na oslavu začiatku nového roka koncom marca (v súčasnosti sa spievajú na zimný slnovrat). Starí ukrajinskí poľnohospodári pripisovali poľnohospodárskemu novému roku osobitný magický význam a noc pred jeho začiatkom nazývali Štedrý večer. Mladí ľudia a deti chodili v ten večer od domu k domu, chválili majiteľov a spievali piesne priani. Tento žáner je ukrajinským dedičstvom, keďže iné slovanské národy ho nemajú. Pod vplyvom kresťanského kalendára sa piesňový a obradový cyklus víťania nového roka na jar presunul na Vianoce a spojil sa s kalendárnym Novým rokom.

Veľmi populárnou sa stala ľudová pieseň *Pavôčka chodí* v jeho úprave, ktorá sa právom považuje za perlu ukrajinskej zborovej lyriky.

V rôznych obdobiach života sa skladateľova tvorba dopĺňala vlasteneckými a oduševnenými dielami na intonácie revolučných piesní (zborníky *Testament* na slová Tarasa Ševčenka, *Sen*⁹ na básne Pavla Hrabovského), snažil sa reprodukovat dôležité udalosti národného života v kantátach a zborových básňach (kantáta *Zjednotíme sa* na básne Ivana Franka, báseň *Skoro ráno, noví regrúti* na básne Tarasa Ševčenka).¹⁰

Notový príklad 2: Kyrylo Stecenko – *Sen*,¹¹ takty 1 – 9

СОН

П. Грабовський

Moderato

К. Стеценко

SOPRANO
TENOR
BASS

Зе - ле ний гай, па - ху - че по - ле втюр - мі при-сни-ло - ся ме-
 Зе-ле ний гай, па-ху - че по - ле в тюр
 Зе-ле ний гай, па-ху - че по - ле в тюр
 Зе-ле - ний гай в тюр-мі при
 ні, при-сни - лись і луг ши - ро кий на че мо ре, і
 мі при-сни-ли-ся ме - ні, і луг ши - ро кий, на - че мо - ре,
 мі при-сни-ли-ся ме - ні, і луг ши - ро - кий, на - че - мо - ре,
 снів - - - ся і луг ши - ро - кий,

⁹ KORNIIJ – SUTA, Ref. 2, s. 398. „Zbor je napísaný na autobiografickú báseň Pavla Hrabovského, ktorý bol uväznený a vyhnaný na Sibír. V diele sa odhaľuje ťažká situácia väzňa, opísaná v básni, a sen o slobode“.

¹⁰ KORNIIJ – SUTA, Ref. 2, s. 394-399.

¹¹ Kyrylo Stecenko: *Sen*. [Online.] Dostupné na internete: <<https://youtu.be/MuOyBJLOpGo?si=40EF53S4YwnyJ8pt>>

Dôležité miesto v jeho tvorbe zaujímajú sólové spevy (viac ako 30) na slová Tarasa Ševčenka, Ivana Franka, Lesji Ukrajinky, Oleksandra Olesja a ďalších. Stecenkova zborová tvorba je mnohostranná: cirkevné diela (dve liturgie, zádušná omša), kantáty, zbory (*Všetci živí, Jar, Bola tichá noc*) a iné a cappella, aj s klavírnym sprievodom, úpravy ukrajinských ľudových piesní. Hudba k divadelným hrám (Hryhorija Kvitky-Osnojanenka *Zásnuby na Hončarivke*, Spiridona Čerkasenka *O čom šušťali piliny, Rozprávka A. Velysovského*), opery (nedokončená *Zajatkyňa, Karmeluk*), dramatická scéna *Ifigénia v Tauride* podľa drámy Lesji Ukrajinky, hudba k básni Tarasa Ševčenka *Hajdamáci*, detské opery (*Ivasyk-Telesyk, Liška, Kocúr a Kohút*). Stecenko je autorom školských spevníkov. Verejné uznanie si skladateľ získal ako autor cirkevnej hudby. Za jeho najväčšie úspechy sa považuje *Liturgia svätého Jána Zlatoústeho, Celonočná vigília* a *Spomienková bohoslužba* venovaná pamiatke Mykolu Lysenka.¹²

Mykola Leontovyč (1877 – 1921) bol významným ukrajinským skladateľom, zborovým dirigentom a pedagógom, ktorého tvorba sa stala symbolom ukrajinskej hudobnej kultúry. Jeho jedinečný štýl harmonizácie ľudových piesní, najmä *Ščedryk* (svetoznáma koleda *Carol of The Bells*¹³), mu priniesla slávu nielen na Ukrajine, ale aj v zahraničí. Leontovyč celý život zasvätil zborovému umeniu, pracoval s amatérskymi aj profesionálnymi kolektívami a upravoval ľudové melódie. Jeho úpravy ohromovali svojou jemnosťou a polyfonickým majstrovstvom. Jeho život sa však skončil tragicky: podľa neoficiálnych informácií bol 23. januára 1921 zavraždený sovietskym agentom v rodičovskom dome v obci Markivka. Táto smrť zostáva dodnes jednou z najtemnejších kapitol ukrajinskej hudobnej histórie a zdôrazňuje zložité politické pomery tej doby, ako aj zraniteľnosť aj tých najväčších talentov v búrlivých historických obdobiach.¹⁴

¹² PARCHOMENKO, Lu: *Kyrylo Stecenko*. Kyiv : Muzyčna Ukrajina, 2011, s. 392.

¹³ Ščedryk [Heslo.] In: *Wikipédia: slobodná encyklopédia*. [Online.] Dostupné na internete: <[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A9%D0%B5%D0%B4%D1%80%D0%B8%D0%BA_\(%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A9%D0%B5%D0%B4%D1%80%D0%B8%D0%BA_(%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87))> [Cit. 2025-03-15.] Po koncertnom turné zboru Oleksandra Košyca v krajinách Európy v roku 1919 (Československo, Rakúsko, Švajčiarsko, Francúzsko, Belgicko, Holandsko, Veľká Británia, Nemecko, Poľsko, Španielsko) a v USA v roku 1922 sa pieseň *Ščedryk* stala známou nielen na Ukrajine, ale aj vo svete. Potom, čo v 30. rokoch 20. storočia populárny americký skladateľ ukrajinského pôvodu Petro Wilhouvsky napísal sériu anglických textov k skladbe *Ščedryk*, jej anglická verzia známa ako *Carol of the Bells (Vianočná pieseň zvonov)* sa stala jednou z najpopulárnejších.

¹⁴ KORNIJ – SUTA, Ref. 2, s. 407-419.

Notový príklad 3: Mykola Leontovyč: *Ščedryk*,¹⁵ takty 1 – 16

ЩЕДРИК

SHCHEDRYK

Good (New Year's) wishes

Allegretto
mf Solo *ten.* *ten.* **Tutti**
pp simile

S. Шед - рик, шед - рик, шед - рі - воч - ка, при - ле - ті - ла ла - сті - воч - ка,
Shched - ryk, shched - ryk, shched - ri - voch - ka, pry - ie - ti - la la - sti - voch - ka,
ста - ла со - бі ще - бе - та - ти, гос - по - да - ря ви - кля - ка - ти:
sta - la so - bi she - be - ta - ty, hos - po - da - ria vy - kly - ka - ty:

A. *cresc. poco*
pp ста - ла со - бі
sta - la so - bi
«Ви - йди, ви - йди, гос - по - да - рю, по - ди - ви - ся на ко - ша - ру, -
"Vy - ydy, vy - ydy, hos - po - da - ryu, po - dy - vy - sia na ko - sha - ru, -

S. *p* ще - бе - та - ти,
shche - be - ta - ty,

T. *p* *p*

S. *mp*
там о - вech - ки по - ко - ти - лись, а яг - нич - ки на - ро - ди - лись.
tam o - vech - ky po - ko - ty - lys, a yag - nych - ky na - ro - dy - lys.

A. *mp*

T. B.

25

Zbor bol nevyhnutnou súčasťou života M. Leontovyča. Po prvýkrát sa oň začal zaujímať v rodičovskom dome počas rodinného spevu. Zbor bol preňho nástrojom schopným zvládnuť zložité technické úlohy. To sa odráža v širokej škále techník použitých v jeho zborovej tvorbe. Z hľadiska interpretačných nárokov bol teda zbor pre M. Leontovyča takmer na rovnakej úrovni ako orchester. Popri tradičnom využívaní kantilény a interpretačných možností zborových hlasov zohrávajú v skladateľovom zbore dôležitú úlohu aj timbrové charakteristiky, ktoré výrazne rozširujú umelecké kvality jeho tvorby.

Spôčiatku neuvádzal, že ide o jeho úpravy, a často ich zvuk skúšal na svojich zboroch. Členovia zboru mnohokrát ani netušili, že autorom harmonizácií je ich dirigent.

„Pri predvádzaní novej skladby sme často netušili, že skladateľ testuje zvuk svojho nového diela na nás, prvých interpretoch. Tak to bolo v prípade piesní ‚Zelená lieska‘, ‚Čornuško-duško‘ atď.“¹⁶ spomínali členovia zboru.

¹⁵ Mykola Leontovyč: *Ščedryk*. [Online.] Dostupné na internete: <<https://youtu.be/nmSdYUY-Noqs?si=0YoodcPwmMrnfYkd>>

¹⁶ HORDIJČUK, Nikolaj: *Nikolaj Leontovič*. Kyiv : Muzyčna Ukrajina, 1977, s. 32-33.

Pri práci na ľudových piesňach autor počítal s konkrétnou interpretačnou skupinou (školská, dospelá, amatérska, osvetová) alebo s určitým publikom. Preto si vždy mohol dovoliť experimentovať s farebnosťou, harmonickou paletou, textúrou a priestorovým materiálom, hudobnou formou atď. Zrejme aj preto opakovane tvorivo reinterpretoval a zdokonaľoval ľudové melódie v zborových úpravách, jemne precíťoval ich charakter, zakaždým im dával iné zafarbenie. Leontovyč vylepšoval harmonizácie, neustále menil a upravoval aranžmány svojich piesní.

Notový príklad 4: Mykola Leontovyč: *Dudaryk*,¹⁷ takty 1 – 9

ДУДАРИК

DUDARYK

The Piper

Музична партитура: ДУДАРИК (The Piper)

Темп: *Moderato*. Динаміка: *mf*, *mp*, *p*, *cresc. poco a poco*, *f*.

Українська лірика:
 Ді - ду мій, ду - да - ри - ку, ти ж, бу - ло, се - лом і - деш,
 Ді - ду мій!
 ти ж, бу - ло, в ду - ду гра - сш...
 і пи - ши - ки зо - ста - ли - ся, каз - на - ко - му до - ста - ли - ся, Ді - ду мій, ду - да - ри - ку,
 і ру - шчы - ки зо - ста - ли - ся, каз - на - ко - му до - ста - ли - ся.

Російська лірика:
 Di - du mil, du - da - ry - ku, ty zh, bu - lo, se - lom i - desh,
 Di - du mil!
 ty zh, bu - lo, v du - du hra - yesh...
 Te - per te - be ne - ma - s, du - da tvo - ya gu - lia - s, Te - per te - be ne - ma - ye, du - da tvo - ya hu - lia - ye,
 kaz - na - ko - mu do - sta - ly - sia, kaz - na - ko - mu do - sta - ly - sia.

Pre jeho štýl je charakteristické polyfonické rozvíjanie a využívanie imitačnej polyfónie, čím jeho úpravy prezrádzajú úroveň profesionálneho skladateľa. Jeho štýl ovplyvnil D. Bortňanskij, M. Berezovskij, M. Lysenko, ako aj jeho štúdium u B. Javorského.¹⁸

¹⁷ Mykola Leontovyč: *Dudaryk*. [Online.] Dostupné na internete: <https://youtu.be/YwQXTXIZ_PM?si=xGxpId2uKq079s1T>

¹⁸ BERMES, Iryna: Chor u žytty ta tvorčosti Mykoly Leontovyča, s. 58. [Online.] Dostupné na internete: <<http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/428/11428/23820-1?inline=1>> [Cit. 2025-02-10.]

Notový príklad 5: Mykola Leontovyč: *Priaľa*,^{19,20} takty 19 – 30

де: до ро-бо-ти лі-ни-ва-я,
«сон-ли-ва-я, дрім-ли-ва-я, до ро-бо-ти лі-ни-ва-я»
не-віст-ка мо-я!>
6. А мій ми-лий йде, *pp*
ми-лий йде,
«Ой, спи, ми-ла, хо-ро-ша-я,
як го-луб гу-де: *pp*
як го-луб гу-де, гу-
пі-шла за-між мо-ло-да-я, *pp rit.*
не ви-спа-ла-ся!» *pp rit.*
де.

33

V 20. storočí sa vokálna a zborová hudba naďalej rozvíjala, obohacovala sa o nové myšlienky a formy.

Levko Revuckyy (1889 – 1977) bol významným ukrajinským skladateľom, pedagógom a verejným činiteľom. Jeho tvorba spája národné tradície s modernými hudobnými formami a jeho prínos pre rozvoj ukrajinskej hudby je významný. Vo svojich symfóniách, komorných dielach a vokálno-zborovej tvorbe Revuckyy prepojil profesionálny prístup s hlbokým národným cítením (charakterom), čím významne obohatil ukrajinskú hudbu.

Mimoriadne dôležitá bola jeho úloha pri popularizácii tvorby Mykolu Lysenka: skladateľ upravoval Lysenkove diela vrátane jeho klavírnej a zborovej tvorby, tiež bol

¹⁹ Žena, ktorá ručne pradie na kolovrátku.

²⁰ Mykola Leontovyč: *Priaľa*. [Online.] Dostupné na internete: <<https://youtu.be/ncvvqExf6kg?si=Rr60x1AHd4zTnk33>>

jedným z editorov jeho opery *Taras Bulba*. Týmto pomáhal priblížiť diela Lysenka širšiemu publiku a zachovať jeho hudobný odkaz.²¹

Jedným z vrcholných diel Revuckého, v ktorom prejavil svoj silný talent pre symfonické myslenie, je kantáta-poéma *Šatka (Chustyna)* pre zbor, sólistov a klavír, napísaná v roku 1923 pre zbor robotníkov a zamestnancov družstva Pryluky. Skladateľ s týmto kolektívom účinkoval ako klavirista-sólista a korepetítor (v roku 1944 kantátu prepísal pre zbor, sólistov a symfonický orchester). Poetickým základom diela bola tragicky znejúca báseň Tarasa Ševčenka *V nedelju som sa neprechádzala*. Báseň rozpráva príbeh dvoch zamilovaných sirôt: mladík ide pracovať ako *čumak*,²² aby si zarobil na svadbu, a jeho nevesta vyšíva šatku, symbol manželského života; chlapec zomiera na ceste a dievča sa v zúfalstve stáva mníškou.²³

Pri zhudobňovaní Ševčenkovo textu skladateľ počúval intonácie a rytmus básne. Hudobné motívy kantáty jednoznačne napodobňujú spev ľudových lyrických všedných piesní a obradových *vesnianok*,²⁴ úzky rozsah je sústredený v rámci tetrachordu, melódie prinášajú variačné rozvíjanie a prirodzenú hru zvukových farieb. Zároveň v arióze *čumaka* možno vysledovať intonácie *čumackých* piesní a v *čumackom* zbore sa hudba opiera o melódiu *dumy*.²⁵

Aj Borys Ljatošynskij (1895 – 1968), hoci je známejší svojimi symfonickými dielami, skomponoval množstvo zborov, vrátane tých, ktoré zhudobňujú slová Tarasa Ševčenka. Vyjadrujú dramatickosť a filozofickú hĺbku jeho hudobného jazyka. Pozoruhodná je najmä zborová kantáta *Testament* (1939).

Stanislav Ľudkevych (1879 – 1979) bol majstrom zborovej hudby, majstrom zborových úprav ľudových piesní (vyše 100) pre mužské, miešané a ženské zbory, ktoré sa stali veľmi populárnymi, boli publikované a dodnes sú predvádzané zbormi. Jeho hudba sa vyznačuje epickosťou a vznešenosťou, ktorá je harmonicky prepojená s folklórnymi motívmi.

²¹ KORNIJ – SUTA, Ref. 2, s. 505-509.

²² *Slovník ukrajinskoi movy v 11 tomach*. [Čumak.] 2025, s. 1. [Online.] Dostupné na internete: <<https://slovník.ua/index.php?sword=%D0%A7%D1%83%D0%BC%D0%B0%D0%BA>> [Cit. 2025-04-25.] Čumak – historický ukrajinský názov používaný v 15. až 19. storočí pre obchodníka so solou, ktorý na volských záprahoch prepravoval chlieb, ryby a iný tovar na predaj.

²³ KORNIJ – SUTA, Ref. 2, s. 509-510.

²⁴ IVANYCKIJ, Anatolij: *Ukrajinskij muzyčnyj folklor*. Vinnycja : Nova kniha, ³2004, s. 60-67. [Online.] Dostupné na internete: <<https://archive.org/details/ivanicky2004/page/n60/mode/1up?view=theater&ui=embed&wrapper=false>> [Cit. 2025-04-10.] *Vesnianky* (hajivky, hahilky, jahilky, jahivky atď.) sú názvy staroslovanských obradových piesní, ktoré sa spájajú so začiatkom jari a blížiacimi sa jarnými poľnými prácami. Pre dávnych Slovanov sa rok začínal na jar znovuzrozením okolitej prírody a prebudením Matky Zeme zo zimného spánku, prvou orbou a sejbou. Jar sa víťala radostne a veľkolepo, piesňami, tancami a hrami. Tieto piesne sa nazývali *vesnianky*.

²⁵ *Ottův slovník naučný VIII*, Praha; Polička : Argo; Paseka, 1997, s. 164-165. „*Duma* (pieseň) alebo *dumka* (ukrajinsky: дума) je lyricko-epický žáner ukrajinskej ľudovej literatúry, ktorý opisuje boje kozákov v 16. a 17. storočí proti Turkom, Tatárom a neskôr Poliakom. Niekedy opisujú aj súkromné udalosti a zaoberajú sa sociálnymi otázkami“. Je to jeden z folklórnych žánrov ukrajinskej ústnej literatúry o udalostiach zo života kozákov v 16. až 18. storočí. Kozácka *duma* je žáner čisto ukrajinského recitačného ľudového a hrdinského eposu, ktorý predvádzajú potulní hudobníci: kobzari, bandurári, hráči na lyre v strednej a ľavobřežnej Ukrajine.

Medzi skladateľove najambicióznejšie diela patrí kantáta-symfónia *Kaukaz* na motívy rovnomennej Ševčenkovej básne. Prvú časť diela skladateľ dokončil v roku 1905 a celú partitúru v roku 1913. Premiéra sa uskutočnila v roku 1914 vo Lvove v podaní zboru Bojanovej spoločnosti na koncerte venovanom 100. výročiu Kobzarovho²⁶ narodenia. Skladateľ ju sám dirigoval.²⁷

Notový príklad 6: Stanislav Ludkevych: kantáta-symfónia *Kaukaz*,²⁸ č. 1 *Prometej*, takty 1 – 7

КАВКАЗ
Кантата-симфонія
I
ПРОМЕТЕЯ

Ludkevych skomponoval kantátu *Testament* pri príležitosti 120. výročia Ševčenkovo narodenia (1934). Jej prvé uvedenie sa uskutočnilo v roku 1935 (Lvovskij zbor *Bojan* pod skladateľovým vedením). V 50. rokoch 20. storočia Ludkevych kantátu prepracoval a v tejto podobe sa stala jedným z najlepších príkladov žánru kantáty-oratória. Za tieto diela bola v roku 1964 skladateľovi udelená Ševčenkova cena.²⁹

Lesja Dyčko (nar. 1939) sa stala jednou z najznámejších osobností tohto žánru. Bola uznávaná ako inovátorka pre svoje kantáty *Červená Kalyna* (1968) na motívy starých ukrajinských piesní (pre zbor, sólistov a inštrumentálny súbor) a *Štyri ročné obdobia* (1973), štvorčasťové komorné dielo na texty ukrajinských ľudových obradových piesní pre zbor a cappella. Tieto diela sú výrazným príkladom neofolklorizmu. Inovatívny prístup sa definitívne presadil aj v nasledujúcich dielach skladateľky: hodinu a pol trvajúcom oratóriu na texty z kroník *A nazvali ho menom Kyiv* (1982), *Francúzskych*

²⁶ Po publikácii prvej zbierky Tarasa Ševčenko *Kobzar* v roku 1840 začali samotného autora nazývať „Kobzarom“. Tento názov mal tiež hlboký symbolický význam, pretože kobzari boli v ukrajinskej kultúre ľudovými spevákmi, ktorí ospevovali históriu národa a jeho boj za slobodu.

²⁷ KORNIIJ – SUTA, Ref. 2, s. 420-425.

²⁸ Stanislav Ludkevych: kantáta-symfónia *Kaukaz*. [Online.] Dostupné na internete: <https://youtu.be/b-Q5PRbnhuI?si=IT3_S6MKyjbGflrk>

²⁹ KORNIIJ, Ref. 2, s. 420.

freskách pre recitátora a miešaný zbor (1995), *Španielskych freskách* pre miešaný zbor a biele nástroje, bez slov (1996), *Švajčiarskych freskách* na básne švajčiarskych básnikov pre miešaný a detský zbor, mezzosoprán, recitátora a biele nástroje (2001 – 2002). Už len tieto opusy z rozsiahlej skladateľskej tvorby svedčia o širokom zábere jej myšlienok a ich stelesnení v rôznych žánroch. V týchto dielach sa spája ukrajinská melodika s modernými kompozičnými postupmi. Skladateľka v svojej tvorbe prejavuje hlbokú úctu k ľudovým tradíciám a snahu o ich reinterpretáciu.³⁰

Notový príklad 7: Lesja Dyčko: *Štyri ročné obdobia č. 1 Vesnianka*,³¹ takty 1 – 12

Веснянка

Кантата «Пори року», I ч.
Версія для жіночого хору - 2000 р.

Слова народні

Музика Л.Дичко

Vivo ♩ = 160

C. Solo

Ви - йди, ви - йди, І - ван - ку, за - спі - вай нам вес - нян - ку.

Зи - му - ва - ли — не спі-ва - ли, вес - ни, вес - ни до-жи-да - ли.

Вес - на, - вес - на, на-ша вес - на, та що ж ти нам при - нес - ла?

Ihor Ščerbakov (nar. 1955), predstaviteľ súčasnej ukrajinskej hudby, skomponoval niekoľko zborových cyklov, ktoré spájajú moderné harmonické postupy s tradičnými melódiami.

Sakrálna hudba zaujíma jedno z popredných miest v skladateľovom tvorivom dedičstve. Najznámejšie z jeho duchovných diel sú: *Sen* – duchovný koncert na pamiatku obetí hladomoru na motívy básní J. Plaksiuka (v 8 častiach pre recitátora, tenor, organ, zbor a symfonický orchester (2008); *Známienie večnosti* – kantáta pre miešaný zbor a cappella na motívy básní Liny Kostenko (1988); *Ave Maria* pre miešaný zbor a symfonický orchester na kanonické texty (1998); *Stabat Mater*, kantáta pre ženský zbor na kanonické texty (1994) a iné.³²

³⁰ HRYCA, Sofia: Lesja Dyčko: šlach u mystectvi. In: *Muzyka*, 2011, č. 1-2, s. 20-23. [Online.] Dostupné na internete: <<https://mus.art.co.ua/lesya-dychko-shlyah-umystetstvi/>> [Cit. 2025-02-10.]

³¹ Lesja Dyčko: *Štyri ročné obdobia č. 1 Vesnianka*. [Online.] Dostupné na internete: <<https://youtu.be/NvFyhp3Tqc?si=rDnirFXSleacuGf>>

³² UKRAJINSKA DUCHOVNA MUZYKA: Ihor Ščerbakov. 2012. [Online.] Dostupné na internete: <https://ukrspiritmuz.net.ua/pages/2_39.html> [Cit. 2025-02-19.]

Od 19. storočia tak vokálna a zborová hudba prešla dlhú cestu od klasických úprav ľudových piesní až po zložité, viacvrstvové kompozície súčasnosti. Zostáva neoddeliteľnou súčasťou ukrajinskej hudobnej kultúry a naďalej odráža jej rozmanitosť.

Symfonická hudba

Ukrajinská symfonická hudba má za sebou pestrý vývoj, ktorý odráža národné tradície, vplyvy európskej klasickej hudby a modernistické tendencie. Zrodila sa v 19. storočí, keď sa ukrajinskí skladatelia začali venovať symfonickému žánru, interpretovať ľudové motívy a rozširovať hudobné formy. K prepojeniu s európskou hudbou došlo napríklad aj prostredníctvom školení a stáží mnohých skladateľov v zahraničí, napríklad Mykola Lysenko (Lipsko), Stanislav Ljudevyč (Viedeň, Lipsko), Mykola Kolessa (Praha), Vasyl Barvinskyj (Praha, Viedeň), Levko Revutskyj (školenie vo Francúzsku a Nemecku), Borys Ljatošynskyj (študoval západoeurópske trendy) a ďalší.

V 19. storočí vznikli orchestrálne predohry Mychajla Verbyckého,³³ symfónia a fantázia Mykolu Lysenka, symfónia Mykolu Kolačevského (1876) a symfónia a fantázia Volodymyra Sokalského. Ukrajinská symfonická hudba dosiahla v nasledujúcom storočí významný rozmach.³⁴

Po vyhlásení nezávislosti Ukrajiny v roku 1918³⁵ sa začal rozvoj hudobného života. Vzniklo množstvo umeleckých kolektívov, medzi nimi Štátny symfonický orchester Ukrajiny, ktorého prvým dirigentom bol Oleksandr Horilyj.

S nástupom sovietskej moci začalo dochádzať k represiam ukrajinských umelcov. V roku 1921 bol zavraždený Mykola Leontovyč a neskôr bola činnosť Leontovyčovej spoločnosti zakázaná. Existujú informácie, že v 30. rokoch 20. storočia došlo k likvidácii stoviek kobzarov a banduristov, pričom mnohí významní skladatelia a hudobníci,

³³ Hymna Ukrajiny [Heslo.] In: *Wikipédia: slobodná encyklopédia*. [Online.] Dostupné na internete: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%96%D0%BC%D0%BD_%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B8> [Cit. 2025-04-15.] Verbyckij je autorom hudby štátnej hymny Ukrajiny *Šče ne vmerla Ukrajina* (Ukrajina ešte nezomrela). Melódiu k textu básnika Pavla Čubynského napísal v roku 1863. V roku 1917 sa táto pieseň stala oficiálnou hymnou Ukrajinskej ľudovej republiky. Po porážke v národnooslobodzovacom boji ju však zakázali. Keď totalitný sovietsky režim oslabil, po prvýkrát po dlhom zákaze zaznela pieseň *Šče ne vmerla Ukrajina* verejne na festivale *Červená ruta* v roku 1989.

³⁴ KORNIJ, Ref. 2, s. 295-298.

³⁵ YEKELCHYK, Serhy: *Ukraine: Birth of a Modern Nation*. Oxford : Oxford University Press, 2007. ISBN 978-0-19-530545-6

Ukrajinská ľudová republika (skratka: ULR; ukr. Українська Народна Республіка (УНР) – *Ukrajinska Narodna Respublika (UNR)*) vznikla z dvoch ukrajinských republík, ktoré vzišli z prvej svetovej vojny a Októbrovej revolúcie. ULR vznikla na konci novembra 1917, keď Centrálna rada vyhlásila širšiu autonómiu ukrajinských území od Ruska. V januári rada vyhlásila jej nezávislosť. Vo februári 1919 bolševici obsadili Kyjev. Ukrajina tak upadla do chaosu. Na jej území sa vedľa jednotiek bolševikov a ukrajinskej armády pohybovali aj vojská bielogvardejcov, poľská armáda, jednotky Dohody, Zelená armáda a partizánska Revolučná povstalecká armáda Ukrajiny pod vedením Nestora Machna. Žiadna z armád nakoniec nebola schopná konečného víťazstva a celú situáciu vyriešil až Rížsky mier z 18. marca 1921. Územie Ukrajiny bolo rozdelené medzi Poľskú republiku a sovietske Rusko.

ako Hnat Chotkevych a Vasyľ Verchovyneć, boli popravení.³⁶ Vasyľ Barvinskij a Vsevolod Zaderackij prešli koncentračnými táborami, ich diela boli verejne zničené. Hudba skladateľov, ktorí emigrovali, ako Serhij Bortkevych, Antin Rudnyckij a Roman Prydatkevych, bola na desaťročia zakázaná.

V priebehu 20. storočia zaznamenala ukrajinská symfonická hudba výrazný rozvoj, ku ktorému prispeli viacerí skladatelia – medzi nimi osobitné miesto zaujíma Levko Revuckij.

*Druhá symfónia*³⁷ Levka Revuckého, dokončená v roku 1927 (v druhej verzii z roku 1941), zaujíma významné miesto v kontexte ukrajinského symfonizmu prvej polovice 20. storočia. Ide o trojčasťový cyklus, v ktorom druhá časť obsahuje epizódu typu scherza. Kompozičná štruktúra diela je charakteristická spojením lyrickej expresivity s tematicko-motivickou prácou a s premysleným využitím harmonických a orchestrálnych prostriedkov.

Hudobný jazyk symfónie sa vyznačuje jemnou farebnosťou alterovaných tónin, sofistikovanými kombináciami akordov a impresionistickými prechodmi vo viacvrstvej harmónii. Tieto prvky sú organicky integrované s melodikou odvodenou z ukrajinského folklórneho materiálu.

Táto symfónia tak predstavuje nielen jeden z najvyspelejších príkladov tvorivého spracovania ľudových intonačných prvkov v rámci ukrajinskej symfonickej hudby, ale aj jedno z vrcholných diel tohto žánru v ukrajinskej hudobnej kultúre 20. storočia.³⁸

K rozvoju symfonickej hudby významne prispel Borys Ljatošynskij (1894 – 1968), skladateľ, dirigent a pedagóg, jeden z predstaviteľov modernizmu a expresionizmu v ukrajinskej klasickej hudbe. Z viacerých dôvodov je právom považovaný za jedného z klasikov ukrajinskej hudby 20. storočia. V prvom rade ide o jeho inovatívny skladateľský prístup, ktorý prekročil hranice tradičného romantizmu a zahŕňal smery ako expresionizmus, neoklasicizmus, symbolizmus, či dokonca prvky dodekafónie. Jeho hudba sa vyznačuje silným dramatismom, filozofickou hĺbkou, jemnou psychologickou charakteristikou obrazov a odvážnym využitím harmonických, fakturálnych a orchestrálnych prostriedkov.³⁹

Jednou z charakteristických črt jeho tvorby je jej žánrová všestrannosť. Ljatošynskij komponoval vo všetkých hlavných hudobných žánroch: je autorom symfonickej,

³⁶ BOHDANOVA, Olena: Lirnyctvo, lira, lirnyky, lirnycka mova, lirnyctvo jak javyšče ukrajinskoji duchovnoji kultury. In: *Encyklopedija istoriji Ukrainy: u 10 zv.* Redakčná rada.: V. A. Smolij (predseda) ta in.; Instytut istoriji Ukrainy NAN Ukrainy. Kyjiv : Naukova dumka, 2003 – 2019. ISBN 966-00-0632-2

„Popravený zjazd kobzarov“ je povestou o masovom vyvraždení ukrajinských ľudových spevákov (kobzarov a lýrovcov) v 30. rokoch 20. storočia. Podľa uvedenej tragickej udalosti sovietske úrady zvolali kobzarov na zjazd do Charkova, následne ich vyviezli za mesto a popravili zastrelením.

O tejto udalosti neexistujú spoľahlivé archívne dôkazy a medzi historikmi zostáva predmetom diskusií. Je známe, že sovietsky režim vykonával tvrdé represie proti nositeľom ukrajinskej kultúry, najmä kobzarom, ktorých obviňoval zo „žobrania“ a „kontrarevolučnej činnosti“. Bez ohľadu na skutočné okolnosti sa zastrelenie kobzarov stalo symbolom ničenia národnej kultúry v ZSSR.

³⁷ Levko Revuckij: *Symfónia* č. 2. [Online.] Dostupné na internete: <https://youtu.be/y_wi-HMQhDcU?si=066x-wKv4sjyAcud>

³⁸ KORNII, Ref. 2, s. 508-509.

³⁹ KORNII, Ref. 2, s. 631-633.

komornej, opernej, vokálnej, zborovej aj filmovej hudby. Napísal päť symfónií, ktoré sa stali symbolmi rôznych etáp jeho umeleckého vývoja a historických období ukrajinskej kultúry. Komorné diela, sonáty, zbory, úpravy ľudových piesní, romance, balety, hudba k filmom – to všetko svedčí o jeho mimoriadnej umeleckej šírke a hlboknej hudobnej vízii.

Ljatošynskij bol jedným z prvých ukrajinských skladateľov, ktorému sa podarilo preniknúť na medzinárodnú scénu – jeho diela sa hrali už počas jeho života aj v zahraničí. Ako pedagóg Kyjevského konzervatória vychoval celú generáciu skladateľov kyjevskej avantgardnej skupiny (napr. Valentyna Sylvestrova, Leonida Hrabovského, Jevhena Stankovyča a iných), ktorým bol vzorom nielen svojou vysokou profesionálnou úrovňou, ale aj oddanosťou ukrajinskej kultúre.

Borys Ljatošynskij tak predstavuje osobnosť, ktorá spojila ukrajinskú hudobnú tradíciu s európskym kompozičným prístupom k zvuku a zároveň pomohla upevniť ukrajinskú skladateľskú školu ako plnohodnotný a originálny fenomén v kontexte svetového umenia. Jeho meno je neoddeliteľne späté s formovaním ukrajinskej hudobnej identity a zostáva inšpiráciou pre nasledujúce generácie.

Od druhej polovice 30. rokov 20. storočia sa muselo hudobné umenie na sovietskej Ukrajine rozvíjať najmä v duchu socialistického realizmu, ktorý sa stal jedinou oficiálne povolenou „tvorivou metódou“ literatúry a umenia v ZSSR, pričom umelci, ktorí sa od tejto metódy odklonili, boli vystavení tvrdej kritike a prenasledovaniu. Rovnakej nemilosrdnej kritike boli vystavené aj diela Borysa Ljatošynského. Napriek tomu však skladateľ zanechal rozsiahle tvorivé dielo.⁴⁰

Jeho päť symfónií je príkladom vývoja ukrajinského symfonizmu. Najmä *Druhá symfónia* (1935/1936) sa vyznačuje intenzívnou dramatickosťou, modernými harmóniami a hlbokou filozofickou koncepciou. Neskoršie symfónie, ako *Tretia symfónia* (1950, revidovaná 1954), obsahujú neoklasicistické prvky, heroické a dramatické obrazy a zložitú polyfóniu. V epigrame k dielu skladateľ napísal: „*Mier vždy zvíťazí nad vojnou*“. Symfónia bola okamžite označená za „formalistický odpad“ a začali Ljatošynského obviňovať, že je „buržoázny pacifista“.⁴¹ *Tretia symfónia* bola pre modernistického skladateľa pravdepodobne najdôležitejšou v jeho tvorbe, pretože zobrazovala vývoj jeho štýlu, v ktorom sa melodické prvky kombinovali s atonálnymi a experimentálnymi. Toto majstrovské dielo ukrajinskej hudobnej moderny dvadsiateho storočia mohlo existovať a naďalej sa hrať len vďaka tomu, že Ljatošynského donútili prepísať poslednú časť symfónie, ktorá sa z tragickej zmenila na umelo povznášajúcu a socialistickú.

⁴⁰ KORNIIJ, Ref. 2, s. 631

⁴¹ ČUCHLIB, Maksym: Borys Ljatošynskij – nevyznany henij ukrajinskoji muzyky. In: *Sluch*, 2022, s. 1. [Online.] Dostupné na internete: <<https://slukh.media/texts/borys-lyatoshytskyj/>> [Cit. 2025-03-12.]

Notový príklad 8: Borys Ljatošynskij: *Symfónia č. 3*,⁴² takty 1 – 5

I

Andante maestoso

Piccolo (= Fl. III)

2 Flauti

2 Oboi

Corno inglese

2 Clarinetti A

Clarinetto basso B

2 Fagotti

Contrafagotto

4 Corni F

4 Trombe B

3 Tromboni e Tuba

Timpani

Piatti

2 Arpe

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Osobitnú pozornosť si zaslúži symfonická balada *Grażyna* na motívy rovnomennej mladíckej básne Adama Mickiewicza. Skladateľ Ljatošynskij skomponoval toto dielo

⁴² Borys Ljatošynskij: *Symfónia č. 3*. [Online.] Dostupné na internete: <<https://youtu.be/ZTXuFm-cDnU4?si=e7YoOWVl0MZv4RcN>>

špeciálne k stému výročiu smrti veľkého poľského básnika Adama Mickiewicza v roku 1955.⁴³

„Počas týchto rokov vznikla paradoxná situácia, keď bola hudobná kultúra Ukrajiny v súlade s územným členením rozdelená na dve veľké časti: na východnú a strednú (územia v rámci ZSSR) a západnú (územia v rámci Poľska a Československa). Skladatelia v oblasti nad Dneprom mali dobre rozvinutú štruktúru hudobného a divadelného života, ale ich tvorba podliehala prísnej kontrole a cenzúre a bola fakticky zbavená tvorivej slobody, čo v západnej časti Ukrajiny bolo voľnejšie.“⁴⁴

Po druhej svetovej vojne sa ukrajinská symfonická hudba ďalej rozvíjala pod vplyvom sovietskych kánonov i západných trendov.

Myroslav Skoryk (1938 – 2020) bol jedným z najvýznamnejších ukrajinských skladateľov dvadsiateho a dvadsiateho prvého storočia, muzikológ a pedagóg, ktorý vo svojej tvorbe spájal klasické európske tradície s ľudovými motívmi. Jeho štýl sa vyznačuje hlbokou melodickosťou, expresívnosťou a originálnym spojením ukrajinských folklórnych prvkov s modernými hudobnými technikami.

Jedným z najznámejších Skorykových diel je suite pre symfonický orchester *Huculský triptych*⁴⁵ (1965), pôvodne pre film Serhija Paradžanova *Tiene zabudnutých predkov*. V skladbe autor majstrovsky sprostredkoval ducha Karpát, pričom využil huculské⁴⁶ rytmy, pestré orchestrálne farby a energické tanečné motívy. Vďaka svojej expresívnej emocionalite a ľudovým intonáciám sa dielo stalo medzníkom v ukrajinskej filmovej hudbe.⁴⁷

Ďalšou perlou Skorykovej tvorby je *Melódia* (1981) pre husle a orchester, lyrická a oduševnená skladba, ktorá sa považuje za jednu z najmyselnejších skladieb ukrajinskej hudby. Hlboko sa dotýka poslucháča svojou jednoduchosťou, čistou melodickou líniou a dramatickým napätím. Skladbu napísal pre film *Vysoký priesmyk* na žiadosť režiséra Volodymyra Denysenka. Dielo sa najprv hralo vo verzii pre flautu a klavír, neskôr skladateľ vytvoril úpravy pre husle a klavír, husle a orchester. *Melódia* je napísaná v 4/4 metre, hlavnou tóninou je a mol, pozostáva z 50 taktov a má výrazný lyrický charakter. Jej interpretácia by mala byť expresívna s neustálym stupňovaním (taliansky: *poco crescendo ed affettuoso*). Často sa nazýva „hudobným symbolom Ukrajiny“, pretože sa uvádzala v rôznych významných historických a kultúrnych kontextoch.⁴⁸

⁴³ Borys Ljatošynskij: *Gražyna*. [Online.] Dostupné na internete: <https://youtu.be/xpzn2Dqd-hP8?si=bjsvu9mlNjYk4t9_>

⁴⁴ KORNII, Ref. 2, s. 501.

⁴⁵ Myroslav Skoryk: *Huculský triptych*. [Online.] Dostupné na internete: <https://youtu.be/Ji1p_nRPZ5Y?si=x7H3hEnl65scmrUn>

⁴⁶ KOVPAK, Ludmyla: Huculy. In: *Entsyklopediia istorii Ukrainy*, Zv. 2: H-D. Redakčná rada: V. A. Smolii (predseda) a in. NAN Ukrainy. Instytut istorii Ukrainy. Kyjiv *Naukova dumka*. 2004, 688 s. [Online.] Dostupné na internete: <<http://www.history.org.ua/?termin=Guculy>> [Cit. 2025-03-15.] Huculovia sú etnografická skupina Ukrajincov žijúcich v Karpatoch. Huculovia žijú v Ivanofrankovskej, Černivskej a Zakarpatskej oblasti.

⁴⁷ KORNII, Ref. 2, s. 641-644.

⁴⁸ KYJANOVSKA, Lubov: Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoyi kultury XIX–XX st. In: *Musica Ukrainica*, 2016. [Online.] Dostupné na internete: <https://web.archive.org/web/20160915140017/http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kyanovsk_gal.html> [Cit. 2025-03-29.]

Myroslav Skoryk zanechal rozsiahly tvorivý odkaz, ktorý zahŕňa balety, opery, symfonické diela, komornú hudbu a početné úpravy ľudových piesní. Jeho hudba naďalej žije, inšpiruje a pripomína výnimočný talent umelca, ktorý vo svojej tvorbe harmonicky spájal národné a univerzálne.

Notový príklad 9: Myroslav Skoryk: *Melódia a mol*,⁴⁹ takty 1 – 7

Мелодія ля-мінор для скрипки і фортепіано

Мирослав Скорик

Adagio

Скрипка

Piano

5

Скр.

Pno.

8

Скр.

V druhej polovici dvadsiateho storočia ukrajinská symfonická hudba získala nový život vďaka Jevhenovi Stankovyčovi (1942). Jeho *Symfónia* č. 5 (1985) vykazuje expresívnu obraznosť, detailnú dramaturgiu a kombináciu tradičného symfonizmu s modernými technikami. Významné sú aj jeho komorné symfónie so silným vplyvom minimalizmu a avantgardných techník.

Ďalším inovátorom ukrajinskej symfónie bol Valentyn Sylvestrov (nar. 1937). *Symfónia* č. 3, skomponovaná v roku 1965 pre veľký symfonický orchester, sa stala jedným z prelomových diel ukrajinskej avantgardy 60. rokov. Premiéra sa uskutočnila

⁴⁹ Myroslav Skoryk: *Melódia a mol*. [Online.] Dostupné na internete: <<https://youtu.be/X4M-68N7x6WQ?si=UShguBpSmvIZe3qO>>

6. septembra 1968 v Darmstadte (Nemecko) pod taktovkou Bruna Madernu, čo bola významná udalosť v európskom hudobnom prostredí.

Názov *Eschatofónia* (z gréckeho „eschatos“ – posledný, koniec) odráža filozofické zameranie diela: skladateľ skúma témy konca, premeny a zrodu nového. Autor túto symfóniu označil za „kozmicú pastorálu“ a „hudobnú prírodnú filozofiu“, pričom poukázal na jej súvislosť s antickou filozofiou a epickou poéziou, najmä Homérovým hexametrom.

Hudobný jazyk diela kombinuje aleatorické prvky, sonoristiku a seriálnu techniku, čím vytvára zvukovú plochu, v ktorej sa objavujú a miznú fragmenty pripomínajúce ozveny alebo spomienky. Osobitnú úlohu zohrávajú zvuky zvonov, ktoré symbolizujú prechod od chaosu k poriadku, od rozkladu k novému začiatku.⁵⁰

V súčasnej ukrajinskej hudbe sa symfonická tradícia naďalej rozvíja vďaka skladateľom, ako je Oleksandr Ščetyňskij, Zoltán Almási, Bohdan Sehin a ďalší. Aktívne experimentujú s formou, inštrumentáciou a elektronickými prostriedkami, čím obohacujú ukrajinský symfonizmus o nové koncepcie.

Ukrajinská symfonická hudba sa tak vyvíja od národných romantických hľadanií 19. storočia až po súčasné experimentálne formy, pričom si zachováva hlboké spojenie s ľudovými tradíciami a reaguje na svetové hudobné trendy.

Operná hudba

Opera je jednou z najdôležitejších hudobných foriem, ktorá spája hudbu, drámu a scénické umenie. Ukrajinská opera absolvovala dlhú cestu od prvých pokusov v 18. storočí až po moderné experimentálne predstavenia, ktoré zachovávajú národné tradície a zároveň sa prispôbujú svetovým trendom.

Prvé operné diela vytvorené ukrajinskými skladateľmi sa objavili v osemnástom storočí, hoci často vychádzali z európskych vzorov. Jedným z prvých príkladov je opera *Demophonte* (1773) Maksyma Berezovského, ktorá vznikla na talianske libreto a uvádzala sa mimo Ukrajiny.

Skladateľova jediná opera *Demophonte* bola napísaná v Taliansku a uvedená v Livorne v roku 1773, ako sa uvádza v článku v miestnych novinách *Notizie del mondo*. Z tejto opery sa zachovali len 4 árie, ktoré svedčia o skladateľovom úzkom prepojení s neapolskou a benátskou opernou školou. Berezovskij, vedený súdobými tendenciami vo vývoji opery *serie*, odhaľuje vo svojej hudbe emocionalitu a úprimnosť, zmyselnú nežnosť, ušľachtilosť a melodickú krásu.⁵¹

Avšak až v 19. storočí sa začala rozvíjať opera ako národný žáner. Výrazným príkladom je činohra *Natalka Poltavka*, ktorá sa stala symbolom národného hudobného divadla. Je založená na rovnomennej divadelnej hre Ivana Kotliarevského, ktorú napísal v roku 1819. Bol to skutočný prelom v kultúrnom živote Ukrajiny, pretože dielo po prvýkrát prinieslo na javisko obyčajného človeka – sedliacke dievča, ktoré hovorí

⁵⁰ SCHMELZ, Peter: Valentin Silvestrov and the Echoes of Music History. In: *Journal of Musicology*, 2014, 41 s. [Online.] Dostupné na internete: <https://www.academia.edu/90954674/Valentin_Silvestrov_and_the_Echoes_of_Music_History?utm_source=chatgpt.com> [Cit. 2025-03-24.]

⁵¹ KORNIJ, Ref. 2, s. 139-140.

a spieva v ľudovom jazyku, prežíva úprimné city a zároveň sa správa dôstojne a múdro.⁵²

Dej rozpráva príbeh Natalky, dievčaťa z Poltavskej oblasti, ktoré čaká na návrat svojho milého Petra. Kvôli chudobe bol nútený ju opustiť a odísť za prácou. Medzitým Natalka čelí nátlaku svojej matky, ktorá ju chce vydať za bohatého povozníka. Natalka však svoje city nezradí a Petro sa nakoniec vráti, prekoná spoločenské prekážky a opäť sa stretnú.

Hra spája drámu, komédiu, každodenný realizmus a ľudovosť. Bola plná piesní, ktoré boli buď prevzaté z folklóru, alebo štylizované ako folklór. To z nej urobilo základ pre národnú operu.

Najznámejšou bola inscenácia s hudbou Mykolu Lysenka (1889), ktorý hru hlboko prepracoval, pridal novú hudbu, orchestrácie a zborové scény. Lysenko zachoval ľudového ducha, ale dielo povýšil na úroveň klasickej opery, čím z neho urobil skutočný klenot ukrajinskej scény.

Notový príklad 10: Mykola Lysenko: opera *Natalka Poltavka*, pieseň Natalky⁵³ z dejstva 3, takty 1 – 12

ОЙ Я ДІВЧИНА ПОЛТАВКА

Пісня Наталки
з опери
„Наталка Полтавка“

І. КОТЛЯРЕВСЬКИЙ М. ЛИСЕНКО

Allegro vivo

Piano *f*

Canto

Ой я дів-чи - на пол-тав-ка, а зо-вуть ме - не На - тал-ка;

non f

⁵² KORNIJ, Ref. 2, s. 215.

⁵³ Mykola Lysenko: opera *Natalka Poltavka*, pieseň Natalky. [Online.] Dostupné na internete: <<https://youtu.be/yIMtjVy31A?si=3l3cLUgl29FX8sZ8>>



Ďalším významným dielom, ktoré upevnilo ukrajinské tradície v opere, bola komická opera *Zaporožec za Dunajem* (1863) od Semena Hulaka-Artemovského (1813 – 1873). Libreto napísal sám skladateľ a vychádza z historických udalostí – likvidácie Záporožskej siče⁵⁴ a presídlenia kozákov na územie Osmanskej ríše. V opere sa spája humor, hlboká ľudová lyrika a vlastenecké motívy, ktoré plasticky zobrazujú život kozákov. Hudba vychádza z ukrajinského folklóru: z ľudových piesní, tancov a kozáckej dумы.⁵⁵

Notový príklad 11: Semen Hulak-Artemovskij: opera *Zaporožec za Dunajem*, romanca Oksany Mesiac je jasný⁵⁶ z dejstva 1, takty 1 – 24

№3 РОМАНС
„Місяцю ясний“



⁵⁴ Záporožská Sič [Heslo.] In: *Malá slovenská encyklopédia*. 1. vyd. Bratislava : Encyklopedický ústav SAV; Goldpress Publishers, 1993, 822 s.; s. 806. ISBN 80-85584-12-3

Záporožská sič (územie) bola vojensko-politická organizácia a príslušné autonómne územie (kvázištát) kozákov približne od polovice 16. storočia do roku 1775 severne od dnešnej Kachovskej vodnej nádrže.

⁵⁵ KAUFMAN, Leonid: *Semen Hulak-Artemovskij*. Kyjiv : Muzyčna Ukrajina, 1973, s. 29-32.

⁵⁶ Semen Hulak-Artemovskij: opera *Zaporožec za Dunajem*, romanca Oksany Mesiac je jasný. [Online.] Dostupné na internete: <<https://youtu.be/7dgARjoTctQ?si=uo4uUCm56gwrwCO4>>

Океана Languido *mp*

1. Мі - ся - цю яс - ний,
2. Ор - лонь - ку си - зий,
3. Ти - хий Ду - на - ю,

fp *p*

зо - рі пре - кра - сні, бо - жі - ї о - чі тем - но - ї
со - ко - ле, би - стрий, що вік на во - лі - в за - вид - ний
зе - ле - ний га - ю, хви - лі ки - пу - чі, віт - ри мо -

но - чі, бо - жі - ї о - чі тем - но - ї, но - чі,
до - лі, що вік на во - лі - в за - вид - ний до - лі,
гу - чі, хви - лі ки - пу - чі, віт - ри мо - гу - чі

Taras Bulba (1880 – 1890) je epická opera v 5 dejstvách od skladateľa Mykolu Lysenka, ktorá vznikla na základe rovnomenného románu Nikolaja Gogoľa. Práce na opere trvali od 80. rokov 19. storočia až do Lysenkovej smrti v roku 1912. Po jeho smrti partitúru dokončili a upravili skladatelia Levko Revuckij a Borys Ljatošynskij. Premiéra sa uskutočnila 2. marca 1955 v Kyjevskom divadle opery a baletu.

Opera zobrazuje hrdinský boj ukrajinských kozákov za slobodu proti poľskej šľachte. Ústredná postava, kozácky plukovník Taras Bulba, symbolizuje nezlomného ducha národa pripraveného obetovať sa za svoju vlasť. Opera je plná vlasteneckého pátosu, emocionálnej sily a hlbokej drámy.

Hudba *Tarasa Bulbu* je úzko spätá s ukrajinskou ľudovou melodikou: obsahuje kozácke pochody, dумы (napríklad Kobzarova⁵⁷ pieseň *Ach, ako havran sivokrídly vraví*

⁵⁷ BODNARČUK, Petro: Kobzari. In: *Encyklopedia istoriji Ukrainy*, Zv. 4. Kyiv: Naukova dumka, 2007, 528 s. [Online.] Dostupné na internete: <<http://www.history.org.ua/?termin=Kobzari>> [Cit. 2024-10-10.] „Kobzari, hráči na bandure, sú speváci-hudobníci, ktorí sprevádzajú svoj spev hrou na kobze alebo bandure. Hoci sa slová *kobza* a *bandura* často používajú ako synonymá, nástroje, na ktoré

z I. dejstva). Osobitné miesto zaberajú masové scény – zbory, kozácke súbory a záverečné epizódy. Epický charakter diela zdôrazňujú majestátne zbory a intenzívna orchesterácia, ktorá vytvára silný národný charakter.⁵⁸

Notový príklad 12: Mykola Lysenko: opera *Taras Bulba*, pieseň Kobzara Ach, ako havran sivokrídlý vraví⁵⁹ z dejstva 1, takty 35 – 45

Moderato ♩ = 60

mf

Ob. *p*

C. ingl. *5*

КОБЗАР
КОБЗАРЬ

а пєна воєє

Ой ня-че во-рон си-зо-кри-лий, що попався в пу-та,
Ой то не со-кол си-зо-кры-лый из не-воли рвет-ся,

КОБЗ

на-сту-па-є У-кра-ї-ні пре-ве-ли-на-ца,
то в о-ко-вах У-кра-ї-на, что ор-ли-

21

Pri tvorbe opery Mykola Lysenko využil výtobytky takzvanej „veľkej“ historickej opery (skvelými príkladmi tohto žánru sú *Wiliam Tell* Gioacchina Rossiniho (1829),

sa vzťahujú, sú odlišné. Prvé písomné zápisy o kobzaroch (najmä o Čurilovi a Taraške) sa nachádzajú v poľských kronikách z 15. a 16. storočia. V 17. storočí sa mnohí kobzári zúčastnili na národnooslobodzovacom a protifeudálnom boji ukrajinského ľudu. Skladali a predvádzali dmy a historické ukrajinské piesne o hrdinských činoch národných hrdinov, turecko-tatárskom zajatí, poľsko-šľachtickom útlaku a vyzývali svojich poslucháčov k boju za slobodu. Boli organizovaní do bratstiev podobných remeselníckym dielniam, mali vlastné zvyky, zákony a zvláštny dialekt, ktorý bol pre nezúčastnených len ťažko zrozumiteľný“.

⁵⁸ KORNII, Ref. 2, s. 346-349.

⁵⁹ Mykola Lysenko: opera *Taras Bulba*, pieseň Kobzara Ach, ako havran sivokrídlý vraví. [Online.] Dostupné na internete: <<https://youtu.be/wdpx7WB6DAU?si=-OQNZKbP4bQkQ9ra>>

Braniboři v Čechách Bedřicha Smetanu (1863) atď.) Prejavuje sa to vo veľkom rozsahu opery (5 dejstiev), v rekonštrukcii historickej minulosti pomocou masových scén a žánrových epizód, v spojení historických udalostí s lyrickým dejom a vo využití baletu.⁶⁰

Mykola Lysenko je najvýznamnejšou osobnosťou v dejinách ukrajinskej opery. Jeho opery *Taras Bulba* (1890), *Natalka Poltavka* (1889) a *Eneida* dokazujú hlboké prepojenie s ukrajinskou ľudovou hudbou a literatúrou, vďaka čomu sa jeho diela stali základom národnej opernej tradície.

Po nastolení sovietskej vlády sa opera stala dôležitým nástrojom štátnej ideológie. Štát podporoval rozvoj žánru, ale zároveň vymedzoval tvorbu skladateľov do rámca socialistického realizmu. Opera mala slúžiť ako prostriedok popularizácie komunistických myšlienok, odzrkadľovať boj medzi triedami, robotnícky heroizmus a sovietske vlastenectvo. K najvýznamnejším dielam tohto obdobia patrí opera *Bohdan Chmelnyckyj* (1951) od Kostiantyna Dankeviča, opera *Arsenál* (1960) od Heorhija Majborodu. Tieto diela často využívali historické témy, ale boli prispôsobené sovietskym ideologickým normám.

Sovietska perióda bola zároveň obdobím rastu profesionálnej opernej scény na Ukrajine. V tom čase existovali veľké operné divadlá v Kyjeve, Ľvove, Charkove, Odese a Dnipre.

Vitalij Kyrejko (1926 – 2016) vytvoril zaujímavý príklad opery *Lesná pieseň*⁶¹ (1957, revidovaná 1982) na motívy slávnej rozprávkovej drámy Lesji Ukrajinky. V diele sa prelína magický svet lesných duchov a reálny život roľníka Lukáša, pričom vzniká rozprávkový, ale tragický príbeh lásky medzi Mavkou⁶² a človekom. Kyreikova hudba je hlboko lyrická, s veľkým dôrazom na folklórny tón, nežná a melancholická. Opera odráža nielen dej drámy, ale stelesňuje aj ducha ukrajinskej prírody, tichú tragiku rozporu medzi dvoma svetmi – ľudským a nadprirodzeným.⁶³

Po získaní nezávislosti sa ukrajinská opera postupne zbavila sovietskeho vplyvu a začala sa rozvíjať v nových formách. Operné domy v krajine začali oživovať zabudnuté klasické diela a experimentovať so súčasnou produkciou.

Monumentálna opera *Mojžiš*⁶⁴ (2001) od Myroslava Skoryka bola vytvorená na motívy rovnomennej básne Ivana Franka, ktorá v umeleckej podobe reinterpretuje biblický príbeh ako alegóriu osudu ukrajinského národa. V centre diela je obraz proroka, ktorý vedie svoj ľud cez púšť, prekonáva sklúčenosť, odpor a pochybnosti. Skoryk spojil moderný kompozičný jazyk s intonáciami ukrajinskej duchovnej hudby a vytvoril hlboko patetické, filozofické dielo plné symboliky a národnej bolesti. Opera vznikla pri príležitosti stého výročia Frankovej smrti a stala sa kultúrnou udalosťou.⁶⁵

⁶⁰ KORNII, Ref. 2, s. 332.

⁶¹ Vitalij Kyrejko: opera *Lesná pieseň*, aria Mavky. [Online.] Dostupné na internete: <https://youtu.be/JW933UcooaU?si=JFwKmkPwHxfCB6_o>

⁶² Slovník ukrajinskoi movy v 20 tomach: *Mavka*. 2010 – 2022. [Online.] Dostupné na internete: <<https://sum20ua.com/Entry/search/%D0%9C%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D0%B0>> [Cit. 2025-04-18.]

Mavka (nazývaná aj navka, ňavka, lesná panna) je bytosť z ukrajinskej mytológie, podobná morskej panne. Podľa ľudovej mienky sa duše utopených žien a dievčat, ktoré zomreli bez toho, aby boli pokrstené, menia na mavky.

⁶³ MAJBURKOVA, Kateryna: *Vitalij Kyrejko*. Kyjiv : Muzyčna Ukrajina, 1979, 47 s.

⁶⁴ Mojžiš. [Online.] Dostupné na internete: <<https://youtu.be/CllBnFmOk24?si=AWakzxifQggsfv1C>>

⁶⁵ KORNII, Ref. 2, s. 641.

Významným počínom bol návrat na javisko opery Jevhena Stankovyča (1942) *Keď kvitne papradie* (1978) inšpirovanej folklórom, ktorá bola počas sovietskeho obdobia zakázaná. Opera je výrazným príkladom neofolklorizmu a je v mnohých ohľadoch inovatívna. Skladateľ v tomto diele spojil zvuk symfonického orchestra s autentickým ľudovým zborovým spevom, odveké tradície folklóru s avantgardnými výrazovými prostriedkami a do orchestrálnej partitúry vniesol ľudové nástroje.⁶⁶

Notový príklad 13: Jevhen Stankovyč: opera *Keď kvitne papradie*, *Hlboká studňa*⁶⁷ z dejstva 2, takty 1 – 19

Глибокий колодезю

(з П дії фольк-опери «Цвіт папороті»)

музика Є. Станковича

1 *Molto rubato ad libitum*

Ой, гли - бо - кий ко - ло - дя - зю. Зо - ло - ті - ї клю - чи зо - ло - ті - ї клю - чи зо - ло - ті - ї клю - чи

2 *Molto adagio*

Хто се, хто се, по сім бо - ці че - ше ко - су, че - ше ко - су?

⁶⁶ GOLYNSKA, Olga: Folk-opera „Koly tsvite paporot“ Yevhena Stankovycha: ukrainskyi proryv u Lvovi. 2017. In: *Muzyka*. [Online.] Dostupné na internete: <<https://mus.art.co.ua/folk-opera-koly-tsvite-paporot-evhena-stankovycha-ukrajinskyj-proryv-u-lvovi/>> [Cit. 2025-03-18.]

⁶⁷ Jevhen Stankovyč: opera *Keď kvitne papradie*, sólo *Hlboká studňa*. [Online.] Dostupné na internete: <https://youtu.be/fKJysgIoBOA?si=Oa0W_iwvL_GhPgGy>

V súčasných inscenáciách nachádzame uplatnenie nových foriem. Jedným z najvýraznejších príkladov sa stala opera-rekviem *Iyov (Jób)* (2015) pre preparovaný klavír, violončelo, bicie nástroje a hlasy skladateľov Vlada Trojického, Romana Grigoriva a Ilju Razumejka. Toto dielo spája v sebe črty antickej gréckej drámy, barokovej opery, oratória, rekviem a postmoderného divadla. Dramaturgia hry je založená na kontrastnom zostavení čítania z Knihy Jóbovej a časti katolíckej pohrebnej omše, vychádzajúcej z tradičného latinského textu. *Jób* získal medzinárodné uznanie a demonštruje nový prístup k opere.⁶⁸

Ukrajinské operné domy, ako napríklad Národná opera Ukrajiny v Kyjeve, Odeská a Lvovská opera, aktívne spolupracujú so zahraničnými režisérmi a skladateľmi a uvádzajú svoje inscenácie po celom svete. Vďaka tomu si ukrajinská opera získava čoraz väčšie medzinárodné uznanie.

Ukrajinská opera prešla dlhú cestu od prvých národných pokusov k moderným experimentálnym formám. Ovplyvnila ju európska klasická tradícia, ľudová hudba a najnovšie hudobné technológie. Dnes ukrajinskí skladatelia a režiséri aktívne pracujú na tom, aby opera zostala relevantnou a živou umeleckou formou schopnou odrážať ducha doby a národnú identitu.

Klavírna hudba

Ukrajinská klavírna hudba má bohatú históriu. Vyvíjala sa pod vplyvom národných tradícií a svetových hudobných trendov, čím obohatila kultúrne dedičstvo Ukrajiny.

V 19. storočí sa začala formovať ukrajinská klavírna hudba, ktorá v sebe spája európske romantické trendy s národným folklórom. Kľúčovou osobnosťou tohto obdobia bol Mykola Lysenko, ktorý skomponoval množstvo klavírných skladieb, ktoré položili základy rozvoja ukrajinskej inštrumentálnej hudby. Jeho dielo prispelo k etablovaniu profesionálneho hudobného vzdelávania na Ukrajine. Z Lysenkových klavírných diel vyniká najmä *Ukrajinská suita vo forme starých tancov*⁶⁹ (1867 – 1869), *Dve rapsódie*⁷⁰ na ukrajinské ľudové témy, *Elégia*⁷¹ a úpravy ľudových piesní pre klavír.⁷²

K rozvoju klavírnej hudby prispeli aj ďalší skladatelia, napríklad Vladyslav Zarembo a Mychajlo Zavads'kyj, ktorí vytvorili úpravy ľudových piesní a tancov. Ich diela sa vyznačovali spevnými melódiami a inšpirovaním sa ľudovými intonáciami. Boli to skladby v ukrajinskom štýle, ktoré sú technicky menej náročné a boli obľúbené medzi amatérskymi hudobníkmi, ako napríklad dumky a šumky.

⁶⁸ MOROZOVA, Eubov: *Opera IYOV*, 2015. [Online.] Dostupné na internete: <https://composer.ucoz.ua/publ/opera_iyov_seans_cherevovlennja/16-1-0-291> [Cit. 2025-03-18.]

⁶⁹ Mykola Lysenko: *Ukrajinská suita vo forme starých tancov*. [Online.] Dostupné na internete: <<https://youtu.be/yo-ONKhhkVc?si=GWtebs8Dw9qPCERj>>

⁷⁰ Mykola Lysenko: *Rapsódia č. 2, Dumka-šumka*. [Online.] Dostupné na internete: <https://youtu.be/z-SFKwpJMtA?si=rMj4QP2B_uE5Jq5x>

⁷¹ Mykola Lysenko: *Elégia*. [Online.] Dostupné na internete: <<https://youtu.be/xrN3mu4onUA?si=WhsiDj70-CPpEoso>>

⁷² KORNIJ, Ref. 2, s. 349-355.

Významné miesto v dejinách ukrajinskej klavírnej hudby patrí Viktorovi Kosenkovi (1896 – 1938), ktorého tvorba sa vyznačuje mimoriadnym citom pre lyriku, poetickosť a národný kolorit. Jeho klavírne diela nadväzujú na tradície európskeho romantizmu, pričom organicky integrujú ukrajinský folklór a spevné prvky národnej hudby. Okrem pedagogicky orientovaného cyklu *Dvadsaťdva skladieb pre deti*, ktorý je známy svojou melodickou jemnosťou a harmonickou čistotou, Kosenko vytvoril aj množstvo náročnejších koncertných diel. K najvýznamnejším patrí cyklus *6 poém* (1915 – 1921), vrátane dvoch *Poém-legiend* op. 12, ktoré sa vyznačujú dramatickou naratívnosťou a hĺbkou výrazu. Jeho tri klavírne sonáty (1922, 1924, 1926 – 1930) predstavujú vrchol jeho klavírneho majstrovstva a demonštrujú schopnosť komponovať vo veľkých formách.⁷³

Kosenkove *2 koncertné valčíky*⁷⁴ (1931) nesú prvky noblesy a tanečnej elegancie, pričom zároveň zachovávajú symfonické rozvrstvenie a technickú brilanciu. V cykle *11 etúd* op. 8 skladateľ preukazuje schopnosť spájať virtuoziu s poetickou obrazotvornosťou. Mimoriadnu pozornosť si zasluhuje aj cyklus *11 etúd v štýle starých tancov* op. 19, v ktorom Kosenko originálnym spôsobom revitalizuje tanečné formy ako sara-banda či gavota, a pretvára ich do štýlovej syntézy barokovej inšpirácie a moderného klavírneho výrazu. Tieto skladby sa vyznačujú rafinovanou polyfóniou, štylistickou eleganciou a zároveň výraznou technickou náročnosťou.

V jeho tvorbe sa nachádzajú aj ďalšie formovo a žánrovo pestré diela, ako *Etudy*, *Mazúrky* (op. 3, op. 9), *Menuet* op. 3, *Nokturno-fantázia* op. 4, *Nokturno* op. 9, *Prelúdiá* a iné, ktoré potvrdzujú jeho široký štýlový záber – od salónnej lyriky až po heroické či tanečné charakterové skladby. Kosenkova klavírna tvorba tak predstavuje dôležitý most medzi tradíciou a modernizmom, pričom svojím štýlovým bohatstvom, krásnou melodikou, spevnosťou a výrazovou hĺbkou zostáva trvalou hodnotou v ukrajinskej hudobnej kultúre aj mimo nej.⁷⁵

Notový príklad 14: Viktor Kosenko: *Etuda* op. 19, *Gavotte*,⁷⁶ takty 1 – 11

11 Etudes in the Form of Old Dances, Op. 19
7. Gavotte in B minor
Viktor Kosenko

Allegro moderato

⁷³ KORNII, Ref. 2, s. 526-529.

⁷⁴ Viktor Kosenko: *2 koncertné valčíky*. [Online.] Dostupné na internete: <https://youtu.be/1HJ_4l0i28?si=F8_Jh-Vp9GGMHmBt>

⁷⁵ STECUK, Roman: *Viktor Kosenko*. Kyjiv : Muzyčna Ukrajina, 1973, 54 s.

⁷⁶ Viktor Kosenko: *Etuda* op. 19, *Gavotte*. [Online.] Dostupné na internete: <<https://youtu.be/0M-6DWX-O0o0?si=ksL0MKPvLWtGTBui>>



V dvadsiatom storočí dosiahla ukrajinská klavírna hudba novú úroveň. Diela Borysa Ljatošynského (1895 – 1968) vrátane cyklu *Zrkadlenia* (1925), skladby *Päť prelúdií* (1943) a dvoch sonát – sú vynikajúcimi príkladmi reprezentatívnej klavírnej tvorby. Od mladosti sa nevyhýbal inováciám, bol otvorený vnímaniu a prijímaniu moderného umenia, v 20. rokoch 20. storočia bol členom Asociácie súčasnej hudby a v rokoch 1926 – 1929 stál na čele podobnej asociácie v Kyjeve. V poslednom období svojho života sa skladateľ pravidelne zúčastňoval na Medzinárodnom festivale súčasnej hudby Varšavská jeseň v Poľsku.⁷⁷

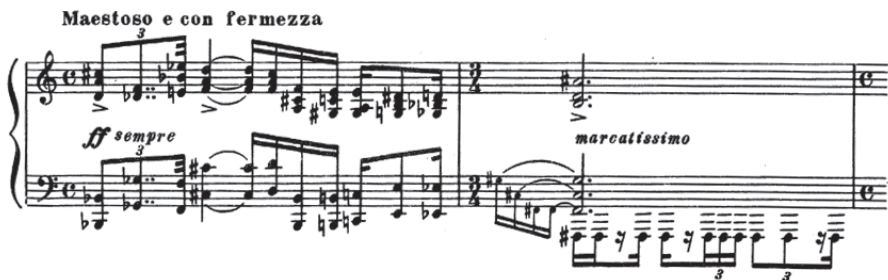
Notový príklad 15: Borys Ljatošynskij: – *Zrkadlenia* op. 16, č. 1,⁷⁸ takty 1 – 9

Відображення

Тв. 16

Б. ЛЯТОШИНСКИЙ

I



⁷⁷ HRUZIN, Dmytro: Borys Ljatošynskij. In: *Encyklopedia istoriji Ukrajinu*, Zv. 6. Kyiv : Naukova dumka, 2009, 790 s. [Online.] Dostupné na internete: <http://www.history.org.ua/?termin=Ljatošynsky_B_M> [Cit. 2025-01-20.]

⁷⁸ Borys Ljatošynskij: *Zrkadlenia* op. 16, č. 1. [Online.] Dostupné na internete: <<https://youtu.be/fmQnGLa0OuA?si=jCxHWTmbJMu2qSTg>>



Levko Revuckyyj (1889 – 1977) sa tiež významne zaslúžil svojou *Klavírnou sonátou* č. 1⁷⁹ (1918), *Klavírnym koncertom* (1934, revidovaný 1963) a cyklami prelúdií o pozdvihnutí úrovne ukrajinskej klavírnej tvorby. Jeho hudba sa vyznačuje originalitou a hlbokým prepojením s ukrajinským folklórom.

Dve skladby (op. 17) sú najobľúbenejším klavírnym dielom skladateľa. Prvá z nich, *Pieseň* (g mol), spája epické a lyrické prvky, dumu a pieseň. Skladateľ vytvoril široko rozvinutú melódiu s prvkami deklamácie. Skladba je napísaná v trojdielnej forme, pričom stredná časť (*Poco accelerando*) je do istej miery improvizačná a fantastická. *Humoreska* (D dur) je scherzového, humorného a tanečného charakteru. Skladba je technicky pomerne zložitá, vykonáva sa v tempe *Allegro non troppo* tempom s neustálym staccatovým úderom. Od prvých taktov je cítiť blízkosť diela k mazúrke: charakteristická rytmická figúra s bodkovaným rytmom v trojdobom rytme.⁸⁰

⁷⁹ Levko Revuckyyj: *Klavírna sonata* č. 1. [Online.] Dostupné na internete: <<https://youtu.be/AF4wZuE4tok?si=Jwcun21jlhbRF5kF>>

⁸⁰ KUZYK, Valentyna: Lohika «mudroji muzyky» Levka Revuckoho. In: *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*. 2015. Vyd. 15, s. 8-21. [Online.] Dostupné na internete: <<https://um.etnolog.org.ua/zmist/2015/8.pdf>> [Cit. 2025-04-18.]

Notový príklad 16: Levko Revuckyj: *Pieseň* op. 17, č. 1,⁸¹ takty 1 – 12

<i>Е. Л. Ревуцкому</i> ДВІ П'ЄСИ Тв. 17 (1929) Пісня Andantino	<i>Е. Л. Ревуцкому</i> ДВЕ ПЬЕСЫ Соч. 17 (1929) Песня
---	---

Vasyľ Barvinskyj (1888 – 1963) je známy svojimi klavírnymi dielami, v ktorých spája impresionistické prvky s ukrajinskými ľudovými motívami. Jeho 6 *miniatur na ukrajinské ľudové témy* (1920), *Predohra, 5 prelúdií* (1908), *Ukrajinská suita* (1915) a ďalšie sú zásadným prínosom k národnej hudobnej kultúre.⁸²

Myroslav Skoryk (1938 – 2020) bol významným ukrajinským skladateľom, ktorého klavírne diela pokrývajú širokú škálu žánrov a štýlov. Sú typické kombináciou ukrajinského folklóru, jazzových prvkov a moderných hudobných postupov.

Burleska (1964) sa vyznačuje brilantnou virtuozitou a humorným charakterom. Tempo, imitačné frázy a rytmické akcenty dodávajú skladbe živú a vtipnú náladu s rýchlymi synkopickými rytmiami a improvizáčnymi postupmi vo vrchnom hlase v kombinácii s energickým sprievodom ľavej ruky. Zároveň je v rytme a harmónii prítomný prvok jazzovej slobody.

⁸¹ Levko Revuckyj: *Pieseň* op. 17, č. 1. [Online.] Dostupné na internete: <https://youtu.be/1a_Gb-PYV-Bs?si=fñNCemesJyyXGyhO>

⁸² HALAJČAK, Tet'ana: Barvinskyj Vasyľ Oleksandrovych. In: *Encyklopedija istoriji Ukrainy*, zv. 1. Kyiv : Naukova dumka, 2003, 688 s. [Online.] Dostupné na internete: <http://www.history.org.ua/?termin=Barvinskyj_V_O> [Cit. 2025-04-10.]

Kolomyjka (1962) je ďalším živým príkladom skladateľovho spracovania ľudového tanca. Vychádza z typického 2/4 metra s charakteristickými prízvukmi. Skoryk sa vyhýba doslovnej citácii, namiesto toho štylizuje folklórny materiál akýmsi neoklasicistickým spôsobom.⁸³

Notový príklad 17: Myroslav Skoryk – *Kolomyjka*,⁸⁴ takty 1 – 20

IV. КОЛОМИЙКА

Allegretto

mp

p

simile

⁸³ IVACHOVA, Kateryna: Temporytm fortepiannych tvoriv M. Skoryka. In: *Kultura i sučasnist*, č. 1, 2015. [Online.] Dostupné na internete: <<https://journals.urau.ua/kis/article/view/147763>> [Cit. 2025-04-18.]

⁸⁴ Myroslav Skoryk: *Kolomyjka*. [Online.] Dostupné na internete: <<https://youtu.be/g1nV5cMjN-4k?si=50OWnn6vFV20ZGVI>>



32

Mnohí skladatelia však boli v prvej polovici dvadsiateho storočia utláčaní. Pavlo Senyca (1879 – 1960), ktorého Mykola Hrinčenko nazval „najvýznamnejším z celej skupiny skladateľov postlysenkovského obdobia“, upadol do zabudnutia, pretože jeho tvorba bola v sovietskych časoch zakázaná. Medzi jeho klavírne diela patrí *Scherzo*, *Hudobná kresba* a *Pieseň bez slov*, ako aj vokálne cykly s klavírnym sprievodom, ktoré odhalujú jeho hlbokú národnú orientáciu.⁸⁵

Ihor Šamo (1925 – 1982) svojou klavírnou tvorbou zaujíma zvláštne miesto v ukrajinskej hudbe 20. storočia vďaka spojeniu lyrizmu, hlbokej emočnosti a národného koloritu. Hoci je skladateľ najviac známy ako autor vokálno-symfonických diel a populárnych piesní (*Kyjeve môj*), jeho tvorba pre klavír je komplexná a obsahovo bohatá. Osobitný význam majú tri klavírne cykly: *Tarasove dumy* (1960) – séria šiestich noviel, ktoré sa zameriavajú na hlboko národnú tému a postavu Tarasa Ševčenka; *Ukrajinská suita* – cyklus, v ktorom je výrazne prítomná folklórna intonácia a žáňrová rozmanitosť; a *Huculské akvarely* – farebné a rytmicky vycibrené dielo, v ktorom Šamo majstrovsky zobrazuje kolorit Huculska, využívajúc charakteristické tonálne obraty a tanečné rytmy.

Medzi jeho sólovými dielami si zaslúži pozornosť *Fantastický pochod* (1946), *Humoreska*, *Prelúdiá*, dve *Tokáty* a *Variácie-fantázia* (1947), kde skladateľ experimentuje s formou a faktúrou, pričom si zachováva národnú intonačnú základňu. Ihor Šamo zjavne vychádza zo skúseností svojich predchodcov, medzi ktorými treba spomenúť Mykolu Lysenka, Levka Revuckého, Borysa Ljatošynského, ako aj francúzskych skladateľov Clauda Debussyho a Mauricea Ravela. Na druhej strane sa však skladateľ ukazuje ako odvážny novátor, tvoriaci vlastný klavírny štýl, ktorý syntetizuje tradície rôznych období a umeleckých prúdov. V jeho hudbe je cítiť ducha barokových improvizácií, jasnosť a precíznosť foriem, ktoré ho spájajú s obdobím klasicizmu, a lyrickú expresiu a melodickú výraznosť, ktorá evokuje tvorbu romantických skladateľov. Okrem toho jeho tonálno-harmonická reč, bohatá faktúra, originálne pedálové a registrové efekty, ako aj klavírna koloristika sú mimoriadne osobité, podobné experimentom impresionistov.

Hoci Šamo nebol ovplyvnený technikami 20. storočia, ako napríklad dodekafóniou, v jeho hudbe je cítiť ducha svojej doby vďaka využívaniu moderných vyjadrovacích prostriedkov. Ako správne poznamenáva muzikologička Tetiana Nevinčaná, kla-

⁸⁵ Senyca Pavlo Ivanovyč [Heslo.] In: *Wikipédia: slobodná encyklopédia*. [Online.] Dostupné na internete: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8F_%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%BE_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%B-D%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87> [Cit. 2025-04-20.]

vírnú tvorbu Ihora Šama pre jej obrazovú nasýtenosť, bohatstvo zvukovej palety, vďaka brilantnému ovládaniu špecifických, pre tento nástroj charakteristických výrazových prostriedkov, ako aj vďaka osobitej sviežosti a novosti možno zaradiť medzi výrazné príklady ukrajinskej klavírnej literatúry.⁸⁶

Týmto spôsobom sa klavírna tvorba Ihora Šama, aj keď nie je príliš rozsiahla, vyznačuje štýlovou celistvosťou, národným výrazom a vysokou umeleckou úrovňou. Jeho diela predstavujú významný príspevok k rozvoju ukrajinskej klavírnej tradície a zostávajú aktuálne ako pre interpretačnú, tak aj pedagogickú prax.

Notový príklad 18: Ihor Šamo: *Ukrajinská suita č. 2, Vesňanka*⁸⁷ (*Jarná pieseň*), takty 1 – 16

ВЕСНЯНКА

З Української сюїти

І. Шамо

Ред. Р. Чернова

Allegro assai. Leggiero | *Весьма скоро. Легко* |

The musical score for 'Vesnyanka' (Spring Song) by Ihor Shamo, measures 1-16. The piece is in 2/4 time, key of D major. It begins with a piano introduction marked *sf* (sforzando) and *p* (piano). The main melody is in the right hand, featuring a series of eighth and sixteenth notes, often slurred together. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The score includes various dynamic markings such as *sf*, *p*, and *mf* (mezzo-forte). There are also slurs and fingerings indicated throughout the piece. The tempo is marked *Allegro assai. Leggiero* (Very fast, light) and the mood is described as *Весьма скоро. Легко* (Very fast, light).

⁸⁶ NEVINČANA, Tetana: *Ihor Šamo*. Kyjiv : Muzyčna Ukrajina, 1982, s. 88.

⁸⁷ Ihor Šamo: *Ukrajinská suita č. 2, Vesňanka*. [Online.] Dostupné na internete: <https://youtu.be/v_kOqUPZRok?si=ezy5m2FuR5Kf0sxEx>



Koniec 20. a začiatok 21. storočia

V druhej polovici dvadsiateho storočia sa ukrajinská klavírna hudba začala aktívne meniť pod vplyvom svetových avantgardných trendov. Skladatelia sa čoraz viac obracali k experimentom s faktúrou, harmóniou, rytmom, a dokonca aj so samotným spôsobom tvorby zvuku. Tradičná klavírna faktúra prešla premenami a ustúpila novým hľadaniam – aleatorickým technikám, serializmu, sonorickosti, preparovanému klavíru a integrácii elektroniky.

Podľa štúdie Natalie Čabanenko došlo v tomto období k prehodnoteniu akademickej tradície a k formovaniu individualizovaných kompozičných štýlov, ktoré zahŕňali syntézu prvkov tradičnej európskej techniky a radikálne experimenty s novou zvukovou realitou.⁸⁸

Príklad nového myslenia vo svojej tvorbe ukázal Leonid Hrabovskij (1935). Hoci pre klavír veľa neskladal, jeho klavírne cykly, ako *Homeomorfie* I – III (klavír; III: 2 klavíry), 1968/1969, a *Konštanty* (sólové husle, 4 klavíry, 6 bicích skupín), 1964, svojou meditatívnosťou, držaním dlhých tónov, matematických princípov a serializmu odhaľujú inšpiráciu východnou filozofiou.

Valentyn Sylvestrov (1937), jeden z najznámejších ukrajinských skladateľov druhej polovice dvadsiateho storočia, prešiel od radikálnej avantgardy k „metaforickej“ hudbe. Jeho *Triáda* (1962), *Klasická sonáta* (1975) a neskôr *Metamuzika* pre symfonický orchester a sólový klavír (1992) odhaľujú hĺbku skladateľovho vnútorného dialógu s tichom, pamäťou a hudobnou históriou. Osobitnú pozornosť si zaslúži cyklus *Gýčová hudba* (1977) a *Tiché piesne*, v ktorých klavírna faktúra miestami smeruje k inštrumentálnej vokalizácii.

V hudbe Jevhena Stankovyča (1942) možno jeho klavírne sonáty považovať za vzor klavírneho modernizmu, ktorý spája obraznosť, polyfonickú zložitosť a dramatickosť s veľkými formami.

Na konci 20. storočia sa objavila nová generácia skladateľov, medzi nimi Alla Zahajkevych (1966), ktorá aktívne kombinovala klavírnú akustiku s elektronikou. Jej elektroakustické a multimediálne kompozície otvárajú nové priestory interakcie obrazu, zvuku a priestoru. Jedným zo zásadných opusov sa stalo jej akustické sexteto *Air Mechanics* (2005) pre flautu, klarinet, bicie nástroje, klavír, husle a violončelo. Zahajkevych skomponovala aj diela pre preparovaný klavír, čím rozšírila hranice zvukovej palety tohto nástroja.⁸⁹

⁸⁸ ČABANENKO, Natalija: *Ukrajinska fortepianna muzyka kincia 20 st. ta tendencii avanhardyzmu*. Visnyk Nacionalnoji akademiji kerivnykh kadriv kultury i mystectv. Č. 4/2019, s. 199-200.

⁸⁹ NOVYTSKA, Tetana: *Sluchajemo sučasnu ukrajinsku muzyku: Povitriana Mechanika Ally Zahajkevych*. 2022. [Online.] Dostupné na internete: <<https://theclaquers.com/posts/10274>>

Notový příklad 19: Alla Zahajkevych: *Air Mechanics*,⁹⁰ takty 1 – 6

ПОВІТРЯНА МЕХАНІКА

А. Заяйкевич

[illegible]

⁹⁰ Alla Zahajkevych: *Air Mechanics* <<https://soundcloud.com/allazagaykevych/air-mechanics>> [Cit. 2025-04-20.]

Medzi najnovšie trendy patrí apel na minimalizmus, sakrálnosť a inštrumentálne divadlo. V dielach Zoltana Almásiho a Bohdana Sehina klavír často prekračuje rámec čisto hudobného nástroja, stáva sa objektom performancie, rituálu, konceptuálneho gesta a nadobúda charakter inštalácie.

Toto obdobie sa teda vyznačovalo aktívnym zavádzaním nových trendov v ukrajinskej klavírnej hudbe. Je to obdobie syntézy tradície a inovácie, keď sa klavír stáva nielen prostriedkom estetického vyjadrenia, ale aj platformou pre filozofické úvahy o zvuku, priestore a tichu.

Záver

Ukrajinská hudba prešla počas histórie mnohými zmenami, pričom sa vyvíjala od národných romantických tendencií 19. storočia až po moderné experimentálne formy. Symfonická hudba, ktorá v druhej polovici 20. storočia znovu ožila najmä vďaka skladateľom ako Borys Ljatošynskij, Jevhen Stankovyč a Valentyn Sylvestrov, spojila tradičný symfonizmus s modernými technikami, ako je minimalizmus a avantgarda. Skladatelia dnes pokračujú v experimentovaní s formou, inštrumentáciou a elektronickými prostriedkami, čím obohacujú ukrajinský symfonizmus o nové koncepcie a zachovávajú silné spojenie s ľudovými tradíciami.

Ukrajinská opera, ktorá sa začala rozvíjať v 18. storočí, prešla vývojom od prvých pokusov cez národnú identifikáciu v dielach Semena Hulaka-Artemovského a Mykolu Lysenka, až po obdobie sovietskej éry, keď bola opera často ovplyvňovaná oficiálnou ideológiou a kultúrnou politikou štátu. Po získaní nezávislosti Ukrajiny skladatelia vrátili opere identitu a začali experimentovať s novými formami a technikami, čo sa odrazilo v dielach ako *Jób* (2015), ktoré spájajú klasickú hudbu s elektronikou a modernými divadelnými technikami.

Ukrajinská klavírna hudba sa vyvinula pod vplyvom európskych romantických trendov a národného folklóru, pričom významné osobnosti ako Mykola Lysenko položili základy ukrajinskej klavírnej školy. V 20. storočí sa ukrajinská klavírna hudba dostala na novú úroveň, spájajúc modernistické tendencie s národnými motívami. Skladatelia Levko Revuckij, Viktor Kosenko, Myroslav Skoryk a mnohí iní obohatili hudobnú scénu o rôzne žánre, vrátane prvkov jazzu a impresionizmu. Súčasní skladatelia, ako Alla Zahajkevych, využívajú elektroniku a multimediálne prvky na vytváranie nových zvukových efektov, čím otvárajú nové možnosti pre interakciu medzi hudbou, obrazom a priestorom.

Ukrajinská hudba teda prešla dlhým vývojom, pričom spájala tradíciu s inováciami a reagovala na globálne hudobné trendy. Dnes je ukrajinská hudobná scéna dynamickou a pluralitnou platformou, na ktorej sa stretávajú rôzne štýly, od klasických a ľudových tradícií po moderné experimenty, čo z nej robí dôležitú súčasť svetovej hudby.

Treba zároveň zdôrazniť, že ukrajinská hudobná kultúra je mimoriadne bohatá a rozmanitá, a popri skladateľoch, ktorí boli predmetom tejto analýzy, existuje množstvo ďalších výrazných osobností, ktorých tvorba zohrala dôležitú úlohu pri formovaní národnej hudobnej identity. Vzhľadom na obmedzený rozsah tejto práce však nebolo možné venovať sa všetkým významným predstaviteľom ukrajinskej hudby. Ich umelecký prínos si nepochybne zasluhuje samostatné štúdium, keďže každý z nich pri-

niesol do hudobného diskurzu jedinečné idey, štýlové prístupy a inovatívne techniky. Týmto spôsobom ukrajinská hudobná scéna naďalej predstavuje atraktívny materiál pre ďalší výskum a hlbšiu reflexiu.

Bibliografia

- BODNARČUK, Petro: Kobzari. In: *Encyklopedia istoriji Ukrajiny*, Zv. 4. Kyjiv : Naukova dumka, 2007, 528 s. [Online.] Dostupné na internete: <<http://www.history.org.ua/?termin=-Kobzari>> [Cit. 2024-10-10.]
- BOHDANOVA, Olena: Lirnyctvo, lira, lirnyky, lirnycka mova, lirnyctvo jak javyšče ukrajinskoi duchovnoji kultúry. In: *Encyklopedija istoriji Ukrajiny: u 10 zv. / redakčná rada: V. A. Smolij (predseda) ta in.; Instytut istoriji Ukrajiny NAN Ukrajiny*. Kyjiv : Naukova dumka, 2003 – 2019. ISBN 966-00-0632-2
- ČABANENKO, Natalija: Ukrajinska fortepianna muzyka kincia 20 st. ta tendencii avanhardyizmu. In: *Visnyk Nacionalnoji akademiji kerivnykh kadriv kultury i mystectv*, 2019, č. 4, s. 199-200.
- ČUCHLIB, Maksym: Borys Ljatošynskij – nevyznany henij ukrajinskoi muzyky. In: *Sluch*, 7. 7. 2022, s. 1. [Online.] Dostupné na internete: <<https://slukh.media/texts/borys-lyatoshynskij/>> [Cit. 2025-03-12.]
- FERKOVÁ, Eva: *Hudobná analýza I: teória hudobnej analýzy*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2018, 137 s. ISBN 978-80-8195-015-5
- FERKOVÁ, Eva: *Hudobná analýza II: stručné dejiny hudobnej analýzy*. 1. vydanie. Bratislava : Vysoká škola múzických umení v Bratislave, Hudobná a tanečná fakulta, 2021, 179 s. ISBN 978-80-8195-077-3
- HALAJČAK, Tešana: Barvinskij Vasyľ Oleksandrovyč. In: *Encyklopedija istoriji Ukrajiny*, zv. 1. Kyjiv : Naukova dumka, 2003, 688 s. [Online.] Dostupné na internete: <http://www.history.org.ua/?termin=Barvinskij_V_O> [Cit. 2025-04-10.]
- HRUZIN, Dmytro: Borys Ljatošynskij. In: *Encyklopedia istoriji Ukrajiny*, zv. 6. Kyjiv : Naukova dumka, 2009, 790 s. [Online.] Dostupné na internete: <http://www.history.org.ua/?termin=Lyatoshynsky_B_M> [Cit. 2025-01-20.]
- HRYCA, Sofia: Lesia Dyčko: šlach u mystectvi. In: *Muzyka*, 2011, č. 1-2, s. 20-23. [Online.] Dostupné na internete: <<https://mus.art.co.ua/lesya-dychko-shlyah-umystetstvi/>> [Cit. 2025-02-10.]
- IVACHOVA, Kateryna: Temporytm fortepiannych tvoriv M. Skoryka. In: *Kultura i sučasnist'*, 2015, č. 1. [Online.] Dostupné na internete: <<https://journals.uran.ua/kis/article/view/147763>> [Cit. 2025-04-18.]
- IVANYCKYJ, Anatolij: *Ukrajinskij muzyčnyj folklor*. Vinnycja : Nova knyha, 2004, s. 60-67. [Online.] Dostupné na internete: <<https://archive.org/details/ivanicky2004/page/n60/mode/1up?view=theater&ui=embed&wrapper=false>> [Cit. 2025-04-10.]
- KAUFMAN, Leonid: *Semen Hulak-Artemovskij*. Kyjiv : Muzyčna Ukrajina, 1973, s. 29-32.
- KLYMČUK, Mykola: Valujevskij cyrkular. In: *Encyklopedia istoriji Ukrajiny*, zv. 1. Kyjiv : Naukova dumka, 2003, 688 s. [Online.] Dostupné na internete: <http://www.history.org.ua/?termin=Valuievskij_tsyrkuliar> [Cit. 2024-11-12.]
- KORNIJ, Lidija – SUTA, Bohdan: *Istorija ukrajinskoi muzyčnoji kultúry*. Kyjiv : NMAU im. Čajkovskoho, 2011, s. 726. ISBN 978-966-7357-58-0
- KOVPAK, Ludmyla: Huculy. In: *Entsyklopediia istorii Ukrainy*, zv. 2: H-D. Redakčná rada: V. A. Smolii (predseda) ta in. NAN Ukrainy. Instytut istorii Ukrainy. Kyjiv : Naukova dumka,

- 2004, 688 s. [Online.] Dostupné na internete: <<http://www.history.org.ua/?termin=Guculy>> [Cit. 2025-03-15.]
- KUZYK, Valentyna: Lohika «mudroji muzyky» Levka Revuckoho. In: *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*, 2015, Vyp. 15. s. 8-21. [Online.] Dostupné na internete: <<https://um.etnolog.org.ua/zmist/2015/8.pdf>> [Cit. 2025-04-18.]
- LYSENKO, Mykola: *Charakterystyka muzyčnych osoblyvostej ukrajinskych dum I pisen u vykonanni kobzara Veresaja*. Kyjiv : Muzyčna Ukrajina, 1978, s. 95.
- NEVINČANA, Tešana: *Ihor Šamo*. Kyjiv : Muzyčna Ukrajina 1982, s. 88.
- Ottův slovník naučný VIII*. Praha; Polička : Argo; Paseka, 1997, s. 1039. ISBN 80-72-03-1-36-8
- PARCHOMENKO, Lu: *Kyrylo Stecenko*. Kyjiv : Muzyčna Ukrajina, 2011, s. 392. ISBN 978-966-8259-45-6
- SARBEJ, Vitalij: Emskyj akt. In: *Encyklopedia istoriji Ukrajiny*, zv. 3. Kyjiv : Naukova dumka, 2005, 672 s. [Online.] Dostupné na internete: <http://www.history.org.ua/?termin=Emsky_akt_1876> [Cit. 2024-11-12.]
- SARBEJ, Vitalij: *Nacionalne vidrodžennia Ukrajiny*, zv. 9. Kyjiv : In-t archeol., 1999, s. 187-228.
- SAVČENKO, Fedir: *Zaborona ukrajinstva 1876 r.* Kyjiv; Charkiv : 1930, s. 381-383.
- SAVČUK, Mykola: Kolomyjka. In: *Encyklopedia cučasnoji Ukrajiny*, zv. 14, 2014. [Online.] Dostupné na internete: <<https://esu.com.ua/article-5724>> [Cit. 2024-10-13.]
- SCHMELZ, Peter: Valentin Silvestrov and the Echoes of Music History. In: *Journal of Musicology*, 2014, 41 s. [Online.] Dostupné na internete: <https://www.academia.edu/90954674/Valentin_Silvestrov_and_the_Echoes_of_Music_History?utm_source=chatgpt.com> [Cit. 2025-03-24.]
- STECUK, Roman: *Viktor Kosenko*. Kyjiv : Muzyčna Ukrajina, 1973, 54 s.
- YEKELCHYK, Serhy: *Ukraine: Birth of a Modern Nation*. Oxford : Oxford University Press, 2007. ISBN 978-0-19-530545-6
- ZINKIV, Iryna: Fortepianni tvory Lysenka u kontexti formuvannia modernistyčnych tendencij v ukrajinskij muzycki. In: *Naukovi zapysky*, Seria: Mystectvoznavstvo, č. 1, vyd 33. 2015, s. 66-74.

Summary

A CROSS-SECTION OF THE HISTORY OF UKRAINIAN NATIONAL MUSIC

Ukrainian music has undergone major changes throughout its history, evolving from the national Romantic currents of the nineteenth century to contemporary experimental forms. Symphonic music, revitalised in the second half of the twentieth century largely through the contributions of composers such as Borys Lyatoshynsky, Yevhen Stankovych, and Valentyn Silvestrov, merged traditional symphonism with modern techniques, including minimalism and avant-garde approaches. Today, composers continue to experiment with form, instrumentation, and electronic tools, enriching Ukrainian symphonism with new concepts while maintaining a strong connection to folk traditions.

Ukrainian opera, which began to develop in the eighteenth century, progressed from the earliest attempts through national self-identification in the works of Semen Hulak-Artemovsky and Mykola Lysenko to the Soviet era, when opera was often shaped by the official ideology and cultural policy of the state. Following Ukraine's independence, composers reasserted the identity of opera and began experimenting with new forms and techniques, as evidenced in works such as *Job* (2015), which integrate classical music with electronics and contemporary theatrical techniques.

Ukrainian piano music evolved under the influence of European Romantic trends and national folklore, with seminal figures such as Mykola Lysenko laying the foundations for the Ukrainian piano school. During the twentieth century, Ukrainian piano music achieved new heights, combining modernist tendencies with national motifs. Composers such as Levko Revutsky and Myroslav Skoryk enriched the musical scene with new genres, including elements of jazz and impressionism. Contemporary composers – for example, Alla Zagaykevych – make use of electronics and multimedial elements, opening novel possibilities for interaction between music, image, and space.

Ukrainian music has therefore undergone a long development, combining tradition and innovation while responding to global musical trends. Today, the Ukrainian musical landscape is dynamic and multifaceted, encompassing diverse styles ranging from classical and folk traditions to modern experiments, securing its place as an important component of global music.

It must also be emphasised that Ukrainian musical culture is exceptionally rich and diverse, and that beyond the composers analysed in this paper, it has many other significant figures, whose works have played an important role in the formation of national musical identity. However, given the limitations of the present study, it has not been possible to address all major representatives of Ukrainian music. Their artistic contributions merit separate examination, each having enriched the musical discourse with distinctive ideas, stylistic approaches, and innovative techniques. In this regard, the Ukrainian musical scene continues to constitute a fertile terrain for further investigation and scholarly interpretation.

NOSITELIA PIESŇOVEJ TRADÍCIE NA ZÁHORÍ V ZÁPISOCH KAROLA PLICKU

MIRIAM TIMKOVÁ – HANA URBANCOVÁ

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

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

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

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

ABSTRACT

Karol Plicka (1894–1987) documented traditional singing in the Záhorie region following his arrival in Slovakia in the 1920s. His manuscript collection of Slovak folk songs comprises 751 songs from nine locations in Záhorie (Borský Mikuláš, Borský Svätý Peter, Čáčov, Čáry, Jablonica, Kuklov, Moravský Svätý Ján, Osuské, and Rozbehy). Within this corpus, we identified 97 singers from across all age groups, including 64 women and 33 men. The song repertoire points to several types of tradition bearers, ranging from common singers to exceptional singer personalities, of whom there may have been several ones within a family. Plicka regarded elder women as the most reliable bearers of the song tradition. One such personality was the singer Eva Studeničová from the village of Moravský Svätý Ján. He was particularly struck by the breadth of her repertoire, her strong focus on narrative song genres, and her refined ornamental vocal style, which was already in decline in Záhorie at that time.

Keywords: Karol Plicka, Záhorie region, singers, personalities, repertoire, ornamental singing

Úvod

Keď Karol Plicka koncom 20. rokov 20. storočia vydal výber z piesňového repertoáru speváčky Evy Studeničovej z obce Moravský Svätý Ján na Záhorí, po prvý raz takým-

to spôsobom u nás upozornil na fenomén speváckych osobností v tradičnej kultúre.¹ Zvýšený záujem zberateľov o individuálnych interpretov bol v tom období súčasťou aktuálnych trendov stredoeurópskej a východoeurópskej hudobnej folkloristiky.² Prvé náznaky záujmu o osobnosti interpretov zo strany slovenských zberateľov síce možno datovať aj do skorších období, do slovenského kontextu však tento výskumný trend preniesli a adaptovali bádatelia zo zahraničia a zberatelia pochádzajúci zo susedných kultúr.³ Patrili k nim na prvom mieste významní predstavitelia hudobnej folkloristiky a etnomuzikológie, ktorí sa orientovali v aktuálnej metodológii výskumu a v dostatočnej šírke poznali prácu v teréne. Bol to Leoš Janáček (1854 – 1928) a Béla Bartók (1881 – 1945), ktorí pri svojej zberateľsko-dokumentáčnej činnosti na území Slovenska upozornili na pozoruhodných spevákov a speváčky, keď u nich zaznamenali nezvyčajne bohatý piesňový repertoár alebo špecifický interpretačný štýl.⁴

Prvým prejavom pozornosti zberateľov voči konkrétnym spevákom a speváčkam boli občasné zmienky v piesňových záznamoch. Popri lokalitách sa začali objavovať odkazy aj na interpretov – ich mená či prezývky, prípadne vek a pod. Postupne sa tieto údaje stali bežnou súčasťou pasportizačných (sprievodných) dát pri dokumentácii piesní. Registrovanie a uvádzanie týchto dát pôvodne nebolo normou – pozornosť zberateľov bola nasmerovaná k piesňam a interpreti ostávali v anonymite.⁵ Výnimkou boli raritné odkazy na špecifické kategórie spevákov. Patril k nim napríklad údaj o slepej speváčke ako významnej nositeľke miestneho repertoáru v edícii Jána Kollára alebo odkaz na spevákov ako autorov piesní v prvých vedecky koncipovaných zborníkoch z druhej polovice 19. storočia.⁶ S dôsledne uvádzanými údajmi o spevákoch a speváčkach sa stretávame až neskôr a aj to len u niektorých zberateľov. Na prvom mieste k nim patrí Béla Bartók, ktorý pomerne dôkladne uvádzal interpretov podľa mena, priezviska a veku.⁷ To však platí najmä o speváčkach, s ktorými pri terénnej dokumentácii pracoval najviac, a menej v prípade spevákov-mužov, ktorých považoval za menej spoľahlivých nositeľov tradície.⁸ Dáta o interpretoch boli výsledkom precíznejšieho,

¹ PLICKA, Karol: *Eva Studeničová spieva*. Martin : Matica slovenská, ¹1928; Martin : Osveta, ²1984.

² BURLASOVÁ, Soňa: Teoretické a metodologické otázky štúdia nositeľov ľudových tradícií. In: *Slovenský národopis*, roč. 31, 1983, č. 1, s. 7-14.

³ URBANCOVÁ, Hana: Tvorivá osobnosť v tradičnej hudobnej kultúre – pohľad etnomuzikológa. In: *Podiel osobností na vývoji profesionálnej hudobnej kultúry. K pocte Alexandra Moyzesa (1906 – 1984) a Ludovíta Rajtera (1906 – 2000)*. Ed. Lubomír Chalupka. Bratislava : Stimul, 2007, s. 66-67. URBANCOVÁ, Hana: *Vybrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2016, s. 88-90.

⁴ BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne. I. – III. zväzok*. Eds. Jozef Kresánek, Oskár Elschek, Alica Elscheková. Bratislava : VEDA, vydavateľstvo SAV, 1959, 1970, 2007. PROCHÁZKOVÁ, Jarmila et al.: *Vzaty do fonografu. Slovenské a moravské písně v nahrávkách Hynka Bíma, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909 – 1912*. I. Studie a zprávy. II. Transkripcie textů. III. CD 1-3, DVD. Praha : Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., Praha – pracoviště Brno, 2012.

⁵ Tento prístup nachádzame vo všetkých významných tlačených edíciách slovenských ľudových piesní z 19. storočia (*Písne světské, Národní spievanky, Slovenské spevy*).

⁶ URBANCOVÁ, Ref. 3, 2016, s. 89-90.

⁷ Rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní Bélu Bartóka vznikla na základe terénnej dokumentácie v rokoch 1906 – 1918.

⁸ BARTÓK, Béla: *Postrehy a názory*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1965, s. 203.

a najmä moderného, systematicky usmerňovaného prístupu k dokumentácii piesní. Súviselo to aj s tým, že zberatelia pri práci v teréne prichádzali priamo do kontaktu s predstaviteľmi lokálnych kultúr a postupne si uvedomili, že výsledok zberateľskej práce závisí do veľkej miery od spolupráce s konkrétnymi jednotlivcami v lokalitách.

V roku 1924 Karol Plicka uverejnil príspevok, v ktorom sformuloval hlavné zásady svojej zberateľskej práce v teréne.⁹ Metodika terénneho výskumu spočívala v niekoľkých fázach. Prvou bol výber vhodnej lokality určenej na monografický výskum. Nasledoval výber vhodných interpretov. Cieľom bolo podrobnejšie preskúmať individuálny repertoár najlepších spevákov z obce, ktorí reprezentovali lokálnu kultúru.¹⁰ K prvým zásadám zberateľskej práce v teréne teda patrilo vyhľadávanie spoľahlivých interpretov:

„[...] Potom hľadám *spevákov*. Je dosť takých, ktorí radi spievajú; pátrajme však po *nositeľoch tradície spevnej*. Najčastejšie bývajú to baby (pôrodné) a svati zväčša poslední a jediní udržiavajúci ľudového spevu. Pri svadbách a krštení vypočuli väčšinu piesní a sami, častejšie spievajúc, sú smelší a obyčajne aj temperamentnejší, než prostý ľud. [...] Pre autentičnosť podania dávam prednosť *ženám* pred chlapmi, *starým* pred mladými. Piesne žatevné, poľnie i niektoré svadobné možno verne zapísať i od mladých, spievajú sa totiž často a už ododávajú unisono. Ale ostatné druhy piesní veľmi utrpeli v podaní mladých, najmä na juhu, kde v ich speve (nakolko vôbec ešte spievajú pôvodné piesne) vymizla krásna ornamentika, sotreli sa vzácne modulácie a jemnosti rytmické [...] najvďačnejším materiálom pre sberateľov sú staršie ženy. Mávajú úžasnú pamäť (neraz rozpomenú sa na pieseň v detstve počutú, nezastanú v dlhých baladách, dávno nespievaných), ich ľahký, pritom rovný, pevný a jasný tón zdobí ťahavé melódie perlami s toužou pečlivosťou, s akou vyšívajú bohaté ornamenty na rukávcoch. V ich speve nie je náhodilosti a neistoty. Ľahko vznietlivé a citové, pripútané k domom, spievali v živote *pri každej príležitosti* [...] Naproti tomu chlapi sú pre sberateľa živlom dosť nespoľahlivým. Nevynikajú obyčajne zvláštnou pamäťou. Nie sú toľko viazaní na rodnú hruď, odchádzajú na vojnu, na robotu, do prostredia celkom cudzieho. Navracajúc sa, sú hlavnými pôvodcami rozkladu všetkého ľudového umenia. [...] Ak sa však mužský spevák *vydarí*, ukáže sa nám pieseň *v plnej kráse*.“¹¹

Túto štúdiu Plicka napísal v začiatkoch zberateľského pôsobenia na Slovensku. Dokázal v nej zhrnúť a zovšeobecniť svoje prvé skúsenosti z terénnej práce vo viacerých regiónoch. Popri výbere lokality, technike záznamu a otázkach transkripcie a notácie to bola najmä spolupráca s interpretmi. Osobitne zdôrazňoval význam výberu vhodných spevákov a speváčok, ktorí mali zastupovať piesňovú tradíciu danej lokality. Blízky kontakt, ktorý si dokázal vytvoriť so svojimi interpretmi, uľahčoval zber a zápis piesní priamo v teréne. Umožnil mu spoznávať rôzne typy nositeľov piesňovej tradície a speváckych osobností, čo sa prejavilo aj v zdokumentovanom repertoári.

⁹ PLICKA, Karol: O sbieraní ľudových piesní. In: *Sborník Matice slovenskej*, roč. 2, 1924, č. 2, s. 49-59.

¹⁰ ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2005, s. 41.

¹¹ PLICKA, Ref. 9, s. 51-53. Kurzívou zvýraznené časti citovaného textu sú od autora príspevku K. Plicku.

Karol Plicka chodil na zberateľsko-dokumentačné cesty po Záhorí prevažne v 20. rokoch, teda počas približne celého jedného desaťročia. Na príklade tohto regiónu možno ukázať, s akými interpretmi pracoval, ako chápal úlohu nositeľov piesňovej tradície, ale aj rôzne kategórie a typy interpretov – od bežných spevákov po pozoruhodné a výnimočné spevácke osobnosti. Naším cieľom je súhrnný pohľad na interpretačné zázemie, ktoré si dokázal tento zberateľ vytvoriť v rámci terénnych výskumov na Záhorí. Budeme vychádzať z materiálu, ktorý je súčasťou rukopisnej zbierky slovenských ľudových piesní Karola Plicku, kde sa nachádzajú aj zápisy zo Záhoria.¹²

Výsledky primárneho spracovania piesňových zápisov z tohto regiónu sme uverejnili vo viacerých štúdiách. Časť z nich sa venovala vyhodnoteniu piesňového korpusu z vybraných lokalít (Jablonica a Moravský Svätý Ján).¹³ Uvedené obce boli zaujímavé z hľadiska počtu zdokumentovaných piesní, teda rozsahu repertoáru, ktorý Plicka zapísal. Práve interpreti z jednej z týchto lokalít – z obce Jablonica – sa zúčastnili na rozsiahlom projekte zvukovej dokumentácie hudobného folklóru v Československu.¹⁴ V týchto dvoch obciach sa stretol s interpretmi, ktorí ho upútali ako výrazné spevácke osobnosti v najväčšej miere. Zaznamenal tu aj neobvyklý výskyt ozdobného štýlu spevu, ktorému venoval na Záhorí osobitnú pozornosť. Objavil tu výnimočnú speváčku Evu Studeničovou, ktorej sme venovali (v súlade s Plickovým záujmom) niekoľko samostatných publikácií.¹⁵ Zvyšok materiálu, teda piesňové zápisy z ďalších lokalít Záhoria, bol spracovaný a zosumarizovaný v samostatnej štúdii.¹⁶ Publikované výsledky sa priebežne dopĺňali o nové údaje, ktoré boli zistené ďalším heuristickým výskumom a dodatočnými korekciami v dátach.

¹² Heuristické otázky piesňových zápisov a metodika ich spracovania sú opísané vo viacerých príspevkoch. Napr. 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. Susanne Ziegler. Stockholm : Svenskt visarkiv, 2010, s. 215-226. TIMKOVÁ, Miriam: Pozostalosť Karola Plicku a problémy jej spracovania. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 6 (32), 2015, č. 1, s. 62-85.

¹³ TIMKOVÁ, Miriam: Piesňový repertoár obce Jablonica na Záhorí a „zdobený spev“ v zápisoch Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 12 (38), 2021, č. 2, s. 274-290. TIMKOVÁ, Miriam: Piesne z repertoáru súčasníkov Evy Studeničovej. K neznámym zápisom Karola Plicku z obce Moravský Svätý Ján. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 8 (34), 2017, č. 2, s. 313-333.

¹⁴ TIMKOVÁ, Miriam: Piesňový repertoár obce Jablonica na Záhorí v dokumentácii Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 16 (42), 2025, č. 1, s. 133-140.

¹⁵ TIMKOVÁ, Miriam: Rekonštrukcia piesňového repertoáru Evy Studeničovej zo zápisov Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 7 (33), 2016, č. 2, s. 249-283. URBANCOVÁ, Hana: Speváčka Eva Studeničová z Moravského Sv. Jána v zápisoch Karola Plicku. In: *Seminár o ľudovej piesni 2016. Výskum, dokumentácia a edície ľudových piesní v oblasti západného Slovenska, Záhoria a slovensko-moravského pomedzia*. Eds. Ondrej Demo, Stanislav Bachleda. Bratislava : Spolok hudobného folklóru, 2017, s. 130-139. URBANCOVÁ, Hana – TIMKOVÁ, Miriam: *Eva Studeničová. Výnimočná speváčka v dokumentácii Karola Plicku*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., 2024. (v tlači)

¹⁶ TIMKOVÁ, Miriam: Piesne zo Záhoria v rukopisnej zbierke Karola Plicku: repertoár, lokality, speváci. In: *Ethnomusicologicum VI*. (= Historické pramene tradičného spevu.) Ed. Hana Urbancoová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., 2023, s. 111-147.

Údaje o spevákoch

Na základe štúdia rukopisnej zbierky slovenských ľudových piesní Karola Plicku vieme, že údaje o interpretoch neuvádzal vždy jednotne ani systematicky. Stretli sme sa s viacerými spôsobmi záznamu informácií o spevákoch. V zásade mali dve základné podoby: uvádzali sa buď oddelene od zápisu jednotlivých piesní, alebo boli súčasťou zápisu piesne ako jej sprievodné údaje. V prvom prípade to boli rôzne súpisy interpretov v podobe zoznamov na samostatných záznamových lístkoch ako súčasť dokumentačného materiálu k jednej alebo k viacerým lokalitám. V druhom prípade išlo o pasportizačné údaje uvedené pri zápise konkrétnej piesne na jednom záznamovom lístku.¹⁷

Zberateľ svoju rukopisnú zbierku ako celok neusporiadal,¹⁸ preto sme sa občas stretli aj s tým, že piesňam chýbali akékoľvek údaje o interpretoch. Na druhej strane, pri rýchlom zápise piesní priamo v teréne Plicka používal viaceré formy skratiek a symbolov, pomocou ktorých sa mohli konkrétni interpreti identifikovať. Ak niekde použil plné meno a priezvisko, prípadne aj s uvedením veku, v ďalších zápisoch odkazoval na tohto interpreta pomocou iniciál (skratiek mena a priezviska), prípadne len pomocou číslovky, ktorá určovala interpreta podľa jeho veku.¹⁹ Tento systém skratiek v zápisoch K. Plicku bolo potrebné poznať, aby sa mohol spojiť väčší blok piesňových zápisov s konkrétnym spevákom či speváčkou.

Piesňový materiál zo Záhoria obsahuje dáta o interpretoch ako súčasť pasportizačných údajov pri konkrétnych piesňach. Nachádzajú sa výlučne pri rukopisných zápisoch piesní. S výnimkou piesňovej zbierky *Eva Studeničová spieva* z roku 1928, ktorá zverejnila repertoár konkrétnej speváčky,²⁰ v ďalších publikovaných zápisoch piesní odkazy na interpretov spravidla chýbajú, hoci v rukopisoch sú, resp. môžu byť uvedené. Týka sa to najmä zbierky *Slovenský spevník* z roku 1961, kde absencia údajov o spevákoch môže súvisieť so zameraním edície – mala popularizačný zámer a nebola vedeckým vydaním.²¹ Porovnanie s rukopisným materiálom potvrdilo, že v tejto publikovanej zbierke sa nachádza niekoľko piesňových zápisov od konkrétnych interpretov zo Záhoria, vrátane Evy Studeničovej.

V korpuse piesňových zápisov zo Záhoria sú popri lokalitách odkazy na interpretov uvedené pomerne dôsledne. S absenciou akýchkoľvek údajov o interpretoch pri piesňach sa stretávame len minimálne. Tieto odkazy sa nachádzajú spravidla na melodických prvopisoch a čistopisoch.²² Vyskytujú sa v podobe plných mien, prípadne plných mien s uvedením veku interpreta (napr. „*Kristína Mikulíčková, 53-roč.*“, „*Mária Súkopová, 21-roč.*“). Na ich základe sa potom dali dešifrovať skratky (iniciály mena

¹⁷ TIMKOVÁ, Ref. 12, s. 72, 77.

¹⁸ URBANCOVÁ, Hana: Rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku – otázky evidencie a spracovania prameňov. In: *Od ľudové písne k evropské etnologii. 100 let Etnologického ústavu Akademie věd České republiky*. Eds. Jana Pospíšilová, Jana Nosková. Brno : Etnologický ústav AV ČR, 2006, s. 232-244. TIMKOVÁ, Ref. 12.

¹⁹ Napr. TIMKOVÁ, Ref. 15.

²⁰ PLICKA, Ref. 1.

²¹ PLICKA, Karol: *Slovenský spevník I. 500 slovenských ľudových piesní*. Praha; Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1961.

²² TIMKOVÁ, Ref. 16.

a priezviska), prípadne číslvky, ktoré pomohli určiť speváka pomocou veku (napr. „53-“ a pod.). Pomocou týchto údajov sa rekonštruoval zoznam spevákov a speváčok spolu s piesňovým repertoárom, ktorý Plicka z ich podania na Záhorí zapísal. Zoznam mien a priezvisk konkrétnych spevákov a speváčok dopĺňajú údaje k ďalším interpretom, ktorí boli uvedení síce anonymne, ale s odkazom na určitú vekovú, sociálnu, profesijnú alebo etnickú príslušnosť.

Lokality, speváci, repertoár

Podľa prameňov, ktoré sú dnes súčasťou rukopisnej zbierky Karola Plicku, sme mohli určiť lokality zápisu piesní. Je to spolu 9 obcí, ktoré sa nachádzajú vo viacerých oblastiach Záhoria.²³ V rámci jednotlivých lokalít sme identifikovali konkrétnych interpretov a počet piesní, ktoré Plicka od nich zaznamenal. Nižšie uvádzame prehľad údajov podľa lokalít. Pri každej lokalite sa nachádzajú tri druhy dát. Na prvom mieste je uvedený celkový počet zapísaných piesní z danej obce. Na druhom mieste sa nachádza celkový počet spevákov z danej obce a rozsah repertoáru zapísaného z ich podania. Na treťom mieste sa uvádza počet piesní, pri ktorých sa interpreti nedali určiť pre chýbajúce sprievodné dáta. Výsledný obraz je nasledovný:

Borský Mikuláš: 69 piesní / 17 spevákov; 51 piesní / 18 piesní bez uvedenia interpreta;

Borský Svätý Peter:²⁴ 66 piesní / 7 spevákov; 55 piesní / 11 piesní bez uvedenia interpreta;

Čáčov:²⁵ 75 piesní / 23 spevákov; 65 piesní / 10 piesní bez uvedenia interpreta;

Čáry: 1 pieseň / 1 spevák;

Jablonica: 187 piesní / 26 spevákov; 181 piesní / 6 piesní bez uvedenia interpreta;

Kuklov: 4 piesne / 2 speváci;

Moravský Svätý Ján: 330 piesní / 13 spevákov; 326 piesní / 4 piesne bez uvedenia interpreta;

Osuské: 5 piesní / 2 speváci;

Rozbehy: 14 piesní / 6 spevákov.

Ak sa zameriame na **výber lokalít**, často sú to obce nachádzajúce sa v bezprostrednej blízkosti. To zodpovedá Plickovej metodike výberu lokalít na terénny výskum, keď popri jednotlivých, tzv. „typických“ obciach volil aj menšie skupinky dedín „tohože charakteru“.²⁶ Podobne sa aj deväť záhorských obcí takto člení do niekoľko samostatných jednotiek: skupina 1 (Čáry, Kuklov), skupina 2 (Jablonica, Osuské, Rozbehy), skupina 3 (Borský Mikuláš, Borský Svätý Peter) a ako samostatné lokality sa tu vyskytujú dve obce (Moravský Svätý Ján, Čáčov). Je to pomerne reprezentatívna vzorka,

²³ K vymedzeniu regiónu pozri: MICHALOVIČ, Peter: *Ludová nástrojová hudba na Záhorí. Jej štýlové vrstvy a typy nástrojových zoskupení*. Skalica : Záhorské múzeum v Skalici, 2015, s. 8-12.

²⁴ Borský Svätý Peter je od roku 1975 súčasťou obce Borský Mikuláš. In: *Encyklopédia miest a obcí Slovenska*. Banská Bystrica : PS-Line, 2005, s. 146.

²⁵ Obec Čáčov je od roku 1974 mestskou časťou Senice. Ref. 22, s. 144.

²⁶ PLICKA, Ref. 9, s. 51.

sústredená na územie stredného a horného Záhoria, teda do obcí vzdialených od Bratislavy ako mestského centra.

Z hľadiska celkového počtu zozbieraných piesní sme sa stretli s najväčším počtom piesňových zápisov pri dvoch obciach: Moravský Svätý Ján (330 piesní) a Jablonica (187 piesní). Menší počet piesní sa spája s obcami Čáčov (75 piesní), Borský Mikuláš (69 piesní) a Borský Svätý Peter (66 piesní). Najmenej piesní zberateľ získal v lokalitách Rozbehy, vrátane kopaníc (14 piesní), Osuské (5 piesní), Kuklov (4 piesne) a Čáry (1 pieseň). Na Záhorí Plicka zaznamenal celkový počet 751 piesní.

Z uvedeného prehľadu vyplynuli aj ďalšie poznatky. Odkazujú na **výber interpretov** a definujú nositeľov piesňovej tradície. Na prvom mieste to je obdivuhodný počet interpretov: z deviatich záhorských obcí sa nám podarilo zistiť takmer stovku spevákov a speváčok rôzneho veku. Celkový zoznam interpretov aj s príslušným počtom piesní uvádzame v prílohe spolu s ich vekom a názvom lokality (Tabuľka). Keďže Plicka v niektorých prípadoch mená spevákov neuviedol, celkový počet piesňových zápisov z jednotlivých lokalít sa odlišuje od počtu piesní, ktoré uvádzame pri interpretoch.

V prípade štyroch obcí (Čáry, Kuklov, Osuské a Rozbehy) bolo meno a priezvisko interpreta uvedené pri každej piesni. Ide zároveň o obce s najmenším počtom zdokumentovaných piesní. Ďalších päť obcí (Borský Mikuláš, Borský Svätý Peter, Čáčov, Jablonica a Moravský Svätý Ján) sú lokality, kde Plicka zapísal oveľa vyšší počet piesní. Pravdepodobne z časových dôvodov údaje o spevákoch a speváčkach pri všetkých piesňových zápisoch z týchto obcí nezaznamenal. Počet piesní bez interpreta (spolu 49 piesní) však zásadne neskresľuje obraz o nositeľoch piesňovej tradície na Záhorí.

Ako sme už na to upozornili, v korpuse záhorských piesní upúta nezvyčajne vysoký počet interpretov na pomerne obmedzený počet lokalít. Ukázalo sa, že v deviatich obciach Záhoria Plicka spolupracoval s takmer stovkou interpretov. Identifikovali sme spolu **97 spevákov a speváčok**, čo je priemerne 10 až 11 interpretov na jednu lokalitu. Reálny počet spevákov za každú obec bol však veľmi nerovnomerný. Je zaujímavé sledovať, ako počet interpretov v obciach kolísal. V jednotlivých lokalitách zberateľ spolupracoval s nasledovným počtom interpretov: Borský Mikuláš – 17, Borský Svätý Peter – 7, Čáčov – 23, Čáry – 1, Jablonica – 26, Kuklov – 2, Moravský Svätý Ján – 13, Osuské – 2, Rozbehy – 6. Najviac interpretov pochádzalo z obce Jablonica (26 spevák a speváčok) a Čáčov (23 spevák a speváčok). Po nich nasleduje Borský Mikuláš (17 spevák a speváčok) a Moravský Svätý Ján (13 spevák a speváčok). Práca zberateľa s interpretmi zo zvyšných obcí (Borský Svätý Peter, Rozbehy, Kuklov, Osuské, Čáry), kde zaznamenal menej ako desiatku piesní na lokalitu, sa javí ako doplnková dokumentácia.

Celkový počet interpretov predstavuje enormné množstvo spevákov a speváčok. Z veľkej časti ide najmä o informátorov, od ktorých Plicka zapísal poväčšine len niekoľko piesní, spravidla do dvoch desiatok. Patrí k nim napríklad: Ondráš Baďura (2 piesne), Tereza Černá (2 piesne) a Alžbeta Dobíášová (3 piesne) z Borského Mikuláša; Štefan Halada (1 pieseň), Terézia Danielová (2 piesne) a Ignác Buttaš (10 piesní) z Borského Svätého Petra; Ján Chvostek (7 piesní) a Kristína Mikulíčková (18 piesní) z Čáčova; Kristína Durgalová (1 pieseň), Cecília Barcajová (2 piesne), Anka Gažová (5 piesní) a Katarína Škápiková (15 piesní) z Jablonice; Eva Pribylová (1 pieseň) z Kuklova; Vilma Kutáľková (4 piesne) z Osuského; Helena Maxianová (1 pieseň), Ulina

Chytilová (2 piesne), Helena Vávrová (12 piesní) a Marína Benkovičová (19 piesní) z Moravského Svätého Jána. Oveľa menšiu skupinu spevákov tvoria tí, od ktorých Plicka zapísal viac ako dve desiatky piesní. Patrí k nim Helena Čermáková z Moravského Svätého Jána (34 piesní), Agneša Pinkavová (40 piesní) a Pavel Pinkava (62 piesní) z Jablonice. Samostatnú kategóriu z hľadiska rozsahu dokumentovaného fondu piesní reprezentuje jediná speváčka – Eva Studeničová z Moravského Svätého Jána. Z jej podania zberateľ zaznamenal viac ako dve stovky piesní. Rekonštrukcia piesňového repertoáru tejto speváčky uvedený počet spresnila na 242 piesní,²⁷ čo predstavuje najvyšší počet Plickom zapísaných piesní na Záhori od jedného speváka.

Novší výskum zo 70. rokov ukázal, že vzťah medzi piesňovým repertoárom a jeho nositeľmi môže byť veľmi variabilný – tento vzťah poukazuje na viaceré typy nositeľov tradície. Všetci však plnili svoju úlohu v zachovaní a ďalšom vývine tradičného spevu v lokálnych kultúrach.²⁸

Prehľad interpretov a počet piesní v korpuse zo Záhoria potvrdil, že Plicka spolupracoval s rôznymi typmi nositeľov piesňovej tradície. Niektorých si zvolil na dokumentáciu piesní vedome a cielene, iní mohli byť výsledkom príležitostného výberu či náhodného stretnutia. V obciach, kde zberateľ neobjavil pozoruhodné spevácke osobnosti, sústredil svoju pozornosť na bežných spevákov – z ich podania zaznamenal repertoár do dvoch desiatok piesní. Takých obcí v Plickovom výbere lokalít bola väčšina. Pozoruhodných interpretov našiel v dvoch obciach – v Jablonici a v Moravskom Svätom Jáne. Okrem väčšieho piesňového fondu spájal týchto interpretov aj vokálny štýl ozdobného spevu.²⁹ Ozdobnému štýlu v tradičnom speve zberateľ venoval osobitnú pozornosť nielen na Záhori, ale aj v iných regiónoch Slovenska.³⁰ Na súvislosť medzi ovládaním a rozvíjaním tohto štýlu spevu na jednej strane a výraznou speváckou osobnosťou na druhej strane poukázal práve na Záhori.³¹

Údaje o spevákoch a speváčkach prinášajú aj ďalšie informácie. Častejší výskyt určitých priezvisk môže byť len prejavom ich frekventovanosti v lokalite či regióne. Spoločné priezviská pri viacerých interpretoch v niektorých obciach či skupinách obcí naznačujú príbuzenské väzby. Táto skutočnosť spravidla súvisí so spôsobom terénnej práce, keď zberateľ uskutočňuje terénny výskum a dokumentáciu piesní v rámci rodiny – s príslušníkmi rodinného spoločenstva. V rodinách sa môžu kumulovať jednotlivci so zvýšeným záujmom o spev, ale aj s ochotou spolupracovať so zberateľom.³² Napríklad, v korpuse zo Záhoria k nim patria Studeničovci a Švecovci z Moravského Svätého Jána, Súkopovci, Oríškovci a Chvostekovci z Čáčova, Pinkavovci z Jablonice či Polákovci z Borského Mikuláša. Často ide o vnútorne diferencované skupiny interpretov v rámci rodín, ktoré zodpovedajú viacgeneračnej a rodovej prezentácii rodinných spoločenstiev. Rodinné vzťahy naznačujú aj ženy-speváčky s odlišnou generačnou prí-

²⁷ URBANCOVÁ – TIMKOVÁ, Ref. 13.

²⁸ ORSÁRYOVÁ, Eva: Poznámky k problematike skúmania piesňového repertoáru a jeho nositeľov. In: *Slovenský národopis*, roč. 24, 1976, č. 1, s. 85-96.

²⁹ TIMKOVÁ, Ref. 13, Ref. 15.

³⁰ PLICKA, Ref. 21, s. 41.

³¹ PLICKA, Ref. 1.

³² KREKOVIČOVÁ, Eva: Miesto rodiny v mechanizme fungovania a transmisie piesní v dedinskom prostredí. In: *Slovenský národopis*, roč. 31, 1983, č. 3-4, s. 601-606.

slušnosťou, napríklad 81-ročná Marína Benkovičová a 40-ročná Helena Benkovičová z Moravského Svätého Jána, prípadne 77-ročná Alžbeta Dobiášová a 12-ročná Tereza Dobiášová zo susediacich obcí Borský Mikuláš a Borský Svätý Peter.

Kategórie a typy nositeľov tradície

Interpretačné zázemie spevákov a speváčok, s ktorými Karol Plicka na Záhorí spolupracoval, predstavuje pestrý súbor nositeľov piesňovej tradície. Potvrdzuje skutočnosť, že interpreti nie sú jednoliatym spoločenstvom. Zoskupujú sa do rôznych skupín, ktoré sa môžu navzájom prelínať alebo diferencovať. Tieto skupiny sa formujú na základe kritérií, ktoré sa môžu stať predmetom vedomého výberu a selekcie zberateľa. Interpreti – speváci a speváčky – sa delia do viacerých kategórií nositeľov tradície. Najčastejšie sa využíva členenie podľa troch kritérií: vek, rod a zamestnanie.³³

V korpuse Plickových zápisov zo Záhoria nachádzame všetky generačné, resp. **vekové skupiny** interpretov.³⁴ Siahajú od detského veku až po 80-ročných interpretov. Z hľadiska početnosti je zastúpenie jednotlivých vekových skupín prekvapujúco vyvážené. To naznačuje, že zberateľ si vedome vyberal spevákov tak, aby mal zastúpené všetky vekové skupiny. Mierne odlišný obraz získame, keď sa sústredíme na jednotlivé lokality. Zdá sa, že jednoznačný výber spevákov podľa veku zberateľ uplatnil v prípade obcí, kde zapísal väčší počet piesní. Napríklad, s najväčším vekovým rozptýlením interpretov sme sa stretli v obci Moravský Svätý Ján – siaha od 8-ročného dieťaťa až po 81-ročnú speváčku. V tomto širokom vekovom rozpätí je zastúpená kategória detí, spevákov stredného veku a pestrá veková škála speváčok mladého, stredného aj vysokého veku. V obci Jablonica sa vek interpretov koncentroval do mladšej a strednej generácie, v Borskom Mikuláši zasa do strednej a staršej generácie. Samostatnú vekovú kategóriu tvoria deti a mládež (spolu 22 mien), ktorých vek sa pohybuje od 8 do 15 rokov. Prítomnosť detských spevákov svedčí o dokumentačnom záujme Plicku o túto vekovú skupinu. Na Záhorí venoval deťom zvýšenú pozornosť v obciach Čáry a Jablonica.

Vyvážené vekové zastúpenie interpretov zaručovalo pri dokumentácii piesní väčšiu pestrosť repertoáru a umožňovalo sledovať piesne aj z hľadiska vekovej či generačnej stratifikácie interpretov.³⁵

Rodová príslušnosť je ďalším sledovaným aspektom v štruktúre nositeľov piesňovej tradície. Z celkového počtu 97 interpretov bolo 64 žien a 33 mužov. Znamená to, že podiel mužov-spevákov v Plickovej dokumentácii piesní na Záhorí bol o polovicu menší než podiel žien-speváčok. Tento fakt presvedčivo ilustruje skutočnosť, že Plicka pri terénnej dokumentácii piesní skutočne dával väčší priestor ženám-speváčkam, tak ako to formuloval aj vo svojej štúdii z roku 1924. Napríklad, výrazná prevaha žien je zrejmá v zápisoch piesní z obcí Jablonica a Moravský Svätý Ján. Naopak, pomerne vyvážené rodové zastúpenie interpretov nachádzame napríklad v obci Borský Mikuláš.

³³ ORSÁRYOVÁ, Ref. 28, s. 87.

³⁴ Z celkového počtu 97 spevákov iba v 12 prípadoch pri mene interpreta vek nebol uvedený.

³⁵ KREKOVIČOVÁ, Eva: *O živote folklóru v súčasnosti. (Ludová pieseň.)* Bratislava : Národopisný ústav SAV, 1989, s. 143-145.

Selektívny prístup k výberu spevákov podľa rodu vidíme hlavne v obci Borský Svätý Peter, kde Plicka prekvapujúco pracoval len s mužmi-spevákmi a deťmi. Ak však chápal túto lokalitu spolu s Borským Mikulášom ako jeden dokumentačný celok (t. j. skupinu príbuzných obcí),³⁶ potom ide o komplementárny výber interpretov. Je príznačné, že medzi mužskými spevákmi dominujú staršie generácie. Pri ženách-speváčkach je to pestrá veková škála interpretiek mladého, stredného aj vysokého veku.

Zastúpenie spevákov a speváčok v záhorskom korpuse piesňových zápisov v podstate zodpovedá názorom zberateľa na výber interpretov – „nositeľov tradície spevnej“³⁷ – podľa rodu a veku. Na prvom mieste Plicka uprednostňoval ženy-speváčky pred mužmi. Dôvody tejto preferencie uviedol vo svojom metodicky orientovanom príspevku z roku 1924.³⁸ Na tom istom mieste súčasne zdôraznil, že dáva prednosť starším interpretom pred mladšími.³⁹ Táto veková preferencia zasa súvisí so zberateľským záujmom o záchranu zanikajúcich prejavov a o dokumentáciu starších vrstiev piesňovej tradície. Ich nositeľmi boli speváci a speváčky staršej a najstaršej generácie. Na základe kombinácie vekových a rodových kritérií sa nakoniec dostávame ku kategórii interpretov, ktorí boli pre Plicku najcennejším objektom zberateľského a bádateľského záujmu: staršie ženy-speváčky.⁴⁰

Staršie ženy považoval vo všeobecnosti za kľúčové a ťažiskové nositeľky piesňovej tradície v lokalitách. Korpus piesňových zápisov zo Záhoria to potvrdil. Zberateľ tu vyhľadal a spolupracoval s dvadsiatkou speváčok vo veku nad 50 rokov: z kategórie sedem- a osemdesiatničiek to bolo spolu 6 žien, z kategórie päť- a šesťdesiatničiek to bolo až 17 žien. Speváčky vo vyššom veku nemusia byť vždy spoľahlivými interpretkami. Je to vtedy, keď sa vyšší vek stáva prekážkou kvôli pamäťovým, fyziologickým aj prednesovým indispozíciám. Napriek tomu Plicka práve v tejto vekovej kategórii objavil speváčky, z podania ktorých dokázal korektne zapísať piesne. K najstarším patrí 81-ročná Marína Benkovičová a 70-ročná Helena Vávrová z Moravského Svätého Jána či 77-ročná Alžbeta Dobiášová a 71-ročná slepá speváčka Tereza Černá z Borského Mikuláša. Práve v tejto vekovej kategórii Plicka objavil aj výnimočnú speváčku osobnosť – 72-ročnú speváčku Evu Studeničovou z Moravského Svätého Jána. Zaujala ho rozsahom repertoáru i jeho zložením, niektorými žánrovými preferenciami (balady a legendy), ale hlavne vzácnym a v tom čase zanikajúcim vokálnym štýlom ozdobného spevu. Plicka ju pokladal za reprezentatívnu nositeľku tohto štýlu nielen v obci, ale v celom záhorskom regióne.⁴¹ Analýza jej repertoáru ukázala, že táto speváčka bola aj pozoruhodnou nositeľkou viacerých piesňových žánrov – naratívnych a žartovných piesní, ale aj lyrických ľubostných piesní, svadobných a vojenských piesní. Z hľadiska hudobnoštýlovej stratifikácie jej repertoáru sa potvrdilo, že patrila k významným nositeľkám starších štýlových vrstiev tradičného spevu na Záhorí, vrátane regionálne špecifických nápevov.⁴²

³⁶ PLICKA, Ref. 9, s. 51.

³⁷ PLICKA, Ref. 9, s. 51.

³⁸ PLICKA, Ref. 9, s. 52-53.

³⁹ PLICKA, Ref. 9, s. 52.

⁴⁰ PLICKA, Ref. 9, s. 53.

⁴¹ PLICKA, Ref. 1, ¹1928, s. 59, ²1984, s. 79.

⁴² URBANCOVÁ – TIMKOVÁ, Ref. 15.

K pozoruhodným speváckym osobnostiam záhorského regiónu patrí aj 52-ročný spevák Pavol Pinkava z Jablonice. Napriek výhradám o menšej spoľahlivosti mužov ako nositeľov miestnej piesňovej tradície, ktoré Plicka formuloval vo svojom príspevku z roku 1924, v tomto prípade išlo o výnimku. Karol Plicka považoval tohto speváka za výnimočného, expresívne nadaného interpreta, čo potvrdzuje aj jeho poznámka v spomínanej štúdii.⁴³ V jeho podaní zaznamenal 62 piesní a mnohé z nich sa spájali s ozdobným štýlom prednesu.⁴⁴

Ozdobný (*zdobený*)⁴⁵ spev patril k vokálnym prejavom, ktoré Plicku ako zberateľa na Slovensku osobitne zaujali. Na Záhorí sledoval jeho výskyt vo viacerých lokalitách a vyhľadával jeho nositeľov – ženy aj mužov. S ozdobným spevom sa stretol hlavne v podaní žien, s ktorými v teréne aj najviac spolupracoval. Popri Eve Studeničovej našiel niekoľko ďalších speváčok – interpretiek tohto štýlu, a to nielen medzi najstaršou, ale aj strednou generáciou. Napríklad, v Moravskom Svätom Jáne to bola popri Studeničovej už spomínaná 81-ročná Marína Benkovičová a 70-ročná Helena Vávrová, ale hlavne 46-ročná Helena Čermáková, v podaní ktorej zaznamenal 34 piesní prevažne ozdobného štýlu.⁴⁶ V obci Jablonica to bola 53-ročná Mária Oslejová s repertoárom 18 piesní a 41-ročná Katarína Škápiková s 15 piesňami. V tejto obci sa s ozdobovaním nápevov stretol aj u mladších speváčok: u 35-ročnej Agneše Pinkavovej s repertoárom v rozsahu 40 piesní a 32-ročnej Agáty Bartákovéj.⁴⁷

Zamestnanie patrilo k okrajovým údajom, ktoré Plicka pri svojich interpretoch osobitne nesledoval. Tradičné roľnícke prostredie malých obcí s príľahlými kopanicami poskytovalo podmienky na život homogénnych spoločenstiev z hľadiska hospodárskeho, kultúrneho aj sociálneho. Samostatný sociálny status mali len jednotlivci, ktorým patrili špecifické roly v rámci tohto spoločenstva. To je dôvod, prečo v Plickových zápisoch nenachádzame nijaké osobitné údaje o zamestnaní. Vyskytujú sa tu však iné kategórie dát. Sú to sociálne roly a funkcie, ktoré interpreti plnili v miestnych komunitách. Patrí k nim napríklad odkaz na interpreta ako člena miestnej obecnej rady: pri 60-ročnom spevákovi Ondrejovi Šebestovi z Borského Mikuláša je poznámka „*obecní konšel*“.

Častejšie sa stretávame s údajmi o interpretoch, ktoré Plicku zaujímali viacej. Sú to poznámky o miestnych hudobníkoch – muzikantoch, členoch nástrojových zoskupení či hráčoch na gajdách. Nie sú to len všeobecné odkazy. Často ich sprevádza spresňujúci alebo dopĺňajúci údaj, ktorý objasňuje status hudobníka v minulosti alebo súčasnosti. Napríklad, pri 75-ročnom spevákovi Matúšovi Husákovi z Borského Mikuláša je poznámka „*bývalý hudec, primista*“. V zápisoch z Borského Svätého Petra sú poznámky o dvoch gajdošoch v obci: 70-ročný spevák Ignác Buttaš (Boršák), od ktorého zberateľ získal 10 piesní, je označený ako „*poslední gajdoš*“; 62-ročný spevák Augustín Sova, ktorý poskytol 8 piesní, bol „*gajdoš, od narození slepý*“. Piesne, ktoré Plicka zapísal v ich podaní, odkazujú aj na bohatú tradíciu nástrojovej hudby v regióne.⁴⁸ Označenie „*Gajdoš*“ pri súbore 30 piesní z obce Borský Svätý Peter je ambivalentný – v tomto prípade

⁴³ PLICKA, Ref. 9, s. 53.

⁴⁴ TIMKOVÁ, Ref. 15, s. 297-281.

⁴⁵ PLICKA, Ref. 21, s. 41.

⁴⁶ TIMKOVÁ, Ref. 13, 2017.

⁴⁷ TIMKOVÁ, Ref. 13, 2021.

⁴⁸ MICHALOVIČ, Ref. 23.

nevieme jednoznačne posúdiť, či ide o priezvisko (prípadne prezývku) interpreta, alebo o odkaz na hráča na gajdách. Miestni muzikanti boli zrejme pre tohto zberateľa ďalšou dôležitou skupinou nositeľov piesňovej tradície.

Pre úplnosť sa treba zmieniť ešte o jednej kategórii interpretov, ktorá sa objavuje v Plickových zápisoch. Sú to odkazy na príslušníkov rómskeho etnika. S označením „cikán“, „cikánka“, „stará cikánka“ sa stretávame pri piesňach z obcí Borský Mikuláš, Borský Svätý Peter a Rozbehy. Vo všetkých prípadoch je uvedené aj meno interpretov – detských spevákov a príslušníkov strednej a staršej generácie. Zberateľ od nich zapísal iba po jednej-dvoch piesňach. Ide však o žánrovo kompaktný repertoár. Je to súbor vianočných kolied v slovenskom a slovensko-rómskom jazyku (napr. koledy *Daj, Pánbu, džives, džives* v podaní 46-ročného Miša Ferencíka, *Doma ste, doma, mój pane gažda* v interpretácii 53-ročnej Zuzany Danielovej či *Pochválen buc, Pán Ježíš Kristus* v speve 10-ročného Alexandra Ferencíka). Rómovia boli v slovenskom prostredí nositeľmi tohto piesňového žánru – v slovenskom vidieckom prostredí im patrila status špecifickej kategórie koledníkov.⁴⁹ Plicka rómskych interpretov vo svojich štúdiách osobitne nekomentoval. Koledy v podaní rómskych spevákov boli v jeho pohľade zrejme doplnkom miestneho slovenského repertoáru.

Záver

Záhorie patrí k tým regiónom, kde Karol Plicka vykonával zberateľsko-dokumentačnú činnosť v prvých rokoch svojho pôsobenia na Slovensku. Z jeho rukopisnej zbierky slovenských ľudových piesní sa podarilo zrekonštruovať 751 piesní z 9 lokalít Záhoria (Borský Mikuláš, Borský Svätý Peter, Čáčov, Čáry, Jablonica, Kuklov, Moravský Svätý Ján, Osuské, Rozbehy). V tomto korpuse sme identifikovali spolu 97 interpretov rôzneho veku od detí až po predstaviteľov najstaršej generácie. Je to veľké interpretačné zázemie spevákov a speváčok, ktoré sme charakterizovali na základe veku, rodu a sociálneho statusu.

Výsledky sme konfrontovali s Plickovými názormi na zberateľskú prácu v teréne z hľadiska výberu interpretov, ktoré uverejnil v štúdiu z roku 1924. Zberateľ si vedome vyberal interpretov tak, aby mal zastúpené všetky vekové skupiny, čo sa potvrdilo najmä v prípade obcí, kde zapísal väčší počet piesní. Spoločné priezviská v niektorých lokalitách zasa naznačujú príbuzenské väzby interpretov, keď dokumentácia piesní mohla prebiehať v rámci rodinného spoločenstva. Z celkového počtu spevákov a speváčok sme identifikovali 64 žien a 33 mužov. Piesňový repertoár, ktorý Plicka od nich zaznamenal, poukazuje na viaceré typy nositeľov piesňovej tradície. Nachádzajú sa medzi nimi bežní speváci, pozoruhodní interpreti aj výnimočné spevácke osobnosti, ktoré svojím významom prekračujú hranice regiónu. Za najspoľahlivejších nositeľov piesňovej tradície Plicka považoval staršie ženy. Práve v tejto kategórii objavil výnimočnú spevácku osobnosť – Evu Studeničovú z Moravského Svätého Jána. Táto speváčka ho zaujala rozsahom repertoáru, akcentom na vybrané piesňové druhy a žánre,

⁴⁹ Koleda [Heslo.] In: *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 1*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1995, s. 242-243. URBANCOVÁ, Hana: Vianočné piesne v slovenskej ľudovej tradícii. In: *Slovenská hudba*, roč. 27, 2001, č. 4, s. 511.

a hlavne ozdobným štýlom spevu, ktorý bol v čase jeho pôsobenia v tomto regióne vo fáze ústupu a zániku. Hudobná analýza repertoáru tejto speváčky potvrdila, že bola vzácnou nositeľkou starších štýlových vrstiev tradičného spevu na Záhorí.

Karol Plicka nebol jediným zberateľom, ktorý pracoval v záhorskom regióne s takým početným interpretačným zázemím. Janko Blaho (1901 – 1981) zbieral piesne v tomto regióne počas dlhšieho časového rozpätia, do ktorého spadá aj medzivojnové obdobie. Jeho rozsiahla piesňová edícia v súbornom vydaní z roku 2018 uvádza odkazy na interpretov pomerne dôsledne.⁵⁰ Vieme, že prvý diel jeho zbierky (v prvom vydaní z roku 1948) odkazy na interpretov síce neobsahoval, ale už v druhom vydaní z roku 1954 sa vyskytujú.⁵¹ Blahova piesňová zbierka ako celok odkazuje na obsiahly súbor spevákov a speváčok zo Záhoria.⁵² Tento súbor významne dopĺňajú Plickove rukopisné zápisy k nositeľom piesňovej tradície z uvedeného regiónu.

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

Bibliografia

- BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne. I. – III. zväzok*. Eds. Jozef Kresánek, Oskár Elschek, Alica Elscheková. Bratislava : VEDA, vydavateľstvo SAV, 1959, 1970, 2007. (reprint: Hudobné centrum 2019)
- BARTÓK, Béla: *Postrehy a názory*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1965.
- BLAHO, Janko: *Záhorácke pjesničky. Súborné vydanie*. Ed. Peter Michalovič. Bratislava; Skalica : Hudobné centrum; Záhorské múzeum v Skalici, 2018.
- BURLASOVÁ, Soňa: Teoretické a metodologické otázky štúdia nositeľov ľudových tradícií. In: *Slovenský národopis*, roč. 31, 1983, č. 1, s. 7-14.
- ELSCHEKOVÁ, Alica – ELSCHKEK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, ³2005.
- Koleda [Heslo.] In: *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 1*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1995.
- KREKOVIČOVÁ, Eva: Miesto rodiny v mechanizme fungovania a transmisie piesní v dedinskom prostredí. In: *Slovenský národopis*, roč. 31, 1983, č. 3-4, s. 601-606.
- KREKOVIČOVÁ, Eva: *O živote folklóru v súčasnosti. (Ľudová pieseň.)* Bratislava : Národopisný ústav SAV, 1989, s. 143-145.
- MICHALOVIČ, Peter: *Ľudová nástrojová hudba na Záhorí. Jej štýlové vrstvy a typy nástrojových zoskupení*. Skalica : Záhorské múzeum v Skalici, 2015.

⁵⁰ BLAHO, Janko: *Záhorácke pjesničky. Súborné vydanie*. Ed. Peter Michalovič. Bratislava; Skalica : Hudobné centrum; Záhorské múzeum v Skalici, 2018.

⁵¹ Janko Blaho však tieto údaje neuvádza pri všetkých piesňach, čo súviselo so skutočnosťou, že niektoré piesňové zápisy pochádzali z jeho vlastného piesňového repertoáru. MICHALOVIČ, Peter: Slovo editora. In: BLAHO, Janko: *Záhorácke pjesničky. Súborné vydanie*. Ed. Peter Michalovič. Bratislava; Skalica : Hudobné centrum; Záhorské múzeum v Skalici, 2018, s. 59.

⁵² Je škoda, že súborná edícia tejto zbierky z roku 2018 neobsahuje aj súpis spevákov a speváčok uvádzaných pri jednotlivých piesňach.

- MICHALOVIČ, Peter: Slovo editora. In: BLAHO, Janko: *Záhorské pjesničky. Súborné vydanie*. Ed. Peter Michalovič. Bratislava; Skalica : Hudobné centrum; Záhorské múzeum v Skalici, 2018, s. 59-65.
- ORSÁRYOVÁ, Eva: Poznámky k problematike skúmania piesňového repertoáru a jeho nositeľov. In: *Slovenský národopis*, roč. 24, 1976, č. 1, s. 85-96.
- PLICKA, Karol: *Eva Studeničová spieva*. Martin : Matica slovenská, ¹1928; Osveta, ²1984.
- PLICKA, Karol: *Slovenský spevník I. 500 slovenských ľudových piesní*. Praha; Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1961.
- PLICKA, Karol: O zbieraní ľudových piesní. In: *Sborník Matice slovenskej*, roč. 2, 1924, č. 2, s. 49-59.
- PROCHÁZKOVÁ, Jarmila et al.: *Vzaty do fonografu. Slovenské a moravské písně v nahrávkách Hynka Bíma, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909 – 1912*. I. Studie a zprávy. II. Transkripce textů. III. CD 1-3, DVD. Praha : Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., Praha – pracoviště Brno, 2012.
- TIMKOVÁ, Miriam: Pozostalosť Karola Plicku a problémy jej spracovania. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 6 (32), 2015, č. 1, s. 62-85.
- TIMKOVÁ, Miriam: Rekonštrukcia piesňového repertoáru Evy Studeničovej zo zápisov Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 7 (33), 2016, č. 2, s. 249-283.
- TIMKOVÁ, Miriam: Pieseň z repertoáru súčasníkov Evy Studeničovej. K neznámych zápisom Karola Plicku z obce Moravský Svätý Ján. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 8 (34), 2017, č. 2, s. 313-333.
- TIMKOVÁ, Miriam: Piesňový repertoár obce Jablonica na Záhori a „zdobený spev“ v zápisoch Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 12 (38), 2021, č. 2, s. 274-290.
- TIMKOVÁ, Miriam: Pieseň zo Záhoria v rukopisnej zbierke Karola Plicku: repertoár, lokality, speváci. In: *Ethnomusicologicum VI. (= Historické pramene tradičného spevu.)* Ed. Hana Urbančová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., 2023, s. 111-147.
- TIMKOVÁ, Miriam: Piesňový repertoár obce Jablonica na Záhori v dokumentácii Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 16 (42), 2025, č. 1, s. 133-140.
- URBANCOVÁ, Hana: Vianočné piesne v slovenskej ľudovej tradícii. In: *Slovenská hudba*, roč. 27, 2001, č. 4, s. 508-557.
- URBANCOVÁ, Hana: Tvorivá osobnosť v tradičnej hudobnej kultúre – pohľad etnomuzikológa. In: *Podiel osobností na vývoji profesionálnej hudobnej kultúry. K pocte Alexandra Moyzesa (1906 – 1984) a Ludovíta Rajtera (1906 – 2000)*. Ed. Ľubomír Chalupka. Bratislava : Stimul, 2007, s. 65-75.
- URBANCOVÁ, Hana: Rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku – otázky evidencie a spracovania prameňov. In: *Od lidové písně k evropské etnologii. 100 let Etnologického ústavu Akademie věd České republiky*. Eds. Jana Pospíšilová, Jana Nosková. Brno : Etnologický ústav AV ČR, 2006, s. 232-244.
- 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. Susanne Ziegler. Stockholm : Svenskt visarkiv, 2010, s. 215-226.
- URBANCOVÁ, Hana: *Vybrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2016, s. 87-116.
- URBANCOVÁ, Hana: Speváčka Eva Studeničová z Moravského Sv. Jána v zápisoch Karola Plicku. In: *Seminár o ľudovej piesni 2016. Výskum, dokumentácia a edície ľudových piesní v oblasti západného Slovenska, Záhoria a slovensko-moravského pomedzia*. Eds. Ondrej Demo, Stanislav Bachleda. Bratislava : Spolok hudobného folklóru, 2017, s. 130-139.
- URBANCOVÁ, Hana – TIMKOVÁ, Miriam: *Eva Studeničová. Výnimočná speváčka v dokumentácii Karola Plicku*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., 2024. (v tlači)

PRÍLOHY

Tabuľka: Zoznam spevákov a speváčok z deviatich obcí Záhoria zo zápisov Karola Plicku

Interpret	Lokalita	Vek	Počet piesní	Poznámka zberateľa
Baďura Ondráš	Borský Mikuláš	70-ročný	2	
Barcajová Cecília	Jablonica	neuvedený	2	
Bartáková Agáta	Jablonica	32-ročná	8	
Bartošová Mária	Čáčov	30-ročná	4	
Benkovičová Helena	Moravský Sv. Ján	40-ročná	7	
Benkovičová Marína	Moravský Sv. Ján	81-ročná	19	
Blahová M.	Čáčov	neuvedený	1	
Blažková Mária	Jablonica	13-ročná	1	
Boltová Margita	Jablonica	neuvedený	1	
Butoňovič M.	Borský Mikuláš	64-ročná	1	<i>Grajzová [prezývka]</i>
Buttaš Ignác (Boršák)	Borský Sv. Peter	70-ročný	10	<i>poslední gajdoš</i>
Búzková Štefánia	Borský Mikuláš	12-ročná	1	
Čermáková Helena	Moravský Sv. Ján	46-ročná	34	
Černá Tereza	Borský Mikuláš	71-ročná	2	<i>slepá od detstvi</i>
Čúpová Alžbeta	Borský Mikuláš	60-ročná	2	
Danielová Terézia	Borský Sv. Peter	14-ročná	2	<i>cigánka</i>
Danielová Zuzana	Borský Mikuláš	53-ročná	1	<i>cigánka</i>
Dobiášová Alžbeta	Borský Mikuláš	77-ročná	3	
Dobiášová Tereza	Borský Sv. Peter	12-ročná	2	
Durgalová Kristína	Jablonica	28-ročná	1	
Farkašová Mária	Rozbehy	neuvedený	1	<i>stará cigánka</i>
Ferenčík Alexander	Borský Mikuláš	10-ročný	1	<i>cigán</i>
Ferenčík Miša	Borský Mikuláš	46-ročný	2	<i>cigán</i>
Gajdoš [?]	Borský Sv. Peter	neuvedený	30	
Gažová Anka	Jablonica	37-ročná	5	
Halada Štefan	Borský Sv. Peter	28-ročný	1	
Hések P.	Kuklov	77-ročný	3	<i>gajdoš</i>
Hlásniček Jozef	Jablonica	58-ročný	1	
Husák Matúš	Borský Mikuláš	75-ročný	5	<i>bývalý hudec, primista</i>
Chvostek Ján	Čáčov	67-ročný	7	
Chvostková Zuzana	Čáčov	53-ročná	1	
Chytilová Ulina	Moravský Sv. Ján	65-ročná	2	
Jurovátá Angela	Jablonica	12-ročná	1	
Kabanec Jozef	Borský Mikuláš	66-ročný	2	
Kassayová Magda	Borský Mikuláš	42-ročná	5	
Koblížková Anna	Jablonica	neuvedený	1	
Kralovičová Andela	Čáry	19-ročná	1	
Kutálková Vilma	Osuské	45-ročná	4	
Lahotayová H.	Jablonica	15-ročná	1	
Macek Jan	Čáčov	70-ročný	1	

Interpret	Lokalita	Vek	Počet piesní	Poznámka zberateľa
Maxianová Helena	Moravský Sv. Ján	36-ročná	1	
Míča Ján	Čáčov	9-ročný	3	
Míčová Zuzana	Čáčov	32-ročná	4	
Mihalová Elena	Jablonica	neuvedený	2	
Mikulíčková Kristína	Čáčov	53-ročná	18	<i>rod. Súkopová</i>
Muchová A.	Čáčov	65-ročná	1	
Nedbalová Mária	Jablonica	neuvedený	2	
Novomeský Štefan	Čáčov	12-ročný	3	
Oravec Pavel	Rozbehy	67-ročný	1	
Oříšek Ján [ml.]	Čáčov	14-ročný	1	
Oříšek Ján [st.]	Čáčov	44-ročný	3	
Oříšková Maria	Čáčov	11-ročná	1	
Oslejšová Mária	Jablonica	53-ročná	18	
Patáková Anna	Jablonica	neuvedený	3	
Pastuchová Katarína	Rozbehy	67-ročná	3	
Pastuchová Katarína	Rozbehy	69-ročná	7	
Pinkava Pavel	Jablonica	52-ročný	62	
Pinkavová Agneša	Jablonica	35-ročná	40	
Pinkavová Julka	Jablonica	15-ročná	2	
Polák Alfonz	Jablonica	34-ročný	4	
Polák Ondrej	Borský Mikuláš	77-ročný	1	
Poláková Agneša	Borský Mikuláš	42-ročná	1	<i>Šebesta [prezývka]</i>
Poláková Helena	Borský Mikuláš	65-ročná	3	<i>Pavlova [prezývka]</i>
Poláková Mária	Čáčov	12-ročná	3	
Pribylová Eva	Kuklov	27-ročná	1	
Provazník Pavel	Čáčov	13-ročný	1	
Rubačová Alžbeta	Rozbehy	52-ročná	1	
Skodáček Michal	Čáčov	10-ročný	2	
Slobodová M.	Osuské	65-ročná	1	
Sova Augustín	Borský Sv. Peter	62-ročný	8	<i>gajdoš, od narodení slepý</i>
Studeníč Ján	Moravský Sv. Ján	34-ročný	2	
Studeníčová Alžbeta	Moravský Sv. Ján	32-ročná	1	
Studeníčová Eva	Moravský Sv. Ján	72-ročná	242	
Studeníčová Marinka	Moravský Sv. Ján	8-ročná	1	
Súkopa Ján	Čáčov	57-ročný	2	
Súkopová Mária	Čáčov	21-ročná	1	
Šebesta Ondrej	Borský Mikuláš	60-ročný	7	<i>obecní konšel</i>
Šedivá Mária	Borský Sv. Peter	12-ročná	2	
Škápiková Katarína	Jablonica	41-ročná	15	
Štebík Oto	Jablonica	neuvedený	1	
Štefečková Kristína	Čáčov	12-ročná	2	
Švec Michal	Moravský Sv. Ján	37-ročný	2	
Švecová Mária	Moravský Sv. Ján	20-ročná	1	
Tesarová Hermína	Jablonica	12-ročná	1	
Tomaníčková Kristína	Čáčov	67-ročná	2	

Interpret	Lokalita	Vek	Počet piesní	Poznámka zberateľa
Tomeš J.	Čáčov	11-ročný	1	
Tomeš Pavel	Čáčov	11-ročný	1	
Tomková Anna	Rozbehy	27-ročná	1	
Totka Jozef	Borský Mikuláš	68-ročný	12	
Turanská Mária	Jablonica	neuvedený	2	
Valentová Katarína	Jablonica	54-ročná	1	
Valentová Mária	Jablonica	50-ročná	3	
Vávrová Helena	Moravský Sv. Ján	70-ročná	12	
Zajíc Jozef	Moravský Sv. Ján	52-ročný	2	
Zíšková Agneša	Čáčov	31-ročná	2	
Žáková A.	Jablonica	10-ročná	1	
Žáková Mária	Jablonica	neuvedený	2	

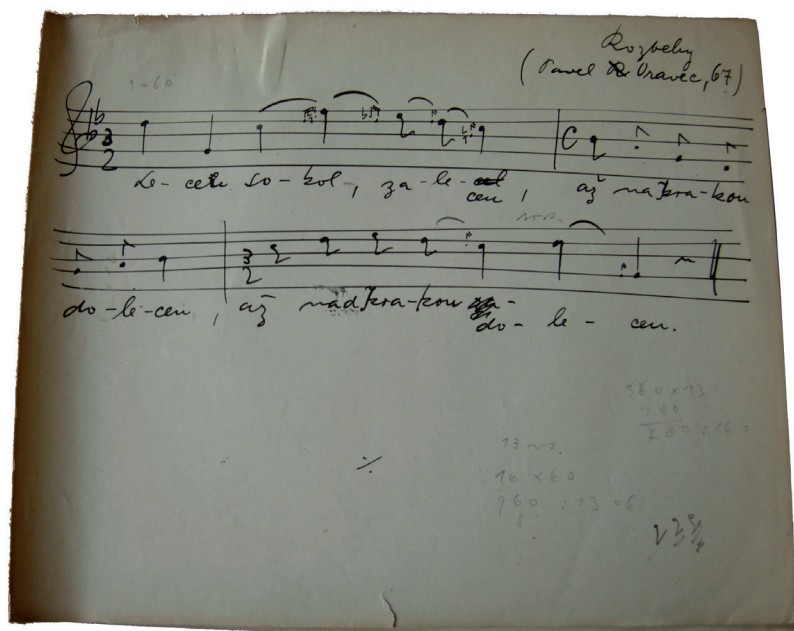
Obr. 1: Speváčka zo Záhoria (SNK-LA, Zbierka Karola Plicku [pohľadnice, fotografie], č. 406/2023_1692)



Obr. 2: Eva Studeničová z Moravského Svätého Jána (SNK-LA, Zbierka Karola Plicku [pohľadnice, fotografie], č. 406/2023/615)



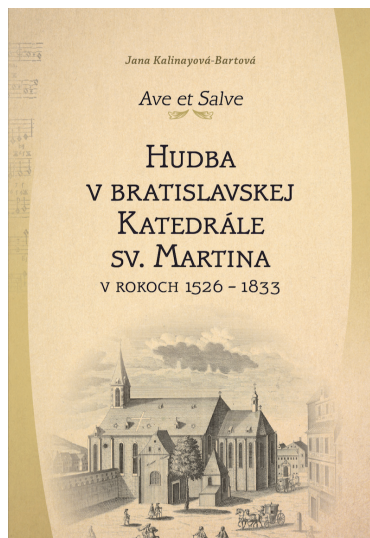
Obr. 5: Ozdobný spev v podaní Heleny Vávrovej z Moravského Svätého Jána, čistopis piesne *Jak sem išeu cichým lesem* (SNM v Martine, Pozostalosť Karola Plicku, [bez sign.])



Obr. 6: Pieseň *Leceu sokol*, ozdobovanie v speve Pavla Oravca z obce Rozbeh (SNM v Martine, Pozostalosť Karola Plicku, [bez sign.])

Jana Kalinayová-Bartová: *Ave et Salve. Hudba v bratislavskej Katedrále sv. Martina v rokoch 1526 – 1833*

Bratislava : Ars Musica, 2025, 281 s. ISBN 978-80-975010-2-0



Kostol sv. Martina sa už stal objektom vedeckého záujmu a dôkladného spracovania historikov viacerých umenovedných odborov. Aj v hudobnej historiografii nachádzame niekoľko publikovaných prác, ktoré sa ním zaoberajú z rôznych parciálnych aspektov a v rámci vymedzeného užšieho časového obdobia. Aktuálnym vkladom do tejto problematiky je svojím obsahom i rozsahom impozantná monografia *Ave et Salve. Hudba v bratislavskej Katedrále sv. Martina v rokoch 1526 – 1833*, do ktorej sa pretavili výsledky mnoho rokov trvajúceho archívneho výskumu jej autorky, historičky Jany Kalinayovej-Bartovej. Monografia sa sústreďuje na obdobie v rozpätí približne tristo rokov, ktoré patrí k tým menej známym a prebádaným etapám. V tomto období Kostol sv. Martina dosiahol mimoriadne postavenie v celouhorských reláciách, keďže popri funkcii kapitúlskeho, prepoštského

a farského kostola sa stal miestom korunovania uhorských kráľov a kráľovien. Je až neuveriteľné, že práve tomuto obdobiu sa doteraz nevenovala žiadna monografia, podobne ako zatiaľ nevyšlo ani komplexné vedecké spracovanie používania hudby v tomto chráme počas celej jeho šesťstoročnej existencie, a to aj napriek tomu, že väčšina prameňov k problematike nepodľahla skaze a turbulenciám všetkých dôb a je dostupná v archívoch. Výskum jedného aj druhého časového rámca však nesie so sebou potenciálne problémy spočívajúce predovšetkým v extrémne rozsiahlom archívnom materiáli, uloženom v rôznych fondoch a rôznych pamäťových inštitúciách, a teda časovej náročnosti výskumu, ale aj v jazykovej a metodologickej pripravenosti výskumníka a jeho schopnosti orientovať sa v zložitosti cirkevnej a inej administratívnej agendy. Jana Kalinayová-Bartová ako skúsená renomovaná vedkyňa (v roku 2020 sa podieľala na vydaní rozsiahlej syntetickej kolektívnej monografie *Hudobné dejiny Bratislavy* ako spoluautorka aj editorka) na špičkovej úrovni zvládla všetky uvedené problémy. S časovou a materiálovou náročnosťou sa vysporiadala aj vďaka tomu, že archívneho výskumu, ktorý viac či menej súvisel s Kostolom sv. Martina, sa venuje dlhodobo. Výsledkom je obsiahla komplexná monografia syntetizujúca poznatky o hudbe, hudobníkoch, hudobných príležitostiach a ďalšej príbuznej problematike v bratislavskej Katedrále sv. Martina v období rokov 1526 – 1833.

Spodná hranica vymedzeného obdobia je daná vpádom a obsadením časti Uhorského kráľovstva Osmanmi, v dôsledku čoho sa zvýšil význam Bratislavy ako hlavného mesta krajiny. Výskum stredovekých hudobných pamiatok (liturgických kódexov, inventárov

a ďalších prameňov) viažucich sa ku Kostolu sv. Martina pred rokom 1526 značne pokročil najmä v ostatných desaťročiach. K hornej hranici sa viaže vznik druhého bratislavského Cirkevného hudobného spolku (1833), keď sa spolok a jeho kapelníci začali angažovať v hudobných produkciách kostola. Toto obdobie je vzhľadom na zachované hudobniny, písomné dokumenty a reflexie v tlači tiež pomerne dobre preskúmané. Z obdobia, ktorému sa publikácia prioritne venuje (1526 – 1833), sa zachovalo minimum hudobných prameňov primárneho charakteru a výskum je tak odkázaný na sekundárne pramene hospodárskeho, administratívneho a právneho charakteru.

Kniha je štruktúrovaná do niekoľkých tematicky uzavretých, avšak navzájom korešpondujúcich celkov s uplatnením vnútornej chronológie, v rámci ktorých sa na hudbu nazerá z rôznych aspektov. Východisko k celej problematike tvorí úvodná kapitola *Kostol s dvojím patrocíniom. K liturgickej hudobnej tradícii v Kostole sv. Martina do roku 1526*. Presunom prepoštského kostola zasväteného Najsvätejšiemu Spasiteľovi, založeného na prelome 10. a 11. storočia a pôvodne sídliaceho na hradnom vrchu, do lokality pod hradom, kde už skôr existoval farský kostol zasvätený sv. Martinovi, sa zlúčili funkcie kapitúlskeho, respektíve prepoštského a mestského farského kostola do jedného chrámu, ktorý bol ešte dlhý čas až do roku 1672 nositeľom oboch patrocínií. Na pozadí histórie kostola sa predstavujú rámcové okolnosti pestovania liturgickej hudby, o organizáciu ktorej sa delila kolegiátna kapitula s magistrátom. Tento dvojím patronát vytváral počas celej existencie kompetenčné spory a viaceré konfliktné situácie súvisiace s personálnym i finančným zabezpečením.

Úlohu a význam bratislavskej kapituly autorka podrobne predstavuje v kapitole *Kolegiátna kapitula ako organizátor a realizátor liturgickej hudby v Kostole sv. Martina*. Prináša v nej informácie o tom, akým spôsobom a ktorí členovia kapituly a hodnostári sa podieľali na hudobnej zložke liturgie, konkrétne omši a kánonických hodínok-ofícií. Z množstva rôznych doteraz neznámych prameňov, najmä protokolov ku kánonickým vizitáciám, korešpondencie či iných úradných spisov kapitola prináša re-

konštrukciu bohoslužobného poriadku, úloh, hudobných kompetencií a povinností osôb v rôznych funkciách: kanonikov-kantorov, prepoštov, farárov, kaplánov, prebendárov a beneficiátov. Vzhľadom na častú prítomnosť ostrihomských arcibiskupov v Bratislave sa zvláštna pozornosť venuje ich prínosu a vplyvu na organizáciu liturgickej hudby v Kostole sv. Martina. Na základe svojich výskumov autorka prináša mnoho nových poznatkov o tejto problematike a dopĺňa tak obraz o úlohe, ktorú zastávali títo vysokí cirkevní hodnostári v našej hudobnej histórii. Kalinayová-Bartová sa vyhýba podávaniu holých faktov a enumerácii, získané informácie prezentuje a interpretuje v kontexte s inými prameňmi súvisiacimi s hudobnou praxou, kapitúlskym životom, historickým vývojom a zároveň na pozadí problémov, ktoré tento vývoj niesol, či už boli výsledkom konfliktných situácií, sporov, sťažností, nariadení a podobne. Na povrch sa tak dostávajú informácie zo zákulisia a organizácie kapituly, majetkových a finančných záležitostí jej členov, disciplíny a nezriedka i povahy aktérov. Prameňe často poskytujú len úlomky, čriepky, ktoré až v kontexte s inými údajmi bolo možné reálne uchopiť a objektívne interpretovať. Úsporne a odôvodnene využívané prekladové citáty prameňov podporujú autenticitu textu a prenášajú čitateľa do doby svojho vzniku. Súčasťou historickej rekonštrukcie sú súpisy kanonikov-kantorov, prepoštov bratislavskej kolegiátnej kapituly a ostrihomských arcibiskupov s dobou ich aktívneho pôsobenia vo funkcii.

Hudobníkom – organistom, spevákom, inštrumentalistom, učiteľom a žiakom školy – je venovaná obsiahla kapitola *Profesionálni hudobníci v službách Kostola sv. Martina do roku 1833*. Aj táto problematika je výsledkom dôkladného a hĺbkového pramenného výskumu, prináša množstvo nových mien hudobníkov a biografických údajov, ako aj upresnenie a doplnenie starších informácií. Predovšetkým sa však objavujú nové, doteraz nerefektované okolnosti pôsobenia hudobníkov: ich povinnosti, nezriedka problematické financovanie kapitulou, farou a mestom, materiálne zabezpečenie, odmeňovanie, organizácia a príležitosti ich účinkovania, to všetko v kontexte historického a hudobnoštylového

vývoja. Hudobníci sa v autorkinom podaní prezentujú svojím vlastným životným príbehom, čitateľ ich sleduje prostredníctvom ich profesných osudov, biografických milníkov, testamentov, ale aj rôznych sporov či sťažností. Zaujímavá podkapitolka o inštrumentalistoch a zvlášť trubačoch naznačuje, že historička k tejto téme nepovedala posledné slovo. Vyhľadávanie a orientáciu aj tu uľahčujú priložené tabuľky hudobníkov niekoľkých kategórií s rokmi ich pôsobenia v službách kostola.

Štvrtá kapitola *Repertoár liturgickej hudby v Kostole sv. Martina v rokoch 1526 – 1833* odráža dichotómiu prístupu k problematike: na jednej strane sú to názory na podobu cirkevnej hudby reflektujúce reformné závery tridentského koncilu po roku 1562, odmietajúce svetské vplyvy a presadzujúce obnovu jednohlasného bohoslužobného spevu, a na druhej strane hudobný štýlový vývoj s presadzujúcou sa renesančnou polyfóniou a neskôr barokovým monodickým a koncertantným štýlom. Praktickým dôsledkom sú dve vrstvy hudobného repertoára Kostola sv. Martina: jednohlasný liturgický spev (gregoriánsky chorál) a figurálna vokálna a vokálno-inštrumentálna hudba. Zatiaľ čo spev gregoriánskeho chorálu sa pestoval kontinuálne od stredoveku, z pramenného výskumu vyplýva, že viachlasná hudba sa začala v chráme pestovať až okolo polovice 16. storočia. Kým výskum prvej vrstvy sa najmä v posledných desaťročiach zintenzívil a značne pokročil, výskum druhej vrstvy naráža na nedostatok primárnych prameňov (konkrétnych diel) a musí si vystačiť so sekundárnymi prameňmi, ako sú inventárne zoznamy hudobníkov a iné zdroje, napríklad testamentárne odkazy.

V kapitole *Hudba počas korunovácií a iných mimoriadnych príležitostí* autorka rozvíja atraktívnu problematiku a svojimi závermi dopĺňa niektoré už publikované práce. Ukazuje sa, že sa zďaleka nevyčerпали všetky pramenné možnosti systematického a komplexného spracovania témy, a to čo sa týka nielen uplatnenia hudby priamo v kostole pri korunovačnom obrade či iných slávnostných príležitostiach, ale aj pri sprievodných podujatiach. Problematika je o to zaujímavejšia, pretože sa dá očakávať, že tieto podujatia

sprevádzali hudobné produkcie s figurálnou hudbou, o ktorej repertoári v rámci liturgie v Kostole sv. Martina vieme zatiaľ veľmi málo. Chrám bol miestom, kde sa slávili votívne a zádušné omše, omše s hudobnou zložkou za účasti najvyšších štátnych a duchovných predstaviteľov, ale aj v čase snemových zasadnutí, inštalovaní predstaviteľov mesta, osláv narodenín a menín členov panovníckych rodín či pri iných príležitostiach.

Celkom novú problematiku nastoľuje Kalinayová-Bartová v kapitole *Nábožné odkazy, fundácie na podporu liturgickej hudby a nábožné bratstvá*, v nej opäť vychádza z rozsiahleho pramenného materiálu. Zvlášť testamenty z obdobia stredoveku sú bohatým zdrojom údajov o nábožných odkazoch, v ktorých porúčitelia odkazovali kostolu materiálne či finančné dary, za čo najčastejšie žiadali odsúhlasenie votívnych omší, alebo finančný obnos určili na kúpu kníh, hudobníkov či stavbu organa. Niektoré odkazy svedčia o hudobných zvyklostiach a oblúbených spevoch. V prípade darovania finančného kapitálu zväčša vysokými cirkevnými hodnosťami, kanonikmi, prepoštní a arcibiskupmi, sa zakladali fundácie, kapitál z nich sa investoval a z úrokov sa vyplácali niektoré (aj hudobné) služby. Nábožné bratstvá a kongregácie sú z hudobného hľadiska pomerne málo preskúmané, hoci niektoré z nich sledovali aj rozvoj a podporu liturgickej a cirkevnej hudby, ako napríklad *Congregatio Corporis Christi* a Bratstvo sv. Jána Almužníka.

Organ a ďalšie hudobné nástroje sú predmetom poslednej kapitoly *Dómske organy a iný kostolný hudobný inštrumentár*. Vďaka systematickému archívnemu výskumu sa objavili nové pramene dokumentujúce výskyt, stavbu, opravy, prestavby, osobnosti organárov a ďalšie okolnosti súvisiace s organmi v kostole. Tieto pramene Kalinayová-Bartová podrobila dôkladnej analýze, vniesla do problematiky jasnejšie svetlo, opravila staršie údaje a nanovo interpretovala mnohé skutočnosti. Ako prvá nastolila a skúmala otázku počtu, dispozície a umiestnenia organov v priestore kostola v rôznych historických etapách a k tejto problematike objavila viacero nových skutočností, hoci tieto otázky sa nepodarilo úplne zodpovedať a ďalší výskum môže pri-

niest' nové pohľady. O ostatných hudobných nástrojoch pramene vypovedajú podstatne menej, až do polovice 18. storočia ich nezačlenávajú ani inventáre a kánonické vizitácie, je to možno preto, že hudobníci v kostole používali vlastné hudobné nástroje.

Cennou devízou monografie Jany Kalinayovej-Bartovej je, že je výsledkom dôkladného heuristického výskumu. Text sa vyznačuje prehľadnosťou, obsahovou koncíznosťou, štylistickou vycibrenosťou a pútavou, hladkou čitateľnosťou. Kniha prináša objavné a zaujímavé poznatky, nastoľuje celkom neznáme a málo frekventované témy a reinterpretuje doterajšie závery. Cennými sú aj terminologické exkurzy venované kľúčovým pojmom, ktoré v širokom časovom zábere zákonite menili svoj obsah. Publikácia upúta predovšetkým vedcov a záujemcov o bratislavské, slovenské či v širšom zmysle uhorské cirkevné dejiny, jej

pridanou hodnotou je však to, že môže slúžiť ako inšpirácia, vzor a metodologický návod výskumu a vedeckého spracovania dejín iných chrámov a podobných cirkevných inštitúcií. Čitateľ zaiste ocení aj vonkajšie atribúty knihy: pevnú väzbu, a napriek rozsahu (281 strán) aj jej mimoriadne nízku hmotnosť, vďaka čomu je manipulácia s ňou príjemná a nábáda listovať, hľadať a objavovať nepoznané. Monografia významne obohacuje slovenskú hudobnú i všeobecnú historiografiu, vzdáva hold všetkým, ktorí tvorili dejiny a podieľali sa na niekoľkostoročnom budovaní a rozvíjaní hudobných tradícií bratislavskej Katedrály sv. Martina a nemala by chýbať v knižnici žiadneho slovenského (nielen) hudobného historika.

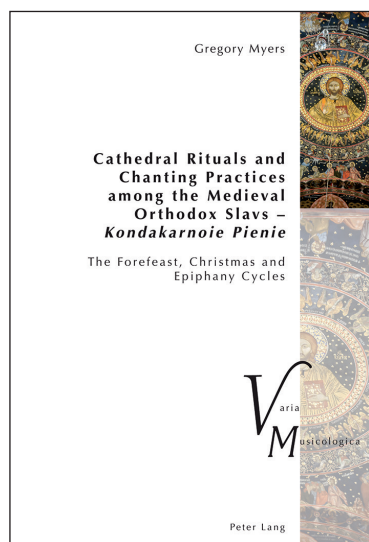
<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2025.2.7>

Eva Szórádová

Nitra

Gregory Myers: Cathedral Rituals and Chanting Practices among the Medieval Orthodox Slavs – Kondakarnoie Pienie : The Forefeast, Christmas and Epiphany Cycles (= Varia Musicologica, Band 25)

Lausanne : Peter Lang, 2024, 260 s. ISBN 978-3-0343-4682-5



Takzvaná kondakárna notácia predstavuje veľkú nerozlúštenú enigmu v oblasti stredovekej slovanskej muzikológie, paleografie a semiológie. Notácia je nazvaná podľa kníh *kondakárov* (gr. *kontakarion*), v ktorých sa výlučne zachovala. Dominantnou hymnografickou formou kondakárov je *kondák* (gr. *kontakion*), na základe ktorého dostali svoje pomenovanie, nachádzajú sa tu však aj ďalšie formy: *ipakoi* (gr. *hypakoe*, označované tiež ako *katavazia*), špeciálne responzoriálne (veľké) tropáre, niektoré ordináriové spevy (*trisagion*, *polyelej*) či prokimeny (gr. *prokeimenon*) a pričastny (gr. *koinonikon*). Ide v podstate o slovanskú paralelu ku gréckej knihe *asmatikon*, ktorá obsahuje melizmatické spevy pre zbor. Táto stredoveká slovanská neumová notácia je zatiaľ nerozlúsknutým orieškom, čo má viacero príčin:

1. Existuje len päť zachovaných prameňov (a jeden väčšinovo nenotovaný prameň) obsahujúcich takúto notáciu, ktoré pochádzajú z konca 11. storočia až počiatku 13. storočia. Všetky sú v súčasnosti dostupné vo forme faksimile – knižne alebo online. Ich počet je teda veľmi nízky. Na porovnanie, prameňov obsahujúcich znamennú notáciu (z tohto obdobia alebo aj mladších) je niekoľkonásobne viac.
2. Tradícia kondakárov s ich špecifickou notáciou je obmedzená len na spomenuté obdobie, teda nepoznáme jej neskoršie vývojové štádiá – opäť na rozdiel od znamennej notácie a jej repertoáru, ktorý sa vyvíjal a pokračuje v niektorých komunitách až do súčasnosti.
3. Vzťah kondakárnej notácie ku gréckej predlohe je (na rozdiel od znamennej) taktiež problematický. Hoci vedci sa zhodujú, že ide o akúsi (vzdialenú) adaptáciu paleobyzantskej notácie typu *Chartres*, podoba znakov sa značne líši.
4. Kondakárna notácia je v starších dvoch prameňoch písaná v dvoch riadkoch nad textom (v mladších troch sú tieto vrstvy zliate do jedného riadku): spodný riadok obsahuje takzvané malé znaky priliehajúce k jednotlivým slabikám; vrchný riadok obsahuje takzvané veľké znaky, ktoré sa objavujú nad skupinami slabík a sú rôzne rozmiestnené po spevoch. Zatiaľ je známy jediný grécky prameň, ktorý má takéto usporiadanie, pričom veľké znaky sa na seba podobajú len málo.
5. Celkový repertoár znakov kondakárnej notácie je väčší, než majú ostatné známe notácie.
6. Kondáky, ktoré tvoria hlavnú časť slovanských kondakárov, nie sú obsiahnuté v dochovaných gréckych asmatikonocho; nachádzajú sa v *psaltikonoch* (knihe pre sólistu), ktorých verzie však nie sú príbuzné s verziami slovanských kondakárov.
7. Chýba akýkoľvek dobový teoretický prameň, ktorý by sa vyjadroval ku kondakárnej notácii alebo k veľkým znakom – slovanským či gréckym.

Americký muzikológ Gregory Myers sa dlhodobo zaoberá liturgickou hudobnou kultúrou východnej Európy (najmä Balkánu a Ruska) s hlavným dôrazom na stredoveké liturgické praktiky u východných Slovanov, a osobitne problematikou kondakárov a ich notáciou. Vo svojej dizertácii z roku 1994 sa zaoberal cyklami asmatických tropárov, katavazií a ipakoiov v slovanskej recenzii, ktoré sú obsiahnuté v spomínaných kondakároch. Publikoval taktiež viacero štúdií, ktoré sa venujú tejto tematike. Myers vydal v roku 2018 monografiu (Peter Lang, edícia *Varia Musicologica*, č. 23), v ktorej sa venuje historickému a liturgickému kontextu skúmaných spevov na sviatok Povýšenia sv. Kríža. Na ňu nadväzuje aj predkladaná monografia, ktorá vychádza v rovnakej sérii toho istého vydavateľstva. Tá práve výrazne čerpá z jeho dizertácie.

Monografia *Cathedral Rituals* na 260 stranách ponúka komplexný pohľad na *kondakar-noie pienie* (ako ho autor označuje): venuje sa historicko-kultúrnemu kontextu, liturgike, paleografii, hymnografii, a najmä semiotike a hudobnej analýze. Jej podnadpis upresňuje, že pokiaľ ide o repertoár, autor sa obmedzuje na spevy predsviatku a sviatku Vianoc a sviatku Bohozjavenia (Epifánie). Kniha pozostáva z jedenástich kapitol (pričom každá je rozdelená na viacero podkapitol) a série príloh členenej do dvoch častí. Netreba opomenúť obsahlu bibliografiu a dva registre (menný a vecný).

V prvej kapitole sa autor venuje historickému kontextu na Kyjevskej Rusi, kde kondakáre vznikli a kde sa tento spev praktizoval. V druhej kapitole pokračuje s možnými hypotézami vzniku kondakárnej notácie, pričom pripúšťa aj pôvod z Balkánu, kde sa byzantsko-slovanská kultúra formovala vyše storočia pred Kyjevskou Rusou – hoci sa odtiaľ nezachoval žiaden notovaný prameň, ktorý by predchádzal východoslovanským. Osobitne kondakárom ako špecifickej slovanskej tradícii a jej vzniku sa venuje v tretej kapitole.

Štvrtá a siedma kapitola sa venujú liturgickému kontextu: najprv autor rozoberá, do akej liturgickej tradície spevy staroruských kondakárov patria, a predstavuje relevantné pramene. Neskôr sa zameriava na konkrétne liturgické pozície a predpisy v skúmaných typikonoch a hudobných prameňoch. V piatej ka-

pitole sa sústreďuje na hymnografické formy, typy korešpondujúcich slovanských a gréckych hudobných prameňov a predstavuje postupne všetky relevantné grécke asmatikony a šesť slovanských kondakárov. Na to nadväzuje v šiestej kapitole, kde sa venuje formulovému (resp. *centonickému*) a melizmatickému charakteru týchto spevov a spôsobu ich prednesu.

Hlavnú časť monografie tvoria kapitoly 8 a 9. V ôsmej kapitole sa Myers venuje samotnej notácii, možnostiam jej rekonštrukcie a súvisu s inými notáciami. Tu uvádza aj tabuľky špecifických znakov paleobyzantskej notácie typu *Chartres* a jej možné významy, ako aj znakov znamennej notácie, ktoré sa čiastočne objavujú aj v kondakárnej notácii. Zaoberá sa tu tiež zoznamom hudobných formúl, ktoré obsahuje Kukulzelov didaktický hymnus *Mega ison*, v ktorom sa jednotlivé neumy stredobyzantskej notácie nielen vymenúvajú, ale aj prakticky ilustrujú. Na konci kapitoly autor uvádza štruktúrny rozbor analyzovaného repertoáru – teda na akých miestach spevov sa vyskytujú spomenuté veľké znaky/pomenované formuly. Deväta kapitola obsahuje paralelné prepisy analyzovaných hymnov. Súčasťou analýzy je aj opis ich štruktúry a melodického priebehu. Jednotlivé prepisy obsahujú minimálne jeden slovanský a jeden grécky prameň, pričom sa porovnáva maximálne šesť riadkov (štyri slovanské a dva grécke).

V posledných kapitolách (10 a 11) autor problematizuje schopnosť metódy paralelného prepisu rekonštruovať melódiu, čím kritizuje svojho predchodcu, Constantina Florosa, ktorý v 60. rokoch 20. storočia na základe tejto metódy identifikoval melodické formuly a čiastočne sa mu podarilo notáciu rozlúštiť. V záverečnej kapitole autor uzatvára svoju prácu tézou, že kondakárnu notáciu pravdepodobne nikdy nebudeme schopní uspokojivo transkribovať – a tým oživiť túto časť slovanského hudobno-liturgického dedičstva –, kým sa nenájde akási „rosettská doska“, ktorá by zapisovala jeden a ten istý hymnus v kondakárnej a zároveň plne transkribovateľnej notácii, alebo teoretický traktát, ktorý by znaky a pravidlá kondakárnej notácie vysvetľoval.

Táto monografia posúva výskum kondakárnej notácie a celej dobovej liturgickej kultúry

o krok ďalej. Jej najdôležitejším prínosom je zhrnutie relevantnej literatúry nielen v anglickom, nemeckom či francúzskom jazyku, ale aj v ruskom, talianskom či bulharskom. Monografia zhŕňa všetky doterajšie poznatky o kondakárnej notácii a všetkom, čo s ňou súvisí. Autor sa neobmedzuje len na jednu problematiku (napr. dešifrovanie notácie), ale zachováva si široký, komplexný pohľad.

Hodnotu tejto štúdie však znižuje veľké množstvo nedostatkov. Napriek tomu, že obsah monografie pôsobí na prvý pohľad veľmi obsažne, mnohé kapitoly nenaplnia čitateľove očakávania. Vo štvrtjej kapitole (*Liturgické exkurzy a kontext: byzantský katedrálny rítus u Slovanov*) sa napríklad čitateľ nedozvie, ako vyzeral liturgický obrad v Kyjevskej Rusi v období používania kondakárov: na akých bohoslužbách sa spevy spievali, ako mohol vyzeráť bohoslužobný program, aké liturgické pozície spevy zastávali, či ako mohol vyzeráť spôsob ich prednesu. Napriek tomu, že autor uvádza príklady a cituje z niektorých typikonov (7. kapitola), čitateľ sa v ich predpisoch rýchlo stratí a nedozvie sa, k akým záverom autor dospel a ako to vplýva na možnú rekonštrukciu spevov a ich liturgického kontextu. Prehľadná tabuľka alebo rozpis liturgických pozícií by bol určite na mieste. Prínosné by bolo aj to, keby autor ponúkol vlastnú rekonštrukciu.

Ani pri opise prameňov sa nedozvedáme, do akej miery sú grécke asmatikony a slovanské kondakáre v súlade, pokiaľ ide o ich organizáciu a konkrétny repertoár. Autor síce prikladá tabuľku s obsahom jednotlivých kondakárov, ich sekcie však nie sú zarovnané, a preto nie je zjavné, do akej miery sú prameňe príbuzné a v čom sa odlišujú.

V mnohých pasážach textu nie je jasné, kam autor argumentačne smeruje, aký má daná problematika súvis s kondakárnym spevom a prínos k záverom jeho výskumu. Príkladom môže byť hypotéza liturgickej hry troch mládenčov v peci (na predsviatok Vianoc) založená na jedinom slove v liturgickom predpise – ktoré pritom liturgickú drámu vôbec nemusí znamenať. Rovnako paraliturgický spev kolied (*kolyadki*) nemá žiaden priamy súvis s problematikou. Taktiež môžeme spomenúť kapitolu o notácii *theta*, kde nie je

zrejme, ako prispieva k rozlúšteniu kondakárnej notácie.

Ôsma kapitola o notácii trpí viacerými nedostatkami:

1. Pri identifikovaní (dlhých) hudobných formúl, ktoré pravdepodobne indikujú spomenuté veľké znaky, autor vychádza z Kukuzelovho didaktického hymnu *Mega ison*. V tabuľke uvádza zoznam vypísaných melodických formúl s ich melodickou realizáciou. Tabuľka však neobsahuje zápis v stredobyzantskej notácii (ako je to štandardom v odbornej literatúre), z ktorého by bolo možné vyčítať prípadný rytmus. Nie je ani jasné, čo tvorí jadro formuly (t. j. invariantnú melodickú realizáciu) a čo sú prírody (melódia vedúca k jadrú), ktoré sa pri každej formule líšia podľa kontextu a hlasu daného hymnu. V hymne *Mega ison* je pritom dôležité aj to, kde sa vyskytujú konkrétne znaky, ktoré ilustrujú danú formulu. Bez zápisu v stredobyzantskej notácii sa uvedené noty vznášajú v značne teoretickej a hudobne ťažko predstaviteľnej rovine.
2. Tabuľka č. 1 nesie názov *Paleografický atlas. Tabuľka paleobyzantských, stredobyzantských a kondakárnych notačných kognátov* (11. – 15. storočie), väčšinou však ide len o znaky z jedného paleobyzantského prameňa (*Ly67*; prípadne stredobyzantského *EBE 899*); kondakárne znaky autor uvádza len v dvoch prípadoch z celkových tridsiatich dvoch. Ak má táto tabuľka slúžiť ako základ pre identifikáciu kondakárnych veľkých znakov, z ktorých autor vychádza pri určovaní melodických formúl v nasledujúcej kapitole o transkripciách, nie je jasné, na akom základe ich identifikáciu zakladá. Navyše, znaky z *Ly67* uvádza so sprievodnými bodkami, ktoré sa síce v prameni vyskytujú, ale nepatria k samotnému znaku. Vhodné by bolo doplniť aj znaky z prameňa *Kastoria 8*, ktorý autor sám označuje ako akúsi „rosettskú dosku“ a intenzívne ho využíva v nasledujúcich analýzach.
3. Ďalšia časť kapitoly (spolu s tabuľkou č. 3) sa venuje malým znakom. Tabuľka má nadpis *Malé znaky: paleobyzantské, kondakárne, stredobyzantské*; ide o tabuľku

prevzatú z knihy *La musique byzantine chez les bulgares e les russes* od R. Palikarovej-Verdeilovej (1953). Bolo by vhodné použiť novšiu literatúru, prípadne zostaviť vlastnú tabuľku na základe súčasného výskumu. Napriek názvu v tabuľke chýbajú kondakárne znaky. Okrem toho sa tu nachádzajú znaky z ekfonetickej notácie, ktorej súvis s kondakárnym repertoárom je prinajmenšom otázný. Navyše, pri opise významu znakov nie je jasné, ku ktorému notačnému systému sa tieto významy vzťahujú – paleobyzantskému, stredobyzantskému alebo kondakárnemu – pričom nie je známe, ako vyzerá kondakárna paralela k uvádzaným znakom. V celej štúdii chýba zoznam kondakárnych znakov zo všetkých piatich (šiestich) kondakárov s ich vzťahom k byzantským notáciami (prípadne starej slovanskej znamennej notácii, ktorej sa autor takmer vôbec nevenuje) vrátane predpokladanej významovej etymológie.

Z deviatej kapitoly uvedieme tiež niekoľko problematických momentov. Ako prvú analýzu autor uvádza dva hymny: *automelon* (model) a *prosomoion* (kontrafaktúru). Najskôr uvádza úplný prepis textu oboch hymnov z kondakára aj s asmatickými, slabičnými vsuvkami, potom „čistý“ text bez vsuviek rozdelený do veršov; až nakoniec uvádza paralelnú transkripciu s neumami zo slovanských a gréckych prameňov. Uvedenie úplných prepisov by však dávalo väčší zmysel, keby boli paralelne podložené, aby bolo možné vidieť, ako jednotlivé frázy a kóla (v prameni je text bodkami rozdelený na krátke jednotky – akési melodické kóla) korešpondujú, alebo sa odlišujú. Po porovnaní s faksimile sme taktiež postrehli, že prepis nie je presný a niektoré znaky sú vynechané. Navyše, podstatou vzťahu *automelon-prosomoion* je identická veršová štruktúra. Nie je preto jasné, prečo autor rozdeľuje prvý (vzorový) hymnus do siedmich veršov a druhý len do šiestich.

V paralelných prepisoch tohto a nasledujúcich hymnov autor rámuje niektoré úseky, ktoré označuje podľa gréckych názvov veľkých znakov/melodických formúl. Nie je však jasné, podľa čoho tieto názvy určuje – vychá-

dza z kondakárnych veľkých znakov, z veľkých znakov asmatikona *Kastoria* 8, alebo melódií ďalšieho uvádzaného asmatikona? Nie je ani zrejmé, ktorým konkrétnym znakom tieto názvy zodpovedajú, pretože rámcované úseky často obsahujú viac než jeden znak. Neumový zápis a jeho prepis do modernej európskej notácie nie sú vždy zarovnané, takže rámčeky nezachytávajú melodické úseky presne. Okrem toho sú niektoré časti týchto prepisov zakrúžkované, ale v poznámkach k prepisu nie je uvedené prečo. Vo všeobecnosti sú poznámky k prepisom nedostatočné.

V prepisoch autor uvádza jednotlivé spevy z niekoľkých slovanských kondakárov a väčšinou z dvoch gréckych prameňov: *Kastoria* 8 (pochádzajúci zo Západnej Macedónie z Grécka) a *Гγ1* (pochádzajúci Kalábrie z južného Talianska). Nie je však jasné, prečo autor do prepisov nezahrnul prameň *Ly3*, a použil ho len ako „konzultáciu“ (s. 71). Tento prameň je totiž jedným z iba dvoch dochovaných asmatikonov pochádzajúcich z Grécka a podľa D. Conomosa po prameňoch *Kastoria* 8 a *Гγ1* predstavuje „tretiu melodickú tradíciu asmatikonov“ (s. 72, pozn. 146). Navyše, vo väčšine prípadov autor neuvádza súčasne neumový zápis a modernú notáciu z oboch prameňov – okrem jedného spevu ide vždy o kombináciu neum z jedného a melódie z druhého, hoci tieto nie sú vždy v súlade.

Za osobitnú zmienku stojí technická realizácia monografie. Odhliadnuc od nekonzistentného číslovania obrázkov a tabuliek (niektoré nie sú číslované vôbec, inde sa objavujú dve tabuľky č. 3 – na s. 140 a 150), ich grafická reprezentácia je nedostatočná. Mnohé majú také nízke rozlíšenie, že je problematické prečítať niektoré ich časti: text je rozmazaný alebo príliš drobný, notové línajky zanikajú a je problematické určiť tóny a rytmické hodnoty; neумы v tabuľkách sa ťažko identifikujú, časti prepisov sú zdeformované (rozťahnuté alebo stlačené kvôli formátovaniu). V prepisoch cyriliky sa objavujú technické chyby: napr. znak *i* (i) je nesprávne zobrazený ako *ι* (usudzujúc podľa veľkosti znaku pochádza z iného fonu; napr. s. 150, kontrafaktúra, 5. riadok), pričom o riadok nižšie je už zobrazený. Tento nedostatok sa objavuje na mnohých miestach.

V cyrilských textoch sa objavujú tiež preklepy: zámena písmen *в* a *в*, (napr. s. 200 *живодавче* namiesto *живодавче*) alebo nesprávny znak *ы* namiesto *ь* v incipite hymnu (*грѣшныникомъ* namiesto *грѣшникомъ*).

Na záver spomeňme ešte jednu nezrovnalosť. Nie všetky sledované hymny (a ich časti) sú zahrnuté do tabuľky konkordancií v prílohe č. 2 (s. 209). Hoci ich počet (11) zodpovedá zoznamu zo začiatku siedmej kapitoly (s. 95), v prílohe navyše figurujú dva verše k ipakoiom, ale chýbajú dva veľké tropáre na sviatok Bohozjavenia. Rovnako v tabuľke chýbajú incipy veršov veľkých tropárov na Vianoce a Bohozjavenie, hoci sa minimálne v jednom kondakári nachádzajú. Bolo by na mieste do tabuľky zahrnúť aj konkordancie v sledovaných gréckych prameňoch.

Monografia *Cathedral Rituals* G. Myersa prináša na jednom mieste množstvo prínosných informácií. Poukazuje na dôležité aspekty výskumu kondakárneho spevu – historický kontext, obradové tradície (typikony), liturgický kontext, spôsob prednesu, problémy notácií a ich vzájomných súvislostí, charakter niektorých znakov (ikonický alebo symbolický), ako aj na limity paralelnej rekonštrukcie. Cenný je tiež rozsah a jazyková rozmanitosť použitej literatúry. Kladom publikácie je aj uvedenie paralelných prepisov hymnov a rozsiahle prílohy (vrátane prepisov veršov, plných textov v gréčtine, cirkevnej slovančine a v anglickom preklade, ako aj tabuľky konkordancií).

Významné limity však predstavujú štruktúrne a argumentačné nedostatky, nepresnosti v prepisoch a ich nedostatočné komentáre, ako aj technické chyby, ktoré znižujú hodnotu publikácie a limitujú jej použiteľnosť pre ďalší výskum. Monografia tak určite neponúka definitívnu odpoveď na otázky súvisiace s kondakárnym repertoárom či notáciou – práve naopak, ukazuje, že ide o otvorené pole bádania, ktoré si vyžaduje ďalší výskum, ideálne aj s pomocou digitálnych nástrojov.

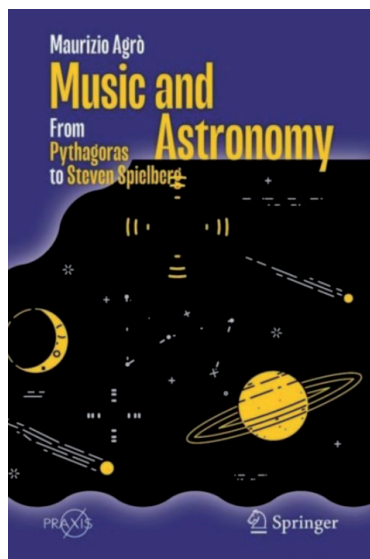
<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2025.2.8>

Samuel Škoviera

Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i.,
Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta
Univerzity Karlovy

Maurizio Agrò: Music and Astronomy. From Pythagoras to Steven Spielberg

Cham : Springer, 2022, 110 s. ISBN 978-3-031-41523-4



Spojenie hudobného umenia s oblasťou prírodných vied je starobylá koncepcia, ktorej pôvod siaha k počiatkom formovania najstarších civilizačných prejavov ľudstva. Najmä pokiaľ ide o matematiku a astronómiu, toto prepojenie bolo zvlášť silné v staroveku a stredoveku a pretrvávalo do 16., čiastočne aj 17. storočia. Často pritom šlo o kolísanie na hranici ezoteriky, astrológie a špekulatívnej filozofie, teda „vied“, ktoré boli viac-menej pevnou súčasťou všeobecnej vedeckej racionalizácie v daných obdobiach. V istom zmysle návrat k exaktnosti matematicky striktných metód v oblasti hudby možno pozorovať v druhej polovici 20. storočia v nespočetných prácach nadväzujúcich na teóriu informácie, množinovú teóriu, teóriu dynamických systémov a i.

V publikácii *Music and Astronomy: from Pythagoras to Steven Spielberg* taliansky muzikológ Maurizio Agrò vyložil, ako napovedá názov, súčinnosť hudby a astronómie vo

vzájomnom, povedzme symbiotickom vývoji. Monografia je štruktúrovaná do desiatich kapitol (okrem úvodu a záveru), z ktorých prvé štyri podávajú vcelku hĺbkový vhľad do matematického chápania hudobnej teórie od staroveku po 16. storočie. Autorovým cieľom bolo mapovať spoločnú vývojovú cestu astronómie a hudobnej teórie, opierajúcu sa o číselné vzťahy. Agrò ozrejmil chápanie hudby a vesmíru u starogréckych filozofov Aristoxena, Aetia, Anaximena, Philolaa, Platóna a i. Najpodrobnejšie je vysvetlené a nadviazané na učenie Pytagora a jeho nasledovníkov, podľa ktorých fundamentom vesmíru je Číslo. Toto chápanie bolo impulzom na definovanie intervalov (a následne ďalších zvukových vzťahov) ako číselných pomerov. V rámci prvých „historických“ kapitol je tiež venovaný priestor všeobecným predstavám o stavbe, resp. organizácii vesmíru (t. j. Slnečnej sústavy) ako systému sústredných sfér (gúl) geo- či neskôr heliocentrických.

Tretia kapitola sa zvlášť zaoberá keplerovským vesmírom. Johannes Kepler (1571 – 1630) nadviazal myšlienkovu na kopernikovský heliocentrizmus a technicky na pozorovania svojho mentora Tycha Brahe a starovekých Babylončanov (!), pričom následne syntetizoval získané poznanie a definoval tri zákony pohybu planét. Kepler si uvedomil, že planéty obieľajú nie po kruhových, ale po eliptických dráhach a rýchlosť ich obehu nie je konštantná, ale mení sa v závislosti od momentálnej vzdialenosti od Slnka. Tretí zákon (druhá mocnina času obehu telesa je proporčná k tretej mocnine priemerného polomeru orbity, tj. $a^3/T^2 = \text{konšt.}$) je uvedený v jednej z Keplerových posledných prác *Harmonices Mundi* (1619). Okrem toho táto práca, slovami Waltera Bryanta, „obsahuje veľa nezmyslov o harmónii sfér.“¹ Na základe

¹ BRYANT, Walter William: *Kepler*. Project Gutenberg eBooks, 2004. [Online.] Dostupné na: <<https://www.gutenberg.org/cache/epub/12406/pg12406-images.html>>

hlboko zakorenenej predstavy o matematickej podstate hudby, ako zdokumentoval Agrò, Kepler prisúdil každej planéte konkrétny tónový rozsah určený premenlivou rýchlosťou jej pohybu. Týmto spôsobom telesá Slnecnej sústavy tvoria neustále znejúcu a transformujúcu sa šesťhlasnú polyfóniu, resp. hexachord: do konca 18. storočia bolo známych totiž iba prvých šesť planét, vrátane Zeme, pričom Mesiac „spieva monódiu oddelene, ako pes sediaci na Zemi.“² Kepler vo svojej kozmológii nadviazal tiež na súčasnú hudobnú tradíciu a inšpiroval sa, i keď len implicitne, dielami majstrov vrcholnej renesancie.

Nasledujúce kapitoly sú venované ostatným vedcom a mysliteľom pôsobiacim v neskoršom období až do 20. storočia (Zarlino, Vincenzo a Galileo Galilei, Newton, Leibnitz, Descartes, Hanslick, Planck, Einstein a i.) a ich nazeraniu na muzikologicko-kozmologický tandem, dokumentujú postupný odklon od špekulatívnych ideí. Pri opise vzťahu hudby k svetu, ako ho vnímali spomínané osobnosti, je pre Agròa rámcovou oporou platónovské tripartitné rozdelenie univerzálnej hudby na *musica instrumentalis* (hudobná prax), *musica humana* (hudba ľudského vnútra, odrážajúca hudbu sfér), *musica mundana* (hudba sveta, t. j. vesmíru). Žiaľ, ich definícií sa nevenuje dostatočne rozsiahly priestor a čitateľ význam týchto pojmov musí vyvodiť skôr z kontextu či poznatkov inej literatúry. Výsledkom je miestami nejasné a zmätočné formulovanie myšlienok, napriek tomu však vždy zaujímavé a erudované.

V druhej polovici publikácie autor venuje priestor výslovne hudbe vo vesmíre v zmysle ľudskej aktivity (Zlatá platňa NASA uložená na sondách Voyager 1 a 2, rádiové vysielanie emitované zo Zeme či astronauti hrajúci na hudobných nástrojoch na staniciach MIR a ISS) a aktivity samotného vesmíru: reálnym zhmotnením toho, čo myslitelia minulosti nazývali *musica mundana* (gravitačné vlny,

rádiové signály zachytávané rádioteleskopmi a pod.). Agrò zostavil prehľad umelcov inšpirovaných tematikou vesmíru, najmä z oblasti pop-music. Značná časť textu sa tiež zaoberá sci-fi literatúrou, kinematografiou, v ktorej sa hudba stáva prostriedkom komunikácie, navracajúc sa tak k problematike univerzálnosti hudby ako systému postaveného na všeobecne platných matematických zákonoch.

Poznámka v súvislosti s historiografickým skúmaním: napriek množstvu spomenutých osobností vedeckého a umeleckého sveta v knihe absentuje meno William Herschel, či aspoň zmienka o jeho činnosti. Herschel (1738 – 1822) je považovaný za jedného z najvýznamnejších astronómov vôbec (objavil napríklad Urán a infračervené žiarenie), ktorý prvú polovicu života pôsobil ako hudobník a skladateľ. Zachoval sa po ňom rozpracovaný a nedokončený hudobnoteoretický spis, v ktorom špekuluje o gravitačných silách medzi tónmi rôznych modov, čo sa zdá byť vcelku relevantné v kontexte publikácie.³ Dovolíme si tiež tvrdiť, že ak by monografia vyšla o niekoľko rokov neskôr, určite by zahŕňala aj zmienku o románe Andyho Weira *Project Hail Mary* (2021). Weir v ňom vytvoril mimozemskú rasu komunikujúcu prostredníctvom päťhlasnej harmónie; hlavná postava (človek) pri konverzácii doslova hrá na klavesovom nástroji. Popularita románu sa zaslúžila o jeho filmové spracovanie (plánovaná premiéra v 2026).

Posledná kapitola monografie je v podstate prípadovou štúdiou zameranou na analýzu filmu *Close Encounters of the Third Kind* (1977, slov. *Blízke stretnutia tretieho druhu*, rež. Steven Spielberg, hudba John Williams). Kľúčovou ideou filmu je hudba ako komunikačný nástroj. Hudobná syntax vo vízii režiséra a skladateľa nie je však iba umeleckým vyjadrením, ale najmä konštruktom. Vychádza z univerzálne platných matematických zákonitostí, z ktorých je vytvorený znakovito-

² KEPLER, Johannes: *Harmonies of the World*. Preklad: Charles Glenn Wallis, 1939. Global Grey Ebooks, 2019, s. 51.

³ PROUST, Dominique – ORCHARD, Gus: *The William Herschel (1738–1822) Treatise on Music*. [Online.] Dostupné na: <<https://herschelsociety.org.uk/wp-content/uploads/2021/03/Treatise-on-Music-.pdf>>

nový systém. Napríklad úvodným signálom, začiatkom dialógu s mimozemskou rasou je jednoduché *Hello*, zhudobnené ako G-A-F-F_{8va}-C, teda stupne 2 – 3 – 1 – 1 (8) – 5 in F: ide menovite o (permutovanú) Fibonacciho postupnosť, ktorá má v usporiadanom tvare podobu 1 – 1 – 2 – 3 – 5 – 8... ($x_n = x_{n-1} + x_{n-2}$). Agrò poukázal na rôzne aspekty tohto tvaru i jeho variácií, postupné rozšírenie „tónového slovníka“ a tiež na filmové spojenie s Kodályovou chironómiou. Spielbergov film podľa autora predstavuje „svojím spôsobom zhrnutie hľadania *musica mundana* od Pytagora po gravitačné vlny.“ (s. 99)

Publikácia ponúka pútavé čítanie pre záujemcov o dva zdanlivo nesúvisiace odbory hudobnej teórie a dejín astronómie. Agrò v nej predložil tézu o vzájomnom vplyve týchto vied, a to nielen v dávnej minulosti, ale aj v súčasnom výskume a umeleckej tvorbe. Preukázal, že hudba a astronómia sú spojené „putom, ktoré nie je náhodné, ale kauzálne, ako hľadanie odpovede na veľké otázky.“ (s. 103)

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2025.2.9>

Marián Štúň

Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i.

OBSAH ROČNÍKA 16 (42), 2025

Editoriál (Eva Veselovská).....	5
Editoriál (Hana Urbancová).....	161

Štúdie

BERNAER, Jos: The Significance of Carthusian Calendars in Central Europe	9
BRUSA, Gionata: Einige Beobachtungen zur ambrosianischen Handschrift Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. 40616.....	107
CZAGÁNY, Zsuzsa: Fragment of a 14th-century Gradual in the Hungarian National Archives	76
FERKOVÁ, Eva: Slovenské ľudové piesne v klavírných úpravách Vítězslava Nováka – harmonické charakteristiky a počítačové štatistiky.....	163
FÖLDVÁRY, Miklós István: From Chartvirgus to Tobias: Archaic Hungarian Traces in the Liturgy of Prague	114
GILÁNYI, Gabriella: A Newly Identified Notated <i>Fragmentulum</i> in the Slovak National Archives	62
HALLAS, Rhianydd: Musicless Contrafact Transmission in Two Moravian Manuscripts.....	85
KRAVETS, Yuliia: Prierez dejinami ukrajinskej národnej hudby.....	241
LOMEN, Kristina: Viacjazyčný piesňový repertoár v hudobnej zbierke Jána Mičátka z Vojvodiny	190
PETŐCZOVÁ, Janka: <i>Chorprefekt</i> Friedrich Wilhelm Wagner a regionálny výskum dejín zborového spevu na Spiši	219

Materiály

TIMKOVÁ, Miriam: Piesňový repertoár obce Jablonica na Záhorí v dokumentácii Karola Plicku	133
TIMKOVÁ, Miriam – URBANCOVÁ, Hana: Nositelia piesňovej tradície na Záhorí v zápisoch Karola Plicku	280

Recenzie

BADÁROVÁ, Zuzana: Eva Veselovská – Eduard Lazorík – Hana Studeničová: Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Cremniciensi (Tomus IX)	149
KAMENSKÁ, Martina: Brent Auerbach: Musical Motives: A Theory and Method for Analyzing Shape in Music	155
LAZORÍK, Eduard: Elsa De Luca, Ivan Moody, Jean-François Goudessene (eds.): The Materiality of Sound in Chant Manuscripts in the West. Scriptor, Cantor & Notator (Volume I)	152

LOMEN, Kristina: Dominika Machutová – Marcel Jánošík (eds.): Fonografické valce v 21. storočí / Phonograph cylinders in the 21st century	141
SZÓRÁDOVÁ, Eva: Jana Kalinayová-Bartová: Ave et Salve. Hudba v bratislavskej Katedrále sv. Martina v rokoch 1526 – 1833	300
ŠČEPÁN, Michal: Zuzana Martináková-Rendeková: Dušan Martinček. Osobnosť a tvorba	145
ŠKOVIERA, Samuel: Gregory Myers: Cathedral Rituals and Chanting Practices among the Medieval Orthodox Slavs – Kondakarnoie Pienie : The Forefeast, Christmas and Epiphany Cycles (= Varia Musicologica, Band 25)	303
ŠTÚŇ, Marián: Maurizio Agró: Music and Astronomy. From Pythagoras to Steven Spielberg	308

CONTENTS OF VOL. 16 (42), 2025

Editorial (Eva Veselovská).....	7
Editorial (Hana Urbancová).....	161

Studies

BERNAER, Jos: The Significance of Carthusian Calendars in Central Europe	9
BRUSA, Gionata: Some Remarks to the Ambrosian Manuscript Mus. 40616 from the Staatsbibliothek Berlin.....	107
CZAGÁNY, Zsuzsa: Fragment of a 14th-century Gradual in the Hungarian National Archives	76
FERKOVÁ, Eva: Vítězslav Novák's Piano Arrangements of Slovak Folk Songs – Harmonic Characteristics and Computational Statistics	163
FÖLDVÁRY, Miklós István: From Chartvirgus to Tobias: Archaic Hungarian Traces in the Liturgy of Prague	114
GILÁNYI, Gabriella: A Newly Identified Notated <i>Fragmentulum</i> in the Slovak National Archives	62
HALLAS, Rhianydd: Musicless Contrafact Transmission in Two Moravian Manuscripts	85
KRAVETS, Yuliia: A Cross-Section of the History of Ukrainian National Music....	241
LOMEN, Kristina: A Multilingual Song Repertoire in the Music Collection of Ján Mičátek from Vojvodina.....	190
PETŐCZOVÁ, Janka: <i>Chorpraefect</i> Friedrich Wilhelm Wagner and the Regional Research on the Choral Singing in Spiš/Zips.....	219

Materials

TIMKOVÁ, Miriam: Song Repertory from the Village of Jablonica, Záhorie Region, as Documented by Karol Plicka	133
TIMKOVÁ, Miriam – URBANCOVÁ, Hana: Bearers of the Song Tradition in Záhorie Documented by Karol Plicka	280

Reviews

BADÁROVÁ, Zuzana: Eva Veselovská – Eduard Lazorík – Hana Studeničová: Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Cremniciensi (Tomus IX).....	149
KAMENSKÁ, Martina: Brent Auerbach: Musical Motives: A Theory and Method for Analyzing Shape in Music	155
LAZORÍK, Eduard: Elsa De Luca, Ivan Moody, Jean-François Goudessene (eds.): The Materiality of Sound in Chant Manuscripts in the West. Scriptor, Cantor & Notator (Volume I)	152

LOMEN, Kristina: Dominika Machutová – Marcel Jánošík (eds.): Fonografické valce v 21. storočí / Phonograph cylinders in the 21st century.....	141
SZÓRÁDOVÁ, Eva: Jana Kalinayová-Bartová: Ave et Salve. Hudba v bratislavskej Katedrále sv. Martina v rokoch 1526 – 1833	300
ŠČEPÁN, Michal: Zuzana Martináková-Rendeková: Dušan Martinček. Osobnosť a tvorba.....	145
ŠKOVIERA, Samuel: Gregory Myers: Cathedral Rituals and Chanting Practices among the Medieval Orthodox Slavs – Kondakarnoie Pienie : The Forefeast, Christmas and Epiphany Cycles (= Varia Musicologica, Band 25)	303
ŠTÚŇ, Marián: Maurizio Agró: Music and Astronomy. From Pythagoras to Steven Spielberg	308