

TANEČNÝ ŽÁNER A KLAVÍRNA HUDBA NA SLOVENSKU V DRUHEJ POLOVICI 19. STOROČIA

JANA LENGOVÁ

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

ABSTRACT

The dance phenomenon was one of the sources of inspiration for piano composers active in the second half of the 19th century in Slovakia. Dance forms were composed with both a utilitarian and an aesthetic function, or there could be a fluent transition between those two poles. The dance genre was associated with salon music and with the employment of technical virtuosity. Among the favourite dances in society, the quadrille, mazurka, csardas, waltz and polka were particularly loved. A speciality was the so-called Slovak quadrilles composed especially in the 1850s – 1870s, using Slovak folk songs. The dance genre evoked a response from such composers as Jozef Rizner, Ján Egry, Emil Kovárcz, Leopold Dušínský, Maximilián Hudec, Ján Levoslav Bella, Štefan Fajnor, Ignác Boldiš, and many others. The paper examines the range of representation of individual dance forms and their musical style characterisation, as well as the relationship between functionality and autonomy in this work.

Keywords: Slovakia, 19th century, piano, quadrille, mazurka, csardas, waltz, polka, functionality, aesthetic autonomy

K špecifikám hudobného tanečného žánru patrí, že jeho uplatnenie v minulosti aj súčasnosti zasahovalo v rôznej miere tak do oblasti úžitkovej, ako umeleckej hudby. Táto skutočnosť je v istej interakcii s procesom tvorby a recepcie a je determinovaná rôznymi činiteľmi, ako sú intencia skladateľa, korpus kompozično-technických prostriedkov, prezentácia diela či mimohudobné, vývojové a významové kontexty. Rozmach tanečnej kultúry v mestskom a vidieckom prostredí v druhej polovici 19. storočia tiež podnietil vzájomné transfery tanečného fenoménu medzi vidiekom a mestom. Do tohto vývojového procesu navyše vstúpili aj prejavy postupne sa emancipujúceho ná-

rodného uvedomenia, keď sa aj prostredníctvom tanečných štylizácií či idealizácií hľadal spôsob, ako vyjadriť národnú a kultúrnu identitu. Tanečný žáner bol teda určovaný svojou funkcionalitou, zároveň ju však kontextovo prekračoval.

Vzťah tanečného fenoménu a sociálnej funkcie hudby skúmal aj Jozef Kresánek, a to v kategóriách *úžitková hudba* a *ušľachtilá zábava*. Z formulácií o *úžitkovej hudbe*, ktorá bola v jeho systéme subsumovaná pod sociálnu funkciu *účelovosti*,¹ možno usudzovať na rôzne vývojové premeny a transformácie hudobných javov:

„Úžitkovou nazývame hudbu, ktorá slúži aj bez textu rôznym príležitostiam a myslíme tým hudbu tanečnú, pochodovú, pracovnú a pod. [...] V európskej hudbe sa tanečnosť viaže v prvom rade k tancu spoločenskému. [...] Od najstarších čias možno sledovať aj prerod funkcie od úžitkovosti k hudbe ušľachtilého pobavenia, ktorá sa však dostala do popredia až v priebehu baroka. Ponajviac sa to dialo štylizáciou tancov [...]. Dnes máme najmä v romantickej literatúre množstvo idealizovaných tancov a pochodov, na ktoré sa už nedá ani tancovať ani pochodovať. Slúžia na počúvanie. V mnohých práve romantických tancoch (podľa mena) nemožno vraviť natoľko už ani o ušľachtilej zábave, ale priamo o subjektívnom výraze; napr. v skladbách Chopinových, Lisztových, Smetanových atď. Avšak tieto idealizované tance, ako sme naznačili, nepatria medzi úžitkovú hudbu.“²

V Kresánkových úvahách o *ušľachtilej zábave* stojí zas v popredí kontextovosť hudobnej tvorby, jej exegézy a recepcie, ako aj multidimenzionálnosť hudobných fenoménov, hoci konkrétne explikovaná predovšetkým na hudbe 18. storočia s jej dominiaciou klasického ideálu:

„Funkcia ušľachtilej zábavy kráča v hudbe ruka v ruke s ideálom krásy; presnejšie, s ideálom objektívnej krásy. [...] niet zábavy bez hudby, a to nielen tanečnej hudby, ale aj hudby na počúvanie. Dokladom toho je hudba v celom rozsahu, od primitívnej počnúc cez ľudovú tvorbu až po hudbu našich koncertných siení. Ak by boli výhrady proti tomuto tvrdeniu, potom si musíme uvedomiť, že funkcia ušľachtilej zábavy je vždy zviazaná i s inými funkciami a tieto výhrady možno potom pripísať na vrub týchto funkcií.“³

Podobne Ján Albrecht v svojich estetických úvahách o *vznešenej a nízkej hudbe*, pod čím mal na mysli vážnu a ľudovú/populárnu hudbu, zdôraznil, že hudba nemá len jednu funkciu, ale plní potreby rôzneho druhu, čím vzniká hudba diferencovaného charakteru a zamerania.⁴ Zároveň uviedol mnoho príkladov z rôznych hudobnoštylových období, keď umelecká hudba absorbovala životodarný pulz tanečnej hudby ako jedného z možných evolučne inšpirujúcich žriediel a premís. Hans Heinrich Eggebrecht, autor známej estetickej kategorizácie členenia hudby na *autonómnú* a *funkcionálnu*, si takisto uvedomoval vzájomné prieniky oboch týchto oblastí hudby, keď okrem iného poukázal na to, že aj v salónnej hudbe s jej rôznymi typmi tanečných kompozícií sa

¹ KRESÁNEK, Jozef: *Sociálna funkcia hudby*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1961, s. 22. Ide o tieto kategórie v rámci sociálnej funkcie účelovosti: magická, interpretačná, eticko-výchovná a úžitková funkcia hudby.

² KRESÁNEK, Ref. 1, s. 25-26.

³ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 35.

⁴ ALBRECHT, Ján: *Eseje o umení*. Bratislava : Scriptorium Musicum, 2003, s. 79.

mohli vyskytovať kompozície s estetickou hodnotou.⁵ Napokon diela Fryderyka Chopina, najmä štylizácie tancov, ktoré sa v svojej dobe recipovali ako salónna hudba, dnes vnímame v prvom rade ako umeleckú hudobnú tvorbu.

Ak teda skúmame klavírnú tvorbu vytvorenú v druhej polovici 19. storočia na Slovensku a jej kompozičnú a štylovú charakteristiku z aspektu tanečného žánru, pôjde o hudobné skladby, ktoré pôvodne vznikli jednak ako hudba k tancu a na počúvanie, jednak ako idealizované tanečné štylizácie.⁶ Funkcionalita tanečných skladieb bola určujúca pre ich hudobnú štruktúru s normotvornými metro-rytmickými modelmi príslušného tanca a prvkami periodicity. V idealizovaných tancoch sa už uplatnil vyšší stupeň skladateľovej individuality. Tanečný fenomén sa ako jeden z inšpiračných zdrojov prejavil v tanečných formách, salónnej hudbe, aj skladbách s prvkami technickej virtuozity. Z kvantitatívneho hľadiska prevládala funkcionálna hudba, z čoho zároveň vyplýva, že spoločenský tanec nestál v minulosti na periférii spoločenského záujmu, ale naopak, bol v úzkom spojení so životom spoločnosti a jej aktuálnymi požiadavkami. Bola to vo všeobecnosti práve idea autonómie vysokého umenia v estetike romantizmu a prvej polovice 20. storočia, ktorá hudobné fenomény súvisiace so životnou praxou vytlačila akoby na okraj hudobných dejín. V hudobnej produkcii domácich tvorcov k obľúbeným tanečným kompozíciám v skúmanom období patrili najmä štvorylka, mazúrka, polka, čardáš a valčík.

Štvorylka sa vyvinula koncom 18. storočia zo staršieho figúrového tanca kontredansu (contredanse) a začiatkom 19. storočia sa s obľubou tancovala na dvore Napoleona I. Bonaparteho.⁷ Z Paríža sa následne rozšírila do celej Európy aj vo forme rôznych variantov. Najobľúbenejším variantom zostala pôvodná francúzska štvorylka, ktorá pozostávala vo vykryštalizovanej podobe zo šiestich sledov tanečných figúr, tzv. túr (tours). V súvekej slovenčine sa paralelne používali dva názvy: domestikovaný francúzsky názov kadrila/kadryla odvodený z francúzskeho pomenovania quadrille, a neskôr prekladový názov štvorylka, nakoľko pôvodné pomenovanie súviselo so skutočnosťou, že tanec tancovali minimálne štyri páry v tanečnej pozícii štvorca (carré).

Z hudobného hľadiska štvorylka predstavovala tanečnú suitu so šiestimi časťami, kontrastnými v tempe, metre a výraze: 1. *Pantalon* (*Nohavice*, názov bol odvodený z textového incipitu piesne *Le pantalon*; 6/8 takt, u slovenských autorov prevažoval 2/4 takt), 2. *Été* (*Leto*; 2/4), 3. *Poule* (*Sliepka*; 6/8), 4. *Trénis* (*Trénitz*, podľa mena tanečného majstra, ktorý vymyslel tanečnú figúru tejto časti; 2/4), 5. *Pastourelle* (pôvodne pastierska pieseň; 2/4), 6. *Finale* (záverečná časť; 2/4). Na normatívnosť štvorylky ako hudobnej kompozície, ktorej stavbu determinoval tanečný faktor, poukazuje jej periodická výstavba po 8 taktach, pričom v jednotlivých tanečných častiach prevažo-

⁵ EGGBRECHT, Hans Heinrich: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München; Zürich : Piper Verlag GmbH, ⁴2002 (¹1996), s. 709.

⁶ Niektoré aspekty recepcie a hudobnej tvorby tohto typu boli skúmané in LENGOVÁ, Jana: Postrehy k tanečnej hudbe na Slovensku v rokoch 1848 – 1918. In: *Slovenská hudba*, roč. 31, 2005, č. 3-4, s. 367-391.

⁷ K dejinám štvorylky por. okrem iného OTTERBACH, Friedemann: *Die Geschichte der europäischen Tanzmusik*. Wilhelmshaven : Florian Noetzel Verlag, ³1991 (¹1979), s. 167-168; [VG] [=GREGOR, Vladimír]: Čtverylka. [Heslo.] In: *Slovník české hudební kultury*. Eds. Jiří Fukač a Jiří Vysloužil. Praha : Editio Supraphon, 1997, s. 137-138.

val rozsah 32 taktov, prípadne s uplatnením princípu Da Capo, sporadicky niektoré časti začínali krátkym úvodom. Bolo bežnou praxou zostavovať hudbu štvoryliek na spôsob potpourri z obľúbených operných, neskôr operetných, ale aj ľudových a iných známych melódií.

Podobne ako v iných národných prostrediach⁸ aj slovenskí skladatelia komponovali najmä v 50. – 70. rokoch 19. storočia, zodpovedajúc súvekým trendom, také štvorylky, v ktorých sa spracovávali nápevy slovenských piesní, pričom pri výbere nebola rozhodujúca ľudová genéza, ale všeobecná rozšírenosť piesne. To bol aj dôvod, prečo skladatelia v podtitule týchto skladieb uvádzali „podľa národných nápevov“, a nie podľa ľudových nápevov. Tento typ národne špecifikovanej štvorylky sa zvykol nazývať aj slovenská štvorylka.⁹

Priam symbolicky bola prvá štvorylka tohto typu s názvom *Slovenskí vystahovalci* op. 1 Augusta Horislava Krčméryho (1822 – 1891) uvedená na slovenskom bále v Liptovskom Sv. Mikuláši 29. januára 1850.¹⁰ Dielo, ktoré má súvis s revolučnou dobou aj s pohnutými udalosťami zo skladateľovho života, pravdepodobne vzniklo niekedy v januári toho istého roku a vyšlo spolu s mazúrom *Milka* u pražského vydavateľa Marka Berru v októbri roku 1854.¹¹ August Horislav Krčméry teda ako prvý komponoval slovenské štvorylky a štylizácia jeho prvého klavírneho opusu je pretkaná stopami slovenských hudobných idiómov. V svojej štvorylke *Slovenskí vystahovalci* op. 1 spracoval v 5. časti pieseň *Janíčko, čo robíš* a v 6. časti *Ja som dobrý remeselník*. V druhej klavírnej štvorylke *Slovenka* op. 3 zloženej „z prstonárodných slovenských nápevov“ a venovanej „národofubným devám slovenským“ Krčméry v štylizácii kompozície využil slovenské piesne ako *Sadla muška na konárik* (1. časť), *Hoja, Ďunda, hoja* (2. časť), *Gúľalo sa, gúľalo* (4. časť) či *Mala som frajera kominára* (6. časť).¹² Treba však vo všeobecnosti poznamenať, že hudobní skladatelia až na výnimky, ako napríklad M. Hudec, neuvádzali v notách názvy štylizovaných piesňových nápevov, a tak proces identifikácie citovaných melódií nie je ešte uzavretý.

Najúspešnejšie slovenské štvorylky vytvorili začiatkom 60. rokov 19. storočia Maximilián Hudec (neskôr Bán, 1836 – 1911) a Ján Levoslav Bella (1843 – 1936).

⁸ V českom prostredí por. VG [=GREGOR], Ref. 7, s. 137, tu aj pojem *národne špecifikovaná štvorylka*.

⁹ Termín *slovenská štvorylka*, resp. *slovenská kadrila* použil KRESÁNEK, Jozef: Vznik národnej hudby v 19. storočí. In: *Dejiny slovenskej hudby*. Eds. Ladislav Burlas, Ladislav Mokřý a Zdeněk Nováček. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1957, s. 294.

¹⁰ Bližšie k tomu por. LENGOVÁ, Ref. 6, s. 371-372. Pôvodný názov na tlači: *Slovenscí Vystěhovanci* (!), t. j. *Slovenskí vystahovalci*; názov tanca na tlači v podtitule: *štvertanec francuský* (!), t. j. *francúzsky štvertanec*.

¹¹ Rok vydania podľa online databázy <www.hofmeister.rhul.ac.uk/>, 22.09.2008. Názov diela na dobovej tlači: *Milka-Mazúr*. V dobových názvoch tančov, ak obsahovali krstné meno, bolo zaužívané poradie: meno, názov tanca. Toto poradie ponechávame, avšak v zhode so súčasnými jazykovednými pravidlami upravujeme v celej štúdií nasledovne: Vynechávame spojovník, ak je uvedený, a názov tanca píšeme malým písmenom, prípadne s ohľadom na kontext uvádzame ako hlavný názov len krstné meno.

¹² Rukopis diela archivovaný in SK-BRnm MUS CIX 137, por. tiež SEDLICKÝ, Tibor: Hudobno-výchovná činnosť Augusta Horislava Krčméryho. In: *Hudobný archív* 3, 1981, s. 408.

Maximilián Hudec, vzdelaním evanjelický farár, sa komponovaniu venoval iba v mladosti. V svojej *Maríne kadrile*,¹³ publikovanej vo Viedni u A. O. Witzendorfa roku 1862 a dedikovanej vynikajúcej slovenskej herečke a predstaviteľke tragických rol Maríne Hodžovej, dcére evanjelického farára a popredného literáta Michala M. Hodžu, spracoval celkovo 13 slovenských piesní, okrem iného *Keď som išiel od Zuzičky* (1. časť), *Na zelenom vršku sedí zajac* (2. časť), *Hej, pod Kriváňom* a *Naša pani kňahne* (3. časť), *Kačička divoká* (4. časť), *Poberme valašky* a *Odzeme* (5. časť), *Hej, javor, javor zelený* (6. časť). Hudecova štvorylka sa vyznačovala premysleným výberom piesňových melódií a ich vhodnou kombináciou v jednotlivých častiach tanečnej suity. Pozoruhodné je spojenie obľúbenej súvekej vlasteneckej piesne *Hej, pod Kriváňom*, pôvodne *Hej, pod Muráňom*, ktorá zľudovela a ktorej autorom textu bol chyžniansky evanjelický farár Samo Tomášik (1813 – 1887). Upravenú melódiu tejto piesne Hudec veľmi umne skombinoval s nápevom starobylej balady pravdepodobne s francúzskymi vplyvmi *Naša pani kňahne*. Takýto typ hudby mohol byť najmä v 60. rokoch 19. storočia recipovaný nielen v zmysle tanečnej a hudobnoestetickéj hodnoty, ale aj ako hudobný symbol národnej identity. Piesňové melódie boli síce podrobené rytmickým úpravám a varírovaniam, avšak Hudecove úpravy prezrádzajú hudobný vkus a cit pre mieru.

Z titulného listu *Svätomartinskej kadrily* Jána Levoslava Bellu, ktorá vyšla koncom roka 1862 tiež u A. O. Witzendorfa vo Viedni,¹⁴ vyplýva, že na vznik diela mali vplyv kultúrne a politické udalosti tej doby. Bella ju napísal na pamiatku prvého slovenského celonárodného zhromaždenia v Turčianskom Sv. Martine 6. a 7. júna 1861, ktoré prijalo programový dokument *Memorandum slovenského národa*, a venoval ju slovenskému politikovi Jánovi Franciscimu, predsedovi tohto zhromaždenia. Či kadrila vznikla už roku 1861, ako sa domnieva Ernest Zavorský,¹⁵ alebo až roku 1862, nemožno jednoznačne pramenne doložiť. Kadrila je však Bellovým dielom mladosti, komponoval ju ako 18-ročný poslucháč banskobystrického bohosloveckého seminára.

Na rozdiel od M. Hudeca Bella neuviedol v notách názvy citovaných piesňových melódií. Doteraz sa podarilo identifikovať desať piesní, pričom treba vziať do úvahy fakt, že ľudové piesne existovali tiež vo variantoch a mobilita piesňového nápevu viedla k možnosti jeho spojenia s niekoľkými textami. V 1. časti Bella spracoval tri piesne: starobylú obradovú pieseň *Hoja, Ďunda, hoja*, rozšírenú pastiersku *Pokapala na salaši slanina* a novšiu *Zahučali hory*. V piesni *Pokapala na salaši slanina* skladateľ uprednostnil variant s úzkym piesňovým rozsahom sexty ($f - d^2$) a v piesni *Zahučali hory* vstupný interval veľkej sexty ($b^1 - g^2$),¹⁶ pričom bežnejší a rozšírenejší bol variant veľkej tercie. V 2. časti spracoval pieseň *Už som pochodiu (pochodil) všetky dediny*, v 3. časti piesne *Nitra milá, Nitra a Dolina, dolina, kamenný chodníček*, v 4. časti pieseň *Nebuď smutná, buď veselá* a pieseň s textom Jozefa Miloslava Hurbana *U proudú valných*

¹³ K analýze bližšie por. LENGOVÁ, Ref. 6, s. 372, dobový názov diela *Marína-Kadrylla*.

¹⁴ Oznam o jej vydaní in *Sokol*, roč. 1, č. 12, s. 482.

¹⁵ ZAVARSKÝ, Ernest: *Ján Levoslav Bella. Život a dielo*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1955, s. 109.

¹⁶ Pieseň *Zahučali hory* so vstupnou veľkou sextou por. in *Ľudové piesne z Liptova a Oravy. Podľa zbierky Jozefa Czupru z pol. 19. stor.* Spracoval Ladislav Galko. Martin : Osveta, n. p., 1958, s. 57, č. 41, k melodickým a textovým variantom piesne s. 57-58.

Dunaje širého, v 5. časti pieseň *Mám ja lúčku v hlbokej doline* a v 6. časti spoločenský pieseň *Dobrá noc, má milá*. Ako zaujímavosť uvedme, že pod básnický text *Nad nami sa krúčia sokoli* štúrovca Jána Jaroslava Kmeťa (1823 – 1871)¹⁷ bola podložená melódia piesne *Dobrá noc, má milá* a ako nová pieseň sa spievala 30. novembra 1844 pri slávnostnej rozlúčke s chorvátskymi poslancami uhorského snemu pri ich odchode z Bratislavy. Je pozoruhodné, že Bella zaradil do svojich *Slovenských štvorspevov* (1865) vo vlastnej štvorhlasnej úprave tak Hurbanovu pieseň *U proudú valných Dunaje širého*,¹⁸ ako aj Kmeťovu *Nad nami sa krúčia sokoli*.¹⁹ Vzhľadom na vznik Bellovej kadrily, jej dedikáciu a posledné dve spomínané piesne ponúka sa hypotéza, že v diele mohol byť šifrovaný aktuálny dobový konotát, napomínajúci na štúrovsko-hurbanovský odkaz z meruósmych rokov. Okrem funkcionality tanečnej hudby mohla tak eventuálne Bellova *Svätomartinská kadrila* symbolicky prezentovať aj také sémantické hodnoty ako národná a kultúrna identita či idea slobody.

Zo slovenských štvoryliek uvedme bližšie ešte dve, vytvorené v 70. rokoch 19. storočia. Bohuslav Emil Laciak (1852 – 1891) využil v svojej *Ladonke kadrile* (1875) pieseň *Ja som dobrý remeselník*.²⁰ Častejší výskyt niektorých piesní v slovenských kadrilách možno vnímať ako istý stereotyp, ale aj ako popularitu či disponovanosť piesne vhodnej na určitý typ úprav. Zaujímavú slovenskú štvorylku s názvom *Kvety tatranské* op. 13 vytvoril Ignác Boldiš (1856 – 1912) a vydal ju litograficky u Ivana B. Zocha v Krupine niekedy roku 1875 alebo 1876.²¹ Citoval v nej piesne *Keď som trávu kosil, Šablenka brúsená, Sadla muška na konárik, Kačička divoká, Nitra milá, Nitra, Pri Prešporke na Dunaji, Spievanky, spievanky* a *Moje milé premilené jahody*. Svižný tanečný ráz diela podporuje aj inovatívny synkopovaný rytmus vojenskej piesne *Šablenka (Šablička) brúsená* v 2. časti.

V súvislosti so spracovaním slovenských piesní v tanečných kompozíciách treba spomenúť aj jedinú zachovanú tanečnú klavírnu skladbu *Rozpomienka na Sitno*, vydanú vo Viedni v septembri až októbri 1860,²² ktorej autorom je bátovský evanjelický farár a nadšený hudobník Pavol Gerengay (1825 – 1895). V skladbe vzdal hold svojmu rodnému kraju s jeho dominantou, legendami opradeným vrchom Sitno, a využil v nej štylizáciu obľúbenej piesne *Keď som išiel okolo vrát*. Z podtitulu „hudba k slovenskému národnému tancu“ možno usudzovať, že podobne ako v iných národných prostrediach

¹⁷ Por. Kmeť, Ján Jaroslav. [Heslo.] In: *Slovenský biografický slovník*. Zv. 3. Martin : Matica slovenská, 1989, s. 116. Kmeťova báseň *Nad nami sa krúčia sokoli* bola publikovaná v almanachu *Nitra* (1846).

¹⁸ Por. mužský štvorhlas *Žiaľ*, textový incipit *U proudú valných Dunaje širého*, in BELLA, Ján Leoslav: *Slovenské štvorspevy*, Viedeň : František Glöggel, [1865], zv. 1, s. 7, č. 3. Pôvod melódie nie je bližšie známy.

¹⁹ Por. mužský štvorhlas *Chorvátom*, textový incipit *Nad nami sa krúčia sokoly*, in BELLA, Ref. 18, s. 12, č. 9.

²⁰ Por. BANÁRY, Boris: *Slovenské národné obrozenie v hudbe*. Martin : Matica slovenská, 1990, s. 100.

²¹ Por. Boldiš, Ignác. [Heslo.] In: *Slovenský biografický slovník*. Zv. 1. Martin : Matica slovenská, 1986, s. 287. Tu sa uvádza, že štvorylka *Kvety tatranské* vyšla v Revúcej roku 1876. Na titulnej strane tlače je jednoznačný údaj: V Krupine, to znamená, že chybné miesto vydania treba korigovať. Podľa pobytu I. B. Zocha v Krupine, by mohlo ísť aj o rok vydania 1875. Tento rok uvádza aj BANÁRY, Ref. 20, s. 100. Toho času však nie je možné časový údaj spresniť.

²² Datovanie podľa online databázy <www.hofmeister.rhul.ac.uk/>, 22.09.2008.

aj slovenské mešťanstvo a mladá buržoázia mali záujem na vytvorení špeciálne národnej tanečnej formy, ktorá sa však napokon v konkurencii iných dobových spoločenských tancov nepresadila. Z dobových správ aj súčasných výskumov etnochoreológie vyplýva, že Gerengayova skladba bola určená pre párový krokový, skočný a krúživý tanec, aký sa v tom čase s obľubou tancoval v slovenskej spoločnosti. Skladbu charakterizuje dvojdobé metrum, rýchle tempo a periodická stavba s hudobným vrcholom s iskrivým tanečným pulzom v tretej perióde. Je zaujímavé, že aj v klavírnej partitúre fantázie-rapsódie Bohuslava Emila Laciaka s idealizáciou melódií slovenských piesní *Slovenské zvuky*, publikovanej roku 1885, nájdeme podobný odkaz *Slovenský tanec* (t. 155 – 164/184). Rovnako ako u Gerengaya aj u Laciaka je tento skladobný diel koncipovaný diatonicky, v dvojdobom metre, rýchlym tempe, s periodickou stavbou a iskrivým tanečným pulzom.

Tvorbe klavírnych štvoryliiek sa venovali aj ďalší skladatelia, medzi nimi Štefan Fajnor, Jozef Rizner, Ján Egry (*Alojzia štvorylika*) a iní. Tanečnú hudbu komponoval aj Jozef Chládek (1856 – 1928), absolvent Organovej školy v Prahe a od roku 1879 regenschori farského kostola sv. Ondreja v Ružomberku. Časť svojich tanečných klavírnych kompozícií zhrnul do dvoch rukopisných zbierok s nemeckým názvom: *Tanz-Album (Tanečný album)* a *Zweites Tanz-Album (Druhý tanečný album)*.²³ Zatiaľ čo prvý *Tanečný album* (1877) vytvoril na svojom predchádzajúcom pôsobisku v Kouřimi, predpokladáme, že vznik nedatovaného *Druhého tanečného albumu* sa už spájal s Ružomberkom, prinajmenšom v ňom obsiahnuté tance sa tu iste hrávali, ako možno dedukovať z dvojazyčných nemecko-maďarských názvov skladieb. Súčasťou *Druhého tanečného albumu* je aj *Strelecká štvorylika (Schützen-Quadrille)* op. 14.

K obľúbeným tanečným formám na Slovensku v 19. storočí patrila aj ďalšia tanečná forma – mazúrka. Tanec poľského pôvodu so staršími koreňmi sa od 30. rokov 19. storočia rozšíril po celej Európe ako spoločenský tanec a tiež ako idealizovaná klavírna kompozícia, ktorú reprezentoval na prvom mieste Fryderyk Chopin a ďalej jeho mnohí nasledovníci. Mazúrkový model sa opiera o trojdobé metrum (3/4, 3/8), charakteristický rytmus s bodkovanou figúrou a akcentom na ľahkej dobe a ženské závery na konci hudobných fráz.²⁴ Z prehľadu hudobnej tvorby mazúrkového typu druhej polovice 19. storočia na Slovensku vyplýva, že sa komponovali tri druhy mazúrkových kompozícií: tempovo hybnejší mazúr, k výrazovej zádumčivosti inklinujúca mazúrka

²³ K tomu por. MATEJOVÁ, Miriam: *Tanz Album – novoobjavené dielo Jozefa Chládko (1856 – 1928) – ružomberského regenschoriho a kantora*. In: *Pramene slovenskej hudby IV : 1. Pisomné hudobné pramene 19. storočia, 2. Spracovanie a digitalizácia hudobných dokumentov a riešenie praktických problémov hudobného knihovníctva v Čechách a na Slovensku*. Zborník vedeckých štúdií. Eds. Martina Božeková, Anna Kucianová. Martin : SNK, SNS IAML, 2014, s. 85-93. Dr. Miriam Matejová, ktorá od roku 2005 publikovala viaceré práce aj notové vydania k životu a dielu J. Chládko, v citovanej štúdiu uvádza, že Chládko *Druhý tanečný album*, pôvodne archivovaný v Liptovskom múzeu v Ružomberku ako súčasť Chládkovej pozostalosti, sa už počas jej výskumov v rokoch 2006 – 2008 v múzeu nenachádzal, pravdepodobne sa stratil alebo pamiatka je založená na nesprávnom mieste. V predkladanej štúdiu sa opieram o xeroxovú kópiu spomínaného prameňa (sign. MUS 21) v mojom osobnom vlastníctve, ktorú som si dala vyhotoviť v rámci krátkeho výskumu, absolvovaného v Liptovskom múzeu roku 2000.

²⁴ Por. [VG - HL] [=GREGOR, Vladimír – LAUDOVA, Hana]: *Mazurka*. [Heslo.] In: *Slovník české hudební kultury*. Eds. Jiří Fukač a Jiří Vysloužil. Praha : Editio Supraphon, 1997, s. 541.

a na ňu nadväzujúca melodicky koncentrovaná polka-mazúrka. Ukazuje sa, že najrozšírejšia bola polka-mazúrka s jej príznačným trojdobým metrom (3/4-takt), ktorá typologicky spájala charakteristické znaky českej polky a poľskej mazúrky.

Okrem štvoryliet a poliek zahrnuje klavírna tvorba Augusta Horislava Krčméryho aj juvenilný *Milka mazúr* (1854). Svižné tempo v trojosminovom takte, forma da capo s triom, ukážková tanečná faktúra, vtipne varírovaná melodika boli zárukou, že dielo sa dobre uplatnilo pri tanci aj na počúvanie. Podobne tanečne hybné sú aj mazúry Jozefa Riznera (*Štyri mazúry / Négy mazur* op. 16, *Tri mazúry / Három mazur* op. 19).

Komponovaniu tanečných foriem a štylizovaných tancov sa najmä v 60. rokoch 19. storočia venoval Štefan Fajnor (1844 – 1909), hoci sa k nim sporadicky vracal až do 90. rokov. Väčšia časť tejto jeho tvorby sa zachovala v rukopisnej podobe, časť je však stratená či nekompletná. V tektonike poliek a poliek-mazúrok skladateľ inklinoval k zaužívanej trojdielnej forme da capo s triom. V myšlienkovno-tematickom procese sa opieral o princíp opakovania hudobných myšlienok s drobnými variačnými zmenami. Staval na výrazne individuálnej melodike, ktorá vyrastala z harmonického základu, čím dospel k osobitej symbióze melodickkej a harmonickej zložky. Dobroslav Orel, Fajnorov biograf, v stručnej charakteristike skladateľových mazúrok a poliek okrem iného napísal:

„V prvých pokusech spočíva harmonisace na tonice, subdominantě a dominantě, v pozdějších dílech užívá sice téže kostry harmonické, avšak ji naplňuje směšnými a zajímavými přechody. Melodika jest všude svěží a výrazná, a neopakuje se v jednotlivých polkách a mazurkách. Zvláště tria vykazují jemnou lyriku. Je pro Fajnora zajímavé, že v tanečních kusech nikde se neopírá o melodii lidové písně, nikde jí necituje a je v její tvorbě zcela samostatný.“²⁵

Hoci Fajnorove mazúry boli určené pre hudobný salón, a nie na koncertné predvedenie, vyžadujú si zväčša od klaviristu značnú technickú vyspelosť. V ich názvoch figurujú často mená žien, ktorým boli venované: *Milka polka-mazúrka* op. 5, *Jettka mazúrka* op. 9, *Jarienka mazúrka* op. 10. Iné mazúry a polky-mazúry sú bez bližšieho pomenovania, mazúrka *Chopinov sen* (1894) je poctou Chopinovi. Štefan Fajnor bol obdivovateľom klavírneho umenia F. Chopina a F. Liszta, čo sa spätne odrazilo aj v jeho kompozičnom myslení.

Salónnu klavírnú tvorbu obohatil aj nitriansky regenschori Leopold Dušínský (1833 – 1911), ktorý svoje tri klavírne tanečné kompozície (čardáš, polka-mazúrka, trasená polka / polka tremblante) publikoval v budapeštianskom hudobnom periodiku *Apollo*. Polka-mazúrka *Stratená domovina* (*Honvesztett*, 1873) sa vyznačuje zádušnou náladou, ktorú určuje prvá téma v g mol. Elegický kolorit mazúry zostáva zachovaný napriek durovému tónorodu ďalších troch tém. Nástrojová štylizácia nekladie na klaviristu zvýšené nároky, dielo však zaujme svojou výrazovou ušľachtilosťou. Jednoduchú klavírnú faktúru s elegantným melodickým vzletom má aj polka-mazúrka *Pocta krásnym Trnavčankám* op. 18 s pôvodným francúzsko-nemeckým názvom *Hommage aux belles Tyrnoises / Huldigung den schönen Tyrnauerinen*, ktorú vytvoril trnavský re-

²⁵ OREL, Dobroslav: *Štefan Fajnor, slovenský skladateľ (1844 – 1909)*. Bratislava 1935 (Otisk z „Bratislavy“, Časopisu pro výzkum Slovenska a Podkapatské Rusi vydávaného Učenou Společností Šafaříkovou, roč. 9, č. 1-2), s. 20.

genschori a literárne činný hudobník František Otto Matzenauer (1845 – 1901) a vydal u trnavského tlačiara Adolfa Horovitzu roku 1883.

Produkcia klavírných salónnych mazúrok bola pomerne rozsiahla a k jej rozšíreniu prispel okrem iných kremnický skladateľ a organista František Janeček (1837 – 1909) (*Salon-Mazurka* op. 8, *Über Berge* op. 11), bratislavský skladateľ a pedagóg Ludwig Burger (1850–1936) (*Édes álmok*) či trenčiansky lekár, múzejník a nadšený milovník hudby Karol Brančík (Brancsik, 1842 – 1915). Príznačné je, že svoju klavírnú polku-mazúrku *Veselá myseľ* (*Heiter Gemüth*) z roku 1882 venoval Brančík „trenčianskym hudobným diletantom“ („Gewidmet den Trencsiner Musikdilettanten“),²⁶ prirodzene, pojem diletant v tom čase znamenal milovníka hudby, ktorý hudbu pestoval zo záľuby.

Ďalšou rozšírenou tanečnou formou, ktorej sa v skúmanom období tvorivo zmocnili aj domáci skladatelia, bola polka, spoločenský tanec českého pôvodu. Podobne ako čardáš aj polka si približne od 30. rokov 19. storočia postupne získala obľubu v celej Európe.²⁷ K charakteristickým znakom polkových kompozícií patrilo rýchle tempo, dvojdobé metrum (2/4), príznačné rytmické figúry so striedaním šestnásťn a osmín na hlavných dobách a tiež kontrasty legata a staccata. Postupne sa vyvinuli rôzne typy poliek, medzi nimi rýchla (tiež francúzska, polka française), trasená (polka tremblante) a ďalšie. Polka-mazúrka sa pre svoje charakteristické trojdobé metrum radí do kategórie mazúrok.

K hlavným domácim predstaviteľom klavírnej polky treba počítať Františka Janečka, Štefana Fajнора a Jozefa Chládku. Štefan Fajnor komponoval klavírne polky podobne ako mazúrky predovšetkým v 60. rokoch 19. storočia. Sú svieže a melodicky nápadité. Ženské mená v názvoch poliek odkazujú buď na dedikáciu diela alebo na slovanskú mytológiu: *Božena polka française* op. 4, *Jertha polka française* op. 13, *Lada polka* op. 14, *Želmíra polka française* op. 18, *Mileva polka française* op. 18.²⁸ Dve polky sú bez opusového čísla. Ako príklad na uplatňovanie princípu hudobného kontrastu vo Fajnorových polkových kompozíciách môže poslúžiť polka française *Božena* op. 4, v ktorej vtipnú tému polky s repetíciami tónov a chromatickým protipohybom vystrieda v triu lahodná lyrická melódia s bodkovaným rytmom. Skladba je komponovaná na počesť Boženy Hodžovej,²⁹ dcéry Michala M. Hodžu, neskôr manželky básnika a advokáta Vendelína B. Kutlíka.

O kompozíciách Františka Janečka, ktoré vytvoril v oblasti svetskej hudby, sa vo všeobecnej rovine Konštantín Hudec vyjadril:

„Podnetom jeho [t. j. Janečkových] kompozičných ambícií bola meštianska spoločnosť. Písal úžitkovú hudbu aktuálnu, čerstvú, oduševňujúcu, ktorá vyhovovala spoločenským konvenciám a formám.“³⁰

²⁶ Podľa titulného listu, archivovanie diela in SK-BRnm MUS XVIII 286.

²⁷ K vzniku, dejinám a charakteristike polky por. [VG - HL] [=GREGOR, Vladimír – LAUDOVÁ, Hana]: Polka. [Heslo.] In: *Slovník české hudební kultury*. Eds. Jiří Fukač a Jiří Vysloužil. Praha : Editio Supraphon, 1997, s. 707-708.

²⁸ Por. OREL, Ref. 25, s. 17.

²⁹ Por. OREL, Ref. 25, s. 17.

³⁰ HUDEC, Konštantín: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*. Bratislava : SAVU, 1949, s. 57.

Podobne usudzoval aj Dobroslav Orel, keď konštatoval, že väčšina Janečkových poliek má jednoduchú klavírnu štylizáciu a je určená na tanec.³¹ Okrem šiestich poliek bez názvu poznáme Janečkovu *Hanerl polku* (*Hanička*) či *Malchen polku* (*Amálka*). Z titulného listu autografu polky *Hanerl*³² možno dedukovať, že vznikla niekedy v rokoch 1862 – 1865 ešte v predkremnickom období, keď Janeček pôsobil ako učiteľ a organista na Vindšachte, dnes súčasť Štiavnických Baní.

Relatívne veľa poliek skomponoval Jozef Chládek. Už Chládkov prvý opus *Šotys* (*Schottisch*) op. 1 predstavoval typ tanca podobného polke. Viaceré polky, najmä typ polky française, zahrnoval jeho prvý *Tanečný album* z predružomerského obdobia.³³ Jeho *Druhý tanečný album* obsahoval tieto polkové kompozície: polka française *Medenák* (*Kupferstück*)³⁴ op. 12a, *Polka schnell* (bez opusového čísla), polka schnell *Pech* op. 16, polka française *Najkrajšie oči* (*Die schönsten Augen*) op. 17, polka française *Nezábudka* (*Vergissmeinnicht*)³⁵ op. 18. K tomu sa družia tiež samostatne zachované polky. V melodike svojich tanečných kompozícií Chládek s obľubou využíval neúplný stupnicový pohyb nahor aj nadol, repetície tónov či terciové dvozvuky.

Salónny charakter majú klavírne polkové kompozície Jozefa Riznera, Františka Otta Matzenauera (*Irena polka / Irene lengylke*) a Leopolda Dušinského. Svoju polku *Spomienka na Zniev* (*Erinnerung an Znio*) op. 18 so slovenskými geografickými reáliami venoval Rizner „svojmu milému otcovi“ („Seinem lieben Vater gewidmet“).³⁶ Polka má síce obvyklý trojdielny pôdorys s triom, avšak namiesto návratu prvého dielu Da Capo pokračuje novým dielom (ABC), v ktorého tematickom materiáli sú zakomponované nové myšlienkové prvky aj prvky z predchádzajúcich dvoch dielov. Polka je tiež zaujímavá tonálnym plánom (C dur, F dur, As dur) aj celkovým harmonickým priebehom. Trasenú polku *Radiála* (*Sugárút rezgő polka*), ktorá vyniká zvláštnym čarom elegantnej ľahkosti, vydal Dušinský v budapeštianskom hudobnom časopise *Apollo* roku 1873.

Krátko sa zmienime aj o menšej príležitostnej skladbe *Kremnická hasičská polka* (*Kremnitzer Feuerwehr-Polka*) Jána Levoslava Bellu z čias jeho kremnického pôsobenia v 70. rokoch 19. storočia. Polka síce vyšla tlačou, avšak donedávna bola známa iba ako fragment, keďže z jej tlačenej vydania sa zachovala len druhá notová strana.³⁷ Na základe aktuálneho pramenného výskumu poznáme už toho času aj jediný zachovaný kompletný exemplár tlače tejto skladby.³⁸ Podľa titulného listu dielo existovalo para-

³¹ Por. OREL, Ref. 25, s. 21.

³² Archivovanie diela in: SK-Msnk A XLIV- 52.

³³ Konkrétne skladby uvádza MATEJOVÁ, Ref. 23, s. 89. Skladateľ zvykol používať rôzne skratky tancov Polka fr., Polka franc. a pod. V našom príspevku skratky rozpisujeme a prípadné gramatické chyby na rukopisných prameňoch opravujeme mlčky.

³⁴ V novej literatúre sa stretáme s chybne uvádzaným názvom *Rupferstück*.

³⁵ V novej literatúre sa názov chybne uvádza ako *Vergessmeinnicht*.

³⁶ Tlač diela archivovaná in H-Bami 241.327.

³⁷ Por. ZAVARSKÝ, Ref. 15, s. 374. Skladba však bola novšie považovaná de facto za stratenú, nakoľko aj spomínaný fragment bol archivovaný v tzv. vytraseňom materiáli fondu J. L. Bella v signatúre Fragmentsy a skice bez bližšieho určenia, in SK-BRnm MUS L 173.000, obr. 083.

³⁸ Kremnica, NBS – Múzeum mincí a medailí, Fond regionálnej histórie, Hudba, šk. Notový materiál, nesign. Výskum v NBS – Múzeu mincí a medailí v Kremnici som realizovala v rámci riešenia grantového projektu VEGA č. 2/0078/12 v roku 2014.

lelne aj v obsadení pre dychový orchester. Z titulného listu ďalej vyplýva, že polku vydalo vydavateľstvo Hasičskej hudobnej školy v Kremnici litografiou lipských tlačiarov Engelmann & Mühlberg. Tlačiarenský údaj umožňuje určiť datovanie vydania diela post quem 1875.³⁹ Tento cenný objav prispieva ku kompletizácii celostného obrazu hudobného diela skladateľa, ale zároveň je ukázkovým príkladom, ako rozptýlene sú archivované pramene k slovenským hudobným dejinám.

Ďalší spoločenský tanec čardáš sa formoval v 30. rokoch 19. storočia, avšak mal staršie korene a vyvinul sa adaptovaním vývojovo staršej vrstvy tanca hungaresca, resp. verbunku. Rozšíril sa najprv na území bývalého Uhorska a následne v celej Európe. Hoci bol hudobne výsledkom synkretického procesu kultúrnych transferov multietnického uhorského prostredia, začal fungovať ako typový znak maďarskej národnej hudby.⁴⁰ Pre čardášové kompozície sú typické špecifické štýlotvorné elementy, označované pojmom novouhorský štýl.⁴¹ Patrí k nim dvojdobé metrum, kontrast pomalej (lassú) a rýchlej (friss) časti, striedanie tónorodu (mol – dur), uplatnenie choriambického rytmu v pomalej časti a synkopového rytmu v rýchlej časti, príznačné ozdobovanie melódie, tzv. cifrovanie a typické závery hudobných fráz.

Už spomínaný Jozef Rizner, ktorý žil od roku 1858 v maďarskom prostredí v Jászberényi, zanechal v svojej tanečnej tvorbe početné čardášové kompozície. K ranému tvorivému obdobiu patrí *Turčiansky kortešský čardáš* (*Turóczi kortes csárdás*) op. 12, ktorý vyšiel niekedy okolo roku 1846 a bol venovaný podľa dedikácie na titulnej strane tlaču turčianskemu hlavnému stoličnému sudcovi Jurajovi Justovi z Necpál (György Juszt Neczpáli). Dielo muselo byť veľmi úspešné, keďže vyšlo aj jeho druhé vydanie, avšak už bez dedikácie. *Turčiansky kortešský čardáš* bol napísaný v období prvého veľkého rozmachu čardáša ako spoločenského aj ľudového tanca. Obsahuje hudobné prvky čardášových kompozícií, ako sú charakterizované vyššie. Nepoznáme síce okolnosti vzniku skladateľovho *Turčianskeho kortešského čardáša* ani recepciu diela, iba z názvu a venovania možno usudzovať na súvislosti s volebnými agitáciami, nazývanými v bývalom Uhorsku kortešačky. Téma kortešačiek rezonovala aj v tanečnej tvorbe nitrianskeho Leopolda Dušínskeho, čoho dokladom je jeho podobne pomenovaný *Kortešský čardáš* (1873).

³⁹ Por. BACHER, Rebekka: Engelmann & Mühlberg (Leipzig) / Drucker. In: *Musikverlagswiki. Arbeitshilfe zur Datierung der Musikdrucke*, dostupné na internete <<http://www.musikdrucke.hwk-leipzig.de/wordpress/?p=2034>>, 07.09.2014. Podľa uvedeného zdroja tlačiarenská firma bola založená k 1. novembru 1875.

⁴⁰ Por. LENGOVÁ, Ref. 6, s. 375.

⁴¹ K charakteristike a genéze pojmu novouhorský štýl okrem iného por. URBANCOVÁ, Hana: „Uhorské“ prvky v hudobnej tvorbe Franza Schmidta. In: *Slovenská hudba*, roč. 24, 1998, č. 3, s. 390-391; URBANCOVÁ, Hana: Novouhorský štýl v slovenskej hudobnej kultúre a procesy sebaidentifikácie. In: *Hľadanie novej podoby strednej Európy (fenomén integrácie a dezintegrácie od osvietenstva po 1. svetovú vojnu)*. Eds. Kamil Sládek a Dušan Škvarna. Bratislava : Centrum pre európsku politiku, 2005, s. 221-231; tiež PETHŐ, Csilla: Style Hongrois. Hungarian Elements in the Works of Haydn, Beethoven, Weber and Schubert. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, roč. 41, 2000, č. 1-3, s. 199-219; SZABOLCSI, Bence: *A Concise History of Hungarian Music*. Budapest : Corvina Press, 1964, s. 53-83. Maďarská muzikológia používa termíny uhorský štýl alebo verbunk (verbunkos), verbunkový štýl. B. Szabolcsi člení vývoj verbunkového štýlu do troch periód: raný 1750/1760 – 1810, rozvinutý 1810 – 1840, neskorý 1840 – 1880.

Novouhorský štýl výrazne poznačil klavírnu tvorbu banskobystričského regenschoriho Jána Egryho. Je autorom niekoľkých nápaditých čardášov, ktoré boli vydané u budapeštianskych vydavateľov: *Irma čardáš* (*Irma csárdás*, 1864), *Jozefína čardáš* (*Josefin csárdás*, 1866), *Erži čardáš* (*Erzsi csárdás*, 1867), *Imro čardáš* (*Imre csárdás*, 1876), *Margita čardáš* (*Margit csárdás*) či *Ema čardáš* (*Emma csárdás*). Šlo skôr o skladby na počúvanie, hoci nemožno vylúčiť, že sa hrali ako hudba k tancu. Súčasný stav výskumu nedovoľuje bližšie špecifikovať rozsah Egryho klavírnej tvorby, prípadne jej presnejšiu chronológiu. Isté však je, že Ján Egry komponoval salónne skladby minimálne už v 50. rokoch 19. storočia. Vyplýva to z jeho listu bratislavskému Cirkevnému hudobnému spolku zo 7. augusta 1856, v ktorom priložene posielal aj jednu svoju cirkevnú skladbu, a na úvod listu poznamenáva, že okrem cirkevnej hudby skomponoval aj viaceré salónne skladby, ktoré vyšli tlačou.⁴² Salónnu a tanečnú hudbu pre klavír komponoval aj Štefan Knauer, resp. István Kövesdi, ktorý pôsobil v Košiciach v rokoch 1853 – 1868, okrem iného *Anikó čardáš* (*Anikó csárdás*, 1860) a čardáš *Zvuky z vysočiny* (*Felföldi hangok*, 1862).⁴³

Ozajstné triumfy slávil v druhej polovici 19. storočia valčík.⁴⁴ Základom valčíkovej formy bolo trojdobé metrum, rýchle tempo a typický sprievod s akcentom na prvej, ťažkej dobe taktu. Postupne sa vyvinuli rôzne typy valčíka, najväčší ohlas u nás mal viedenský valčík. Rozvinutá tektonická štruktúra viedenského valčíka v skúmanom období pozostávala z introdukcie, valčíkovej reťaze 4 až 6 valčíkov a kódy. Z výsledkov výskumu klavírnej tvorby na Slovensku druhej polovice 19. storočia však paradoxne vyplýva, že domáca tvorba valčíkových kompozícií nebola príliš rozsiahla. Nemožno vylúčiť, že súčasný stav výskumu zahŕňa iba fragmentárnu základňu valčíkových kompozícií, avšak treba vziať do úvahy aj bohatú dobovú produkciu valčíka, dostupnú v rôznych tlačných vydaniach, ktorej obľube domáca tvorba nemohla konkurovať.

Valčíky v ľahkom slohu komponoval Jozef Chládek. Vlastným nákladom skladateľa v Ružomberku a tlačou viedenskej firmy J. Eberle a spol. vyšiel valčík *Zimné radosti* (*Winterfreuden / A tél öromei*) op. 53.⁴⁵ Datovanie vydania post quem 1892 možno odvodiť z opusového čísla diela aj z dedikovania skladby rehoľnej sestre Kláre Botovej (Klara Bota), riaditeľke (Oberin) rímskokatolíckej dievčenskej meštianskej školy (Mädchen-Erziehungs-Institut) v Ružomberku, ktorá viedla školu od roku 1892.

Bohatú melodickú invenciu a kompozičnú zručnosť preukázal Ignác Boldiš v svojom *Loveckom valčíku* (*Vadász keringő*), publikovanom roku 1878 v budapeštianskom časopise *Apollo*. Názov valčíka je odvodený z rozsiahlej introdukcie so zvukomalbou fanfár loveckých rohov na polovačke. Formový pôdorys valčíka pozostáva z introdukcie, štyroch valčíkov a efektnej kódy. *Valčík* op. 9 Oldřicha Hemerku, vydaný v Prahe roku 1894, má takisto tektoniku s rozsiahlou introdukciou, reťazou štyroch valčíkov

⁴² SK-BRm, fond Cirkevný hudobný spolok, sign. 32-1856-1.

⁴³ POTEMROVÁ, Mária: *Hudobný život v Košiciach v rokoch 1848 – 1918. Tematická bibliografia*. Zv. 1. Košice : ŠVK, 1981, s. 23, 498.

⁴⁴ K dejinám valčíka okrem iného por. OTTERBACH, Ref. 7, s. 243-246; [VHr - JVI] [= HORÁK, Vladimír – VYSLOUŽIL, Jiří]: Valčík. [Heslo.] In: *Slovník české hudební kultury*. Eds. Jiří Fukač a Jiří Vysloužil. Praha : Editio Supraphon, 1997, s. 972-973.

⁴⁵ Tlačený exemplár diela archivovaný v knižnici Liptovského múzea v Ružomberku, in SK-RU D 1625.

a veľkou reminiscenčnou kódom koncertného rázu. V rozsiahlej introdukcii sa exponujú hudobné prvky (o. i. chromatické postupy), uplatnené v ďalšom priebehu skladby. Každý z valčíkov pozostáva z dvoch tém, ktoré sú kontrastujúce a zároveň komplementárne. Pikantným ozvláštnením je štvrtý valčík, sčasti využívajúci novouhorské idiómy.

Idealizované tance prinášajú už na prvý pohľad do klavírnej partitúry vyššie nároky na hudobnoštylistickú a technickú náročnosť kompozície. Tieto prednesové skladby boli určené na počúvanie a hrali sa najmä v hudobných salónoch, prípadne aj na koncertoch.

Hudobný skladateľ a pedagóg učiteľského ústavu v Lučenci Emil Kovárcz (1832 – 1889), žiak Karla Therna v Budapešti, publikoval svoje tri virtuózne koncipované klavírne skladby *Grande polka de concert*, *Valse brillant* a *Etude de concert* v spoločnom zväzku niekedy okolo roku 1866 u budapeštianskeho vydavateľa J. Treichlingera. Sú dokladom jeho vyšších umeleckých ambícií aj poznania súvekých klavírnych trendov, reprezentovaných velikánmi svojej doby ako F. Liszt, F. Chopin a ďalší. Hráčsky náročná prvá skladba *Veľká koncertná polka* v As dur hýri hudobnými nápadmi a ponúka pestrý kaleidoskop nálad. V zloženej trojdielnej forme s introdukciou a kódom kontrastuje ohnivo-energický, bravúrny a scherzandový rás dielov A so subtilne lyrickým, avšak brilantným stredným dielom B. Vrstvenie makroštruktúry a mikroštruktúry naznačuje postupy, aké uplatnil v niektorých svojich náročnejších polkách B. Smetana. Klaviristická náročnosť sa demonštruje takými prvkami ako hra v oktávach, hutná akordická sadzba, rýchle skoky a striedanie polôh. Kontrast k tomu a inú výrazovú polohu prináša *Valse brillant*, v ktorom cítiť takmer filiačný vzťah k chopinovskej hudbe. Kovárczov brilantný valčík sa prezentuje krehkou krásou perlivej melodickosti, eleganciou, grációznosťou, ale aj nádychom nostalgie.

Charakteristické znaky čardáša nájdeme idiomatically prítomné aj v internacionálne známych dielach typu *Uhorských rapsódií* Franza Liszta či *Uhorských tancov* Johannesa Brahmsa. Intencionálny záujem Jána Egryho o čardášový a novouhorský štýl dokumentujú aj dve jeho klavírne kompozície, obsahujúce prvky rapsódie. *Spomienka na Čachtice (Csejtei emlék)*, milá upomienka na pamätné miesto neďaleko skladateľovho rodiska, bola vydaná niekedy okolo polovice 60. rokov 19. storočia. *Spomienka na Sliac (Sziácsi emlék)* op. 43 sa viaže ku kúpeľnému mestu s malebným kúpeľným parkom a bohatou históriou, situovanému neďaleko skladateľovho pôsobiska Banskej Bystrice, mohla byť publikovaná niekedy koncom 60. alebo začiatkom 70. rokov 19. storočia. V oboch skladbách sa zachováva formový pôdorys čardáša v členení na pomalý (*Andante*, *Lassan*) a rýchly (*Allegretto*, *Frissen*) diel, avšak prvky novouhorského štýlu sú využité v istej sublimovanej podobe. V oboch dielach je mimoriadne zaujímavá harmonická zložka, prostredníctvom ktorej spolu s využívaním vysokých polôh klaviatúry sa zdôrazňuje impresívny farebný kolorit diela. Pozoruhodná je aj infiltrácia slovenských idiómov.

Kompozične a interpretačne náročným dielom je *Uhorská rapsódia* op. 10 Oldřicha Hemerku,⁴⁶ ktorá bola publikovaná v tesnej blízkosti skladateľovho *Valčíka* op. 9 v 90. rokoch 19. storočia. Rapsodickosť diela sa prejavuje v istej fragmentárnosti a striedaní

⁴⁶ Trojjazyčný názov diela na tlači: *Uhorská rapsodie / Rhapsodie Hongroise / Magyar Rhapsodie*.

pomalých a rýchlych, rubatových a efektne virtuózných úsekov či dielov. Kompozícia je zaujímavá z hľadiska koncipovania novouhorských prvkov v kontexte koncertnej virtuozity, tonálneho plánu a modulačného priebehu, ale aj prienikom idiomatiky slovenskej novouhorskej piesne.

Prínosom ku klavírnym tanečným idealizáciám sú tri kompozície zo začiatku 20. storočia, ktoré bratislavský skladateľ Johann Breiter-Szélessy (1878 – po 1926) zahrnul do spoločného opusu: *Concert-Polonaise* op. 32,1, *Tarantella* op. 32,2 a *Mazúrka* op. 32,3. *Koncertná polonéza* stavia na príznačnom polonézovom rytmickom modeli a má vznešený charakter. *Tarantella* evokuje pocit exotickosti a vďaka ostinátym rytmickým štruktúram dosahuje značný klaviristický efekt. *Mazúrka* v cis mol je trojdielnou lyrickou skladbou s triom (A dur) v duchu romantickej estetiky idealizovaných tancov.

Na záver krátke zhrnutie.

Naším prvoradým cieľom bolo poukázať na tanečný žáner ako inšpiratívny a inšpirujúci fenomén pre vývoj klavírnej tvorby druhej polovice 19. storočia na Slovensku, ktorý podnietil vznik mnohých pozoruhodných tanečných aj idealizovaných tanečných kompozícií pre klavír. Zároveň sme sa usilovali korigovať doterajšie negatívne hodnotenie časti analyzovanej hudobnej tvorby v starších hudobnohistorických prácach, v ktorom sa neprihliadalo na funkcionalitu tejto hudby, ale sa uplatňovali hodnotiace kritériá opierajúce sa výlučne o princíp hudobnej autonómie. Keďže ide kvantitatívne o obsiahly korpus tvorby, nebolo možné vymenovať všetkých hudobných skladateľov ani všetky diela tohto typu. Z našich skúmaní sme takisto vylúčili hudobnú tvorbu vojenských kapelníkov, ktorí predstavovali významného nositeľa tanečného žánru na našom území. Ich tanečné kompozície však boli primárne určené pre orchestrálnu obsadenie, hoci existovali a šírili sa aj v klavírných úpravách.

Treba zdôrazniť, že zachované tlačené aj rukopisné diela v oblasti domácej klavírnej tvorby tanečného žánru z druhej polovice 19. storočia sú jedinečným dokladom dobového záujmu o klavírnú hudbu a potvrdením ambícií domácich hudobníkov uplatniť svoju kreativitu aj napriek veľkej konkurencii importovanej hudby. V neposlednom rade poukazujú tiež na významnú identifikačnú rolu tanca v meštianskej spoločnosti, ktorá sa premietla do tanečnej hudby aj do idealizovaných tanečných štylizácií.

Príspevok je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0078/12, riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

NOTOVÁ PRÍLOHA

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Milka polka-mazúrka op. 5, začiatok" by Štefan Fajnor. The score is written on six systems of staves, each system containing a grand staff (treble and bass clefs). The first system is labeled "Introductie." with a dynamic marking of "mf". The second system is labeled "Polka-Mazour." with a dynamic marking of "p. dolce". The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings (e.g., "5 2 1 3 2 1"). The key signature is B-flat major and the time signature is 3/4.

Obr. 1: Štefan Fajnor: *Milka polka-mazúrka* op. 5, začiatok, autograf, reprodukcia, in SK-BRnm MUS I 319.

Kremnická hasičská polka.

3

The musical score is a piano accompaniment for a polka. It is written in B-flat major (two flats) and 2/4 time. The piece is titled "Kremnická hasičská polka." and is page 3 of a document. The score consists of five systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a piano (*p*) dynamic and a "Rea * Rea *" marking. The third system includes a piano (*p*) dynamic and a "Fine." marking. The fourth system is marked "Trio." and changes to 3/4 time. The fifth system includes a fortissimo (*ff*) dynamic and a "Polka D.C." marking. The score is a reproduction of a printed fragment.

Obr. 2: Ján Levoslav Bella: *Kremnická hasičská polka*, tlač, fragment, reprodukcia, in SK-BRnm MUS L 173.000, obr. 083.

10

SOUVENIR a MONSIEUR

ETIENNE de SEMBERY.

Valse Brillante

par

E. DE KOVÁRCZ.

Tempo di Valse.

The musical score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a *ritard.* (ritardando) marking and a *con espressione: p* (con espressione, piano) marking. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system features a *rit.* (ritardando) marking followed by a *a tempo. p* (a tempo, piano) marking. The fifth system concludes the piece. The score is numbered '2' at the bottom left and 'J. T. 473.' at the bottom center.

Obr. 3: Emil Kovárcz: *Valse brillant*, tlač, začiatok, reprodukcia, in H-Bami 241.182:2.