

JOZEF KRESÁNEK AKO ETNOMUZIKOLÓG¹

HANA URBANCOVÁ

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

ABSTRACT

Jozef Kresánek (1913–1986) is regarded as a founding personality of Slovak ethnomusicology. His individual profile is revealed in the light of the essential activities which define the ethnomusicologist's activity: from field and archival research, through work with the material, to scholarly reflection. In terms of researching Slovak folk music, his individual image corresponds with the profile of the European musical folklorist of the first half of the 20th century. Kresánek, however, outgrows this profile insofar as he managed to integrate folk music into wider contexts of historical development, style, genre, and aesthetic theory. Kresánek's ethnomusicological work was directed towards the comprehension of "Slovak folk musical thinking". In his musicological work as a whole, however, this was only a preparatory stage for the formulation of a universalist concept of musical thinking. Within this concept folk music too had an important part to play, viewed from the perspective of an ethnomusicologist who had emerged from the European tradition of this discipline.

Význam osobnosti pre rozvíjanie poznania sa začal v etnomuzikológii vo väčšej miere zdôrazňovať od polovice 20. storočia. Súvisel s paradigmatickými zmenami, ktoré prebiehali vo výskume tradičnej hudby, pričom ich výsledkom bol aj nový pohľad na miesto subjektívneho prvku v procese vedeckého bádania. V tejto súvislosti sa začal postupne zdôrazňovať význam subjektu bádateľa: štruktúra jeho osobnosti, jeho základná charakteristika, záujmové pole, hodnotová hierarchia, osobné preferencie a inklinácie, myšlienkové zázemie, v rámci ktorého sa formoval a pod.² Dejiny etnomuzikológie sú preto aj dejinami prínosu konkrétnych osobností, ktoré usmerňovali vývin tohto odboru buď v regionálnych, alebo v širších, nadregionálnych podmienkach.

¹ Štúdia je rozšírenou verziou príspevku, ktorý bol prednesený na muzikologickej konferencii „Jozef Kresánek (1913 – 1986) – inšpiratívna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry“, usporiadanej v rámci festivalu Bratislavské hudobné slávnosti v dňoch 9. – 11. októbra 2013 v Bratislave.

² HOOD, Mantle: *The Ethnomusicologist*. Los Angeles : Institute of Ethnomusicology, University of California, 1971.

Dejiny slovenskej etnomuzikológie sú spojené s menom profesora Jozefa Kresánka ako osobnosti, ktorá mala pre tento vedný odbor na Slovensku zakladateľský význam. Spôsob uvažovania o hudobnom folklóre, ktorý svojimi nepočesnými, ale zásadnými prácami Kresánek presadil, bol prítomný na pozadí vývinu tohto odboru u nás počas celej druhej polovice 20. storočia. Svojou komplexnosťou je inšpiratívny dodnes, hoci dominanty a aspekty etnomuzikologického výskumu sa zmenili.

Viacerí domáci autori sa venovali zhodnoteniu prínosu Jozefa Kresánka pre formovanie slovenskej etnomuzikológie.³ Dodnes nám však chýba profil jeho osobnosti z pohľadu základných aktivít, ktoré činnosť etnomuzikológa charakterizujú – od terénneho výskumu cez prácu s materiálom až po vedeckú reflexiu.

Možno predpokladať, že **genéza záujmu o slovenský hudobný folklór** u Kresánka vychádzala z viacerých podnetov a zdrojov, ktoré zamerali jeho pozornosť na ľudovú hudbu, najmä na pieseň, a podmienili aj jeho odborné profilovanie v rámci hudobnej folkloristiky, resp. etnomuzikológie.

Rodiskom Jozefa Kresánka (1913 – 1986) bola rázovitá obec Čičmany (okr. Žilina) v oblasti Strážovských vrchov. Tradičná ľudová kultúra tejto obce zaujala od začiatku 20. storočia opakovane zberateľov viacerých generácií. Jej prejavy sa prezentovali na Národopisnej výstave československej už roku 1895. Na jej atraktivitu neskôr upozornili viaceré významné osobnosti kultúry a umenia v Československu, napríklad Dušan Jurkovič, Vilém Pražák či Karol Plicka. Terénny výskum a dokumentáciu ľudových piesní v tejto obci uskutočnili v priebehu 20. storočia okrem Plicku mnohí ďalší zberatelia, folkloristi a hudobníci, ktorí sem prichádzali za štýlovo príťažlivým, archaickým piesňovým repertoárom a za jeho nositeľmi.⁴

Počas štúdia hudobnej vedy a estetiky na Karlovej univerzite v Prahe (1932 – 1939) mal Kresánek príležitosť oboznámiť sa s umenovedným štrukturalizmom, a to v období jeho kulminácie. Práce predstaviteľov tohto progresívneho prúdu v dobovej estetike a vedách o umení sa opierali okrem literárnych diel často aj o žánre slovesného folklóru, ktoré významne rozširovali materiálový terén štúdia štrukturálnych zákonitostí umeleckých foriem a obohacovali ho o nové aspekty, spätne potom ovplyvňujúce aj výskum folklórnych žánrov.⁵ Vďaka týmto impulzom si Kresánek mohol uvedomiť, že hudobný folklór – podobne ako slovesný – poskytuje cenný materiál na sledovanie základných princípov umeleckého vyjadrovania na úrovni mikroštruktúry folklórneho prejavu.

³ Napr. ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, ³2007, s. 48-49. BURLASOVÁ, Soňa: Jozef Kresánek a slovenská etnomuzikológia. In: *Muzikologické bilancie '86: Výber referátov z muzikologického sympózia na tému „Syntetizujúce a diferencujúce tendencie v slovenskej muzikológii“*. Bratislava : Zväz slovenských skladateľov, 1986, s. 14-16. URBANCOVÁ, Hana: Prínos Jozefa Kresánka k slovenskej etnomuzikológii a európsky kontext. In: *Slovenská hudobná veda (1921 – 2001). Minulosť, súčasnosť, perspektívy*: Zborník k 80. výročiu založenia Katedry hudobnej vedy FFUK. Ed. Lubomír Chalupka. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FFUK; Slovenská muzikologická asociácia pri SHÚ, 2001, s. 131-143.

⁴ Napr. Anton Cíger, Jozef Pálka, Ladislav Burlas, František Poloczek, Oľga Hrabalová, Ondrej Demo, Eva Krekovičová.

⁵ Napr. MUKAŘOVSKÝ, Jan: Detail jako základná sémantická jednotka v lidovém umění (1942). In: *Studie z estetiky*. Ed. Květoslav Chvatík. Praha : Odeon, 1966, s. 209-222.

Línia kompozičného spracovania hudobného folklóru, s ktorou sa Kresánek konfrontoval nielen ako hudobný historik, ale aj ako skladateľ, ho zasa mohla priviesť k myšlienke, že pre kompozičnú prácu s predlohou je nevyhnuté orientovať sa aj v predlohe samotnej – v hudobnom folklóre. Tento predpoklad je latentne prítomný už v jednej z raných Kresánkových publikovaných prác – v jeho stručných *Dejinách hudby* (1942). Na príklade z histórie slovenskej hudby tu naznačil zložité vzťahy medzi tzv. umelou (komponovanou) hudbou a ľudovou hudbou,⁶ ktoré nie je možné riešiť bez poznatkov o hudobnom folklóre, čo mohlo ďalej stimulovať jeho rastúci záujem o ľudovú pieseň a hudbu. Od začiatku vnímal prejavy hudobného folklóru ako organickú súčasť vyššieho celku hudobnej kultúry popri iných jej segmentoch, o čom svedčí aj jeho ďalší raný publikovaný text, predznamenávajúci zároveň budúci hlbší záujem o hudobný folklór – príspevok *Spevavý Trenčín* (1939).⁷ V tomto príspevku popri ľudovej piesni z Trenčína a okolia venoval pozornosť aj cirkevnej hudbe 18. – 20. storočia.⁸ Týmto širším záberom naznačil svoje širšie chápanie konceptu hudobnej kultúry, ktoré neskôr dôsledne rozvíjal vo svojej práci.

Kľúčovým obdobím pre Kresánkovu etnomuzikologickú profiláciu bolo však jeho pôsobenie v Hudobnom odbore Matice slovenskej v Martine (1940 – 1944). V tomto období – v závere prvej polovice 20. storočia – tu boli sústredené najvýznamnejšie rukopisné fondy ľudových piesní z územia celého Slovenska a z prostredia slovenských enkláv v zahraničí. Popri publikovaných prameňoch práve tieto rukopisné zbierky pomohli podstatne rozšíriť Kresánkov rozhľad v materiáli s celoslovenským záberom. Počas pôsobenia v Martine (ale aj neskôr, v druhej polovici 40. rokov) Kresánek zároveň podnikol viaceré terénne výskumy, ktoré prispeli k rozšíreniu jeho pohľadu na ľudovú pieseň a v bezprostrednom kontakte so spevákmí mu pomáhali pochopiť ľudový vokálny prejav v živej, znejúcej podobe.

V tejto súvislosti sa vynára zásadná otázka, v akom rozsahu sa Jozef Kresánek venoval terénnemu výskumu. Treba priznať, že o jeho vlastnej **zberateľskej činnosti v teréne**, o metódach a technikách dokumentácie, dodnes nemáme dostatočné informácie. Čiastkové poznatky možno čerpať prevažne len zo sekundárnych prameňov, ktorými sú najmä jeho publikácie.

Jediný známy – a v súčasnosti prístupný – priamy doklad poskytuje jeho rukopisná zbierka piesňového repertoáru Zuzky Seleckej z Dobrej Nivy v rozsahu 175 zápisov, uložená v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice v Martine. Z nej Kresánek vybral 55 zápisov a vydal ich v podobe piesňovej monografie (resp. spevníka) pod názvom *Zuzka Selecká spieva. Piesne z Dobrej Nivy* (1943).⁹ V predhovore k nej uvádza, že celá rukopisná zbierka z repertoáru speváčky vznikla na základe piesní, „ktoré zaspievala Zuzka Selecká roku 1942, povolaná do Matice slovenskej.“¹⁰ Autorom transkripcií je Kresánek, ako je uvedené v záhlaví nadpisu piesňovej zbierky. Jeho zápisy sú tu jednoduché a prehľadné, naznačujú určitý systém v prístupe k transkribo-

⁶ KRESÁNEK, Jozef: *Dejiny hudby. Prehľad*. Martin : Matica slovenská, 1942, s. 111-128.

⁷ KRESÁNEK, Jozef: *Spevavý Trenčín*. In: *Slovák*, roč. 21, č. 167, 23. 7. 1939, s. 6.

⁸ LENGOVÁ, Jana: *Od hudobnej histórie k hudobnej teórii*. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 4 (30), 2013, č. 2, s. 197-218.

⁹ KRESÁNEK, Jozef: *Zuzka Selecká spieva. Piesne z Dobrej Nivy*. Martin : Matica slovenská, 1943.

¹⁰ KRESÁNEK, Ref. 9, s. 7.

vaniu, so striedmym zachytením ozdobnosti a drobných prednesových charakteristík, so snahou začleniť do určitého metricko-rytmického systému aj typ ťahavých nápevov, dôsledne sa uvádza prednesovo-výrazová charakteristika pomocou slovenských výrazov (a nie talianskeho názvoslovie), v plnom rozsahu je eliminovaná medzistrofická variabilita. Možno sa preto domnievať, že Kresánek piesne zapísal priamo z podania speváčky, a nie na základe nahrávky či zvukového záznamu. Hoci v tomto prípade piesne nezaznamenal priamo v autentickom prostredí speváčky, nakoľko dokumentácia sa uskutočnila v prostredí cudzom pre ľudového interpreta, musel jej predchádzať aspoň predbežný terénny výskum a sonda do piesňového repertoáru. Zmienka o tomto predbežnom výskume sa však v Kresánkových prácach nevyskytuje. Nachádzame však poznámku, ktorú Kresánek uvádza vo svojej syntetickej monografii o slovenskej ľudovej piesni v súvislosti s priblížením variability nápevov v živej tradícii: na jej základe vieme, že za speváčkou Zuzkou Seleckou vycestoval do Dobrej Nivy dodatočne, po dokumentácii v Martine, aby si svoje zápisy ešte overil:

„Keď sme roku 1943 dávali sbierku do tlače, musel som cestovať za Zuzkou Seleckou do Dobrej Nivy. Keď som už ta išiel, vzal som aj rukopis, pripravený do tlače, a spieval som piesne Zuzke pre kontrolu. Je zaujímavé, že v mnohých prípadoch ma opravovala a priamo povedala: ‚Nie takto, ale takto sa to spieva.‘ Ponechal som predošlé, ale zaznačil som pri takých piesňach i tieto odchýlky ako varianty.“¹¹

Uvedený zberateľský experiment (ktorý možno považovať opäť len za ďalší doklad, že repertoár Kresánek zapísal z priameho podania speváčky, nakoľko potreboval svoje transkripcie dodatočne „skontrolovať“) vyplýval z predstavy, že ľudový interpret má určitú podobu piesne zafixovanú v pevnom tvare, čo samozrejme dodatočný terénny výskum Kresánkovi nepotvrdil. Naopak, odhalil pred ním variabilitu ako prirodzenú súčasť ľudového spevu.

Analogický postup v dokumentácii – záznam piesňového repertoáru v prostredí, ktoré je cudzie ľudovému interpretovi – bol súčasťou historických foriem zberateľskej činnosti. Napríklad, Leoš Janáček so svojimi spolupracovníkmi uskutočnil v Brne, v priestoroch Organovej školy, dokumentáciu slovenských ľudových piesní pomocou fonografu v podaní speváčky Evy Gabel, ktorá pracovala spolu so sezónnymi robotníkmi zo Slovenska na Morave, hoci fonograf sa v tom čase používal aj v teréne.¹²

Viaceré indície ku Kresánkovej zberateľskej činnosti obsahuje jeho monografia o slovenskej ľudovej piesni z roku 1951: vlastné zápisy z terénu tu publikuje ako súčasť materiálovej prílohy a notových príkladov. Keďže v prípade každej ukážky korektne uvádza aj prameň, na základe týchto odkazov vieme, že vlastný terénny výskum uskutočnil v okolí Trenčína (pravdepodobne koncom 30. rokov),¹³ v Liptove

¹¹ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951, s. 17; Národné hudobné centrum, ²1997.

¹² PROCHÁZKOVÁ, Jarmila: *Janáčkovy záznamy hudebného a tanečného folkloru. I. Komentáre*. Praha; Brno : Etnologický ústav AV ČR, 2006, s. 214. PROCHÁZKOVÁ, Jarmila – URBANCOVÁ, Hana – LUKÁČOVÁ, Alžbeta – UHLÍKOVÁ, Lucie – LECHLEITNER, Gerda – LECHLEITNER, Franz – FÜGNER, Milan – MACH, Václav – ŠKOPÍK, Michal: *Vzaty do fonografu : slovenské a moravské písně v nahrávkách Hynka Bima, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909 – 1912*. Praha : Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Praha – pracoviště Brno, 2012.

¹³ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 153.

roku 1943,¹⁴ na Podpoľaní roku 1943 a 1947 (teda už počas pôsobenia v Bratislave)¹⁵ a roku 1947 v slovenských enklávach na Dolnej zemi, prevažne medzi vojvodinskými Slovákami (obce Selenča, Silbaš, Kulpín, Begeč, Hložany, Báčsky Petrovec).¹⁶ Pri odkazoch sa sporadicky vyskytne aj údaj o spevákovi, ktorý Kresánkovi pieseň zaspieval. Napríklad:

„Z Východnej som si zapísal trávnicu ‚S jednej strany na tú‘ (spieval Peter Ratkoš).“¹⁷

„Názorne to možno vidieť v piesni ‚Voly, voly, sivie voly‘, ktorú som zapísal v Selenči medzi dolnozemskými Slovákami. (Spieval Juro Prácky, 70-ročný, r. 1947.)“¹⁸

„Dal som si na hriňovských kopaniciach zaspievať pieseň ‚Išli zbojníci‘. Spieval a hral ju Jozef Meliš, 66-ročný (dňa 25. októbra 1947) [...] Potom som si dal pieseň zahrať na fujare; koľko ráz ju hral, každý raz ju hral inak...“¹⁹

Rukopisná zbierka z prostredia slovenských enkláv na Dolnej zemi je pravdepodobne najrozsiahlejším súborom Kresánkových zápisov – podľa sekundárnych zdrojov vieme, že obsahovala okolo 740 ľudových piesní.²⁰ Navyše, v tomto počte predstavuje dodnes jednu z najrozsiahlejších zbierok ľudových piesní vojvodinských Slovákov.²¹ Stručné informácie o jej existencii publikovali viacerí autori, presnejšie údaje o jej rozsahu sa však rôznia. Soňa Burlasová v roku 1966 uverejnila informáciu o počte okolo 590 zápisov, ktoré pochádzajú z Báčky, Banátu a Sriemu vo Vojvodine (Srbsko).²² Stanislav Důžek v rámci prehľadovej práce uviedol detailnejšiu informáciu, podľa ktorej by mala táto zbierka obsahovať 740 zápisov zo 17 lokalít bývalej Juhoslávie: z toho najväčší počet záznamov mal pochádzať zo Starej Pazovy (304 piesní), Selenče (63 piesní), Kovačice (55 piesní) a Pivnice (50 piesní).²³ Podobný súhrnný údaj („viac ako 740 piesní“) zverejnil v roku 1975 Oskár Elschek.²⁴ Je pravdepodobné, že tieto údaje pochádzali od etnomuzikológa Ladislava Lengy, s ktorým Důžek ako etnochorológ v 60. rokoch uskutočnil spoločné terénne výskumy v prostredí vojvodinských Slovákov. Doklad o tom, že s Kresánkovými rukopisnými zápismi z tejto zbierky Leng skutočne pracoval, sa nachádzajú v jeho štúdiu o piesňach zo Starej Pazovy, kde pub-

¹⁴ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 37, 109.

¹⁵ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 17, 165, 186-187.

¹⁶ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 109, 158.

¹⁷ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 109.

¹⁸ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 133.

¹⁹ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 165.

²⁰ DŮŽEK, Stanislav: Etnomuzikologický výskum juhoslovenských Slovákov. In: *Slovenský národopis*, roč. 23, 1975, č. 2, s. 260.

²¹ URBANCOVÁ, Hana: Výskum piesňovej tradície Slovákov vo Vojvodine – dokumentácia a reflexia. In: *Slovenská hudba vo Vojvodine 2014. Hudobné umenie v živote človeka*. Zborník prác z 10. muzikologickej konferencie. Ed. Milina Slabinská. Nový Sad : Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov, 2015. (v tlači)

²² BURLASOVÁ, Soňa: Problematika slovenských enkláv v juhovýchodnej Európe z hľadiska etnomuzikologického. In: *Slovenský národopis*, roč. 14, 1966, č. 3, s. 470.

²³ DŮŽEK, Ref. 20, s. 260.

²⁴ ELSCHKEK, Oskár: Výskum ľudovej hudobnej kultúry Slovákov v Maďarsku. In: *Slovenský národopis*, roč. 23, 1975, č. 2, s. 303.

likoval aj niekoľko Kresánkových zápisov z tejto zbierky, dovtedy nezverejnených.²⁵ V súčasnosti táto zbierka nie je oficiálne evidovaná v žiadnom archíve či zbierkovom fonde a pre bádateľov je nedostupná, resp. uložená na neznámom mieste.

Ďalšie doklady, ktoré by Kresánkovu prácu v teréne pomohli bližšie objasniť, v súčasnosti nemáme k dispozícii. Táto otázka preto ostáva stále otvorená pre ďalší pramenný výskum, najmä po sprístupnení dokumentov z jeho pozostalosti.

Dôležitým hľadiskom, ktoré prácu etnomuzikológa charakterizuje, je notový zápis – **transkripcia piesňového materiálu**. Na príklade speváčky Zuzky Seleckej z Dobrej Nivy možno doložiť, že Kresánek zapisoval piesne na základe bezprostredného kontaktu s interpretom. Táto dokumentačná situácia ovplyvňuje aj výslednú podobu zápisu. Podobne máme doklady aj o tom, že Kresánek transkriboval piesne zo zvukového záznamu, ktorý reprezentovala napríklad nahrávka na gramoplatni či nahrávka z rozhlasového archívu. K zápisom piesní z repertoáru Zuzky Seleckej a k ich dodatočnému „overovaniu“ v teréne sme doklad uviedli. Práve táto dodatočná fáza terénneho výskumu Kresánkovi umožnila – okrem zachytenia variantnosti spevu – overiť si priamo na mieste aj niektoré špecifické znaky hudobnej štruktúry a prednesu niektorých piesní. Tento predpoklad navodzuje porovnanie zápisov tých istých piesní z repertoáru speváčky, publikovaných v piesňovej zbierke na jednej strane a v monografickej práci o slovenskej ľudovej piesni na strane druhej. Napríklad, patrí k nim aj pieseň *Bola som na žatve* – v piesňovej zbierke je uvedený zápis melódie bez intonačných oscilácií, resp. flexibilných tónov, ktoré sa však objavujú v transkripcii publikovanej vo vedeckej monografii, kde sú tieto flexibilne intonované tónové výšky uvádzané ako príklad labilnosti tónov tvoriacich výplň tonálnej kostry.²⁶ Pritom ide o jeden a ten istý zápis, ale s korekciou, ktorá zrejme súvisela s Kresánkovým dodatočným terénnym výskumom, na čo upozorňuje aj v texte svojej syntetickej monografie:

„Keby som bol túto pieseň dostal z druhej ruky, podozrieval by som sluch alebo hlas speváka, resp. zapisovateľa. Pieseň mi však spievala ženička, ktorá spievala veľmi čisto; niekoľkokrát som si dal pieseň zaspievať a vždy ju reprodukovala rovnako – nuž musel som uveriť.“²⁷

Systém transkripcie piesní, na pozadí ktorého vznikali Kresánkove zápisy, bol síce ovplyvnený záznamovou situáciou, ale medzi zápismi na základe bezprostredného kontaktu so spevákom a nepočtými zápismi, ktoré uskutočnil podľa zvukovej nahrávky, podstatný rozdiel nenachádzame. Kresánkove transkripcie prezrádzajú vnímavosť voči výškovým vzťahom v nápeve, keď – ako sme uviedli vyššie – chápal labilné intonácie ako nenáhodný jav: ako pevnú súčasť prednesu aj hudobnej štruktúry nápevu. Menej precízne sú jeho zápisy pri zachytení časových vzťahov, keď sa uspokojil s konvenčnými odkazmi (napríklad termín parlando, použitie fermáty nad tónom, ktorý predstavuje v štruktúre nápevu predĺženú rytmickú hodnotu a pod.). Takisto jeho zápisy prezrádzajú aj tendenciu zadeliť ametrické nápevy do určitého metrického rámca, hoci s meniacim sa metrom (napr. 2/4, 3/4), v niektorých prípadoch aj so

²⁵ LENG, Ladislav: Hudobné pozoruhodnosti staropazovskej piesne. In: *Stará Pazova 1770 – 1970*. Novi Sad : Obzor, 1972, s. 340-351.

²⁶ KRESÁNEK, Ref. 9, s. 11. KRESÁNEK, Ref. 11, s. 104.

²⁷ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 104.

zmenou základnej rytmickej jednotky (6/8, 2/4). Charakter odkazov na prednesovo-výrazový parameter však Kresánek menil, čo možno pripísať najmä funkcii publikácií: na jednej strane spevníka, ktorý bol určený širšiemu okruhu záujemcov a užívateľov (dôsledné používanie výrazov v slovenskom jazyku), na druhej strane vedeckej monografie určenej predovšetkým odbornej komunite (dôsledné používanie talianskej hudobnej terminológie).

Výšková poloha, v ktorej nápevy zapisoval, sa prevažne riadi zásadou umiestnenia finálneho/základného tónu na *g*¹, čím nadviazal na Bartóka; odchýlky od tohto prístupu komentoval vo svojej monografickej syntéze.²⁸ Zápisy nápevov v publikovanom spevníku z repertoáru Zuzky Seleckej tento prístup neaplikujú dôsledne. Vo svojich zápisoch Kresánek neuvádza absolútnu výšku, v ktorej speváci pieseň zaspievali; tento úzus sa v transkripcii začal uplatňovať u nás až neskôr. Texty ľudových piesní zapisuje na základe pravidiel slovenského pravopisu, s minimálnym zohľadnením niektorých prvkov tzv. fonetického zápisu, rešpektuje však nárečovú podobu v lexike aj syntaxi. Kresánkove transkripcie obsahujú viaceré znaky vzťahujúce sa na staršiu zapisovateľskú tradíciu – túto tradíciu Kresánek dobre poznal na základe materiálu, s ktorým pracoval.

Ťažisko tohto materiálu tvorili zápisy prevzaté od iných zberateľov. Okrem publikovaných prameňov to boli najmä **rukopisné zápisy zo zbierkových fondov a archívov**. Len na okraj možno spomenúť, že v podstatne menšej miere využíval zvukový záznam, ktorý bol preňho skôr doplnkovým materiálom (platne, rozhlasové nahrávky).²⁹

Práve počas pôsobenia v Matici slovenskej sa Kresánek oboznámil s viacerými významnými rukopisnými aj publikovanými zbierkami ľudových piesní: bola to rozsiahla zbierka piesňových textov Andreja Halašu, publikovaná zbierka *Slovenské spevy*, Bartókova rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní (s jeho fonografickými nahrávkami pravdepodobne nepracoval), ďalej podstatná časť rukopisnej zbierky slovenských ľudových piesní Karola Plicku, ale aj menšie regionálno-lokálne zbierky domácich a zahraničných zberateľov, pôsobiacich na Slovensku (Ladislav Berka, Josef Černík, Augustín Deršák, Ján Geryk, Teodor Hirner, Josef Emanuel Jankovec, Karol Anton Medvecký, Ján Valaštan-Dolinský a ďalší). Tieto zbierky pochádzali jednak zo širokého časového rozpätia druhej polovice 19. a prvej polovice 20. storočia, jednak z územia celého Slovenska. Vďaka tomu Kresánek získal dostatočne bohatý a vnútorne diferencovaný materiálový základ pre klasifikačno-typologické usporiadanie slovenských ľudových piesní. Dopĺňal ho vlastnými zápismi, ktoré z teritoriálneho hľadiska významne rozširovala jeho zbierka repertoáru dolnozemskej Slovákov. V pozadí tejto materiálovej bázy neskôr, v čase pôsobenia na Katedre hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, vznikla jeho významná vedecká syntéza *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného* (1951).

Široký materiálový fond vytvoril všetky predpoklady na to, aby Kresánek mohol na jeho základe uvažovať o charakteristických znakoch slovenských ľudových piesní z hľadiska ich hudobnej štruktúry, pričom tieto hudobnoštruktúralne znaky hodnotil na pozadí žánrovo, územne a vývinovo bohatého členeného piesňového repertoáru.

²⁸ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 84-85.

²⁹ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 67, 179.

Rozmanité zberateľské koncepcie, ktoré stáli za týmto objemným fondom zápisov ľudových piesní, v tomto prípade neboli závažné a Kresánek od nich pri svojich úvahách vedome abstrahoval.

Okrem prieniku do typologickej šírky repertoáru slovenských ľudových piesní a ich regionálnej rozmanitosti práca so zápismi od iných autorov priniesla aj ďalšie dôsledky: Kresánek sa tu zároveň preukázal ako vnímavý hudobný historik, ktorý pri práci s prevzatými, resp. staršími zápismi ľudových piesní latentne uplatňoval postupy **kritiky hudobného prameňa**. Svedčí o tom nielen výber konkrétnych ukážok slúžiacich na ilustráciu určitého hudobnoštrukturálneho javu, či sporadické komentáre k notovým príkladom z jeho publikácií, ale aj samotné jeho prepisy a odpisy z cudzích rukopisných zápisov, využitie pri publikovaní. Týka sa to predovšetkým výberu ukážok z rukopisných zápisov slovenských ľudových piesní od Karola Plicku, o ktoré sa opieral zo všetkých rukopisných zdrojov v najväčšej miere.³⁰ Práve na príklade práce s Plickovými rukopisnými zápismi, ktoré predstavujú dodnes z hľadiska adekvátneho čítania pomerne zložitú problematiku, možno doložiť postupy latentnej pramennej kritiky s prevzatými zápismi najnázornejšie. Kresánek vo svojej monografii totiž nepoužil rukopisnú podobu Plickových zápisov ako určitú formu faximilového publikovania. Plickove rukopisné zápisy publikoval vo svojom vlastnom „čistopise“, vďaka čomu bol vlastne ich prvým editorom.

Postupy kritiky prameňa Kresánek paralelne rozpracoval aj v prípade hudobno-historických prameňov, ktoré obsahujú vplyvy dobového hudobného folklóru a pochádzajú zo staršieho obdobia pred národným obrozením. Na tento typ hudobno-historických prameňov uprel svoju pozornosť už počas pôsobenia v Matici slovenskej v Martine nielen ako hudobný historik, ale súčasne aj ako etnomuzikológ. Hudobný materiál, s ktorým Kresánek pracoval a poznatky, ku ktorým ako etnomuzikológ dopel, preto do veľkej miery poznačila **symbióza prístupu etnomuzikológa a hudobného historika**. Na tomto základe sa v slovenskej muzikológii sformovala tradícia, ktorá obidve disciplíny nevnímala ako izolované, ale ako vzájomne kooperujúce, dokonca komplementárne. V Kresánkových prácach sa táto symbióza prejavila špecificky: na jednej strane dôverná znalosť hudobnej štruktúry slovenských ľudových piesní pomáhala pri interpretácii obsahu historického prameňa, na druhej strane štúdium historických prameňov rozširovalo pohľad na genézu a historický rozmer určitého štrukturálneho javu (melodického typu) v slovenskom hudobnom folklóre.

Pramenno-kritické vydanie *Zbierky tancov a piesní Anny Szirmay-Keczerovej* (¹1967, ²1982) približuje, ako Kresánek dokázal integrovať poznatky z etnomuzikológie do oblasti hudobnej historiografie, kde sa stali dôležitou súčasťou nielen kritiky prameňa, ale aj porovnávacieho výskumu. S touto historickou zbierkou z 30. rokov 18. storočia sa oboznámil už v čase pôsobenia v Martine, keď ju spočiatku považoval najmä za zbierku ľudových piesní.³¹ Základom na identifikáciu jej repertoáru bola široko poňatá komparačná práca – okrem historických záznamov aj so zápismi z ústnej tradície. Práve v súvislosti s touto zbierkou Kresánek dospel k interdisciplinárne

³⁰ TIMKOVÁ Miriam: Zbierka Karola Plicku ako jeden z prameňov Kresánkovej práce o slovenskej ľudovej piesni. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 4 (30), 2013, č. 2, s. 209-215.

³¹ KRESÁNEK, Ref. 6, s. 115.

poňatému výskumu, ktorý bol založený na účelnom kombinovaní postupov, metód a techník etnomuzikológie a hudobnej historiografie.³²

Tento zberke Kresánek venoval dlhodobú pozornosť, ktorá vyústila do pramenno-kritického vydania, ale zápisy z tejto zbierky priebežne využíval aj ako dôležitý komparačný materiál v prípade etnomuzikologickej problematiky. Syntetická monografia *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného* dokladá preto aj opačný proces, ktorý uplatnil chronologicky skôr – poznatky z historického prameňa Kresánek organicky začlenil do štúdia ľudovej piesne. Zápisy zo *Zbierky tancov a piesní Anny Szirmay-Keczerovej* tu predstavujú najvýznamnejší historický fond nápevov, na ktorý sa Kresánek odvoláva pri ilustrovaní historickej dimenzie určitých melodických typov, hudobnoštruktúrnych javov a princípov v slovenských ľudových piesňach, pričom zdôrazňuje aj ich domáce rozšírenie. Napríklad, prienik harmonicko-funkčného myslenia do slovenského ľudového spevu, výskyt intervalu zväčšenej sekundy,³³ asymetrickú stavbu nápevov v podobe 3- a 5-taktových fráz,³⁴ formu da capo,³⁵ rytmické zhustenie v strede nápevu,³⁶ či doklad o určitej variantnej skupine nápevov, o piesňovom type balady a pod.

Príbuzný postup uplatnil pred Kresánkom napríklad Zoltán Kodály, keď v rámci maďarského repertoáru porovnával historické zápisy piesní zo staršieho obdobia so záznamami z ústnej tradície z novšieho obdobia: porovnávaním dokladal existenciu určitých melodických typov v maďarskom ľudovom speve.³⁷ Walter Wiora zase nadviazal na postupy porovnávacej hudobnej vedy a na príkladoch z európskeho piesňového repertoáru hľadal spoločné melodické typy medzi viacerými regiónmi Európy. Využíval pritom nielen hudobnofolklorne záznamy, ale aj zápisy z dobových historických prameňov.³⁸

Napriek tomu, že dôležitou oporou Kresánkových prác bol hudobný materiál samotný, východiskom tvorby klasifikačno-typologického systému boli poznatky nakumulované v hudobnej folkloristike a porovnávacej hudobnej vede do polovice 20. storočia. Vo vzťahu k materiálovej báze, s ktorou pracoval, Kresánek v predhovore k svojej syntetickej monografii o slovenskej ľudovej piesni zdôrazňuje:

„To, čo sa tu podáva, je výsledok výskumu, je to pokus o ucelený obraz princípov slovenského ľudového myslenia, vyvodený z piesní. Piesne, ktoré sa v tejto práci uvádzajú, sú iba príklady na demonštrovanie princípov, a nie východisko...“³⁹

Naznačil tak, že k vlastnému klasifikačno-typologickému systému dospel nielen štúdiom piesňového materiálu samotného, ale aj štúdiom širokej teoreticko-metodologickej bázy, ktorá bola k dispozícii na konci prvej polovice 20. storočia.

Ako etnomuzikológ Kresánek pracoval s maximom dobových dostupných poznatkov z tradičnej hudby. Opieral sa pritom o dva okruhy: prvým bol súhrn názorov na

³² PETŐCZOVÁ, Janka: Kritické edície hudobných prameňov (Reflexia problematiky v diele Jozefa Kresánka). In: *Musicologica Slovaca*, roč. 4 (30), 2013, č. 2, s. 209-215.

³³ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 114.

³⁴ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 216, 219.

³⁵ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 244.

³⁶ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 246.

³⁷ KODÁLY, Zoltán: *A magyar népzene*. Budapest : Királyi Egyetemi nyomda, 1943.

³⁸ WIORA, Walter: *Europäischer Volksesang. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen*. Köln : Arno Volk-Verlag, 1952.

³⁹ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 6.

domácu ľudovú pieseň a hudbu ako súčasť dejín slovenskej hudobnej folkloristiky; druhým okruhom boli poznatky z európskej a výberovo aj z mimoeurópskej hudby. Od domácich autorov, ktorí sa venovali reflexii slovenského hudobného folklóru z viacerých aspektov, uvádza práce významné pre dejiny slovenskej hudobnej folkloristiky aj pre dejiny hudobnoteoretického myslenia na Slovensku (Ján Levoslav Bella, Štefan Fajnor, Ján Kadavý, Ján Krasko, Milan Lichard, Mikuláš Schneider-Trnavský, Ludovít A. Reuss). Medzi publikáciami, ktoré Kresánek vo svojej syntéze o slovenskej ľudovej piesni cituje, sa objavujú základné monografické práce o ľudovej hudbe regionálnych kultúr Európy, napríklad maďarskej, moravskej a českej, poľskej, bulharskej, srbskej, chorvátskej, ukrajinskej, fínskej, nemeckej, rakúskej (Béla Bartók, Zoltán Kodály, Leoš Janáček, Otakar Hostinský, Otakar Zich, Adolf Chybiński, Oskar Kolberg, Dobri Christov, Peter Panoff, Vasil Stoin, Božidar Širola, Vinko Žganec, Milovan Gavazzi, Filaret Kolessa, Ilmari Krohn, Viktor von Geramb a ďalší). Popritom sa opieral aj o piesňové zbierky z národných repertoárov a zo slovenskej tradície (edície Janáčka, Černíka, Bartóka, Georgeviča, Christova, Kubu, Žganca, Möllera atď.). Odkazuje na prvé pokusy o celoeurópsku syntézu (Werner Danckert),⁴⁰ ale aj na práce porovnávacej hudobnej vedy prvej polovice 20. storočia, zahrnujúce mimoeurópsku hudbu (Richard Wallaschek, E. Fischer, Curt Sachs).⁴¹

Kresánek teda pracoval nielen s komparáciou hudobného materiálu, ale do veľkej miery aj s komparáciou analyticko-klasifikačných systémov, ku ktorým dospela hudobná folkloristika a porovnávacia hudobná veda v priebehu prvej polovice 20. storočia. Aj vďaka tejto šírke impulzov sa Kresánkova syntetická monografia neopiera len o zhrnutie a zhodnotenie výsledkov zberateľského úsilia viacerých generácií pôsobiacich na Slovensku. Svojou progresívnou metodologickou bázou, ukotvenou v myšlienkovom zázemí umenovedného štrukturalizmu a v podnetoch z európskej hudobnej folkloristiky, porovnávacej hudobnej vedy, z etnológie a vied o umení, predstavuje zároveň prvé moderné vedecké dielo slovenskej etnomuzikológie, ktoré patrí k pozoruhodným syntetickým prácam národných škôl stredovýchodnej Európy.⁴²

Jozef Kresánek svojím zameraním zodpovedal profilu európskeho etnomuzikológa prvej polovice 20. storočia. Zároveň však tento profil výrazne prekročil v presahoch, ktorými dokázal integrovať hudobnofolklorný materiál do širších historicko-vývinových, štýlových, žánrových, ale aj teoreticko-estetických kontextov. Práca Kresánka ako etnomuzikológa smerovala – podľa jeho vlastných slov z predhovoru monografie o slovenskej ľudovej piesni – k pochopeniu podstaty tzv. ľudového hudobného myslenia. V konečnom dôsledku však bola „iba“ predstupňom k **univerzalistickému konceptu hudobného myslenia**, v ktorom dôležité miesto zohrala aj tradičná hudba a optika etnomuzikológa, vychádzajúca z európskej tradície tohto odboru.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0165/14 (2014 – 2017), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

⁴⁰ DANCKERT, Werner: *Das europäische Volkslied*. Berlin : Benhard Hahnefeld, 1939.

⁴¹ Napr. WALLASCHEK, Richard: *Anfänge der Tonkunst*. Leipzig : J. A. Barth, 1903.

⁴² URBANCOVÁ, Ref. 3.