KLAVÍRNE ÚPRAVY SLOVENSKÝCH ĽUDOVÝCH PIESNÍ V TLAČENÝCH EDÍCIÁCH 19. STOROČIA

Hana Urbancová

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

Abstract

In the period from the 1830s to the early years of the 20th century there were four published editions of piano arrangements of Slovak folk songs by domestic (Slovak) composers (M. Sucháň 1830; V. Füredy 1837; M. Francisci 1892, 1893; A. Piťo – J. N. Polášek 1905, 1906). The aim here was to define typologically the song repertoire which composers' worked on (models and their selection), to elucidate the editions of arrangements of Slovak folk songs for piano (publishers, authors, compositional processing), and to identify the socio-cultural period associations of these editions, from the ethnomusicologist's point of view. A hypothesis was tested, regarding to what extent the printed editions of piano arrangements of Slovak folk songs influenced the codification of a certain core repertoire in Slovakia and contributed thus towards forming the national identity of Slovaks.

Keywords: Slovak folk songs, arrangements for piano, printed music editions, compositional approaches, social function, codification

Úvod

Komponovaná hudba 19. storočia sa programovo obracala k hudobnému folklóru ako k svojmu inšpiračnému zdroju. Záujem európskych skladateľov o hudobný folklór sa rozvíjal pod vplyvom Herderových ideí o estetickej a umeleckej hodnote ľudovej piesne. Johann Gottfried Herder (1744 – 1803), nemecký osvietenský filozof, spisovateľ a literárny vedec, nastolil po prvý raz požiadavku v podobe uceleného estetického programu: čerpať pri tvorbe tzv. vysokého umenia z ľudovej tradície. Jeho myšlien-

ky získali odozvu nielen v literárnej, ale aj v hudobnej tvorbe.[1] Herder bol editorom zbierky textov ľudových piesní viacerých európskych etník, publikovanej pod názvom *Volkslieder* (1778 – 1979), neskôr zásluhou Johanna von Müllera posthumne vydanej ako *Stimmen der Völker in Liedern* (1807). Herderova zbierka stála na počiatku vydávania tlačených edícií ľudových piesní, ktoré sa začali objavovať od konca 18. storočia, a najmä v priebehu 19. storočia. Názor, že ľudové obyčaje, zvyky, povery a príslovia spolu s piesňami tvoria súčasť jedného celku, ktorý je stelesnením ducha národa, sa objavuje koncom 18. storočia v skupine nemeckých vzdelancov.[2]

Kompozičná práca s ľudovou predlohou našla primerané zhodnotenie v dejinách hudobných kultúr, kde bola začlenená do prúdu národne orientovanej hudobnej tvorby využívajúcej štýlové prvky domáceho pôvodu.[3] Na rozdiel od literárnej tvorby, ktorá pracovala s tzv. ohlasmi na ľudovú poéziu s charakterom ponáškovej tvorby,[4] hudobno-kompozičná úprava ako najjednoduchšia forma tvorivého kontaktu skladateľa s ľudovou predlohou pracuje s citátom ľudovej piesne. Ide buď o citát melódie aj s piesňovým textom (vokálne a vokálno-inštrumentálne žánre), alebo o citát nápevu s prípadnými odkazmi na textový incipit piesne v názve kompozície (inštrumentálny žáner). Vďaka tejto forme prístupu, ktorá zachováva predlohu v relatívne pôvodnom tvare, sú úpravy ľudových piesní nielen súčasťou dejín európskej komponovanej hudby, ale aj súčasťou dejín európskej etnomuzikológie: predstavujú špecifický historický prameň, ktorý poskytuje informáciu o dobovom piesňovom repertoári najmä tam, kde chýba dostatočné množstvo primárnych prameňov v podobe terénnych záznamov ľudových piesní z tradičného prostredia.[5]

Osobitný význam nadobudli kompozičné úpravy ľudových piesní, ktoré sa šírili tlačou. Ak predlohy piesní nepochádzali z tlačených zbierok, ale z rukopisných zápisov rôzneho pôvodu, prístupných iba úzkemu okruhu záujemcov, tlačené edície kompozičných úprav preberali na seba aj funkciu tlačených zbierok ľudových piesní. V niektorých prípadoch mali hudobné úpravy túto funkciu zakomponovanú do skladateľovej práce s folklórnou predlohou, keďže zohľadňovali toho istého adresáta ako tlačené piesňové zbierky: príslušníkov stredných a vyšších vrstiev spoločnosti, ktorým boli určené.

Vznik tlačených edícií aj ich funkcie sa odvíjajú od významu tzv. tlačeného jazyka („printed language“).[6] Jazyk ako základný atribút identity národného spoločenstva

---

1 WIORA, Walter: *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst.* Kassel : Johann Philipp Hinnenthal-Verlag, 1957, s. 22-26.

2 BURKE, Peter: *Lidová kultura v raně novověké Evropě*. Praha : Argo, 2005, s. 35.

3 RYBARIČ, Richard: *Hudobná historiografia.* Ed. František Matúš, Janka Petőczová. Prešov : Matúš, 1994, s. 63-74.

4 VODIČKA, Felix: *Cesty a cíle obrozenské literatury.* Praha : Československý spisovatel, 1958, s. 205-213. *Slovník literární teorie.* Ed. Štěpán Vlašín. Praha : Československý spisovatel, 1977, s. 258.

5 STOCKMANN, Doris (ed.): *Volks- und Popularmusik in Europa*. Laaber : Laaber-Verlag, 1992, s. 180-181, 193-194, 209.

6 ANDERSON, Benedict: *Imagined Communities. Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*. London : Verso, [2]2006 ([1]1983). BOHLMANN, Philip: *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara : ABC-Clio, 2004.

potvrdzoval kultúrnu kontinuitu a etnickú príslušnosť – dva dôležité argumenty v obrodeneckom hnutí 19. storočia.[7]

V období národnoemancipačného úsilia tlačený jazyk plnil kľúčovú úlohu pri formovaní národnej identity. Kodifikácia spisovného jazyka sa viazala na tlačené médiá a viaceré formy šírenia tlačeného slova – na periodickú a neperiodickú tlač, noviny, letákové tlače, publikácie národnej literatúry, úžitkovú tlač a pod. Analogicky možno chápať aj hudobné tlače: ako istý druh tlačeného hudobného „textu", ktorý sa mal zapájať do procesov formovania národnej a kultúrnej identity. Ich súčasťou bola aj tlačená ľudová pieseň. Piesňový text, nápev a hudobné spracovanie sa využívali na národnoobrodenecké ciele najmä v strednej a východnej Európe a v severských krajinách.[8] Tlačené edície ľudových piesní aj tlačené edície ich úprav sa stali súčasťou tzv. národného repertoáru – kodifikovali v národnom spoločenstve určitý vymedzený okruh piesní. Týmto spôsobom prispievali k integrovaniu národného povedomia, podobne ako tlače sprevádzajúce proces kodifikovania spisovného jazyka.

Skladatelia a upravovatelia 19. storočia nachádzali v ľudových piesňach nielen hudobné impulzy, ale aj mimohudobné kontexty, s ktorými vedome pracovali. Folklórne inšpirácie prenikali do viacerých hudobných druhov a žánrov komponovanej hudby. Napríklad, lyrické klavírne skladby zohrali po roku 1830 významnú úlohu pri formovaní národnej identity prostredníctvom inšpirácií z hudobného folklóru, a to najmä v tých európskych regiónoch, kde sa zachovali živé formy tradičnej ľudovej hudby (škandinávske krajiny, stredo- a východoeurópske regióny).[9]

Na Slovensku sa záujem o domácu ľudovú pieseň v 19. storočí nelíšil od situácie v ďalších európskych krajinách. Obsahoval však viaceré špecifické znaky, ktoré súviseli s konkrétnymi kultúrnymi, spoločenskými a politickými podmienkami.[10]

Prvé ukážky slovenských ľudových piesní, hoci len v podobe piesňových textov, vyšli tlačou začiatkom 19. storočia. Bohuslav Tablic v úvode svojej literárnohistorickej práce *Paměti česko-slovenských basnířův, aneb veršovcův* (1806) uverejnil 7 textov slovenských ľudových piesní.[11] Publikácia je prvým pokusom o dejiny slovenskej literatúry (poézie) v koncepcii, ktorá začlenila do kontextu literárnohistorického vývinu aj slovenskú ľudovú pieseň. Až po ňom Pavol Jozef Šafárik časopisecky publikoval súbor 13 textov slovenských ľudových piesní v prílohe Viedenských novín *Prvotiny pěkných umění* (1817). Obidva príklady sú prvým dokladom systematickejšieho záujmu domácich vzdelancov, vedcov, literátov a umelcov o slovenskú ľudovú pieseň.

---

7 MACURA, Vladimír: *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*. Praha : Československý spisovatel, 1983, s. 178-197.

8 KURKELA, Vesa: Sorrowful and National: Printed Folk Song in 19th Century Finland. In: *Historical Sources and Source Criticism*. ICTM Study Group on Historical Sources: Proceedings from the 17th International Conference in Stockholm, Sweden, May 21–25, 2008. (=Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 29.) Ed. Susanne Ziegler, Urban Bareis. Stockholm : Svenskt visarkiv, 2010, s. 101-116.

9 EDLER, Arnfried: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente.* (=Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 7/3.) Laaber : Laaber-Verlag, 2004, s. 272-278.

10 LENGOVÁ, Jana: Das Volkslied im Schaffen der slowakischen Komponisten zwischen 1830 – 1918. In: *De musica disserenda*, roč. 5, 2009, č. 2, s. 69-84.

11 TABLIC, Bohuslav: *Paměti česko-slovenských básnířův aneb vešovcův*. (=Bibliographica – Pramene, zv. 1.) Ed. Michal Eliáš. Martin : Matica slovenská, 1972, s. 12-26.

Generácia osvietencov považovala ľudovú pieseň za súčasť kultúry širokých vrstiev spoločnosti, ktoré tvorili základ národného spoločenstva, pričom ju chápala tiež ako svedectvo o etnickej a kultúrnej minulosti Slovákov.[12] Neskoršie generácie romantikov ľudovú pieseň povýšili na vzor a predobraz umeleckej tvorby.

Cieľom tejto štúdie je typologicky vymedziť piesňový repertoár, ktorý bol predmetom upravovateľskej činnosti v 19. storočí, priblížiť notové vydania úprav slovenských ľudových piesní pre klavír – ich zameranie, obsah a funkcie – a identifikovať dobové kultúrno-spoločenské súvislosti týchto edícií z pohľadu etnomuzikológa. Súčasťou je overenie hypotézy, či a do akej miery tlačené edície klavírnych úprav slovenských ľudových piesní pôsobili na kodifikovanie spevu a prispeli k formovaniu národnej a kultúrnej identity Slovákov v 19. storočí a na začiatku 20. storočia. V tejto súvislosti sa zameriame len na edície slovenských, resp. domácich autorov. Klavírne úpravy slovenských ľudových piesní, ktoré vznikli v kontexte iných národných kultúr (Ludvík Kuba, Lajos Serly, Vladimír Rebikov),[13] ponecháme mimo našej pozornosti.

Úpravy ľudových piesní: k umeleckým a sociálno-kultúrnym kontextom

Hudobný druh úpravy ako jednoduchého aranžmánu, tvorivej adaptácie či funkčnej aktualizácie sa objavuje v dejinách hudby ako súčasť cirkulovania hudobného materiálu. Upravovateľské aktivity môžu súvisieť s veľmi rozmanitými príčinami, podnetmi, motiváciami a zámermi. Vo všeobecnosti odzrkadľujú dve základné tendencie: na jednej strane tendenciu prispôsobiť určitý jav vlastným cieľom, potrebám a záujmom, na druhej strane tendenciu konfrontovať sa s iným, cudzím, odlišným, prevzatým. Úprava vo všeobecnosti je prostriedkom, ako preklenúť priestor a čas – je to forma umožňujúca prisvojenie si určitého prejavu, ktorý pochádza z priestorovo vzdialeného územia, z iného regiónu, kultúrneho areálu či z iného sociálneho prostredia, ale aj zo staršieho obdobia či z odlišných štýlových epoch.

Podstatou úpravy je vyhranený postoj k predlohe – jasne vymedzená a definovaná pozícia, z hľadiska ktorej autor k predlohe pristupuje. Za každou upravovateľskou činnosťou je prítomná určitá autorská stratégia. Prejavuje sa v tom, ako si autor prispôsobuje predlohu z hľadiska formy, funkcie a významu tak, aby korešpondovala s jeho zámerom. Pod autorským zámerom možno chápať široké spektrum prístupov od zachovania a prezentovania predlohy v jej „autentickej" podobe až po autorský dialóg s predlohou.

V kompozičných úpravách folklórnej predlohy tieto znaky vystupujú do popredia aj vtedy, ak neboli primárnym cieľom a tvorivým zámerom autora – upravovateľa, skladateľa – a neboli ním ani deklarované či explicitne formulované. Tvoria však pod-

---

[12] URBANCOVÁ, Viera: *Počiatky slovenskej etnografie.* Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1970. URBANCOVÁ, Viera: *Slovenská etnografia v 19. storočí. Vývoj názorov na slovenský ľud.* Martin : Matica slovenská, 1987.

[13] KRESÁNEK, Jozef: Vznik národnej hudby v 19. storočí. In: *Dejiny slovenskej hudby.* Ed. Ladislav Burlas, Ladislav Mokrý, Zdeněk Nováček. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1957, s. 288-290.

statu upravovateľskej činnosti v tejto oblasti. Tá prebieha na pozadí dvoch kontextov: komponovanej hudby ako hudby písomne fixovanej na jednej strane, a ľudovej hudby ako ústne odovzdávaného (tradovaného a šíreného) hudobného prejavu na druhej strane. V 19. storočí išlo o konfrontáciu dvoch hudobných svetov, rozdielnych nielen z hudobnoštýlového hľadiska, ale aj z hľadiska foriem šírenia hudby, jej sociálnych funkcií a spôsobu existencie.

Úprava ako kategória kompozičnej tvorby

Najelementárnejším vzťahom autora k prevzatému materiálu vo všeobecnosti je adaptácia ako „úprava textu, která má usnadnit jeho konkretizaci v novém okruhu vnímatelů, zpravidla značně odlišném od okruhu původního".[14] Cieľom adaptácie je sprístupnenie a rozšírenie dosahu určitého kultúrneho prejavu („textu") v prispôsobenej, upravenej forme. Adaptáciou je aj hudobnokompozičná úprava ľudových piesní. Tradičná ľudová pieseň plnila vo svojom pôvodnom prostredí určitý okruh sociálnych funkcií. Potreba úpravy ľudovej piesne vzniká až po jej vyňatí z tohto prostredia a pri prenose do prostredia nového – takýmto prostredím je aj odlišný žánrovo-druhový kontext, viazaný na odlišné sociálno-kultúrne milieu. Nové sociálno-kultúrne prostredie, v porovnaní s pôvodným, potom pripisuje ľudovej piesni aj nové sociálne funkcie.

Úprava ako kategória kompozičnej tvorby predstavuje dvojvrstvový útvar: obsahuje jednak prevzatý materiál (folklórna predloha, pieseň, „text"), jednak skladateľom pridanú matériu („komentár" autora). Rozlišovacím kritériom, ktoré oddeľuje kompozičnú úpravu ako hudobnú adaptáciu od ďalších foriem umeleckej transformácie prevzatého hudobného materiálu, je využitie citátu. V prípade piesňovej úpravy je to predloha v podobe konkrétnej ľudovej piesne – jej nápevu, resp. nápevu a textu. Medzi kompozičné úpravy ľudových piesní sú zahrnuté všetky spracovania, ktoré zachovávajú pôvodný tvar bez podstatného zásahu do piesňovej štruktúry. Úpravy ľudových piesní prinášajú typ expozičnej hudby: obsahujú citáciu piesne bez jej ďalšieho evolučného spracovania.[15]

Dvojvrstvový charakter kompozičných úprav umožňuje ich roztriedenie na základe dvoch aspektov: 1. z hľadiska pôvodnej („autentickej") predlohy a 2. z hľadiska spôsobu jej spracovania.

Prvé hľadisko sa týka autonómnej charakteristiky ľudovej piesne ako predlohy na spracovanie.[16] Zahrnuje základné hudobné znaky nápevov (tonalita, tónový rad, rytmus a metrum, forma atď.), ktoré umožňujú určiť príslušnosť piesne k štýlovým

---

[14] *Slovník literární teorie,* Ref. 4, s. 11.

[15] URBANCOVÁ, Hana: *Tvorba národného umelca Dezidera Kardoša a východoslovenská ľudová pieseň*. [Diplomová práca.] Bratislava : Vysoká škola múzických umení, Hudobná fakulta, Katedra hudobnej teórie, 1980, s. 9-11.

[16] Hudobnoštýlová charakteristika ľudových nápevov sa opiera o postupy etnomuzikologickej analýzy, ktoré okrem spoločných zásad spravidla rešpektujú aj špecifickosť národných korpusov. Pozri bližšie: ELSCHEKOVÁ, Alica: Základná etnomuzikologická analýza. In: Hudobnovedné štúdie VI. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1963, s. 117-178. URBANCOVÁ, Ref. 15, s. 10-11.

vrstvám hudobného folklóru, a druhovo-žánrovú, resp. tematickú príslušnosť piesne (piesne lyrické, epické, obradové piesne, piesne pri práci, ľúbostné piesne atď.).

Charakteristika spôsobu spracovania predlohy sa týka formového typu úpravy, nástrojového obsadenia, harmonického systému, kontextu hudobnej poetiky skladateľa a pod. Úpravy môžu využívať strofické, variačné a prekomponované spracovanie pri stabilnom tvare predlohy – citátu ľudovej piesne. Aplikujú typ piesňovej formy, ktorý bol príznačný pre umelú pieseň romantizmu s tým rozdielom, že variačnosť a prekomponované spracovanie sa v umelej piesni týkajú aj vokálnej línie, v úpravách ľudových piesní prevažne inštrumentálneho sprievodu.[17] To znamená, že tvorivý vklad autora a spôsob spracovania predlohy (citátu ľudovej piesne) sa koncentrujú najmä do druhej vrstvy kompozície – do autorovho „komentára" k predlohe.

Pri strofickom type úprav sú všetky strofy ľudovej piesne spracované identickým spôsobom – sú podložené rovnakým hudobným materiálom sprievodu ako prvá strofa piesňovej predlohy. Variačné spracovanie uplatňuje variačné zmeny buď v priebehu opakovania určitého segmentu (formového dielu) nápevu, alebo pri ďalších strofách ľudovej piesne. Prekomponovaný typ úpravy obsahuje prvky osamostatnenia kompozičnej práce s predlohou a nevylučuje ani drobné zásahy do štruktúry ľudového nápevu. Formová stavba úprav môže byť rozšírená o introdukcie, medzihry a kódy (dohry). Formové typy úprav ľudových piesní sa stali predobrazom umelej sólovej piesne, ktorá sa opiera o elementy hudobného folklóru.[18]

Podnety, na základe ktorých skladateľ pristúpil k úprave ľudovej predlohy, sa rôznili podľa umelecko-estetického zámeru aj podľa spoločenskej objednávky. V 19. storočí v prostredí vzdelancov sa ľudová pieseň začala spájať s bohatou symbolikou viažucou sa nielen na umelecko-estetické kontexty, ale aj na sociálno-kultúrne a politické faktory. Kompozičné úpravy sa o túto symboliku opierali a rozšírili ju aj na hudobné spracovanie. Na druhej strane, úprava ako špecifická kategória kompozičnej tvorby formovala bázu, na ktorej vznikala umelá pieseň inšpirovaná folklórnymi prvkami.

Úpravy ľudových piesní v európskej komponovanej hudbe 19. storočia využívali žánre vokálnej, vokálno-inštrumentálnej aj inštrumentálnej hudby. V tomto období ich výber závisel od viacerých podmienok. Tie zahrnovali nielen autonómne umelecko-estetické kritériá, ale často aj mimohudobné a mimoumelecké aspekty. Frekventované boli úpravy pre spevácke zbory a cappella, pre spev a klavír, pre sólový klavír, komorné telesá, symfonický orchester. Vzhľadom na niektoré dominantné sociálne funkcie úprav v tomto období boli umelecko-estetické kritériá často nielen zatlačené do úzadia, ale aj priamo podriadené iným hľadiskám. Od týchto hľadísk závisela aj voľba hudobnožánrového obsadenia úprav.

Vo vzťahu kompozičnej úpravy k predlohe treba zdôrazniť, že zachovanie tzv. pôvodného tvaru (citátu) ľudovej piesne je vždy len relatívne. Podoba citátu závisí od podoby predlohy bezprostredne zvolenej na spracovanie: ak je predlohou písomný zápis ľudovej piesne, potom môže ísť jednak o zápis priamo z terénu, jednak o transkripciu zhotovenú na základe zvukovej nahrávky. V európskych regiónoch sa technika

---

17 CHOMIŃSKI, Józef – WILKOMIRSKA-CHOMIŃSKA, Krystyna: *Pieśń. Formy muzyczne 3*. Kraków : Polskie wydawnictwo muzyczne, 1974, s. 211-212.

18 CHOMIŃSKI – WILKOMIRSKA-CHOMIŃSKA, Ref. 17, s. 259-262.

zvukovej dokumentácie pri zázname hudobného folklóru začala používať až v závere 19. storočia.[19] Dovtedy sa ľudové piesne zapisovali pri priamom kontakte so speváko m, spravidla na základe opakovaného prednesu. Zápisy ľudových piesní v takejto podobe charakterizuje niekoľko znakov, ktoré zodpovedajú danej historickej etape v dokumentácii ľudovej piesne: schematický zápis nápevu, absencia medzistrofickej variability, väzba na individuálne zápisové konvencie a pod. Z hľadiska štýlových a prednesových znakov tieto zápisy poskytovali iba redukovanú informáciu. Ich hodnota spočívala na prvom mieste v evidencii repertoáru, teda v zachytení určitého piesňového či melodického typu.

So zápismi takejto historickej záznamovej formy pracovali skladatelia a upravovatelia 19. storočia vo všeobecnosti – bez ohľadu na to, či poznali daný folklórny prejav z autopsie, alebo cez sprostredkované formy kontaktu (publikované zbierky ľudových piesní). Iba v menšej miere využívali svoje vlastné záznamy z terénu, ktoré zhotovovali pri priamom kontakte s ľudovým interpretom v jeho vlastnom prostredí.

Úpravy ľudových piesní ako súčasť hudobného folklorizmu

Pojem folklorizmus slúži na označenie sociálno-kultúrnych procesov, ktoré sprevádzajú vyňatie folklórneho prejavu z pôvodného, prirodzeného prostredia a začlenenie do nového prostredia, kde začne pôsobiť s novými funkciami v adaptovanej a transformovanej podobe. V tomto zmysle sa hudobný folklorizmus vzťahuje na procesy, ktoré zasahujú ľudovú pieseň a hudbu pri ich presune do nových sociálno-kultúrnych kontextov s odlišnými podmienkami fungovania, pričom získavajú aj nové sociálne funkcie.[20]

V nových podmienkach sa rozvíjajú tzv. druhotné formy existencie hudobného folklóru. Hoci tieto procesy sú veľmi rozmanité a zahrnujú širokú škálu prejavov, možno ich charakterizovať na základe niekoľkých kritérií, ktoré zároveň definujú vzťah k pôvodným, primárnym formám: prostredie prednesu, príležitosť a situácia, čas, sociálne väzby, forma, funkcia.[21] Viaceré prejavy folklorizmu sa rozvíjali paralelne vedľa seba, buď vo vzájomnej izolácii, alebo vo vzájomnej interakcii. Folklorizmus sa stal prirodzenou súčasťou systému kultúry – vďaka nemu pretrvávali aj folklórne prejavy (hoci v transformovanej a adaptovanej podobe), ktoré by inak ustúpili a zanikli.

V 19. storočí boli súčasťou folklorizmu organizované hnutia zbierania ľudových piesní. Ich cieľom bolo nielen evidovať a dokumentovať ľudový prejav ako doklad o kultúre širokých sociálnych vrstiev obyvateľstva, tvoriacich základ národného spoločenstva, ale priamo ľudovú pieseň „zachraňovať" pred ústupom a zánikom. Koncept tzv. záchrannej dokumentácie rezonoval v zberateľskom hnutí počas celého 19. storočia, s presahom do prvej polovice 20. storočia. Tieto aktivity viedli k vzniku prvých zbierkových fondov a archívov, aj k vydávaniu prvých zbierok ľudových piesní.

---

[19] Prvé zvukové nahrávky ľudových piesní a jazykových dialektov v Európe uskutočnil maďarský etnograf Béla Vikár (1859 – 1945) v roku 1896. MYERS, Helen (ed.): *Ethnomusicology. An Introduction.* New York; London : Macmillan, 1992, s. 4.

[20] BAUSINGER, Hermann: Folklorismus jako mezinárodní jev. In: *Národopisné aktuality*, roč. 7, 1970, s. 217-221. BAUMAX, Max Peter: *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels.* Wunterthur : Amadeus Verlag, 1976.

[21] LUTHER, Daniel: Hranice folklorizmu. In: *Etnologické rozpravy*, roč. 18, 2005, č. 1, s. 11-15.

Vo všeobecnosti do prípravy a vydávania zbierok ľudových piesní prenikajú základné znaky folklorizmu: pieseň je prostredníctvom záznamu vyňatá zo svojho pôvodného prostredia a stáva sa súčasťou fixovaných (písomných, zvukových) foriem kultúry, ktoré smerujú k novému adresátovi. Prostredníctvom zápisu, ktorý zaznamenal jedno znenie, jeden variant, resp. rekonštrukciu vytvorenú na základe niekoľkých znení, pieseň prechádza do nových sociálno-kultúrnych kontextov, v ktorých plní odlišnú štruktúru funkcií: od dokumentácie dobového repertoáru cez konštrukciu tzv. národného repertoáru až po úlohu inšpiračnej predlohy. Ľudová pieseň, šírená a tradovaná (prevažne) ústnou formou a v podobe množstva textových a melodických variantov, sa tým transformovala do statického útvaru, fixovaného v jednom zápise.

Fenomén tlačených piesňových zbierok sa stal dôležitou súčasťou folklorizmu 19. storočia. Vybraný okruh piesní, zverejnený pomocou tlače, sa prezentoval v celej Európe v pozícii národných (srbských, fínskych, nórskych, ukrajinských, ruských, slovenských, českých a moravských atď.) piesní.[22] Vydávali sa tlačené edície, ktoré spočiatku obsahovali iba texty (ľudová poézia), neskôr kompletné hudobno-textové zápisy ľudových piesní. Spočiatku boli určené príslušníkom strednej a vyššej vrstvy spoločnosti – vzdelancom, amatérskym hudobníkom a pestovateľom domáceho muzicírovania rovnako ako salónnym spoločnostiam.[23] Pre týchto adresátov vznikali aj hudobné úpravy, ktoré sa publikovali ako albumy, cykly či antológie ľudových piesní, v spracovaní pre vokálne sólo s inštrumentálnym sprievodom či pre malé vokálne telesá.

Prostredníctvom tlače bol výber piesňového repertoáru kanonizovaný a prezentovaný pred spoločnosťou ako „pravá" ľudová, t. j. národná pieseň. Kompozičná úprava sa stala významným prostriedkom, ktorý prispieval k adaptácii ľudovej predlohy na nové prostredie, na odlišné sociálne funkcie, nositeľov, interpretov aj adresátov.

Tlačené edície klavírnych úprav slovenských ľudových piesní z 19. storočia

Úpravy slovenských ľudových piesní pre klavír sa jednotlivo vyskytovali ako súčasť hudobnopedagogickej literatúry.[24] V podobe samostatných edícií sa začali objavovať od 30. rokov 19. storočia. Prvá edícia tohto zamerania bola pripravená na vydanie v závere prvej tretiny 19. storočia, v roku 1830 vyšla ako hudobný dodatok k prvej domácej tlačenej zbierke textov slovenských ľudových piesní. Obsahovala úzky výber repertoáru v úprave pre spev a klavír. V priebehu 19. storočia boli publikované celkovo tri samostatné notové edície klavírnych úprav slovenských ľudových piesní, ktoré pochádzali od slovenských (domácich) autorov:

1. Martin Sucháň: *Písně světské lidu slovenského v Uhřích v hudbu pro klavír uvedené* (Pešť 1830);
2. Vladislav Füredy: *Národní nápěvy ku Zpěvankám* (Viedeň 1837);

[22] KURKELA, Ref. 8, s. 101.
[23] KURKELA, Ref. 8, s. 101.
[24] Napr. ČEPEC, Andrej: Z nových poznatkov k rukopisnej učebnici *Anleitung zum Klavierschlagen*. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 6 (32), 2015, č. 2, s. 203.

3. Miloslav Francisci: *Trávnice. 100 slovenských národních piesní*. Sošit I (Martin 1892); *Trávnice. 100 slovenských národních piesní*. Sošit II (Martin 1893).[25]

K týmto trom notovým vydaniam možno priradiť ďalšiu edíciu, ktorá síce vyšla začiatkom 20. storočia, ale pôvodom, koncepciou, repertoárom aj edičnými zámermi patrí ešte do predchádzajúceho storočia – je pokračovaním edičných snáh národného obrodenia:

4. Šándor Piťo – J. N. Polášek: *Trávnice, ako ich hrával slavný hudobník Joz. Piťo*. Sošit 1 (Ružomberok 1905), Sošit 2 (Ružomberok 1906).[26]

V prvých dvoch prípadoch ide o notové vydania úprav pre spev so sprievodom klavíra. Boli doplnkom tlačených zbierok ľudových piesní, obsahujúcich iba piesňové texty: *Písně světské lidu slovenského v Uhřích* (I. zväzok, 1823; II. zväzok 1827) zostavovateľov Jána Kollára a Pavla Jozefa Šafárika a *Národnie zpievanky* (I. diel, 1834; II. diel, 1835) Jána Kollára.[27] Hudobné paralely, resp. prílohy k týmto zbierkam vyšli až dodatočne, s niekoľkoročným odstupom od publikovania vlastných piesňových zbierok. Zámerom upravovateľov Martina Sucháňa a Vladislava Füredyho bolo sprístupniť aspoň v podobe zlomkového výberu hudobnú zložku slovenských ľudových piesní, z ktorých väčšina bola publikovaná v uvedených dvoch tlačených zbierkach.

Tretia notová edícia vznikla ako autonómne kompozičné dielo – predstavuje zbierku inštrumentálnych úprav pre sólový klavír. Táto najrozsiahlejšia notová edícia klavírnych úprav slovenských ľudových piesní z 19. storočia čerpala predlohy z tlačenej zbierky, ktorá obsahovala kompletné melodicko-textové zápisy piesní. Skladateľ Miloslav Francisci siahol po prvých dvoch dieloch publikovanej zbierky *Slovenské spevy* (1880 – 1926), ktoré mala slovenská kultúrna verejnosť v danom období k dispozícii: prvý diel v rozsahu 6 zošitov vyšiel v rokoch 1880 – 1882, druhý diel v rozsahu 7 zošitov vyšiel v rokoch 1890 – 1897, z toho prvé 4 zošity vyšli do roku 1893, keď bol publikovaný druhý diel Francisciho úprav.[28] Väzba na túto piesňovú zbierku umožňuje datovanie vzniku *Trávnic* do obdobia medzi rokmi 1880 – 1893. Francisciho edícia už nebola iba hudobnou prílohou či hudobnou paralelou k tlačenej piesňovej zbierke, ako to bolo v prípade prvých dvoch edícií. Možno ju považovať za kompozičnú reflexiu

---

[25] Prvé vydanie obidvoch zväzkov je bez vročenia; údaje uvádzame podľa: POTÚČEK, Juraj: *Súpis slovenských hudobnín a literatúry o hudbe.* Bratislava : Nakladateľstvo SAV, 1952, s. 87.

[26] Vydanie obidvoch dielov je bez vročenia, ale možno predpokladať, že vyšli po roku 1904. Edícia je venovaná Jánovi Ružiakovi ako svetskému funkcionárovi evanjelickej cirkvi a bývalému poslancovi. J. Ružiak pôsobil ako poslanec Uhorského snemu v rokoch 1901 – 1904. Pozri: Ján Ružiak [Heslo]. In: *Slovenský biografický slovník*. V. zväzok. Martin : Matica slovenská, 1992, s. 154. Potúček uvádza ako pravdepodobné roky vydania: 1905 (I. zväzok) a 1906 (II. zväzok). Pozri: POTÚČEK, Ref. 25, s. 214.

[27] KOLLÁR, Ján – ŠAFÁRIK, Pavol Jozef: *Piesne svetské ľudu slovenského v Uhorsku. Diel prvý a druhý.* Ed. Ladislav Galko. Bratislava : Tatran, 1988. KOLLÁR, Ján: *Národnie spievanky.* I. diel, II. diel. Ed. Eugen Pauliny. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953.

[28] GALKO, Ladislav: Vydávanie a ohlas Slovenských spevov. In: *Slovenské spevy. I. diel.* Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie. Ed. Ladislav Galko. Bratislava : Editio Opus, ^{2}1972, s. 28.

ľudovej piesne na úrovni individuálnej autorskej úpravy. Poslaním tohto hudobného diela bolo pravdepodobne aj spopularizovanie piesňového repertoáru zo *Slovenských spevov* a jeho tlmočenie do klavírnej hudby – média, ktoré tentoraz nebolo určené na vokálny prednes s inštrumentálnym sprievodom, ale na sólovú klavírnu hru.

Charakter vydania štvrtej notovej edície je celkom odlišný od troch predchádzajúcich. Obsahuje záznam repertoáru cigánskeho primáša Jozefa Piťa, ale realizovaný dodatočne, po Piťovej smrti v roku 1886, a štylizovaný do klavírnej sadzby. Vzhľadom na rozsah edícia prináša zlomkovú rekonštrukciu repertoáru, ktorý odkazuje na pôsobenie Jozefa Piťa a jeho kapely – na obdobie od 30. rokov do začiatku 80. rokov 19. storočia.

Vzhľadom na význam, ktorý nadobudli notové vydania klavírnych úprav ľudových piesní v mnohých európskych kultúrach, ich počet bol v slovenskom kultúrnom prostredí 19. storočia nízky. Tieto domáce edície na jednej strane súviseli s tlačenými zbierkami piesňových textov z 20. a 30. rokov a boli ich hudobnými paralelami či prílohami. Na druhej strane reprezentovali špecifické viacdielne notové edície zo záveru 19. storočia, resp. začiatku 20. storočia, ktoré odrážali tendenciu oddeliť kompozičnú úpravu od piesňovej predlohy a presunúť ju do kategórie samostatného hudobného druhu. Delí ich časové obdobie polstoročia, počas ktorého došlo k zmenám v chápaní úprav ľudových piesní nielen u nás, ale aj v celoeurópskych súvislostiach. V mnohých európskych kultúrach boli jednoduché klavírne úpravy, určené pre širšiu hudbymilovnú verejnosť, nahradené piesňovými zbierkami. Zároveň sa klavírna úprava postupne emancipovala na samostatný hudobný druh, ktorý začal plniť nové sociálne funkcie.

Nízky počet edícií tohto typu na Slovensku odráža najmä realitu v oblasti vydavateľskej praxe notového materiálu. Aj na príklade zo slovenského kultúrneho prostredia však možno doložiť skutočnosť, že notové tlače v 19. storočí odhaľujú vnútorný proces prerodu v oblasti významu a funkcie klavírnych úprav ľudových piesní: od jednoduchých úprav určených na spev so sprievodom klavíra k inštrumentálnym kompozíciám s umelecko-estetickými ambíciami, ktoré zvyšovali nároky na hudobných interpretov aj poslucháčov.

Notové edície a ich vydavatelia

Vydavateľská činnosť, šírenie hudobných diel tlačou a distribučná sieť záviseli od vybudovanej inštitucionálnej bázy, ktorá v 19. storočí na Slovensku chýbala. Vydávanie konkrétnych titulov určovala ich atraktívnosť, dopyt trhu a finančná nákladnosť. Na Slovensku nepôsobilo v tomto období vydavateľstvo špecializované na vydávanie notového materiálu. Hudobniny (komorné a sólové skladby, piesne) boli sporadicky zahrnuté do aktivít vydavateľov a tlačiarov kníh a časopisov, alebo vychádzali vo vlastnom náklade autora. Rozsahom neveľké hudobné skladby sa v druhej polovici 19. storočia publikovali ako prílohy literárnych časopisov. Skladatelia preto hľadali možnosti vydávať svoje diela v stabilných hudobných nakladateľstvách vo Viedni, Budapešti, Prahe a Lipsku.[29]

[29] LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národnoemancipačných snáh (1830 – 1918). In*: Dejiny slovenskej hudby*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art &Science, 1996, s. 210.

Tlače s ukážkami nápevov slovenských ľudových piesní – na rozdiel od publikovania piesňových textov – sa objavovali v priebehu 19. storočia len pomaly a postupne. Pri ich publikovaní bola notová sadzba prevažne súčasťou textových publikácií. Tu predstavovala buď málo početnú skupinu hudobných ukážok včlenených pomedzi textové zápisy piesní, alebo tvorila nerozsiahlu notovú prílohu v závere. Klavírne úpravy 19. storočia spočiatku využili dobové možnosti vydavateľov a tlačiarní prevažne mimo územia Slovenska: v Budapešti a vo Viedni, kde pôsobili slovenskí vydavatelia a kde sa nachádzala aj početná slovenská komunita. Tieto typy vydaní – podobne ako ďalšie tlačoviny, ktoré obsahovali notové záznamy ľudových piesní zriedkavo a dlho sa obmedzovali len na publikovanie piesňových textov – odzrkadľujú situáciu v oblasti inštitucionálneho zázemia slovenskej kultúry pri presadzovaní národnoemancipačných snáh.

Dvojdielna zbierka piesňových textov *Písně světské* od editorov Kollára a Šafárika bola vydaná v 20. rokoch u peštianskeho tlačiara Jána Tomáša Trattnera z Báčskeho Petrovca. Jej tlač zabezpečil Ján Kollár, ktorý pôsobil v rokoch 1819 – 1949 ako kazateľ a farár slovenskej evanjelickej cirkvi v Pešti.[30] Názory, prečo Kollárovo meno na titulnom liste vydania obidvoch zväzkov chýba, sa rôznia. Jeho skutočný podiel na príprave zbierky je však známy: okrem redakčných prác na druhom zväzku Kollár prevzal celú starostlivosť o tlač zbierky.[31]

Podľa formulácie na titulnom liste Sucháň svoju edíciu klavírnych úprav venoval Jánovi Kollárovi, s ktorým ho spájal blízky priateľský vzťah, spojený s úctu k autorite: „*príteli svému dvojcti hodnému a vysoce učenému panu Janovi Kollárovi obětované*“. Údaj o vydavateľovi, resp. tlačiarovi klavírnych úprav Martina Sucháňa aj o vročení edície na titulnom liste chýba; grafická forma zodpovedá rukopisnej úprave hudobniny aj piesňových textov. Vydanie klavírnych úprav M. Sucháňa obsahuje 12 piesní. (Príloha, Obr. 1)

Dvojdielna zbierka piesňových textov *Národnie zpievanky* bola vydaná v 30. rokoch v Budíne. Hudobná príloha k zbierke od Vladislava Füredyho bola pripravená v Pešti, ale vytlačená vo Viedni. Edícia obsahuje 25 klavírnych úprav. (Obr. 2)

Začiatkom 60. rokov zverejnil August Horislav Krčméry výzvu na vydávanie slovenských ľudových piesní spolu aj s nápevmi.[32] Do začiatku 70. rokov 19. storočia bola však situácia vo vydávaní notových zápisov ľudových piesní aj ich úprav málo priaznivá. Množstvo zozbieraného materiálu aj upravovateľskej práce ostalo v rukopise.[33] V roku 1870 Michal Chrástek vydal s inštitucionálnou podporou Matice slovenskej prvý zväzok antológie s vedeckými ambíciami pod názvom *Sborník slovenských národních piesní, povestí prísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier*, tlačený vo Viedni v tlačiarni Karola Goriška. Druhý zväzok, ktorý pripravil na vydanie Pavol Dobšinský, v roku 1874 vytlačil Kníhtlačiarsko-účastinársky spolok so sídlom v Martine, založený

---

30 MINÁRIK, Jozef: Nad prvým vydaním slovenských ľudových piesní. In: KOLLÁR – ŠAFÁRIK, Ref. 27, s. 367.

31 MINÁRIK, Ref. 30, s. 367-368. VOTRUBA, František: Spievanky a ich význam v slovenskom národnom a kultúrnom vývine. In: KOLLÁR, Ref. 27, I. diel, s. 9.

32 KRČMÉRY-POHRONSKÝ, August Horislav: Slovo o vydávaní národních nápevov a skladieb slovenských. In: *Sokol*, roč. 2, 1862, s. 246-247.

33 ELSCHEKOVÁ, Alica – ELSCHEK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, ^{3}2005, s. 28.

v roku 1870.[34] Okrem textov ľudových piesní obidva zväzky obsahujú aj väčší výber kompletných melodicko-textových zápisov (spolu 122 nápevov). Redaktorom hudobných zápisov bol Ján Kadavý.

Na prelome 70. a 80. rokov sa situácia v publikovaní ľudových piesní aj s nápevmi zlepšila a mohlo sa pristúpiť k vydávaniu rozsiahlej piesňovej zbierky *Slovenské spevy* v spolupráci s Kníhtlačiarsko-účastinárskym spolkom v Martine. Táto zbierka sa stala na dlhý čas významným zdrojom poznatkov o slovenskej ľudovej piesni, najmä o jej hudobnej stránke. Pre hudobných skladateľov sa stala dôležitým prameňom, z ktorého čerpali predlohy k upravovateľskej činnosti ešte aj v 20. storočí.

Vydavateľom rozsiahlej edície klavírnych úprav ľudových piesní v dvoch dieloch *Trávnice* od Miloslava Francisciho bol jeho otec, Ján Francisci. Ján Fransici-Rimavský získal skúsenosti v tejto oblasti ako vydavateľ a redaktor časopisu Pešťbudínske vedomosti (1861 – 1863), ako správca Kníhtlačiarsko-účastinárskeho spolku (1872 – 1898), ale aj ako predseda Povereníctva pre vydávanie Slovenských spevov.[35] Francisciho dvojdielna klavírna edícia vyšla v rokoch 1892 a 1893 v Martine, tlačila sa v Lipsku, v tlačiarni Engelmanna a Mühlberga. Druhého vydania z roku 1908 sa ujal Kníhtlačiarsko-účastinársky spolok v Martine. Dvojdielna edícia obsahuje spolu 200 úprav. (Obr. 5)

Vlastným nákladom v kníhtlačiarni Karola Salvu (1849 – 1913) v Ružomberku vyšli *Trávnice* z repertoáru liptovského cigánskeho primáša Jozefa Piťa, v úprave Šándora Piťa a J. N. Poláška. Dvojdielna zbierka vyšla pravdepodobne v rokoch 1905 a 1906, obsahuje spolu 25 úprav. (Obr. 8)

Obidve edície *Trávnic* pochádzajú približne z toho istého obdobia. Ich identický názov neprekvapuje – odráža jednu z neskorých fáz formovania národnej symboliky, keď sa označenie „trávnica" rozšírilo na slovenskú ľudovú pieseň vo všeobecnosti. V tej dobe zodpovedalo slovenskej ľudovej piesni bez ohľadu na reálnu žánrovú či funkčno-tematickú príslušnosť konkrétneho piesňového repertoáru.[36]

Príprava všetkých štyroch edícií klavírnych úprav do veľkej miery nezávisela od záujmu verejnosti. Súvisela najmä s povedomím príslušníkov slovenskej inteligencie o významnom mieste takýchto tlačí v procese formovania národnej a kultúrnej identity Slovákov. Starostlivosť o prípravu a realizáciu notových edícií, ale aj o ich distribúciu, preberal na seba úzky okruh vzdelancov, ktorí k týmto aktivitám pristupovali s vedomím služby svojmu národu. Slovenskí vzdelanci sa takýmto spôsobom usilovali v nepriaznivých podmienkach nahrádzať chýbajúcu či málo rozvinutú inštitucionálnu bázu, nevyhnutnú na sformovanie a ďalší vývin slovenskej národnej kultúry.

Jedným z ojedinelých zachovaných dokumentov je list Vladislava Füredyho z roku 1839, adresovaný jazykovedcovi, básnikovi a učiteľovi Michalovi Godrovi ml. (1801 – 1874). List obsahuje prosbu o sprostredkovanie predaja viacerých exemplárov jeho vydania klavírnych úprav v prostredí vojvodinských Slovákov, vrátane študentov gymnázia, kde Godra v tom čase pôsobil ako riaditeľ (Obr. 10).

---

34 HVIZDOŠOVÁ, Oľga: *Kníhtlačiarsko-účastinársky spolok v Martine*. Martin : Matica slovenská, 1961.

35 Ján Francisci [Heslo]. In: *Slovenský biografický slovník*. II. zväzok. Martin : Matica slovenská, 1987, s. 115.

36 URBANCOVÁ, Hana: *Trávnice – lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru*. Bratislava : AEPress, 2005, s. 10-37.

Predlohy úprav

Všetky štyri tlačené edície obsahujú odkazy na zdroje, z ktorých klavírne úpravy čerpali piesne ako predlohy na spracovanie. Odkazy na pramene a indície o zdroji sú uvedené buď priamo pri konkrétnej úprave, alebo v nadpise edície, prípadne v jej obsahu. Zmysel odkazov na zdroj piesňovej predlohy v tomto období nespočíval v korektnosti uvádzania prameňa, resp. v jeho priznaní. Spočíval v programovom určení edície ako celku – mal jednak pôsobiť ako hudobná paralela, resp. príloha k publikovaným zbierkam textov ľudových piesní (úpravy M. Sucháňa a V. Füredyho), jednak prezentovať pretlmočenie folklórnej predlohy do odlišného hudobnožánrového média – klavírnej hry (úpravy M. Francisciho a J. N. Poláška).

Vzhľadom na skutočnosť, že v prvej polovici 19. storočia išlo výlučne o publikované zbierky piesňových textov bez nápevov, autori klavírnych úprav tohto obdobia museli čerpať nápevy k svojim predlohám z iných zdrojov. Predpokladáme, že išlo buď o rukopisné notové zápisy, ktoré mali k dispozícii už editori vydaných zbierok piesňových textov, alebo išlo o rukopisné zápisy či celé zbierky individuálnych zberateľov, pričom nemožno vylúčiť ani vlastné zápisy autorov klavírnych úprav.

Klavírne edície 19. storočia čerpali predlohy z troch typov zdrojov: 1. tlačené pramene, 2. rukopisné pramene, 3. ústna tradícia. Z nich prevládal najmä prvý typ zdroja – publikované zápisy. Každá z týchto edícií však predstavuje osobitný prípad, ktorý si vyžaduje samostatný komentár.

Prvá edícia klavírnych úprav *Písně světské* obsahuje odkazy na zdroj predlohy v prípade 9 úprav (z celkového počtu 12). Odkazy sú uvedené v záhlaví klavírnej úpravy: zaznamenávajú údaj o zväzku a čísle piesne, tak ako je publikovaná v dvojdielnej zbierke piesňových textov *Písně světské* Kollára a Šafárika. Klavírna edícia ako celok nevykazuje znaky určitej vnútornej koncepcie, radenie jednotlivých úprav pôsobí náhodne. Sucháň v záhlaví úprav dôsledne neuvádza ani nadpisy piesní, ako sú uvedené v druhom zväzku tlačenej piesňovej zbierky (prvý zväzok tieto nadpisy k piesňam neobsahuje). Nadpisy piesní začal zapisovať na začiatku edície, ale po dvoch úpravách s predlohou v druhom zväzku (klavírne úpravy č. 1 a č. 5) na uvádzanie týchto nadpisov rezignoval, zrejme pre vznikajúci nesúrodý dojem celého vydania. Tri piesňové úpravy, pri ktorých odkazy na zbierku piesňových textov celkom chýbajú, sa v publikovanej zbierke piesňových textov skutočne nenachádzajú. Pri ďalších piesňach sú odkazy korektné a korešpondujú s textami piesní z Kollárovej a Šafárikovej zbierky. Prameň nápevov všetkých piesní nie je známy, podobne ako prameň troch uvedených piesní bez odkazov. Keďže Sucháň sa sám venoval aj zbieraniu a zapisovaniu piesní, dokonca viaceré z nich poskytol do Kollárovej a Šafárikovej zbierky, je pravdepodobné, že tri zvyšné piesne, ktoré sa v tlačenej zbierke piesňových textov nenachádzajú, pochádzajú z jeho vlastných záznamov.

Výber repertoáru na klavírnu úpravu sa sústredil najmä na ľúbostné a humoristické piesne. Touto repertoárovou skladbou nadväzuje na tradíciu rukopisných spevníčkov a zborníkov, ktorá siaha do staršieho obdobia pred národným obrodením.[37] Z uvede-

[37] HAMADA, Milan: *Od baroka ku klasicizmu. Príspevok k výskumu literárneho baroka, najmä z hľadiska vzťahu umelej literatúry a ľudovej slovesnosti.* Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1967. MINÁRIK, Jozef: *Piesne a verše pre múdrych i bláznov.* Výber z rukopisnej

ného výberu sa vyčleňujú iba úpravy dvoch piesní: pastierska pieseň a pieseň s témou hospodárskeho roka (*Po valasky od zeme, Na svite štebocú lastovičky*). Vďaka väzbe na tanec odzemok sa prvá z nich („valaská") začlení v ďalšom priebehu 19. storočia do procesov formovania národnej identity Slovákov.[38] Sucháňova edícia klavírnych úprav je teda pomerne homogénna zo žánrového a tematického hľadiska, ale tiež z hľadiska hudobnoštýlového.

Nápevy patria k štýlovým vrstvám tzv. staršej (tradičnej) harmonickej piesne a kvinttonálnej piesne.[39] Viaceré kvinttonálne nápevy sú však ovplyvnené znakmi harmonických durovo-molových nápevov, čo korešponduje so zúženým žánrovým a tematickým výberom piesní. Ostáva otvorenou otázkou, či takáto štýlovo zúžená hudobná zložka piesní bola výsledkom cieleného zámeru pri voľbe piesní na úpravu, alebo výsledkom náhodného výberu piesní.

Prehľad piesňových kategórií, vybraných na spracovanie do klavírnej edície, sa opiera o kategorizáciu piesní z prvého dielu zbierky piesňových textov *Písně světské*; zvyšok repertoáru ponechávame bez označenia tak, ako sa publikoval.[40]

Piesňové kategórie (podľa P. J. Šafárika a J. Kollára)	**Počet piesní**	**Klavírna úprava**
Lyrické	3	č. 3, 4, 8
Elegické	1	č. 12
Valaská	1	č. 10
[bez označenia]	7	č. 1, 2, 5 – 7, 9, 11

Edícia Sucháňových klavírnych úprav vykazuje priame väzby na tlačenú piesňovú zbierku Šafárika a Kollára *Písně světské* v prípade troch štvrtín repertoáru. Ani na titulnom liste na túto piesňovú zbierku však neodkazuje priamo, iba sprostredkovane – cez osobnosť Jána Kollára. Názov klavírnej edície, identický s piesňovou zbierkou, možno považovať za alúziu na spoločný okruh repertoáru: „svetské" piesne slovenského ľudu. Pod klavírnou osnovou úpravy sú uvedené všetky strofy danej piesne. Táto skutočnosť, podobne ako včlenenie ďalších piesní, potvrdzuje predpoklad, že edíciu klavírnych

anonymnej svetskej poézie (1457 – 1968). Bratislava : Tatran, 1969. GÁFRIKOVÁ-SAVKOVSKÁ, Gizela: *Já miluji, nesmím povídati...* Antológia zo slovenskej barokovej poézie. Bratislava : Tatran, 1977.

38 ŠKVARNA, Dušan: *Začiatky moderných slovenských symbolov. K vytváraniu národnej identity od konca 18. do polovice 19. storočia.* Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, Fakulta humanitných vied, 2004, s. 67.

39 Charakteristika historických hudobnoštýlových vrstiev slovenských ľudových piesní podľa: ELSCHEKOVÁ – ELSCHEK, Ref. 32, s. 63-124. ELSCHEK, Oskár: Piesne a hudba. In: *Slovensko. Ľud – II. časť.* Bratislava : Obzor, 1975, s. 1069-1097. ELSCHEKOVÁ, Alica: Stilbegriff und Stilschichten in der slowakischen Volksmusik. In: *Studia Musicologica*, roč. 20, 1978, s. 263-303. ELSCHEKOVÁ, Alica – ELSCHEK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba. Antológia.* Bratislava : Osvetový ústav, 1980, s. 6-12.

40 Druhý diel zbierky *Písne světské* od tejto kategorizácie upustil a jednotlivé piesne uvádza podľa dobového úzu nadpismi. Tieto nadpisy sa dotýkajú žánrovo-druhového označenia len výnimočne a vzťahujú sa najmä na tematiku piesní.

úprav nemožno považovať len za hudobnú prílohu zbierky piesňových textov, ale aj za relatívne samostatnú **zbierku úprav ľudových piesní**.

Druhá edícia klavírnych úprav *Národní nápěvy ku Zpěvankám* predstavuje iný prípad: všetky úpravy odkazujú na textové predlohy z Kollárovej zbierky piesňových textov *Národnie zpievanky.* Navyše, tento odkaz je priamo zakomponovaný aj do názvu edície.[41] Precíznosť, s ktorou je celá edícia zostavená, prezrádza uvážený výber piesní, spôsob ich zoradenia aj prezentovania.

Edícia klavírnych úprav má jasnú vnútornú koncepciu, ktorá je naznačená na titulnom liste: „usporádané porádkem v obau dílech zachovaným". Úpravy sledujú postupnosť, v ktorej sú publikované piesňové texty v Kollárovej zbierke, pričom sa zachováva aj spôsob klasifikácie piesní. Kollárova zbierka obsahuje 20 základných tematicko-funkčných okruhov (piesňových kategórií). Piesne, ktoré si Füredy zvolil na úpravu, pochádzajú z deviatich okruhov. Tieto vybrané kategórie majú v edícii klavírnych úprav svoje zastúpenie prostredníctvom výberu jednej až štyroch piesní. Výnimkou je len súbor šiestich historických piesní, ktoré tento počet prekročili, čo zrejme súvisí s osobitným významom, aký sa týmto piesňam pripisoval v dobovom kontexte.[42]

Radenie piesní podľa Kollárovej klasifikácie, spolu s počtom piesní zastúpených v klavírnej edícii v príslušnej kategórii, je nasledujúce:

Piesňové kategórie (podľa J. Kollára)	**Počet piesní**	**Klavírna úprava**
Pamiatky slovensko-pohanského bájeslovia (I.)	2	č. 1 – 2
Spevy historicky pamätné (II.)	6	č. 3 – 8
Mladosť, krása, láska (IV.)	1	č. 9
Piesne svadobné, manželské a vdovské (VII.)	4	č. 10 – 13
Piesne hospodárske a roľnícke (VIII.)	4	č. 14 – 17
Piesne vojenské (XI.)	1	č. 18
Balady a romance (XII.)	1	č. 19
Hry, zábavy, obyčaje a obrady so spevom spojené (XIII.)	3	č. 20 – 22
Piesne študentské a rechtorské (XVIII.)	3	č. 23 – 25

Úzky výber 25 piesní do notovej edície je iba zlomkom z celkového počtu piesní vydaných Kollárom. Poskytuje však obraz o obsahu Kollárovej zbierky, a to najmä z hľadiska piesňových druhov a žánrov: od obradových piesní výročného a životného cyklu cez pracovné piesne, piesne ľúbostné, lyrické, epické až po humoristický repertoár. Súčasťou výberu sa stal aj raritný záznam trojjazyčnej makarónskej piesne (č. 23) z repertoáru študentov a vzdelancov. *Národnie zpievanky* ako celok poskytujú pozoruhodne široký obraz o slovenskom speve. Je výsledkom Kollárovej koncepcie zachytiť svetské piesne všetkých sociálnych vrstiev slovenskej spoločnosti bez ohľadu na pôvod piesní – teda nielen ľudové, ale aj tzv. poloľudové a umelé, z ktorých časť prešla do ústnej tradície. Füredy takto prevzal spolu s piesňami aj Kollárov širší koncept národnej spevnosti.

[41] Údaje o prameni sa nachádzajú v záhlaví každej úpravy v podobe odkazov na diel zbierky a stranu.

[42] VOTRUBA, Ref. 31, s. 19.

Piesne, ktoré Füredy vybral na klavírnu úpravu, obsiahli všetky základné hudobnoštýlové vrstvy dobového repertoáru: od nápevov recitatívno-deklamačného typu cez kvarttonálne a kvinttonálne piesne až po tzv. staršie (tradičné) harmonické piesne. Vyrovnané je zastúpenie piesní kvinttonálnej a harmonickej vrstvy. Za osobitne cenné možno považovať záznamy melódií reprezentujúcich kvarttonálny systém: čisté kvarttonálne typy (č. 21, 17), nápev opierajúci sa o plagálne spojenie dvoch kvartových kostier (č. 16) a prechodný kvarttonálno-kvinttonálny typ (č. 15). Nápevy s kvarttonálnym základom sa viažu na pracovné piesne a obradovú jarnú hru dievčat, teda na žánre starej, tzv. predharmonickej piesňovej kultúry. Pomerne vysoké je zastúpenie nápevov funkčno-harmonického systému, ktoré korešponduje s vybranými piesňovými kategóriami – predovšetkým s historickými, ľúbostnými a študentskými piesňami.

Vladislav Füredy je autorom state *O nápevoch čiže melódiách slovenských Zpievaniek*, začlenenej na záver druhého dielu Kollárovej zbierky.[43] Ide o prvý doklad odbornej reflexie hudobnej stránky slovenských ľudových piesní. Možno preto predpokladať, že piesňové predlohy na spracovanie Füredy vyberal aj s ohľadom na ich hudobnú zložku. Predlohy k nápevom týchto piesní nepoznáme. Vzhľadom na spoluprácu Kollára s Füredym je pravdepodobné, že prameňom piesňových nápevov mohli byť zápisy, ktoré mal Kollár k dispozícii už pri zostavovaní svojej piesňovej zbierky.

Na rozdiel od Sucháňovej zbierky klavírnych úprav táto edícia uvádza piesne len s prvou strofou (ktorá je zapísaná pod notovu osnovou) s tým, že ďalšie strofy (pokračovanie textu piesne) sú uvedené v Kollárovej tlačenej zbierke, a teda sú pre záujemcov všeobecne dostupné. Füredyho súbor klavírnych úprav je vlastne malým hudobným sprievodcom po Kollárovej zbierke – predstavuje jej **hudobnú prílohu**. Údaj z titulného listu, označujúci celú edíciu za prvý zväzok, naznačuje, že Füredy mal pôvodne v úmysle s úpravami pokračovať. Pre finančné problémy od svojho zámeru odstúpil.[44]

Kollár do svojej zbierky *Národnie zpievanky* prevzal aj piesňové texty, ktoré sa objavili už v *Piesňach svetských.* Füredy sa vo svojom výbere vyhol zdvojeniu ich úpravy a pravdepodobne celkom vedome obišiel také piesne, ktoré si vybral pred ním na klavírnu úpravu Martin Sucháň. Preto prvé dve edície obsahujú spolu 37 klavírnych skladieb, ktoré prinášajú úpravy 37 slovenských piesní.

Ďalšie notové edície klavírnych úprav sa objavili až s veľkým časovým odstupom – na konci 19. storočia, resp. na prelome 19. a 20. storočia.

Predlohy ku klavírnym úpravám *Trávnic* M. Francisciho pochádzajú z piesňovej zbierky *Slovenské spevy.* Vzťahujú sa na prvé dva diely tejto zbierky, ktoré boli k dispozícii do rokov 1892 a 1893, keď bol po prvý raz publikovaný prvý a druhý zväzok Francisciho klavírnych úprav: spolu ide o 10 zošitov piesňovej zbierky, uverejnených v rokoch 1880 až 1893. Odkazy na prameň Francisci uvádza v obsahu k obidvom zväzkom. Spôsob odkazovania naznačuje, že edícia klavírnych úprav programovo s touto piesňovou zbierkou pracovala. Údaj o zdroji mal byť aj súčasťou funkčného uplatnenia edície – užívateľa na túto zbierku explicitne odkazuje, keďže ide o úpravy pre klavír bez vokálneho partu. Nadpisy jednotlivých úprav využívajú textový incipit ľudovej piesne

---

43 FÜREDY, Vladislav: O nápevoch čiže melódiách slovenských Spievaniek. In: KOLLÁR, Ref. 27, II. diel, s. 540-543.

44 KRESÁNEK, Ref. 13, s. 251.

ako základný identifikačný znak konkrétneho nápevu – ľudovej piesne v klavírnej štylizácii. Päťjazyčná mutácia podnadpisu edície naznačuje, že zámerom skladateľa bolo zrejme aj šírenie klavírnych úprav v medzinárodnom kontexte záujemcov o tento typ hudobnej literatúry.

Kritériá výberu predlohy na kompozičné spracovanie nepoznáme. Súbor v počte 200 piesní však naznačuje, že Francisciho zámerom bola prezentácia slovenských ľudových piesní v ich tematickej, druhovo-žánrovej a hudobnoštýlovej rozmanitosti tak, ako to umožnil prameň – prvé dva diely zbierky *Slovenské spevy*. Potvrdzuje to etnomuzikologická analýza nápevov piesní, ktoré si Francisci vybral na úpravu:[45]

Hudobnoštýlové vrstvy	**Tonálny typ**	**Počet nápevov**	**%**
Stará piesňová kultúra	4	1	0,5
– roľnícka vrstva	44	7	3,5
	4 – 5	3	1,5
	6/4	4	2,0
spolu:		**15**	**7,5**
Stará piesňová kultúra	5	4	2,0
– pastiersko-valaská vrstva	5/3	35	17,5
	55	9	4,5
	5 – 8	14	7,0
spolu:		**62**	**31,0**
Modálna medzivrstva	7	**30**	**15**
Nová piesňová kultúra	8	75	37,5
	8n	14	7,0
	8z	4	2,0
spolu:		**93**	**46,5**
		200	100,00

Ťažisko spočíva v repertoári novej piesňovej kultúry (spolu 46,5 %): v jej rámci má jednoznačnú prevahu vrstva tzv. staršej (tradičnej) harmonickej piesne (75 nápevov), zatiaľ čo výskyt novouhorských piesní (14 nápevov) s typickým bodkovaným rytmom je pomerne nízky a prítomnosť nápevov západoeurópskeho typu je celkom zanedbateľná (4 nápevy). Zastúpenie repertoáru starej piesňovej kultúry s predharmonickými štýlovými vrstvami je pomerne vysoké (spolu 38,5 %): jednoznačná prevaha patrí nápevom kvinttonálneho systému v jeho niekoľkých vývinových štádiách (62 nápevov, spolu 31 %), pričom výskyt nápevov kvarttonálneho systému spolu s prechodnými tonálnymi tvarmi predstavuje menší podiel (15 nápevov, spolu 7,5 %). Je zaujímavé, že prechodná medzivrstva modálnych nápevov, ktorá je typologicky situovaná medzi starú a novú piesňovú kultúru, tu má pomerne výrazné zastúpenie (15 %).

[45] Symbolika na označenie tonálnych typov nadväzuje na autorky: ELSCHEKOVÁ, Ref. 16, s. 144-145. BURLASOVÁ, Soňa: *Vojenské a regrútske piesne.* Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 1991, s. 292.

Analogicky k hudobnoštýlovej stratifikácii je v celom súbore piesní prítomná väčšina piesňových kategórií: od obradového repertoáru výročného cyklu a životného cyklu, cez pracovné piesne spojené s tradičnými formami hospodárskej práce a zamestnania, epické piesne, lyrické ľúbostné piesne až po humoristické piesne a piesňový repertoár spojený s tancom.

Vzhľadom na rozsah aj typologickú šírku prezentovaného piesňového materiálu možno toto dielo označiť za reprezentatívnu **antológiu klavírnych úprav** slovenských ľudových piesní, realizovanú z pohľadu jedného autora a jeho kompozičnej poetiky.

Edícia *Trávnice* z Piťovho repertoáru sa odvoláva na prameň vo svojom podnadpise: „ako ich hrával slavný hudobník Joz.[ef] Piťo." Ide však o typ nepriameho odkazu, pričom údaj o konkrétnom zdroji predlohy chýba. Piesne sú upravené pre sólový klavír bez vokálneho partu. V záhlaví každej úpravy sa nachádza motto v podobe citovania prvej strofy piesne. Podľa tohto motta bolo možné rekonštruovať piesňovú predlohu, nie však konkrétny zdroj tejto predlohy.

Notové vydanie je dokladom o pôsobení cigánskeho primáša a jeho kapely z obdobia, keď tradíciu tejto kapely prevzal a ďalej rozvíjal jeden z primášových synov, Gustáv (1846 – 1926). Kapela pod jeho vedením hrávala prevažne otcov repertoár a príležitostne v nej účinkoval aj jeho brat Alexander, autor harmonizácií z notovej edície. Gustáv Piťo nemal systematické hudobné vzdelanie a nepoznal notové písmo. Hru na husliach si osvojil tradičným spôsobom: od detstva sa učil pod vedením svojho otca, popri dospelých muzikantoch v kapele.[46] Repertoár Jozefa Piťa zaznamenal syn Alexander (Šándor). Pravdepodobne z jeho zbierky pochádzajú aj predlohy ku klavírnym úpravám z notovej edície klavírnych úprav. Za primárny prameň piesní tejto edície však možno považovať hudobnú tradíciu, odovzdávanú v rámci rodiny.

Sprostredkovaný obraz o hre Jozefa Piťa a o jeho interpretácii slovenských piesní poskytujú dobové spomienky i retrospektívne reflexie. S časovým odstupom od pôsobenia Piťa a jeho kapely poskytuje kvalifikovaný pohľad Milan Lichard. Jeho hodnotenie však nemožno oddeliť od kontextu dobových názorov na novouhorský štýl ako cudzí slovenskej ľudovej hudbe, ani od kontextu jeho vlastných názorov na slovenskú ľudovú pieseň a na možnosti jej harmonizovania:

> „Piťo bol naturista, ani noty neznajúci [...] Pred Piťom sotva kto zaoberal sa systematicky s orchestrálnou reprodukciou piesni našich [...] musel si tedy boriť cestu cele novú, čo mu bolo tým ťažšie, že nemal pritom inej pomôcky, ako svoje ucho a u jeho rasy výtečne vyvinutý hudobný cit – no ohľadom našich piesní to nedostačilo. Zato ale Piťo cele správne vycítil, že jadrné piesne naše neznesú žiadne melodické okrasy, cifry, aké maďarským piesňam naoktroval národný inštrument maďarský, cymbal, ale podával ich verne tak, ako ich z úst ľudu počul. [...] / Menej šťastným bol ale Piťo ohľadom harmonisovania [...] a že mu ‚ťažko išly do prstov' len tie naše piesne, na ktoré ohľadom postupu harmonií nenašiel zodpovedajúce vzory medzi piesňami maďarskými. A toto sú práve tie špeciálne slovenské, v gregoriánskych stupniciach složené piesne, ktoré už aj týmto prezradzujú svoju úctyhodnú starobylosť, a túto šetriť má byť povinnosťou každého hudobníka! / Ostatné piesne, viac už rázu internacionálneho, složené v modernom dur

[46] Gustáv Piťo [Heslo]. In: *Slovenský biografický slovník*. IV. zväzok. Martin : Matica slovenská, 1990, s. 473.

a mol, nemohly mu ako rutinovanému praktikusovi žiadne ťažkosti robiť, hrával ich tak, ako hrával piesne maďarské [...]"[47]

Jozef Piťo pôsobil so svojou kapelou na Liptove a v susedných regiónoch. Ťažiskom jeho repertoáru boli prevažne piesne z týchto oblastí. V edícii klavírnych úprav z celkového počtu 25 piesní patrí do regionálno-lokálneho repertoáru iba malý zlomok piesní, pričom ich varianty boli súčasťou živej piesňovej tradície na Liptove ešte v priebehu 20. storočia. Notová edícia sa orientuje najmä na piesne, ktoré patrili k dobovému rozšírenému repertoáru s nadregionálnym záberom a na tzv. mestské umelé piesne. Tieto piesne sú dokumentované vo viacerých tlačených aj rukopisných zbierkach druhej polovice 19. storočia.[48]

Cieľom klavírnych úprav tejto edície bolo priblížiť vybraný piesňový repertoár v kontexte pôsobenia Piťovej kapely a jej herného štýlu, bez ohľadu na rozšírenie jednotlivých piesní koncom 19. storočia, resp. na prelome storočí. V tomto prípade klavírne úpravy plnili poslanie ako **štylizovaný retrospektívny dokument**.

Všetky štyri publikované notové edície obsahujú klavírne úpravy spolu vyše 260 slovenských ľudových piesní (súpis v Prílohe). Výber piesní obsiahol širokú škálu piesňových druhov a žánrov, pričom zasiahol do všetkých štýlových vrstiev, ktoré boli v 19. storočí súčasťou tradičného spevu. Ťažisko síce spočívalo vo vrstve novej piesňovej kultúry harmonických durovo-molových piesní, ale primerané zastúpenie mali aj predharmonické vrstvy kvarttonálnych a kvinttonálnych piesní, ktoré postupne pútali čoraz väčšiu pozornosť hudobných skladateľov a upravovateľov.

Z obdobia, keď neboli k dispozícii vo väčšom rozsahu kompletné melodicko-textové vydania slovenských ľudových piesní, sú najmä prvé dve edície dôležitou informáciou o hudobnej stránke zaznamenaných piesní. Naznačujú skutočnosť, že súčasťou ľudového spevu v danom období ešte neboli novouhorské piesne s príznačnými rytmickými modelmi jambického a chorijambického typu, ktoré nachádzame zastúpené v dvoch edíciách klavírnych úprav z prelomu 19. a 20. storočia.

Autori úprav

Umelecká a kompozično-technická úroveň slovenskej hudobnej tvorby 19. storočia bola prevažne podriadená spoločenskej objednávke. Úpravy ľudových piesní boli súčasťou hudobnej tvorby pre klavír, do ktorej v tomto období na Slovensku spadali najmä menšie formové druhy (rondo, variácie, fúga, tanečné formy a lyrické klavírne skladby). Okrem kategórie úprav slovenská klavírna tvorba 19. storočia uplatnila štylizácie ľudových piesní v podobe variácií či rapsódií, ktoré kládli vyššie nároky na kompozičnú prácu aj na interpretačnú zručnosť.[49]

---

47 – rd. [LICHARD, Milan]: Trávnice, ako ich hrával slávny hudobník Joz. Piťo, harmonisoval jeho syn Šandor a v klavírny sloh upravil J. N. Polašek... In: *Slovenské pohľady*, roč. 26, 1906, č. 2, s. 123-124.

48 Napr. rukopisná zbierka J. Czupru; *Sborník slovenských národních piesní, povestí prísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier* M. Chrástka a P. Dobšinského; *Slovenské spevy*; *Národní spevník* K. Salvu a ď.

49 LENGOVÁ, Ref. 29, s. 211-220. LENGOVÁ, Jana: *Antológia klavírnej hudby na Slovensku (1830 – 1918). An Anthology of Piano Music in Slovakia (1830 – 1918).* Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2015.

V európskej komponovanej hudbe 19. storočia sa venovali úpravám ľudových piesní renomovaní hudobní skladatelia aj autori lokálneho významu, profesionálne pripravení umelci aj hudobníci-amatéri s blízkym vzťahom k hudobnému folklóru. Na Slovensku v 20. rokoch 19. storočia doznieval hudobný klasicizmus.[50] Obdobie 30. a 40. rokov sa spájalo s nástupom raného romantizmu v malých inštrumentálnych a vokálnych formách (štylizované tance, variácie, lyrické klavírne skladby, piesne).[51] Klavírnym úpravám slovenských ľudových piesní sa spočiatku venovali hudobníci bez systematického hudobného školenia a primeraného inštitucionálneho zázemia, ktorí pestovali hudbu popri inej profesii. Pre časť z nich boli klavírne úpravy ľudových piesní jediným prejavom kompozičnej činnosti, pričom doklady o ich ďalšej hudobnej tvorbe nepoznáme.

Hudobný druh klavírnej úpravy v 19. storočí sa u nás vnímal najmä ako súčasť národnobuditeľskej činnosti, ktorej sa venovala vlastenecky orientovaná časť hudobníkov. Prvé dve notové edície klavírnych úprav vznikli pravdepodobne z podnetu literárne zameraných editorov tlačených piesňových zbierok, ktorí považovali publikovanie textov bez nápevov za neúplný obraz o slovenskej ľudovej piesni. Bol to predovšetkým Ján Kollár, ktorý si tento nedostatok zbierok piesňových textov uvedomoval.[52] Hľadal preto spôsob, ako túto neúplnosť textových vydaní ľudových piesní za dobových podmienok aspoň čiastočne preklenúť. Nadviazal spoluprácu s hudobne pripravenými odborníkmi. Nie je náhoda, že prvé tlačené edície klavírnych úprav boli výsledkom spolupráce v rámci úzkeho kruhu slovenských vzdelancov v Budapešti, kde Kollár v tom čase pôsobil a kde boli aj predpoklady na vytlačenie notových edícií v tlačiarňach slovenských majiteľov.

V závere predhovoru k druhému dielu zbierky *Písně světské* (1827) sa nachádza údaj o príprave hudobnej prílohy k zbierke:

> „Oznamujeme, že melodie některých těchto písní náš znamenitý hudební umělec p. K o č í k v Budíně do not muzických už skutečne složil, ježto v krátkém čase v obzvláštním svazku vydati míní: a proto zde předkem napomáhání tohto předsevzetí všechněm milovníkům hudby a zpěvu přívětivě poroučí.“[53]

Napriek uvedenej informácii o tri roky neskôr vyšiel prvý zväzok klavírnych úprav, ktorých autorom bol Martin Sucháň. Nie je známe, prečo sa pôvodný zámer spolupráce s hudobníkom z Budína nerealizoval. Chýbajúce finančné prostriedky, problémy so subskripciou, nedostatočné skúsenosti s vydávaním a distribúciou tohto typu hudobnej literatúry, ale aj s týmto typom hudobnej tvorby mohli byť príčinou odstúpenia od spolupráce.

Martin Sucháň (16. 11. 1792 Rochovce, okr. Rožňava – 24. 9. 1841 Budapešť) pochádzal z tradičného roľníckeho prostredia. Študoval na gymnáziu v Rožňave a Prešove, od roku 1812 na evanjelickom lýceu v Bratislave. V rokoch 1815 – 1820 študoval

---

50 MÚDRA, Darina: Hudba klasicizmu. In: *Dejiny slovenskej hudby*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art &Science, 1996, s. 141.

51 LENGOVÁ, Ref. 29, s. 212.

52 Pozri Predhovor k prvému dielu *Písní světských,* ktorého autorom je Ján Kollár. In: KOLLÁR – ŠAFÁRIK, Ref. 27, s. 40-41.

53 KOLLÁR – ŠAFÁRIK, Ref. 27, s. 199-200.

medicínu vo Viedni. Od roku 1815 pôsobil ako učiteľ v Novohradskej stolici, v rokoch 1820 – 1823 ako lekár. V roku 1823 sa stal pomocným, neskôr krajinským lekárom v Pešti.

Bol aktívnym členom kruhu slovenských vzdelancov v Pešti a Budíne, spolupracoval s Martinom Hamuliakom a Jánom Kollárom. Popri lekárskom povolaní sa venoval literárnej činnosti, publikoval aj práce z hudobnej problematiky, odborné práce z oblasti medicíny, zbieral slovenské ľudové piesne a obyčaje. Svojimi zápismi ľudových piesní prispel do obidvoch tlačených zbierok piesňových textov; v rukopise ostala jeho zbierka svadobných obyčají. Autorsky sa podieľal na príprave evanjelického kancionála *Zpěvník* (1842). Je autorom 12 klavírnych úprav slovenských ľudových piesní, jeho ďalšie kompozície nie sú známe.[54]

Vladislav Füredy (13. 11. 1794 Péteri/Peterka, Maďarsko – 12. 12. 1850 Budapešť) pochádzal z rodiny evanjelického farára. Vzdelanie získal na učiteľskom ústave, do roku 1818 študoval hudbu u hudobného skladateľa, dirigenta a pedagóga Heiricha Kleina (1756 – 1832) v Bratislave. V mladosti pri nehode stratil zrak. Pôsobil ako učiteľ hudby, matematiky a dejepisu na slepeckom ústave v Pešti.

Spolupracoval s Jánom Kollárom pri príprave hudobnej prílohy k zbierke piesňových textov *Národnie zpievanky,* pričom sám do Kollárovej zbierky prispel niekoľkými vlastnými zápismi piesní.[55] Füredyho sestra Apolónia, vyd. Baltazarová, patrila medzi aktívne zberateľky slovenských ľudových piesní. Kollárovi poskytla vlastnú rukopisnú zbierku piesní, ktoré zapísala od speváčky v slovenskej obci Peterka v Peštianskej župe. Zápisy A. Baltazarovej-Füredyovej sa nachádzajú nielen v Kollárovej zbierke *Národnie zpievanky,* ale aj v zbierke *Písne světské*.[56] Vladislav Füredy do svojej edície 25 klavírnych úprav zaradil aj piesne, ktoré pochádzali z jej rukopisnej zbierky a ktoré Kollár uverejnil v zbierke *Národnie zpievanky*.

Miloslav Francisci (30. 4. 1854 Debrecen, Maďarsko – 29. 1. 1926 Cleveland, USA) bol synom Jána Francisciho-Rimavského (1822 – 1905), literárne, organizačne aj politicky aktívneho príslušníka štúrovskej generácie. Študoval na gymnáziu v Revúcej, Bratislave a Šoproni. Prvé slovenské evanjelické gymnázium v Revúcej (1862 – 1874) poskytovalo dobré podmienky na pestovanie hudobnosti.[57] Možno predpokladať, že Francisci tu získal základy hudobného vzdelania, ktoré neskôr vyústili do vlastnej kompozičnej tvorby. Počas štúdia medicíny vo Viedni bol členom spolku Tatran, na ktorého činnosti sa podieľal ako hudobník. Počas okupácie Bosny a Hercegoviny pôsobil ako vojenský lekár rakúsko-uhorskej armády. V roku 1886 sa vysťahoval do Clevelandu v štáte Ohio (USA), kde pôsobil ako lekár. V novom prostredí sa zapájal aj do politických a kultúrnych aktivít slovenských vysťahovalcov. Založil a viedol slovenský spevácky zbor Kriváň, bol zbormajstrom spevokolu nemeckých vysťahovalcov a venoval sa skladateľskej činnosti.

---

54 Martin Sucháň [Heslo]. In: *Slovenský biografický slovník*. V. zväzok. Martin : Matica slovenská, 1992, s. 380.

55 KRESÁNEK, Ref. 13, s. 250-251.

56 KOLLÁR, Ref. 27, II. diel, s. 577. KOLLÁR – ŠAFÁRIK, Ref. 27, s. 198.

57 LENGOVÁ, Jana: K hudobným dejinám Gemera a Malohontu v rokoch 1780 – 1918. In: *Prínos osobností pre rozvoj hudobnej kultúry Gemera a Malohontu*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Quirinius, 2014, s. 26-27.

Je autorom klavírnych kompozícií, skladieb pre spevácke zbory, komornej hudby a hudobno-scénických diel. V hudobnej tvorbe sa inšpiroval ľudovou piesňou.[58] Venoval sa úpravám slovenských ľudových piesní, údajne vlastnil rozsiahlu zbierku, ktorá sa po jeho smrti stratila.[59] Dvojdielna edícia klavírnych úprav *Trávnice* vznikala medzi rokmi 1880 a 1893, teda v období tesne pred jeho odchodom do zámoria a počas prvých rokov jeho pobytu v USA.

Alexander Piťo (14. 6. 1839 Liptovský Mikuláš – 3. 2. 1904 Liptovský Mikuláš), syn primáša Jozefa Piťa (medzi 1791 a 1800 – 1886), pôsobil v mieste svojho rodiska ako súkromný učiteľ hry na husliach a cimbale v meštianskom prostredí. Príležitostne hrával v kapele svojho brata Gustáva, s ktorou účinkoval aj v zahraničí. Ako rómsky hudobník získal základné hudobné vzdelanie, poznal notové písmo a osvojil si základy harmonizácie. Z repertoáru svojho otca zaznamenal okolo 300 piesní, ktoré plánoval vydať postupne v podobe série zošitov. Zlomok z jeho rukopisnej zbierky vyšiel v klavírnej úprave v dvoch zošitoch *Trávnic*.[60] Ako je uvedené v podnadpise notovej edície, Alexander (Šándor) Piťo je autorom harmonizácií nápevov, ktoré do klavírnej sadzby upravil J. N. Polášek.

Jan Nepomuk Polášek (16. 4. 1873 Frenštát pod Radhoštěm – 3. 4. 1956 Valašské Meziříčí) v rokoch 1891 – 1893 študoval na Organovej škole v Brne u Leoša Janáčka. V roku 1906 absolvoval hudobno-pedagogický kurz vo Viedni u dvorného kapelníka J. Böhma. V Prahe zložil štátne skúšky zo spevu (1902), organovej a klavírnej hry (1905) a hry na husliach (1907). Po ukončení štúdií pôsobil vo Valašskom Meziříčí ako hudobný pedagóg na gymnáziu, učiteľskom ústave a vo vlastnej hudobnej škole.

Popri pedagogickej práci sa venoval zberateľskej činnosti, vďaka podpore Leoša Janáčka získal opakovane štipendium na prácu v teréne. So svojím žiakom a neskôr kolegom Arnoštom Kubešom zozbieral okolo 4 000 ľudových piesní, popevkov a tancov z Valašska, ktoré vydal vo viacerých piesňových zbierkach a spevníkoch. V regionálnych periodikách publikoval články o hudobnom folklóre a o vlastnej zberateľskej činnosti.

Ako hudobný skladateľ sa inšpiroval folklórnou tradíciou. Je autorom symfonických básní, skladieb pre sólový hlas a zbor, operiet a hudby k divadelným hrám. Venoval sa kompozičným úpravám ľudových piesní.[61] V období spolupráce na vydaní úprav z Piťovho repertoáru (prelom 19. a 20. storočia) Polášek pôsobil ako „správca hudobnej školy a hudobný skladateľ" vo Valašském Medziříčí, ako je uvedené na titulnom liste *Trávnic*.

Autori klavírnych úprav štyroch tlačených edícií zodpovedajú profilu domácich hudobných skladateľov 19. storočia.

---

58 KRESÁNEK, Ref. 13, s, 336-338. LENGOVÁ, Ref. 29, s. 218, 225, 236.

59 Miloslav Francisci [Heslo]. In: *Slovenský biografický slovník*. II. zväzok. Martin : Matica slovenská, 1987, s. 116.

60 Alexander Piťo [Heslo]. In: *Slovenský biografický slovník*. IV. zväzok. Martin : Matica slovenská, 1990, s. 473.

61 Jan Nepomuk Polášek [Heslo]. In: *Československý hudební slovník osob a institucí. Svazek druhý*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 336-337. Jan Nepomuk Polášek [Heslo]. In: *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. 1. svazek*. Praha : Mladá Fronta, 2007, s. 176.

Sucháň získal základné hudobné vzdelanie zrejme ako súčasť všeobecnej prípravy na školách stredného stupňa; profesionálne pôsobil v inej oblasti, popritom sa aktívne venoval literárnej a zberateľskej činnosti. Füredy si navyše doplnil hudobné vzdelanie osobitným (pravdepodobne súkromným) štúdiom u domáceho hudobného skladateľa, interpreta a pedagóga, renomovaného predstaviteľa hudobného klasicizmu na Slovensku. Ako učiteľ síce vyučoval okrem ďalších predmetov aj hudbu, nepôsobil však ako špecializovaný hudobný pedagóg. Obidvaja autori sa systematicky hudobnej kompozícii nevenovali, upravovateľská činnosť bola pre nich príležitostným a pravdepodobne aj jediným kontaktom s hudobnou skladbou.

M. Francisci pôsobil v lekárskej profesii, pritom vyvíjal hudobné aktivity ako skladateľ, dirigent a organizátor kultúrneho života v prostredí amerických Slovákov. J. N. Polášek pochádzal z iného, hoci kultúrne blízkeho prostredia. Ako jediný z upravovateľov nielen získal systematické hudobné vzdelanie, ale aj pôsobil v hudobnej profesii – ako učiteľ hudby. Podobne ako M. Francisci aj Polášek sa venoval hudobnej kompozícii systematickejšie, svojou tvorbou zasiahol do viacerých hudobných druhov a žánrov nielen v oblasti úžitkovej, ale aj umeleckej hudby. Obidvaja autori sa vo svojej autonómnej hudobnej tvorbe inšpirovali domácim hudobným folklórom.

Kompozičná práca s predlohou

Klavírne úpravy v tlačených edíciách zahrnujú obsadenie jednak pre spev a klavír, jednak pre sólový klavír, bez vokálneho partu. Dva typy vokálno-inštrumentálneho a inštrumentálneho obsadenia vyplynuli zo zamerania úprav. Ak prvé dve edície slúžili šíreniu a popularizácii slovenských ľudových piesní, Francisciho edícia odráža ambíciu posunúť úžitkový typ úprav smerom k hudobnej štylizácii spojenej s vlastným vkladom autora, pričom tvorivý kontakt skladateľa s ľudovou piesňou našiel ďalšie zhodnotenie v jeho autonómnej autorskej tvorbe. Edícia úprav z repertoáru cigánskeho primáša Piťa bola štylizovanou rekonštrukciou, preto aj hudobné spracovanie bolo podriadené úmyslu priblížiť pomocou hudobných alúzií herný štýl Piťovej kapely.

Posúdiť presnosť citovania nápevov ľudových piesní je možné len pri klavírnych úpravách M. Francisciho, keďže máme k dispozícii aj ich priamu hudobnú predlohu. V prípade úprav M. Sucháňa a V. Füredyho sa dá komentovať iba spôsob citovania piesňového textu – zápisy textov v edíciách klavírnych úprav občas vykazujú drobné odlišnosti od predlohy. Odchýlky u Sucháňa pôsobia ako chyby v odpise, preto ich nemožno považovať za varianty, ale za verzie totožné s predlohou. Füredy v klavírnych úpravách uvádza piesňové texty korektne voči predlohe. Výnimočne sa vyskytuje menšia odlišnosť v stavbe strofy (č. 8), čo bolo buď výsledkom vedomého krátenia piesňového textu pri opakovaní slov v Kollárovom vydaní, alebo súviselo s prispôsobením piesňového textu formovej stavbe dodatočne pripojeného nápevu vo Füredyho úprave. Výber z Piťovho repertoáru musíme akceptovať ako dokument, ku ktorému nie je dostupná priama predloha, a teda nie je možné ani overiť, do akej miery úprava korešponduje s originálom (predlohou). V tomto prípade môžeme využiť iba sekundárne pramene – úvahy, poznámky a pripomienky z dobovej tlače a rukopisných dokumentov.

Poslanie edícií, hudobné zázemie ich autorov a výber predlohy na kompozičné spracovanie podmienili aj charakter úprav a koncepciu notového vydania.

Prvé dve edície klavírnych úprav predstavujú najjednoduchšie formy strofického spracovania folklórnej predlohy, s uplatnením prvkov klavírnej štylizácie. Sucháňove úpravy vo väčšej miere zdôrazňujú inštrumentálny charakter, s organickým zakomponovaním ľudového nápevu do klavírnej sadzby. Füredyho úpravy pôsobia kompozične jednoduchšie: opierajú sa o jednotnú kompozičnú schému, podľa ktorej sa exponuje vo vrchnom hlase v unisone ľudový nápev a spodné hlasy preberajú rytmicko-harmonický sprievod. (Obr. 3 – 4)

Výber materiálu na spracovanie však naznačuje u Füredyho jasný a premyslený prístup k predlohe: ako autor prvej teoretickej úvahy o hudobnej stránke slovenských ľudových piesní si zvolil na úpravu z hudobného hľadiska oveľa diferencovanejší súbor piesní než Sucháň. Táto rozmanitosť sa týkala tonálno-stupnicových a metricko-rytmických znakov. Navyše, v záhlaví jednotlivých úprav Füredy dôsledne uvádza tempovo-výrazový pokyn pomocou hudobnej terminológie. Okrem nápevov, ktoré bolo možné interpretovať v harmonicko-funkčnom systéme durovo-molových stupníc, uvádza aj nápevy, ktoré chápal v kontexte modálneho systému tzv. starogréckych stupníc.[62] Na tieto nápevy osobitne upozornil v záhlaví piesňových úprav: *in modo Lydico* (č. 12), *in modo Dorico* (č. 16), *Modo Hypodorico* (č. 17). Z tohto hľadiska sú jeho klavírne úpravy nielen hudobnou prílohou Kollárovej zbierky. Sú aj inštruktívnym sprievodcom po hudobných špecifikách slovenskej ľudovej piesne, priblížených v jeho teoretickej stati. Füredyho klavírne úpravy preto odrážajú aj harmonickú interpretáciu tonálno-stupnicových špecifík.

Klavírne úpravy slovenských ľudových piesní zo záveru 19. storočia prinášajú kvalitatívne odlišný spôsob práce s folklórnou predlohou. Zhodnocujú nielen kompozičnú erudíciu autora, ale aj jeho skúsenosti pri kontakte s folklórnym materiálom. Navyše reflektovali aj vývinové posuny v hudobnoštýlovom kontexte: na jednej strane súviseli s novými vývinovými fázami ľudovej hudobnej kultúry na Slovensku (prienik novouhorského štýlu a jeho adaptácia v domácich podmienkach), na druhej strane sa viazali na sformulovanie určitých konvenčných kompozičných postupov pri spracovaní folklórnej predlohy.

V porovnaní s predchádzajúcimi edíciami klavírnych úprav, ktoré vychádzali z homogénneho prístupu k folklórnej predlohe, Francisciho *Trávnice* pre klavír položili dôraz na rozmanitosť kompozičnej práce s ľudovou piesňou. Poukážeme na niektoré jej aspekty.[63] Tým, že tieto úpravy neslúžili na spev (s klavírnym sprievodom), poskytli autorovi väčšiu voľnosť pri práci s piesňovou predlohou. Ako konštatovalo domáce hudobnohistorické bádanie, v súvislostiach európskej komponovanej hudby 19. storočia zodpovedajú hudobnému druhu klavírnej miniatúry, pričom predstavujú jej špecifický slovenský variant.[64]

Voľnosť v prístupe k predlohe sa prejavila už pri citovaní ľudovej piesne. Porovnanie s publikovanou piesňovou zbierkou ukázalo, že Francisci piesne nepreberal mechanicky. Odchýlky od predlohy boli výsledkom vedomého autorského zásahu v súlade s kompozičnou koncepciou klavírnej miniatúry. Zásahy sa týkali transponovania

---

62 FÜREDY, Ref. 43, s. 540.

63 Otázka harmonickej interpretácie nápevov v klavírnych úpravách M. Francisciho si bude vyžadovať osobitné spracovanie.

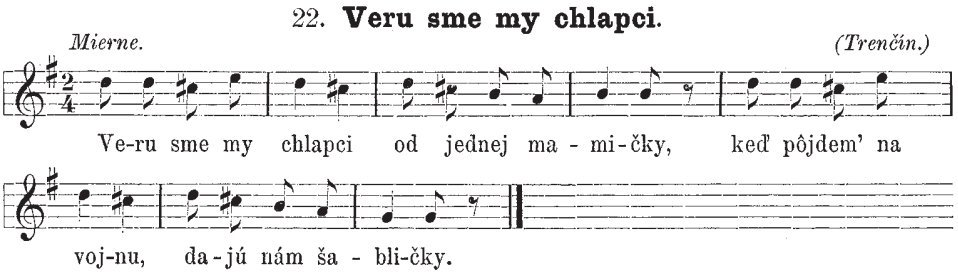
64 LENGOVÁ, Ref. 29, s. 218.

nápevu, zmien v rytmicko-metrickej stavbe, tempe a výraze, výnimočne aj v oblasti tonálno-stupnicových vzťahov. K systematickejšie uplatňovaným odchýlkam patrí, napríklad, pridávanie fermát na konci melodických fráz vo funkcii rytmicky vydržiavaných tónov. Hoci vo výbere predlohy vrstva novouhorských piesní nie je zastúpená vo veľkom rozsahu, skladateľ často obohacuje rytmickú stavbu miniatúr o jambické a chorijambické rytmické modely. A naopak, v iných prípadoch pri citovaní predlohy tieto prvky z ľudových nápevov redukuje.

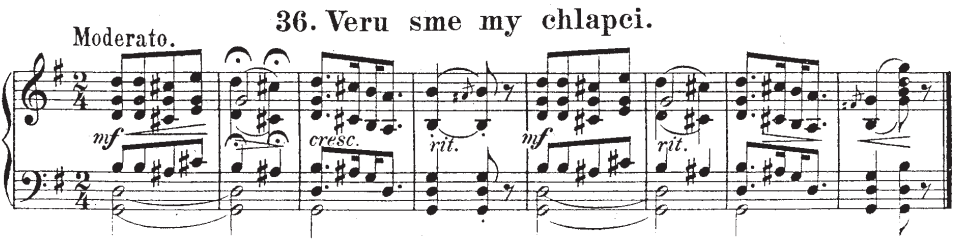
Príklad spracovania vojensko-regrútskej piesne *Veru sme my chlapci* z oblasti Trenčína, ktorej text je kontaminovaný motívom zbojníckych piesní, naznačuje, že zásahy do folklórnej predlohy mohli súvisieť aj so žánrovým a tematickým zameraním piesne. V takom prípade neprekážalo, že zásahy spôsobili kumuláciu štýlovo kontrastných až nesúrodých prvkov. Kvinttonálny melodický typ s lydickou kvartou autor doplnil v súlade s regionálnym štýlom o rytmicky predĺžené tóny, tonálny základ zdôraznil kvintovou zádržou a melodickú líniu obohatil o štýlovo cudzorodý prvok chorijambickeho rytmu, ktorý však korešponduje s regrútsko-vojenskou tematikou:

Príklad 1: Porovnanie predlohy piesne a jej citácie v klavírnej úprave M. Francisciho – vojensko-regrútska pieseň

a) *Slovenské spevy* (II, č. 22):



b) *Trávnice* (I, č. 36):

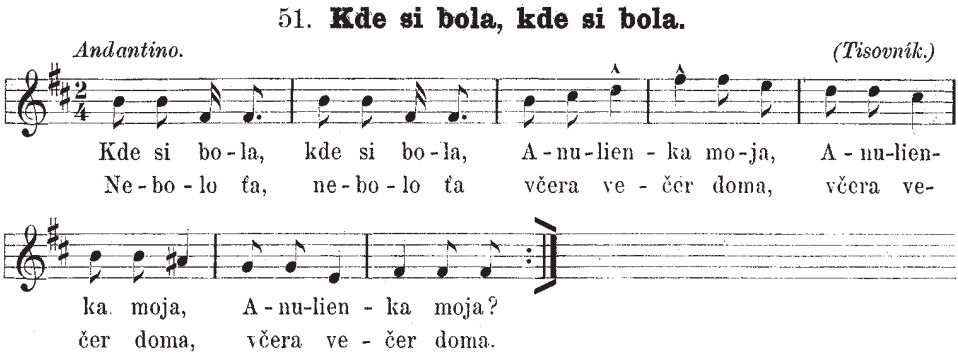


Predloha lyrickej ľúbostnej piesne *Kde si bola, kde si bola* z Novohradu prináša modálny nápev hypotonálneho typu. Interval zväčšenej sekundy, ktorý vznikol v tónovom priestore spodnej kvarty, autor v klavírnej úprave korigoval. Formulu bodkovaného rytmu na ľahkej dobe nápevu (prvé dva takty) prehodnotil tak, že jambický vzťah krátkej a dlhej hodnoty nahradil vzťahom akcentovanej hodnoty (pomocou prírazu)

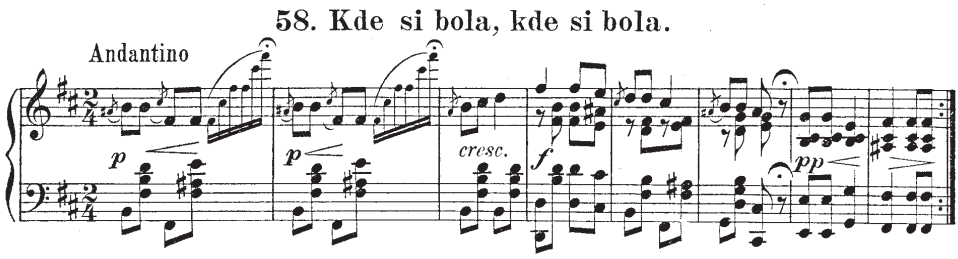
a figuratívnej pasáže s doznením. V porovnaní s pôvodným zápisom je fermáta pridaná aj v závere 6. taktu, kde predstavuje dramatickú pauzu pred záverom v modulácii.

Príklad 2: Porovnanie predlohy a jej citácie v klavírnej úprave M. Francisciho – ľúbostná pieseň

a) *Slovenské spevy* (I, č. 51):



b) *Trávnice* (I, č. 58):

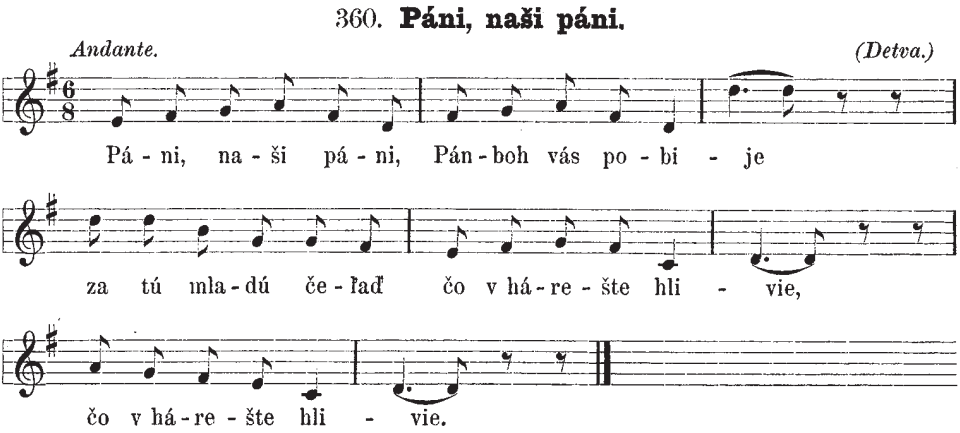


Spracovanie zbojníckej piesne *Páni, naši páni* z Podpoľania je príkladom, ako ovplyvní spôsob transkripcie ľudovej piesne jej kompozičnú úpravu, ak sa skladateľ pridržiava notového zápisu a nekoriguje ho vlastnou posluchovou skúsenosťou.

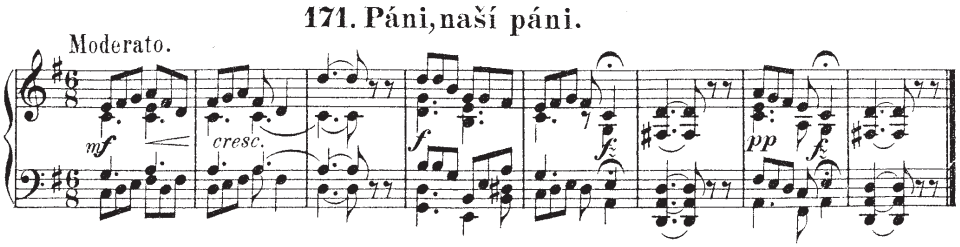
Zápis piesne zo zbierky *Slovenské spevy* prináša schematický záznam, ktorý nielen redukuje rytmickú štruktúru nápevu, ale aj deformuje časové vzťahy v prednese parlando-rubato. Notový zápis piesne v nepárnom 6/8 metre odráža v skutočnosti ametrický spev v triolách, s rytmicky predĺženými (vydržiavanými) tónmi v závere melodických riadkov. Modálny, mixolydický nápev s 5-dielnou stavbou a 6-slabičným veršom je súčasťou regionálneho štýlu. Nivelizujúci spôsob zápisu ľudovej piesne skladateľovi síce uľahčil prenos ametrických piesní do pevnej metrickej štruktúry v kompozičnej úprave, ale zároveň poskytol skreslený obraz o rytmicko-metrickej stavbe nápevu. Skladateľ zrejme túto redukciu vnímal, keď narušil pevnú metrickú schému klavírnej úpravy pomocou fermát. Vďaka tomu dokázal čiastočne revidovať pôvodný notový zápis a priblížiť ho v klavírnej úprave prednesovému štýlu, ktorý bol spojený so sólovým spevom pastiersko-zbojníckych piesní:

Príklad 3: Porovnanie predlohy a jej citácie v klavírnej úprave M. Francisciho – zbojnícka pieseň

a) *Slovenské spevy* (I, č. 360):



b) *Trávnice* (II, č. 171):

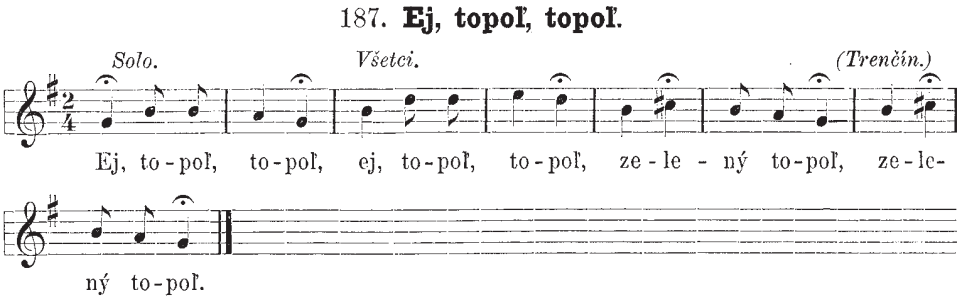


Balada *Ej, topoľ, topoľ* s témou ľúbostných vzťahov,[65] pochádzajúca pravdepodobne zo stredného Považia alebo Kysúc, prináša regionálne rozšírený, ťahavý kvinttonálny nápev s lydickou kvartou. Ťahavá pieseň sa spievala aj pri práci v prírode, pričom jej zápis zachytáva prednesový princíp striedania sólového predspevu a spoločného spevu. Tento príznačný prednesový prvok spevu v prírode sa do kompozičného spracovania piesne nepremietol. V porovnaní s notovým zápisom piesne autor v klavírnej úprave však podstatne zredukoval fermáty. Nahradil ich zvukovým efektom figuratívnych pasáží a umiestnil ich tak, aby zdôraznil všetky väčšie rytmické hodnoty, ktoré v nápevoch voľného rytmu zodpovedajú rytmickému predlžovaniu tónov (rytmickej aditívnosti).

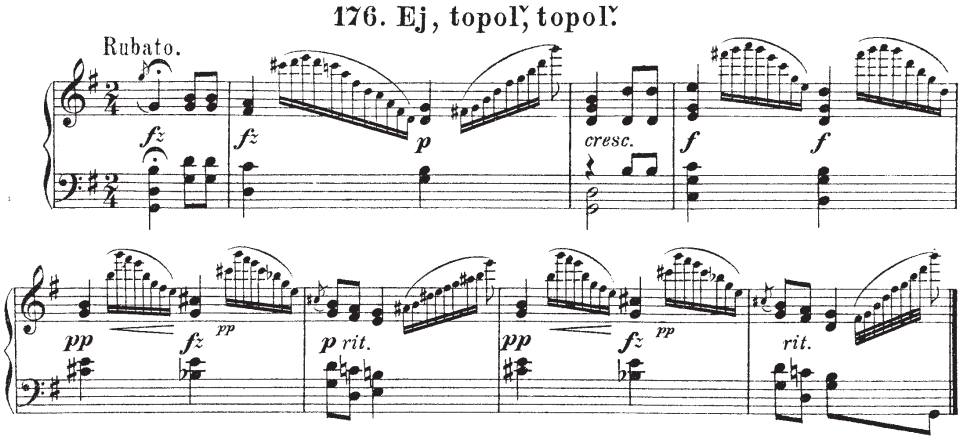
[65] BURLASOVÁ, Soňa: *Katalóg slovenských naratívnych piesní. Typenindex slowakischer Erzählllieder.* Zväzok 2. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1998, s. 233-234; baladický typ „Mládenci zabijú soka v láske“.

Príklad 4: Porovnanie predlohy a jej citácie v klavírnej úprave M. Francisciho – balada

a) *Slovenské spevy* (II, č. 187):



b) *Trávnice* (II, č. 176):



Inštrumentálne spracovanie ľudových piesní v úpravách Francisciho bolo obohatením vokálnej verzie o prvky, ktoré súvisia s klavírnou štylizáciou a s osobitosťami klavírnej hry obdobia romantizmu: akordická sadzba, stupnicové behy a akordické rozklady, arpeggio, oktávové paralelizmy, melodicko-rytmické ozdoby, legato, staccato, tenuto, prednesové pokyny (dynamika, akcenty, tempo, frázovanie) a pod. Prvky brilantného štýlu majú zastúpenie v spracovaní novouhorských nápevov pomalého tempa rubato (úprava č. 13), kde bolo možné nadviazať na tradíciu európskej komponovanej hudby.[66] Vo väčšom rozsahu sa však nachádzajú v úpravách ťahavých a rubatových nápevov predharmonických vrstiev (napr. úpravy č. 19, 59, 115, 145, 162, 176, 189), v kontexte ktorých pôsobia inovačne. Jednotlivé úpravy využívajú tónový priestor v rozsahu až do šiestich oktáv. V protiklade k stereotypne uplatnenej základ-

[66] URBANCOVÁ, Hana: The „Hungarian Style" in the Context of Musical Poetics: Liszt – Brahms – Schmidt. In: ŠTEFKOVÁ, Markéta (Hg.): *Franz Liszt und seine Bedeutung in der europäischen Musikkultur*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; DIVIS-Slovakia, 2012, s. 145-172.

nej metrickej schéme (2/4 metrum) vystupuje do popredia mnohotvárny rytmický pohyb. Hoci na malej ploche jednej skladby autor občas pracuje s princípom kontrastu (v tempe, rytme, faktúre, dynamike), každá miniatúra má spravidla vnútorne jednotný charakter. Edícia je koncipovaná ako celok, v rámci ktorého sú miniatúry za sebou radené striedavo podľa charakteru tempa a výrazu.

Pomocou týchto prostriedkov Francisciho *Trávnice* dosiahli štýlovú a výrazovú rozmanitosť. Nadviazali síce na pôvodnú piesňovú predlohu, ale zároveň túto predlohu transformovali do novej hudobnej kvality. Odborná literatúra dosiaľ zdôrazňovala najmä prítomnosť novouhorského štýlu.[67] Hudobnoštýlové pozadie tejto edície klavírnych úprav je však oveľa rozmanitejšie. Odvíja sa od základnej štýlovej charakteristiky predlohy, ktorú autor v konkrétnej miniatúre buď kompozične podporil, alebo rozvinul.

Jedným z Francisciho inšpiračných zdrojov bol archaický štýl ťahavého prednesu, súvisiaci so spevom v prírode. Priamy odkaz na tento dominantný inšpiračný zdroj je obsiahnutý aj v názve celej klavírnej edície. Prenos základných znakov ťahavého štýlu do klavírnej sadzby si vyžadoval viaceré inovačné postupy v kompozičnom spracovaní predlohy. Súvisel so skutočnosťou, že pôsob tvorby tónu vo vokálnom prejave a v hudbe pre klavír sa podstatne líši práve vo vzťahu k časovej dimenzii zvuku.

Klavírnu úpravu ťahavých piesní ovplyvnili do veľkej miery predlohy, s ktorými Francisci pracoval – notové zápisy ľudových piesní. Tieto transkripcie odrážajú dobové konvencie v spôsobe zápisu ťahavých piesní: začlenenie do pevnej metrickej schémy, využitie fermát, prednesové pokyny a pod.[68] Vo Francisciho klavírnych úpravách je vokálny prvok rytmicky predĺžených hodnôt štylizovaný tak, aby bol zvukový fenomén vydržiavaného tónu nahradený iným zvukovým princípom. V tomto zmysle je vydržiavaný tón z vokálneho prednesu nahradený javom inštrumentálnej diminúcie – kontinuitná časová dĺžka tónu je nahradená zmnožením tónových impulzov za daný časový interval (figuratívne pasáže, tremolo, opakovanie tónu, ozdobovanie a pod.).

Príklad dvoch trávnic a ich klavírnej úpravy približuje rôzne postupy, ktoré autor uplatnil v miniatúrach pri štylizácii ťahavých nápevov. Ak úprava prvej z nich využíva princíp tremola, pričom rozvíja aj prvok ozdoby zo zápisu ľudového nápevu (*Sadaj, slnko, sadaj*, č. 25), v úprave druhej piesne sú exponované prvky novouhorského štýlu ako prostriedok na štylizáciu archaického ťahavého nápevu (*Kebych ja vedela*, č. 115). (Obr. 6, 7)

Základom Francisciho klavírnych miniatúr je strofický typ úpravy, ktorý je rozšírený o prvky variačného spracovania. Autor spravidla dôsledne dodržiava repetíciu formových dielov nápevu podľa predlohy – zápisu piesne v piesňovej zbierke. Mechanické opakovanie zo zápisu piesní však často nahrádza opakovaním vo variácii, pričom na variačnej obmene sa podieľajú viaceré parametre hudobnej štruktúry. Za opakovanie vo variácii možno považovať aj repetíciu s odlišne riešeným záverom (prima volta, seconda volta).

---

67 KRESÁNEK, Ref. 13, s. 337. LENGOVÁ, Ref. 29, s. 218.

68 URBANCOVÁ, Hana: Voľný rytmus v lúčnych piesňach-trávniciach. In: *Slovenská hudba*, roč. 28, 2002, č. 3 – 4, s. 339-343.

Cieľom ďalšej edície klavírnych úprav z repertoáru cigánskeho primáša *Trávnice* bolo – podľa podnadpisu – priblížiť slovenské ľudové piesne „ako ich hrával" Jozef Piťo. Na kompozičnej úprave sa podieľali dvaja autori: Alexander Piťo ako autor harmonizácie ľudových nápevov a J. N. Polášek ako autor klavírnej sadzby.

Na rozdiel od predchádzajúcich troch notových vydaní klavírnych úprav v prípade tejto edície máme k dispozícii aj dobovú recepciu jej vydania. Dobová reakcia sa zamýšľala nad obsahom a zmyslom tohto vydania, pričom bola kritická najmä k miere autenticity celej edície:

> „to, čo je v sbierke tejto obsažené, podáva sa nám až z *tretej* ruky, čo je dosť povážlivá vec. [...] Na čo sa vzťahuje to ‚ako ich hrával slávny hudobník Jozef Piťo', či len na nápev samý, alebo aj na harmonie, kto vlastne složil tieto harmonie, či starý Piťo, alebo jeho syn Šandor, alebo či ich tento len na papier položil a ako, či v partitúre a klavírna úprava diala sa dľa nej, alebo či J. N. Polášek klavírnu úpravu Šandora Piťu asnáď len vyhladil a pod tlač pripravil? Pri ocenení sbierky tejto treba toto nevyhnutne vedeť; poneváč sa ale kníhtlačiareň Karla Salvu pustila do vydávania tohto isteže nákladného diela, predpokladám, že to, čo sa v nej podáva, je všetko dielo starého Piťu – až na znótovanie a klavírnu úpravu."[69]

Dobový ohlas naznačuje aj to, že vydavateľ mal byť zárukou korektne pripraveného titulu. Skutočnosťou je, že po uvedenej reakcii Milana Licharda na publikovanie druhého zväzku klavírnych úprav piesní z repertoáru cigánskeho primáša a jeho kapely sa vo vydávaní edície už nepokračovalo.

Súčasťou klavírnej štylizácie Piťovej hry sú prvky novouhorského štýlu. Na základe dobových reakcií vieme, že interpretácia slovenských ľudových piesní Jozefom Piťom a jeho kapelou sa spočiatku prijímala pozitívne, čo dokladá aj jeho účinkovanie na národných zhromaždeniach vo vrcholnom období jeho pôsobenia.[70] Neskôr sa voči Piťovej interpretácii slovenských ľudových piesní začali objavovať výhrady. Súviseli s rastúcim odmietavým postojom slovenskej inteligencie voči novouhorskému štýlu ako prejavu maďarskej národnej identity.[71]

Novouhorský štýl je v klavírnej sadzbe uplatnený konvenčným spôsobom: figuratívne pasáže, arpeggio, ozdoby, fermáty, jambický a chorijambický rytmus.[72] Tieto prvky sú však využité v striedmej a veľmi schematickej podobe, pričom inštrumentálne spracovanie zachováva zreteľnosť melodickej línie ľudovej piesne. Harmonizáciu slovenských nápevov s využitím zmenšených septakordov, ktoré boli súčasťou novouhorského štýlu v podaní cigánskych kapiel, dobová reflexia považovala za neprimeranú.[73]

V celej edícii sa objavujú dve základné štýlové kategórie: úpravy pomalého a mierneho tempa (č. 1 – 5, 10, 12 – 21, 23 – 24) a pochody (č. 6 – 9, 11, 22). Výrazne prevlá-

---

69 LICHARD, Ref. 47, s. 122-123.

70 MAJERČIAK, Vladimír: Čestný slovenský hudec Jožko Piťo (Piťo v literatúre a umení). In: *Literárnomúzejný letopis*, roč. 19. 1985, s. 17-62.

71 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)*. (=Historické korene integrácie strednej Európy II.) Ed. Kamil Sládek, Dušan Škvarna. Bratislava : Centrum pre európsku politiku, 2005, s. 221-231.

72 URBANCOVÁ, Hana: „Uhorské" prvky v hudobnej tvorbe Franza Schmidta. In: *Slovenská hudba*, roč. 24, 1998, č. 3, s. 388-409. URBANCOVÁ, Ref. 66.

73 LICHARD, Ref. 47, s. 123-126.

dajú úpravy prvej kategórie (*Adagio maestoso, Adagio, Andante, Andantino, Moderato*). Úpravy tanečného typu v rýchlom tempe celkom chýbajú. Menej početná skupina úprav pochodového štýlu (*Tempo di Marcia*) je dokladom štýlovej a funkčnej adaptácie ľudových piesní rôzneho žánrového pôvodu (Obr. 9). Pochodový idióm môže súvisieť nielen s repertoárom a herným štýlom vojenských kapiel, ale aj s rozšírenou tradíciou tzv. svadobných *maršov* v repertoári tradičných muzík z viacerých regiónov Slovenska a v slovenských enklávach na Dolnej zemi.[74]

K prvkom, ktoré sa v úpravách vyskytujú pravidelne, patrí figuratívny nábeh k prvej (ťažkej) dobe na začiatku piesne. Spôsob jeho zápisu sa v priebehu celej edície menil – spočiatku bol umiestnený v rámci predtaktia (č. 1 – 4, 6, 25), neskôr sa objavil ako ozdoba (7, 9, 12, 15, 18, 21, 24). Stupnicové behy sa vyskytujú najmä v pomalých úpravách, ale aj v pochodoch, pričom sú umiestnené na ľahkej dobe, resp. po fermáte (č. 3, 4, 7, 8, 15, 16, 19, 21, 23, 25). Tieto prvky vystupujú v pozícii prednesových manier. Je otázne, či pochádzali z herného štýlu Jozefa Piťa a jeho kapely, alebo boli vnesené do klavírnych úprav ako schematický prvok štýlovej alúzie.

Základom klavírnych úprav je stroficko-variačné spracovanie. V rámci jednotlivých skladieb sa pravidelne objavujú dohry ako relatívne samostatné časti, označené jednotne (*Moderato*). V edícii sa nachádzajú dve dohry: krátky 8-taktový útvar sa vyskytuje častejšie (č. 6 – 14, 17 – 20, 23, 25), druhý typ dohry nadväzuje na predchádzajúci, pričom ho rozširuje na 16-taktový útvar (č. 5, 15 – 16). Z celkového počtu skladieb chýba dohra iba v malom množstve šiestich úprav (č. 1 – 4, 21 – 22, 24). V prípade, ak išlo o blok viacerých piesní za sebou, dohry mohli nadobudnúť podobu medzihier. Tieto útvary dokladajú zrejme interpretačnú prax kapely. V tradičnej ansámblovej hudbe sa vyskytujú ako súčasť regionálno-lokálnych špecifík. Ide o typ univerzálnych inštrumentálnych mikroútvarov, ktoré plnili funkciu oddychu, gradácie alebo finále.[75] (Obr. 9)

Možno predpokladať, že zámerom klavírnych úprav piesní z repertoáru Jozefa Piťa nebola imitácia herného štýlu primáša a jeho kapely, ale navodenie štýlového kontextu, v rámci ktorého Piťova kapela pôsobila. Naznačuje to aj skutočnosť, že tieto alúzie sa uplatnili v rovnakej miere v celej edícii, bez ohľadu na ich individuálnu aplikáciu v prípade jednotlivých piesní.

Štyri edície klavírnych úprav 19. a začiatku 20. storočia sa vzájomne prelínajú len v nepatrnom zlomku piesňového materiálu. Vzhľadom na rozsah piesňového repertoáru, ktorý jednotlivé vydania v klavírnej úprave sprístupňujú, to nie je náhoda. Tri rozsahom menšie notové edície (M. Sucháň, V. Füredy, A. Piťo – J. N. Polášek) prinášajú spolu 62 piesní. Ťažisko sprístupneného materiálu preto v spočíva vo Francisciho rozsiahlej klavírnej antológii *Trávnice.* Napriek tomu bolo možné v rámci všetkých štyroch edícií identifikovať 13 spoločných piesňových typov, ktoré stáli za úpravami ako ich predlohy. Na príklade kompozičných úprav spoločných, resp. príbuzných piesňových typov možno porovnať, akým spôsobom pristupovali ich autori k spracovaniu

[74] DÚŽEK, Stanislav: Tance a tanečné príležitosti v tradičnej slovenskej svadbe. In: *Slovenský národopis*, roč. 45, 1997, č. 4, s. 397.

[75] LENG, Ladislav (ed.): *Variačná technika predníkov v oblasti západného, stredného a východného Slovenska.* Bratislava : Osvetový ústav, 1984.

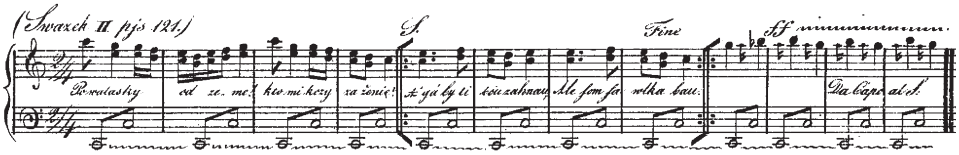
slovenských ľudových piesní. Komparácia kompozičného spracovania vybraných piesňových typov priblíži nielen odlišné prístupy skladateľov k predlohe, ale aj diferencie v zameraní jednotlivých notových edícií.

Pieseň ***Po valasky od zeme*** s nápevom k tancu odzemok patrila v 19. storočí k najviac frekventovanému repertoáru v rukopisných aj tlačených piesňových zbierkach. Jej nápev sa ako tzv. obecná nôta viazal na okruh textov súvisiacich najmä s pastiersko-valaskou a vianočnou tematikou.[76] Od 40. rokov 19. storočia tento nápev (a s ním spojený tanec odzemok) začal plniť dôležitú úlohu národnoidentifikačného znaku.[77] S uvedeným textom sa nápev objavuje vo viacerých rukopisných a tlačených prameňoch; text piesne sa vyskytuje v obidvoch prvých tlačených zbierkach slovenských ľudových piesní.

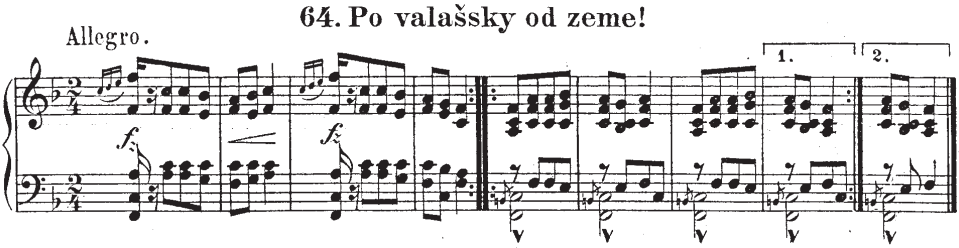
Z edícií klavírnych úprav sa pieseň aj s nápevom nachádza u M. Sucháňa a u M. Francisciho.

Príklad 5: Klavírna úprava piesne *Po valasky od zeme* v spracovaní M. Sucháňa a M. Francisciho

a) *Písně světské* (č. 10):



b) *Trávnice* (I, č. 64):



Autori pracovali s dvoma odlišnými, ale blízkymi melodicko-rytmickými variantmi piesne. Ich spoločným znakom je úvodný skok z oktávy na kvintu a forma opierajúca sa o dvojdielnu periodickú stavbu s opakovaním dielov vo variácii (AA_vBB_v). Harmonizáciou nápevu pomocou oktávového bourdonu (Sucháň), resp. kvintovej zádrže (Francisci) sa tieto úpravy nápadne vyčleňujú z kontextu obidvoch klavírnych edícií. Predstavujú konvenčnú alúziu na hru ľudových muzikantov-gajdošov, čím zároveň nadväzujú na staršiu tradíciu harmonizovania odzemkových melódií v komponovanej

[76] KREKOVIČOVÁ, Eva: *Slovenské koledy. Od Štedrého večera do Troch kráľov.* Bratislava : Práca, 1992. URBANCOVÁ, Hana: Vianočné piesne v slovenskej ľudovej tradícii. In: *Slovenská hudba*, roč. 27, 2001, č. 4, s. 508-557.

[77] ŠKVARNA, Ref. 38, s. 66-67.

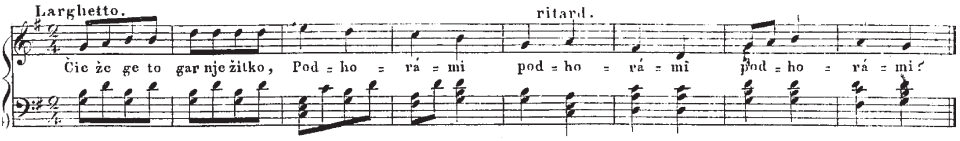
hudbe. Francisci pracoval s vokálnou verziou nápevu, ktorú inštrumentalizoval pomocou prírazov a kvintovej zádrže. Sucháň pravdepodobne použil inštrumentálnu verziu nápevu (pre klávesový nástroj), ktorú mohol mať k dispozícii ako predlohu. Dokladá to rozpor medzi stavbou piesňového textu (7-slabičný verš) a inštrumentálnou verziou melódie v 5. až 8. takte – v takejto podobe úprava nemohla slúžiť na spev s klavírnym sprievodom. V Sucháňovej edícii sa táto úprava vyčleňuje spomedzi ostatných úprav aj tým, že ako jediná obsahuje inštrumentálnu medzihru. Analógie podobného prístupu nachádzame v tradícii vianočnej pastorely, kde sa kompozičné úpravy odzemkových nápevov vyskytovali často ako jeden zo znakov vianočnej (pastorálnej) tvorby.[78]

Žatevná pieseň ***Čieže je to jarnie žitko*** patrila do sezónneho repertoáru, ktorý sa spieval v letnom období počas práce na poli a pri žatve. Nápev je súčasťou bohato rozvetvenej variantnej skupiny, doloženej z rozľahlého teritória Slovenska, Moravy a Maďarska. Ide o typ tzv. žatevnej nôty, ktorá sa spájala so spevom pri žatevných prácach vo viacerých regiónoch Slovenska, pričom migrovala so sezónnymi poľnohospodárskymi robotníkmi zo Slovenska až na Dolnú zem.[79] V niektorých regiónoch Slovenska sa tento melodický typ rozšíril aj do spevu trávnic, jánskych a svadobných piesní. Pieseň preto nepochybne rezonovala aj v podobe klavírnych úprav, ktoré sa podieľali na jej recepcii za hranicami tradičného roľníckeho prostredia – vyskytuje sa v spevníkoch a zbierkach ľudových piesní 19. storočia, ale aj ako súčasť repertoáru národných a spoločenských piesní.

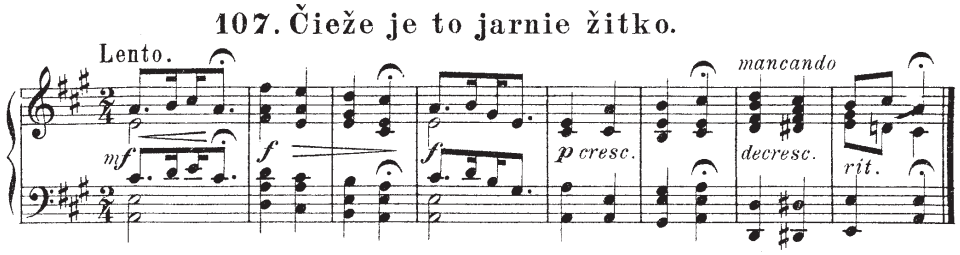
V klavírnej úprave sa pieseň nachádza v edíciách V. Füredyho a M. Francisciho.

Príklad 6: Klavírna úprava piesne *Čieže je to jarnie žitko* v spracovaní V. Füredyho a M. Francisciho

a) *Národní nápěvy ku Zpěvankám* (č. 14):



b) *Trávnice* (II, č. 107):



[78] URBANCOVÁ, Hana: Andrej Kmeť a jeho zbierka vianočných piesní. In: *Andrej Kmeť: Prostonárodné vianočné piesne.* [I.] Edícia Monumenta Musicae Slovacae. Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Hudobné centrum, 2007, s. 21.

[79] DEMO, Ondrej – HRABALOVÁ, Olga: *Žatevné a dožinkové piesne.* Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, [2]1971.

Autori klavírnych úprav piesne síce vychádzali z toho istého piesňového textu, ale pracovali s nápevmi, ktoré predstavujú dve odlišné verzie (variantné skupiny) daného melodického typu. Ich spoločným znakom je dvojdielna asymetrická formová stavba. Štruktúra piesňového textu odkazuje na archaickejší základ v podobe tzv. jednoveršovej strofy, ktorá vznikla z 12-slabičného verša viacnásobným opakovaním posledného slovného celku (12+4+4). Nápevy sa odlišujú melodicko-rytmickým modelom, vďaka ktorému sa stabilizovali v ústnej tradícii ako dva samostatné variantné okruhy. Ich tonálny základ spočíva vo vrstve kvarttonálnych piesní – v plagálnom spojení dvoch kvartových kostier.[80] Vďaka viachlasnému spevu nápevy v niektorých regiónoch rozšírili svoj ambitus nad základným tónom a v takejto podobe sa stabilizovali ako melodické varianty, ktoré prekročili hranicu tonálneho typu – z kvarttonálneho nápevu sa zmenili na kvinttonálny nápev, tak ako to dokladajú aj melodické varianty použité ako predlohy obidvoch klavírnych úprav.

Füredy klavírnou úpravou podporil princíp descendenčného rytmu v rámci pevnej metrickej schémy: rytmicky zhustený pohyb na začiatku nápevu a jeho zriedenie a spomaľovanie k záveru piesne. Francisci prevzal nápev z piesňovej zbierky bezo zmeny. Decentná, jednoduchá úprava ponechala priestor pôvodnej predlohe a zvýraznila znaky rytmickej stavby, typické pre spev v prírode: kontrast medzi zhusteným a statickým rytmickým pohybom, s vydržiavanými tónmi v závere niektorých segmentov formovej stavby nápevu. Hudobnú repetíciu z piesňovej predlohy, ktorú v iných prípadoch Francisci rešpektuje, tentoraz opomenul. To malo svoju príčinu. V zápise piesne sa nápev opakuje s novým textom tak, že pomocou rýmovej schémy vytvára strofu vyššieho rádu, ale v skutočnosti ide o nápev s jednoveršovou strofou. Rozpor medzi hudobnou formou a stavbou piesňového textu, ktorý je združovaný pomocou rýmových schém do väčších strofických celkov, bol pre tento melodický typ príznačný.[81]

Pieseň ***A ja som z Oravy debnár*** z hudobného hľadiska reprezentuje vrstvu tzv. staršej (tradičnej) harmonickej piesne, ktorá nadviazala na predharmonické štýlové vrstvy slovenskej ľudovej hudby. Túto kontinuitu dokladá 4-dielna otvorená forma, metricko-rytmická stavba a descendenčná melodika. Nápev sa viazal na tematický okruh ľúbostných textov 8- a 6-slabičnej stavby, ktoré kontaminovali s ľúbostnou piesňou poloľudového typu. Melodické varianty sú zachytené vo viacerých rukopisných aj tlačených prameňoch 19. storočia. Nápev s uvedeným textom je zaznamenaný len v obmedzenom rozsahu: z polovice 19. storočia pochádza zápis piesne z rukopisnej zbierky, územne viazanej na regióny Liptova a Oravy.[82] Z prelomu 60. a 70. rokov je doložený záznam piesne aj s nápevom, publikovaný začiatkom 80. rokov.[83] Koncom 19. storočia pieseň prenikla do spevníkov národných (spoločenských) piesní.[84]

---

80 KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného.* Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951, s. 92-93. Reprint: Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997, s. 92-93.

81 HORÁLKOVÁ, Zdenka: Archaické tvary strofické v českých a slovenských lidových písních. In: *Slovenský národopis*, roč. 11, 1963, č. 2-3, s. 327-328.

82 GALKO, Ladislav (ed.): *Ľudové piesne z Liptova a Oravy. Podľa zbierky Jozefa Czupru z pol. 19. stor.* Martin : Osveta, s. 222.

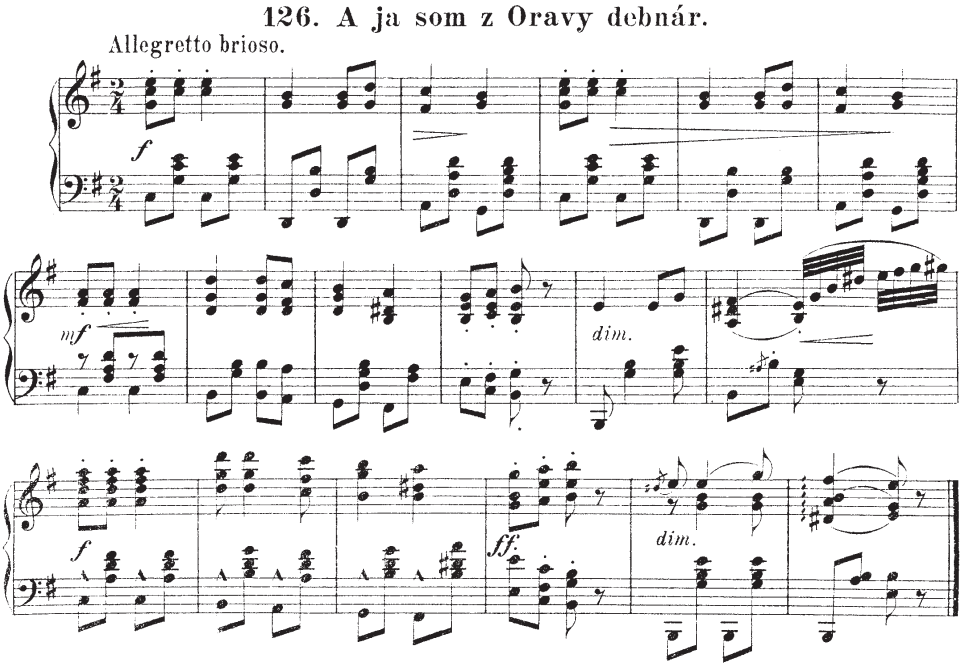
83 *Slovenské spevy. I. diel.* Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie. Ed. Ladislav Galko. Bratislava : Editio Opus, ^{2}1972, s. 458.

84 SALVA, Karol: *Národní spevník.* Ružomberok : Nákladom kníhtlačiarne Karla Salvu, 1897, s. 55. ŠKULTÉTY, Jozef: *Veniec slovenských národných piesní.* Martin, 1897.

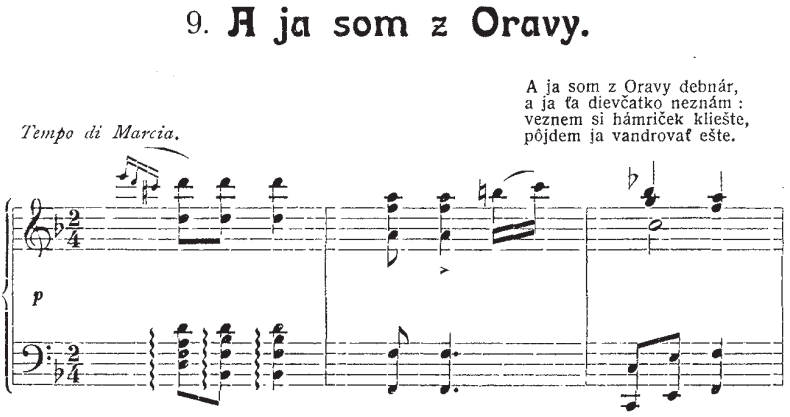
V klavírnej úprave sa pieseň vyskytuje v obidvoch edíciách *Trávnic* z konca 19. storočia, resp. z prelomu 19. a 20. storočia.

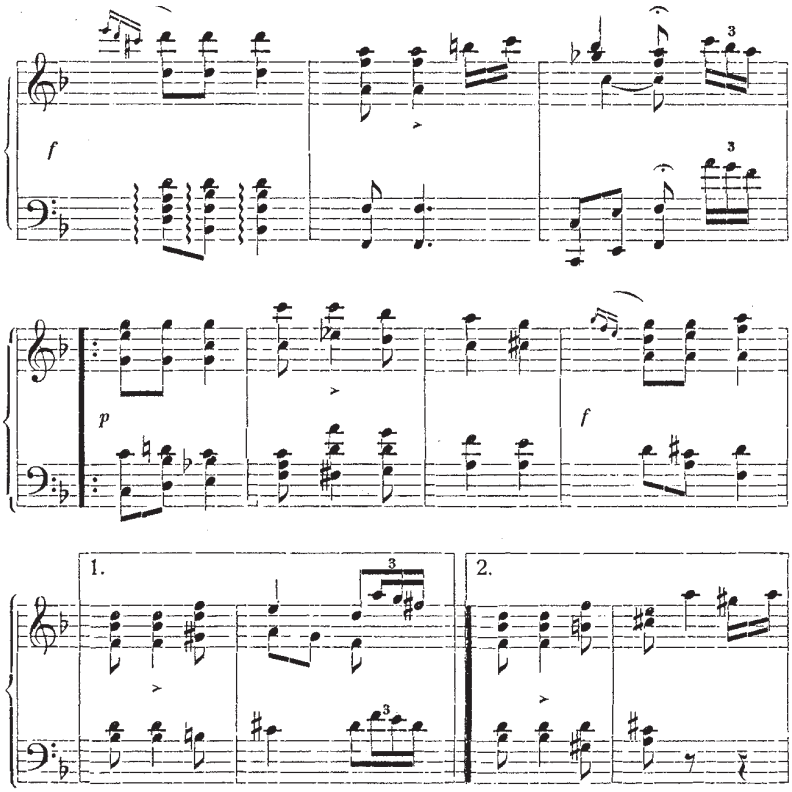
Príklad 7: Klavírna úprava piesne *A ja som z Oravy debnár* v spracovaní M. Francisciho a A. Piťa – J. N. Poláška

a) *Trávnice* (Francisci, II, č. 126):



b) *Trávnice* (Piťo – Polášek, I, č. 9, bez dohry):





V tradičnom prostredí pieseň mohla byť aj súčasťou repertoáru k tancu, čo naznačuje jej rytmicko-metrická stavba. Tanečná funkcionalita je zdôraznená vo Franciscího úprave – ak pôvodný zápis z piesňovej zbierky nemal uvedený žiadny prednesový pokyn, autor túto predlohu štylizuje na spôsob ľudového tanca v rýchlom tempe. V Piťovej a Poláškovej úprave je pieseň prezentovaná vo verzii pochodu, s ostrými synkopickými akcentmi a pripojenou inštrumentálnou dohrou. V podobe inštrumentálnej verzie pochodu bola zrejme súčasťou repertoáru cigánskeho primáša a jeho kapely.

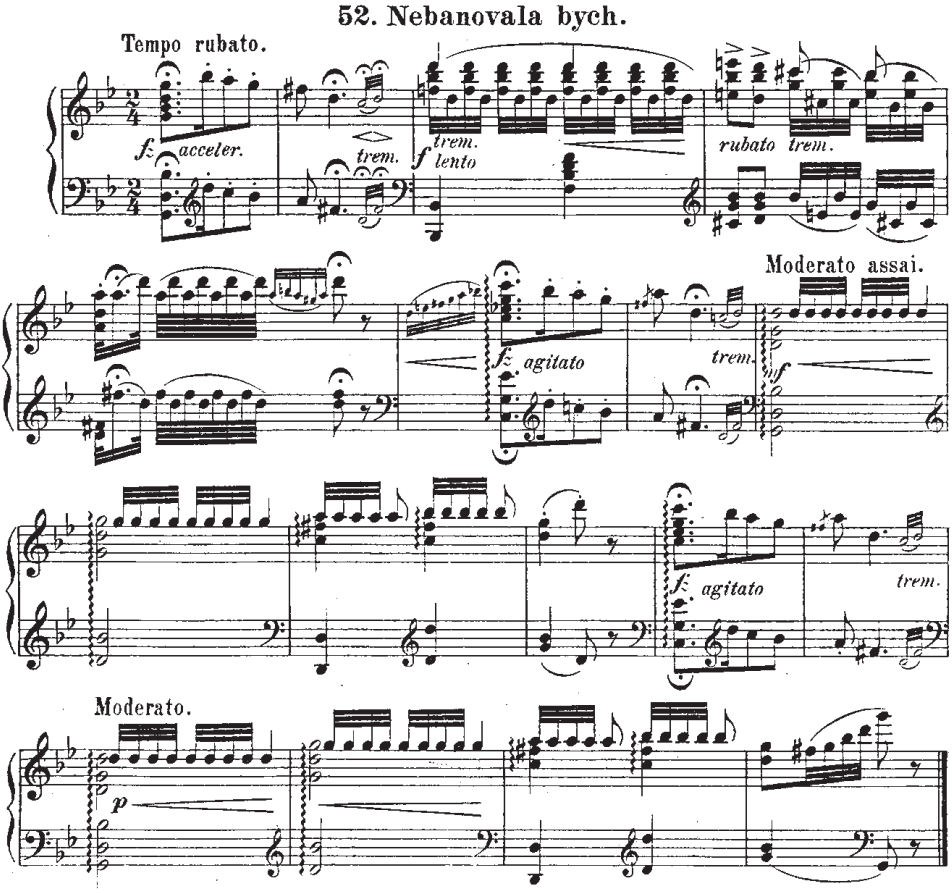
Pieseň ***Nebanovala by*** patrí do regionálne rozšíreného repertoáru. Dostupné pramene z 19. storočia túto pieseň zaznamenali iba ojedinelo, pričom zápisy pochádzajú z poslednej tretiny 19. storočia. Ako súčasť živej tradície sa pieseň zachovala až do druhej polovice 20. storočia. Ide o ľúbostnú pieseň staršej vrstvy, ktorá sa spievala v spojení s ťahavým nápevom aj pri práci v prírode – ako lúčna pieseň, trávnica. Melódia vo funkcii lúčnej nôty bola rozšírená najmä na dolnom a stredom Liptove, kde sa spájala s viacerými lúčnymi a ľúbostnými textami identickej strofickej stavby, so základom 6-slabičného verša. Modálny nápev hypodórskeho typu nadväzuje na staršiu kvinttonálnu vrstvu, pričom k spevu pri práci na lúkach bol začlenený pravdepodobne až dodatočne.[85]

V klavírnej úprave sa pieseň vyskytuje v obidvoch edíciách *Trávnic* z konca 19. storočia, resp. prelomu 19. a 20. storočia.

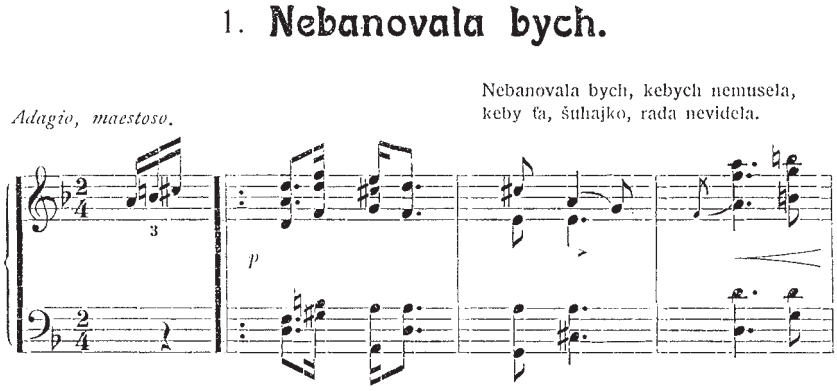
[85] URBANCOVÁ, Ref. 36, s. 138.

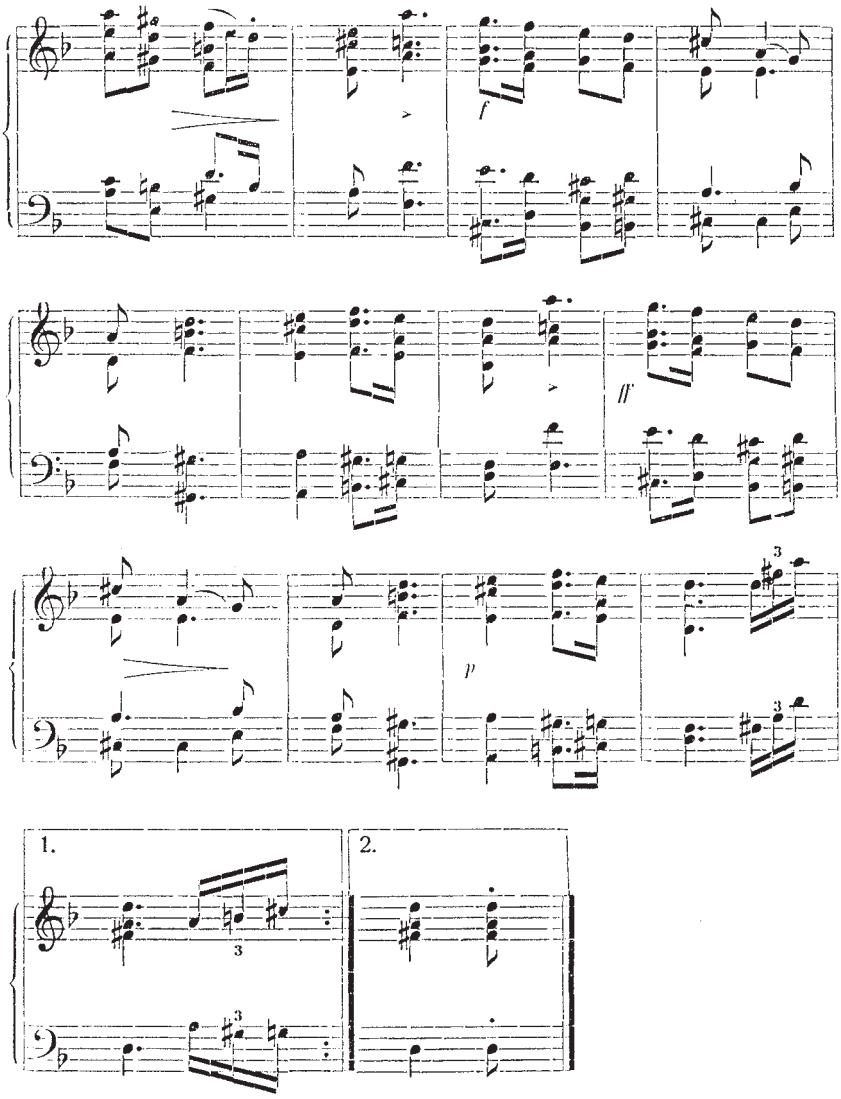
Príklad 8: Klavírna úprava piesne *Nebanovala by* v spracovaní M. Francisciho a A. Piťa – J. N. Poláška

a) *Trávnice* (Francisci, I, č. 52):



b) *Trávnice* (Piťo – Polášek, I, č. 1):





Úpravy zdôraznili základné znaky piesne, hoci ju sprístupnili v odlišnej podobe klavírnej štylizácie. Piťova a Poláškova úprava má charakter inštrumentálnej skladby v pomalom tempe, s majestátnym výrazom (*Adagio, maestoso*). Tým, že „predlohou" tejto úpravy bola inštrumentálna verzia rekonštruovaná na základe rodinnej tradície ansámblovej hry, znaky ťahavého vokálneho prejavu ustúpili do úzadia. Tzv. bodkovaný rytmus v tomto prípade súvisí s praxou vydržiavaných tónov z pôvodnej, vokálnej verzie, ktoré sa v inštrumentálnom podaní včlenili do útvaru s pevnou rytmicko-metrickou stavbou. Francisciho úprava piesne patrí v rámci celej klavírnej edície do skupiny úprav ťahavých a rubatových nápevov. Zápis piesne s vydržiavanými tónmi na začiatku aj na konci melodických fráz umožnil autorovi rozvinúť kompozičnú prácu so zvukovým efektom: z viacerých možností klavírnej štylizácie rytmicky predĺžených

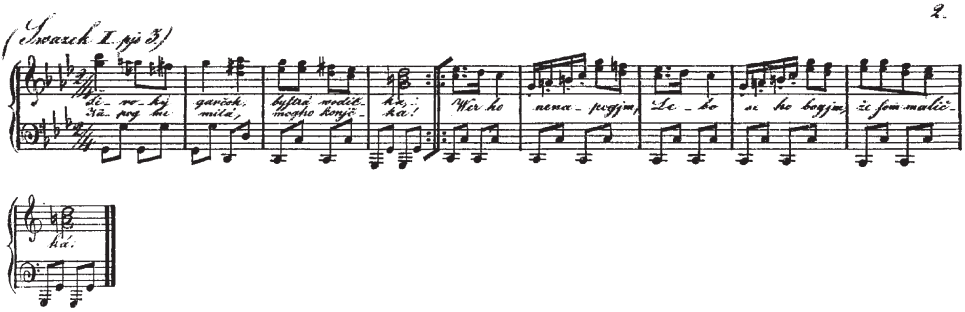
tónov Francisci zvolil prvok viactónového tremola, resp. opakovaného tónu. Klavírna miniatúra zdôrazňuje kontrast medzi rytmicky zhusteným pohybom spevnej (vokálnej) línie a dlhšími rytmickými hodnotami v akordickej sadzbe.

Pieseň ***Široký jarčok, bystrá vodička*** patrila v 19. storočí k rozšírenému repertoáru. Je dokumentovaná najmä v tlačených zbierkach a spevníkoch ako súčasť spoločenského spevu. Tento piesňový typ charakterizuje pevná väzba textu a nápevu, čo znamená, že daný piesňový text sa vyskytuje len s uvedeným nápevom.

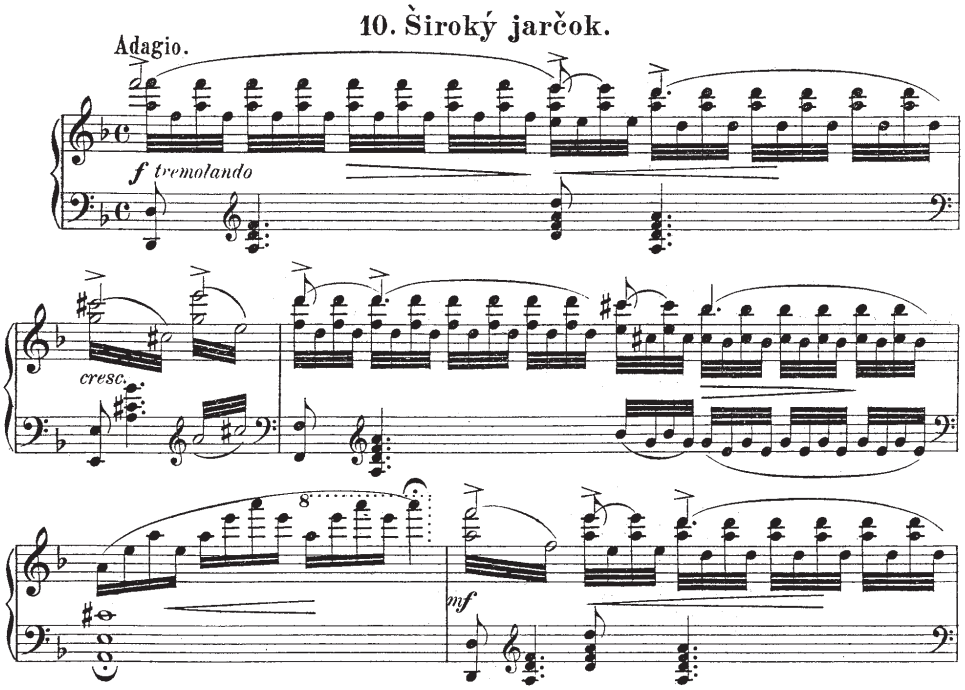
V klavírnej úprave sa pieseň nachádza u M. Sucháňa a M. Francisciho.

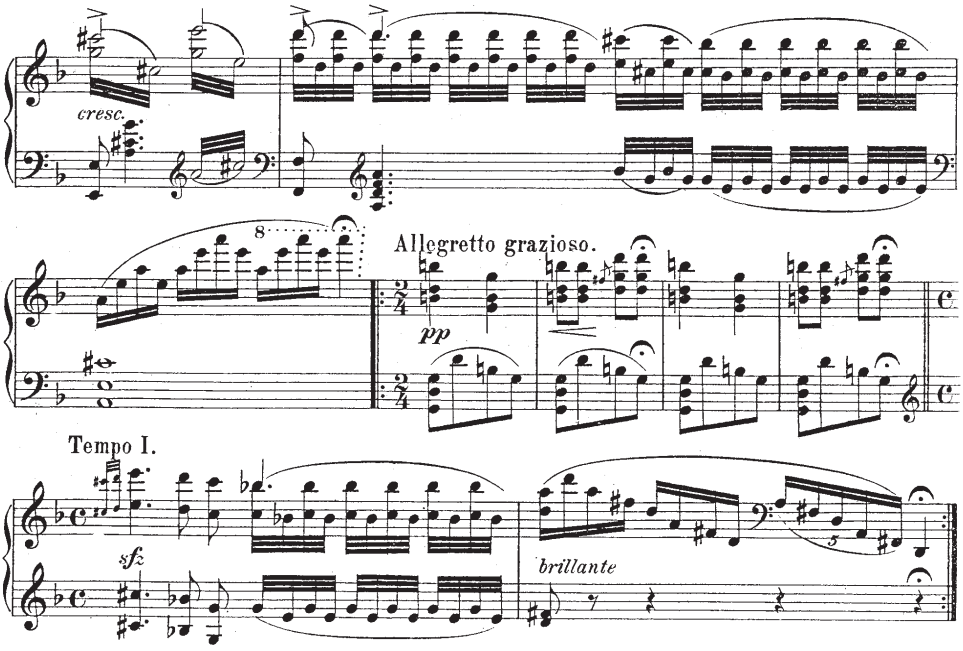
Príklad 9: Klavírna úprava piesne *Široký jarčok, bystrá vodička* v spracovaní M. Sucháňa a M. Francisciho

a) *Písně světské* (č. 3):



b) *Trávnice* (I, č. 10):





Predlohami úprav boli dva odlišné, ale blízke varianty jedného spoločného melodického typu. Líšia sa menšími melodickými odchýlkami, pričom tonálno-stupnicové vzťahy ostávajú zachované. Pieseň prináša kvinttonálny nápev s vybočením na spodnú veľkú sekundu v strednom diele. Nápev s archaickými znakmi v tonalite sa spája so štandardnou formou novej harmonickej piesne – jej základom je 4-dielna uzavretá forma, v ktorej záverečný diel (motív) plní úlohu kadencie (AABa).

Inštrumentálne spracovanie piesne vychádza z dvoch odlišných prístupov. Suchá-ňova úprava pre spev so sprievodom klavíra kladie dôraz na zachovanie melodickej línie, pričom inštrumentálne spracovanie nápevu sa obmedzilo len na jeho harmonický sprievod a prvky variačného ozdobovania. Francisciho úprava zmenila pôvodné mierne tempo zo zápisu piesne (*Moderato*) na pomalé (*Adagio*) a zároveň do klavírnej miniatúry vniesla tempovo-výrazový, dynamický a sadzobný kontrast, umiestnený do stredného dielu nápevu (*Alegretto grazioso*). Autor zdôrazňuje inštrumentálne spracovanie nápevu – exponuje síce základnú melodickú líniu, ale zároveň ju obaľuje do zvukovo efektných pasáží klavírnej štylizácie s prvkami brilantnej hry. Pôvodná verzia piesne zo zápisu je obohatená o fermáty, ktoré menia nápev pevného tempa na ťahavú pieseň rubatového typu.

Prostredníctvom uvedených dvoch úprav od M. Suchá ňa a M. Francisciho, ktoré oddeľuje vyše 60 rokov, možno ilustrovať vývin hudobného druhu klavírnej úpravy slovenských ľudových piesní v priebehu 19. storočia. Cesta od jednoduchej harmonizácie pre klávesový nástroj až po skladbu typu klavírnej miniatúry s pestrou inštrumentálnou štylizáciou dokladá postupný prerod úprav pre spev so sprievodom klavíra až po autonómne inštrumentálne útvary. Tie síce vychádzali z ľudovej piesne, ale v inštrumentálnej sadzbe sa emancipovali od vokálneho typu predlohy. S týmto prerodom súvisí aj zmena sociálnych funkcií, ktoré plnil hudobný druh kompozičnej úpravy ľudových piesní.

Médium tlače neodrážalo selekciu kompozičných úprav ľudových piesní v tvorbe skladateľov 19. storočia na základe ich umelecko-estetickej hodnoty a hudobnej kvality. Tlač bola výrazom spoločenskej potreby a prostriedkom spoločenského uplatnenia diela, nie potvrdením kompozičnej úrovne tejto hudobnej tvorby. Možno predpokladať, že množstvo klavírnych úprav slovenských ľudových piesní z 19. storočia ostalo v rukopisoch, pričom ich sprístupnenie a zverejnenie sa uskutočnilo spravidla v úzkom okruhu autorov, interpretov a poslucháčov. Na zhodnotenie umelecko-estetickej a kompozičnej úrovne klavírnych úprav bude potrebné tlačené edície v budúcnosti porovnať aj s klavírnymi úpravami zachovanými v rukopisných prameňoch.

Notové vydania klavírnych úprav a ich sociálne funkcie v 19. storočí

V priebehu 19. storočia tlačené edície klavírnych úprav ľudových piesní napĺňali niekoľko sociálnych funkcií. Tieto funkcie presahovali autonómnosť hudobnej tvorby: vyplynuli z reality politického, sociálneho a kultúrneho života dobovej spoločnosti, ale tiež pomáhali túto realitu z pozície hudobného média spoluvytvárať. Viaceré z funkcií súviseli s programovým záujmom vzdelancov o ľudovú kultúru a jej umelecké prejavy. Ďalšie dôležité funkcie sa odvíjali od významu domáceho jazyka, vrátane jazyka viazaného na spev, teda aj na ľudovú pieseň. Niektoré z nich zasa plnili špecifické poslanie spojené s dobovým hudobným životom. Osobitne významné sociálne funkcie sa viazali na médium tlače, vrátane hudobných (notových) tlačí.

Notové edície klavírnych úprav ľudových piesní v tomto období dokázali v sebe skumulovať viacero funkcií. Odrážali potreby a záujmy dobovej spoločnosti – predovšetkým jej vzdelaneckých elít, strednej a vyššej vrstvy, vlasteneckého spoločenstva, národne orientovanej komunity a kultúrno-umeleckej society.

Napriek tomu, že išlo o celoeurópsky jav, vo vzťahu k slovenskému prostrediu sa viaceré z týchto funkcií presadzovali špecificky. Súviseli s podmienkami, za ktorých sa notové tlače klavírnych úprav slovenských ľudových piesní pripravovali, vydávali, rozširovali a užívali. Viazali sa na špecifiká domácej hudobnej kultúry, pričom úzko súviseli s procesom formovania moderného slovenského národa.

Medzi úžitkovou a estetickou funkciou

Obdobie 19. storočia prinieslo vzostup kultúry klavírnej hudby – kompozičnej tvorby pre klavír aj klavírnej interpretácie. Klavírna hra sa spojila na jednej strane s fenoménom virtuozity a s profesiou hudobného interpreta, na druhej strane s pestovaním ušľachtilého hudobného amaterizmu. Tieto faktory prispeli nielen k technickému zdokonaleniu hudobného nástroja, ale aj k jeho rozšíreniu v spoločnosti. Hra na klavíri bola súčasťou vzdelania vo vyšších vrstvách spoločnosti a postupne sa stala súčasťou kultúry rodiacej sa meštianskej society.[86] Hudba pre klavír, spolu so spevom, nachádzala uplatnenie v šľachtických aj meštianskych salónoch. Hierarchia medzi klavírnou

[86] ČEPEC, Andrej: Klavírna hudba v prvej polovici 19. storočia na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 42, 2016, č. 3, s. 286-319. Na príklade hudobného života jedného z mestských centier pozri SZÓRÁDOVÁ, Eva: Klavírna kultúra v Bratislave v rokoch 1770 – 1830 (I, II). In: *Musicologica Slovaca*, roč. 6 (32), 2015, č. 2, s. 151-175 (I); roč. 7 (33), 2016, č. 2, s. 165-221 (II).

hrou v salóne a na verejnom koncerte vytvorila priestor aj na diferencovanie hudobného repertoáru. Salón sa stal jedným z centier spoločenského, kultúrneho a umeleckého života. Spájal sa s repertoárom, v ktorom sa uplatnila popri umeleckej hudbe aj hudba úžitková.[87]

V hudobnej kultúre 19. storočia sa pieseň ako hudobný druh presadzovala v rámci domáceho muzicírovania a salónnej hudby. Od polovice 19. storočia sa usporadúvali samostatné piesňové matiné.[88] Predpoklad na takéto spoločenské uplatnenie získali popri tzv. umelej piesni aj kompozičné úpravy ľudových piesní.

Prvé edície klavírnych úprav slovenských ľudových piesní z 30. rokov 19. storočia nemali umelecko-estetické ambície. Ich cieľom bolo sprostredkovať obraz o hudobnej zložke slovenských ľudových piesní a umožniť rozšírenie vybraného piesňového repertoáru v novom sociálnom prostredí. Tomu zodpovedala forma vydaní, spôsob kompozičnej práce s predlohou, aj voľba hudobného média – klavírnej hry, resp. spevu s klavírnym sprievodom.

Obraz dobovej recepcie týchto prvých dvoch vydaní nemáme k dispozícii. Chýbajú historické dokumenty, ktoré by približovali reakcie súčasníkov, recenzentov a užívateľov týchto notových vydaní – ich interpretov a poslucháčov. Dnes nie je známe, ako boli tieto prvé notové edície klavírnych úprav prijaté a akú úlohu plnili v dobovej spoločnosti. O ich funkciách možno usudzovať najmä na základe edícií samotných a ich obsahu.

Tieto notové vydania boli určené v prvom rade slovenskému prostrediu. Nadpisy obidvoch edícií sú uvedené v predspisovnej podobe slovenského jazyka. Hoci Sucháňova edícia *Písní světských lidu slovenského v Uhřích* na titulnom liste pod čiarou uvádza názov vydania aj v nemčine, preklad je iba približný, orientačný, informatívny – *Slawische Volkslieder fürs Fortepiano.* Notovému vydaniu Füredyho úprav *Národní nápěvy ku Zpěvankám*, ktoré vyšlo s odstupom siedmich rokov a obsahuje iba slovenský názov, takýto presah do inojazyčného prostredia celkom chýba. To potvrdzuje, komu boli tieto edície primárne určené – formujúcej sa slovenskej vlasteneckej spoločnosti.

Füredyho vydanie na titulnom liste uvádza, že ide o prvý diel plánovanej viacdielnej edície (*Svazek I*). K jej pokračovaniu nedošlo, pravdepodobne aj pre malý záujem domácej verejnosti o tento typ hudobnej literatúry.[89] Klavírne úpravy slovenských ľudových piesní boli špecifickým druhom hudobnej literatúry, ktorá potrebovala na svoj odbyt a uplatnenie dostatočne rozvinuté zázemie – spoločenské, národnokultúrne a umelecké milieu. List Vladislava Füredyho z roku 1839, adresovaný Michalovi Godrovi ml. (1801 – 1874) s prosbou o pomoc pri distribúcii edície naznačuje, s akými problémami sa stretávali autori aj vydavatelia notových edícií pri ich šírení.[90]

Obdobie 20. a 30. rokov bolo zložitou fázou formovania slovenskej národnej spoločnosti. Počas tohto obdobia dochádzalo iba k postupnej emancipácii slovenských

---

87 EDLER, Ref. 9, s. 7-25.

88 LENGOVÁ, Jana: Romantická pieseň v tvorbe bratislavských skladateľov. In: *Európske súvislosti slovenskej hudby.* (=Musicologica Slovaca [XV].) Ed. Richard Rybarič. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1990, s. 145-179.

89 KRESÁNEK, Ref. 13, s. 251.

90 Vzhľadom na skromnú pramennú bázu k recepcii prvých dvoch notových edícií uvádzame v prílohe samostatne odpis tohto listu.

kultúrnych atribútov a k ich odčleňovaniu od symboliky uhorského vlastenectva. V priebehu 30. rokov, a najmä v 40. rokoch sa proces tvorby slovenskej národnej symboliky podstatne urýchlil a zdynamizoval: na jednej strane sa rozšíril počet symbolov, na druhej strane viaceré javy postupne získavali národnoidentifikačné znaky, pričom sa stali národnými symbolmi v ďalších desaťročiach.[91] Súčasťou tohto procesu bola aj ľudová pieseň – jej texty, neskôr aj nápevy.

Záujem slovenskej verejnosti o klavírne úpravy ľudových piesní sa zrejme utváral len postupne. Spočiatku bolo poslaním notových edícií propagovať slovenskú ľudovú pieseň, predovšetkým jej hudobnú zložku. Prostriedkom malo byť aktívne muzicírovanie – klavírna hra a spev.

Klavírne úpravy v prvých dvoch notových edíciách sú technicky nenáročné, určené aj pre menej pokročilých adeptov klavírnej hry. V takejto podobe mohli mať uplatnenie v rámci domáceho pestovania hudby, prípadne v hudobných salónoch. Spôsob spracovania piesňovej predlohy a forma publikovania úpravy naznačujú úžitkovú funkciu týchto vydaní: slúžili na kultivovaný spev ľudových piesní so sprievodom klavíra. Skutočnosť, že klavírne úpravy poskytli užívateľom celé piesňové texty, nielen ich prvú strofu, potvrdzuje, že počítali aj s vokálnym prednesom piesní. Sucháňova edícia uvádza vo väčšine prípadov piesňový text vcelku, t. j. všetky strofy danej piesne. Füredyho edícia zasa dôsledne odkazuje pri každej úprave na príslušný text piesne, ktorý sa nachádzal v Kollárovej zbierke.

Prvé notové edície klavírnych úprav slovenských ľudových piesní primárne nemali umelecké ambície. Preto sa zúžili možnosti ich uplatnenia v širšej hudbymilovnej verejnosti, ktorá v danom období pravdepodobne preferovala iný druh hudobnej literatúry.

Vydanie Francisciho dvojdielnych *Trávnic* z konca 19. storočia prichádzalo do podstatne odlišnej spoločenskej aj kultúrnej situácie. Mohlo nadviazať na dovtedajšie výsledky národnoemancipačného úsilia v 19. storočí: na existenciu širokej zberateľsko-dokumentačnej bázy, ktorá získala dôležitú inštitucionálnu oporu počas prvého obdobia existencie Matice slovenskej (1863 – 1875), na výsledky editorsko-vydavateľského úsilia v približovaní slovenskej ľudovej piesne spolu aj s jej hudobnou zložkou (od 70. rokov), ale aj na stav slovenskej hudobnej kultúry z konca 19. storočia.[92]

Oproti edíciám klavírnych úprav z 30. rokov Francisciho *Trávnice* prinášajú zásadný posun smerom k zdôrazneniu umelecko-estetickej funkcie hudobnej kompozície. Mohli sa oprieť o existenciu domáceho autorského, interpretačného a poslucháčskeho zázemia, ale aj o prvé výsledky odbornej reflexie hudobnej zložky slovenských ľudových piesní. Domáci autori sa začali klavírnym úpravám programovo venovať popri iných hudobných druhoch a žánroch komponovanej hudby.

Francisciho úpravy sú určené na klavírnu hru. Spôsob spracovania piesňovej predlohy svedčí o tom, že tieto malé formové útvary neslúžili na vokálny prednes. Napriek tomu, že v obsahu k obidvom dielom edície sa nachádzajú odkazy na prameň folklórnej predlohy – na konkrétne piesne, ktoré Franciscimu slúžili ako predloha (a ktoré

[91] ŠKVARNA, Ref. 35.

[92] URBANCOVÁ, V., Ref. 12, 1987. ELSCHEKOVÁ – ELSCHEK, Ref. 33, s. 26-32. LENGOVÁ, Ref. 29.

možno ku klavírnym úpravám vyhľadať), edícia ako celok naznačuje umelecké ambície. Dokladá to kompozičná práca s využitím technických možností klavírnej hry, zásahy do folklórnej predlohy podmienené kompozično-hudobnými kritériami, radenie klavírnych skladieb-miniatúr do väčších celkov, a pod.

Dôsledne uvádzané odkazy na predlohy zo zbierky *Slovenské spevy*, uvedené v obsahu tejto notovej edície, zároveň poukazujú na skutočnosť, že ani Francisci sa celkom nedokázal emancipovať od staršej, popularizačnej funkcie klavírnych úprav. Treba však zdôrazniť, že tomto prípade snaha o sprístupnenie a šírenie slovenských ľudových piesní prostredníctvom úpravy nie je v rozpore s umeleckým zámerom autora. Umelecko-estetická funkcia zároveň otvorila možnosti ďalšieho uplatnenia tohto typu hudobnej literatúry za hranicami etnicky a národne ohraničeného priestoru.

Potenciál širšieho uplatnenia naznačuje aj titulný list notovej edície. Jeho súčasťou je podnázov v päťjazyčnej slovensko-maďarsko-rusko[93]-nemecko-francúzskej mutácii: *100 slovenských národních piesní / Magyarhoni tót népdallamok / Словенскія народныя пѣсни / Slowakische Volks-Melodien / Melodies nationales slovaques*. Kým verzia v slovenskom a ruskom jazyku zdôrazňuje „pieseň" ako hudobno-textovú štruktúru, preklad do maďarského, nemeckého a francúzskeho jazyka uprednostňuje hudobný fenomén – „melódiu", t. j. nápev (bez piesňového textu). To môže súvisieť nielen s otázkou dobovej adekvátnosti a ekvivalentnosti prekladu, ale aj s jazykovou neprístupnosťou slovenských ľudových piesní neslovanským etnikám. Napokon, týmto spôsobom sa mohla zdôrazniť práve hudobná podstata klavírnej úpravy, ktorá nepočítala s vokálnym prednesom.

Nadpisy jednotlivých kompozícií v podobe textových incipitov príslušných ľudových piesní na jednej strane pripomínajú model klasických piesňových zbierok a vydaní.[94] Na druhej strane môžu evokovať programové zameranie klavírnych miniatúr.

Publikované ohlasy na Francisciho antológiu sa obmedzili len na stručné referencie. Redakčná správa, uverejnená v *Slovenských pohľadoch* po vydaní prvého dielu, spojila informáciu s hodnotiacim postojom – cituje tu názor nemenovaného odborníka zo súkromnej korešpondencie.[95] Anonymný znalec vyzdvihol najmä striedmy prístup skladateľa k predlohe, bez nadmerného, a najmä schematického využívania dobovo módnych – ale vzhľadom na výber konkrétneho nápevu často málo adekvátnych – prvkov novouhorského štýlu. Uvedený citát naznačuje formovanie nového estetického názoru na spôsob kompozičnej práce so slovenskou ľudovou piesňou:

> „M. Francisci vedel trafiť všade pravý spôsob veci; neharmonisoval priťažko, a predsa zase tak, že zvláštny ráz našich piesní všade je zachovaný. Posiaľ komponisti mordovali sa kadejakými transskripciami slovenských piesní a robili z toho fantasie, z ktorých vyšumel slovenský duch: toto je bez zbytočnej ‚koncertnosti', no tak, že ktorýkoľvek náš človek to zahrá, počuje v piesni všetko, čo nám trávnice naše robí milými, – a cudzinec, ak má trochu hudobného ducha, vycíti tiež ľahko originálnosť melodie. Možno, že niekomu niektoré budú sa zdať málo cifrovanými, lebo my sme už veľmi privykli tomu

[93] Za identifikáciu jazykovej verzie prekladu ďakujem prof. PhDr. Petrovi Žeňuchovi, DrSc.

[94] Tento model publikovania ľudových piesní aj s „nadpisom" bol bežný v 19. storočí vo vydaniach textov ľudových piesní, ako aj ľudových piesní spolu s nápevmi.

[95] [red.]: Trávnice. 100 slovenských národních piesní. In: *Slovenské pohľady*, roč. 12, 1892, č. 8, s. 502-503.

spôsobu, ako trávnice hrá cigáň; komu je málo cifry, nechže si pricifruje sám: tak, ako sú, sú dobre a ušľachtile po slovensky."[96]

S odstupom takmer troch desaťročí, v roku 1928, sa k tejto rozsiahlej edícii klavírnych úprav vrátil publicista, prekladateľ, hudobník a kultúrny historik Fedor Ruppeldt (1886 – 1979) v súvislosti s hodnotením významu a dosahu piesňovej zbierky *Slovenské spevy*. Z retrospektívneho pohľadu vyzdvihol kľúčové pôsobenie Francisciho klavírnej edície v domácom, vzdelaneckom a školskom prostredí. Možno sa domnievať, že vplyv tejto edície na začiatku 20. storočia sa neobmedzil len na popularizovanie slovenských ľudových nápevov. V rovnakej miere ovplyvňovala vkus, estetické cítenie a zmysel pre určitú úroveň kompozičnej práce s folklórnou predlohou.

„Toto vydanie je kultúrno-historicky obzvláštne významné, lebo za dlhé časy bolo temer jediným, bolo a i doteraz je najväčším súborom populárne pre klavír spracovaných ľudových piesní slovenských. Táto sbierka za dlhé roky bola, možno povedať, vozdajším chlebom pre široké kruhy slovenských klavírových diletantov po mestečkách i po ďalekých zapadlých dedinách, farách a školách."[97]

V prípade klavírnych úprav z Piťovho repertoáru *Trávnice* je dobová recepcia doložená v najväčšom rozsahu. Ak Francisciho úpravy reprezentovali autonómny autorský postoj k folklórnej predlohe, úpravy Alexandra Piťa a Poláška odkazovali na mýtus cigánskeho primáša Jozefa Piťa – populárnej postavy slovenského národného života. V ohlasoch na vydanie sa miešajú relikty tohto mýtu s dobovými názormi na spôsob klavírnej úpravy a s úvahami o poslaní celej edície.

Aktuálne vnímaná výnimočnosť tohto edičného titulu sa prejavila aj v tom, že časopis *Slovenské ľudové besedy* uverejnil po vydaní prvého zväzku v roku 1905 sumár ohlasov, ktoré dovtedy vyšli vo viacerých periodikách (*Národnie noviny*, *Dolnozemský Slovák*, *Slovenský týždenník, Slovácké noviny*).[98] Tým, že ohlasy na túto edíciu pochádzali z rôznych kultúrnych prostredí, dokumentujú zároveň aj názorové diferencie. Týkali sa najmä postoja k spôsobu spracovania ľudových piesní:

„Už z tohto prvého sošitu súdiac [...] bude to zaujímavé dielo, hodné všemožnej podpory a rozšírenia, a keby sa skoro pri každej piesni neopakovala tá istá záverečná cifra, ktorú i pri maďarských piesňach dostaneme vždy ako dovažok, bolo by dielo kompaktnejšie a vyhralo by na cene. Škoda bola v tomto sošite deväť ráz opakovať jedno a to isté, čo bez toho nie je našské a dostačí pre budúcnosť tam, kde Piťo to skutočne hrával, vytlačiť len prechod s poznámkou atď."[99] [Milan Lichard]

„Žiaľbohu pri klavírovej úprave trávnic zas opakovať sa budú poznámky, že to nie je to isté, to nie je také, ako keď to starý Piťo hrával. No treba do ohľadu brať, že ani nemôže byť také. Úprava tá hodí sa snáď skorej pre veľké harmonium, než pre klavír, to je isté, ale netreba tratiť zo zreteľu, že jeden nástroj, trebárs klavír, nemôže podať toľkú bohatosť hlasovú, ako dobre vycvičený celý orchester na čele s virtuozom prinášom."[100] [Ľudovít Izák-Lihovecký]

---

96 Ref. 95, s. 502.

97 RUPPELDT, Fedor: „Slovenské spevy". Kultúrno-historické črty. In: *Slovenské pohľady*, roč. 44, 1928, s. 108.

98 [red.]: Posudky „Trávnic". In: *Slovenské ľudové besedy,* roč. 1, 1905, č. 1, s. 246-251.

99 Ref. 98, s. 247.

100 Ref. 98, s. 250.

„Širším vrstvám a přátelům písně slovenské je tato sbírka velice přístupná. Neškodilo by přidati u každé písně všecky verše a písně transponovati, aby se daly sborem unisono zpívati. My toto dobré dílo vítáme a přejeme mu nejhojnějšího rozšíření a podpory. Úprava je velmi vkusná. Chudičká hudební literatura slovenská je dílkem tímto platně obohacena."[101] [František Kretz][102]

Na príklade Milana Licharda, ktorý ako jediný systematicky sledoval vydanie obidvoch zväzkov tejto edície, možno doložiť názorový vývin recenzenta od priaznivého prijatia s prvkami kritiky až po rázne odmietnutie celej edície. Lichard neskôr polemizoval s poslaním tejto edície, ako bolo špecifikované v jej nadpise: priblížiť slovenské ľudové piesne, „ako ich hrával" Jozef Piťo. V pozadí vydania stála nepochybne aj snaha o oživenie a pripomenutie tradície, ktorú Piťo so svojou kapelou reprezentoval. Lichard správne upozorňoval na to, že podstata Piťovho vkladu nespočívala v repertoári, ale v interpretačnom štýle:

„orchestrálna hudba, prenesená na klavír, je len slabý, bezfarebný surogát, a ku tomu čo jak dobre urobená klavírna úprava nie je v stave dať nám mechanickú úpravu ohľadom prednesu samého; exekutívny hudobník odkázaný je ohľadom tohoto pri hudbe najvýznamnejšieho momentu na svoju vlastnú inšpiráciu a – ako v tomto páde – na svoj národný temperament."[103]

Úlohou klavírnych úprav bolo evokovať interpretačný štýl hry cigánskeho primáša a jeho kapely v klavírnej štylizácii. Upravovatelia sa opierali o schematické kompozičné riešenia, na ktoré sme upozornili v poznámkach ku kompozičnej práci s folklórnou predlohou. Takýto kompozičný prístup, ktorý mal imitovať Piťov interpretačný prejav, sa však vylučoval s umelecko-estetickým pôsobením úprav.

Francisciho klavírne úpravy otvárali nové možnosti kompozičnej práce s folklórnou predlohou a poukázali na perspektívu zvoleného prístupu. Podstatou klavírnych úprav Alexandra Piťa a Poláška bola retrospektíva slúžiaca na oživenie mýtu. Dobové ohlasy venovali viac pozornosti práve tejto druhej edícii.

Notové vydania klavírnych úprav z prelomu 19. a 20. storočia mali svoje vlastné, špecifické zameranie, ktoré nekorešpondovalo s úžitkovou funkciou prvých notových vydaní z 30. rokov 19. storočia. Francisciho klavírna edícia smerovala k individualizácii úpravy folklórnej predlohy. V tomto prípade sa stala upravovateľská práca pre skladateľa prostriedkom na štúdium hudobnej stránky ľudovej piesne, ale aj na objavovanie možností jej kompozičného využitia vo vlastnej umeleckej hudobnej tvorbe. Tento prístup sa ďalej kultivoval v 20. storočí, keď hudobný folklór prostredníctvom vybraných štýlových prvkov prispieval k formovaniu autorskej poetiky a kompozičného štýlu skladateľa.

---

[101] Ref. 98, s. 250-251.

[102] František Kretz (1859 – 1929), moravský zberateľ, etnograf a publicista, pôsobiaci ako pedagóg, redaktor, organista a upravovateľ ľudových piesní. Pozri: Kretz František. [Heslo.] In: *Československý hudební slovník osob a institucí. Svazek prvý*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 750.

[103] LICHARD, Ref. 47, s. 122.

Klavírne úpravy ako pramene ľudových piesní

Prvé európske zbierky ľudových piesní z konca 18. a zo začiatku 19. storočia boli zbierkami piesňových textov; nápevy k vydaným textom sa často rekonštruovali až dodatočne, v 20. storočí.[104] Editori tohto obdobia, ktorí uverejnili ľudové piesne spolu aj s nápevmi, sa objavovali len postupne a spočiatku boli výnimkou. Niektorí z nich sa pôvodne presadili ako zberatelia, autori a vydavatelia úprav ľudových piesní pre spev a klavír. Až neskôr sa preorientovali na prípravu a vydávanie zbierok ľudových piesní spolu aj s nápevmi ako tzv. autentickejšieho dokumentu o hudobnom folklóre.[105] Táto zmena súvisela s kryštalizáciou názorov na úlohu a poslanie obidvoch typov notových vydaní – na jednej strane „čistých" („autentických") záznamov ľudových piesní v podobe textov s nápevmi, na druhej strane ich kompozičných úprav ako „komentára" k folklórnej predlohe. Odlíšenie obidvoch edičných typov vo vydávaní ľudových piesní bolo výsledkom postupnej diferenciácie ich funkcií. Tento proces možno sledovať aj na príklade slovenských notových edícií, spolu aj s poukázaním na regionálne špecifiká.

Myšlienka vydania klavírnych úprav slovenských ľudových piesní vznikala už počas prípravy obidvoch vydaní zbierok piesňových textov z 20. a 30. rokov (*Písně světské*, *Národnie zpievanky*). Notové edície klavírnych úprav Sucháňa a Füredyho, ktoré slúžili pravdepodobne najmä na domáce muzicírovanie, pôsobili v dobovom kontexte nielen ako doplnok k vydaným zbierkam piesňových textov. Stali sa aj prameňom hudobnej zložky slovenskej ľudovej piesne.

Do začiatku 70. rokov 19. storočia nebola pre širšiu verejnosť k dispozícii taká publikovaná zbierka, ktorá by priblížila vo väčšom rozsahu slovenské ľudové piesne spolu aj s nápevmi. Prvými materiálovými edíciami tohto druhu boli dva zväzky *Sborníkov*, vydaných Maticou slovenskou, kde sa popri ľudových piesňach nachádzali aj malé žánre slovesného folklóru.[106] Zbierky národných, spoločenských, vlasteneckých a školských piesní, ktoré vychádzali od začiatku 60. rokov, prinášali heterogénny repertoár. Zahrnul síce aj ľudovú pieseň, ale len ako jednu z viacerých repertoárových kategórií. Navyše, spočiatku takisto vychádzali iba v podobe zbierok piesňových textov. Až v poslednej tretine 19. storočia sa u nás pristúpilo k systematickejšiemu vydávaniu ľudových piesní spolu aj s nápevmi. Vyvrcholením a zavŕšením týchto snáh sa stala monumentálna viaczväzková edícia *Slovenské spevy* (1880 – 1926).

---

[104] Napr. k zbierke textov nemeckých piesní zo začiatku 19. storočia (*Des Knaben Wundernhorn*, 1806 – 1808) vznikla v polovici 20. storočia na základe hudobnohistorických prameňov rekonštrukcia ich hudobnej zložky. STOCKMANN, Erich (Hg.): *Des Knaben Wunderhorn in den Weisen seiner Zeit*. Berlin : Akademie-Verlag, 1958.

[105] Napr. poľský hudobný skladateľ a zberateľ Oskar Kolberg (1814 – 1890) vydal v 40. rokoch vlastné zápisy poľských ľudových piesní z okolia Varšavy ako úpravy pre spev a klavír (*Pieśni ludu polskiego,* 1842 – 1849). Pod vplyvom dobovej kritickej reakcie svoj prístup zmenil a koncom 50. rokov vydal pod rovnakým názvom samostatnú zbierku ľudových piesní spolu aj s nápevmi (*Pieśni ludu polskiego*, 1857). Od začiatku 60. rokov začal publikovať monumentálnu 33-zväzkovú zbierku poľského piesňového, hudobného a tanečného folklóru. (*Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* 1861 – 1890).

[106] *Sborník slovenských národních piesní, povestí, prísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier. Sväzok I.* (=Matičné spisy 22.) Ed. Michal Chrástek. Viedeň : Matica slovenská, 1870. *Sväzok II.* (=Matičné spisy 36.) Ed. Pavol Dobšinský. Martin : Matica slovenská, 1874.

Za tejto situácie notové vydania klavírnych úprav z 30. rokov plnili dôležitú úlohu hudobného dokumentu – funkciu prameňa. Z celkového počtu piesní, ktoré sú obsiahnuté v obidvoch vydaniach, iba zanedbateľná časť nemá paralelu v zbierkach ľudových piesní aj s nápevmi, vydaných v priebehu poslednej tretiny 19. storočia. Spolu 37 piesní, kompozične spracovaných v prvých dvoch notových edíciách, predstavuje jediný dostupný prameň hudobnej zložky slovenských ľudových piesní z prvej polovice 19. storočia. Prvým významným dokumentom nielen k piesňovým textom, ale aj k nápevom je až rukopisná zbierka Jozefa Czupru, pochádzajúca z polovice 19. storočia.[107] Repertoár obidvoch notových vydaní z 30. rokov sa s touto rukopisnou zbierkou prekrýva len v siedmich piesňach, pričom v troch ďalších prípadoch dokladá spoločný nápev v spojení s iným piesňovým textom.

Tradícia kompozičných úprav, ktorá sa počas 19. storočia sformovala, predstavuje súčasť dejín slovenskej hudobnej tvorby. Emancipácia od dokumentačno-pramennej funkcie klavírnych úprav otvorila priestor na individualizáciu autorského prístupu k spracovaniu folklórnej predlohy. Uvedenú premenu dokladajú úpravy ľudových piesní domácich autorov nielen pre klavír, ale aj pre iné nástrojové obsadenia, zachované v rukopisoch.[108]

V porovnaní so staršími notovými edíciami Francisciho úpravy neboli určené na spev a s vokálnym prednesom nepočítali. Klavírny part je tu jediným nositeľom ľudového nápevu. Inštrumentálny charakter kompozičnej úpravy bez vokálnej línie rozširuje zázemie interpretov aj mimo hraníc slovenského prostredia. Oddelenie odkazu na prameň predlohy od samotnej kompozície a jeho umiestnenie do obsahu diela túto emancipáciu klavírnej úpravy od piesňovej predlohy – jej nápevu aj textu – podčiarkuje.

Zároveň sa však ukázalo, že ani Francisciho edícia sa celkom neodpútala od niektorých funkcií, ktoré plnili staršie vydania klavírnych úprav z 30. rokov. Odkazy na konkrétne predlohy zo zbierky *Slovenské spevy* pôsobia inštruktívne, podobne ako odkazy zo starších notových edícií. Takéto údaje poskytovali užívateľovi notového vydania úprav okrem pôvodnej podoby zápisu melódie ľudovej piesne aj jej kompletný text. Notové vydanie Francisciho klavírnych miniatúr teda naďalej umožňovalo popularizovanie slovenskej ľudovej piesne v širokej verejnosti. Ale v období, keď bola k dispozícii paralelne aj zbierka *Slovenských spevov*, popularizačná úloha klavírnych úprav musela spočívať aj v inej, než len dokumentárno-pramennej hodnote. Takouto hodnotou sa stala umelecká interpretácia ľudového nápevu, založená na tvorivom prístupe k folklórnej predlohe.

Rozsiahla dvojdielna edícia Francisciho klavírnych úprav sa publikovala za sociálno-kultúrnej a politickej situácie, keď sa v Uhorsku zintenzívňoval maďarizačný tlak na slovenské prostredie. V tomto období jedným zo zámerov publikovania klavírnych úprav ľudových piesní mohlo byť opäť stimulovanie národného povedomia a podpora národnej a kultúrnej integrácie Slovákov prostredníctvom spevu a hudby.

---

[107] GALKO (ed.), Ref. 82.
[108] LENGOVÁ, Ref. 10.

Vplyv na kodifikáciu spevu

Publikovanie všetkých štyroch notových edícií sprístupnilo rozsiahly korpus slovenských ľudových piesní, ktoré sa šírili prostredníctvom klavírnych úprav. Pôsobili ako hudobná paralela jednak k tlačeným zbierkam piesňových textov, jednak k tlačeným zbierkam kompletných hudobno-textových zápisov ľudových piesní. Notové edície obsahujú spolu 262 úprav. Zverejnili súbor piesní a poskytli ho verejnosti 19. storočia tlačou v kompozičnej úprave (súpis v Prílohe).

Vzhľadom na obdobie publikovania notových edícií – 30. roky 19. storočia a záver, resp. prelom storočí – bude nevyhnutné tento korpus piesní rozdeliť na dve časti a až v takejto podobe zvažovať vplyv týchto vydaní na spev v slovenskom prostredí. Vychádzame z predpokladu, že tento vplyv sa prejavil v dvoch rovinách: kodifikáciou určitého repertoárového okruhu piesní a kodifikáciou určitého variantu danej piesne, resp. piesňového typu.

V druhej a tretej tretine 19. storočia mali príležitosť reálne pôsobiť na spev iba edície úprav Sucháňa a Füredyho z 30. rokov. Tie obsahovali spolu 37 klavírnych úprav. Ďalšie dve notové edície (M. Francisci, A. Piťo – J. N. Polášek) sa mohli reálne začleniť do povedomia širšej verejnosti až od polovice 90. rokov, resp. od prelomu 19. a 20. storočia. Obsahujú spolu 225 piesňových úprav. Prichádzali však do novej situácie, keď paralelne vychádzala aj rozsiahla piesňová zbierka *Slovenské spevy*.

Ako sme už na to poukázali, forma sprístupnenia piesní v podobe klavírnej úpravy (so spevom alebo bez spevu) predpokladala okruh adresátov z vyšších a stredných vrstiev spoločnosti. Boli to príslušníci šľachtického, zemianskeho, meštianskeho či vzdelaneckého prostredia. Predpokladáme, že priamy vplyv tlačených úprav slovenských piesní na spev sa mohol reálne prejaviť najmä v prostredí formujúcej sa slovenskej vlasteneckej spoločnosti. Jej oporu tvorili meštianske vrstvy a vzdelanecká elita.

Vplyv notových edícií z 30. rokov 19. storočia na kodifikovanie určitého repertoárového okruhu piesní možno sledovať prostredníctvom zbierok určených na spoločenský spev. Fenomén spoločenského spevu vznikol ako súčasť kultúry slovenskej meštianskej spoločnosti v 19. storočí a na začiatku 20. storočia.[109] Základom jeho repertoárovej štruktúry bola spočiatku najmä ľudová pieseň, ktorá zahrnula aj folklorizované verzie tzv. poloľudových piesní. Popri nej sa presadila tzv. umelá (autorská) pieseň. Slovenský spoločenský spev sa začal formovať v 30. rokoch 19. storočia.[110] Do tohto obdobia spadá aj vydanie prvých notových edícií klavírnych úprav slovenských ľudových piesní. Koncom prvej polovice 19. storočia sa stal dôležitým sociálnym faktorom integrovania slovenskej spoločnosti.[111] Jeho repertoár je zaznamenaný v spevníkoch, ktoré vychádzali od začiatku 60. rokov 19. storočia a pokračovali v prvých desaťročiach 20. storočia.

Prvý spevník tohto typu zostavil a vydal Michal Chrástek (*Veniec národných piesní slovenských* 1862), po ňom o necelé desaťročie neskôr August Horislav Krčméry

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

[110] MELICHERČÍK, Ref. 109, s. 9-12.

[111] MELICHERČÍK, Ref. 109, s. 19-20.

(*Slovenský spoločenský spevník z národných a prostonárodných piesní* 1871).[112] Obidva spevníky obsahujú piesňové texty bez melódií. Prvé vydanie spoločenského spevníka aj s nápevmi pripravil Karol Ruppeldt (*Venček slovenských národných piesní* 1874, [2]1884).[113]

Vydania týchto spevníkov zo 60. a 70. rokov plnili do veľkej miery normotvornú funkciu. Ich zostavovatelia sa však museli nevyhnutne opierať aj o repertoár, ktorý bol v danej dobe v spoločenskom speve už rozšírený a prijatý slovenským vlasteneckým prostredím. Piesňový repertoár na jednej strane čerpali zo starších prameňov, na druhej strane ho dopĺňali z novších zdrojov, ku ktorým patrila nielen aktuálna autorská tvorba, ale aj novšie zápisy ľudových piesní z terénu. Nenotované spevníky Chrásteka a Krčméryho preto z veľkej časti uverejnili piesne obsiahnuté v Kollárových *Národných zpievankách*.[114] Doplnili ich o ďalšie kategórie ľudových piesní (tzv. krakoviaky) a spoločenských a vlasteneckých piesní. Prinášajú necelú tretinu piesní, ktorých úpravy sa nachádzajú v edíciách klavírnych úprav z 30. rokov. Ide o tieto piesne (piesňové typy):[115]

Textový incipit piesne	**Chrástek (1862)**	**Krčméry (1871)**
Čierne oči, choďte spať	–	s. 213
Čieže je to jarné žitko	s. 211	s. 186
Čije to húsky na tej vode	s. 170	–
Chodí šuhaj po dvore	s. 148	–
Mariška, nepolievaj chodníčky	s. 159	s. 180
Medzi horami lipka zelená	s. 154	s. 173
Na svite štebocú lastovičky	s. 248	s. 200
Nitra, milá Nitra	s. 12	s. 9
Po valasky od zeme	s. 220	s. 202
Široký jarčok, bystrá vodička	s. 159	s. 183
Už som pochodil všetky dediny	s. 186	s. 145

Z uvedeného zoznamu 11 piesní (piesňových typov) sa vyskytuje v obidvoch spoločenských spevníkoch 8 piesní (*Čieže je to jarné žitko*; *Mariška, nepolievaj chodníčky*; *Medzi horami lipka zelená*; *Na svite štebocú lastovičky*; *Nitra, milá Nitra*; *Po valasky od zeme*; *Široký jarčok, bystrá vodička*; *Už som pochodil všetky dediny*). Možno preto predpokladať, že tieto piesne boli súčasťou repertoárového jadra spoločenského spevu

[112] CHRÁSTEK, Michal (ed.): *Veniec národních piesní slovenských.* Banská Bystrica : Nákladom E. Krčméryho, 1862. KRČMÉRY, August Horislav (ed.): *Slovenský spoločenský spevník z národních a prostonárodních piesní.* Banská Bystrica : Nákladom Eugena Krčméryho, 1871.

[113] RUPPELDT, Karol (ed.): *Venček slovenských národných piesní.* Praha : Vlastným nákladom, 1874.

[114] Obidva spevníky spoločenských piesní obsahujú aj piesňový repertoár, ktorý sa nachádza v zbierke Kollára a Šafárika *Písně světské.* Sú to však len tie záznamy, ktoré neskôr prevzal Ján Kollár do svojej zbierky. Porovnanie piesňových repertoárov jednoznačne potvrdilo zdroj veľkej časti repertoáru dvoch prvých spevníkov spoločenských piesní v Kollárovej zbierke *Národnie zpievanky*.

[115] Textové incipity uvádzame v podobe, v akej sa vyskytujú v spevníkoch spoločenských piesní.

60. a 70. rokov. Ich rozšírenie dokladá aj skutočnosť, že ostali súčasťou tlačených nenotovaných spevníkov spoločenského spevu aj z konca 19. storočia.[116]

Ruppeldtov notovaný spevník z roku 1884 bol podľa podtitulu adresovaný žiakom ako školský piesňový repertoár („pre školy"), určený na spoločný spev a cappella. Obsahuje úpravy piesní pre dvojhlas. V predhovore k spevníku sa uvádza: „Nápevy sú všeobecne známe."[117] Podstatná časť repertoáru je prevzatá z Krčméryho spevníka piesňových textov z roku 1871, pričom je upravená pre potreby skupinového prednesu piesní.

S repertoárom notových vydaní klavírnych úprav z 30. rokov má Ruppeldtov notovaný spevník spoločných 7 piesní (piesňových typov). Z toho 3 piesne sa nachádzajú v Sucháňovej edícii (*Na svite štebocú lastovičky*; *Po valasky od zeme*; *Široký jarčok, bystrá vodička*) a 4 piesne sa nachádzajú vo Füredyho edícii (*Čieže je to jarnie žitko*; *Čierne oči, choďte spať*; *Nitra milá, Nitra*; *Medzi horami lipka zelená*).[118] V tejto pestrej repertoárovej vzorke sú zastúpené dve ľúbostné piesne, historická pieseň, balada, pieseň s témou hospodárskeho roka, pastierska a žatevná pieseň. Podobne rozmanitý je aj hudobný štýl nápevov: patria k vrstvám starej roľníckej (kvarttonálnej), valasko-pastierskej (kvinttonálnej) a novej (harmonickej) piesňovej kultúry. Možno dodať, že všetkých sedem piesní sa zároveň nachádza v Krčméryho spevníku z roku 1871:

Textový incipit piesne	**Ruppeldt (1884)**	**Sucháň (1830)**	**Füredy (1837)**
Čierne oči, poďte/choďte spať	č. 42	–	č. 18
Čieže je to jarnie/jarné žitko	č. 38	–	č. 14
Medzi horami lipka zelená	č. 30	–	č. 2
Na svite štebocú lastovičky	č. 39	č. 2	–
Nitra milá, Nitra	č. 5	–	č. 3
Po valasky od zeme	č. 52	č. 10	–
Široký jarčok, bystrá vodička	č. 36	č. 3	–

Komparačné sondy potvrdili, že vplyv prvých dvoch edícií klavírnych úprav sa prejavil vo výbere a ustálení malého repertoárového okruhu piesní, ktoré sa stali jadrom slovenského spoločenského spevu v druhej polovici 19. storočia.

Ostáva ešte zodpovedať otázku, do akej miery sa prejavil kodifikačný vplyv týchto notových vydaní aj na fixovanie a rozširovanie určitého piesňového variantu – v texte, a najmä v nápeve.

Porovnanie piesní z dvoch odlišných typov prameňov (klavírne úpravy a skupinový spev a cappella) má síce ohraničenú poznávaciu hodnotu, umožňuje však porovnať základné znaky piesní v nápevoch aj textoch. Variabilita je prirodzenou súčasťou života tradičnej ľudovej piesne v jej pôvodnom prostredí, kde bola primárne začlenená do ústnych foriem tradovania a rozširovania. Ak sa stane súčasťou tlačeného média,

[116] Napr. SALVA, Ref. 84.
[117] RUPPELDT, Ref. 113, [nestr.].
[118] Textové incipity piesní uvádzame podľa verzie z Ruppeldtovho spevníka.

jej variabilita sa môže podstatne redukovať – pieseň sa stabilizuje vo fixovanom tvare a v takejto podobe sa šíri ďalej. Pri kompozičnej úprave piesne pre určitý typ obsadenia dochádza navyše k hudobnej adaptácii niektorých jej hudobnoštýlových znakov. Východiskový tvar piesňového nápevu sa dá spätne rekonštruovať vďaka textu piesne, ktorá sa stala predlohou kompozičnej úpravy.

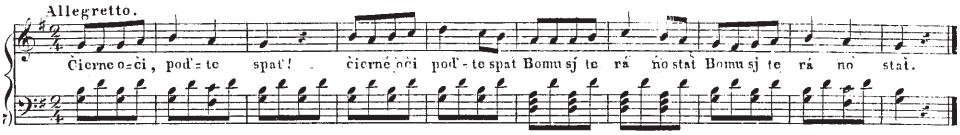
Na základe porovnania spoločných piesní (piesňových typov), ktoré sa vyskytli vo viacerých zbierkach a spevníkoch 19. storočia, bolo možné vo väčšine prípadov konštatovať priamu súvislosť medzi verziami ľudových piesní z publikovaných prameňov. Ukázalo sa, že zostavovatelia spevníkov určených na spoločenský spev aktívne pracovali aj s Kollárovou zbierkou piesňových textov *Národnie zpievanky* (keďže Füredyho hudobná príloha obsahuje len prvé strofy piesní). Ruppeldtov spevník zachoval tematické nadpisy piesní, ktoré sa vyskytujú už u Kollára a ktoré Füredy vo svojej notovej edícii zámerne vynechal.

Porovnanie hudobnej štruktúry publikovaných piesní potvrdilo blízke variantné väzby. Odchýlky dokladajú prevažne drobnú melodickú a melodicko-rytmickú variabilitu. Malé odlišnosti medzi nápevmi boli spôsobené aj odlišným hudobným médiom – typom obsadenia.

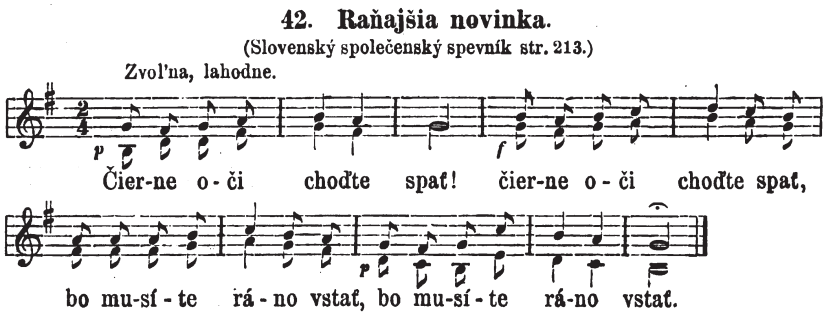
Na príklade piesne *Čierne oči, poďte/choďte spať* možno ilustrovať takmer totožné melodicko-rytmické varianty, zapísané navyše v identickej výškovej polohe, v edícii klavírnych úprav a v spevníku spoločenského spevu. Karol Ruppeldt evidentne pracoval s tým istým variantom piesne ako Füredy; drobná odchýlka v kadencii je spôsobená dvojhlasnou úpravou nápevu. Textový incipit piesne sa neskôr stabilizoval v podobe, v akej sa vyskytol v tlačených spevníkoch spoločenských piesní.

Príklad 10: Pieseň *Čierne oči, poďte/choďte spať* v edícii klavírnych úprav V. Füredyho a v spevníku spoločenského spevu K. Ruppeldta:

a) *Národní nápěvy ku Zpěvankám* (1837, č. 18)



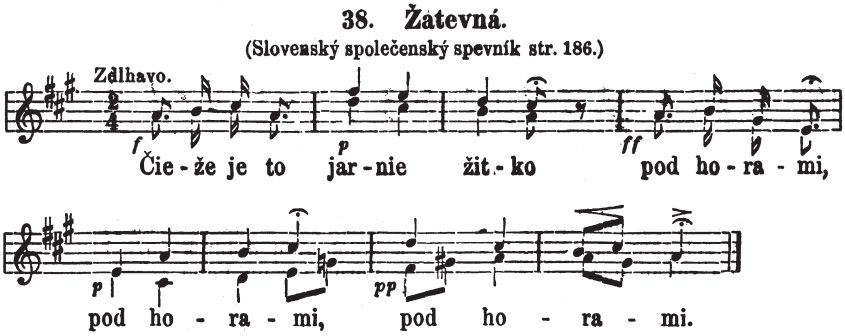
b) *Venček slovenských národných piesní* (1874, č. 42)



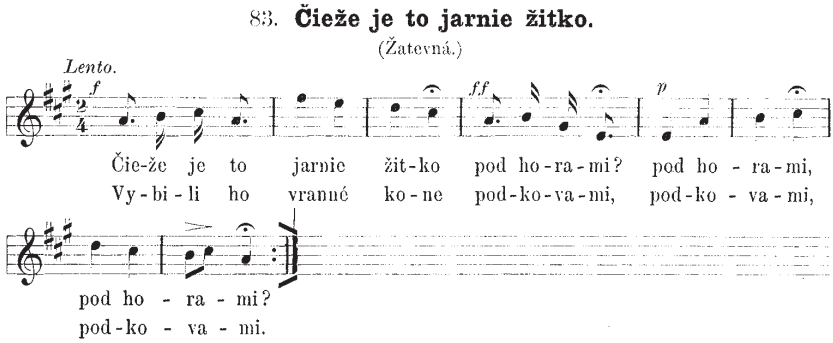
V Ruppeldtovom spevníku sa objavil iba jediný prípad, ktorý dokladá v porovnaní s Füredyho edíciou využitie odlišného, hoci štrukturálne blízkeho melodického typu (*Čieže je to jarnie žitko*). Túto odlišnosť objasnilo porovnanie so zápisom piesne z piesňovej zbierky *Slovenské spevy*: ide nielen o totožný piesňový typ, ale aj o ten istý melodicko-rytmický variant. Karol Ruppeldt využil pri zostavovaní spevníka spoločenských piesní z roku 1874 vlastný zápis nápevu žatevnej piesne, ktorý onedlho vyšiel v prvom diele piesňovej zbierky *Slovenské spevy* v roku 1880. Nakoľko M. Francisci vo svojich *Trávniciach* pri tomto piesňovom type čerpal zápis zo *Slovenských spevov,* Ruppeldtova predloha je totožná s Francisciho predlohou klavírnej úpravy (pozri Príklad 6b). Rozdiely v zápise žatevnej piesne v *Slovenských spevoch* a v Ruppeldtovom *Venčeku* spočívajú len v inom spôsobe hudobno-textovej transkripcie tej istej piesňovej štruktúry. Odlišnosti v ďalších strofách piesňového textu sú zasa výsledkom priradenia viacerých textových variantov k jednému melodickému typu.

Príklad 11: Pieseň *Čieže je to jarnie žitko* v Ruppeldtovej úprave zo spoločenského spevníka a v zápise zo zbierky ľudových piesní:

a) *Venček slovenských národných piesní* (1874, č. 38)



b) *Slovenské spevy* (1880, I, č. 83)



Rozdiely v jazykovej úprave piesňových textov z publikovaných zbierok a spevníkov súviseli s novou jazykovou situáciou po uzákonení spisovnej slovenčiny v roku 1843,

ale aj s novou funkciou piesní. Jazyková úprava sa týkala najmä ortografie a niektorých gramatických väzieb. Slovnú zásobu zasiahla minimálne, aj to len v prípade tzv. poloľudovej piesne, kde sa niektoré slovné výrazy nahradili jazykovo vhodnejším termínom (*Na svite štebocú lastovičky*). V prípade troch piesní sa objavili v textoch väčšie odlišnosti. Týkali sa buď redukcie počtu strof (*Čieže je to jarnie/jarné žitko*; *Čierne oči, poďte/choďte spať*), alebo naopak, rozšírenia počtu strof pridaním ďalších (*Po valasky od zeme*). Nenotované spoločenské spevníky naznačujú aj ambíciu jazykovej kodifikácie, keď čiastočne prispôsobovali dialektové prvky piesňových textov dobovej spisovnej norme.[119]

Drobná melodicko-rytmická variabilita a odchýlky v počte strof dokladajú existenciu piesní v živej interpretačnej praxi. Nemožno vylúčiť, že zostavovatelia spoločenských spevníkov využili aj vlastné zápisy ľudových piesní z tradičného prostredia, keďže boli zároveň zberateľmi a editormi zbierok ľudových piesní (M. Chrástek, A. H. Krčméry, K. Ruppeldt).[120] Notové edície klavírnych úprav z 30. rokov však mohli upriamiť ich pozornosť na určité piesňové typy, ktoré boli v tom čase rozšírené v spoločenskom speve aj vďaka pôsobeniu prvých notových vydaní klavírnych úprav.

Rozmanitá žánrovo-druhová a hudobnoštýlová skladba vo výbere slovenských ľudových piesní, ktoré vyšli v prvých notových edíciách z 30. rokov ako klavírne úpravy, nepotvrdzuje preferenciu určitého piesňového štýlu či piesňového typu. Orientácia na určitý žánrovo-hudobný typ (trávnice) sa formovala mimo týchto dvoch prvých notových edícií, na pôde iných publikovaných repertoárov (zbierky ľudových piesní, spoločenské spevníky). Našla odraz až v edíciách klavírnych úprav z prelomu 19. a 20. storočia.[121]

Kodifikácia vybraného okruhu piesňového repertoáru, podobne ako kodifikácia určitej variantnej podoby piesne, zohrávala v priebehu 19. storočia dôležitú úlohu pri spoločnom, skupinovom speve mimo tradičného rurálneho prostredia. Plnila významnú integrujúcu funkciu, ktorá sa stala nástrojom na vytváranie novej formy skupinovej identity – národného a vlasteneckého spoločenstva. Zápisy ľudových piesní, ktoré pochádzajú z novšieho obdobia 20. storočia, dokladajú aj opačnú tendenciu – preberanie repertoáru z tlačených zbierok ľudových piesní do spevu v tradičnom prostredí. Sú pokračovaním tohto procesu a poukazujú na vývinovú dynamiku, ktorá

---

119 Napr. Karol Ruppeldt sa dôsledne pridržiava dialektovej podoby textového incipitu piesne *Čieže je to jarnie žitko,* na rozdiel od M. Chrásteka a A. H. Krčméryho, ktorí túto podobu adaptovali podľa jazykovej normy (*Čieže je to jarné žitko*). Aj to naznačuje, že Ruppeldt pracoval so zápisom, ktorý získal priamo z terénu.

120 Na príklade zápisov piesní A. H. Krčméryho zo *Slovenských spevov* možno vysloviť hypotézu, že ako zberateľ pracoval v teréne aj s Kollárovými *Národnými zpievankami.* Zápisy piesňových textov z Kollára (ktoré uverejnil vo svojom spevníku spoločenských piesní) mu pravdepodobne slúžili ako prameň piesní, ku ktorému vyhľadával v teréne nápevy. Staršia zbierka piesňových textov bola súčasťou metódy terénnej dokumentácie ľudovej piesne spolu s jej nápevom. Uvedený prístup k zberateľskej práci v teréne aplikovali viacerí zberatelia, hoci motivácia k jeho využitiu sa menila. Týmto spôsobom pracoval v teréne v medzivojnovom období aj Karol Plicka, keď sa opieral o staršie (rukopisné) zápisy piesňových textov Andreja Halašu. Pozri: TIMKOVÁ, Miriam: Pozostalosť Karola Plicku a problémy jej spracovania. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 6 (32), 2015, č. 1, s. 72.

121 URBANCOVÁ, Ref. 36, s. 25-29.

sprevádzala fenomén cirkulácie piesní medzi rôznymi sociálnymi prostrediami, odlišnými z typologického hľadiska, ale homogénnymi z hľadiska povedomia národnej a kultúrnej spolupatričnosti.

Záver

Od konca 18. storočia sa v európskej komponovanej hudbe začali presadzovať inšpirácie pochádzajúce z tradičných ľudových kultúr. Hudba pre klavír prispela ku konštituovaniu národných hudobných štýlov. Národné prvky sa hľadali nielen v hudobnom, ale aj v tanečnom, slovesnom a dramatickom folklóre. Významnú úlohu zohrali kompozičné úpravy ľudových piesní pre klavír. Často to boli práve úpravy pre spev a klavír, ktoré sprostredkovali príslušníkom vyšších a stredných vrstiev spoločnosti bližší kontakt s hudobnou zložkou ľudových piesní. Ich rozšírenie zabezpečili tlačené edície, ktoré mali v mnohých európskych regiónoch podstatný vplyv na utváranie predstáv o fenoméne ľudovej (národnej) piesne.

Tlač sa stala v 19. storočí centrálnym médiom verejného života. Prostredníctvom tlačených médií sa šíril a upevňoval spisovný jazyk ako literárny jazyk. Analogické javy prebiehali v hudobnom živote – notové tlače sa stali dôležitým prostriedkom šírenia národných prvkov v hudbe. Tlačené edície ovplyvňovali proces kanonizácie ľudovej piesne, ktorá sa stala jedným z významných prostriedkov formovania novej národnej a kultúrnej identity v Európe. Prostredníctvom média tlače a kompozičnej úpravy ľudová pieseň získavala nové sociálne funkcie. Z ľudovej piesne, rozširovanej a tradovanej ústne, vznikla tlačená pieseň, ktorá sa stala v procesoch utvárania národnej identity podobne významným médiom ako tlačené formy spisovného, resp. literárneho jazyka.

V kontexte slovenskej kultúry vznikli v 19. storočí štyri tlačené edície klavírnych úprav slovenských ľudových piesní. Vzhľadom na dve odlišné obdobia, v ktorých sa publikovali, bolo možné na ich príklade poukázať aj na vývinové premeny slovenskej kultúry v 19. storočí. Priblížili sme ich vznik (vydavatelia, editori a autori) a obsah (počet úprav a ich vzťah k folklórnej predlohe). Väčší priestor sa venoval vybraným otázkam kompozičného prístupu k piesňovým predlohám a k spôsobu ich kompozičného spracovania. Tieto aspekty pomohli bližšie identifikovať nielen zameranie tlačených edícií, ale aj spektrum sociálnych funkcií, ktoré plnili klavírne úpravy v nich obsiahnuté. Samostatnou problematikou, ktorú sme sledovali, bol podiel tlačených edícií klavírnych úprav na kodifikovaní spoločenského spevu v 19. storočí. Na tomto základe sme sa pokúsili vymedziť ich úlohu pri formovaní národnej a kultúrnej identity Slovákov v 19. storočí.

Popri javoch príznačných aj pre iné európske kultúry zhrnieme špecifické znaky, ktoré sprevádzali vznik a pôsobenie tlačených edícií klavírnych úprav ľudových piesní v kontexte jednej národnej kultúry.

Notové edície klavírnych úprav M. Sucháňa (*Písně světské lidu slovenského v Uhřích*, 1830) a V. Füredyho (*Národní nápěvy ku Zpěvankám*, 1837) sa objavili v období, keď sa začal formovať slovenský spoločenský spev – v 30. rokoch 19. storočia. Zverejnili tlačou 37 piesní v úprave pre spev a klavír. Spoločenský spev ovplyvnili síce iba necelou tretinou zo svojho piesňového repertoáru, ale táto časť piesní patrila v druhej polovici 19. storočia k jadru tzv. národných piesní.

Prvé dve edície sa museli vyrovnávať s problémami spojenými s predtlačovou prípravou, tlačou aj distribúciou. Na rozdiel od iných krajín formujúca sa slovenská hudobná kultúra nemala v tom čase k dispozícii špecializované hudobné vydavateľstvá, tlačiarne a distribučnú sieť, na ktoré sa viazal široký okruh profesionálne pripravených odborníkov. Prvé dve notové edície klavírnych úprav vznikali v úzkom kruhu slovenských vzdelancov, bez profesionálnych skúseností a zručností, ale na základe silnej motivácie a presvedčenia o potrebe takýchto edícií pre rodiace sa slovenské národné spoločenstvo. Zámer V. Füredyho pokračovať vo vydávaní ďalšími zväzkami edície sa neuskutočnil nielen pre problémy spojené so získaním finančných prostriedkov. Boli to aj málo rozvinuté podmienky na ich prípravu, tlač a distribúciu.

Uvedené faktory zrejme spôsobili, že vplyv prvých edícií klavírnych úprav nebol taký zásadný ako v niektorých iných európskych kultúrach. Predpokladáme však, že zberateľov a editorov upozornili na určité piesne (piesňové typy), ktorým neskôr pri svojej terénnej dokumentácii aj editorsko-vydavateľskej práci venovali pozornosť. V piesňovej zbierke *Slovenské spevy*, ktorá vychádzala od začiatku 80. rokov, sú zastúpené prostredníctvom variantov takmer všetky piesne, ktorých klavírne úpravy sa publikovali v prvých dvoch notových edíciách z 30. rokov. Chýbajú len tri piesne, ktoré do tejto zbierky zahrnuté neboli; predpokladáme, že dôvodom bol ich ústup zo živej piesňovej tradície.

Druhú notovú edíciu klavírnych úprav z roku 1837 predchádzal prvý pokus o odbornú reflexiu hudobnej stránky slovenských ľudových piesní. Krátka štúdia V. Füredyho, uverejnená v závere druhého dielu Kollárových *Národných zpievaniek* (1835), nebola motivovaná výlučne kompozično-upravovateľským záujmom. Vznikla na podnet Jána Kollára ako potrebná protiváha voči chýbajúcim nápevom k piesňam z jeho zbierky. Tento odborný text obsahuje už viaceré atribúty úvah, ktoré smerovali k hľadaniu národnej (slovanskej a slovenskej) identity v hudbe. Füredy tieto znaky videl v archaických nápevoch slovenských ľudových piesní, najmä v ich tonálno-stupnicových štruktúrach, ktoré sa usiloval vo svojich klavírnych úpravách vyzdvihnúť.

Ďalšie dve vydania klavírnych úprav z konca 19. storočia, resp. prelomu storočí, vznikli a pôsobili v odlišnej spoločenskej a kultúrnej situácii. Každá z nich zároveň zodpovedala inému edičnému zámeru, na základe ktorého vznikla.

Dvojzväzková notová edícia klavírnych úprav M. Francisciho (*Trávnice – 100 slovenských národních piesní* I, 1892; *Trávnice – 100 slovenských národních piesní* II, 1893) zverejnila dovtedy najväčší súbor úprav slovenských ľudových piesní pre sólový klavír – spolu 200 skladieb typu klavírnych miniatúr. Predlohy čerpala z postupne vydávanej monumentálnej piesňovej zbierky *Slovenské spevy* (1880 – 1926). Táto piesňová zbierka bola výsledkom rozsiahlej organizovanej zberateľskej akcie a po prvý raz sprístupnila zápisy piesní spolu s nápevmi. Francisciho edícia klavírnych uprav nesie znaky individuálneho prístupu skladateľa k folklórnej predlohe a stala sa umeleckou paralelou k uvedenej zbierke ľudových piesní. O jej dobovej recepcii nemáme veľa dokladov, ale prijatie širšou verejnosťou naznačuje druhé vydanie obidvoch jej zväzkov začiatkom 20. storočia (1908). Význam tejto notovej edície spočíval nielen v šírení a popularizácii slovenských ľudových piesní, ale aj v ich umelecko-estetickej interpretácii.

Hoci táto rozsiahla edícia klavírnych miniatúr obsahuje úpravy slovenských ľudových piesní širokého hudobnoštýlového a žánrového záberu, Francisci v nej po prvý

raz na väčšom priestore prezentoval tzv. trávnicový idióm ako štylizáciu fenoménu ťahavého spevu v inštrumentálnej hudbe. Na tradičný žáner ťahavých piesní žien pri práci v horskej prírode poukázali už prvé tlačené zbierky piesňových textov z 20. a 30. rokov. Spevníky spoločenských piesní nanovo objavili piesňové texty trávnic, upozornili na lyrický spev žien pri práci v prírode a prispeli k jeho začleneniu medzi symboly slovenskej národnej identity. Hudobnú zložku ťahavých lyrických piesní z prírody priblížila vo väčšom rozsahu piesňová zbierka *Slovenské spevy.* Francisciho úpravy pre klavír transformovali vokálny žáner ťahavého spevu do inštrumentálnej hudby s invenčným využitím dobových kompozičných postupov.

Posledná analyzovaná edícia klavírnych úprav vyšla v prvých rokoch 20. storočia. Zahrnuli sme ju k trom predošlým notovým edíciám pre jej retrospektívny charakter. Dvojzväzkové notové vydanie úprav slovenských ľudových piesní od A. Piťa a J. N. Poláška (*Trávnice, ako ich hrával slavný hudobník Jozef Piťo*, I, 1905; II, 1906) sa stretlo s najväčšou odozvou odbornej verejnosti, ktorá upozornila na protirečivý charakter celej edície. Okrem piesní, ktoré boli súčasťou repertoárovej rekonštrukcie hry cigánskeho primáša, priniesla stereotypnú aplikáciu schematických postupov spojených s alúziami na novouhorský štýl. Táto edícia sa ukázala ako retrospektívna nielen obsahom, ale aj editorským a upravovateľským prístupom.

Línia kompozičných úprav slovenských ľudových piesní pre klavír našla organické pokračovanie v hudbe 20. storočia. Dominantnou úlohou upravovateľskej činnosti v ďalšom období však nebolo šírenie ľudovej piesne. Túto úlohu prevzali médiá, spojené s novými metódami zvukovej a audiovizuálnej dokumentácie. Klavírne úpravy mali zásadný význam pri vývine národných štýlov v hudbe, pri hľadaní originálneho prístupu k folklórnej predlohe, pri tvorbe hudobnej literatúry s pedagogickým a didaktickým zameraním. Tvorivý prístup k ľudovej predlohe sa ďalej kultivoval v kontexte aktuálnej európskej komponovanej hudby a prispieval nielen k vývinu mnohých národných škôl, ale aj k formovaniu autorskej poetiky hudobných skladateľov.

Štúdia vznikla v rámci grantového projektu VEGA č. 2/0203/09 „Hudba pre klávesové nástroje na Slovensku v 19. storočí“ (2009 – 2011) a projektu „Slovenská ľudová pieseň a jej harmonická interpretácia v kompozičných úpravách 19. a 20. storočia“ (2016 – 2019), riešených v Ústave hudobnej vedy SAV.

Notové pramene

Pjsně swětské lidu slowenského w Uhřjch w hudbu pro klawjr uwedené a přjteli swému dwogjcti hodnému a wysoce učenému panu Janowi Kollár[owi] *obětowané od D*[ra] *M. Szuhány.* / Slawische Volkslieder fürs Fortepiano. [Pešť] [b. r.] / [1830]

Národnj nápěwy ku Zpěwankám wydaným od Jana Kollára do not pro klawjr usporádané pořádkem w obau djlech zachowaným od Wladislawa Füredyho. W Pešti. Swazek I. Tištěné we Wjdni 1837.

Trávnice. 100 slovenských národních piesní. Magyarhoni tót népdallamok. Словенскія народныя пѣсни. Slowakische Volks-Melodien. Melodies nationales slovaques. Sošit I. Na klavír pristrojil Miloslav Francisci. Vydal Ján Francisci. [b. r.] / [1892]. (Nákladom Kníhtlačiarskeho účastinárskeho spolku v Turčianskom Sv. Martine, [2]1908)

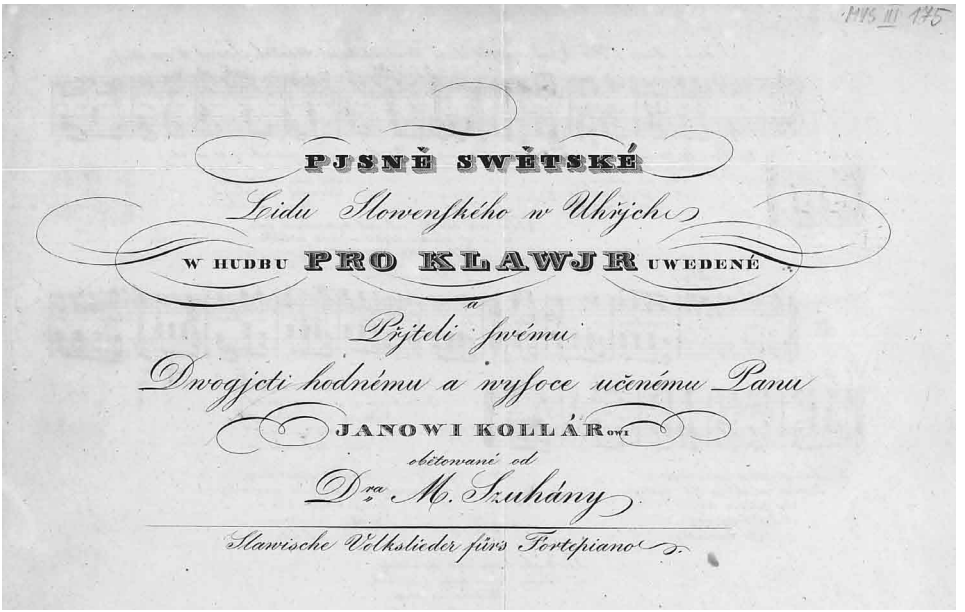
Trávnice. 100 slovenských národních piesní. Magyarhoni tót népdallamok. Словенскія народныя пѣсни. Slowakische Volks-Melodien. Melodies nationales slovaques. Sošit II. Na klavír pristrojil Miloslav Francisci. Vydal Ján Francisci. Vlastnosť vydavateľa. Lith. ústav Engelmanna a Mühlberga v Lipsku. [b. r.] / [1893]. (Nákladom Kníhtlačiarskeho účastinárskeho spolku v Turčianskom Sv. Martine,[2]1908)

Trávnice, ako ich hrával slavný hudobník Joz. Piťo, harmonisoval jeho syn Šandor a v klavírny sloh upravil J. N. Polášek, správca hudobnej školy a hudobný skladateľ vo Val. Meziříčí. Sošit 1. Vydáva Karol Salva. Ružomberok. Tlačou a nákladom kníhtlačiarne Karla Salvu. [b. r.] / [1905]

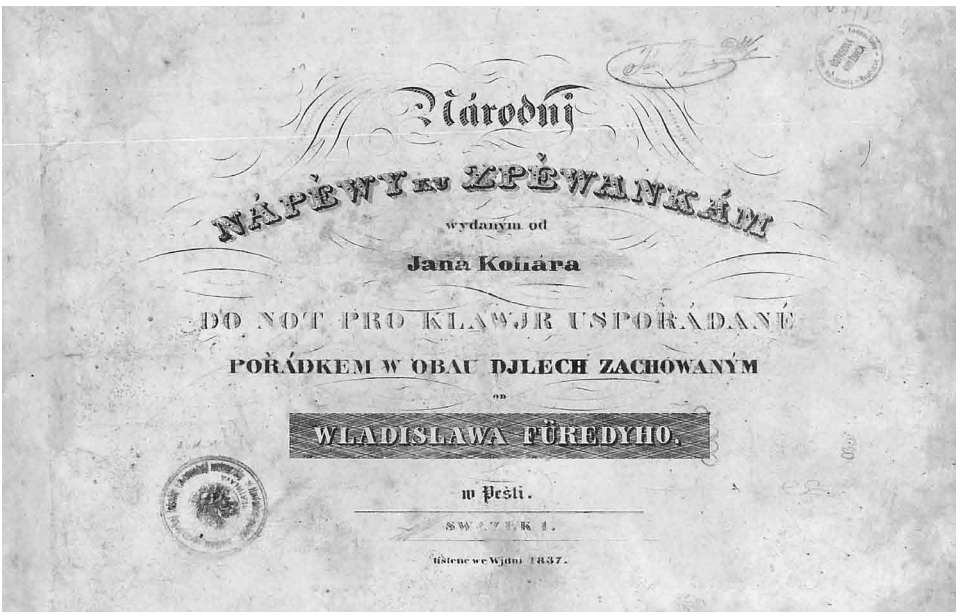
Trávnice, ako ich hrával slavný hudobník Joz. Piťo, harmonisoval jeho syn Šandor a v klavírny sloh upravil J. N. Polášek, správca hudobnej školy a hudobný skladateľ vo Val. Meziříčí. Sošit II. Vydáva Karol Salva. Ružomberok. Tlačou a nákladom kníhtlačiarne Karla Salvu. [b. r.] / [1906]

PRÍLOHY

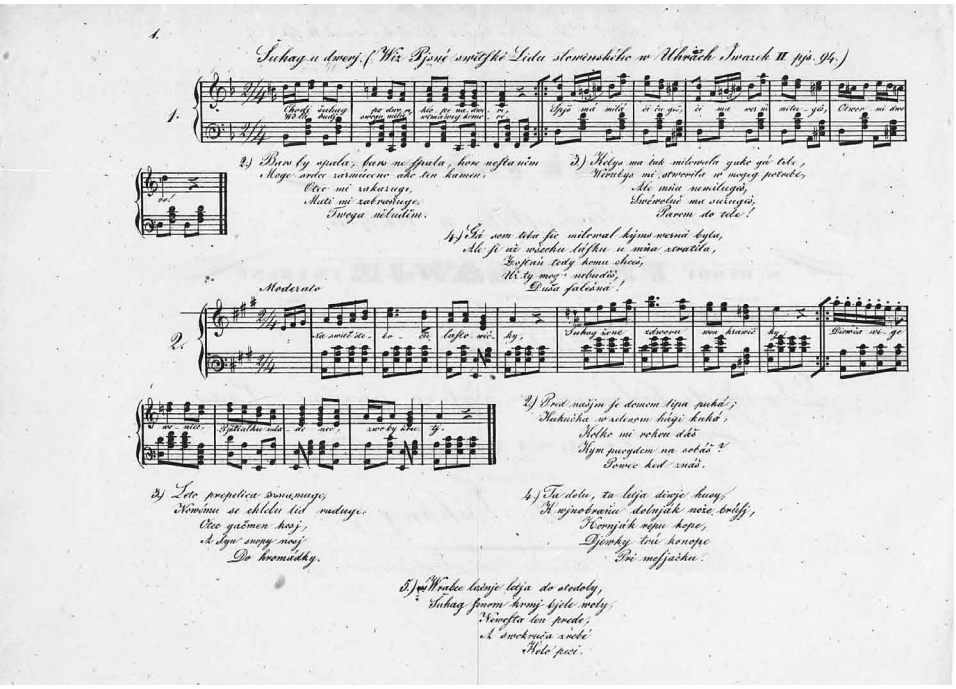
Obrazová príloha


PJSNĚ SWĚTSKÉ
Lidu Slowenského w Uhřích
W HUDBU PRO KLAWJR UWEDENÉ
a
Přjteli swému
Dwogjcti hodnému a wysoce učenému Panu
JANOWI KOLLÁROWI
obětowané od
Dra M. Szuhány
Slawische Volkslieder fürs Fortepiano

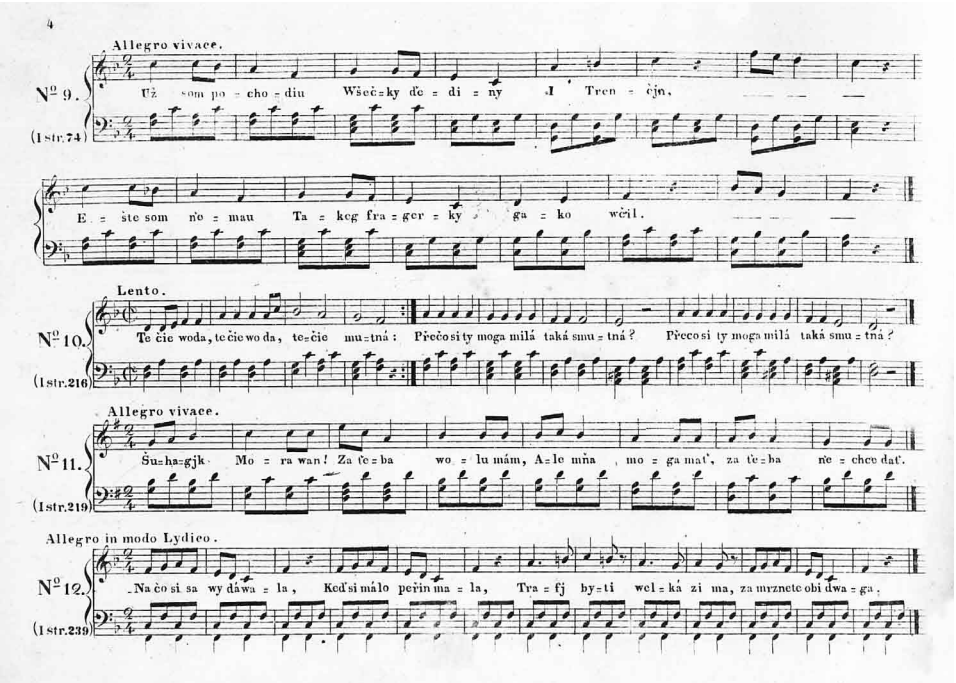
Obr. 1: Martin Sucháň: *Písně světské lidu slovenského v Uhřích* (1830), titulný list


Národní
NÁPĚWY ku ZPĚWANKÁM
wydaným od
Jana Kohára
DO NOT PRO KLAWJR USPORÁDANÉ
POŘÁDKEM W OBAU DJLECH ZACHOWANÝM
od
WLADISLAWA FÜREDYHO.
w Pešti.
SWAZEK 1.
tištěné we Wjdni 1837.

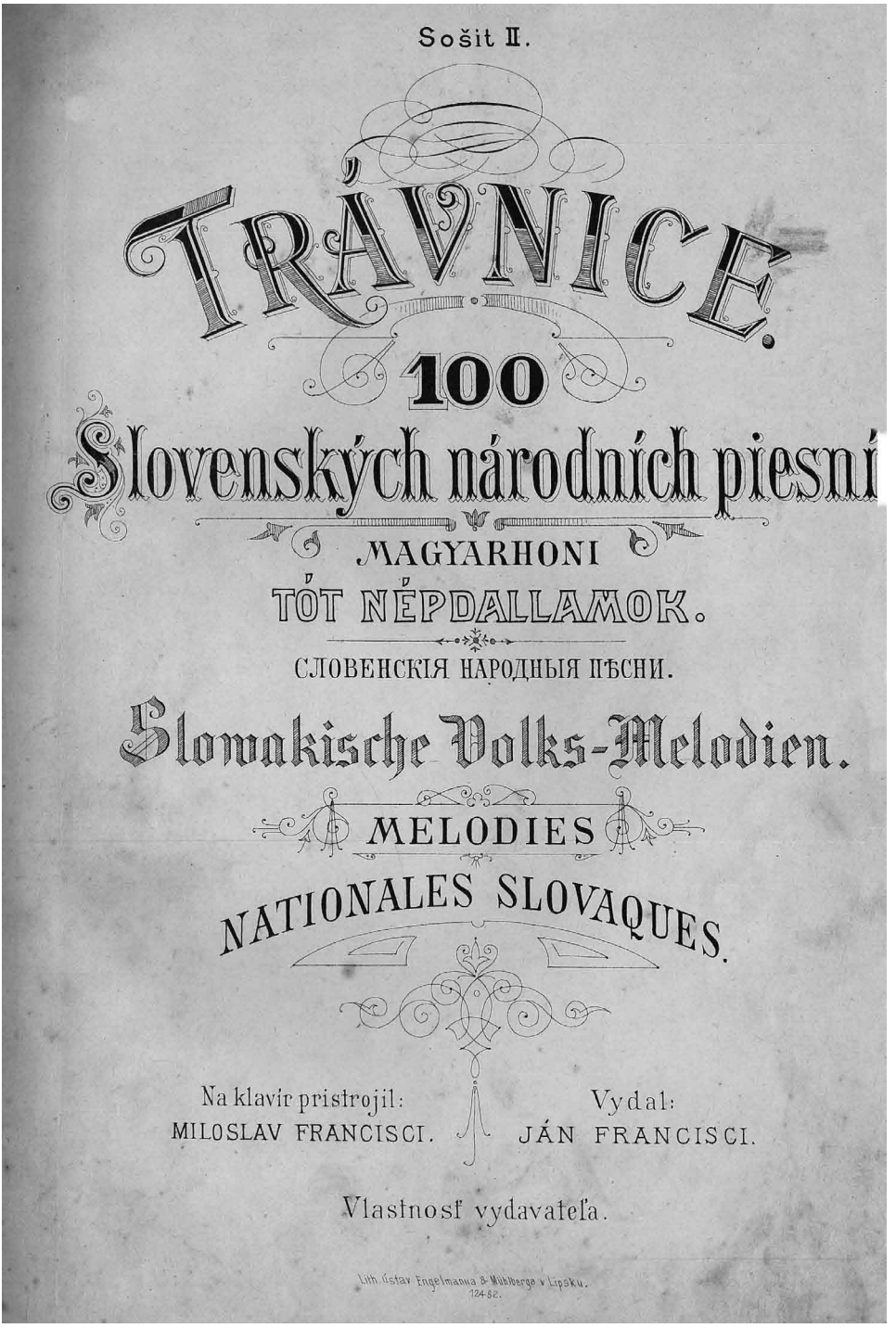
Obr. 2: Vladislav Füredy: *Národní nápěvy ku Zpěvankám* (1837), titulný list



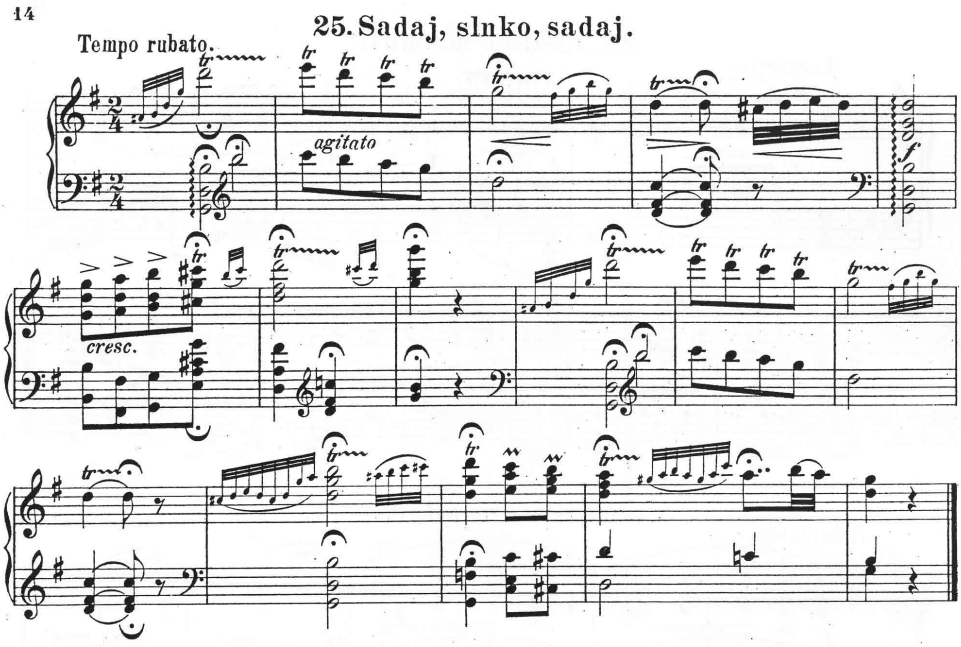
Obr. 3: Ukážka úprav pre spev a klavír od M. Sucháňa (s. 1)



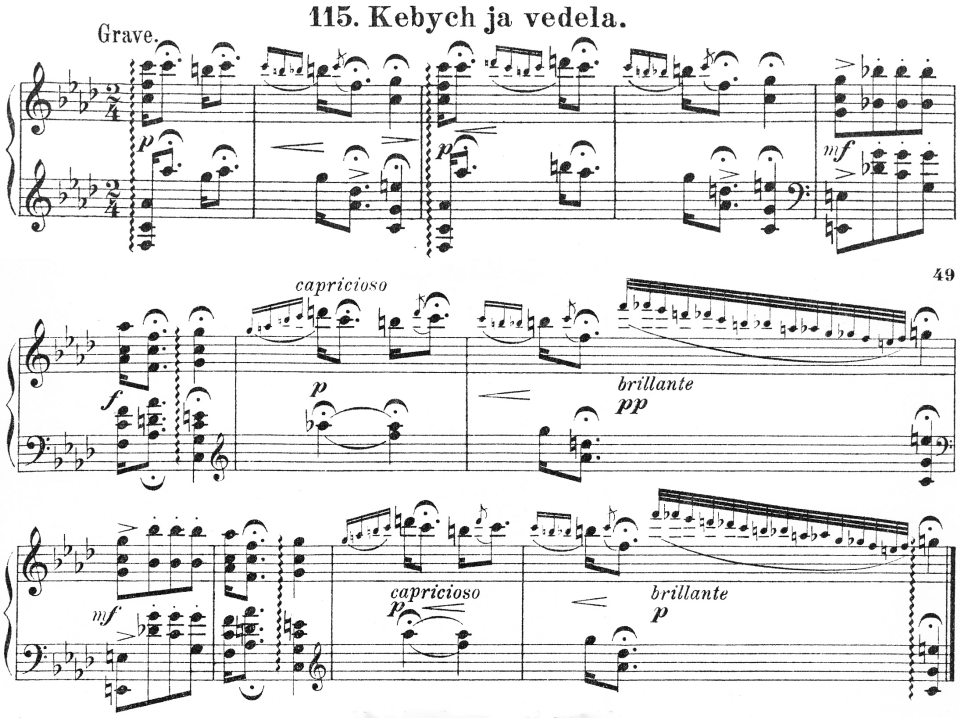
Obr. 4: Ukážka úprav pre spev a klavír V. Füredyho (s. 4)



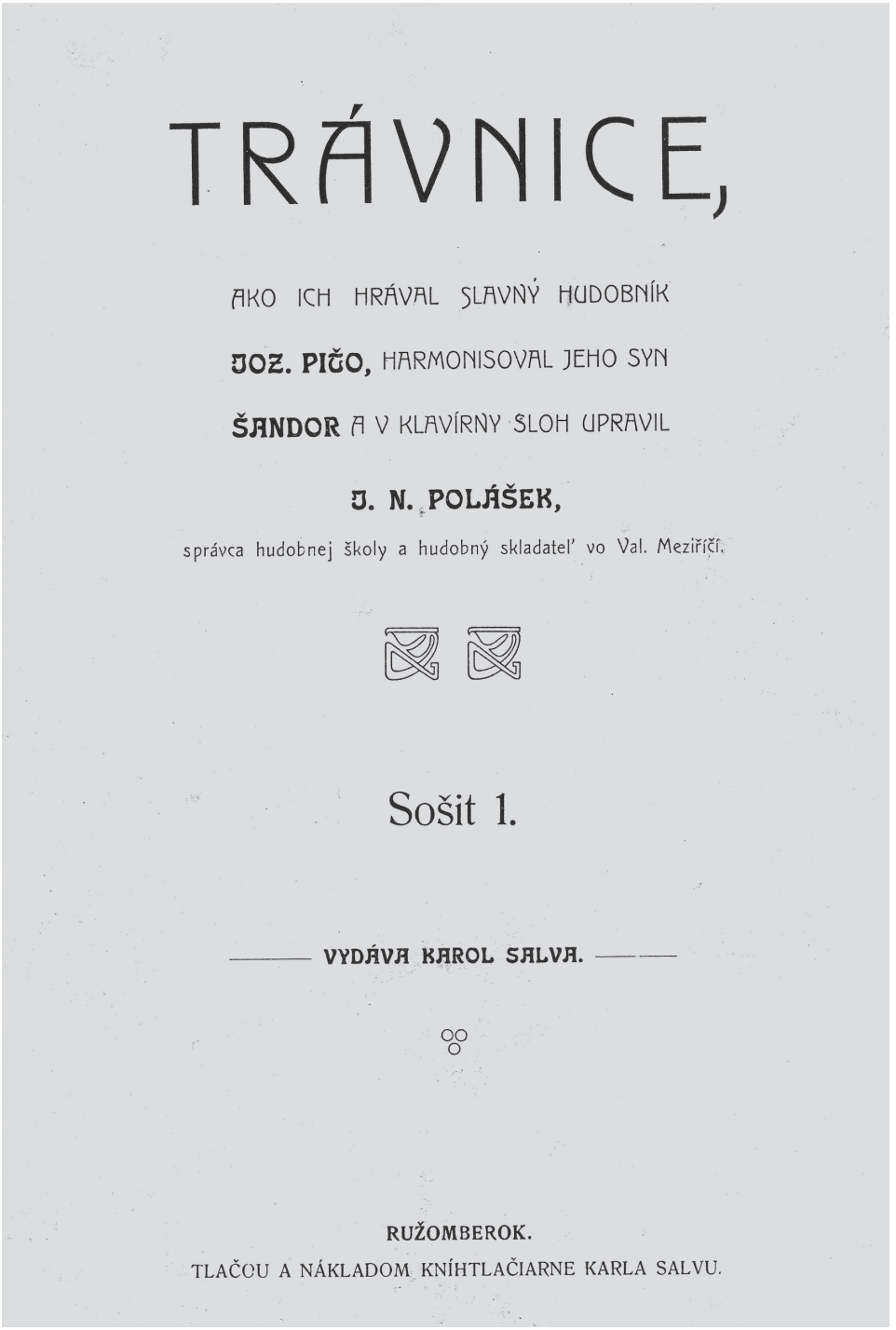
Obr. 5: Miloslav Francisci: *Trávnice. 100 slovenských národních piesní* (1893), titulný list vydania druhého dielu



Obr. 6: Klavírna úprava ťahavých nápevov M. Francisciho (*Sadaj slnko, sadaj*, č. 25)



Obr. 7: Klavírna úprava ťahavých nápevov M. Francisciho (*Kebych ja vedela*, č. 115)



TRÁVNICE,

AKO ICH HRÁVAL SLAVNÝ HUDOBNÍK

JOZ. PIČO, HARMONISOVAL JEHO SYN

ŠANDOR A V KLAVÍRNY SLOH UPRAVIL

J. N. POLÁŠEK,

správca hudobnej školy a hudobný skladateľ vo Val. Meziříčí.

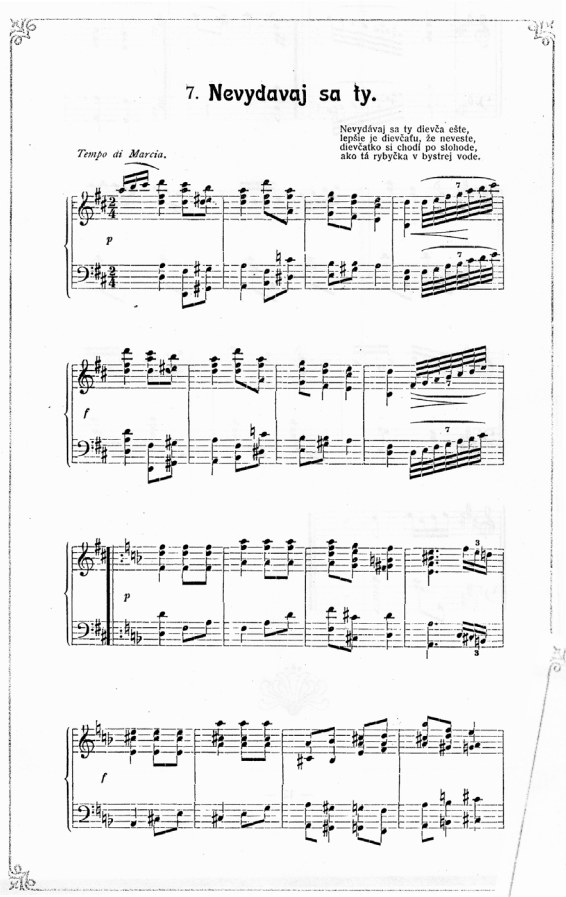
Sošit 1.

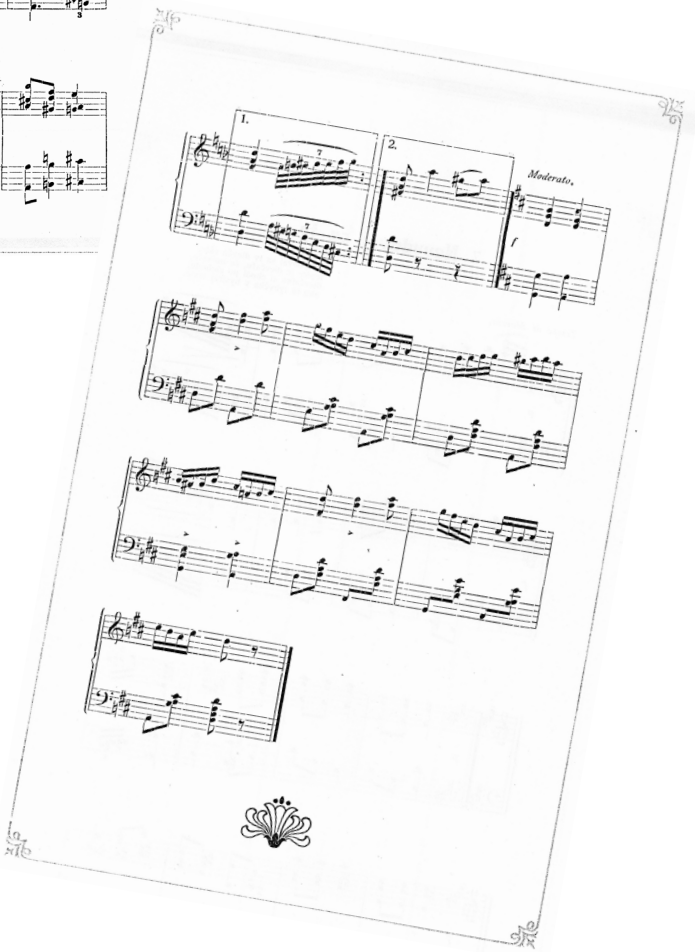
VYDÁVA KAROL SALVA.

RUŽOMBEROK.

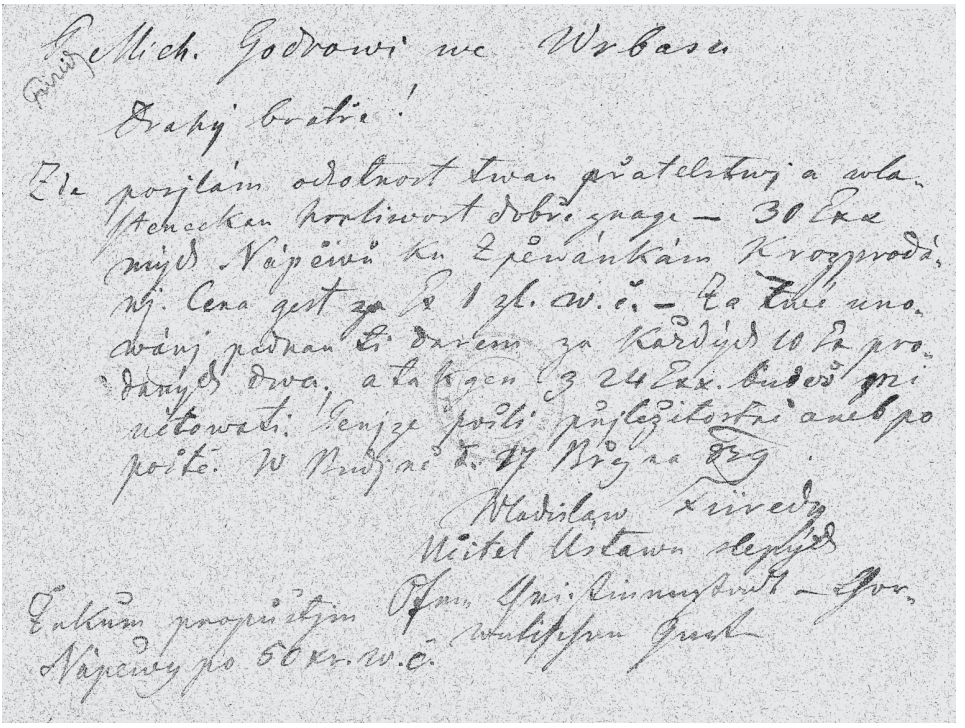
TLAČOU A NÁKLADOM KNÍHTLAČIARNE KARLA SALVU.

Obr. 8: Alexander Piťo – Jan Nepomuk Polášek: *Trávnice, ako ich hrával slavný hudobník Joz. Piťo* (1905), titulný list vydania prvého dielu





Obr. 9: Pieseň-marš *Nevydávaj sa ty, dievča ešte* (č. 7) s inštrumentálnou dohrou, klavírna úprava A. Piťa a J. N. Poláška



Obr. 10: List Vladislava Füredyho Michalovi Godrovi ml., Budín 17. 3. 1839 (Literárny archív Slovenskej národnej knižnice v Martine, sign. M 21 A 29)

Prepis prameňa:

P. Mich[alovi] Godrowi we Wrbasu[1]

Drahý bratře!

Zde posjlám ochotnost twau přátelstwj a wlasteneckau hortiwost dobře znage – 30 Exx mých Nápěwů ku Zpěwankám k rozprodánj. Cena gest za Ex 1 zl. w. č. – Za twé unowánj padnau ti darem za každých 10 Ex prodaných dwa; a tak gen z 24 Exx. budeš mi učtowati. Penjze pošli přjležitostně aneb po počtě. W Budjně d. 17 Března [1]839.

Wladislaw Füredy
Učitel Ústawu slepých
[...]

[1] Nový Vrbas (Vojvodina, Srbsko). Michal Godra pôsobil v tejto obci v prostredí dolnozemských Slovákov od roku 1836 ako profesor a riaditeľ evanjelického gymnázia. Pre slovenské národné povedomie bol v roku 1868 pozbavený funkcie riaditeľa.

Súpis piesní z tlačených edícií klavírnych úprav

Textový incipit piesne	Edícia klavírnych úprav	Prameň predlohy
A, a, a, každá žena zlá	NZ-LF / č. 24	NZ II /s. 190 (t)
A čo by sa sišli zo sveta pisári	T-MF / č. 120	SS I / č. 325
Ach, Janíčko, čože myslíš	T-MF / č. 119	SS I / č. 318
A ja som z Oravy debnár	T-MF / č. 126	SS I / č. 471
A ja som z Oravy debnár	T-P / č. 9	–
Ach, Bože môj, pane môj	T-MF / č. 20	SS I / č. 111
A kej ja len pojdzem	T-MF / č. 88	SS II / č.105
Ak ťa ja, moja milá, nedostanem	T-MF / č. 158	SS I / č. 499
Anička, dušička, nekašli	T-MF / č. 114	SS I / č. 222
Anička malá si	T-MF / č. 134	SS II / č. 43
Anička mlynárovie	T-MF / č. 53	SS I / č. 35
A okolo Prešova	T-MF / č. 33	SS II / č. 18
A ponižej roli	T-MF / č. 141	SS II / č. 157
A tam dolu k Dunaju	T-MF / č. 83	SS II / č. 67
A ten ich kapitán	T-P / č. 4	–
A ty, dievča, čo ty to	T-MF / č. 122	SS I / č. 375
Bodajže vás, dievky	T-MF / č. 56	SS I / č. 88
Boly časy, boly	T-MF / č. 159	SS I / č. 430
Bože, Bože, čo mám robiť	T-MF / č. 105	SS I / č. 29
Bože môj, Otče môj, veď je ten svet	T-MF / č. 155	SS I / č. 511
Budzil som ca, budzil	T-MF / č. 156	SS I / č. 124
Cicha voda brehy myje	T-MF / č. 94	SS I / č. 516
Čakajže ma	T-MF / č. 87	SS II / č. 103
Červené jablučko na jabloni	T-MF / č. 96	SS I / č. 518
Čie je to dievčatko na tom vršku	T-MF / č. 188	SS I / č. 252[1]
Čierne oči choďte spať	T-MF / č. 164	SS I / č. 246
Čie sa to ovečky	T-MF / č. 21	SS I / č. 118
Čie že je to jarnie žitko	NZ-LF / č. 14	NZ I / s. 304 (t)
Čieže je to jarnie žitko	T-MF / č. 107	SS I / č. 83
Čierne oči, poďte spať	NZ-LF / č. 18	NZ I / s. 357 (t)
Čieže sú to pávy	T-MF / č. 71	SS I / č. 333
Čije že to húsky na tej vodě		PS-S / č. 6
Číže je to pán úradník	T-MF / č. 35	SS II / č. 19
Čoby koza neskácala	T-MF / č. 172	SS I / č. 407
Čože je to za zelinka	T-MF / č. 140	SS II / č. 143
Dávalo dievča	T-P / č. 22	–
Dievča, dievča, biela ruža	T-P / č. 19	–
Dievča, dievča lastovička	T-MF / č. 62	SS I / č. 113

[1] Opravený údaj, pôvodne v obsahu Francisciho edície uvedený chybne ako č. 25.

Textový incipit piesne	Edícia klavírnych úprav	Prameň predlohy
Dievča z Bielej hory	T-MF / č. 147	SS II / č. 203
Dolina, dolina, čo idem	T-MF / č. 161	SS I / č. 452
Do tej našej zahradôčky	T-MF / č. 146	SS II / č. 193
Duhopoľ, Duhopoľ	T-MF / č. 48	SS II / č. 195
Dze ty idzeš, kozáče	T-MF / č. 95	SS I / č. 517
Ďevča ze Senice	NZ-LF / č. 16	NZ I / s. 316 (t)
Ej, dievča z Pribiliny	T-MF / č. 130	SS I / č. 482
Ej, dievča z Pribiliny	T-P / č. 10	–
Ej, Dunaju, Dunaju	T-MF / č. 192	SS I / č. 275
Ej, Hanička, bilá ruža	T-MF / č. 39	SS II / č. 27
Ej, keď som išiel	T-P / č. 14	–
Ej, Marienča, Marienča	T-P / č. 8	–
Ej, mám ja koňa faku	T-MF / č. 65	SS I / č. 182
Ej, na zelenej lúke kopa sena	T-MF / č. 27	SS II / č. 182
Ej, spodobalo sa mi dievča	T-MF / č. 149	SS I / č. 21
Ej, topoľ, topoľ	T-MF / č. 176	SS II / č. 187
Ej, z tamtej strany hája	T-MF / č. 145	SS I / č. 383
Ej, ženy, ženy	T-MF / č. 50	SS II / č. 85
Elena, Elena	T-MF / č. 51	SS II / č. 307
Ešči ja še neoženel	T-MF / č. 157	SS I / č. 340
Ešte sa len zori	T-MF / č. 189	SS I / č. 302
Ešte sa nevydám	T-MF / č. 7	SS I / č. 224
Ešte som v nedeľu s mojú milú stál	T-MF / č. 143	SS II / č. 173
Gallus kohút spadol do pút	NZ-F / č. 22	NZ II / s. 79 (t)
Hajaj, belaj, synáček môj	T-MF / č. 174	SS II / č. 219
Hajeda, hajeda	T-MF / č. 85	SS II / č. 73
Hájiček zelený	T-MF / č. 190	SS I / č. 312
Hej, haj, mladý pán	T-MF / č. 144	SS II / č. 175
Hej, lepšie na doline	T-MF / č. 57	SS I / č. 69
Hej, Marienča, Marienča	T-MF / č. 181	SS I / č. 20
Hej, pijú chlapci, pijú	T-MF / č. 102	SS II č. 305
Hen to je ten šuhajko	T-MF / č. 179	SS II / č. 167
Herská Katarina	NZ-LF / č. 6	NZ I / s. 37 (t)
Hoja, Ďunďa, hoja	NZ-LF / č. 1	NZ I / s. 3 (t)
Hore Váhom	T-P / č. 21	–
Horička zelená zelenaj sa	T-MF / č. 197	SS I / č. 158
Hrach sa mi neurodiu	T-MF / č. 132	SS I / č. 323
Hučala dolina	T-MF / č. 45	SS II / č. 44
Chceš še ženic, šuhajíčko	T-MF / č. 98	SS I / č. 338
Chodí šuhaj po dvore	PS-S / č. 1	PS II / č. 94
Chodí šuhaj po dvore	T-MF / č. 63	SS I / č. 187

Textový incipit piesne	Edícia klavírnych úprav	Prameň predlohy
Ide furman dolinou	T-MF / č. 47	SS II / č. 180
Ide šuhaj po dvore	T-MF / č. 78	SS II / č. 198
Ide ťažký furman k nám	T-MF / č. 12	SS I / č. 129
Iďem, iďem, ňeviem zkaďe	NZ-LF / č. 7	NZ I / s. 40 (t)
Ingredere! Ingredere! řeči slyším	NZ-LF / č. 25	NZ II / s. 202 (t)
Ja bača starý	T-MF / č. 180	SS I / č. 72
Ja sem Pater Minorita	NZ-F / č. 23	NZ II / s. 179 (t)
Jaj beda, jaj beda mne	T-MF / č. 68	SS I / č. 232
Jako si, môj milý, cez tie hory prešiel	T-MF / č. 108	SS I / č. 89
Janíčko čo robíš	T-MF / č. 195	SS I / č. 319
Jano, Jano zle gazduješ	T-MF / č. 166	SS I / č. 267
Ja som bača veľmi starý	T-P / č. 25	–
Ja som šuhaj z Kapušan	T-P / č. 13	–
Javorník, Javorník	T-MF / č. 103	SS I / č. 17
Jďe Kuruc pri Dunaji	NZ-LF / č. 4	NZ I / s. 29 (t)
Káčer na doline	T-MF / č. 61	SS I / č. 137
Kázala mi mati	T-MF / č. 22	SS I / č. 184
Kázala mi mati	T-P / č. 18	–
Kde si bola	T-MF / č. 58	SS I / č. 51
Kde sú kravy moje	T-MF / č. 170	SS II / č. 142
Kebych ja vedela	T-MF / č. 115	SS II / č. 359
Keby si, šuhajko	T-MF / č. 16	SS I / č. 545
Kebys' mala, moja milá	T-MF / č. 175	SS II / č. 215
Keď ja pôjdem horami	T-MF / č. 142	SS II / č. 159
Keď ja puojdem na tu vojnu kuruckú	NZ-LF / č. 5	NZ I / s. 30 (t)
Keď sa vlci sišli	T-MF / č. 168	SS I / č. 266
Keď som išla z kostola	T-MF / č. 184	SS I / č. 136
Keď som išiel cez pole	T-MF / č. 196	SS I / č. 28
Keď som išiel nadol	T-MF / č. 129	SS I / č. 463
Keď som išiou cez ten háj	T-MF / č. 198	SS I / č. 196
Keď som išol od mámilej	T-MF / č. 81	SS II / č. 49
Keď som trávu kosil	T-MF / č. 44	SS II / č. 39
Konope, konope	T-MF / č. 40	SS II / č. 202
Kopala studienku	T-MF / č. 90	SS I / č. 429
Kto by sa mi oženiti kázal	T-MF / č. 113	SS I / č. 192
Kto sce ženu peknú mac	T-MF / č. 86	SS II / č. 95
Ktože mi zabráni	T-MF / č. 177	SS II / č. 197
Kukučka v zelenom hájku kukala	T-MF / č. 200	SS I / č. 173
Kukurička strapatá	T-MF / č. 109	SS I / č. 92
Kukulienka kuká	T-MF / č. 41	SS II / č. 35
Kúpila mi mac knižočku	T-MF / č. 97	SS I / č. 525
Kysuca, Kysuca	T-MF / č. 185	SS I / č. 117
Kysúca, Kysúca	T-P / č. 17	–

Textový incipit piesne	Edícia klavírnych úprav	Prameň predlohy
Láska, Bože, láska, hej, veď to je dobrota	T-P / č. 5	–
Letí, letí roj	T-MF / č. 76	SS II / č. 32
Lístoček z javora	T-MF / č. 136	SS II / č. 94[2]
Ľúbosť, ľúbosť, veď si dobrá	T-MF / č. 100	SS I / č. 386
Lúčka, lúčka	T-MF / č. 37	SS II / č. 23
Ľudia vravia, že som ja taký	T-MF / č. 104	SS I / č. 25
Ľúto vám je, ľúto	T-MF / č. 139	SS II / č. 136
Mala som frajera	T-MF / č. 160	SS I / č. 435
Maryška! Ňepolievaj chodníčky	PS-S / č. 4	PS I / č. 5 (t)
Mati diovča zháňa	NZ-LF / č. 19	NZ II / s. 4 (t)
Medzi horami lipka zelená	T-MF / č. 183	SS I / č. 96
Medzi horámi lipka zelená	NZ-LF / č. 2	NZ I / s. 21 (t)
Milá mi tá strana	T-MF / č. 131	SS I / č. 558
Milá moja, preč pujdzeme	T-MF / č. 173	SS II / č. 156
Moja milá, aká si ty falošná	T-MF / č. 30	SS II / č. 214
Muzikanti hrajte	T-MF / č. 178	SS II / 210
Muzikanti, muzikanti	T-MF / č. 49	SS II / č. 201
Načoš' ma, mamička, vychovala	T-MF / č. 118	SS I / č. 294
Na Dunaji šaty prala	T-MF / č. 138	SS II / č. 114
Na Kráľovej holi	T-MF / č. 3	SS I / č. 390
Na kráľovej holi	T-P / č. 2	–
Na rováš, mamičko, na rováš	T-MF / č. 186	SS I / č. 148
Na svite štebocú lastovičky	T-MF / č. 31	SS II / č. 211
Na svitě štebocú lastovičky	PS-S / č. 2	–
Načo si sa vydávala	NZ-LF / č. 12	NZ I / s. 239 (t)
Nebanovala by	T-MF / č. 52	SS I / č. 30
Nebanovala bych	T-P / č. 1	–
Nebol to rozmarín	T-MF / č. 43	SS II / č. 37
Nebudem tak robiť	T-MF / č. 89	SS II / č. 218
Ňebuď smutná, buď veselá	PS-S / č. 7	–
Neďaleko od Dianovej	T-MF / č. 128	SS I / č. 583
Nechal si ma, nechal	T-MF / č. 187	SS I / č. 278
Nechoď ty, šuhajko, cez polianku	T-MF / č. 150	SS I / č. 489
Nepôjdem k nej	T-MF / č. 80	SS II / č. 47
Nevidel som nikdy	T-MF / č. 163	SS I / č. 465
Nevydávaj sa ty dievča ešte	T-P / č. 7	–
Nevydávaj sa ty, dievča ešte	T-MF / č. 11	SS I / č. 82
Nežeň sa, šuhajko	T-P / č. 23	–
Nichto nezna, nebudze znac	T-MF / č. 72	SS I / č. 533
Nitra milá, Nitra	NZ-LF / č. 3	NZ I / s. 29 (t)
Nitra milá, Nitra	T-MF / č. 4	SS I / č. 123

[2] Opravený údaj, pôvodne v obsahu Francisciho edície uvedený chybne ako I. diel.

Textový incipit piesne	Edícia klavírnych úprav	Prameň predlohy
Od Matúša do Josefa	T-MF / č. 154	SS I / č. 500
Od Oravy dážď ide	T-MF / č. 60	SS I / č. 10
Oj, láska, láska	T-MF / č. 101	SS II / č. 297
Oj, už som zunoval	T-MF / č. 84	SS II / č. 72
Orala, orala sivýma volkama	T-MF / č. 151	SS I / č. 119
Oraly by moje volky, oraly	T-MF / č. 70	SS I / č. 331
Ovce moje, ovce	T-MF / č. 19	SS I / č. 43
Oženil by sa, Bože môj	T-MF / č. 153	SS I / č. 510
Pane Bože, čože je to za ženu	T-MF / č. 117	SS I / č. 286
Páni, naši páni	T-MF / č. 171	SS I / č. 360
Páni, páni, uhorskí páni	T-MF / č. 32	SS II / č. 1
Paslo dyevča pavy	T-MF / č. 167	SS I / č. 140
Pod Javorníčky, štyri chodníčky	T-MF / č. 199	SS I / č. 245
Pod Muráňom stojí lipka	T-MF / č. 194	SS I / č. 321
Pod našimi okenečky	T-MF / č. 34	SS II / č. 5
Pod naším okienkom	T-MF / č. 127	SS I / č. 479
Pošiel milý, pošiel prečka	T-MF / č. 148	SS I /č. 15
Po tým naším okenečkem	T-MF / č. 1	SS I / č. 347
Po nábreží koník beží	T-MF / č. 91	SS I / č. 469
Poniže Fričoviec	T-MF / č. 42	SS II / č. 208
Poniže mlyna	T-MF / č. 23	SS I / č. 250
Po valasky od zeme	PS-S / č. 10	PS II / č. 121 (t)
Po valašsky od zeme	T-MF / č. 64	SS I / č. 144
Pomali barani, ňevládzem za vami	NZ-LF / č. 17	NZ I / s. 317 (t)
Povedal si, že ma vezmeš	T-MF / č. 24	SS I / č. 265
Povedzže mi, povedz	T-MF / č. 29	SS II / č. 144
Povedzže mi, povedz	T-MF / č. 93	SS I / č. 470
Prajská zem, prajská zem	T-MF / č. 8	SS I / č. 247
Prídi Janík premilený	T-MF / č. 9	SS I / č. 9
Prídi ty, šuhajko	T-MF / č. 69	SS I / č. 328
Pri potoku sedela	T-MF / č. 66	SS I / č. 197
Pri Prešporku na Dunaji	T-MF / č. 121	SS I / č. 326
Pri Prešporku verbujú	T-MF / č. 73	SS I / č. 296
Přihlaď si hlavičku ako makovičku	NZ-LF / č. 21	NZ II / s. 47 (t)
Redikal sa Duríк	T-MF / č. 79	SS I / č. 234
Sadaj slnko, sadaj	T-MF / č. 25	SS II / č. 191
Sadila som bobovníček	T-MF / č. 92	SS I / č. 448
Sadla muška na konárik	T-P / č. 16	–
Sedemdesiat sukieň mala	T-MF / č. 46	SS II / č. 74
Sľuboval si, že ma vezmeš	T-MF / č. 124	SS I / č. 389
Starý náš, starý náš	T-P / č. 15	–
Stojí šuhaj na ulici	T-MF / č. 123	SS I / č. 385

Textový incipit piesne	Edícia klavírnych úprav	Prameň predlohy
Strelil Janek vranku	T-MF / č. 125	SS I / č. 420
Svití mesác nad naše humenko	T-MF / č. 165	SS I / č. 107
Šetko sa mi zdalo	T-P / č. 6	–
Široká, široká, požičaj nožíka	NZ-LF / č. 13	NZ I / s. 243 (t)
Široký jarčok, bystrá vodička	PS-S / č. 3	PS I / č. 3 (t)
Široký jarčok, bystrá vodička	T-MF / č. 10	SS I / č. 45
Šuhajík Moravan! Za ťeba volu mám	NZ-LF / č. 11	NZ I / s. 219 (t)
Šuhajko luterán	T-P / č. 20	–
Šuhajko za vodou	T-MF / č. 15	SS I / č. 541
Šuhaj, ledačina, s čiernyma očima	T-P / č. 12	–
Šuhajova mati	T-MF / č. 162	SS I / č. 457
Švarné koně, pekné voli	PS-S / č. 12	PS I / č. 63 (t)
Takú som si frajerečku dostál	T-MF / č. 82	SS II / č. 65
Tam pod mostom	T-MF / č. 99	SS I / č. 350
Tancuj, tancuj, vykrúcaj	T-MF / č. 2	SS I / č. 358
Teče voda bystrá	T-MF / č. 191	SS I / č. 308
Tečie voda, tečie	T-MF / č. 59	SS I / č. 42[3]
Tečie voda, tečie voda, tečie mutná	NZ-LF / č. 10	NZ I / s. 216 (t)
Tečie voda z javora	T-MF / č. 193	SS I / č. 49
Teraz som sa rozihrala	T-P / č. 11	–
Točí se mi, točí	NZ-LF / č. 20	NZ II / s. 46 (t)
Tou našou dolinečkou	T-MF / č. 5	SS I / č. 209
Trávička zelená	T-MF / č. 54	SS I / č. 57
Ty falošná falošnica	T-MF / č. 14	SS I / č. 450
Tynom, tanom, na kopečku stála	T-MF / č. 169	SS I / č. 314
Tutuli, tutuli, ktože ma pritúli	T-P / č. 3	–
Už je, milá, už je den	PS-S / č. 8	PS I / č. 33 (t)
Už kohútky zpjevajú	PS-S / č. 5	PS II / č. 17 (t)
Už sme sa nažali	NZ-LF / č. 15	NZ I / s. 305 (t)
Už som pochoďiu všečki ďediny	NZ-LF / č. 9	NZ I / s. 74 (t)
Včera nedeľa bola	T-MF / č. 135	SS II / č. 76
Veje vetor po doline	T-MF / č. 13	SS I / č. 428
Veru sme my chlapci	T-MF / č. 36	SS II / č. 22
V Kláštornej doline	T-MF / č. 182	SS I / č. 112
V tej našej zahradke	T-MF / č. 75	SS II / č. 38
V tom našom Liptove	T-MF / č. 152	SS I / č. 507
V šírom poli	T-MF / č. 133	SS II / č. 40
V šírom poli holubička	T-MF / č. 67	SS I / č. 213
V šírom poli hruška	T-MF / č. 26	SS II / č. 152
Všeckym je dobre	PS-S / č. 11	PS II / č. 12 (t)

[3] Opravený údaj, pôvodne v obsahu Francisciho edície uvedený chybne ako č. 427.

Textový incipit piesne	Edícia klavírnych úprav	Prameň predlohy
Vyletel sokol	T-MF / č. 28	SS II / č. 194
Vyletel vták, hore	T-MF / č. 55	SS I / č. 90
Vychodí sluniečko zpoza lesy	PS-S / č. 9	PS II / č. 47 (t)
Vysoko lieta sláviček	T-MF / č. 111	SS I / č. 169
Zabili Janíka	T-MF / č. 38	SS II / č. 24
Zadudaj, dudášku	T-MF / č. 6	SS I / č. 210
Zahradka, zahradka	T-MF / č. 74	SS II / č. 29
Za našima humny šestoraký jačmeň	T-MF / č. 110	SS I / č. 95
Za našíma humny, hoj, velká močarina	T-MF / č. 137	SS II / č. 110
Zapadá slniečko	T-MF / č. 18	SS I / č. 3[4]
Zaspievalo vtáča	T-MF / č. 17	SS I / č. 2
Zaviau vetrík cez dolinu	T-MF / č. 77	SS I / č. 468
Zle mamičko, zle mamičko	NZ-LF / č. 8	NZ I / s. 42 (t)
Zoťali brezu	T-MF / č. 106	SS I / č. 47
Žalo dievča, žalo trávu	T-MF / č. 112	SS I / č. 183
Žalo dievča	T-P / č. 24	–

Skratky

NZ I Národnié zpiewanky čili pjsně swětské Slowáků w Uhrách gak pospolitého lidu tak i wyššjch stawů sebrané od mnohých. W pořádek uwedené, wyswětlénjmi opatřené a wydané od Jana Kollára. Djl perwý. W Budjně w Král. universitecké tiskárně, 1834.

NZ II Národnié zpiewanky čili pjsně swětské Slowákůw w Uhrách gak pospolitého lidu tak i wyššjch stawůw, sebrané od mnohých, w pořádek uwedené, wyswětlenjmi opatřené a wydané od Jana Kollára. Djl druhy. W Budjně w Král. universitecké tiskárně, 1835.

NZ-LF Národnj nápěwy ku Zpěwankám wydaným od Jana Kollára do not pro klawjr usporádané porádkem w obau djlech zachowaným od Wladislawa Füredyho. W Pešti. Swazek I. Tištěné we Wjdni 1837.

PS I Pjsně swětské lidu slowenského w Uhřjch sebrané a wydané od Pawla Jozefa Šafařjka, Jana Blahoslawa a giných. Swazek prwnj. W Pešti wytištěné, pjsmem a nákladkem Jana Tomáše Trattnera, z Petroce, 1823.

PS II Pjsně swětské lidu slawenského w Uhrách. 1827. Swazek druhý. W Pešti tiskem Matěge Trattnera, z Petróce.

PS-S Pjsně swětské lidu slowenského w Uhřjch w hudbu pro klawjr uwedené a přjteli swému wogjcti hodnému a wysoce učenému panu Janowi Kollárowi obětowané od D[ra] M. Szuhány. / Slawische Volkslieder fürs Fortepiano. [b. r.]

T I-MF Trávnice. Sošit I. 100 slovenských národních piesní. Magyarhoni tót népdallamok. Slovenskija narodnija pjsni. Slowakische Volks-Melodien. Melodies nationales slovaques. Na klavír pristrojil Miloslav Francisci. Vydal Ján Francisci. Vlastnosť vydavateľa. Lith. ústav Engelmanna a Mühlberga v Lipsku. [b. r.] 1892

T II-MF Trávnice. Sošit II. 100 slovenských národních piesní. Magyarhoni tót népdallamok. Slovenskija narodnija pjsni. Slowakische Volks-Melodien. Melodies nationales slo-

[4] Opravený údaj, pôvodne v obsahu Francisciho edície uvedený chybne ako II. diel.

vaques. Na klavír pristrojil Miloslav Francisci. Vydal Ján Francisci. Vlastnosť vydavateľa. Lith. ústav Engelmanna a Mühlberga v Lipsku. [b. r.] 1893

T-P Trávnice ako ich hrával slavný hudobník Joz. Piťo, harmonisoval jeho syn Šandor a v klavírny sloh upravil J. N. Polášek, správca hudobnej školy a hudobný skladateľ vo Val. Meziříčí. Sošit 1, Sošit 2. Vydáva Karol Salva. Ružomberok. Tlačou a nákladom kníhtlačiarne Karla Salvu. [b. r.]

(t) prameň obsahuje zápis textu piesne bez nápevu

Summary

Piano Arrangements of Slovak Folk Songs in Printed 19th Century Editions

The article highlights the significance of printed editions of folk songs and their compositional arrangements in the course of the 19th century. From the folk song, disseminated and transmitted orally, the "printed" song emerged, and the latter came to have an importance equal to the printed standard (literary) language in the formation of national identity.

In the period from the 1830s to the early years of the 20th century there were four published editions of piano arrangements of Slovak folk songs by domestic (Slovak) composers. The article tested a hypothesis, regarding to what extent the printed editions of piano arrangements of Slovak folk songs influenced the codification of traditional and social singing in Slovakia and contributed towards forming the national identity of Slovaks in the 19th century and in the early 20th century.

Music editions of piano arrangements by Martin Sucháň (*Písně světské lidu slovenského v Uhřích* [Secular Songs of the Slovak People in Hungary], 1830) and Vladislav Füredy (*Národní nápěvy ku Zpěvankám* [Folk Tunes for the *Zpěvanky* Collections], 1837) appeared at a time when Slovak social singing was beginning to take shape: the 1830s. Together they published 37 songs in arrangements for vocal and piano. Although less than one-third of their song repertoire had any influence on social singing, it was this component of the repertoire which formed the core of the "national songs" during the second half of the 19th century.

Problems of the lack of institutional support had to be faced by those preparing the first two editions. In contrast to the situation in other lands, the incipient Slovak music culture could not at that time avail of specialised music publishing houses or a printing and distribution network which could call on the services of a wide variety of trained professionals. The first two music editions of piano arrangements emerged within a narrow circle of educated Slovaks, without professional experience and skills, but highly motivated and with a profound conviction of the necessity of such editions for the integration of Slovak national society.

From the above-mentioned factors it followed that the influence of the first editions of piano arrangements was not as fundamental in the Slovak milieu as it had been in some other European lands. Nonetheless we believe that these publications drew the attention of collectors and editors to certain songs (song types) which they afterwards focused on more intensively in their field documentation and editorial-publishing work. The collection *Slovenské spevy* [Slovak Songs] (1880 – 1926) includes variants representing almost all of the songs whose piano arrangements were published in those first two music editions of the 1830s.

Two further editions of piano arrangements, from the late 19th century (or the turn of the 20th century), arrived in a different social and cultural situation. Each of them corresponded to a distinct editorial aim, in accordance with which it was produced.

Miloslav Francisci's two-volume edition of piano arrangements (*Trávnice – 100 slovenských národních piesní* ["Trávnice" (Haymaking Songs) – 100 Slovak Folk Songs] I, 1892; II, 1893) offered the largest group hitherto published of Slovak folk songs for solo piano, in total 200 compositions of the piano miniature type. The importance of this music edition lay not just in disseminating and popularising Slovak folk songs, but also in their artistic-aesthetic interpretation. Francisci here for the first time presented even the "haymaking idiom" in a larger framework, as a stylisation of "drawn-out song" in a piano setting.

The final edition of piano arrangements analysed here appeared in the early years of the 20th century. Because of its retrospective character it was included with the three preceding music editions. The two-volume edition of Slovak folk songs arranged for piano by Alexander Piťo and Jan Nepomuk Polášek (*Trávnice, ako ich hrával slavný hudobník Jozef Piťo* ["Trávnice" (Haymaking Songs), as Played by the Famous Musician Jozef Piťo] I, 1905; II, 1906) met with the greatest response from the

professional community, which at the same time adverted to the contradictory character of the entire edition. Apart from the songs, which were part of a reconstruction of the repertoire of the gypsy bandleader (*primáš*) Jozef Piťo, it presented a stereotypical application of schematic procedures, combined with allusions to the New Hungarian style. This edition proved to be retrospective not only in its content but also in its editorial and arranging procedure.

There was an organic continuation of piano arrangements of Slovak folk songs in the music of the 20th century. During this period, however, the dominant function of arrangement was no longer the diffusion of folk song. This task was taken over by media associated with the new technologies of sound and audiovisual documentation.