

# PIESŇOVÝ ŽÁNER TRÁVNIC V SLOVENSKEJ ZBOROVEJ HUDBE 20. STOROČIA

KRISTÍNA GOTTHARDOVÁ

*Mgr. Kristína Gotthardtová DiS. Art; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: kristina.gotthardtova@savba.sk*

## ABSTRACT

Meadow songs (*lúčne piesne, trávnic*) are a folk song genre which was widespread in the mountain regions of Slovakia, as part of the traditional song repertoire of women. In the 19<sup>th</sup> century they caught the attention of collectors and composers, in connection with the formation of a Slovak national and cultural identity. During the 20<sup>th</sup> century they acquired a central significance for several generations of Slovak composers. The traditional singing of the meadow songs gave inspiration to composers in terms of musical form, multipartsinging, metre and rhythm, harmony, sonorousness, and the line-up of singers in the choir. Taking the example of selected composers and their compositions for choirs, an analysis is made of the diverse approaches in their treatment of the folk model. The analysis identified several stages in the composers' work with folk material: from simple arrangements to restylisations where the composer has altered the original folk tune more significantly.

**Key words:** meadow songs *trávnic*, music for choirs, composers, folk model, compositional approach

Trávnic patria k ľudovým piesňovým žánrom, ktoré boli rozšírené predovšetkým v horských oblastiach Slovenska. Tvorili súčasť tradičného piesňového repertoáru žien. V 19. storočí púťali pozornosť zberateľov aj skladateľov ako špecifický hudobný a poetický prejav v súvislosti s formovaním národnej a kultúrnej identity Slovákov. V 20. storočí sa dostali do centra záujmu slovenských skladateľov viacerých generácií najmä na základe svojich hudobno-štylových znakov. Ak v 19. storočí a na začiatku 20. storočia trávnic dominovali hlavne v úpravách pre klavír či spev a klavír,<sup>1</sup> neskôr, v priebehu 20. storočia, to bola prevažne hudobná tvorba pre spevácke zbory.

<sup>1</sup> URBANCOVÁ, Hana: Klavírne úpravy slovenských ľudových piesní v tlačných edíciách 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 9 (35), 2018, č. 1, s. 28-102. GOTTHARDOVÁ, Kristína:

## Lúčne piesne (trávnice) ako piesňový žáner tradičnej slovenskej hudobnej kultúry

Jedným zo špecifických piesňových žánrov tradičnej slovenskej hudobnej kultúry sú piesne spievané v horských oblastiach Slovenska – lúčne piesne, tzv. trávnice.<sup>2</sup> Piesňová kategória trávnic sa vyčlenila z ostatného repertoáru na základe niekoľkých špecifických znakov. Nositeľkami tohto piesňového repertoáru boli ženy, ktoré spievali tieto piesne pri sezónnych prácach na lúkach v horských a podhorských regiónoch Slovenska. Práve prírodné prostredie spolu s prácou na horských lúkach poskytlo niekoľko spevných situácií, ktoré vplývali na spôsob interpretácie týchto piesní. Počas prác na otvorenom priestranstve ženy spievali jednak pre seba (individuálny spev a intímny spev dieťaťu) a jednak do diaľky (sólovo aj v skupinách). Pri práci na lúkach spievali hlavne ženy, nájdeme však aj také oblasti na Slovensku, kde spievali pri práci na lúkach muži (kosecké piesne).

Piesňový žáner trávnic je spätý s prácou na lúkach, ženy si ju prostredníctvom spevu skracovali a spríjemňovali, ale spev slúžil aj ako dorozumievací prostriedok na diaľku. Speváčky sa vedeli na základe farieb svojich hlasov a interpretačného štýlu navzájom identifikovať. Spevom sa zdravili a zároveň signalizovali svoju polohu, miesto svojich pracovných aktivít. Spev trávnic mal dialogický charakter, ktorý počítal s reálnym alebo fiktívnym partnerom v širšom priestore horskej prírody. Dialogickosť sa odrážala aj v piesňovom texte, ktorý často využíval prvky humoru. Prekáranie bolo adresované mužom, ale aj obyvateľom zo susedných obcí. Spev pomáhal ženám k dobrému naladeniu počas roboty aj počas pracovných prestávok. Repertoár trávnic sa niekedy spájal s inými piesňovými žánrami, predovšetkým so spomínanými mužskými koseckými piesňami, ale aj s uspávkami. Štýlovými znakmi nápevov alebo tematicko-motivickými prvkami v piesňových textoch sa približovali ďalším piesňovým druhom a žánrom (jánske piesne, piesne jarného cyklu, žatevné, ľúbostné a pastierske piesne).

Trávnice sa nevyskytujú v celoslovenskom repertoári, ale viažu sa len na niektoré, predovšetkým horské regióny Slovenska. Členitosť prírodného prostredia (horské a podhorské oblasti) vytvorila ideálne podmienky na sformovanie tohto špecifického piesňového žánru. Trávnice nachádzame hlavne v piesňovom repertoári regiónov Liptova, Horehronia a Podpoľania. Mimo tejto centrálnej oblasti sa repertoár trávnic vyskytuje na Považí, Orave, v Novohrade, Honte, Gemeri, Spiši a Šariši. Na základe geografického rozšírenia trávnic sa mení aj miera ich žánrovej vyhranenosti. V okrajových oblastiach ich nositeľky žánru nevnímali ako samostatný repertoár piesní spojený výlučne s lúčnymi prácami, ale spájali ich so širším repertoárom piesní z prírody. Členitosť horského terénu hrala významnú úlohu v preberaní nápevov. Horské prírodné prostredie vytvorilo podmienky aj na využitie ozveny ako dôležitého prvku pri speve

Slovenská ľudová pieseň v klavírných úpravách Vítězslava Nováka a jeho žiakov. In: *Česká a slovenská hudba 20. století. Studentská muzikologická konferencie*. Ed. Tatiana Škapcová, Jakub Filip. Praha : Powerprint, 2019, s. 43-55.

<sup>2</sup> ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Slovenská ľudová pieseň a nástrojová hudba. Antológia*. Bratislava : Osvetový ústav, 1980, s. 175-187.

trávníc. Speváčky si uvedomovali prítomnosť ozveny a vnímali ju nielen z komunikačného, ale aj z estetického hľadiska. Ženy si vedome vybrali miesta, ktoré boli vyššie položené, prípadne miesta s bariérou, od ktorej sa zvuk odrážal. Ich spev sa tak niesol do širokého priestoru.

Lúčne nôty, ako trávnic v niektorých regiónoch nazývali, predstavovali vyhranené melodické typy. Nôty mohli byť vo viacerých obciach podobné a možná bola i textová obmena. Spev trávnic využíval kombináciu strofických foriem s nestrofickými útvarmi, ktoré reprezentovali rôzne ujúkania, výskanie, volanie. Z hľadiska historických štýlových vrstiev spadá veľká časť trávnic do skupiny kvarttonálnych nápevov a do prechodnej kvarttonálno-kvinttonálnej vrstvy. Tieto tonálne preferencie sa menia hlavne podľa regiónov.

S interpretáciou trávnic súvisí vo veľkej miere viachlasný spev. Ľudové speváčky poznali viacero typov a techník viachlasu, ktoré nadväzovali v jednotlivých regiónoch a mikroregiónoch na špecifický viachlasný štýl. Speváčky sa pohybovali dvojhlasne najmä v terciových paralelizmoch, niekedy s rozšírením o tretí a štvrtý hlas. Menej často sa v súzvukoch vyskytovali intervaly kvarty a kvinty. V rámci pohybu hlasov dochádzalo najmä v niektorých regiónoch aj k sekundovým súzvukom, a to prevažne v kadenciách (Spiš, Šariš). Okrem techniky paralelizmov speváčky v týchto regiónoch výnimočne zvykli využívať bourdon, ktorý zdôrazňoval spodný tón tonálnej kostry. V praxi sa často objavovala tzv. flexibilná intonácia intervalov tercie a kvarty. Z hľadiska vertikálnych súzvukov bolo zaujímavé sledovať spôsob ukončenia fráz, teda kadenčné myslenie speváčok. Záverečné formulky vychádzali z lokálne zaužívaných modelov.

Lúčne spevy – trávnic sú zaujímavé i z hľadiska chápania časového parametra ľudovými spevákmi. Pomocou rytmu sa akcentovali slová najmä na začiatku alebo konci veršov (melodických riadkov). Trávnic sú ametrické, prevažuje voľný rytmus, väčšina nápevov má ťahavý charakter – využíva pravidelný pulz základnej rytmickej jednotky (najčastejšie v podobe osminovej alebo štvrtovej rytmickej hodnoty). Speváčky cez predlžovanie alebo skracovanie určitých rytmických hodnôt (čiže zrýchľovanie a spomaľovanie) vytvárali v piesňach rytmické štruktúry, ktoré uľahčovali komunikáciu a zrozumiteľnosť spevu do diaľky. Základnou stavebnou jednotkou časových vzťahov v trávnicach je verš, resp. melodický riadok – z hľadiska rytmickej stavby ide o sled pulzov, ktoré majú v rámci piesne určité logické zákonitosti.<sup>3</sup>

Trávnic obsahujú rôzne hudobnoštýlové a prednesové špecifiká, preto je zaujímavé sledovať, ako sa jednotliví skladatelia vysporiadali s ich spracovaním vo svojich kompozíciách. Za príklad na analýzu sme zvolili oblasť zborovej tvorby, kde sa možno stretnúť so spracovaním tohto tradičného ľudového piesňového žánru najčastejšie.

<sup>3</sup> URBANCOVÁ, Hana: *Trávnic – Lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru*. Bratislava : AEPRESS, 2005. Pozri tiež: URBANCOVÁ, Hana: Lúčne piesne a tradičný vokálny viachlas na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 23, 1997, č. 1-2, s. 27-46. URBANCOVÁ, Hana: Voľný rytmus v lúčnych piesňach-trávnicach. In: *Slovenská hudba*, roč. 28, 2002, č. 3-4, s. 336-380.

## Trávnice v kompozičnom spracovaní pre spevácky zbor

Zborová tvorba slovenských skladateľov je bohatá na úpravy trávnícových nápevov. Nakoľko bol tradičný repertoár trávníc žánrovo vyhranený a zároveň zvukovo príznačlivý, pre potreby nášho výskumu bolo potrebné vybrať z väčšieho množstva materiálu také kompozície, na ktorých sa dajú ukázať rôzne poňatia folklórnej hudobnej predlohy skladateľmi.

Notový materiál zborovej hudby slovenských skladateľov je rozptýlený vo viacerých archívoch a knižniciach hudobných inštitúcií na Slovensku. Časť zborového repertoáru priebežne vychádzala ešte počas 20. storočia vo vydavateľstve Hudobného fondu a v Slovenskom hudobnom vydavateľstve; tieto výťažky sú dostupné v knižniciach, prípadne prezenčne v Hudobnom fonde. Okrem toho sa časť zborového repertoáru nachádza aj v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice v Martine a v archíve Slovenského rozhlasu, pričom z veľkej časti sú to rukopisné materiály. Niektoré zborové skladby sa našli aj v notových archívoch speváckych zborov.

Po prvotnom štúdiu získaného materiálu a jeho analýze sme sa rozhodli vybrať také diela, pomocou ktorých sa dajú charakterizovať rôzne kompozičné prístupy skladateľov. Zároveň sme sa snažili vybrať diela, ktoré prenikli hlbšie i do kontextovej podstaty tradičného trávnícového repertoáru, približujú sa ľudovému interpretovi aj autentickej spevnej situácii.

Pri výbere zborových skladieb inšpirovaných trávniciami z celkovej zborovej tvorby slovenských skladateľov sme postupovali tak, že sme najskôr hľadali v databázach podľa kľúčových slov (napr. „trávnica“ a „lúčna pieseň“). Následne sme hľadali pod ďalšími kontextovými slovami, ktoré sa vyskytujú v názve kompozícií ako „hrabačské“, „poľné“, „prekrikovačky“ a pod. Ide teda o piesne, ktorých názov reflektuje ich spevnú príležitosť. Nápomocnou bola aj orientácia podľa zaznamenatej regionálnej príslušnosti piesní v nadpise diel, nakoľko trávnice sa nevyskytujú vo všetkých oblastiach Slovenska. Týmto spôsobom sme získali reprezentatívnu vzorku v rozsahu viac ako 30 skladieb pre spevácke zbory, ktoré boli inšpirované piesňovým žánrom trávníc.

Trávnice tvorili súčasť piesňového repertoáru žien, čo pravdepodobne podnietilo viacero skladateľov pri ich úprave k ponechaniu tejto primárnej interpretačnej a prednesovej funkcie. Autori, ktorí spracovali trávnice pre ženské zbory, týmto spôsobom zachovali jeden z hlavných hudobnoštýlových znakov tohto piesňového žánru.

Jednou z osobitne frekventovaných kompozícií v repertoári dievčenských a ženských speváckych zborov sú *Trávnice*<sup>4</sup> (1949) od Alexandra Moyzesa (1906 – 1984). Autor túto skladbu napísal pre tri hlasy (dva soprány, alt), ktoré idú zväčša rytmicky sylabicky spoločne. Celok zostavil zo štyroch trávnícových piesní (*Bola som na hubách; Keď pôjdeš cez Dunaj; Na kope na babe; Keď si ja zaspievam*), ktoré sú kompozične kontrastné najmä vďaka zmene metra a tiež po melodickej stránke. Fenomén voľného rytmu z tradičného piesňového žánru je zachytený aj predpisom striedavého metra (2/4, 3/4). Moyzes z vybraných piesní zostavil komplex jednoduchých úprav, v ktorých je nosným hlasom s nápevom piesne vždy vyšší soprán. Ostatné dva hlasy ho harmonicky dopĺňajú v šty-

<sup>4</sup> MOYZES, Alexander: *Trávnice pre ženský zbor*. Bratislava : Slovenské hudobné vydavateľstvo, 1950, s. 8.

le tradičného viachlasného prednesu ľudových speváčok. S harmóniou Moyzes narábal citlivo, hlasy sa pohybujú v terciových paralelizmoch a na konci veršov dochádza k rozšíreniu dvojhlasu do trojhlasu. Na niektorých miestach sa jeden z hlasov osamostatňuje, vďaka čomu úprava nesklzáva do stereotypného syrytmického postupu.

Takýto postup vidíme hneď v úvode, keď druhý soprán a alt opakujú časť z verša piesňového textu („bodaj čungy zlámal“) v klesajúcom postupe, imitujúc horskú ozvenu (**Príloha, Príklad 1**). Moyzes podporil aj ďalší prvok trávnicového prednesu – úlohu predspeváka. Nedal síce priestor sólistovi, ale prvý verš prvej strofy zaznieva vždy v unisone. V poslednej piesni je popevok predspeváka najvýraznejší, pretože ho spieva len prvý soprán, zatiaľ čo dva zvyšné hlasy ho harmonicky podporujú na držaných tónoch (**Príklad 2**). Skladba je zakončená trojhlasným ujúkaním, čo ešte viac umocňuje lúčnu atmosféru. Po rytmickej stránke Moyzes sledoval logické metrické potreby veršov a určite vychádzal i zo skúseností s autentickou podobou týchto štyroch piesní. Kompozičné spracovanie trávnic pôsobí autenticky vďaka spomínaným prvkom, ktoré skladateľ prebral z pôvodného prednesu ľudových speváčok.

V takmer rovnakom čase skomponoval skladby pre spevácky zbor pod názvami *Trávnice* (1951) a *Lúčne spevy*<sup>5</sup> (1952) Bartolomej Urbanec (1918 – 1983). Rovnako aj on ponecháva obsadenie len ženského zboru a hlasy vedie syrytmicky. Urbanecove *Trávnice* sa skladajú z dvoch piesní (*Orie Janík pod horou* a *Hore, slnko, hore*). V oboch prípadoch sa začínajú prvé strofy sólovým predspevom. Hlasy sa tiež pohybujú dvojhlasne, trojhlasne a niektoré verše, resp. melodické úseky, sa končia unisono. Melodické ozdoby v rámci nápevu sa vyskytujú v jednom alebo v dvoch hlasoch v tercii. B. Urbanec je oproti A. Moyzesovi pri práci s folklórnou predlohou odvážnejší a rozširuje nápevy o opakovanie vybraných častí veršov (melodických úsekov), ako to je napríklad pri opakovaní úseku piesňového textu („pod že jest“). Každá z troch strof prvej piesne je kvôli tomu rozdielne formovo vystavaná (**Príklad 3**).

V úprave trávnic autor necháva vyniknúť osobitý charakter zvukových asémantických útvarov (zvolaní, výskaní), ktoré boli pri práci na lúkach zvukovými signálmi. Tieto zvukové signály tvoria predel medzi prvou a druhou piesňou a skladateľ pomocou tohto prostriedku mení centrálny tón *g* na *ges*. Zvukové signály („ehejej“, „ojoj“ a pod.) kompozíciu aj ukončujú, imitujú tým komunikačné situácie pri práci na lúkach. Sú vedené v trojhlas v rámci kvintakordu a jeho obratov, teda netypicky oproti folklórnej predlohe, ktorá v prípade týchto zvukových signálov využíva výlučne sólový jednohlas (**Príklad 4**). Tieto pasáže tvoria kontrastný prvok voči pomalšiemu priebehu trávnicového nápevu. Pieseň sa začína a končí rovnakým motívom piesňového textu („Ej, horou, ej nivou“), ktorý je akoby nostalgickým zvolaním a rámcuje celú kompozíciu.

S úpravou trávnic a lúčnych spevov v obsadení pre ženský zbor sa stretávame aj v tvorbe skladateľa Alfréda Zemanovského (1919 – 1994). V roku 1967 skomponoval viacero zborov, ktoré roku 1979 vydal Hudobný fond v spoločnej zbierke *Trávnice a lúčne spevy z Čičmian a Terchovej*.<sup>6</sup> Dielo bolo ocenené v skladateľskej súťaži pre umelecké spracovanie ľudovej piesne, ktorú vyhlásil Osvetový ústav v Bratislave na rok

<sup>5</sup> URBANEC, Bartolomej: *Trávnice. Lúčne spevy pre ženský zbor (trojhlas)*. Martin : Matica slovenská, 1953, s. 12.

<sup>6</sup> ZEMANOVSKÝ, Alfréd: *Trávnice a lúčne spevy z Čičmian a Terchovej*. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1979, s. 12.

1967. Celkovo je vo vydanej zbierke šesť úprav trávnic a štyri úpravy lúčnych spevov. Spoločným znakom skladieb je využitie najvyššieho hlasu ako nositeľa hlavnej melódie. Ostatné dva hlasy sa pod touto melódiou pohybujú tak, aby imitovali autentický ľudový viachlas. Jednak sa tak deje v syrytmickom pohybe hlasov, jednak hlasy postupujú v pomalšom tempe a na viacerých miestach dochádza k využitiu kontrapunktických techník. Úprava každej piesne je riešená stroficky, v prípade viacerých strof teda dochádza k takmer totožnému opakovaniu hudobného materiálu.

Sprievodné hlasy vytvárajú k hlavnej melódii paralelný pohyb najmä v terciách a na viacerých miestach Zemanovský využíva v rámci vedenia hlasov aj sekundové intervaly. Tento pohyb v úzkom priestore skladateľ uplatňuje ako prostriedok harmonického napätia. Sekundové spoje sú dopĺňané zvyčajne do tercie či kvarty a vždy sa rozvádzajú do akordu. Na konci veršov, resp. melodických úsekov, sa často hlasy stretávajú v unisone. Skladateľ teda zachováva tento charakteristický znak archaického štýlu ľudového viachlasu. Harmónie, ktoré medzi hlasmi v Zemanovského úpravách vznikajú, sú však menej štandardné a odkláňajú sa zreteľnejšie od tradície ľudového prejavu.

Autor sa snaží vo svojom spracovaní napodobniť aj efekt ozveny. Príkladom toho je vedenie hlasov v troch piesňach (*Ej, jari Bože, jari; Aj, u hory, u hory; Keby som ja mala*). Hlasy tu nastupujú imitácie (Príklad 5). Takéto vedenie hlasov spôsobuje, že najvyšší hlas pôsobí viac sólisticky a zároveň sa tak zdôrazňujú vybrané slová veršov piesňového textu.

Zadelenie rytmu do stabilnej metrickej štruktúry je často problematickou časťou úprav ľudových piesní trávnicového, ťahavého typu. A. Zemanovský sa snaží vyjsť v ústrety prirodzenej dikcii piesní ťahavého typu tak, že využíva striedavé metrum (t. j. mení metrum v rámci taktov). Zložitosť rytmicko-metrickej stavby možno vidieť v už spomínanej piesni *Ej, jari Bože, jari*. Všimnime si, ako sa mení predpis metra viac-menej v každom takte. Vďaka tomu však autor dosahuje slovný akcent na potrebných miestach.

Pri úpravách trávnic z Čičmian a Terchovej vidíme u Zemanovského dva mierne odlišné skladateľské prístupy. V trávnicach z Čičmian sa hlasy miestami rozchádzajú, dochádza k imitácii veršov, resp. melodických úsekov v nižších hlasoch, vďaka čomu vzniká kontrapunkt (Príklad 6). Naopak, v trávnicach z Terchovej sa hlasy pohybujú homofonicky (Príklad 7). Čo sa týka hudobnoštýlových vrstiev, nápevy pochádzajú zo staršej kvarttonálno-kvintakordálnej vrstvy, pričom dva z nich z terchovského cyklu sú lydické. Archaickosť nápevov bola azda dôvodom, prečo Zemanovský nezasahoval do ich formovej štruktúry a vytvoril len strofické úpravy, ktoré sa snažia melodickým i harmonickým vedením hlasov a rytmickým spracovaním imitovať vokálny štýl ľudových speváčok.

Príkladom na voľnejšie narábanie s trávnicovým nápevom je spracovanie piesne *Letia pávi*<sup>7</sup> skladateľa Júliusa Letňana (1914 – 1973). Pieseň má štvorhlasnú sadzbu, takže sa na niektorých miestach v harmónii vyskytujú i septakordy. Autor sa teda nepridržiava napodobňovania tradičnej ľudovej harmónie, resp. vertikálnej zložky ľudového viachlasu. Na prvky tradičnej interpretácie trávnic však, napríklad, nadväzuje využitím sólového predspevu. Hlasy postupujú prevažne syrytmicky, ale na miestach s rozdrobenejším rytmom zotrvávajú vždy dva nižšie hlasy na jednom tóne. Tento prvok vytvára kontrast a prispieva ku gradácii. J. Letňan využíva spodný alt, ktorý počas druhej strofy postupuje najskôr kánonicky v posune o jednu štvrtú rytmickú

<sup>7</sup> LETŇAN, Július: *Letia pávi*. Archív speváckeho zboru Technik STU.

hodnotu v spodnej oktáve k hlavnej melódii, a následne v protipohybe k nej v nízkej polohe, čím napodobňuje ozvenu (**Príklad 8**). Pieseň je zakončená zopakovaním prvého verša (melodického riadku), čím sa vytvára oblúková forma. Autor teda pracuje s piesňou po viacerých stránkach voľnejšie v porovnaní s predchádzajúcimi skladateľmi, čo je príkladom stroficko-variačného princípu spracovania.

Dialogický charakter spevu trávnic sa preniesol aj do hudobného myslenia skladateľov a prejavil sa v hudobnom spracovaní predlôh.

František Prášil (1902 – 1981) tento prvok uplatňuje v dvoch kvarttonálnych nápevoch trávnic *Keby ja vedela* a *Hrabala, hrabala*,<sup>8</sup> ktoré sú postavené na dialógu hlavného hlasu v sopráne s nižšími hlasmi (**Príklad 9**). Strofická úprava piesní je výrazná samostatným vedením nižších hlasov. Tie nekopírujú melódiu po melodickej a rytmickej stránke presne, ale majú svoj vlastný hudobný priebeh. Hlasy sa hýbu v terciách a na konci fráz sa dostávajú do intervalu kvinty – takýto pohyb vychádza z interpretačných praktík ľudových spevákov. Paralelný priebeh dvoch samostatných melodických celkov (melódia verzus nižšie, sprievodné hlasy) prináša nezvyčajnejšie harmonické spojenia. Vďaka spomenutým hudobným faktorom možno povedať, že v tomto prípade ide už o autonómnejšie spracovanie ľudovej predlohy, teda o jej štylizáciu.

Kompozične zaujímavým dielom v spracovaní trávnic pre ženský spevácky zbor je cyklus *Spievala by som si* (1974)<sup>9</sup> od Zdenka Mikulu (1916 – 2012). Cyklus štyroch piesní (*Spievala by som si*; *Žatevná*; *Hej, haju, haju*; *Horehronské klebetnice*) je vhodným príkladom toho, ako skladatelia dokázali preniknúť nielen do ľudového hudobného myslenia, ale aj do princípov medzižánrových väzieb v tradičnom ľudovom speve. Spev trávnic sa odohrával v exteriéri a bol spojený s pracovnou činnosťou žien na lúčkach. Okrem spevu pri hrabaní sena sa vyskytovali aj iné spevné príležitosti, napríklad spev pri uspávaní detí, ktoré ženy brali so sebou na lúky. Práve na tento fakt reagoval v dramaturgii cyklu Mikula, keď ako tretiu pieseň zaradil uspávanku (*Hej, haju, haju*). Čo sa týka zvyšných troch piesní, skladateľ si vybral trávnicu *Spievala by som si* z Horného Tisovníka, v piesni *Žatevná* pracuje s dvomi pracovnými piesňami (*Idem po kameni* a *Tá naša gazdiná*) a cyklus je zakončený výberom piesní z regiónu Horehronia (*Horehronské klebetnice*). Ukazuje sa, že Mikula vnímal medzižánrovú spätosť trávnicového repertoáru s ďalšími piesňovými kategóriami (uspávanky, žatevné a prekáravé piesne), čo bol pre neho podnet na vytvorenie hudobne prítlačlivého celku.

Pri spracovaní trávnic *Spievala by som si* môžeme vidieť, že Mikula sa odosobnil od napodobňovania ľudového prejavu speváčok. S kvarttonálnym nápevom piesne pracuje veľmi zmysluplne. Počas štyroch strof piesne tento nápev stavia vždy do nového vzťahu so sprievodnými hlasmi. Nápev zaznieva v sopránovom sóle, pričom sa okolo neho klebnú melódie zvyšných štyroch zborových ženských hlasov (**Príklad 10**). Po prvýkrát však prvý verš nápevu zaznie už v introdukcii, v ktorej ho zbor rozdrobuje a využíva len jeho časť. Zbor nápev dopĺňa vo svojom paralelnom hudobnom priebehu. Niekedy ho sprevádza v pomalých zádržiacich, inokedy ho sylabicky podporuje. Po dospievaní nápevu sólom zbor využil motív dospevu a akoby imitoval mnohonásobné ozveny hlasu z hôr.

<sup>8</sup> PRÁŠIL, František: Dve trávnic. In: KARDOŠ, Dezider (red.): *Slovenské spevy pre mužské, ženské a miešané sbory*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958, s. 82.

<sup>9</sup> MIKULA, Zdenko: *Spievala by som. Štyri slovenské ľudové piesne pre ženský zbor a capella*. Bratislava : Hudobný fond, 1982, s. 27.

V kompozíciách *Žatevná* a *Horehronské klebetnice* sa Mikulova invencia posúva ešte ďalej, keď necháva cez seba plynúť (prelínať) dve ľudové piesne. Po zaznení prvej strofy piesne *Idem si po kameni* nastúpi do posledného akordu sopránové sólo s nápevom *Tá naša gazdiná* (Príklad 11). V *Horehronských klebetniciach* nastáva dokonca trojnásobné prelínanie piesní, keď v úplnom závere cez seba znejú tri samostatné piesne (*Ej, vyletela holubica; Ej, nebola som doma; Odtrhol Janičko žitný klas*) (Príklad 12). Z. Mikula teda v oboch prípadoch posúva hranice úprav ľudových piesní, kompozične ich štylizuje do novej podoby. Spájaním piesní navzájom však zároveň nadväzuje na spôsob ľudového prednesu. Pri práci v prírode nastávali situácie, keď sa spev žien prelínal, Mikula pravdepodobne (poznajúc tieto fakty) využil vhodnú kombináciu nápevov na vytvorenie kompozične inovatívneho celku. Treba pripomenúť i fakt, že Mikula na niektorých miestach zvolil zvukomalebne plochy, ktoré vznikli na základe rozdrobenia nápevu a piesňového textu. Skladateľ vybral s ohľadom na zvukomalebnosť slov tie pasáže textu, ktoré dokážu spôsobiť zaujímavý zvukový efekt (Príklad 13).

Trávnice sa využívali aj v spracovaní pre miešaný spevácky zbor. V *Kysuckých piesňach* (1977)<sup>10</sup> od Jozefa Malovca (1933 – 1998) môžeme pozorovať dopad regionálnej špecifikosti ľudových prejavov na ich kompozičné spracovanie. Na Kysuciach sa ojedinele tradovali spevné príležitosti na poli či lúkach, do ktorých sa zapájali aj muži. Spev mal dialogický charakter, speváčky sa spevom ohlášali a čakali odpoveď. Súčasťou takéhoto spevu bola aj komunikácia s mužmi a práve s takýmto prípadom sa stretávame v Malovcovej kompozícii.

Charakteristické prvky trávnic ovplyvnili Malovcovu kompozičnú prácu na viacerých úrovniach. Problém zápisu časového priebehu trávnic rieši skladateľ pomocou striedania metra, ktoré zodpovedá rytmu textu a rytmu pôvodného nápevu. Po harmonickej stránke skladateľ tvorí súzvky, ktoré sa opierajú o ľudovú prax – stretávanie sa viachlasu na spoločnom tóne v závere melodických fráz, rozširovanie hlasov do jednoduchých akordických štruktúr, vedenie hlasov v terciových paralelizmoch.

Skladbu otvára ženský zbor, ktorý prednesie kvarttonálny nápev *Pod horou je zelinečka* v jednoduchom dvojhlasu, s rozšírením do trojhlasu na konci verša (melodického riadku). V druhej časti prvej strofy sa pripojí mužský zbor, ktorý najskôr dopĺňa ženské hlasy v dlho držaných tónoch. Následne druhú strofu odspievajú muži, čím dochádza k odpovedi – vzniká tým dialóg. Ženy zatiaľ vyplňajú harmóniu zvolaniami s využitím citosloviec („joj“) (Príklad 14). Pri nástupe druhej trávnic (Ošumela hora) sa mení spôsob kompozičnej práce. Ženské hlasy nápev predspievajú, ale muži nastupujú imitačne (ako ozvena) a netvorí už dialogické odpovede (Príklad 15). V tretej piesni (*Na horach hore*) s kvintakordálnym nápevom ostáva ťažisko v ženskej speváckej zložke. Na záver sa objavuje reminiscencia úvodnej piesne a navráti sa aj prvok dialógu. Trávnice boli predovšetkým ženským repertoárom, čo sa prejavilo aj v dominancii ženskej zložky speváckeho zboru v Malovcových úpravách *Kysuckých piesní*.

V niektorých horských regiónoch na Slovensku sa vyskytujú v rámci spevu na lúkach kosecké piesne mužov, ktoré sú určitým ekvivalentom lúčnych piesní (trávnic) žien. V slovenskej zborovej tvorbe nachádzame aj spracovanie takýchto piesní.

<sup>10</sup> MALOVEC, Jozef: *Kysucké piesne pre miešaný zbor a capella*. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1981, s. 11.



Ondrej Francisci (1915 – 1985) upravil pre mužský zbor trávnicu kvintakordálneho typu v lydickom mode (*Zabelej sa, zabelej*).<sup>11</sup> Skladateľ využil tradičné vedenie hlasov, ktoré harmonicky imituje štýl ľudových spevákov (**Príklad 16**). Na začiatku každej z troch strof piesne použil zvolania, z ktorých vytvoril krátku introdukciu. V ďalšej kompozícii *Úboče, úboče*<sup>12</sup> Francisci upravil mužskú koseckú pieseň, ktorá je rovnako kvintakordálna s lydickou kvartou (*Úboče, úboče*) a tanečnú pieseň *Keby moje rúčky*. Opäť sa tu objavuje zvukový prvok zvolaní („hej“), ktoré sa nachádzajú na začiatku piesne v tenoroch. Pri harmonizácii piesne sa hlasy pohybujú v terciách, prípadne jeden z hlasov spieva ostinato na jednom tóne (**Príklad 17**). Bas vytvára kontrapunktický pohyb k tenoru a je mierne osamostatnený od hlavnej melódie. Oproti úprave piesne *Zabelej sa, zabelej*, kde hlasy v závere veršov končili v intervale tercie alebo v unisone, pri koseckej piesni končia verše aj v trojhlasie. Obidve piesne sú jednoduchšími úpravami ľudových piesní. Prostredníctvom využitia zvolaní a anticipácie nápevu na začiatku piesne *Úboče, úboče* je však zrejmy výraznejší vklad autora. Individuálne pretvorenie foriem piesní svedčí o estetickom prístupe skladateľa k spracovaniu folklórnej predlohy.

## Záver

Slovenskí skladatelia zhudobňovali trávnicové nápevy a piesne pre obsadenie speváckeho zboru pomerne často. Autori k tomuto piesňovému žánru siahali hlavne v období 50. – 80. rokov 20. storočia, keď bol v domácej hudobnej tvorbe zvýšený záujem o kompozičnú prácu s folklórnym materiálom. Na záver zhrnieme znaky, ktoré sa ukázali na základe analýzy vybraných autorov a ich skladieb ako charakteristické pri kompozičnom spracovaní piesňového žánru trávnic.

Práca s folklórnou predlohou mala u skladateľov veľmi podobné zameranie. Nápevy zvyčajne zazneli celé, pričom sa objavovali prípadné repetície niektorých veršov (melodických riadkov), alebo len časti z nich. Melódiu niesol väčšinou najvyšší hlas, pričom ostatné hlasy ho sledovali zvyčajne syrytmicky. K samostatnému, polyfonickému vedeniu hlasov dochádzalo menej, pričom tieto hlasy spravidla imitovali časť z nápevu. Pre dialogickú povahu spevu trávnic sa objavujú vo zvýšenej miere prvky kánonického vedenia hlasov. Vzájomný pohyb hlasov závisel aj od umeleckého zámeru skladateľa. Snaha zachovať autentické znaky folklórnej predlohy a viesť hlasy v súlade s postupmi tradičného ľudového spevu vylučovala vytvorenie zásadnejších autorských zmien a zásahov do zvolenej predlohy.

V súvislosti s viachlasným spevom trávnic sa prirodzene vynára otázka, ako skladatelia pristupovali k ich harmonizácii. Trávnicové nápevy nie sú ľahko uchopiteľné z hľadiska klasickej harmónie, nakoľko nevychádzajú z durovo-molového systému, ale z archaickejších hudobnoštýlových vrstiev predharmonického piesňovej kultúry.<sup>13</sup> Skladatelia k harmonizácii trávnicových nápevov pristupovali rôzne, v súlade s tým, pre

<sup>11</sup> FRANCISCI, Ondrej: Dve z Rovného. In: Kardoš, Dezider (red.): *Slovenské spevy pre mužské, ženské a miešané sbory*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958.

<sup>12</sup> FRANCISCI, Ondrej: *Úboče, úboče*. Archív speváckeho zboru Technik STU.

<sup>13</sup> ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, 2005, s. 63-124.

koho bola kompozícia určená. Určitým návodom na harmonizáciu nápevov boli pre skladateľov samotné ľudové piesne, nakoľko trávnic sa spievali vo väčšine regiónov viachlasne. Viachlasné myslenie ľudových spevákov tvorilo harmonický (vertikálny) základ, ktorý skladatelia priamo využívali. Hlasy sa snažili viesť v týchto historicky generovaných interpretačných súvislostiach na báze tradičnej hudobnej kultúry.

Spracovanie rytmickej stránky trávnic rieši každý skladateľ individuálne, prípadne sme sa aj u toho istého skladateľa stretli s rôznymi spôsobmi riešenia. Niekedy sa nápev trávnic dá vystihnúť použitím jednotného metra v rámci kompozície, pričom si skladateľ vie pomôcť fermátami. Častým javom bola zmena metra, ku ktorej niekedy dochádzalo v každom takte. Rytmus trávnic je dôležitý i z pohľadu deklamácie piesňového textu, pričom má dôležitú výrazovú funkciu. Vo veľkej miere hlasy väčšinou postupovali syrytmicky. Zvyčajne sa však v každej piesni nájdu miesta, keď sa niektorý z hlasov osamostatní, prípadne voči hlavnej melódii postupujú rytmicky samostatne všetky hlasy. Skladatelia osobitne vypisujú aj tempové označenia, využívajú najmä pomalé a stredné tempá, nakoľko trávnic sú ťahavými piesňami.

Forma kompozícií nadväzuje na formu ľudovej piesne. Skladby, ktoré sú jednoduchými úpravami trávnic, dodržiavajú aj ich stavebnú formovú štruktúru. Akonáhle skladateľ s nápevom pracuje kompozične samostatnejšie (nápev rozširuje, skraca, opakuje vo variácii a pod.), vzniká nové formové usporiadanie, ktoré možno ľahko rozlíšiť podľa strofického usporiadania. V prekomponovanom spracovaní trávnic je forma kompozícií zložitejšia. Viackrát sme videli, že tieto celky potom majú oblúkovú formu, teda počiatočný nápev sa na záver vráti aspoň ako alúzia. Tým skladateľ dosahuje formovú uzavretosť a kompaktnosť celej skladby. Preferuje teda estetické riešenie, ktoré síce nezodpovedá formovej stavbe trávnicových nápevov (tie využívajú typ otvorenej a aditívnej formy), ale na báze komponovanej hudby skladateľ vytvorí ucelenú a kompaktnú hudobnú skladbu.

Z hľadiska obsadenia v trávnicach prevláda spracovanie pre ženský zbor. Dôvodom je samozrejme fakt, že skladatelia prioritne nadväzovali na ľudovú spevnú tradíciu. Obmedzenie hlasov v speváckom zbore len na ženské hlasy vytvorilo farebné spektrum zvukových možností, s ktorými mohli skladatelia pracovať. Aj vďaka tomuto obmedzeniu sa dá u jednotlivých skladateľov ľahšie pozorovať a porovnávať spôsob práce s ľudovým materiálom. Skladatelia sa priklonili hlavne k úpravám piesní: išlo o jednoduché strofické adaptácie (A. Moyzes, A. Zemanovský), ale aj o prekomponované úpravy a v zriedkavejších prípadoch aj o vyšší stupeň kompozičného spracovania v podobe štylizácie ľudovej piesne (Z. Mikula).

Z analýz vybraných kompozícií vyplynul poznatok, že slovenskí autori poznali dobre trávnicový repertoár, dokonca si uvedomovali jeho väzby na ďalšie piesňové žánre, ktoré v tradičnom prostredí súviseli s trávnicovým repertoárom (kosecké a žatevné piesne, uspávanky, pastierske kraviarske piesne a pod.). Tieto presahy sa ukázali jednak pri výbere nápevov na spracovanie, jednak v radení piesní za sebou v rámci cyklov. Uvedené skutočnosti potom mali vplyv aj na dramaturgiu cyklov speváckych zborov.

## PRÍLOHA

Príklad 1: Alexander MOYZES: *Trávnice pre ženský sbor*. Bratislava : Slovenské hudobné vydavateľstvo, 1950. (ukážka)

mal. mal a bo-daj zlá - mal, bo-daj čun-gy zlá - mal.

mal a bo-daj zlá - mal, bo-daj čun-gy zlá - mal

Príklad 2: Alexander MOYZES: *Trávnice pre ženský sbor*. Bratislava : Slovenské hudobné vydavateľstvo, 1950. (ukážka)

Lento e rubato

Ked' si ja za-spie-vám, pu-stím po ho-re hlas,

Ked' si ja pu - stím hlas,

Ked' si ja pu - stím hlas,

čo ma aj po - ču-jes, ve - ru ma ne - po - znáš! znáš!

čo ma aj po - ču-jes, ve - ru ma ne - po - znáš! znáš!

čo ma aj po - ču-jes, ve - ru ma ne - po - znáš! znáš!

**Príklad 3:** Bartolomej URBANEC: *Trávnice. Lúčne spevy pre ženský sbor (trojhlas).* Martin : Matica slovenská, 1953. (ukážka)

Do-nies-la mu ma-ti jest', ma-ti jest'. Pod'-že, syn môj, pod'-že jest', pod'-že jest', pod'-že jest', pod'-že, syn môj, pod'-že jest', pod'-že jest', pod'-že jest', hej. —

pod'-že jest', pod'-že, syn môj, pod'-že jest', hej. —

pod'-že jest', pod'-že, syn môj, pod'-že jest', hej. —

**Príklad 4:** Bartolomej URBANEC: *Trávnice. Lúčne spevy pre ženský sbor (trojhlas).* Martin : Matica slovenská, 1953. (ukážka)

*Pochissimo meno*

*mf* E - he-hej, he-hej, e-he-hej, he-hej. *f* O - jo-joj, o - ho-ho, jo-joj. *pp*

*mf* E - he-hej, he-hej, e-he-hej, he-hej. *f* O - jo-joj, o - ho-ho, jo-joj. *pp*

*mf* E - he-hej, he-hej, e-he-hej, he-hej. *f* O - jo-joj, o - ho-ho, jo-joj. *pp*

**Príklad 5:** Alfréd ZEMANOVSKÝ: *Trávnice a lúčne spevy z Čičmian a Terchovej*. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1979. (ukážka II. Lúčne spevy z Čičmian, 1. Ej, jari Bože, jari)

**Sostenuto** ♩=152

I. SOPRANI  
II. SOPRANI  
ALTI

7. *f* Ej, — ja-ri Bo — — že, ja-ri, a - by skôr o - -

*f* Ej, — ja-ri Bo-že, a - by, a - by o - -

*f* Ej, — ja-ri Bo-že, a - by, a - by o - -

**Príklad 6:** Alfréd ZEMANOVSKÝ: *Trávnice a lúčne spevy z Čičmian a Terchovej*. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1979. (ukážka II. Trávnice z Čičmian, 1. Tam dolu, tam dolu)

**Moderato** ♩=92

*mf*

*mf*

1. Aj, u ho - ry, u ho - ry, \_\_\_\_\_  
2. Kto - že bu - de ob - jí - mať \_\_\_\_\_  
3. Mo - je líč - ka čer - ve - né, \_\_\_\_\_  
4. Ty si mi ich mo - rie - val, \_\_\_\_\_

17. *mf*

1. Aj, u ho - ry, u ho - ry, \_\_\_\_\_  
2. Kto - že bu - de ob - jí - mať \_\_\_\_\_  
3. Mo - je líč - ka čer - ve - né, \_\_\_\_\_  
4. Ty si mi ich mo - rie - val, \_\_\_\_\_

**Príklad 7:** Alfréd ZEMANOVSKÝ: *Trávnice a lúčne spevy z Čičmian a Terchovej*. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1979. (ukážka IV. Trávnice z Terchovej, 1. Zabelej sa, môj šuhajko)

**Liberamente (rubato)**

**SOPRANI**

I. 1. Za - be - lej sa, môj šu - haj - ko,  
 2. V tej ú - bo - či, v tej ú - bo - či  
 3. A ja by sa, môj šu - haj - ko  
 4. Ved' je ú - boč, ved' je ú - boč

II. 1. Za - be - lej sa, môj šu - haj - ko,  
 2. V tej ú - bo - či, v tej ú - bo - či  
 3. A ja by sa, môj šu - haj - ko  
 4. Ved' je ú - boč, ved' je ú - boč

**ALTI**

7. 1. Za - be - lej sa, môj šu - haj - ko,  
 2. V tej ú - bo - či, v tej ú - bo - či  
 3. A ja by sa, môj šu - haj - ko  
 4. Ved' je ú - boč, ved' je ú - boč

Príklad 8: Július LETŇAN: *Letia pávi*. Archív speváckeho zboru Technik STU. (ukážka)

bu - - de *mf* Ja-ničko-vo ličko na ňom líhať

bu - - de *mf* Ja - - nič - -

bu - - de *mf* Ja - - nič - -

bu - - de *mf* Janič-kovo ličko na ňom

bu - - de *p* Ja-ničkovo ličko na ňom líhať

-ko - - vo *p* lič - - ko lí - hať

-ko - - vo *p* lič - - ko lí - hať

lí-hať bude Janič-kovo ličko na ňom líhať

**Príklad 9:** František PRÁŠIL: Dve trávničky. In: Kardoš, Dezider (red.): *Slovenské spevy pre mužské, ženské a miešané sbory*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958. (ukážka Hrabala, hrabala)

Ťahavo

SOPRÁN I.

*mf*

Hra - ba - la, hra - ba - la, nič ne - na -  
 Hra - baj, dzif - če, hra - baj, Bo - že ci  
 Hra - baj, dzif - če, hra - baj, to že - ľe -  
 Hra - baj, dzif - če, hra - baj, ot kra - ja

SOPRÁN II.

ALT

*mf*

Hra - ba - la, hra - ba - la,  
 Hra - baj, dzif - če, hra - baj,  
 Hra - baj, dzif - če, hra - baj,  
 Hra - baj, dzif - če, hra - baj,

**Príklad 10:** Zdenko MIKULA: *Spievala by som*. Štyri slovenské ľudové piesne pre ženský zbor a capella. Bratislava : Hudobný fond, 1982. (ukážka 1. Spievala by som si)

Soprani

1. *ff* *f*  
 2. *ff* *f*

Spieva - la by som si, spie - va - la, spie - va - la, spievala by

Spieva - la by som si, spie - - va, spie - -

Alti

1. *ff* *f*  
 2. *ff* *f*

Spie - - va, spie - va, spie - va, spie - -

Spie - - va, spie - va, spie - va, spie - -



**Príklad 11:** Zdenko MIKULA: *Spievala by som. Štyri slovenské ľudové piesne pre ženský zbor a capella*. Bratislava : Hudobný fond, 1982. (ukážka 2. Žatevná)

40

*mf* Po dvo-re ľá - húčko, *f* po i - - zbe ti - - chú - -

*mf* ver som si *f* do - - nies - la,

*mf* ver som si *f* do - - nies - la, ej.

*mf* ver ..... som si *f* do - - nies - la, ..... do - nies -

*mf* ver ..... som si *f* do - - nies - la, ..... do - nies -

**Príklad 12:** Zdenko MIKULA: *Spievala by som. Štyri slovenské ľudové piesne pre ženský zbor a capella.* Bratislava : Hudobný fond, 1982. (ukážka 4. Horehronské klebetnice)

zas. Od-tr-hol Ja - nič - ko žit - ný klas,  
 zas. *f* Ej, vy - le - - - te - la  
 zas. *f* Ej, vy - le - - - te - la  
 k se - be zas. Od-tr-hol Ja - nič - ko klas,

70  
 ej, do - ma, ej, da - li, da - ry  
 ho - lu - bi - ca zo ska - ly,  
 ho - lu - bi - ca zo ska - ly,  
 ej, ne - bo - la som do - ma, ej, keď da - ry da - li, da - ry

**Príklad 13:** Zdenko MIKULA: *Spievala by som. Štyri slovenské ľudové piesne pre ženský zbor a capella*. Bratislava : Hudobný fond, 1982. (ukážka 4. Horehronské klebetnice)

sa zvr - tu - je, sa zvr - tu - je, sa zvr - tu - je, sa zvr - tu - je. Kdes, Kdes, Kdes, Kdes

**Príklad 14:** Jozef MALOVEC: *Kysucké piesne pre miešaný zbor a capella*. Bratislava: Slovenský hudobný fond, 1981. (ukážka)

jój, jój, jój, jój,

ňeplač, dziefča, ňenariekaj, aj tak mo - ju ňebudzeš,

**Príklad 15:** Jozef MALOVEC: *Kysucké piesne pre miešaný zbor a capella*. Bratislava: Slovenský hudobný fond, 1981. (ukážka)

*ff* *Più mosso*

O-šu-me-la hora, aj ten —

O-šu-me-la hora, —

zeľe — ny haj, aj ten — zeľe —

á, — hora, aj ten — zeľe —

aj ten — ze-ľe -

aj ten — ze-ľe -

**Príklad 16:** Ondrej FRANCISCI: Dve z Rovného. In: KARDOŠ, Dezider (red.): *Slovenské spevy pre mužské, ženské a miešané sbory*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958. (ukážka)

*Lento e rubato*

TENOR I.  
TENOR II.  
BAS I.  
BAS II.

Za-be-lej sa, za-be-lej,  
Hej, hej, za-be-lej,  
Hej, hej, za-be-lej,

**Príklad 17:** Ondrej FRANCISCI: Úboče, úboče. Archív speváckeho zboru Technik STU. (ukážka)

*Tutti:* 3. A ja mla - dý,

T  
ze-lené ú-bo-če, ú-boče, ú-bo-če, zelené ú-bo-če,  
stratil som huňu v ňom, grúňu môj, grúňu môj, stratil som huňu v ňom,  
zo skál vodu pi-jem; a ja mladý va-lach zo skál vodu pi-jem,

B  
ú - - bo - - če, hej,  
grú - ňu môj, hej,  
a ja mla - - dý,

## Summary

### THE SONG GENRE OF MEADOW SONGS TRÁVNICE IN 20<sup>TH</sup> CENTURY SLOVAK CHORAL MUSIC

Meadow songs are a folk song genre which was widespread in the mountain regions of Slovakia, as part of the traditional song repertoire of women. Relatively frequently, Slovak composers set meadow tunes and songs to music for choirs. They favoured this particular folk song genre principally from the 1950s to the 1980s, when there was increased interest among domestic authors in composing with folk material.

Taking the examples of selected composers (Alexander Moyzes, Bartolomej Urbanec, Ondrej Francisci, Július Letňan, Jozef Malovec, Zdenko Mikula, František Prášil, Alfréd Zemanovský) and their works for choirs, we have attempted to generalise the compositional procedures used in treatments of the folk song genre of meadow songs. The composers tended to work with the folklore model in very similar ways. Usually the tunes sounded in full, though there might be repetitions of some lines (melodic lines) in whole or in part. The melody was in most cases carried by the highest voice, with the other voices following it surrhythmically. Less frequently there was an independent polyphonic leading of voices, with these voices generally imitating part of the tune. On account of the dialogic nature of the singing of meadow songs there was a relatively high occurrence of canonical voice leading. The voices' movement in relation to one another depended also on the composer's artistic aim. The attempt to preserve authentic features of the folk model, and to lead the voices in harmony with the procedures of traditional folk singing, ruled out any more essential authorial changes and interventions in the chosen folk model.

From analysis of selected components, the finding emerged that Slovak composers knew the meadow songs and their performance practice well. Indeed, they were aware of their links to other song genres associated with the meadow songs repertoire in the traditional milieu (mowing songs, harvest songs, lullabies, shepherds' songs). These overlaps were revealed on the one hand while selecting tunes for compositional treatment, and again in the series arrangement of songs in the context of cycles. These realities subsequently exerted an influence on the dramaturgy of the choral groups' cycles.