ZBIERKA KAROLA PLICKU AKO JEDEN Z PRAMEŇOV KRESÁNKOVEJ PRÁCE O SLOVENSKEJ ĽUDOVEJ PIESNI

Miriam Timková

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

Abstract

During the period 1940 – 1943 Jozef Kresánek worked as an official of the Musical Section of Matica slovenská in Martin. Here he had the opportunity to make acquaintance, among other sources, with the extensive manuscript collection of Slovak folk songs by Karol Plicka. Kresánek, when processing this collection for the first time, gained knowledge which he afterwards put to use in his synthetic work *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného* [The Slovak Folk Song from the Musical Standpoint] (1951, ²1997). Here he used Plicka's manuscript records of Slovak folk songs to illustrate individual styles in Slovak folk singing. Apart from adopting selected extracts, Kresánek relies in this work on the various studies by Plicka, establishing continuity and simultaneously reevaluating them in the light of his own knowledge.

Keywords: Jozef Kresánek, Karol Plicka's collection, the Slovak folk song

Jozef Kresánek (1913 – 1986) sa podieľal na formovaní slovenskej etnomuzikológie nielen svojou pedagogickou činnosťou, ale predovšetkým svojou výskumnou a zberateľskou prácou. Jej výsledky postupne rozvíjal vo svojich viacerých publikáciách: v monografickej syntéze *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného* (1951, ²1997)[1], ktorá predstavuje pre slovenskú etnomuzikológiu prácu zakladateľského významu, ale aj v piesňovej zbierke *Zuzka Selecká spieva* (1943)[2] z repertoáru jednej speváckej osobnosti a vo vydaní hudobnohistorického prameňa z 18. storočia *Zbierka tancov a piesní*

[1] KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného.* Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951. Reprint Bratislava : Národné hudobné centrum, ²1997.

[2] KRESÁNEK, Jozef: *Zuzka Selecká spieva. Piesne z Dobrej Nivy.* Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, 1943.

Anny Szirmay-Keczerovej (1967),[3] kde poukázal na ľudovú pieseň a hudbu v kontakte so šľachtickým prostredím. Problematiku ľudovej hudby okrajovo spomenul aj vo svojom diele *Sociálna funkcia hudby* (1961),[4] kde vymedzil na základe sociálnej funkcie ľudovú tvorivosť na dve podvrstvy: tzv. ochotnícku činnosť a ľudovú tvorbu. Zároveň poukázal na subjektivizmus vzťahu človeka a piesňovej tvorby v ľudovom prostredí – jedinec spieva pieseň, akoby ju zložil sám, a hoci autor ľudovej piesne nie je známy, pôsobí tu fenomén určitého kolektívneho subjektu.

Svoje poznatky o slovenskej ľudovej piesni, predovšetkým o jej hudobnej stránke, zhrnul Kresánek vo svojej priekopníckej monografii *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného,* publikovanej začiatkom 50. rokov 20. storočia. Táto práca priniesla geneticko-historickú teóriu slovenskej ľudovej piesne, ktorá sa venuje vzniku a vývinu viacerých štýlov v slovenskom ľudovom speve.[5] Obsahuje prvý syntetizujúci pohľad na slovenskú ľudovú pieseň, ktorý vznikol nielen na základe využitia širokého pramenného materiálu, ale aj na báze zhodnotenia názorov viacerých autorov – nielen domácich, ale aj z ďalších európskych regiónov. V zásade však táto práca smerovala k pochopeniu tzv. ľudového hudobného myslenia pomocou analýzy a klasifikácie hudobnej štruktúry slovenských ľudových piesní.[6] Overovaniu výsledkov a hypotéz z Kresánkovej monografie o slovenskej ľudovej piesni sa venovali nasledujúce generácie slovenských etnomuzikológov a táto práca sa stala východiskom aj pre vznik ďalšej syntézy o slovenskej ľudovej hudbe.[7]

Pre práce syntetizujúceho zamerania je dôležitá široká pramenná báza, na základe ktorej možno určité poznatky zovšeobecňovať. Z tohto hľadiska malo pre Kresánka zásadný význam obdobie jeho pôsobenia vo funkcii referenta v Hudobnom odbore Matice slovenskej v Martine v rokoch 1940 – 1943. V tomto období mal možnosť detailne sa oboznámiť a pracovať s mnohými významnými prameňmi slovenských ľudových piesní, uloženými v Matici slovenskej, ktoré pochádzali hlavne z obdobia druhej polovice 19. a prvej polovice 20. storočia: zbierka piesňových textov Andreja Halašu, publikovaná zbierka Slovenské spevy, Bartókova rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní, rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku, ale aj menšie rukopisné aj publikované regionálno-lokálne zbierky domácich aj zahraničných zberateľov, pôsobiacich na Slovensku (Ladislav Berka, Teodor Hirner, Jozef Valašťan-Dolinský, Karol Anton Medvecký, Jozef Emanuel Jankovec a ďalší).[8]

---

3 KRESÁNEK, Jozef (ed.): *Zbierka tancov a piesní Anny Szirmay-Keczerovej.* Praha; Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, [1]1967, Bratislava : Opus, [2]1983.

4 KRESÁNEK, Jozef: *Sociálna funkcia hudby.* Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1961, s. 133-148.

5 ELSCHEK, Oskár: Genetické teórie ľudovej hudby a Kresánkova klasifikácia. In: *Ethnomusicologicum*, roč. 1, 1993, č. 1, s. 11-25.

6 URBANCOVÁ, Hana: Prínos Jozefa Kresánka k slovenskej etnomuzikológii a európsky kontext. In*: Slovenská hudobná veda (1921 – 2001). Minulosť, súčasnosť, perspektívy.* Zborník k 80. výročiu založenia Katedry hudobnej vedy FFUK. Ed. Ľubomír Chalupka. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FFUK; Slovenská muzikologická asociácia pri SHÚ, 2001, s. 131-143. URBANCOVÁ, Hana: Kategória hudobného myslenia v Kresánkovej teórii slovenskej ľudovej piesne. In*: Slovenská hudba*, roč. 30, 2004, č. 1-2, s. 53-63.

7 ELSCHEKOVÁ, Alica – ELSCHEK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, [3]2005, s. 63-124. (Bratislava : Osvetový ústav, [1]1961)

8 URBANCOVÁ, Hana: Jozef Kresánek ako etnomuzikológ. In: *Jozef Kresánek (1913 – 2013) – inšpiratívna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry*. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie v rámci BHS 2013. Ed. Ľubomír Chalupka. (v tlači)

K mimoriadne hodnotným zbierkam, ktoré mali nadregionálny charakter, patrila aj rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku, uložená v Matici slovenskej (dnes Slovenská národná knižnica) v Martine. Táto zbierka vznikala v období rokov 1923 – 1938, keď bol Plicka zamestnaný v Matici slovenskej ako zberateľ hudobného folklóru. Pri svojej zberateľskej práci sa dostal do mnohých regiónov Slovenska a navštívil aj slovenské enklávy v zahraničí. Z jeho zberateľskej činnosti vznikla rozsiahla rukopisná zbierka, ktorá bola uložená v Matici slovenskej spočiatku bez predbežného roztriedenia a opisu.[9]

Kresánek sa s touto zbierkou oboznámil ako referent Hudobného odboru Matice slovenskej. Rozsah využitia Plickových rukopisných zápisov v syntéze o slovenskej ľudovej piesni naznačuje, že Kresánek musel s touto zbierkou hlbšie pracovať. Hoci pôsobil v Matici slovenskej iba krátko, vykonal tu prvú evidenciu Plickovej rukopisnej zbierky slovenských ľudových piesní, na ktorú neskôr mohli nadviazať ďalší bádatelia. Plickove rukopisné zápisy slovenských ľudových piesní, ktoré pochádzajú z väčšiny regiónov Slovenska, sa stali pre Kresánka aj dôležitou materiálovou základňou na sformulovanie jeho téz v práci *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*.[10]

V tejto práci Kresánek poukázal na skutočnosť, že z dôvodu rozmachu zberateľskej činnosti v oblasti slovenských ľudových piesní postupne vyplýva aj nutnosť ich podrobnejšieho odborného spracovania a teoretického zhodnotenia. Preto je jeho syntetická monografia významná nielen z pohľadu sumarizovania poznatkov o ľudovej piesni v súčasných a historických súvislostiach, ale aj novým prístupom k analýze a klasifikácii ľudových piesní na základe ich hudobnej štruktúry.

Za základný parameter štrukturálnej analýzy slovenských ľudových piesní Kresánek vymedzil tonalitu. Pri riešení otázok tonality a tónového systému konfrontoval svoje názory a kriticky ich prehodnocoval aj so staršími teoretickými prácami domácich autorov (Štefan Fajnor, Ján Levoslava Bella, Mikuláš Schneider-Trnavský, Milan Lichard, František Zagiba a ď.). Na základe konfrontácie s autormi bulharskej, chorvátskej, srbskej, ukrajinskej, poľskej či maďarskej etnomuzikologickej školy (Béla Bartók, Zoltán Kodály, Leoš Janáček, Peter Panoff, Dobri Christov a i.) si Kresánek vytvoril vlastný systém analýzy a klasifikácie slovenskej ľudovej piesne. Pri mnohých ľudových piesňach si Kresánek všímal aj hudobnú štruktúru a text ľudovej piesne v komplexnom sociálnom a historicko-vývinovom meradle, nezriedka pri nich upozornil aj na ukážky od iných zberateľov a vzájomné súvislosti medzi piesňami v interetnickom kontexte.

---

9 O osudoch tejto Plickovej rukopisnej zbierky slovenských ľudových piesní a o viacerých fázach jej základnej evidencie pozri: TIMKOVÁ, Miriam: *Zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku a Plickova pozostalosť*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2011.

10 URBANCOVÁ, Hana: Rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku – otázky evidencie a spracovania prameňov. In: *Od lidové písně k evropské etnologii. 100 let Etnologického ústavu Akademie věd České republiky. / Vom Volkslied zur Europäischen Ethnologie. 100 Jahre Ethnologisches Institut der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik*. Ed. Jana Pospíšilová, Jana Nosková. Brno : Etnologický ústav AV ČR, 2006, s. 235.

V Kresánkovom systéme analýzy a klasifikácie tonalita ako základné kritérium triedenia ľudových piesní predstavuje prvý stupeň klasifikácie piesní. Pri jej vymedzení vychádzal z rozlíšenia dôležitosti jednotlivých tónov v tónovom systéme podľa ich funkcií, pričom sa opieral o myšlienku viacerých centrálnych tónov. Na základe tonality Kresánek vyčlenil tieto tri štýlové vrstvy slovenských ľudových piesní:

1. tetrachordálne piesne,
2. kvintakordálne piesne,
3. harmonické piesne.

Vo svojej práci ich prezentoval ako tri na seba nadväzujúce vývinové štádiá, vzájomne prepojené prechodnými piesňovými útvarmi. Tetrachordálne piesne spojil na základe historických a sociálnych kontextov so starou roľníckou kultúrou, kvintakordálne piesne s pastierskou (valaskou) a valašskou kolonizáciou a harmonickú pieseň hodnotil ako výsledok vplyvu umelej hudby na ľudovú pieseň.[11]

Na ilustráciu jednotlivých štýlov a hudobnoštrukturálnych javov v slovenskom ľudovom speve Kresánek uviedol vo svojej práci množstvo hudobných ukážok slovenských ľudových piesní, ktoré vyberal z viacerých publikovaných aj rukopisných prameňov.

K publikovaným prameňom patrí v prvom rade jedna z našich najvýznamnejších zbierok slovenských ľudových piesní, viacdielna zbierka *Slovenské spevy* (1880 – 1926). Kresánek na ukážku vyberal aj zo zápisov z vlastnej publikovanej zbierky *Zuzka Selecká spieva* (1943) a zo svojich rukopisných zápisov z terénu.[12] Dôležitým prameňom na vysvetlenie jeho teoretických úvah sa však pre neho stali zápisy z rukopisnej zbierky Karola Plicku, uložené v Matici slovenskej v Martine. V jeho publikácii *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného* z celkového počtu 200 piesňových ukážok tvoria spolu 29 zápisov slovenských ľudových piesní, ktoré pochádzajú z rôznych regiónov Slovenska. Okrem zápisov z tejto zbierky Kresánek citoval niektoré piesňové ukážky aj z Plickových publikovaných štúdií.

V prvej časti svojej monografie („Časť všeobecná") síce Kresánek uviedol menej hudobných ukážok ako v jej druhej časti („Časť štrukturálna"), ale napríklad z Plickovej rukopisnej zbierky tu citoval hneď tri piesne: *Pani mámo, peknú ceru máte* z Nesluše,[13] žatevnú pieseň *Gazda náš, gazda náš* z Marikovej[14] a obradovú pieseň „na Jána" *Ej, o vanoci* z Trenčianskej Teplej.[15] Pri viachlasnej piesni z Marikovej s prednesom na spôsob sólo – tutti Kresánek upozornil na problematiku viachlasu, typickú najmä pre severozápadné Slovensko. Obradovosť piesní a ich starobylosť spojil Kresánek na základe spoločného zborového spievania s ich štrukturálnou homogénnosťou – stabilnosťou nápevu a textu, čo zapríčinilo malý výskyt piesňových variantov.

Prostredníctvom Plickových zápisov Kresánek riešil aj rozšírenie niektorých piesňových typov mimo územia Slovenska – názorným príkladom je vojenská balada *Pani mámo, peknú ceru máte*, ktorú porovnal aj so zápismi od ďalších zberateľov a zapisova-

---

11 URBANCOVÁ, Hana: Doslov. In: Ref. 1, [Reprint z roku 1951.] ^{2}1997, [nestr.].
12 URBANCOVÁ, Ref. 8.
13 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 37.
14 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 42.
15 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 74.

teľov (Daniel Sinapius Horčička, Ján Kollár, Karol Anton Medvecký) a predpokladá jej rozšírenie aj v Poľsku, Rusku, na Morave a v Sliezsku.[16]

V „Časti štrukturálnej" Kresánek využil celkove 27 Plickových zápisov slovenských ľudových piesní. Veľmi často sa na ne odvolal pri piesňach staršej, predharmonickej kultúry. Napríklad, v prípade zbojníckej piesne *Temnička, temnička* (z Lihotky na Orave)[17] Kresánek poukázal na nevhodnosť použitia Bartókovho systému triedenia piesní, nakoľko v našich piesňach nie je taká prísna zhoda finálnych tónov s centrálnymi tónmi. Preto je potrebné vytvoriť nový systém, ktorý bude vychádzať priamo zo štruktúry slovenskej ľudovej piesne. Podobnú situáciu centrálneho tónu vysvetľoval aj pri obradovej piesni „na Vajana" *Svätý Jano, svätý Jan* z Omšenia pri Trenčíne.[18]

V trávnici *Ej, to moje hrdielko* z Rojkova[19] upozornil na problematiku chromatických zmien určitých tónov (jav transmutácie) v piesni. Taktiež tu vyzdvihol prioritu hudobného myslenia nad technikou hry na hudobných nástrojoch, aj keď pri ukážke jánskej obradovej piesne *Jaka naša sobutečka jasna* z obce Babie pri Giraltovciach[20] kolísanie tónu c^2 – cis^2 pripísal vplyvu konštrukcie píšťal.

Podstatu funkčnosti tetrachordálneho systému piesní Kresánek vysvetlil na viacerých ukážkach Plickových zápisov piesní. Napríklad, na dvoch tanečných piesňach *De orali a kopali* a *A tá moja mladá žena* z obce Očovské Dúbravy[21] objasnil autentické spájanie dvoch tetrachordov. Rôzne kombinácie spájania tetrachordov (autentické, plagálne) pokladal Kresánek za charakteristické práve pre piesne tanečné, ako ďalšie príklady uviedol pieseň *Ne do cirňa, ne do cirňa* z Radomy[22] k tancu *do šaflika* či svadobnú pieseň *Ej, zahrajce mi, huci* z Párnice.[23]

Z prechodného typu tetrachordálno-kvintakordálnych piesní Kresánek vyberal z viacerých Plickových zápisov, napríklad svadobnú pieseň *Ideme, ideme* z Ústia nad Oravou[24] či pieseň *Nehodivaj do nas* k tancu *zažrivská* z Rabčíc na Orave.[25] Nápevy týchto piesní charakterizujú skupinu piesní, keď sa (podľa Kresánka) prenikanie tetrachordálneho systému do kvintakordálneho dialo na základe stavby kvintakordu smerom zhora nadol. Obdobný funkčný princíp a tzv. kvintovanie pokladal Kresánek za typický jav najmä pri piesňach zbojníckych a trávniciach (ako príklady uviedol zbojnícku pieseň *Janošik, Janošik* z Vasilova na Orave[26] a trávnicu *Ej, spievala bych hlasom* zo Záskalia.[27]

Opačný princíp v tomto systéme (keď ide o stavbu kvintakordu smerom zdola nahor) definoval Kresánek na príklade obradovej jánskej piesne z Plickových zápi-

16 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 37.
17 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 88.
18 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 89.
19 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 102.
20 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 104.
21 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 116-117.
22 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 135.
23 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 136.
24 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 141.
25 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 142.
26 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 143.
27 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 143.

sov *Svätý Juričko, otvor poličko* z lokality Kochanovce pri Trenčíne.[28] Z piesní kvintakordálnej vrstvy, pomocou ktorých Kresánek prezentoval rôzne problémy analýzy a klasifikácie na základe hudobnej štruktúry slovenských ľudových piesní, by sa mohol spomenúť Plickov zápis piesne *Či to zvony zvonia* z lokality Mariková.[29] Kresánek tu vysvetlil prípad tzv. sťahovania melódie na konci piesne (v uvedenej ukážke o kvartu nižšie) na základe tonálneho cítenia. Ide o jav, keď sa hyperiónické piesne postupne menili na lydické, čo je charakteristické práve pre túto lokalitu.

Samostatnú kapitolu v Kresánkovej monografii predstavuje podhalanská tonalita, ktorú prezentoval aj na príklade Plickovho zápisu tanečnej piesne *Janíčko maličký* z obce Lokca na Orave.[30] V tejto súvislosti vyslovil Kresánek predpoklad, že pieseň môže súvisieť s podobným typom piesní na území Poľska.

Hoci Kresánek venoval pozornosť hlavne piesňam starších vrstiev, medzi jeho zápismi sú zastúpené aj harmonické piesne novej kultúry. I keď v kapitole o tzv. nových piesňach neuviedol konkrétne notové ukážky z Plickových zápisov, na príklade ľúbostnej piesne *A ta naša zahradečka* z Kardošovej zbierky (Spevy z východného Slovenska) odkázal na viaceré varianty tejto piesne z Plickovej rukopisnej zbierky, ktoré pochádzajú z rôznych lokalít Slovenska (Cirocké Dlhé, Šamudovce, Ochtiná, Tisovec a mnohé ďalšie).[31]

Okrem tonality si Kresánek vo svojej práci podrobne všímal aj ďalšie parametre piesňovej štruktúry: melodiku, formu a rytmicko-metrickú zložku. Ako príklad by sme mohli uviesť Plickov zápis piesne *Gajdujte, gajdičky* k tancu *do krutu* z Važca.[32] Kresánek tu poukázal na rytmickú dvojznačnosť tanečnej piesne, ktorá by pri zmene rytmickej štruktúry mohla byť vnímaná aj ako deklamačná pieseň, čiže pieseň netanečná, a uviedol oba Plickove zápisy tejto piesne – melodický aj rytmický.

Kresánek vo svojej monografii nepoužil pôvodnú rukopisnú podobu Plickových zápisov, ale publikoval ich vo svojom vlastnom „čistopise", vďaka čomu bol vlastne prvým editorom Plickových rukopisných záznamov.[33] Hoci Plicka svoje zápisy spočiatku vydával v rukopisnej podobe, ako to dosvedčuje piesňová zbierka *Eva Studeničová spieva* (1929),[34] ide len o veľmi malé množstvo vydaných piesní v porovnaní s celkovým počtom jeho rukopisných zápisov. Kresánek sa tak musel vysporiadať aj s problémom editovania Plickových rukopisných záznamov, ktorý rieši slovenská etnomuzikológia v súvislosti s jeho rukopisnou zbierkou prakticky až dodnes.

Podľa našich doterajších skúseností s Plickovou rukopisnou zbierkou uloženou v Slovenskej národnej knižnici v Martine a s pozostalosťou Karola Plicku uloženou v Slovenskom národnom múzeu v Martine môžeme opísať spôsob, akým Kresánek Plickove zápisy editoval. Na príklade zápisov z obce Mariková (Príloha, Príklady

---

28 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 145.
29 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 151.
30 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 176.
31 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 260.
32 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 203.
33 URBANCOVÁ, Ref. 8.
34 PLICKA, Karol: *Eva Studeničová spieva*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, [1]1928. (Martin : Osveta, [2]1984.)

1a,b,c; 2a,b) možno poukázať na spôsob práce Kresánka s Plickovými zápismi.[35] Keďže Plicka zhotovil ku každej zaznamenanej piesni niekoľko typov zápisov (melodický prvopis, textový prvopis, melodický čistopis), zaujímalo nás, akú predlohu si Kresánek zvolil na uverejnenie.[36] Na základe porovnania sa ukázalo, že ako ukážky si vyberal tie Plickove zápisy, ktoré mali aj melodický čistopis. Na porovnanie s publikovanou ukážkou v Kresánkovej monografii uvádzame podobu Plickovho melodického čistopisu a melodického prvopisu piesne *Gazda náš, gazda náš* (Príklad 1b), kde Plicka zapísal aj niekoľko melodických variantov. Tieto varianty však Kresánek nezverejnil, nakoľko pri danej piesni riešil vo svojej práci inú problematiku, než je otázka variability melódie.

Karol Plicka sa nevenoval iba zberateľskej činnosti v teréne. Svoje skúsenosti a postrehy, komentáre a názory publikoval aj v podobe kratších odborných textov. Ich významnou súčasťou boli aj piesňové ukážky, ktoré Plicka vyberal priamo zo svojej rukopisnej zbierky. Z týchto Plickových publikovaných štúdií čerpal príklady piesní aj Kresánek. Ako príklad by sme mohli uviesť ukážku vojenskej piesne *Taljansko, Taljansko* z obce Hrochoť,[37] ktorú vybral z Plickovej štúdie *Svetová vojna v ľudových piesňach slovenských* (1929).[38] V súvislosti so zápismi važtianskych piesní zase Kresánek upozornil na Plickovu štúdiu *Važtianske piesne* (1931).[39]

Plickove štúdie a odborné články obsahujú mnohé poznatky a názory, s ktorými sa Kresánek názorovo konfrontoval. Preto okrem Plickových zápisov slovenských ľudových piesní, ktoré využil na ilustráciu svojich názorov, vo svojej práci citoval viacero Plickových odborných článkov. Z nich sa najviac odvolával na štúdiu *Pastýřská hudební kultura v lidové písni slovenské.*[40] Je to jedna z ťažiskových Plickových prác, kde autor poukázal na vplyv ľudových nástrojov na vznik hudobnej predstavivosti. Autor tu vysvetlil, že je mylné pokladať cirkevné piesne alebo gregoriánsky chorál za základ ľudových stupníc, lebo v skutočnosti sú tónovým základom týchto stupníc píšťaly toho-ktorého kraja, ktoré podmieňujú preferenciu a používanie určitých tónin a stupníc v piesňach. Plicka svoje predpoklady potvrdil aj na príkladoch piesní z jednotlivých regiónov. Kresánek Plicku citoval doslovne: „Bezpečně tvrdím, že toniny slovenských písní jsou dány a určeny tónovými řadami píšťal tu užívaných".[41] Plicka vo svojej štú-

---

35 Piesne z Marikovej z Plickovej rukopisnej zbierky (časť uložená v Slovenskej národnej knižnici v Martine a časť, ktorú obsahuje Plickova pozostalosť uložená v Slovenskom národnom múzeu v Martine) autorka spracovala a výsledky publikovala v štúdii: TIMKOVÁ, Miriam: Piesňový repertoár obce Mariková z rukopisnej zbierky Karola Plicku. In: *Hudobný archív 16*. Ed. Viera Sedláková. Martin : Slovenská národná knižnica, 2009, s. 246-290.

36 K problému editovania Plickových rukopisných zápisov pozri: TIMKOVÁ, Miriam: Piesne z obce Lazy pod Makytou v zápisoch Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 4 (30), 2013, č. 1, s. 104-136.

37 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 118.

38 PLICKA, Karel: Svetová vojna v ľudových piesňach slovenských. In: *Slovenské pohľady*, roč. 45, 1929, č. 6-8, s. 460-465.

39 PLICKA, Karel: Važtianske piesne. In: *Slovenské pohľady*, roč. 47, 1931, č. 9, s. 543-547.

40 PLICKA, Karel: Pastýřská hudební kultura v lidové písni slovenské. In: *Národopisní Věstník československý*, roč. 22, 1929, č. 4, s. 259-261.

41 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 70 – cit.

dii ďalej poukázal na tieto konkrétne druhy píšťal a ich vplyv na slovenskú ľudovú pieseň:

1. Pre oblasť severozápadného Slovenska a tzv. poľských Goralov sú charakteristické najmä zobcové píšťaly bez dierok, pri ktorých sa rad tónov vytvára prefukovaním. Týmto spôsobom môžu píšťaly vytvoriť tónový rad*: g (h) d (f) g (a) h (cis) d (e) f.* Ako spomínal Plicka vo svojej štúdii, posledných 7 tónov tvorí tzv. podhalanskú stupnicu, ktorú tak nazval poľský muzikológ Adolf Chybińsky. Na základe herných princípov píšťal sa tento sled tónov udomácnil v ľudovej hudbe aj na našej strane Karpát.
2. Pre oblasť z okolia Detvy a pre Zvolenskú župu je typická fujara / *fujera* – nástroj s 3 alebo 4 dierkami. Tvarovo je väčšia ako typ maďarského nástroja *furulya*, ktorý má však 5 až 6 dierok. Pri hre vytvára mixolydický rad tónov durového charakteru s typickou malou septimou.

V závere svojej štúdie Plicka rozdelil vplyv píšťal na stupnice ľudových piesní z jednotlivých krajov Slovenska nasledovne:

- lydický charakter piesní so zväčšenou kvartou je typický pre oblasť Trenčína a západné Slovensko;
- mixolydický charakter je príznačný pre okolie Zvolena a Zvolenskú stolicu;
- dórsky charakter piesní s veľkou sextou je typický pre regióny južného Slovenska (Gemer, Hont);
- podhalanská stupnica zasahuje oblasť Karpát a severných Tatier;
- výskyt neutrálnych tónov a intervalov Plicka odvodil z hry na píšťalách.

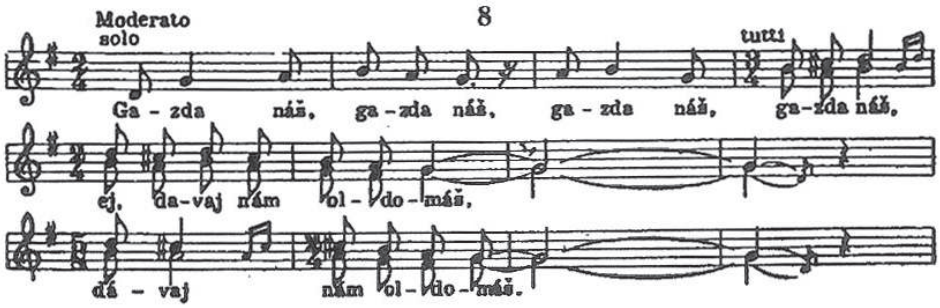
Kresánek s Plickovými názormi súhlasil a poukázal na to, že ľudový nástrojový inštrumentár má veľmi dôležitý vplyv na tvorbu piesní. Plickove poznatky však obohatil a rozšíril porovnaním s inými etnikami (Maďari, Rumuni) a uviedol ďalšie súvislosti: napríklad, na základe novších poznatkov z historiografie aj etnografie upozornil na podobnosť slovenských ľudových hudobných nástrojov s rumunskými (fujara, gajdy, píšťaly). Kresánek aplikoval tiež Plickov názor, že spomenutý postup výskumu – na základe existencie jednotlivých hudobných nástrojov poznávať hudobnú podstatu ľudových piesní daného národa – možno využiť aj pri výskume u iných národov, nielen u nás.[42]

Plickove poznatky publikované v štúdiách tvorili súčasť širšieho spektra názorov na slovenskú ľudovú pieseň. Rozsiahla Plickova rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní poslúžila ako dôležitý hudobný materiál, na ktorom mohol Kresánek ilustrovať funkčnosť a podporiť logiku svojej geneticko-historickej teórie o vzniku a vývine hudobných štýlov ľudovej piesne na Slovensku. Súčasne mohol porovnávať Plickove zápisy so zápismi zo staršieho aj novšieho obdobia – buď so svojim vlastnými, alebo od iných zberateľov (napríklad od Jána Geryka, Karola Antona Medveckého, Bélu Bartóka či zo zbierky *Slovenské spevy*), a tak ich mohol na základe analýzy hudobnej štruktúry začleniť do celkového vývinového kontextu slovenskej aj európskej ľudovej piesne.

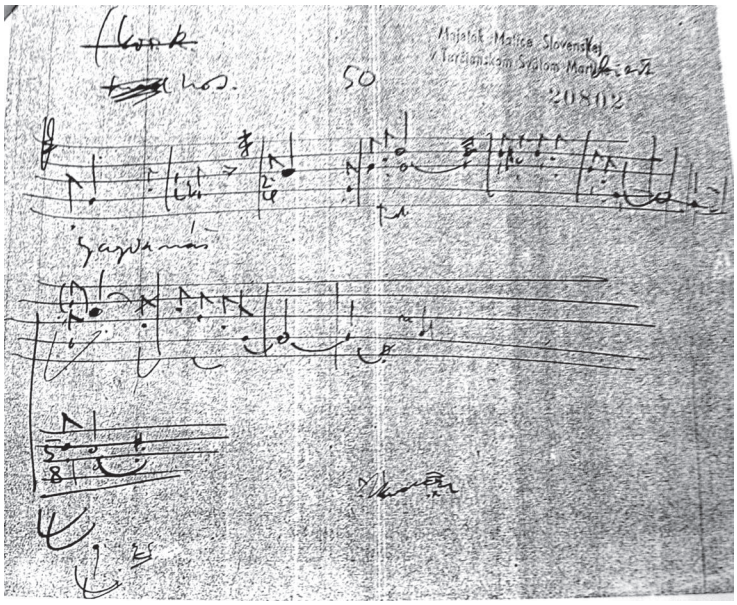
Štúdia je súčasťou grantu VEGA č. 2/0165/10 riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

[42] KRESÁNEK, Ref. 1, s. 70-71, 119-120, 172-175.

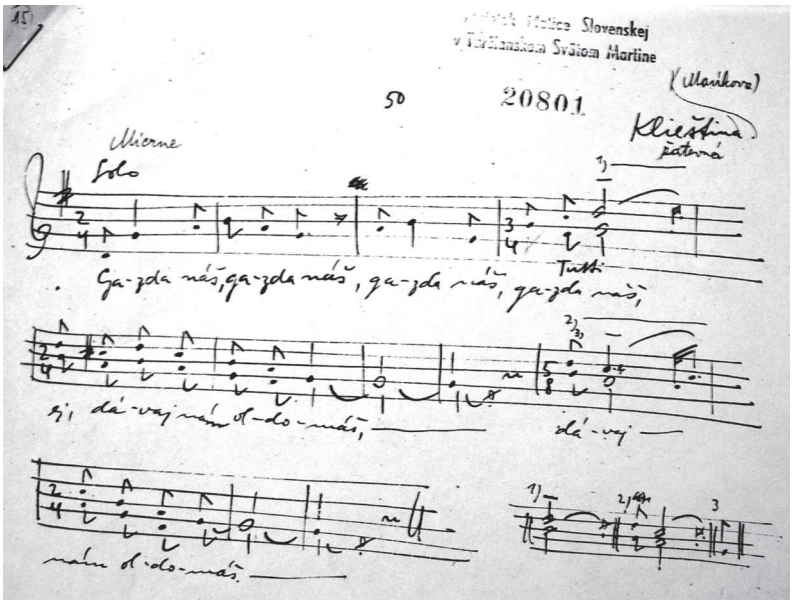
PRÍLOHA



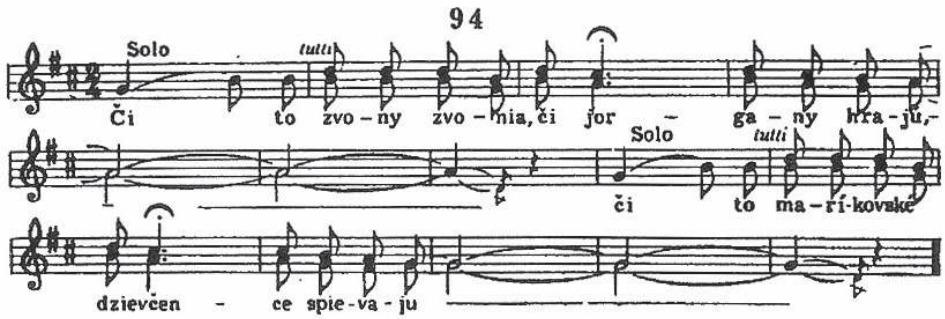
Obr. 1a: Ukážka Kresánkovho editovania Plickovho zápisu žatevnej piesne-trávnice *Gazda náš, gazda náš* z Marikovej (Kresánek 1951, s. 42).



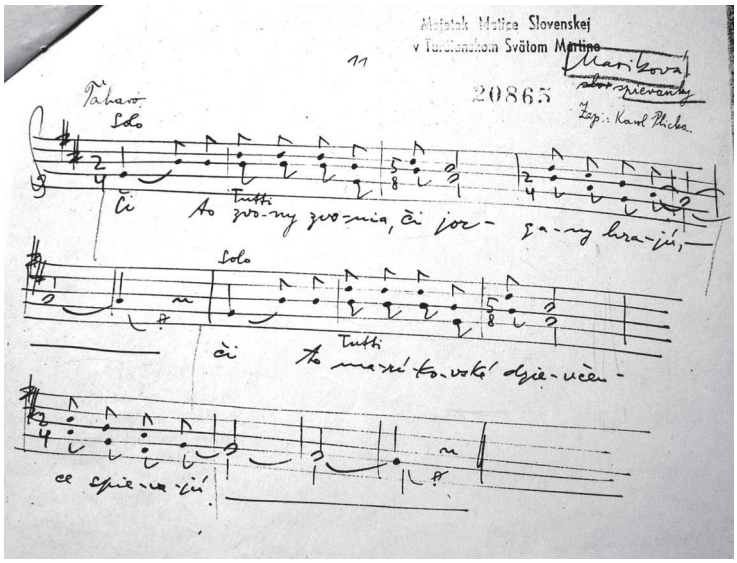
Obr. 1b: Ukážka Plickovho melodického prvopisu piesne *Gazda náš, gazda náš* z Marikovej z rukopisnej zbierky K. Plicku v Slovenskej národnej knižnici v Martine (Sign. A VII 20802).



Obr. 1c: Ukážka Plickovho melodického čistopisu piesne *Gazda náš, gazda náš* z Marikovej z rukopisnej zbierky K. Plicku v Slovenskej národnej knižnici v Martine (Sign. A VII 20801).



Obr. 2a: Ukážka Kresánkovho editovania Plickovho zápisu piesne-trávnice *Či to zvony zvonia* z Marikovej (Kresánek 1951, s. 151).



Obr. 2b: Ukážka Plickovho melodického čistopisu piesne-trávnice *Či to zvony zvonia* z Marikovej z rukopisnej zbierky K. Plicku v Slovenskej národnej knižnici v Martine (Sign. A VII 20865).