

ANALÝZA RYTMICKÉHO SPRIEVODU V ĽUDOVÝCH HUDBÁCH NA SLOVENSKU

JANA AMBRÓZOVÁ

*Mgr. Jana Ambrózová, PhD.; Katedra etnológie a etnomuzikológie, Filozofická fakulta
Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, Hodžova 1, 949 74 Nitra; jambrozova@ukf.sk*

ABSTRACT

Mainly thanks to an improvement in recording techniques and the technical feasibility of a more thorough analysis of field recordings, research of traditional ensemble music has extended its range to include analysis of the style features of harmonic-rhythmic accompaniment in traditional string bands. In an analysis of the interpretation styles of selected accompanists (viola and double bass players) the key objective was to define the fundamental features of the rhythmic component of their music. This was achieved by examining the rhythmic motifs forming its inner structure. The core of the analysis consists in the search for relevant differences between the notational and the actually-sounding form of individual rhythmic patterns. Theoretical and methodological premises of the analysis are presented, taking particular note of the findings of music psychologists researching rhythm perception and cognition, and acknowledging the musical-structural complexity of harmonic-rhythmic accompaniment in traditional string music in Slovakia. One of the results of the analytic work is a systematisation of the rhythmic models identified, with a system of alphanumeric codes which replaces their graphic musical representation.

Keywords: traditional string bands, harmonic-rhythmic accompaniment, style features of rhythmic accompaniment, style of music interpretation, systematisation, model of rhythmic accompaniment, type and variant of rhythmic accompaniment

Počas niekoľkých desaťročí vývoja slovenskej etnomuzikológie sa menili alebo kryštalizovali koncepcie výskumu tradičnej inštrumentálnej hudby, jeho hlavné ciele a náhľady na ľudový hudobný nástroj ako zdroj zvuku (tónu), ale aj ako funkčný článok v systéme rurálnej kultúry či širšieho sociálno-kultúrneho systému. Hoci začiatky sústredného a systematického výskumu ľudových hudobných nástrojov možno hľadať v 50. rokoch 20. storočia, problematika nástrojových združení a tradičnej ansámblovej

hudby sa výraznejšie pertraktovala v slovenskej odbornej literatúre až v neskoršom období 70. – 80. rokov 20. storočia.

Témy a výskumné okruhy, ako napríklad proces historického vývoja inštrumentálnych zoskupení na našom území, typológia ľudových hudieb z hľadiska nástrojového obsadenia, regionalizácia hudobných interpretačných štýlov a pod., našli svoje teoretické spracovanie v odborných výstupoch rôzneho typu. Najmä dizertačné práce z posledných rokov¹ svojím tematickým zameraním pomerne jasne poukazujú na to, že otázka špecifickosti interpretačného stvárnenia hudobného materiálu rôznymi ľudovými hudbami, resp. problematika herného štýlu jednotlivých hráčov je stále jednou z ťažiskových tém štúdia tradičnej ansámbovej hudby.

V kontexte zámerov tejto štúdie je významné podotknúť, že v prípade výskumu interpretačných štýlov hráčov v ľudových hudbách sa donedávna hlavná pozornosť venovala hre primáša (prípadne druhého huslistu). Hráčom *sprievodnej funkcie*,² predovšetkým v sláčikových ľudových hudbách alebo ľudových hudbách, ktoré tvoria okrem sláčikových aj iné typy hudobných nástrojov, sa na Slovensku primárne venovali len dvaja autori,³ a to v pomerne nedávnej minulosti.

Relatívne malé zastúpenie precíznejších analýz hudobného sprievodu v doterajších etnomuzikologických prácach slovenských autorov má svoje dôvody. Na jednej strane sa sprievodní hráči ocitli na periférii cieleného bádania z dôvodu veľkého záujmu o hudobnoštýlovú analýzu hry primášov ľudových hudieb. Na druhej strane sa harmonicko-rytmický sprievod analyzoval v menšej miere predovšetkým pre značné technické nároky na kvalitu zvukového záznamu hráčov a s tým priamo súvisiacu úroveň a spektrum využiteľných metód analytickej práce.

Cieľom tejto štúdie je prezentovať výsledky dlhodobejšieho výskumu zameraného na analýzu štýlových znakov hudobného sprievodu v tradičných sláčikových hudbách. Výskumnú vzorku tvorili kontráši a hráči na kontrabase v piatich rómskych ľudových hudbách z obce Poniky, Hrochoť, Valkovňa a Telgárt (čiastočne tiež z Ponickéj Huty a Šumiaca). Komparatívny hudobný materiál sme rozšírili o zvukové a audiovizuálne záznamy nahraté v uvedených lokalitách v 60. a 70. rokoch 20. storočia. Vzhľadom na

¹ Napríklad GAŠPAR, Igor: *Inštrumentálna improvizácia a variácia ľudových piesní Podpoľania v sláčikových ľudových hudbách*. [Dizertačná práca] Bratislava : Univerzita Komenského, 2002; OBUCH, Peter: *Tradičné sláčikové združenia na Myjavsku*. [Diplomová práca] Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2006; prípadne LÁBSKY, Miroslav: *Variačná technika predníkov Podpoľania*. [Dizertačná práca]. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2007.

² Hráči *sprievodnej funkcie* majú v tradičných sláčikových hudbách za úlohu realizovať hudobný sprievod k vedúcim melodickým nástrojom, reprezentovaným primášom alebo ďalšími huslistami. Veľmi zjednodušene je možné povedať, že základ jeho štruktúry tvorí jeden krátky, opakujúci sa rytmický motív s určitým tónovým/viaczvukovým obsahom. Preto možno *hudobný sprievod* nazvať aj sprievodom *harmonicko-rytmickým*. Z hľadiska nástrojového obsadenia sú sprievodnými hráčmi najčastejšie: tzv. *kontráš* (hráč na husliach alebo viole), hráč na kontrabase, cimbele alebo akordeóne. Termíny *rytmický sprievod* a *harmonický sprievod* sú výsostne pracovné. Využívajú sa v prípadoch, keď sa pertraktuje len jedna z dvoch parciálnych zložiek hudobného sprievodu.

³ AMBRÓZOVÁ, Jana: *Štýlové znaky hry sprievodných nástrojov v ľudových hudbách na Slovensku : So zreteľom na typy rytmického sprievodu*. [Dizertačná práca]. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2010; FALTUS, Róbert: *Harmónia v ľudovej hudbe inštrumentálnych zoskupení na Slovensku*. [Dizertačná práca]. Bratislava : Univerzita Komenského, 2004.

šírku danej problematiky a veľkú hudobnoštruktúrálnu komplexnosť harmonicko-rytmického sprievodu sme vedeckej analýze podrobili výlučne jeho rytmickú zložku, a to prostredníctvom analýzy krátkych, tradíciou ustálených rytmických motívov, ktoré sú základom jej štruktúry. V nasledujúcom texte budeme tieto rytmické tvary označovať pojmom *modely rytmického sprievodu*.

Pohnútkou k realizácii výskumu bola potreba vytvoriť východiskovú teoretickú bázu pre ďalší, podobne koncipovaný výskum. Dôležitým stimulom analytickej práce bola dostupnosť technického vybavenia, potrebného na relatívne presné grafické zobrazovanie atribútov skúmaných hudobných vzoriek a výrazný teoretický rozmach v ďalších vedných disciplínach (konkrétne v hudobnej psychológii, resp. v hudobnej percepcii a kognícii), ktorý nastal v poslednej tretine 20. storočia a pokračuje dodnes. Niektoré z poznatkov hudobnej psychológie totiž výrazne ovplyvnili náhľady na skúmané javy (najmä hudobný rytmus) a spôsob vedeckej interpretácie výsledkov analýz.

Vzhľadom na veľké množstvo informácií a javov, o ktorých môžeme v súvislosti s práve predstavovaným výskumom na tomto mieste hovoriť (ktoré však táto štúdia nemôže svojím rozsahom obsiahnuť v ich úplnosti), sme za jej obsahové ťažisko zvolili predstavenie metodologickej časti výskumu a teoretických východísk, ktoré ho pomohli koncipovať.⁴

Rytmický sprievod v kontexte etnomuzikologickej literatúry

V etnomuzikologických prácach slovenských autorov⁵ sa v súvislosti s rytmickým sprievodom v sláčikových hudbách najčastejšie operuje zjednodušenými, notačne definovanými rytmickými modelmi. Každý z nich sa považuje za tradíciou ustálenú rytmickú štruktúru, funkčne zviazanú s konkrétnou tanečnou vrstvou (či konkrétnym tanečným typom) alebo s fázou tanca, charakteristickou istým tempom interpretácie.

V prípade kontrášov ide o tieto základné rytmické tvary (každý z nich tiež demonštruje zjednodušený rytmický zápis, Príklad 1):

- a) pohyb v neviazaných štvrtových hodnotách, späť s krúživými tancami starého štýlu; tento rytmický model sa považuje za jeden z najarchaickejších,
- b) *osminový duvaj*,⁶ späť s tanečnou vrstvou starého štýlu, ktorého štruktúru tvoria štyri osminové hodnoty, zviazané hrou *legato* po dve,
- c) rytmický model štyroch neviazaných osminových hodnôt,

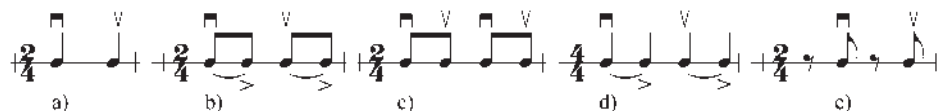
⁴ Práve veľký dôraz na predstavenie zvoleného aspektu práce spôsobil, že v štúdiu nie je možné nájsť veľkú časť kvalitatívneho materiálu, ktorý by sa priamo týkal skúmaných ľudových hudieb. Ten bude zverejnený prostredníctvom iných publikačných výstupov.

⁵ Napríklad: DÚŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001.

⁶ V literatúre je možné stretnúť sa s pomenovaniami ako *dvojitý duvaj* (v prípade *osminového duvaja*) alebo *jednoduchý duvaj* (v prípade *štvrtového duvaja*). Provnaj: DÚŽEK – GARAJ, Ref. 5, s. 63-67. Snahou tejto práce nie je spôsobiť „terminologický zmätok“, aktuálne termíny však považujeme za výstižnejšie práve vzhľadom na rytmickú stavbu východiskových typov rytmického sprievodu, ktoré denominujú.

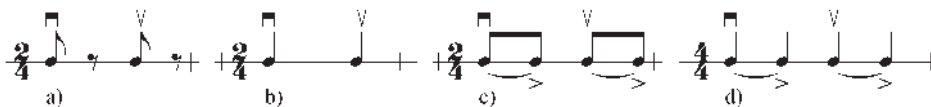
- d) *štvrtťový duvaj*, späť s tanečnými formami tzv. nového štýlu; základ jeho rytmickej štruktúry tvoria štyri štvrtťové hodnoty, zviazané hrou *legato* po dve,
 e) *es-tam*, využívaný pri hre tanečnej hudby v skočnom (rýchlom) tempe; model je však späť aj s niektorými typmi párových, ženských či mužských tancov mierneho tempa.

Príklad 1



Rytmické modely, ktoré využívajú hráči na kontrabase (Príklad 2), čiastočne korešpondujú s hrou kontrášov. Pre skočné tempo, do veľkej miery tiež pre rôzne tanečné typy starého a nového štýlu, je charakteristický rytmický pohyb v osminových hodnotách (na každú dobu pripadá jedna osminová hodnota s pomlčkou) (a). V miernom tempe sa stretávame takisto so „štvrtťovou“ podobou predošlého modelu (b) a v spojení s krúživými tancami starého a nového štýlu s duvajovým pohybom, či už v osminových (najmä staršie tanečné vrstvy) (c) alebo štvrtťových hodnotách (tance tzv. nového štýlu) (d).

Príklad 2



Pri analýze sme všetky spomenuté rytmické modely vnímali ako východiskové rytmické tvary, pričom za jeden z kľúčových kvalitatívnych znakov sme považovali ich vnútornú časovú symetriu. To znamená, že časový úsek jednej metrickej jednotky (= dĺžky jednej rytmickej štruktúry) sa vždy delí rytmickými jednotkami na párny počet rovnako dlhých úsekov, resp. na rovnako dlhé úseky.

Fundamentálnou teorémou vedeckého skúmania rytmického sprievodu je, že každá z týchto východiskových rytmických štruktúr nadobúda v procese svojej hudobnej interpretácie jednotlivými hráčmi individualizovanú, z časovo-dynamického hľadiska špecifickú podobu. V takom prípade je podstatou analýzy komparácia dĺžkovo-dynamických parametrov znejúcej verzie rytmických modelov s ich východiskovým typologickým tvarom s cieľom určiť rozdiely medzi nimi a pokúsiť sa tieto rozdiely zdôvodniť a uviesť do súvisu s ďalšími aspektmi herného štýlu a ansámblovej hry.⁷

⁷ Je veľmi dôležité poznamenať, že rozdiely medzi znejúcou a notačne definovanou východiskovou podobou modelu rytmického sprievodu sa netýkajú **zmeny počtu** konštitutívnych rytmických jednotiek, ale najmä variability ich dĺžkových a dynamických vzťahov v rámci modelu.

Na tomto mieste sa javí ako efektívne a pracovne veľmi užitočné terminologicky od seba odlíšiť dve kategórie rytmických tvarov, a to cez prizmu dichotómie *typ* a *variant* rytmického sprievodu. Pod *typom* rytmického sprievodu budeme chápať východiskové, reprezentatívne podoby rytmických modelov tak, ako sme ich predstavili v úvode tejto časti štúdie. Máme na mysli *osminový duvaj*, *štvrtový duvaj*, modely neviazaných štvrtových a osminových hodnôt a *es-tam*. Možno sem však zaradiť aj rytmický model k valčíku, tangu a k ďalším, z hľadiska hudobného sprievodu osobitým tancom, ktorých melódie sú súčasťou repertoára skúmaných muzík. Na základe dĺžkovo-dynamic- kých odchýlok budeme za *varianty* považovať odlišné podoby jednotlivých typov.

Jedným z krokov pri voľbe vhodných metód vedeckej práce bolo kriticky prehodnotiť a tvorivo nadviazať na metodologické postupy využité v už publikovaných prácach. Po bližšom štúdiu dostupnej literatúry bolo možné rozdeliť odborné práce, zaoberajúce sa aspoň sčasti touto problematikou, na dve skupiny. Autori diel prvej skupiny použili na grafické uchopenie rytmického sprievodu notovú znakovú sústavu, autori druhej skupiny využili na demonštráciu niektorých vlastností herných prejavov iné zobrazovacie prostriedky.

Do prvej skupiny patrí publikácia Bernarda Garaja (v spoluautorstve so Stanislavom Dúžekom), Jozefa Hrušovského a Miroslava Lábskeho.⁸ Odborné články a štúdie, primárne zamerané na rozbor rytmického sprievodu, reprezentujú práce Petra Michaloviča a Jaromíra Gelnara. Viacero cenných zmienok o charaktere hudobného sprievodu k rôznym typom tanca sprevádzaných detailnými notovými zápismi sa nachádza v prácach Cyrila Zálešáka.⁹

B. Garaj sa v kapitole *Slovenské ľudové tance z hľadiska hudobného*¹⁰ okrem iného cielene zameriava na klasifikáciu rytmických sprievodov na úrovni ich základných, tradíciou ustálených typov, a to cez prizmu typológie ľudového tanca alebo jeho vývinových vrstiev. Obsah práce týkajúci sa rytmiky hudobného sprievodu vždy dopĺňajú informácie rôzneho charakteru. Tie pomáhajú osvetliť existenciu rôznych rytmických variantov, či už vo vzťahu k rôznym hráčom, lokalitám, alebo k charakteru spevného či tanečného prejavu. V prácach J. Hrušovského a M. Lábskeho možno nájsť aj smerodajné odkazy na technický stav hudobných nástrojov, spôsob ich držania, alebo samotné zdôraznenie významu techniky pravej ruky ako dôležitých faktorov ovplyvňujúcich interpretáciu rytmického sprievodu. V porovnaní s mierou koncentrácie na interpretačné štýly predníkov je však záujem obidvoch autorov o charakter hudobného sprievodu výrazne nižší, a to aj napriek tomu, že mali k dispozícii analytické zvukové záznamy jednotlivých hráčov.

P. Michalovič sa okrem všeobecného úvodu do problematiky obmedzil na stručnú charakterizáciu rytmickej štruktúry osminového duvaja kontráša J. Ovšaka zo Zámu-

⁸ DÚŽEK – GARAJ, Ref. 5; LÁBSKY, Ref 1; HRUŠOVSKÝ, Jozef: *Sláčikové ľudové hudby regiónov východného Slovenska : Ľudová hudba a piesne Zámutova*. Prešov : Prešovská univerzita, Fakulta humanitných a prírodných vied, 2007.

⁹ GELNAR, Jaromír: *Kontrovaní v hrčavské lidové hudbě*. In: *Radostná země*, roč. 8, 1958, s. 14-28; MICHALOVIČ, Peter: *Krúživé tance na východnom Slovensku z hľadiska hudobného sprievodu*. In: *Slovenský národopis*, roč. 44, 1996, č. 4, s. 449-453; ZÁLEŠÁK, Cyril: *Ľudové tance na Slovensku*. Bratislava : Osveta, 1964.

¹⁰ DÚŽEK – GARAJ, Ref. 5, s. 61-100.

tova (okr. Vranov nad Topľou). Predostrel návrh notového zápisu rytmického variantu, zohľadňujúci jeho príznačné rytmické zvláštnosti, a pomerne výstižne vyvodil zistené špecifiká z techniky držania a ťahu sláčikom. Súčasťou štúdie nie sú rozsiahlejšie notové transkripcie.

J. Gelnar analyzoval hru kysuckého kontráša Petra Benka z Čierneho (okr. Čadca). Na základe zvukových záznamov jeho hry sa pokúsil identifikovať všetky rytmické varianty hudobného sprievodu k dvom tancom a následne ich transkribovať. Autor sa zameral aj na kvalitatívnu zmenu zistených variantov počas hry sprievodu k jednotlivým piesňam, čo možno z metodologického hľadiska vnímať ako výrazné pozitívum. V štúdiu ponúka veľavravnú synoptickú partitúru, obsahujúcu zjednodušený prepis vokálnej formy nápevu a viacnásobné uvedenie hudobného sprievodu kontráša.

Príklad 3: Časť partitúry zachytávajúca hudobný sprievod k tanču *Do kulanego* k piesni *Zavunzali Cygunovi oči*. Transkriboval F. Dobrovolný (In: GELNAR, Ref. 11, s. 18).

The image displays a musical score for a dance accompaniment, organized into two systems. The first system, labeled 'I.', consists of five staves. The second system, labeled 'II.', consists of four staves and includes the annotation '(se zpěvem)' (with singing). The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The notation features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and complex phrasing. Dynamic markings such as accents and slurs are used throughout the score to indicate performance nuances.

Zvolený zámer autora, teda čo najkomplexnejšie interpretovať povahu rytmického sprievodu (zasadiť ho do lokálneho folklórneho prostredia, identifikovať, čo najdôkladnejšie zachytiť jeho variantné podoby a na príkladoch poukázať na spôsob jeho používania vo vzťahu k repertoáru a hernej príležitosti), nie je síce pre obmedzený rozsah štúdie realizovaný dostatočne vyčerpávajúco, štúdia je však metodologicky v mnohom prínosná a inšpiratívna.

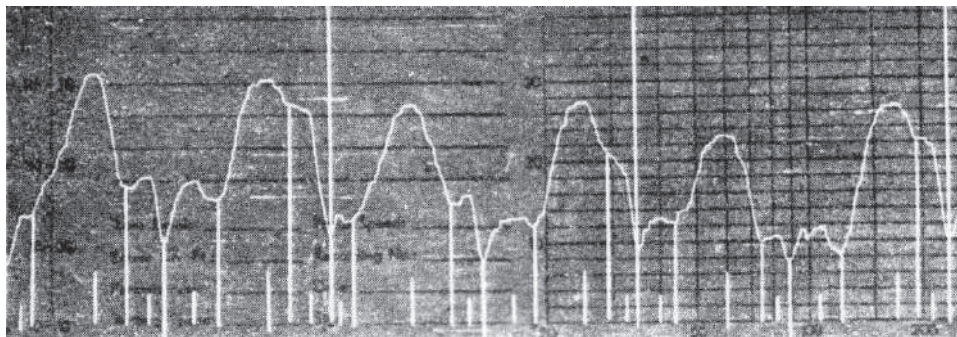
Inovatívne prístupy k výskumu rytmického sprievodu zaznamenávame v prácach troch či štyroch autorov.¹¹ Vo viacerých z nich sa autori sústredili na riešenie otázky,

¹¹ HOLÝ, Dušan: *Probleme der Entwicklung des Stils der Volksmusik : Volkstümliche Tanzmusik auf der mährischen Seite der Weissen Karpaten*. Brno : Universita J. E. Purkyně, 1969; HOLÝ, Dušan: Rytmické zvláštnosti v ľudovej tanečnej hudbe na Hornácku. In: *Slovenský národopis*, roč. 8, 1965, č. 1, s. 57-65; HOLÝ, Dušan – POKORNÝ, Otakar: O přesnou a přehlednou notační fixaci rytmu. In: *Český lid*, roč. 51, 1964, č. 5-6, s. 317-319; AMBRÓZOVÁ, Ref. 3; GAŠPAR, Igor: *Štýlové osobitosti ľudových hudieb na Podpolaní*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, 2006; LUKÁČOVÁ, Alžbeta: *Samko Dudík a jeho kapela : Fenomén výraznej osobnosti v tradičnej hudobnej kultúre*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2010.

ako postaviť analýzu rytmu, ťažko graficky uchopiteľného hudobného parametra, na exaktnejšiu, stabilnejšiu platformu. Akýmsi pomyselným krokom vpred bol v ich prípade iný spôsob grafického zobrazenia hudobného priebehu.

Isto najkonštruktívnejší a najinšpiratívnejší prístup k tejto problematike predostrel vo svojich etnomuzikologických prácach Dušan Holý, ktorý sa venoval hudobnému sprievodu kontrášov na Hornácku.¹² Vychádzal z premisy, že ľudová inštrumentálna hudba¹³ sa v tejto regionálnej oblasti herne produkuje v špecifických „metricko-rytmických mierach“, ktoré podliehajú istému – pre danú oblasť typickému – vnútornému časovému zákonu. Rytmike hudobného prejavu pripisoval – popri viachlase, ornamente a niektorých znakoch prednesu ľudovej hudby – celkovo štýlotvorný význam.¹⁴

V rámci analýz interpretačných štýlov miestnych muzikantov sa okrem iného sústredil na štúdium „dvojsmyku“ (t. j. osminového duvaja). Porovnával predovšetkým trvanie a mieru dynamického zvýraznenia jednotlivých osminových hodnôt, čo mu s istou odchýlkou umožnila krivka, zaznamenaná pomocou prístroja značky Brüel&Kjær.¹⁵ Už po prvých meraniach (v milimetroch) zistil, že dĺžky poltaktí (predstavujúce v podstate dĺžky jednotlivých ťahov sláčikom) sa nezhodujú, avšak realizujú sa v pomerne stabilne zachovávaných dĺžkových pomeroch. To isté platilo aj v prípade dĺžok jednotlivých „osminových“ hodnôt duvajového modelu. Tieto hodnoty neboli v interpretovanom modeli rovnako dlhé (ako naznačuje notový zápis východiskového tvaru tohto typu sprievodu), ale dĺžkovo výrazne asymetrické (Obr. 1).



Obr. 1: Krivka zaznamenávajúca osminový duvaj v priestore troch taktov, vytvorená hladinovým zapisovačom Brüel&Kjær (In: HOLÝ, *Probleme der Entwicklung*, Ref. 11, s. 168).

Na základe meraní vybraných dĺžkových intervalov v rámci grafickej reprezentácie zaznamenaných rytmických variantov vytvoril niekoľko reprezentatívnych modelových kriviek duvajového sprievodu, reprezentujúcich herný štýl každého skúmaného

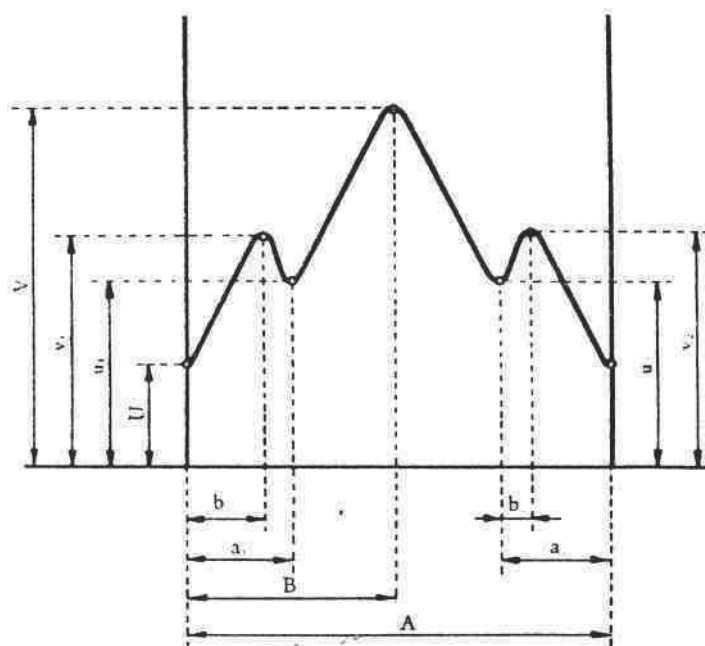
¹² Jeho metódu práce využil aj K. Dvořák, a to v záverečnej práci o hrochotskej tradičnej ansámblovej hudbe. Pozri: DVOŘÁK, Karel: *Sdružená lidová nástrojová hudba v Hrochoti pod Polanou*. [Diplomová práca]. Brno: Universita J. Ev. Purkyně, 1968.

¹³ A v úzkom vzťahu s ňou v rôznej miere aj ľudový tanec a vokálny prejav.

¹⁴ HOLÝ, *Probleme der Entwicklung*, Ref. 11, s. 125.

¹⁵ Prístroj simultánne reagoval na amplitúdové zmeny vo vstupnom akustickom signále, ktoré následne plynule v čase zaznamenával pomocou prídavného zapisovača na pásku (Obr. č. 1). Hráči boli snímaní sólovo, bez inštrumentálneho sprievodu.

hráča. Okrem viacerých iných prínosných zistení je v prípade riešenia tejto problematiky smerodajné jednoznačné stanovisko, ktoré formuloval v jednej zo svojich štúdií: „Táto nerovnakosť rytmického vnútri dvoch štvrtí [osminových rytmických hodnôt] je v ľudových hudbách s duvajovým sprievodom jedným zo základných elementov, ktorými sa od seba vzájomne odlišujú, vedľa prvkov dynamických a prednesových, ktoré s rytmickými tvoria najvyššiu jednotu.“¹⁶ Dodáva, že lokálne obyvateľstvo je schopné tieto rozdiely vnímať a vedome či podvedome ich v rozličnej miere zohľadňuje aj pri tanci či speve, čím celkom jednoznačne poukázal na mimoriadne tesnú rytmickú prepojenosť všetkých parciálnych zložiek hernej či hudobno-tanečnej príležitosti.



Obr. 2: Modelová krivka dynamického priebehu v úseku jedného poltaktu (dve viazané osminové rytmické hodnoty) a jej jednotlivé parametre, na ktoré sa autor pri meraní sústredil (In: HOLÝ, Probleme der Entwicklung, Ref. 11, s. 170).

Výskumné metódy D. Holého a jeho náhľady na problematiku sú v mnohom nadčasové a mimoriadne prínosné. Podarilo sa mu odkryť nové možnosti poznávania vnútorných zákonitostí tvorby osobitých rytmických tvarov, výraznou mierou prispel k definovaniu významu pojmu *štýlový znak* v rytmickom sprievode a celkom jednoznačne poukázal na potrebu interdisciplinárneho prístupu k skúmaniu tejto problematiky. Je pozoruhodné, že napriek tomu, že práce publikoval v pomerne dávnej dobe, ostali jeho pracovné postupy dlhé obdobie nerozvinuté a neaplikované v ďalších výskumoch.

V súvislosti s analytickými postupmi D. Holého nie je možné obísť niekoľko ďalších odborných prác, ktorých autori postupovali pri analýzach sprievodnej hry podob-

¹⁶ HOLÝ, Rytmické zvláštnosti, Ref. 11, s. 62

ným spôsobom, z rôznych dôvodov však neprekonali hranicu väčšej presnosti a hlbšej koncentrácie na okruh problémov spätých s rytmickým sprievodom (akým je, napríklad, zmena rytmických modelov v priebehu hudobnej interpretácie, vzťah rytmickej a harmonickej zložky hudobného sprievodu a pod.).¹⁷ Pomocou počítačového editora zvuku znázorňovali oscilogramové priebehy zvukových vzoriek a metricko-rytmické zvláštnosti sprievodnej hry vyvodzovali na základe sluchového vnemu a vizuálnej reflexie krivky oscilogramu. Na základe obsahu sprievodného textu ku grafom možno povedať, že oscilogramami len graficky demonštrovali už predtým auditívne zistené zvláštnosti. To, napríklad, I. Gašparovi neskôr pomohlo k diferenciacii jednotlivých rytmických variantov duvajových podôb podpolianskej oblasti.¹⁸ Ním navrhnutý spôsob kategorizácie rytmických tvarov však možno len veľmi obmedzene aplikovať na materiál z iných lokalít Slovenska.

Bližší pohľad na koncepčné aspekty niektorých práve predstavených prác jasne poukázal na to, že analyzovať rytmické špecifiká hudobného sprievodu prostredníctvom notových zápisov nie je vhodným postupom. Pri vnímaní a následnej analýze rytmu sa totiž autori obmedzujú na zobrazovacie možnosti notového písma, čo vzhľadom na povahu hudobného rytmu vonkoncom nestačí. Okrem toho v prípade skúmania sprievodu na úrovni minuciózných špecifik rytmických modelov nie je veľmi efektívne pracovať s kolektívnymi nahrávkami ľudových hudieb. V takých prípadoch je totiž k dispozícii najmä oscilogram (resp. frekvenčná obálka so svojimi parametrami), ktorý vo všeobecnosti neodráža finálny percipovaný model herného prejavu, len jeho fyzikálne parametre (a už vôbec nie v prípade, keď sú v zázname eliminované, či upravené isté frekvenčné oblasti s cieľom auditívne zvýrazniť hru sprievodných nástrojov).¹⁹

Na základe uvedeného prehľadu sa javí miera poznania vo sfére danej problematiky pomerne vysoká. Môžeme povedať, že všetky práce pomohli do určitej miery zodpovedať viaceré dôležité otázky spojené s daným objektom skúmania a poukázali na existenciu mimoriadne širokého spektra rôznych variantných podôb východiskových typologických tvarov rytmického sprievodu. Spomenutý súbor náhľadov je však do veľkej miery metodologicky nekonzistentný, v niektorých ohľadoch povrchný, roztrieštený medzi viaceré parciálne tematické okruhy, a preto je vhodné pokúsiť sa ho vo viacerých aspektoch prepojiť do komplexnejšieho celku.

Ciele analýzy rytmického sprievodu

Unifikácia metód výskumu rytmického sprievodu v prostredí slovenskej a českej etnomuzikológie doteraz nebola predmetom intenzívnejšieho vedeckého diskurzu.

¹⁷ LUKÁČOVÁ, Ref. 11; GAŠPAR, Ref. 11.

¹⁸ GAŠPAR, Ref. 11, s. 112-114.

¹⁹ Autorom sa však niektoré postupy nedajú vôbec zazlievať, ak sú pre daný typ analýzy k dispozícii výlučne archívne záznamy ansámblovej hry. V takom prípade je ale nutné uviesť si, čo v daných grafických zobrazeniach vlastne je a čo nie je možné vidieť, resp. ktoré parametre oscilogramu ponúkajú pre analýzu rytmického sprievodu relevantné informácie (v prípade záznamov kolektívnej hry ich nie je mnoho).

Napriek zjavnej originalnosti a progresívnosti niektorých prác nie je otázka vedeckej metódy v rámci tejto oblasti výskumu uspokojivo vyriešená. Okrem toho aj niektoré skúsenosti s prvotným spracovaním terénnych nahrávok poukázali na to, že analýza rytmu v hudobnom sprievode sláčikovej ľudovej hudby je vzhľadom na povahu tohto hudobného elementu celkovo „epistemologickým“ problémom, a to bez ohľadu na to, na akej úrovni alebo z akej východiskovej platformy sa na rytmický sprievod nazerá.²⁰

Jednou z hlavných výskumných otázok nie je preto len otázka „Ktoré a aké rytmické motívy sa využívajú v hudobnom sprievode v skúmaných ansámblach?“, ale najmä otázka „Ako rytmické, resp. časovo-dynamické vlastnosti hudobného sprievodu vedecky poznávať a klasifikovať tak, aby boli saturované požiadavky etnomuzikológie?“. Z toho následne vyplýva potreba stanoviť, ktoré aspekty interpretácie a výslednej podoby rytmického sprievodu by sa mali považovať za konštitutívne prvky interpretačného štýlu sprievodných hráčov.²¹ Kľúčové otázky udávajúce charakter rytmickej analýzy by sa dali zhrnúť do nasledujúcich bodov:

1. Ktoré/„aké“ rytmické motívy sa využívajú v hudobnom sprievode v skúmaných ansámblach a akým spôsobom ich analyzovať a systematizovať?
2. Ktoré časovo-dynamické atribúty využívaných rytmických tvarov v hudobnom sprievode by sa mali podrobiť analýze z hľadiska potrieb etnomuzikologickej teórie?
3. V akom vzťahu stojí rytmický aspekt sprievodnej hry voči harmonickej zložke a akým spôsobom sa vzájomne ovplyvňujú?
4. Ako sa menia určité časovo-dynamické kvality hudobného sprievodu vo vzťahu k hudobnému kontextu v rámci samotného herného prejavu v čase/v procese mezigeneračnej transmisie?
5. V akom vzťahu stoja jednotlivé verzie rytmického sprievodu voči tradičným tanečným typom, piesňovým typom/žánrom?
6. Ktoré časovo-dynamické aspekty hudobného sprievodu sa javia ako štýlotvorné z pohľadu samotných hráčov?

Charakter položených otázok naznačuje, že kategóriu osobitosti chápeme najmä cez prístup *etic*, čo znamená, že štruktúra prvkov, ktorá vedie k vnímaniu osobitosti interpretačného štýlu, je určená na základe náhľadov a poznania autora práce (do veľkej miery vychádzajúceho z poznávacích nástrojov hudobnej teórie). Napriek tomuto prístupu sme počas celého výskumu vnímali rôzne poznámky týkajúce sa subjektívnych postojov, motivácií a náhľadov samotných hráčov na podobu a podstatu vlastných herných štýlov či štýlov hry ostatných muzikantov ako mimoriadne dôležitý, komplementárny informačný materiál.

²⁰ Niektoré dôležité poznatky, súvisiace s vnímaním, konceptualizáciou a vytváraním rytmických štruktúr, predstavíme v inej časti tejto štúdie.

²¹ V tomto prípade je východiskovou definícia *interpretačného štýlu* ako funkčného systému hudobnoštruktúrnych a technicko-interpretáčnych prvkov, ktoré spôsobujú osobitosť herného prejavu v určitom hudobnom kontexte. (Porovnaj: LENG, Ladislav: *Slovenské hudobné nárečia*. Bratislava : Národné osvetové centrum, 1993, s. 4.)

Metodologické aspekty analýzy rytmického sprievodu

I. Terénny výskum

Náhľady na dĺžkovo-dynamické vlastnosti rytmických tvarov, obsiahnuté v prácach D. Holého, a precíznosť v meraní rytmických odchýlok v osminovom duvaji výrazne ovplyvnili niektoré dôležité časti celej výskumnej práce. Prvou z nich bolo zvukové a audiovizuálne snímanie hráčov vybraných ľudových hudieb v teréne. To muselo priniesť jednak dostatočné množstvo technicky kvalitných vzoriek sólového (= akusticky v najväčšej možnej miere izolovaného od ostatných hráčov) herného prejavu jednotlivých muzikantov, jednak záznamy ich hry počas kolektívnej súhry s ostatnými členmi ľudovej hudby. Druhou nevyhnutnosťou bol videozáznam herného prejavu každého hráča. Dôraz sa kládol na najzreteľnejšie zachytenie týchto javov: používané prstoklady, pohyby hráčov počas hrania, ich komunikácia počas hrania a počas herných páuz, spôsob držania hudobných nástrojov. Treťou podmienkou bolo získanie vyčerpávajúcej vzorky rytmických tvarov, ktoré majú jednotliví hráči vo svojom aktívnom aj latentnom repertoári, resp. ktorými reagujú na neštandardný hudobný repertoár.²²

Pamäťovým médiom bol minidisk, technické zabezpečenie nahrávania mal na starosti profesionálny zvukový technik. Spôsob ukladania dát na médium paralelne s nahrávaním sme zvolili tak, že hudobný prejav každého hráča sa umiestnil do jednej z dvoch stôp stereo-fonického záznamu na každom z minidiskov (o výhodách takéhoto spôsobu snímania hovoríme na inom mieste). Tomu sa prispôbilo technické vybavenie záznamovej techniky.

II. Grafická reprezentácia skúmaných aspektov rytmických štruktúr

Jednu z najvýznamnejších fáz vo výskume predstavovalo spracovanie zvukových záznamov a grafická reprezentácia zaznamenananej hudby. Téma obmedzenosti notového znakového systému je v etnomuzikologickej diskusii dlhotrvajúcim, doteraz nie celkom vyriešeným problémom.²³ Technické možnosti, ktoré ponúka výpočtová tech-

²² Počas každého nahrávania sme pri interpretácii piesní sledovali nasledujúci model:

1. jedna strofa piesne v interpretácii všetkých hráčov (*tutti*),
2. jedna strofa v interpretácii primáša,
3. jedna strofa v interpretácii kontráša, v prípade väčšieho počtu sprievodných hráčov nasledovali postupne sólové interpretácie jednej strofy každým z nich,
4. jedna/dve strofy piesne v interpretácii všetkých hráčov (*tutti*).

Každá pieseň sa v pôvodnom dramaturgickom modeli nahrávala osobitne (tento model sa v niektorých prípadoch prispôboval okolnostiam nahrávania). V zozname nápevov dominovali ľudové piesne z miesta pôsobenia daného ansámbľu. Okrem piesní ľahko dostupných na komerčných alebo rozhlasových nahrávkach (pre väčšie možnosti komparácie herných štýlov) sme muzikantov požiadali aj o interpretáciu špecifických inštrumentálnych foriem ako *svadobný marš* či o interpretáciu skupiny piesní, označovaných názvom *skríža* (v prípade podpolianskych muzík). Pieseň z iných lokalít boli do pracovného zoznamu zaradené predovšetkým kvôli odlišnosti rytmického sprievodu, ktorý sa k nim všeobecne hráva (išlo o jednu celoslovensky známu čardášovú pieseň, pieseň ku krútivému tancu z Vyšných Raslavic *Dzifče počarovne*, známejší repertoár z iných slovenských obcí, polku, valčík, rómsky repertoár, tango a pod.).

²³ BĀLAŠA, Marian: Who actually needs transcription? Notes on the modern rise of a method and the postmodern fall of an ideology. In: BAUMANN, Max Peter (ed.): *The World of Music*, roč. 47, 1995, č. 2, s. 5-29.

nika, spolu s editormi zvuku či inými softvérmí, samozrejme, okrem mnohých iných technických prístrojov, schopných zobraziť rôzne fyzikálne parametre digitalizovaného zvukového signálu, sú však tiež do istej miery obmedzujúce. Je preto nutné vedieť zobrazené vlastnosti signálu správne interpretovať. Všeobecne môžeme povedať, že žiadny doteraz použitý spôsob grafickej reprezentácie hudby nie je (z pohľadu snahy o holistické zobrazenie hudobných parametrov) jej „úplným“ znázornením. Pomocou ktoréhokoľvek z nich však možno pomerne hodnoverne zobraziť čiastkové kvality hudby, resp. inštrumentálneho prejavu. Preto sme využili hneď viacero spôsobov, priamo podmienených povahou sledovaného interpretačného aspektu:

- širokopásmový spektrogram (aspekt časový),
- krivka hladiny akustickej energie (aspekt dynamický, príp. časový),
- oscilogram (sekundárna verifikácia meracích postupov, príp. aspekt dynamický),
- notový zápis.

III. Hudobný rytmus – definícia pojmu a náčrt primárnych teoretických náhľadov

Skôr, ako priblížime metódy analýzy grafických reprezentácií skúmaných rytmických tvarov, musíme objasniť podstatu hudobného rytmu ako nanajvýš zaujímavého a technickými prostriedkami mimoriadne ťažko uchopiteľného hudobného parametra. Práve poznanie podstaty tohto hudobného elementu relativizovalo význam niektorých použiteľných analytických postupov a celkom jednoznačne udávalo charakter vedeckej interpretácie získaných kvantitatívnych a kvalitatívnych dát.

Ešte než predstavíme základné definície týkajúce sa aspektov hudobného rytmu, je potrebné osvetliť hlavné motivácie, ktoré viedli k rozšíreniu záberu teoretickej prípravy o poznatky hudobnej psychológie, psychofyziky, najmä však tzv. hudobnej kognície a percepcie [*music cognition and perception*]. Prvým impulzom bola – pre muzikologický výskum nevyhnutná – potreba vnímania jednak sémantickej diferencie medzi hudbou ako zvukom a hudbou ako percipovaným javom, jednak ich vzájomného vzťahu, postulovaná Bengtssonom spolu s jeho významnou koncepciou tzv. *náhodných a systematických deviácií* (neskôr *systematických variácií*), týkajúcou sa opakujúcich sa časových diskrepancií, ktorými sa rytmická štruktúra každej znejúcej hudby líši od svojej (potenciálnej/reálnej) notovej predlohy.²⁴ Druhým impulzom pre evidovanie poznatkov spomenutých vedných disciplín boli pomerne exaktné merania D. Holého, ktorými sa (jasne si uvedomujúc psychologickú povahu rytmu) snažil poukázať na špecifické, opakujúce sa časové odchýlky v rytmickej realizácii osminového duvaja, a to predovšetkým ako na významný štýlotvorný činiteľ ansámbovej hudby na Hornácku.²⁵

V súvislosti so snahou tvorivo nadviazať na jeho postupy, uskutočňovať merania na hudobných vzorkách, najmä však vďaka komparácii rytmických modelov nastaviť

²⁴ BENGTSSON, Ingmar – TOVE, Per Arne – THORSÉN, Stig Magnus: Sound Analysis Equipment and Rhythm Research Ideas at the Institute of Musicology in Uppsala. In: STOCKMANN, Erich (ed.): *Studia instrumentorum musicae populari II*. Stockholm : Musikhistoriska museet, 1972, s. 52-73.

²⁵ HOLÝ, Rytmické zvláštnosti, Ref. 11, s. 62.

metódu ich systematizácie, som počas prvých fáz spracovávania materiálu narazila na niekoľko problémov či otázok, bez zodpovedania ktorých nebolo možné pokračovať v práci. Mali približne takýto charakter:

- Keďže oscilogram, resp. spektrogram demonštruje časový priebeh a vlastnosti hudobného signálu s veľkou presnosťou, ktorá de facto komplikuje hľadanie začiatkov a koncov rytmických jednotiek, s akou maximálnou odchýlkou je možné vykonávať meranie, tzn. aký dlhý hudobný úsek ešte nie je percipovaný ako navštievenie/skrátenie cieľovej dĺžky rytmickej jednotky?²⁶
- Aké závery možno zo získaných dĺžkových pomerov vôbec vyvodzovať, resp. sú zistené časové odlišnosti medzi poltaktami či jednotlivými rytmickými jednotkami naozaj jedinečným konštitutívnym znakom individuálneho či lokálneho herného štýlu, alebo ide o javy spôsobené perцепčno-motorickými limitmi človeka (tieto dve možnosti sa nemusia navzájom vylučovať, otázkou však stále ostávalo, ako sa postaviť k danému problému v súvislosti s objektom skúmania)?
- Kde leží hranica, po ktorú dve susediace rytmické jednotky ešte vnímame ako rovnako dlhé (vzhľadom na často sa objavujúci prípad dĺžkovej odlišnosti rytmických jednotiek modelu z hľadiska ich fyzikálneho priebehu, avšak súčasne pretrvávajúci subjektívny vnem ich dĺžkovej zhody)?
- Akú odbornú váhu má meranie dĺžkových vzťahov v rámci existujúcich podmienok a pracovných cieľov?²⁷

Bez toho, že by obsah podkapitoly zbytočne tematicky skĺzol k aspektom len nepriamo sa týkajúcim problémov tejto práce, pozornosť sme cielene upriamili na načrtnuté otázky a niektoré z primárnych odborných náhľadov, ktoré mohli predstaviť ďalšie, či korigovať existujúce poznatky o vybraných špecifikách spätých s rytmom, metrom, tempom a ich funkčným postavením a významom v hernom prejave skúmaných muzikantov.

V úvode predstavujeme vybrané aspekty ľudskej percepcie rytmu, v druhej časti sú obsiahnuté informácie späté s procesom interpretácie, vytvárania rytmických štruktúr. V závere tejto časti štúdie sú všetky – na prvý pohľad možno nekompaktne pôsobiace informácie – zosumarizované a uvedené do priameho vzťahu s objektom skúmania (rytmický sprievod v sláčikovej hudbe) a s niektorými významnými metodologickými aspektmi práce.

Formulovať definíciu hudobného rytmu nie je jednoduché. London napríklad pomerne opisne, v zmysle výšky tónu a rytmu ako dvoch primárnych parametrov hudobnej štruktúry, uvádza, že „ak je výška tónu spätá s frekvenčnou dispozíciou tónov, rytmus sa týka deskripcie a chápania ich dĺžok a dĺžkových štruktúr [*patterns*]“.²⁸ Po-

²⁶ Porovnaj: HOLÝ, Probleme der Entwicklung, Ref. 11, s. 317.

²⁷ Meranie rozličných parametrov hudobných vzoriek je jedným zo samozrejmych postupov kognitívneho a perцепčného výskumu. Spravidla sa však realizuje v experimentálnych podmienkach, s pomocou cielene generovaných hudobných ukážok, so zameraním na konkrétne formy reakcie subjektu na danú zvukovú vzorku.

²⁸ LONDON, Justin: Rhythm. [Heslo] In: SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music & Musicians. Volume 21. Recitative to Russian Federations*. London : Macmillan Publishers Limited, 2001, s. 277.

dobnú definíciu, avšak viac v intenciách percepčnej psychológie, prezentuje Bruhn: „Rytmus [...] sa chápe ako štruktúrovaná kognitívna reprezentácia sledu auditívnych objektov v rámci stanovených časových úsekov.“²⁹ Z uvedených citácií vyplýva, že jedným z hlavných hudobných parametrov vzťahujúcich sa na rytmus je dĺžka, dĺžková organizácia tónov či zvukových javov. Bruhn spresňuje, že všeobecne ide skôr o mentálnu predstavu o dĺžkach, o dĺžkových vzťahoch, než o ich reálnu, fyzikálnu dĺžkovú kvalitu. Túto skutočnosť zdôrazňuje aj Bengtsson: „Rytmus v hudobnom momente/úseku je absurdita! Nie je nič merateľné v sériách fyzikálnych hudobných javov [events], čo by mohlo byť pomenovateľné ako *rytmus*. Rytmus je viac-menej komplexná kvalita; treba ho skúmať na strane reakcie.“³⁰

Viacerí autori definujú rytmus vo vzťahu k metru. Napríklad, Kresánek chápal metrum ako „mieru časových proporcií“, pokým rytmus podľa neho „označoval konkrétny rytmický tvar“.³¹ Metrum je v zmysle jeho náhľadov relatívne pravidelná sieť časových intervalov, v rámci ktorých sa realizujú rozličné rytmické vzťahy. Podobne ako rytmus aj pravidelné striedanie ťažkých a ľahkých dôb, ktoré je podstatou metrickej pulzácie, je výlučne subjektívnym pocitom, reakciou na isté vlastnosti hudobného prúdu. Vnímanie pravidelného metra nielenže poskytuje poslucháčovi/hráčovi temporálnu základňu pre interpretáciu hudby, ale zohráva tiež významnú rolu pri spätnom vnímaní celkovej rytmickej stavby hudobného celku.³²

Než rozvinem práve spomenuté náhľady, bude užitočné vysvetliť ďalší z dôležitých termínov: *akcent*. V prezentovanej práci sa akcent chápal ako hudobný „jav/úsek [event], ktorý vyniká/vyčnieva a upútava poslucháčovu pozornosť.“³³ Každý akcent sa v práci považoval za mentálny konštrukt, teda jav, ktorý vznikol na strane percepcie. Termín *akcentovanie* na označenie situácie, keď hráč technikou hry cielene spôsobí dojem akcentu, sa nepovažoval za adekvátny. Nahradil ho termín *prízvukovanie*. Pod *prízvukom* rozumiem akciu náhlej zmeny techniky hry s cieľom vyvolať dojem fenomenálneho (dynamického) akcentu.

Veľmi zaujímavý a z hľadiska pochopenia rytmicko-motorických aktivít človeka dôležitý je proces tzv. *zoskupovania*/spájania do skupín [*grouping*], ktorý je charakteristický pre rôzne oblasti ľudskej kognície. Všeobecne možno povedať, že keď je človek konfrontovaný so sledom, v tomto prípade hudobných elementov, alebo sériou zvukových javov, spontánne tieto delí, „dávkuje“ do skupín istého charakteru. Zoskupovanie sa môže vnímať ako najzákladnejší komponent hudobného chápania. Fraisse v prípade zoskupovania rytmických hodnôt hovorí o *objektívnej rytmizácii*.³⁴ Nastáva automaticky vtedy, keď je subjektu predstavený sled impulzov/rytmických jednotiek, v rámci ktorých sa objavuje istá zmena fenomenálnej povahy (predovšetkým predĺženie alebo

²⁹ BRUHN, Herbert: Zur Definition von Rhythmus. In: MÜLLER, Katharina (ed.): *Rhythmus : Ein interdisziplinäres Handbuch*. Bern : Huber, 2000, s. 41.

³⁰ BENGTSSON – TOVE – THORSÉN, Ref. 23, s. 68.

³¹ KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*. Bratislava : Asco Publishing, 1994, s. 61.

³² PALMER, Caroline: Music Performance. In: *Annual Reviews of Psychology* 48, 1997, s. 122. Dostupné na internete: <<http://www.iapsych.com/articles/Palmer1997.pdf>>

³³ DRAKE, Carolyn – PALMER, Caroline: Accent structures in music performance. In: *Music Perception*, roč. 10, 1993, č. 3, s. 344.

³⁴ FRAISSE, Paul: Rhythm and Tempo. In: DEUTSCH, Diana (ed.): *The Psychology of Music*. London: Academic Press, 1982, s. 157.

pauza, zmena výšky či intenzity tónu a pod.), ktorá vo vnímaní následne spôsobuje to, že človek automaticky rozdelí tento sled pod vplyvom spomínaných kvalitatívnych zmien na adekvátne skupiny jednotiek nasledujúce plynulo za sebou.³⁵

Vzťah medzi metrickou štruktúrou a štruktúrou zoskupovania je veľmi dôležitý. Napriek fundamentálnej rozdielnosti ich podstaty obidve štruktúry charakterizuje ich hierarchická povaha. Znamená to, že v prípade metrickej štruktúry, ako aj v prípade štruktúry zoskupovania možno hovoriť o viacerých úrovniach ich dosahu v rámci hudobného celku. V prípade prvej štruktúry sa poslucháč sústreďí prevažne len na jednu alebo dve z týchto úrovní – ide predovšetkým o úroveň základných dôb taktu a úroveň celého taktu, vo vyšších úrovniach sa pocit metrickej váhy postupne oslabuje. V zmysle základných jednotiek procesu zoskupovania možno takisto hovoriť o viacúrovňovom vývoji. Od skupín najnižšej úrovne (povedzme rozsahu dvoch, troch alebo štyroch tónov) prechádza človek postupne k vnímaniu vzťahov väčších a väčších formálnych častí hudobného útvaru, čím sa na základe vnímania vnútorných vzťahov medzi danými celkami a miery súladu týchto vzťahov s vlastnými očakávaniami, prípadne už v minulosti vytvorenými a memorovanými mentálnymi reprezentáciami vytvára celkový dojem o hudbe, ktorej je auditívne vystavený.

* * *

Dôvodom tohto pomerne obsérneho, aj keď značne zostručeného výkladu je to, že nielen v oblasti kognície a percepcie rytmu, ale aj vo sfére hudobnej interpretácie rytmu bol pozorovaný veľmi tesný vzťah medzi mentálnym modelom metrickej štruktúry, najmä však štruktúry zoskupovania, a výslednou podobou rytmicko-dynamického riešenia herného prejavu na úrovniach, ktoré boli v práve predstavovanom výskume rytmického sprievodu predmetom skúmania. Tento vzťah sa prejavuje najmä v tendencii zvýrazňovať hranice medzi skupinami, najmä frázami, transformáciou hudobnej štruktúry (zmenou dĺžky tónu/tónov, prízvukovaním a pod.). Druhým aspektom týkajúcim sa spomenutých štruktúr je ten, že práve „hudobné obsahy na najvýznamnejších úrovniach metrickej štruktúry aj zoskupovania sa môžu v hre produkovať a percipovať najpresnejšie a najprecíznejšie“.³⁶ V prípade metra ide o už spomínanú úroveň jednotlivých taktov, v prípade zoskupovania o úroveň fráz.

S percepciou atribútov konkrétnych rytmických štruktúr sa spája ďalší významný aspekt týkajúci sa percepcie – tzv. *kategoriálna percepcia* [*categorical perception*]. Ide vo všeobecnosti o mechanizmus, ktorý v prípade rytmu charakterizuje spôsob vnímania komplexných, či zložitejších dĺžkových pomerov konštitutívnych jednotiek rytmických vzorcov. Sloboda uvádza: „Ľudia si nepamätajú jednoduché melódie v zmysle presných výšok tónov a ich dĺžok, ale v zmysle vzorcov [*patterns*] a vzťahov. [...] Hudba, ktorá neobsahuje povedomé vzorce a štruktúry, sa nedá ľahko reprezentovať v poslucháčovej pamäti.“³⁷ Práve táto skutočnosť poukazuje na bazálny fakt, ku ktorému

³⁵ London uvádza, že základnými princípmi, ktoré pomáhajú pri zoskupovaní hudobných segmentov, sú princíp ich podobnosti a princíp (časopriestorovej) blízkosti. Aj preto je človek schopný vnímať štruktúru hudby, ktorá nie je metricky viazaná. In: LONDON, Ref. 27, s. 280.

³⁶ PALMER, Ref. 31, s. 122-123.

³⁷ SLOBODA, John: Music performance. In: DEUTSCH, Diana (ed.): *The Psychology of Music*. London : Academic Press, 1982, s. 385.

mu smeruje obsah tohto odseku, a to, že subjekty v rámci percepcie rytmu neoperujú konkrétnymi minucióznymi dĺžkami a intervalovými vzťahmi, ale sústreďujú podobné dĺžky do spoločnej skupiny – *kategórie* (napríklad do kategórií *krátky* – *dlhý*), čo je fenomén spôsobený výraznými limitmi kognitívneho systému.³⁸

Odlíšnosť znejúcej hudby od jej notovej podoby, resp. od externej, notovej či abstraktnej normy, ktorú by mala reprezentovať, je fenomén spadajúci do oblasti výskumu hudobnej interpretácie [*performance*]. Je predmetom skúmania už od začiatku minulého storočia. Intenzívny záujem o túto problematiku prejavili postupne od 60. rokov 20. storočia mnohí odborníci, čo priamo súviselo s rapidným rozvojom výpočtovej techniky, mimoriadne nápomocnej pri tomto type experimentálneho bádania.

Švédí Ingmar Bengtsson a Alf Gabrielsson vo svojich fundamentálnych prácach³⁹ prezentujú koncepciu tzv. *systematických variácií* charakteristických pre rytmickú štruktúru každého herného prejavu. Ide o dĺžkové odchýlky jednotlivých tónov od danej normy (notový zápis, sled zvukových pulzov a pod.). Východiskovou hypotézou ich prvých výskumov bolo, že v hernom prejave je možné rozlišovať medzi *náhodnými odchýlkami* a *systematickými odchýlkami*, a že určitá časť *systematických odchýlok* (alebo *systematických variácií*) do veľkej miery súvisí s vnímaním rytmu. Spomenuté systematické odchýlky (ďalej len SYVAR) považuje Bengtsson za jeden z významných prvkov participujúcich na formovaní hudobných štýlov.⁴⁰ Základnou črtou SYVAR je podľa nich to, že sa v rytmickej štruktúre objavujú opakované,⁴¹ na rozdiel od náhodných časových diskrepancií, ktorých veľkosť a výskyt neimplikuje nejaký systém. Oba typy časových

³⁸ Franěk, nadväzujúc na Fraissove experimenty, nechal subjekty reprodukovat' komplexné intervalové pomery (1:0,7 alebo 1:1,4 a pod.). Zistil, že v rámci interpretácie boli tieto modulované smerom k jednoduchším, napríklad 1:1, 2:1 a pod. Uvádza, že hráči sú presnejší pri produkovaní hudobných rytmov, ktorých dĺžkové pomery sú postavené na celých číslach. Na druhej strane je však nutné zdôrazniť, že celočíselné dĺžkové pomery medzi rytmickými jednotkami sa v „živej“ hudbe nevyskytujú. Pozri: FRANĚK, Marek: Time structure of musical performance from the point of view of experimental psychology : The difference between a norm and its realisation. In: *Systematische Musikwissenschaft*, roč. 3, 1995, s. 271. Viacerí autori poukázali na to, že dvojica rytmických jednotiek napríklad v pomere 2:1 má v interpretácii tendenciu smerovať skôr k pomeru 1,75:1 alebo že dvojica osminových hodnôt nie je nikdy dĺžkovo vyrovnaná, prevláda vzťah S(hort)-L(ong). Pozri: GABRIELSSON, Alf: Performance of rhythm patterns. In: *Scandinavian Journal of Psychology*, roč. 15, 1974, s. 72.

³⁹ BENGTSSON – TOVE – THORSÉN, Ref. 23.; GABRIELSSON, Ref. 38.; GABRIELSSON, Alf: Timing in music performance and its relation to music. In: SLOBODA, John (Ed.): *Generative processes in music*. Oxford : Clarendon Press, 2005, s. 27-51.

⁴⁰ Súčasne však postulovali otázku: „z čoho taký dialekt v súvislosti s rytmickým prejavom pozostáva a ako ho môžeme opísať? Na problém sa treba pozrieť z dvoch strán. Jednou je analýza (meranie vlastností) zvukových javov, ktoré sú akustickými výsledkami zreteľného ,hudobného' správania; druhou je deskripcia našej reakcie na rovnaké zvukové deje“. Pozri: BENGTSSON – TOVE – THORSÉN, Ref. 23, s. 72. Už v primárnych fázach výskumu v danej oblasti bol význam sluchovej evaluácie postavený do minimálne rovnocenného vzťahu s analýzou fyzikálnych parametrov hudobných dejov.

⁴¹ Gabrielsson, podobne ako jeho kolegovia, v jednej zo svojich štúdií prichádza k záverom, že pri interpretácii jednoduchých rytmických vzorcov sú niektoré dĺžkové vzťahy systematicky modifikované v zmysle princípu nazvaného *vzťah L-S / vzťah S-L* (dlhý-krátky/krátky-dlhý), čo znamená, že v rámci skupín rytmických jednotiek dochádza pri jednej z nich k relatívnemu predĺženiu, pri druhej, naopak, k relatívnemu skráteniu jej dĺžky. Pozri: GABRIELSSON, Ref. 38, s. 75. Prítomnosť podobných vzťahov pozoroval v teoreticky symetrickom modeli osminového duvaja D. Holý a K. Dvořák, pričom vzťah S-L nadobudol v prípade duvajového sprievodu jednoznačnú dominanciu.

diskrepancií sú však vlastné každému hernému prejavu. Rozsiahlym výskumom rytmickej realizácie mnohých štruktúrou odlišných rytmických modelov dospeli k poznaniu, že ani systematické variácie nie sú rovnaké a že ich kvalita a kvantita vo výslednom hernom prejave sa menia nielen podľa interpretovaného rytmického vzorca, ale aj podľa hráča a hudby (hudobného štýlu), ktorá je predmetom interpretácie.

Výskumu problematiky časovania v hudobnom predvedení sa intenzívne venoval aj Eric F. Clarke.⁴² Operoval však termínom *výrazové odchýlky*. Kľúčovou axiómou Clarkovho výskumu je, že štruktúrna (mentálna) reprezentácia hudobného tvaru slúži hráčovi pri hudobnej interpretácii ako východisko jednak pre motorický systém kontrolujúci pohybový aparát zapojený do hry, ale aj pre škálu rôznych výrazových transformácií, napríklad, v dynamickej, rytmickej úrovni interpretovanej hudby.⁴³ Druhým Clarkovým fundamentálnym predpokladom je skutočnosť, že „výrazové odchýlky svedčia o hráčovej percepcii hudobnej štruktúry, do istej miery pomáhajú tomu, aby vďaka nim poslucháči túto štruktúru jednoduchšie uchopili“⁴⁴. Práve z toho dôvodu sa na hudobnú interpretáciu nazerá predovšetkým ako na výsledok hráčovej percepcie hudobnej štruktúry, a to predovšetkým vo vzťahu k metru a zoskupovaniu (najmä na úrovni hudobných fráz).⁴⁵ Autor poukazuje tiež na faktory, ktoré narúšajú či ovplyvňujú charakter kľúčovej mentálnej reprezentácie hudobného tvaru, čo sa – ako na to poukázali výsledky experimentov – odráža na prehodnotení umiestnenia prízvukov, vnútorného dĺžkového usporiadania jednotlivých rytmických hodnôt, avšak primárne na zmene v štruktúre skupín. Medzi takéto faktory sa zaraďuje predovšetkým tempo interpretácie a miera znalosti interpretovanej hudby

⁴² CLARKE, Eric F.: The Perception of Expressive Timing in Music. In: *Psychological Research*, roč. 51, 1989, č. 1, s. 2-9; CLARKE, Eric F.: What is conveyed by the Expressive Aspect of Musical Performance? In: BEHNE, Klaus-Ernst (ed.): *Musikpsychologie*. Band 6. Wilhelmshaven : Florian Noetzel Verlag, 1989, s. 7-20;

CLARKE, Eric F.: Rhythm and timing in music. In: DEUTSCH, Diana (ed.): *The Psychology of Music*. San Diego : Academic Press, 1999, s. 473-500; CLARKE, Eric F.: Generative principles in music performance. In: SLOBODA, John (ed.): *Generative processes in music*. Oxford : Clarendon Press, 2005, s. 1-26; CLARKE, Eric F.: Timing in the Performance of Erik Satie's "Vexations". In: *Acta Psychologica*, roč. 50, 1982, č. 1, s. 1-19; CLARKE, Eric F.: Imitating and Evaluating Real and Transformed Musical Performances. In: *Music Perception*, roč. 10, 1993, č. 3, s. 317-341; CLARKE, Eric F.: Structure and Expression in Rhythmic Performance. In: *Musical structure and Cognition*. London : Academic Press, 1985, s. 209-236.

⁴³ CLARKE, What is conveyed, Ref. 42, s. 14.

⁴⁴ CLARKE, Timing in the Performance, Ref. 42, s. 5.

⁴⁵ Podobne ako iní autori (GABRIELSSON, Ref. 38; SLOBODA, Ref. 37) aj Clarke dospel experimentálnym skúmaním k záveru, že temporálne odchýlky sú často späté s dôležitými úsekmi hudobnej štruktúry. Napríklad, predĺženie rytmickej hodnoty je často späté so záverom skupiny (resp. dlhá nota rytmickej sekvencie sa často percipuje ako záver skupiny), pozri: DRAKE – PALMER, Ref. 32, s. 344-345, fundamentálny akcent (dynamicnú zmenu, prípadne predĺženie) veľmi často nesie prvá z hodnôt skupiny (ak je daná rytmická hodnota okrem toho ešte umiestená na ťažkej dobe, prízvukovanie má tendenciu byť intenzívnejšie). Zaujímavým dôkazom tejto skutočnosti bol experiment, pri ktorom subjektom predstavili istú rytmickú sekvenciu, ktorú mali následne zahráť v dvoch odlišných taktových členeniach. Zmenu metrickej štruktúry subjekty reflektovali automaticky, a to v odlišnom výrazovom (teda aj temporálno-dynamickom) riešení jednotlivých sekvencií. Pozri: CLARKE, Structure and Expression, Ref. 42, s. 213.

(vo vzťahu k „použiteľným“ výrazovým modelom, s ktorými hráč môže operovať na základe svojej skúsenosti).⁴⁶

* * *

Časť venovaná analýze rytmického sprievodu nemá byť pokusom o pokračovanie vo výskume hudobnej interpretácie rytmu cestou špecifického skúmania. Všetky vybrané poznatky skôr využívame ako teoretický rámec na prepojenie viacerých zistení či etnomuzikológmi už dávnejšie implicitne vnímaných poznatkov do istého celku.

Ako som naznačila už v úvode kapitoly, pomerne značné ťažkosti sme v práci znamenali v súvislosti s meraním, hlavne však s posudzovaním dĺžkových hodnôt modelu rytmického sprievodu (ďalej len MRS) a nastavovaním kritérií, na základe ktorých by bolo najvhodnejšie všetky jeho variantné formy systematizovať.

Hudobno-percepčný výskum a výskum hudobnej interpretácie poukazuje na to, že rytmické hodnoty sa na základnej úrovni metrickej štruktúry percipujú a vytvárajú s vysokou presnosťou. Priemerná hodnota mierneho tempa krútivých tancov sa v skúmanom materiáli pohybuje v rozmedzí MM = 100 – 140. Dĺžka jedného poltaktia, teda jednej polovice MRS v naznačenom tempe, je potom 430 – 600 ms. Temporálne okolie 500 – 700 ms (niekedy 600 ms) sa považuje za optimálne na percepčnú organizáciu hudby. Motorické úkony sa v tomto intervale realizujú najpresnejšie.⁴⁷ To naznačuje, že merania, napriek ich pomerne komplikovanej realizácii v rámci zvolených zobrazovacích prostriedkov (širokopásmový spektrogram), je nutné robiť s čo najmenšou odchýlkou, hoci v niektorých experimentoch bolo dokázané, že schopnosť človeka detegovať časové nezrovnalosti v rámci sledu pulzov pomerne jasne kolíše. Deje sa tak najmä vzhľadom na hudobný kontext, v rámci ktorého sa temporálna odchýlka vyskytuje – v niektorých prípadoch môže nadobudnúť hodnotu 5 ms, v niektorých až 15 ms.

D. Holý svojimi meraniami dospel k nasledujúcim priemerným hodnotám dĺžkových pomerov v skúmanom osminovom duvaji: 12:13 medzi poltaktiami, 1:3 a 1:2 v rámci oboch poltaktí. V úvode tejto časti štúdie som sformulovala otázku, ako sa k daným číslam postaviť, v čom je ich informačná hodnota. Končí sa výskum MRS získaním týchto údajov? Obsah celej state smeroval k tomu, aby bolo aspoň sčasti možné vidieť za týmito číslami sieť významných kognitívnych a motorických procesov, ktoré by z nich spravili skôr akési čiastkové „ukazovatele“ než finálne enumerácie rytmickej podstaty MRS – teda nie finálny krok, ale jeden z významných komplementárnych krokov k uchopeniu celkovej podstaty štýlovosti rytmického sprievodu.⁴⁸ Tento náhľad sa týka tiež zaujímavého problému pri posudzovaní rytmickej povahy

⁴⁶ CLARKE, *Imitating and Evaluating*, Ref. 42, s. 318.

⁴⁷ FRAISSE, Ref. 34, s. 82.

⁴⁸ Napríklad, nevyvážený dĺžkový pomer medzi poltaktiami, daný vzťahom S-L, nachádzame v rôznej miere a v rôznych kontextoch v prípade každého kontrášmi interpretovaného MRS. Takisto jasný dĺžkový rozdiel medzi rytmickými jednotkami poltaktí je spôsobený predovšetkým výrazným prízvukovaním párných jednotiek a absenciou väčšieho vedomého prízvuku na nepárnych, a to vo výrazovom prieniku so vzťahom S-L medzi jednotlivými dvojicami, čo je v prípade herného štýlu mimoriadne dôležitý interpretačný atribút atď. Rovnako členenie druhého poltaktia v pomere, aký naznačuje výpočet, má niekoľko relatívne jednoduchých vysvetlení, ktoré možno vyvodiť z už skôr uvedenej sumy náhľadov týkajúcich sa vytvárania/interpretácie rytmu.

MRS. Ako sme už naznačili, hoci sme v niektorých prípadoch namerali časové rozdiely medzi rytmickými jednotkami, na strane percepcie sa zachovával vnem ich dĺžkovej zhody. Podľa Gabrielssona⁴⁹ by mali byť všetky merania fyzikálnych vlastností signálu doplnené hodnoteniami na základe počúvania s cieľom potvrdiť/vyvrátiť väzbu výpočtov s percipovanou artikuláciou. Táto skutočnosť, ako aj významná rola hudobného kontextu, charakter kategoriálnej percepcie, spôsob percepčnej indikácie začiatkov tónov (čo je tiež pozoruhodný fenomén) a povaha, resp. limity produkcie rytmických jednotiek v celočíselných dĺžkových pomeroch viedli k nezanedbaníu subjektívnej verifikácie akustického priebehu MRS. Bola zohľadnená aj pri vytváraní kódovacieho systému rytmických modelov (pozri prílohu B a význam symbolu na úrovni 3. kritéria: „.../...“).

Obsah celej časti štúdie mal za úlohu naznačiť najvýznamnejšie úrovne herného prejavu skúmaných hráčov, v ktorých sa danosti a limity ľudskej percepcie a performancie môžu odrážať najexplicitnejšie a na ktoré je v tomto zmysle upriamená väčšia pozornosť. Najväčšmi vystupujú do popredia tieto úrovne a aspekty:

- úroveň taktov; z hľadiska fenoménu zoskupovania sa za hlavnú skupinu rytmických jednotiek v tejto práci považuje samotný model rytmického sprievodu, pokrývajúci rozsahom spravidla práve úsek jedného taktu;
- úroveň hudobných fráz, v ľudovej piesni často zhodných s formovými dielmi piesne;
- tempo interpretácie;
- časovanie herných prejavov v rámci nástrojovej súhry;
- spôsob manipulácie s hudobným nástrojom.

K poslednému bodu je nutné dodať, že v celej práci považujeme techniku hry a typ využívaného hudobného nástroja za významné faktory, ktoré výrazne vplývajú na proces a výsledok hudobnej interpretácie rytmických štruktúr. V prípade tejto práce sa uvedené poznatky týkajú najmä toho, že niektoré artikulčné či rytmické nuansy v podobe variantov rytmického sprievodu je možné do istej miery alebo úplne vysvetliť pohybovými aspektmi hry či hernou technikou hráčov.

IV. Metodologické aspekty práce s grafickými reprezentáciami rytmických modelov

Na grafické znázornenie dĺžkovo-dynamických vlastností rytmického sprievodu sme využili počítačový softvér CoolEditPro (Verzia 2.0) a Praat (verzia 4.4.25).

Vizuálne a auditívne skúmanie časovej obálky oscilogramu bolo prvým krokom pri skúmaní všetkých zvukových ukážok. V tomto prípade je takýto graf výbornou pomôckou na optické rozlíšenie medzi výrazne odlišnými rytmickými modelmi.

Orientačné merania rytmických modelov sa realizovali v rámci zobrazenia širokopásmového spektrogramu, v niektorých prípadoch sme číselné údaje získali na báze povahy krivky akustickej energie. Pri posudzovaní dĺžkových kvalít rytmických jednotiek skúmaných modelov rytmického sprievodu sa za východiskové parametre považovali:

- dĺžka taktu,
- dĺžka poltaktia,

⁴⁹ GABRIELSSON, Ref. 29., s. 39.

- dĺžka jednotlivých rytmických jednotiek modelu (v prípade hry *es-tam* sa merala aj vzdialenosť osmín od miesta začiatku taktu, ktoré udával svojou hrou hráč v druhom kanálovom znení; samozrejme, vzhľadom na vyskytujúcu sa veľkú rytmickú variabilitu v hre druhého hráča sme aj tento ukazovateľ vnímali veľmi kriticky).

Na tomto mieste je nutné zdôrazniť, že získavanie kvantitatívnych údajov nebolo pri skúmaní jednotlivých hráčov primárnou náplňou práce. Prostredníctvom spektrogramového zobrazenia sa skúmali všetky relevantné vlastnosti hudobného sprievodu a ich zmeny v čase. Vychádzajúc z podstaty hudobného rytmu a zákonitostí, ktoré sa s ním v súvislosti s ľudským vnímaním spájajú, jasne vyplýva, že všetky výpočty ostanú napriek ich veľavratnosti a užitočnosti pre tento typ vedeckej práce v suplementárnej pozícii.

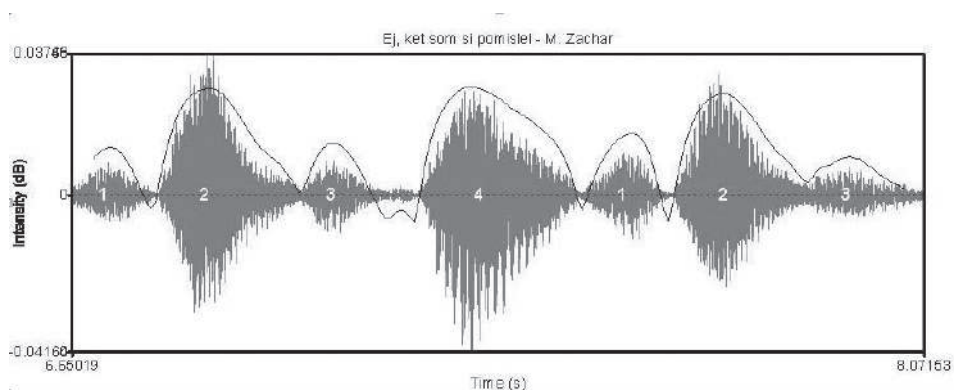
Už niekoľkokrát sme zdôraznili, že tak ako sú notovému systému vlastné niektoré obmedzenia spomínané v predošlej kapitole, aj grafické vyobrazenia vlastností digitalizovaného hudobného signálu prinášajú svojou podstatou niekoľko dôležitých obmedzení, determinujúcich niektoré metódy uplatnené v tejto práci. Totiž akékoľvek grafické znázornenie určitých parametrov signálu je holým vyobrazením jeho fyzikálnej podstaty. Hudobná akustika už vo svojej základnej terminológii diferencuje v súvislosti s vnemom tónov, resp. zvukov medzi tzv. *objektívnymi* veličinami (frekvencia, amplitúda, teda intenzita, spektrálna štruktúra signálu) a veličinami *subjektívnymi*, ktoré sú psycho-fyzickou reakciou na objektívne veličiny. V súčinnosti s ďalšími akustickými dejmi sú to: výška, hlasitosť a farba tónu.⁵⁰

Práve spomenutá limitácia je spätá predovšetkým s posudzovaním miery prízvukovania určitých úsekov rytmických modelov na základe oscilogramu. Ako jasne naznačuje nasledujúci graf, jednotlivé lokálne maximá frekvenčnej obálky výrazne nekorelujú s kulminačnými oblasťami akustickej intenzity.⁵¹ Hodnotenie tohto parametra na základe priebehu oscilogramovej krivky musí byť preto opatrné (v najlepšom prípade úplne vynechané). (Pozri Obr. 3.)

Dĺžka jednotlivých rytmických hodnôt sa odvodzovala z priebehu širokopásmového spektrogramu, tzn. odlišným spôsobom, ako to bolo v prípade meraní D. Holého. Za začiatok každej z hodnôt sa určilo miesto prvej výraznej zmeny vo frekvenčnej oblasti zvukového signálu. Nepoužili sme Holého postup, ktorý by výrazne uľahčil prácu kvôli pomerne jednoduchej obsluhu Praat-u. Dôvodom bolo, že už v prvých fázach výskumu sme pri porovnávaní krivky hladiny akustickej energie a širokopásmového spektrogramu pozorovali pomerne významné diskrepancie. Ako ukazuje obrázok, predovšetkým v miestach nasadenia tónu po časovo výraznom zastavení sláčika sa

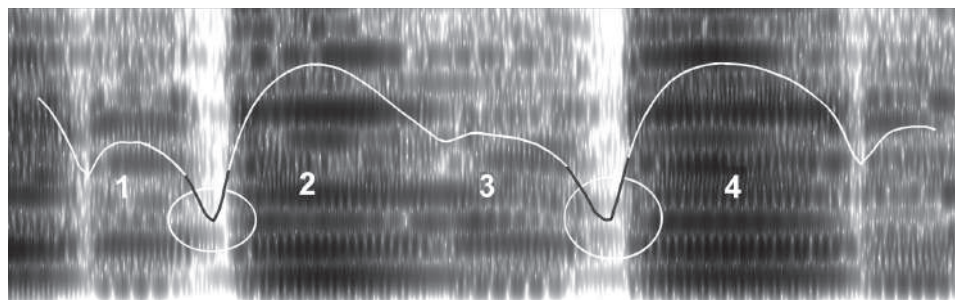
⁵⁰ SYROVÝ, Václav: *Technické základy elektroakustickej hudby*. Praha : Akademie múzických umění, 1990, s. 10.

⁵¹ Okrem toho je nutné brať do úvahy rezonančné vlastnosti korpusov hudobných nástrojov – ich schopnosť amplifikovať/eliminovať niektoré frekvenčné pásma, ďalej charakter skladania viacerých tónov do výsledného súzvuku, spektrálnu povahu akustického signálu a pod. To všetko sú činitele, ktoré spôsobujú, že jednotlivé tóny, resp. viaczvuky sú v prípade strunových nástrojov šírené odlišným akustickým tlakom pri rovnakom tlaku sláčika na struny.



Obr. 3: Oscilogram a krivka akustickej energie, znázorňujúca model osminového duvaja v interpretácii M. Zachara (nar. 1984) z Hrochote. Číslice naznačujú poradie osminových hodnôt rytmického modelu. Nápadné rozdiely vidíme v úseku nepárnych osmín modelu.

jeho „reálny“ začiatok nezahoduje s miestom, ktoré mu prisudzuje lokálne minimum krivky akustickej energie.⁵²



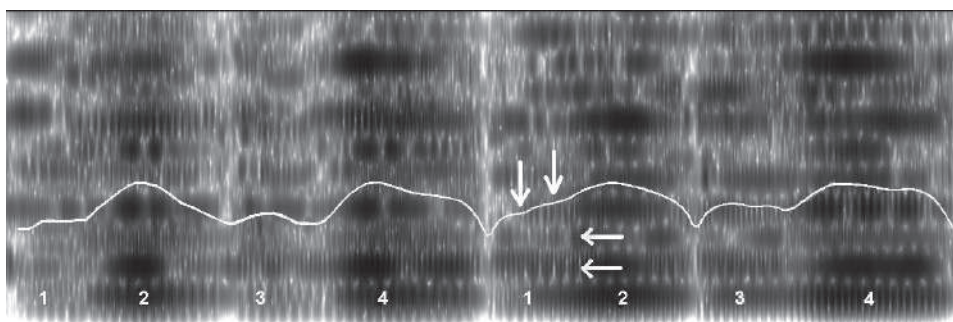
Obr. 4: Spektrogram a krivka akustickej energie na príklade osminového duvaja. Elipsy označujú ambivalentné úseky začiatkov párnych osminových hodnôt. (Nízke rozlíšenie grafu je spôsobené prenosom obrázku do textového dokumentu. V prípade softvéru, s ktorým sa pracovalo, boli všetky grafické vyobrazenia neporovnateľne zreteľnejšie.)

Z časového hľadiska sa pomocou výslednej krivky akustickej energie prezentuje pomerne skreslená informácia, preto sme jej temporálny vývoj vnímali ako doplnkový ukazovateľ. Tento spôsob grafickej reprezentácie však efektívne poslúžil pri skúmaní miery prízvukovania rytmických jednotiek jednotlivých MRS. Z dôvodu pomerne veľ-

⁵² Príčina, prečo dochádza k týmto odchýlkam, spočíva pravdepodobne najmä v tom, že, zjednodušene povedané, krivka hladiny akustickej energie je výsledkom zjednotenia mnohých výpočtov okamžitej energie v rámci menších úsekov [frames] signálu tzv. metódou posuvného priemeru [moving average], ktorá ich „zleje“ do plynulo sa odvíjajúcich hodnôt. Výsledkom je súvislá („oblá“) krivka hladiny energie. Pri výrazných okamžitých energetických zmenách (napríklad pri náhlom nasadení tónu) sa takéto výrazné rozdiely medzi hodnotami susediacich úsekov „vykompenzujú“ spriemerovaním – to sa následne na krivke prejaví v tom, že energetické zvýšenia nastupujú skôr ako v reálnom priebehu signálu, energetické maximá sú oproti skutočnosti o čosi oneskorené.

kej miery subjektivity vo vnímaní dynamických zmien v hudobnom dianí sa veľkosti jednotlivých maxim nemerali, len sa vzájomne porovnávali v rámci jednotlivých rytmických modelov, čím sa pracovný postup znova čiastočne odklonil od postupov D. Holého.⁵³

Ako naznačuje doteraz prezentovaný materiál, technické prostriedky síce pomáhajú do veľkej miery uspokojiť potrebu exaktnosti v analytickej práci, paradoxne však na druhej strane svojou exaktnosťou či detailnosťou v analýzach zvukového signálu vo viacerých prípadoch neumožňujú dospieť k jednoznačným výsledkom (Obr. 5). Okrem toho, ani povaha niektorých využívaných rytmických modelov, technický stav a tónotvorné vlastnosti hudobných nástrojov (predovšetkým kontrabas a niektorých viol) nepomohli pri získavaní kvantitatívnych údajov.⁵⁴



Obr. 5: Príklad nejednoznačnosti v rytmickom členení prvého poltaktia duvajúceho modelu. Vertikálne šípky naznačujú absenciu výraznejšieho minima v krivke akustickej energie, horizontálne šípky poukazujú na miesta prvých významných zmien v spektrálnej štruktúre signálu. Z grafu preto nie je možné jednoznačne vyčítať miesto hráčom želaného nástupu druhej osminovej hodnoty. Rozdelenie poltaktia na dve rytmické hodnoty sa realizuje v percepčnej oblasti.

Použitie viackanálové snímanie riešilo veľký problém, spojený s analýzami niektorých rytmických modelov. Umožňovalo totiž bližšie skúmať časové aspekty hry *es-tam* u kontrášov. Daný rytmický model u týchto hráčov nemá hranú rytmickú hodnotu na ťažkej a ľahkej dobe. Vymedzenie jednotlivých taktových úsekov a následné posúdenie umiestnenia obidvoch osminových hodnôt v priestore poltaktí sa v grafe určovalo na základe hry huslistu či kontrabasistu v druhom kanálovom znení (samozrejme, s rešpektovaním všetkých možných faktorov, ktoré relativizujú daný postup).

⁵³ HOLÝ, Probleme der Entwicklung, Ref. 11, s. 171.

⁵⁴ Dĺžkové merania (nemyslí sa interpretačná analýza) sa nerealizovali v celej šírke v prípade hry na kontrabase, v niektorých prípadoch interpretácie štvrtového, osminového duvaja a v prípade niektorých verzií sprievodu *es-tam*. Veľkú časť spomenutých obmedzení je možné pomerne značne eliminovať zmenou techniky záznamu hráčov.

V. Voľba štýlových znakov rytmického sprievodu

Jedným z dôležitých cieľov štúdia rytmických tvarov bola jednak ich systematizácia a modelové znázornenie frekvencie ich výskytu v repertoári jednotlivých hráčov, jednak kvantifikácia väzieb konkrétnych tvarov s piesňovým a tanečným repertoárom. Selektácia kritérií, na základe ktorých sa všetky ustálené rytmické formy rozpoznávali, kategorizovali a identifikovali ako svojrázne štruktúry, je výsledkom zohľadnenia hernej funkcie hráčov, technických aspektov hry na daných hudobných nástrojoch a kauzálnych vzťahov medzi niektorými hudobnými elementmi v rámci rytmickej štruktúry. Medzi hlavné kritériá, ktoré vymedzovali najdôležitejšie štýlotvorné aspekty jednotlivých rytmických tvarov a ovplyvnili identifikáciu všetkých ustálených variantov rytmického sprievodu, sme v predkladanej práci zvolili tieto:⁵⁵

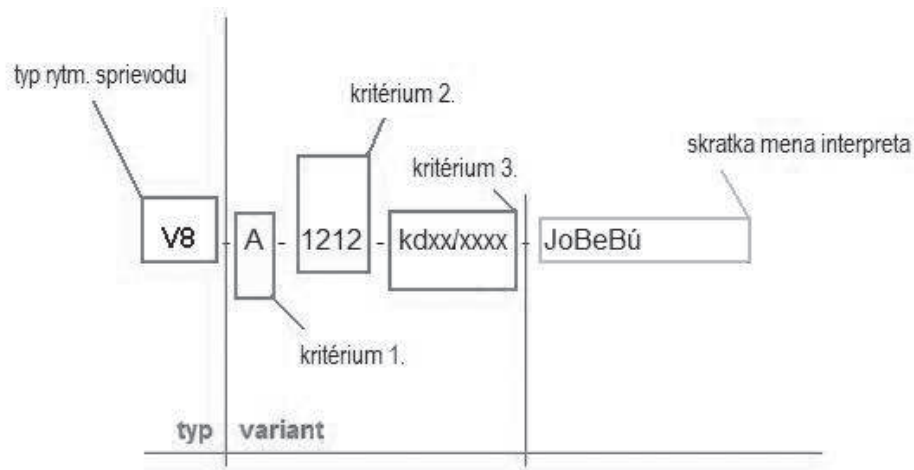
1. spôsob viazania rytmických hodnôt modelu, spôsob ťahu sláčikom;
2. miesto umiestnenia výrazného prízvuku/prízvukov, resp. miera prízvukovania rytmických hodnôt modelu;⁵⁶
3. vnútorné dĺžkové usporiadanie modelu v priestoroch poltaktí, či v priestore taktu;
4. vývoj, tendencia zmeny časovo-dynamickej štruktúry modelu v priebehu jeho interpretácie konkrétnym hráčom.

Pre zefektívnenie práce sme všetky typy/varianty rytmického sprievodu pomenovali pomocou jednoduchého číslícovo-písmenového kódu. Tým sa, samozrejme, neignorovali ich individuálne špecifiká na nižších úrovniach, či na akejkoľvek úrovni. Vytvorila sa len istá pracovná maketa všetkých tvarov, nevyhnutná a mimoriadne nápomocná pri ich poznávaní a vyvodzovaní niektorých všeobecných záverov. Presný význam všetkých používaných znakov v spätosti s typmi rytmického sprievodu uvádzame v Prílohe B. Základná forma kódu pozostáva zo štyroch alebo piatich častí, z ktorých každá reflektuje poznatok nadobudnutý aplikáciou jedného z už spomenutých štýlovo-identifikačných kritérií. Napríklad, kód V8-A-1212-kdxx/xxxx-JoBeBú, ako všetky ostatné kódy rytmických modelov mierneho tempa, pozostáva z článkov uvedených na Obr. 6.

Výhodou tohto spôsobu generovania jednotlivých kódov je, že priamo vo svojom obsahu odrážajú kvalitatívne vlastnosti rytmického modelu. Sú teda spätne interpretovateľné „prečítaním“ jednotlivých kódových častí (a teda aj ľahšie využiteľné v notových transkripciách – Príklad 4).

⁵⁵ Poradie ich uvádzania je zámerné. V prípade typov rytmického sprievodu, akými sú osminový, štvrtový duvaj, platia dané kritériá v plnom rozsahu. V prípade modelu *es-tam* a jeho variácií sa obišiel druhý bod, na význame získal bod tretí.

⁵⁶ V prípade posudzovania miery prízvukovania rytmických jednotiek skúmaných modelov sa veľkosti lokálnych maxim akustickej energie medzi sebou porovnávali v rámci taktu, teda v rámci jedného taktového článku každého modelu, a to v zmysle vzťahu *väčší – menší* prízvuk (t. j. nie v zmysle konkrétnych veľkostí intenzít prízvukov).



Obr. 6: Štruktúra kódu využívaného na symbolickú reprezentáciu jednotlivých variantov rytmického sprievodu.

Príklad 4: Notová ukážka hry J. Berkyho-Lita (husle) a J. Berkyho-Búdana (husľová kontra; dve repetície sprievodu) k piesni *Ta ja puojdem, g dieučatu švarnímu* (takt 1–10, MP FSAV 1173/1965). Poukazuje na možnosti využitia kódového značenia pri notových transkripciách sprievodnej hry. Notový zápis tak nie je preplnený/zatážený doplnkovými artikuláčnymi značkami a komplikovanými rytmickými tvarmi.

V8-A-1212-xxxx

V8-B-1212-xxxx

V8-A-1212-xxxx

V8-B-1212-xxxx

V8-A-1212-xxxx

V8-B-1212-xxxx

V8-A-1212-xxxx

V8-B-1212-xxxx

V8-B-1212-xxxx

V8-B-1212-xxxx

V súvislosti s osminovým a štvrtovým duvajom je nutné poukázať na skutočnosť, že sú v systéme kódového značenia zrovnoprávnené s ostatnými modelmi na úrovni 1. kritéria. Znamená to, že im v tejto časti kódu nie je pridelený odlišný znak (napríklad osminový duvaj je označený symbolom V8 rovnako ako, povedzme, iný rytmický tvar typologicky vychádzajúci z osminových rytmických hodnôt, len viazaných iným spôsobom). MRS typu osminového a štvrtového duvaja sú identifikovateľné na základe údajov v 2. kritériu (pozri Prílohu C).

Stručný prehľad výsledkov analýzy rytmického sprievodu

Spôsob nastavenia kritérií rozlišovania ustálených rytmických štruktúr od prechodných rytmických tvarov viedol k identifikácii vysokého počtu variantov rytmického sprievodu u všetkých hráčov (Príloha A demonštruje veľkú rozmanitosť rytmických tvarov v repertoári náhodne vybraných hráčov).⁵⁷ Ukážkou tejto skutočnosti môže byť tabuľka všetkých identifikovaných foriem MRS, pozostávajúcich z viazaných osminových hodnôt (typ V8) rytmických variantov u 14 kontrášov (Príloha C). Veľký počet rytmických tvarov situáciu vôbec nekomplikoval, naopak, pomohol pri skúmaní vývoja vnútornej stavby rytmického sprievodu v priebehu hernej interpretácie; na druhej strane bolo možné vďaka vysokému počtu identifikovaných variantov lepšie pochopiť niektoré významné kauzálne vzťahy medzi rytmickým sprievodom a piesňami, ku ktorým sa tvoril, alebo medzi rytmickým sprievodom a rôznymi formami tanečných prejavov.

Viacúrovňová komparácia rytmických tvarov umožnila definovať hlavné činitele, ktoré v prípade jednotlivých hráčov v rôznej miere ovplyvňujú voľbu konkrétneho rytmického variantu k určitej piesni. V skúmanom materiáli sme identifikovali všetky nasledujúce činitele:

- typ tanca,
- regionálny pôvod piesne,
- hudobno-štruktúrna povaha piesne/hudby; v tomto prípade možno spomenúť niektoré konkrétne hudobné parametre, ktoré spomedzi všetkých zohrali vo výbere vhodného MRS pravdepodobne najvýznamnejšiu úlohu:
 - tonalita piesne,
 - rytmická štruktúra piesne,
 - formálna štruktúra piesne,
- tempo interpretácie,
- MRS zvolené ostatnými sprievodnými hráčmi,
- rytmicko-dynamický charakter celkovej súhry v ansámblu,
- tradíciou ustálený úzus, určujúci väzbu konkrétneho MRS na určitú pieseň,
- spôsob rytmického sprievodu odpočúvaný zo zvukových nahrávok.⁵⁸

⁵⁷ V tejto súvislosti možno podotknúť, že v Hrochoti a Ponikách boli okrem iného identifikované špecifické formy rytmického sprievodu (v práci pomenované ako *komplementárny typ* a *evolučný typ* rytmického sprievodu), zjednocujúce v sebe hneď niekoľko rôznych rytmických variantov.

⁵⁸ Nie je mojím zámerom trvať na všeobecnej platnosti všetkých uvedených bodov. Dovolím si dokonca tvrdiť, že vývoj hudobného myslenia a hernej zručnosti niektorých skúmaných hráčov je taký intenzívny, že viaceré práve načrtnuté aspekty nadobudnú v ich prípade časom iný kvalitatívny rozmer: buď stratia na aktuálnosti, alebo sa ich význam ešte viac posilní.

Okrem ustálených motívov rytmického sprievodu obsahovala hra skúmaných interpretov ďalšie špecifické rytmické štruktúry, ktoré sa v hernom prejave nevyskytovali na ploche dlhších úsekov, alebo v konkrétnej hre daného hráča nedominovali, napriek tomu v ňom spĺňali špecifickú funkciu: buď samotnú hru iniciovali/finalizovali, alebo ju v jej priebehu ozvlášťňovali svojou odlišnou rytmickou stavbou. Na pomenovanie týchto ustálených rytmických foriem (kvôli nízkej frekvencii ich výskytu v hre a z hľadiska ich hudobnej funkcie) sme zvolili termín *sekundárna rytmická štruktúra (hudobného sprievodu)*. Otázka ich podrobnej systematizácie ostáva zatiaľ otvorená, a to vzhľadom na prekvapujúce množstvo identifikovaných osobitých rytmických tvarov.

Z metodologického hľadiska bolo významným prínosom poznanie veľkej dĺžko-vo-dynamickej premenlivosti niektorých rytmických variantov počas interpretácie rytmického sprievodu. Táto variabilita v niektorých prípadoch veľmi úzko súvisela so zmenami v harmonickom, resp. tónovom obsahu jednotlivých rytmických jednotiek variantov⁵⁹ a s tempom interpretácie hudobného sprievodu. Javy, ktoré sme v tejto súvislosti pozorovali, poukázali na veľmi dôležitú úlohu spôsobu nahrávania hráčov v teréne. Naznačujú, napríklad, potrebu nahrávať interpretáciu jednotlivých typov/variantov rytmického sprievodu hneď v niekoľkých tempách s cieľom potvrdiť/vyvrátiť závislosť ich štrukturálnej podoby od tempa interpretácie a identifikovať tie štýlotvorné aspekty jednotlivých variantov, ktoré v takýchto podmienkach podliehajú zmene.

Záver

Povaha a množstvo poznatkov, ktoré sme získali v priebehu výskumu a z pomerne veľkej časti prezentovali v tejto práci, sú jedným z ukazovateľov relevantnosti celkového koncepcného uchopenia problematiky. V procese voľby základných metodologických postupov a osvojovania si istých náhľadov na objekt výskumu zohrala kľúčovú úlohu odborná literatúra. Potreba zdôraznenia tohto prirodzeného aspektu pramení v tom, že okrem mimoriadne inšpiratívnych prác D. Holého neboli k dispozícii také odborné práce, v ktorých by sa systematickejšie skúmal rovnaký objekt výskumu (aspoň nie na úrovni, na ktorej pracoval D. Holý). Aktuálne hudobno-psychologické poznatky týkajúce sa problematiky hudobného rytmu či odlišné technické vybavenie, ktorým sme disponovali, vytvárali relatívne široký priestor na formulovanie hlavných cieľov práce, koncipovanie základného ideového rámca, cez prizmu ktorého by sa následne na problematiku rytmu v hudobnom sprievode nazeralo. Vo viacerých aspektoch sa preto náš výskum odklonil od Holého postupov.

Charakter náhľadov na rytmický sprievod viedol k tomu, že analýza štruktúry MRS nebola odkázaná na vyhodnocovanie kvantitatívnych údajov získaných meraním. Psychologické aspekty týkajúce sa vnímania a produkcie rytmu pomohli do veľkej miery obhájiť daný postup. Parametre, na základe ktorých sa všetky rytmické modely analyzovali a následne uviedli do vzájomných vzťahov prostredníctvom systému kódového

⁵⁹ Vzhľadom na obmedzený rozsah štúdie nie je možné prezentovať výsledky analýzy kauzálneho vzťahu týchto dvoch zložiek. Ich väzba sa však ukázala ako významný faktor, ovplyvňujúci rytmickú kvalitu niektorých variantov.

označovania, súviseli viac s hernou technikou, či so spôsobom manipulácie s hudobným nástrojom.

Povaha a ďalšia využiteľnosť získaných dát potvrdili vhodnosť nastavenia kritérií pre naplnenie cieľov tejto práce. Sporným by sa mohol zdať proces určovania vnútorného dĺžkového usporiadania rytmických štruktúr (úroveň 3. kritéria) alebo relatívne obmedzený počet znakov v jednotlivých kódach. Domnievam sa, že prvý problém nie je možné vyriešiť jednoznačne vzhľadom na skutočnosť, že povaha rytmu závisí od ľudského vnímania, dojem o jeho kvalite môže byť v niektorých prípadoch veľmi ľahko v istom rozpore s parametrami grafického vyobrazenia. Túto skutočnosť nie je možné ovplyvniť v prospech uľahčenia analýzy. Druhý problém je možné vyriešiť po konfrontácii systému s ďalšími rytmickými tvarmi. V každom prípade môžeme povedať, že využitý spôsob triedenia a systematizácie rytmických tvarov umožňuje do veľkej miery zodpovedať kľúčovú otázku celého výskumu: Aké/Ktoré rytmické tvary sa využívajú v hudobnom sprievode?

Keďže intenzívny výskum hudobného sprievodu nemá na Slovensku dlhšiu tradíciu – a táto štúdia nielenže neprezentuje všetky výsledky prebiehajúceho výskumu, ale vonkoncom neodpovedá na všetky otázky späté s rytmickým sprievodom – v tejto fáze odborného skúmania existuje reálny priestor pre ďalšie výskumy a analýzy. Za najdôležitejšie problémy, ktoré ešte len čakajú na objasnenie, možno považovať tieto:

- spôsob rytmickej synchronizácie hráčov v ansámblí,
- interpretačné štýly akordeonistov,
- problém adekvátneho zvukového snímania hráčov na účely rytmickej analýzy,
- problém interpretácie metricky neviazaného hudobného sprievodu,
- problematika imitácie cudzích herných štýlov,
- problematika harmonicko-rytmického sprievodu v jeho celistvosti.

PRÍLOHA A

Varianty rytmického sprievodu identifikované v repertoári dvoch vybraných hráčov.

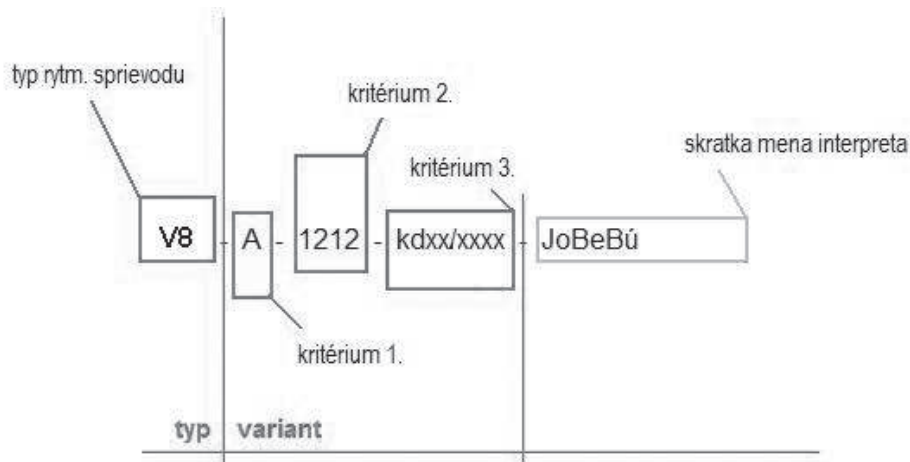
Michal Zachar (*1984) = MiZa				viola		
TYP	1. kritérium	2. kritérium	3. kritérium	OSCILOGRAM	SPEKTROGRAM AKUSTICKÁ ENERGIA	tempo (♩=)
V8	A	1212	xxxd/xxxx			96-100
	A	1212	xxxx/kdxx			140
	B	1212	kdxox			130
	B	2222	xxxx			110
V4	B	2222	xxxx			126
E	T	—	—			190
	P	—	—			80
valčík	S	—	—			150
Jozef Berky-Búďan (*1920) = JoBeBú				husle/viola		
TYP	1. kritérium	2. kritérium	3. kritérium	OSCILOGRAM	SPEKTROGRAM AKUSTICKÁ ENERGIA	tempo (♩=)
V8	A	1212	xxxx/kdxx			154
	B	1212	xxxx/kdxx			150
V4	B	2222	xxxx			140
E	T	—	—			180
	S	—	—			100
	P	—	—			100

PRÍLOHA B

Legenda k používaným znakom

Interpretácia kódu:

Osminový duvaj, zviazané rytmické jednotky sú v rámci ťahu oddelené pozastavením sláčika (pozri poznámku uvedenú v rámciku), väčší prízvuk nesú párne rytmické jednotky, v miernom tempe je najkratšia prvá z nich, druhé poltaktie je dĺžkovo súmerné. Za istých okolností (tempo, herný návyk) má vnútorné usporiadanie modelu tendenciu smerovať k dĺžkovému vyrovnaniu všetkých rytmických jednotiek. Model bol interpretovaný Jozefom Berky-Búďanom (*1928).



Typ rytmického sprievodu

V4 = viazané štvrtkové hodnoty

V8 = viazané osminové hodnoty

V = viazané rozličné rytmické hodnoty

N4 = neviazané štvrtkové hodnoty

N8 = neviazané osminové hodnoty

E = es-tam

Kritérium 1

(1234) = (platí pre V4, V8) = všetky čísla uzavreté v zátvorke predstavujú poradie rytmických jednotiek modelu, ktoré sú zahraté v rámci **jedného smeru ťahu sláčika**

(12)′(3′4) = (platí pre V4, V8) = apostrof naznačuje, že za danou rytmickou jednotkou došlo k pozastaveniu/ výraznému nadvihnutiu sláčika (či už v momente zmeny smeru ťahu –)′(, alebo v rámci ťahu sláčika – (′)

$(1 \neq 23 \neq 4) = (V4, V8)$ = dvojité podčiarknutie apostrofu naznačuje, že hráč neoddeľuje rytmické jednotky MRS pozastavením, alebo nadvihnutím sláčka, ale jeho nadvihnutím a rýchlym posunutím smerom k miestu blízkeho začiatku ťahu, teda nadvihnutím a „vrátením“ sláčka. **Smer ťahu jednotiek ostáva rovnaký.**

(41)(23)alebo 1)(23)(4 = Číslo 4 na začiatku kódu naznačuje prípad, keď hráč pri ťahu sláčka smerom od žabky začína – z hľadiska metrického pulzu vedúceho hlasu, ku ktorému sa sprievod tvorí – rytmickou hodnotou „z predošlého MRS /taktu/“. Preferuje sa zápis uvedený tučným písmom – všetky MRS sú tak písané v zhode s metrickým usporiadaním ansámblovej hry.



Vzhľadom na prevládajúci výskyt dvoch verzií MRS s konkrétnym spôsobom viazania rytmických hodnôt bol v ich prípade kód v časti druhého kritéria zjednodušený nahradením písmenami A a B:

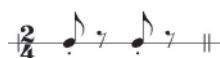
A = (1' 2)(3' 4)

B = (12)(34)

4, 8, 16 = (len v prípade V) = štvrtová, osminová, šestnástinová rytmická hodnota

■ = (len v prípade V) = v spojení so 4, príp. 8 je východisková rytmická hodnota predĺžená o polovicu (ekvivalent noty s bodkou), napr. 4■.

S = (platí pre E, V, N) = daná rytmická hodnota (hodnoty) je hraná *staccato* (sekom). Napr. v prípade hry kontrabasu by sa nasledovný model zapísal ako N4-S:



Sx = (platí pre E, valčík) = hráč pri hre E-S opakovane prikladá v mieste herných páуз sláček na struny, čím vzniká počuteľný „škrt“ medzi hranými osminovými notami

S (II/V) = es-tam hraný výlučne od žabky/od špičky

T = (E, V, valčík) = daná rytmická hodnota (hodnoty) je hraná *tenuto*

P = (E, V, valčík) = dĺžka rytmických jednotiek presahuje (v porovnaní s východiskovým typom) do miesta nasledujúcej rytmickej hodnoty, resp. pauzy

TP = (E, V) = spojenie písmen S, T alebo P naznačuje, že rytmické jednotky MRS majú odlišný charakter v poradí, aké naznačuje skupina znakov. Napríklad symbolické vyjad-

renie es-tam-ového sprievodu E-P (príloha B_E-P) variant, typický pre interpretáciu odzemkových tancov v Hrochoti. Uvádzame veľmi zjednodušený notový zápis:



.../... = znak lomky medzi príbuznými symbolmi naznačuje tendenciu k zmene, resp. rytmickej transformácii východiskového modelu v úrovni daného kritéria (počas hry)

...+... = hráč v hre rovnocenne kombinuje dva varianty/typy rytmického sprievodu

Kritérium 2

0 = rytmická jednotka nenesie prízvuk, auditívne zaniká (často v spojení s iným číslom, najmä s číslom 2, t.j. 20). Tento tvar sa vyskytuje v Telgárte a je spojený s variantom V8-B.

1 = rytmická jednotka nie je zdôraznená výrazným prízvukovaním tak ako v zmysle znaku 2. Dojem jej prítomnosti vzniká zmenou ťahu sláčika, jeho pozastavením, resp. pritlačením o struny s cieľom oddelenia rytmických jednotiek

2 = **východisková úroveň** = vedomé prízvukovanie rytmickej jednotky

3 = najväčší prízvuk, znak používaný výlučne v prípade počuteľne odstupňovaného prízvukovania jednotiek v rámci modelu (čiasťočne doložiteľné pozorovaním krivky akustickej energie). Prípad sa vyskytol napríklad vo variante V4 u hráča z Poník.

.../... = znak lomky medzi príbuznými symbolmi naznačuje tendenciu k zmene, resp. rytmickej transformácii východiskového modelu v úrovni daného kritéria (počas hry)

Kritérium 3

xx/xxxx = rytmické jednotky delia priestor **poltaktia/taktu** na percepčne rovnako dlhé časti

k = percepčne kratšia jednotka **poltaktia**

d = percepčne dlhšia jednotka **poltaktia**

Xxx, Xkd = (V, /V8/) = prvé poltaktie zaplňa jedna rytmická hodnota, druhé poltaktie je tvorené dvomi osminovými jednotkami, písmená naznačujú ich dĺžkové vzťahy

.../... = znak lomky medzi príbuznými symbolmi naznačuje tendenciu k zmene, resp. rytmickej transformácii východiskového modelu v úrovni daného kritéria (počas hry)

PRÍLOHA C

	Typ	Variant/Verzia			
	Typ	1. kritérium	2. kritérium	3. kritérium	Interpret
1	V8	A = (1'2)(3'4)	1212	xxxx	JáBePa
3				xxkd/xxxx	MiZa
4				xxxx/kdxx	MiZa, JoBeBú
5				kdxx/xxxx	BraZa
6			1212 /0212	kdxx/xxxx/-xxx	AlZa
7			2222	xxxx/kdxx	AlZa, PeKo
8			2222 /1111	xxxx	ŠiMa
9		B = (12)(34)	1212	kdxx	MiZa
11				xxxx/kdxx	JoBeBú
12				kdxx/xxxx	BraZa
13			1212/1211	xxxx/kdxx	JáBePa
14			1210 /1211	kdX/kdxx	MiBeLi
15			2222	xxxx	MiZa, PeKo, RaPo, AnHa
16				xxxx/kdxx	BraZa
17			2222 /1111	kdxx/xxxx	MiBeLi,
18			2222 /2122	xxxx	ŠiHa
19			3232	xxxx/kdxx	RaPo
20			2222/3232	xxxx	VlaPo
21			2021	Xxx	AnHa
22	V8	(12)(34)'	2222 /2223	xxxx	AnHa
23		(12)')(34)'	2222	xxxx	BraZa, PeKo
24		(12)')(34)'/B	2222	xxxx	AlZa
25		(12)(3'4)	2222	xxxx	LaHa
26		B/(12)(3'4)	2022 /3232	Xkd/kdkd	LaHa
27	V8	1)')(23)')(4	2121	xxxx	BraZa, PeKo, RaPo, AnHa, VlaPo
28			2121 /2222	xxxx	RaPo
29		1)(23)(4	2121	dkdk	RaPo
30		1 $\neq$ 23)')(4	2121	xxxx	RaPo
31		(1'2'3'4)	2222	xxxx	PeKo
32		(1'23'4')	2222/2121	xxxx	BraZa
33		123)')(4 + 1'23)')(4	2121 + 2121	xxxx	PeKo

Skratky mien hráčov:

Skratky mien v tabuľke uvedené **tučným** písmom označujú hráčov podpolianskej proveniencie, skratky uvedené obyčajným písmom hráčov horehronskej oblasti.

AlZa = Alexander Zachar (*1953)

AnHa = Anton Harvan (*1969)

BraZa = Branislav Zachar (*1976)

JáBePa = Ján Berky Paláč (*1909)

JoBeBú = Jozef Berky Búďan (*1920)

PeKo = Peter Kováč (*1975)

ŠiHa = Šimon Harvan (*1928)

RaPo = Radoslav Pokoš (*1985)

LaHa = Ladislav Harvan st. (*1947)

MiBeLi = Mikuláš Berky Lito (*1908)

SiPo = Šiman Pokoš (*1927)

ŠiMa = Šimon Matúch (*1921)

VlaPo = Vladimír Pokoš (*1986)

MiZa = Michal Zachar (*1984)

SUMMARY

ANALYSIS OF RHYTHMIC ACCOMPANIMENT IN TRADITIONAL STRING ENSEMBLES IN SLOVAKIA

Systematic research of interpretative styles in traditional ensemble music was initiated in Slovakia in the 1950s. Until recently, analyses dealing with the musical expression of traditional bands focused above all on the performance styles of the violinists, or at any rate those musicians whose function in the band was to play the tune. Musicians whose primary task was to produce harmonic-rhythmic accompaniment to the melody were for a long time confined to the margins of ethnomusicological research. In terms of the instrumental lineup, the accompanists in string or “dulcimer” bands were these: the so-called “kontráš” (violinist or viola player), double bassist, cimbalist and/or accordionist.

This scholarly study presents part of a longer-term research project on the rhythmic component of musical accompaniment in selected traditional string bands. Simplifying greatly, one may say that in the music of the accompanists one brief, recurring rhythmic pattern with a certain tonal/polyphonic content forms the basis of the rhythmic structure. In ethno musicological works by Slovak authors there is reliance on a number of oversimplified, notationally defined rhythmic models. Each of these is considered a rhythmic structure established by tradition and functionally bound up with a particular dance stratum (or a particular dance type) or phase of dance, characteristically performed in a certain tempo.

An important source of inspiration, on the level of methodology, was the work of Dušan Holý, who addressed the question of musical style in traditional vocal and instrumental music in the Hornácko region in Moravia, Czech Republic. This author’s scholarly writings may be regarded as the most important ethnomusicological works addressing that particular issue. It is remarkable that since the 1960s his working procedures have not been applied and developed systematically in researching traditional music. Otherwise, it was the research of rhythm perception and cognition and rhythm performance which most significantly influenced the entire conception and methodology of the project.

The analysis of rhythmic patterns, designated in the work as “models of rhythmic accompaniment”, while partly carried out before systematising them on the basis of their inner rhythmic structure, on the other hand also followed this systematisation, i.e. in the phase where attention was focused on the nature and extent of intergenerational transmission of rhythmic accompaniment style features in particular localities. A further result of the work was the systematisation of rhythmic forms using alphanumeric codes.

The method of setting criteria for distinguishing the enduring, systematic rhythmic structures from irregular rhythmic patterns led to the identification of a large number of variants of rhythmic accompaniment among all the musicians. A multi-layered comparison of rhythmic forms made it possible to define the principal factors which influence the choice of a particular rhythmic variant on a given song or dance type by individual musicians.