

PENTATONIKA V TRADIČNOM SPEVE SLOVÁKOV V STAREJ PAZOVE (SRBSKO): TEÓRIA, TYPY, GENÉZA

KRISTINA LOMEN

Mgr. art. Kristina Lomen, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava; e-mail: kristina.lomen@savba.sk

ABSTRACT

To the present day, the song repertoire of Slovaks from Stará Pazova has preserved distinctive musical features, which had already attracted the attention of 20th century researchers. Among these is the fact that the pentatonic scale is richly represented in traditional Slovak songs of this locality. In classifying the individual pentatonic groups we proceed from the classification method of Zoltán Kodály, who distinguishes four pentatonic groups of songs. The author of this article describes Kodály's method and subsequently applies it to the song material from Stará Pazova. Using ethnomusicological analysis, she further specifies the individual pentatonic groups from the area. With the new characterisation of the pentatonic, there is also a new hypothesis on the origin of this specific musical feature in traditional Slovak singing in this locality.

Key words: traditional singing, the pentatonic scale, theoretical conceptions, pentatonic types, local repertoire, ethnic enclave

Staropazovský piesňový repertoár sa v značnej miere odlišuje od piesňového materiálu z iných slovenských lokalít vo Vojvodine. Na túto skutočnosť upozornili v minulosti viacerí etnomuzikológovia, ktorí realizovali výskum tradičnej piesňovej a hudobnej kultúry v Starej Pazove.¹ Osobitný charakter a hudobný svojráz týchto piesní spočíva predovšetkým v dvoch aspektoch.

¹ PLICKA, Karol: *Slovenský spevník I*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961, s. 42. BURLASOVÁ, Soňa: Problematika slovenských enkláv v juhovýchodnej Európe z hľadiska etnomuzikologického. In: *Slovenský národopis*, roč. 14, 1966, č. 3, s. 467-471. LENG, Ladislav: Hudobné pozoruhodnosti Staropazovskej piesne. In: *Stará Pazova 1770 – 1970*. Zborník štúdií a článkov. Ed. Ján Turčan. Nový Sad : Obzor, 1972, s. 340-351. BURLASOVÁ, Soňa: Symbióza

Prvý z nich súvisí s interpretačnou stránkou piesní – jej základnou charakteristikou je mimoriadne bohaté zdobenie spevu. Miestni obyvatelia tento spôsob spevu nazývajú *vikrúcaňa* (spevák *vikrúca pri speve*). Objavuje sa takmer vo všetkých piesňach vo väčšej alebo menšej miere. Zastúpenie ozdobného spevu závisí od samotného hudobného charakteru piesne, tempa piesne a v neposlednom rade od interpretačnej zručnosti speváka.

Druhý aspekt spočíva v základných hudobnoštruktúrnych znakoch, ktorými sú najmä tonalita a stupnice (tónové rady). Podobne ako v minulosti, aj v súčasnosti špecifickú skupinu v Starej Pazove tvoria pentatonické piesne. Sú mimoriadnym javom nielen v rámci piesňového repertoáru vojvodinských Slovákov. Predstavujú zvláštnosť aj s ohľadom na tradičný piesňový repertoár z územia dnešného Slovenska. Práve preto im venujeme väčšiu pozornosť. Najskôr však stručne zhrnieme výsledky výskumu pentatoniky v európskej hudobnej teórii.

Pentatonika z pohľadu európskej hudobnej teórie a etnomuzikológie

Pentatonika v povedomí európskych hudobníkov a bádateľov stála veľmi dlho na okraji záujmov. Nebola považovaná za európske hudobné dedičstvo. Spájala sa predovšetkým s hudbou Východnej Ázie, najmä Číny.² Často ju označovali ako „čínsku stupnicu“.³

Staršie zmienky o pentatonike (pravdepodobne prvé, ktoré sa zachovali) pochádzajú zo 4. storočia pred n. l. Nachádzame ich v spise *Elementa Harmonica* starogréckeho filozofa Aristoxena z Tarentu (375 pred n. l. – 335 pred n. l.), ktorý podáva (aj keď náznakové) správy o vývine pentatoniky.⁴ Patria k nim aj zmienky o pentatonike pochádzajúce z Číny z roku 239 pred n. l., kde už v tomto období existovali odkazy na „päť tónov“.⁵ V Európe týchto päť tónov veľmi dlho považovali za neúplnú stupnicu. Takýto názor mal napríklad aj anglický hudobný historik Charles Burney (1726 – 1814).⁶

Do európskej hudobnoteoretickej reflexie sa pentatonika dostala v druhej polovici 19. storočia. Termín pentatonika, ako ho poznáme dnes, bol zavedený v roku 1864. Po prvý raz ho použil nemecký organológ a muzikológ Carl Engel (1818 – 1882), ktorý sa okrem iného venoval aj výskumu európskej tradičnej hudby.⁷ Ku koncu 19. sto-

dvoch kolonizačných vetví v piesňovej kultúre jednej obce. In: *Slovenský národopis*, roč. 23, 1975, č. 2, s. 245. KMEŤ, Martin: Tematicko-obsahové, hudobno-štruktúrne a prednesové zvláštnosti staropazovských piesní. In: FILIP, Michal – MIŠKOVIC, Juraj – KMEŤ, Martin: *Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 1996, s. 20-36.

² BRĂILOU, Constantin: Sur une mélodie russe. In: *La musique russe*, roč. 2, 1953, s. 331.

³ Pentatonic [Heslo.] In: STANLEY, Sadie – TYRREL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Zväzok 19. New York : Oxford University Press, 2001, s. 315.

⁴ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997, s. 99.

⁵ ABRAHAM, Gerald: *Stručné dejiny hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, 2003, s. 509-510. KRESÁNEK, Ref. 4, s. 63-65.

⁶ Pentatonic [Heslo.] Ref. 3, s. 315.

⁷ Engel, Carl. [Heslo.] In: STANLEY, Sadie – TYRREL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Zväzok 8. New York : Oxford University Press, 2001, s. 202.

ročia, ale ešte aj na začiatku 20. storočia sa pentatonika spájala s tradičnou hudbou niektorých národov či etnických skupín. Môžeme sa to dozvedieť z Groveho slovníka *A Dictionary of Music and Musicians* z roku 1900 (2. vydanie) pri hesle „Pentatonic scale“. Napriek jej využívaniu v komponovanej hudbe⁸ ju naďalej považovali za neúplný protipól k stupniciam, ktoré sa využívali v európskej klasickej hudbe. Autor hesla ju označuje za skorý stupeň tonality, pričom o nej hovorí ako o nedokonalom protiklade s neúplnou štruktúrou k dokonalému hexachordálnemu systému.⁹ V tomto období, ako to poznamenáva aj samotný autor hesla, bolo k dispozícii minimum zmienok k fenoménu pentatoniky v hudbe. Pravdepodobne preto ju porovnával s hexachordálnym systémom. Zmienky o pentatonike v tomto vydaní však nachádzame aj pri hesle *Negro Music of the United States* (černošská hudba Spojených štátov). Autor sa tu zmieňuje o existencii tejto stupnice a jej uplatnení nielen v černošskej gospelovej hudbe, ale poznamenáva jej prítomnosť aj u iných etník. Spomína jej výskyt v tradičných piesňach z Walesu, Írska, Škótska a Maďarska.¹⁰

Pravdepodobne prvá rozsiahlejšia teoretická práca, ktorá sa dôslednejšie zaoberá pentatonikou, je publikácia **Huga Riemanna** (1849 – 1919) z roku 1916 s názvom *Folkloristische Tonalitätsstudien. I. Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen Volkslieder und im gregorianischen Gesange*.¹¹ Hneď v prvej kapitole uvádza úvahy už spomenutého gréckeho mysliteľa Aristoxena, ktorý sa okrem filozofie zaoberal aj úvahami z oblasti etiky a hudby. Vo svojom diele *Elementa Harmonica* (jediné, ktoré sa zachovalo) Aristoxenos ako prvý na hudobnom základe definoval niektoré hudobné pojmy, medzi ktorými môžeme spomenúť tón, interval, tónový systém, poltón, diatonický, chromatický a enharmonický tónorod, čím položil základy neskoršej hudobnej terminológie nielen antiky, ale aj stredoveku v Európe.¹² V rámci hudobnej teórie sa zoberal aj bezpoltónovými stupnicami. Pre tento typ stupníc použil termín *archaika* a rozlíšil dva typy: *prota*

⁸ V prvej polovici 19. storočia sa začína prejavovať záujem o päťtónovú stupnicu zo strany európskych skladateľov, ktorí ju začali uplatňovať vo svojej tvorbe. Za prvého skladateľa, ktorý použil „čínsku melódiu“ sa považuje Carl Maria von Weber (1786 – 1826). V roku 1805 skomponoval k opere *Turandot Ouvertúra*, ktorú postavil na čínskej melódii prevzatej z diela *Dictionnaire de musique* Jeana-Jacquesa Rousseaua (1712 – 1778), francúzskeho filozofa, spisovateľa a skladateľa. Päťtónová stupnica pútala pozornosť aj ďalších skladateľov z 1. polovice 19. storočia. Medzi nimi môžeme spomenúť napr. F. Liszta (v *Pastorálnej téme* k jeho *Les Préludes*), F. Mendelsohna (*Škótska symfónia*), F. Chopina (*Etuda Op. 10, č. 5*), A. Dvořáka (*Symfónia č. 9*). Ide o pomerne skromné začiatky využitia pentatoniky. Dôslednejší prístup k využitiu pentatoniky môžeme sledovať u francúzskych impresionistov, predovšetkým u Claudea Debussyho. Zámerné uplatnenie pentatoniky badáme aj v kompozičnom opuse Bélu Bartóka, ktorého v značnej miere ovplyvnil jeho vlastný etnomuzikologický výskum. Ref. 3, s. 315-317.

⁹ Pentatonic scale. [Heslo.] In: GROVE, George (ed.): *A Dictionary of Music and Musicians. Volume IV*. London : Macimillan and co., Limited; New York : The Macimillan Company, 1900, s. 745.

¹⁰ Negro music of the United States. [Heslo.] In: GROVE, George (ed.): *A Dictionary of Music and Musicians. Volume IV*. London : Macimillan and co., Limited; New York : The Macimillan Company, 1900, s. 728-730.

¹¹ RIEMANN, Hugo: *Folkloristische Tonalitätsstudien. I. Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen Volkslieder und im gregorianischen Gesange*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1916.

¹² In: HAWKIS, John: *A General History of the Science and Practice of Music, Volume 1*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011, s. 66-67.

a *deutera*. Prvý typ je starší a zodpovedá anhemitonickéj pentatonike (bezpoltonovej). *Deutera* je mladšia forma pentatoniky, ktorá sa poltónom nevyhýba, avšak jej charakteristickým znakom je malá tercia. Riemann ju nazval diatonickou pentatonikou. Uvedené pentatonické typy sa v súčasnej hudobnej teórii označujú ako anhemitonická (bezpoltonová) pentatonika a hemitonická (poltónová) pentatonika.

Vo svojej práci sa Riemann zameriava najmä na bezpoltonovú pentatoniku. V rámci nej rozlišuje tri pentatonické tónové rady. Podľa jeho vlastnej terminológie ide o tri formy pentatoniky, ktoré je možné odvodiť zo základnej stupnice (bez predznamenia):¹³

Ukážka 1:

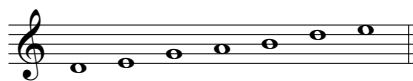
a) $c^1 - d^1 - f^1 - g^1 - a^1 - c^2 - d^2$



b) $g^1 - a^1 - c^2 - d^2 - e^2 - g^2 - a^2$



c) $d^1 - e^1 - g^1 - a^1 - h^1 - d^2 - e^2$



Z príkladov, ktoré uvádza, je zrejmé, že za základnú stupnicu Riemann považuje durovú stupnicu bez predznamenia C dur. Od jej základného tónu (c^1) vytvoril pentatonický rad, ktorý obsahuje dve malé tercie (medzi 2. a 3. tónom a 5. a 6. tónom). Z uvedeného tónového radu odvodil ďalšie dva s rovnakým pomerom intervalov, a to od tónov g^1 a d^1 . Ide o jediné dve alternatívy, od ktorých je možné vytvoriť pentatonické rady s rovnakou stavebnou štruktúrou, pri ktorých sa zároveň zachováva absencia posuviek.

V ďalšom priebehu štúdie skúma tonálnu stránku pentatoniky, jej vnútornú štruktúru, výskyt a uplatnenie v tradičných piesňach u etník, ktoré uvádza v názve štúdie: škótskych, írskych, waleských, škandinávskych a španielskych piesní, ale aj v gregoriánskom choráli. Zaoberá sa aj otázkou centrálného tónu a tonálneho centra v pentatonickéj stupnici. Štúdia sa stala východiskom pre všetkých bádateľov, ktorí sa podrobnejšie zaoberali danou problematikou.

Už v tomto období sa ukázalo, že sa pentatonika vyskytuje v oveľa širšom rozsahu než len vo väzbe na hudbu určitého národa, etnika či etnickej skupiny, ako sa myslelo na začiatku 20. storočia. Pentatonika sa tak postupne stala predmetom záujmu a výskumu mnohých muzikológov, v podstate všade tam, kde sa objavila vo väčšej alebo menšej miere. Výskum realizovali nemeckí (Hugo Riemann, Erich von Hornbostel,

¹³ Uvedené stupnice Riemann odvodil z hudobnej štruktúry pentatoniky, ktorá sa nachádza na čiernych klávesoch.

Robert Lachmann), ruskí (Sergej Tolstoj), poľskí (Kliment Kwitka, Helena Windakiewiczowa), fínski (Armas Launis), holandskí (Jaap Kunst), anglickí (Alexander John Ellis), tureckí (Raghib Kösemihal, Ferruh Arsunar) či francúzski (Marguerite Béclard d'Harcour) odborníci. Skúmali ju z rôznych aspektov podľa špecifického záujmu bádateľov: z hľadiska hudobnej štruktúry, z hľadiska jej uplatnenia, z akustického hľadiska, skúmal sa charakter pentatoniky u rozličných etníc, pričom sa objavila aj snaha o zistenie jej pôvodu.¹⁴

Do popredia sa dostala aj otázka, do akej miery možno chápať pentatoniku ako univerzálny jav. Pozoruhodná v tomto ohľade je štúdia *Five-Tone Scales and Civilization* z roku 1943, ktorej autorom je maďarský hudobný historik **Bence Szabolcsi** (1899 – 1973).¹⁵ Na jednej strane pentatoniku označuje za dedičstvo ľudského rodu. Na druhej strane sa zaoberá problematikou pentatonických štýlov, ktoré sú podľa Szabolcsiho u rozličných etníc a etnických skupín rôzne. Už v tomto období, vďaka rozsiahlemu výskumu pentatonického systému, ktorý uskutočnil Zoltán Kodály, sa vykryštali zoval explicitný pentatonický štýl, ktorý sa viazal na územie Maďarska, Rumunska a na teritórium v oblasti Strednej Volgy (kmeň Čeremišov). Szabolcsi konštatuje, že neexistuje univerzálny pentatonický štýl. Na základe vlastného výskumu rozlíšil niekoľko pentatonických typov alebo štýlov. V štúdiu Szabolcsi využíva oba termíny, pričom ich význam bližšie nešpecifikuje. Pre čitateľa tak nie je zrejmé, či pod pojmami štýl a typ autor rozumie jednu a tú istú kategóriu alebo dve odlišné kategórie. Pri výklade Szabolcsiho štúdie Kresánek hovorí o pentatonických typoch.¹⁶ Podľa vzoru Kresánka preto budeme ďalej hovoriť o pentatonických typoch, ktoré Szabolcsi rozlíšil.

Výskum realizoval na širokom spektre rozličných melódií a piesní, ktoré vzájomne porovnáva. Medzi nimi môžeme spomenúť gregoriánsky chorál, čínske, indonézske, turecké, maďarské, škótske, nemecké nápevy či černošské gospelové melódie. Okrem základného členenia pentatoniky na anhemitonickú (bezpoltónovú) a hemitonickú (poltónovú), Szabolcsi navrhuje rozlíšenie piatich typov pentatoniky, pričom ich aj charakterizuje:

1. **Stredoázijský typ**, pre ktorý je charakteristická transpozícnosť. Melódia je rozdelená na dve symetrické polovice: dva riadky sú vo vrchnom registri, dva v spodnom, zväčša o čistú kvartu alebo čistú kvintu nižšie. Transpozícia je často presná. Szabolcsi tento typ transpozícnosti prirovnáva ku kontrapunktickému princípu *dux-comes*. Z príkladov, ktoré uvádza, sem radí čínske, indonézske, maďarské, čeremišské a mongolské melódie.
2. **Západoázijský typ** (neskôr pomenovaný ako predoázijský typ) sa vyznačuje psalmódickosťou. Autor sem zaradil melódie gregoriánskeho chorálu, hebrejské psalmódie, židovskú hudbu, hudbu Jemenu a Kaukazu. Tento typ je založený na trojtónovom modeli (trichorde), ktorý sa postupne rozširuje. Nachádza sa v západoázijských civilizáciách, v Arménsku, medzi Maďarmi z Rumunska (tzv. Szeklermi), v Rumunsku a v Severnom Taliansku.

¹⁴ SZABOLCSI, Bence: *Five-Tone Scales and Civilization*. In: *Acta Musicologica*, roč. 15, č. 1, 1943, s. 24. SZABOLCSI, Bence: *A History of Melody*. New York : St. Martin Press, 1965.

¹⁵ SZABOLCSI, Bence: *Five-Tone scales and Civilization*, Ref. 14, s. 24-34.

¹⁶ KRESÁNEK, Jozef: *Tonalita*. Bratislava : Opus, 1982, s. 62.

3. **Západoafrický typ** (neskôr len africký typ), pre ktorý je charakteristická variačnosť. Je založený na krátkom rytmickom modeli s využitím opakujúceho sa tónu, ktorý sa rozvinie do variácií. Vyskytuje sa na teritóriách západnej Afriky.
4. **Americký typ.** V rámci neho sú obsiahnuté tri melodické tradície: indiánske, černošské a melódie anglo-saských prisťahovalcov. Za najrozvinutejšiu však považuje tradíciu starobyľných melódií Indiánov. V tomto type je obsiahnutá rôznorodosť. Ukazuje sa tu napríklad transpozíčnosť. Z anglo-saskej piesňovej tradície sa tu vyskytuje smerovanie k harmonickým postupom. Avšak za spoločný znak týchto troch tradícií obsiahnutých v americkom type Szabolcsi považuje formu. V rámci nej dominujú 3-dielne a 4-dielne piesňové útvary.
5. **Západoeurópsky typ,** ktorý Szabolcsi považuje za najrozvinutejší. Podľa autora štúdie je tento typ keltského pôvodu. Najdôležitejšie pramene pochádzajú z Írska, Škótska a Walesu. Medzi základnými charakteristikami, ktoré Szabolcsi uvádza, môžeme spomenúť trojdielnosť, melodicko-motivickú jednotu piesňovej formy, moderný rytmus (ktorý Szabolcsi bližšie nešpecifikuje) a zastúpenie harmonickej koncepcie (pravdepodobne má na mysli vzťah toniky a dominanty).

V závere štúdie uvádza formové schémy melódií jednotlivých typov pentatoniky, pričom dva z nich považuje za menej vyvinuté alebo primitívne (západoázijský a západoafrický typ), a tri ďalšie za vyvinutejšie typy (stredoázijský, americký, západoeurópsky typ). Formové schémy vyzerajú nasledovne:

A B

AB (stredoázijský typ)

A A1 A2 A3 (západoázijský typ)

A B C B1 C (západoafrický typ)

A B C B, A B A B A, A A B B, A B A C (americký typ)

A B A (západoeurópsky typ)

K uvedeným piatim typom neskôr pribudli ďalšie dva: stredoeurópsky a balkánsky typ pentatoniky.¹⁷ Postupne začali vznikať rôzne typy triedenia pentatoniky, pričom každé etnikum vychádzalo z vlastného tradičného piesňového repertoáru. Vo východnej Európe sa výskumu pentatoniky približne v polovici 20. storočia (ale aj skôr) venovali viacerí autori. Našu pozornosť sústreďíme len na niektorých z nich, pričom ide o etnomuzikológov z Rumunska, Maďarska a zo Slovenska.

Spomedzi rumunských autorov môžeme spomenúť medzinárodne uznávaného skladateľa a etnomuzikológa **Constantina Brăiloiu** (1893 – 1958). Je zakladateľom rumunskej etnomuzikológie. V súvislosti s pentatonikou napísal tri štúdie: *Sur une mélodie russe* (1953),¹⁸ *The Pentatonics in Debussy's Work* (1955) a *A Problem of Tonality (The Pentatonic Metabole)*, ktorá bola preložená do angličtiny a publikovaná až

¹⁷ KMEČ, Martin: Mogúcnosti etnomuzikološkog objašnjenja pojave pentatonike u Staroj Pazovi i Međumurju. In: *Folklor u Vojvodini* 5, 1991, s. 80. SKLABINSKÁ, Milina: Martin Kmeč (1926 – 2011) – etnomuzikológ vojvodinských Slovákov. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 10 (36), 2019, č. 1, s. 28.

¹⁸ BRĂILOIU, Ref. 2, s. 329-391.

posthumne v roku 1999.¹⁹ Práve posledná z uvedených štúdií predstavuje súhrn Brăiloiuových poznatkov k pentatonike.²⁰

V tejto publikácii sa Brăiloiu zaoberá otázkou pentatoniky vo vzťahu k tonalite. Venuje pozornosť problematike tzv. „*System-Wechsel*“, resp. prechodom z „jedného systému do druhého systému“²¹ v rámci pentatoniky, ktorú načrtol už H. Riemann.²² Termín *modulácia*, ktorým sa označuje podobná zmena systému v rámci tonálnej harmónie, nepovažuje za vhodný v rámci päťtónového systému. Opatrný je aj pri použití termínu *transpozícia*. Nakoľko ani jedno z uvedených označení nepovažuje za adekvátne, pre daný jav v pentatonickom systéme navrhuje použiť všeobecnejšie pomenovanie *metabola*.

Ďalej sa venuje otázkam samotného pentatonického systému, pričom sa zameriava na bezpoltónovú pentatoniku. Jej základnou charakteristikou je absencia poltónov. Avšak Brăiloiu naznačuje, že v dobovej praxi sa málokedy možno stretnúť s čistou pentatonikou, ktorá neobsahuje poltóny (pod praxou autor rozumie nielen tradičný piesňový materiál rôznych etník, ale napríklad aj gregoriánsky chorál). Poznomenáva, že táto skutočnosť v značnej miere mätla analytikov. Ukazovalo sa totiž, že v pentatonickom systéme sú častokrát využité aj tóny, ktoré vyplňajú priestor (typickej) tercie.

Ukážka 2 znázorňuje pentatonický tónový rad tak, ako ho chápe Brăiloiu. Pri svojom výklade vychádza z tradičnej čínskej teórie, ktorá používa termín *pien* na označenie cudzích tónov, resp. tónov, ktoré nie sú súčasťou pentatonického radu. Brăiloiu si tento termín vypožičal a označil ním tóny, ktoré primárne nepatria k pentatonike. V príklade, ktorý uvádza, tóny *pien* označuje číslom 4 a 7 (ide o 4. a 7. tón tónového radu):

Ukážka 2:



Z uvedeného príkladu vyplýva určitá hierarchia tónov aj v rámci pentatonického systému. Podľa Brăiloiu podobne ako v tonálnom systéme ani pri pentatonike nemôžno hovoriť o rovnocennosti všetkých tónov. Niektoré tóny sú nadradené iným. Práve *pien* tóny sú nestabilné a majú tendenciu v rámci melódií meniť svoj charakter, kolísať, zároveň môžu byť ľahko nahraditeľné. Na lepšie porozumenie uvedieme jeden príklad.

¹⁹ BRĂILOIU, Constantin: A Problem of Tonality (The Pentatonic Metabole). In: *East European Meetings in Ethnomusicology* 6, 1999, s. 123-137.

²⁰ BRĂILOIU, Ref. 19, s. 123.

²¹ BRĂILOIU, Ref. 19, s. 124.

²² RIEMANN, Ref. 11.

Ukážka 3:



Domnievame sa, že kvôli nadradenosti a podradenosti jednotlivých tónov prisudzuje pentatonike tonálny charakter. Z príkladov je evidentné, že sa Brăiloiu venuje predovšetkým výskumom piesní, ktoré neobsahujú čistú pentatoniku. Jednak vychádza zo širokorozsahovej pentatoniky, ktorá obsahuje viac ako päť tónov, jednak sú v piesňach zastúpené všetky tóny, osem alebo deväť tónov tónového radu. V piesňovom materiáli, ktorý autor uviedol, dochádza k prelínaniu jednotlivých prvkov pentatoniky s prvkami iného tonálneho systému.

Problematickou pentatoniky v maďarských tradičných piesňach sa zaoberal **Zoltán Kodály** (1882 – 1967). Avšak skôr ako sa zameriame na jeho prácu, nemožno nespomenúť výskum **Bélu Bartóka** (1881 – 1945). Na pôde etnomuzikologického výskumu za mnohé vďačíme práve týmto dvom autorom.

Zatiaľ čo na Slovensku rezonuje v povedomí predovšetkým etnomuzikologický výskum Bélu Bartóka, maďarskí etnomuzikológovia týchto dvoch autorov zvyknú uvádzať aj spoločne.²³ Nielenže boli súčasníkmi a kolegami, zároveň boli aj blízkymi spolupracovníkmi a priateľmi. V neposlednom rade ich spájali rovnaký entuziazmus pri výskume tradičnej maďarskej hudby.²⁴

Už v roku 1905, keď sa Kodály s Bartókom zoznámil, mal vynikajúce znalosti z oblasti folkloristiky. V tomto období pracoval na ukončení svojej dizertačnej práce s názvom *Strofická štruktúra v maďarských ľudových piesňach*.²⁵ O jeho vynikajúcich hudobnoteoretických a etnomuzikologických znalostiach svedčí aj množstvo hudobnoteoretických prác, ktoré publikoval.²⁶ Zatiaľ čo sa Kodály orientoval predovšetkým na maďarskú tradičnú hudbu, Bartók v značnej miere presiahol tento rámec, aj keď jeho počiatočný výskum bol orientovaný tiež len na maďarskú sedliacku pieseň.²⁷

Prvé etnomuzikologické usmernenia k terénnemu výskumu získal Bartók práve od Kodálya, ktorý už mal zozbieraný určitý piesňový materiál, ako aj skúsenosti v oblas-

²³ RÁNKI, György (ed.): *Bartók and Kodály Revisited. Indiana University Studies on Hungary 2*. Budapest : Akadémia Kiadó, 1987. EÖSZÉ, László: Kodály és Bartók. In: *Örökségünk Kodály: Válogatott tanulmányok*. Budapest : Osiris, 2000, s. 205-214. GYÖRGY, Martin: Bartók, Kodály and Folk Dance Research. In: BÓNIS, Ferenc – SZÖNYI, Erzsébet – VIKÁR, László (eds.): *International Kodály Conference Budapest 1982*. Budapest : Editio Musica Budapest, 1986, s. 259-262. VIKÁRIUS, László: Egy barátság anatómiája. In: *Muzsika*, roč. 50, 2007, č. 12. Dostupné na internete: <http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=2606> (cit. 2020. 07. 04).

²⁴ ERDÉLY, Stephen: Complementary Aspects of Bartók's and Kodály's Folk Song Researches. In: *Bartók and Kodály revisited. Indiana University studies on Hungary 2*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1987, s. 79-98.

²⁵ ERDÉLY, Ref. 24, s. 82.

²⁶ ERDÉLY, Ref. 24. Kodály, Zoltán. [Heslo.] In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. 2. vydanie, zv. 13. Oxford University Press, 2001, s. 716-726.

²⁷ ELSCHÉK, Oskár: Úvod. In: BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne*. Zväzok 1. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1959, s. 7-28.

ti práce s fonografom.²⁸ Niektoré terénne výskumy realizovali obaja autori spoločne, avšak rozsiahlejší terénny výskum uskutočnil B. Bartók. Práve Bartók si ako prvý všimol výskyt pentatoniky v tradičných piesňach v Sedmohradsku v roku 1907²⁹ (územie dnešného Rumunska), kde sa zamerlal na dokumentáciu sedliackeho piesňového materiálu medzi maďarským etnikom. Už vtedy ho zaujal jedinečný ráz maďarskej ľudovej piesne, ktorej osobitným znakom, ako sa neskôr ukázalo, je práve pentatonika.³⁰ Najbližších desať rokov tak obaja autori zbierali materiál, ktorým by mohli podložiť a prezentovať tento objav. Ukázalo sa, že pentatonika je bohato zastúpená v maďarských ľudových piesňach, predovšetkým v piesňach patriacich do staršej vrstvy.

Prvý článok na tému pentatonika v maďarskej hudbe napísal Kodály až v roku 1917 v článku *A folklorista Bartok* [Bartók folklorista]. V tomto článku prezentuje výsledky Bartókovho výskumu zo Szeklerskej oblasti v Sedmohradsku, z ktorej Bartók priniesol rozsiahlu zbierku pentatonických piesní, a z oblasti Severného Maďarska.³¹

Výsledky Bartókovho rozsiahleho výskumu dnes máme k dispozícii vďaka publikovaným zbierkam ľudových piesní zo Slovenska,³² z Rumunska,³³ z Juhoslávie.³⁴ Bartókove najbohatšie zmienky k výskumu sa nachádzajú v úvodoch týchto zbierok. Existuje niekoľko publikácií, ktoré vydal v súvislosti so svojím výskumom,³⁵ avšak k teoretickej rovine opisu maďarských pentatonických piesní prispel najmä Kodály.

Kodály svoje poznatky k pentatonike zhrnul v štúdiu *Pentatonicism in Hungarian Folk Music*, ktorá bola publikovaná v roku 1970.³⁶ V rámci nej charakterizuje pentatonické piesne, ktoré sa vyskytujú na území dnešného Maďarska a na územiach obývaných maďarským etnikom. V štúdiu charakterizoval jednotlivé hudobné parametre týchto piesní. Zaoberá sa otázkami súvisiacimi s výskytom pentatoniky, jej konštrukciou v maďarských tradičných piesňach, ďalej charakterizuje tempo, rytmus, melódiu, slabičnosť a ornamentiku týchto piesní, pričom neobchádza ani tonálnu stránku. Formovú stránku daných piesní bližšie nešpecifikuje.

²⁸ NELSON, Taylor David: Béla Bartók: The Father of Ethnomusicology. In: *Musical Offerings*, roč. 3, č. 2, s. 75-89.

²⁹ KODÁLY, Zoltán – ERDÉLY, Stephen: Pentatonicism in Hungarian Folk Music. In: *Ethnomusicology*, roč. 14, 1970, č. 2, s. 228.

³⁰ ELSCHKE, Ref. 27.

³¹ KODÁLY – ERDÉLY, Ref. 29, s. 241.

³² BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne*. Zväzok 1-3. Ed. Oskár Elschek, Alica Elscheková. Bratislava : Hudobné centrum; VEDA SAV, 2019.

³³ BARTÓK, Béla: *Rumanian Folk Music. Vol. I. Instrumental Melodies*. Ed. Benjamin Suchoff. Hague : Martinus Nijhoff, 1967. BARTÓK, Béla: *Rumanian Folk Music. Vol. II. Vocal Melodies*. Ed. Benjamin Suchoff. Hague : Martinus Nijhoff, 1967. BARTÓK, Béla: *Rumanian Folk Music. III. Texts*. Ed. Benjamin Suchoff. Hague : Martinus Nijhoff, 1967. BARTÓK, Béla: *Rumanian Folk Music. Texts. IV. Carols and Christmas Songs*. Ed. Benjamin Suchoff. Hague : Martinus Nijhoff, 1967. BARTÓK, Béla: *Rumanian Folk Music. V. Maramures County*. Ed. Benjamin Suchoff. Hague : Martinus Nijhoff, 1967.

³⁴ SUCHOFF, Benjamin (ed.): *Yugoslav Folk Music. Serbo-Croatian Folk Songs and Instrumental Pieces from the Milman Parry Collection by Béla Bartók and Albert B. Lord. Vol. 1-4*. New York : State University of New York, 1978.

³⁵ Béla Bartók [Heslo.] In: STANLEY, Sadie – TYRREL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Zväzok 2. New York : Oxford University Press, 2001, s. 787-810.

³⁶ KODÁLY – ERDÉLY, Ref. 29, s. 228-242.

Úzkorozsahová pentatonika, resp. päťtónová stupnica (typická pre staršie vývinové obdobia), sa medzi maďarským obyvateľstvom vyskytuje v Sikulskej oblasti v Sedmohradsku, v niektorých oblastiach Bukoviny (obe uvedené teritória sú súčasťou dnešného Rumunska), v Zadunajsku a severných Karpatoch. Kodály však poznamenáva, že sa pentatonika v podstate vyskytuje všade tam, kde pretrval zakonzervovaný spôsob života. Jej výskyt bol vďaka rozsiahlemu terénnemu výskumu zaznamenaný takmer u všetkých okolitých etník. Zároveň vyvracia dlho zaužívaný názor (o ktorom bol presvedčený aj samotný Bartók),³⁷ že pentatonika (často krát označovaná aj ako „maďarská stupnica“) je vlastným kultúrnym dedičstvom maďarského etnika.

Z hľadiska konštrukcie maďarskú päťtónovú stupnicu charakterizuje ako prirodzenú molovú stupnicu bez 2. a 6. stupňa. Ide o anhemitonickú pentatonickú stupnicu, nakoľko neobsahuje poltóny. Môže mať rôzne tonálne centrá (toniky začínajúce od rôznych tónov). Ak by tonika bol tón g^1 , stupnica by vyzerala nasledovne: $g^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2$. Avšak takéto úzkorozsahové stupnice sú skôr výnimočné. Najvyšší počet pentatonických piesní klesá na spodnú sekundu f^1 a smeruje až po g^2 , prípadne po b^2 . Najčastejšie sú teda piesne širokorozsahové, s ambitom veľkej nóny.

Z hľadiska tempa má väčšina piesní rubatový charakter. Z hľadiska slabičnosti je najčastejšia izometrickosť a to 6-, 7-, 8-, 11-, 12-slabičná. V tanečných piesňach rýchleho tempa je najzastúpenejšia 11-slabičná stavba.

Melodické línie skúma z hľadiska finálnych tónov veršov piesní, pričom do úvahy berie prvý, druhý a tretí verš. Finálny tón štvrtého verša je spravidla tón g^1 . V tabuľke znázornil finálne tóny jednotlivých veršov, ktoré sa v maďarských pentatonických piesňach objavujú najčastejšie, zriedka alebo vôbec:

Ukážka 4:

Ukončenie veršov:	najčastejšie	zriedka	vôbec
I	5, 7, 4	VII, 1, b3, 8	b10
II	b3	VII, 1, 5, 4, 7	8, b10
III	b3, VII, 1	4, 7	5, 8, b10

Možnými finálnymi tónmi jednotlivých veršov sú spodná sekunda (VII), prímá (1), tercia (b3), kvarta (4), kvinta (5), septima (7) a oktava (8).

Súčasťou melodickej línie týchto piesní je aj bohatá ornamentika. Za mimoriadne náročnú úlohu preto Kodály považuje notáciu najmä piesní pomalého charakteru. Pri opise transkripcie týchto piesní však uvádza len jednotlivé značenia, a to najmä v súvislosti s dĺžkou nóty.

Pre nás bol zaujímavý najmä Kodályov prístup k tonálnej stránke týchto piesní, predovšetkým vzťah pentatoniky a durovo-molového systému, ako aj jednotlivé prvky týchto odlišných tonálnych systémov, ktoré sa vzájomne prelínajú. Kodály rozlíšil 4 typy pentatoniky vychádzajúc z repertoáru maďarských tradičných piesní:

³⁷ BARTÓK, Béla: Maďarská ľudová hudba a ľudová hudba susedných národov. In: *Hudobnovedný zborník*, roč. 2, 1954, s. 110, 115.

1. piesne čisto pentatonické, zahrnujúce päťtónové rady;
2. piesne, v rámci ktorých sa 2. a 6. tón z tónového radu (heptatonického) objavujú ako ozdoby;
3. piesne, v rámci ktorých sa 2. a 6. tón (heptatonického) radu stali súčasťou tónového radu (pentatonického), avšak pentatonická podstata piesne je zachovaná;
4. piesne, v ktorých sa stretávame s durovou alebo molovou tonalitou, súčasne však inklinujú aj k pentatonike.

V závere štúdie vyzýva k skúmaniu fenoménu vzájomného prelínania pentatoniky s heptatonickým systémom. Zoltán Kodály z pentatoniky vyvinul aj metódu sluchovej analýzy, ktorá sa stala uznávanou a zaužívanou na medzinárodnej úrovni.

Na Slovensku sa ako prvý dôslednejšie otázkam pentatoniky venoval muzikológ a etnomuzikológ **Jozef Kresánek** (1913 – 1986). Niektoré poznatky uvádza vo svojej publikácii *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného* zo začiatku 50. rokov.³⁸ Tie potom dôslednejšie rozpracoval v práci *Tonalita*.³⁹ Pentatonike sa v rozličných kontextoch venuje vo viacerých kapitolách, osobitne v kapitole „Kvarttónálny, kvintakordálny systém a pentatonika.“ Pri svojich analýzach a úvahách o pentatonike Kresánek ako základ využil pentatonické stupnice pozostávajúce z piatich tónov (na rozdiel od Bräiloiua a Kodálya). Zároveň však naznačuje aj iné východiská a možnosti skúmania pentatoniky, ktoré nie sú obmedzené len na päť tónov:

*„Pojednáváním o pentatonike a o pentatonizmoch sme sa zasa vracali späť iba k päťstupňovým tónovým radom. Ak pôjde o tónové rady, do určitej miery sa skutočne obmedzíme iba na päť tónov. Samotná problematika pentatoniky si to však striktné nevyžaduje. Pentatonika pre nás nie je natolko vecou tónových radov, ale skôr otázkou špecifickej tonalizácie a v tejto súvislosti špecifických kostrových kombinácií. Pri takom pohľade sa pentatonika a pentatonizmy môžu uplatňovať aj v sedemstupňových, dokonca i chromatických tónových radoch.“*⁴⁰

Z uvedeného citátu vyplýva, že Kresánek (spolu s Bräiloiuom a Kodályom) pripúšťal existenciu *pien* (cudzích) tónov v pentatonike. Pri vlastnom objasnení pentatoniky však vychádzal z päťtónových radov, teda z úzkorozsahovej pentatoniky. Kresánek považuje všetkých päť tónov pentatonickej stupnice za rovnocenné, pričom každý z nich môže nadobúdať význam kostrových tónov. Zároveň poukazuje na nové možnosti stavby tonálnych kostier, ako aj na nové možnosti kombinácie kvarttónálnych a kvintónálnych kostier, vďaka čomu sa pentatonika stáva tonálnou sústavou. Bez možnosti uplatnenia tonálnych kostier by išlo len o tónový rad.⁴¹

Pri svojich analýzach Kresánek vychádza z už existujúceho základného členenia a rozlišuje medzi hemitonickou a anhemitonickou pentatonikou. Svoju pozornosť sústreďuje na anhemitonickú stupnicu. Hemitonической pentatonike sa venuje v súvislosti so starogréckou hudbou.

³⁸ KRESÁNEK, Ref. 4, s. 97-105.

³⁹ KRESÁNEK, Ref. 16.

⁴⁰ KRESÁNEK, Ref. 16, s. 69.

⁴¹ Podľa Kresánka vo vzťahu stupníc a tonality sú tónové rady samy osebe k tonalite indiferentné. In: KRESÁNEK, Ref. 16, s. 13.

Pri otázke genézy Kresánek popiera dovtedy všeobecne uznávaný možný spôsob vzniku pentatoniky prostredníctvom konsonančného princípu,⁴² resp. ukladaním čistých kvínt smerom nahor alebo čistých kvárt smerom nadol. Pre hudobne mysliaceho človeka odkázaného len na sluchovú predstavu je podľa Kresánka tento spôsob nepredstaviteľný.⁴³ Podľa neho anhemitonická pentatonická stupnica sa vyvinula kombináciou stenochorického princípu, ktorý postupuje po sekundách, a už spomenutého konsonančného princípu. Veľká sekunda ako jeden z prvých intervalov už v trichordickej sústave s centrálnym tónom uprostred čistila a fixovala intonáciu. Ako príklad Kresánek uvádza trichord $f - g - a$, s centrálnym tónom g . Pentatonický rad vytvoril pridaním čistej kvarty od centrálného tónu g v oboch smeroch ($d - g - c$). Takýmto spôsobom vznikla jednoduchá pentatonická stupnica $d - f - g - a - c$. Pre človeka je tento spôsob oveľa jednoduchší, prirodzenejší, a tým podľa Kresánka aj pravdepodobnejší.⁴⁴

Okrem možnosti vzniku pentatoniky sa Kresánek zaoberá aj klasifikáciou pentatoniky. Na rozdiel od B. Szabolcsiho preferuje jej rozlišovanie z hľadiska samotnej pentatoniky a jej tonalizácie (vnútornej stavby). Pri tom vychádza z čínskeho usporiadania. Ktorýkoľvek tón môže byť hierarchicky najdôležitejší, v dôsledku čoho vzniká päť obrátov tejto stupnice. Číňania týchto päť obrátov pomenovali nasledovne: koun-čou, čang-čou, kyau-čou, či-čou, yü-čou.⁴⁵ V roku 1966 nemecký muzikológ Werner Danckert (1900 – 1970) vo svojej práci *Tonreih und Symbolzahl in Hochkulturen und in der Primitiven Welt* čínske pomenovanie tónov nahradil termínmi zo solmizačnej stupnice, zatiaľ čo čínsky termín *čou* nahradil slovom *modus*. Vznikli tak pentatonické stupnice s názvami Do-modus, Re-modus, Mi-modus, Sol-modus, La-modus.⁴⁶ Obraty piatich pentatonických stupníc vyzerali nasledovne:

1. Do-modus: $c, d, e - g, a - (c^1)$
2. Re-modus: $d, e - g, a - c, (d^1)$
3. Mi-modus: $e - g, a - c^1, d^1, (e^1)$
4. Sol-modus: $g, a - c^1, d^1, (e^1 - g^1)$
5. La-modus: $a - c^1, d^1, e^1 - g^1, (a^1)$

Kresánek má k tomuto typu členenia dve pripomienky. Prvá sa týka termínu *modus*, ktorý prináleží skôr stredovekým stupniciam (modom). Preto Kresánek nepovažuje za vhodné použiť tento termín aj na pomenovanie pentatonických stupníc. Druhou pripomienkou je usporiadanie tónových radov. Namiesto začiatočného tónu c (resp. kvintakordu $c - e - g$), Kresánek navrhuje tón f (resp. kvintakord $f - a - c$) ako východiskový tón (základný tvar) pentatonicej stupnice, od ktorého bude odvádzať ďalšie obraty. Takéto usporiadanie odôvodňuje častým výskytom tónov $f - a - c$ v stredovekej anhemitonicej pentatonicej stupnici. Vzniklo tak päť pentatonických stupníc, ktoré

⁴² KRESÁNEK, Ref. 16, s. 21-22.

⁴³ KRESÁNEK, Ref. 16, s. 61.

⁴⁴ KRESÁNEK, Ref. 16, s. 60-69.

⁴⁵ DANCKERT, Werner: *Tonreih und Symbolzahl in Hochkulturen und in der Primitiven Welt*. Bonn : Bouvier Verlag, 1966, s. 163.

⁴⁶ KRESÁNEK, Ref. 16, s. 62.

taktiež pomenúva menami tónov zo solmizačnej stupnice: Do, Re, Fa, Sol, La. Napriek tomu, že sa začínajú tónmi *c, d, f, g, a*, z hľadiska vnútornej štruktúry zodpovedajú usporiadaniu od tónu *f*. Anhemitonická (bezpoltónová) pentatonika tak u Kresánka vyzerá nasledovne (v príklade sú vyznačené aj kvartové kostrové tóny):

Ukážka 5:⁴⁷

Do-pentatonika	<i>c, d — f, g, a — (c¹)</i>
Re-pentatonika	<i>d — f, g, a — c¹, (d¹)</i>
Fa-pentatonika	<i>f, g, a — c¹, d¹ — (f¹)</i>
Sol-pentatonika	<i>g, a — c¹, d¹ — f¹, (g¹)</i>
La-pentatonika	<i>a — c¹, d¹ — f¹, g¹, (a¹)</i>

Kresánek teda transponoval Danckertove pentatonické stupnice o čistú kvartu vyššie, od tónu *f*. Na tomto mieste však musíme povedať, že v hudobnej teórii sa ustálili názvy pentatonických stupníc podľa Danckerta. Z hľadiska usporiadania vnútornej intervalovej štruktúry, Do pentatonika podľa Kresánkovej terminológie zodpovedá zaužívanému pomenovaniu Re pentatonika, Re pentatonika z Kresánkovej terminológie zodpovedá Mi pentatonike atď. Pre lepšiu orientáciu jednotlivé názvy uvádzame v tabuľke, pričom ich vnútorná intervalová štruktúra je identická. Zásadné rozdiely sú dva. Prvý z nich spočíva vo východiskovom tóne, ako sme už spomenuli vyššie. Zatiaľ čo u Kresánka je východiskovým tón *f* (Do), Danckert odvádza základnú pentatonickú stupnicu od tónu *c* (Do):

Ukážka 6:

Intervalová štruktúra stupníc:	Kresánkovo pomenovanie (od tónu <i>f</i>)	Danckertovo pomenovanie (od tónu <i>c</i>)
v2 m3 v2 v2 m3	pentatonika Do	pentatonika Sol
m3 v2 v2 m3 v2	pentatonika Re	pentatonika La
v2 v2 m3 v2 m3	pentatonika Fa	pentatonika Do
v2 m3 v2 m3 v2	pentatonika Sol	pentatonika Re
m3 v2 m3 v2 v2	pentatonika La	pentatonika Mi

Druhý zásadný rozdiel spočíva v rozličnom umiestnení typického intervalu malej tercie. Zatiaľ čo Danckert malú terciu stavia od 3. tónu stupnice (*c, d, e — g, a*), Kresánek tento interval buduje od 2. tónu (*c, d — f, g, a*). Z uvedeného dôvodu nekorešponduje jeden názov stupnice, u Danckerta nachádzame pentatoniku Mi, u Kresánka pentatoniku Fa.

Podľa Kresánka každý pentatonický rad je špecifický vo vzťahu k určitému etniku (národu). Napríklad Do-pentatoniku nachádzame v stredoeurópskom a balkánskom

⁴⁷ Prevzaté z: KRESÁNEK, Ref. 16, s. 62.

slovanskom type. Aj slovenskú pentatoniku Kresánek zaradil do skupiny Do. Avšak pri výskume pentatoniky slovenských ľudových piesní treba podľa Kresánka brať ohľad aj na maďarskú pentatoniku. Pre ňu je príznačnejšia pentatonika Re, ktorú Bartók označil za starobylú stupnicu.⁴⁸ Pre maďarskú pentatoniku je príznačná malá tercia vo funkcii finálneho tónu druhého verša, prípadne melodickkej frázy.⁴⁹ Ak sa takéto zakončenie nájde v slovenskej ľudovej piesni, pentatonike prisudzuje maďarský pôvod. Finálny tón slovenskej ľudovej piesne je vo väčšine príme, kvarta či kvinta, a aj keď sa v nej pentatonika vyskytuje ojedinele, Kresánek pripúšťa existenciu slovenskej pentatoniky.

V súčasnosti existuje množstvo publikácií o pentatonike. Na Slovensku sme však nezaznamenali väčší záujem o túto problematiku. Jedným z hlavných dôvodov môže byť skutočnosť, že sa v tradičných slovenských piesňach s pentatonikou stretávame skôr výnimočne. Zo súčasných publikácií môžeme spomenúť doktorandskú dizertačnú prácu Moniky Dorny s názvom *Asian Pentatonic Folk Songs of India in their Asian Context* z roku 2010. V rámci nej sa autorka zaoberala problematikou anhemitonickej pentatoniky v tradičných piesňach Indie.⁵⁰

Práca sa skladá z piatich kapitol. Jej ťažisko tvoria 3. a 4. kapitola, v rámci ktorých autorka skúma výskyt pentatoniky na vzorke 2 123 piesní. Jej výskum ukázal, že v tradičných piesňach Indie je pentatonika zastúpená v piesňovom repertoári v rozsahu 10,7 %.

Pre nás sú však zaujímavé najmä prvé dve kapitoly tejto práce, ktoré majú všeobecnejšie zameranie. V prvej sa Dorna sústreďuje na tonálnu stránku pentatonických piesní. Hneď na začiatku kapitoly rozlišuje medzi piesňami ľudovými (folk songs), ktoré môžu mať širší geografický záber, a piesňami kmeňovými (tribal songs), ktoré sa vyskytujú len v rámci kmeňového spoločenstva. Pôvodný indický výskum poukazuje na využitie nižšieho počtu tónov pri kmeňových piesňach, zatiaľ čo ľudové piesne využívajú viac tónov. Výskum M. Dorny tento poznatok však nepotvrdil. Autorka sa domnieva, že rozdiel medzi kmeňovými a ľudovými piesňami nespočíva v hudobnom, ale predovšetkým v sociálnom a antropologickom kontexte. Podľa Dorny medzi pentatonikou v kmeňovej a ľudovej hudbe nie sú zásadné rozdiely.⁵¹

Ako uvádza Dorna,⁵² s anhemitonicou pentatonikou sa možno stretnúť v tradičnej hudbe Číny, Japonska, Kórey, Thajska, Malajzie, Indonézie, Tibetu, Mongolska, Afriky, Austrálie, na území pacifických ostrovov a v domorodých amerických kultúrach. Spomedzi európskych krajín autorka uvádza len Škótsko a Maďarsko, avšak, ako sme uviedli vyššie, výskyt pentatoniky je zaznamenaný aj v ďalších regiónoch Európy.

V druhej kapitole sa Dorna sústreďuje na opis pentatoniky v jednotlivých krajinách Ázie (1. Čína, 2. Japonsko, Kórea a Vietnam, 3. Indonézia, Malajzia a Filipíny, 4. Tibet a Nepál, 5. Maďarsko). Všimli sme si najmä opis pentatoniky v Maďarsku.

⁴⁸ BARTÓK, Ref. 37, s. 95.

⁴⁹ KRESÁNEK, Ref. 4, s. 100-101; KRESÁNEK, Ref. 16, s. 62-63.

⁵⁰ DORNA, Monika: *Anhemitonic Pentatonic Folk Songs of India in their Asian Context*. [Doktorandská dizertačná práca.] Školiteľ: Lubomír Chalupka. Bratislava : Univerzita Komenského, 2010.

⁵¹ DORNA, Ref. 50, s. 9-10, s. 25-26, s. 223.

⁵² DORNA, Ref. 50, s. 11.

Maďari si pentatoniku na územie Panónskej nížiny s najvyššou pravdepodobnosťou priniesli ako dedičstvo z Ázie. Spomedzi európskych krajín najdôslednejší a najrozsiahlejší výskum v súvislosti s pentatonikou sa uskutočnil práve v Maďarsku. V maďarských tradičných piesňach sa pentatonika vyskytuje v staršej piesňovej vrstve, ako sme to naznačili vyššie. Z hľadiska tonality v maďarských piesňach je zastúpená anhemitonická pentatonická stupnica, pričom najrozšírenejšou stupnicou je La-pentatonika (podľa Kresánkovho členenia ide o pentatoniku Re). Ďalšími charakteristikami týchto piesní sú: descendenčná melodika, ktorá je v druhom úseku piesne transponovaná o kvintu nižšie, parlandový rytmus, pomalé tempo a bohatá ornamentika. Dorna sa ďalej stručne venuje vplyvom novej piesňovej kultúry, ktorá sčasti ovplyvnila pentatonické maďarské piesne.⁵³

Cieľom tejto podkapitoly bolo poskytnúť stručný prierez výskumu pentatoniky a jej uplatnenia v európskej tradičnej hudbe. V ďalšej časti štúdie sa sústredíme na výskum pentatonických piesní v lokalite Stará Pazova.

Súčasný stav výskumu pentatoniky v piesňach zo Starej Pazovy

Staropazovské ľudové piesne svojou jedinečnosťou pútali pozornosť viacerých hudobných teoretikov a etnomuzikológov v minulosti. Avšak hudobnej analýze týchto piesní sa venovali len niektorí z nich. Existenciu pentatoniky v Starej Pazove komentuje predovšetkým L. Leng a M. Kmeť. Avšak v ich štúdiách nejde o hlbkové analýzy pentatonických piesní. V súčasnosti sú informácie k pentatonike v danej lokalite skromné. K výskumu pentatoniky M. Kmeťa v Starej Pazove sa v priebehu tejto štúdie ešte vrátame.

Pri skúmaní tonality staropazovských tradičných piesní nemožno prehliadnuť (okrem pentatoniky) ani intenzitu výskytu jednotlivých intervalov. Mimoriadnu pozornosť pútajú najmä dva z nich, ktoré na prvý pohľad s pentatonikou nesúvisia. Prvým je interval čistej kvarty, ktorý sa v piesňach objavuje ako v ascendenčnom, tak i v descendenčnom pohybe. Avšak častejšie je descendenčné smerovanie tohto intervalu.⁵⁴ Čistá kvarta je bohato zastúpená v piesňach takmer zo všetkých hudobnoštýlových vrstiev, ktoré sme dokumentovali v Starej Pazove. Prítomnosť čistých kvárt sme zaznamenali aj v ďalších lokalitách, kde sme realizovali výskum,⁵⁵ nie však v takom

⁵³ DORNA, Ref. 50, s. 44-46.

⁵⁴ Samotná descendenčnosť je príznačná pre piesňový repertoár Starej Pazovy. Smerovanie melodickéj línie v staropazovských tradičných piesňach má často descendenčný charakter. Vo svojom výskume L. Leng hovorí o štyridsaťpercentnom podiele piesní (z celkového počtu 238 skúmaných piesní), ktoré sa viažu na melodický klesajúci typ. Tento jav považuje za archaický znak, ktorý sa zachoval v staropazovských piesňach. LENG, Ref. 1, s. 343. O princípe descendenčnej melodiky v starších piesňach hovorí aj Jozef Kresánek. Tento princíp si všíma v piesňach viacerých etník, okrem iných aj u maďarského etnika. V slovenských piesňach tento princíp dáva do súvislosti aj s tonalitou. KRESÁNEK, Ref. 4, s. 90-91.

⁵⁵ Báčsky Petrovec (jún 2015, máj 2016); Padina (jún 2015, máj 2016). LOMEN, Kristina: *Piesňová tradícia Slovákov v regióne Vojvodina v Srbsku*. [Doktorandská dizertačná práca.] Školiteľ: Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2017, s. 90-151.

početnom zastúpení ako v uvedenej lokalite. Na druhej strane sme zaznamenali absolútnu absenciu kvarttonálnych nápevov, ktorých tonálnu kostru tvorí čistá kvarta.⁵⁶

Kresánek hovorí o klesajúcej kvarte pri dvoch skupinách piesní. Prvou sú piesne valaské, druhou sú piesne hypotonálne. Pri valaských piesňach Kresánek uvádza výsledky Bartókových etnomuzikologických analýz. Podľa Bartóka valaské piesne sú jedným z najstarších slovanských typov (Kresánek upozorňuje, že nejde o najstarší typ), ktorých charakteristickými znakmi sú: mixolydická tónina, parlandový rytmus, zbojnícka alebo pastierska tematika a *zvláštne klesajúce kvartové skoky*.⁵⁷ Hlavným územím, na ktorom sa stretávame s valaskou piesňou (podľa Bartóka) je Zvolenská župa.⁵⁸ Podľa Alice a Oskára Elschekovcov sa valaská piesňová kultúra objavuje na širšom území Slovenska, pričom je pre ňu typické kvinttonálne hudobné myslenie.⁵⁹

Základnou charakteristikou hypotonálnych piesní je príznačný pokles základného (centrálneho)⁶⁰ tónu na spodnú kvartu, ku ktorej väčšinou poklesne základný tón kvartovým skokom v závere piesne.⁶¹ V staropazovskom piesňovom repertoári tvoria samostatnú skupinu. Podľa najnovšieho výskumu sem patrí len 5 % piesní.⁶²

V piesňach zo Starej Pazovy sa interval čistej kvarty objavuje na rôznych miestach: nielen v závere, ale aj na začiatku a v priebehu piesne v rozličných hudobnosťlových vrstvách. Preto ho v tejto lokalite nemožno striktne viazať na piesne pastiersko-valaskej kultúry.⁶³ Domnievame sa však, že ide o *zvláštne klesajúce kvartové skoky*, ktoré mal Bartók na mysli. Z nášho pohľadu môže ísť o hudobný prvok, ktorý sa v piesňach zachoval. Túto hypotézu by v konečnom dôsledku mohla potvrdiť aj skutočnosť, že práve oblasť okolo Zvolena bola pôvodným domovským územím staropazovských Slovákov.⁶⁴ Avšak so samotnou tematikou príznačnou pre valaské piesne (pastierstvo a zbojníctvo) sa v Starej Pazove možno stretnúť len výnimočne. Jej absenciu v danej lokalite zaznamenali aj etnomuzikológovia pred nami.⁶⁵ Podobne ani charakteristická (pre valaské piesne) mixolydická stupnica sa vo väčšom počte podľa L. Lengy v Starej Pazove nevyskytuje.⁶⁶ Naopak, na rozdiel od nášho výskumu, výskum L. Lengy poukazuje na silné zastúpenie hypotónin, a to až 32 % z celkového počtu skúmaných piesní.⁶⁷ Avšak už M. Kmeť hovorí o podstatne nižšom zastúpení hypotonálnych piesní, len

⁵⁶ LOMEN, Kristina: Piesňová tradícia Slovákov v Starej Pazove. In: *Ethnomusicologicum V*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2017, s. 202-203.

⁵⁷ KRESÁNEK, Ref. 4, s. 42-43.

⁵⁸ KRESÁNEK, Ref. 4, s. 43.

⁵⁹ ELSCHEKOVÁ Alice – ELSCHKEK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, 2005, s. 82-85.

⁶⁰ KRESÁNEK, Ref. 4, s. 43. KRESÁNEK, Ref. 16, s. 36-40.

⁶¹ KRESÁNEK, Ref. 4, s. 85, s. 157-159.

⁶² Percentá výskytu piesní z jednotlivých hudobnosťlových vrstiev sú uvedené v tabuľkách v prílohe.

⁶³ Piesne pastiersko-valaskej kultúry v súčasnosti tvoria 9 % piesňového repertoáru v lokalite Stará Pazova. LOMEN, Ref. 56, s. 203-204, s. 222.

⁶⁴ TURČAN, Ján (ed.): *Stará Pazova 1770 – 1970*. Zborník štúdií a článkov. Nový Sad : Obzor, 1972, s. 8. LILGE, Karol: *Stará Pazova. Monografia*. Myjava : tlačou a nákladom D. Pažického, 1932, reprint v roku 2010. Stará Pazova : Miestny odbor Matice slovenskej; Bomil Print, 2010, s. 7.

⁶⁵ KMEŤ, Ref. 1, s. 25-27

⁶⁶ LENG, Ref. 1, s. 345

⁶⁷ LENG, Ref. 1, s. 344.

7,16 %.⁶⁸ Pôvod spomenutých klesajúcich kvárt nie je zatiaľ jednoznačne definovaný. Jeho objasnenie by si preto vyžadovalo samostatný výskum.

Druhý často prítomný interval, ktorý sme zaznamenali, je interval spodnej veľkej sekundy. Môžeme sa s ním stretnúť v piesňach predharmonických rovnako ako v piesňach harmonických, v dôsledku čoho má v harmonických molových piesňach prevahu prirodzená molová stupnica, tzv. aiolská. Na tento jav upozorňuje aj M. Kmeť a L. Leng, ktorí uskutočnili terénny výskum a etnomuzikologickú analýzu piesňového repertoáru v Starej Pazove.⁶⁹ Kmeť považoval interval veľkej spodnej sekundy za archaický prvok, ktorý sa zachoval v staropazovských piesňach. Jeho častý výskyt dával do súvislosti s pentatonikou a jej prvkami, avšak bližšie ho už necharakterizuje.⁷⁰

Pentatonika ako jedinečný a špecifický jav z prostredia vojvodinských Slovákov predstavovala dlhodobý predmet Kmeťovho záujmu a výskumu. Venoval jej niekoľko publikácií.⁷¹ Je jediným etnomuzikológom, ktorý sa podrobnejšie zaoberal pentatonikou a pentatonickými piesňami v Starej Pazove. Prehľad jeho prác a výsledky v tejto oblasti prináša najnovšia publikácia hudobnej teoreticky Miliny Sklabinskej.⁷² Sklabinská okrem iného približuje aj obsah niektorých Kmeťových štúdií, ktoré doposiaľ neboli publikované.

Medzi pentatonickými piesňami Kmeť rozlišuje dve skupiny: piesne s dvomi medzerami v rade tónov a piesne s jednou medzerou v rade tónov. Pojem „medzera“ je termín Martina Kmeťa, ktorým označuje vzdialenosť dvoch intervalov v rozsahu malej tercie v pentatonickom rade tónov. V prvom prípade tak ide o anhemitonickú bezpoltónovú stupnicu, ktorá obsahuje intervaly dvoch malých tercií. Ďalšiu skupinu tvoria piesne s radom tónov, ktoré obsahujú len jednu malú terciu.

Ďalšie odlišenie súvisí s výskytom pentatoniky v rámci piesne. Existujú piesne obsahujúce čistú pentatoniku. Avšak mnohé zo staropazovských nápevov obsahujú iba jednu medzeru, ktorá je vo svojom priebehu, väčšinou pred koncom piesne, narušená (doplnená). Takéto piesne obsahujú tzv. *infrapentatoniku*.⁷³

Kmeť hovorí aj o výskyte melódií zložených z tónov pentatonicej bezpoltónovej stupnice, pričom vyčlenil dva bezpoltónové pentatonické rady. Z hľadiska ich vnútornej štruktúry Kmeť rozlišuje pentatoniku La a pentatoniku Sol. Avšak z hľadiska Kresánkovej terminológie ide o pentatoniku Do a pentatoniku Re.⁷⁴ Uvedené tónové rady potvrdil aj náš

⁶⁸ KMEŤ, Ref. 1, s. 33.

⁶⁹ KMEŤ, Ref. 1, s. 32-33. LENG, Ref. 1, s. 340-351.

⁷⁰ KMEŤ, Ref. 1, s. 30-35.

⁷¹ KMEČ, Martin: Pentatonika u Međimurju i Staroj Pazovi – sličnosti i razlike. In: *Narodna umjetnost*. Rasprave i prilozi uz stogodišnjicu rođenja Vinka Žganca, (Čakovec, 25. – 27. 10. 1990). Posebno izdanje 3, Zagreb, 1991, s. 367-376. KMEČ, Martin: Slovačke narodne pesme iz Stare Pazove – pregled aktivnosti i najvažnijih rezultata. In: *Folklor u Vojvodini, sveska 3*. Novi Sad : Udruženje folklorista SAP Vojvodine, 1989, s. 103-112. KMEČ, Mogućnosti etnomuzikološkog objašnjenj pojave pentatonike u Staroj Pazovi i u Međumurju, Ref. 17, s. 79-90.

⁷² SKLABINSKÁ, Ref. 17, s. 7-45.

⁷³ KMEŤ, Ref. 1, s. 32.

⁷⁴ KMEŤ, Martin: Vplyv ľudových hudobných nástrojov na vývin pazovského spievania. In: *Stará Pazova 1770 – 1970*. Zborník štúdií a článkov. Ed. Ján Turčan. Nový Sad : Obzor, 1971, s. 354. LOMEN, Kristina: Prínos Martina Kmeťa k výskumu slovenskej ľudovej piesne v Starej Pazove. In: SKLABINSKÁ, Milina (ed.): *Slovenská hudba vo Vojvodine 2016 : zborník prác 12. konferencie*

výskum.⁷⁵ Počet pentatonických piesní pri výskume M. Kmeťa dosahoval 20 – 33 % z piesňového repertoáru. Ich zastúpenie v minulosti však mohlo byť ešte väčšie.⁷⁶

S uvedenými tonálnymi zvláštnosťami sme sa po prvýkrát konfrontovali v rámci dizertačnej práce s názvom *Piesňová tradícia Slovákov v regióne Vojvodina v Srbsku*⁷⁷ a v následnej štúdii *Piesňová tradícia Slovákov v Starej Pazove*.⁷⁸ Pri zadeľovaní piesňového materiálu z nášho terénneho výskumu do jednotlivých hudobnoštylových vrstiev sme sa podrobne zaoberali tonálnou stránkou piesní. Pri triedení piesňového repertoáru sme rozlíšili niekoľko hudobnoštylových vrstiev, ktoré sme zaznamenali v danej lokalite. Každý z nich sme sa venovali osobitne.⁷⁹ Na základe vtedajších poznatkov sme analyzovali celkovo 300 piesní. Výsledná klasifikácia vyzerala takto:

I. Stará piesňová kultúra (33 záznamov):

1. Magicko-rituálne piesne (terctonálne nápevy, 2 záznamy);
2. Piesne roľníckej kultúry (kvarttonálne nápevy, 2 záznamy);
3. Piesne pastiersko-valaskej kultúry (kvinttonálne nápevy, 29 záznamov).

II. Štylová medzivrstva modálneho charakteru (92 záznamov):

1. modálne piesne (43 záznamov);
2. pentatonické piesne a piesne s prvkami pentatoniky (38 záznamov);
3. hypotonálne piesne (11 záznamov).

III. Nová piesňová kultúra (175 záznamov):

1. Nové harmonické piesne – tradičná vrstva (44 záznamov);
2. Nové harmonické piesne (s bodkovaným rytmom – novouhorské, bez bodkovaného rytmu, 113 záznamov);
3. Piesne západoeurópskeho typu (18 záznamov).

Hudobnoštylová klasifikácia staropazovských piesní sa ukázala ako mimoriadne komplikovaná záležitosť. Existujúci model, ktorý je možné aplikovať na tradičné piesne zo Slovenska,⁸⁰ nebolo možné v plnej miere aplikovať pri zadeľovaní nášho piesňového materiálu zo Starej Pazovy. Dôvodom bolo množstvo záznamov, ktoré svojimi znakmi nezapadali do žiadnej z dosiaľ vymedzených hudobnoštylových vrstiev. Ďalšou sťažujúcou okolnosťou bola nedostupnosť väčšiny publikovaných prác etnomuzikológa M. Kmeťa, ktorý sa ako jediný pred nami dôslednejšie venoval analýze staropazovských piesní.⁸¹ Opierali sme sa aj o práce J. Kresánka a jeho členenie pentatoniky,

muzikológov a hudobných odborníkov. Nový Sad : Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov, 2016, s. 29-46.

⁷⁵ LOMEN, Ref. 56, s. 209.

⁷⁶ KMEČ, Pentatonika u Međimurju i Staroj Pazovi – sličnosti i razlike, Ref. 71, s. 355.

⁷⁷ LOMEN, Ref. 55.

⁷⁸ LOMEN, Ref. 56, s. 183-277.

⁷⁹ LOMEN, Ref. 56, s. 200-219.

⁸⁰ ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba.* Antológia. Bratislava : Osvetový ústav, 1982, s. 7-11.

⁸¹ V súčasnosti je k dispozícii publikácia Miliny Sklabinskej, v ktorej podrobne približuje Kmeťove práce. SKLABINSKÁ, Milina: *Esteticko-hudobné práce Martina Kmeťa.* V edícii: Doktorské

ktoré sme aplikovali aj v našej analýze. Avšak Kresánek pri triedení pentatonických piesní (ako sme už uviedli vyššie) predpokladá päťtónové rady. Takáto úzkorozsahová pentatonika je v staropazovskom piesňovom repertoári ojedinelá.

Keďže východiskové teoretické zázemie, o ktoré sme sa mohli oprieť, bolo pomerne skromné, museli sme si stanoviť určité kritériá, ktorými sme sa riadili pri triedení piesní. Prihliadali sme na všetky štrukturálne parametre piesne v nasledujúcom poradí: tonalitu, formu, ambitus, melodiku, rytmus, tempo, metrum. Nie vždy však bolo možné toto poradie zachovať. Situáciu komplikoval aj vysoký počet piesní, v ktorých prichádzalo k vzájomnému prelínaniu prvkov a znakov z jednotlivých hudobnoštylových vrstiev. Väčšinu z nich preto nebolo jednoduché identifikovať a začleniť do systému. Pozoruhodný materiál tvorili najmä piesne, ktoré sme pôvodne priradili k štýlovej medzivrstve modálneho charakteru: medzi modálne piesne a pentatonické piesne. Tieto piesne boli jedinečné po každej stránke, osobitnú pozornosť však pútala tonalita a bohaté zastúpenie ozdôb.

Dôležitým východiskom pri bližšej determinácii tonálnej stránky boli tónové rady – zohľadnenie výskytu všetkých tónov v piesni vrátane ozdôb. Podrobnému analytickému opisu týchto piesní sme sa v minulosti už venovali,⁸² na tomto mieste len zhrnieme spoločné a odlišné znaky modálnych piesní a pentatonických piesní.

Spoločných znakov týchto piesní bolo niekoľko. Z hľadiska tonality sa v oboch skupinách vyskytoval už spomenutý pokles základného tónu na spodnú veľkú sekundu (pokles tónu g^1 na tón f^1). Spoločným znakom bol aj široký ambitus v rozsahu nóny a decimy. Z hľadiska formy v oboch skupinách dominovali 4-dielne otvorené formové útvary.⁸³ Z hľadiska slabičnosti v oboch skupinách mala väčšina piesní izometrickú, najčastejšie 6-slabičnú stavbu.

Odlišné znaky týchto piesní spočívali predovšetkým v tónových radoch. Zatiaľ čo väčšina piesní z prvej skupiny mala úplné tónové rady (výnimkou bolo 7 piesní, v ktorých bol stenochorický postup narušený jediným terciovým skokom), piesne z druhej skupiny boli zložené z pentatonickkej bezpoltónovej stupnice. V staropazovskom piesňovom repertoári išlo o pentatoniku Do a pentatoniku Re.⁸⁴ Pre piesne z prvej skupiny bola príznačná ametrickosť a striedavé metrum, zatiaľ čo väčšina piesní z druhej skupiny bola metricky členiteľná (v 2/4 alebo 4/4 metre). Menšina mala striedavé metrum. Rytmická zložka bola pestrejšia pri modálnych piesňach než pri pentatonických piesňach. Zastúpenie ozdôb bolo bohatšie v piesňach z prvej skupiny než pri piesňach z druhej skupiny. Toto zastúpenie súviselo aj s tempom piesní, ktoré bolo v prvom prípade zväčša pomalé, zatiaľ čo druhá skupina obsahovala aj piesne rýchlejšieho až tanečného charakteru. Práve tieto odlišnosti sa stali ukazovateľmi, kvôli ktorým sme piesne nakoniec zaradili do dvoch odlišných skupín.⁸⁵

dizertácie, zväzok 5. Báčsky Petrovec : Slovenské vydavateľské centrum; Nový Sad : Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov, 2019.

⁸² LOMEN, Ref. 56, s. 205-213.

⁸³ Širokorozsahovosť a otvorená forma, najmä 4-dielna, patria medzi typické znaky staropazovských piesní vo všeobecnosti, preto neboli určujúcim prvkom pri zadeľovaní piesní do jednotlivých hudobnoštylových vrstiev.

⁸⁴ KRESÁNEK, Ref. 4, s. 97-105. KRESÁNEK, Ref. 16, s. 60-69.

⁸⁵ Ref. 82.

Najnovší analytický výskum ponúka čiastočne odlišné riešenie. Pri skúmaní prác maďarských etnomuzikológov v súvislosti s ozdobným spevom sme sa stretli s už spomenutou štúdiou o pentatonických piesňach v Maďarsku od Zoltána Kodálya.⁸⁶ Táto štúdia podstatne rozšírila naše poznatky v súvislosti s klasifikáciou pentatonických piesní. Zároveň nás inšpirovala aj k čiastočnému prehodnoteniu pôvodnej klasifikácie piesňového repertoáru Starej Pazovy.

Klasifikácia pentatonických piesní zo Starej Pazovy podľa metódy Zoltána Kodálya

Pri štúdiu Kodályových poznatkov v súvislosti s pentatonikou v maďarskom piesňovom repertoári (ktoré sme uviedli vyššie), sme našli viacero analogických prvkov s pentatonickými piesňami zo Starej Pazovy. Prvým a východiskovým spoločným znakom je anhemitonická pentatonická stupnica, ktorá neobsahuje poltóny.

Ďalším zásadným spoločným znakom je širokorozsahová pentatonika. Ambitus sa v oboch prípadoch objavuje najčastejšie v rozsahu nóny alebo decimy, pričom je aj v maďarských aj v staropazovských piesňach častejšie zastúpený ambitus v rozsahu nóny, od tónu f^1 po tón g^2 . Pokles základného tónu g^1 na spodnú veľkú sekundu f^1 je veľmi častý v tradičných slovenských piesňach zo Starej Pazovy, ako sme už spomenuli vyššie. Spoločný znak sme zaznamenali aj pri slabičnej stavbe piesní, ktorá je v maďarských pentatonických piesňach najčastejšie izometrická, a to 6-, 7-, 8-, 11- a 12-slabičná. Pre dané piesne zo Starej Pazovy je taktiež charakteristická izometrickosť, ktorá však nie je v takej miere rozmanitá. Najčastejšia je 6-slabičná izometrická veršová stavba piesní, blízka slabičnej stavbe starších, predharmonických vrstiev slovenských ľudových piesní.

Spoločným znakom je aj rubatové, pomalé tempo. V neposlednom rade našu pozornosť zaujala bohatá ornamentika, ktorá je podľa Kodálya typická aj pre pentatonické maďarské piesne.

Na základe uvedených podobností sme sa rozhodli znova pristúpiť k analýze celého piesňového repertoáru zo Starej Pazovy a k prípadnému prehodnoteniu zadelenia jednotlivých piesní, pričom sme sa sústredili predovšetkým na pentatonické piesne. Ich celkový počet tvorilo 38 záznamov.

K prehodnoteniu nás inšpirovali aj skoršie poznatky z prvých analýz. Už predtým sme si všimli rôzne prvky, ktoré spôsobovali nejednoznačnosť pri klasifikácii. Medzi nimi môžeme spomenúť, napríklad, častý pokles malej tercie v závere piesne, ako aj prítomné prvky pentatoniky v durovo-molovej tonalite. Už pri prvom zadelení sme rozlišovali medzi piesňami pentatonickými a piesňami so znakmi penatatoniky. Avšak pri niektorých piesňach nakoniec prevážili iné kritériá, pre ktoré sme ich začlenili do iných hudobnosťových vrstiev. Všimli sme si aj skupinu piesní s bohatým zastúpením ozdôb. V prípade, že by sme z nich ozdoby odstránili, piesne by obsahovali čistú pentatoniku. Keďže sme do úvahy brali všetky tóny vrátane ozdôb, piesne boli vo väčšine prípadov pridelené k skupine, ktorú sme označili ako piesne so znakmi pentatoniky, alebo k inej hudobnosťovej vrstve.

⁸⁶ Ref. 36.

K objasneniu výskytu pentatonických piesní a k ich zastúpeniu v danej lokalite v značnej miere pomohla klasifikačná metóda Z. Kodály. Táto metóda sa ukázala ako vhodná, čo vyplynulo zo samotného charakteru piesňového repertoáru Starej Pazovy. Vyššie sme uviedli štyri skupiny pentatonických piesní, ktoré Kodály rozlíšil. Na repertoári staropazovských piesní (celkový počet 308) sa v ďalšom priebehu budeme každej skupine venovať osobitne. Samotný Kodály tieto skupiny špeciálne neoznačuje, vymedzil ich len na základe opisu. Pre lepšiu orientáciu sme preto jednotlivým skupinám prideliť pracovné označenie:

- P1 – pentatonické piesne obsahujúce čistú pentatoniku;
- P2 – pentatonické piesne, v ktorých sa 2. a 6. tón objavujú ako ozdoby alebo ako prechodné tóny;
- P3 – pentatonické piesne, v ktorých sa 2. a 6. tón stali pevnou súčasťou tónového radu;
- P4 – pentatonické piesne, v ktorých sa prelínajú prvky pentatoniky s prvkami durovo-molovej tonality.

Pri zadeľovaní piesní do jednotlivých pentatonických skupín sme brali do úvahy aj medzistrofické varianty. V niektorých piesňach sa tak rozhodujúcimi stali tóny, ktoré sa objavili na určitých miestach až v ďalších strofách. Taktiež sme sa snažili zachovať kritériá, ktoré na svojich príkladoch aplikuje Kodály. Hlavným kritériom, ako sme vyššie uviedli, sú tónové rady, ale aj postavenie určitých tónov v štruktúre nápevu.

Skôr než pristúpime k samotnej aplikácii Kodályovej metódy na piesňový repertár Starej Pazovy, žiada sa nám stručne poukázať na problematiku pentatonických stupníc v Starej Pazove vo vzťahu k tonalite.

Pri určovaní pentatonických stupníc sme vychádzali predovšetkým z Kresánkovej terminológie. Vyššie sme naznačili, že najčastejšie pentatonické tónové rady, s ktorými sa môžeme v Starej Pazove stretnúť, z hľadiska vnútornej štruktúry zodpovedajú pentatonike Do a pentatonike Re. Ak by sme ich chceli pomenovať podľa všeobecnej teoretickej terminológie, ide o pentatoniku Sol a pentatoniku La. Ďalej už budeme využívať Kresánkovu terminológiu.

Pre pentatoniku Do je príznačná malá tercia nad veľkou sekundou. Podľa terminológie Z. Kodály ide o veľkú spodnú sekundu pod finálnym tónom.

Ukážka 7: Pentatonika Do



Pre pentatoniku Re je príznačný interval malej tercie, ktorý je vybudovaný od jej základného tónu.

Ukážka 8: Pentatonika Re



Nezodpovedanou zostáva otázka centra v týchto pentatonických stupniciach. V prípade pentatoniky Re je to pomerne jednoduché – finálny tón g^1 je zároveň aj centrálnym tónom.

O niečo zložitejšiu problematiku predstavujú piesne, v ktorých tón g^1 poklesne na spodnú veľkú sekundu. Vzniká otázka, ako teda vnímať tonalitu týchto piesní. Z hľadiska hudobnej teórie pokiaľ je centrálnym tónom g^1 , malo by ísť o pentatoniku Re. O pentatoniku Do by malo ísť v prípade, že by tonálnym centrom bol tón f^1 . Avšak pentatonický piesňový materiál (nielen staropazovský) je oveľa zložitejší a v určitom zmysle slova presahuje rámec hudobnej teórie. O tom svedčí aj skutočnosť, že samotný Kodály v štúdiu, z ktorej vychádzame, ani len nepomenúva pentatonické tónové rady, iba konštatuje ich výskyt:

„The majority of melodies extend below the finalis g^1 to f^1 , and touch the octave of the tonic, g^2 . On rare occasions extends to the upper 3rd, the b-flat². Thus, the widest possible melodic is: $f^1 - g^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2 - g^2 - b^2$; and the narrowest $g^1 - b^1 - c^2 - d^2$.“⁸⁷

[Väčšina melódii klesá pod finálny tón g^1 na f^1 , a dosahuje oktavu nad tonikou, g^2 . Zriedka sa rozširuje na vrchnú terciu, b^2 . Takže najširšia melodika obsahuje tóny: $f - g^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2 - g^2 - b^2$; a najužšia $g^1 - b^1 - c^2 - d^2$.] (voľný preklad)

Kodály v uvedenom citáte hovorí o finálnom tóne g^1 , nie o centrálnom tóne. K bližšiemu určovaniu pentatonických stupníc v danej štúdiu už nepristupuje.

Podobne ani Kresánek sa priamo nevyjadruje k otázke centralizácie a centrálného tónu v pentatonických stupniciach. Hneď v prvej kapitole, v ktorej sa zaoberá tonalitou („Tonalita a stupnice“) hovorí:

„Tak centralizácia, ako aj oscilácie nadobúdajú vývojom tonálneho myslenia rôzne formy podľa mnohých činiteľov. Veľmi závisí od toho, čo funguje ako statické centrum: či centrálny tón, či rôzne typy tonálnych kostier, či kvintakord ako tonika vo funkčne harmonickom myslení, lebo iné súzvuky po rozklade harmonického myslenia. Veľa závisí od vzťahov kinetických prvkov k tonálnemu centru, od vzťahov riadených tzv. príbuznosťami (kvintovými, terciovými a pod.).“⁸⁸

Z uvedeného citátu vyplýva, že otázka centralizácie a tonálneho centra (nielen) v pentatonických stupniciach môže byť oveľa zložitejšia, než sa zdá na prvý pohľad. Preto nepovažujeme za nevyhnutné odpovedať jednoznačne na túto otázku. Môžeme konštatovať, že v staropazovských piesňach sa všetky pentatonické piesne končia tónom g^1 . Je otázne, či zároveň ide aj o centrálny tón, prinajmenšom pri pentatonike, ktorú sme určili ako pentatoniku Do. Z hľadiska povahy piesňového materiálu, ako aj z hľadiska vnútornej stavebnej štruktúry tónových radov zastúpených v piesňach sa domnievame, že ide o pentatoniku Do, a to aj napriek skutočnosti, že finálnym tónom je tón g^1 . Pri tomto tvrdení sa opierame aj o výskum Martina Kmeťa, ktorý, podobne ako my, našiel v staropazovskom piesňovom repertoári dva pentatonické rady: pentatoniku La a pentatoniku Sol.⁸⁹ Z hľadiska Kresánkovej terminológie ide o pentatoniku Do a pentatoniku Re. V rámci našej štúdie budeme teda spolu s M. Kmeťom rozlišovať

⁸⁷ KODÁLY – ERDÉLY, Ref. 29, s. 228.

⁸⁸ KRESÁNEK, Ref. 16, s. 13.

⁸⁹ KMEČ, Pentatonika u Međimurju i Staroj Pazovi – sličnosti i razlike, Ref. 71, s. 354.

V piesňovom repertoári Starej Pazovy, z ktorého vychádzame, sme našli len 4 záznamy, ktoré možno zadeliť do tejto skupiny. Všetky z nich obsahujú tóny pentatonicej stupnice, avšak len v jednej z nich je zastúpená úzkorozsahová pentatonika.

Využitie výlučne tónov pentatonicej stupnice je vzácné aj v kontexte bohatej ozdobnosti, ktorá je zastúpená v staropazovskom tradičnom speve. Ozdobnosť sa stala súčasťou lokálneho štýlu. Práve pri zdobení interpreti často využívajú aj iné tóny než len tóny pentatonicej stupnice (najmä 2. a 6. tón). Najčastejšie sú to prechodné tóny s krátkym rytmickým trvaním. Môže ísť o jeden z dôvodov, pre ktorý možno do tejto kategórie zaradiť iba nízky počet piesní. Pri zadelovaní piesní sa z tohto dôvodu neraz stalo, že jednu a tú istú pieseň v podaní odlišných interpretov sme vďaka ozdobnosti klasifikovali do rozličných pentatonických piesňových skupín. Na tento jav v priebehu štúdie ešte poukážeme.

Jednou z mála piesní, ktoré by bolo možné zaradiť medzi pentatonické piesne s úzkym rozsahom, je uspávanka *Čičikaj, buvíkaj* (Príklad 1). Pieseň obsahuje viaceré archaické prvky. Prvým z nich je úzky ambitus, ktorý sa pohybuje v rozsahu čistej kvinty $g^1 - d^2$. Jej tónový rad tvoria tóny $g^1 - b^1 - c^2 - d^2$. V závere piesne je tento rad narušený nestabilným tónom as^1 . Domnievame sa však, že tento tón predstavuje intonačnú výchylku. Z uvedeného dôvodu pieseň radíme k prvej skupine pentatonických piesní. Frázy tejto piesne sú vystavané z jedného motívu, ktorý sa v priebehu piesne variuje. Ďalším archaickým znakom je descendenčná melodická línia. K jej archaickosti pripieva aj interpretácia na pomedzí hovoreného slova a spevu.

Ďalšie piesne, ktoré sme do danej skupiny zaradili, obsahujú len tóny pentatonicej stupnice, avšak majú široký ambitus. Do danej skupiny sme zaradili pieseň *Mala matka siedmich sinov* (Príklad 2). Čistý pentatonický 5-tónový rad je narušený hneď na začiatku piesne klesajúcim kvartovým skokom. Vďaka tomuto skoku má pieseň ambitus v rozsahu malej decimy, pričom obsahuje tóny: $d^1 - g^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2$. Pieseň má 4-dielnu uzavretú formu so schémou ABB'A' a pravidelnú izometrickú 8-slabičnú stavbu verša.

Ďalšou ukážkou je pieseň *Ke som stáv na várte* (Príklad 3). V interpretácii Z. Verešovej tónový rad obsahuje nasledovné tóny: $f^1 - g^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2$. Čistá 5-tónová pentatonika je rozšírená o spodnú veľkú sekundu. Ambitus piesne tak tvorí interval čistej oktávy. V interpretácii P. Lešťana bude táto pieseň preklasifikovaná do inej pentatonicej skupiny, nakoľko spevák uplatnil iný tónový rad (Príklad 22). Pieseň má pravidelnú izometrickú 6-slabičnú veršovú stavbu a 4-dielnu otvorenú formu so schémou ABCD.

Poslednou ukážkou je pieseň *Okolo Pazova* (Príklad 4). Tónový rad danej piesne obsahuje tóny v rozsahu malej nóny: $f^1 - g^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2 - g^2$. Čistá pentatonická stupnica je obohatená o veľkú spodnú sekundu a veľkú vrchnú sekundu. Spodná a vrchná sekunda sa v tejto piesni vyskytujú ako pevná súčasť tónového radu, nielen ako ozdoba. Pieseň má 4-dielnu uzavretú formu AA⁵CA (6 6 12 6).

Nízky počet pentatonických piesní z danej skupiny v lokalite Stará Pazova neumožňuje ich všeobecnú charakterizáciu. Avšak môžeme uviesť niektoré špecifické, spoločné črty týchto piesní. Prvou je už spomenutý široký ambitus, ktorý je zastúpený v troch zo štyroch piesní. Druhým spoločným znakom je častý pokles finálneho tónu, zväčša na spodnú veľkú sekundu. Tretím spoločným znakom je minimálne využitie ozdôb. Časté je však využitie glissánd, ktoré je výrazným znakom staropazovských piesní vo všeobecnosti. Z hľadiska formy majú prevahu 4-dielne útvary. Posledný spoločný znak

súvisí so slabičnou stavbou verša. V rámci nej dominuje pravidelná izometria zastúpená vo všetkých piesňach, pričom sú najčastejšie 6-slabičné veršové stavby.

Pentatonické piesne P2

O niečo viac záznamov nachádzame v druhej skupine pentatonických piesní. Celkovo sme sem zaradili 14 záznamov. Ich hlavnou charakteristikou je výskyt 2. a 6. tónu v tónovom rade. Napriek tomu, že sú jeho súčasťou, nemajú rovnocenné miesto v porovnaní s tónmi pentatonicej stupnice. Objavujú sa výlučne ako ozdoby, ako prechodné tóny alebo ako ozdoby prechodného charakteru. V prípade, že by sme tieto tóny odstránili, piesne v danej skupine by obsahovali čistú pentatoniku. Pravdepodobne takéto nadradenie tónov mal na mysli Brăiloiu, keď hovoril o nerovnocennom postavení tónov v tónovom rade. Na rozdiel od Kodályja však vychádzal z inak usporiadaných tónových radov, v rámci ktorých za podriadený považuje 4. a 7. tón. Pravdepodobne vychádzal z rumunských tradičných piesní, v ktorých pentatonický rad zodpovedá durovej pentatonike. Z hľadiska usporiadania tónov je staropazovskému piesňovému materiálu bližšia maďarská pentatonika, ktorá má molový charakter. 2. a 6. tón tónového radu sú tak nerovnocenné s tónmi pentatonicej stupnice. Na lepšie pochopenie aj tu uvádzame jeden z Kodályových príkladov piesne z tejto skupiny:

Ukážka 10: Pieseň patriaca do druhej skupiny (klasifikácia: Z. Kodály)

Parlando ♩ = 92 1| 63| 1|

Ár - va vagyok mint gör - li - ce Mint - - a - ki - nek

nines sen - - ki - - - je Ár - - va vagyok

én ma - - gam is, — Ár - va az én ga - lam - bom is.

Piesne, ktoré sme zadelili do druhej skupiny, možno charakterizovať nasledovne. Vo všetkých piesňach sa 2. a 6. tón objavujú v podobe ozdôb alebo v podobe prechodných tónov. Vo väčšine piesní sa objavia oba tóny (8 záznamov), v niektorých sa objaví len jeden z nich (6 záznamov). S výnimkou jedinej piesne všetky ostatné obsahujú pokles finálneho tónu g^1 na spodnú veľkú sekundu f^1 (13 záznamov). Absolútnu prevahu v tejto skupine majú piesne, ktoré z hľadiska svojej vnútornej štruktúry zodpovedajú pentatonike Do (13 záznamov).

Z hľadiska ambitu najzastúpenejšie sú piesne v rozsahu nóny (9 záznamov). Najviac zastúpený tónový rad v druhej skupine je zložený z tónov $f^1 - g^1 - (a^1) - b^1 - c^2 - d^2 - (es^2) - f^2 - g^2$, pričom sa tóny a^1 a es^2 objavujú len ako ozdoby alebo majú prechodný charakter.

Ukážka 11: Najčastejší tónový rad v druhej skupine pentatonických piesní (zodpovedá pentatonike Do)



Najviac sa vyskytuje 4-dielna forma (11 záznamov), pričom častejší je otvorený typ (8 záznamov). Z hľadiska slabičnosti polovica záznamov obsahuje izometrickú slabičnú stavbu verša (7 záznamov). Nachádzame tu aj bimetrickú a heterometrickú stavbu verša.

Polovica piesní má striedavé metrum (7 záznamov), ostatné piesne sú ametrické (4 záznamy) a len 3 záznamy majú pravidelné metrické členenie. Väčšina piesní má stredne pomalý, pomalý alebo ťahavý, rubatový charakter, vďaka čomu je vo väčšine týchto piesní zastúpené mimoriadne bohaté zdobenie.

Rytmická štruktúra týchto piesní je osobitne bohatá. V jedinej piesni môžu byť zastúpené rytmické hodnoty od šestnástinových až po celé doby.

Typickým príkladom pentatonických piesní druhej skupiny je pieseň *Aj poľa nás* (Príklad 5). Má ambitus v rozsahu veľkej nóny. Obsahuje všetky tóny z radu, ktoré sme uviedli v ukážke 11. Tóny a^1 a es^2 sa objavujú iba v podobe ozdôb. Jej forma je 4-dielna otvorená so schémou ABCD a s bimetrickou slabičnou stavbou (7 7 8 7). Pieseň má mierne tempo, pričom je metricky členiteľná.

Oblúbenou v staropazovskom repertoári je pieseň *Na pazovskej veži* (Príklad 6). Je zaujímavá z hľadiska uplatnenia metra. Prvá polovica piesne má pomalý charakter a je ametrická, zatiaľ čo ďalšia polovica je metricky členiteľná. Pieseň obsahuje tiež typické znaky pre danú skupinu, napríklad, pokles finálneho tónu na spodnú veľkú sekundu či ambitus v rozsahu nóny. Pieseň má uzavretú 5-dielnu formu so schémou ABCDA' a pravidelnú 6-slabičnú izometrickú stavbu verša.

Medzi všetkými pentatonickými piesňami nachádzame len 3 záznamy, ktoré majú ambitus stredného rozsahu. Jednou z nich je aj ľúbostná pieseň *Žiav, žiav, žiav mi je* (Príklad 7). Pieseň má ambitus v rozsahu veľkej sexty, pričom neobsahuje úplný pentatonický rad. Podľa terminológie M. Kmeťa by sme mohli povedať, že má len jednu medzeru. Tóny tónového radu, ktoré v nej nachádzame, sú $f^1 - g^1 - (a^1) - b^1 - c^2 - d^2$. Má uzavretú 4-dielnu formu so schémou ABCA' a heterometrickú slabičnú veršovú stavbu (5 7 8 5).

Pentatonický nápev ťahavého typu nachádzame v ďalšom príklade. Pieseň *Pod obločkom červeňie jahodi* (Príklad 8) má striedavé metrum a široký ambitus v rozsahu veľkej decimy. Táto pieseň je zaujímavá najmä z hľadiska formy, ktorá je 4-dielna so schémou AA⁵BC. Takáto transpozícia o čistú kvintu vyššie je príznačná pre nové harmonické piesne.⁹² Avšak Kodály sa vo svojej štúdii k forme piesní nevyjadruje, z čoho môžeme usúdiť, že formová stránka piesní nebola smerodajným faktorom pri ich zaделovaní. Okrem toho naša ukážka obsahuje aj rozsiahlejšiu izometrickú slabičnú stavbu veršov (10), ktorá je taktiež príznačná pre novšie piesne.⁹³

Na ďalšom príklade si môžeme všimnúť vplyv ozdôb na klasifikáciu pentatonických piesní. Pieseň *F tomto dome pekná céra* (Príklad 9) má identický nápev ako pie-

⁹² ELSCEKOVÁ – ELSCEK, Ref. 80, s. 11. ELSCEKOVÁ – ELSCEK, Ref. 59, s. 106-110.

⁹³ ELSCEKOVÁ – ELSCEK, Ref. 59, s. 119.

seň v Príklade 2 (*Mala matka siedmich sinov*). Dokonca obe piesne interpretuje tá istá speváčka. Avšak v tejto piesni interpretka v tretej melodickej fráze využila 2. tón tónového radu ako prechodný tón. Na základe Kodályovej metódy sme ju museli zaradiť do druhej skupiny pentatonických piesní aj napriek tomu, že ide o rovnaký nápev. Tónový rad v tomto prípade tak tvoria tóny $d^1 - f^1 - g^1 - (a^1) - b^1 - c^2 - d^2 - f^2$.

Ako poslednú uvádzame pieseň *Hor ulicou pôjdem* (Príklad 10), ktorá má ametrický nápev a ťahavý charakter. V piesni sú zastúpené početné ozdoby. Nachádzame v nej 4-dielnu otvorenú formu ABCD s izometrickou 6-slabičnou stavbou verša.

Pentatonické piesne patriace do druhej skupiny môžeme stručne charakterizovať ako piesne pomalého tempa, rubatového charakteru s mimoriadne bohatým využitím ozdôb. Tieto piesne sú spravidla širokého rozsahu, pričom sa ich ambitus objavuje najčastejšie v intervale nóny. Čistý pentatonický rad je vo väčšine piesní narušený nestabilným 2. a 6. tónom, ktoré majú len prechodnú funkciu, alebo sú využité ako ozdoby. Jedným zo základných znakov je pokles finálneho tónu g^1 na spodnú veľkú sekundu f^1 , vďaka čomu je vo väčšine piesní zastúpená pentatonika Do. Z hľadiska formy tu dominujú 4-dielne otvorené útvary. Pre dané piesne je charakteristické aj nepravidelné striedavé metrum a izometrická slabičná stavba verša.

Pentatonické piesne P3

Tretia skupina pentatonických piesní obsahuje vyšší počet záznamov v porovnaní s oboma predchádzajúcimi skupinami. Celkovo sem možno zaradiť 25 záznamov. Tvorí druhú najrozsiahlejšiu skupinu pentatonických piesní, s ktorými sa môžeme v lokalite Stará Pazova stretnúť.

V tejto skupine piesní sa 2. a 6. tón stali pevnou súčasťou tónového radu. Na rozdiel od predchádzajúcej skupiny sa môžu tieto tóny viazať na samostatnú slabiku textu piesne: na jeden alebo oba z nich v rámci piesne pripadne jedna, zväčša samostatná slabika. Na lepšie pochopenie uvádzame príklad piesne, ktorú Kodály zaradil do tretej skupiny pentatonických piesní. Hviezdičkou sme vyznačili 2. a 6. tón, pričom oba z nich obsahujú samostatnú slabiku textu:

Ukážka 12: Pieseň patriaca do tretej skupiny (klasifikácia: Z. Kodály)

Tempo giusto

Hallot tá - tok Pál - fa - lá - ba mi tör - tént? Szegény esendőrt más pénz - ze - ért

mé - göl - ték. Hét ó - ra - kor Ko - rond kö - zött

ká - vé - zott. Tíz ó - ra - kor pi - rós vé - re ki - om - lott.

Napriek uvedenej skutočnosti v staropazovskom piesňovom repertoári 2. a 6. tón ani v tejto skupine nemajú vždy rovnocenné postavenie v porovnaní s tónmi pentatonickkej stupnice. Často sa jeden z nich objavuje len ako ozdoba, alebo má prechodný charakter. K tretej skupine sme preto priradili piesne, v ktorých aspoň jeden z týchto tónov obsahuje samostatnú slabiku textu.

Aj v tretej skupine viac ako polovicu piesní možno priradiť k pentatonike Do (17 záznamov). Aj v týchto záznamoch sa objavuje pokles finálneho tónu na spodnú veľkú sekundu. Všetky zvyšné piesne (8 záznamov) možno priradiť k pentatonike Re, v ktorej sa spodná veľká sekunda nevyskytuje.

Ukážka 13: Tónový rad zodpovedajúci pentatonike Re v tretej skupine pentatonických piesní



Z hľadiska ambitu tu dominujú piesne, ktoré majú nónový rozsah (11 záznamov), zatiaľ čo na druhom mieste sú zastúpené piesne s decimovým ambitom (8 záznamov).

Z hľadiska formy majú v tretej skupine pentatonických piesní absolútnu prevahu 4-dielne formové útvary. Môžeme sa s nimi stretnúť takmer vo všetkých piesňach (20 záznamov), pričom je častejšia otvorená 4-dielna forma (18 záznamov), najčastejšie so schémou ABCD (10 záznamov).

Aj keď početnejšími sú piesne obsahujúce izometrickú slabičnú stavbu verša (11 záznamov), v tejto skupine je porovnateľný aj počet piesní, ktoré obsahujú bimetrickú slabičnú stavbu (10 záznamov).

Oproti predchádzajúcej skupine tu nachádzame len 3 piesne s ametrickým nápevom. Všetky ostatné piesne majú striedavé metrum (14 záznamov) alebo pravidelné metrum v 2/4 prípadne 4/4 metre (8 záznamov). Väčšina piesní má rýchlejšie tempo, než mali piesne v predchádzajúcej skupine.

Rytmická štruktúra vo väčšine týchto piesní nie je natoľko pestrá, ako tomu bolo v predchádzajúcej skupine (P2). V neposlednom rade ich súčasťou je aj pomerne pestrá ozdobnosť. V porovnaní s predchádzajúcou skupinou je však o niečo menej zastúpená, najmä vďaka mierne rýchlejšiemu charakteru piesní.

Vo všetkých príkladoch, ktoré uvádzame, sme 2. a 6. tón, na ktoré pripadla samostatná slabika, označili hviezdičkou podľa Kodályovho vzoru.

Typickú ukážku danej skupiny nachádzame v piesni *O jabĺčko, jabĺčko* (Príklad 11). V piesni sa vyskytuje 2. (o oktávu vyššie) a 6. tón ako pevná súčasť tónového radu, pričom na každý z nich pripadla jedna samostatná slabika textu. Z hľadiska tonality nápev možno priradiť k pentatonike Re. Pieseň má aj ďalšie znaky typické pre danú skupinu: ambitus v rozsahu nóny, 4-dielnu otvorenú formu so schémou ABCD a bimetrickú slabičnú stavbu verša (7 7 6 6). Má pravidelné metrické členenie a stredne pomalé tempo.

Staropazovské piesne patriace do tejto skupiny často obsahujú len jeden z týchto dvoch tónov, buď a^1/a^2 alebo es^2 . Druhý sa buď vôbec neobjaví, alebo má len ozdobnú funkciu, takže k tomuto tónu nie je priradená samostatná slabika. Oveľa častejšie však absentuje 6. tón (es^2). Takou ukážkou je pieseň *Búvaj čedo, búvaj* (Príklad 12). Ako

jedna z mála piesní obsahuje ambitus stredného rozsahu, ktorý siaha po interval malej septimy. Jej tónový rad je zložený z tónov $g^1 - a^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2$. Svojou tonálnou štruktúrou tak zapadá do pentatoniky Re. Tón a^1 má samostatnú slabiku vo všetkých troch strofách. Pieseň má 4-dielnu otvorenú formu ABCC' (6 6 8 6) a striedavé metrum.

V piesni *Sadilo džovča ľaluju* (Príklad 13) samostatnú slabiku obsahuje len 2. tón o oktávu vyššie (a^2) hneď v prvom takte, 6. tón je iba prechodným. Ambitus piesne je v rozsahu veľkej decimy, zatiaľ čo jej forma je 4-dielna otvorená. Má schému ABCD a heterometrickú slabičnú stavbu verša (5 7 6 7). Túto pieseň radíme k pentatonike Do.

Podobne aj vo vojenskej piesni *Počkajte regrúti* (Príklad 14) sa samostatná slabika vyskytuje iba na tóne a^2 , zatiaľ čo sa tón es^2 objaví iba v 4. a 5. strofe ako prechodný. Z hľadiska tonálnej štruktúry nápev patrí k pentatonike Do. Ambitus piesne je široký v rozsahu malej nóny. Atypická je najmä z hľadiska formy, ktorá je 4-dielna uzavretá, so schémou AA⁵BA' (10 10 8 10). Tá je príznačná predovšetkým pre nové harmonické piesne, rovnako ako aj rozsiahlejšie slabičné stavby verša.⁹⁴

K ukázkam, v ktorých 6. tón tónového radu obsahuje samostatnú slabiku, patria piesne *Pod obločkom čerešnička* (Príklad 15) a *Kuvikalí kuvici* (Príklad 16). V oboch piesňach je zastúpená pentatonika Do. Obe majú rýchlejšie tempo. Prvá má striedavé metrum, druhá sa nachádza v pravidelnom 2/4 metre. Obe piesne sú širokorozsahové s ambitom veľkej nóny. Majú odlišnú formovú stavbu. V prvej piesni má 4-dielna otvorená forma schému ABCD a bimetrickú striedavú stavbu verša (8 5 8 5), zatiaľ čo druhá má 4-dielnu otvorenú formu so schémou ABB'C a izometrickú 7-slabičnú stavbu verša. V piesni *Kuvikalí kuvici* si môžeme všimnúť aj prvky novouhorskeho štýlu, ktorý sa prejavil v podobe bodkovaného rytmu.

Ako poslednú uvádzame baladu *Pri borde na vođe* (Príklad 17). Je jedinečnou ukázkou medzi pentatonickými piesňami zo všetkých štyroch skupín. Líši sa z hľadiska tónového radu, ktorý sa pohybuje po kvintu nad centrálnym tónom, ako aj po kvintu pod centrálnym tónom. Tóny, ktoré sa nachádzajú v danej piesni, sú $c^1 - d^1 - (es^1) - f^1 - g^1 - a^1 - b^1 - c^2 - d^2$. S takým širokým tónovým rozsahom sa obvykle stretávame pri hypotonálnych piesňach alebo pri nových harmonických piesňach tradičnej vrstvy.⁹⁵ Pieseň má otvorenú 4-dielnu formu ABCD a pravidelnú 6-slabičnú stavbu verša.

Piesne patriace do tretej skupiny majú niekoľko spoločných znakov. Z hľadiska vnútornej stavby sa tu stretávame s pentatonikou Do a pentatonikou Re. Zastúpeniejšia je pentatonika Do. Podobne ako v predchádzajúcej skupine, aj pre túto sú príznačné piesne širokého rozsahu, avšak nielen v rozsahu nóny, ale aj decimy. Z hľadiska slabičnej stavby verša sa najčastejšie stretávame s izometrickou a bimetrickou stavbou, pričom je ich výskyt porovnateľný. Z hľadiska formy tu dominuje 4-dielna otvorená forma. Viac ako polovica piesní má striedavé metrum. V porovnaní s predchádzajúcou skupinou majú tieto piesne mierne rýchlejšie tempo a o niečo nižšie zastúpenie ozdôb.

⁹⁴ ELSCHÉKOVÁ – ELSCHÉK, Ref. 59, s. 119.

⁹⁵ LOMEN, Ref. 56, s. 213-217.

Pentatonické piesne P4

Najvyšší počet piesní nachádzame v poslednej pentatonickej skupine, ku ktorej sme priradili až 50 záznamov. Charakteristickou črtou danej skupiny je prelínanie durovo-molovej tonality s prvkami pentatoniky. Nie vo všetkých piesňach je preto pentatonika už na prvý pohľad zrejmá. Avšak pentatonická podstata zostala zachovaná vo všetkých piesňach vo väčšej alebo menšej miere. Aj tu uvádzame ukážku z klasifikácie Z. Kodálya, v ktorej je znázornené kolísanie 3. tónu medzi durovou a molovou tonalityou:

Ukážka 14: Pieseň patriaca do štvrtej skupiny (klasifikácia: Z. Kodály)

Tempo giusto ♩ = 116-126

A mé há - zunk fē - lētt csak ēgy csil - lag van,
 An - nak a csil - lag - nak sē - tēt fē - nye van,
 I - ri - gye - lik tö - lem, tyu - haj, azt a csil - la - got,
 A - mé - lyik a há - zunk fē - lētt mēg - ál - lott.

Väčšina piesní má úplné tónové rady (37 záznamov). Avšak ani na tomto mieste nemôžeme hovoriť o rovnocennosti 2. a 6. tónu s tónmi patriacimi k pentatonickej stupnici, prinajmenšom nie v každej piesni. Častokrát sa jeden z nich objavuje iba ako ozdoba, ako prechodný tón, alebo má nestabilný, kolísavý charakter. Zväčša ide o 6. tón, ktorý sa objavuje aj ako tón es^1 , aj ako tón e^2 , avšak v niektorých piesňach je to aj 3. tón, ktorý sa objaví ako tón b^1 a h^1 . Práve toto oscilovanie medzi durovou a molovou tonalityou je základnou charakteristikou týchto piesní.

Z hľadiska tonality je počet piesní z pentatoniky Do (26 záznamov) a pentatoniky Re (20 záznamov) porovnateľný. Charakteristickým znakom pre danú skupinu je aj terciový pokles v závere piesne (pokles tónu b^1 na centrálny tón g^1), čím sa umocňuje pentatonické cítenie. Takýto záver obsahuje 22 záznamov, čo predstavuje takmer polovicu piesní z tejto skupiny.

Piesne s ambitom oktávy (13 záznamov) a decimy (13 záznamov) sú zastúpené vo väčšej miere než v predchádzajúcich troch skupinách. Vo väčšine piesní sa však nachádza ambitus nóny (19 záznamov).

Najfrekvencovanejšou formou je 4-dielna forma (36 záznamov), pričom len 9 z nich má uzavretú formu. Najčastejší je typ 4-dielnej otvorenej formy (27 záznamov) so schémou ABCD (23 záznamov).

Z hľadiska slabičnosti dominujú izometrické slabičné stavby verša (28 záznamov), medzi ktorými sú najčastejšie 6-slabičné stavby (15 záznamov). Druhú najpočetnejšiu skupinu tvoria piesne s bimetrickou slabičnou stavbou, ktoré majú rozmanité usporiadanie (16 záznamov).

Prevládajú piesne, ktoré majú pravidelné 2/4 alebo 4/4 metrum (22 záznamov). O niečo menej sú zastúpené piesne so striedavým metrom (16 záznamov), zatiaľ čo iba 12 piesní má ametrický nápev.

Pestrá rytmická štruktúra je tu zastúpená predovšetkým v piesňach s voľným metrom alebo v piesňach so striedavým metrom. Pre piesne, ktoré sú metricky členiteľné, sú charakteristické predovšetkým štvrtové a osminové hodnoty, ako aj rýchlejšie tempo.

Prvým príkladom, v ktorom môžeme vidieť prelínanie durovo-molovej tonality s prvkami pentatoniky, je pieseň *Fčera na poluňia* (Príklad 18). Hneď druhý takt obsahuje tón h^1 , ktorý sa v ďalšom priebehu mení na tón b^1 . V prvom úseku piesne sú zdôraznené kvartové intervaly $g^1 - c^2$ a $d^2 - g^2$. Pentatonika je zastúpená najmä v druhom úseku piesne. Obsahuje neúplný tónový rad (patriaci k pentatonike Do) s dvomi medzerami: $f^1 - g^1 - b^1/h^1 - c^2 - d^2 - f^2 - g^2$. Je to netypický jav pre štvrtú skupinu pentatonických piesní. Pieseň má otvorenú formu ABCD (6).

Typickou ukážkou rýchlejšieho charakteru je pieseň *Zasvieťilo nad Pazovou slniečko* (Príklad 19). Pieseň má pravidelné metrické členenie a mierne tempo. Z hľadiska tonality ju radíme k pentatonike Re. Jej tónový rad je úplný, pričom kolísavý charakter má 6. tón. Pieseň má 4-dielnu uzavretú formu so schémou AA⁵BA, ktorá je typická pre nové harmonické piesne. Práve pri nich sa stretávame s transpozíciou prvého dielu A o kvintu vyššie. V piesni nachádzame aj rozsiahlejšiu izometrickú 11-slabičnú stavbu verša. Prelínanie starších a novších prvkov v pentatonической piesni si všimol už L. Leng. Tento jav považoval za jedinečný a pozoruhodný znak pentatonických piesní v Starej Pazove.⁹⁶

Ďalšou ukážkou je vojenská balada *Pri tej hore* (Príklad 20). Jej ambitus je mimoriadne široký, v intervale čistej undecimy. Ide o jedinú pentatonickú pieseň s takým ambitovým rozsahom. Pieseň obsahuje kolísavý 6. tón. Pozostáva z dvoch úsekov, pentatonický je najmä druhý úsek piesne. Má otvorenú 4-dielnu formu ABCD (8 8 8 11). Z hľadiska tonality ju radíme k pentatonike Do.

Ukážkou typickej pomalejšie pentatonической piesne s bohatým zastúpením ozdôb, pestrou rytmickou štruktúrou a ťahavým prednesom je pieseň *Lastovienka lieta* (Príklad 21). V jej tónovom rade nachádzame jednu medzeru (bez 2. tónu), zatiaľ čo sa 6. tón objavuje iba ako tón e^2 v podobe ozdoby. Obsahuje aj všetky typické znaky danej skupiny: finálny tón klesá na spodnú veľkú sekundu, čím patrí k pentatonike Do. Jej ambitus je v rozsahu veľkej nóny. Má 4-dielnu otvorenú formu so schémou ABCD a s pravidelnou 6-slabičnou izometrickou stavbou verša.

⁹⁶ LENG, Ref. 1, s. 348.

Vo vojenskej piesni *Ke som stáv na várte* (Príklad 22) nachádzame úplný tónový rad, ktorý zodpovedá pentatonike Do. Pieseň predstavuje ukážku, v ktorej má nestabilný charakter 3. tón. Tón h^1 sa objavuje ako ozdoba, zatiaľ čo na tón b^1 pripadá samostatná slabika textu. Pieseň má otvorenú 4-dielnu formu ABCD (6). Ukážka je tiež príkladom toho, ako interpretácia dokáže ovplyvniť klasifikáciu piesní. V interpretácii Z. Verešovej (Príklad 3) sme túto pieseň pridelili do prvej skupiny pentatonických piesní, keďže jej atribúty zodpovedali tejto skupine.

Kolísanie 6. tónu, ktorý obsahuje samostatnú slabiku textu, pozorujeme v piesni *Bolí ma malí prst* (Príklad 23). Tón es^2 nachádzame v 2. takte, tón e^2 v 8. a 9. takte, ale aj v medzistrofických variantoch. Pieseň má nónový ambitus, pričom ju radíme k pentatonike Re. Jej forma je otvorená 4-dielna ABCD (6).

Zaujímavou ukážkou je aj pieseň *Ke som sa ja z nášho kraju do Ameriki zbe-rav* (Príklad 24). Ambitus piesne tvorí malá decima. Radíme ju k pentatonike Re. V rámci nej sa ako nestabilný javí 6. tón. Samostatná slabika pripadla na tón e^2 . Pieseň obsahuje uzavretú 4-dielnu formu AA'BA" a rozsiahlu bimetricnú slabičnú stavbu 15 15 16 15.

Typickou ukážkou pentatonickkej piesne štvrtej skupiny je ďalší príklad. Pieseň *Spievala bi hlasom* (Príklad 25) ako jedna z mála obsahuje tón fis^1 , ktorý je výrazným znakom harmonického cítenia. Nestabilný v uvedenej piesni je aj 3. tón tónového radu, ktorý osciluje medzi durovou a molovou tonalitou. Pieseň má otvorenú 5-dielnu formu so schémou ABCC'B (6).

Z hľadiska tonality sú zaujímavé aj 4 piesne, ktoré napriek silnému pentatonickému cíteniu vo svojom závere obsahujú molový kvintakord. Jednou z nich je aj pieseň *Na jadranskom šírom mori* (Príklad 26). Má oktávový ambitus a 4-dielnu formu ABCD so striedavou bimetricnou slabičnou stavbou (8 5 8 5).

Ako poslednú ukážku uvádzame zbojnícku pieseň *Pod orieškom, pod zeleňím* (Príklad 27). V tomto príklade si môžeme všimnúť prelínanie starších a novších prvkov nielen v rámci tonality. Okrem poklesu finálneho tónu na spodnú veľkú sekundu je archaickým znakom tejto piesne aj otvorená 3-dielna forma so schémou ABC (11 8 11). S trojdielnosťou sa pri pentatonických piesňach môžeme stretnúť len výnimočne. Novšie znaky sa v piesni prejavili v závere jednotlivých dielov v podobe bodkovaného rytmu, ktorý je príznačný pre novouhorské piesne. K novším znakom patrí aj rozsiahlejšia slabičná stavba verša.

Poslednú skupinu pentatonických piesní môžeme stručne charakterizovať nasledovne: jej najvýraznejším znakom je prelínanie durovo-molovej tonality s prvkami pentatoniky. Vo väčšine piesní sú tak zastúpené úplné tónové rady (stupnice). Mnohé piesne obsahujú charakteristický pokles malej tercie v závere piesne. Najviac zastúpené z hľadiska tonality sú piesne patriace k pentatonike Do a Re, pričom ich počet je porovnateľný. Oproti piesňam z predchádzajúcich pentatonických skupín piesne z tejto skupiny majú pravidelné metrum a rýchlejšie tempo, dôsledkom čoho je nižší výskyt ornamentácie. Porovnateľné s predchádzajúcimi skupinami sú hudobné charakteristiky, napríklad forma, ktorá je aj tu najčastejšie 4-dielna otvorená, najčastejší ambitus v rozsahu nóny a najzastúpenejšia izometrická slabičná veršová stavba.

Melodický aspekt pentatonických piesní

Doposiaľ sme sa nevenovali melodickej stránke pentatonických piesní, ktorá je mimoriadne rozmanitá. Namiesto všeobecnej charakteristiky tohto aspektu v rámci jednotlivých pentatonických skupín sa nám preto javilo ako lepšie riešenie predložiť opis melodickej stránky všetkých pentatonických piesní na jednom mieste.

Pohyb melodickej línie v pentatonických piesňach je rôzny. Podľa našich zistení máloktorá pieseň má takú descendenčnú melodickú líniu, akú obsahujú maďarské tradičné pentatonické piesne. Pre väčšinu piesní je charakteristický stúpajúco-klesajúci melodický pohyb na relatívne malých plochách. Veľmi častý je v štruktúre melodiky aj výskyt intervalu čistej kvarty, ktorá sa môže objaviť v hociktorom úseku piesne: na jej začiatku, počas jej priebehu alebo na jej konci. Melodickú líniu týchto piesní sme preto skúmali z dvoch aspektov. Podľa vzoru B. Bartóka a Z. Kodálya sme si všimli finálne tóny jednotlivých dielov (veršov) piesne. Rovnako ako v maďarských pentatonických piesňach aj v Starej Pazove sa všetky tieto piesne končia na tóne g¹. Všimli sme si tak finálne tóny prvého, druhého a tretieho dielu. Ukázalo sa, že pentatonické skupiny obsahujú odlišné tóny v záveroch jednotlivých dielov. V ukázkach uvádzame finálne tóny len tých piesní, ktoré majú 4-dielnu piesňovú formu.

V prvej skupine pentatonických piesní 4-dielnu formu obsahujú 3 záznamy. Keďže ide o malý počet piesní, záverečné tóny jednotlivých dielov troch piesní uvádzame samostatne:

Ukážka 15: Záverečné tóny veršov (dielov) prvej pentatonicej skupiny (3 záznamy):

Melodický riadok	1. pieseň	2. pieseň	3. pieseň
I	5	1	1
II	b3	5	5
III	VII	1	5

Z uvedených údajov v tabuľke vyplýva, že najčastejšími tónmi, na ktorých sa končia jednotlivé melodické riadky (verše) piesní z tejto skupiny, sú kvinta a prímá. Popri tom sa vyskytujú ako finálne tóny jednotlivých veršov v prvej skupine aj spodná sekunda (VII) a tercia (b3).

V druhej pentatonicej skupine zo 14 piesní 4-dielnu formu obsahuje 11 záznamov. Medzi častejšie sa vyskytujúce sme zaradili záverečné tóny, ktoré sa objavili minimálne v štyroch záznamoch. Medzi zriedkavejšie sme zaradili finálne tóny, ktoré sa objavili len v jednej alebo maximálne v troch piesňach.

Ukážka 16: Záverečné tóny veršov (dielov) druhej pentatonicej skupiny (11 záznamov):

Melodický riadok	Najčastejšie	zriedka	vôbec
I	1	5, 4, 8	VII, b3, 5, 7, b10
II	5	b3, 4, VII, 1	7, 8, b10
III	VII	1, 8, b3	4, 5, 7, 9, b10

Možné finálne tóny jednotlivých veršov v druhej pentatonickej skupine sú spodná sekunda (VII), prímá (1), tercia (b3), kvarta (4), kvinta (5) a oktáva (8).

V tretej skupine pentatonických piesní nachádzame 21 záznamov so 4-dielnou formou. Podobne ako v predchádzajúcej skupine, aj tu sme k často sa vyskytujúcim zaradili finálne tóny jednotlivých veršov, ktoré sa objavili aspoň v štyroch záznamoch. Medzi zriedkavé sme zaradili finálne tóny, ktoré sa objavili v jednej alebo maximálne v troch piesňach.

Ukážka 17: Záverečné tóny veršov (dielov) tretej pentatonickej skupiny (21 záznamov):

Melodický riadok	najčastejšie	zriedka	vôbec
I	1, 4	b3, VII, 7, 8, IV	5, 9, b10
II	5, b3, 1	2, 4, IV	VII, 7, 8, 9 b10
III	b3, 1, VII	4, 5, 7	IV, 8, 9, b10

Možnými finálnymi tónmi jednotlivých veršov v tretej pentatonickej skupine sú spodná kvarta (IV), spodná sekunda (VII), prímá (1), tercia (b3), kvarta (4), kvinta (5), septima (7) a oktáva (8).

V poslednej skupine pentatonických piesní 4-dielnu formu nachádzame v 36 záznamoch. K často sa vyskytujúcim sme zaradili záverečné tóny, ktoré sa vyskytli minimálne v šiestich a viacerých záznamoch. Medzi zriedkavejšie sme zaradili finálne tóny, ktoré sa objavili len v jednej alebo maximálne v piatich piesňach.

Ukážka 18: Záverečné tóny veršov (dielov) štvrtej pentatonickej skupiny (36 záznamov):

Melodický riadok:	najčastejšie	zriedka	vôbec
I	1, 8, 5	VII, 7, 4, 9	2, 3
II	5, 1	4, 7, 2, 3	VII, 8, 9
III	5, 1	4, 3, VII, 8, 2	7, 9

Možnými finálnymi tónmi jednotlivých veršov v štvrtej pentatonickej skupine sú spodná sekunda (VII), prímá (1), sekunda (2), tercia (b3), kvarta (4), kvinta (5), septima (7) a oktáva (8), nóna (9).

Výskum ukázal, že záverečné tóny jednotlivých dielov môžu byť rôzne. Medzi nimi sme evidovali tieto tóny: IV, VII, 1, 2, b3, 4, 5, 7, 8, 9. Najvyšší počet rôznych finálnych tónov sme zaznamenali pri štvrtej skupine pentatonických piesní. Najväčšiu analógiu finálnych tónov s maďarskými pentatonickými piesňami sme zaznamenali pri tretej skupine pentatonických piesní. S výnimkou spodnej kvarty, ktorá sa v maďarských piesňach nevyskytuje, všetky ostatné finálne tóny sú zhodné: VII, 1, b3, 4, 5, 7, 8. Avšak uvedené tóny sa neobjavujú v rovnakom množstve, ani v závere rovnakých veršov.

Druhý aspekt zhodnotenia melodickej stránky sa týka záverov piesní. Napriek rozmanitosti melodických línií sú záverečné úseky pentatonických piesní často veľmi podobné. Všimli sme si preto pohyb melódie na týchto miestach. Brali sme pritom do úvahy všetky pentatonické piesne (93 záznamov).

Výskum poukázal na najčastejšie 4 typy záverov, ktoré sa pri týchto piesňach zo Starej Pazovy vyskytujú. Pre všetky tieto závery je príznačná descendenčnosť.

Takmer jedna tretina piesní (29 záznamov) obsahuje v závere pokles čistej kvarty na molovú terciu, následne na finálny tón piesne, ktorým je spravidla príme. Záver, ktorý sme uviedli, môže obsahovať aj melodické varianty, avšak podstata zostáva rovnaká. Na lepšie pochopenie uvádzame niekoľko príkladov, ktoré sme signovali intervalovým značením:

Ukážka 19: Melodický pohyb v závere piesne (4 3 1):



Viac ako jedna štvrtina piesní (25 záznamov) obsahuje sekundový descendenčný pohyb v závere piesne.

Ukážka 20: Melodický pohyb v závere piesne (4 3 2 1):



Zriedkavejší je pokles vrchnej kvinty na čistú kvartu, ktorá následne skokom poklesne na finálny tón piesne. Takýto záver obsahuje 10 záznamov.

Ukážka 21: Melodický pohyb v závere piesne (5 4 1):



Pre posledný typ záverov je príznačný pokles vrchných tónov (tercie, kvarty alebo kvinty) na spodnú veľkú sekundu, ktorá následne postúpi k finálnemu tónu, ktorým je príme.

Ukážka 22: Melodický pohyb v závere piesne (VII 1):



Ostatné piesne obsahujú ešte rôzne iné typy záverov (19 záznamov), ktorým sa na tomto mieste podrobnejšie nebudeme venovať. Medzi všetkými piesňami je pre takmer polovicu piesní príznačný pokles malej tercie v závere piesne. Tento pokles sa vyskytuje až v 43 piesňach.

Vyhodnotenie

Pri novej analýze východiskový materiál tvorilo 300 pôvodných záznamov a 8 nových záznamov. Celkovo sme tak skúmali 308 záznamov.

Na základe aplikovania metodického postupu Z. Kodálya sa ukázalo, že pentatonických piesní v Starej Pazove je podstatne viac, ako sme to uviedli pri našom prvom výskume. Pôvodne sme medzi pentatonické piesne zaradili 38 záznamov. Z týchto piesní ubudli len dva záznamy, ktoré sme priradili k hypotonálnym piesňam. K 36 záznamom pribudlo ďalších 57 záznamov. Podľa novej klasifikácie tak z celkového počtu uvedených piesní medzi pentatonické piesne možno zaradiť až 93 záznamov. Tvoria tak necelú tretinu (30 %) piesňového repertoáru zo Starej Pazovy. Oproti prvej klasifikácii (kde tvorili len približne 10 % repertoáru) sa ich počet strojnásobil. Zároveň sa stali druhou najrozšírenejšou skupinou piesní v Starej Pazove.

Pri prehodnocovaní klasifikácie sme minimálne zmeny zaznamenali medzi predharmonickými piesňami starej piesňovej kultúry. K pentatonickým piesňam sme preklasifikovali len jeden nápev, ktorý sme pôvodne priradili medzi kvinttonálne piesne s kvintovou kostrou (*Čičíkaj, buvíkaj, Príklad 1*). Jeden záznam sme priradili k hypotonálnym piesňam. Z pôvodných 33 piesní v starej piesňovej kultúre zostalo 31 záznamov.

Najväčší presun piesňového materiálu sa realizoval v rámci štýlovej medzivrstvy modálneho charakteru pri skupine modálnych piesní. Pôvodne sme sem zaradili 53 záznamov. Po aplikácii Kodályovej metódy z uvedenej skupiny ubudlo 44 záznamov. Z pôvodného počtu zostalo len 9 piesní, ktoré môžeme označiť ako modálne. Modálne piesne tak zastávajú tretiu skupinu s najnižším počtom piesní. Z pôvodných 17,6 % tu nachádzame len 3 % piesňového materiálu. V štýlovej medzivrstve modálneho charakteru v súčasnosti celkovo nachádzame 117 záznamov. K pôvodným 92 záznamom pribudlo ďalších 25 záznamov.

Nižší počet prehodnotených záznamov sme zaznamenali aj pri harmonických piesňach. Medzi harmonické piesne tradičnej vrstvy aj v súčasnosti radíme 44 záznamov. Z nových harmonických piesní ubudlo 15 záznamov. V uvedenej skupine z pôvodného počtu 113 piesní zostalo 98 záznamov. Žiadne zmeny sme neevidovali ani pri piesňach západoeurópskeho typu. Z celkového počtu 175 záznamov patriacich do novej piesňovej kultúry tak zostalo 160 záznamov.

Po prehodnotení klasifikácia piesňového repertoáru zo Starej Pazovy (308 záznamov) vyzerá nasledovne:

Stará piesňová kultúra: spolu 31 záznamov:

1. Magicko-rituálne piesne (tercťonálne nápevy, 2 záznamy);
2. Piesne roľníckej kultúry (kvartťonálne nápevy, 2 záznamy);
3. Piesne pastiersko-valaskej kultúry (kvintťonálne nápevy, 27 záznamov).

II. Štýlová medzivrstva modálneho charakteru: spolu 117 záznamov:

1. modálne piesne (9 záznamov);
2. pentatonické piesne (93 záznamov);
3. hypotonálne piesne (15 záznamov).

III. Nová piesňová kultúra: spolu 160 záznamov:

1. Nové harmonické piesne – tradičná vrstva (44 záznamov);
2. Nové harmonické piesne (tempo giusto s bodkovaným rytmom, tempo giusto bez bodkovaného rytmu, spolu 98 záznamov);
3. Piesne západoeurópskeho typu (18 záznamov).

Najnižší počet piesní aj v súčasnosti nachádzame v rámci starej piesňovej kultúry, ktorá obsahuje len 10 % piesňového materiálu. Podstatne vyšší počet záznamov evidujeme v štýlovej medzivrstve modálneho charakteru práve vďaka pentatonickým piesňam. V súčasnosti sem možno zaradiť až 38 % piesní. Najpočetnejšiu skupinu aj naďalej tvorí nová piesňová kultúra, v ktorej nachádzame 52 % záznamov.

Najnovšia klasifikácia však poukazuje na odlišné percentuálne zastúpenie v rámci jednotlivých hudobnoštýlových vrstiev. Najpočetnejšou skupinou zostali nové harmonické piesne tempo giusto s bodkovaným rytmom a bez bodkovaného rytmu. Do uvedenej skupiny možno zaradiť 98 záznamov, čo predstavuje 32 % piesňového repertoáru Starej Pazovy. Tieto piesne tvoria približne 1/3 piesňového repertoáru.

Druhú najväčšiu skupinu piesní, s ktorými sa môžeme v súčasnosti v Starej Pazove stretnúť, predstavujú pentatonické piesne. So svojím 30 % podielom tvoria značnú časť (takmer 1/3) piesňového repertoáru tejto lokality. Aj súčasný výskum na základe nášho materiálu tak poukazuje na podobné percentuálne zastúpenie, ktoré uviedol Martin Kmeť. Podľa Kmeťovho výskumu v 70. rokoch minulého storočia tvorili pentatonické piesne 20 – 33 % piesňového repertoáru Starej Pazovy.⁹⁷

Z uvedenej skutočnosti môžeme vydedukovať dva závery. Prvým je skutočnosť, že piesňový repertoár tradičných slovenských piesní zo Starej Pazovy za posledných niekoľko desaťročí zostal vo svojej podstate nepozmenený. Piesne, ktoré sa spievali kedysi, sa spievajú aj dnes. Môžeme však konštatovať, že tento repertoár udržiavajú v súčasnosti najmä predstavitelia najstaršej a strednej vekovej kategórie.

Druhý záver sa týka samotného zadelenia pentatonických piesní. Kmeť uvádza rozsah zastúpenia týchto piesní v 1/5 až v 1/3, čo je pomerne rozsiahla percentuálna škála. Ukazuje nám to, že pravdepodobne samotný Kmeť mal pri zadeľovaní týchto piesní podobné problémy, s akými sme sa stretli aj my pri našom výskume – s piesňami, v ktorých prichádzalo k prelínaniu prvkov, alebo s piesňami, v ktorých pentatonika nebola na prvý pohľad jednoznačná. Domnievame sa, že kvôli tejto skutočnosti uvádza nejednoznačné percentá v danom rozsahu.

Najnovší výskum poukázal aj na pravdivosť Kmeťovho tvrdenia, v ktorom častú prítomnosť spodnej veľkej sekundy dával do súvislosti s pentatonikou. K tomuto poznaniu v značnej miere prispela Kodályova metóda. V ďalších hudobnoštýlových vrstvách sa tento interval už neobjavuje v takej intenzite.

⁹⁷ KMEŤ, Ref. 1, s. 30-35.

Záver

V závere štúdie možno nastoliť otázku pôvodu pentatonických piesní, s ktorými sa v Starej Pazove stretávame. Aj keď sme sa doposiaľ spolu s M. Kmeťom snažili hovoriť o staropazovskej pentatonike ako o slovenskej alebo slovanskej, pokúsime sa objektívne pozrieť na fakty vyplývajúce z našej najnovšej analýzy.

V súčasnosti máme k dispozícii niekoľko hypotéz, na základe ktorých by sme mohli odvodiť pôvod staropazovských pentatonických piesní. Uvedieme tri z nich.

Prvá hypotéza predpokladá, že pentatonika bola súčasťou piesňového repertoáru, ktorý si Slováci priniesli zo svojej pôvodnej vlasti. Na rozdiel od tradičných piesní našich maďarských susedov, v slovenskej tradičnej hudbe je pentatonika zastúpená minimálne. Na tento jav upozorňuje aj J. Kresánek, ktorý ale zároveň pripúšťa existenciu slovenskej pentatoniky. Avšak pri výskume pentatoniky slovenských ľudových piesní treba podľa Kresánka brať ohľad aj na maďarskú pentatoniku. Tá obsahuje typickú malú terciu ako záverečný interval druhého verša, prípadne melodickej frázy. Ak sa takéto zakončenie nájde v slovenskej ľudovej piesni, pentatonike prisudzuje maďarský charakter.⁹⁸ Pri zaoberaní sa melodickou stránkou pentatonických piesní sme sa venovali aj ich záverom. Ukázalo sa, že takmer polovica týchto piesní vo svojom závere obsahuje interval klesajúcej malej tercie. Ďalšie piesne obsahujú odlišné typy záverov, na ktoré sme taktiež poukázali. Otázkou teda je, aké typy záverov obsahujú pentatonické piesne zo Slovenska. Z doterajších výskumov vyplýva, že počet pentatonických piesní na Slovensku je nízky. Pravdepodobne preto slovenskí etnomuzikológovia (okrem Kresánka) nevenovali výskumu pentatoniky v tradičnom slovenskom speve väčšiu pozornosť. Táto hypotéza sa preto v súčasnosti ukazuje ako málo pravdepodobná.

Druhá hypotéza predpokladá slovanský pôvod pentatoniky v staropazovských piesňach. K tomuto tvrdeniu sa prikláňal M. Kmeť, ktorý našiel podobnosť týchto piesní s piesňami v chorvátskom Medzimurí. Uvedenej problematike sa najdôslednejšie venuje vo svojich dvoch štúdiách: *Pentatonika u Međimurju i Staroj Pazovi – sličnosti i razlike*⁹⁹ a *Mogućnosti etnomuzikološkog objašnjenja pojave pentatonike u Staroj Pazovi i u Međimurju*.¹⁰⁰ Spoločné korene pentatoniky týchto oblastí situuje do obdobia 10. storočia. Domnievame sa však, že na záverečné prehodnotenie staropazovskej pentatoniky ako slovanskej by bolo potrebné realizovať komparáciu pentatoniky a pentatonických piesní aj s ďalšími slovanskými etnikami, ktoré mohli byť z hľadiska geografickej polohy blízke Staropazovčanom.

Posledná hypotéza predpokladá vplyv maďarskej pentatoniky. Z historických zdrojov sa môžeme dozvedieť, že staropazovskí Slováci pochádzajú predovšetkým z okolia Zvolena a z regiónu Podpoľania.¹⁰¹ Pri migráciách na Dolnú zem prechádzali aj územím Maďarska, kde sa niektorí z nich na určitú dobu usadili. Značná časť Slovákov do Starej Pazovy prišla z Malého Kereša.¹⁰² Dnes je už všeobecne známe, že pre maďarské tradičné

⁹⁸ KRESÁNEK, Ref. 4, s. 100-101.

⁹⁹ KMEČ, Martin: *Pentatonika u Međimurju i Staroj Pazovi – sličnosti i razlike*, Ref. 71.

¹⁰⁰ KMEČ, Martin: *Mogućnosti etnomuzikološkog objašnjenja pojave pentatonike u Staroj Pazovi i u Međimurju*, Ref. 17.

¹⁰¹ LOMEN, Ref. 55, s. 47-50, s. 165-166.

¹⁰² MIKLOVIC, Jaroslav: *Stará Pazova 1769 – 1794*. Bratislava : Vydavateľstvo ESA; Nadlak : Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2002.

piesne (predovšetkým pre tie zo staršej vrstvy) je pentatonika jednou z hlavných charakteristík, na čo sme nepriamo poukázali aj v tejto štúdii. Môžeme sa preto domnievať, že počas svojho pobytu na území dnešného Maďarska Slováci prebrali určité prvky maďarskej piesne. K prenikaniu prvkov pentatoniky do staropazovskej piesne z maďarských tradičných piesní prispieva aj skutočnosť, že do Starej Pazovy spolu so Slovákmi prišlo aj niekoľko desiatok maďarských rodín.¹⁰³

V 90. rokoch 20. storočia až po rok 2017 terénny výskum medzi Slovákmi v jednotlivých lokalitách Maďarska uskutočnila etnologička a etnomuzikologička Eva Krekovičová. Vo svojej najnovšej publikácii s názvom *Piesne a etnická identifikácia Slovákov v Maďarsku* (2018) autorka publikovala 200 piesní z týchto výskumov.¹⁰⁴ Piesne pochádzajú z piatich lokalít: z Novej Huty (39 piesní), z Dolného Regmeca (32 piesní), z Baňačky (30 piesní), z Kestúca (65 piesní) a z Veňarca (34 piesní). Medzi týmito piesňami sme našli aj pentatonické nápevy. Približne 11 piesní môžeme označiť ako pentatonické. Z uvedeného piesňového materiálu tak tvoria približne 5 % piesňového repertoáru, ktorý je uvedený v monografii. Vyskytli sa v každej z piatich lokalít: v Novej Hute sme našli 1 pentatonickú pieseň (pieseň *Ňebul som na freju*¹⁰⁵), v Regmeci 3 pentatonické piesne (*Mila moja, šmrc urobím sebe*,¹⁰⁶ *Ot sceni, Janičku, ot sceni*,¹⁰⁷ *Ket sebe zašpivam*¹⁰⁸), v Baňačke 3 pentatonické piesne (*Ňepojdzem do domu*,¹⁰⁹ *Od Uheľa sipana dražečka*,¹¹⁰ *Haňička konala*¹¹¹), v Kestúci 2 pentatonické piesne (*Uderila dvanás s polnoci hodina*,¹¹² *Čo sa stalo na Kestúci na placi*¹¹³) a vo Veňarci 2 pentatonické piesne (*/Hej,/ bola ena mlinárka*,¹¹⁴ *Hori, hori, čierne hori*¹¹⁵).

Z hľadiska Kodályovej klasifikačnej metódy uvedené piesne môžeme zaradiť do prvej (napríklad pieseň *Ket sebe zašpivam*, s. 103, ktorá obsahuje čistú pentatoniku), tretej (napríklad pieseň *Haňička konala*, s. 133) a štvrtej pentatonической skupiny (napríklad pieseň *Ot sceni, Janičku, ot sceni*, s. 99), pričom sú najpočetnejšie piesne patriace do štvrtej skupiny. Nestretli sme sa s piesňami, ktoré by bolo možné zaradiť do druhej pentatonической skupiny. Pravdepodobne to súvisí s nižším výskytom ornamentov v publikovanej monografii. Všetky piesne obsahujú širokorozsahovú pentatoniku. Vo väčšine z nich je zastúpená pentatonika Re, v ktorej melodická línia neklesá pod centrálny tón. Podrobnejšie analýzy týchto piesní z hľadiska metra, formy, slabičnej veršovej stavby uvádza Krekovičová pod každou piesňou, preto sa im na tomto mieste venovať nebudeme. Výskyt pentatoniky u slovenského etnika na území Maďarska predstavuje zvláštnosť, na ktorú

¹⁰³ LILGE, Ref. 64, s. 15, s. 35-41.

¹⁰⁴ KREKOVIČOVÁ, Eva: *Piesne a etnická identifikácia Slovákov v Maďarsku. Výskum z obdobia 1991 – 2017*. Bratislava : VEDA, vydavateľstvo SAV – Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV; Békešská Čaba : Výskumný ústav Slovákov v Maďarsku, 2018, s. 49-245.

¹⁰⁵ KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 67.

¹⁰⁶ KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 96.

¹⁰⁷ KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 99.

¹⁰⁸ KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 103.

¹⁰⁹ KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 128.

¹¹⁰ KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 130.

¹¹¹ KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 133.

¹¹² KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 190.

¹¹³ KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 192.

¹¹⁴ KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 232.

¹¹⁵ KREKOVIČOVÁ, Ref. 104, s. 236.

sa doposiaľ nepoukázalo, pričom na tejto jav nepoukazuje ani E. Krekovičová v analýze piesňového materiálu. Zastúpenie pentatoniky v tomto piesňovom repertoári v minulosti mohlo byť s najväčšou pravdepodobnosťou ešte vyššie.

V publikácii nie sú uvedené piesne z Malého Kereša, ktoré by sme mohli porovnať s pentatonickými piesňami zo Starej Pazovy. Avšak na základe určitých podobností, ktoré sme uviedli v tejto štúdii, sa aspoň čiastočne môžeme prikloniť k poslednej hypotéze. Pri analýze staropazovských pentatonických piesní nebolo možné prehliadnuť niektoré podobnosti s maďarskými pentatonickými piesňami, o ktorých hovorí Kodály. Uvedieme z nich tie, ktoré vyplynuli z tejto štúdie.

- Prvá sa týka samotnej pentatonicej stupnice, ktorá je na oboch miestach identická. Aj v maďarskom aj v staropazovskom piesňovom repertoári je zastúpená anheimonická pentatonická stupnica bez 2. a 6. tónu.
- Kodály hovorí o najčastejšom zastúpení tónového radu $g^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2$, ku ktorému je pridaná spodná veľká sekunda f^1 a vrchná veľká sekunda g^2 . Najčastejší tónový rad tvoria v oboch prípadoch tóny: $f^1 - g^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2 - g^2$. V Starej Pazove sme na základe Kresánkovej terminológie o tomto tónovom rade hovorili ako o pentatonike Do.¹¹⁶
- V oboch prípadoch je najčastejšie zastúpený ambitus v rozsahu nóny, pričom je na oboch miestach častejšie zastúpená širokorozsahová pentatonika.
- Pri maďarských pentatonických piesňach Kodály uvádza ako najfrekventovanejšiu izometrickú slabičnú stavbu verša, pričom sú najčastejšie 6-, 7-, 8-, 10-, 11- a 12-slabičné verše. Okrem 12-slabičnej stavby verša sú všetky ďalšie uvedené slabičné štruktúry zastúpené aj v staropazovských pentatonických piesňach, pričom sa najčastejšie vyskytuje 6-slabičnosť príznačná pre staršie vrstvy predharmonických piesní.
- Takmer polovica staropazovských pentatonických piesní obsahuje záver v podobe klesajúcej malej tercie, pri ktorej Kresánek, ako sme vyššie uviedli, predpokladá maďarský pôvod.
- Obe skupiny pentatonických piesní sa spravidla končia na tóne g^1 .
- Pre pentatonické piesne v oboch prípadoch je príznačná bohatá ornamentika.

Na tomto mieste ešte nevyvodzujeme žiadne definitívne závery. Uvedené skutočnosti nemusia nevyhnutne napovedať o pôvode pentatonických piesní. Pentatonika môže byť dokladom archaickosti hudobného myslenia a kultúry toho ktorého etnika. Samotný Kresánek pripúšťal existenciu slovenskej pentatoniky. Avšak na základe uvedených spoločných znakov sa domnievame, že táto štúdia poukázala na dostatočný počet výrazných podobností medzi slovenskými tradičnými pentatonickými piesňami zo Starej Pazovy a tradičnými pentatonickými piesňami z maďarského repertoáru, ktoré nie je možné ignorovať. Uvedené skutočnosti by preto prinajmenšom mali byť podnetom k zohľadneniu a ďalšiemu preskúmaniu tejto hypotézy.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0145/18 „Systematika piesňových žánrov v tradičnej hudobnej kultúre“ (2018 – 2021), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

¹¹⁶ Pozri s. 218-219 tejto štúdie.

PRÍLOHY

Piesňová príloha

Príklad 1: Uspávanka: Čičíkaj, buvíkaj, spev: Katarína Forgáčová (nar. 1938), zápis: Kristína Lomen, október 2014, Stará Pazova

Či - či - kaj, bu - ví - kaj, ma - mu si ňe - krí - kaj.
Ma-ma taj-šla do po-ľa, na - tr - há ťi kvie-ťa, o - blo - ží - me d'ie-ťa.

1. Čičíkaj, buvíkaj,
mamu si ňekríkaj.
Mama tajšla do poľa,
natrhá ťi kvieťa,
obložíme dieťa.

Príklad 2: Balada: Mala matka siedmich sinov, spev: Mária Hrehorová (nar. 1950), zápis: Kristína Lomen, jún 2014, Stará Pazova

Ma - la ma - tka sie - dmich si - nov, ma - la ma - tka sie - dmich si - nov.
aj tu o - smu Ka - ta - ri - nu, aj tu o - smu Ka - ta - ri - nu.

1) 3. sfa, 7. sfa, 15. sfa, 17. sfa, 20. sfa 2) 3. sfa, 5. sfa, 7. sfa, 9. sfa, 11. sfa, 12. sfa, 18. sfa 3) 8. sfa
4) 6. sfa, 10. sfa 5) 8. sfa, 13. sfa 6) 9. sfa, 10. sfa, 11. sfa, 14. sfa, 17. sfa
7) 13. sfa

1. /: Mala matka siedmich sinov :/
/: aj tu osmu Katarínu. :/
2. /: Dala ju ona slúžiťi :/
/: do hercegovihu domu. :/
3. /: Katarína kravu dojí, :/
/: mladí herceg pri nej stojí. :/
4. /: Katarína mlieko cedí, :/
/: mladí herceg pri nej sedí. :/
5. /: Mladí herceg vojnu strojí, :/
/: Katarína samodruhá. :/
6. /: Hercegová stará maťi :/
/: dala Katku dovoliť. :/
7. /: Katarína céra moja :/
/: od koho si samodruhá. :/
8. /: Od koho bi ja iného, :/
/: od hercega aj mladího. :/
9. /: Katarína céra moja, :/
/: akú si smrť zaslúžila. :/
10. /: Či ťa živú zahrabaťi, :/
/: či na kusi posekaťi. :/
11. /: Ňi ma živú zahrabaťi, :/
/: ľem na kusi posekaťi. :/
12. /: Už ju ona posekala, :/
/: šírom sveťe zahrabala. :/
13. /: Ide herceg z vojňe domov,
šecke koňe zakračujú,
/: hercegové zaskacujú. :/
14. /: Aj keď prišov aj pred vráti, :/
otvorže mi, otvor vráti,
nak si vidím Katarínu.
15. /: Či je s cérou a či sinom, :/
/: a či ešte samodruhov. :/
16. /: Ňije s cérov aňi sinom, :/
/: aňi ešte samodruhov. :/
17. /: Už je ona posekaná, :/
/: šírom sveťe zahrabaná. :/
18. /: Mladí herceg ništ nemeškav, :/
/: ľem zo stola dva nože brav. :/
19. /: Edňím nožom hrob si kopav, :/
/: druhím nožom srce sekav. :/
20. /: Tunak leží tělo s řelom, :/
/: aj tri duše s Pánom Bohom. :/

Príklad 3: Vojenská pieseň: Ke som stáv na várte, spev: Zuzana Verešová (nar. 1950), zápis: Kristína Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

- | | |
|---|--|
| <p>1. Ke som stáv na várte
v noci na hraňici,
/: stálo pri mne d'jovča,
malo čierne oči. :/</p> <p>2. Pri mne ono stálo,
žalosne plakalo,
z bieleňím ručníkom
očká utieralo.</p> <p>3. Ňeplač milá, Ňeplač,
ňehub svoje oči.
Mala si plakať,
keď som chodiu v noci.</p> <p>4. Staja muruvaná,
a v nej koňík vraňí,
podajže mi milá
ručník višívání.</p> | <p>5. Drahúô mne moja mať
plátno kupovala,
abi ja vojakom
ručníčke dávala.</p> <p>6. Ale ťi dám milí
z ruži karafiji,
čo ťi bude voňať
f celej kompániji.</p> <p>7. Strážňik sa spituje
čo tak krásne voňia.
/: Ruža karafija,
čo mi dala milá. :/</p> |
|---|--|

Príklad 4: Lúboštná pieseň: Okolo Pazova, spev: Speváčka skupina pazovských žien, zápis: Kristina Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 107$

O - ko - lo Pa - zo - va t'ě - čje vo - da mú - tna.

1) Čo - že si mi mi - lá, ho - lu - bje - nka si - vá, čo si ta - ká smu - tná.

2) Čo - že si mi mi - lá, ho - lu - bje - nka si - vá, čo si ta - ká smu - tná.

1) 2. sfa 2) 2. sfa, 3. sfa

1. Okolo Pazova
t'ěčje voda mútna.
/: Čože si mi milá,
holubjenka sivá,
čo si taká smutná. :/
2. Smutná som ja, smutná
od eňího času,
/: že tje tvoje líčka,
ako dve jabĺčka,
premeňili krásu. :/
3. Ag aj premeňili,
zas ju nadobudnú.
/: Na ňedeľu ráno,
keď mój milí príde,
zas červeňie budú. :/

Príklad 5: Lúbostná pieseň: Aj poľa nás, spev: Spevácka skupina pazovských žien, zápis: Kristína Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

Aj po - ľa nás, po - ľa nás na - pa - dav nám dro - bňí mráz.

Ej, na - pa - dav nám do ko - ľe - na pre - no - cuj tu do rá - na.

1) 2. sfa 2) 2. sfa 3) 3. sfa 4) 3. sfa, 4. sfa 5) 3. sfa

- | | |
|---|--|
| 1. Aj poľa nás, poľa nás
napadav nám drobňí mráz.
/: Ej, napadav nám do kolena
prenocuj tu do rána. :/ | 3. Zobudila bi ťa ja
kebi bou už bieli d'ëm.
/: Ej, žebi ľudia povrávali
že od vlkov ja idem. :/ |
| 2. A ja bi prenocuvau,
zaspau bi som do rána.
/: Ej, ňigdi, ňigdi duša moja
zobudila bi ťa ja. :/ | 4. Ňi od vlkov, od voľi,
od má milej s komori.
/: Ej, žebi ľudia povrávali,
že spav beťár do voľi. :/ |

Príklad 6: Lúbostná pieseň: Na pazovskej veži, spev: Jaroslava Vršková Opavská, zápis: Kristína Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

Na pa - zo - vskej ve - ži dva ho - lu - bi se - d'ia.

Lu - d'ia im zá - vi - d'ia, ľu - d'ia im zá - vi - d'ia,

že sa ra - da vi - d'ia.

1) 2.-4. sfa 2) 3. sfa

- | | |
|---|---|
| <p>1. Na pazovskej veži
dva holubi sedia.
/: Ľudia im závidia,
ľudia im závidia,
že sa rada vidia. :/</p> <p>2. Ľudia, boží ľudia,
nezávidíte tomu.
/: Ve je to pekná vec,
ve je to pekná vec,
kerí ľubi kerú. :/</p> | <p>3. Na pazovskej veži
dvanás hoďim bje,
/: a milá milímu,
a milá milímu
košelôčku šije. :/</p> <p>4. Načo ti je milá
košielka bielená.
/: Ja pójďem do vojne,
ja pójďem do vojne,
ti ostaňes doma. :/</p> |
|---|---|

Príklad 7: Lúbostná pieseň: Žiav, žiav, žiav mi je, spev: Anka Sabová (nar. 1964), zápis: Kristina Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

♩ = 73

1) 2)

Žiav, žiav, žiav mi je, ňi - kto ňe - vie čo mi je,

3)

ľem to mo - je e - dno sr - ce žia - ľom za - hi - ňje.

1) 2. sfa 2) 3. sfa, 4. sfa 3) sfa pri op.

- | | |
|---|--|
| <p>1. Žiav, žiav, žiav mi je,
nikto ňevie čo mi je,
/: ľem to moje edno srce
žiaľom zahiňje. :/</p> <p>2. Žiav, žiav, komu žiav,
ve mňa frajer zahanau.
/: Rozpomeň sa na tie reči
čo si sľubuvau. :/</p> | <p>3. Sľubuvav si mi,
na teľe aj na duši
/: že sa naša verná láska
ňigda ňezruší. :/</p> <p>4. Už sa zrušila,
lebo že si mislela,
/: lebo že ti iná milá
ručník višila. :/</p> |
|---|--|

Príklad 8: Lúbostná pieseň: Pod obločkom červeňie jahodi, spev: Ana Šagová (nar. 1980), zápis: Kristína Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

65"

1)

Pod o - blo - čkom če - rve - ňie ja - ho - di,

2) 5)

po - vedz mi - lá kto gu ťe - be cho - d'í.

3)

A ja po - viem aj ňe - - po - viem ťe - be,

4)

že ňe - bu - d'em ve - rná že - na ťe - be.

1) 3. sfa, 4. sfa 2) 3. sfa 3) 3. sfa pri op. 4) 3. sfa pri op., 4. sfa 5) 4. sfa

1. Pod obločkom červeňie jahodi,
povedz milá kto gu ťebe chodí.
/: A ja poviem aj ňepoviem ťebe,
že ňebudem verná žena ťebe. :/
2. Ke som stála prosried okenečka,
pítav milí z mojho ketenečka.
/: Mój ketenek na dva bočke tkaňi,
abi naňho šelmi neľíhaľi. :/
3. Ňelíhaľi, aľe budú sadať,
ňebráňia mňe mój otec, moja mať.
/: Ňebráňia mi, čo bi mi bráňili,
ke mi oňi ženu viberaľi. :/
4. Mamo moja čo sťe urobili,
že sťe vi mňe ženu viberaľi.
/: Ke ja viďim inú ženu švárnú,
smutňe hľadňa moje oči na ňu. :/

Príklad 9: Svadobná pieseň: F tomto dome pekná céra, spev: Mária Hrehorová (nar. 1950), zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

♩ = 69

1) 5)

F to - mto do - me pe - kná cé - ra.

2) 8) 9) 10)

F to - mto do - me pe - kná cé - ra, pe - kních pá - rtach o - zdo - be - ná,

3) 6)

4)

pe - kních pá - rtach o - zdo - be - ná.

1) 2. sfa

2) 2. sfa, 3. sfa

3) 2. sfa, 6. sfa

5) 3. sfa, 7. sfa

5) 3. sfa, 7. sfa

6) 3. sfa, 4. sfa

7) 4. sfa, 7. sfa

8) 4. sfa

9) 5. sfa

10) 7. sfa

- | | |
|--|--|
| 1. /: F tomto dome pekná céra,
pekňích pártach ozdobená. :/ | 5. /: Mi zme v láske prežívali, :/
/: našich starších počúvali. :/ |
| 2. /: Prišov tem čas podať vďaku :/
/: za tú vašu vernú lásku. :/ | 6. /: Až vi moji čo vás tu mám, :/
/: všetkým dobrú nôcku dávam. :/ |
| 3. /: Zbohom mama aj tatíčku, :/
/: podávam vám pravú rúčku. :/ | 7. /: A ja idem na tú cestu :/
/: pridať sa jim za nevestu. :/ |
| 4. /: Zbohom braček aj sestrička, :/
/: zahanáva vás Aňička. :/ | |

Príklad 10: Sociálna pieseň: Hor ulicou pójďem, spev: Ján Pecník (nar. 1930), zápis: Kristína Lomen, jún 2014, Stará Pazova

26"

1)

Hor u - li - cou pó-jďem, do ňe - ba ňe - po - zriem.

2)

Še - cko ľu - d'ia vra - via, že si hr - do ve-d'iem.

1) 2. sfa

2) 2. sfa

3) 3. sfa

4) 3. sfa

1. /: Hor ulicou pójďem,
do ňeba ňepozriem. :/
Šecko ľudia vravia,
že si hrdo veďiem.
2. Hrdo si ňevediem,
ľem si rozvažujem,
/: že ja f tej Pazove
viac bývať ňebudem. :/
3. Ňebudem, ňebudem
f tej Pazove bývať.
/: Čečje voda mútna,
ňemóžem ju píjať. :/

Príklad 11: Lúbostná pieseň: Ó, jabĺčko, jabĺčko, spev: Spevácka skupina pazovských žien, zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

Ó, ja - bí - čko, ja - bí - čko, ó, ja - bí - čko, ja - bí - čko,
to naj - če - rve - ňe - jšie, to naj - če - rve - ňe - jšie.

- | | |
|---|--|
| 1. Ó, jabĺčko, jabĺčko,
ó, jabĺčko, jabĺčko,
/: to najčervejšie,
to najčervejšie. :/ | 5. Už sa moje plienocke,
už sa moje plienocke
/: f komore na kľíne,
f komore na kľíne. :/ |
| 2. Prespalo sa d'jovčatko,
prespalo sa d'jovčatko,
/: to najporiadnejšie,
to najporiadnejšie. :/ | 6. A tvoje sa kolíske,
a tvoje sa kolíske
/: hore bukoviňe,
hore bukoviňe. :/ |
| 3. Keť sa ono prespalo,
keť sa ono prespalo,
/: žalosne plakalo,
žalosne plakalo. :/ | 7. Už do mojich plienočok,
už do mojich plienočok
/: chlapca povíjajú,
chlapca povíjajú. :/ |
| 4. Sprémaj milá plienocke,
sprémaj milá plienocke,
/: ja buďem kolíske,
ja buďem kolíske. :/ | 8. A do tvojich kolísk,
a do tvojich kolísk
/: vrapce sedávajú,
vrapce sedávajú. :/ |

Príklad 12: Uspávanka: Búvaj, čedo, búvaj, spev: Katarína Forgáčová (nar. 1938), zápis: Kristína Lomen, október 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 81$
1. sfa

Bú - vaj če - do, bú - vaj, ľem sa ňe - na - dú - vaj.

Čo sa če - do viac na - dú - vaš, me - ňej sa vi - bú - vaš.

2. sfa

Ha - ji če - do, ha - jta, ko - ľí - še ťa tvo - ja má - jka.

Ke ťa ma - ma tvo - ja na - há, bu - d'em ťa ja če - do sa - ma,

3. sfa

du - ša mi - lu - va - ná. Spi če - dú - ško, spi - že, va - rí ma - ma

4. sfa

sľí - že, si - ro - vie, ma - ko - vie, ťe - be o - re - cho - vie.

1. Búvaj čedo, búvaj,
ľem sa ňenadúvaj.
Čo sa čedo viac nadúvaš,
meňej sa vibúvaš.
2. Haji čedo, hajta,
koľíše ťa tvoja májka.
Ke ťa mama tvoja nahá,
buďem ťa ja čedo sama,
duša milovaná.
3. Spi čedúško, spiže,
varí mama sľíže,
sirovie, makovie,
ťebe orechovie.

Príklad 13: Balada: Sadilo džovča ľaluju, spev: Ana Horvátová (nar. 1956), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova

♩ = 83

1) 2) * 3) 4) 7) 6)

Sa - di - lo d'jo - vča ľa - ľu, ľa - ľu, ľa - ľu - ju.

8) 9) 5) 10)

Pri - šli gu - nej chla - pci, za - ľi, za - ľi, za - ľi ju.

1) 2. sfa 2) 3. sfa - 5. sfa 3) 3. sfa, 4. sfa, 5. sfa pri op. 4) 3. sfa, 4. sfa pred op. 5) 3. sfa

6) 4. sfa pri op. 7) 5. sfa 8) 5. sfa 9) 5. sfa 10) 5. sfa

- | | |
|---|---|
| 1. /: Sadilo džovča
ľalú, ľalú, ľaluju. :/
/: Prišli gu nej chlapci,
zali, zali, zali ju. :/ | 4. /: Ej, prestala mňa
moja hlávka boľeti :/
/: keď môj milí začav
na náš oblog volaťi. :/ |
| 2. /: Posadili ju
na Du, na Du, na Dunaj. :/
/: Keď ti bude zima,
a ti, a ti zavolaj. :/ | 5. /: Ej, ňeklop milí
naši sa šecia doma, :/
ale prídi zajtra
keď budem sama doma. :/ |
| 3. /: Ej, dosti som ja
na milího volala, :/
/: keď mňa moja hlávka
boľe, boľe, boľela. :/ | |

Príklad 14: Vojenská pieseň: Počkajte regrúti, spev: Pavel Lešťan (1964 – 2015), zápis: Kristína Lomen, jún 2014, Stará Pazova

1) 1. sfa pri op. 2) 2. sfa, 3. sfa 3) 2.-5. sfa 4) 3.-5. sfa 5) 3.-5. sfa
 6) 3.-5. sfa 7) 4. sfa, 5. sfa 8) 5. sfa 9) 5. sfa

- Počkajte regrúti príde vám hlas
ot pána cisára kufre za vás.
/: Kufre novie, koňe vraňie,
budete regrúti sadať na ňe. :/
- Ke zme mi na koňe visadali,
šeckím nám mamičke zaplakali.
/: Jaj mamička, čo plačete,
ve vi ta tam s nami nepójdete. :/
- Ako bi zme smutňie neplakali,
ke zme vás mi ťaško vichovali.
/: Ťaško, ťaško ako ťákov,
pána cisárovi za vojákov. :/
- Podaj mi mamička tú sviečocku,
nak si ja posvietim tú cestičku.
Či je sucho a či blato
a či je cestička samuô zlato.
Ňije sucho, aňi blato,
ale je cestička samuô zlato.
- Podaj mi kamarát sviečocku,
nak si ja posvietim frajerôčku.
Či je moja, a či tvoja,
a či je frajerka pajtášova.
Ňije moja, aňi tvoja,
ale je frajerka pajtášova.

Príklad 15: Lúbostná pieseň: Pod obločkom čerešnička, spev: Ján Pecník (nar. 1930), zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 91$

1) 4) 6) 9) 2) 5) 7)

Pod o - blo - čkom če - re - šní - čka aj vo dvo - re dve.

8) 10) 3)

Ňe - po - ve - daj mo - ja mi - lá, že je s ťe - bou zle.

1) 2. sfa 2) 2. sfa 3) 2. sfa, 4. sfa 4) 3. sfa 5) 3. sfa

6) 3. sfa pri op., 7) 3. sfa pri op. 8) 3. sfa, 5. sfa 9) 4. sfa 10) 4. sfa

4. sfa pri op.

1. /: Pod obločkom čerešnička
aj vo dvore dve. :/
/: Ňepovedaj moja milá,
že je s ťebou zle. :/

2. /: Ostala si samodruhá,
Ňevieš od koho. :/
/: Chodievau som ja aj pajtáš,
možbiť od ňeho. :/

3. /: Kúpim ťi ja moja milá
kravu s ťeľaťom, :/
/: čo sa budeš vichovávať
s tvojim deľaťom. :/

4. /: Kúpim ťi ja moja milá
vínko červené, :/
/: žebi si ho ňekrstila
na mojom meňe. :/

5. /: Kúpim ťi ja moja milá
šťiristo oviec,
/: ľem žebi si ňevravela,
že som mu oťec. :/

Príklad 16: Lúbostná pieseň: Kuvikaľi kuvici; spev: Spevácka skupina pazovských žien, zápis: Kristína Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

♩ = 107

1) 2) 4)

Ku - vi - ka - ľi ku - vi - ci f tej ši -

ro - kej u - ľi - ci, ej, ku - vi - ka - ľi

3)

na tem dom, švá - rnuô d'jo - vča bí - va v ňom.

1) 2. sfa 2) 2. sfa 3) 2. sfa, 3. sfa 4) 3. sfa 5) 3. sfa

1. Kuvikaľi kuvici
f tej širokej ulici,
ej, kuvikaľi na tem dom,
švárnuô d'jovča bíva v ňom.
2. Poďme pajtáš, poďme tam,
ďe tem kuvik kuviká.
/: Ej, u susedov na hruški,
poďme pajtáš Anuški. :/
3. Stícha milí, pomalí,
ešte naši ňeľahlí,
/: ej, aj keď naši ľahnú spať,
budeme sa milovať. :/

Príklad 17: Balada: Pri broďe na voďe, spev: Jaroslava Vršková Opavská (nar. 1985), zápis: Kristina Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 99$

1) 2)

Pri bro - d'ě na vo - d'ě ko - ňe vo - du pi - jú.

Ko - ňe sa nad vo - dou, a Ja - ňík pod vo - dou.

1) 2. sfa, 4. sfa, 5. sfa 2) 3. sfa

- | | |
|--|---|
| 1. Pri broďe na voďe
koňe vodu pijú.
/: Koňe sa nad vodou,
a Jaňík pod vodou. :/ | 4. Prvί raz poťiahľi,
kalap mu viťiahľi.
/: Ňije to tá riba
mojmu sru ľibá. :/ |
| 2. Koňe zrihotali,
akobi plakali,
/: akobi Aňički
na známoť dávali. :/ | 5. Druhί raz poťiahľi,
Jaňíka viťiahľi.
/: Toto je tá riba
mojmu sru ľibá. :/ |
| 3. Anka ňemeškala,
fišerom bežala.
Fišeri, fišeri,
chitajte mi ribu.
Chitajte mi ribu
mojmu sru ľibú. | |

Príklad 18: Balada: Fčera na poluňia, spev: Alžbeta Jašová (nar. 1934), zápis: Kristina Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

♩ = 80

Fče - ra na po - lu - ňia ke som vo - du

bra - la šu - ha - jo - va ma - ťi

na mňa za - vo - la - - la. la.

1) 2. sfa, 3. sfa 2) 2. sfa pred op. 3) 3. sfa 4) 3. sfa

1. /: Fčera na poluňia
ke som vodu brala :/
/: šuhajova maťi
na mňa zavolala. :/
2. /: Naľej mi džovčatko
vodu do krčiaska, :/
/: ňebude ťi darmo,
dám ťi ja sináčka. :/
3. /: Dám ťi ja sináčka,
aj na vezi jarmo. :/
/: Jarmo zajarmenvô,
srce zarmútěnvô. :/

Príklad 19: Vojenská balada: Zasvietilo nad Pazovou slňiečko, spev: Ján Šago (nar. 1979), zápis: Kristina Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 82$

Za - svie - ťi - lo nad Pa - zo - vou sl - ňie - čko,

za - bo - ľe - lo mo - ju mi - lú sr - d'ie - čko. Ňe - plač mi - lá,

za - bo - ľi ťa ňi ľem raz, keď ja pó - jd'em aj ňe - prí - d'em

ňi - gda viac.

1) 2.-5. sfa 2) 5. sfa

1. Zasvietilo nad Pazovou slňiečko,
zaboľelo moju milú srdiečko.
/: Ňeplač milá, zaboľí ťa ňi ľem raz,
keď ja pójďem aj neprídem nigda viac. :/
2. Už mi prišla prenešťasná novina,
že do vojne mladom veku zaľi ma,
/: že ja misím mladom veku rukovať
a na mojej milšej láske zabúdať. :/
3. Marš mi hrajú, trúbi hučia, bubnujú,
kamaráti už mi kufre pakuju.
/: Prestaňte mi marš aj trúbiť, bubnuvať,
nak sa idem od mej matki odobrať. :/
4. Ešte pójďem do cintoru tmavího,
zavalím sa na hrob oca mojeho.
/: Staňte apo z toho hrobu tmavího
nak vidíte vážho sina mladího. :/
5. Dost' ja volám, dost' ja kríkam na ňeho,
žiaden hlások ňepočujem od ňeho,
/: ľem mi vetrik tichí hlások donáša,
sim mój nak ťi milí Pán Boh pomáha. :/

Príklad 20: Vojenská pieseň (balada): Pri tej hore, spev: Pavel Lešťan (1964 – 2015), zápis: Kristína Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

38" 1) 4)

Pri tej ho - re, pri ze - ľe - ňej,

2)

pri stu - dňi - čki vi - zru - be - ňej,

5) 3)

se - d'í Ja - ňík do - rú - ba - ňí, ve - ľkom žia - ľi ro - žia - ľe - ňí,

Bo - že mój.

1) 2. sfa 2) 2. sfa 3) 2. sfa 4) 3. sfa 5) 3. sfa

1. Pri tej hore, pri zeleňej,
pri studňički vizrubeňej,
/: sedí Jaňík dorúbaňí,
veľkom žiali rožľaľení, Bože mój. :/
2. Prišla k ňemu jeho maťi,
začala ho nariekaťi.
/: Sim mój milí, premileňí,
čože ťa tak velmo boľí, Bože mój. :/
3. Ak ťa hlávka, poviažem ťi,
ak ťa bôčok, poviem ťi.
/: Mamko moja premilená,
narobila mi to vojna, Bože mój. :/

Príklad 21: Lúbostná pieseň: Lastovienka lieta; spev: Spevácka skupina pazovských žien, zápis: Kristina Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

53''
volne

La - sto - vie - nka lie - ta, ho - vo - ri, že svi - tá.

80

Choj ti mi - ľí do - mov,

volnejšie

ved' ja bu - d'em bi - tá.

1) 2.- 4. sfa

1. Lastovienka lieta,
hovori, že svitá.
/: Choj ti milí domov,
ved' ja budem bitá. :/

2. Ved' ja budem bitá
od mojej mamičky,
/: že som nenažala
zeleň trávičky. :/

3. A ja budem bití
od mojho tatíčka,
/: že som nenapojiv
vraňiho koňička. :/

4. Ešte budem bití
aj od mojho dedu,
/: že ma každvo ráno
opilího vedú. :/

Príklad 22: Vojenská pieseň: Ke som stáv na várte, spev: Pavel Lešťan (1964 – 2015), zápis: Kristína Lomen, jún 2014, Stará Pazova

46"

Ke som stáv na várte

v no - - - ci na gra - ňi - - - ci,

pri - šlo ko mňa d'jo - - - vča,

ma - lo čie - rne o - - - či.

- | | |
|---|---|
| 1. Ke som stáv na várte
v noci na graňi,
/: prišlo ko mňa d'jovča,
malo čierne oči. :/ | 3. Ňeplač d'jovča, Ňeplač,
nehub svoje oči.
/: Bolo ťi plakaťi,
ke som choďiu v noci. :/ |
| 2. Pri mňa ono stálo,
žalosne plakalo,
/: z bielením ručníkom
očká utieralo. :/ | 4. Staja muruvaná,
a v nej koňík vraňi,
/: sedlaj si ho Jaňík,
Jaňík šnúruvaňi. :/ |

Príklad 23: Lúbostná pieseň: Bolí ma malí prst, spev: Ján Pecník (nar. 1930), zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 111$
 4) 10) 5) 8) 16) 1) 14) 17) 6) 11) 13) ,
 Bo - ľi ma ma - ľi prst, po - re - za - la som sa.
 2) 9) 15) 3) 7) 12)
 Za ťe - be mi - ľi mój, vi - ze - ra - la som ťa.
 1) 2. sfa 2) 2. sfa 3) 2. sfa 4) 3. sfa 5) 3. sfa
 6) 3. sfa, 4. sfa 7) 3. sfa 8) 4. sfa, 5. sfa 9) 4. sfa
 10) 5. sfa 11) 5. sfa 12) 5. sfa 13) 6. sfa 14) 6. sfa
 15) 6. sfa, 7. sfa 16) 7. sfa 17) 7. sfa

- | | |
|--|---|
| 1. Bolí ma malí prst,
porezala som sa.
Za tebe milí mój,
vizerala som ťa. | 5. /: Višou predô dvere,
aj utreu si očká. :/
Bohu ťa porúčam
milá frajerôčka. |
| 2. /: Čo mi je, to mi je,
porobenuô mi je. :/
/: Na viľičku, na nôž,
odrobiť si ňemôž. :/ | 6. Bohu ťa porúčam,
zdravia ťi vinšujem.
/: Za tú tvoju lásku
pekne ťi ďakujem. :/ |
| 3. /: Frajer mój vereňí,
čo ma zahanávaš. :/
/: Tie moje prsteňe
druhím džovkam dávaš. :/ | 7. Ňedakuj, ňedakuj,
veď ešte príďem k vám,
/: na sobotu večer
peknú ťi ružu dám. :/ |
| 4. Druhím džovkam dávaš,
a mňa zahanávaš.
/: Vínďeš predô dvere,
tam ma ohováraš. :/ | |

Príklad 24: Vystáhovalecká pieseň: Ke som sa ja z nášho kraja do Ameriki zberav, spev: Katarína Forgáčová, zápis: Kristína Lomen, október 2014, Stará Pazova

♩ = 67

1) 2) 3) 7)

Ke som sa ja z ná - šho kra - ju do A - me - ri -
žia - dňi - mu som člo - ve - ko - vi na zná-mosť to

4) 8)

ki zbe - rav, Ľem mi e - no ľú - to
ňe - dá - vau.

bo-lo, že ja ňe-mám tam ňi - ko-ho,

5) 6) 9)

a že tájdem tak d'e - ľe - ko, za to mo-re ši-ro - kuô.

1) 1. sfa pri op., 2. sfa, 3. sfa 2) 1. sfa pri op., 2. sfa, 3. sfa pri op. 3) 2. sfa pred op. 4) 2. sfa pred op.

5) 2. sfa 6) 2. sfa, 3. sfa 7) 3. sfa pred op. 8) 3. sfa 9) 3. sfa

1. Ke som sa ja z nášho kraja do Ameriki zberav,
žiadňimu som človekovi na známosť to ňedávau.
Ľem mi eno ľúto bolo, že ja ňemám tam ňikoho,
a že tájdem tak deľako, za to more širokuô.
2. Keď zme prišli na staňicu želežnica písкала,
a tá moja mladá žena prežalosne plakala.
Ďeti plačú, nariekajú, že si oca viprávajú,
že im tájde tak deľako, za to more širokuô.
3. Ameriki takie zviki, kebis milá veďela,
ke ja prídem do fabriki mokrá mi je košela.
Šteria miju, vizliekajú, čerstvou vodou poľievajú.
Kebi si milá viďela, plakať bi si misela.

Príklad 25: Lúboštná pieseň: Spievala bi hlasom, spev: Katarína Šagová (nar. 1983), zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

35"
1) 6) 2)
Spie - va - la bi hla - som, ňi-som f po-l'i na - šom.
Po - ľe do - ba - no - vsko, po - ľe do - ba - no-vsko, ja džo -
vča pa - zo - vsko. vsko.
1. 2.
1) 1. sfa pri op., 2. sfa 2) 1. sfa pri op. 3) 1. sfa pri op.-5. sfa 4) 2.- 5. sfa
2. sfa, 3. sfa 5) 2.-5. sfa 6) 3.-5. sfa 7) 3. sfa pri op., 5. sfa

1. /: Spievala bi hlasom,
ňisom f pol'i našom. :/
/: Poľe dobanovsko,
poľe dobanovsko,
ja džovča pazovsko. :/

2. /: To poľe, to poľe,
keď bi bolo moje, :/
/: dala bi ho zožať,
dala bi ho zožať,
rozmarjenok posjať. :/

3. /: Rozmarím som sjala,
a klince mi višli. :/
/: Dovca som čakala,
dovca som čakala,
mláďenci mi prišli. :/

4. /: Vi mláďenci pišňí
čo ste vi k nám prišli. :/
/: Mi džovča nemáme,
mi džovča nemáme,
podľa vašej misli. :/

5. /: Mi džovča nemáme,
za vás ho ňedáme. :/
Mi nážmu džovčaťu,
mi nážmu džovčaťu,
inakších čakáme. :/

Príklad 26: Vojenská pieseň: Na jadranskom širom mori, spev: Mária Hrehorová (nar. 1950),
zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

Na ja - dra - nskom ší - rom mo - ri plo - ví gá - ľi - ja.

Na ňej pí - še zla - tím slo - vom Ju - ho - slá - vi - a. a.

1) 3. sfz

- | | |
|---|--|
| <p>1. Na jadranskom širom mori
ploví gáľija.
/: Na ňej píše zlatím slovom
Juhoslávia. :/</p> <p>2. Mariňieri smutní, bľadí
na stráži stoja.
/: Sám Pám Boh vie či sa vrátia
tej noci z boja. :/</p> | <p>3. Každí prosí Hospodína,
Bože dobrí buc.
/: Utiš more rozbúrané,
ňedaj nám zhinúť. :/</p> <p>4. Utiš more rozbúrané
nak nežhiňieme.
/: Nak sa aj mi raz šťastlivo
z boja vrátime. :/</p> |
|---|--|

Príklad 27: Zbojnícka pieseň: Pod orieškom, pod zeleňím, spev: spevácka skupina pazovských žien, zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

Pod o - rie - škom, pod ze - ľe - ňím, še - jaj hoj.

Ej, pod o - rie - škom pod ze - ľe - ňím,

ej, o - rie Ka - тка z vo - lkom e - dňím, Bo - že mój.

1) 3. sfa, 4. sfa 2) 5. sfa

- | | |
|--|--|
| <p>1. Pod orieškom, pod zeleňím,
šejaj hoj.
/: Ej, pod orieškom pod zeleňím,
ej, orie Katka z volkom edňím,
Bože mój. :/</p> | <p>4. Vidávam ťa za Jaňička,
šejaj hoj.
/: Ej, vidávam ťa za Jaňička,
ej, za Jaňička, za zbojňička,
Bože mój. :/</p> |
| <p>2. Ešte brázdnu ňezorala,
šejaj hoj.
/: Ej, ešte brázdnu ňezorala,
ej, mať už na ňu zavolala,
Bože mój. :/</p> | <p>5. Jaňík, Jaňík, šíri zbojňík,
šejaj hoj.
/: Ej, Jaňík, Jaňík, šíri zbojňík,
ej, vieš do hore každí chodňík,
Bože mój. :/</p> |
| <p>3. Hibaj Katka, hibaj domov,
šejaj hoj.
/: Ej, hibaj Katka, hibaj domov,
ej, vidávam ťa ňevieš komu,
Bože mój. :/</p> | <p>6. Každí chodňík aj cestička,
šejaj hoj.
/: Ej, každí chodňík aj cestička,
ej, skede chodňa ňevestička,
Bože mój. :/</p> |

Tabuľky

PIESŇOVÝ REPERTOÁR ZO STAREJ PAZOVI

Tabuľka č. 1 = tonalita (všetky piesne, 308 záznamov)¹¹⁷

tonalita	počet piesní	v %	celkom v %	v %
				Stará piesňová kultúra
1	–	–		
2	–	–		
3	2	0,6 %	1 %	10 %
4,44	1	0,3 %		
6/4	1	0,3 %		
5,55	9	3 %		
5/3	18	6 %	9 %	
6	–	–		
				Štýlová medzivrstva
7	9	3 %		
7 ^P	93	30 %	38 %	38 %
7 ^{HY}	15	5 %		
				Nová piesňová kultúra
8 ^{H1}	44	14 %		
8 ^{H2}	30	10 %	52 %	52 %
8 ^{H3-NU}	68	22 %		
8 ^Z	18	6 %		
SPOLU	308	100 %	100 %	100 %

PENTATONICKÉ PIESNE (93 ZÁZNAMOV)

Tabuľka č. 2 = tonalita

tonalita	počet piesní	v %
P1	4	4 %
P2	14	15 %
P3	26	27 %
P4	50	54 %
SPOLU	93	100 %

¹¹⁷ 7^P = pentatonické piesne;

7^{HY} = hypotonálne piesne;

8^{H1} = harmonické piesne tradičnej vrstvy;

8^{H2} = harmonické piesne tempo giusto bez bodkovaného rytmu;

8^{H3-NU} = harmonické piesne tempo giusto s bodkovaným rytmom;

8^Z = nové harmonické piesne západoeurópskeho typu;

Tabuľka č. 3 = forma

forma	otvorená	uzavretá	V %
2-dielna	12	–	13 %
3-dielna	2	–	2 %
4-dielna	56	15	76 %
5-dielna	3	5	9 %
SPOLU		93	100 %

Tabuľka č. 4 = ambitus

ambitus	počet piesní	v %
kvinta (č5)	1	1 %
sexta (v6, m6)	2	2 %
septima (v7, m7)	2	2 %
oktáva (č8, zm8)	19	20 %
nóna (v9, m9)	42	46 %
decima (v10, m10)	24	26 %
undecima (č11)	1	1 %
duodecima (č12)	2	2 %
SPOLU	93	100 %

Tabuľka č. 5 = slabičná stavba

slabičná stavba	počet piesní	v %
izometrická		
6	29	31 %
7	2	2 %
8	4	4 %
10	7	7,5 %
11	7	7,5 %
bimetrická (aabb, aaba)	22	24 %
bimetrická striedavá (abab)	11	12 %
heterometrická	11	12 %
SPOLU	93	100 %

Summary

THE PENTATONIC IN THE TRADITIONAL SINGING OF SLOVAKS IN STARÁ PAZOVA (SERBIA): THEORY, TYPES, GENESIS

The article presents the phenomenon of the pentatonic in traditional Slovak songs sung by Slovaks from Stará Pazova in Vojvodina (Serbia). In connection with its present-day occurrence in this locality, new information is provided. The article comprises three chapters.

The first chapter provides a concise historical cross-section of theoretical thinking on the pentatonic in traditional music. In Europe discussion of the pentatonic begins in the mid-19th century. The selection of individual writers (Hugo Riemann, Bence Szabolcsi, Constantin Brăiloiu, Béla Bartók, Zoltán Kodály, Jozef Kresánek) makes it possible to elucidate several lines of thought pursued in pentatonic research within European music theory. Among Slovak writers on this topic, the most detailed description is devoted to Jozef Kresánek's views. Of the Hungarian theorists, most space is given to the opinions of Zoltán Kodály and his approach to the analysis of pentatonic songs. Based on a traditional song repertoire principally of the Hungarian ethnic group, he created a classification method, via which he distinguished four groups of pentatonic songs.

The second chapter provides an evaluation of the research done hitherto on the pentatonic in Stará Pazova. The most detailed elucidation is of research by Martin Kmeť, one of the few ethnomusicologists who have addressed this question in the given locality. Concurrently, the author returns to her own research conducted in 2014–2017, which she has summarised concisely in this chapter.

The third chapter focuses on applying Zoltán Kodály's classification method to the pentatonic songs from Stará Pazova. This method has proved the most suitable for categorising songs of this type in the given locality. The author draws attention to the relatively high number of pentatonic songs which we may encounter in Stará Pazova at the present day. Based on this evidence, we have identified four groups of pentatonic songs. The most extensive body of these consists of songs belonging to the fourth pentatonic group, where there is an overlap of the pentatonic with elements of major-minor tonality. Included in this chapter is an ethnomusicological analysis of tunes, whose results are illustrated with selected examples of songs.

In conclusion, several new findings deriving from analysis of the pentatonic tunes in this locality are assembled and evaluated. On this basis, a new hypothesis is introduced regarding the origin of the pentatonic in Stará Pazova, indicating perspectives for further research of this phenomenon.