

RICHARD RYBARIČ

(Bratislava)

SLOVENSKÁ HUDBA 17. AŽ 18. STOROČIA VE SVETLE NOVOOBJAVENÝCH PRAMEŇOV

Práca slovenskej hudobnej historiografie, ktorá sa iba za posledných desať až pätnásť rokov stáva sústavnou, sa v súčasnej dobe vyznačuje skôr intenzitou než extenzitou. Bádajúci sa viac sústreďujú na základný výskum, na evidenciu, súpis a dokumentáciu prameňov, na riešenie parciálnych teoreticko-metodologických problémov, na monografie relatívne úzkeho, špeciálneho okruhu, než na syntetické koncepcie. Pochopiteľne heuristiku, analýzu a kritiku jednotlivých novoobjavených významných prameňov nikdy nie je možné oddeliť absolútnym delidlom od zhodnotenia a — dodajme — syntézy; tieto dva momenty koniec-koncov tvoria vždy istú dialektickú jednotu, a to aj vtedy, keď sa v dôsledku objektívnej situácie javí potreba orientovať sa hlavne na spomínanú heuristiku a analýzu. A tak sa z jednotlivých dielčích aspektov pomaly začína rýsovať úplnejší, vedecky lepšie a hlbšie fundovaný obraz vývinu hudobnej kultúry na Slovensku a hudobnej kultúry slovenskej.

Jedným z prvých poznatkov, ktoré sa ukazujú už teraz, je fakt, že vývin našej umelej hudby vonkoncom nie je možné ponímať ako jednoliaty, homogénny celok, ale diferencovane, ako zložité, komplexné dianie, kde možno veľmi jasne rozoznávať dva základné trendy: na jednej strane je to importovaná, európska hudobná kultúra, „hudba na Slovensku“, na druhej strane hudba vyrastajúca a živiaca sa predovšetkým z domácej tradície, zakorenená do domácej pôdy, teda línia, ktorú vcelku možno nazvať ako „slovenskú hudbu“. Medzi týmito dvoma protipólmi sú medzistupne, vzájomne ovplyvnenia, prelínania, no treba dodať, že spomínanú diferencovanosť možno dobre sledovať už od stredoveku cez jednotlivé etapy temer do 20. storočia. Latinská „gregoriánska“ monódia, renesančný vokálny viachlas, spišská polyfónia 17. storočia a nemecký klasicizmus, to predstavujú, čo sme od Európy dostali. Pochopiteľne to neznamená, že ide len o pasívny odraz, netvorivé preberanie; domáce prínosy boli aj tu, lenže významným spôsobom neprekročili rámec toho-ktorého, viacmenej už hotovo prineseného štýlového kánonu. Priamymi prameňmi síce nedoložená, ale podľa všetkého zaujímavá kultúra igrícov, ľudová duchovná pieseň v národnej reči, historická

pieseň 16. a 17. storočia a inštrumentálne-ensemblová hudba 17. a 18. storočia sa javí ako druhá línia, línia hudby domácej, autochtonnejšej, slovenskej.

Úlohou týchto riadkov je ukázať, ako sa javí na základe známych i novoobjavených prameňov práve táto naposledy spomínaná inštrumentálne-ensemblová hudobná kultúra 17. a 18. storočia. Zatiaľ stručne len toľko, že ide o hudbu všestranne zaujímavú: zaujímavú z hľadiska charakteru prameňov, zo stanoviska sociálnej viazanosti a funkcie a zaujímavú zo zorného uhla štýlu v najširšom slova zmysle. Túto hudbu je proste potrebné študovať, dôkladne sa s ňou zaoberať. Aby sa podarilo do nej vniknúť, treba sa v prvom rade zoznámiť aspoň prehľadne s prameňmi a to jednak zrekapitulovať tie, o ktorých sa už vedelo a zastaviť sa u novonájdenných.

Prehľad našich prameňov môže byť z úsporných dôvodov samozrejme ozaj len stručný. Vynecháme preto podrobné opisy, zameriame sa len na krátku charakteristiku a tam kde je to možné, odkážeme na patričnú odbornú literatúru.

Na prvom mieste musíme začať s prameňmi priamymi, s hudobníkmi. Niektoré z nich boli známe už v minulom storočí, takže máme k dispozícii pomerne bohatú a hodnotnú literatúru a to nielen domácu, ale aj zahraničnú, hlavne maďarskú, poľskú a čiastočne aj nemeckú. Tento takrečeno európsky záujem je pochopiteľný — keď už pre nič iné, tak pre jednoduchý fakt, že v našich prameňoch sa dochovalo popri hudbe domácej aj dosť dobovej hudby cudzej. Okrem toho samozrejme tieto pramene jedinečným spôsobom dokresľujú celkový obraz európskej hudby vôbec.

Pramene, ktoré časove sa viažu na rozpätie medzi roky 1680—1780 plus mínus desať—pätnásť rokov dopredu i dozadu, možno rozdeliť do dvoch veľkých skupín:

A. Pramene, ktoré prinášajú hudbu pre virginal, čembalo, klavichord, skrátka pre nástroj klavírneho typu (s občasnými skladbami pre organ a sporadickými dodatkami kompozícii či úprav pre iné nástroje).

B. Pramene hudby ensemblovej, orchestrálnej.

Toto naše rozdelenie sa týka len a výlučne prameňov a nie hudby; všetky pramene ako prvej tak i druhej skupiny dokumentujú relatívne jednotnú hudobnú kultúru, jednotnú čo do štýlu i čo do vývoja. Ďalej uvidíme, že jedna a tá istá skladba sa môže nachádzať v prameňoch oboch skupín a že variačný proces sa rozprestiera in extenso na celé obdobie bez ohľadu na konkrétny charakter toho-ktorého prameňa.

Svojim rozsahom, významom i dobou vzniku na prvé miesto medzi pramene prvej skupiny patrí tzv. *Vietorisov kódex*.¹ Je to tabulatúrny sborník cca 300 skladieb rôzneho druhu približne z r. 1670—1680. Vyše 150 slovenských ľudových duchovných piesní prevzatých a dvojhlasne upravených zo slovenského *Cantus Catholici* (1655) nemôže nechať na pochybnostiach o pôvode tejto cennej pamiatky. Bohatý a rôznorodý materiál je tu usporiadaný do štrnástich oddielov:

máme tu svetskú slovenskú piesne a tance, piesne maďarské, dobové suitové skladby a tance európske a skladby pre jednu a dve klariny. Je to náš najdôležitejší prameň zo 17. storočia. K tomuto sa drží *levočský tzv. Pestrý sborník*, ktorý sa asi viaže k tamjšiemu organistovi Samuelovi Marckfeldnerovi.² Tento sborník, ktorý tiež vznikol asi v r. 1660–1670, prináša popri francúzskej, talianskej a nemeckej hudbe aj poľské, uhorské a i. tanečné skladby. Sekundárny význam majú pre nás pramene maďarské, ktoré však kvôli úplnosti musíme tu aspoň v krátkosti vymenovať: sem patrí predovšetkým už síce čiastočne spracovaný, ale t. č. nezvestný tzv. *Kájoni kódex* (1634–1671), *rukopis Ivána Nagya* (1665–1670) a tzv. *Sopronská Starková virginalová kniha* (1689).³ Medzi pramene 18. storočia poukazujúce na vplyv hornouhorského nemeckého mesta patrí zbierka klavírných skladieb *Eleonóry Zuzany Lányiovej*, ktoré popri hudobného repertoáru európskeho prináša v slušnom počte aj tance uhorské a poľské.⁴

Všetky tieto vyššieomenované pramene sú, ako vidno, už známe a čiastočne spracované. Novoobjavených prameňov zo 17. storočia niet. Z nových prameňov z 18. storočia treba najprv uviesť dva sborníky zo *Štítnika*, a to *Sborník klavírných-organových skladieb istého Jána Schantracha* (129 skladieb), o ktorom sa doteraz zistilo len toľko, že bol organistom v bratislavskom dome sv. Martina v druhej polovici 18. storočia⁵ a *Sborník klavírných skladieb*, ktorý sa asi viaže k *Jánovi Fabriczovi* (107 skladieb), pravdepodobne učiteľovi v Štítniku alebo na okolí.⁶ Tento *Fabriczov sborník*, ktorý podľa písma môžeme tiež dať do druhej polovice 18. storočia, je pre nás mimoriadne dôležitý už aj preto, lebo obsahuje niekoľko piesňových či tanečných úprav označených ako slovenské. Oba tieto rukopisy sa našli v decembri r. 1962 s inými hudobníkmi (o ktorých ešte bude reč) a sú majetkom ev. a. v. cirkvi v Štítniku. Obsahom a charakterom sa k týmto pripojuje *Tabullatura Augustina Morawského* (cca polovica 18. storočia, nachádza sa v Martine, Literárny archív Matice Slovenskej, sign. B. III. 5) a *Zbierka klavírných skladieb Zuzany Flentis* (druhá polovica 18. respektive zač. 19. stor., tamže sign. B. IV. 3). Napokon treba spomenúť jeden *Sborník klavírných skladieb* z bývalej *Františkánskej knižnice v Kremnici* z 18. storočia, kde sú dodatočne zaznamenané tri „Slovenské“ piesne či tance. Tento sborník je t. č. uložený v mestskom archíve v Kremnici medzi hudobníkmi bývalého františkánskeho kláštora pod sign. 13.

Medzi pramene druhej skupiny, t. j. medzi pramene hudby ensemblevej možno zaradiť len pramene z 18. storočia. Čo do počtu ich niet veľa, no malá kvantita je dokonale vyvážená bohatým a zaujímavým obsahom.

Tu na prvom mieste je nesporne *Zbierka Anny Szirmay-Keczerovej „Nápevy starých slovenských zpíevanek od urozené panj Anny Szirmay rozené Keczer . . .“* zo začiatku (?) 18. storočia.⁷ Z približne 300 piesní má 74 slovenské nadpisy, respektive textové incipity. „*Sbierka obsahuje jednohlasné kolorované tance zod-*

povedajúce charakterovo sláčikového nástroju.⁸ Ďalšou, iba prednedávnom publikovanou zbierkou podobného druhu ako ASK je *Zbierka Linusová*, pôvodom síce z Maďarska, ale zaujímavá nielen preto, lebo jedna z 28 skladieb je „saltus slavonicus“, ale aj pre varianty k ostatným zbierkam. Vznikla asi v rokoch 1780-tych a je tiež určená pre sláčikový nástroj.⁹

Najvýznamnejší novoobjavený prameň je nepochybne „*Oponická*“ zbierka piesní a tancov, z ktorej najstaršia časť bola napísaná už okolo r. 1730. I tento vzácny rukopis, ktorý r. 1959 našiel Vševlad J. Gajdoš¹⁰ v miestnostiach preslávenej apponyiovskej knižnice v Oponiciach (odtiaľto názov), predstavuje husľový part. Jeho obsah tvorí 301 skladieb, väčšinou uhorských, slovenských a európskych piesní a tancov. Význam tejto „*Oponickej*“ zbierky tkvie v tom, že spolu s ASK dokumentujú široko založenú, ozaj domácu inštrumentálno-súborovú tradíciu a v tom, že je tu zachytený nielen repertoár dobový, ale aj starší, zo 17. storočia. S touto „*Oponickou*“ zbierkou sa súčasne našla na tom istom mieste aj jedna ďalšia (tiež husľová) zbierka z r. 1742, ktorá však skoro výlučne obsahuje tance poľské a menuety. Na túto druhú „*Oponickú*“ zbierku nadväzujú dve zbierky či party prvých a druhých huslí z druhej polovice 18. storočia, ktoré sa spolu s už spomínanými klavírno-organovými zborníkmi našli r. 1962 v Štítniku. Okrem niekoľkých desiatok poľských tancov pre dvojce husle, prinášajú tieto zbierky 8 menuetov pre dve flauty a niekoľko dobových európskych tancov pre klavír. Všetky tieto pramene sú rukopisné a iste predstavujú len časť niekdajšej produkcie. Mnohé ďalšie pramene sa museli postrácať, iné zasa ešte len čakajú na šťastnú ruku objaviteľa. Z mnohých materiálov tlačených, datujúcich sa väčšinou až z konca 18. storočia¹¹ musíme spomenúť jeden zvlášť významný. Je to — od druhej svedovej vojny na veľkú škodu stratená — *Zbierka Daniela Speera „Musikalisch Türkischer Eulen-Spiegel . . . Auss Dem Welt bekandten Ungarischen Kriegs-Roman extrahiret und mit Ungarisch-Griechisch-Moscowitisch-Wallachisch-Kosakisch-Rusnakisch und Pohlnisch lustigen Balleten mit ihren Proportionibus auch andern nutzlichen blasend und geigenden Sonaten illustriert . . . Von dem bekandten Dacianischen Simplicissimo in Guntz. Daselbst gedruckt im Jahr 1688“*. Dnes z nej poznáme žiaľ len päť — teda iste nepatrný zlomok — kusov uverejnených v rozličných štúdiách a časopiseckých publikáciách.¹²

Poznatky získané z priamych prameňov veľmi vhodne dopĺňa bádanie v dobovej literatúre a archívnom materiáli; teda štúdium kroník, análov, korešpondencie, memoárovej literatúry, letákov, pamfletov, hospodárskych záznamov. Časť tohto materiálu je publikovaná, zhodnotená a spracovaná.¹³ Preto sa nedáme o ňom podrobnejšie rozpisovať.

Najvýznamnejšími nositeľmi domácej hudobnej kultúry u nás v 17. a 18. storočí je nepochybne šľachta, presnejšie povedané zámocké a hradné kapely a súbory. Tento fakt konštatoval a veľmi presvedčivou argumentáciou podprel už

v dvadsiatych rokoch nášho storočia Bence Szabolcsi vo svojej štúdií *A XVII század magyar föuri zenéje*.¹⁴ Autorovi sa tu podarilo zhromaždiť, utriediť a zhodnotiť neuveriteľné množstvo pramenného materiálu. I keď ide o materiál nepriamy, t. j. o dobovú beletriu, spisový, archívny materiál (priame pramene autor vtedy — až na ojedinelé výnimky — ešte nemohol poznať), obraz ktorý B. Szabolcsi narysoval je mimoriadne plastický, presvedčivý a ešte, s miernymi korekciami aj dnes akceptabilný. Máme tu dômyselnú sociológiu i morfológiu tejto kultúry, takže opierajúc sa o jeho výsledky, samozrejme aj o výsledky novšieho bádania (ku ktorým i Szabolcsi prispel podstatným spôsobom) a o štúdium priamych prameňov, bude možné prikročiť k problematike skúmania samotnej hudby.

Fakt, že šľachtické kapely, rôzne rezidenčné ensembly boli v hudobnom živote 17. a 18. storočia mimoriadne dôležitým činiteľom ešte sám o sebe netvorí špecifikum našej hudby. Bolo tomu tak nielen v starom Uhorsku, ale aj inde, v Nemecku, Taliansku, Francúzsku, Čechách i na Morave a pod.¹⁵ Osobitosť našej šľachtickej hudobnej kultúry, jej zvláštny ráz, stručne povedané jeho spätosť s domácou a možno povedať s ľudovou tradíciou, treba vysvetliť konkrétnymi historicko-spoločenskými podmienkami, t. j. postavením uhorskej a slovenskej šľachty v rámci habsburskej ríše. Túto osobitosť treba vidieť v istom antagonizme časti hlavne hornouhorskej a východoslovenskej šľachty a koruny, ktorý korenil ešte v 16. storočí a v priebehu dejín nadobúdala rôznych foriem, vrcholí v 17. a 18. storočí početnými protihabsburskými sprisahaniami a povstaniami (Bocskay, Thököly, Rákóczyovci a i.). Príčin mal tento antagonizmus viac, no v podstate išlo o snahu koruny nerešpektovať dávne výsady uhorskej šľachty (nezdaniteľnosť) a vice versa o úsilie šľachty tieto výsady si uchovať. Praktické dôsledky sa zo strany šľachty prejavili v izolacionizme, vo všemožnom úsilí uzavrieť sa od rakúsko-habsbursko-nemeckého a vôbec od cudzieho vplyvu a svoje kultúrne potreby saturovať z domácich zdrojov, teda de facto z tvorivosti „nižších“ tried, poddanstva a nevoľníctva, z folklóru. S miernym zjednodušením v skutočnosti komplikovanej situácie sa dá povedať, že v 17. a 18. storočí dochádza k akejsi (pravda len prechodnej) kultúrno-spoločenskej koexistencii medzi šľachtou a vykorisťovaným ľudom. Výsledkom tohto „spolunažívania“, ktoré samozrejme bolo motivované tendenciou získať ľud na svoju stranu, bolo intenzívne preniknutie plebejskej kultúry do aristokratickej, renesancia zdola. mocný životodárny impulz. Neudialo sa tu v podstate nič nového; na začiatku každého veľkého štýlu stojí ako nervus movens tvorivosť anonymného ľudového kolektívu, lenže tu, žiaľ ostalo len pri nábehoch — vývoj sa nezakľúčil, nevyvrcholil. Na scéne sa ako víťaz objavuje hudba nemeckého klasicizmu, ktorá si v priebehu 18. storočia s absolútnou suverenitou získava celý európsky kontinent. Pravda, Uhorsko nevynímajúc.

Nebudeme čitateľa preťažovať výpočtom rôznych hradných a zámokých

kapiel. Zostaviť štatistiky, tabuľky a prehľady je iste zaujímavé a potrebné, ale nato tu niet miesta. Preto sa musíme uspokojiť s konštatovaním, že išlo o široko rozloženú sieť, pričom najexponovanejším centrom sa javí práve Slovensko, kam sa v r. 1526—1699 uchýlila veľká časť tej dolnozemskej šľachty, ktorá v dôsledku tureckej okupácie musela opustiť svoje sídla a majetky. Čo sa týka samotných priamych prameňov treba mať na pamäti dve dôležité okolnosti: a) dochované pramene sa neviažu vždy a všade na šľachtu; b) len málo prameňov pochodí z prostredia šľachty vysokej.

Nesporne šľachtickej proveniencie je *Vietorisov kódex*, ASK a obe zbierky „*Oponické*“. *Vietorisov kódex* síce istý čas mohol byť — ako sa to v staršej odbornej literatúre tradovalo — v majetku palatína Pavla Eszterházyho, no bezprostredná spojitosť sa nedá predpokladať.¹⁶ „*Oponické*“ *sbiery* pochádzajú z fondov Zayovcov, teda viažu sa k prostrediu predstaviteľov veľmi typickej protestantskej, protihabsburskej aristokracie.¹⁷ Podobne je to aj s ASK; ak táto zbierka má ozaj čosi spoločného s Annou Szirmayovou, rodenou Keczerovou, sestrou Ambróza Keczera, dôvernika grófa Štefana Thökölyho, je i táto provenienčne zviazaná s podobným okruhom ako „*Oponické*“ *zbierky*.¹⁸ Ostatné pramene poukazujú skôr na mestá, školy, organistov a kláštory, hudobných amatérov z radov vzdelanejšieho mestského patriciátu. Nakoľko však i v nich sa uchováva časť repertoáru šľachtickej rezidenčialnej hudobnej kultúry, možno ich pre naše účely upotrebiť. Tieto pramene sú však pomerne neskoré; väčšina vznikla v druhej polovici 18. storočia a ako také dokumentujú dožívanie sa starej rezidenčialnej hudby. V osudoch našej hudby a kultúry vôbec sa totiž ukazuje ako dôležitý medzník szathmársky mier r. 1711, kedy dochádza medzi prívržencami Františka Rákócziho II. a medzi korunou k určitému urovnaniu a v zápätí k zosilneniu rakúsko-nemeckého vplyvu. A to priviedlo pomalý úpadok, zánik z domácich zdrojov rastúcej hudobnej kultúry, ktorá už koncom 18. storočia patrí nenávratnej minulosti.

Pristupujúc konečne ku štúdiu samotnej hudby musíme sa sústrediť predovšetkým na otázky tvorby, na základnú štýlovú analýzu, charakterizáciu a utriedenie materiálu a na jeho zaradenie do vývojového kontextu domáceho i európskeho. Pôjde nám, ako vidno, o základné problémy každého muzikologického bádania. V priebehu práce sa však ukáže, že špeciálne z hľadiska skúmanej problematiky je dôležitá nielen problematika produkcie, ale aj reprodukcie a interpretácie, nakoľko tieto dva hudobné procesy predstavujú dva aspekty jednej a tejže veci.


Repertoár, ktorý máme v našich prameňoch, je mimoriadne bohatý a rôznovtvorný. V nemnohých rukopisoch, zborníkoch a zbierkach sa zachovalo na stovky skladieb rozličného charakteru. V záujme metodičnosti postupu je treba tento materiál aspoň predbežne utriediť a skategorizovať, pričom samozrejme nepôjde nám o stanovenie nejakých nemenných typových skupín, ale o základnú orien-

táciu. Však každá hudobná kultúra je živá práve vzájomným pohybom, ovplyvňovaním jednotlivých vrstiev, svojou vnútornou dynamikou.

Určité nábehy k triedeniu ukazujú už aj niektoré pramene. Vo *Victorisovom kódexe* sú, ako vieme, jednotlivé skladby usporiadané podľa druhu do 14. oddielov. V prvom sú „uhorské“ piesne a tance (*Notae Hungariae Variae*), v druhom dobová európska hudba (. . . *currentes et id genus Alla*), v treťom chóry a pod. „Óponická“ zberka z r. 1730 po cykle 64 *Saltus Hungaricus*ov prináša v pomerne jasnom zoskupení skladby stolovej hudby, preambula a i., v ASK sú skladby usporiadané podľa tónin.

Ak sa pozeráme na náš materiál zo zorného uhla dnešnej vlastivedne orientovanej muzikológie dajú sa tu rozlíšiť dve základné skupiny skladieb: hudba európska, provenienčne cudzia, k nám importovaná a hudba domáca, ktorú najvýraznejšie reprezentujú ľudové piesne a tance a ich úpravy a „štylizácie“. Medzi tieto dve základné skupiny možno vsunúť tretiu, t. j. hudbu čo do základnej melodicko-motivickej substancie domácu, ale skomponovanú v duchu európskych štýlov a techník.

Hudba európska sa objavuje predovšetkým v podobe dobových inštrumentálno-tanečných skladieb. V 17. storočí sú to hlavne suitové tance: allemandy, couranty, sarabandy, galliardy, ballety a pod., pri čom tvorba celých cyklov je pomerne vzácna. V 18. storočí pristupuje sem čím ďalej tým viac menuet, respektive skladby menuetového typu a poľský tanec (*saltus polonicus*), ktorý v podobe, v ktorej ho poznáme, t. j. ako trojdobý tanec s charakteristickou ryt-

mickou figurou  bol typickým internacionálnym tancom doloženým v celej strednej Európe.¹⁹

Dôležité však je, že táto európska hudba nebola k nám len mechanicky transplantovaná, ale tvorila živú a organickú súčasť našej hudobnej kultúry. Početné zápisy tých-ktorých skladieb totiž celkom jednoznačne ukazujú, že i tieto provenienčne cudzie skladby akoby prešli do domáceho kolektívneho povedomia a neudržovali sa v jedinej, fixnej, pertrifikovanej podobe, ale práve naopak, boli u nás dotvárané, cizelované. Veľmi zaujímavým a typickým príkladom je „*Lilio mio, cor mio*“, skladba passomezového typu, doteraz bližšie neurčenej proveniencie, ktorá sa v našich prameňoch v priebehu 17. a 18. storočia objavuje spolu sedemkrát, pri čom každý zápis predstavuje inú a inú verziu tejže skladby. Z úsporných dôvodov uveďme len tri znenia: najstaršie z *Victorisovho kódexu*, jednoduchú dvojhlasú, nekolorovanú verziu, ďalej bohatšiu úpravu z *Pestrého sborníka*²⁰ a napokon záznam zo *Štútnického sborníka Jána Fabricza*²¹ (srov. not. príklady na str. 234, 235 a 236).

Vplyv dobovej európskej hudby sa neobmedzil len na preberanie skladieb z internacionálneho repertoáru, ale zasiahol a hlbšie prenikol aj do hudby zrejme domácej, a to v podobe úprav týchto skladieb v intenciách dobového



internacionálneho vkusu. Ide teda o uplatňovanie rôznych vtedy bežných kompozičných postupov a techník, ktoré ako také boli a sú nášmu folklóru bytostne cudzie. Jedným z viacerých prípadov sú rytmické obmeny, proporcie. Princíp spojovania pomalého tanca v párnom takte s melodicko-motivicky príbuzným, ale rytmicky pozmeneným rýchlym tancom v nepárnom takte bol v západoeurópskej hudbe známy už v stredoveku. V pôvodnom slovenskom folklóre by sme však po niečom takom márne pátrali; slovenský a vcelku vzato východoeurópsky folklór je zásadne párneho rytmu. Preto tam, kde sa nepárne proporcie vyskytnú možno bezpečne predpokladať tendenciu poeurópsenia, asimilácie k predsa len medzinárodnejšiemu vkusu vyšších tried, t. j. šľachty. Ak prihlia-

dame len k materiálu týkajúceho sa — priamo i nepriamo — len nášho okruhu, tak prvým prípadom spojenia tanca v takte „C“ a tancom v takte $\frac{3}{4}$ je nesporne „Hayduczky“ z *organovej tabulatúry* Jána z L u b l i n a,²² ktorý predstavuje nám doteraz známy najstarší prototyp nášho „Klobúčkového tanca“ z *Vietorisovho kódexu*. „Ein Ungerischer Tantz“ z tabulatúry Wolfa Heckela (1562) má „Proportz auf den Ungerischen Tantz“.²³ Z prameňov domácej proveniencie je najpoučnejšia „Oponická zbierka“ z r. 1730, kde zo 64 skladieb „Saltus Hungaricusov“, ktoré sú z veľkej časti jak čo do tonality, rytmiky i formovej štruktúry reprezentujú domácu vrstvu v našej hudbe, má 35 plne vypracované a vypísané $\frac{3}{4}$ proporcie. S technikou tvorenia proporcií, ktorá spočívala v tom, že sa ťažké doby skracovali a ľahké predžbovali, bol pôvodca „Oponickej“ zbierky asi dobre

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and features a steady accompaniment of quarter notes, primarily on the notes C2, E2, G2, and A2.

The second system continues the piano accompaniment. The upper staff shows more complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. The lower staff continues with the same accompaniment pattern of quarter notes.

The third system of musical notation shows the piano accompaniment. The upper staff features a mix of eighth and sixteenth notes. The lower staff continues with the accompaniment of quarter notes.

The fourth system of musical notation concludes the piano accompaniment. The upper staff has a final melodic phrase. The lower staff ends with a few final notes. A handwritten note in the bottom right corner reads "(tu zápis končí)".

oboznámený a zdá sa, že jej znalosť predpokladal aj u druhých: z jedenástich preambul rozpísal proporcie len u siedmych, u ostatných dal poznámku: „scis jam triplam“ a pod.


20 Hungaricus

The musical notation for "20 Hungaricus" is presented in two systems. Both systems are in treble clef with a key signature of two sharps (D major). The first system is in 4/4 time and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second system is in 2/4 time and continues the melodic line with similar rhythmic values.

Tým sa však bezprostredne dostávame k otázke domácej hudby. Určiť jej podiel v celkovom repertoári je úloha mimoriadne ťažká. V povedomí súčasníkov,

autorov respektive zostavovateľov, ako aj v očiach konzumentov platili ako domáce produkty pravdepodobne všetky tie skladby, ktoré v nadpise niesli termín „hungaricus“, „hungarico-slavica“ alebo „slavica“ a pod. a azda aj skladby so slovenskými a maďarskými nadpismi a textovými incipitami. Podľa toho by sa jednalo asi o 30–40 % z celkového repertoáru. Tak jednoduché to však žiaľ nie je; nadpisy a textové incipity síce môžu byť určitým vodítkom, no poznatky o úlohe kontrafaktov a kontrapozit sú dnes už tak bežné, že sotva kto by sa dal nadpismi zviazať k unáhleným konklúziám.²⁴

Z hľadiska štýlových znakov napr. slovenského folklóru by sme medzi skladby domáceho, ľudového pôvodu mohli sem zaradiť všetky tie, ktoré sú tetrachordálne (najmä lydické) respektive kvintakordálne, majú descandančnú melodiku a rytmiku, jednoduchú symetrickú štruktúru, relatívne malý ambitus, hlavne také, ktorých varianty sú vykázateľne v autentickom folklóre. Týmto znakom by však prísne vzato vyhovovala len veľmi malá časť; autorom zbierok zo 17. a 18. storočia totiž vonkoncom nešlo o zaznamenanie čistého folklóru; o nejakom národopisnom záujme o ľudovú tvorivosť vtedy ešte sotva možno hovoriť. Ľudové piesne a tance sa v dobových prameňoch objavujú jednak v úprave pre nejaký nástroj — najčastejšie pre husle a virginal — teda kolorované, alebo v rúchu niektorého z módných tancov. Jedným z typických „štylizácií“ bol šľachticko-vojenský tzv. hajdúsky tanec, rozšírený po celej strednej a východnej Európe, ktorého korene siahajú až do 16. storočia (Hayduczky z r. 1540) a ktorý možno sledovať ešte ďalej do stredoveku.²⁵ S jeho prvkami t. j. s rytmickou

figurkou:  ženskými závermi, „sapphickou“ formou a ty-

pickým na začiatku druhého dielu sa opakujúcim motívom



sa mnohé skladby *Vietorisovho kódexu*, *ASK*, „*Oponickej*“ *zbierky* a iných prameňov priam len hemžia. Nemusíme ani zvlášť podčiarkovať, že kolorovanie, ornamentika, štylizácie a úprava v intenciách dobového medzinárodného vkusu môže identifikáciu materiálu len sťažiť. Preto v rámci tejto krátkej štúdie nemôžeme poslúžiť definitívnymi a presnými údajmi.

Ak sa zameriame na náš materiál ako na celok a sústredíme sa hlavne na opomínané *hungarica*, *slavica* a na skladby, ktoré dávajú tušiť isté súvislosti s domácim folklórom, na prvý pohľad vidno, že v prevážnej väčšine ide o skladby mimoriadne jednoduché a krátke, založené a koncipované na stručnom jedno až niekoľko taktovom (najviac 4-taktovom) motíve, na výraznej, ľahko zapamätateľnej melodicko-rytmickej figurke, obrate. Zo 64 „*Hungaricusov*“ „*Oponickej*“ *zbierky* je 47 takých, ktorých rozsah nepresahuje 8 taktov a 14, ktoré nemajú viac než 4 takty. Pravda v rámci tak krátkych skladieb sotva možno očakávať nejakú dynamickú motivickotematickú prácu, rozvíjanie a rozpracovanie daného mate-

riálu do určitých vyvážených a plánovite koncipovaných celkov. Kompozičné postupy, ktoré sa tu používajú, sú v zrovnaní s vymoženosťami súdobej barokovej a predklasikkej inštrumentálnej hudby ozaaj primitívne. Celá „kompozičná“ práca je založená na určitej drobnokresbe, na prostom alebo kolorovanom opakovaní základného motívu v tejže alebo inej polohe a na pripojovaní krátkej „kódy“ na konci jednotlivých skladieb respektive jednotlivých dielov. Skladby pre virginal sú skoro výlučne dvojhlasné, pod pohyblivejší vrchný hlas sa podkladá jednoduchý bas vo funkcii akejsi harmonickej kostry. Súhrnný dojem je ten, že celá táto hudba spočíva a vyrastá z momentálnej invencie respektíve na prehrávaní bežne známeho motívického inventáru pri čom sa vychádza z konkrétnych zvukovo-technických, pravda na osobu tvorca a interpreta viazaných možností toho-ktorého hudobného nástroja. Ide teda o dva základné činitele: na jednej strane určitý súhrn „intonácií“, súbor v kolektívnom hudobnom vedomí žijúcich formuliek, na druhej ich konkretizácia a realizácia v procese interpretácie, jedným slovom akési splynutie produkcie a reprodukcie. Že súhrn takýchto „intonácií“ ozaaj aj existoval ukazuje náš najcennejší prameň, t. j. už viackrát citovaná „*Oponická*“ zberka a to spôsobom mimoriadne presvedčivým. Tu totiž na str. 128—132 máme zaznamenané 125 jedno respektíve dvojtaktových melodicých incipitov, ktoré slúžili ako podklad pre ďalšie dotvorenie. Iste nebudeme ďaleko od pravdy ak budeme predpokladať, že hudba z našich prameňov zo 17. a 18. storočia je z veľkej časti zaznamenaná in statu nascendi, v procese zrodu. Početné varianty jednej a tejže skladby ako sa s nimi stretávame temer na každom kroku dokazujú, že tá-ktorá skladba ešte nemala definitívnu, všeobecne platnú a vypracovanú podobu, že tento tvar sa ešte len hľadal a že sa na ňom ešte len pracovalo. A práve v týchto oblastiach treba hľadať nitky, ktoré neskôr privedú k ozaajstnému, najhlbšiemu žriedlu každej veľkej hudobnej kultúry, t. j. ku tvorivosti ľudového kolektívu.



Už v predchádzajúcom odseku sme sa dotkli problému reprodukcie. Šľachtická hudobná kultúra 17. a 18. storočia bola, ako vidno viac-menej instrumentálna; konečne obe tieto storočia sa niesli v znamení vzostupu nástrojovej hry a kryštalizácie klasického orchestrálneho štýlu. O zostave našich niekdajších rezidenčných orchestrov máme však pomerne málo priamych dokladov. Isté však je, že tak ako samotné skladby, ani orchestre neboli nemenné. Ich zloženie sa riadilo podľa konkrétnych miestnych a i. možností a príležitostí. Akési základné bunky predstavovali azda hudobné súbory jednotlivých vojenských útvarov. Za čias Fraňa Rákóczyho II. pozostávala vojenská hudba najmenej z bubeníka a „tureckej“ píšťaly.²⁶ Z týchto sa azda neskôr (pravda veľkú úlohu tu hrala dobová európska móda), mohla vyvinúť kompletná veľká tzv. janičiarska kapela, akú r. 1710–20 mal poľský kráľ August II.²⁷ a akú z r. 1770-tych poznáme z Bratislavy²⁸ a Humenného.²⁹

Vlastné rezidenčné súbory sa podľa zistení B. Szabolcsiho³⁰ delili na dva typy: na sláčikové a dychové. Jadro sláčikového orchestra predstavovalo spo-

jenie husiev s gajdami, dychového „turecká“ píšťala, trúba a bubon. Oba typy sa samozrejme mohli rozšíriť o rôzne nástroje akordické, ako napr. o virginal a cymbal a — samozrejme — mohli sa kombinovať. Vidno teda, že popri bežných nástrojoch európskeho inštrumentára boli tu zastúpené aj určité nástroje „domáceho“ pôvodu, t. j. gajdy, cymbal, „turecká“ píšťala, a azda aj fujara. Výsledný zvukový efekt sa asi nevelmi podobal zvuku barokového a predklasického orchestra; bol pestrejší, prenikavejší „exotickejší“.

Oživiť a v znejúcej forme sprístupniť túto hudbu dnešnému záujemcovi žiaľ nie je dosť dobre možné. Z orchestrálneho notového materiálu sa dochovali ako vidno len malé zlomky, vedúce melodické hlasy, prvé husľové party sláčikových orchestrov (*ASK*, obe *zbiery* „*Oponické*“ a *Linusová*). Ostatných hlasov niet, je však viac než pravdepodobné, že ony vlastne ani nejestvovali. To ovšem neznamená, že sa hralo unisono. V známom politickom pamflete *Ungarische Wahrheitsgeige*, ktorý síce vyšiel vo Freiburgu r. 1683, ale jeho pôvodcom je istý košický huslista menom M a z e k, sa hovorí, že uhorskí hudobníci „*excelliren absonderlich in den höchst verwunderlichen geschwind oder gehend machenden Contrapuncten*“ t. j. že zručne „kontrapunktovali“, lenže tento „kontrapunkt“, čiže vlastne sprievodné hlasy sa podľa bežných harmonických schém a v intenciách kapelníka dokonponovali improvizácie, pri hre.³¹ Podobným spôsobom sa vyplňovali aj vnútorné hlasy dvojhlasných virginalových skladieb napr. z *Vietorisovho kódexu*. Takéto dopĺňovanie, dotváranie a úprava len čiastočne písomne fixovanej hudby bolo v 17. a 18. storočí obvyklé; interpret mal ďaleko väčšie práva, ďaleko rozsiahlejšie pole tvorivej pôsobnosti než neskôr.³² Spôsob a dobová prax hudobnej interpretácie tejto hudby je zrejme ďalším ohniskom spájajúcim umelú hudbu s ľudovou.

V nadpise tejto štúdie sme použili pojem „slovenská hudba 17. a 18. storočia“ a týmto pojmom sme narábali v priebehu celých predchádzajúcich výkladov. Vychádzali sme pri tom jednak z proveniencie pamiatok, jednak z jej viazanosti na domáce prostredie. I keď o podiele jednotlivých stredo a východoeurópskych národov sa ešte bude veľa diskutovať, predsa je užitočné na margo „slovenskosti“ uviesť niekoľko poznámok. Na tomto mieste sa však obmedzíme na určité viacmenej terminologické glosy.

Veľa skladieb figuruje v našich prameňoch ako „hungaricus“. Tento termín sa však nevyskytuje len v domácich prameňoch, ale najstaršie doklady poznáme práve z materiálu zahraničného (Heckel 1562, Jobin 1573), Schmid 1577, Joh. Arpinus a Dorndorf zo zač. 17. stor. a i.) z tabulatúrnych zbierok nizozemských, nemeckých, francúzskych a i., pričom nejde len o jednoduché skladbičky ľudového charakteru, ale aj o zložitejšie kreácie na relatívne vysokej kompozično-technickej úrovni. Tieto skladby nedokumentujú žiadny „uhorský“ štýl, ale skôr záujem západoeurópskych krajín o zem, ktorá v tých dobách úporne bojovala s tureckým nebezpečenstvom. Pojem „hungaricus“ však ani neskôr nie je možné

chápať nacionalisticky a prekladať ho ako „maďarský“, ale predovšetkým štátno-právne a zemepisne, teritoriálne, t. j. vo zmysle niekdajšieho Uhorska, teda oblasti zahrňujúcej i Slovensko. Tak to bolo v celej vtedajšej politickej, právnickej, geografickej a národopisnej literatúre. „Saltus hungaricus“ preto nemôže znamenať pieseň či tanec maďarský, ale hudbu uhorskú, a v jej rámci samozrejme aj slovenskú. Preto bolo celkom bežné, že sa medzi „Hungaricusmi“ stretávame aj so slovenskými piesňami a tancami: vo *Vietorisovom kódexe* medzi „Notae Hungaricae variae“ je slovenská pieseň „Ja som osamela od myleho vzdalena“ a v „Oponickej“ zbierke z r. 1730 je klobúčkový tanec zapísaný na str. 10–11 ako 16. Hungaricus a na str. 18–19, ako 30 Hungaricus.

Ani pojem „slovenský“ nebol v tej dobe celkom neznámy. Odhliadnúc od kancionálovej literatúry máme ho doložený už v 17. storočí aj ako termín svetскеj hudby. Zo 49-tich maďarských básní istého Ferenca Barakonyiho z r. 1658 až 1665 je sedem označených ako „tót táncnóta“, t. j. ako slovenská tanečná pieseň.³³ Škoda, že hudba sa nezachovala; tieto básne sa určite prednášali spevom; posledná z Barakonyiho zbierky „*Térj meg bujdosásidbul*“ je totiž znotovaná vo *Vietorisovom kódexe*. Z ostatných nepriamych dokladov uveďme ešte jeden, zmienku o „tót lejtö“ (slovenský odzemok?) z korešpondencie Mikuláša Bercsényiho z r. 1704.³⁴

Prvé skladby označené ako slovenské pochodia z konca 18. storočia. Je to jednak „saltus slavonicus“ z Linusovej zbierky, tri úpravy známych ľudových piesní z Fabriczovho klavírneho zborníka zo Štútniku (f. 35 Hungarico Slavica, f. 37 Hungarico-Slavica Ey za horamy, f. 38' Slavica). 3 „slowenskéé“ z kremnického františkánskeho rukopisu sign. 13 sú dodatočne pripísané až začiatkom 19. storočia.

Pojem „hungarico-slavica“ z dobového hľadiska iste najlepšie vystihuje podstatu veci: ide o piesne uhorských Slovanov, čiže Slovákov. Na tejto pojmovej rovine sa pohybujú aj rôzne teoreticko-politické úvahy; Ján Baltazár Magin (*Murices sive apologia* . . . Púchov 1728) vo svojej známej polemike s Michalom Bencsikom nevedol spor o národné samourčenie Slovákov, ale iba o tom, či Slováci môžu byť plnoprávnymi príslušníkmi uhorského „národa“, pri čom sa pod „natio hungarica“ rozumel „národ“ feudálny, t. j. šľachta a slobodné kráľovské mestá ako právne korporácie.³⁵

Prichodiac na koniec našich úvah malo by nasledovať obligátne zhrnutie. Pretože celá problematika je v štádiu základného bádania, bude lepšie ak na záver upozorníme na hlavné pracovné a problémové oblasti.

Prvou podmienkou každej serióznej muzikologickej práce je znalosť prameňov. Preto úlohou číslo jedna bude ich sprístupnenie formou spoľahlivých edícií. V prípade najcennejších prameňov, ako sú napr. *Vietorisov kódex*, „*Oponická*“ zbierka z r. 1730 a *Zbierka Anny Szirmayovej-Keczerovej* bude potrebná kompletná edícia, z ostatných treba vydať aspoň to, čo je v nich najzaujímavejšie

a najcennejšie. Že tieto pramene treba monograficky spracovať, je samozrejmé.

Rada dobre fundovaných monografií bude východiskom pre komplexnejšie štúdium špecifických otázok štýlu, jeho genezy a vývoja. To bude možné len za sústavnej spolupráce hudobných historikov s etnomuzikológiou, národopisom a všeobecnou i literárnou históriou. Táto spolupráca sa však musí zorganizovať na medzinárodnej báze; problém inštrumentálnych slohov je aktuálny nielen u nás, ale aj pre muzikológiu susedných národov, menovite pre maďarskú, poľskú, ukrajinskú a nemecko-rakúsku hudobnú vedu. Iba vzájomné preverovanie pracovných výsledkov, konfrontácia a spolupráca zaručí lepšie poznanie kultúrneho dedičstva.

POZNÁMKY

- ¹ Z novšej literatúry: Burlas—Fišer—Hořejš, *Hudba na Slovensku v 17. storočí*, Bratislava 1954, str. 23—51 a transkripcie na str. 157—208 (neúplné a zčasti chybné), Bónis F., *A Vitorisz kódex szvit táncai, Zenetudományi tanulmányok VI*, Budapest 1957, str. 265—336, Z. i J. Steszewscy, *Tańce polskie z Vitoris kodez*, Kraków 1960.
- ² L. Mokry, *Pestrý sborník, Hudobnovedné štúdie II*, str. 106—166.
- ³ Prehľadne o nich viď štúdiu B. Szabolcsiho, *A XVII század magyar dallamai* vo zborníku autorových prác *A magyar zene évszázadai. Tanulmányok I*, Budapest 1959, str. 283—372.
- ⁴ Z. Kodály, *Magyar táncok 1729-ből*, *Uj zenei szemle* roč. 1952 č. 6 a L. Ballová, *K problematike tanečnej hudby na prelome 17. a 18. storočia zachovanej na území Slovenska*, *Hudobnovedné štúdie V*, str. 142—196, prepisy na str. 182—193 (hungarica a polonica).
- ⁵ V literatúre a archívnom materiáli meno doteraz neznáme.
- ⁶ Bartholomeides, *Memorabilia provinciae Csetnek, Neosolii 1799* v menných zoznamoch spomína J. Fabricza ako učiteľa v Štitniku r. 1720—1723 (str. 144) a druhého J. Fabricza medzi učiteľmi školy v neďalekých Slavošovciach r. 1778 (c. d. 148).
- ⁷ J. Kresánek, *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudebného*, Bratislava 1951, str. 52. Monografická štúdia o ASK vyjde od tohože autora v *Hudobnovedných štúdiách VII* (v tlači).
- ⁸ *Tamže*.
- ⁹ Z. Falvy, *A Linus féle XVIII századi táncgyűjtemény*, *Zenetudományi tanulmányok VII*, Budapest 1957, str. 407—444. Transkripcie str. 420—431. *Saltus slavonicus*, str. 423, č. XIII.
- ¹⁰ Vševlad. J. Gajdoš, *Zbierka slovenských tancov a pesničiek z prvej polovice 18. storočia*, *Slovenská hudba*, roč. 1960, str. 200—201.
- ¹¹ Ukážky z nich sú publikované v zborníku „*Magyar táncok Haydn korából*“, Budapest 1959.
- ¹² Literatúra je obsiahla, z nej si treba všimnúť najmä: H. J. Moser, *Der Musiker Daniel Speer als Barockdichter*, Euphorion Stuttgart 1933, J. A. Trostler, *A magyar Simplicissimus és a török kalandor forrásai*, *Egyetemi Philologiai közlöny*, roč. 1915.
- ¹³ Esze Tamás, *Zenetörténeti adataink II. Rákóczi Ferencz szabadságharcának idejéből 1703—1712*, *Zenetudományi tanulmányok IV*, Budapest 1955, str. 51—97. E. Haraszti, *Barokk zene és a kuruc nóta*, *Századok* 1933, str. 546—610, tenže, *II. Rákóczi Ferencz a zeneben*, *Rákóczi emlékkönyv*, Budapest 1935 zv. II, str. 169—268. I. Barna, „*Ungarische*

- Simplicissimus*“ Adalékok a XVII század magyar zenei művelődéstörténetéhez, Zenetudományi tanulmányok I., Budapest 1953, str. 495–514.
- ¹⁴ Nové vydanie v zborníku *A magyar zene évszázadai* . . . I, str. 211–289.
- ¹⁵ M. Bukofzer, *The Music in the Baroque Era*, New York 1947, kapitola *Sociology of Baroque Music*, str. 394–401, o šľachtických kapelách v Čechách a na Morave Jan Racek, *Česká hudba od nejstarších dob do počátku 19. století*. Praha 1953, str. 79–80 a 97–99. Bibliografia na str. 237–238.
- ¹⁶ Vid' citovanú štúdiu F. Bónisa, str. 267–270.
- ¹⁷ *O Zayovsoch, Wurzbach, Biographisches Lexicon des Kaiserthums Osterreich*, zv. 59, Wien 1890, str. 224 a n.
- ¹⁸ J. Kresánek, c. d., str. 54.
- ¹⁹ F. Böhm, *Geschichte des Tanzes in Deutschland I*, Leipzig 1886, s. 213–214.
- ²⁰ V prepise F. Bónisa, c. d., str. 325–326.
- ²¹ f. 43.
- ²² A. Chybinski, *36 Tańców z tabulatury organowej Jana z Lublina* . . . Kraków 1948, str. 30, č. 31.
- ²³ B. Szabolcsi, *A XVII század magyar tánczenéje*, v cit. zborníku, str. 185.
- ²⁴ Pekným príkladom je „Bujdossonota“ z „Oponickej“ zbierky (str. 42), ktorá je veľmi blízka známej „A nyul a veteményben“ z *Kájoni kódexu*, ktorá je však kontrafakt na latinskú „Mesias jam venit“ z tohože rkp.
- ²⁵ J. Kresánek, *Historické korene hajdúskeho tanca*, Hudobnovedné štúdie III, str. 136 až 162.
- ²⁶ T. Esze, c. d., 85–87.
- ²⁷ Prehľadne H. G. Farmer, *Janissary Music or Turkish Music*, *Groves Dictionary of Music and Musicians* IV. London 1954, str. 585.
- ²⁸ Zprávy z *Neue Pressburger Zeitung* 1774, 23. VII, 10. VIII a i.
- ²⁹ Spisový materiál v Prešove, Štátny archív A–118, Inv. č. 308.
- ³⁰ *A XVII század magyar főuri zenéje*, etc. str. 253–254.
- ³¹ Tento výklad pochodí od Z. Falvyho, c. d., str. 418.
- ³² O týchto právach interpreta súhrne pojednáva mimoriadne zaujímavá štúdia Marca Pinnerle, *On the Rights of the Interpreter in the Performance of 17th and 18th Century Music*. *Musical Quarterly* 1958, str. 145 nn.
- ³³ *Barakonyi Barakonyi Ferenc költeményei sajtó alá rendezte Erdélyi Pál*, Kolozsvár 1907, str. 14–15.
- ³⁴ T. Esze, c. d., str. 59, dokument č. 14.
- ³⁵ Podrobnosti u J. Tibenského, *Predstavy o Slovanstve na Slovensku v 17.–18. storočí*, *Historický časopis*, roč. 1960, str. 198–224.

Richard Rybarič

DIE SLOWAKISCHE MUSIK DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS
IM LICHTE NEU ENTDECKTER QUELLEN

Die Entwicklung der Musik in der Slowakei kann man nicht als ein homogenes Ganzes auffassen, sondern als einen komplizierten Prozess, in dem zwei Grundströmungen zu unterscheiden sind: einerseits die Strömung importierter europäischer Musik, andererseits die Linie der Nationalmusik, die slowakischen musikalischen Wurzeln entwuchs. In dem Entwicklungsprozess des Landes sind die Musik der sogenannten Igritzen (igrici), das geistliche Volkslied

in der slowakischen Nationalsprache, das historische Lied des 16. und 17. Jahrhunderts und nicht zuletzt auch die Instrumentalensemblemusik des 17. und 18. Jahrhunderts von besonderem Interesse. Mit dieser Instrumentalmusik befasst sich der Aufsatz von Richard Rybarič, der auf die Quellen der Musik für Instrumente vom Klaviertypus (Virginal, Cembalo, Klavichord) und dann auch für die Instrumentalensemblemusik hinweist. In der Studie lernen wir z. B. das bekannte Material des Vietoris-Kodexes (Tabulatur-Sammlung aus den Jahren 1670—1680), der „Bunten Sammlung“ — Pestrý sborník von Levoča (1660?—1670?) u. a. kennen. Von neuen Quellen würden die Klavier-Orgel-Sammlungen von Ján Schantrach (2. Hälfte des 18. Jhs.) und von Ján Fabriez (ebenfalls 2. Hälfte des 18. Jhs.), weiter die Tabulaturen des Augustin Morawski (aus der Hälfte des 18. Jhs.) u. a. ausführlichere Beachtung verdienen. Für die wichtigste der neuentdeckten Quellen hält Rybarič die sogenannte „Oponitzer“ Sammlung (Oponická sbierka) von 1730, die 1959 in der Apponyi-Bibliothek in Oponice gefunden wurde. Diese Sammlung enthält 301 Kompositionen, slowakische, ungarische und europäische Tänze und Lieder, wie eine Menge von Heiduckentänzen, Tafelmusik und Preambeln.

Übersetzt von Pavel Petr