

Dobříková, Mária

Reflexia hudobnej konceptosféry vo frazeológii

In: *Jihoslovanská frazeologie kontrastivně*. Krejčí, Pavel (editor); Krejčová, Elena (editor). Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016, pp. 33-38

ISBN 978-80-210-8372-1

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136754>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

REFLEXIA HUDOBNEJ KONCEPTOSFÉRY VO FRAZEOLÓGIÍ⁷

Mária Dobříková

Title: Consideration of the Musical Conceptosphere in Phraseology

Abstract: In the introductory part the author deals with the beginnings of vocal, instrumental and dance activities in the history of mankind. She devotes particular attention to their occurrence in Biblical texts. In the second part she analyses phrasemes reflecting the musical conceptosphere in the Slovak and in the Bulgarian phraseology, as, e.g. the Slovak *plakat' ako organ* ("to sob one's heart out (loudly)"; literally: "to cry as an organ"), or the Bulgarian *Мая Плисецкая* ("spin"; referring to the famous Russian-born ballerina *Maya Mikhailovna Plisetskaya*). The author states that phrasemes containing elements of the musical spectrum reflect the specific associative imagination and they in an original way complete the unique mosaic of the Slovak and the Bulgarian linguistic picture of the world.

Key words: Vocal, instrumental, dance activities; Biblical texts; musical instruments; Slovak phraseology; Bulgarian phraseology

Hudba nadobudla v histórii ľudstva veľmi špecifické postavenie, okrem iného významným spôsobom ovplyvnila rozvoj reči a kreatívne myslenie človeka. Muzikológia ju definuje ako „jediný druh umenia, ktorého materiálom je tón“ (Laborecký 1997: 87). Tóny však nie sú obyčajné, prípadne náhodné zvuky, ale zvukové prejavy s vedome upravenými a mimoriadnymi vlastnosťami. Za najstaršiu formu hudobného prejavu interpretovanú ľudským hlasom sa pokladá spev a počiatky existencie prvých hudobných nástrojov sa datujú do praveku, keď ľudia ako zdroj zvuku začali používať rôzne predmety a pracovné nástroje. Hudba, spev a tanec

⁷ Text vznikol v rámci riešenia grantového projektu Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky VEGA 1/0543/14 *Metaforické vokálno-inštrumentálne prvky v slovenčine a slovanských jazykoch*.

sa postupne stali súčasťou kalendárnych, náboženských aj rodinných obradových slávností, v histórii ľudstva mali rituálnu emocionálno-estetickú funkciu a neraz sa im pripisovala magická moc (porov. Abraham 2003; Kurfürst 2002; Szabolcsi 1962 a i.). Keďže jazyk citlivo reaguje na zmyslové podnety a zakladá sa na asociatívnom myslení jeho používateľov, je prirodzené, že hudobný koncept sa premietol do jazykového, teda i frazeologického obrazu sveta.

Stredovek nazval vnútornú harmóniu ľudského tela a duše *musica humana*, t. j. hudba sa vnímala ako fenomén, ktorý je neoddeliteľnou súčasťou ľudského života. Pojmy *musica mundana* (svetová hudba) a *musica universalis* (hudba sfér) vyjadrovali zase predstavu, že zvuky, tóny a melódie produkuje celé univerzum. Rovnako kresťanstvo, vychádzajúce z judaizmu, prezentovalo názor, že každý pohyb vesmíru riadia duchovné sily – cherubíni, serafíni, archanjeli a i., ktorí tvoria niekoľko anjelských chórov, resp. zborov. Biblické príbehy so zmienkami o vokálno-inštrumentálnych prejavoch bytostí blízkych Bohu evokovali predstavu, že k ich prirodzenej činnosti patrí venovať sa spevu a hre na hudobné nástroje. Svedčia o tom umelecké diela s náboženskou tematikou, na ktorých sú anjeli vyobrazení nielen s krídlami, ale aj s lutnami, harfami, citarami, trúbkami či husľami. Starozákonná *Druhá kniha Samuelova*, bulh. *Втората книга на Царства*, opisuje príbeh o kráľovi Dávidovi prinášajúcom do Jeruzalema archu zmluvy takto: „Dávid a celý Izrael tancovali z celej sily pred Pánom pri piesňach (za sprievodu) citár, hárf, bubienkov, zvončekov a cimbalov“ (2 Sam 6, 5).⁸ V novozákonnom *Zjavení apoštola Jána*, bulh. *Откровение на свету Иоана*, „štyri bytosti a dvadsiati štyria starci padli pred Baránkom. Každý mal gitaru... a spievali novú pieseň“ (Zjv 5, 8–9)⁹ alebo „sedem anjelov, čo mali sedem poľníc, sa pripravilo trúbiť“ (ibid., 8, 6).¹⁰ V biblických textoch sa teda hra na rôzne hudobné nástroje, spev a tanec nevnímajú iba ako činnosti profánneho charakteru¹¹, ale plnia dôležitú sakrálnu funkciu.

Ranokresťanské hudobné prejavy boli spočiatku vokálne, uprednostňoval sa spev viazaný na náboženský text bez využitia nástrojov. „V prvotnej východnej

8 Bulharská verzia biblického verša: „А Давид и всички Израилеви синове свиреха пред Господа на различни свирала от капарисовото дърво, на гусли, на псалтири, на тимпани, на систри и на кимбали“ (2 Царств. 6, 5 – porov. Biblija: 343).

9 Bulharská verzia biblických veršov: „четирите животни и двајсет и четирите старци паднаха пред Агнеца, държайки всеки от тях гусли... и пееха нова песен“ (Откр. 5, 8–9), porov. ibid., 1489.

10 Bulharská verzia biblického verša: „И седемте Ангели, които държаха седемте тръби, се приготвиха да затръбят“ (Откр. 8, 6), porov. ibid., 1491.

11 Porov.: „Beda tým, čo zavčas rána pachtia po nápoji a do neskorého večera ich rozpaľuje víno! Čo majú gitaru a harfu, bubon, flautu a víno na hodoch, na dielo Pána však nehľadia a prácu jeho rúk nevidia“ (Iz 5, 11–12), bulh. „Горко на ония, които от ранно утро дирят сикер и до късна вечер се разпалят с вино; на техните пиршества има и китара, и гусли, и тимпан, и свирка, и вино; а към делата на Господа те и не поглеждат, нито помислят деянията на Неговите ръце“ (Ис. 5, 11–12).

cirkvi gréckej i byzantsko-slovanskej sa viacej recitovalo ako spievalo. Až neskoršie pripustili cirkevní otcovia spev k bohoslužbe“ (Švagrovský 1998: 107). Vzhľadom na to, že k cirkevným obradom na Slovensku aj v Bulharsku patrili liturgické spevy a vokálne, inštrumentálne aj tanečné prejavy sú neodmysliteľnou súčasťou slovenského i bulharského tradičného ľudového folklóru, v metaforickom jazyku oboch národov si našli pevné miesto ustálené slovné a vetné spojenia obsahujúce názvy hudobných nástrojov, resp. iné komponenty, ktoré v priamom alebo prenesenom význame pomenávajú celú škálu prvkov hudobného výrazového spektra.

Výskyt frazém, ako aj metaforických výrazov priamo či nepriamo reflektujúcich vokálne, inštrumentálne alebo tanečné prejavy nie je nijako limitovaný spoločenským prostredím. Sú prítomné vo všetkých sférach komunikácie, čo potvrdzujú napríklad zistenia I. Dulebovej o vplyve mestského prostredia na vývoj jazyka pomocou analýzy hovorových mikrotoponym Sankt Peterburgu. Autorka uvádza prípady, ako: *Эх, пухнем!* (alúzia na ruskú ľudovú pieseň *Эй, ухнем!*), čo je hovorové pomenovanie pre Smolnyj, jeden zo symbolov revolúcie (do roku 1991 Mestský výbor strany, dnes rezidencia gubernátora Sankt Peterburgu) alebo *Baletka, Pas de deux z baletu „Aprílové tézy“* a *Umierajúca labuť*, čo sú hovorové pomenovania pre Leninov pomník na Moskovskom námestí, ktorý pripomína tancujúceho človeka (Dulebová 2013: 70–71). Technická a športová dokonalosť futbalového majstrovstva španielskeho klubu Real Madrid sa v jeho celosvetovo známom metaforickom pomenovaní tiež usúvzťažňuje s baletným umením, porov. slov. *biely balet*, bulh. *Белият балет*. Novšia bulharská hovorová frazéma *Мая Плуцеука* s významom „vývrtka“ je prípadom zriedkavej frazeologickej nominácie.¹² Motiváciou jej vzniku v bulharčine však nebolo tanečné umenie fenomenálnej ruskej primabaleríny, ale pre balet typické krúživé krokové kombinácie a otáčavé figúry, ktoré sa prostredníctvom mena umelkyne dávajú do súvisu s nástrojom na otváranie fliaš.

Prítomnosť vokálno-inštrumentálnych prvkov v komponentovom obsadení frazém (okrem jednotiek internacionálneho charakteru)¹³ do značnej miery súvisí s konkrétnou, nielen ľudovou hudobnou tradíciou jednotlivých slovanských národov. Napríklad organ, najväčší a najzložitejší hudobný nástroj, sa v súčasnosti využíva ako sólový koncertný nástroj a v západnom kresťanstve vystupuje ako hlavný reprezentant sakrálnej hudby. Chránová akustika umocňovala imponantnosť hry na organe a zároveň umožňovala dokonalé šírenie jeho zvuku. Na akustickú stránku organa sa vzťahuje staršie slovenské prirovnanie *hlas ako organ*, t. j. „veľmi silný, zvučný hlas“ a slovesná frazéma *plakať ako organ* s významom „na-

12 M. Ološtiak totiž hovorí o inkompatibilite frazeologickej a onymickej motivácie v tom zmysle, „že neexistuje frazéma, ktorá by bola zároveň plnohodnotným vlastným menom... a skutočnosť, že podnet na frazeologizáciu vzišiel z nejakej vlastnosti či okolnosti, spájanej s nositeľom mena, ktoré sa stalo komponentom frazémy“ nie je podľa jeho mienky rozhodujúca (porov. Ološtiak 2011: 169).

13 Napríklad *labutia pieseň*, bulh. *лебедова песен*, *hrať prvé (druhé) husle*, bulh. *свиря първа (втора) цигулка* alebo *kto spieva, zle nemyslí*, bulh. *който пее, зло не мисли* a i.

hlas a žalostne plakat“.¹⁴ Prirovnávajúca časť hovorovej slovenskej komparatívnej frazémy <mat> *deti ako pišťal(y) na organe* („mat’ veľa detí jedno po druhom“) zasa reflektuje vizuálnu, resp. tvarovú stránku nástroja, t. j. množstvo a nerovnakú veľkosť pišťal v rámci jednotlivých registrov. Hoci na území Bulharska sa našla kamenná plastika antického vodného organa, v odbornej literatúre známeho pod názvom *hydraulos* (Makarínov 2010), v bulharskej pravoslávnej cirkvi na rozdiel od západného liturgického obradu ogranová hudba počas bohoslužieb nemala uplatnenie. Domnievame sa, že práve z tohto dôvodu v bulharskej frazeológii neexistujú jednotky, ktoré by obsahovali komponent (*мръбен*) *орган*, prípadne inú zložku odkazujúcu na tento hudobný nástroj.

Na typológiu hudobných nástrojov v komponentovom obsadení slovenských a bulharských frazém vplývajú (etno)kultúrne, historické a geografické reálie, s ktorými bezprostredne korešponduje charakter ľudového ištrumentára oboch národov. Tradičným dychovým nástrojom slovenských aj bulharských hudobných zoskupení boli *gajdy*, bulh. *zaiŭda*. Pre špecifický zachrípnutý, ťahavý zvuk sa vo frazeológii porovnávaných jazykov asociačne spájajú s plačom, porov. slovenské *naťahovať gajdy*, t. j. „plakat“ a *spustiť gajdy* s významom „dať sa do plaču“, ich najbližší bulharský ekvivalent *надывам (надыя) zaiŭdama* sa zakladá na totožnej motivácii a je nositeľom významu „veľmi, hlasno, prenikavo plakat“.¹⁵ Analogické komponentové obsadenie však nemusí vo frazeológii automaticky vyjadrovať zhodný alebo blízky myšlienkový obsah dvoch, resp. viacerých frazém, o čom svedčí skutočnosť, že v bulharskom frazeologickom fonde okrem jednotky *надывам (надыя) zaiŭdama* existuje aj frazéma *zaiŭdama mi e naдыта* s významom „darí sa mi, prosperujem“ (Dobříková 2010).

Odlíšny prípad motivácie vzniku predstavujú prirovnania *tučná ako basa a debeł kato цигански тѣпан*, ktoré sa vzťahujú na fyzický vzhľad človeka. Lexikálna jednotka *basa* je tu hovorovým pomenovaním kontrabasu, najväčšieho sláčikového hudobného nástroja s hlbokým tónovým rozsahom. V bulharskom prostredí sa nástroj podobného tvaru a tónového zafarbenia nevyskytuje, bez opory v domácej hudobnej tradícii sa preto podobne ako organ nepresadil ako konštrukčný prvok frazém. Citovaná slovenská jednotka sa pre tvarovú stránku nástroja pripomínajúcu krivky ženského tela používa najmä v súvislosti s korpulentnosťou ženy, preto sa jej adjektívna zložka v slovníkoch zaznamenáva v tvare ženského rodu. Na rozdiel od slovenskej ľudovej muziky, kde *basa* určuje harmonický základ melódií,¹⁶ v tra-

14 Na podobnej asociácii sa zakladá staršia česká frazéma *spustiť varhany*, t. j. „dať sa do plaču, rozplakat sa“. Mohutný zvuk nástroja sa premietol aj do obraznosti českého ustáleného vetného spojenia *svatí hrají na varhany* so sémantikou „hrmí“.

15 Do tejto sémantickej skupiny patria aj staršie ustálené vetné spojenia *idú mu nakrivo gajdy* s významom „chce sa mu plakat“ a *všakovak mu dudy hrali*, t. j. „plakal“, kde komponent *dudy* je jedno zo slovenských nárečových pomenovaní gájd, ktoré sa používa najmä na hornej Orave.

16 Tento etnomuzikologický fenomén reflektujú slovenské paremiologické jednotky *bez basy niet muziky* a *basa tvrdí muziku*.

dičnej bulharskej ľudovej hudbe udáva tempo a rytmus piesní a tancov bubon,¹⁷ čo s veľkou pravdepodobnosťou vysvetľuje jeho početné zastúpenie v zložení bulharských frazém.

V slovenskej ľudovej hudbe mal bubon obmedzenú funkciu,¹⁸ ako súčasť hudobných zoskupení sa začal používať až v 20. storočí. V bulharskom prostredí má dominantné postavenie ako nástroj udávajúci rytmus, ale v slovenskom instrumentári sa vníma ako cudzorodý prvok, ktorý sa v pôvodnom hudobnom repertoári neudomácnil, čiže nestal sa jeho aktívnou súčasťou. V celej Európe sa však uplatnil ako signalizačný nástroj. Za pomoci bubnov sa ohlasovala napríklad mobilizácia alebo začiatok vojny, čo reflektuje bulharská frazéma <чужа, чужат се> *барабани на войната*. Na Slovensku si bubon zachoval signalizačnú funkciu až do polovice 20. storočia. Používali ho obecní sluhovia (hlásnici, bubeníci),¹⁹ ktorí bubnovaním zvolávali obyvateľstvo, aby si vypočulo úradné oznamy, nariadenia a iné aktuálne informácie. Tento konkrétny obraz podmienený kultúrno-spoločenskými reáliami našiel odraz v slovenských frazémach *dať niečo na bubon* a *ísť s niečím na bubon* so sémantikou „zverejniť niečo, rozhlásiť niečo“. Premietol sa aj do ich bulharských ekvivalentov *бия (удрям) барабан<a>*, *бия тѣпан<a>*, ktoré sa často vyskytujú v súčasných publicistických textoch, prípadne v reklamných sloganoch, najnovšie bez zmeny významu aj v deminutívnom tvare *бия тѣпанче (барабанче)* (Krejčová 2014: 185). Spomínaná signalizačná funkcia bubna stojí takisto za motiváciou vzniku slovenských jednotiek *dať majetok [niekoho] na bubon*, t. j. „vyhlásiť úpadok“ a *prísť (vyjsť) na bubon*, čiže „prísť o majetok“.

Z hľadiska frazeologickej ekvivalencie sú parciálnymi ekvivalentmi ďalšie dve frazémy, v ktorých komponentovom obsadení sa nachádzajú prvky hudobného spektra – slovenská frazeotextéma *hladnému sa nechce spievať* a jej najbližší bulharský náprotivok *гладна мечка хоро не играе*. Obe sú staršieho dáta, patria do sémantického poľa „chudoba“ a vzťahujú sa na skúsenosť s nedostatkom potravy, čoho bezprostredným dôsledkom je hlad ako sprievodný jav chudoby. Slovenská vetná konštrukcia sa zakladá na empirickom poznaní intenzívneho fyziologického pocitu hladu, ktorý nedovoľuje človeku myslieť na zábavu. Motiváciu vzniku bulharského príslovia treba hľadať v dávnejšej minulosti, keď sa na výročné dni alebo ľudové či cirkevné sviatky konali na dedinách aj v mestách trhy, resp. iné verejné zhromaždenia, na ktoré prichádzali artisti s rôznymi atrakciami. Divácky najpríťažlivejšie boli vystúpenia cvičených zvierat. Medzi ne patrili aj medvede,

17 Bulharčina disponuje na pomenovanie bubna synonymami *барабан* a *тѣпан*, ktoré sa odlišujú iba pôvodom, pričom *барабан* je lexikálne prevzatie ruskej proveniencie a *тѣпан* je slovo gréckeho pôvodu (porov. Krejčová 2014: 180).

18 V niektorých častiach Slovenska sa bubon využíval ako rytmický hudobný nástroj počas procesií.

19 V bulharskom prostredí sa tento obecný zriadenec nazýval (*селски*) *глашатай*, *протогер* alebo *кехая* (Vakarelski 1977: 275). Lexikálna jednotka *кехая* sa používala aj vo význame „hlavný bača“.

ktoré na jednej strane vzbudzovali u publika rešpekt, na druhej strane v úlohe poslušných „tanečníkov“ pôsobili komicky. Na pokyn sa pohybovali do rytmu a pred alebo po každom výkone dostali od majiteľa motivujúcu odmenu v podobe jedla. Ak mali hlad a jedlo nedostali, odmietali spolupracovať. V hovorevej bulharčine sa v súčasnosti ku komponentom *гладна мечка* podľa potreby aktuálne dopĺňa činnosť, ktorú za daných okolností nemožno vykonávať o hlade. Na ilustráciu uvádzame niekoľko príkladov, ktoré sme získali prostredníctvom internetového vyhľadávача Google.bg – *гладна мечка музей не разглежда, гладна мечка секс (любов) не прави, гладна мечка записи не прави* a i.

Popri všetkých typoch hudobných nástrojov, t. j. bicích, dychových a strunových, ktorých prítomnosť sme v komponentovom obsadení slovenských a bulharských frazém naznačili, vo frazeologických fondoch oboch jazykov existujú aj mnohé ďalšie jednotky súvisiace s hudobnou konceptosférou. Sú to frazémy so slovesným komponentom, napr. *spievať na plné hrdlo (z celého hrdla)*, bulh. *нея колкото (що) ми глас държи; танцоваť <lahko> ako pierko*, bulh. *танцувам като перушина <перушинка>; танцоваť ako divý (bláznivý)*, bulh. *танцувам като луд (бесен)* alebo so substantívnou zložkou z oblasti hudobného výrazového spektra, napr. *každej piesni býva koniec*, bulh. *всяка една песен свършва; rovný ako struna*, bulh. *опънат като струна* a mnohé ďalšie. Hoci selekcia hudbou motivovaných jazykových prostriedkov v zložení frazém je napriek odlišným (etno)kultúrnym, historickým a geografickým reáliám Slovenska a Bulharska čiastočne porovnateľná, už medzi parciálnymi ekvivalentmi badať rozdiely v spôsobe metaforického uvažovania oboch jazykových spoločentiev, porov. napr. *hlúpy (sprostý) ako basa (<pastierova> trúba)*, bulh. *кых (прост, тъп) като гъдулка; cigáni mi v bruchu (hrajú) vyhrávajú*, bulh. *червата ми свирят рамазан; rozumieť sa niečomu ako osol harfe (pívu)*, bulh. *разбирам колкото магаре от военна музика a pod.*

Okrem frazém analyzovaných v tejto kapitole obsahujú podnetné (etno)kultúrne a (etno)muzikologické informácie rôzne iné jednotky, v štruktúre ktorých sa vyskytujú ďalšie typy nástrojov, ako aj komponenty súvisiace s hudobným konceptom. Frazémy reflektujúce hudobné prejavy prezentujú poznávaciu, hodnotiacu aj diskurzívnu úroveň, ku ktorej bulharské a slovenské etnikum dospelo reflektovaním konkrétnych životných situácií spojených s vokálno-inštrumentálnymi a tanečnými prejavmi. Tieto jednotky sú reakciou na silné zmyslové podnety a citové zážitky, implikujú svojrázne asociatívne predstavy, fixujú špecifické národné prvky, a ako také originálnym spôsobom dotvárajú jedinečnú mozaiku slovenského a bulharského jazykového obrazu sveta.

Mária DOBRÍKOVÁ

Univerzita Komenského // Comenius University

Bratislava, Slovensko // Bratislava, Slovakia