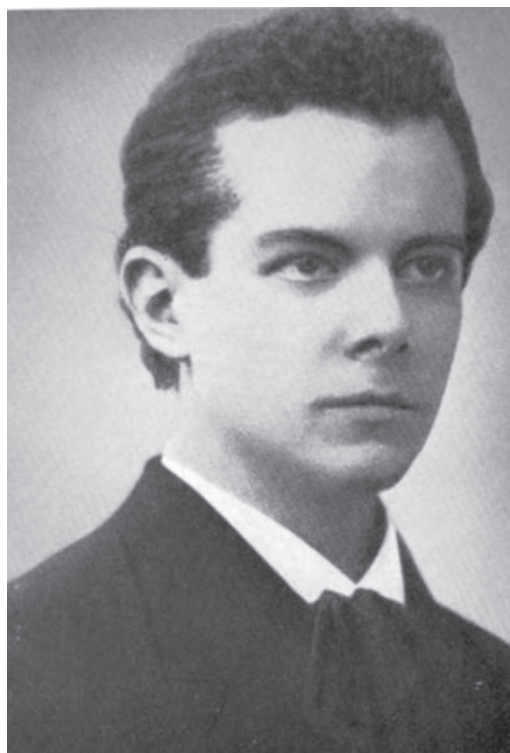


BÉLA
BARTÓK

I
SLOVENSKÉ
ĽUDOVÉ
PIESNE





Béla Bartók, Bratislava 1904

SLOVENSKÉ ĽUDOVÉ PIESNE

zapísal a systematizoval

BÉLA BARTÓK

Súborné vydanie

I.

zväzok

SLOVAK FOLK SONGS

transcribed and classified by

BÉLA BARTÓK

Complete Edition

I.

Volume

Editori/Editors

Alica Elscheková, Oskár Elschek

SLOVENSKÉ ĽUDOVÉ PIESNE

zapísal a systematizoval

BÉLA BARTÓK

Súborné vydanie

I.

zväzok

SLOVAK FOLK SONGS

transcribed and classified by

BÉLA BARTÓK

Complete Edition

I.

Volume

Béla Bartók
Slovenské ľudové piesne
Súborné vydanie
I. zväzok

Vydalo Hudobné centrum, Bratislava 2019 ako svoju 155. publikáciu
S finančnou podporou Ministerstva kultúry Slovenskej republiky

Reprint vydania z roku 1959 (Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied)
Vedeckí redaktori ALICA ELSCHÉKOVÁ, OSKÁR ELSCHÉK, JOZEF KRESÁNEK
redaktorka OLGA FABIANOVÁ, technická redaktorka Dr. ZUZANA VIŠNYIOVÁ,
korektorka EDITA HOLČÍKOVÁ

Obálka súborného vydania: Pergamen
Tlač: VEDA, vydavateľstvo SAV
Publikácia vyšla v spolupráci so Slovenskou národnou knižnicou

ISBN: 978-80-89427-42-0 (print)
ISBN: 978-80-89427-55-0 (ePDF)

Úvod k 2. vydaniu

Kontakt Bélu Bartóka s autentickou ľudovou piesňou sa začal počas jeho letného pobytu v dedine Hrílica na Gemeri v lete 1905. V rokoch 1906 – 1918 až do ukončenia 1. svetovej vojny a rozpadu Rakúsko-uhorskej monarchie sa venoval zbieraniu, nahrávaniu a zapisovaniu ľudových piesní v uhorskej časti monarchie – na Slovensku, v Maďarsku i v Rumunsku. Bartók venoval tejto svojej vášni tisícky hodín. Jeho ciele boli rozmanité, avšak tým najhlavnejším bolo nepochybne knižné vydanie svojich piesňových zbierok – maďarskej, rumunskej i slovenskej. Pokiaľ ide o slovenskú zbierku, toto želanie po prvýkrát vyjadril v liste Matici slovenskej v roku 1911. Navrhol tu začleniť svoju dovtedajšiu zbierku do pokračujúcej edície *Slovenských spevov*, ktorej vtedajším editorom bol Miloš Ruppeldt.

Bartókova zberateľská a záznamová práca šla ruka v ruke s neustálym upresňovaním metodológie a taxonómie tejto práce; roky 1918 – 1928 vlastne venoval príprave svojej zbierky na slovenské vydanie v Matici slovenskej, pričom práve Miloš Ruppeldt inicioval uzavretie vydavateľskej dohody medzi Bélom Bartókom a Maticou slovenskou, ku ktorému došlo v októbri – decembri 1920. Dohoda získala konečnú podobu 29. marca 1921.

Na základe tejto dohody Bartók pokračoval v práci na zbierke, pričom celý materiál odovzdal Viliamovi Figušovi-Bystrému podľa dohody v dvoch častiach – v roku 1923 a v roku 1928.

Nasledovali roky chaosu. Zbierka svojou koncepciou, vydavateľskými, hudobnými i jazykovými nárokmi, ako aj rozsahom presahovala všetko, s čím sa dosiaľ stretli slovenskí literárni či hudobní vedci. A tak Bartók vo vojnovom roku 1940 opustil Európu bez akejkoľvek predstavy o budúcom osude svojej slovenskej zbierky.

Zbierka sa po ukončení 2. svetovej vojny dostala na pracovisko medzitým založenej Slovenskej akadémie vied do rúk Jozefa Kresánka, Alice a Oskára Elschekovcov, ktorí obišli či zrušili všetky dovtedajšie krátkozraké úvahy a rozhodli sa plne rešpektovať autentickú podobu zbierky, odovzdanej Bartókom Matici slovenskej. Prvý zväzok Bartókových *Slovenských ľudových piesní* (piesne 1 – 421c) vyšiel vo Vydavateľstve Slovenskej akadémie vied roku 1959 vo vedeckej redakcii Alice a Oskára Elschekovcov. Druhý zväzok (piesne 422a – 1047b) vyšiel v tom istom vydavateľstve roku 1970; tretí zväzok (piesne 1048a – 1620) vyšiel v bratislavskom vydavateľstve ASCO *art & science* roku 2007 v tej istej vedeckej redakcii.

Hoci sa pri vydávaní Bartókovj zbierky napokon zachovala jednota vedeckej redakcie, menili sa nielen vydavatelia, ale i štátne zriadenia. Naším želaním je vyjsť v ústrety záujmom o slovenský hudobný folklór a vydať v novom, druhom vydaní celú Bartókovu zbierku v časovej zhode. Vďaka ústretovosti pracovníkov matickej Slovenskej národnej knižnice, Vydavateľstva Slovenskej akadémie vied i vydavateľstva ASCO *art & science*, ako aj vedeckých redaktorov doterajších vydaní môžeme verejnosti predložiť reprint doterajších vydaní, tentokrát bez akýchkoľvek časových hiátov.

Alica a Oskár Elschekovci
vedecká redakcia
Igor Valentovič, Vladimír Godár
Hudobné centrum

Introduction to the 2nd Edition

While staying in the village of Hrlica in Gemer in the summer of 1905, Béla Bartók made his first contact with the authentic folk song. Thereafter, from 1906 to the ending of World War I and the break-up of Austria-Hungary, he devoted himself to collecting, recording and writing down folk songs in the Hungarian part of the monarchy (Slovakia, Hungary and Romania). Bartók spent thousands of hours on this passion of his between 1906 and 1918. His aims were diverse, but the principal goal was undoubtedly the book publication of his Hungarian, Romanian and Slovak song collections. As regards the Slovak collection, he first expressed this wish in a letter to *Matica slovenská* in 1911. He suggested incorporating what he had hitherto collected in the ongoing edition of *Slovenské spevy* (Slovak Songs), then edited by Miloš Ruppeldt.

Bartók's work of collecting and recording went hand in hand with an unceasing refinement of the methodology and taxonomy of the work. Between 1918 and 1928 he was actually working to prepare his collection for a Slovak publication by *Matica slovenská*. Miloš Ruppeldt himself took the initiative in a publishing agreement between Bartók and *Matica slovenská*, which was concluded in October-December 1920. The agreement acquired its final form on March 29, 1921.

On the basis of this contract Bartók continued working on the collection, delivering the entire material to Viliam Figuš-Bystrý in two parts (1923 and 1928), according to the agreement.

Years of chaos followed. The plan of the work, and the demands it made in terms of publishing, music and language, as well as its extent, surpassed anything that Slovak literary and music scholars had hitherto encountered. And thus Bartók departed from Europe in the war year of 1940 without any idea of the fate of his Slovak collection.

Following the end of World War II, the collection arrived at the workplace of Jozef Kresánek and Alica and Oskár Elschek, at the recently-established Slovak Academy of Sciences. Kresánek and the Elscheks evaded or quashed all of the short-sighted considerations that had previously prevailed and resolved fully to respect the authentic form of the collection that Bartók had delivered to *Matica slovenská*. The first volume of Bartók's *Slovenské ľudové piesne* (Slovak Folk Songs, Nos. 1 – 421c) was published by the Slovak Academy of Sciences in 1959 in a scholarly edition by Alica and Oskár Elschek. The second volume (songs Nos. 422a – 1047b) appeared from the same publisher in 1970; the third volume (songs Nos. 1048a – 1620) was issued by the Bratislava publisher ASCO *art & science* in 2007, again with the same editors.

Although ultimately the completed publication has preserved the unity of the scholarly edition, it has involved changes of publishers and even of state institutions. Our wish now is to satisfy the desires of those interested in Slovak musical folklore and publish the entire Bartók collection simultaneously in a new edition. Thanks to the helpfulness of staff at the Slovak National Library in Martin, the Slovak Academy of Sciences and the ASCO *art & science* publishing house, as well as the editors of the collection, we are enabled to offer the public a reprint of the editions published hitherto, and this time without any hiatus between the volumes.

Alica and Oskár Elschek
editors
Igor Valentovič, Vladimír Godár
Music Centre

Bartókova cesta za ľudovou piesňou na Slovensku

Slovensko a jeho ľudová pieseň zohrali pri formovaní hudobných ideálov oboch veľkých tvorcov a zakladateľov maďarskej národnej hudby, Bélu Bartóka a Zoltána Kodálya, významnú úlohu; tu získali prvé systematické základy svojho hudobného poznania a praxe – Bartók počas gymnaziálnych štúdií v Bratislave¹ a Kodály počas svojho štúdia v Trnave.

Pre hlbšie pochopenie vzniku týchto hudobných východísk sa musíme vrátiť do prvých rokov 20. storočia, k Bartókovej osobnosti, k jeho záujmom a intenzívne sa formujúcej umeleckej ceste, ktorá sa utvárala v prvých rokoch 20. storočia na Slovensku, najmä v Gemeri. Nebyť Bartókovho prvého dlhého pobytu a stretnutia so slovenskou ľudovou piesňou v obci Hrlica v jeho mladíckych rokoch, na počiatku jeho umeleckej cesty, táto jeho najrozsiahlejšia zbierka ľudových piesní, ktorú predkladáme verejnosti v druhom vydaní, by pravdepodobne nebola vznikla v takej náročnej a komplexnej podobe, v akej ju Bartók vytvoril. Preto sa k týmto významným rokom zo začiatku 20. storočia vrátíme v stručnom prehľade, ktorý sa stal predmetom viacerých výskumov.

V máji 1972 sa uskutočnila prvá informatívna cesta v Gemeri, v regióne, kde Bartók zahájil svoju zberateľskú prácu za slovenskými ľudovými piesňami, v Ratkovej a v Ratkovskom Bystrom. Porovnávacie výskumy sa uskutočnili aj v Hrlici, v ktorej mladý Bartók strávil pol roka svojho umeleckého života. Tu sa stretol s ľudovou piesňou, ktorej venoval na Slovensku ďalších 15 rokov intenzívnej zberateľskej aktivity a 18 rokov analýz a príprav na vydanie. Ďalší výskum po Bartókových stopách v Gemeri sme uskutočnili spolu s riaditeľom Bartókovského archívu z Budapešti, Denijsom Dilleom, ako aj s belgickou filmovou spoločnosťou. S podobným zámerom sa realizovali rokoch 1963 – 1965 porovnávacie výskumy v obciach nitrianskeho a banskobystrického regiónu, kam viedla Bartóka ďalšia zberateľská cesta po Slovensku.

Hudobno-folklórny záujem Bélu Bartóka bol len jednou z jeho aktivít v Gemeri; rovnako dôležitá bola jeho skladateľská tvorba, ktorú vykonal sčasti v súvisi s ľudovými piesňami a sčasti pomimo svojich výskumov.

Je známe, že Bartók v prvých rokoch svojich kompozičných štúdií podľahol novoromantickej hudobnej orientácii, reprezentovanej najmä Richardom Straussom, Franzom Lisztom a Richardom Wagnerom. V ich duchu a v istom národnom zápale napísal v roku 1903 Bartók svoju symfonickú báseň *Kossuth*, ktorou slávil svoje prvé skladateľské úspechy v zahraničí. Vo svojej národnej orientácii sa priklonil k vplyvom populárnych módnych maďarských umelých znárodnelých piesní. V liste z 1. apríla 1903, adresovanom matke do Bratislavy, prosí, aby mu poslala texty k dvom populárnym maďarským melódiám, a 2. aprílom je datovaný začiatok práce na symfonickej básni *Kossuth*. Jej mimohudobný program je v súlade s vtedajším nacionálnym, myšlienkovým a revolučno-demokratickým programom nepokojných rokov na prelome 19. a 20. storočia.

1 Dille, D. (ed.): *Documenta Bartókiana*, zv. 4. Budapest 1970, s. 15-40.

Bartók sám píše o svojej hudobnej orientácii v autobiografii z roku 1918: „*Spoznal som tiež, že maďarské piesne, ktoré sa mylne pokladali za ľudové piesne, sú v skutočnosti viac-menej triviálne prstonárodné umelé piesne a poskytujú málo poučenia. V roku 1905 som sa pustil do výskumu dovtedy takmer neznámej maďarskej ľudovej hudby.*“² V roku 1905 sa začal zaoberať štúdiom ľudovej hudby, a to v spolupráci so svojím spolužiakom Zoltánom Kodályom. V roku 1906 začal systematickú zberateľskú prácu, svoje cesty do dedín vtedajšieho Uhorska; inšpiračné korene tejto zberateľskej aktivity však siahajú už do roku 1904, do slovenskej obce Hrlica v Gemeri.

Roky 1903 a 1904 boli poznačené nielen prvými Bartókovými pianistickými úspechmi vo Viedni, Berlíne, Budapešti a v Londýne, ale aj jeho výrazným skladateľským nástupom. Po absolvovaní Budapeštianskej hudobnej akadémie v roku 1904 zintenzívnil svoju pianistickú aktivitu a rovnako túžil vykročiť na novú kompozičnú cestu. Na splnenie svojich náročných umeleckých predsavzatí hľadal pokojné miesto, kde by sa mohol venovať sústredenej príprave na svoj bratislavský klavírny recitál v novembri 1904. Pri výbere miesta mu poradil jeho bratislavský spolužiak z čias gymnaziálnych štúdií Ödön Hendel. Odporučil mu majer pri gemerskej obci Hrlica. Majer patrila zámožnej a vzdelanej rodine Fischerovcov, ktorá kvôli predčasnej smrti hlavy rodiny upadla do finančných ťažkostí, a preto si čiastočne vypomáhala prijímaním hostí na letné pobyty. Bartók prijal Hendelovo odporúčanie a v máji pricestoval na hrlický majer. Priviezol si so sebou svoj klavír a pôvodne mal v úmysle stráviť v Hrlici iba letné mesiace. Krásny zelenený horský kraj, príjemné prostredie ho zadržali, takže tu strávil bežomá pol roka. Tu ho navštívila aj matka, sestra a niektorí jeho priatelia.

Bartók trávil väčšinu času cvičením na klavíri, značný čas však venoval aj komponovaniu. Na hrlickom majeri dokončil *Klavírne kvinteto*, opus 1, a *Scherzo pre klavír a orchester*, opus 2. Usilovne študoval diela Richarda Wagnera, Franza Liszta a Richarda Straussa. Bartók podnikal dlhé prechádzky do blízkych lesov, polí a do obce Hrlica. Hrlický majer sa mu stal miestom osudného stretnutia s pôvodnou ľudovou piesňou, ako s maďarskou, tak slovenskou.

Počas svojho pobytu v Hrlici pokračoval v štúdiu a v úpravách novoromantických diel, najmä Richarda Straussa. Známa je Bartókova klavírna transkripcia Straussovej symfonickej básne *Život hrdinu*, ktorú hral na koncerte 26. januára 1902 vo viedenskom Tonkünstlerverein. Hral ju naspamäť a pripravil si ju priamo z partitúry, preto nejestvuje k nej jeho rukopis. Rovnako tomu bolo s piesňou Richarda Straussa *Túžba*, ktorú si Bartók pripravil počas svojho pobytu v Hrlici a hral ju spamäti na koncerte 10. novembra 1904 v Budapešti, tesne po svojom pobyte na Gemeri. Jediným dokladom o tom je program tohto koncertu a spomienka Bartókovej sestry Elzy, ktorej túto skladbu prehral, keď ho prišla v lete navštíviť do

2 Szölliösi, A.: *Bartók Béla válogatot írásai*. Müvelt nép Tudományos és Ismeretterjesztő Könyvkiadó. Budapest, 1956, s. 9. Slovenský preklad in: Bartók Béla: *Postrehy a názory*. Výber zostavil a poznámky napísal Oskár Elschek. Štátne hudobné vydavateľstvo. Bratislava 1965, s. 11; Širšia charakteristika Bartókových rozhodnutí a formujúci sa záujem o ľudovú hudbu spracované in: Alica Elscheková: *Problémy slovenskej etnomuzikológie*. Zborník príspevkov a štúdií. Pri príležitosti 70-ky menovanej zostavil Mgr. Juraj Potúček. Bratislava 2000. s. 26 a ď. Bartókova *Autobiografia* bola vydaná v roku 1918, jeho úvahy citujeme z vydania z roku 1921.

Hrlice. Bartókova sestra sa o tom zmienila roku 1949 Denijsovi Dillemu, a okrem toho uviedla, že Bartók vtedy podobným spôsobom spracoval aj ďalšie Straussove piesne. Hrlica bola teda pre Bartóka miestom intenzívneho štúdia novoromantickej orchestrálnej a komornej literatúry. Vlastné skladby, ktoré dokončil v Hrlici, boli svojím spôsobom završením jeho novoromantickej orientácie, v ktorej sa ešte len nesmelohlasovali nové tóny.

Bartókov hrlický pobyt prerušili viaceré návštevy, a to nielen sestry Elzy, matky a tety Irmu. Cez letné prázdniny prišiel aj jeho priateľ Ödön Hendel (ktorý Bartókovi odporúčal majer Fischerovcov), a to so svojou tetou a básnikom Kálmánom Harásányim so sestrou. Okrem toho sa Bartók veľmi spriatelil s rodinou Fischerovcov; mali deväť dcér a jedného syna a na prázdniny prišli k nim ďalší hostia z Viedne.

Teda hrlický majer nebol počas Bartókovho pobytu osamelou pustatinou v horách, ale miestom so živými spoločenskými kontaktmi. To pomohlo Bartókovi preklenúť osamelosť a prispieť k psychickej pohode, takej prepotrebnej pre jeho intenzívnu tvorivú prácu. Bartók si vyvolil toto miesto v horách za svoj pracovný pobyt zo zdravotných dôvodov. Vieme, že trpel pľúcnou slabosťou, najmä v rokoch 1899 – 1901, keď musel na odporúčanie lekárov tráviť mimo študijných a pracovných povinností dlhé mesiace v horách v Rakúsku a v neskorších rokoch vo Švajčiarsku.

Pobyt v Hrlici prerušil Bartók na viac ako týždeň, pretože v dňoch 14. – 20. augusta sa zdržoval na pozvanie dirigenta a priateľa Wagnerovej rodiny Gianicelliho na bayreuthských wagnerovských hrách, kde navštívil zrejme celý rad opier, ktoré boli vtedy na programe (ako *Rýnske zlato*, *Valkýru*, *Siegfrieda*, *Súmrak bohov*, ale zrejme aj *Tannhäusera* a *Parsifala*). Tu stretol aj svojho priaznivca, známeho dirigenta Hansa Richtera; jemu prehral na klavíri svoje *Scherzo pre klavír a orchester*, ktoré práve skomponoval v Hrlici.

D. Dille uvádza detailne nasledujúce skladby, ktoré boli dokončené, začaté alebo vcelku skomponované počas Bartókovho pobytu v Hrlici³:

1. *Klavírne kvinteto* (október 1903 až júl 1904);
2. *Scherzo pre klavír a orchester* (kompozícia júl – august 1904, inštrumentácia október – december 1904);
3. *Rapsódia pre klavír* (október – december 1904);
4. *Piros alma*, pieseň spracovaná pre spev a klavír, ktorá celá vznikla pravdepodobne v Hrlici.

Skladby sú pokračovaním štýlu symfonickej básne *Kossuth*, ktorou Bartók dosiahol prvé medzinárodné úspechy v roku 1904. Nechceme sa venovať ich podrobnej analýze, v každom prípade sú komponované síce ešte v novoromantickom duchu, súčasne však svojimi novými prvkami a technikami ukazujú formovanie vlastnej kompozičnej predstavy.

Klavírne kvinteto bolo po prvý raz predvedené 21. novembra 1904 vo Viedni Prilovým kvartetom a Bartók sám hral klavírny part. Autograf tejto skladby bol v roku 1963 v majetku Ditty Pásztorovej, druhej Bartókovej manželky (31. 10. 1903 Rimavská Sobota - 21. 11. 1982 Budapešť) a skladbu darovala na Dilleho podnet Bartókov-

3 Dille, D.: Ako vyššie, 1970, s. 23.

mu archívu v Budapešti. Bartók chcel túto skladbu prezentovať na Rubinsteinovej súťaži v Paríži v auguste nasledujúceho roku (1905); tamojší interpreti ju však neboli schopní v takom krátkom čase nacvičiť. Z toho je zrejmé, že Bartók pokladal skladbu za reprezentatívnu pre svoju vtedajšiu tvorbu. V liste z 3. marca 1934 však varuje Albrechta slovami: „*Prečo Ťa zaujíma (toto dielo)? Toto kvinteto je viac-menej také ako I. suita, len oveľa nešikovnejšie a menej samostatné.*“⁴ Klavírne kvinteto bolo vydané až v roku 1970 v Editio Musica v Budapešti.

Scherzo pre klavír a orchester vzniklo celé v Hrlici. Jeho klavírnú verziu prehral už v Bayreuthe Hansovi Richterovi, pôvodne malo byť predvedené v Budapešti 15. marca – ako píše Bartók v liste z 15. septembra z Hrlice Thománovi do Budapešti. Dielo však odznelo o niekoľko dní skôr – 29. februára. Bartók cituje v liste Thománovi Richterovu mienku o diele: „*vydarený hudobný žart*“, až na to, že „*vzhľadom na názov je príliš veľkoryso koncipované, prikomplikované, príliš „preduchovnené*“.⁵ Dille napriek tomu o tom diele hovorí: „*Toto dielo – komponované sotva rok po symfónii Kossuth – prezrádza prekvapujúci vývin, je pokrokovejšie ako Rapsódia a oveľa vyspelejšia ako I. suita, je preniknuté vzrušujúcejšími anticipáciami a pasážami, ktoré znejú približne ako Drevený princ.*“⁶

Naopak, sú to wagnerovské odozvy, ktoré nás prekvapujú (napríklad v *Triu*), alebo vplyv Liszta, ale v malom rozsahu aj vplyv Straussa. Táto zmena štýlu súvisí nepochybne so študijným zámerom Bartóka v Hrlici, s pripravovanými lisztovskými koncertnými programami a bayreuthským pobytom. Bartók toto dielo koncipoval ako *Burlesku pre orchester*, opus 2, a teda ho neskôr premenoval.⁷

Ďalšia skladba, ktorú Bartók začal komponovať v októbri v Hrlici a dokončil až v decembri v Bratislave, bola *Rapsódia pre klavír*. Dielo neskôr prepísal pre klavír a orchester. Klavírna verzia bola po prvý raz predvedená v Bratislave 4. novembra 1904 samým Bartókom; s jej orchestrálnou verziou sa neúspešne pokúšal získať cenu A. Rubinsteina v auguste 1905 v Paríži. Toto dielo venoval svojej cititeľke Emme Gruberovej (neskoršej manželke Zoltána Kodálya), ktorá ho dostala do daru od Bartóka na Veľkú noc 1905. Ihneď mu napísala ďakovný, ale aj obdivný list (26. apríla 1905);⁸ referovala o prvých reakciách, ktoré toto dielo vyvolalo, keď ho prehrávala priateľom vo svojom hudobnom salóne. Po prvý raz bolo predvedená – verzia s orchestrom – v Budapešti 15. novembra 1909; jej klavírna verzia vyšla už roku 1908, verzia pre dva klavíry v roku 1910 a partitúra verzie pre klavír a orchester roku 1923.

Nielen pobyt v Hrlici zohral svojou tvorivou pohodou u Bartóka dôležitú úlohu, ale aj skladby, ktoré tu vznikli, sa stali reprezentatívne pre Bartókovu kompozičnú orientáciu. Po ukončení štúdia na akadémii v roku 1903 sa jeho polročná tvorivá klauzúra na hrlickom majeri stala v istom zmysle zhrnutím neskororomantického úsilia, ktoré ňuho trvalo až do roku 1904/1905, keď sa začali ozývať už nové výrazové

4 Čížik, V.: *Bartóks Briefe in die Slowakei*. Slovenské národné múzeum, Bratislava 1971, s. 96.

5 Béla Bartók: *Letters*. ed. János Demény. Faber and Faber, London 1971, p. 43.

6 Dille, D.: Ako vyššie, s. 20.

7 [https://imslp.org/wiki/Scherzo_for_Piano_and_Orchestra,_Sz.28_\(Bart%C3%B3k,_B%C3%A9la\)](https://imslp.org/wiki/Scherzo_for_Piano_and_Orchestra,_Sz.28_(Bart%C3%B3k,_B%C3%A9la))

8 Dille, D.: Ako vyššie, s. 21.

prvky, smerujúce k novému zvukovému poňatiu, k expresívnejšiemu stvárneniu melodicko-rytmickej skladby a k zvládnutiu veľkej orchestrálnej palety.

Tieto skladby nepredstavovali len takpovediac poškolskú syntézu, ale znamenali aj nový prísľub, anticipujúci novú umelecky autochtónnu osobnosť Bartóka. Za niekoľko krátkych rokov prešiel desaťročie európskej kompozičnej techniky a hľadal si vlastnú tvorivú cestu. V mnohom tu kľúčovú úlohu zohrali skladby a prvé opusy, ktoré vznikli v Hrlici.

Hrlica bola pre Bartóka popri kompozičnej dielni aj miestom nových inšpirácií, miestom prvého stretnutia s pôvodnou ľudovou hudobnou tradíciou. Aj keď Bartókovým zámerom nebolo zaoberať sa ľudovou piesňou, svoju úlohu tu však zohrala aj náhoda. Predovšetkým to bol spev Lidi Dósovej, pomocnice u Fischerovcov, ktorá pochádzala zo Sedmohradska; od nej Bartók zapísal v lete 1904 niekoľko maďarských ľudových piesní, a potom od Zuzany Drábovej z neďalekej Hrlice, od ktorej zapisoval slovenské ľudové piesne po návrate do Hrlice v lete 1906. Obe slúžili u rodiny Fischerovcov. Tu sa Bartók stretol s prednesom ľudových piesní z úst ľudových speváčok – na rozdiel od tzv. módných maďarských populárnych piesní. Keďže v tom čase (roku 1904) vedel Bartók len málo po slovensky, jeho dotyk so slovenskou ľudovou piesňou sa uskutočnil len cez ich melódie. V tom zmysle máme jedínú správu od Zoltána Kodálya, ktorý uvádza, že Bartók mu ukázal ešte pred svojou zberateľskou cestou za slovenskými ľudovými piesňami, teda v roku 1905, niekoľko variácií na slovenskú ľudovú pieseň, na melódiu, ktorú počul v roku 1904 od starého sedliaka pracujúceho na poli. Bartók počul spev z diaľky a uspokojil sa len so zápisom melódie, bez toho, aby hovoril so spevákom.⁹ K tomuto stretnutiu mohlo prísť len v Hrlici. Z týchto variácií sa nezachoval rukopis. Svoje zápisy piesní od Lidy Dósovej neskôr uverejnil vo svojej systematickej zbierke, *Das ungarische Volkslied*¹⁰ (v reedícii pod číslami 234 a 313). Zapisoval piesne aj od jej sestry Anny Dósovej (uverejnené pod číslami 160 a 224), ktorá bola v službách Sáry Fischerovej v Bratislave; od nej Bartók vyhotovil fonografický záznam piesní. Dille uvádza, že v rukopise sa nachádza list s označením *Magyar Népdalok (I. sorozat)* s úpravami štyroch ľudových piesní, pričom k 2. a 3. piesni uvádza „*Gömörmegyei népdal*“. Keďže rukopis spadá do konca roku 1904 alebo začiatku roku 1905, ďalšie zápisy predlôh vznikli bezpochyby počas jeho hrlického pobytu. Jednu pieseň upravil Bartók priamo už v Hrlici, a to *Piros alma* pre spev a klavír, ktorá vyšla v *Magyar lant* (15. februára 1905) ako príloha.

V súvislosti s uvedenými faktami treba revidovať názor, že k štúdiu a k záujmu o ľudovú pieseň priviedol Bélu Bartóka až Zoltán Kodály. V čase, keď sa Bartók vybral do Hrlice, poznali sa len zo školy a zo salónu pani Emmy Gruberovej, bez toho, aby mali užšie kontakty. Bartókov záujem vznikol spontánne a takpovediac náhodne, aj keď už dávnejšie bol v ňom latentný záujem hľadať hudbu v iných kruhoch, než v akých sa tradične pohyboval. Až v roku 1906 sa záujem oboch stretol, takže sa Bartók pustil do rozsiahlej zberateľskej práce, ktorá ho do konca života neopustila.

⁹ Dille, D.: Ako vyššie, s. 27.

¹⁰ Budapešť 1925.

Východiskom preňho boli hrlické skúsenosti.¹¹

Od toho času Bartóka hlboko zaujala krása a ušľachtilosť ľudovej hudby a priviedla ho k pretvoreniu jeho vlastného hudobného myslenia a svojej kompozičnej práce. Ľudová pieseň ho začala pútať aj ako vedca – hudobného folkloristu. Táto jeho činnosť od rokov 1905 a 1906 až do konca života súťažila s jeho prácou ako koncertného pianistu, skladateľa a pedagóga.

Svojou hľbavou a kritickou povahou si vytvoril svoj vlastný vnútorný svet, ktorý reflektoval len raz celkom jasne, v nekonečne dlhom liste svojej vtedajšej lásky, huslistke Stefi Geyerovej zo 6. septembra 1907, v ktorom o cieľoch života píše: „*Môj cieľ života, napríklad v takomto úzkom ponímaní je poskytnúť drobné radosti aspoň niekoľkým ľuďom, v širšom ponímaní je mojím cieľom, aby som tejto skazenej spoločnosti, zloženej z polopánov, ktorú nazývame maďarskou inteligenciou, slúžil zbieraním ľudových piesní, atď., atď.*“¹² Už v lete toho istého roku začal pre ňu komponovať *Koncert pre husle a orchester*, ktorý dokončil vo februári 1908 a ktorý jej poslal, keď sa ich vzťah už končil, a dielo – predvedené až po 50 rokoch – dostalo označenie 1. *husľový koncert*. Je to dielo hlbokého intímne zasmužilého výrazu. Po takpovediac rozchode však vznikli aj ďalšie, novo komponované diela, ako napríklad *Dva portréty pre orchester*, majúce sarkastický a ironický výraz tvoriaci programový pendant ku *Koncertu*. Bol to začiatok jeho psychického, výrazového a štylistického zlomu, ktorý sa výrazne preniesol do následnej Bartókovej tvorby.

V júli 1906 Bartók zbiera maďarské ľudové piesne v Békešskej župe, zapisuje 83 piesní, z ktorých 47 nahral na fonograf. V auguste sa opäť vracia na hrlický majer, ale tentoraz nie na dovolenku, ale na hudobnofolkloristický študijný pobyt. V Hrlici zbiera a nahráva slovenské ľudové piesne od viacerých spevákov a speváčiek. V októbri sa opäť vracia k Fischerovcom a rozširuje svoj zberateľský záujem aj na ďalšie obce. Za slovenskými ľudovými piesňami chodí do Ratkovského Bystrého, do Ratkovej, Filiera a Krokavy.

Začiatkom novembra prichádza Bartók k svojej matke do Bratislavy a na koncertný recitál. Odtiaľ píše 3. novembra 1906 priateľovi Lajosovi Dietlovi o svojej zberateľskej práci v Gemeri: „*Posledného pol roka som sotva hral na klavíri. Posledné dva týždne som sa opäť musel pustiť do cvičenia, aby som prinútil svoje prsty opäť do prehrávania tých známych bezcenností. Do Gemerskej župy, na známy hrlický majer som si zobral aj klavír. Nijako mi ale nechutilo cvičenie. Namiesto toho som chcel zozbierať čo najviac piesní. Tak som za tri týždne znotoval po večeroch v slovenských dedinách 150 piesní, 80 z nich som nahral na fonograf. Príd' okolo Vianoc na niekoľko dní k nám. Pozvem ťa na malý zberateľský výlet do susedných obcí. Je to úžasne zaujímavé, hlavne fonografovanie. Prípadne využijeme medzi Slovákami tvoje znalosti ruštiny.*“¹³

Bartók do jesene zapísal na Gemeri 219 slovenských ľudových piesní. Pri zapisovaní textov v hrlickom majeri mu pomáhala ochromená dcéra Fischerovcov Anna,

11 Ako vyššie, str. 36.

12 Bartók, B.: *Postrehy a názory*. Elschek, Oskár, ed., Štátne hudobné vydavateľstvo, Bratislava 1965, s. 21.

13 Demény, J.: *Béla Bartók Briefe*. Band I., Corvina Verlag, Budapest 1973, (55), s. 90-91.

tak ako svedčia jej rukou zapísané texty slovenských ľudových piesní, ktoré sa nachádzajú v Bartókovom archíve v Budapešti. Do ďalších obcí chodil Bartók sám, texty si nechal prekontrolovať od Anny Fischerovej.

O tejto zapisovateľskej spolupráci svedčia listy Anny Fischerovej, adresované Bartókovi a neskoršie listy od Aranky Fischerovej. Korešpondencia s dcérami Fischerovcov mala jednak pracovný obsah (Anna mu posielala korigované zápisy textov slovenských ľudových piesní) a mala aj priateľský spomienkový charakter. Dcéry sa zaujímajú naďalej o skladateľskú prácu Bartóka v roku 1906, keď si od neho pýtajú jeho úpravy ľudových piesní. V liste z 31. augusta 1906 mu Anna píše, že texty zapisovala od Zuzky Drábovej. „Celkom ideálne som si sadla na vašu lavičku; Zuzka sedela v tráve, háčkovala a diktovala mi. Na niektorých miestach sú atramentové kane, vznikli tak, že som sa veľmi ponáhľala a listy boli ešte celkom mokré.“¹⁴ Uvádza, ako jej hovorila Mária a Strapko (slúžka a pes), že si robili starosti o Bartóka, pričom Anna Fischerová cituje jej slová v slovenčine, keď jej hovorí: „Si smutná bez toho pána.“ Bartók sa zaujímal o obsah a význam textov a požiadal Annu o určité ďalšie zistenia. Táto píše Bartókovi v liste z 3. augusta: „Zistila som že Lada v ruskej mytológii je bohyňou krásy a lásky a slobodné dievky jej prinášali obeť. Pamätáte sa? V jednej svadobnej piesni sa hovorí Ej, Lado, Lado.“¹⁵ Béla Bartók ju použil v cykle skladieb *Pre deti* (III. zv., č. 4).

V priebehu ďalších rokov styky s Fischerovcami postupne zanikajú. Bartók sa pustil v nových zberateľských rokoch do výskumu v okolí Nitry.

Rekonštrukčné výskumy po odstupe takmer 60 rokov priniesli málo nových poznatkov, najmä pokiaľ išlo o Bartókove vzťahy k rodine Fischerovcov, ktorých kruh mal na prahu jeho umeleckej kariéry takú dôležitú úlohu. Rodina vymrela. Časť súrodencov odišla do Maďarska a do zámoria. Na majeri zostali len tri sestry, ktoré sa živili pestovaním liečivých bylín. V priebehu vojny bol ich majetok vyplienený a všetky sestry zomreli v priebehu niekoľkých týždňov. Spomienky na Bartóka a na Fischerovcov žijú v povedomí tých Hrličanov, ktorí pracovali na tomto majeri. Od nich pochádzajú aj niektoré fotografické dokumenty, najmä od posledného spolupracovníka Fischerovcov do roku 1945, od Ľudovíta Kedera z Ratkovej.

Piesňové výskumy z rokov 1963 – 1965, ale najmä z roku 1972 priniesli záznamy ľudových piesní, ktoré sú obsiahnuté aj v Bartókovej zbierke *Slovenské ľudové piesne*. Sčasti sú totožné a nápevy a texty mnohých piesní sú zhodné, ale niektoré so zmenenými nápevmi a textami. Piesne pochádzajú od generačných druhov Bartókových spevákov (narodených medzi rokmi 1888 – 1907). Keďže Bartók zaznamenal mnohé vtedy (ale až podnes) populárne ľudové piesne, neprejavili sa zjavné rozdiely v repertoári zo začiatku 20. storočia. Boli to aj piesne zaznamenané v 2. polovici 19. storočia, tak ako sú obsiahnuté aj v zbierke *Slovenské spevy*. Medzi zápismi Bélu Bartóka, ktoré boli uverejnené aj v jeho slovenskej zbierke, to boli napríklad

14 Aj ďalšie poznámky a údaje sú obsiahnuté v štúdiách: Elscheková, A.: *Béla Bartók a slovenská ľudová pieseň*, *Hudobný život* R. XIII, 1981, č. 5, s. 6-16; dtto: *Význam pobytov Bélu Bartóka v Gemeri*. In: *Obzor Gemera* 14, 1983, s. 185-189.

15 Ako vyššie.

piesne: *Sadaj, slnko, sadaj, Idú, idú sukeňici, Vini hodi čiernäva* a mnohé ďalšie.¹⁶ Rozdiely sú menej výsledkom zmien v tradícii, ako toho, že Bartók zapisoval u iných spevákoch individuálne prednesové varianty, iné ako boli zapísané o šesť desaťročí neskôr od ich generačných druhov.

Gemerská piesňová tradícia mala na Bartóka osobitý vplyv, a to najmä v období formovania jeho nových, folklórne inšpirovaných štylistických prvkov. I jeho prvá úprava maďarskej piesne *Piros alma* nesie v sebe v hypozáveroch, v kadenčných kvartách prvky gemerskej piesňovej tradície, ktoré nie sú charakteristické pre maďarské sedmohradské ľudové piesne.

Bartók sám zistil porovnávacou prácou v 20. rokoch, že ide o fragmenty pôvodne pololudovej piesne, ktorá prešla štádiami zmien v maďarskom a slovenskom ľudovom prostredí. Ide svojím spôsobom o poslovenčenú skrátenú melódiu, ktorú ako prvú upravil pod označením *Székelyi népdal*. Píše o tom v práci *Das ungarische Volkslied*.¹⁷ Zmieňuje sa o tom tiež Vera Lampertová v štúdiu *Quellenkatalog der Volksliedbearbeitungen von Bartók. Ungarische, slowakische, rumänische, ruthenische, serbische und arabische Volkslieder und Tänze*.¹⁸

Chceme poukázať ešte na jeden bezprostredný dôsledok štúdia gemerských ľudových piesní. V rokoch 1908 – 1909 Bartók vytvoril cyklus drobných klavírných skladieb *Pre deti*, v ktorých upravil 85 ľudových piesní, z toho 43 slovenských ľudových piesní. Zatiaľ čo v maďarskej časti použil materiál prevažne z vlastnej zberateľskej práce, v slovenskej časti sa usiloval o celostnejší, celoslovenský výber piesňového materiálu, ako ho poznal, k čomu mu dopomohla znalosť tradičnej zbierky *Slovenské spevy* (vydané v 19. storočí), Medveckého monografie *Detva*¹⁹ a zápisov od Mikuláša Schneidra-Trnavského. Zo *Slovenských spevov* (z I. a II. zväzku) to bolo 18 piesní, od Medveckého sú to 3 nápevy a z vlastných gemerských zápisov použil Bartók 12 nápevov, teda viac ako štvrtinu materiálu. K nim pristupujú tri nápevy z Nitrianskej župy (z Lapáša, Dražoviec a Klátovej Novej Vsi); 9 nápevov nemá uvedený text a jeden nápev je fujarový. Spomedzi upravených piesní sú z Filiera č. 3, 4, 23, 24, 37, z Hrlice č. 26, 27, 39, 43 a z Ratkovského Bystrého č. 11, 14 a 25.

Bartók okrem toho použil dva gemersko-malohotské nápevy zo *Slovenských spevov*, a to č. 12 a 30. Je teda zrejmé, že ovocie vlastnej zberateľskej práce z Gemera využitoval aj v ďalších rokoch. A keď si uvedomíme, že tento cyklus ľahkých klavírných skladieb sa stal zakrátko v Uhorsku oficiálne kodifikovanou pedagogicko-učebnou zbierkou, vieme si predstaviť, že gemerské piesne hlboko prenikli do vedomia vtedajšej školskej mládeže. Cyklus *Pre deti* si odvtedy získal širokú medzinárodnú popularitu a je v modernej klavírnej literatúre bezpochyby najhranejším a najviac ceneným, stále moderným cyklom rozvíjajúcim hudobnú predstavivosť detí. A práve mnohé z gemerských nápevov patria k osobitne ceneným najmä pre ich tonálne

16 Bartók, Béla: *Slovenské ľudové piesne*. I. zv., Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied. Bratislava 1959, č. 40, 388a, 244.

17 Bartók, Béla: *Das ungarische Volkslied*, Budapest 1925, s. 92-93.

18 *Documenta Bartókiana*, zv. 6. Budapešť 1981, s. 19 a ď. (Lampert, Vera: *Folk music in Bartók's Compositions. A source Catalog. Arab, Hungarian, Romanian, Ruthenian, Serbian and Slovak Melodies*. Budapest 2008.)

19 Medvecký, K. A.: *Detva*. Monografia 1915 (2. vydanie Martin 2016).

čaro, melancholický široký melos (napríklad č. 11 a 25). Je teda zrejmé, že Bartókov pobyt v Hrlici zanechal v ňom trvalé stopy, že z výskumov čerpal aj v nasledujúcich rokoch pri formovaní svojho nového hudobného jazyka, ktorého prerod sa začína v rokoch 1906 – 1907, keď nastupuje nová fáza hudobného myslenia Bélu Bartóka. Cyklus prešiel čiastkovými autorskými úpravami v rokoch 1918, 1934 a poslednú revíziu uskutočnil Bartók v roku 1945, v roku svojho úmrtia. Pre chápanie ľudovej piesne má rovnaký význam aj po uplynutí dlhých desaťročí, ako ukazuje napríklad transkripcia cyklu Vladimírom Godárom pre spev a sláčikové kvarteto (CD *Slovenské spevy*, Pavian Records 2015).

Zberateľské cesty priviedli Bartóka do mnohých ďalších vtedajších oblastí Slovenska, precestoval desiatky obcí v Maďarsku, Rumunsku a nové tvorivé inšpirácie hľadal aj v balkánskej a orientálnej hudbe.

Na začiatku Bartókovho nového tvorivého dialógu s hudobnou kultúrou ľudu východoeurópskych národov stojí Hrlica a niekoľko ďalších obcí Gemera. Zatiaľ sme ešte ďaleko od toho, aby sme detailne pochopili vtedajšie dôsledky tohto dotyku, aby sme uskutočnili hlbšiu konfrontáciu jeho gemerských zápisov s prvými úpravami ľudových piesní a sledovali ich premeny v modernej hudbe.

Opätovné vydanie zbierky Bélu Bartóka nám umožní hlbšie preniknúť ku genéze Bartókovej hudby a formovaniu jej štýlu. Rovnakú úlohu tu zohral Bartókov kontakt s ľudovou hudbou stredoeurópskych národov, ako aj snaha previesť neskororomantickú hudbu k modernej hudbe vo vlastnom chápaní a stvárnení. Tieto snahy, úzko spojené s Bratislavou, ho sprevádzali od diel jeho mladosti, ako to detailne opísal Denijs Dille,²⁰ avšak aj následné Bartókovo dielo ostalo viazané na ľudovú hudbu v rozmanitých podobách, väzbách, zámeroch či úpravách.²¹ Ľudové piesne zmenili Bartókové hudobné myslenie a cítenie a stali sa pre jeho ďalší životný a umelecký osud rozhodujúcim faktorom.

Alica Elscheková, Oskár Elschek, 2019

20 Dille, D.: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks: 1890 – 1904*. Bärenreiter Verlag, 1974.

21 Lampert, V.: *Ako vyššie*, 2008.

Bartók's Quest for the Folk Song in Slovakia

Slovakia and its folk songs played a large part in forming the musical ideals of Béla Bartók and Zoltán Kodály, the two great creators and founders of Hungarian national music. In Slovakia they acquired their first systematic knowledge and practice of music, Bartók during his secondary schooling in Bratislava¹ and Kodály during his studies in Trnava.

For a deeper understanding of these beginnings we must return to the individual figure of Bartók and the interests he had during the first years of the 20th century in Slovakia, especially in Gemer, while his artistic career was taking shape. Had it not been for his first lengthy stay in the village of Hrlica and his youthful encounter there with the Slovak folk song, in all probability his most extensive folk song collection, whose second edition we now present to the public, would never have appeared in the exacting and complex form that Bartók achieved. We must therefore briefly review those significant opening years of the 20th century.

In May 1972 a first information-gathering journey was undertaken in the Gemer region, where Bartók launched his work of collecting Slovak folk songs in Ratková and Ratkovské Bystré. Comparative research was also carried out in Hrlica, where the young Bartók spent half a year of his life. Here he encountered the folk song; he would devote a further 15 years to intensive collecting activity and 18 years to analysing the songs and preparing them for publication. Together with Denijs Dille, director of the Bartók archive in Budapest, and a Belgian film company, we conducted further research on Bartók's trail in Gemer. In 1963-5, with a similar purpose, comparative research was carried out in villages in the Nitra and Banská Bystrica regions, where Bartók's collecting activities took him at a later time.

Béla Bartók's exploration of folk music was only one of his activities in Gemer. Equally important was his composing, which he performed partly in connection with the folk songs and partly quite separately from those researches.

It is well known that during his early studies of composition Bartók succumbed to the neo-romantic trend in music, represented mainly by Richard Strauss, Franz Liszt and Richard Wagner. In their spirit and with a certain patriotic enthusiasm, in 1903 Bartók wrote his symphonic poem *Kossuth*, which brought him his first successes as a composer, including in foreign lands. He was inclined then, nationally orientated as he was, to be influenced by fashionable popular Hungarian songs of an artificially national character. In a letter of April 1, 1903 addressed to his mother in Bratislava, he asked her to send him the texts of two popular Hungarian songs; the commencement of work on the symphonic poem *Kossuth* is dated April 2. His extramusical programme is in harmony with the national, intellectual and revolutionary-democratic programme of that time, associated with the turbulent years of the turn of the 20th century.

1 Dille, D. (ed.): *Documenta Bartókiana*, Vol. 4. Budapest 1970, pp. 15-40.

Bartók himself writes of his musical orientation in his *Autobiography* of 1921: "In my studies of folk music I discovered that what we had known as Hungarian folk songs till then were more or less trivial songs by popular composers and did not contain much that was valuable. I felt an urge to go deeper into this question and set out in 1905 to collect and study Hungarian peasant music unknown until then."² When he began his study of folk music in 1905 it was in collaboration with Zoltán Kodály, who had been his fellow-pupil. In 1906 he began systematic collecting work, visiting villages in what was then Upper Hungary. The inspirational roots of this activity go back, however, to 1904, to the Slovak village of Hrlica in Gemer.

1903 and 1904 were marked both by Bartók's first successes as a pianist in Vienna, Berlin, Budapest, and even London, and by his striking advances in composing. After graduating from Budapest's Academy of Music in 1904 he intensified his activity as a pianist, and likewise he yearned to stride forth on a new path as a composer. To fulfil his exacting artistic ambitions he needed a peaceful spot where he could apply himself to concentrated preparation for his piano recital in Bratislava in November 1904. In choosing a place he was advised by his fellow-pupil at his secondary school in Bratislava, Ödön Hendel. What Hendel recommended was an estate near the Gemer village of Hrlica. The estate belonged to the powerful and well-educated family of the Fischers, who had fallen into financial difficulties, resulting from the premature death of their head of household, and therefore used to receive guests for summer stays as a means of partially relieving their problems. Bartók accepted Hendel's recommendation, and in May he journeyed to the Hrlica estate, bringing his piano along with him. Originally he intended to spend only the summer months there. The beautiful green mountainous region, the delightful setting, captivated him, and so he spent almost half a year there. He was visited there by his mother and sister and a number of his friends.

Bartók spent most of his time practising on the piano, but he also devoted a considerable time to composing. On the Hrlica estate he completed the *Piano Quintet*, Opus 1, and *Scherzo for Piano and Orchestra*, Opus 2. He assiduously studied works by Richard Wagner, Franz Liszt and Richard Strauss. Bartók undertook long walks to the nearby woods and fields and to the village of Hrlica. Here, in the village and the estate, he had his fateful encounter with the original folk song, both the Hungarian and the Slovak.

During his stay in Hrlica he continued his studies and arrangements of neo-romantic works, especially by Richard Strauss. Bartók made a piano transcription of Strauss's symphonic poem *A Hero's Life*, which he played at a concert on January 26, 1902 at the Tonkünstlerverein in Vienna. He played it from memory, having prepared it directly from the score, and hence no autograph copy by him exists. It

2 Béla Bartók: *Autobiography* (1921). In: *Béla Bartók Essays*. Selected and edited by Benjamin Suchoff. Faber & Faber in association with Faber Music Ltd. London 1976, p. 409. A broader account of Bartók's decisions and his incipient interest in folk music has been provided in: Alica Elscheková: *Problémy slovenskej etnomuzikológie*. Zborník príspevkov a štúdií (Problems of Slovak Ethnomusicology. A Collection of Papers), zost. Mgr. Juraj Potůček. Bratislava 2000, p. 26 etc. Bartók's *Autobiography* was first published in 1918; the 1921 edition, cited here, has some differences.

was likewise with Richard Strauss's song *Longing*, which Bartók prepared during his stay in Hrlica and which he played from memory at a concert on November 10, 1904 in Budapest, shortly after his stay in Gemer. The only evidence of that is the concert programme and the recollection by Bartók's sister Elza, to whom he played this work when she paid him a summer visit at Hrlica. Bartók's sister related this to Denijs Dille in 1949, mentioning also that Bartók was working on other Strauss songs at that time. Hence, for Bartók Hrlica was a place of intensive study of neo-romantic orchestral and chamber literature, which added striking features to his compositional style while he was studying at the Budapest Academy. The original works he composed at Hrlica were in their own way a culmination of his neo-romantic orientation, with the notes of his new departure as yet only sounding timidly.

Bartók's stay in Hrlica was broken by several visits, and not only those of his sister Elza, mother, and aunt Irma. Also arriving during the summer holidays was his friend Ödön Hendel, who had recommended the Fischer estate to him, accompanied by his aunt and by the poet Kálmán Harsány with his sister. Apart from that, Bartók became close friends with the Fischer family; they had nine daughters and one son, and other guests from Vienna came to him for the holidays.

The Hrlica estate, then, was not a lonely wilderness in the mountains during Bartók's stay, rather it was a place with live social contacts. That helped Bartók to overcome loneliness and contributed to the psychic comfort so essentially needed for intensive creative work. Bartók chose this place in the mountains for his working stay for health reasons. We know that he suffered from pulmonary weakness, especially in the years 1899-1901, when on the advice of his doctors and quite apart from his study and work requirements, he spent long months in the mountains in Austria and, in later years, in Switzerland.

Bartók interrupted his stay in Hrlica for more than a week, because during August 14-20, at the invitation of the conductor and friend of the Wagner family Gianicelli, he was present at the Bayreuth Wagner performances, where he attended an entire series of operas which were then on the programme (*The Rhine Gold*, *The Valkyrie*, *Siegfried*, *Twilight of the Gods*, and evidently also *Tannhäuser* and *Parsifal*). Here he also met an admirer of his, the well-known conductor Hans Richter; for him he gave a piano rendering of *Scherzo for Piano and Orchestra*, which he had just composed in Hrlica.

D. Dille gives a detailed account of the following compositions, which were completed, begun, or entirely composed during Bartók's stay at Hrlica³:

1. *Piano Quintet* (October 1903 to July 1904);
2. *Scherzo for Piano and Orchestra* (composed in July – August 1904, orchestrated in October – December 1904);
3. *Rhapsody for Piano* (October – December 1904);
4. *Piros alma*, a song adapted for voice and piano, which was probably produced in Hrlica.

3 Dille, D.: op. cit., 1970, p. 23.

These compositions continue the style of the symphonic poem *Kossuth*, which had brought Bartók his first international successes in 1904. Here we do not wish to analyse them in detail, but at any rate it is clear that although they are still composed in the neo-romantic spirit, there are also new elements and techniques which show the continuing process of formation of his personal idea of composing.

Piano Quintet was performed for the first time on November 21, 1904 in Vienna by the Prill Quartet, with Bartók himself playing the piano part. In 1963 the autograph of this work was in the possession of Ditta Pásztory, Bartók's second wife (31. 10. 1903 Rimavská Sobota - 21. 11. 1982 Budapest); at D. Dille's suggestion she donated the composition to the Bartók Archive in Budapest. Bartók wanted to present this work at the Rubinstein Competition in Paris in August of the following year (1905); the performers there, however, were not capable of rehearsing it in so short a time. From this it is obvious that Bartók regarded this piece as representative of his current work. In a letter of March 3, 1934, however, he addresses these words of warning to Albrecht: "*Why does (this work) interest you? This quintet is more or less the same as the 1st Suite, just that it's much less skillfully done and less independent*".⁴ *Piano Quintet* was published only in 1970 in Editio Musica in Budapest.

Scherzo for Piano and Orchestra was produced entirely in Hrlica. He had already played its piano version for Hans Richter in Bayreuth. Originally it was to be performed in Budapest on March 15, as Bartók wrote from Hrlica on September 15 to Thomán in Budapest. In fact, the performance took place two weeks earlier, on February 29. Bartók cites Richter's opinion of it as "*a successful musical joke*" in his letter to Thomán: "*The only thing he objected to was the title. He said the piece was too grandiose, too complex, too 'sparkling' for such a plain title.*"⁵ In spite of this, Dille says: "*This work (composed scarcely a year after the Kossuth symphony), reveals a surprising development. It is more progressive than the Rhapsody and much more mature than the 1st Suite, and it is pervaded with the most exciting anticipations and passages that sound roughly like The Wooden Prince.*"⁶

By contrast, what we ourselves are surprised by is the Wagnerian echoes (for example in *Trio*) and the influence of Liszt, and on a small scale also the influence of Strauss. This change of style is undoubtedly connected with Bartók's study aim in Hrlica, Lisztian concert programmes in preparation, and his stay in Bayreuth. Bartók had conceived this work as *Burlesque for Orchestra*, opus 2, and so he later renamed it.⁷

A further work, which Bartók began to compose in October in Hrlica and finished in December in Bratislava, was *Rhapsody for Piano*. He afterwards rewrote the work for piano and orchestra. The piano version was performed for the first time in Bratislava on November 4, 1904 by Bartók himself; with the orchestral version he unsuccessfully tried for the A. Rubinstein Prize in August 1905 in Paris. He dedicated this work to his admirer Emma Gruber (later the wife of Zoltán Kodály),

4 Čížik, Vladimír: *Bartóks Briefe in die Slowakei*. Slovenské národné múzeum, Bratislava 1971, p. 96.

5 Béla Bartók *Letters* ed. János Demény. Faber and Faber. London 1971, p. 43.

6 Dille, D.: op. cit., s.20.

7 [https://imslp.org/wiki/Scherzo_for_Piano_and_Orchestra,_Sz.28_\(Bart%C3%B3k,_B%C3%A9la\)](https://imslp.org/wiki/Scherzo_for_Piano_and_Orchestra,_Sz.28_(Bart%C3%B3k,_B%C3%A9la))

who received it as a gift from Bartók for Easter 1905. She immediately wrote him a grateful and admiring letter (April 26, 1905);⁸ she referred to the first responses that the work evoked when she played it to friends in her music salon. The version with orchestra was publicly performed for the first time in Budapest on November 15, 1909; its piano version had already appeared in 1908, a version for two pianos followed in 1910, and a score of the version for piano and orchestra in 1923.

The stay in Hrlica, with its favourable setting for creativity, was important to Bartók, but it is also the case that the works which emerged there became representative for his orientation as a composer. After completing his studies at the Academy in 1903, his half-year creative enclosure on the Hrlica estate became, in a certain sense, a summation of the late-romantic effort which he sustained up until the year 1904/1905, when new expressive elements were to be heard, tending towards a new conception of sound, a more expressive fashioning of the melodic-rhythmic work, and a mastery of the large orchestral palette.

These compositions amounted to more than merely an “academic” synthesis: they also carried a new promise, anticipating the new, artistically autochthonous figure of Bartók. In a few brief years he passed through decades of European compositional technique and sought his own creative journey. Here, in many ways, the works and first opuses which emerged in Hrlica had a crucial role.

Apart from being a workshop for composition, Hrlica was a place of new inspirations, a place of first encounter with the original folk music tradition. Even if it was not Bartók’s aim to concern himself with the folk song, chance played its part here. Above all, there was the singing of Lidi Dósa, one of the Fischers’ domestic staff, who came from Transylvania; Bartók wrote down a number of Hungarian folk songs from her in the summer of 1904, and subsequently others from Zuzana Drábová of nearby Hrlica, from whom he wrote down Slovak folk songs after his return to Hrlica in the summer of 1906. Both of these women worked as servants for the Fischer family. Here Bartók encountered a rendering of folk songs by genuine folk singers, in contrast to the “fashionable” Hungarian folk songs. Since at that time (1904) he had little knowledge of the Slovak language, his contact with the Slovak folk songs was achieved only through their melodies. We have a single report to that effect from Zoltán Kodály, who says that even before making his journey to collect Slovak folk songs, hence before 1906, Bartók had shown him a number of variations on a Slovak folk song whose melody he had heard in 1904 from an old peasant working in a field. Bartók heard the song from a distance and contented himself simply with writing down the melody, without speaking to the singer.⁹ Such an encounter could only have taken place in Hrlica. No manuscript copy of these variations has survived. Bartók later published his written records of songs from Lidi Dósa in his systematic collection *Das ungarische Volkslied*¹⁰ (in the re-edition under Nos. 234 and 313). He also wrote down songs from her sister Anna Dósa (published under Nos. 166 and 224) in Bratislava, where she was in the service

8 Dille, D.: Op. cit., s. 21.

9 Dille, D.: op. cit., p. 27.

10 Budapest 1925.

of Sára Fischer; Bartók produced a phonographic record of songs from her. Dille mentions that there is an extant letter in manuscript marked *Magyar Népdalok* (I. sorozat) with arrangements of four folk songs, for the 2nd and 3rd songs referring to “Gömörmegyei népdal”. Since the manuscript belongs either to late 1904 or early 1905, the further written texts of songs undoubtedly originated during his stay in Hrlica. Bartók made an arrangement of one song while actually in Hrlica: *Piros alma* for voice and piano, which appeared as a supplement in *Magyar lán*t (February 15, 1905).

Taking the above-mentioned facts into account, it is necessary to revise the opinion that it was Zoltán Kodály who led Béla Bartók to concern himself with and study the folk song. At the time when Bartók went to stay in Hrlica they knew each other only from school and from Mrs. Emma Gruber’s salon. They had no closer contacts. Bartók’s interest had a spontaneous and, so to speak, coincidental origin, even if already he had long been latently interested in seeking some different music in circles other than those in which he normally moved. Only in 1906 did both men discover their shared interest. Bartók launched himself into an extensive labour of collection which he would not abandon to the end of his life. His experiences in Hrlica formed his starting point.¹¹

From that time Bartók was profoundly interested in the beauty and nobility of folk music, and it induced him to transform his own musical thinking and his work as a composer. The folk song began to captivate him also as a scholar and music folklorist. To the end of his life, these activities of 1905 and 1906 competed for his time with his work as concert pianist, composer and teacher.

With his thoroughgoing and critical nature Bartók created his own world. Only once did he describe it with total clarity, in an endlessly long letter to his love of that time, the violinist Stefi Geyer, on September 6, 1907. “*The purpose of life,*” he told her, “*for instance, as far as I am concerned, it is, on however small a scale, to give a few people some minor pleasures; on a bigger scale, to work for the good of that set of corrupt demi-gentlemen we call the Hungarian intelligentsia by collecting folk-songs, etc., etc.*”¹² Already by the summer of that same year he had begun to compose for her the *Concerto for Violin and Orchestra*, which he completed in February 1908; when he sent it to her their relationship had already ended and the composition (presented publicly only 50 years later) was designated as the *1st Violin Concerto*. It is a work that expresses a profound and intimate sorrow. After their parting, however, there were two further newly-composed works which served appropriately as a cruel reminiscence: *Two Portraits for Orchestra*, in expression sarcastic and ironic, and forming a programmatic pendant to the concerto. This was the beginning of a psychic, expressive and stylistic rupture, which was markedly carried over into Bartók’s subsequent work.

In July 1906 Bartók collected Hungarian folk songs in Békéscsaba region. He wrote down 83 songs, of which he recorded 47 on phonograph. In August he returned again to the Hrlica estate; this time, however, it was not for a holiday

¹¹ Dille, D.: op. cit., p. 36.

¹² Béla Bartók *Letters*, op. cit., p. 82.

but for a musico-folklorist study stay. In Hrlica he collected and recorded Slovak folk songs from several singers of both sexes. He returned again to the Fischers in October and extended his collector's interest to further villages also. In search of Slovak folk songs he went to Ratkovské Bystré, Ratková, Filier and Krokava.

At the beginning of November 1906 Bartók came to Bratislava to visit his mother and for a concert recital. From there, on November 3, 1906 he wrote to his friend Lajos Dietl about his collecting work in Gemer: "*I have hardly practised for the past six months; so for 2 weeks now, I have had to set to and force my fingers to play unimportant popular items. I had the piano taken to the famous Gerlice plain in Gömör County. The practising has not been at all to my taste; it's a nuisance, and I'd far rather have spent my time collecting as many more songs as possible. After spending every evening for 3 weeks in Slovakian villages, I have not been able to get down more than 150 songs; I phonographed 80.*

Could you come to us for a few days at Christmas? I invite you to a song-collection excursus in the neighbouring villages. It's very interesting, especially the phonographing. Your knowledge of Russian (!) might be useful to us among the Slovaks."¹³

By autumn Bartók had written down 219 Slovak folk songs in Gemer. In writing the texts on the Hrlica estate he was assisted by the Fischers' disabled daughter Anna: witness the song texts in her hand which are found in the Bartók archive in Budapest. Bartók went alone to further villages, letting Anna Fischer check his texts.

Anna Fischer's letters to Bartók, and later letters from Aranka Fischer, bear witness to this collaborative work of recording. Correspondence with the Fischers' daughters had a work-related content on the one hand (Anna sent him corrected written versions of the texts of Slovak folk songs) but also a friendly and reminiscent character. The daughters took a further interest in Bartók's composing work in 1906, when they asked him for his arrangements of folk songs. In a letter of August 31, 1906 Anna wrote to him that she had written down texts from Zuzka Drábová in the kitchen, and also on a Sunday afternoon: "*Quite ideally I sat on your bench; Zuzka sat on the grass, did her embroidering and dictated to me. There are ink-smudges in a few places; they happened because I was in a great hurry and the sheets were still quite wet.*"¹⁴ She mentions how Mária and Strapko (the servant and the dog) told her that they were concerned about Bartók, while Anna Fischer quoted Mária's words in Slovak: "*You are sad without this gentleman*". Bartók was interested in the context and meaning of the texts and asked Anna to find out some other things. On August 3 she wrote to him: "*I discovered that in Russian mythology Lada is the goddess of beauty and love, and single girls used to bring her sacrifices. Do you remember? The*

¹³ Ibid., p. 68.

¹⁴ These and other details are included in the following studies: Elscheková, A.: *Béla Bartók a slovenská ľudová pieseň* (Béla Bartók and the Slovak Folk Song). In: *Hudobný život* 13 (1981) No. 5, pp. 6-16; dtto: *Význam pobytov Bélu Bartóka v Gemi* (The Significance of Béla Bartók's Stays in Gemer). In: *Obzor Gemera* 14, 1983, pp. 185-189, from which texts and references to further sources are drawn upon in the present study, pp. 37ff.

words Ej, Lado, Lado, are in one of the wedding songs.”¹⁵ Béla Bartók used this in his cycle of compositions *For Children* (Vol. III, No. 4.).

In the course of the next few years contacts with the Fischers gradually die out. Bartók launched into new research in the Nitra region during further years of collecting.

Reconstructive research at a distance of almost 60 years provided few new items of knowledge, especially as regards Bartók's relations with the Fischer family, whose circle played such an important part at the outset of his artistic career. The family had died out. Some of the siblings went to Hungary and overseas. Only three sisters remained on the estate, supporting themselves by the cultivation of healing plants. In the course of World War II their property was plundered and all three sisters died in the course of a few weeks. Remembrances of Bartók and the Fischers lived on in the minds of those Hrílica people who had worked on this estate. They also provided some photographic documents, especially the Fischers' last co-worker who served them up to 1945, Ľudovít Keder from Ratková.

Song researches conducted in 1963-5, and especially in 1972, produced records of the folk songs which are included in *Slovak Folk Songs* by Bartók. In part they are identical, and the texts of many songs correspond; some, however, have modified tunes and texts. The songs come from singers who belonged to Bartók's generation (born between 1888 and 1907). Since Bartók made records of many songs which were popular then (and still are to this day), no manifest differences were evidenced in the repertoire from the early 20th century. There were also some songs written down during the second half of the 20th century, in the form in which they appear in *Slovak Folk Songs*. Among Béla Bartók's, published also in his Slovak collection, there were *Sadaj, slnko, sadaj* (Go Down, Sun, Go Down), *Idú, idú sukeňíci* (There Go the Clothsellers), *Vini hodi čierňáva* (The Vine The Feast The Dark), and many more.¹⁶ The differences are less a result of changes in tradition than of Bartók's practice of writing down individual variant renderings, which differ from those recorded from other singers, their generational peers, sixty years later.

The song tradition in Gemer had a distinct influence on Bartók, especially when he was forming his new style elements inspired by folklore. Even his first arrangement of the Hungarian song *Piros alma* carries within it (in the half cadences and descending fourths) elements of the Gemer song tradition, which are not characteristic of the Hungarian folk songs of Transylvania.

By comparative research in the 1920s Bartók himself discovered that those elements are fragments of an originally semi-popular song, which had passed through stages of change in the Hungarian and Slovak folk setting. One may call it a Slovakised, abbreviated melody; it was the first that he arranged under the designation of *Székelyi népdal*. He writes about this in *Das ungarische Volkslied*.¹⁷ Vera Lampert also refers to it in her essay *Quellenkatalog der Volksliedbearbeitungen*

¹⁵ Op. cit.

¹⁶ Bartók, Béla: *Slovenské ľudové piesne* (Slovak Folk Songs). I. zv., Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied. Bratislava 1959, Nos. 40, 388a, 244.

¹⁷ Bartók, Béla: *Das ungarische Volkslied*, Budapest 1925, pp. 92-93.

von Bartók. Ungarische, slowakische, rumänische, ruthenische, serbische und arabische Volkslieder und Tänze.¹⁸

We wish to draw attention to one further immediate consequence of his study of the Gemer folk songs. In 1908-9 Bartók created *For Children*, a cycle of small piano pieces where he arranged 85 folk songs, including 43 Slovak folk songs in the third and fourth fascicule. While in the Hungarian section he used material principally from his own work as a collector, in the Slovak section he attempted a more comprehensive, all-Slovakian selection of song material, as far as his knowledge went; he was helped in this by an acquaintance with the *Slovenské spevy* collection ('Slovak Songs', published in the 19th century), Medvecký's *Detva*,¹⁹ and songs collected by Mikuláš Schneider-Trnavský. There were 18 songs from *Slovenské spevy* (volumes 1 and 2), 3 tunes from Medvecký, and 12 tunes from his own Gemer records, hence more than a quarter of the material. Added to these were three tunes from the Nitra region (from Lapáš, Dražovce and Klátová Nová Ves); 9 tunes do not have any text given; and one tune is for a fujara. Among the arranged songs, Nos. 3, 4, 23, 24, 37 are from Filier, Nos. 26, 27, 39, 43 are from Hrlica, and Nos. 11, 14 and 25 from Ratkovské Bystré.

Apart from that, Bartók used two tunes from the Gemer-Malohont region from *Slovenské spevy* (Nos. 12 and 30). It is therefore obvious that he was using the fruits of his own collecting work in Gemer even in later years. And when we take into account that this cycle of light piano pieces quickly became an officially codified teaching textbook in Hungary, we may well imagine that the Gemer songs penetrated deep into the consciousness of schoolgoing youth. *For Children* has since gained a broad international popularity; it remains an up-to-date work, and in the modern piano literature it is unquestionably the most frequently played and most appreciated cycle developing the musical imagination of children. And many of the Gemer tunes are among those most highly valued, for their tonal charm and melancholic broad melos (for example, Nos. 11 and 25). It is evident, then, that Bartók's stay in Hrlica left permanent traces in him, and that he drew upon his researches in later years also when forming his new musical language, which begins to germinate precisely in the years 1906-7. It is then that a new phase makes its appearance in the musical thinking of Béla Bartók. The cycle went through partial alterations in 1918 and 1934, and Bartók conducted the final revision in 1945, the year of his death. A conviction of the importance of the first cycle of folk songs impelled him throughout his life. For comprehension of the folk song it has undiminished importance even after the passage of many decades, as shown, for example, in Vladimír Godár's transcription for voice and string quartet (CD *Slovenské spevy*, Pavian Records 2015).

In subsequent decades his collecting journeys took him to many other regions of Slovakia; he also traversed dozens of villages in Hungary and Romania and sought new creative inspirations in Balkan and oriental music. Hrlica and some other Ge-

18 *Documenta Bartókiana*, Vol. 6. Budapest 1981, pp. 19ff. (Lampert, Vera: *Folk music in Bartók's Compositions. A Source Catalogue. Arab, Hungarian, Romanian, Ruthenian, Serbian and Slovak Melodies*. Budapest 2008.

19 Medvecký, K. A.: *Detva* Monograph 1915 (new edition Martin 2016).

mer villages are at the inception of Bartók's new creative dialogue with the musical culture of the Eastern European peoples. Thus far, however, we are still far from being able to comprehend its consequences in detail, to relate his Gemer records on a deeper level to his first arrangements of folk songs and to see the forms of their mutation and transformation in his compositional practice.

The renewed publication of Béla Bartók's collection enables us to penetrate deeper into the genesis of his music and the formation of its style. Relevant to those are two life-changing experiences: his contact with the folk music of the Central European peoples, and his journey from late-romantic to modern music, both of them conceived and fashioned in his own personal manner. These changes accompanied him as early as the works of his youth, as set out in detail by Denijs Dille²⁰ (those being closely linked with Bratislava), and also in the later work, bound up with folk music in a variety of forms, linkages, ideas and arrangements.²¹ The folk songs changed Bartók's thinking and feeling about music, becoming decisive factors in his life and art thereafter.

Alica Elscheková, Oskár Elschek, 2019
Translation *John Minahane*

20 Dille, D.: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks: 1890 – 1904*. Bärenreiter Verlag, 1974.

21 Lampert, Vera: op. cit 2008.

Ú V O D

Bartók patrí dnes medzi najvýraznejšie postavy hudby nášho storočia a čím ďalej sa jeho meno stáva pojmom i medzi hudobnými folkloristami, hoci podstatná časť Bartókovej hudobnofolkloristickej práce je pre verejnosť ešte neznáma, resp. sa vidí skoro výlučne v spojitosti s jeho kompozičnou činnosťou. Veď z 11 000¹ ľudových melodických zápisov B. Bartóka bolo vydaných niečo vyše 2000 a jeho najväčšie práce ležia dodnes v rukopise. Pritom Bartókova umelecko-kompozičná a vedecko-muzikologická práca je tak organicky spojená, vzájomne podmienená, že nie je možné jednu pochopiť bez dôkladného štúdia druhej. Päť štýlových periód v tvorbe B. Bartóka značí súčasne v Bartókovej folkloristickej práci paralelné pracovné obdobia a vždy nový prístup z umeleckého i vedeckého stanoviska k ľudovej hudobnej tradícii. Veď štýlový prelom v Bartókovej hudbe v rokoch 1907—1908 nie je možné si vysvetliť bez jeho obratu k ľudovej hudbe a tak isto sa v celom tvorivom odkaze Bartókovom naskytne celý rad problémov, ktorých riešenie je nemysliteľné bez dôkladnej znalosti pôvodných folklórnych prameňov, ktoré sa stali pre Bartóka živnou pôdou po celý jeho umelecký vývoj.

Folkloristická práca nie je pre Bartóka len životnou epizódou, vedľajšou činnosťou popri kompozičnej práci, ale v jeho vlastných očiach bola celkom rovnocenná s jeho umelecko-tvorivou prácou.² A dnes, keď hodnotíme Bar-

¹ Zapísal viac ako 3700 maďarských, 3500 rumunských, 3223 slovenských, 89 tureckých, 65 arabských a vyše 200 ukrajinských, juhoslovanských a bulharských ľudových piesní a inštrumentálnych skladieb.

² 3. novembra 1906 po svojom druhom výskume na Slovensku píše, že po celé tri týždne by bol najradšej miesto cvičenia zapisoval čím viac slovenských ľudových piesní. Roku 1907 hodnotí svoje vymenovanie za profesora klavírnej hry na budapeštianskej hudobnej akadémii len z toho hľadiska, že mu umožnilo usadiť sa v Maďarsku a pokračovať v začatých hudobnofolkloristických štúdiách (Önéletrajz, 1921). Roku 1920 v období bieleho teroru uvažoval o možnosti opustiť Maďarsko. Aj keď uvažoval o možnosti usadiť sa niekde v západnej Európe, predsa sa nakoniec nemôže odhodlať opustiť východnú Európu a píše (20. januára 1920, *Listy III*): „Ľudové piesne ma nepúšťajú na

tókov odkaz, je zrejmé, že jeho folklorstická práca svojim významom, svojou rozsiahlosťou a svojimi novátorskými, metodickými i materiálovými výsledkami priniesla také trvalé hodnoty pre dnešnú folkloristiku, aké priniesol svojou hudobnou tvorbou do umelej hudby nášho storočia.

V Bartókovej folkloristickej práci môžeme sledovať štyri pracovné periódy.

I. 1906—1918 (zbieranie a zapisovanie). Bartók v tomto období zapísal 10 700 maďarských, slovenských, rumunských, ukrajinských, juhoslovenských, bulharských a arabských ľudových piesní, ktoré analyzoval, začal systematizovať³ a vydávať.⁴ (*Cântece poporale românești din comitatul Bihar*, Ac. Rom. București 1913). Bartók si vyhraňuje osobitú vyspelú metódu hudobnofolklornej dokumentácie, pričom najcennejšie piesne nahráva na fonograf (nahrál viac ako 2000 fonografických valcov). Vytvára si presný systém transkripcie ľudových piesní, ktorý po celý život zdokonaľuje a dotvára.

II. 1919—1928 (analýza a systematizácia). Bartók po znemožnení ďalšej zberateľskej práce začína celý ním zapísaný materiál analyzovať, včítane iných zbierok maďarských, slovenských, moravských, českých a rumunských. Pre všetok tento materiál vypracúva detailný systém triedenia, vychádzajúci z formálnej, rytmickej, metrickej a kadenčnej stavby piesní. Na základe takto systematizovaného materiálu vyvodzuje svoje prvé sumárne i parciálne uzávery o maďarskom, slovenskom a rumunskom materiáli. V tomto období definitívne spracoval slovenský materiál do formy uzavretej zbierky (1928) a vyložil svoj názor na genézu a hudobnosťovú podstatu maďarskej ľudovej hudby v práci *A magyar népdal* (1924). Bartók si v tomto období vyhranil jasný názor na pojem,⁵ pôvod a vývoj ľudovej hudby a zaoberá sa organizačno-metodickými problémami európskej hudobnofolkloristickej a hudobnoetnologickej práce.⁶ Pokračuje v parciálnom publikovaní

západ, všetko je márne, ťahajú ma na východ.“ Podľa vlastných slov B. Bartóka „Najšťastnejšie chvíle môjho života boli tie, ktoré som strávil v dedinách medzi sedliakmi“ (*Magyar népzene és új magyar zene*, 1928). Aj pre emigráciu do USA po fašizácii Maďarska sa rozhodol preto, že dostal ponuku z columbijskej univerzity pracovať na vydaní srbo-chorvátskych piesní (s ktorými sa začal zaoberať roku 1933—1934). V prvom liste, v ktorom píše v lete 1945 o Maďarsku, zaujíma sa o osud 13 000 maďarských piesňových zápisov, ktoré pripravoval do roku 1940 do tlače (21. júla 1945, *Listy II*).

³ Roku 1912 v článku *Az ősszehasonlító zenefolklor* sa prvý raz zaoberá problémami triedenia. Pracoval na tejto problematike už aspoň od roku 1908—1909.

⁴ Roku 1910 ponúkol svoje slovenské zápisy na vydanie „priateľom slovenských spevov“ v Martine a svoju rumunskú zbierku D. Kiriacovi. Roku 1913 zadáva Bartók spolu s Kodályom do Kisfaludi Társaság návrh na vydanie maďarských ľudových piesní.

⁵ „Mi a népzene“ (1920).

⁶ *Musikfolklore Musikblätter des Anbruch*, I (1919), „Zenefolklore- kutatások Magyarországon.“ Zenei Szemle I (1929).

svojich rumunských zberov (*Volksmusik der Rumänen von Maramures, München 1923*).

III. 1929—1940 (porovnávanie). Bartók celú svoju zberateľskú, analytickú i systematizačnú prácu od začiatku konal s tým konečným zámerom, uskutočniť široko založenú komparačnú prácu na základe hudobnofolklorneho materiálu stredoeurópskeho i juhovýchodoeurópskeho, aby tým získal obraz o autochtónnych štýlových vrstvách a typoch maďarského hudobného folklóru; mohol oddeliť pôvodné od prebraného. Bartók tento svoj pôvodne úzky pracovný rámec obmedzený len na maďarskú problematiku vo všetkých fázach svojej hudobnofolkloristickej činnosti podstatne rozšíril a vytvoril nielen samostatné zbierky slovenských, rumunských, srbo-chorvátskych a tureckých piesní, ale sa usiloval o čo možno najucelenejšiu hudobnoštýlovú charakteristiku týchto kultúr v ich celistvosti a až potom pristúpil k porovnávacím prácam. Preto výsledky Bartókovej komparácie sú vecné a objektívne, neskresľujú vzťahy medzi ľudovými kultúrami ako často mnohé novšie i staršie porovnávacie práce, ktoré vytrhávajú a izolujú jednotlivé javy pri porovnávaní, nechápuc ich v kontexte určitého hudobného štýlu určitej kultúry. Bartók každý melodický typ preskúmal z hľadiska jeho štylistickej a funkčnej začlenenosti či už v maďarskej, slovenskej alebo rumunskej folklórnej tvorivosti a až potom pristúpil k porovnávaniu. Pre túto vedeckú korektnosť bol Bartók neraz vystavený útokom či už zo strany maďarských (1913, 1920) alebo rumunských (1936) nacionalistov. Prvé výsledky svojich porovnaní zverejnil roku 1934 pod názvom *Maďarská ľudová hudba a ľudová hudba susedných národov*. Medzi základné komparačné problémy, ktoré Bartóka najviac zaujali, patri pôvod maďarskej pentatoniky, rozšírenie novouhorskeho štýlu, pôvod rumunskej hora lunga a neskoršie bulharského rytmu. Aby si tieto otázky ozrejmil, odchádza roku 1936 na zberateľskú cestu do Anatólie.⁷ V tom istom roku vydáva prácu *Miért és hogyan gyűjtsünk népzene-t*, v ktorej metodicky zhrňa svoje dlhoročné zberateľské skúsenosti. Od roku 1934 pracuje B. Bartók v Maďarskej akadémii vied na príprave celého dovtedy zapísaného maďarského piesňového materiálu do tlače (12 000 melódii). Bartók do roku 1940 reviduje už po tretí raz svoje fonografické záznamy maďarských a rumunských ľudových piesní a zakladá systematický melodicko-komparatívny katalóg stredoeurópskej ľudovej hudby (s 30 000 piesňami). V rokoch 1934—1940 reviduje svoj systém triedenia maďarských ľudových melódii s ohľadom na rytmickú štruktúru piesní, pričom už neprišiel k záverečným, redakčným a edičným prácam na maďarskom materiáli, lebo roku 1940 pre neustále sa zostrujúcu medzinárodnú i vnútropolitickú situáciu v Európe emigruje do USA.

⁷ *Népdalgyűjtés Törökországban*. (1937).

IV. 1941—1945 (syntéza, štýlová kritika a genetika). Cieľom Bartókovej cesty do zámoria bola columbijská univerzita, kde sa nachádzala bohatá zbierka gramofónových platní M. Parryho so srbo-chorvátskymi piesňami. Roku 1941—1942 pracoval na transkripcii ženských piesní z tejto zbierky, ktorú pripravil do tlače s obsiahlym úvodom.⁸ Prvé úvodné kapitoly tejto zbierky o otázkach transkripcie, analýzy a systematizácie ľudových piesní patria k najzaujímavejším štúdiám, ktoré sa v hudobnofolkloristickej literatúre vôbec napísali o týchto problémoch. Nie je možné sa tomu diviť, veď predstavovali syntézu temer 40 ročných skúseností B. Bartóka, pričom zapísal temer 11 000 piesní a inštrumentálnych skladieb, analyzoval a systematizoval okolo 40 000 východoeurópskych ľudových piesní. Bartók skúmal srbo-chorvátsky materiál sub species dôkladnej typovej štýlovej znalosti maďarského, slovenského, rumunského, ukrajinského, moravského, českého, bulharského, tureckého a arabského materiálu. Aj keď si v tejto práci Bartók rozoberaný materiál rozvrhuje podľa kritérií, ktoré si vyhranil v dvadsiatych rokoch — forma, slabičná stavba, tónový rad, rozsah, rytmika a prednes, predsa ich premieňa svojou analyticko-štatistickou a štýlovo-kritickou metódou na nástroj neobyčajnej precizity a exaktnosti. Porovnaním sa usiluje vniesť svetlo do pôvodu melódii s malým rozsahom u Srbov a Chorvátov poukazom na arabské pramene a na staroslovanskú kultúru.

V rokoch 1942—1944 pracuje na systematizácii 2546 rumunských ľudových melódii a 1700 textov, ktoré roztriedil do troch zväzkov a uložil v hudobnej knižnici columbijskej univerzity.⁹ Bartók v hudobnej časti uplatnil svoj systém typového roztriedenia (zväzok I, II), kým v treťom zväzku podľa tematických a motivických skupín spracoval texty, oddeliac ich od hudobnej časti svojej zbierky. Všetky tri zväzky opatril obšírnymi úvodnými, analytickými staťami. Rumunská zbierka je syntézou všetkých Bartókových dovtedajších edičných skúseností a prináša realizáciu jedného z jeho starších plánov — vydať textovú a hudobnú časť folklórneho materiálu osve, pretože nie je možné na jednotnom základe vyhovujúco analyzovať a roztriediť piesňové texty a melódie. V tom istom období dokončil Bartók aj svoju zbierku 89 tureckých piesní, ktoré uložil tak ako rumunskú zbierku v knižnici columbijskej univerzity.¹⁰ Toto pracovné obdobie bude možné dôkladne zhodnotiť len vtedy, ak budú vydané i tieto dodnes v rukopise ležiace zbierky. Bartókovo hudobnofolkloristické dielo predstavuje materiálve i vedeckometo-

⁸ Zbierka vyšla roku 1951: *Serbo-Croatian Folk-songs*, Columbia Univerzity Press.

⁹ Rumanian Folk-Music.

¹⁰ Turkish Folk-Music from Asia Minor. V tejto knižnici sa nachádza i analytická tabuľka 3400 juhoslovanských piesní, ktorú vyhotovil Bartók pri prácach na svojej srbo-chorvátskej zbierke a ktorú neuverejnil.

dicky uzavretý celok, v ktorom prešiel celým vývojom od najinformatívnejšej terénnej dokumentácie po jej najzložitejšie formy, od jednoduchej transkripcie k najvyššej hudobnoštýlovej analýze a vedeckej komparácii, až po prípravu typologických piesňových edícií.

*

V júli 1906 Bartók začal zbierať maďarské ľudové piesne a v auguste podniká svoju prvú zberateľskú cestu na Slovensko, zapisuje a fonografuje slovenské ľudové piesne v Gemeri. Aj keď Bartók spočiatku nezbiehal veľmi intenzívne (zapisal do roku 1913 asi 730 slovenských ľudových piesní), už v tomto období poznal, analyzoval a roztriedil 3000 slovenských ľudových melódií, väčšinou z dovtedy vydaných *Slovenských Spevov* (ktoré vydanie vysoko oceňuje),¹¹ a roku 1910 ponúka redakcii svojich dovtedy zozbieraných 400 piesní na vydanie. Hoci pre názorovú nezhodu B. Bartóka s redakciou *Slovenských Spevov* neprišlo k uverejneniu piesní, neupúšťa od zbierania slovenských ľudových piesní a od myšlienky pripraviť ich na vydanie. Píše národopisnému pracovníkovi S. Bobálovi — ktorý všestranne podporoval Bartókovu zberateľskú prácu roku 1913—1914 v Honte — že mieni pokračovať v zbieraní tak dlho, kým nebude mať 2000—3000 zápisov; tieto potom vedecky spracuje a zašle na vydanie do Prahy.¹² Súčasne ponúka S. Bobálovi spoluredakciu na tejto práci — pri usporiadaní a spracovaní textovej časti zbierky. Pri tejto práci na Honte pomýšľal na monografické spracovanie malej obce Kostolné Moravce, v ktorej sa mu podarilo zapísať za tri dni 180 piesní. Aj keď sa neskôršie vracia do tejto obce a zbiera v okolitých dedinách, po spoznaní hudobne osobitej valaskej kultúry v severnejších horských oblastiach na Pohroní upúšťa od svojho pôvodného zámeru. Bartók sa dal do zbierania s takou energiou, že od jari 1915 do jari 1916 zapisal na Pohroní temer 1800 melódií. Našiel tu piesňový materiál nevidanej hudobnej bohatosti v kvantitatívnom i kvalitatívnom zmysle; napríklad v tomto období zapisal od jedinej speváčky z Poník — vtedy 40 ročnej Zuzanny Spišiakovej — 507. piesní a od niekoľkých ďalších vyše 100 piesní. Bartókovi sa podarilo za pomerne krátky čas sústrediť 3409 slovenských ľudových melódií s približne 4000 textami, takže mohol pristúpiť k ich syntetickému spracovaniu. Z jeho vlastných zápisov je 3223 melódií,¹³ Z. Kodály mu dal k dis-

¹¹ O tejto zbierke napísal roku 1911: „Slov. Spevy sú tak významnou zbierkou, akých je len málo, takže neskôr ich určite budú používať mnohí zahraniční bádatelia...“

¹² Slovenská hudba II (1958), č. 1, 17.

¹³ Do týchto počítame i Bartókove zápisy, ktoré znotoval podľa fonografických nahrávok M. Vikara z rokov 1903—1907 z Považia (145 piesní).

pozícii 113 zápisov¹⁴ a A. Baník 73 piesní. Celkove zbierka obsahuje materiál z rokov 1900—1918. Keďže Bartók hneď po začatí svojej zberateľskej práce začal riešiť otázky analýzy, triedenia a vzájomnej konfrontácie piesní a skoro mal k dispozícii rozsiahle vlastné piesňové katalógy, spracovanie a príprava celého slovenského materiálu do tlače trvala mu pomerne krátko. S prípravou začal roku 1919 a už v jeseni 1920 mal vypracovaný celkový rozvrh vydania a časť rukopisu hotovú. Prvý zväzok zbierky dokončil v októbri 1922, druhý zväzok v auguste 1924 a tretí zväzok v máji 1928. Časti rukopisu odovzdával postupne Matici slovenskej na vydanie. Bartók chcel pokračovať v práci vyhotovením súpisových a analytických tabuliek a variantných registrov k zbierke. Upustil však od tohto zámeru vidiac, že sa pri vydaní vlastnej piesňovej zbierky narazilo na mnohé problémy odbornoredakčné i technické, ktoré neustále odďaľovali vydanie rukopisu. Uvažovalo sa o mnohých variantoch pozmenenia a doplnenia rukopisu, medzi ktorými roku 1931¹⁵ Bartók privítal obzvlášť návrh redakcie oddeliť melódie od textov a podujal sa roztriediť texty v zvláštnom zväzku textov, podľa tematiky (tak ako to urobil roku 1942—1943 vo svojej rumunskej zbierke). Zložité redakčno-vydateľské otázky, veľká komplikovanosť rukopisu, nedostatočný styk s Bartókom a mnoho iných komponentov odsúvalo a preťahovalo vydateľské práce do nekonečna; nenapravilo ich ani prevzatie redakčných prác samým Bartókom (roku 1935). Začiatok svetovej vojny nadohro ukončil snahy o vydanie.

Zbierka slovenských piesní je svojím rozsahom najväčším materiálovým komplexom, ktorý Bartók spracoval nielen preto, že je v ňom uverejnený homogénny slovenský materiál 3409 melódií z jeho vlastných zberov, ale aj preto, že v zbierke je analyzovaných a hudobne systematizovaných 12 200 melódií slovenských, moravských a českých. Bartók svoj slovenský materiál usporiadal do 1620 melodických typov a porovnal ich s dovtedy prístupnými a vydanými zbierkami a tým šťastie utriedil aj tento materiál. Šťastie hovoríme preto, lebo údaje uvedené pod jednotlivými melódiami ako Var. mel. obsahujú často melódie, ktoré sa viac alebo menej vymykajú z pojmu variant a stoja s pôvodným typom len vo vzdialenejšom hudobnosťilovom kontexte (to sa vzťahuje najmä na citovaný český materiál). Údaje uvedené ako ďalšie súvislosti α), β), γ) atď. sú ešte vo voľnejšom vzťahu k hlavnému typu, a preto melodických typov je v citovaných údajoch oveľa viac, ako ich vyjadruje základný počet 1620. Bartók zbieral piesne najmä na južnom Slovensku vzhľadom na svoj pôvodný zámer porovnať hudobný folklór maďar-

¹⁴ V tejto zbierke nachádzame prvé zápisy ľudových piesní vôbec od Z. Kodálya — z roku 1900 z čias jeho gymnaziálnych štúdií v Trnave. (Napríklad č. 221 c., 247. tejto zbierky.)

¹⁵ *Listy III* (8. augusta 1931).

ský a slovenský a len v rokoch 1915—1918 sa dostal do stredoslovenskej hudobnoštýlovej oblasti. Túto skutočnosť treba brať do úvahy, ak by sme chceli vyvodiť určité zovšeobecňujúce závery o slovenskom hudobnom folklóre z Bartókovej zbierky.¹⁶ Aj keď hudobnoštýlove najbohatšie oblasti sú na severozápadnom, severnom a východnom Slovensku, Bartókova zbierka svedčí aj o bohatej spevnej tvorivosti na južnom Slovensku; napríklad za dva roky sa Bartókovi podarilo zapísať v obci Kostolné Moravce 339 piesní a v Ponikách 639 melódii.¹⁷

Bartók celý svoj materiál usporiadal hudobne nanajvýš prehľadne, takže temer slovníkovým spôsobom možno po príslušnej analýze nájsť pre porovnávaciu prácu v tejto zbierke ktorúkoľvek melódiu, aj keď, samozrejme, treba počítať s tým, že tak ako pri samej analýze, tak aj pri jej zatriedení môže rôznosť posudzovania a tým preniknutie subjektívnych momentov značne ovplyvniť výsledok porovnania. Systém triedenia, ktorý uplatnil Bartók pri práci so slovenským materiálom, kryje sa v základe so systémom, ktorým pracoval i s maďarským materiálom (jednotnosť metódy i kritérii, to bola nevyhnutná podmienka, aby Bartók mohol, uskutočniť porovnávanie vo východoeurópskom meradle). Zatiaľ však v triedení tejto zbierky trochu do pozadia kritérium historicko-genetické.¹⁸

Bartókova zbierka má pre hudobnofolkloristickú prácu na Slovensku mimoriadny význam, lebo predstavuje výsledok neobyčajne premysleného pracovného postupu ako v samej terénnej dokumentácii, tak aj v transkripcii, ako pri analýze, tak aj pri triedení materiálu a spôsobu jeho prípravy na vydanie. Edičná metóda, ktorú Bartók realizoval v tomto vydaní, nevyskytuje sa v dvadsiatych rokoch ojedinele len na Slovensku, ale v celej vtedajšej vydavateľskej praxi svetovej folkloristiky. Hoci zberateľská práca mala na Slovensku svoju tradíciu¹⁹ už pred Bartókom a od vzniku tejto zbierky prebehli roky sústavnej a intenzívnej práce,²⁰ vydanie Bartókových slovenských ľudových piesní ostalo dodnes jedno z najdôležitejších a najaktuálnejších úloh našej hudobnej folkloristiky.

¹⁶ Bartók sám v práci *Maďarská ľudová hudba a ľudová hudba susedných národov*, vyvodiac závery svojich maďarsko-slovenských komparácií z tohto materiálu, píše, že „ďalšie zbieranie prípadne môže zmeniť tento obraz“ — výsledky porovnania (List V. Žgancovi z 27. októbra 1934) — *Uj Zenei Szemle*, VII (1956), č. 9, str. 11.

¹⁷ Pritom treba poznamenať, že Bartók pri zapisovaní vyberal piesne — piesne v tej istej obci už zapísané a nahrané zapisoval, len ak išlo o nové, jemu neznáme varianty.

¹⁸ Dnes pri triedení slovenských piesní považujeme za prvoradé historicko-genetické kritérium tonalitu, ktorá spája hudobnoštýlove a typové celky našej kultúry veľmi homogénne a jednoznačne.

¹⁹ Do roku 1900 bolo zapísaných temer 5000 melódii.

²⁰ Dodnes je k dispozícii 35 000 melodických zápisov, vyše 15 000 zvukových záznamov slovenského hudobného folklóru, z ktorých bolo uverejnených 7500 melódii.

Bartókov význam pre slovenskú kultúru nespočíva len vo vedeckej práci hudobnofolkloristickej, ale aj v umelecko-kompozičnej. Hoci Bartók nebol jedným z prvých, ktorý pozdvihol našu ľudovú hudobnú tradíciu do umelej hudobnej tvorby — lebo takéto snahy sa prejavovali už od šesťdesiatych rokov minulého storočia medzi slovenskými skladateľmi — predsa vedel našej ľudovej piesni dať také umelecky presvedčivé rúcho, že v tejto forme prvý raz prenikla na fórum európskej hudobnej kultúry. Bartók si celkom programove postavil za jeden z tvorivých cieľov svojou hudobnou tvorbou priniesť do európskej hudobnej kultúry maďarské ľudové a vôbec východo-európske invenčné podnety. Zaumienil si ukázať cez svoju tvorbu vysokú umeleckú hodnotu hudobného folklóru juhovýchodnej Európy a urobil to vskutku geniálnym a jedinečným spôsobom. Spojil tak organicky svoj vlastný hudobný výraz, svoju individuálnu tvorivú erudíciu s hudobnou kultúrou ľudu východoeurópskych národov ako žiadny hudobný skladateľ pred ním ani po ňom. Toto spojenie nepramenilo len z vonkajších hudobnoštylistických podnetov, ale vychádzalo z najvnútornejšej ľudskej podstaty B. Bartóka — z jeho neoblomnej viery v ľud, v jeho tvorivé sily, ktorý má obrodíť našu spoločnosť a súčasné umenie.

Pre pochopenie a hudobnoštylovú analýzu diela B. Bartóka má riešenie otázky jeho vzťahu k hudobnému folklóru kľúčový význam. V Bartókovej tvorbe je to však problém mimoriadne zložitý vzhľadom na nesmiernu mnohostrannosť hudobného pretlmočenia, prehodnotenia, spracovania, štylizovania a organického stotožnenia sa Bartóka s ľudovým hudobným myslením. Riešeniu všetkých týchto problémov sa nedostane skôr exaktnej a spoľahlivej materiálnej základne, kým nebudú vydané všetky zbierky B. Bartóka s jeho hudobnými transkripciami. Tieto predstavujú primárny materiálový inšpiračný hudobný fond, ktorý sa stal pre Bartókovu tvorbu smerodajný, pretože tento materiál podrobil komplexnému hudobno-sluchovému i teoreticko-analytickému štúdiu, lebo tento materiál Bartók sám prvý raz fixoval, prvý raz mu dal uzatvorenú formu ako umeleckému faktu jeho notáciou.

Spôsoby, ako Bartók pracoval s týmto ľudovým materiálom, boli rozmanité, môžeme ich však diferencovať na štyri základné typy (aj keď temer v každom diele nájdeme nový individuálny prístup):

1. jednoduchá úprava, transkripcia ľudových piesní (ľudová pieseň ostáva základnou formovou jednotkou skladby, ľudová melódia sa harmonizuje a spája so sprievodom — *Pre deti, Slovenské ľudové piesne*).

2. Spracovanie ľudovej piesne, pričom sa táto (ako celok) stáva základným tematickým materiálom diela (Improvizácie na maďarské ľudové piesne, Tri rondá s ľudovými nápevmi, 44 duetta).

3. Voľné využitie melických alebo rytmických prvkov ľudovej hudby (Drevený princ, II. a III. klavírný koncert).

4. Bartókove invenčne samostatné výtvy, ktoré však hudobnosťou umelecky výrazove vychádzajú z ľudovej hudby (Mikrokosmos, Concerto).²¹

Je len málo skladieb, ktoré by jednoznačne patrili k jednému typu, lebo vo všetkých vývinových periódach využíva Bartók všetky možnosti uplatnenia ľudovej hudby vo svojom diele, aj keď niekedy niektoré stoja markantnejšie v popredí ako ostatné. Napríklad v období prelomu a kryštalizácie Bartókovho štýlu 1907—1918 — z 39 opusov je 24 založených na úpravách ľudových piesní (pričom Bartók prechádza od klavírných úprav k vokálnym komorným a k sborovým žánrom). Zatiaľ čo v období do roku 1930 pracuje Bartók s ľudovým materiálom oveľa voľnejšie, v posledných dvoch vývinových periódach prevládajú nápevy Bartókovej pôvodnej invencie v duchu ľudovom.

Otázka Bartókovej melodiky a rytmiky je, samozrejme, príliš zložitá na to, aby sa mohla riešiť len z hľadiska ľudových, hudobných útvarov východoeurópskych, bez náležitého zhodnotenia týchto zložiek Bartókovej hudby z hľadiska európskej hudobnej tradície a vývinových tendencií hudby nášho storočia. Ľudový prameň Bartókovho diela ostáva v tomto komplexe problémom nepochybne základným. Ľudová hudba bola pre Bartóka východiskom i hudobnotechnicky; tak sám vysvetľoval nadvládu homofončnosti vo svojom diele (aspoň do tridsiatych rokov), princíp čo možno najväčšej melodickej ekonómie, koncentrovanosti hudobnej tektoniky a výrazu, princíp variačný i harmonickú stavbu. Pre Bartóka východiskom nového poňatia harmónie boli hudobné systémy, ktoré poznal v ľudovej hudbe východoeurópskych národov a ktoré mu umožnili rozbiť tradičnú durmolovú tonalitu. Dielňou, kde si Bartók vyhaňoval nové tonálne princípy, boli úpravy a transkripcie ľudových piesní v počte vyše 280 (odhliadnuc od štylizácií) — medzi nimi okolo 160 maďarských, 75 slovenských a 45 rumunských.

Slovenské piesne zanechali najsilnejšie stopy na vyhaňovaní tonálnej a harmonickej stavby Bartókových diel. Hneď na svojej prvej zberateľskej ceste roku 1906 v Gemeri spoznal Bartók lydičké a mixolydičké melódie (pozri v tejto zbierke napríklad č. 31 a., 170 b., 186 c., d., 694., 1039., 1586., 1587); v období štýlového prelomu — 1907—1908 — ich poznal do 150, z toho 25 z vlastných zápisov, a do roku 1918 pracoval s 550 lydičskými a mixolydičskými slovenskými ľudovými melódiami. Tento tónový rad sa stal pre Bartókovu tvorbu typický, jedným z najmarkantnejších štýlových prvkov. Prvý raz s týmito tónovými radmi začal pracovať roku 1908—1909 v III. — IV. diele *Pre deti*, pri úpravách slovenských piesní — lydičnosť a mixoly-

²¹ Bartók roku 1931 vyhaňuje svoj vzťah k ľudovému materiálu v článku *A paraszt zene hatása az ujbab műzenére* a v liste z 10. januára 1931 O. Beuovi (*Listy III*). B. Szabolcsi detailnejšie diferencuje Bartókov vzťah k ľudovej hudbe v článku *Bartók és a népzene*. Új Zenei Szemle I (1950).

dičnosť sa objavila hneď v 12 piesňach tohto radu. Roku 1910 sa objavuje v Škicách pri úprave a štylizácii dvoch rumunských ľudových piesní a číslo III. je zrejmosťou harmonicko-melodickej štúdiou v použití tritónu. Roku 1915—1916 zapísal Bartók na Slovensku okolo 200 lydičských piesní a je to súčasne obdobie, keď sa v Bartókových skladbách tento tonálny systém silne kryštalizuje nielen pri úpravách slovenských a rumunských piesní, ale aj v druhom kvartete (2. a 3. vete) a najmä v pantomíme *Podivný mandarín* (1918—1919), v ktorej základnú harmonickú kostru tvorí spojenie jednej čistej a zväčšenej kvarty v takom istom tonálnom systéme, v akom je aj číslo 1 a 4 upravených slovenských piesní z roku 1917. Túto pieseň uvádza Bartók roku 1928 vo svojej americkej prednáške *Magyar népzene és új magyar zene* ako príklad, z ktorého odvodil zväčšený kvartový akord (je to pieseň č. 25 a. tejto zbierky). Akustický tónový rad sa v ďalšej tvorbe B. Bartóka uplatňuje nielen v spojení s melodikou, ale aj v celom harmonickom myslení. V melodike je lydičnosť spojená veľmi často s typickým tritónovým motívom c h f g, ktorý sa prvý raz objavuje roku 1908—1909 v IV. diele *Pre deti*, č. 36. (Kebych ja vedela, *Sl. Sp. II*, 359) a nespočetne ráz v komorných vokálnych i orchestrálnych skladbách.²² V upravených alebo štylizovaných slovenských piesňach tento motív nájdeme roku 1917 (Trávnica z Hladľa) v *Štyroch slovenských ľudových piesňach* (č. 15 f. zbierky), vo variovannej forme v druhej vete (téma scherza) II. klavírneho koncertu, kde je zrejme i slovenská rytmická päťtaktová descendenčnosť (túto rytmickú stavbu nájdeme pri č. 174.—178. tejto zbierky). Tento ľudový motív c h f g je v Bartókovej tvorbe rovnako typický ako známe d fis a cis²³ a naposledy vo vyhranenej forme ho nájdeme v IV. časti Concerta pre orchester, ktorého úvodná téma hoboje pripomína výrazovú i hudobnú štylizáciu našich archaických melódii, z ktorých upozorňujeme len na niekoľké z Bartókovej zbierky — č. 19., 34 a., b., h., 943. a č. 1518. Pre Bartóka boli tieto nové ľudové tonálne systémy rámcom, v ktorom rozvíjal celý svoj vlastný osobitý hudobný svet, a tak im dal pečať svojej individuálnej tvorivej jedinečnosti.

Pre Bartóka bola umelecká i vedecká práca nekonečným úporným bojom v zmocňovaní sa nových svetov, bola bojom o nové, ľudskejšie ideály, bojom o novú obrodu spoločnosť, bojom o novú hudobnú kultúru, ktorá vie národy spájať, vie svojou sugestívnou erudívnosťou strhnúť, očistiť a obrodíť. Veríme, že toto vydanie prispieje k pochopeniu zložitej, bohatej a mnohotvárnej umeleckej osobnosti tohto veľkého génia.

. Oskár Elsček

²² V úpravách rumunských ľudových piesní ho nájdeme v Škicách a v Rumunských Kolindách II. rad č. 7—8.

²³ Dva portréty I. časť; Desiat ľahkých klavírných skladieb č. 1. atď.

EINLEITUNG

Bartók ist eine der markantesten Persönlichkeiten der Musik unseres Jahrhunderts und zählt zu den hervorragendsten Volksmusikforschern unserer Zeit, obwohl der wesentliche Teil seiner wissenschaftlichen Arbeit noch unbekannt ist, beziehungsweise fast ausschließlich nur im Zusammenhang mit seinem Musikschaffen gesehen wird. Von Bartóks 11000¹ Volksliederaufzeichnungen sind bis heute beiläufig 2000 herausgegeben worden. Seine umfangreichsten Arbeiten — obwohl jahrzehntelang druckreif — warten auf ihre Veröffentlichung. Bartóks künstlerisch-kompositorische und musikwissenschaftliche Arbeit ist so organisch verbunden, dass es nicht möglich ist die eine ohne die Kenntnis der anderen umfassend zu begreifen.

Die 5 Stilperioden bedeuten in dem Schaffen Bartóks zugleich parallele Arbeitsabschnitte in der künstlerischen und wissenschaftlichen Auswertung der Volksmusiktradition. Es ist unmöglich eine andere Deutung für Bartóks Stilumbruch in den Jahren 1907—1908 zu finden als durch seine Annäherung zur Musikfolklore, so wie es in seinem Schaffen unzählige Probleme gibt, deren Lösung — ohne eine eingehende Kenntnis, der für Bartóks künstlerische Entwicklung ausschlaggebenden Folklorequellen undenkbar ist.

Für Bartók ist die musikfolkloristische Tätigkeit keine Lebensepisode, sie ist seiner künstlerischen Arbeit nicht untergeordnet.² Für ihn selbst hatte sie denselben Wert wie sein kompositorisches Schaffen. Bartók hat auf wis-

¹ Bartók hat 3700 ungarische, 3500 rumänische, 3223 slowakische, 89 türkische, 65 arabische und mehr als 200 ruthenische, südslawische und bulgarische Volkslieder und Instrumentalstücke aufgezeichnet.

² Den 3. November 1906 nach seiner zweiten Sammelreise in der Slowakei schreibt Bartók, dass er die drei Wochen am liebsten die ganze Zeit slowakische Volkslieder gesammelt hätte anstatt Klavier zu üben. Bartóks Ernennung im Jahre 1907 zum Professor der Budapester Musikakademie war für ihn, wie er selbst in seiner Selbstbiographie schreibt, deswegen so wertvoll, da sie ihm den bleibenden Aufenthalt in Ungarn ermöglichte, und die Fortsetzung seiner musikfolkloristischen Studien möglich machte. (*Selbstbiographie*, Musikped. Ztschr. Wien 1918); 1920 in der Zeit des weissen Terrors erwog Bartók die Auswanderung aus Ungarn. Obwohl er sich mit den Gedanken trug sich

senschaftlichem Gebiete gleichwichtige Ergebnisse erzielt und diese sind gleichwertig mit dem, was Bartók durch sein kompositorisches Schaffen in die moderne Kunstmusik Bleibendes gebracht hat. Die musikfolklorische Tätigkeit Béla Bartóks kann in vier Arbeitsperioden gegliedert werden:

I. 1906—1918 (Sammlung und Aufzeichnung von Volksliedern).

In diesem Zeitabschnitt hat Bartók 11 000 ungarische, slowakische, rumänische, ukrainische, südslawische, bulgarische und arabische Volkslieder aufgezeichnet, die er eingehend analysierte, systematisierte³ und für die Herausgabe vorbereitete.⁴ (*Cantece populare romanesti din comitatul Bihar*, Ac. Rom. Bucuresti 1913). Bartók erarbeitete eine eigene Methode des Sammelns mit phonographischer Registrierung der Volkslieder (cca. 2000 Phonographenwalzen) und eine exakte Transkriptionsmethode, die er während seines ganzen Lebens erweiterte und präzierte.

II. 1919—1928 (Analyse und Systematisierung).

Die Beendigung des ersten Weltkrieges und der Zusammenbruch Ungarns bereiteten Bartóks systematischer Sammelarbeit ein Ende. Anstatt dieser widmete er sich der wissenschaftlichen Untersuchung seiner eigenen Sammlungen, zu denen er noch weitere ungarische, slowakische, mährische, tschechische und rumänische Volksliedausgaben zum Vergleich heranzog. Den Ausgangspunkt bildete die Detailanalyse von Form und Rhythmus, Metrik, Kadenzstruktur, die Bartók bei der Klassifizierung des Melodienmaterials

in Westeuropa anzusiedeln (Berlin, Wien), konnte er sich doch nicht dazu entschliessen Osteuropa zu verlassen. Er schrieb den 20. Jänner 1920 (*Briefe* III. Bd.): „Die Volkslieder lassen mich nicht nach Westen, es ist alles umsonst, sie ziehen mich nach Osten“. Nach Bartók eigenen Worten „...die glücklichsten Tage meines Lebens waren die, die ich in Dörfern, unter Bauern verbrachte...“ und über seine Beschäftigung mit der Musikfolklore schreibt Bartók 1943: „...dass die Zeit die ich mit dieser Arbeit verbracht habe, die schönste Zeit meines Lebens war, die ich um nichts in der Welt missen möchte.“ Auch für die Emigration nach den USA (nach dem Anwachsen des Faschismus in Ungarn), entschied sich Bartók auf Grund des Angebotes der Columbia-Universität, um serbokroatische Volkslieder zur Ausgabe vorzubereiten (mit den Studium südslawischer Volkslieder begann Bartók 1933—34). In seinem ersten Brief über Ungarn (21. Juli 1945, *Briefe* II.) ist Bartók in erster Reihe um das Schicksal der 13 000 ungarischen Volksliedaufzeichnungen — mit denen er bis 1940 gearbeitet hatte — interessiert.

³ Das erste Mal befasst sich Bartók mit den Fragen der Klassifizierung im Jahre 1912 in dem Artikel „*Az összehasonlító zenefolklor*“ (Die vergleichende Musikfolklore). Er arbeitete an diesem Problem schon seit den Jahren 1908—1909.

⁴ Im Jahre 1910 stellte Bartók seine slowakische Volksliedersammlung den „*Priatelja Slovenských Spevov*“ (Freunde der slowakischen Gesänge) in Martin zur Verfügung. D. Kiriac übergab er seine rumänischen Volksliedaufzeichnungen zur Ausgabe. Im Jahre 1913 unterbreiteten Bartók und Kodály ihren Entwurf der Ausgabe ungarischer Volkslieder in der „Kisfaludy Gesellschaft“.

auswertete. Aus dieser Arbeit zog Bartók seine ersten wissenschaftlichen Schlussfolgerungen über die ungarischen, slowakischen und rumänischen Volksmusikstile. In diesem Zeitabschnitt beendete Bartók die Systematisierung seiner slowakischen Volksliedaufzeichnungen und legte sie im Jahre 1928 in definitiver Form druckreif für die Herausgabe vor. Bartók veröffentlichte im Jahre 1924 sein grundlegendes Werk über das ungarische Volkslied, in dem er vom musikstilistischen und genetischen Standpunkt die ungarische Volksmusik in möglichst synthetischer Form erfasste, er ging von 7800 Melodienaufzeichnungen aus. Bartók stellte eine höchst exakte und klare Definition des Begriffes Volkslied auf⁵ und befasste sich eingehend mit den organisatorisch-methödischen Aufgaben der europäischen Musikethnologie.⁶ Weiters bereitete Bartók rumänisches Volksliedmaterial zur Herausgabe vor (*Volksmusik der Rumänen von Maramures*, München 1923).

III. 1929—1940 (Vergleichung).

Bartók strebte von Anfang mit seiner Sammelarbeit und Analyse eine zusammenfassende vergleichende Arbeit an, die sich auf das Volksliedmaterial von Mittel- und Südosteuropa stützt, mit dem Ziel ein klares Bild über die autochthonen und übernommenen Formen der ungarischen Volksmusik zu bekommen, um Urwüchsiges vom Lehngut abzusondern. Bartók hat diese eingeschränkte Zielsetzung — in der ungarischen Problematik — in allen Phasen seiner musikfolkloristischen Arbeit überschritten und schuf nicht nur selbständige Sammlungen slowakischer, rumänischer, serbokroatischer und türkischer Volkslieder, sondern er war auch bestrebt jede dieser Volkskulturen in ihrer Stileigenart mit einer womöglichst weitgehenden Arbeits-synthese zu umfassen. Erst nach dieser Arbeit trat er an den Vergleich der einzelnen Volksmusikstile heran. Aus diesem Grunde sind die Ergebnisse Bartóks komparativer Arbeit objektiv ohne die Beziehungen zwischen den einzelnen Kulturen fehlzuzeichnen, wie es in älteren und neueren Vergleichungsarbeiten der Fall ist, in denen einzelne Stilelemente aus der Gesamtheit der Volksmusik herausgerissen werden, ohne ihre richtige Stellung in den einzelnen Kulturen zu erkennen und zu erklären. Bartók untersuchte vorerst jeden Melodientyp von dem Standpunkt seiner stilistischen und funktionellen Einfügung in die ungarische, slowakische oder rumänische Volksmusik und erst nach solcher Vorarbeit unterwarf er denselben Typ einer vergleichenden Betrachtung. Die wissenschaftliche Korrektheit und Unvoreingenommenheit, mit der Bartók an das Studium der Wechselbeziehungen zwischen den einzelnen Kulturen herantrat, setzen ihn den Angriffen der ungarischen (1913, 1920) und rumänischen (1936) Chauwinisten aus. Die erste

⁵ „*Mi a népzene*“ (Was ist Volksmusik), 1920.

⁶ „*Musikfolklore*“, Musikblätter des Anbruch, I, 1919.

wissenschaftliche Zusammenfassung seiner komparativen Forschung legte Bartók 1934 unter dem Titel „Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker“ der Öffentlichkeit vor. Bartóks Interesse ist auf die Untersuchung einiger Grundprobleme konzentriert von denen wir auf den Ursprung der ungarischen Pentatonik, die Verbreitung des neuungarischen Stils, den Ursprung der rumänischen „*hora lunga*“ und später des bulgarischen Rhythmus hinweisen. Um diese Fragen näher zu beleuchten, unternahm Bartók 1936 eine Forschungsreise nach Anatolien.⁷ In demselben Jahr wurde seine Studie „*Warum und wie sollen wir Volksmusik sammeln*“, in der Bartók seine langjährigen Sammlererfahrungen methodisch zusammenfasst, veröffentlicht. Vom Jahre 1934 an arbeitet Bartók in der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. In dieser Zeit begann er mit den Vorbereitungsarbeiten für die Herausgabe einer synthetischen, ungarischen Volksliedersammlung. Bis zum Jahre 1940 revidierte Bartók zum dritten Mal seine Transkriptionen von ungarischen und rumänischen Volksliedern nach den Phonogrammen und baute die Grundlagen einer systematischen Melodienvergleichung — mit der Anlegung eines melodisch-komparativen Kataloges — der Mittel- und Südosteuropäischen Volksmusik (mit 30 000 Melodien) auf.

1934—1940 unterwarf Bartók sein System der Einordnung ungarischer Volksmelodien vom Standpunkte der rhythmischen Struktur der Lieder einer Revision. Es war Bartók nicht gegönnt die Arbeit an dieser ungarischen Volksliederausgabe zu Ende zu führen, denn die im Jahre 1940 sich verschärfende politische Situation, zwang ihn nach den USA auszuwandern.

IV. 1941—1945 (Synthese-stilkritische und genetische Untersuchungen).

Einer der Beweggründe die Bartók zu der Ausreise nach New York veranlassten, war die an der Columbia-Universität sich befindende Schallplatten-sammlung serbokroatischer Volkslieder, aufgenommen von dem Literaturhistoriker M. Parry. In den Jahren 1941—1942 befasste sich Bartók mit der Transkription lyrischer Frauenlieder aus dieser Sammlung, die er dann mit einer einleitenden Abhandlung für die Herausgabe vorbereitete.⁸ Die ersten Kapitel dieser einleitenden Studie über die Fragen der Aufzeichnung der Analyse und Klassifizierung von Volksliedern gehören zu den aufschlussreichsten und wertvollsten Verallgemeinerungen, die in den musikethnologischen Schrifttum über dieses Problem vorliegen. Diese Studien stellen die Arbeitssynthese 40jähriger musikethnologischer Forschungen dar, in deren Verlauf Bartók über 11 000 Lieder und Instrumentalstücke aufzeichnete und

⁷ „*Népdalgyűjtés Törökországban*“ (Auf Volkslied-forschungsfahrt in der Türkei“, 1937.

⁸ Die Sammlung wurde 1951 (*Serbo-Croatian Folk-songs*, Columbia University Press) herausgegeben.

gegen 40 000 osteuropäische Volkslieder musikalisch systematisierte. Bartók untersuchte das serbokroatische Material vom Standpunkt eingehender melodisch-typologischer und musikstilistischer Erkenntnis des ungarischen, slowakischen, rumänischen, ukrainischen, mährischen, tschechischen, bulgarischen, türkischen und arabischen Volksliedmaterials. Obwohl Bartók die Analyse des serbokroatischen Materials nach den Kriterien gliederte, die er sich in den zwanziger Jahren erarbeitete — Form, Metrik, Tonreihe, Ambitus, Rhythmus, Vortrag — verwandelt er diese mit seiner analytisch-statistischen und stilkritischen Betrachtungsweise in ein Werkzeug ungemein präziser und exakter Forschungsmethode. Bartók versuchte mit dem Hinweis auf arabische und altslawische Quellen den Ursprung der Melodien mit kleinem Ambitus bei den Serbokroaten zu klären.

Im Jahre 1942—1944 arbeitet Bartók an der Systematisierung von 2546 rumänischen Melodien und 1700 Volksliedtexten aus seiner Sammlung, welche er nach Beendigung in drei Bände gegliedert der Musikbibliothek der Columbia-Universität zur Aufbewahrung übergab.⁹ Im musikalischen Teil der Sammlung (Band I., II.) brachte Bartók seine musiktypologische Einreihungsmethode zur Geltung; im dritten Band wurden die Texte nach ihrem thematischen und motivischen Inhalt verarbeitet und von dem musikalischen Teil der Sammlung abgesondert, zur Veröffentlichung bereitgestellt. Alle drei Bände versah Bartók mit einer ausführlichen analytischen Einführung. Die rumänische Sammlung stellt die Synthese Bartókscher Editionstechnik dar und bringt die Verwirklichung einer seiner älteren Pläne — die gesonderte Herausgabe von Volksliedmelodien und Liedertexten, da beide Strukturen nicht einer gemeinsamen typologischen Einordnung unterworfen werden können, ohne die eine oder andere einer Unkonsequenz preiszugeben.

In demselben Zeitraum hatte Bartók seine Arbeit an seiner Sammlung von 89 türkischen Melodien abgeschlossen und sie wie die rumänische Volksliedsammlung in der Bibliothek der Columbia-Universität untergebracht.¹⁰

Die letzte folkloristische Arbeitsperiode Bartóks in ihrer ganzen Grösse und Mannigfaltigkeit zu übersehen wird erst durch die Herausgabe dieser bis auf den heutigen Tag der Forschung unzugänglichen handschriftlichen Sammlungen ermöglicht werden. Bartóks musikfolkloristisches Werk stellt wie vom materiellen so auch vom wissenschaftlich-methodischen Standpunkt ein geschlossenes Ganzes dar, in welchem Bartók die ganze Entwicklung von der informativsten Terrainarbeit bis zu ihren kompliziertesten Formen durcharbeitete, von der einfachsten Transkription bis zur höchstentwickelten Stil-

⁹ *Rumanian Folk-Music*.

¹⁰ „*Türkisch Folk-Music from Asia Minor*“. In dieser Bibliothek befindet sich die analytische Tabelle von 3400 südslawischen Volksliedern, die Bartók zu seiner Arbeit über die serbokroatischen Volkslieder angefertigt, aber nicht veröffentlicht hatte.

analyse und Vergleichung, bis Aussarbeitung von grossangelegten melodisch-typologischen Volkliewerausgaben.

Bartók hatte im Juli des Jahres 1906 die systematische Erforschung der ungarischen Musikfolklore begonnen und einen Monat später begann er auch seine Sammelarbeit in der Slowakei mit der Aufzeichnung und Phonographierung von slowakischen Volksliedern im Komitat Gemer. Obwohl Bartók von Anfang an die Sammelarbeit in der Slowakei nicht in grösserem Ausmasse betrieb (er hatte bis zum Jahre 1913 730 slowakische Volkslieder aufgezeichnet) so kannte er doch schon zu diesem Zeitpunkt gegen 3000 slowakische Volksmelodien, grösstenteils von der veröffentlichten Sammlung „*Slowakische Gesänge*“, die er hoch schätzte.¹¹ Dieses ganze Melodienmaterial hatte Bartók schon einer eingehenden Analyse unterworfen und systematisiert. 1910 hatte Bartók der Redaktion der „*Slowakischen Gesänge*“ 400 seiner Volksliedaufzeichnungen zur Ausgabe bereitgestellt, und obgleich man wegen Meinungsverschiedenheiten zwischen der Redaktion und Bartók nicht zu der Veröffentlichung dieser Liedaufzeichnungen herangetreten war, widmet sich Bartók weiterer Sammelarbeit in der Slowakei und liess nicht von dem Gedanken ab, seine Sammlung zur Herausgabe vorzubereiten. Er schreibt den Folkloristen S. Bobál — welcher seine Sammelarbeit in den Jahren 1913—1914 im Komitat Hont grosszügig unterstützte — dass er die Sammelarbeit bis zur Aufzeichnung 2000—3000 slowakischer Volkslieder fortsetzen werde, um sie dann druckreif nach Prag zu senden.¹² In diesem Brief fordert Bartók S. Bobál auf als Herausgeber der slowakischen Liedertexte mitzuwirken. Da es Bartók in dem kleinen Dorf Kostolné Moravce des Komitates Hont in 3 Tagen gelungen war 180 Liedermelodien aufzuzeichnen, dachte er an das Verfassen einer Liedermonographie aus diesem Dorfe. Wenn auch Bartók in den späteren Jahren in Kostolné Moravce und den umliegenden Ortschaften sammelte, liess er doch von diesem Vorhaben ab, nachdem er in den nördlich gelegenen Gebirgsgegenden des Pohronie (Grangebiet) mit einem neuen und ungemein interessanten Musikstil in Berührung gekommen war. Bartók widmete sich mit solcher Intensität der Sammelarbeit, dass er vom Frühjahr 1915 bis zum Frühjahr 1916 in dem Pohronie-Gebiet (Grangebiet) 1800 Melodien aufzeichnete. Bartók fand in dieser Gegend ein Liedermaterial von grosser Reichhaltigkeit wie im quantitativen so auch im qualitativen Sinne. Es gelang ihm in dieser Zeitspanne von der 40-jährigen Sängerin Susanne Spišiak aus der Ortschaft Poniky 507 Melodien und von einigen weiteren Sängerinnen je 100 Melodien zu sammeln. Dieses Arbeitstempo ermögliche es

¹¹ Über diese Sammlung schreibt Bartók im Jahre 1911 folgendes: „*Slov. Spevy* ist nämlich eine so bedeutende Sammlung, wie es deren nur wenige gibt, und sicher werden sich später viele ausländische Musikwissenschaftler mit ihr befassen...“

¹² *Slovenská hudba* (Ztschr.), II, 1958, Nr. 1, S. 17.

Bartók binnen kurzer Zeit eine ansehnliche Sammlung 3409 slowakischer Volksliedermelodien und 4000 Liedertexte anzulegen und zu einer zusammenfassenden Arbeit heranzutreten. Von Bartóks eigenen Aufzeichnungen enthält diese Sammlung 3223 Melodien,¹³ Z. Kodály¹⁴ stellte Bartók 113 und A. Baník 73 slowakische Volksliederaufzeichnungen zur Verfügung. Alle diese Aufzeichnungen entstanden in den Jahren 1900—1918. Da sich Bartók gleich bei Beginn seiner Sammelarbeit den Fragen der Volksliedanalyse, Systematisierung und Vergleichung widmete und diese Vorarbeiten in umfangreiche Melodienkataloge zusammenfasste, konnte er die Drucklegung der slowakischen Volksliedersammlung binnen kurzer Zeit abschliessen.

Im Jahre 1919 begann Bartók mit der Einordnung seiner slowakischen Volksliederaufzeichnungen und im Herbst 1920 hatte er schon den Entwurf der ganzen Ausgabe ausgearbeitet und einen Teil der Handschrift fertiggestellt. Den ersten Band beendete Bartók im Oktober 1922, den zweiten im August 1924 und den dritten Band im Mai 1928. Die einzelnen abgeschlossenen Teile der Sammlung wurden von Bartók sukzessiv der Matica slovenská zur Ausgabe übergeben. Bartók wollte die Arbeit mit der Anfertigung von analytischen Tabellen und einem Variantregister fortsetzen, da aber die Herausgabe des Liederteils wegen der Probleme der Editionstechnik immer wieder herausgeschoben wurde, liess er von diesem Vorhaben ab. Zwischen den Alternativen der Modifizierung der Ausgabe begrüsst Bartók im Jahre 1931¹⁵ den Antrag der Redaktion, die Melodien von den Texten getrennt zu veröffentlichen und war geneigt, die Liedertexte in einem separaten Band dem Inhalt nach zu ordnen (so wie er es später im Jahre 1942—1944 in seiner rumänischen Sammlung getan hat). Komplizierte Fragen der Editionstechnik, die bei einer so gross angelegten Volksliedausgabe zu lösen waren, hinderten das Zustandekommen der Ausgabe in absehbarer Zeit; und nicht einmal die Übernahme der Leitung der Redaktionsarbeiten von Bartók selbst konnte das Arbeitstempo entscheidend beschleunigen. Der Ausbruch des zweiten Weltkrieges machte die Veröffentlichung auf lange Zeit unmöglich.

Die slowakische Volksliedersammlung ist das umfangreichste Volksmusikmaterial, das Bartók synthetisch verarbeitete; nicht nur deshalb weil Bartók in ihr das homogene Material von 3409 slowakischen Volksliederaufzeichnungen aus eigener Sammelarbeit konzentrierte, sondern auch darum, weil in der

¹³ In diese rechnen wir auch die Transkriptionen, die Bartók auf Grund phonographischer Aufnahmen M. Vikárs (aus den Jahren 1903—1907. *Považie* 145 Lieder) aufgezeichnet hat.

¹⁴ In dieser Sammlung finden wir Kodálys erste Volksliederaufzeichnungen überhaupt die er 1900 als Gymnasist in Trnava gesammelt hat. (z. B. Nr. 221 e, 247 dieser Sammlung).

¹⁵ *Briefe* III, (8. August 1931).

Sammlung 12 200 slowakische, mährische und tschechische Melodien musikalisch geordnet und systematisch verarbeitet dem Wissenschaftler vorgelegt werden. Bartók ordnete seine eigene Sammlung in 1620 melodische Typen und verglich diese mit den ihm bis zur Zeit zugänglichen Volksliedpublikationen. Er systematisierte diese teilweise; „teilweise“ sagen wir deshalb, weil in den Angaben die unter den einzelnen Melodietypen als *Var. mel.* angeführt werden, befinden sich auch solche, die nicht dem Begriff Variante unterstellt werden können und mit dem Haupttypus in mehr oder minder losem strukturellem Zusammenhang stehen (das bezieht sich vor allem auf die angeführten tschechischen Varianten). Weitere Zusammenhänge, die unter α), β), γ) . . . zu finden sind; sind in einer noch loseren Beziehung zu den Haupttypen, so dass in den vergleichenden Angaben beträchtlich mehr Melodientypen vertreten sind als die angeführten 1620, denen sie in der Systematisation untergestellt werden. Bartók sammelte vor allem in der Südslowakei — ausgehend von seinem ursprünglichen Plan der Vergleichung der ungarischen und slowakischen Musikfolklore — und erst in den Jahren 1915—1918 lernte er gründlicher den Musikstil der Mittelslowakei kennen. Diese Konzentrierung von Bartóks Forschungsarbeit war vorwiegend auf den südlichen Teil und teils auch auf die Mittelslowakei beschränkt; dies müssen wir bei einer eventuellen Verallgemeinerung über die slowakische Volksmusik — von dieser Sammlung ausgehend — in Betracht ziehen.¹⁶ Obwohl, die an Volksmusikstilen reichsten Gebiete sich in der Ost- und Nordslowakei befinden, ist es Bartók gelungen auch in der Südslowakei einen Volksliedbestand von erstaunlicher Vielfalt aufzudecken; z. B. in der Ortschaft Kostolné Moravce sammelte Bartók in zwei Jahren 339 und in Poniky 639 slowakische Volksliedmelodien.¹⁷

Bartók ordnete dieses Material in einer musikalisch höchst übersichtlichen Weise, so dass beinahe mit lexikaler Sicherheit eine Vergleichung der Liedermelodien möglich ist. Die Vergleichungsanalyse kann freilich in ihrem Endresultat durch eine subjektive Betrachtungsweise beeinflusst werden und kann so das Einreihen und die Auffindung von Varianten erschweren. Das Klassifizierungssystem, welches Bartók bei den slowakischen Volksliedmelodien als Ausgangspunkt benutzte, korrespondiert im wesentlichen mit seinem Einreihen der ungarischen Volkslieder, da die Einheitlichkeit des Systems und

¹⁶ Bartók selbst schreibt nach der Abfassung seiner Arbeit über die slowakisch-magyarischen Wechselbeziehungen: „Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker“ an V. Žganec (27. Oktober 1934): „... dass weitere Sammlungen dieses Bild verändern können.“ (*Új Zenei Szemle*, VII, 1956, Nr. 9, S. 11.)

¹⁷ Zu dem sei bemerkt, dass Bartók bei der Sammelarbeit Lieder in demselben Dorf schon einmal aufgezeichnet und phonographiert, nur dann wieder aufzeichnete, wenn es sich um neue unbekannte Varianten handelte.

der Methode die Voraussetzung für den Vergleich der osteuropäischen Volksmusikstile darstellte. Bei der Klassifizierung der slowakischen Volkslieder war für Bartók das historisch-genetische Kriterium nicht so ausschlaggebend, wie bei der Arbeit mit der ungarischen Volksmusik.¹⁸

Bartóks Volksliedersammlung hat für die musikethnologische Arbeit in der Slowakei eine ausserordentliche Bedeutung. Sie stellt das Ergebnis einer äusserst zielbewussten Forschungsmethode dar, nicht nur was die Sammelarbeit, Transkription, Analyse und Klassifizierung betrifft, aber auch im Bezug auf die Art der Vorbereitung dieser Lieder zur Herausgabe. Bartóks Editionstechnik war in den zwanziger Jahren nicht nur in der Praxis der slowakischen Volksliedausgaben einzigartig, sondern in der europäischen Musikethnologie überhaupt. Obwohl schon vor Bartók in der Slowakei die musikfolkloristische Arbeit ihre Tradition hatte¹⁹ und seit der Entstehung von Bartóks Sammlung Jahre systematischer und ergebnisreicher Forschungsarbeit vergangen waren,²⁰ blieb bis auf heute die Herausgabe der slowakischen Volksliedersammlung von B. Bartók eine der wichtigsten Aufgaben.

*

Bartóks Bedeutung für die slowakische Kultur beruht nicht nur seiner wissenschaftlich-musikfolkloristischen, sondern in gleichem Masse auch auf seiner künstlerischen Tätigkeit. Obgleich Bartók nicht als erster die slowakische Volksmusik als Quelle für die künstlerische Verarbeitung heranzog — denn solche Bestrebungen fanden unter den slowakischen Komponisten der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts reichen Anklang — gab er doch als erster unserer Volksmusik eine solche künstlerisch überzeugende Fassung, dass sie in dieser Form zum ersten Mal auf das höchste Forum der europäischen Musikkultur Zutritt fand. Das Ziel, welches Bartók erstrebte, war die Bereicherung und Wiederbelebung der neuen europäischen Musik durch ungarische und überhaupt osteuropäische Volksmusikstile. Er wollte durch seine Musik auf die Schönheit der osteuropäischen Volksmusik hinweisen und dies gelang ihm in ganz genialer und einzigartiger Weise. Er verband seinen persönlichen musikalischen Ausdruck so organisch mit der Musikkultur Osteuropas wie kein Künstler weder vor noch nach ihm. Diese Stilverschmelzung fusste nicht nur auf äusserlichen musikstilistischen

¹⁸ Heute wird bei der Klassifizierung der slowakischen Volkslieder in erster Reihe die Tonalität in Betracht genommen, da durch diese sehr eindeutig und homogen einzelne Melodiestile und Typen eingeordnet werden.

¹⁹ Bis in das Jahr 1900 wurden beinahe 5000 Melodien aufgezeichnet.

²⁰ Bis zur Zeit stehen uns 35000 Melodieaufzeichnungen, 15000 Tonaufnahmen slowakischer Volksmusik zur Verfügung, von denen 7500 veröffentlicht wurden.

Anregungen, sondern entsprang der innerlichsten menschlichen Substanz B. Bartóks — aus seinem unerschütterlichen Glauben an das Volk, an dessen schöpferische Kraft, die bei der Entfaltung und Wiedergeburt der Gesellschaft und Kunst richtunggebend sein wird.

Die musikwissenschaftliche Analyse von Bartóks Werk ohne eingehende Kenntnis der osteuropäischen Musikfolklore ist undenkbar. Bartóks Beziehung zur Musikfolklore ist ungemein vielfältig, von der Transkription und Verarbeitung, durch die Stilisierung bis zur Verschmelzung seiner individuellen Erudition mit dem musikalischen Denken des Volkes. Der Lösung dieser Probleme in Bartóks Musikschaffen wird erst dann eine verlässliche Grundlage gegeben werden, wenn alle jene Volksliedersammlungen veröffentlicht sein werden, die Bartóks eigene Liederaufzeichnungen enthalten. Die Liederaufzeichnungen stellen den primären Inspirationsstoff dar, welcher für sein Schaffen von entscheidender Bedeutung war, denn er unterwarf diese Materie einem komplexen musikalisch-gehörsinnlichen, wie auch theoretisch-analytischen Studium, da er diesem Stoff mit der Notation das erste Mal eine abgeschlossene Form als künstlerische Erscheinung gab.

In Bartóks kompositorischem Schaffen können wir vier Grundtypen der Auswertung der Volksmusik differenzieren:

1. Die einfache Transkription der Volkslieder (das Volkslied bildet die Grundform und den Grundinhalt der Komposition, es wird harmonisiert oder mit einer Begleitung versehen — *Für Kinder; Slowakische Volkslieder*).

2. Verarbeitung des Volksliedes als ungeteilte Einheit — als Ganzes; (dieses liefert das thematische Material für die Komposition-*Improvisationen über ungarische Bauernlieder; Drei Rondos über Volksweisen; 44 Duos*).

3. Die freie Verarbeitung einzelner rhythmischer und melodischer Elemente aus der Volksmusik (*Der holgeschnitzte Prinz; II. und III. Klavierkonzert*).

4. Werke, die auf Bartóks ursprünglichen Inventionsschöpfungen beruhen, denen aber die Volksmusik in ihrem Formgebilde oder Ausdruck als Muster vorschwebte (*Mikrokosmos; Concerto*).²¹

Es gibt nur wenige Werke, welche eindeutig zu einem der angeführten Typen gehören, da Bartók in allen Perioden seiner künstlerischen Entwicklung bestrebt war alle Formen der Auswertung der Volksmusik in seinem Schaffen zu bannen und zur Geltung zu bringen, obzwar ein Typ manchmal im Vordergrund steht und manchmal in seiner Bedeutung zurückfällt. Z. B. in der Zeit des Umbaus und der Ausprägung von Bartóks Stil (1907—1918)

²¹ Bartók präzisiert seine Beziehung zu der Volksmusik in dem Artikel „*Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit*“ und in seinen Brief zu O. Beu vom 10. Jänner 1931 (*Briefe* III.). B. Szabolcsi differenziert Bartóks Beziehung zur Volksmusik in der Studie „*Bartók és a népzene*“ (Új Zenei Szemle I, 1950) Bartók und die Volksmusik (Bartóks Weg und Werk, Schriften und Briefe, Corvina Budapest).

sind von 39 Werken 24 auf Volksliedtranskriptionen aufgebaut (zuerst in den Klavierversionen, in der Sololiedform und später in den Chorverarbeitungen). Bis in die dreissiger Jahre arbeitete Bartók mit dem Volksliedmaterial viel freier und in den letzten zwei Entwicklungsperioden sind Bartóks ursprüngliche Inventionselemente — im Volksliedstil gehalten — im übermass.

Die Frage der Bartókschen Melodik und Rhythmik ist freilich viel zu kompliziert, um sie nur sub specie der osteuropäischen Volksmusik zu erörtern, ohne die Betrachtung dieser grundlegenden Elemente vom Standpunkt der europäischen Musiktradition und vom Standpunkt der Entwicklungstendenzen der Musik unseres Jahrhunderts. Die Frage der Verankerung von Bartóks musikalischer Sprache in der Volksmusik bleibt in diesem Fragenkomplex dennoch die entscheidendste. Die Volksmusik war für Bartók auch ein Ausgangspunkt in musiktechnischen Fragen. Durch sie erklärt Bartók das Übergewicht der Homophonie in seinen Werken (bis zu den dreissiger Jahren), das Prinzip von der höchstmöglichen Ausdruckskonzentration, der Konzentration der Melodik und Tektonik in seinem Schaffen, das Variationsprinzip und den harmonischen Aufbau. Für Bartóks Konzeption der harmonisch-vertikalen Denkungsweise war das Studium von den Tonsystemen der osteuropäischen Völker von grosser Bedeutung, da sie ihm die Sprengung der traditionellen Dur-Mol Tonalität ermöglichten. Die Stätte wo sich Bartók neue Ausgangspunkte der tonalen Denkungsweise schuf, waren die Volksliedverarbeitungen — über 280 an der Zahl (abgesehen von den Volksliedstilisationen), unter ihnen ungefähr 160 ungarische, 75 slowakische und 45 rumänische Volkslieder.

Die slowakischen Volkslieder beeinflussten am stärksten Bartóks tonale und harmonische Ausdrucksweise. Schon während seiner ersten Forschungsreise durch die Slowakei — im Jahre 1906 im Komitat Gemer — hatte er Gelegenheit, lydische und mixolydische Lieder kennenzulernen (z. B. in dieser Sammlung die Aufzeichnungen Nr. 31a, 170b, 186c, d, 694, 1039, 1586, 1587); in der Zeit 1907—1908 kannte Bartók schon 150 dieser Liedertypen — 25 von diesen aus eigenen Aufzeichnungen — und bis zum Jahre 1918 arbeitete Bartók mit 550 slowakischen lydischen und mixolydischen Volksmelodien. Die Tonreihe dieser Lieder wurde für Bartóks Schaffen eines der kennzeichnendsten Stilelemente. Das erste Mal treffen wir bei Bartók die lydische und mixolydische Tonart im Jahre 1908—1909 an, im III. und IV. Heft „Für Kinder“, in den Klaviertranskriptionen slowakischer Volkslieder (gleich in 12 Kompositionen dieser Reihe). Im Jahre 1910 arbeitet Bartók mit dieser Tonreihe in den „Skizzen“, bei der Stilisierung zweier rumänischer Volkslieder und Nr. III ist augenscheinlich eine melodisch-harmonische Studie in der Anwendung des Tritones. Im Jahre 1915—16 hatte Bartók in der Slowakei gegen 200 lydischer Melodien aufgezeichnet und in diesem Zeitraum wird

diese Reihe auch für Bartóks Schaffen am charakteristischsten, nicht nur bei der Verarbeitung slowakischer und rumänischer Volkslieder, sondern auch im II. Quartette (2. und 3. Satz) und vor allem in der Pantomime „*Der wunderbare Mandarin*“ (1918—19), in welcher das harmonische Grundgerüst aus zwei aufeinandergestellten Quarten besteht (einer reinen und einer übermäßigen Quart). Es ist dasselbe Gerüst wie in den Volksliedbearbeitungen Nr. 1 und 4 in „*Fünf slowakische Volkslieder*“ aus dem Jahre 1917. Dieses Lied (Nr. 1) hat Bartók im Jahre 1928 in seinem amerikanischen Vortrag „*The Folk-song of Hungary*“ als Beispiel angeführt, aus dem er diese (im „*Wunderbaren Mandarin*“) übermäßige Quartakkordstruktur ableitete (es ist das Lied Nr. 25 a, dieser Sammlung). Die „akustische“ Tonreihe kommt in Bartóks Schaffen nicht nur als Bauelement harmonischer Gestaltungsweise, sondern auch als melodischer Grundkern zur Geltung. Die lydische Tonreihe tritt sehr oft mit dem melodischen Grundmotiv „c h f g“ auf, das erste Mal im Jahre 1908—1909 im IV. Heft „*Für Kinder*“ Nr. 36 (*Kebych ja vedela*, Sl. Sp. II. 359) und unzählige Male in Bartóks Kammer- und Orchestermusik.²² In weiteren slowakischen Volksliedtranskriptionen finden wir dieses Motiv in „*Vier slowakische Volkslieder*“ (*Heuerntelied aus Hiadel*) aus dem Jahre 1917 (Nr. 15f, dieser Volksliedausgabe). Dieser Melodiekern ist für Bartók gerade so kennzeichnend wie das Motiv „d fis a cis“²³ und das letzte Mal finden wir „c h f g“ im IV. Satz von Bartóks *Concerto für Orchester*, in welchem das einleitende Thema der Oboe auf den Stil und der Atmosphäre unserer archaischen Melodien beruht. In diesem Zusammenhang wollen wir die Aufmerksamkeit nur auf einige Melodien dieser Volksliedausgabe lenken: Nr. 19, 34a, b, h, 943 und 1518. Für Bartók bilden alle tonale und melodische Prinzipien der Volksmusik nur den Rahmen, in denen er seine urwüchsige und eigenartige musikalische Welt aufbaute, denen er das Gepräge seiner schöpferischen Einzigartigkeit verlieh.

Die wissenschaftliche und künstlerische Arbeit war für Bartók ein ununterbrochener Kampf um die Erfassung und Aufdeckung neuer Welten, ein Kampf um eine neue Gesellschaft, um eine neue Kunst, die dazu bestimmt ist, mit ihrer suggestiven Überzeugungskraft der Völkerverständigung zu dienen. In diesem Sinne und in dem Glauben, dass diese Ausgabe zu dem Verständnis für die vielseitige und ausdrucksvolle künstlerische Erscheinung von Bartóks Genie beitragen wird, legen wir diese Sammlung slowakischer Volkslieder der Öffentlichkeit vor.

Oskár Elschek

²² Bei der Verarbeitung rumänischer Volkslieder ist es in den „*Skizzen*“ und „*Rumänische Weihnachtslieder*“ (II. Reihe, Nr. 7—8.)

²³ *Zwei Porträts; Zehn leichte Klavierstücke*, Nr. 1, usw.

P R E D H O V O R

V Z N I K A C I E L T E J T O Z B I E R K Y

Pôvod tejto zbierky je tento: svoje hudobno-folkloristické štúdiá som začal roku 1906 skúmaním, resp. zbieraním maďarského ľudového hudobného materiálu. Avšak len čo som sa dal do tejto práce, zistil som, že mi na vedecké preskúmanie nestačia len znalosti maďarskej látky, ale že je na to nevyhnutne potrebná najdôkladnejšia znalosť hudobného materiálu prinajmenej aj okolitých národov. Preto som už roku 1906 začal zbierať aj slovenskú ľudovú hudbu a v tejto práci som pokračoval — s dlhšími prestávkami — až do roku 1918.¹ Politický a hospodársky prevrat urobil koniec celej mojej zberateľskej činnosti.

Toto vydanie má za cieľ: 1. Vedecké uverejnenie úplného materiálu zozbieraného v spomenutom čase mnou.² doplneného malou zbierkou pánov: M. Vikára,³ Z. Kodálya a A. Banika — ktorým, dvom posledným, vyslovujem najvrelejšiu vďaku, že mi svoje zbierky priateľsky prepustili. 2. Porovnávanie melodického materiálu s významnejšími dodnes vydanými slovenskými, moravskými a českými zbierkami.

O S E D L I A C K E J H U D B E

Mňa ako aj ostatných zberateľov viedla snaha zbierať jedine ľudovú, presnejšie rečeno sedliacku hudbu. V najširšom slova zmysle myslím pod ľudovou hudbou „súhrn melódii, ktoré žijú alebo niekedy žili v ľudovej vrstve niektorého národa vo väčšej alebo menšej časovej a priestorovej rozlohe pre spontánne uspokojenie hudobného pudu“. V najužšom slova zmysle myslím pod ľudovou hudbou tú skupinu melódii v zmysle predchádzajúcej definície, ktoré patria k jednému alebo viacerým jednotným štýlom.

¹ Rumunskú ľudovú hudbu som zbierať v rokoch 1909—1917.

² Časť melódii zachytil som aj fonograficky; valce sú v majetku etnografického oddelenia Národného múzea v Budapešti a v Matici slovenskej v Martine.

³ Zachytenej pomocou fonografu a mnou do nôt prepísanej (valce sú v majetku etnografického oddelenia Národného múzea v Budapešti).

Z folkloristického stanoviska nazývam ľudovou vrstvou tú časť národa zaoberajúcu sa pravýrobou, ktorá svoje telesné a duševné potreby uspokojuje viac-menej takými prostriedkami, ktoré zodpovedajú jej tradíciám, alebo zase takými, ktoré síce pochádzajú z vyššej (mestskej) kultúry, ale inštinktivne sa pretvárajú podľa jej duševnej dispozície.⁴

TRIEDENIE (KLASIFIKÁCIA) MATERIÁLU

1. stupeň triedenia

Materiál tejto zbierky obsahuje slovenskú ľudovú hudbu v najširšom slova zmysle.

Aby bolo možno takúto obsiahlu látku (pozostávajúcu z 1620 melódií, nepočítajúc do toho varianty) prehľadne vydať, je potrebné uverejniť melódie roztriedené podľa nejakého vedeckého princípu.

Boli tu dve možnosti. Prvá by bola: roztriediť melódie podľa lexikálneho poriadku; táto umožňuje nájsť melódie, možno povedať, celkom mechanicky. Pri tomto spôsobe však málo vyniknú jednotlivé jednotné štýly. Postup tohto lexikálneho triedenia je tento.⁵

Melódie sa uvedú tak, aby sa končili spoločným záverečným tónom, najlepšie na tóne .⁶

⁴ Všetky tri definície pochádzajú z mojej knihy *Maďarská ľudová pieseň* (*Das ungarische Volkslied*, Walter de Gruyter & Co, Berlin und Leipzig 1925; angl. *Hungarian Folk Music*, Oxford University Press, London 1931), v ktorej píšem o tomto predmete obširnejšie.

⁵ Opis roztriedenia je tiež z mojej práve spomenutej knihy.

⁶ Uviesť vždy a všade pôvodnú výšku piesne pokladám za bezvýznamné, lebo táto výška, charakter hlasu prednášateľa a voľba tónovej výšky bývajú celkom náhodilé. Údaje, ktoré sa na toto vzťahujú, mohli by objasniť iba to, či je u speváka nejaká tendencia spievať „vysoko“ alebo „nízko“, ale i toto len v prípade, ak by sme u každého speváka zaznačili aj rozsah jeho hlasu. Predsa udávam pri niektorých melódiách pôvodnú výšku prednesu — inak môže byť pôvodná výška fonografovaných melódií ustálená z viacerých snímok, nakoľko v majetku Matice slovenskej sa nachádzajúce snímky boli zachytené pri nepremennej rýchlosti aparátu. Na mnohých valcoch je dokonca nahrané komorné *a*, takže môže byť rýchlosť obrátok na ktoromkoľvek aparáte podľa tohto usporobená.

Finálny tón melódie bol pri:

č. 11.: <i>f'</i>	č. 98.: <i>des''</i>	č. 259 a.: <i>cis'</i>	č. 341.: <i>d'</i>
„ 31 a.: <i>e'</i>	„ 113 b.: <i>e'</i>	„ 267.: <i>fis'</i>	„ 351 b.: <i>e</i>
„ 45 a.: <i>f'</i>	„ 149 b.: <i>e</i>	„ 273 a.: <i>a'</i>	„ 363.: <i>a'</i>
„ 47 a.: <i>es'</i>	„ 167 a.: <i>a</i>	„ 281 a.: <i>fis'</i>	„ 370 a.: <i>e</i>
„ 47 b.: medzi <i>g</i> a <i>as</i>	„ 174.: <i>f</i>	„ 310.: <i>cis'</i>	„ 376 d.: <i>c</i>
„ 78.: <i>h</i>	„ 184.: <i>h</i>	„ 311 a.: medzi <i>c'</i> a <i>cis'</i>	„ 376 d.: <i>c</i>

Ďalší postup vlastnej kvalifikácie bude potom tento:

1. Melódie podelíme podľa veršov⁷ na dvojveršové, trojveršové alebo štvorveršové melódie. Pri tomto postupe nepovažujeme za samostatné mnohé melódie, ktoré sa zdajú päťveršovými alebo šesťveršovými. Melódie, ktoré majú sekvencovité, dvojnásobné opakovania veršov, radíme k štvorveršovým, a zdanlive štvorveršové, pri ktorých dva susedné verše tvoria dvojveršie, k trojveršovým. (Např. pri č. 422.—667. je 3. verš a pri č. 668.—691. zasa 1. a 3. verš takýmto dvojverším a pod.)

2. Ďalšia klasifikácia sa robí podľa záverečného tónu (finálneho tónu) jednotlivých veršov: pri dvojveršových melódiách príde do úvahy iba záverečný tón 1. verša; pri trojveršových v prvom rade záverečný tón hlavnej cezúry (ktorý stojí alebo na konci prvého alebo na konci druhého verša); pri štvorveršových v prvom rade záverečný tón druhého verša (hlavná cezúra), v druhom rade záverečný tón prvého verša a konečne záverečný tón tretieho verša. Poriadok takto vzniknutých hlavných a vedľajších skupín určí sa výškou patričného kadenčného tónu, pričom sa postupuje z nižšieho na vyšší. (Tak např. štvorveršové melódie s hlavnou cezúrou na  budú stáť pred tými, ktoré majú hlavnú cezúru .) Záverečné tóny veršov označujeme kvôli jednoduchosti číslicami; a tak

tónom:

zodpovedajú číslice:



Prípadné posuvky prídu pred číslice, např. $b3 =$ .

Záverečný tón hlavnej cezúry označuje sa znakom □, záverečný tón predchádzajúceho verša □ a nasledujúceho □; teda formula □8□ □5□ □4□ označuje štvorveršovú melódiu (č. 3.), ktorej prvý verš sa končí na , druhý na  a tretí na .

3. Delenie na ďalšie nižšie skupiny deje sa podľa počtu slabík jednotlivých veršov; pri usporiadaní sa využije postup od melódií s veršami s menším

„ 91.: <i>h</i>	„ 186.: <i>b</i>	„ 312.: <i>f'</i>	„ 381.: <i>b</i>
„ 92.: <i>c</i>	„ 240.: <i>h'</i>	„ 329 d.: <i>c''</i>	„ 388 a.: <i>f</i>
„ 97 a.: <i>d'</i>	„ 249.: <i>a</i>	„ 334.: <i>gis</i>	„ 466 a.: <i>e'</i>
„ 97 d.: <i>d</i>	„ 254 d.: <i>g'</i>	„ 335 b.: <i>gis</i>	

⁷ Pod veršom rozumieme časť melódie patriacu jednému textovému veršu (riadku).

⁸ Posledný verš sa končí, samozrejme, vždy na , netreba ho preto osobitne značiť.

počtom slabík k melódiám s väčším počtom slabík.⁹ Počet slabík jednotlivých veršov sa bude označovať arabskými číslicami navzájom oddelenými čiarkou „ , „ (napr. pri melódii č. 745.: 6, 6, 8, 6); spomenuté sekvenčovitá dvojveršia dvoma číslicami spojenými značkou + (napr. pri melódii č. 527.: 11, 11, 7 + 7, 11). Ak by všetky verše niektorej melódie mali rovnaký počet slabík (izometrické verše), stačí ich očíslovať iba jedným číslom (napr. č. 31.: 6).

4. Konečne môžu byť utvorené ešte ďalšie nižšie skupiny podľa rozsahu melódií. Pri očíslovaní je rozsah označený dvoma číslami, označujúcimi najnižší a najvyšší tón melódie, spojenými pomlčkou. (Nap. pri melódii č. 31 a.: 1—6; pri č. 41.: VII—5.) Teda číslovanie: 10, 10, 7 + 7, 13 ¹ ⁵ ², #VII—9 označuje melódiu, ktorej 1. a 2. verš je desaťslabičný, 3. je dvojverším s dvakrát siedmimi slabikami a 4. je trinástslabičný; prvý, druhý a tretí

verš sa končí  ; najnižší a najvyšší tón je  (č. 1111.).

Pri takejto klasifikácii sa celkom totožné melódie automaticky zaradia jedna k druhej a v niektorých prípadoch aj varianty; avšak pritom — ako sme už spomenuli — nevystúpia jednotlivé štýly dosť pregnantne do popredia, okrem toho sa členy mnohých variantných skupín príliš rozptyľujú (napr. pri č. 849.). Poslednému som síce akýmsi kompromisom odpomohol, a to tak, že som priradil k sebe varianty, v ktorých je hlavná cezúra (záverečný tón 2. verša) totožná, i keď ostatné cezúry nie sú rovnaké.

2. stupeň triedenia

Pri slovenskom materiáli slúži takáto klasifikácia — hoci aj spojená s práve uvedeným kompromisom — jedine za predbežné štúdium, pomocou ktorého sa po porovnaní melodickej línie (ktorej charakter je určený viac-menej záverečnými tónmi) dostanú varianty k sebe alebo aspoň blízko seba.

Aby jednotlivé štýly vynikli jasnejšie a aby sa všetky varianty dostali vedľa seba, musel som použiť pri publikovaní aj iný spôsob klasifikácie, ktorého základ tvorí rytmus a štruktúra veršov; tento spôsob sa v tejto publikácii akosi križuje s vyššie opísaným spôsobom klasifikovania (podľa finálnych tónov cezúr).

Tento druhý spôsob klasifikácie sme použili, keď už bol celý materiál roz-

* Pri určení počtu slabík neboli započítavané isté nepodstatné, pravdepodobne pôvodne ani nejestvujúce doplnovacie slabiky, ako je napr. časté *Ej* na začiatku verša. (Všetky takéto doplnovacie slabiky označujem v tejto publikácii kurzívou.) Vynechal som aj isté, zaiste neskôr vzniknuté opakovania slabík a slov; osobitne na ne poukážem v každom prípade (napr. v č. 488 b) 1. verš).

triedený podľa 1. klasifikačného spôsobu a keď bolo podľa neho spojených čo možno najviac variantov. Postup tohto spôsobu je tento:

- A. trieda. Štvorveršové melódie pozostávajú z
 - I. podtriedy s tzv. nebodkovaným rytmom,
 - II. podtriedy s tzv. bodkovaným rytmom,¹⁰
 - III. podtriedy s architektonickou štruktúrou A A⁵ A⁵ A, A A⁵ B A, A B B A, ďalej s architektonickou štruktúrou A A B A a bodkovaným rytmom.¹¹
- B. Trojveršové melódie pozostávajú z
 - I. podtriedy s tzv. nebodkovaným rytmom,
 - II. podtriedy s tzv. bodkovaným rytmom.
- C. Dvojveršové melódie pozostávajú z
 - I. podtriedy s tzv. nebodkovaným rytmom.
 - II. podtriedy s tzv. bodkovaným rytmom.
- D. Melódie neurčitej formy:
 - I. detské piesne a piesne k hrám,
 - II. iné piesne nejasnej alebo rozbitej formy.
- E. Inštrumentálna hudba.

Hoci je tento princíp pre rozoznávanie tried dosť labilný, t. j. podradený často veľmi subjektívnemu posudzovaniu, predsa som sa preň rozhodol. Napriek subjektívnemu poňatiu, ktoré by hádam bolo možné kde-tu napadnúť, tento základ poskytuje napr. veľkú výhodu, že väčšinu melódií maďarského pôvodu vymedzuje do II. a III. podtriedy triedy A.¹²

¹⁰ Bodkovaným rytmom nazývam rytmus tých melódií, v ktorých je pôvodný rytmus štvrtkových nôt (♩ ♩ ♩ ♩) občas alebo sústavne porušovaný rôznymi kombináciami ♩. ♩ alebo ♩♩. a v ktorých sú zakončenia veršov ponajviac tieto ♩♩. ♩ (alebo zjednodušené ♩ ♩).

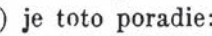
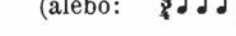
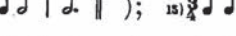
¹¹ Pomenovanie „architektonická štruktúra“ vzťahuje sa na obsahovú rovnosť alebo rôznosť veršov. Ak označíme obsahove rôzne verše rôznymi veľkými literami, značí napr. A B C D melódiu, ktorej všetky štyri verše majú rôzny obsah; A A B A zase nápev, ktorého 1., 2. a 4. verš sú rovnakého obsahu. Nakoľko architektonické vybudovanie melódie vzniká v prvom rade tak, že je 4. verš opakovaním 1., čiže 1. a 4. verš majú rovnaký obsah, považujem A A B A, A A⁵ B A, A A⁵ A⁵ A a A B B A za architektonické štruktúry a všetky ostatné (najčastejšie sa vyskytujú A A B C a A B C D) za nearchitektonické. Melódie, ktorých 4 verše sú síce rovnakého obsahu, ale každý nasledujúci verš je sekvencovite o stupeň nižšie, považujem tiež za melódie nevyhranenej architektonickej štruktúry; napr. č. 355. Rovnako aj piesne so štruktúrou A⁵ B⁵ A B, napr. č. 685. Melódie s architektonickou štruktúrou A A B A, ale s nebodkovaným rytmom, prišli do podtriedy A. I.

¹² Tým nechceme povedať, že sú všetky melódie podskupiny A. II. maďarského pô-

Podtrieda A. I. delí sa ďalej na dve nasledovné skupiny: a) melódie s veršami rovnakého počtu slabík (izometrické verše), b) melódie s veršami nerovnakého počtu slabík (heterometrické verše). Skupina a) delí sa ešte ďalej na jedenásť podskupín (na melódie s veršami pozostávajúcimi z 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 slabík); z týchto sa ďalej delia melódie podskupiny 2. (so šesťslabičnými veršami) a 4. (s osemslabičnými veršami) na α) melódie s rytmom *parlando-rubato*, β) melódie s rovnakorytmickými (izorytmickými) a γ) melódie s nerovnakorytmickými (heterorytmickými) veršami. V ostatných skupinách sa rytmus *parlando-rubato* nenachádza, a preto sa delia iba na β) melódie s izorytmickými a γ) melódie s heterorytmickými veršami.

10. podskupina (štrnásťslabičné verše), nakoľko nemá žiadne heterorytmické melódie, sa podľa tohto princípu vôbec nerozdeľuje.

Melódie podskupiny α) boli usporiadané v prvom rade podľa záverových tónov (cezúr) veršov spôsobom, ktorý sme už predtým uviedli (str. 31), a v druhom rade podľa rozsahu.

Melódie podskupiny β) boli usporiadané podľa druhu rytmu: jednoduchšie rytmické druhy sa nachodia pred komplikovanejšími. Napr. pri podskupine 2. β) (izometrické šesťslabičné) je toto poradie: 1) $\frac{2}{4}$  ||; 2) $\frac{3}{4}$  ||; 3) $\frac{2}{4}$  ||; 4) $\frac{3}{4}$  ||; 5) $\frac{3}{4}$  ||; 6) $\frac{3}{4}$  ||; 7) $\frac{2}{4}$  ||; 8) $\frac{2}{4}$  ||; 9) $\frac{2}{4}$  ||; 10) $\frac{2}{4}$  ||; 11) $\frac{2}{4}$  ||; 12) $\frac{2}{4}$  ||; 13) $\frac{2}{4}$  ||; 14) $\frac{2}{4}$  ||; (alebo: $\frac{3}{4}$  ||); 15) $\frac{2}{4}$  ||; 16) $\frac{2}{4}$  ||. ¹³

Najjednoduchší druh rytmu je 1), 2); delenie na 4 + 2 (v melódiách od 3) do 6)) je v ľudovej hudbe primitívnejšie ako nasledujúce delenie 3 + 3 (od 7) do 13)), toto zase primitívnejšie ako nasledovné 3 + 2 + 1 (14), 15)) atď. Melódie ostatných podskupín β) boli usporiadané podľa toho istého princípu. (Dôkladnejšie údaje o tomto nájdete v obsahu, str. 731).¹⁴

Melódie rovnakého rytmu boli tu, ako i v ďalších podskupinách zoradené v prvom rade podľa záverečných tónov (cezúr) veršov a až v druhom rade podľa rozsahu.

vodu, ale rozhodne väčšina; zdá sa, že melódie pododdielu A. III. sú všetky tohto pôvodu. V pododdieli A. I. sa, naopak, melódie maďarského pôvodu nachodia iba výnimočne.

¹³ Kde sa vyskytne vyššie spomenutá doplňujúca slabika *Hej* alebo *Ej*, tam sa za smerodajnú považuje pôvodná forma rytmu (teda bez doplňujúcej slabiky); napr. miesto $\frac{2}{4}$  || myslí sa *Ej* $\frac{2}{4}$  ||;  ||

¹⁴ Škoda však, že toto delenie na druhy rytmov nemohlo sa všade dôsledne uskutočniť; tak napr. delenie 3 + 3 šesťslabičných veršov v ďalších podskupinách muselo byť, bez ohľadu na podriadené druhy tohto delenia, považované za nerozlučný celok.

Časti podskupín γ) boli usporiadané podľa druhu rytmu týmto spôsobom (izorytmické verše označujeme rovnakými malými písmenami):

1) a a b a, 2) a a a b, 3) a b b b, 4) a b a a, 5) a a b b, 6) a b b a, 7) a b a b, 8) a a a a,¹⁵ 9) a a b c, 10) a b a c, 11) a b c a, 12) a b b c, 13) a b c b, 14) a b c c, 15) a b c d.

1) — 8) má verše dvoch rôznych druhov rytmu; v 1) — 4) je jeden druh tri razy a druhý len raz zastúpený; 9) — 14) má verše s tromi rôznymi druhmi rytmu; 15) má verše rôznych druhov rytmu.

Ďalšie zoskupenie sa dialo podľa rytmického druhu veršov uvedeným spôsobom, pričom prichádza do úvahy najprv „a“ a potom až ďalšie druhy rytmu „b“, „c“, „d“.

Skupina b) podtriedy A. I. delí sa, čo sa štruktúry celej slohy týka, na tieto podskupiny (znakom „Z“ označujeme verše s väčším a „z“ verše s menším počtom slabík):

1. Z Z Z + Z Z (napr. 6, 6, 6 + 6, 6 alebo 8, 8, 8 + 8, 8).
2. z z Z + Z z (napr. 5, 5, 6 + 6, 5 alebo 6, 6, 8 + 8, 6).
3. Z Z z + z Z (napr. 7, 7, 6 + 6, 7 alebo 13, 13, 7 + 7, 13).
4. Z z Z + Z z (napr. 7, 6, 7 + 7, 6 alebo 8, 7, 6 + 6, 7 alebo 6, 5, 8 + 8, 5).

Tu majú 2. a 4. verš rovnaký počet slabík; prvý verš však väčší; jeden článok dvojveršia 3. — Z — môže mať menší alebo väčší počet slabík ako prvý verš.

5. z Z z + z Z (napr. 5, 6, 8 + 8, 6 alebo 6, 8, 6 + 6, 8 alebo 11, 13, 7 + 7, 13).

Tu môže mať jeden článok dvojveršia 3. — z — ten istý, väčší alebo menší počet slabík ako prvý verš.

6. α) Z Z z + z z (napr. 8, 8, 6 + 6, 6 alebo 10, 10, 7 + 7, 7).
6. β) z z Z + Z Z (napr. 7, 7, 8 + 8, 8).
7. α) Z Z z + z z (napr. 7, 7, 6 + 6, 5 alebo 8, 8, 6 + 6, 7).

Tu má „z“ menší počet slabík než „Z“; môže však mať v porovnaní so „z“ i väčší alebo menší počet slabík.

7. β) Z Z Z + Z z (napr. 8, 8, 8 + 8, 6).
7. γ) z z Z + Z z (napr. 6, 6, 8 + 8, 5).

— Nemôžeme zamlčať, že posúdenie stupňa primitivity je v porovnaní s rôznymi druhmi rytmu podriadené subjektívnemu čítaniu usporiadateľa, nie je teda toto riešenie neomylné.

¹⁵ Písmenami „a a a a“ označujeme zvláštny slovenský druh rytmu melódie; malým „a“ označené vnútorné verše majú na konci zúžený (potažne zrýchlený) rytmus vonkajších, „a“ označených veršov. (Např. č. 186.—188.; č. 246.—252.; č. 329.—345.; 392.—397.)

Tu má „z“ menší počet slabík ako „z“.

8. z z z+z Z (napr. 8, 8, 5+5, 11 alebo 4, 4, 5+5, 8).

„z“ môže tu mať či už menší či väčší počet slabík ako „z“ (má však v každom prípade menší počet slabík ako „Z“).

9.

Z+Z z Z+Z z

Z+Z Z Z+Z Z

z+z Z z+z Z (napr. 5+5, 3, 5+5, 3 alebo 6+6, 6, 6+6, 6 alebo 5+5, 6, 5+5, 6).

Nepovažovali sme za potrebné tieto tri veľmi blízke strofické štruktúry od seba ostro oddeliť.

10.

z Z+Z z Z+Z

Z Z+Z Z Z+Z

Z z+z Z z+z (napr. 6, 7+7, 6, 7+7 alebo 8, 6+6, 8, 6+6).

Ako pri predchádzajúcej podskupine.

11. z z Z z (napr. 6, 6, 8, 6).

12. Z Z z Z (napr. 8, 8, 6, 8).

13. Z Z z z (napr. 8, 8, 7, 7).

14. z z Z Z (napr. 6, 6, 9, 9).

15. Z z Z z (napr. 7, 6, 7, 6).

16. z Z z Z (napr. 8, 9, 8, 9).

17. Z z z z (napr. 8, 5, 5, 5).

18. z Z Z Z (napr. 3, 7, 7, 7).

19. z z z Z (napr. 7, 7, 7, 10).

20. Z Z Z z (napr. 8, 8, 8, 6).

21. z Z z z (napr. 6, 7, 6, 6).

22. Z z Z Z (napr. 7, 6, 7, 7).

23. z Z Z z (napr. 7, 8, 8, 7).

24. Tri rôzne

25. počty sla-

26. bik; z tých-

27. to izometric-

28. ké

1. a 2. melodický riadok (napr. 5, 5, 8, 6 alebo 7, 7, 6, 5 alebo 8, 8, 6, 11).

2. a 3. melodický riadok (napr. 10, 8, 8, 6).

3. a 4. melodický riadok (napr. 6, 10, 7, 7).

1. a 3. melodický riadok (napr. 7, 6, 7, 9).

2. a 4. melodický riadok (napr. 7, 6, 8, 6).

29. Všetky 4 riadky sú heterorytmické.

30. Jeden alebo dva dvojriadky — inak od podskupín 1.—10. odlišné strofické konštrukcie (napr. 5+5, 6, 5, 6 alebo 6, 7, 6+6, 5 alebo 7, 8, 8+8, 7).

Poradie týchto 30 druhov štruktúr sleduje istý systém a progresiu a stavia príbuzné štruktúry všemožne vedľa seba; v každom ohľade je ťažko, ba až nemožné správne rozriešiť túto úlohu, nakoľko niektoré štruktúry sú krížom-krážom spojené vláknami príbuzenstiev.¹⁶ Rad sme začali štruktúrou, ktorá by sa mohla považovať za izometrickú, ak by sme odhliadli od zdvojnásobenia tretieho verša; táto predstavuje vlastne akýsi prechod od izometrickej štruktúry k štruktúre heterometrickej. Za nimi nasledujú bimetrické (2.—23.)¹⁷ a za nimi ďalej trimetrické (24.—28.). Čiže bimetrické sa začínajú štruktúrami, ktoré obsahujú dvojveršia, atď.

Jednotlivé podskupiny sme ďalej delili podľa počtu slabík, postupujúc od menšieho počtu k väčšiemu. Melódie s rovnakými pomermi počtu slabík sme usporiadali podľa druhu rytmu (tak ako pri podskupinách A. I. a) β) a γ); pri melódiách, v ktorých sú zastúpené izometrické verše heterorytmickými, použili sme označenie opísané pri A. I. a) γ), ktoré bude uvedené na pravom okraji strany pri heterorytmických veršoch miesto označenia „z“ (resp. „Z“) a, b atď. (resp. a, b atď.). Napr. „azbz“ stojí miesto „ZzZz“, keď má, ako pri č. 916., 1. a 3. verš odchýlny rytmus. Pri podskupinách 24.—28. bola prípadná heterorytmika iba dvoch izometrických veršov označená „a b“ (a to pri 24. podskupine „a b —“, pri 25. „— a b —“, pri 26. „— — a b“ atď.).

Podtriedu A. II. sme pri klasifikácii zostavili úplne obdobne ako podtriedu I. (V skupine A. II. a) nenachádza sa, samozrejme, rytmus *parlando-rubato*.)

Podtrieda A. III. bola usporiadaná v prvom rade podľa počtu slabík, potom podľa finálnych tónov veršov, konečne podľa rozsahu. (Tu sme považovali za

¹⁶ Tak napr. 1. štruktúra stojí blízko 11. štruktúry; 9. zase blízko 15. atď.; keby sme ich však chceli postaviť za sebou, bola by zase porušená postupnosť bimetrických štruktúr s dvojveršami.

¹⁷ Podskupiny 2.—23. majú — ak odhliadneme od zdvojnásobenia 3. verša — bimetrickú štruktúru; t. j. verše jednotlivých melódií vykazujú dva rôzne druhy počtu slabík. Výnimkami tohto pravidla sú — tak sa zdá — podskupiny 4., 5., 7. a), 7. c) a 8., v ktorých je zväčša trimetrická štruktúra (t. j. s tromi rôznymi druhmi počtu slabík.). I keď je v nich, vo veršoch označených „z“ alebo „Z“, tretí druh počtu slabík, považne týmto spôsobom vzniknutá trimetrická štruktúra, nie sú zvlášť charakteristické; tento náhľad možno takto odôvodniť:

V podskupine 7. a) a 7. c) vlastne treba rytmus posledného verša považovať za neúplné opakovanie rytmu 1. (počítane 2.) verša (pričom odpadá začiatkový rytmus). 7. a) považujeme preto v tomto pojatí za odrodu 3. podskupiny (Z Z z + z Z), v ktorej je začiatok posledného „Z“ verša zhustený a tým skratený na „z“. — Pri väčšine melódií 8. podskupiny rytmus posledného verša považujeme za opakovanie rytmu 1. (počítane 2.) verša s opakovaním. V 4. a 5. podskupine sú bimetrické štruktúry pomešané s trimetrickými: necítim som sa však na základe tohto oprávnený rozlíšiť tieto dva druhy, nakoľko necítim, že by bol rozdiel medzi týmito dvoma druhmi natoľko rozhodujúci. Z týchto príčin priradil som tu menované podskupiny k bimetrickým podskupinám.

potrebné urobiť rozdiel medzi izometrickými a heterometrickými melódiami, nakoľko sú v tejto podskupine vlastne len odrodou prvých.)¹⁸

Triedy B., C. sú rozdelené na podtriedy atď. rovnako, ako to bolo v triede A., iba že tu chýba skupine A. III. zodpovedajúca podtrieda. Teda B. I. a C. I. (s nebodkovaným rytmom) rozdeľujú sa na skupiny a) a b): a) s izometrickými veršami, b) s heterometrickými. Rovnako B. II. a C. II.

Trieda D., ktorá je zastúpená iba niekoľkými melódiami, mohla byť usporiadaná iba podľa rozsahu.

Pod D. I. uvedené detské piesne a piesne k hrám sú vo všeobecnosti usporiadané len podľa rozsahu; pod E. uvedená inštrumentálna hudba je usporiadaná 1. podľa druhov nástrojov, 2. podľa rôznych druhov tancov, 3. podľa zberateľov (opis nástrojov pozri ďalej na str. 41—43).

Pod D. sa nachádza opis obradu svätotajanskej noci. uverejnený zo záznamu p. A. Baníka.

PREDTÝM UVEREJNENÉ ZBIERKY

Ku klasifikácii podľa uvedeného spôsobu pribral som nielen tu po prvý raz uverejnené melódie, ale aj melódie najvýznamnejších dosiaľ uverejnených a mne prístupných zbierok slovenskej oblasti a jej najbližších oblastí: moravskej a českej. Pribral som melódie nasledovných zbierok:

Erben, K. J., *Nápěvy prostonárodních písní českých*, Praha 1862 (pril. 811 melódií); *Sušil*, Fr., *Moravské národní písně*, Brno 1860 (asi 1600 mel.); *Bartoš*, Fr., *I. Nové národní písně moravské*, Brno 1882 (asi 418 mel.); *II. Národní písně moravské v nově nasbírané*, Brno 1889 (asi 1050 mel.); *III. Národní písně moravské v nově nasbírané*, Praha 1899 a 1901 (asi 2100 mel.); *L. Janáček*, *O hudební stránce národních písní moravských*, (v *Bartoš* III-50 mel.); *Peck*, E., *Valašské národní písně*, Brno 1884 (asi 300 mel.); *Václavěk*, Mat., *Valašská svatba*, 1892 (asi 20—30 mel.); *Vykoukal*, F. V., *Česká svatba*, Praha 1893 (asi 20 mel.); *Bartoš*, Fr., *Naše děti*, Praha 1898 (116 mel.); *Černík*, J., *Zpěvy moravských kopaničarů*, Praha 1908 (313 mel.); *Sborník slovenských národních piesní*, Viedeň 1870 (66 mel.); *Slovenské Spevy*, Turč. Svätý Martin, *I. zv.* 1880, *II. zv.* 1890, *III. zv.* 1899 (asi 1800 mel.); *Medvecký*, Karol A., *Detva* (monografia), Detva 1905 (50 mel.); ďalej 12 melódií z maďarského časopisu *Ethnografia* (Budapešť 1911).^{19—20}

¹⁸ Porovnaj s tým, čo som povedal v mojej už spomenutej knihe *Das ungarische Volkslied*.

¹⁹ Iné dôležitejšie, mne však žiaľbohu nedostupné zbierky sú ešte: von Rittersberg, *České národní písně*, Praha 1825; Kuba L., *Sbírka českých národních písní a jedna velká asi r. 1910 vydaná česká zbierka* [Bartók tu iste myslí na zbierku Č. Holasa, *České národní písně a tance*, B. Kočí, Praha 1910 — pozn. red.], ďalej viaceré v časopise *Český lid* roztratené uverejnené melódie.

²⁰ Uvedené zbierky budú citované kurzívou vytlačenými skratkami.

Klasifikácii týchto vytlačených melódií na základe rytmu sa postavili do cesty neobyčajne veľké ťažkosti. Už v mojej rukopisnej zbierke bolo často ťažko určiť, či máme do činenia, napr. pri danej melódii, so skutočným rytmom *parlando-rubato* alebo či len s rytmom *tempo giusto*, ktorý bol rozbitý *parlando-rubato* prednesom. Vo vyššie označených tlačených zbierkach bývajú záznamy melódií — často len diletantami zapísané — zväčša veľmi chybné, zvlášť čo sa týka rytmu. Rytmus *parlando-rubato* je tu — odpočítajúc len niektoré veľmi zriedkavé výnimky — násilne vtesnávaný do nejakého pevného taktu. Veľmi často som preto musel zaujať vzhľadom na druh rytmu týchto melódií určité stanovisko vypomáhajúc si hypotézou.

Bolo by bývalo síce najosozejšie, keby som znova v tejto publikácii dal vytlačiť aj všetky dosiaľ v tlači uverejnené melódie. Nakoľko by sa však takto publikácia zväčšila o viac než 8000 melódií, bolo to prakticky neuskutočniteľné. Preto som melódie predošlých publikácií iba na patričných miestach označil ich číslami (alebo keď tieto chýbali, číslami strán).

Postupné číslovanie obdržali v tejto publikácii len skutočne tlačené (posiaľ iba v rukopise sa nachádzajúce) melódie. Melódie, ktoré patria do jednej a tej istej skupiny variantov, dostali rovnaké číslo. (Jednotlivé melódie jednej a tej istej variantnej skupiny rozlišujú sa označením a., b., c. atď.) Po každom čísle nasleduje znak —————. Číslovanie melódií (alebo variantných skupín), ktoré pochádzajú len z predošlých publikácií, je značené gréckymi literami. Pred patričnou gréckou literou treba vyplniť predchádzajúce číslo. Napr. pod značkou 6 η) je myslená variantná skupina, ktorá v rámci tu uvedenej skupiny č. 6. je siedmou, čo je označené písmenom η). Melódie alebo variantné skupiny pochádzajúce z predošlých publikácií udané pôvodným číslom alebo číslom strany sú uvádzané medzi znakmi || ||. Znak || má tu teda ten istý význam ako tento znak —————, nasledujúci po jednotlivých číslach.

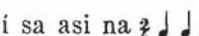
Začiatok novej podskupiny alebo skupiny nižšieho druhu, ktorá sa líši od predošlých novým druhom rytmu (pri cudzích melódiách citovaných medzi znakmi || ||), označuje sa novým odstavcom.

Pri melódiách s arabskými číslami je vľavo od čísla melódie označenie počtu slabík a finálnych tónov, vpravo schéma vzťahujúca sa na rytmus (pravda, jedine v tých podskupinách, kde sú verše rytmicky odlišné).

Pri melódiách uvedených medzi znakmi || || stojí pred každým udaním melódie označenie finálnych tónov. Ak chýba, vtedy je platné označenie predošej v rámci || || citovanej melódie alebo variantnej skupiny. Ak sa 2., 3. atď. variant jednej skupiny citovanej v rámci || || odlišuje jedine jedným cezúrovým tónom od predošlého, udá sa len tento (toto nové udanie je potom platné pre nasledujúce varianty, kým sa ich platnosť nezruší novým udaním); inak musia byť znova udané všetky tri cezú-

rové tóny. — Označenie počtu slabík udáva sa pri melódiách citovaných v rámci || || (na ľavom okraji strany v osobitnom riadku) iba vtedy, ak sa naskytne ešte nejaká zmena v očíslovaní počtu slabík. To isté platí i pre očíslovanie rytmu, označeného na pravom okraji. — Ak sa v niektorej v rámci || || uverejnenej variantnej skupine 2., 3. atď. variant odlišuje v očíslovaní slabík od predošlého, treba toto odlišné očíslovanie slabík znova udať, čo má potom platnosť aj pre nasledujúce varianty, až do odvolania novým udaním.

Ak chýba očíslovanie počtu slabík alebo rytmu na začiatku v rámci || || citovaných melódií, znamená to, že je rovnaké, ako bolo na začiatku predošlej || || melódie alebo (ak je pred tým číslovaná melódia) to isté ako pri variante a) príslušného čísla.

Často sa vyskytne zvláštnosť (vlastne nedôslednosť) u mnohých, menovite starších spevákov, že prísny, rázny rytmus zmalátnie:  alebo  mení sa asi na ;  stáva sa  atď. Tieto podľa všetkého jedine z pohodlnosti vzniknuté rytmy značil som väčšinou v ich prísnych, ráznych pôvodných formách, ak ich len bolo možno nejako vy-cítiť. a na zoslabenie rytmu, vyskytujúce sa pri prednese, som poukázal v poznámkach.

Ďalšia, nie síce tak často sa vyskytujúca zvláštnosť, ktorú tiež treba pro-skribovať ako nedôslednosť, je transponovanie niektorých príliš vysokých alebo príliš nízkych častí melódie (robí sa to menovite v melódiách s väčším rozsahom) o jednu oktavu nižšie alebo vyššie, ak si spevák vyvolil na prednes vzhľadom na svoj rozsah hlasu neprihodnú výšku. Tieto náhodilé transpozície (ktoré sa inak oveľa častejšie nachodia v novšom maďarskom sedliackom speve) treba mlčky zaznamenávať naskrze pôvodnou výškou. Pri prepisovaní fonogramov sme chyby, ktoré vzišli evidentne z indispozície spe-vákov (ako sú pauzy pre príliš krátky dych starších osôb a pod.), proste ne-zapísali ani zvlášť nepoukázali na túto okolnosť. Ako kontrola slúžil nám hlavne zápis melódie na mieste zbierania, ktorý sa urobil ešte pred nahraním na fonograf.

Dodatočne by som chcel ešte poznamenať, že viachlasový spev sa pestuje jedine v najzápadnejšej časti Slovenska a i tu len veľmi zriedka (príklad č. 18. je zo zbierky M. Vikára). Nakoľko som tento spôsob spievania nemohol preštudovať na mieste, nemôžem o ňom nič obsirnejšie napísať, iba to, že tento spev je celkom neznámy v Nitrianskej, Tekovskej, Hontianskej, Zvo-lenskej a Gemerskej župe.

Čo sa hudobných nástrojov týka, našiel som na Slovensku gajdy, pastiersku trúbu, vojenskú trúbu, fujaru a pastiersku pišťalu.

Gajdy (dudy) boli v čase môjho zbierania najviac rozšírené na južnom Slovensku (menovite v Nitrianskej a Hontianskej; v Gemeri a vo Zvolenskej, zdá sa, tento nástroj už úplne vymizol). Gajdy slúžili, zdá sa, výlučne pri hre k tancu. Hrali na nich sediaci (nikdy nie Cigáni), ktorých prenajímali k rôznym tanečným zábavám. Konštrukcia gájd, ktorá je inak totožná s maďarskými, rumunskými a srbskými, je táto:

Z kože alebo zo psej kože zhotovený mech (ponajviac býva vnútorná, nesrstnatá strana obrátená navonok) nafúka hráč otvorom, ktorý je opatrený trubicou so záklopkou (ľudove „chlipák“). Srbi používajú na tento účel malý mech, ktorý obsluhujú lakťom. Tento mech drží hráč pod jedným (najviac ľavým) ramenom, ktorým ho aj ľahko stíska, aby vzduch z neho prúdil do hracej pišťale a do bordúnových pišťal. Ak sa mech vyprázdnil, treba ho znova nafúkať.

Hlbšia bordúnová pišťala (zvaná „huk“), ktorú možno rozložiť na dve časti, aby sa mimo hry dalo s nástrojom pohodlnejšie zaobchádzať, má jeden jednoduchý plátok (ako klarinet); nemá dierky a vydáva teda vždy len základný tón (prodlevu, Orgelpunkt).

Najčastejšie nachádzame na Slovensku nástroje so základným tónom „huku“ (bordúnovej pišťaly)  alebo so základným tónom .²¹

Pri hre sa položí bordúnová pišťala, ktorá je dlhá asi ako flauta, na plece hráča tak, že trčí dozadu. Hracia pišťala (ktorú volajú „petorka“ alebo „predňak“) a druhá, vyššia bordúnová pišťala (tzv. „jednorka“ — spolu sa táto dvojpišťala volá „gajdica“; pozri vyobrazenie I. v polovičnej veľkosti) sú zhotovené z jedného kusa dreva a sú opatrené jednoduchými plátkami (B); tvoria teda akýsi dvojité klarinet. Táto dvojité pišťala je zasadená do zvláštnej drevenej trubice, ktorá má podobu kože hlavy (nazýva sa „klatka“); táto je upevnená na mechu. Vyššia bordúnová pišťala, ktorej základný tón je o kvintu vyšší než tón hlbkej bordúnovej pišťaly (teda pri B-gajdách:

, je predĺžená o násadku (A). Ladenie hracej i vyššej bordúnovej pišťaly umožňujú dve dierky (9, 10), ktoré bývajú podľa potreby čiastočne voskom upchané. Pri hre sa využívajú: jedna dierka na bordúnovej pišťale (8), ktorú obsluhuje malíček pravej ruky; keď je táto otvorená, znie základný tón hracej pišťaly, teda o oktavu vyšší, ako je tón hlbkej bordúnovej pišťaly, t. j. pri B-nástroji: . Šesť dierok hracej pišťaly (1—6)

²¹ Rumunské nástroje sú vyššie ladené, asi na základný tón 

dáva nám (pri B-nástroji) stupnicu: . Oproti najvyššej, vzadu vŕtanej a ľavým palcom obsluhovanej dierke (6) je na nástavku úzka dierka (7), ktorej otvorenie zvýši tóny stupnice o poltón.

Ak uzatvoríme všetky pri hre používané dierky (1—7), zaznie základný tón hracej píšťaly (b^1);

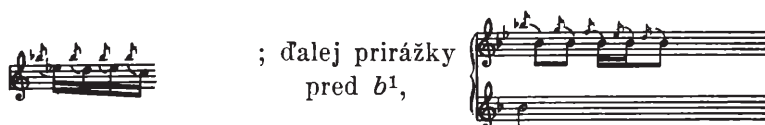
ak je	1. dierka hracej píšťaly otvorená, zaznie	c^2
	1. a 2. dierka hracej píšťaly otvorená, zaznie	d^2
	1., 2. a 3. dierka hracej píšťaly otvorená, zaznie	es^2
	1., 2., 3. a 7. dierka hracej píšťaly otvorená, zaznie	e^2
	1., 2., 3. a 4. dierka hracej píšťaly otvorená, zaznie	f^2
	1., 2., 3., 4. a 5. dierka hracej píšťaly otvorená, zaznie	g^2
	1., 2., 3., 4., 5. a 7. dierka hracej píšťaly otvorená, zaznie	as^2

Ak sú všetky dierky na hracej píšťale otvorené, zaznie tón b^2 (teraz už uzatvorenie alebo otvorenie 7. dierky nemá žiaden vplyv na zmenu tónu).

Dierky sa upchávajú nasledovným spôsobom:

	8.,	1.,	2.,	3.	dierka
s	5.,	4.,	3.,	2.	prstom ľavej ruky.
			(malíček)	(ukazovák)	
	6.,	7.,	5.,	4.	dierka
s	1.,	2.,	3.,	4.	prstom ľavej ruky.
			(palec)	(ukazovák)	

Neobyčajne charakteristické pre spôsob hrania na gajdách sú ostré, veľmi krátke (aj vo veľmi rýchлом tempe umožnené zvláštnou zadnou polohou 6. dierky) prirážky (melodické ozdoby) s b^2 (6. dierka) na iné tóny; napr.



ktoré umožňujú ostré staccato, zatiaľ čo sa spodný tón môže zlievať s bor-dúnom tak, že posledný príklad znie takto: 

Pastierska trúba (po maďarsky kanasztülök) je, zdá sa, na Slovensku oveľa menej rozšírená než v Maďarsku. Jedine v Hontianskej oblasti, na maďarskej rečovej hranici som mal príležitosť zhotoviť si niekoľko snímok z melódii zahraných na tomto nástroji. Pastierske rohy sú z vydlabaných rohov dlho-rohého maďarského rožného dobytka. Dierky nemajú, a preto vylúdia iba

prirodzené tóny (až po 3. vrchný tón inkluzíve); nakoľko však základný tón zaznieva vždy akosi príliš hlboko, utvára sa nasledovná stupnica  (miesto *f* môže podľa povahy nástroja zaznieť aj hlbší tón  alebo tón medzi *e* a *f*; miesto *d* prípadne *des*). Absolútna výška nástroja sa mení samozrejme podľa dĺžky rohu, ale kolísania nie sú také značné (iba tak dvatri poltóny smerom hore alebo dole). Na kratšom — teda vyššie ladenom — nástroji nemožno však vylúčiť 3. čiastkový tón.

V dedinke Poniky mi zahrali zvláštnu melódiu (č. 1591.) na obyčajnej vojenskej trube. Tento nástroj, zdá sa, zastupuje starodávne alpské rohy.

Opis menej zložitej fujary a pastierskej píšťaly musím vynechať; fujaru som mal príležitosť vidieť, bohužiaľ, iba r. 1906 v Gemerí a r. 1915 vo Zvolenskej, pričom som si sfonografoval len 3 na tomto nástroji zahrané nápevy; konštrukciu nástroja som si vtedy nevšímal. Na pastierskej píšťale som nepočul predniesť nič zvláštneho; stavba tohto nástroja je istotne všeobecne známa.

*

Texty som sa všemožne usiloval zapísať v nárečí. Pritom mi však prišli do cesty rozličné ťažkosti, ktoré zmazali možnosť urobiť tak dôsledne. Po najprv u niečo vzdelanejších sedliakov nenájde sa úplne dôsledná výslovnosť, čo sa zračí najmä pri vyslovovaní textov (čítanie a školenie majú vplyv na nárečovú výslovnosť); potom na niektorých miestach som mal pomocníkov z miestnej inteligencie (učiteľov, farárov), ktorí mi texty zväčša nezapisali v nárečí. Jednako isté nárečové zvláštnosti budú zrejmé i z tejto publikácie a čitateľov na ne zvlášť upozorňujem. Všeobecné zvláštnosti:

Miesto *on* sa často spieva *von* (s eufonickým *v*).

Ak sa niektoré slovo končí samohláskou a nasledujúce sa začína tiež samohláskou, často sa vsúva medzi tieto dve slová eufonické *j* (túto zvláštnosť možno badať často aj u maďarských sedliakov).

Isté spoluhlásky nezaznejú takmer nikdy: *kde* počuť bez *k*, *všetko* bez *v*; predložku *v* nepočuť takmer nikdy.

Neznelé spoluhlásky sa často stávajú znelými pred nasledujúcimi znelými spoluhláskami alebo samohláskami; napr. predložka *s* znie ako *z* (*so* sa vyslovuje ako *zo*), *k* a *ku* ako *g* a *gu*. V takýchto prípadoch počuť aj *nag*, *tag*, *ag*, *niž* atď. miesto *nach*, *tak*, *ak*, *nič*. A zasa naopak, niekedy niektoré znelé spoluhlásky sa stávajú neznelými pred neznelými (čo je však predsa zriedkavejšie). Koncové *l* sa v minulom čase pri slovesách mení, ako je známe, na bilabiálne *u* (čo tu označujeme jednoducho *u*).

Často sa koniec slova nevyslovuje, napr. miesto *keď*, *veď*, *nikto* býva *ke'*, *ve'*, *nik'* (nik sa mení pred znelými spoluhláskami na *nig'*). Miesto *nach* a *chce* počuť často *nak* a *kce*; *kto* sa často mení v *gdo*.

Zvláštnosti niektorých krajov

V západnej Nitre sa často *č*, *ď* mení na *c*, *dz*; v Nitre a v Tekove sa mení *chce* na *sťe* (prípadne *sce*), *dl* a *dn* na *ll* a *nn*. V Tekove, Honte a Rákoskeresztúre (a ako je to zo *Slovenských Spevov* zrejmé, i v Békéscsabe) mení sa *m* na konci slova vždy v *n*. V Gemeri sa *bol*, *bola* mení na *bul*, *bula*; koncovka *-me* 1. osoby množného čísla slovies na *-mo*; *ma* (*mňa*) a *priam* atď. na *mê* a *prêm* (dlhé *e*). V Gemeri a vo väčšine dedín Zvolenskej župy vyslovuje sa *d*, *t*, *n*, *l* aj pred *y* mäkko — túto zvláštnosť som však pri písaní opomenul.

Spomeniem ešte tri zvláštnosti: v dedine Hiadeľ vo Zvolenskej stolici hovorí sa miesto *č* a *ď* vždy len *c* a *dz*, hoci po podobnej výrečnosti niet v celom okolí ani stopy (ľudia z okolitých dedín aj veľmi vysmievajú Hiadeľanov pre túto výslovnosť). Vo výslovnosti M. Danišovej z Valaskej chýbali vždy dlhé samohlásky, hoci túto zvláštnosť nebolo badať u ostatných obyvateľov tejto dediny. V Čiernom Balogu v niektorých prípadoch vyslovovali *u* asi tak ako rumunské *â* (alebo ruské *Ѥ*).

Je neobyčajne zvláštne, že niektorí speváci v textoch melódii, ktoré sú isto českého pôvodu, podržiavajú (tak sa zdá) úmyselne české jazykové zvláštnosti (napr. v niektorých piesňach z Poník, č. 297 a.—c.).

Mnohé z tu uverejnených textov sú neúplné alebo skomolené, niektoré sú zase miešaninou dvoch alebo viac nesúvislých textov, iné nápevy boli zase prednesené s cudzími textami, ktoré patria k iným melódiám. Musel som sa vzdať aj dôsledného uvádzania takýchto prípadov v poznámkach, lebo som sa nechcel pustiť do dôkladného porovnávania textov.

Texty piesní s nevhodným obsahom som síce starostlivo pozbieral, ale z pochopiteľných príčin som ich nemohol v týchto troch hlavných zväzkoch uverejniť. Tieto texty by mohli vyjsť v osobitnom zväzku.

Keď som tieto piesne zbieral, viedol ma úmysel, aby som materiál navštívených obcí podľa možnosti čím dôkladnejšie preskúmal (úplne sa, samozrejme, nikdy nemôže vyčerpať). Za spevákov-objekty volil som si so zvláštnou záľubou ženy, ponajviac preto, lebo vedia, podľa mojej skúsenosti, vo všeobecnosti oveľa viac piesní ako muži a po druhé, súc menej dotknuté cudzími vplyvmi, zachovali si omnoho intaktnejšie (pravda, len vo všeobecnosti) spôsob sedliackeho prednesu.²² Moji speváci-objekty boli rozličného veku: najmladšie bolo jedno päťročné dievčatko (od ktorého som si viac z kuriozity poznačil jeden nápev a zachytil ho aj do fonografu; je to č. 251., variant

²² Samozrejme, všetci moji speváci boli zo sedliackeho stavu, okrem dvoch prípadov: Mária Borovičková z Pukanca patrila k remeselníckej triede a Mária Sokolová z Medzirodu bola zasa dcérou krčmára.

v poznámke z Kostolných Moraviec) a najstaršia zase jedna 82-ročná žena. Najlepší vek u žien je z tohto hľadiska okolo 40 rokov. Po tento vek sa speváčka učí vždy nové a nové piesne bez toho, že by predošlé zabudla; takto sa stane až zásobnicov piesní svojho okolia. Keď ostarne pre žiale starosti, neduhy, starobu, vždy viac a viac piesní zo svojho repertoáru zabúda.

Rozdiel medzi zásobou melódií mladých osôb od osôb stredného veku a osôb vo vysokom veku bol by asi takýto:

Mladšia generácia spieva najviac melódie, ktoré patria do podtried A. II. a A. III. Celkom starí ľudia tieto melódie vôbec nepoznajú, ale osoby asi 30—40-ročné poznajú a spievajú melódie všetkých tried a podtried. Rozumie sa samo sebou, že sú i veľmi početné výnimky, len jedno možno s úplnou istotou tvrdiť, že celkom starí ľudia bez výnimky nepoznajú ani jednu (istotne novšiu) melódiu, ktorá patrí do podtried A. II. a A. III.

1. Veľmi starodávne obradné piesne poznajú všetci v každom veku.

2. Svadobné piesne spievajú ponajviac len ženy.

Pokiaľ ide o ťažko rozriešiteľnú otázku, čo je v tomto uverejnenom materiáli naozaj slovenské a čo povstalo prenosom alebo pod cudzími vplyvmi, podám tu nakrátko len niekoľko poukazov, nakoľko rozobrať túto otázku a vedecky dokázať patričné názory prináleží špeciálnej štúdii a nebolo to cieľom tohto vydania, ktoré má byť iba ukazovateľom cesty pri výskume.

Vo všeobecnosti sa nachodia pre Slovensko najcharakteristickejšie melódie v časti α) s podskupinou A. I. a) 2. (heterometrické *parlando-rubato*, šesťslabičné verše); skupina A. I. a), ďalej podskupina A. I. b) a podtrieda B. I. a C. I. blížila sa typom moravskému a českému materiálu; podtriedy A. II., B. II. a C. II. obsahujú melódie, ktoré pravdepodobne vznikli pod vplyvom maďarským alebo sú prevzatými maďarskými melódiami; pododdiel A. III. obsahuje melódie maďarského pôvodu; (melódie posledne menovanej podtriedy, ako i piesne podtried A. II., B. II. a C. II. spieva takmer výlučne mladšia generácia). V I. dodatku uverejnené detské piesne a piesne k hrám sú s maďarskými, ako i s moravskými, českými a dozaista i s nemeckými detskými piesňami a piesňami k hrám úzko spriaznené; zdajú sa teda, čo sa melódií týka, západoeurópskeho pôvodu a nie sú charakteristické ani pre jeden z menovaných východoeurópskych národov. (Pritom zdôrazňujeme, že údaje o pôvode melódií naskrze si nenárokujú všeobecnú platnosť, nakoľko takmer každá z menovaných skupín obsahuje výnimky vo väčšom alebo menšom počte.)

V α) časti podskupiny A. I. a) 2. zdajú sa melódie, menovite uspávanky a iné obradné piesne (č. 14., 15., 19., 20., 21., 34., 35.), ktoré majú hlavné cezúry [1], [3] alebo [4], ďalej valaské melódie (č. 16.) najcharakteristickejšími pre Slovensko. Nakoniec si povieme ešte niečo o valaských melódiách a o ich nedôslednom zaradení do podskupiny A. I. a) 2.

Pod č. 16. zahrnuté valaské melódie (o tomto pomenovaní pozri poznámku pri č. 16 a.) sú vlastne jedny a tie isté melódie improvizačne prednesené. Varianty od i. do p. (teda spolu 8) majú len štyri jednoduché verše a predsa sa nám zdá, že varianty s dvojveršami (varianty od a. do h., teda tiež čo do počtu 8 sú predsa používanéjšie. Posledné by sa mali zaradiť do skupiny A. I. b). Keby varianty od i. po p. (s jednoduchými veršami) boli bývali zaradené na čelo variantnej skupiny č. 16., nebolo by vsunutie č. 16. do podskupiny A. I. a) nedôslednosťou. Nakoľko sú podľa môjho náhľadu dvojveršové varianty od a. po h. najcharakteristickejšie pre valaské melódie, musel som ich dať na začiatok skupiny variantov. Celú variantnú skupinu som zasa preto nechcel zaradiť do podskupiny A. I. b), lebo valaské melódie preukazujú rozhodnú príbuznosť s obradnými piesňami č. 14., 15., 19., 20., 21., 34., 35. (Hlavné rozdiely sú, že v niektorých veršoch valaských melódií sú dotknuté stupne 6., 7., 8., 9., ktoré pri práve menovaných obradných piesňach úplne chýbajú, a že pri valaských melódiách sa môžu vyskytnúť aj dvojveršia.) Preto vznikla v zaradení tejto variantnej skupiny istá nedôslednosť, ktorú však okrem už spomenutých dôvodov možno ospravedlniť i tak, že táto variantná skupina vykazuje varianty so 4 jednoduchými veršami v dosť veľkom počte.

Zoskupenie variantov valaských melódií vyzerá potom takto:

1. Varianty a.—e. majú zdvojený prvý verš: (6+6, 6, 6, 6).
2. Variant f. iná zdvojený prvý a tretí verš.
3. Varianty g.—h. formálne zdanlivo pozostávajú zo 4 jednoduchých veršov, keď ich však porovnáme s variantmi a.—e., vidíme, že majú tú istú stavbu ako tamtie, lenže tu 3. verš vystal; má teda táto forma 3 verše, z ktorých prvý je dvojitý (6+6, 6, [?], 6).
4. Varianty i.—p. majú štyri jednoduché verše. Doterajšie varianty majú rytmus *parlando-rubato*, ktorý je podľa všetkého prarytmom tejto melódie. Za tým nasledujú *tempo giusto* varianty, z ktorých sa jeden svojou stavbou hodne odlišuje od doterajších foriem a ktoré vznikli akiste ako novšie pod vplyvom iných štýlov valaských melódií.
5. Variant r. má šesťslabičné heterorytmické verše (a b a b).
6. Varianty s.—t. sú tiež šesťslabičné a heterorytmické (a a b c); variant u. vznikol akiste z variantov s.—t., ale vsunutím dvoch slabík (*Ej, hej*) premenil sa na heterometrickú melódiu (6, 6, 8, 6).
7. Varianty v.—x. stali sa vsunutím slabiky *Ej* na začiatok každého verša zdanlivo melódiami sedemslabičnými.
8. Varianty y. je *parlando-rubatová* melódia so 4 osemslabičnými jednoduchými veršami; variant z. je vlastne totožný s variantom y., lenže je prednesený v *tempo giusto* (heterorytmické verše a b a b).

Sú ešte mnohé iné melódie, pochádzajúce zo Zvolenskej stolice, roztrúsené

na iných miestach, ktoré prezrádzajú jasný vplyv vo Zvolenskej stolici tak dobre známych valaských melódií. Č. 48. je valaským melódiám tak blízka pieseň, že som dlho váhal, či ju nemám pridať k variantnej skupine č. 16. Avšak hlavná kadencia [5] ma konečne prinútila rozhodnúť sa inak. A hádam č. 49. má aj istú reláciu k č. 16. — v melodike valaských piesní je totiž tento veľmi častý a veľmi zvláštny postup nadol  neobyčajne charakteristický; tento krok nájdeme aj v č. 749., a tu ho možno vysvetliť skutočne jedine vplyvom z valaských melódií. Skúmať však a vypočítavať takéto a podobné vplyvy na jednotlivé melódie patri už do špeciálnych štúdií a nemožno sa tým tu zaoberať.

Valaská melódia, tak sa zdá, tvorí špecialitu nielen na Slovensku, ale ešte na užšom území, a to vo Zvolenskej stolici a v západnej časti Gemera. Geografické rozšírenie tejto melódie nemôžeme, žiaľbohu, presne udať pre nedostatok dát. Ja sám som ju okrem Zvolenskej nikde inde nepočul. V iných zbierkach vytlačené varianty pochádzajú tiež takmer všetky z tejto stolice a len niektoré z Tisovca (Gemer). Neobyčajne zvláštne a cudzo nám pripadá udanie miesta jedného variantu v *Slovenských Spevoch* II (č. 711.): „Prešporok“. Táto melódia pravdepodobne pochádza od speváka, ktorý sa túto pieseň naučil spievať zaiste vo Zvolenskej alebo v Gemi. Ešte zvláštnjšie sú tri varianty od *Sušila* (č. 501.; č. 723 k.) a od *Bartoša* III. (č. 816.), ktoré majú takéto zakončenie veršov: [3] [V] [2], prípadne [5] [V] [1]; toto očíslovanie vzniklo preložením posledného verša o kvartu vyššie. Jednako sú

tieto melódie najmä podľa oného tak charakteristického kroku  (ktorý sa tu, pravda, nachádza ako ) zjavne valaskými. Preloženie posledného verša do vrchnej kvarty je celkom pochopiteľné; vzniklo analogicky s melódiami s autentickým záverom.²³ a takýto vplyv na valaskú melódiu, ktorá na Morave je nezvyklá, je veľmi pravdepodobný. Ťažšie je však zodpovedať otázku, akým spôsobom sa dostala valaská melódia na Moravu, menovite už tak dávno (totož najneskôr okolo polovice minulého storočia). Že by sa bola na Morave rozšírila alebo že by mohla byť azda aj autochtónnym produktom tejto krajiny, to sotva možno predpokladať.

Ďalšie uvedené varianty zo *Sušila* (č. 622 g., 674 a.) a z *Bartoša* III. (č. 229.) majú popri [V] ako hlavnej cezúre heterometrické slohy a povstali pravdepodobne z troch práve opísaných variantov.

Čo sa ďalej týka materiálu podskupiny A. I. a) (s výnimkou α) časti), podskupiny A. I. b), podtriedy B. I. a C. I., ďalej moravského a českého mate-

²³ Pozri o tomto moju knihu *Das ungarische Volkslied*.

riálu, ktorý je s týmito variantmi viac-menej spriaznený, možno povedať stručne toto:

V moravskom materiáli — nakoľko sa to dá usudzovať z nie celkom bezchybných Sušilových záznamov — dochádza sa na stopu pravdepodobne veľmi starého *parlando-rubatového* typu, ktorý je na Slovensku, ako aj v ostatných územiach mimo Moravy neznámy a ktorý mohol byť pre Moravu asi tak charakteristický ako valaská melódia pre Slovensko a starý štýl maďarských melódií pre maďarské územie. Presný opis tohto typu musím však vynechať. Je evidentné, že melódie tohto typu mohli byť *parlando-rubatové* i napriek chybnému zachycovaniu, nakoľko boli z rytmického ohľadu vtesnané do rovnakých taktov. Že tieto melódie museli byť už koncom minulého storočia v štádiu vymierania, to je zrejmé z toho faktu, že sa v omnoho obsiahlejšej Bartošovej zbierke nájdú len kde-tu. Štvorveršové alebo trojveršové, väčšinou izometrické melódie majú zväčša hlavnú cezúru alebo aspoň vedľajšiu cezúru na VII; veľmi charakteristické je pre tieto melódie zakončenie  po výlučne malej tercii . (Príklady: Sušil 11 b.; 12 a., b., c.; 20 c.; 28 a. atď.)

Zdá sa mi, že z týchto melódií alebo pod ich vplyvom sa vyvinuli isté spoločné, pre Moravu i pre Slovensko charakteristické *tempo giusto* melódie, podobne ako zase iné melódie vznikli pod vplyvom melódií valaských. Bolo by zaujímavé skúmať túto otázku, čo by zasa vyžadovalo osobitnú štúdiu.

Český materiál skrýva tiež isté typy melódií, ktoré by mohli byť charakteristické pre české územie, ak by sme ich nemali pokladať za pôvodom nemecké. Najzaujímavejšia časť Erbenovej zbierky pozostáva z takýchto melódií. Celý rad z nich sa pomocou môjho klasifikačného systému dostal tesne jeden k druhému (a to od č. 569. až po č. 573 v.). Veľa z týchto melódií nemeckého pôvodu preniklo na Moravu a čiastočne i na Slovensko.

Z druhej strany prenikli zase niektoré melódie maďarského pôvodu z podtriedy, A. II., B. II., C. II. a A. III. aj na Moravu. Máme tu preto do činenia s putovaním melódií sčiasťky zo západu na východ (melódie nemeckého pôvodu) a sčiasťky z východu na západ (melódie maďarského pôvodu).

Keď teraz prehlíadneme celé české, moravské a slovenské územie, nájdeme teda aj staré autochtónne slovenské typy melódií, ktoré sú špeciálne charakteristické pre Slovensko, potom staré autochtónne moravské typy melódií, ktoré sú zase charakteristické pre Moravu. Nájdeme ďalej mnohé typy zaiste veľmi rozmanitého veku, ktoré sú rovnako charakteristické ako pre Slovensko, tak aj pre Moravu (typy melódií, ktoré sa nachádzajú jedine alebo hlavne v oboch týchto krajinách); také sú napr. melódie, ktoré majú rytmus označiteľný: „a a a a“ (pozri str. 35 pozn. 15), a ešte mnohé iné typy. České územie je presiaknuté melódiami nemeckého pôvodu (určite už

od dávnejších čias), čomu sa nemožno ani diviť, keď si uvedomíme zemepisnú polohu českého územia; tieto melódie postupne prenikajú na východ. A konečne u mladších slovenských generácií nachádzame silný asi v posledných 3—4 desaťročiach sa uplatňujúci maďarský vplyv, ktorý už začal zasahovať aj na Moravu.

Toto by bolo to najpodstatnejšie, čo bolo treba povedať o predpokladanom pôvode jednotlivých melodických typov.

Na konci posledného zväzku sú uvedené tieto štatistické tabuľky:

I. tabuľka označuje počet melódii jednotlivých tried, podtried, skupín, podskupín, druhov a poddruhov atď.; slúži súčasne aj ako obsah.*

II. tabuľka podáva výkaz výskytu jednotlivých tónin (ale iba tu vytlačených melódii).

III. tabuľka podáva výkaz výskytu rôznych architektonických štruktúr (tiež iba tu vytlačených melódii).

IV. tabuľka prináša pôvodné poradie tu spracovaných a skôr uverejnených (citovaných) melódii s poukazom, na ktorom mieste sú v tejto publikácii citované.

V. tabuľka prináša štatistické údaje o tom, ktoré a koľko z tu uvedených melódii sa našli u jednotlivých spevákov a v jednotlivých dedinách.

VI. tabuľka bola pripojená na osobitnú žiadosť vydavateľstva. Táto udáva, ktoré z tu uvedených melódii sú pravdepodobne cudzieho pôvodu, teda neslovenské. Takýto podrobný úsudok nemožno v tomto ohľade podrobiť prísne vedeckému posudzovaniu, lebo, po prvé, pri snahe o pevné zistenie v mnohých prípadoch sklame aj najobsiahlejšia porovnávacia práca; po druhé, nemohol som z rôznych príčin zahrnúť sem pre porovnávanie melodický materiál dvoch susedných národov (poľského a rusínskeho). Práve preto údaje tejto tabuľky neslobodno pokladať za výsledok prísneho vedeckého pozorovania, ale len za údaje, ktoré vznikli na základe viac alebo menej subjektívneho ctenia.

Bolo by sa veľmi žiadalo pridať aj ďalšiu tabuľku, ktorá by podávala vysvetľovanie variantného pomeru jednotlivých textov tejto zbierky. To by ma však bolo stálo veľa času, a preto som sa toho musel zrieknuť. Urobil som aspoň to, že som na koniec každého melodického variantu (alebo melodického čísla), opierajúc sa jedine o svoju pamäť, pridal niektoré poukazy na texty variantov. Tieto poukazy nechcú však byť dokonalé; presné sú iba v jednom ohľade, že totiž aspoň v rámci jednej skupiny melodických variantov poukazujú na variabilitu v nej sa nachádzajúcich všetkých textov. Tým sa objasní, či sa uvedené melodické varianty predošlých vydání objavili svojho času s rovnakými textovými variantmi a či s úplne inými textami.

* Túto tabuľku uverejňujeme v I. zv. (Red.)

Konečne chcem upozorniť ešte raz na niektoré možné a takmer nevyhnutné nedôslednosti, ktoré sa mohli dostať do tejto publikácie. Pri opise klasifikačného princípu som na niektoré z nich už poukázal (str. 33 pozn. 11, potom str. 34). Okrem nich možno uviesť ešte tieto prípadné nedôslednosti:

Delenie melódií na verše závisí v niektorých prípadoch príliš iba od subjektívneho uváženia. Môže sa preto stať, že v takýchto melódiách bude delenie raz vykonané podľa jedného, druhý raz podľa druhého princípu. — Mnohé melódie majú opakované časti; opakovanie (repetícia) môže podstatne prináležať štruktúre, takže nikdy nesmie vystať, alebo môže byť len vonkajším (nepodstatným, a preto nestálym) dodatkom. Rozhodnúť o tom, či ide o prvý alebo druhý druh opakovania, možno v mnohých prípadoch iba na základe subjektívnej úvahy. Nakoľko však rozlúštenie tejto otázky úzko súvisí s určením štruktúry melódie, nedôslednosť pri prvej má za následok istú nedôslednosť pri druhej. — Mnohé ťažkosti sa vyskytujú pri voľbe notových hodnôt (či má byť notovaná vo väčších alebo menších notových hodnotách), potom pri určovaní dĺžky taktu (či napr. štyri štvrté majú byť znotované ako dva razy $\frac{2}{4}$ a či ako jeden $\frac{4}{4}$ takt), ďalej v niektorých prípadoch pri určovaní variantných skupín, t. j. pri určení, či sú isté melódie samostatnými melódiami alebo či ich treba pokladať len za varianty. (Tak napr. zostáva otázkou, či sa má č. 204. pokladať tiež len za variant č. 170. alebo či č. 926. neprináleží ako variant k č. 925. atď.) — V mnohých prípadoch ťažko určiť, ktoré poradie majú mať jednotlivé melódie jednej variantnej skupiny, kam treba zaradiť tie variantné skupiny, ktorých všetky alebo len niektoré melódie prináležia rozličným triedam alebo podtriedam (skupinám alebo podskupinám).²⁴ V riešení všetkých týchto otázok bude toto dielo obsahovať nejednu nedôslednosť, ktorá by sa hola dala pri dôkladnejšom skúmaní a ešte pri starostlivejšom porovnávaní materiálu celkom odstrániť. Bolo by mi to však zabralo ešte niekoľko rokov práce a na túto ohromnú prácu by som si za dnešných okolností nijako nebol našiel čas. Z druhej strany bolo tiež žiadatel'né toto dielo čím skôr publikovať, a preto som musel pripustiť i tieto eventúálne nedostatky.

Nakoniec chcem ešte poďakovať všetkým tým, ktorí mi svojho času pri mojej zberateľskej práci boli nápomocní či radou, či skutkom. Pri tomto si menovite spomínam na p. Samuela Bobála, evanj. farára v obci Kostolné Moravce, ktorý moju prácu v r. 1913—1914 v jeho farnosti a okolí podporoval účinne a s najväčším oduševnením, a ktorému preto za neobyčajne bohatý materiál čerpaný z tohto vidieka ďakujem.

Budapešť 15. okt. 1923

Béla Bartók

²⁴ V takýchto prípadoch bola skupina klasifikovaná podľa tej melódie, ktorá prišla na čelo variantnej skupiny.

VORWORT

ENTSTEHUNG UND ZWECK DIESER SAMMLUNG

Die Entstehungsgeschichte vorliegender Sammlung ist folgende: im Jahre 1906 begann ich meine musikfolkloristischen Studien mit der Erforschung, resp. Sammlung von ungarischem Bauernmusikmaterial. Kaum hatte ich diese Arbeit begonnen, sah ich, dass die Kenntnis nur des ungarischen Materials zu einer wissenschaftlichen Betrachtung durchaus nicht genügt und, dass zu derselben die möglichst gründlichste Kenntnis wenigstens des Materials der umgebenden Völker unumgänglich notwendig ist. Ich wendete mich demzufolge schon im Jahre 1906 auch der Sammlung slowakischer Volksmusik zu und setzte dies — mit längeren Unterbrechungen — bis 1918 fort.¹ Die in jenem Jahre stattgefundene politische und wirtschaftliche Umwälzung setzte meiner ganzen Sammelarbeit ein Ende.

Vorliegende Ausgabe bezweckt 1. die wissenschaftliche Veröffentlichung des vollständigen, in jener Zeitperiode von mir gesammelten Materials² ergänzt mit einer kleinen Sammlung der Herren M. Vikár,³ Z. Kodály und A. Baník, welchen zwei letzteren ich für die freundliche Überlassung ihrer Sammlung hiemit meinen wärmsten Dank ausspreche; 2. die Vergleichung des Melodienmaterials mit den wichtigeren bis jetzt veröffentlichten slowakischen, mährischen und tschechischen Sammlungen.

ÜBER BAUERNMUSIK

Mich und ebenso die übrigen Sammler führte die Absicht, bloss Volksmusik, oder präziser gesagt: Bauernmusik zu sammeln. Bauernmusik im weitestem Sinne des Wortes nenne ich „die Gesamtheit derjenigen Melodien,

¹ Rumänische Volksmusik sammelte ich von 1909—1917.

² Ein Teil der Melodien ist auch mittels Phonographen aufgenommen; die Walzen sind teilweise im Besitze der ethnographischen Abteilung des Nationalmuseums zu Budapest, teilweise im Besitze der Matica slovenská in Turč. Sv. Martin.

³ Mittelst Phonographen aufgenommen (die Walzen im Besitze der ethnographischen Abteilung des Nationalmuseums zu Budapest) und von mir in Notenschrift gesetzt.

welche in der Bauernklasse irgendeines Volkes im mehr oder minder grosser zeitlicher und räumlicher Ausdehnung als eine spontane Befriedigung des Musiktriebes fortlebt, oder irgendwann fortgelebt hat“.

Bauernmusik im engsten Sinne des Wortes nenne ich jenen Teil der nach vorhergehender Definition als Bauernmusik geltenden Melodien, „welche zu einem oder mehreren einheitlichen Stilen gehören“.

Vom folkloristischen Standpunkt aus bezeichne ich als Bauernklasse denjenigen Teil des sich mit Urproduktion befassenden Volkes, welcher seine körperlichen oder seelischen Bedürfnisse mehr oder minder entweder mit solchen Ausdruckformen befriedigt, die seinen Traditionen entsprechen, oder mit solchen, welche zwar aus einer höheren (städtischen) Kultur entspringen, doch instinktmässig seiner eigenen seelischen Disposition entsprechend umgeformt wurden.⁴

EINORDNUNG (KLASSIFIZIERUNG) DES MATERIALS

1. Klassifizierungsverfahren

Das Material der vorliegenden Sammlung enthält slowakische Bauernmusik im weitesten Sinne des Wortes.

Um ein solch umfangreiches Material (von 1620 Melodien, Varianten nicht mitgerechnet) in übersichtlicher Weise herauszugeben, muss man die Melodien nach irgendeinem wissenschaftlichen Prinzip geordnet veröffentlichen.

Es lagen zwei Möglichkeiten vor: Die erste wäre eine Einordnung der Melodien in eine Art lexikaler Folge, die das Auffinden der einzelnen Melodien sozusagen durch mechanische Verfahren ermöglicht. Hierbei treten jedoch die einzelnen einheitlichen Stilarten weniger zu Tage. Diese Art der Einordnung verfolgt folgenden Plan.⁵

Die Melodien werden auf einen gemeinsamen Schlusston, am zweckmässigsten auf  gebracht.⁶ Hierauf wird die eigentliche Klassifizierung folgendermassen durchgeführt:

⁴ Alle drei Definitionen stammen aus meinem Buche *Die ungarische Volksmusik* (herausgegeben von Walter de Gruyter & Co, Berlin und Leipzig 1925; engl. *Hungarian Folk Music* von der Oxford University Press, London 1931.), in welchem sich über diesen Gegenstand ausführlichere Erörterungen befinden.

⁵ Die folgende Beschreibung stammt ebenfalls aus meinem obengenannten Buche.

⁶ Die Originalhöhe des Vortrags durchwegs anzugeben fand ich deshalb unwichtig, weil sie bloss durch den Zufallscharakter der Stimme des Vortragenden und durch zufällige Wahl der Tonhöhe seitens des Vortragenden bestimmt wurde. Diesbezügliche Angaben könnten höchstens darüber Aufschluss geben, ob eine Tendenz zum „Hochsingen“ oder „Tiefsingen“ vorhanden ist, aber auch dies nur im Falle, wenn bei jedem

1. Die Melodien werden je nach der Zahl ihrer Melodienzeilen⁷ in zweizeilige, dreizeilige, oder vierzeilige Melodien eingeteilt. Bei diesem Verfahren werden gewisse sequenzartige Zeilenwiederholungen, infolge derer manche Melodien den Anschein der Fünfzeiligkeit oder Sechszeiligkeit haben, nicht als selbstständige Zeilen betrachtet, weshalb auch jene Melodien, die solche Zeilenwiederholungen (Zeilenverdoppelung) aufweisen, zu den vierzeiligen (scheinbare Vierzeiler, in welchen zwei Nachbarzeilen eigentlich eine Doppelzeile bilden, zu den dreizeiligen) gerechnet wurden. (Z. B. in No 422.—667. ist die 3. Zeile, in No 668.—691. die 1. und 3. Zeile solch eine Doppelzeile usw.)

2. Eine weitere Klassifizierung geschieht gemäss des Schlusstones der einzelnen Melodienzeilen: bei den Zweizeilern kommt der Schlusston der 1. Zeile, bei den Dreizeilern in erster Reihe der Schlusston der Hauptzäsur (welche entweder am Ende der ersten oder am Ende der zweiten Melodienzeile steht), bei den Vierzeilern in erster Reihe der Schlusston der zweiten Zeile (Hauptzäsur), in zweiter Reihe der der ersten, schliesslich der der dritten in Betracht. Die Folge der so entstehenden Haupt- und Untergruppen wird durch die Höhe der betreffenden Kadenzöne bestimmt, vom tieferen zum höheren schreitend. (So z. B. werden vierzeilige Melodien mit  als

Vortragenden der Tonumfang seiner Stimme ebenfalls aufgezeichnet worden wäre. — Auf jeden Fall gebe ich hier die Original-Höhe des Vortrags einiger Melodien an (überdies kann die Originalhöhe der phonographierten Melodien aus den Aufnahmen umso mehr festgestellt werden, da erstens sämtliche im Besitze der Matica slovenská sich befindlichen Aufnahmen bei unveränderter Geschwindigkeit des Apparates hergestellt worden sind, zweitens dadurch, dass sich an vielen Walzen auch die Aufnahme des Kammertones *a* befindet, und jeder beliebige Apparat genau auf diese Geschwindigkeit eingestellt werden kann).

Schlusston der Melodie und zwar bei:

No. 11.: <i>f'</i>	No. 113 b.: <i>e'</i>	No. 273 a.: <i>a'</i>	
No. 31 a.: <i>e'</i>	No. 149 b.: <i>e</i>	No. 281 a.: <i>fis'</i>	
No. 45 a.: <i>f'</i>	No. 167 a.: <i>a</i>	No. 310.: <i>cis'</i>	
No. 47 a.: <i>es'</i>	No. 174.: <i>f</i>	No. 311 a.: zwischen <i>c'</i> und <i>cis'</i>	
No. 47 b.: zwischen <i>g</i>	No. 184.: <i>h</i>	No. 312.: <i>f'</i>	
No. 78.: <i>h</i>	No. 186.: <i>b</i>	No. 329 d.: <i>c''</i>	No. 370 a.: <i>e</i>
No. 91.: <i>h</i>	No. 240.: <i>h'</i>	No. 334.: <i>gis</i>	No. 376 d.: <i>c</i>
No. 92.: <i>c</i>	No. 249.: <i>a</i>	No. 335 b.: <i>gis</i>	No. 376 h.: <i>e'</i>
No. 97 a.: <i>d'</i>	No. 254 d.: <i>g'</i>	No. 341.: <i>d'</i>	No. 381.: <i>b</i>
No. 97 d.: <i>d</i>	No. 259 a.: <i>cis'</i>	No. 351 b.: <i>e</i>	No. 388 a.: <i>f</i>
No. 98.: <i>des''</i>	No. 267.: <i>fis'</i>	No. 363.: <i>a'</i>	No. 466 a.: <i>e'</i>

⁷ Unter Melodienzeile verstehen wir das auf eine Textzeile entfallende Glied der Melodie.

Hauptzäsur, vor solchen mit  als Hauptzäsur zu stehen kommen). Die Schlusstöne der Melodienzeilen wollen wir der Einfachheit halber mit Ziffern bezeichnen, u. zw. entsprechen

den Tönen 
die Ziffern I II III IV V VI VII 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Eventuelle Versetzungszeichen kommen vor die Ziffern, z. B. $\flat 3 =$ .

Der Schlusston der Hauptzäsur wird mit $\square$, derjenige der davorstehenden Melodienzeile mit $\square$ und derjenige der darauffolgenden mit $\square$ bezeichnet; also will z. B. $\square 8 \square 5 \square 4$ eine vierzeilige Melodie (No 3.) bezeichnen, deren erste Zeile auf , die zweite auf  und die dritte auf  endet.⁸

3. Eine Teilung in weitere Untergruppen erfolgt gemäss der Silbenzahl der Melodienzeilen, das Aneinanderreihen dieser Untergruppen geschieht in der Richtung von der kleineren Silbenzahl zur grösseren.⁹ Die Silbenzahl der einzelnen Zeilen soll durch arabische, mit „ , “ von einander getrennten Zahlen bezeichnet werden (z. B. bei Melodie No 745. : 6, 6, 8, 6), die oben erwähnten sequenzartigen Doppelzeilen mit zwei, durch + verbundene Zahlen (z. B. bei Melodie No 527. : 11, 11, 7 + 7, 11). Haben sämtliche Zeilen einer Melodienstrophe dieselbe Silbenzahl (isometrische Strophen), so besteht die Bezifferung nur aus einer Zahl (z. B. No 31. : 6.).

4. Schliesslich können noch weitere Untergruppen nach dem Ambitus der Melodien gebildet werden; in der Bezifferung soll der Ambitus durch zwei, den tiefsten und den höchsten Ton der Melodien bezeichnenden, durch einen Binderstrich verbundene Zahlen dargestellt werden (z. B. bei Melodie No 31 a.: 1—6; bei No 41.: VII—5). Also bezeichnet: 10, 10, 7 + 7, 13, $\square 1 \square 5 \square 2$, $\sharp VII-9$ eine Melodie, deren 1. und 2. Zeile zehnsilbig, die 4. dreizehnsilbig, die 3. eine Doppelzeile von zweimal sieben Silben ist; die 1. 2. und 3. Zeile

schliesst mit  ; der tiefste, resp. höchste Ton ist  (No 1111.)

⁸ Die letzte Zeile endet selbstverständlich immer auf , also muss sie nicht besonders bezeichnet werden.

⁹ Bei der Silbenzahlbestimmung wurden gewisse, wahrscheinlich ursprünglich nicht vorhandene Ergänzungssilben, wie z. B. das so häufige *Ej* am Anfange der Zeilen als nicht wesentliche Silben nicht mitgezählt. (Alle derartigen Ergänzungssilben bezeichne ich in dieser Veröffentlichung mit kursivem Druck.) Auch gewisse, wahrscheinlich später entstandene Silben- oder Wörterwiederholungen wurden ausser Acht gelassen; auf diese Weise ich in jedem einzelnen Falle hin (z. B. No 488 b. 1. Zeile).

Bei einer derartigen Klassifizierung werden ganz identische Melodien automatisch einander angereiht, in manchen Fällen auch die Varianten; doch treten — wie früher gesagt — die einzelnen Stilarten nicht genug prägnant hervor, ferner würden die Glieder vieler Variantengruppen allzusehr verstreut sein (z. B. bei No 849.). Letzteren könnte zwar mit einem Kompromis einigermassen abgeholfen werden: und zwar reihte ich Varianten, in denen die Hauptzäsur (der Schlusston der 2. Zeile) identisch, die übrigen Zäsuren jedoch nicht identisch sind, trotzdem aneinander.

2. Klassifizierungsverfahren

Beim slowakischen Material dient eine derartige Klassifizierung — selbst mit dem letzterwähnten Kompromisverfahren verbunden — bloss zu einer Vorstudie, mittelst welcher Varianten nach Übereinstimmung der Melodienlinie (deren Charakter durch die Schlusstöne der Melodienzeilen einigermassen bestimmt ist), zueinander, oder wenigstens nahe zueinander zu bringen.

Um die einzelnen Stilarten klarer hervortreten zu lassen, und auch sämtliche Varianten zu einander zu bringen, musste ich bei der Veröffentlichung zu einer anderen Klassifizierungsart greifen, deren Basis der Rhythmus und die Strophenstruktur bildet; sie kreuzt sich bei dieser Veröffentlichung gewissermassen mit der erstbeschriebenen Klassifizierungsart (nach Zäsur-tönen). Diese 2. Klassifizierungsart wurde vorgenommen, nachdem das ganze Material nach der 1. Klassifizierungsart geordnet und soviel Varianten wie möglich nach derselben verbunden worden sind:

Sie besteht aus folgenden Verfahren:

A. Klasse Vierzeilige Melodien; sie bestehen aus:

I. Unterklasse mit einem sogen. nichtpunktierten,

II. Unterklasse mit einem sogen. punktierten Rhythmus ¹⁰

III. Unterklasse mit A A⁵ A⁵ A, A A⁵ B A, A B B A architektonischer Struktur, ferner mit A A B A architektonischer Struktur und punktiertem Rhythmus ¹¹

¹⁰ Ich bezeichne als einen punktierten Rhythmus denjenigen Rhythmus einer Melodie, die einen ursprünglichen Rhythmus von gleichen Vierteln ($\frac{1}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩) oft oder immer in verschiedenen Kombinationen von ♩. ♩ oder ♩♩. umwandelt, und die ihren Melodiezeilen-Schluss meistens mit ♩♩. ♩ (oder vereinfacht ♩ ♩) bildet.

¹¹ Die Bezeichnung „architektonische Struktur“ bezieht sich auf die inhaltliche Gleichheit oder Verschiedenheit der Melodiezeilen. Wenn wir die inhaltlich verschiedenen Melodiezeilen mit verschiedenen grossen Buchstaben bezeichnen, dann bedeutet z. B. A B C D eine Melodie, deren sämtliche 4 Zeilen von verschiedenem Inhalte, A A B A