

# **Ľudová ansámblová hudba na Slovensku náčrt historickej a typologickej stratifikácie**

**Bernard Garaj**

Pri pohľade na javy regionálnej ľudovej kultúry, ich dokumentáciu a prezentáciu v odborných či laických kruhoch neraz chýba pohľad do minulosti objasňujúci, aké historické súvislosti stáli pri ich zrode a aké stimuly spôsobili, že v istom období sa ten istý kultúrny fenomén vnímal ako symbol progresu a popularity, kým inokedy naopak ako signifikant zániku a neaktuálnosti. Toto východisko chceme rozviesť na príklade ľudových hudieb na Slovensku, ktoré si dodnes zachovali svoju typologickú a regionálnu vyhranenosť. Najskôr je však potrebné špecifikovať „teritórium“, na ktorom sa budeme pohybovať, t.j. vymedziť pojem „ľudová ansámblová hudba“. Máme ním na mysli tie inštrumentálne zoskupenia, ktoré charakterizujú nie náhodné, ojedinelé alebo unikátne spojenia, ale naopak trvalejšie, resp. pevné väzby medzi hudobnými nástrojmi. Ich funkcia, repertoár a interpretačný štýl môžu byť priamo zakotvené v ľudovej hudobnej tradícii, ale môžu do nej aj presahovať z iného kultúrneho prostredia. Dedinská ľudová hudba sa totiž nevyvíjala izolovane, ale prijímala aj stimuly a vplyvy hudby pestovanej inými spoločenskými vrstvami, a to či vo sfére aristokracie a šľachty alebo v mestskom prostredí. Platí to, samozrejme, aj naopak.

V hudobnej historiografii prevláda názor, že prvé nástrojové zoskupenia sa objavujú až v renesancii. Pravda, aj zo stredoveku pochádzajú informácie o hudbe, hudobníkoch i hudobných nástrojoch. Všeobecne je známe pôsobenie igrícov a jokuátorov na území dnešného Slovenska, ktorých putujúcu, vandrujúcu časť historická spisba už počnúc 13. storočím aj bližšie identifikuje ako lutnistov, huslistov, gajdošov, pištcoov a spevákov, hoci diapazón nástrojov v ich rukách mohol byť pestrejší. Tzv. Levočská freska z polovice 14. storočia s vyobrazeniami dobového inštrumentára nabáda rozšíriť tento okruh napr. o historické strunové nástroje – citera, resp. psaltérium, rovnako ako o rytmické nástroje - napr. bubienok.<sup>1</sup>

Keďže v tomto období v oblasti výroby hudobných nástrojov neexistovali technologické normy, problémom spoločnej súhry bolo podľa všetkého najmä ladenie. Napriek tomu vylúčiť ich potenciálnu súhru a priori nemožno, ak si uvedomíme, že išlo takpovediac o profesionálnych hudobníkov, ktorí istotne dokonale poznali svoje nástroje a vedeli korigovať ich intonačné vlastnosti.

---

<sup>1</sup> RYBARIČ, R.: Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I., Stredovek, renesancia, barok. OPUS Bratislava 1984, s. 34.

## Nástrojové združenia s bubnom

Z kontextu problémov spojených s ladením sa zjavne vymyká už spomínaný bubon, ktorý navyše ideálne saturuje požiadavku jednoznačného a jasne štrukturalizovaného rytmu ako fundamentu napr. širokého okruhu tanečnej hudby. Aj preto je jeho uplatnenie v nástrojových súhrach neobyčajne univerzálne a dodnes sa vyskytuje v tradičných hudobných kultúrach celého sveta. Vychádzajúc z faktu, že stredoveký inštrumentár bol v európskych krajinách takmer identický, ale najmä z komparatívneho štúdia ikonografických prameňov možno konštatovať, že jedným z najstarších európskych nástrojových združení vôbec bola súhra bubna s píšťalou, resp. pikolou (priečnou flautičkou), a to či v interpretácii jedného hudobníka hrajúceho na obidvoch nástrojoch súčasne alebo v podaní dvoch, resp. skupiny hráčov.<sup>2</sup> Treba vari len dodať, že sú v ňom zakódované bazálne princípy hudobného myslenia – spojenie melodiky a rytmiky, ako aj nemenej univerzálny princíp kontrastu v hudbe. Z územia dnešného Slovenska máme spojenie bubna s píšťalou, resp. s pikolou zaznamenané napríklad:

- na rytine J. Nypoorta z roku 1686 situovanej pod hradom Ostrý Kameň v pohorí Malých Karpát<sup>3</sup>
- na rytine z roku 1683 spolu s hráčom na fidule a gajdách hrajúcich pred krčmou k sedliackemu párovému tancu<sup>4</sup>
- v tanečnej scénke z Kremnice zo 17. storočia a Nových Zámkov tiež zo 17. storočia.<sup>5</sup>

Nemenej dôležité sú tiež literárne pramene, ktoré obsahujú informácie o tom, že na svadbách nižšej šľachty hrali k tancu „tibicines et tympanistam.“<sup>6</sup> S najväčšou pravdepodobnosťou to boli tí istí hudobníci, ktorých poznáme ako mestských vežových trubačov a bubeníkov z celého radu ďalších písomných aj ikonografických pamiatok zo 17. a 18. storočia. Ako pars pro toto možno spomenúť G. D. Speera a jeho Uhorský *Simplicissimus* z r. 1683.<sup>7</sup>

---

<sup>2</sup> MARKL, J.: Instrumentalensembles in Böhmen. In: *Studia instrumentorum musicae popularis* II, Musikhistoriska museet Stockholm 1972, s. 147.

<sup>3</sup> ZÁVADOVÁ, K.: Verný a pravý obraz slovenských miest a hradov ako ich znázornili rytci a ilustrátori v XVI., XVII. a XVIII. storočí. Tatran Bratislava 1974, obr. 250.

<sup>4</sup> KAČIC, L.: *Má pán otec gajdy*. Bulletin k audiokazete. ASCO Art&Science Bratislava 1998.

<sup>5</sup> DÚŽEK, S.: *Ludový tanec*. Pamiatky a múzeá 2/1997, Hudobné pamiatky na Slovensku. Bratislava 1997, s. 43.

<sup>6</sup> HUDEC, K.: *Hudba v Banskej Bystrici do 19. storočia*. Liptovský Mikuláš 1941, s. 37.

<sup>7</sup> SPEER, G.D.: *Uhorský simplicissimus*. Reedícia Tatran Bratislava 1975.

## Gajdy a husle

Vo sfére stredoeurópskej ľudovej hudby je koniec 17. a začiatok 18. storočia však zároveň aj obdobím, kedy sa bubon ocitá na periférii jej inštrumentára a naopak dominantnými nástrojmi sa stávajú jeho doterajší súputníci a partneri, najmä gajdy a husle. Ich stret nebol nijako náhodný. Gajdy mali za sebou dlhú dobrodružnú cestu z Ázie do Európy, na ktorej zanechali celý rad životaschopných nástrojových variantov, pričom v Európe za posledných 1000 rokov zažili všetko - od výslnia v podobe ich uplatnenia na kráľovských dvoroch a koncertných pódiami až po zavrnutie, pád a následný rozkvet v pastierskom a roľníckom prostredí.<sup>8</sup> Husliam predchádzala ešte dlhšia cesta od pôvodne brnkacích nástrojov v starom Egypte cez ich prerod do podoby sláčikových nástrojov v Perzii až po ich impozantný rozvoj na európskej pôde, kam sa dostali začiatkom 10. storočia. Impozantný najmä preto, lebo po rade ich historických predchodcov reprezentovaných rubebou (1350-1450) alebo fidulou (1212-1513) sa od konca 16. a v priebehu 17. storočia objavuje nový typ sláčikových nástrojov, ako ich poznáme dnes.<sup>9</sup> Ich konštrukčný vývin sa završuje v dielňach najznámejších talianskych, nemeckých a francúzskych husliarov, overuje v kompozičnom a interpretačnom umení barokovej hudby, ale zároveň veľmi výrazne zasahuje aj oblasť ľudovej hudby.

Najstaršie správy o spoločnej hre gájd s husľami pochádzajú zo 17. storočia:

- D. Speer sa o nej zmieňuje v súvislosti s tzv. Tancom tristo vdov vo svojom už spomínanom diele *Uhorský Simplicissimus* z roku 1683
- ďalším svedectvom je politický pamflet *Ungarische Wahrheitsgeige* z roku 1683 pravdepodobne z Košíc<sup>10</sup>
- z východného Slovenska sa zachovala aj rytina J. Nyypporta spod hradu Vranov z roku 1686.<sup>11</sup>

O mimoriadnej obľube tohto združenia z neskoršieho obdobia svedčí najlepšie prvý notový záznam spoločnej hry gájd s dvoma husľami z prostredia slovenských sezónnych poľnohospodárskych robotníkov v Rakúsku, ktorý pochádza zo zbierky "*Hochzeitslieder und Nationaltänze der Slowaken auf der Herrschaft Rabensburg*" datovanej rokom 1819.<sup>12</sup> V prvých desaťročiach 20. storočia spoločná hra gájd s husľami v dôsledku konkurencie

<sup>8</sup> GARAJ, B.: Gajdy a gajdošská tradícia na Slovensku. Ústav hudobnej vedy SAV Bratislava 1995.

<sup>9</sup> KURFÜRST, P.: Hudební nástroje. TOGGA Praha 2002.

<sup>10</sup> MAČÁK, I.: Streichinstrumentensembles in der Slowakei. Studia Instrumentorum Musicae Popularis II. Musikmuet Stockholm 1972, s. 139.

<sup>11</sup> ZÁVADOVÁ, K.: Verný a pravý obraz slovenských miest a hradov ako ich znázornili rytci a ilustrátori v XVI., XVII. A XVIII. storočí. Tatran Bratislava 1974, obr. 317.

<sup>12</sup> VETTERL, K.: Písne a tance Slováku z Ranšpurku před 150 lety. Národopisné aktuality roč. IX, 1972, č. 4.

iných hudobných nástrojov postupne zaniká. Pozoruhodné však je, že dodnes zostala neobyčajne vitálnou na severnom Slovensku v hornooravských obciach pod Babou Horou, a to ako tzv. **gajdošská dvojka** (gajdy a husle), resp. **gajdošská trojka** (gajdy s dvoma husľami). Aj tentoraz treba vidieť súhru gájd s husľami ako súčasť širšej európskej hudobnej praxe, ale len málokde sa zachovala kontinuálne od 17. storočia dodnes, ako je tomu na Slovensku.

### **Sláčikové a cimbalové hudby**

Na prelome 17. a 18. storočia sa rodí nový druh nástrojových zoskupení, t.j. sláčikové a cimbalové hudby. Sú produktom prelínania neobyčajne pestrého koloritu determinantov, ktorých korene treba vidieť vo sfére pôsobenia rómskych hudobníkov, v prostredí dedinskej ľudovej hudby, v oblasti tzv. vážnej hudby reprezentovanej hudbou pozdneho baroka a klasicizmu, a to všetko na pozadí dobových spoločenských pomerov a procesov.

V tomto kontexte si osobitnú pozornosť zasluhujú najmä profesionálni rómski hudobníci, o ktorých máme správy síce už od 15. storočia, ale ktorí sa razantne zviditeľnili až v súvislosti so sláčikovými, resp. cimbalovými hudbami. K stimulom takejto formy zárobku možno okrem ich nesporných genetických hudobných predispozícií a nadania označiť aj isté vákuum, ktoré vzniklo po ukončení éry igrícov, jokolátorov a vandrujúcich hudobníkov, ale tiež nechť sedliakov k muzikantskému zamestnaniu, ktoré ho považovalo za menejcenné, čo rómski hudobníci vynuškili a bez hanby sa ho ujali.

V rozvoji sláčikových a cimbalových muzík zohrali pritom najväčšiu úlohu tieto vplyvy a stimuly:

#### Verbovanie do vojska

Táto špecifická uhorská forma nahovárania mládencov do vojska, ktorá fungovala od roku 1715 do roku 1868, sa stala silným impulzom pre vznik osobitej skupiny rómskych, tzv. verbunkových muzík. O pravidelný prísun nováčikov sa starali špeciálne vyčlenené skupiny tzv. verbunkošov, obvykle husárov na čele s dôstojníkmi a kapráľmi, ktorí boli aj tanečnými majstrami a ktorých ostatní vojaci pri efektnom a dynamickom verbunkovom tanci a speve napodobňovali. Rómske hudby si verbunkoši najímali nielen na občasné, príležitostné hranie, ale aj natrvalo a viacerí rómski hudobníci urobili v armáde kariéru.

### Mestská hudobno-tanečná kultúra, repertoár a nový hudobný štýl

Od začiatku 18. storočia máme správy o vynikajúcich rómskych primášoch a ich kapelách, ktoré si podmanili Viedeň, Budapešť, Pozsony (dnešnú Bratislavu) a iné mestá hraním na plesoch, ale aj na štátnych oslavách, ba aj korunováciách. Ide o Michala Barnu zo Spiša (1737), Pannu Czinku (1711-1772) z Gemera, Jána Bihariho (1764-1827) zo Žitného ostrova, či neskôr Jozefa Piťa (1790-1888) pôsobiaceho v Liptove a ďalších.

Od 30. rokov 19. storočia zažívala táto vrstva rómskych hudieb svoj ďalší veľký rozkvet, a to vďaka vzniku nového tzv. novouhorskeho štýlu a piesní k novému tanečnému hitu v Uhorsku - k čardášu. Tento nový štýl sa zrodil z dobovej salónnej hudby, mestskej a malomestskej tanečnej hudby, zo spomínaných vojenských verbunkov, ale predovšetkým z prvkov ľudovej hudby Maďarov, Slovákov a iných etník vtedajšieho Uhorska ako nová univerzálna tanečno hudobná kultúra a za výrazného príspevku rómskych hudobníkov.

### Dedinské hudby

Samuel Hortis vo svojej práci *Cigáni v Uhorsku (1775-76)*<sup>13</sup> konštatuje, že rómske hudby sa ujali veľmi rýchlo aj v dedinskom prostredí, a treba dodať, že de facto až do konca 19. storočia predstavovali najpočetnejšiu a najkompaktnejšiu vrstvu vidieckych hudobníkov. Vžili sa do domáceho prostredia, mnohé z nich sa stali priam vzorovými nositeľmi lokálneho či regionálneho štýlu a toto postavenie si udržali dodnes.

Popri rómskych hudobníkoch však na slovenskom vidieku už od 18. storočia pôsobili aj miestne nerómske, t.j. „biele“ ľudové hudby. Najlepším príkladom ich existencie je cech a kaplnka cechu muzikantov v Bobrovci – v Liptove - z roku 1767, ktorý združoval miestnych hudobníkov hrajúcich v sláčikových a cimbalových hudbách a fungoval nepretržite až do 40. rokov 20. storočia.<sup>14</sup> Tento typ hudieb koexistuje vo vidieckom prostredí dodnes v podobe desiatok vynikajúcich hudieb na celom Slovensku.

### Komorná šľachtická hudba

Ku vzniku a existencii cimbalových a sláčikových hudieb nemalou mierou prispela aj komorná šľachtická hudba. Kontakty s ňou mali nielen hudobníci pôsobiaci vo väčších či menších mestách, ale aj na celom hornouhorskom vidieku. Šľachtické orchestre v letných sídlach uhorskej šľachty boli napríklad dopĺňované o miestnych dedinských hudobníkov, ako

---

<sup>13</sup> HORTIS, S. A.: *Cigáni v Uhorsku 1775-1776*. Reed. Bratislava 1995.

<sup>14</sup> ELSCHÉKOVÁ, A.: *Kaplnka cechu muzikantov v Bobrovci. Pamiatky a múzea 2/1997*, Hudobné pamiatky na Slovensku. Bratislava 1997, s. 40-42.

to rezonuje z *Vietorisovej tabulatúry*, *Zborníka Anny Szirmay Keczerovej*, *Uhrovskej zbierky* a iných rukopisných hudobných pamiatok zo 17. a 18. storočia. Keď k tomu pripočítame nový model mecénstva hudby, ktoré v duchu dobového životného štýlu šľachty, vrátane drobnej šľachty znamenalo vydržiavať ľudových inštrumentalistov alebo cigánskych hudobníkov, niet divu, že to viedlo k vzácnjej symbióze prvkov ľudovej a umelej hudobnej tvorby.<sup>15</sup>

#### Obľuba sláčikových nástrojov, cimbalu a adaptácie iných hudobných nástrojov

Mimoriadne dôležitým impulzom vzniku sláčikových, resp. cimbalových hudieb bol už spomínaný nový typ sláčikových nástrojov, ktoré prenikli do ľudovej hudby už v období baroka, a ktoré poznáme v ich dnešných podobách ako husle, violu, violončelo, resp. kontrabas. Obmedzené finančné možnosti na ich zadováženie ruka v ruke s neobyčajne rozvinutou výrobou ľudových hudobných nástrojov na Slovensku vo všeobecnosti viedli k tomu, že v prostredí dedinských nerómskych hudobníkov sa presadili aj doma vyrábané sláčikové nástroje tzv. korýtkového typu známe ako oktávky v Liptove, zlobcoky na severnej Orave a pod. vrátane doma vyrábaných basičiek a kontrabasov, ako aj celého radu detských nástrojov, ktoré boli z hľadiska uchovávania a rozvíjania hudobnej tradície mimoriadne dôležité.

Od prvej zmienky sme situovali vznik sláčikových hudieb do spoločného historického kontextu s cimbalovými, teda neoddeľovali sme ich od seba. Cimbal totiž absolvoval podobnú cestu z Ázie do Európy, ako tomu bolo v súvislosti s gajdami alebo husľami, pričom najmä ikonografické pamiatky európskej proveniencie ukazujú, že okolo roku 1300 sa transformuje z brnkacieho nástroja na úderový (teda struny sa rozoznievajú úderom paličiek) a že koncom 17. storočia sa zásadným spôsobom mení jeho konštrukcia i tónový rozsah. Inak povedané, malé, v tom čase ešte prenosné cimbaly, boli na prelome 17. a 18. storočia „hotovými“ nástrojmi, ktoré sa veľmi prirodzene infiltrovali do sláčikových hudieb. Na poslednom zásadnom vylepšení konštrukcie cimbalu sa podieľali koncom 19. a začiatkom 20. storočia Josef Václav Schunda a Lajos Bohák, ktorí ho v budapeštianskych dielňach – obrazne i doslova - postavili na nohy, rozšírili jeho rozsah a najmä ho zmenili na plne

---

<sup>15</sup> MÚDRA, D.: Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku. II. Klasicizmus. Bratislava 1993.

chromatický nástroj. Nový typ cimbalu sa aj u nás presadil takmer všade a okamžite, s výnimkou severnej Oravy a terchovskej doliny.<sup>16</sup>

Cimbal nebol jediným zástupcom v spektre iných ako sláčikových nástrojov. Ruka v ruke s vývojom dychových nástrojov sa k cimbalovým hudbám pridával buď historický typ šalmajových alebo klarinetových aerofónov, pričom posledné sú dodnes zastúpené moderným klarinetom, resp. na juhu Slovenska k nim patrilo tárogató. Ako reflexiu revolučného zdokonalenia plechových dychových nástrojov, vďaka piestom a ventilom v 30. rokoch 19. storočia, spolu s ich uplatnením v novo vznikajúcich dychových hudbách, možno vnímať dva momenty:

1. adaptáciu trúbky do cimbalových hudieb - napr. na myjavskej pahorkatine<sup>17</sup>
2. vznik zmiešaných zoskupení sláčikových a dychových nástrojov, ako ich poznáme najmä z juhozápadu Slovenska ešte z prvej tretiny 20. storočia.

### **Dychové hudby**

Zrod dychových hudieb je nepochybne spätý so spomínaným zdokonalením dychových nástrojov, ale k ich šíreniu prispel aj nový, módny tanečný repertoár reprezentovaný zrodom valčíka (okolo roku 1830 v rakúsko-nemeckom prostredí najmä v tvorbe J. Straussa a J. Lannera) a polky (okolo roku 1835 v českom prostredí predovšetkým v tvorbe F. M. Hilmaru). Je príznačné, že valčík a polka - najskôr ako komponované skladby, neskôr ako ľudové a ľudové melódie - sa najsilnejšie etablovali na miestach najmenej vzdialených od centier ich vzniku. Aj preto sa presadili na západnom Slovensku, odkiaľ potom prenikali ďalej smerom na sever a východ. Dychové hudby s ich interpretačnými možnosťami sa stali ideálnym interpretom polkových a valčíkových piesní. Samotný proces vzniku dychových hudieb a najmä ich šírenie na vidieku, ktoré je spojené najmä s druhou polovicou 19. storočia, treba však vidieť v širšom kontexte. Veľkú zásluhu na ňom mali okrem iného najmä vojenská hudobníci a stále vojenské posádkové hudby, ktoré boli prvými sprostredkovateľmi a iniciátormi zakladania dedinských dychových hudieb na slovenskom vidieku.

---

<sup>16</sup> MIKUŠOVÁ – UKROPCOVÁ, L.: Cimbal – nástroj a jeho hudobnotechnické využitie. Musicologica Slovaca XIII. Hudobnofolklórne druhy a ich systémové súvislosti. Ústav hudobnej vedy SAV Bratislava 1988, s. 51-96.

<sup>17</sup> Napríklad legendárny myjavský primáš Samko Dudík (1880-1967) hrával v medzivojnovom období, t.j. čase najväčšej slávy svojej cimbalovej kapely s trubkárom.

## Záver

Ludové hudby na Slovensku sú odrazom dlhodobého historického vývinu, ktorému vtisli svoju pečať spoločenské podmienky, meniaci sa sociálny význam a funkcia hudby, sociálny status hudobníkov, vývoj hudobného nástrojárstva, herné príležitosti i repertoár. To rezultovalo do línie odvíjajúcej sa od súhry bubna s píšťalkou, resp. inými nástrojmi - cez gajdošské hudby – sláčikové, resp. cimbalové hudby až po dychové hudby. O ich životaschopnosti (s výnimkou bubna a píšťaly) nakoniec svedčí popri historickom a typologickom rozmere aj ich dnešná existencia a regionálna štýlovo interpretačná vyhranenosť.

## Bibliografia:

- DÚŽEK, S.: *Ludový tanec*. Pamiatky a múzeá 2/1997, Hudobné pamiatky na Slovensku. Bratislava 1997, s. 43.
- ELSCHEKOVÁ, A.: Kaplnka cechu muzikantov v Bobrovci. Pamiatky a múzeá 2/1997, Hudobné pamiatky na Slovensku. Bratislava 1997, s. 40-42.
- GARAJ, B.: Gajdy a gajdošská tradícia na Slovensku. Ústav hudobnej vedy SAV Bratislava 1995.
- HORTIS, S. A.: Cigáni v Uhorsku 1775-1776. Reed. Bratislava 1995.
- HUDEC, K.: *Hudba v Banskej Bystrici do 19. storočia*. Liptovský Mikuláš 1941.
- KAČIC, L.: *Má pán otec gajdy*. Bulletin k audiokazete. ASCO Art&Science Bratislava 1998.
- KURFÜRST, P.: *Hudební nástroje*. TOGGA Praha 2002.
- MAČÁK, I.: *Streichinstrumentenensembles in der Slowakei*. Studia Instrumentorum Musicae Popularis II. Musikmuseet Stockholm 1972.
- MARKL, J.: *Instrumentalensembles in Böhmen*. In: Studia instrumentorum musicae popularis II, Musikhistoriska museet Stockholm 1972, s. 147.
- MIKUŠOVÁ – UKROPCOVÁ, L.: *Cimbal – nástroj a jeho hudobnotechnické využitie*. Musicologica Slovaca XIII. Hudobnofolklórne druhy a ich systémové súvzťažnosti. Ústav hudobnej vedy SAV Bratislava 1988, s. 51-96.
- MÚDRA, D.: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku*. II. Klasicizmus. Bratislava 1993.
- RYBARIČ, R.: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I., Stredovek, renesancia, barok*. OPUS Bratislava 1984.
- SPEER, G.D.: *Uhorský simplicissimus*. Reedícia Tatran Bratislava 1975.



VETTERL, K.: Písne a tance Slováků z Raňšpurku před 150 lety. Národopisné aktuality roč. IX, 1972, č. 4.

ZÁVADOVÁ, K.: Verný a pravý obraz slovenských miest a hradov ako ich znázornili rytci a ilustrátori v XVI., XVII. A XVIII. storočí. Tatran Bratislava 1974.