
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 6 (32)

2015

Číslo 2

Bratislava 2015

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 6 (32), 2015, číslo 2

Časopis Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

Vychádza od roku 1969; v rokoch 1970 – 2008 ako zborník; od roku 2010 dvakrát ročne.

Hlavná redaktorka: Hana Urbancová

Výkonná redaktorka: Katarína Godárová

Preklady do anglického jazyka: John Minahane

Návrh obálky: Eva Kovačevičová-Fudala

Redakčná rada:

Zsuzsa Czagány (Maďarsko), Ladislav Kačic, Jana Lengová, Janka Petőczová, Barbara Przybyszewska-Jarmińska (Poľsko), Jarmila Procházková (Česko), Ivana Rentsch (Švajčiarsko), Peter Ruščin, Markéta Štefková, Jadranka Važanová (USA), Eva Veselovská

Adresa redakcie: Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4

E-mail: musicologica.slovaca@savba.sk

Tel./Fax.: +421 2 54773589

Evidenčné číslo: EV 4007/10

Vydáva: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

IČO: 00586978

Vychádza: v júli (prvé číslo) a decembri (druhé číslo).

Zalomenie a tlač: AEPRESS

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma: AEPRESS a redakcia časopisu

Časopis je evidovaný v medzinárodných bibliografických databázach CEJSH a RILM.

ISSN 1338-2594

OBSAH

Úvodom	149
--------------	-----

Kontexty hudby pre klávesové nástroje na Slovensku: osobnosti, štruktúra, funkcia

Eva SZÓRÁDOVÁ: Klavírna kultúra v Bratislave v rokoch 1770 – 1830 (I)	151
Jana LENGOVÁ: Tanečný žáner a klavírna hudba na Slovensku v druhej polovici 19. storočia	176
Andrej ČEPEC: Z nových poznatkov k rukopisnej učebnici <i>Anleitung zum Klavierschlagen</i>	193
Andrej ŠTAFURA – Štefan NAGY – Naďa BERONSKÁ: Organový pozitív v Sáse a význam komplexného organologického výskumu	215
Peter RUŠČIN: Duchovné piesne v Manuale musico-liturgicum (Editio latino-slavica 1853) Františka Žaškovského	250
Marianna BÁRDIOVÁ: Klavír v živote a tvorbe Viliama Figuša-Bystreho	266
Eva FERKOVÁ: Kompozičné paralely v komornej tvorbe s klavirom Vladimíra Godára	292
Michal ŠČEPÁN: Básne zo zbierky <i>Nox et solitudo</i> Ivana Kraska v piesňovej lyrike troch slovenských hudobných tvorcov	307

Recenzie

Petr Daněk: Historické tisky vokální polyfonie, rané monodie, hudební teorie a instrumentální hudby v českých zemích do roku 1630. Se soupisem tisků z let 1488 – 1628, uložených v Čechách (Ladislav Kačic)	321
Toncrová, Marta – Smutná, Silva (ed.): Lidové písně z Podhorácka I. Náměšťsko a Velkobíteško (Miriam Timková)	323

Správy

Musica mediaeva liturgica II. Medzinárodná muzikologická konferencia, Ružomberok, 3. – 4. júna 2015 (Eva Veselovská)	326
---	-----

CONTENTS

Preface.....	149
--------------	-----

Music for Keyboard Instruments in Slovakia in Contexts: Personalities, Structure, Function

Eva SZÓRÁDOVÁ: Piano Culture in Bratislava, 1770 – 1830 (I)	151
Jana LENGOVÁ: The Dance Genre and Piano Culture in Slovakia in the Second Half of the 18th Century	176
Andrej ČEPEC: From New Findings on the Manuscript Textbook <i>Anleitung zum Klavierschlagen</i>	193
Andrej ŠTAFURA – Štefan NAGY – Naďa BERONSKÁ: The Positive Organ in Sása and the Significance of Complex Organological Research	215
Peter RUŠČIN: The Hymns in František Žaškovský's <i>Manuale musico-liturgicum</i> (Editio latino-slavica)	250
Marianna BÁRDIOVÁ: Piano in the Life and Work of Viliam Figuš-Bystrý	266
Eva FERKOVÁ: Compositional Parallels in Vladimír Godár's Chamber Work with Piano	292
Michal ŠČEPÁN: Poems from Ivan Krasko's Collection <i>Nox et solitudo</i> in the Song Lyrics of Three Slovak Composers	307

Reviews

Petr Daněk: Historické tisky vokální polyfonie, rané monodie, hudební teorie a instrumentální hudby v českých zemích do roku 1630. Se soupisem tisků z let 1488 – 1628, uložených v Čechách (Ladislav Kačic)	321
Toncrová, Marta – Smutná, Silva (eds.): Lidové písně z Podhorácka I. Náměšťsko a Velkobítešsko (Miriam Timková)	323

Reports

Musica mediaeva liturgica II. International Musicological Conference, Ružomberok, June 3 – 4, 2015 (Eva Veselovská)	326
--	-----

ÚVODOM

Ústav hudobnej vedy SAV usporiadal dňa 17. júna 2015 muzikologický seminár s názvom *Kontexty hudby pre klávesové nástroje na Slovensku: osobnosti, štruktúra, funkcia*, ktorý bol súčasťou rovnomenného grantového projektu VEGA č. 2/0078/12, riešeného na našom pracovisku. Na seminári vystúpilo s referátom osem riešiteľov grantového projektu, ktorí zastupovali domáce akademické pracovisko Ústav hudobnej vedy SAV a na projekte participujúce vysoké školy, Pedagogickú fakultu Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre a Hudobnú a tanečnú fakultu Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Autori pôvodné príspevky podstatne rozpracovali a v podobe rozšírených vedeckých štúdií sú súčasťou druhého tohtoročného čísla časopisu *Musicologica Slovaca*, ktoré tým dostáva sčasti charakter monotematického čísla.

Cieľom grantového projektu bolo skúmať rôzne aspekty problematiky hudby pre klávesové nástroje v 19. a 20. storočí na Slovensku, a tým prispieť k prehĺbeniu poznatkov v danej oblasti. Hudba pre klávesové nástroje dosiahla totiž aj na Slovensku v 19. a 20. storočí mimoriadny rozmach. Primárne bol klavír médiom koncertnej a salónnej hudby, ale slúžil aj ako nástroj domáceho muzicírovania. Tvoril tiež integrálnu súčasť kompozícií piesňovej a komornej hudby. K ďalším v minulosti obľúbeným klávesovým nástrojom patrili fysharmonika a harmónium. Funkcia organa sa u nás dlho spájala takmer výlučne s cirkevnou hudbou, až v 20. storočí sa organ plne presadil aj ako koncertný nástroj.

Prezentované príspevky prinášajú mnohé nové poznatky a dotýkajú sa viacerých tematických oblastí. Skúmajú sa také fenomény ako rola mestského prostredia pre rozvoj klavírnej kultúry vo významnom hudobnom centre Bratislave, vplyv tanečného žánru na klavírnú tvorbu, otázka výučby hudby a s tým súvisiacich hudobných prameňov, úloha organového sprievodu v duchovných piesňach, formy a príležitosti pestovania klavírnej hudby, organologická problematika, ako aj diela viacerých hudobných tvorcov (Viliam Figuš-Bystrý, Mikuláš Schneider-Trnavský, Eugen Suchoň, Tadeáš Salva, Vladimír Godár) z hľadiska štrukturálnej a sémantickej analýzy.

Ďakujeme vedeniu Ústavu hudobnej vedy SAV za možnosť publikovať spoločný výstup z grantového seminára v našom ústavnom vedeckom časopise.

Jana Lengová
vedúca grantového projektu

KLAVÍRNA KULTÚRA V BRATISLAVE V ROKOCH 1770 – 1830

(I)

EVA SZÓRÁDOVÁ

Prof. PhDr. Eva Szórádová, CSc.; Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Pedagogická fakulta, Katedra hudby, Dražovská cesta 4, 949 01 Nitra; e-mail: eszoradova@ukf.sk

ABSTRACT

The paper presents a picture of piano culture in Bratislava in the second half of the 18th century and especially after 1770, the period which saw the hammer piano make a remarkable advance and even win dominance in European musical culture. The research is based on sources primarily of Bratislava provenance, which document piano culture among various social layers (aristocratic, bourgeois, church and school milieux) and resulting from the work of influential figures who contributed to its development (composers, teachers, organisers, patrons, musical dilettantes, instrument-builders). Given the broad scope of the question, a selected approach is taken in this study, focusing especially on the circumstances and conditions in which piano culture evolved in Bratislava: opportunities for the cultivation of piano playing, reports on keyboard instruments in the press, concerts and events, manufacture of instruments. Particular attention is devoted to Johann Nepomuk Erdődy and his role in piano culture. The findings and presentation of sources are confronted with the picture of Viennese piano culture, which, mediated by the activities of a variety of social layers, contributed in a specific manner to the profile of piano culture in Bratislava.

Keywords: Bratislava/Pressburg, piano culture, keyboard instruments, fortepiano, Johann Nepomuk Erdődy

Problematika hudby pre klávesové nástroje patrí k pomerne frekventovaným témam slovenskej hudobnej historiografie.¹ Téma klavírnej hudby v Bratislave v rokoch 1770

¹ Záslužnú a v mnohom objavnú prácu vykonal Ladislav Kačic, orientovaný na klavírnú hudbu 18. storočia z územia Slovenska so zreteľom na františkánske pamiatky. KAČIC, Ladislav: Zborníky Pantaleona Roškovského pre klávesové nástroje. In: *K prameňom hudby na Slovensku v 17. a 18. storočí.* (=Musicologica Slovaca, roč. 12.) Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1988, s. 145-211;

– 1830 a konkrétne vo vybranom časovom úseku 18. storočia, ktorý reflektuje táto štúdia, sa pertraktuje zväčša v rámci syntetických prác a statí, týkajúcich sa všeobecne hudobnej kultúry daného obdobia alebo objasňujúcich parciálne témy, napríklad osobnosti a ich hudobné diela,² nástrojárstvo,³ hudobné školstvo⁴ a iné. Tieto monoteematické štúdiá predstavujú obsahové východisko pre viaceré práce, ktoré sa ťažiskovo viažu už k nasledujúcemu storočiu.⁵ Skutočnosť, že ide o pomerne diverzifikovanú problematiku, je dôsledkom charakteru, torzovitosti a roztrúsenosti prameňov z 18. storočia na jednej a rôznorodosti hudobno-historických a analytických pohľadov a prístupov na druhej strane. Pod pojmom „klavírna kultúra“ rozumieme viacdimenzionálny fenomén syntetizujúci kultúrne, sociálne, rodové, estetické, ekonomické, hudobné i pedagogické aspekty, sledovateľné v diachrónnych i synchrónnych kontextoch. Súčasťou širokého komplexu problematiky klavírnej kultúry je repertoár zaznievajúci v rámci celého spektra príležitostí, ako aj problematika stavby strunových klávesových nástrojov, ktoré v najširšom rámci určujú a ohraničujú pojem klavírna kultúra: **klavichordov, čembál a kladivkových klavírov (*fortepian*)**. Vzhľadom na skutočnosť, že roky 1770 – 1830 sú v hudobnej kultúre Európy obdobím nástupu kladivkového klavíra na hudobnú scénu a jeho dominancie, vyvoláva asi najviac očakávaní objasnenie

KAČIC, Ladislav: Neznáma skladba F. P. Riglera. Príspevok k problematike virtuózneho klávesového štýlu v cirkevnej hudbe 18. storočia. In: *Musicologica slovaca et europea*, roč. 17, 1992, s. 75-84; KAČIC, Ladislav: Doplnky k zborníkom P. Pantaleona Roškovského OFM pre klávesové nástroje. In: *Slovenská hudba*, roč. 27, 2001, č. 2-3, s. 293-308; KAČIC, Ladislav: Muffatiana in der Slowakei. In: *Musicologica Istropolitana* IV, 2005, s. 61-80.

² TARANTOVÁ, Marie: Ludwig van Beethoven a Heinrich Klein. In: *Československá beethoveniána* 2, 1965, č. 2-3, s. 32-64; TERRAYOVÁ, Jana Mária: Rukopisný zborník A XII/220, Martin a Riglerova učebnica hudby z roku 1798. In: *Musicologica Slovaca*, 1969, s. 313-318; BALLOVÁ, Tuba: *Ludwig van Beethoven a Slovensko*. Bratislava : Osveta, 1972; MOKRÝ, Ladislav: Ku genéze Hummelovej Ausführliche Anweisung zum Pianofortespiel. In: NOVÁČEK, Zdenko (ed.): *Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia*. Bratislava, 1974, s. 21-25. POLAKOVIČOVÁ, Viera: Franz Paul Rigler vo svetle najnovších výskumov. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 9. Bratislava, 1985, s. 77-126; ŠUBA, Andrej: Anleitung zum Gesange. Poznámky k teoretickému dielu Franza Paula Riglera. In: *Slovenská hudba*, roč. 31, 2005, č. 3-4, s. 336-355; ČEPEC, Andrej: Franz Paul Rigler a jeho tvorba pre klávesové nástroje. In: *Slovenská hudba*, roč. 37, 2011, č. 3, s. 224-262.

³ SZÓRÁDOVÁ, Eva: Klavichordy a čembálá na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 24, 1998, č. 3, s. 309-344; SZÓRÁDOVÁ, Eva: Saitenklaviere in der Slowakei. In: HUBER, Alfons (ed.): *Das Österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich. Im Gedenken an Hermann Poll aus Wien (1370 – 1401)*. Tutzing : Hans Schneider, 2001, s. 355-395; SZÓRÁDOVÁ, Eva: *Historické klavíry na Slovensku. Historical Keyboard Instruments in Slovakia*. Bratislava : Scriptorium Musicum, 2004; SZÓRÁDOVÁ, Eva: Klavierbau und Klavierhandel in den ungarischen Kronländern vor 1850. In: DARMSTÄDTER, Beatrix – HUBER, Alfons – HOPFNER, Rudolf (ed.): *Das Wiener Klavier bis 1850*. Tutzing : Hans Schneider, 2007, s. 135-146.

⁴ KOWALSKÁ, Eva: Reforma – škola – hudba. Pôsobenie Franza Paula Riglera v Bratislave. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 17, 1992, s. 35-43.

⁵ Napríklad: KRÚČAYOVÁ, Alena: *Klavírna hra ako súčasť hudobného vzdelávania na Slovensku v 19. a na začiatku 20. storočia*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Pedagogická fakulta, 2009; ČIEFOVÁ, Martina: *Klavírne umenie v 19. storočí*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Pedagogická fakulta, 2008; ČEPEC, Andrej: *Klavírna tvorba prvej polovice 19. storočia na Slovensku a dielo Johanna Nepomuka Batku (1795 – 1874)*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta; Ústav hudobnej vedy SAV, 2015 a ďalšie.

procesu etablovania kladivkového klavíra v bratislavskej hudobnej kultúre na konci 18. storočia. V štúdií vychádzame z prameňov primárne bratislavskej proveniencie, ktoré dokumentujú klavírnu kultúru v prostredí rôznych sociálnych vrstiev (aristokratickom, meštianskom, cirkevnom i školskom) a ako výsledok pôsobenia osobností, ktoré sa podieľali na jej rozvoji (skladateľov, pedagógov, organizátorov, mecénov, hudobných diletantov, nástrojárov). Vzhľadom na šírku problematiky prezentujeme v našom príspevku jej vybrané aspekty, zamerané predovšetkým na okolnosti a podmienky, v rámci ktorých sa rozvíjala klavírna kultúra v Bratislave v druhej polovici 18. storočia: príležitosti pestovania klavírnej hry, správy o klávesových nástrojoch v tlači, koncerty a podujatia, výroba nástrojov. Zvláštnu pozornosť venujeme osobnosti Johanna Nepomuka Erdődyho a jeho úlohe v klavírnej kultúre. Obsiahly pramenný a dokumentačný materiál týkajúci sa vzdelávania v klavírnej hre v rokoch 1770 – 1830, vrátane reprezentatívnej osobnosti Franza Paula Riglera, ako aj problematiku klavírnej kultúry v Bratislave v prvých troch desaťročiach 19. storočia, ponechávame na ďalšie pokračovanie tejto štúdie.

Charakter hudobného života Bratislavy po dlhé desaťročia určovalo jej postavenie v politickom a hospodárskom živote. Po moháčskej bitke sa stala najvýznamnejším administratívno-politickým a kultúrnym centrom uhorského štátu a za vlády Márie Terézie jej postavenie v rámci monarchie ešte vzrástlo. V Bratislave boli sústredené centrálné úrady a bola sídlom uhorských snemov. S usídľovaním vysokej šľachty, ktorá si tu budovala paláce, súviselo zvýšenie intenzity a úrovne kultúrneho a hudobného života.⁶ Jozefínske obdobie znamenalo pre Bratislavu úpadok, naďalej však zohrávala významné miesto v Uhorsku. Problematiku hudobnej kultúry v Bratislave nemožno skúmať bez uvedomenia si kontextu a neustáleho hľadania súvislostí a paralel s viedenským hudobným životom: Bratislava, nielen vzhľadom na geografickú blízkosť, ale predovšetkým na svoj politický a kultúrno-spoločenský význam, patrila do najbližšej sféry kultúrneho vplyvu Viedne. Práve z toho dôvodu sú v štúdií naše úvahy a prezentácia prameňov konfrontované s obrazom (neporovnateľne lepšie zdokumentovanej) viedenskej klavírnej kultúry, ktorá sa, sprostredkované prostredníctvom hudobných aktivít rôznych spoločenských vrstiev, špecifickým spôsobom podieľala na profilovaní charakteru klavírnej kultúry Bratislavy.

Klavírna kultúra v prvej polovici 18. storočia

Údaje o existencii strunových klávesových nástrojov sa v prameňoch bratislavskej proveniencie vyskytujú sporadicky od polovice 16. storočia. Prítomnosť nástrojov v inventároch, pozostalostných súpisoch či korešpondencií⁷ svedčí pravdepodobne o ich používaní, nemusí to však dokladať aktívne pestovanie klavírnej hudby v širšom spoločensko-kultúrnom prostredí. Konštrukciou i zvukom subtilnejšie a na výrobu nenáročnejšie klavichordy boli bežnou, ba nevyhnutnou výbavou organistov pri výučbe hudby, ale zaznievali i v domácom pestovaní hudby ako sólový i sprievodný nástroj.

⁶ BALLOVÁ, Ľuba: Hudobný život v Bratislave na prelome 18. a 19. storočia. Problematika interpretácie prameňov. In: *Zborník Slovenského národného múzea, História* 17, 1977, s. 264.

⁷ SZÓRÁDOVÁ, *Historické klavíry*, Ref. 3, s. 13-14, 22-24.

S nástupom monodického štýlu v 17., a najmä v 18. storočí slúžili na hru *continua* okrem organov (pozitívy, portatívy) aj čembalá, príp. boli tiež nástrojom, od ktorého *maestro di cembalo* riadil orchester v divadlách a koncertných sieňach.

Kultúrne, spoločenské a umelecké predpoklady na rozvoj špecifickej klavírnej kultúry sa postupne vytvárali už v tomto období v rámci hudobných príležitostí s účasťou klávesových nástrojov a pôsobenia výnimočných osobností klávesovej hudby. Arcibiskupskú kapelu Imricha Esterházyho, ktorej pôsobenie v Bratislave spadá do rokov 1725 – 1745, zdobilo niekoľko vynikajúcich hudobníkov, z ktorých – s ohľadom na nami skúmanú problematiku – vynikajú predovšetkým dvaja. Deväť rokov (1730 – 1739) v tejto kapele pôsobil **Joseph Umstatt** (1711 – 1762), rakúsky skladateľ a virtuóz v hre na klávesových nástrojoch (pravdepodobne žiak Johanna Josepha Fuxa). Umstatt pred svojím nástupom do arcibiskupskej kapely študoval na trnavskom jezuitskom gymnáziu a v rokoch 1728 – 1729 vyučoval hru na klavíri a organe knieža Mikuláša Esterházyho. Funkcia kapelníka (*Music-Director*), ktorú posledné dva roky svojho pôsobenia v kapele Umstatt vykonával, predpokladala okrem organizačných povinností excelentnú pohotovosť a zdatnosť pri hre *continua*.⁸ Umstatt patrí k mimoriadne invenčným skladateľom čembalovej hudby viedenského skladateľského okruhu v prvej polovici 18. storočia.⁹ Z jeho kompozičnej tvorby bola v polovici 18. storočia na Slovensku dobre známa hudba pre klávesové nástroje, zvlášť pre čembalo.¹⁰ Krátky čas (roku 1740) v arcibiskupskej kapele pôsobil **Francesco Durante** (1684 – 1755), taliansky hudobný skladateľ a pedagóg, autor čembalových skladieb a inštruktívnej literatúry pre klávesové nástroje. Okrem týchto hudobníkov mohli hru na klávesových nástrojoch ovládať a na cirkevných i svetských hudobných produkciách sa príležitostne prezentovať aj ďalší členovia kapely.

Opravamí a ladením klávesových nástrojov boli obvykle poverení domáci organári. **Tobias Pantoček** (zomr. pred 1740) opravoval nástroje v rokoch 1728 – 1729; v kvitancii roku 1728 potvrdzuje prijatie finančného obnosu, okrem iného za nalaďenie a ostrúnenie čembala pre bratislavské uršulínky. Druhým organárom bol **Orgel und Instrumentmacher Václav Janeček** (1704 – 1742), ktorého poverovali opravami v rokoch 1735 – 1737. Podpisoval sa ako „majster slobodného kumštu organárskeho“ a „arcibiskupský organár“ (*Fürstlicher Ertz Bischöflicher Orgl Macher*),¹¹ a to aj napriek tomu, že nebol zamestnancom dvora. Okrem organárov vykonávali údržbu a ladenie čembala (*Flügel, Instrument*) aj iní hudobníci, napríklad organisti Dómu sv. Martina **Johann Zirnhoffer** (1704 – 1752) v rokoch 1732 – 1735, **Johann Andreas Šantroch** (1710 – 1780) roku 1743 a učiteľ a organista bratislavských evanjelikov **Martin Petrání** (1683 – 1732) roku 1730. Posledné tri roky existencie kapely (1743 – 1745) sa o čembalo staral trubač **Johann Paul Schmutz**.¹²

⁸ KAČIC, Ladislav: Kapela Imricha Esterházyho v rokoch 1725 – 1745. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 5 (31), 2014, č. 2, s. 189–254.

⁹ KAČIC, Doplnky, Ref. 1, s. 294–296.

¹⁰ KAČIC, Zborníky, Ref. 1, s. 145–211; KAČIC, Ladislav: Muffatiana in der Slowakei. In: *Musicologica Istropolitana* IV, 2005, s. 61–80.

¹¹ „... einer allen Orthen freyen Kunst orgelmacher“. Pozostalosť Otmara Gergelyiho.

¹² KAČIC, Ref. 8, s. 211.

Mimo šľachtických kapiel sa pestovala klávesová hudba v prostredí kostolov, bratislavských kláštorov (uršulínky, notredamky, františkáni) i v domoch bratislavských mešťanov a učencov. Sám Matej Bel (1684 – 1749) nechal vzdelávať svojho syna v hre na klavichorde a tieto jeho schopnosti považoval za natoľko významné, že sa o nich roku 1736 zmienil v odporúčacom liste Georgovi Sarganekovi v Halle.¹³

Klavírna kultúra v druhej polovici 18. storočia

Významný podiel na vývoji hudobnej kultúry v Bratislave mala bratislavská vysoká šľachta, ktorej hudobno-kultúrne záujmy sa odvíjali od podoby a foriem hudobného života viedenského panovníckeho dvora a pre ktorú predstavoval mnohotvárnny komplex hudobných prejavov viedenskej metropoly príťažlivý vzor. Pritom rozhodujúcim a určujúcim nebolo ani tak jej vnútorné presvedčenie a hudobné záujmy, ako skôr prezentácia spoločenského statusu prostredníctvom určujúcej úlohy vo vývoji hudobnej kultúry.¹⁴ Po usídlení uhorského miestodržiteľa Alberta Sasko-Tešínskeho s manželkou Máriou Kristínou na bratislavskom hrade roku 1766 získala táto nadväznosť intenzívnejšiu podobu v rámci spoločenských a kultúrnych podujatí s priamou účasťou miestodržiteľského páru. Význam Bratislavy zdôrazňovali udalosti politického a spoločenského charakteru (korunovácie, zasadnutia snemu, vlády). V roku 1782 mala Bratislava 30 000 obyvateľov a bola druhým najväčším mestom Uhorska. Orchestre Alberta Sasko-Tešínskeho, prímasa Uhorska Jozefa Batthyány, grófov Grassalkovichovcov a operná scéna Johanna Nepomuka Erdődyho vytvárali predpoklady na zvýšenú koncentráciu hudobníkov prichádzajúcich z rôznych končín Európy. Okrem pôsobenia v šľachtických orchestroch, harmóniách a komorných ansámblach nachádzali uplatnenie pri hudobných produkciách v kostoloch a pri rozmanitých svetských hudobných príležitostiach a podujatiach bratislavskej aristokracie a mešťanstva.

Jednou z ústredných požiadaviek presadzujúcich sa osvietenetských ideálov, na ktoré sa orientovala aristokracia i vzťahujúca sa meštianska vrstva, sa stalo hudobné vzdelanie a v rámci neho ovládanie hudobného nástroja ako súčasť všeobecného vzdelania.¹⁵ Priaznivá kultúrna situácia a pestré spektrum hudobných príležitostí vytvárali v Bratislave v období všeobecného záujmu o klávesové nástroje podmienky na mnohotvárnny rozvoj klavírnej kultúry. Výnimočnou udalosťou¹⁶ bolo vystúpenie malého **Wolfganga Amadea Mozarta** a jeho sestry **Nanette** v Bratislave na konci roku 1762, uskutočnenej v rámci koncertnej cesty do Viedne. Pôvodne neplánovaná návšteva v Bratislave, ktorú dodnes sprievádzajú nie celkom objasnené okolnosti, sa uskutočnila „na žiadosť uhorskej šľachty“, pravdepodobne na podnet grófa Mikuláša Pálffyho z Erdődu, s ktorým sa otec Wolfganga Amadea, Leopold Mozart, zoznámil vo Viedni

¹³ PAVELEK, Juraj: *Listy Mateja Bela*. Martin : Matica slovenská, 1990, s. 312.

¹⁴ SAS, Ágnes: Főúri zenei intézmények, arisztokrata mecénások a 18. századi Magyarországon. In: *Zenetudományi dolgozatok* 2001 – 2002, s. 172.

¹⁵ BIBA, Otto: Die Wiener Klavierszene um 1800. Klavierunterricht, Klavierspiel, Klaviermusik, Klavierbau. In: *La Cultura del Fortepiano. Die Kultur des Hammerklaviers 1770 – 1830*. Bologna : Ut Orpheus Edizioni, 2009, s. 232.

¹⁶ POLÁK, Pavol: K otázke návštevy Wolfganga Amadea Mozarta v Bratislave. In: *Slovenská hudba*, roč. 33, 2007, č. 3-4, s. 408-415.

a v ktorého viedenskej rezidencii sa uskutočnil jeden z koncertov. Informácie z korešpondencie Leopolda Mozarta o pobyte sú informačne dosť skúpe, a to aj napriek tomu, že v Bratislave Mozartovci strávili 13 dní za pomerne nepriaznivých okolností. Tajomstvom ostáva miesto koncertu, je iba predpokladom, že privátny koncert „zázračného dieťaťa“ sa konal tiež v bratislavskom paláci Mikuláša Pálffyho, kde bolo k dispozícii určite reprezentatívne čembalo¹⁷ a že si toto vystúpenie bratislavská aristokracia nenechala ujsť.

Nový rozmer hudobno-kultúrnych záujmov podnietilo vydávanie novín *Pressburger Zeitung* (1764), prostredníctvom ktorých sa bratislavské publikum dozvedalo okrem iných správ aj o hudobných udalostiach nielen v cisárskom hlavnom meste, ale i v celej Európe. Sporadicky sa v nich objavovali informácie o hudobných podujatiach, vydaných muzikáliách, interpretoch, skladateľoch, ale i hudobných nástrojoch, nových vynálezoch, zdokonaleniach, vylepšeniach. Prvá správa dokumentujúca klavírnu kultúru spoza hraníc Uhorska pochádza z roku 1764: hudobne geniálne dievčatko Maria Magdalena Gräfinn z Mainzu hrá na čembale a harfe ťažké koncerty známych majstrov, dokáže sprevádzať husľový part generálbassom, preludovať a improvizovať, variovať na danú tému, komponovať, pomenovať zadané tóny...¹⁸

Úroveň hudobného života mesta v priebehu druhej polovice 18. storočia udržiavala bratislavská vysoká aristokracia a cirkevná hierarchia,¹⁹ orientovaná na novú úlohu hudby vo funkcii ušľachtilej zábavy. S presadzujúcou sa funkciou klávesového nástroja v hudobnej štruktúre narastala obľuba klávesových nástrojov čembala a klavichordu, a od 80. rokov aj kladivkového klavíra v domácom i verejnom pestovaní hudby. Hudobné akadémie v súkromných priestoroch, salónoch i koncertných sálach usporadúvali vo svojich sídlach šľachtické rodiny Csáky, Erdődy, Ballasa, Pálffy, Amadé, Apponyi, Szapáry, Zay, Viczay, Keglevich, Odescalchi, Zichy.²⁰ Akadémie mali širokú škálu produkcií a nadobúdali rôzne formy počnúc mecénstvom – častokrát spojeným s kultom génia – i vlastnými hudobnými aktivitami, resp. diletantským hudobným muzicírovaním, orientovaným na repertoár *milovníka hudby* (*Musikliebhaber*).²¹ Existujú len torzovité správy o konkrétnych interpretačných zručnostiach aristokratických diletantov, navyše nie vždy je v nich možné priradiť priezvisko ku konkrétnej osobe. Výpovednú hodnotu správ môžu spochybňovať účelovo priaznivé dobové hodnotenia hudobných výkonov, čo v kombinácii s akútnym nedostatkom prameňov znemožňuje objektívnu interpretáciu reálneho stavu pestovania klavírnej hudby bratislavskou šľachtou. Predsa však nie je možné vylúčiť ani v tejto societe existenciu mimoriadne nadaných jednotlivcov schopných vystupovať a podávať kvalitné interpretačné výkony na súkromných a poloverejných podujatiach v hudobných salónoch, a to nielen v Bratislave, ale i vo

¹⁷ *Clavier*, ktorý malý Mozart ukazoval mýtnikovi na spiatočnej ceste, o ktorom Pavol Polák predpokladá, že práve na ňom v Bratislave hral, bol cestovným klavirom (klavichordom) Mozartovcov a nebol určený na vystupovanie.

¹⁸ *Pressburger Zeitung* (ďalej len PZ), 19. decembra 1764.

¹⁹ MÚDRA, Darina: *Dejiny hudobnej kultúry II. Klasicizmus*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenského hudobného fondu, 1993, s. 18-19.

²⁰ MÚDRA, Ref. 19, s. 19; MÚDRA, Darina: Bratislavskí hudobníci v úlohe interpretov-skladateľov (1760 – 1830). In: *Slovenská hudba*, roč. 21, 1996, č. 2, s. 264.

²¹ SAS, Ref. 14, s. 173.

Viedni, ako boli napríklad gróf Johann Ludwig Csáky, Thaddäus Amadé, Anna Louise Barbara (Babetta) Keglevichová, Maria Antonia Zichyová a ďalší.²²

V tejto súvislosti treba uviesť aj často citovanú správu o „pompéznej hudobnej akademii“ („pompose Instrumental Akademie“), uskutočnenej 23. februára 1777 v byte skladateľa a učiteľa hudby Franza Paula Riglera (1747 alebo 1748 – 1796), na ktorej sa okrem bratislavských a viedenských hudobníkov predstavil sám Rigler ako vynikajúci čembalista („einer der stärksten Klavierspieler“) a jeho nadaný žiak Johann Nepomuk von Faber, ktorého Rigler sprevádzal na druhom čembale.²³

Pravdepodobne väčšia časť hudbymilovnej šľachty sa orientovala na prezentáciu v rámci domácich komorných podujatí či diletantského spontánneho muzicírovania, čomu zodpovedal aj výber hudobných žánrov a interpretačne menej náročných kompozícií. V tomto duchu sa niesli aj kompozičné pokusy autorov z radov diletantských šľachtických hudobníkov. Učiteľ kreslenia Johann Schauf na bratislavskej Kráľovskej normálnej škole predložil v *Ungrisches Magazin* v roku 1782 projekt, ktorého zámerom bolo vydávanie hudobných diel rôznych hudobných skladateľov v kvalitnej medirytine („hat sich entschlossen, allerhand Musikalien von verschiedenen berühmten Tonkünstlern sauber in Kupfer gestochen, herauszugeben“).²⁴ Prvým vydaným dielom podľa *Ungrisches Magazin* bola skladba *12 Variationen auf das Klavier* cisársko-kráľovského komorníka grófa Johanna Ludwiga Csákyho z Bratislavy.²⁵

Fortepiano v hudobnej kultúre Bratislavy

V 60. rokoch 18. storočia sa v *Pressburger Zeitung* vyskytujú prvé správy týkajúce sa fortepiana. Tieto správy, prevzaté zo zahraničných zdrojov, vyzdvihovali výnimočnosť nového nástroja a približovali čitateľovi jeho stavbu, mechaniku a zvuk. Z charakteru správ, ktoré noviny ponúkali čitateľom (niekedy veľmi detailným) prezentovaním nástrojov a s nimi súvisiacich okolností, možno dedukovať úroveň všeobecného hudobno-kultúrneho povedomia bratislavskej society. Minimálne jej hudobne vzdelaná časť, ktorej hudobné aktivity, záujmy a rozhľad sa formovali v kontexte viedenského hudobného života, bola veľmi pravdepodobne zorientovaná v aktuálnej hudobnej kultúre, hudobnom repertoári a hudobných trendoch a prijímala fortepiano ako nástroj reprezentujúci osvieteneckú estetiku s jeho možnosťami vyjadriť emocionálne stavy ľudského vnútra.

²² SAS, Ref. 14, s. 197.

²³ PZ, 26. februára 1777.

²⁴ *Ungrisches Magazin oder Beyträge zur ungrischen Geschichte, Geographie, Naturwissenschaft und der dahin einschlagenden Litteratur. Zweyten Bandes, erstes Stück. Preßburg, bey Anton Löwe 1782.*

²⁵ O vydaní Csákyho diela *12 Variationen aufs Clavicembl* informovali PZ, 29. júna 1782. Pozri tiež: MONA, Ilona (ed.): *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774 – 1867*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1989, s. 360.

Vo Viedni bol inzerovaný kladivkový klavír po prvýkrát v roku 1725.²⁶ Už vtedy bol všeobecne známy a získaval na popularite, o čom svedčia prestavby niektorých viedenských čembál na kladivkové klavíry. Aj keď okolo roku 1750 bolo čembalo stále najvýznamnejším a najpoužívanejším strunovým klávesovým nástrojom, predpokladáme, že už v tom čase sa väčšina organárov a výrobcov čembál vo Viedni pokúšala vyrábať aj nástroje s kladivkovou mechanikou. Hypotézu, že vo Viedni existovali fortepiana v 50. rokoch v dostatočnom počte, potvrdzujú skladby pre klávesové nástroje Georga Christopha Wagenseila (1715 – 1777), Wenzla Bircka (1718 – 1763) a Josepha Antona Steffana (Josef Antonín Štěpán, 1726 – 1797), písané v tej dobe pre kladivkový klavír.²⁷ Prvý koncert na fortepiane sa vo Viedni uskutočnil v roku 1763 v Burgtheatri.²⁸ V 60. a 70. rokoch sa kladivkové krídla („Hammerflügel“), pyramídové krídla („Pyramidenflügel“) a stolové klavíry („Tafelklaviere“) už rozšírili a bežne používali v južnom Nemecku a Rakúsku,²⁹ i keď čembalo si ešte aj posledných dvoch desaťročiach udržiavalo svoju pozíciu v hudobnom živote.³⁰ Vo Viedni možno pozorovať rozšírenie fortepiana najmä od 70. rokov v súvislosti s nástupom mladej generácie hudobníkov.³¹ Zvýšený záujem o tento nástroj súvisel okrem iného s prítomnosťou vrcholných predstaviteľov klasicistickej hudby vo Viedni: Leopold Koželuh (1847 – 1818) sa usadil vo Viedni okolo roku 1778, Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) roku 1781, Joseph Haydn (1737 – 1806) roku 1790 a Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) roku 1792. Koželuh, Mozart, Haydn, Beethoven – všetci prežili záverečné roky svojho života vo Viedni a v tvorbe všetkých zaberá kladivkový klavír významné miesto.³²

Hudobné novinky preberali *Pressburger Zeitung* často z nemeckých zdrojov, kde sa odohrával progres vo vývoji nového nástroja, reprezentovaný okrem iných Franzom Jacobom Späthom (1714 – 1786) z Regensburgu a Johannom Andreasom Steinom (1728 – 1792) z Augsburgu. V roku 1766 písali noviny o vynáleze organára a výrobcu klavírov Müllera z nemeckého Osnabrücku, ktorý vzbudil pozornosť znalcov. Išlo o štvoroktávový klávesový nástroj so 174 strunami, podobný pantalonu³³ s dvoma mutáciami (registrami), zabudovaný v skrini, ktorého zvuk je striebristý a zvlášť vhodný

²⁶ V inzeráte uverejnenom vo *Wienerisches Diarium* sa píše o *Flügel ohne Kiele*, čo Eva Badura-Skoda vzťahuje na druh kladivkového klavíra. BADURA-SKODA, Eva: *The Viennese fortepiano in the eighteenth century*. In: *Music in Eighteenth-Century Austria*. Jones, David Wyn (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1996, s. 249.

²⁷ BADURA-SKODA, Ref. 26, s. 249-255.

²⁸ BADURA-SKODA, Eva: *Prolegomena to a History of the Viennese Fortepiano*. In: *Israel Studies in Musicology*, II. A. Jeruzalem 1980, s. 78.

²⁹ BADURA-SKODA, Ref. 26, s. 249.

³⁰ MAUNDER, Richard: *From Harpsichord to Fortepiano in Vienna*. In: HUBER, Alfons (ed.): *Das Österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich. Im Gedenken an Hermann Poll aus Wien (1370 – 1401)*. Tutzing: Hans Schneider, 2001, s. 455.

³¹ BADURA-SKODA, Ref. 26, s. 255.

³² EYBL, Martin – FRITZ-HILSCHER, Elisabeth: *Solokonzert und Klavier-sonate*. In: FRITZ-HILSCHER, Elisabeth Th. – KREZTSCHMER, Helmut (ed.): *WIEN Musikgeschichte. Von Prähistorie bis zur Gegenwart*. Wien: LIT Verlag; Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf, 2011, s. 250-256.

³³ Kladivká pri pantalone udierajú zhora.

na sprevádzanie.³⁴ V tom istom roku priniesli noviny správu o „výnimočnom piano-forte“ výrobcu a hudobného pedagóga Heinricha Laaga³⁵ tiež z Osnabrücku, ktorým urobil radosť hudobným znalcom.³⁶ O desaťročie neskôr (1774) informovali *Pressburger Zeitung* o zdokonalenej konštrukcii klávesových nástrojov: podľa správy v Oberlausitz v Nemecku vyrábajú klavíry, ktoré umožňujú v okamihu preladiť celý nástroj o pol tóna alebo celý tón³⁷ a z roku 1775 pochádza správa o ďalšom novom nástroji, nazvanom cembalo angelico,³⁸ vynájdenom v Ríme. Tento nástroj, podobný čembalu, mal namiesto havranieho brka špičku potiahnutú kožou a zamatom, a jeho zvuk pripomínal zvuk flauty a zvončeka, tiež išlo o jeden z pokusov o mechaniku fortepiana. Roku 1781 uverejnili *Pressburger Zeitung* správu o novom druhu fortepiana nazvanom *Crescendo*: nástroj, ktorého ozvučná skriňa má pyramídový tvar, má päť oktáv, medené struny a 8 registrov.³⁹ Záujem o netradičné zvuky a zvukové kombinácie viedli vyná-

³⁴ Správa bola prevzatá z: *Physikalisch-oekonomische Auszüge aus den neuesten und besten Schriften, die zur Naturlehre, Haushaltungskunst, Policei, Kameral-, auch andern damit verwandten Wissenschaften gehören*, Band 8, Stuttgart, 1766: „Es hat der hiesige sehr berühmte Orgel- und Claviermacher Herr Müller, ein ganz besonderes Instrument erfunden, desgleichen noch nie gesehen worden, und von Kennern der Musik ehr bewundert wird. Die äußerliche Structur desselben bestehet in einem Schreibschrank, dessen vordere Seite aus- und einwärts geschweist ist. [...] In dieser sehr proportionirten Structur lieget das Instrument mit 174 Saiten verborgen. Es hat, gleich einem Pantalon zwo Veränderungen, führet einen 16 füßigen Ton bis ins große C, und ist biß in das dreygestrichene e ausgeführet. Das merkwürdigste bey diesem Instrumente ist, daß, wenn es gespielt wird, und man etwas weit davon entfernt ist, es den natürlichen Klang einer Orgel hat. Das Clavier befindet sich mitten im Schranke, und muß herausgezogen werden, wenn es gespielt werden soll, wie es denn sehr leicht zu spielen ist. Der Klang dieses Instruments ist Silberart, und zum accompagniren sehr bequem. [...]“ PZ, 12. februára 1766.

³⁵ Heinrich Laag bol organistom a výrobcom hudobných nástrojov v Osnabrücku, v roku 1774 vydal učebnicu *Anfangsgründe zum Clavierspielen und Generalbaß*.

³⁶ *Der hiesige Instrumentmacher Hr. Heinrich Laag, hat ein ganz besonders Piano-Forte verfertigt, womit er Kennern der Musik zu gefallen, das Glück gehabt.* PZ, 19. apríla 1766.

³⁷ PZ, 2. marca 1774.

³⁸ Správa bola prevzatá z: *Lettera dell'autore del nuovo cembalo angelico inventato in Roma nell'anno 1775 che serve d'istruzione per costruire lo stesso cembalo e ne significa i pregi*, Rím 1775: „Es ist allhier ein neues musikalisches Instrument erfunden worden, welchem der Erfinder den Namen: Cembalo angelico, beygelegt. Der ganze Unterschied von dem gewöhnlichen Flügel besteht darinn, daß er statt der gewöhnlichen Rabenfedern, kleine mit Sammet überzogene Spitzen angebracht hat, welche das Weiche eines zarten Fingers nachahmen, und, indem sie die meßingenen Saiten gleich einen Kleinen mit Sammet überzogenen Violinbogen berühren, einen vermischten Schall hervorbringen, welcher aus dem Tone einer Flöte, und einer lind berührten Silberglocke zusammengesetzt scheint, so, daß dieser Machanismus eine alle übrigen Instrumente übertreffende Harmonie hervorbringt. Die erwehnten Spitzen sind aus einem Stückchen Leder, das am Ende abgeschabt, und mit Sammet überzogen ist.“ PZ, 11. novembra 1775.

³⁹ Správa bola prevzatá z: *Unterhaltendes Schauspiel nach den neuesten Begebenheiten d. Staats, d. Kirche, d. gelehrten Welt u. d. Naturreiches vorgestellt. Aufzug 10. Im Jahr 1779.* Erfurt, Nonne, 1779. Berlin. „Der Herr Hofrath Bauer alhier hat ein Instrument erfunden, daß eine neue Art von dem sogenanntten Fortepiano ist (weil dessen Eigenschaften darinn besteht, die Stärke des Thons nach und nach wachsen zu lassen) und das den Namen Crescendo erhalten hat. Die Figur desselben ist pyramidalisch, die Höhe beträgt 8 ein halben Fuß, und die Breite 7 Fuß. In der Tiefe hält es nur 18 Zol, daher es im Zimmer nicht mehr Raum einnimmt, als ein Stuhl. Der Bezug ist von Dratsaiten. Das Clavier hat 5 Octaven, und läßt sich leichter spielen, als ein Flügel. Durch drei Züge, die man während des Spielens mit dem Fuße regieret, werden 8 Veränderungen hervorgebracht, so, daß

lezcov ku konštruovaniu hybridných nástrojov kombinujúcich rôzne mechaniky. Takéto nástroje vždy vzbudzovali pozornosť, ako to bolo pri nástroji spájajúcom mechaniku čembala a klavichordu z roku 1785.⁴⁰ K zvláštnym nástrojom patril päťoktávový nástroj – „hudobné umelecké dielo“ („Musikalisches Kunstwerk“) nástrojára Vernera z Hamburgu, ako o tom píše *Pressburger Zeitung* z roku 1794.⁴¹ V nástroji bola zabudovaná hudobná skrinka („worin sich eine Flötenuhr befindet“), ktorá bola schopná hrať *forte* a *piano* („Ausdruck des Forte und Piano“).

Z roku 1777 pochádza prvá správa o koncerte na fortepiane, keď na akadémii v sále grófa Fuggera v Augsburgu hral W. A. Mozart spolu s augsburským organistom Demlerom a výrobcom klavírov Andreasom Steinom, ktorý pre tento koncert („ein starkes Konzert“) vyrobil tri fortepiana.⁴² Johann Andreas Stein a Demler boli Mozartovi kvalitnými partnermi v koncerte pre tri klavíry. Ako píše recenzent „Ich mysenie, prednes, nástroje – to všetko boli veľdiela zlúčené do jedného celku.“⁴³

Okrem informácií o nástrojoch a správ o hudobných podujatiach fenomén klávesového nástroja vstupoval a prenikal do ďalších druhov širokého žánrového spektra *Pressburger Zeitung*. Noviny publikovali články, správy, anekdoty, básne... ovplyvnené kultúrou klavíra, čím sa špecifickým spôsobom podieľali na jej samotnom vývoji, prijímaní a vytváraní širokého zázemia, v ktorom v Bratislave znela klavírna hra. Za všetky takéto literárne dielka možno uviesť báseň *Der Bruder und die Schwester* s podtitulom „klavírna skladbička“ („Ein Klavierstücken“)⁴⁴ z roku 1776 alebo ódu na slepú klavírnú virtuózku Mariu Theresiu von Paradise z roku 1787 a iné.⁴⁵

man vom sanften Lauten- und Harpfenthone, bis zum durchdringendsten Fortissimo übergehen kann. Wegen der Stärke des Thons, ist es auch zum Accompagnement bey vollstimmigen Musiken zu brauchen; und wenn dabey die blasenden Instrumente um einen oder zwey Thöne höher sind, als der Kammerthon, so kan man das Klavier in einem Augenblick schieben, und den Thon desselben mit jenem gleichstimmig machen. Die Strucktur ist so eingerichtet, daß es fast niemals wandelbar werden, und sich nicht leicht verstimmen kan.“ *PZ*, 24. januára 1781.

⁴⁰ „In der Gegend von Freyburg, in Vorderösterreich, ist eine neue Art, das Klavier zu spielen, erfunden worden, welches auf folgende Weise vor sich gieng: ein Klavier wurde hart an einen Flügel gerückt, so daß beide ein halbes Quadrat formirten, und der Spieler im Einschnitte beyder Instrumente saß. Er spielte den Baß auf dem Flügel, und den Diskant auf dem Klavier; auf diese Weise vernahm er eine Harmonie und eine Spielart, die noch nie gehöret wurde. Es versteht sich aber, daß man den Flügel schwach abziehen muß, damit er zum Silberklange des Klaviers weniger rausche. Es muß vortrefflich seyn, für jede Hand ein ganzes Manual in seiner Macht zu haben. Durch diesen grossen Reichthum von Tönen verliert man sich in neue ungehörte Zusammenstimmungen, und tausend neue Veränderungen der Harmonie greifen so mächtig in einander, daß man eine Schöpfung von Musik zu hören glaubt. So macht man von Tag zu Tag größere Schritte in dieser Kunst, wie in andern; aber man wird sie am Ende so überspannen, daß sie sinken muß.“ *PZ*, 25. mája 1785.

⁴¹ *PZ*, 19. septembra 1794.

⁴² Správa bola prevzatá z: *Augsburgischen Intelligenz-Blatt*, 20. októbra 1777 a *Augsburgischen Staats- und Gelehrten Zeitung*, 28. októbra 1777. *PZ*, 14. júna 1777. Pozri tiež: DRÜNER, Ulrich: *Mozarts grosse Reise: sein Durchbruch zum Genie 1777 – 1779*, Köln : Böhlau Verlag, 2006, s. 34.

⁴³ „Man sah hier Meisterstücke in den Gedanken, Meisterstücke in dem Vortrag, Meisterstücke in den Instrumenten, alles zusammen vereinigt.“

⁴⁴ *PZ*, 15. júna 1776.

⁴⁵ „Lied auf die Geschichte der Blindheit des Freulein Paradis gesungen, als sie auf einer musikalischen Reise den Weg durch Koimar nahm.“ *PZ*, 23. júna 1787.

V 80. rokoch sa klavírna kultúra Bratislavy obohacuje o nové podnety: správy a recenzie o koncertoch motivovali k usporadúvaniu súkromných koncertov a podujatí bratislavskej aristokracie i meštianstva; inzeráty o vydaniach klavírných skladieb a katalógy hudobných vydavateľstiev rozširovali prehľad o repertoári klavírnej literatúry; subskripcie a oznamy o vydaniach klavírných škôl a rôznych „pomôcok“ na zvládnutie klavírnej hry podnecovali k štúdiu; pozornosť a obdiv vzbudzovali i verejné skúšky žiakov *Musikschule* (1779, 1780, 1786⁴⁶). Za pozornosť stoja aj dve návštevy v Bratislave, obe sa uskutočnili roku 1780 a informovali o nich noviny *Pressburger Zeitung*. Johann Evangelista Schmidt (1757 – 1804), augsburský organár⁴⁷ a výrobca klavírov, žiak jedného z významných výrobcov klavírov, už spomínaného Johanna Andreasa Steina v Augsburgu, sa v Bratislave zastavil pravdepodobne na svojej vandrovej ceste (Viedeň, Budapešť, Drážďany, Lipsko).⁴⁸ Druhým je pobyt Gottfrieda Malleka (Malleck, 1733 – 1798), viedenského organára a výrobcu klavírov,⁴⁹ od ktorého sa zachovalo v Mestskom múzeu v Bratislave jedno čembalo.⁵⁰ Cieľ návštevy oboch organárov v Bratislave nie je známy, i keď potenciálne najmä pobyt Gottfrieda Mallecka môže korešpondovať s vývojom klavírnej kultúry v Bratislave. Nemožno totiž celkom vylúčiť obchodné či marketingové zámery, už aj vzhľadom na skutočnosť, že práve v tomto období pramene dokladajú pôsobenie prvých špecializovaných výrobcov fortepiana v blízkej Viedni.⁵¹

Hudobné aktivity vyššej a nižšej šľachty, predovšetkým tej, ktorá sa zúčastňovala a sledovala viedenský hudobný a umelecký život s jeho orientáciou na progresívne trendy, postupne pripravovali pôdu na etablovanie fortepiana ako nového nástroja aktuálnej výrazovej estetiky 18. storočia. Do Bratislavy ako najbližšej oblasti kultúrneho vplyvu cisárskeho mesta sa bezprostredne dostávali aktuálne informácie, súvisiace s viedenskou klavírnou hudbou. Ako a kedy sa dostalo prvé fortepiano do Bratislavy a čou zásluhou sa prezentovala hudba pre tento nástroj, ostane už asi nezodpovedanou otázkou. Možno predpokladať, že to bolo v hudobne podnetnom prostredí aristokratického mecéna, rozhladeného v aktuálnej hudobnej kultúre, možno i aktívneho klaviristu, ktorý mohol mať kontakty s krajinami, kde sa hudba pre fortepiano pestovala už v 60. rokoch (Rakúsko, Nemecko, Francúzsko, Anglicko). Nevyhnutným predpokladom bola finančná solventnosť majiteľa, ktorý by netratil vysokou investíciou do nástroja, a to aj vzhľadom na krehkosť a nie prílišnú trvácnosť prvých fortepian. Na Slovensku sa zachovali klavíry z 18. storočia od viedenských výrobcov Ferdinanda

⁴⁶ PZ, 16. októbra 1779; PZ, 21. októbra 1780; PZ, 26. augusta 1786.

⁴⁷ PZ, 13. mája 1780.

⁴⁸ Bol žiakom výrobcu klavírov Johanna Andreasa Steina v Augsburgu. RIECHE, Christiane: *Historische Musikinstrumente im Händel-Haus: Führer durch die Ausstellungen*. Halle : Händel-Haus, 2006, s. 67.

⁴⁹ PZ, 17. júna 1780.

⁵⁰ SZÓRÁDOVÁ, *Historické klavíry*, Ref. 3, s. 25, 68.

⁵¹ FUCHS, Ingrid: Nachrichten zu Anton Walter in der Korrespondenz eines seiner Kunden. In: *Mozarts Hammerflügel. Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*. 48. Jahrgang, Heft 1-4. Salzburg, 2000, s. 107-113; BERDUX, Silke – WITTMAYER, Susanne: Biographische Notizen zu Anton Walter (1752–1826). In Erinnerung an Kurt Wittmayer. In: *Mozarts Hammerflügel. Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*. 48. Jahrgang, Heft 1-4. Salzburg, 2000, s. 13-106.

Hofmanna (dva klavíry),⁵² Johanna Jacoba Könnicke⁵³ a londýnskeho výrobcu Johna Broadwooda.⁵⁴

Bratislavská aristokracia nepochybne usporadúvala už v 80. rokoch vo svojich hudobných salónoch viaceré klavírne akadémie, avšak prvá správa o verejnom koncerte na fortepiane sa viaže až k roku 1793, keď v Mestskom divadle vystúpil bratislavský rodák **Johann Nepomuk Hummel** (1778 – 1837). Traduje sa, že pre tento prvý Hummelov koncert vyrobil stolový klavír bratislavský organár Johann Georg Klöckner. Dnes zachovaný klavír, na ktorom je nad signatúrou vygravírovaný nápis *J. N. Hummel* a pod ňou 1793, sa údajne stal Hummelovým cvičným nástrojom.⁵⁵ Noviny toto podujatie nerefletovali – odvoláva sa naň až správa v *Pressburger Zeitung* z roku 1796,⁵⁶ keď „Virtuos auf dem Piano-Forte“, 18-ročný Hummel, koncertoval na hudobnej akadémii v Pálffyho sále 18. novembra 1796. Hummel sa v tom čase vrátil z veľkej koncertnej cesty po Európe (Anglicko, Škótsko, Holandsko, Dánsko, Nemecko), kde vzbudzoval obdiv na mnohých európskych dvoroch.

Ako začínajúci skladateľ sa Hummel prezentoval v bratislavských novinách o rok neskôr roku 1797 v hudobno-filozofickej úvahe, v ktorej píše, že „štúdium hudby bolo štúdiom môjho raného detstva“ a spomína Mozarta ako na svojho „nezabudnuteľného učiteľa“. Aj keď prozaický záver článku je vlastne inzerciou a prenumeráciou na jeho tri novoskomponované sonáty, samotná apoteóza klavíra ako ústredná idea tejto reflexie, ale aj kontext, v ktorom sa nachádza, je krásnou výpoveďou, hodnou zrelého umelca:

„Vnemy oka a sluchu poskytujú človeku celkom isto to najčistejšie a najušľachtilejšie potešenie duše. Vždy vládli mravy a zjemnenia vkusu zmysluplnej krásy v rovnakom pomere so zdokonaľovaním melódie a harmónie, ktorých zjednotením je hudba. Orfeus pohol čarovným tónom svojej lýry skalami a stromami, urobil z divochov pokojných ľudí. Aké pôsobenie by malo dokladať poéziu starých dôb viac, než očarujúca harmónia

⁵² Ferdinand Hofmann (1757 – 1829), viedenský organár a výrobca klavírov; HOPFNER, Rudolf: *Wiener Musikinstrumentenmacher 1766 – 1900. Adressenverzeichnis und Bibliographie*. Tutzing : Hans Schneider, 1999, s. 212-213. Prvý zo zachovaných klavírov, vyrobený okolo roku 1785, má signatúru *Ferdinand Hofmann Clavier Instrumentmacher in Wien* a nachádza sa v Slovenskom národnom múzeu – Hudobnom múzeu v Bratislave (Sign. 117). Druhý nástroj pochádza zo zbierok Podtatranského múzea, Poprad (I. č. H-9028) a v súčasnosti je v Múzeu Spiša, Spišská Nová Ves – Expozícii klávesových hudobných nástrojov, Markušovce. Predná doska nad klaviatúrou s pôvodnou signatúrou sa nezachovala, ako dielo F. Hofmanna ho identifikoval Michael Latcham.

⁵³ Johann Jacob Könnicke (cca 1756 – 1811), organár a výrobca klavírov vo Viedni. Klavír je zo zbierok Slovenského národného múzea – Hudobného múzea v Bratislave (Sign. 10). Na rezonančnej doske sa zachovala signatúra s nápisom: *Johann Jacob Könic.... Instrument Macher in Wien neben dem Freyweg in der Marienka... N^o 353 Ano 1790*.

⁵⁴ John Broadwood (1732 – 1812) výrobca klavírov v Londýne, prvé klavíry začal vyrábať začiatkom 70. rokov 18. storočia. Zachovaný kridlový klavír pochádza zo zbierok Východoslovenského múzea Košice (I. č. S 3112), t. č. sa nachádza v Múzeu Spiša, Spišská Nová Ves – Expozícii klávesových hudobných nástrojov, Markušovce. Nástroj má signatúru: *Johannes Broadwood Londini Fecit 1792 Great Pulteney Street Golden Square*. Bližšie k zachovaným nástrojom: SZÓRÁDOVÁ, *Historické klavíry*, Ref. 3, s. 28-29.

⁵⁵ SZÓRÁDOVÁ, *Historické klavíry*, Ref. 3, s. 90.

⁵⁶ PZ, 15. novembra 1796.

klavíra? Každý využíva svoje schopnosti a sily (myslím tým aj mňa), a vtedy sa naplní cieľ nášho bytia.“⁵⁷

Hummelov koncert roku 1796 sa konal len päť dní pred klavírnou akadémiou **Ludwiga van Beethovena**, o detailoch ktorej sa správy nezachovali, ba ani *Pressburger Zeitung* sa o nej nezmienili. Na finančnom zabezpečení Beethovenovho pobytu v Bratislave sa pravdepodobne podieľal tiež výrobca klavírov Johann Andreas Streicher a jeho manželka Nanette, ktorá od roku 1794 viedla vo Viedni prosperujúcu firmu na výrobu klavírov spoločne s bratom Matthäusom Andreasom Steinom. Streicherovci poslali Beethovenovi do Bratislavy svoj klavír, aby na ňom hral na svojom koncerte, pričom zrejme sledovali priaznivé spoločenské okolnosti, pretože Beethovenova návšteva sa konala práve v dobe zasadnutia uhorského snemu. Beethoven túto možnosť odmietol, avšak ponúkol sa sprostredkovať predaj klavíra.⁵⁸ Okolnosti tohto podujatia, vrátane osudu spomínaného klavíra, sú zatiaľ nejasné a rovnako nezodpovedanou otázkou ostáva, na akom nástroji Beethoven v Bratislave hral, aký nástroj viac vyhovoval jeho požiadavkám, než klavír vychýreného viedenského výrobcu.

Pozíciu, ktorú kladivkový klavír zaujal v poslednom desaťročí 18. storočia, podporoval rozmach trhu s klávesovými nástrojmi a klavírnymi kompozíciami a usporadúvanie koncertov.⁵⁹ Na organizovanie koncertov a vydávanie diel vznikla osobitná „kolektívna mecenatúra“ subskripcie a prenumerácie („Subscription- resp. Pränumeration“), ako priamy kontakt medzi umelcom a mecénom.⁶⁰ Prenumerácia znamenala platbu za dielo vopred, pri subskripcii sa dielo objednávalo ešte pred jeho vydaním (resp. pred uskutočnením koncertu).⁶¹ Rozhodujúcim predpokladom na rozvoj voľného obchodu s hudobnými dielami a umeleckou produkciou bolo dobre informované a po informáciách neustále prahnúce kúpyschopné publikum. Zvlášť intenzívne sa prejavila požiadavka po produktoch súvisiacich so vzdelávacími potrebami novej nastupujúcej spoločenskej triedy – meštianstva.⁶² Na inzerovanie vydávaných hudobných diel sa využívali tlačené periodiká so širokým čitateľským zázemím, i v *Pressburger*

⁵⁷ „Die Empfindungen des Auges und des Gehörs gewähren dem Menschen ganz sicher das reinste Vergnügen, und sie grenzen zunächst an die reinsten und edelsten Gefühle der Seele. Immer herrschten Sitten und Verfeinerung des Geschmacks an sinnlichen Schönen im gleichen Verhältnisse mit der Vervollkommnung [sic!] der Melodie und Harmonie, deren Vereinigung und die Musik darstellt. Orpheus bewegte durch den Zauberton seiner Leyer Felsen und Bäume, machte aus Wilden zahme Menschen; was für Wirkungen würde nicht die Dichtkunst älterer Zeiten der bezaubernden Harmonie eines Pianoforte beygelegt haben; Jeder nützte nach seinen Anlagen und Kräften, (denke ich bey mir) dann erfüllt man den Zweck seines Daseyns“. PZ, 15. septembra 1797.

⁵⁸ Beethovenov list Streicherovi z 19. novembra 1796 je jedným z najvýznamnejších dokladov jeho vzťahu k Bratislave. TARANTOVÁ, Ref. 2, s. 35-38. Pozri tiež BALLOVÁ, Ref. 2, s. 13-15; SKOWRONECK, Tilman: *Beethoven the Pianist*. Cambridge : Cambridge University Press, 2010, s. 75.

⁵⁹ EDLER, Arnfried: Zwischen Ästhetik und Marktmechanismen. Wandlungen der Gattungsstruktur in der Klaviermusik zwischen 1770 und 1830. In: *La Cultura del Fortepiano. Die Kultur des Hammerklaviers 1770 – 1830*. Bologna : Ut Orpheus Edizioni, 2009, s. 116.

⁶⁰ SAS, Ref. 14, s. 173.

⁶¹ BULKOVÁ, Petronela: Kultúrne a ekonomické aspekty prenumerácie. Biografia panovníčky Márie Terézie od Johanna Rautenstraucha (1779 – 1780). In: *Studia Bibliographica Posoniensia*. Bratislava : Univerzitná knižnica, 2010, s. 93-113.

⁶² EDLER, Ref. 58, 116.

Zeitung nachádzame mnohé inzeráty a oznamy skladateľov a vydavateľov na subskripcie a prenumerácie diel pre klávesové nástroje, mnohé z nich určené pre fortepiano. Jedným z prvých inzerátov bol oznam o prvom vydaní *Anleitung zum Gesange und Klavier* Franza Paula Riglera (1779),⁶³ 6 *Kontratänze* Heinricha Kleina (1792),⁶⁴ 3 *Sonaten* Kurzweila (1792),⁶⁵ prenumerácie klavírných sonát a rond Carla Philippa Emanuela Bacha (1780),⁶⁶ parížskeho časopisu *Journal des Claviers und der Harfe* (1783),⁶⁷ *Ungarische Tänze nebst Trios* Samuela Balvanszkého, hudobníka zo Spišskej Novej Vsi (1795)⁶⁸ a ďalších skladieb pre klavír, príp. komorných skladieb s klavírom Kellnera, Glucka, Vaňhala, Tosta, Haydna, Süßmayera, Pechatscheka, Lickla, Mozarta a ďalších vydavateľov, knihkupcov, knihviazačov a obchodníkov s umeleckým tovarom (Schauff, Mahler, Götz, Schweiger, Leeg, Löwe, Breitkopf & Härtel, Schwannenberg) a i.

Inzeráty otvorili veľké príležitosti pre trh s viedenskými hudobnými produktmi. Jednoduchosť, a najmä pohodlnosť, ktorá sa javila ako výhoda pri kúpe bez osobnej účasti zákazníka, nie vždy garantovala spokojnosť s kvalitou muzikálií či hudobných nástrojov. Zo sekundárnych zdrojov máme dôvody usudzovať, že na hudobno-umeleckom trhu pôsobilo mnoho nepoctivých priekupníkov so zištnými úmyslami bez potrebnej odbornosti a schopností. Pri nimi sprostredkovanom predaji hudobných nástrojov absentovala transparentnosť vzťahujúca sa na signatúry, výrobné čísla, rok výroby, cenu nástroja... Takéto spôsoby približuje učiteľ hry na klavíri Vieheyser z Viedne v nezvyčajne dlhom inzeráte, uverejnenom v *Pressburger Zeitung* roku 1797.⁶⁹ Oslovuje „provinčných“ hudobníkov (*den meisten Herrn Musikliebhabern in den Provinzen*) a ponúka svoju odbornosť a garanciu kvality pri čistom a transparentnom komisionálnom predaji, kedykoľvek overiteľnom u výrobcov hudobných nástrojov. Zdôrazňuje potrebu presnej špecifikácie muzikálií, čo sa týka druhu skladby a interpretačnej náročnosti vrátane ich ceny; rovnako si dáva záležať na špecifikácii fortepian: dreva, morenia, bronzových prvkov, formy, konkrétneho výrobcu; v prípade fortepian každý nástroj pred dodaním zákazníkovi najskôr sám 14 dní vyskúša; ostatné nástroje skúšajú ním poverení kolegovia, garantuje vopred dohodnutú províziu za predaj produktu... Aj keď tento inzerát možno považovať prakticky za pozitívnu sebareprezentáciu poctivého obchodníka, odhaľuje a upozorňuje na nekalé praktiky pri predaji viedenských klavírov a ostatných hudobných produktov, zrejme masovo rozšírených v obchodnom styku so zákazníkmi mimo hlavného mesta monarchie.

Johann Nepomuk Erdődy a klavírna kultúra

Podpora umenia, kultúry a vzdelanosti ako jeden z charakteristických znakov sprevádzala život a pôsobenie takmer všetkých príslušníkov tzv. mladšej línie šľachtického

⁶³ PZ, 4. augusta 1779.

⁶⁴ PZ, 21. marca 1792.

⁶⁵ PZ, 21. marca 1792.

⁶⁶ PZ, 19. februára 1780.

⁶⁷ PZ, 24. septembra 1783.

⁶⁸ PZ, 31. marca 1795.

⁶⁹ PZ, 12. decembra 1797.

rodu **Erdődyovcov**.⁷⁰ V kontexte nami skúmanej problematiky sledujeme v nasledujúcom texte účasť členov tohto rodu na formovaní a rozvoji klavírnej kultúry v Bratislave, so zvláštnym zreteľom na pôsobenie Johanna Nepomuka Erdődyho. Najstarší člen mladšej línie **Georg Leopold Erdődy** (1680 – 1759)⁷¹ zamestnával už v polovici 18. storočia učiteľov spevu, klavírnej hry a tanca, ako o tom svedčia dokumenty z roku 1752 (*Sing Meister, Clavir Meister*)⁷² a 1755 (*Sing und Clavir Meister, Tanz meister*).⁷³ Mecénmi umenia sa stali jeho synovia Gabriel Anton Erdődy (1714 – 1769)⁷⁴ a Christoph Erdődy (1726 – 1778), ktorý zamestnával vo svojom sídle v Bratislave niekoľkých hudobníkov.⁷⁵ K najvýznamnejším podporovateľom umenia a hudby v Bratislave patrili ďalší syn Georga Leopolda Erdődyho **Johann Nepomuk Erdődy** (1723 – 1789).⁷⁶ Tento vysoký kráľovský úradník predstavoval prototyp šľachtica (možno povedať, že aj celého rodu), na príklade ktorého možno vďaka zachovaným prameňom demonštrovať pestovanie hudobnej,⁷⁷ v užšom zmysle i klavírnej kultúry v aristokratickej societe.

Na sklonku svojho života, v roku 1785, si J. N. Erdődy zriadil v Bratislave súkromné operné divadlo, ktoré zohralo podstatnú úlohu v rozvoji hudobnej kultúry mesta. Erdődyho zánietenie pre hudbu však možno sledovať a dokumentovať už podstatne skôr. Vyššie spomínané vystúpenie W. A. Mozarta v Bratislave roku 1762 sa uskutočnilo s najväčšou pravdepodobnosťou, ako sme uviedli, v bratislavskom paláci grófa Mikuláša Pálffyho z Erdődu (1710 – 1773), ktorého dcéra Maria Theresia (nar. 1727) bola manželkou Johanna Nepomuka Erdődyho.⁷⁸ Môžeme preto predpokladať, že jedným z prítomných šľachticov na Mozartovom koncerte a prípadne tiež zaintereso-

⁷⁰ SCHÖNFELD, Ignaz Ritter von: *Adels-Schematismus des Österreichischen Kaiserstaates. Erster Jahrgang*. Wien, 1824, s. 67–74.

⁷¹ BUBRYÁK, Orsolya: Devotion und Ahnenkult in der Mäzenatentätigkeit des Grafen Georg Leopold Erdődy (1680 – 1759). In: *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest : Magyar Tudományos Akadémia, 47, 2006, s. 191–205.

⁷² Slovenský národný archív (ďalej SNA), Sekretariát J. N. a J. Erdődyho. Účty sekretára Antona Erdődyho 1761 – 1770, kr. 1 [7].

⁷³ SNA, Sekretariát J. N. a J. Erdődyho. Účty remeselníkov a iné domáce výdavky. Juraj a Gabriel Erdődy. Anton Erdődy 1680 – 1755, kr. 2b [12a].

⁷⁴ BUBRYÁK, Orsolya: Ein vergessener Mäzen von Franz Anton Maulbertsch : Anton Graf Erdődy (1714 – 1769). In: BALÁŽOVÁ, Barbara (ed.): *Generationen, Interpretationen, Konfrontationen*. Bratislava : Ústav dejín umenia Slovenskej akadémie vied, 2007, s. 49–59.

⁷⁵ Joseph Jäger (1762 – 1768); Georg Feigler (1771); Anton Fernier (1762 – 1767); Johann Michael Pum (Bum, nar. 1735 zomr. 1782) v rokoch 1762 – 1772 zamestnaný u grófa Christopha Erdődyho; Anton Rubisch (1762).

⁷⁶ Johann Nepomuk Graf von Erdődy de Monyorokerek et Monte Claudio, vrchný dedičný župan Varaždinskej župy, dedičný kapitán mesta a hradu Varaždín, chorvátsky bán, cisársko-kráľovský finančný správca (komorník), tajný radca, najvyšší komorník Uhorského kráľovstva, prezident a viceprezident Uhorskej kráľovskej komory. Okrem synov Gabriela Antona, Christopha a Johanna Nepomuka, mal Georg Leopold Erdődy s manželkou Mariou Theresiou, rod. Esterházy ďalšie deti: Catharinu (1722 – 1759), Daniela a Mariu Josephu. Dostupné na: <http://genealogy.euweb.cz/hung/erdody2.html> [31.8.2015].

⁷⁷ BÁRDOS, Kornél: Újabb adatok Erdődy Nep. János Gróf Pozsonyi Palotájának zeneéletéhez. In: *Zenetudományi dolgozatok*, 1986, s. 45–51; SEIFERT, Herbert: Die Verbindungen der Familie Erdődy zur Musik. In: *Das Haydn Jahrbuch*, Band 10. Wien, 1978, s. 151–163; SEIFERT, Herbert: Musik und Musiker der Grafen Erdődy in Kroatien im 18. Jahrhundert. In: *Studien zur Musikwissenschaft*, Band 44, Tutzing : Hans Schneider, 1995, 191–208.

⁷⁸ SCHÖNFELD, Ref. 69, s. 75.

vaným na návšteve Mozartovcov v Bratislave bol aj J. N. Erdődy s manželkou. I táto udalosť mohla súvisieť so záujmom a podporou umeleckého vzdelávania štyroch detí manželov Erdődyovcov (Juliana nar. 1747, Theresia nar. 1748, Joseph nar. 1754, Anton nar. 1762). Podľa zachovaných účtov z nasledujúcich rokov 1763 – 1765 zamestnávali Erdődyovci okrem učiteľa francúzštiny (*Frantzösische Meister*), maďarčiny (*Ungarische Meister*), tanca (*Tantz-Meister*), kreslenia (*Reiss-Meister*) aj učiteľa hry na klavíri (*Schlag-Meister*).⁷⁹ Potenciálnym učiteľom hry na klavíri v rodinách Georga Leopolda Erdődyho v 50. rokoch i Johanna Nepomuka Erdődyho v 60. rokoch mohol byť Franz Ignaz Hofmann (1717 – 1772), doložený ako učiteľ hudby (*instructor musicae*) roku 1753 (pri narodení dcéry), ktorý pravdepodobne už v tom čase pôsobil ako organista a učiteľ klavírnej hry v kláštore Notre-Dame, ako to dokladajú neskoršie matričné údaje. Hofmann je doteraz najstarší známy učiteľ klavírnej hry pôsobiaci v Bratislave. Treba ešte dodať, že Johann Nepomuk Erdődy zamestnával neskôr, od roku 1773, pre svojho syna Josepha Erdődyho počas jeho štúdia vo Viedni na Tereziánskej rytierskej akadémii, okrem dvoch súkromných učiteľov aj učiteľa hry na husliach.⁸⁰

V 80. rokoch sa Johann Nepomuk Erdődy kontaktoval so skladateľom a učiteľom klavírnej hry na bratislavskej Hlavnej kráľovskej škole Franzom Paulom Riglerom (1747 alebo 1748 – 1796), ktorý pre grófa zaobstaral roku 1784 opery *L'Europa a Rinaldo*.⁸¹ Táto skutočnosť napovedá, že Rigler bol pravdepodobne zainteresovaný na formovaní Erdődyho myšlienky zriadenia operného divadla, ktoré začalo svoju činnosť už nasledujúci rok 1785. Rozhovory, ktoré sa uskutočnili medzi Erdődym a Riglerom, sa ale nemuseli týkať len myšlienky operného divadla. V tom istom roku totiž pramene dokladajú Erdődyho intenzívny záujem o klavírnú hudbu. Už nasledujúci mesiac po tom, čo Rigler zaobstaral spomínané opery (doklad o vyplatení pochádza zo 6. apríla), evidujú účtovné výkazy (21. mája 1784) platbu za fortepiano Francisce Baumarovej za *Instrumento Musico Forte=Piano* (resp. na kvitancii „für... gekaufte Instrument fortepiano“).⁸² Nie je známa bližšia totožnosť Baumarovej ako sprostredkovateľky kúpy klavíra, mohla byť príbuzná Elisabethy Baumarovej, ktorá v Erdődyho službách pôsobila v tom čase ako dvorná dáma, resp. spoločníčka jeho manželky grófký Erdődyovej.⁸³ Suma, ktorú Erdődy zaplatil Baumarovej za nástroj, nebola vysoká – 77 florénov a 24 grajciarov (t. j. 18 dukátov), čo nasvedčuje tomu, že išlo o stolový klavír. O dva dni neskôr (23. mája 1784) účty zaznamenávajú platbu za ďalšie fortepiano sprostredkované učiteľom klavírnej hry („Clavier-Meister“) Heinrichom Kleinom za 258 florénov⁸⁴ (t. j.

⁷⁹ SNA, Sekretariát J. N. Erdődyho. Účty sekretára J. N. Erdődyho, kr. 4.

⁸⁰ SNA, Sekretariát J. N. a J. Erdődyho. Účty sekretára Jána Nep. Erdődyho, kr. 4.

⁸¹ SNA, Sekretariát J. N. a J. Erdődyho. Účty remeselníkov a iné domáce výdavky – Ján Nepomuk Erdődy, 1751 – 1784, kr. 2; Účty sekretára Jána Nep. Erdődyho 1783 – 1785, kr. 6.

⁸² SNA, Sekretariát J. N. Erdődyho. Účty remeselníkov a iné domáce výdavky. Ján Nepomuk Erdődy 1751 – 1784, kr. 2; Sekretariát J. N. a J. Erdődyho. Účty sekretára Jána Nepomuka Erdődyho 1783 – 1785, kr. 6.

⁸³ SNA, Sekretariát J. N. Erdődyho. Účty sekretára Jána Nepomuka Erdődyho 1783 – 1785, kr. 6.

⁸⁴ SNA, Sekretariát J. N. Erdődyho. Účty remeselníkov a iné domáce výdavky. Ján Nepomuk Erdődy 1751 – 1784, kr. 2; Sekretariát J. N. a J. Erdődyho. Účty sekretára Jána Nepomuka Erdődyho 1783 – 1785, kr. 6.

60 dukátov), podľa výšky sumy to bol nový, krídlový nástroj.⁸⁵ O aké nástroje konkrétne išlo a od akého výrobcu, nevieme. Je možné, že Kleina Erdődy poveril kúpou vhodného nástroja, čo mohlo byť aj vo Viedni, ale mohol tiež sprostredkovať bratislavský nástroj. Hoci Klein v tom čase ešte len začínal svoju kariéru hudobníka v Bratislave, jeho kontakty s miestnymi výrobcami sú už v tom čase pravdepodobné. Neskôr sa stal nielen v hudobnom živote, ale i v nástrojárskej obci akceptovanou osobnosťou.⁸⁶ Vo svojom viedenskom sídle mali Erdődyovci i ďalší klavír, ku ktorému sa viaže údaj z roku 1801 („Fortepiano mit Zugehör“), keď ho syn Johanna Nepomuka Erdődyho, Joseph, nechal previezť do Bratislavy.⁸⁷

Heinrich Klein ostal v priazni Erdődyho aj nasledujúce roky, keď ho gróf angažoval ako klaviristu na domácich koncertoch. Účtovné dokumenty dokladajú jeho vystupovanie v roku 1787 (25. septembra: „dem glawir Meister Klein vor einen Sesel und zugleich zu schlagen“ 6 fl.; a v októbri: „H. Klein von Schlagen das Instruments“ 4 fl. 30 xr.) a okrem neho ďalšieho klaviristu Harwatinyho roku 1784 (júl: „dem Hatwatinij von Instrument Schlagen“) a dvoch ďalších virtuózov („zwei Virtuosen auf anschaffung“).⁸⁸ Tieto údaje sú zatiaľ prvými dokladmi o existencii fortepiana a hry na fortepiane v Bratislave. Poukazujú ešte na ďalšiu skutočnosť, že Heinrich Klein sa v Bratislave nezdržoval od roku 1788, ako sa doteraz predpokladalo, ale už od 1784. V rokoch 1785 – 1787 pôsobil v Erdődyho opernom orchestri ako *Kapellmeister* Josef Chudý (1752 – 1813), považovaný za vynikajúceho klaviristu a nie je vylúčené jeho vystupovanie aj mimo operných predstavení.⁸⁹

Erdődy vynakladal nemalé prostriedky na prevádzku operného divadla: na zabezpečenie jeho chodu a materiálne vybavenie, odmeny pre hudobníkov, spevákov a ďalších zamestnancov, na nákup muzikálií, ich prepisovanie a preklady libriet. Jeho záujem sa neorientoval výlučne na operu; zachované dokumenty svedčia o širokých hudobných aktivitách, pravidelne najímal dychovú harmóniu na večerné serenády a hudobné produkcie za svitanie, sláčikové kvartetá, domáce hudobné akadémie („Academia Musica“), najčastejšie pri príležitosti osobných sviatkov (meniny a narodeniny). Do zbierky svojich muzikálií zakúpil (od kníhkupcov a vydavateľov Toricella, Artaria, Löwe a i.) viaceré klavírne diela (Hartenack Otto Conrad Zinck, Franz Anton Hoffmeister, Johann Baptist Vanhal a i.), klavírne skladby so sprievodom iných nástrojov i klavírne výťahy opier. Zachovali sa aj viaceré údaje o výdavkoch za kníhviazačské práce klavírných skladieb.

Medzi Erdődyho výdavkami za hudobné produkcie vzbudzujú pozornosť dva údaje z roku 1787: „1. Apr. 1787: pro Musica apud me habita dum Nepos meus C. Joannes

⁸⁵ Viedenský výrobca Anton Walter predával v tom čase svoje klavíry za 50 – 120 dukátov. SCHÖNFELD, Johann Ferdinand von: *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*. Wien, 1796, s. 88; BERDUX – WITTMAYER, Ref. 50, s. 13-106.

⁸⁶ Heinrich Klein ako *Professor der Tonkunst den königl. Tonschul zu Pressburg als Zeigen* podpísal výučný list organára a výrobcu klávesových nástrojov Johanna Georga Klöcknera.

⁸⁷ *Spetification der nach Preßburg abgeschickten Geretschaften*. SNA, Sekretariát J. N. Erdődyho. Účty remeselníkov a iné domáce výdavky. Ján Nepomuk Erdődy 1751 – 1784, kr. 2.

⁸⁸ SNA, Sekretariát J. N. Erdődyho, kr. 2, 3, 7.

⁸⁹ SEIFERT, Herbert: Die Verbindungen der Familie Erdődy zur Musik. In: *Das Haydn Jahrbuch*. Band 10. Wien, 1978, s. 154.

Esterhazy semet produxifet 34 Rfl. 30 xr.“⁹⁰ a druhý údaj: „27. May: dem jungen grafen Esterhazij vor das glavir schlagen gegeben 13 Rfl. 30 xr.“⁹¹ Podľa nich Erdődy zaplatil za dve vystúpenia v apríli a máji na domácich akadémiách „mladému grófovi Esterházymu“ – svojmu vnukovi **Johannovi Karlovi Esterházy** (1775 – 1834), synovi dcéry Thereisie (vydatej za grófa Johanna Nepomuka Esterházy de Galantha) a neskoršiemu mecénovi a hostiteľovi Franza Schuberta vo svojom letnom sídle Želiezovciach v rokoch 1818 a 1824. Suma, vyplatená 12-ročnému Johannovi Karlovi, bola pomerne vysoká, z čoho môžeme usudzovať, že Johann Nepomuk Erdődy mal z vnukovho výkonu naozaj veľkú radosť.

V súvislosti s klávesovými nástrojmi, nachádzajúcimi sa v Erdődyho bratislavskom sídle, je potrebné sa ešte zmieniť o ich údržbe. Pravidelné výdavky na opravu a ladenie („von stimen das forte piano, haften zum Forte piano, Hammer zum Clavir stimmen“) svedčia o pozornosti, ktorá sa nástrojom venovala, ale i o tom, že sa často používali. Čembalo slúžilo, prirodzene, v opernom orchestri, fortepiano zaznievalo pravdepodobne iba v salónnom prostredí, avšak krehká kladivková mechanika si vyžadovala sústavnú starostlivosť – väčšiu než obyčajné čembalo.⁹² Ladenie, ostrunenie a opravy v rokoch 1784 – 1789 zabezpečovali organisti a organári z Bratislavy: organista v kostole trinitárov a učiteľ hudby Joseph Gottwald (1750 – 1816), organár a výrobca hudobných nástrojov Joseph Effinger (1749 – 1809), organár Johann Pecking (nar. 1749/1750, zomr. po 1789).⁹³ Doklady zakaždým poukazujú na údržbu jedného kladivkového klavíra („Forte-Piano“) a jedného čembala (resp. spinetu). V tejto súvislosti sa vynára otázka, čo sa stalo s druhým fortepianom, keď sa udržiavalo len jedno.⁹⁴ Okolnosti nasledujúcich rokov – ako sme ich opísali vyššie – môžu nasvedčovať domnienke, že Erdődy daroval alebo kúpil menšie fortepiano (sprostredkované Elisabethou Baumarovou roku 1784) pre vnuka Johanna Karla, ktorý sa práve v tom čase mohol začať učiť hre na klavíri.

Predpokladáme, že Erdődy nebol v Bratislave jediný, kto si v posledných dvoch desaťročiach 18. storočia, prípadne i skôr, zaobstaral fortepiano. Pre obyčajných hudobníkov bol však nový nástroj nesmierne drahým luxusom, jeho cena sa rovnala celoročnému platu učiteľa hudby. Pripomeňme, že gróf Erdődy kúpil jeden klavír za 258 zlatých, pričom ročný plat Franza Paula Riglera (ako profesora hudby na národnej škole) bol 300 zlatých a plat Heinricha Kleina roku 1788 (ako pomocného učiteľa) 150 zlatých.⁹⁵ K tomu treba prirátať nákladnú údržbu a ladenie, ktoré podľa Erdődyho výdavkov stálo 40 florénov ročne – fortepiano si mohli dovoliť naozaj len dobre situovaní hudobníci.

Hudobné aktivity Erdődyho syna **Josepha Erdődyho** (1754 – 1824), uhorského dvorného kancelára, radcu kráľovskej miestodržiteľskej komory, sa odohrávali striedavo vo Viedni, Bratislave a Hlohovci. Aj on pretavil lásku k hudbe, ktorú doňho vštepil a rozvíjal otec, do hudobného mecénstva: zamestnával a podporoval hudobníkov a nechal postaviť v Hlohovci empírové divadlo. Ovládal hru na husliach a bol zanieteným

⁹⁰ SNA, Sekretariát J. N. Erdődyho. Účty remeselníkov a iné domáce výdavky, kr. 3.

⁹¹ SNA, Sekretariát J. N. Erdődyho. Účty sekretára J. N. Erdődyho, kr. 4.

⁹² BADURA-SKODA, Ref. 27, s. 91.

⁹³ SNA, Sekretariát J. N. a J. Erdődyho. Účty remeselníkov a iné domáce výdavky – Ján Nepomuk Erdődy, kr. 1, 2, 3, 4, 6.

⁹⁴ SNA, Sekretariát J. N. a J. Erdődyho. Účty remeselníkov a iné domáce výdavky – Ján Nepomuk Erdődy, kr. 2.

⁹⁵ KOWALSKÁ, Ref. 4, s. 39.

nadšencom hudby pre sláčikové kvarteto, viac než dvadsať rokov zamestnával hráčov pre tento hudobný druh. Podporoval Pleyela v Paríži (1803)⁹⁶ a mal kontakty s Mikulášom Zmeškalom, ktorý roku 1806 preňho sprostredkoval kúpu muzikálií za pomerne vysokú sumu.⁹⁷ V kontexte klavírnej kultúry – aj keď z neskoršieho obdobia – uvedieme údaj z roku 1811, podľa ktorého Johann Adam Hoyer, k. k. priv. Kunstmaschinist (1776 – 1820) Erdődyemu opravil a ladil klavír („Clavier“) a predal hudobný automat („Musikalische Maschine“).⁹⁸ Jedna z fotografií interiéru salónu hlohovského zámku, uverejnených v budapeštianskych novinách *Vasárnapi Újság* v roku 1912,⁹⁹ ktorá zachytáva pohľad na žirafový klavír, je už len spomienkou na niekdajšie, hudbou znejúce salóny erdődyovského sídla. Podľa stavebných znakov ide pravdepodobne o žirafový klavír Franza Martina Seufferta (1773 – 1847), viedenského výrobcu klavírov a jedného z prvých staviteľov vzpriamených klavírov.¹⁰⁰

Výroba strunových klávesových nástrojov v druhej polovici 18. storočia

S rastúcou obľubou klavírnej hudby a požiadavkou po príslušných nástrojoch sa vytváral priestor na uplatnenie výrobcov strunových klávesových nástrojov. Možno predpokladať, že plne bol pokrytý dopyt po **klavichordoch**. Výroba strunových klávesových nástrojov spadala primárne do profesijnej kompetencie organárov („Orgel- und Instrumentmacher“), ktorí sa výrobe klavichordov venovali v období, keď nepracovali na stavbe organu.¹⁰¹ Z ôsmich klavichordov slovenskej proveniencie pochádzajú štyri z Bratislavy: od Johanna Vierengela z roku 1744,¹⁰² Josepha Effingera 1789,¹⁰³ Johan-

⁹⁶ *Assignation. Kraft welcher für Herr Pleyel aus Paris Neun Hundert und Achzig Gulden der Secretaire aus zuzahlen hat. Wien den 5ten August 1803. das sind 980. Comes Josephus Erdődy. SNA, Sekretariát J. N. a J. Erdődyho. Účty sekretára Jozefa Erdődyho 1805 – 1806, kr. 29.*

⁹⁷ *Empfangsschein. Über zweyhundert Fünfzig Ein Gulden 45 xr, welche ich Her Bezahlung der für Sr Excellenz den Herr Hof-Vize Kanzler Grafen von Erdod erkaufen Musikalien aus Händen dessen Sekretärs v. Zmeskal empfang habe. Wien den 8. Nov. 1806. Nicolaus Zmeskall mp. SNA, Sekretariát J. N. a J. Erdődyho. Účty sekretára Jozefa Erdődyho 1802 – 1808, kr. 28.*

⁹⁸ *Conto. Uiber die Musikalische Maschine Seiner Excellenz des Herrn Grafen Joseph Erdődy. Eine neue Saiten, und einige Reparaturen, daß Clavier zu stimmen und neue auch neue Saiten. f 95. den 11. February 1811. Joh. Adam Hoyer, k. k. priv. Kunstmaschinist. SNA, Sekretariát J. N. a J. Erdődyho. Účty remeselníkov – Jozef Erdődy a manž. 1800 – 1816, kr. 32.*

⁹⁹ *Vasárnapi Újság*, roč. 59, 7. januára 1912. WESSELÉNYI, Ladislav: Konfiškácia hnutelného majetku z kaštieľa Erdődyovcov v Hlohovci a jeho súčasné umiestnenie. In: *Informátor Archívu Pamiatkového úradu SR*, 2011, č. 44, s. 8-12.

¹⁰⁰ GÜNTHER, Michael: Aufrechtstehende Hammerklaviere – Die besonderen Beziehungen fränkischer Klavierbauer zu Wien. In: DARMSTÄDTER, Beatrix – HUBER, Alfons – HOPFNER, Rudolf (ed.): *Das Wiener Klavier bis 1850*. Tutzing: Hans Schneider, 2007, s. 121-133.

¹⁰¹ SZÓRÁDOVÁ, *Historické klavíry*, Ref. 3, s. 17-18, 22-24.

¹⁰² Viazaný klavichord, signatúra: *Johannes Vierengel / in Pressburg 1744i*, Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj muzej teatral'no i muzykal'no iskusstva (Štátne múzeum divadla a hudby, Sankt Peterburg), Sign. 1062 X368. BLAGODATOV, Georgij Ivanovič: *Katalog muzykal'nych instrumentov*. Leningrad, 1972, s. 114; SZÓRÁDOVÁ, *Historické klavíry*, Ref. 3, s. 86.

¹⁰³ Viazaný klavichord, signatúra: *Joseph Effinger / Org'l=u Instrumentenmacher / in Pressburg. 1789*. Národná banka Slovenska – Múzeum mincí a medailí, Kremnica, Sign. K₁ 794. SZÓRÁDOVÁ, *Historické klavíry*, Ref. 3, s. 85.

na Georga Klöcknera 1808,¹⁰⁴ a Johanna Gottlieba Lehnera 1816.¹⁰⁵ Klavichordy J. G. Klöcknera a J. G. Lehnera sú dokladom obľuby, potreby, a najmä širokého uplatnenia týchto nástrojov ešte aj v prvých desaťročiach 19. storočia. Organár **Johann Vierengel** (1710 – 1756) je výrobcom vôbec najstaršieho zachovaného strunového klávesového nástroja slovenskej proveniencie. Od polovice 18. storočia vyrábal klavichordy a organy **Johann Karl Janetschek** (zomr. 1783), ktorého pôsobenie ako organára v Bratislave je doložené od roku 1759, a ktorý 23 rokov (od 1761) udržiaval organy v Dóme sv. Martina. Po jeho smrti sa vdova organárka **Susanna Janetscheková** (1744 – 1796?)¹⁰⁶ vydala za organárskeho tovariša **Johanna Peckinga** (Böcking; nar. 1749, Wallendar, trevírske kniežatstvo, zomr. 1791), s ktorým spolu viedli dielňu na stavbu organov a strunových klávesových nástrojov. V roku 1780 sa v Bratislave usadil **Joseph Effinger** (1749 – 1809) z Mannheimu, ktorý prevzal roku 1784 po Janetschekovi starostlivosť o dómske organy. **Johann Georg Klöckner** (1761 alebo 1764, Niederwerth – 1844) sa u Johanna Peckinga podľa zachovaného výučného listu z roku 1789 „počas troch rokov naučil umenie stavať strunové klávesové nástroje a organy“.¹⁰⁷ Z radu organárov sa vymyká „Tüschler Meister und Instrumentmacher“ **Johann Gottlieb Lehner** (nar. pred 1772 – 1827?), pôsobiaci od roku 1778 ako majster v stolárskom cechu.

Vzorka zachovaných nástrojov svedčí o tom, že tieto nástroje nenáročnej stavebnej konštrukcie a s jednoduchou mechanikou bol schopný vyrábať každý organár, stolár, ba i šikovní samoukovia, ako to dokladajú iné pramene slovenskej proveniencie. Je však otázne, či aj potreba čembál (spinetov) bola saturovaná domácou produkciou, pričom nejde ani tak o možnosti a schopnosti bratislavských výrobcov, ako skôr o „značku“ a prestíž, ktorou disponovali dielne vychýrených nástrojárov a ktorá domácim výrobcom chýbala. Zachovali sa však dokumenty o oprave týchto nástrojov: podľa kvitancie Josepha Haydna z roku 1764 opravil bratislavský organár čembalo v letnom sídle Esterházyovcov v Kittsee. Ako dokladá ďalšia kvitancia zachovaná v esterházyovskom archíve, roku 1767 opravil dva spinety a čembalo („zwei Spinette und einen Flügel“) Carolus J. Schetz z Bratislavy, pravdepodobne pri príležitosti predvedenia Haydnovej opery *La Canterina*.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Voľný klavichord, signatúra: *Johann Georg Klöck[ner] burgl: Orgel und Istrumen[t]macher in Presburg. A^{no} 1808*. Slovenské národné múzeum Bratislava – Hudobné múzeum, Sign. MUS 3 (t. č. v Múzeu Spiša, Spišská Nová Ves – Expozícii klávesových hudobných nástrojov, Markušovce). SZÓRÁDOVÁ, *Historické klavíry*, Ref. 3, s. 85.

¹⁰⁵ Viazaný klavichord, signatúra: *Gottlieb Lehner bürgerlicher / Instrumentenmacher wohnhaft / in Presburg auf der Hochstrasse / den 19 Janari Aoneo 1816*. Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj muzej teatral'no i muzykal'no iskusstva (Štátne múzeum divadla a hudby, Sankt Peterburg), Sign. 1064 X370. BLAGODATOV, Ref. 102, s. 101; SZÓRÁDOVÁ, *Historické klavíry*, Ref. 3, s. 86.

¹⁰⁶ Podpisovala sa ako *Susanna Böcking Orgel und Instrumentmacher*. Pozostalosť Otmara Gergelyiho.

¹⁰⁷ „... bey mir durch Drey Jahre, die Instrument- und Orgelbaukunst erlernet“. Archív mesta Bratislavy, fond: Hudobniny, Sign. 411, kr. č. 2.

¹⁰⁸ „Nach Haydns Quittung vom 20. November 1764 hatte ein Preßburger Orgelmacher, *damahls, als die ganze Music in Kithsee* [im damaligen Sommerpalais] *ware, das Instrument oder cembalum vollständig überholt*.“ VALKÓ, Aristid: Haydns Tätigkeit in Ungarn, im Spiegel des Archivmaterials. [I.] In: *Kodály Zoltán 75. Születésnapjára. Zenetudományi Tanulmányok VI.* Budapest, 1957. Citované podľa: WALTER, Horst von: Haydns Klaviere. In: *Haydn-Studien*, Band 2, Heft 4, 1970, s. 257, 258.

Vzhľadom na náročnejšiu, nákladnejšiu a špecializovanejšiu výrobu čembala, produkt ktorej bol vhodný skôr do šľachtických salónov, divadiel a celkovo do honosnejšieho prostredia, sa nedal očakávať priveľký dopyt po drahých čembalách z nižších spoločenských a menej majetných vrstiev. Jediné zachované čembalo na Slovensku z 18. storočia pochádza z dielne viedenského výrobcu Gottfrieda Malleka (cca 1731 – 1798).¹⁰⁹ Je viac než pravdepodobné, že hudbymilovná aristokracia si čembalá a spinety zaobstarávala vo Viedni alebo v Nemecku. Existujú však dôkazy, že najmenej v jednej bratislavskej dielni sa nástroje s čembalovou mechanikou predsa vyrábali, i keď zrejme neboli natoľko honosné a boli určené pre menej náročných zákazníkov. Zachované dokumenty totiž dokladajú výrobu čembál v organárskej dielni vdovy Susanny Janetschekovej-Peckingovej v 90. rokoch 18. storočia.¹¹⁰

V Bratislave nastal rozmach klavírnej kultúry, a teda aj požiadavka po príslušných nástrojoch nie skôr, než v 80. rokoch 18. storočia. Klavichordy sa ešte dlho aj začiatkom 19. storočia používali ako cvičný nástroj pre všetkých bežných hudobníkov¹¹¹ a vo vyučovaní hudby,¹¹² nasvedčuje tomu aj fakt, že zatiaľ posledný známy klavichord v Bratislave bol vyrobený roku 1816. Hegemónia čembala v hudobnom živote sa v posledných dvoch desaťročiach postupne oslabovala a hudobníci všetkých vrstiev sa práve v tomto období viac začali orientovať na nový nástroj s kladivkovou mechanikou, ktorý bol reprezentantom novej dobovej estetiky, vzorom viedenského i európskeho hudobného života, klavírnej hudby a veľkých géniov. Domáci organári a výrobcovia sa zoznamovali s kladivkovým klavírom najskôr v rámci údržby a ladenia nástrojov cudzích výrobcov v bratislavských sídlach a domácnostiach, neskôr sa pokúšali o jeho výrobu. Fortepiano vyrábalo čoraz viac výrobcov a jeho cena sa prispôbovala a približovala finančným možnostiam strednej a nižšej spoločenskej triedy.

V 90. rokoch 18. storočia bol v Bratislave kladivkový klavír už všeobecne obľúbeným hudobným nástrojom. Organárka Peckingová inzerovala roku 1791 „rôzne veľmi dobré a lacné nástroje, ako dve stolové fortepiana, ktoré môže vďaka čistému ladeniu a mimoriadne ľahkej mechanike odporúčať ako to najlepšie, ďalej kvalitný organ so 6 registrami a jedno staré veľké (krídlové) Fortepiano.“¹¹³ Tento inzerát je vôbec prvým inzerátom bratislavského výrobcu. V novinách sa objavovali prvé ponuky na predaj viedenských klavírov, napríklad roku 1796 inzerát v *Pressburger Zeitung* oznamoval,

¹⁰⁹ Bližšie o čembale Gottfrieda Malleka pozri HUBER, Alfons: Baumerkmale österreichischer Kielklaviere vom 16. bis 18. Jahrhundert. In: HUBER, Alfons (ed.): *Das Österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich. Im Gedenken an Hermann Poll aus Wien (1370–1401)*. Tutzing: Hans Schneider, 2001, s. 139.

¹¹⁰ SZÓRÁDOVÁ, *Historické klavíry*, Ref. 3, s. 23, 68.

¹¹¹ BIBA, Ref. 15, s. 251.

¹¹² FONTANA, Eszter: Clavichord- und Cembalobau in Ungarn. In: HUBER, Alfons (ed.): *Das Österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich. Im Gedenken an Hermann Poll aus Wien (1370–1401)*. Tutzing: Hans Schneider, 2001, s. 410–412.

¹¹³ „Frau Elisabeth Böcking, verwittbte Orgelmacherin macht hiemit allen Musickliebhabern bekannt, daß bey ihr alltäglich verschiedene sehr gute Instrumente um die billigsten Preise zu haben, als 2 Zwerch Fortepiano, welche sich sowohl in dergleichen reinen Tonart als auch wegen sehr leichten Spieltraktament allenthalben selbst auf das bestgebaute Orgel mit 6 starken Mutationen und ein altes grosses Fortepiano welche täglich bey obenannter Eigenthümerin dieser Instrumente in Augenschein genommen und probiret werden können.“ *PZ*, 18. mája 1791.

že: „denne možno kúpiť dve nové, avšak ‚vyhraté‘ fortepiana, od tých najlepších viedenských majstrov.“¹¹⁴

Správy o tom, ako fortepiano prijímali v širšom hudobno-spoločenskom prostredí, sú vzácné, jednou z nich je list Baltazára Pongráca z Péteri (Peterky) pri Pešti. V liste z roku 1793 ďakuje bratislavskému evanjelickému farárovi Michalovi Institorisovi-Mošovskému za fortepiano, ktoré mu poslal z Bratislavy:

„[...] chcel som najprv vidieť nástroj a vyskúšať ho, neostával však ani spôsob ani čas tam na mieste ho vybaľiť. A tak keď som sa vrátil včera pred nocou, dnes hneď včas ráno – chlapci totiž vstali ešte skôr a neustále na mňa naliehali – otvorili sme skryšiu. Ako len tí tancovali, keď počuli, že tak dlho a túžobne očakávané fortepiano natoľko lahodne znie, že aj sám Terray sa nevedel nasýtiť brnkaním naň a priznal, že toto je od onoho, ktorý on odporúčal, skutočne lepšie nie o jeden, ale o veľa zlatých. Naozaj som veľmi zaviazaný Vašej Veľaváženosti za toto priateľstvo, že pri obstarávaní takého [nástroja] sa naobťažovala venovať celkom mimoriadne úsilie.“¹¹⁵

Krásnym ľubozvučným nástrojom bol nadšený nielen Pongraz, ale aj jeho manželka: „Moja [manželka] Vašu Dvojctihodnosť srdečne pozdravuje a aj sama veľmi ďakuje, že ste jej poslali taký čarovný nástroj, že keď ho prvý raz počula, takmer sa dala do tanca.“¹¹⁶ Výrobcu nástroja, ktorý poslal Institoris-Mošovský¹¹⁷ do Peterky, nepoznáme, avšak vzhľadom na (v tom čase) už existujúcu výrobu v Bratislave to mohol byť aj nástroj z miestnej dielne.

Z posledného desaťročia 18. storočia pochádzajú tri zachované klavíry¹¹⁸ (dva stolové a jeden krídlový nástroj) **Johanna Georga Klöcknera**. Ako sme uviedli, Klöckner sa vyučil v dielni organára Johanna Peckinga. Po získaní výučného listu v roku 1789 sa vydal na tovarišskú vandrovku pravdepodobne do Viedne – mesta s najlepšimi príležitosťami na získanie nástrojárskych skúseností, aby sa zdokonalil vo výrobe klávesových nástrojov.¹¹⁹ Dokazuje to evidentná príbuznosť mechaniky a niektorých ďalších charakteristických znakov stavebného štýlu Klöcknerových nástrojov s nástrojmi viedenských výrobcov Franza Xavera Christopha (cca 1728 – 1793) a jeho žiaka Ignaza Kobera (1756 – 1813).¹²⁰

¹¹⁴ „Es sind zwey neue, jedoch ausgespielte Fortepiano, von denen besten Wiener-Meistern, alltäglich zu verkaufen.“ PZ, 11. novembra 1796. „Ausgespielte Klaviere“ znamenali tzv. „vyhraté“ klavíry. Skutočný zvuk nových klavírov sa totiž plne prejavil až po určitom čase hrania, keď sa kožou potiahnuté kladivká prispôbobi strunám.

¹¹⁵ Lyceálna knižnica, Bratislava, Korešpondencia M. Institorisa-Mošovského, Fasc. 599, 31. 8. 1793. Citované podľa SZÓRÁDOVÁ, *Historické klavíry*, Ref. 3, s. 33.

¹¹⁶ Ref. 115.

¹¹⁷ Michal Institoris-Mošovský (1732–1803), spisovateľ, ev. farár a profesor na lýceu v Bratislave. In: *Slovenský biografický slovník*, II. zväzok E-J. Martin : Matica slovenská, 1989, s. 492.

¹¹⁸ Stolový klavír, signatúra: *Joh. Georg Klöckner / in Presburg*. Mestské múzeum, Bratislava, Sign. F 1621; Stolový klavír, signatúra: *Joh. Georg Klöckner / á / Presburg*. Mestské múzeum, Bratislava, Sign. F 1617; Klavír – krídlo, signatúra: *Joh. Georg Klöckner in Presburg*. Iparmúvészeti Múzeum, Budapešť (Umelecko-priemyslové múzeum, Budapešť), Sign. 19.556.

¹¹⁹ Podľa zachovaných dokumentov bratislavský magistrát vydával povolenie na vandrovku do Viedne viacerým nástrojárom.

¹²⁰ HUBER, Alfons – KARNER, Wolfgang – CZERNIN, Albrecht: Das Orgelklavier von Franz Xaver Christoph der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums. In: DARMSTÄDTER, Beatrix – HUBER, Alfons – HOPFNER, Rudolf (ed.): *Das Wiener Klavier bis 1850*.

Možno predpokladať, že v posledných dvoch desaťročiach 18. storočia sa v Bratislave vyrábali kladivkové klavíry aj v dielni **Josepha Effingera** a **Johanna Peckinga** (a neskôr jeho manželky **Susanny Janetschekovej-Peckingovej**).¹²¹ Ideové impulzy a cudzie vplyvy na výrobu kladivkových klavírov možno tušiť v nemeckom pôvode troch organárov: Effinger pochádzal z Mannheimu, Pecking z Wallendaru, Klöckner z Niederwerthu (pri Koblenzi).

Stavba fortepian v Nemecku, reprezentovaná najmä Gottfriedom Silbermannom (1683 – 1753) vo Freibergu a Johannom Andreasom Steinom (1728 – 1792) v Augsburgu vychádzala z odlišných podnetov, než na ktorých už v 80. rokoch budovala a rozvíjala svoju nezávislú tradíciu výroba vo Viedni.¹²² Avšak na tejto viedenskej tradícii sa podieľali mnohí nemeckí, českí, moravskí, uhorskí a ďalší výrobcovia dávno predtým, než roku 1794 založili vo Viedni jednu z najprestížnejších klavírnických firiem Steino-vi potomkovia Nanette Streicherová (1769 – 1833) s manželom Johannom Andreasom Streicherom (1761–1833) a mladším bratom Matthäusom Andreasom Steinom (1776 – 1842).¹²³ Syntéza všetkých vplyvov a tradícií¹²⁴ v mimoriadne priaznivom hudobno-kultúrnom a umeleckom prostredí bola jedným z predpokladov, že sa Viedeň stala jedným z najvýznamnejších centier výroby hudobných nástrojov v Európe, čo malo mimoriadny význam nielen pre samotnú metropolu, ale aj pre oblasti jej kultúrneho vplyvu, Bratislavu nevynímajúc.

Pod formovanie charakteru klavírnej kultúry v Bratislave sa na konci 18. storočia podpísala nielen bratislavská šľachta a jej aktivity odohrávajúce sa v oboch mestách (účasť na koncertoch, vlastné hudobné aktivity), ale výraznou mierou aj migračné procesy, ktoré možno dokumentovať v prostredí hudobníkov i výrobcov hudobných nástrojov. Nemalú úlohu zohrali i nižšie vrstvy, najmä meštianska trieda, ktorej rastúca ekonomická, sociálna a v neposlednom rade vzdelanostná a kultúrna úroveň prispievala k pestovaniu kultivovanej umeleckej hudby a k pestrému obrazu klavírnej kultúry Bratislavy. Klavír a klavírna hra sa stali súčasťou života, bývania, myslenia, etikety, spoločenskej konformity, estetického cítenia, umeleckého vnímania, intelektuálneho rozhľadu, vzdelanostných ideálov... súhrnne povedané osobnou a spoločenskou potrebou.

Štúdia je súčasťou grantových projektov VEGA 2/0078/12 Kontexty hudby pre klávesové nástroje na Slovensku: osobnosti, štruktúra, funkcia, VEGA 1/0599/12 Viachlasná hudba na území Slovenska a cesty jej šírenia počas 16. a 17. storočia a APVV-14-0681 Hudba v Bratislave.

Tutzing : Hans Schneider, 2007, s. 163, 169-172; LANGER, Alexander: Alternativen zur Wiener Mechanik im österreichischen Klavierbau. In: DARMSTÄDTER, Beatrix – HUBER, Alfons – HOPFNER, Rudolf (ed.): *Das Wiener Klavier bis 1850*. Tutzing : Hans Schneider, 2007, s. 217.

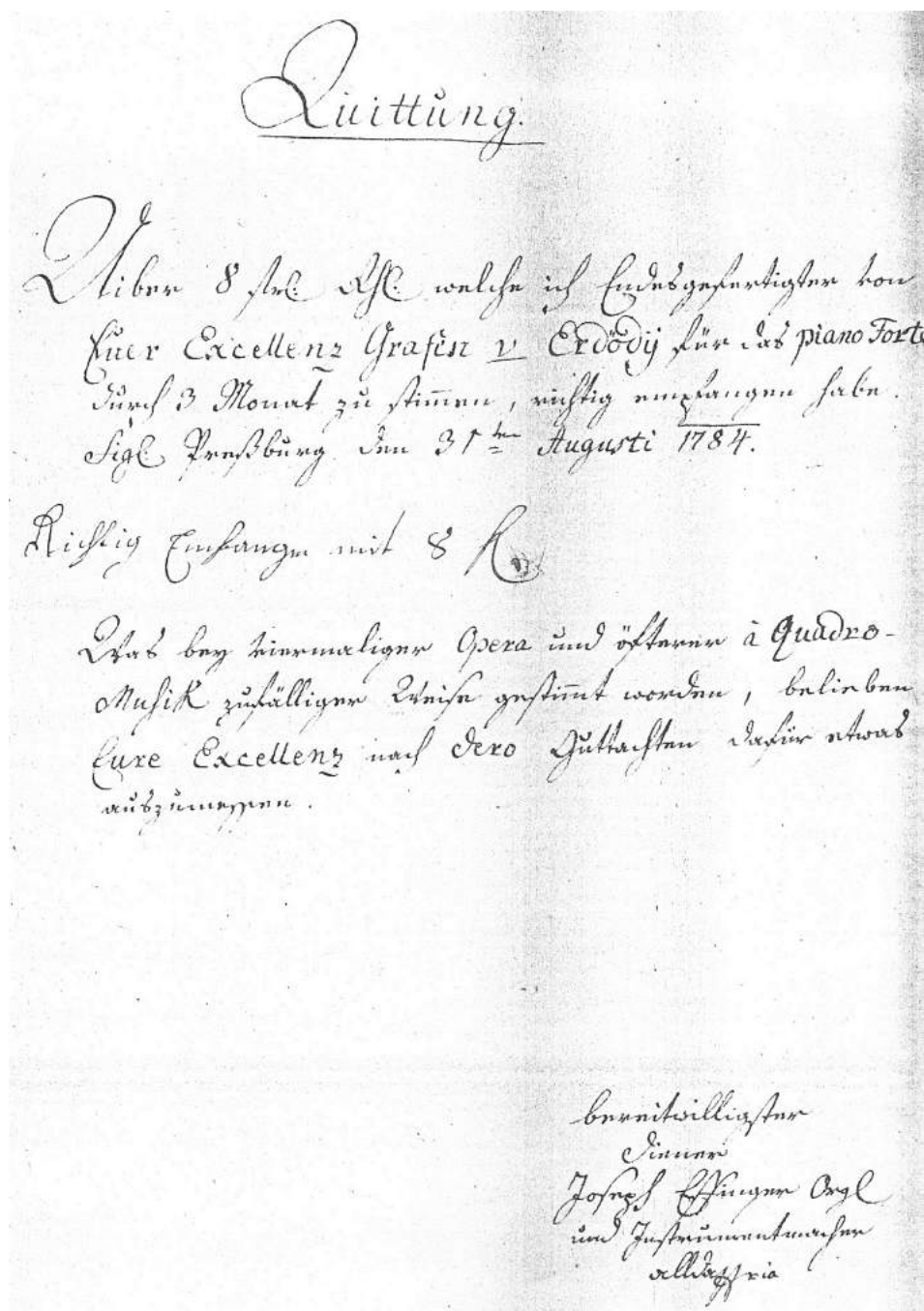
¹²¹ SZÓRÁDOVÁ, Klavierbau und Klavierhandel, Ref. 3, s. 135-146.

¹²² BADURA-SKODA, Ref. 27, s. 78, 83.

¹²³ DONHAUSER, Peter – LANGER, Alexander: *Streicher. Drei Generationen Klavierbau in Wien*. Köln : Verlag Dohr, 2014.

¹²⁴ HENKEL, Hubert: Einflüsse auf den Wiener Klavierbau aus Deutschland. In: DARMSTÄDTER, Beatrix – HUBER, Alfons – HOPFNER, Rudolf (ed.): *Das Wiener Klavier bis 1850*. Tutzing : Hans Schneider, 2007, s. 115-119.

OBRAZOVÁ PRÍLOHA



Obr. 1: Kvitancia organára a výrobcu hudobných nástrojov Josepha o prevzatí 8 florénov za údržbu fortepiana od Johanna Nepomuka Erdődyho z 31. augusta 1784. Slovenský národný archív, Sekretariát J. N. Erdődyho. Účty remeselníkov a iné domáce výdavky. Ján Nepomuk Erdődy 1751 – 1784, kr. 2.



Obr. 2: Fotografia žirafového klavíra v salóne zámku Erdődyovcov v Hlohovci. *Vasárnapi Újság*, roč. 59, 7. januára 1912.



Obr. 3: Stolový klavír Johanna Georga Klöcknera, signatúra: *Joh. Georg Klöckner / in Presburg*. Mestské múzeum, Bratislava, Sign. F 1621. Foto: Stanislav Bartovič.

TANEČNÝ ŽÁNER A KLAVÍRNA HUDBA NA SLOVENSKU V DRUHEJ POLOVICI 19. STOROČIA

JANA LENGOVÁ

*PhDr. Jana Lengová, CSc.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4;
e-mail: jana.lengova@savba.sk*

ABSTRACT

The dance phenomenon was one of the sources of inspiration for piano composers active in the second half of the 19th century in Slovakia. Dance forms were composed with both a utilitarian and an aesthetic function, or there could be a fluent transition between those two poles. The dance genre was associated with salon music and with the employment of technical virtuosity. Among the favourite dances in society, the quadrille, mazurka, csardas, waltz and polka were particularly loved. A speciality was the so-called Slovak quadrilles composed especially in the 1850s – 1870s, using Slovak folk songs. The dance genre evoked a response from such composers as Jozef Rizner, Ján Egry, Emil Kovárcz, Leopold Dušínský, Maximilián Hudec, Ján Levoslav Bella, Štefan Fajnor, Ignác Boldiš, and many others. The paper examines the range of representation of individual dance forms and their musical style characterisation, as well as the relationship between functionality and autonomy in this work.

Keywords: Slovakia, 19th century, piano, quadrille, mazurka, csardas, waltz, polka, functionality, aesthetic autonomy

K špecifikám hudobného tanečného žánru patrí, že jeho uplatnenie v minulosti aj súčasnosti zasahovalo v rôznej miere tak do oblasti úžitkovej, ako umeleckej hudby. Táto skutočnosť je v istej interakcii s procesom tvorby a recepcie a je determinovaná rôznymi činiteľmi, ako sú intencia skladateľa, korpus kompozično-technických prostriedkov, prezentácia diela či mimohudobné, vývojové a významové kontexty. Rozmach tanečnej kultúry v mestskom a vidieckom prostredí v druhej polovici 19. storočia tiež podnietil vzájomné transfery tanečného fenoménu medzi vidiekom a mestom. Do tohto vývojového procesu navyše vstúpili aj prejavy postupne sa emancipujúceho ná-

rodného uvedomenia, keď sa aj prostredníctvom tanečných štylizácií či idealizácií hľadal spôsob, ako vyjadriť národnú a kultúrnu identitu. Tanečný žáner bol teda určovaný svojou funkcionalitou, zároveň ju však kontextovo prekračoval.

Vzťah tanečného fenoménu a sociálnej funkcie hudby skúmal aj Jozef Kresánek, a to v kategóriách *úžitková hudba* a *ušľachtilá zábava*. Z formulácií o *úžitkovej hudbe*, ktorá bola v jeho systéme subsumovaná pod sociálnu funkciu *účelovosti*,¹ možno usudzovať na rôzne vývojové premeny a transformácie hudobných javov:

„Úžitkovou nazývame hudbu, ktorá slúži aj bez textu rôznym príležitostiam a myslíme tým hudbu tanečnú, pochodovú, pracovnú a pod. [...] V európskej hudbe sa tanečnosť viaže v prvom rade k tancu spoločenskému. [...] Od najstarších čias možno sledovať aj prerod funkcie od úžitkovosti k hudbe ušľachtileho pobavenia, ktorá sa však dostala do popredia až v priebehu baroka. Ponajviac sa to dialo štylizáciou tancov [...]. Dnes máme najmä v romantickej literatúre množstvo idealizovaných tancov a pochodov, na ktoré sa už nedá ani tancovať ani pochodovať. Slúžia na počúvanie. V mnohých práve romantických tancoch (podľa mena) nemožno vraviť natoľko už ani o ušľachtilej zábave, ale priamo o subjektívnom výraze; napr. v skladbách Chopinových, Lisztových, Smetanových atď. Avšak tieto idealizované tance, ako sme naznačili, nepatria medzi úžitkovú hudbu.“²

V Kresánkových úvahách o *ušľachtilej zábave* stojí zas v popredí kontextovosť hudobnej tvorby, jej exegézy a recepcie, ako aj multidimenzionalnosť hudobných fenoménov, hoci konkrétne explikovaná predovšetkým na hudbe 18. storočia s jej dominciou klasického ideálu:

„Funkcia ušľachtilej zábavy kráča v hudbe ruka v ruke s ideálom krásy; presnejšie, s ideálom objektívnej krásy. [...] niet zábavy bez hudby, a to nielen tanečnej hudby, ale aj hudby na počúvanie. Dokladom toho je hudba v celom rozsahu, od primitívnej počnúc cez ľudovú tvorbu až po hudbu našich koncertných siení. Ak by boli výhrady proti tomuto tvrdeniu, potom si musíme uvedomiť, že funkcia ušľachtilej zábavy je vždy zviazaná i s inými funkciami a tieto výhrady možno potom pripísať na vrub týchto funkcií.“³

Podobne Ján Albrecht v svojich estetických úvahách o *vznešenej* a *nízkej hudbe*, pod čím mal na mysli vážnu a ľudovú/populárnu hudbu, zdôraznil, že hudba nemá len jednu funkciu, ale plní potreby rôzneho druhu, čím vzniká hudba diferencovaného charakteru a zamerania.⁴ Zároveň uviedol mnoho príkladov z rôznych hudobnoštylových období, keď umelecká hudba absorbovala životodarný pulz tanečnej hudby ako jedného z možných evolučne inšpirujúcich žriediel a premís. Hans Heinrich Eggebrecht, autor známej estetickej kategorizácie členenia hudby na *autonómnú* a *funkcionálnu*, si takisto uvedomoval vzájomné prieniky oboch týchto oblastí hudby, keď okrem iného poukázal na to, že aj v salónnej hudbe s jej rôznymi typmi tanečných kompozícií sa

¹ KRESÁNEK, Jozef: *Sociálna funkcia hudby*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1961, s. 22. Ide o tieto kategórie v rámci sociálnej funkcie účelovosti: magická, interpretačná, eticko-výchovná a úžitková funkcia hudby.

² KRESÁNEK, Ref. 1, s. 25-26.

³ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 35.

⁴ ALBRECHT, Ján: *Eseje o umení*. Bratislava : Scriptorium Musicum, 2003, s. 79.

mohli vyskytovať kompozície s estetickou hodnotou.⁵ Napokon diela Fryderyka Chopina, najmä štylizácie tancov, ktoré sa v svojej dobe recipovali ako salónna hudba, dnes vnímame v prvom rade ako umeleckú hudobnú tvorbu.

Ak teda skúmame klavírnú tvorbu vytvorenú v druhej polovici 19. storočia na Slovensku a jej kompozičnú a štylovú charakteristiku z aspektu tanečného žánru, pôjde o hudobné skladby, ktoré pôvodne vznikli jednak ako hudba k tancu a na počúvanie, jednak ako idealizované tanečné štylizácie.⁶ Funkcionalita tanečných skladieb bola určujúca pre ich hudobnú štruktúru s normotvornými metro-rytmickými modelmi príslušného tanca a prvkami periodicity. V idealizovaných tancoch sa už uplatnil vyšší stupeň skladateľovej individuality. Tanečný fenomén sa ako jeden z inšpiračných zdrojov prejavil v tanečných formách, salónnej hudbe, aj skladbách s prvkami technickej virtuozy. Z kvantitatívneho hľadiska prevládala funkcionálna hudba, z čoho zároveň vyplýva, že spoločenský tanec nestál v minulosti na periférii spoločenského záujmu, ale naopak, bol v úzkom spojení so životom spoločnosti a jej aktuálnymi požiadavkami. Bola to vo všeobecnosti práve idea autonómie vysokého umenia v estetike romantizmu a prvej polovice 20. storočia, ktorá hudobné fenomény súvisiace so životnou praxou vytlačila akoby na okraj hudobných dejín. V hudobnej produkcii domácich tvorcov k obľúbeným tanečným kompozíciám v skúmanom období patrili najmä štvorylka, mazúrka, polka, čardáš a valčík.

Štvorylka sa vyvinula koncom 18. storočia zo staršieho figúrového tanca kontredansu (contredanse) a začiatkom 19. storočia sa s obľubou tancovala na dvore Napoleona I. Bonaparteho.⁷ Z Paríža sa následne rozšírila do celej Európy aj vo forme rôznych variantov. Najobľúbenejším variantom zostala pôvodná francúzska štvorylka, ktorá pozostávala vo vykryštalizovanej podobe zo šiestich sledov tanečných figúr, tzv. túr (tours). V súvekej slovenčine sa paralelne používali dva názvy: domestikovaný francúzsky názov kadrila/kadryla odvodený z francúzskeho pomenovania quadrille, a neskôr prekladový názov štvorylka, nakoľko pôvodné pomenovanie súviselo so skutočnosťou, že tanec tancovali minimálne štyri páry v tanečnej pozícii štvorca (carré).

Z hudobného hľadiska štvorylka predstavovala tanečnú suitu so šiestimi časťami, kontrastnými v tempe, metre a výraze: 1. *Pantalon* (Nohavice, názov bol odvodený z textového incipitu piesne *Le pantalon*; 6/8 takt, u slovenských autorov prevažoval 2/4 takt), 2. *Été* (Leto; 2/4), 3. *Poule* (Sliepka; 6/8), 4. *Trénis* (Trénitz, podľa mena tanečného majstra, ktorý vymyslel tanečnú figúru tejto časti; 2/4), 5. *Pastourelle* (pôvodne pastierska pieseň; 2/4), 6. *Finale* (záverečná časť; 2/4). Na normatívnosť štvorylky ako hudobnej kompozície, ktorej stavbu determinoval tanečný faktor, poukazuje jej periodická výstavba po 8 taktach, pričom v jednotlivých tanečných častiach prevažo-

⁵ EGGBRECHT, Hans Heinrich: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München; Zürich : Piper Verlag GmbH, ⁴2002 (¹1996), s. 709.

⁶ Niektoré aspekty recepcie a hudobnej tvorby tohto typu boli skúmané in LENGOVÁ, Jana: Postrehy k tanečnej hudbe na Slovensku v rokoch 1848 – 1918. In: *Slovenská hudba*, roč. 31, 2005, č. 3-4, s. 367-391.

⁷ K dejinám štvorylky por. okrem iného OTTERBACH, Friedemann: *Die Geschichte der europäischen Tanzmusik*. Wilhelmshaven : Florian Noetzel Verlag, ³1991 (¹1979), s. 167-168; [VG] [=GREGOR, Vladimír]: Čtverylka. [Heslo.] In: *Slovník české hudební kultury*. Eds. Jiří Fukač a Jiří Vysloužil. Praha : Editio Supraphon, 1997, s. 137-138.

val rozsah 32 taktov, prípadne s uplatnením princípu Da Capo, sporadicky niektoré časti začínali krátkym úvodom. Bolo bežnou praxou zostavovať hudbu štvoryliek na spôsob potpourri z oblúbených operných, neskôr operetných, ale aj ľudových a iných známych melódií.

Podobne ako v iných národných prostrediach⁸ aj slovenskí skladatelia komponovali najmä v 50. – 70. rokoch 19. storočia, zodpovedajúc súvekým trendom, také štvorylky, v ktorých sa spracovávali nápevy slovenských piesní, pričom pri výbere nebola rozhodujúca ľudová genéza, ale všeobecná rozšírenosť piesne. To bol aj dôvod, prečo skladatelia v podtitule týchto skladieb uvádzali „podľa národných nápevov“, a nie podľa ľudových nápevov. Tento typ národne špecifikovanej štvorylky sa zvykol nazývať aj slovenská štvorylka.⁹

Priam symbolicky bola prvá štvorylka tohto typu s názvom *Slovenskí vystahovalci* op. 1 Augusta Horislava Krčméryho (1822 – 1891) uvedená na slovenskom bále v Liptovskom Sv. Mikuláši 29. januára 1850.¹⁰ Dielo, ktoré má súvis s revolučnou dobou aj s pohnutými udalosťami zo skladateľovho života, pravdepodobne vzniklo niekedy v januári toho istého roku a vyšlo spolu s mazúrom *Milka* u pražského vydavateľa Marka Berru v októbri roku 1854.¹¹ August Horislav Krčméry teda ako prvý komponoval slovenské štvorylky a štylizácia jeho prvého klavírneho opusu je pretkaná stopami slovenských hudobných idiémov. V svojej štvorylke *Slovenskí vystahovalci* op. 1 spracoval v 5. časti pieseň *Janičko, čo robíš* a v 6. časti *Ja som dobrý remeselník*. V druhej klavírnej štvorylke *Slovenka* op. 3 zloženej „z prstonárodných slovenských nápevov“ a venovanej „národofubným devám slovenským“ Krčméry v štylizácii kompozície využil slovenské piesne ako *Sadla muška na konárik* (1. časť), *Hoja, Ďunda, hoja* (2. časť), *Gúľalo sa, gúľalo* (4. časť) či *Mala som frajera kominára* (6. časť).¹² Treba však vo všeobecnosti poznamenať, že hudobní skladatelia až na výnimky, ako napríklad M. Hudec, neuádzali v notách názvy štylizovaných piesňových nápevov, a tak proces identifikácie citovaných melódií nie je ešte uzavretý.

Najúspešnejšie slovenské štvorylky vytvorili začiatkom 60. rokov 19. storočia Maximilián Hudec (neskôr Bán, 1836 – 1911) a Ján Levoslav Bella (1843 – 1936).

⁸ V českom prostredí por. VG [=GREGOR], Ref. 7, s. 137, tu aj pojem *národne špecifikovaná štvorylka*.

⁹ Termín *slovenská štvorylka*, resp. *slovenská kadrila* použil KRESÁNEK, Jozef: Vznik národnej hudby v 19. storočí. In: *Dejiny slovenskej hudby*. Eds. Ladislav Burlas, Ladislav Mokry a Zdeněk Nováček. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1957, s. 294.

¹⁰ Bližšie k tomu por. LENGOVÁ, Ref. 6, s. 371–372. Pôvodný názov na tlači: *Slovenscí Vystěhovanci* (!), t. j. *Slovenskí vystahovalci*; názov tanca na tlači v podtitule: *štvertanec francuský* (!), t. j. *francúzsky štvertanec*.

¹¹ Rok vydania podľa online databázy <www.hofmeister.rhul.ac.uk/>, 22.09.2008. Názov diela na dobovej tlači: *Milka-Mazúr*. V dobových názvoch tancov, ak obsahovali krstné meno, bolo zaužívané poradie: meno, názov tanca. Toto poradie ponechávame, avšak v zhode so súčasnými jazykovednými pravidlami upravujeme v celej štúdii nasledovne: Vynechávame spojovník, ak je uvedený, a názov tanca píšeme malým písmenom, prípadne s ohľadom na kontext uvádzame ako hlavný názov len krstné meno.

¹² Rukopis diela archivovaný in SK-BRnm MUS CIX 137, por. tiež SEDLICKÝ, Tibor: Hudobno-výchovná činnosť Augusta Horislava Krčméryho. In: *Hudobný archív* 3, 1981, s. 408.

Maximilián Hudec, vzdelaním evanjelický farár, sa komponovaniu venoval iba v mladosti. V svojej *Maríne kadrile*,¹³ publikovanej vo Viedni u A. O. Witzendorfa roku 1862 a dedikovanej vynikajúcej slovenskej herečke a predstaviteľke tragických rol Maríne Hodžovej, dcére evanjelického farára a popredného literáta Michala M. Hodžu, spracoval celkovo 13 slovenských piesní, okrem iného *Keď som išiel od Zuzičky* (1. časť), *Na zelenom vršku sedí zajac* (2. časť), *Hej, pod Kriváňom* a *Naša pani kňahne* (3. časť), *Kačička divoká* (4. časť), *Poberme valašky* a *Odzeme* (5. časť), *Hej, javor, javor zelený* (6. časť). Hudecova štvorylka sa vyznačovala premysleným výberom piesňových melódií a ich vhodnou kombináciou v jednotlivých častiach tanečnej suity. Pozoruhodné je spojenie obľúbenej súvekej vlasteneckej piesne *Hej, pod Kriváňom*, pôvodne *Hej, pod Muráňom*, ktorá zľudovela a ktorej autorom textu bol chyžniansky evanjelický farár Samo Tomášik (1813 – 1887). Upravenú melódiu tejto piesne Hudec veľmi umne skombinoval s nápevom starobylej balady pravdepodobne s francúzskymi vplyvmi *Naša pani kňahne*. Takýto typ hudby mohol byť najmä v 60. rokoch 19. storočia recipovaný nielen v zmysle tanečnej a hudobnoestetickej hodnoty, ale aj ako hudobný symbol národnej identity. Piesňové melódie boli síce podrobené rytmickým úpravám a varírovaniam, avšak Hudecove úpravy prezrádajú hudobný vkus a cit pre mieru.

Z titulného listu *Svätomartinskej kadrily* Jána Levoslava Bellu, ktorá vyšla koncom roka 1862 tiež u A. O. Witzendorfa vo Viedni,¹⁴ vyplýva, že na vznik diela mali vplyv kultúrne a politické udalosti tej doby. Bella ju napísal na pamiatku prvého slovenského celonárodného zhromaždenia v Turčianskom Sv. Martine 6. a 7. júna 1861, ktoré prijala programový dokument *Memorandum slovenského národa*, a venoval ju slovenskému politikovi Jánovi Franciscimu, predsedovi tohto zhromaždenia. Či kadrila vznikla už roku 1861, ako sa domnieva Ernest Zavorský,¹⁵ alebo až roku 1862, nemožno jednoznačne pramenne doložiť. Kadrila je však Bellovým dielom mladosti, komponoval ju ako 18-ročný poslucháč banskobystrického bohosloveckého seminára.

Na rozdiel od M. Hudeca Bella neuviedol v notách názvy citovaných piesňových melódií. Doteraz sa podarilo identifikovať desať piesní, pričom treba vziať do úvahy fakt, že ľudové piesne existovali tiež vo variantoch a mobilita piesňového nápevu viedla k možnosti jeho spojenia s niekoľkými textami. V 1. časti Bella spracoval tri piesne: starobylú obradovú pieseň *Hoja, Ďunda, hoja*, rozšírenú pastiersku *Pokapala na salaši slanina* a novšiu *Zahučali hory*. V piesni *Pokapala na salaši slanina* skladateľ uprednostnil variant s úzkym piesňovým rozsahom sexty ($f - d^2$) a v piesni *Zahučali hory* vstupný interval veľkej sexty ($b^1 - g^2$),¹⁶ pričom bežnejší a rozšírenejší bol variant veľkej tercie. V 2. časti spracoval pieseň *Už som pochodiu (pochodil) všetky dediny*, v 3. časti piesne *Nitra milá, Nitra a Dolina, dolina, kamenný chodníček*, v 4. časti pieseň *Ne-buď smutná, buď veselá* a pieseň s textom Jozefa Miloslava Hurbana *U proudů valných*

¹³ K analýze bližšie por. LENGOVÁ, Ref. 6, s. 372, dobový názov diela *Marína-Kadrylla*.

¹⁴ Oznam o jej vydaní in *Sokol*, roč. 1, č. 12, s. 482.

¹⁵ ZAVARSKÝ, Ernest: *Ján Levoslav Bella. Život a dielo*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1955, s. 109.

¹⁶ Pieseň *Zahučali hory* so vstupnou veľkou sextou por. in *Ľudové piesne z Liptova a Oravy. Podľa zbierky Jozefa Czupru z pol. 19. stor.* Spracoval Ladislav Galko. Martin : Osveta, n. p., 1958, s. 57, č. 41, k melodickým a textovým variantom piesne s. 57-58.

Dunaje širého, v 5. časti pieseň *Mám ja lúčku v hľbokej doline* a v 6. časti spoločenskú pieseň *Dobrá noc, má milá*. Ako zaujímavosť uvedme, že pod básnický text *Nad nami sa krútia sokoli* štúrovca Jána Jaroslava Kmeťa (1823 – 1871)¹⁷ bola podložená melódia piesne *Dobrá noc, má milá* a ako nová pieseň sa spievala 30. novembra 1844 pri slávnostnej rozlúčke s chorvátskymi poslancami uhorského snemu pri ich odchode z Bratislavy. Je pozoruhodné, že Bella zaradil do svojich *Slovenských štvorspevov* (1865) vo vlastnej štvorhlasnej úprave tak Hurbanovu pieseň *U proudú valných Dunaje širého*,¹⁸ ako aj Kmeťovu *Nad nami sa krútia sokoli*.¹⁹ Vzhľadom na vznik Bellovej kadrily, jej dedikáciu a posledné dve spomínané piesne ponúka sa hypotéza, že v diele mohol byť šifrovaný aktuálny dobový konotát, napomínajúci na štúrovsko-hurbanovský odkaz z meruôsmych rokov. Okrem funkcionality tanečnej hudby mohla tak eventuálne Bellova *Svätomartinská kadrila* symbolicky prezentovať aj také sémantické hodnoty ako národná a kultúrna identita či idea slobody.

Zo slovenských štvoryliek uvedme bližšie ešte dve, vytvorené v 70. rokoch 19. storočia. Bohuslav Emil Laciak (1852 – 1891) využil v svojej *Ladonke kadrile* (1875) pieseň *Ja som dobrý remeselník*.²⁰ Častejší výskyt niektorých piesní v slovenských kadrilách možno vnímať ako istý stereotyp, ale aj ako popularitu či disponovanosť piesne vhodnej na určitý typ úprav. Zaujímavú slovenskú štvoryľku s názvom *Kvety tatranské* op. 13 vytvoril Ignác Boldiš (1856 – 1912) a vydal ju litograficky u Ivana B. Zocha v Krupine niekedy roku 1875 alebo 1876.²¹ Citoval v nej piesne *Keď som trávu kosil*, *Šablenka brúsená*, *Sadla muška na konárik*, *Kačička divoká*, *Nitra milá*, *Nitra*, *Pri Prešporku na Dunaji*, *Spievanky*, *spievanky* a *Moje milé premilené jahody*. Svižný tanečný ráz diela podporuje aj inovatívny synkopovaný rytmus vojenskej piesne *Šablenka (Šablička) brúsená* v 2. časti.

V súvislosti so spracovaním slovenských piesní v tanečných kompozíciách treba spomenúť aj jedinú zachovanú tanečnú klavírnú skladbu *Rozpomienka na Sitno*, vydanú vo Viedni v septembri až októbri 1860,²² ktorej autorom je bátovský evanjelický farár a nadšený hudobník Pavol Gerengay (1825 – 1895). V skladbe vzdal hold svojmu rodnému kraju s jeho dominantou, legendami opradeným vrchom Sitno, a využil v nej štylizáciu obľúbenej piesne *Keď som išiel okolo vrát*. Z podtitulu „hudba k slovenskému národnému tancu“ možno usudzovať, že podobne ako v iných národných prostrediach

¹⁷ Por. Kmeť, Ján Jaroslav. [Heslo.] In: *Slovenský biografický slovník*. Zv. 3. Martin : Matica slovenská, 1989, s. 116. Kmeťova báseň *Nad nami sa krúťja sokoli* bola publikovaná v almanachu *Nitra* (1846).

¹⁸ Por. mužský štvorhlas *Žiaľ*, textový incipit *U proudú valných Dunaje širého*, in BELLA, Ján Levoslav: *Slovenské štvorspevy*, Viedeň : František Glöggel, [1865], zv. 1, s. 7, č. 3. Pôvod melódie nie je bližšie známy.

¹⁹ Por. mužský štvorhlas *Chorvátom*, textový incipit *Nad nami sa krúťja sokoly*, in BELLA, Ref. 18, s. 12, č. 9.

²⁰ Por. BANÁRY, Boris: *Slovenské národné obrozenie v hudbe*. Martin : Matica slovenská, 1990, s. 100.

²¹ Por. Boldiš, Ignác. [Heslo.] In: *Slovenský biografický slovník*. Zv. 1. Martin : Matica slovenská, 1986, s. 287. Tu sa uvádza, že štvoryľka *Kvety tatranské* vyšla v Revúcej roku 1876. Na titulnej strane tlače je jednoznačný údaj: V Krupine, to znamená, že chybné miesto vydania treba korigovať. Podľa pobytu I. B. Zocha v Krupine, by mohlo ísť aj o rok vydania 1875. Tento rok uvádza aj BANÁRY, Ref. 20, s. 100. Toho času však nie je možné časový údaj spresniť.

²² Datovanie podľa online databázy <www.hofmeister.rhul.ac.uk/>, 22.09.2008.

aj slovenské mešťanstvo a mladá buržoázia mali záujem na vytvorení špeciálne národnej tanečnej formy, ktorá sa však napokon v konkurencii iných dobových spoločenských tancov nepresadila. Z dobových správ aj súčasných výskumov etnochoreológie vyplýva, že Gerengayova skladba bola určená pre párový krokový, skočný a krúťivý tanec, aký sa v tom čase s obľubou tancoval v slovenskej spoločnosti. Skladbu charakterizuje dvojdobé metrum, rýchle tempo a periodická stavba s hudobným vrcholom s iskrivým tanečným pulzom v tretej perióde. Je zaujímavé, že aj v klavírnej partitúre fantázie-rapsódie Bohuslava Emila Laciaka s idealizáciou melódií slovenských piesní *Slovenské zvuky*, publikovanej roku 1885, nájdeme podobný odkaz *Slovenský tanec* (t. 155 – 164/184). Rovnako ako u Gerengaya aj u Laciaka je tento skladobný diel koncipovaný diatonicky, v dvojdobom metre, rýchlym tempe, s periodickou stavbou a iskrivým tanečným pulzom.

Tvorbe klavírných štvoryliet sa venovali aj ďalší skladatelia, medzi nimi Štefan Fajnor, Jozef Rizner, Ján Egry (*Alojzia štvorylka*) a iní. Tanečnú hudbu komponoval aj Jozef Chládek (1856 – 1928), absolvent Organovej školy v Prahe a od roku 1879 regenschori farského kostola sv. Ondreja v Ružomberku. Časť svojich tanečných klavírných kompozícií zhrnul do dvoch rukopisných zbierok s nemeckým názvom: *Tanz-Album* (*Tanečný album*) a *Zweites Tanz-Album* (*Druhý tanečný album*).²³ Zatiaľ čo prvý *Tanečný album* (1877) vytvoril na svojom predchádzajúcom pôsobisku v Kourími, predpokladáme, že vznik nedatovaného *Druhého tanečného albumu* sa už spájal s Ružomberkom, prinajmenšom v ňom obsiahnuté tance sa tu iste hrávali, ako možno dedukovať z dvojazyčných nemecko-maďarských názvov skladieb. Súčasťou *Druhého tanečného albumu* je aj *Strelecká štvorylka* (*Schützen-Quadrille*) op. 14.

K obľúbeným tanečným formám na Slovensku v 19. storočí patrila aj ďalšia tanečná forma – mazúrka. Tanec poľského pôvodu so staršími koreňmi sa od 30. rokov 19. storočia rozšíril po celej Európe ako spoločenský tanec a tiež ako idealizovaná klavírna kompozícia, ktorú reprezentoval na prvom mieste Fryderyk Chopin a ďalej jeho mnohí nasledovníci. Mazúrkový model sa opiera o trojdobé metrum (3/4, 3/8), charakteristický rytmus s bodkovanou figúrou a akcentom na ľahkej dobe a ženské závery na konci hudobných fráz.²⁴ Z prehľadu hudobnej tvorby mazúrkového typu druhej polovice 19. storočia na Slovensku vyplýva, že sa komponovali tri druhy mazúrkových kompozícií: tempovo hybnejší mazúr, k výrazovej zádušnosti inklinujúca mazúrka

²³ K tomu por. MATEJOVÁ, Miriam: *Tanz Album* – novoobjavené dielo Jozefa Chládku (1856 – 1928) – ružomerského regenschoriho a kantora. In: *Pramene slovenskej hudby IV* : 1. Pisomné hudobné pramene 19. storočia, 2. Spracovanie a digitalizácia hudobných dokumentov a riešenie praktických problémov hudobného knihovníctva v Čechách a na Slovensku. Zborník vedeckých štúdií. Eds. Martina Božeková, Anna Kucianová. Martin : SNK, SNS IAML, 2014, s. 85-93. Dr. Miriam Matejová, ktorá od roku 2005 publikovala viaceré práce aj notové vydania k životu a dielu J. Chládku, v citovanej štúdii uvádza, že Chládkov *Druhý tanečný album*, pôvodne archivovaný v Liptovskom múzeu v Ružomberku ako súčasť Chládkovej pozostalosti, sa už počas jej výskumov v rokoch 2006 – 2008 v múzeu nenachádzal, pravdepodobne sa stratil alebo pamiatka je založená na nesprávnom mieste. V predkladanej štúdii sa opieram o xeroxovú kópiu spomínaného prameňa (sign. MUS 21) v mojom osobnom vlastníctve, ktorú som si dala vyhotoviť v rámci krátkého výskumu, absolvovaného v Liptovskom múzeu roku 2000.

²⁴ Por. [VG - HL] [=GREGOR, Vladimír – LAUDOVÁ, Hana]: *Mazurka*. [Heslo.] In: *Slovník české hudební kultury*. Eds. Jiří Fukač a Jiří Vysloužil. Praha : Editio Supraphon, 1997, s. 541.

a na ňu nadväzujúca melodicky koncentrovaná polka-mazúrka. Ukazuje sa, že najrozšírejšia bola polka-mazúrka s jej príznačným trojdobým metrom (3/4-takt), ktorá typologicky spájala charakteristické znaky českej polky a poľskej mazúrky.

Okrem štvoryliet a poliek zahrnuje klavírna tvorba Augusta Horislava Krčméryho aj juvenilný *Milka mazúr* (1854). Svižné tempo v trojosminovom takte, forma da capo s triom, ukážková tanečná faktúra, vtipne varírovaná melodika boli zárukou, že dielo sa dobre uplatnilo pri tanci aj na počúvanie. Podobne tanečne hybné sú aj mazúry Jozefa Riznera (*Štyri mazúry* / *Négy mazur* op. 16, *Tri mazúry* / *Három mazur* op. 19).

Komponovaniu tanečných foriem a štylizovaných tancov sa najmä v 60. rokoch 19. storočia venoval Štefan Fajnor (1844 – 1909), hoci sa k nim sporadicky vracal až do 90. rokov. Väčšia časť tejto jeho tvorby sa zachovala v rukopisnej podobe, časť je však stratená či nekompletná. V tektonike poliek a poliek-mazúrok skladateľ inklinoval k zaužívanej trojdielnej forme da capo s triom. V myšlienkovno-tematickom procese sa opieral o princíp opakovania hudobných myšlienok s drobnými variačnými zmenami. Staval na výrazne individuálnej melodike, ktorá vyrastala z harmonického základu, čím dospel k osobitej symbióze melodickkej a harmonickej zložky. Dobroslav Orel, Fajnorov biograf, v stručnej charakteristike skladateľových mazúrok a poliek okrem iného napísal:

„V prvých pokusech spočíva harmonisace na tonice, subdominantě a dominantě, v pozdějších dílech užívá sice téže kostry harmonické, avšak ji naplňuje směšnými a zajímavými přechody. Melodika jest všude svěží a výrazná, a neopakuje se v jednotlivých polkách a mazurkách. Zvláště tria vykazují jemnou lyriku. Je pro Fajnora zajímavé, že v tanečních kusech nikde se neopírá o melodii lidové písně, nikde jí necituje a je v její tvorbě zcela samostatný.“²⁵

Hoci Fajnorove mazúrky boli určené pre hudobný salón, a nie na koncertné predvedenie, vyžadujú si zväčša od klaviristu značnú technickú vyspelosť. V ich názvoch figurujú často mená žien, ktorým boli venované: *Milka polka-mazúrka* op. 5, *Jettka mazúrka* op. 9, *Jarienka mazúrka* op. 10. Iné mazúrky a polky-mazúrky sú bez bližšieho pomenovania, mazúrka *Chopinov sen* (1894) je poctou Chopinovi. Štefan Fajnor bol obdivovateľom klavírneho umenia F. Chopina a F. Liszta, čo sa spätne odrazilo aj v jeho kompozičnom myslení.

Salónnu klavírnú tvorbu obohatil aj nitriansky regenschori Leopold Dušínský (1833 – 1911), ktorý svoje tri klavírne tanečné kompozície (čardáš, polka-mazúrka, trasená polka / polka tremblante) publikoval v budapeštianskom hudobnom periodiku *Apollo*. Polka-mazúrka *Stratená domovina* (*Honvesztett*, 1873) sa vyznačuje zádušnou náladou, ktorú určuje prvá téma v g mol. Elegický kolorit mazúrky zostáva zachovaný napriek durovému tónorodu ďalších troch tém. Nástrojová štylizácia nekladie na klaviristu zvýšené nároky, dielo však zaujme svojou výrazovou ušľachtilosťou. Jednoduchú klavírnú faktúru s elegantným melodickým vzletom má aj polka-mazúrka *Pocta krásnym Trnavčankám* op. 18 s pôvodným francúzsko-nemeckým názvom *Hommage aux belles Tyrnoises* / *Huldigung den schönen Tyrnauerinen*, ktorú vytvoril trnavský re-

²⁵ OREL, Dobroslav: *Štefan Fajnor, slovenský skladateľ (1844 – 1909)*. Bratislava 1935 (Otisk z „Bratislavy“, Časopisu pro výzkum Slovenska a Podkapatské Rusi vydávaného Učenou Společností Šafaříkovou, roč. 9, č. 1-2), s. 20.

genschori a literárne činný hudobník František Otto Matzenauer (1845 – 1901) a vydal u trnavského tlačiara Adolfa Horovitzu roku 1883.

Produkcia klavírných salónnych mazúrok bola pomerne rozsiahla a k jej rozšíreniu prispel okrem iných kremnický skladateľ a organista František Janeček (1837 – 1909) (*Salon-Mazurka* op. 8, *Über Berge* op. 11), bratislavský skladateľ a pedagóg Ludwig Burger (1850–1936) (*Édes álmok*) či trenčiansky lekár, múzejník a nadšený milovník hudby Karol Brančík (Brancsik, 1842 – 1915). Príznačné je, že svoju klavírnú polku-mazúrku *Veselá myseľ* (*Heiter Gemüth*) z roku 1882 venoval Brančík „trenčianskym hudobným diletantom“ („Gewidmet den Trencsiner Musikdilettanten“),²⁶ prirodzene, pojem diletant v tom čase znamenal milovníka hudby, ktorý hudbu pestoval zo záľuby.

Ďalšou rozšírenou tanečnou formou, ktorej sa v skúmanom období tvorivo zmocnili aj domáci skladatelia, bola polka, spoločenský tanec českého pôvodu. Podobne ako čardáš aj polka si približne od 30. rokov 19. storočia postupne získala obľubu v celej Európe.²⁷ K charakteristickým znakom polkových kompozícií patrilo rýchle tempo, dvojdobé metrum (2/4), príznačné rytmické figúry so striedaním šestnásťn a osmín na hlavných dobách a tiež kontrasty legata a staccata. Postupne sa vyvinuli rôzne typy poliek, medzi nimi rýchla (tiež francúzska, polka française), trasená (polka tremblante) a ďalšie. Polka-mazúrka sa pre svoje charakteristické trojdobé metrum radí do kategórie mazúrok.

K hlavným domácim predstaviteľom klavírnej polky treba počítať Františka Janečka, Štefana Fajnora a Jozefa Chládku. Štefan Fajnor komponoval klavírne polky podobne ako mazúrky predovšetkým v 60. rokoch 19. storočia. Sú svieže a melodicky nápadité. Ženské mená v názvoch poliek odkazujú buď na dedikáciu diela alebo na slovanskú mytológiu: *Božena polka française* op. 4, *Jertha polka française* op. 13, *Lada polka* op. 14, *Želmíra polka française* op. 18, *Mileva polka française* op. 18.²⁸ Dve polky sú bez opusového čísla. Ako príklad na uplatňovanie princípu hudobného kontrastu vo Fajnorových polkových kompozíciách môže poslúžiť polka française *Božena* op. 4, v ktorej vtipnú tému polky s repetíciami tónov a chromatickým protipohybom vystrieda v triu lahodná lyrická melódia s bodkovaným rytmom. Skladba je komponovaná na počesť Boženy Hodžovej,²⁹ dcéry Michala M. Hodžu, neskôr manželky básnika a advokáta Vendelína B. Kutlíka.

O kompozíciách Františka Janečka, ktoré vytvoril v oblasti svetovej hudby, sa vo všeobecnej rovine Konštantín Hudec vyjadril:

„Podnetom jeho [t. j. Janečkových] kompozičných ambícií bola meštianska spoločnosť. Písal úžitkovú hudbu aktuálnu, čerstvú, oduševňujúcu, ktorá vyhovovala spoločenským konvenciám a formám.“³⁰

²⁶ Podľa titulného listu, archivovanie diela in SK-BRnm MUS XVIII 286.

²⁷ K vzniku, dejinám a charakteristike polky por. [VG - HL] [=GREGOR, Vladimír – LAUDOVÁ, Hana]: Polka. [Heslo.] In: *Slovník české hudební kultury*. Eds. Jiří Fukač a Jiří Vysloužil. Praha : Editio Supraphon, 1997, s. 707-708.

²⁸ Por. OREL, Ref. 25, s. 17.

²⁹ Por. OREL, Ref. 25, s. 17.

³⁰ HUDEC, Konštantín: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*. Bratislava : SAVU, 1949, s. 57.

Podobne usudzoval aj Dobroslav Orel, keď konštatoval, že väčšina Janečkových poliek má jednoduchú klavírnú štylizáciu a je určená na tanec.³¹ Okrem šiestich poliek bez názvu poznáme Janečkovu *Hanerl polku* (*Hanička*) či *Malchen polku* (*Amálka*). Z titulného listu autografu polky *Hanerl*³² možno dedukovať, že vznikla niekedy v rokoch 1862 – 1865 ešte v predkremnickom období, keď Janeček pôsobil ako učiteľ a organista na Vindšachte, dnes súčasť Štiavnických Baní.

Relatívne veľa poliek skomponoval Jozef Chládek. Už Chládkov prvý opus *Šotyš* (*Schottisch*) op. 1 predstavoval typ tanca podobného polke. Viaceré polky, najmä typ polky française, zahrnoval jeho prvý *Tanečný album* z predružomerského obdobia.³³ Jeho *Druhý tanečný album* obsahoval tieto polkové kompozície: polka française *Medenáček* (*Kupferstück*)³⁴ op. 12a, *Polka schnell* (bez opusového čísla), polka schnell *Pech* op. 16, polka française *Najkrajšie oči* (*Die schönsten Augen*) op. 17, polka française *Nezábudka* (*Vergissmeinnicht*)³⁵ op. 18. K tomu sa družia tiež samostatne zachované polky. V melodike svojich tanečných kompozícií Chládek s obľubou využíval neúplný stupnicový pohyb nahor aj nadol, repetície tónov či terciové dvojzvuky.

Salónny charakter majú klavírne polkové kompozície Jozefa Riznera, Františka Otta Matzenauera (*Irena polka / Irene lengylke*) a Leopolda Dušínskeho. Svoju polku *Spomienka na Zniev* (*Erinnerung an Znio*) op. 18 so slovenskými geografickými reáliami venoval Rizner „svojmu milému otcovi“ („Seinem lieben Vater gewidmet“).³⁶ Polka má síce obvyklý trojdielny pôdorys s triom, avšak namiesto návratu prvého dielu Da Capo pokračuje novým dielom (ABC), v ktorého tematickom materiáli sú zakomponované nové myšlienkové prvky aj prvky z predchádzajúcich dvoch dielov. Polka je tiež zaujímavá tónálnym plánom (C dur, F dur, As dur) aj celkovým harmonickým priebehom. Trasenú polku *Radiála* (*Sugárút rezgő polka*), ktorá vyniká zvláštnym čarom elegantnej ľahkosti, vydal Dušínský v budapeštianskom hudobnom časopise *Apollo* roku 1873.

Krátko sa zmienime aj o menšej príležitostnej skladbe *Kremnická hasičská polka* (*Kremnitzer Feuerwehr-Polka*) Jána Levoslava Bellu z čias jeho kremnického pôsobenia v 70. rokoch 19. storočia. Polka síce vyšla tlačou, avšak donedávna bola známa iba ako fragment, keďže z jej tlačenej vydania sa zachovala len druhá notová strana.³⁷ Na základe aktuálneho pramenného výskumu poznáme už toho času aj jediný zachovaný kompletný exemplár tlače tejto skladby.³⁸ Podľa titulného listu dielo existovalo para-

³¹ Por. OREL, Ref. 25, s. 21.

³² Archivovanie diela in: SK-Msnk A XLIV- 52.

³³ Konkrétne skladby uvádza MATEJOVÁ, Ref. 23, s. 89. Skladateľ zvykol používať rôzne skratky tancov Polka fr., Polka franc. a pod. V našom príspevku skratky rozpisujeme a prípadné gramatické chyby na rukopisných prameňoch opravujeme mlčky.

³⁴ V novšej literatúre sa stretne s chybne uvádzaným názvom *Rupferstück*.

³⁵ V novšej literatúre sa názov chybne uvádza ako *Vergessmeinnicht*.

³⁶ Tlač diela archivovaná in H-Bami 241.327.

³⁷ Por. ZAVARSKÝ, Ref. 15, s. 374. Skladba však bola novšie považovaná de facto za stratenú, nakoľko aj spomínaný fragment bol archivovaný v tzv. vytrasenom materiáli fondu J. L. Bella v signatúre Fragmenty a skice bez bližšieho určenia, in SK-BRnm MUS L 173.000, obr. 083.

³⁸ Kremnica, NBS – Múzeum mincí a medailí, Fond regionálnej histórie, Hudba, šk. Notový materiál, nesign. Výskum v NBS – Múzeu mincí a medailí v Kremnici som realizovala v rámci riešenia grantového projektu VEGA č. 2/0078/12 v roku 2014.

lelne aj v obsadení pre dychový orchester. Z titulného listu ďalej vyplýva, že polku vydalo vydavateľstvo Hasičskej hudobnej školy v Kremnici litografiou lipských tlačiarov Engelmann & Mühlberg. Tlačiarenský údaj umožňuje určiť datovanie vydania diela post quem 1875.³⁹ Tento cenný objav prispieva ku kompletizácii celostného obrazu hudobného diela skladateľa, ale zároveň je ukázkovým príkladom, ako rozptýlene sú archivované pramene k slovenským hudobným dejinám.

Ďalší spoločenský tanec čardáš sa formoval v 30. rokoch 19. storočia, avšak mal staršie korene a vyvinul sa adaptovaním vývojovo staršej vrstvy tanca hungaresca, resp. verbunku. Rozšíril sa najprv na území bývalého Uhorska a následne v celej Európe. Hoci bol hudobne výsledkom synkretického procesu kultúrnych transferov multietnického uhorského prostredia, začal fungovať ako typový znak maďarskej národnej hudby.⁴⁰ Pre čardášové kompozície sú typické špecifické štýlotvorné elementy, označované pojmom novouhorský štýl.⁴¹ Patrí k nim dvojdobé metrum, kontrast pomalej (lassú) a rýchlej (friss) časti, striedanie tónorodu (mol – dur), uplatnenie choriambického rytmu v pomalej časti a synkopového rytmu v rýchlej časti, príznačné ozdobovanie melódie, tzv. cifrovanie a typické závery hudobných fráz.

Už spomínaný Jozef Rizner, ktorý žil od roku 1858 v maďarskom prostredí v Jászberényi, zanechal v svojej tanečnej tvorbe početné čardášové kompozície. K ranému tvorivému obdobiu patrí *Turčiansky kortešský čardáš* (*Turóczi kortes csárdás*) op. 12, ktorý vyšiel niekedy okolo roku 1846 a bol venovaný podľa dedikácie na titulnej strane tlaču turčianskemu hlavnému stoličnému sudcovi Jurajovi Justovi z Necpál (György Juszti Neczpáli). Dielo muselo byť veľmi úspešné, keďže vyšlo aj jeho druhé vydanie, avšak už bez dedikácie. *Turčiansky kortešský čardáš* bol napísaný v období prvého veľkého rozmachu čardáša ako spoločenského aj ľudového tanca. Obsahuje hudobné prvky čardášových kompozícií, ako sú charakterizované vyššie. Nepoznáme síce okolnosti vzniku skladateľovho *Turčianskeho kortešského čardáša* ani recepciu diela, iba z názvu a venovania možno usudzovať na súvislosti s volebnými agitáciami, nazývanými v bývalom Uhorsku kortešačky. Téma kortešačiek rezonovala aj v tanečnej tvorbe nitrianskeho Leopolda Dušínskeho, čoho dokladom je jeho podobne pomenovaný *Kortešský čardáš* (1873).

³⁹ Por. BACHER, Rebekka: Engelmann & Mühlberg (Leipzig) / Drucker. In: *Musikverlagswiki. Arbeitshilfe zur Datierung der Musikdrucke*, dostupné na internete <<http://www.musikdrucke.hwk-leipzig.de/wordpress/?p=2034>>, 07.09.2014. Podľa uvedeného zdroja tlačiarenská firma bola založená k 1. novembru 1875.

⁴⁰ Por. LENGOVÁ, Ref. 6, s. 375.

⁴¹ K charakteristike a genéze pojmu novouhorský štýl okrem iného por. URBANCOVÁ, Hana: „Uhorské“ prvky v hudobnej tvorbe Franza Schmidta. In: *Slovenská hudba*, roč. 24, 1998, č. 3, s. 390-391; URBANCOVÁ, Hana: Novouhorský štýl v slovenskej hudobnej kultúre a procesy sebaidentifikácie. In: *Hľadanie novej podoby strednej Európy (fenomén integrácie a dezintegrácie od osvietenstva po 1. svetovú vojnu)*. Eds. Kamil Sládek a Dušan Škvarna. Bratislava : Centrum pre európsku politiku, 2005, s. 221-231; tiež PETHŐ, Csilla: Style Hongrois. Hungarian Elements in the Works of Haydn, Beethoven, Weber and Schubert. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, roč. 41, 2000, č. 1-3, s. 199-219; SZABOLCSI, Bence: *A Concise History of Hungarian Music*. Budapest : Corvina Press, 1964, s. 53-83. Maďarská muzikológia používa termíny uhorský štýl alebo verbunk (verbunkos), verbunkový štýl. B. Szabolcsi člení vývoj verbunkového štýlu do troch období: raný 1750/1760 – 1810, rozvinutý 1810 – 1840, neskorý 1840 – 1880.

Novouhorský štýl výrazne poznačil klavírnu tvorbu banskobystrického regenschoriho Jána Egryho. Je autorom niekoľkých nápaditých čardášov, ktoré boli vydané u budapeštianskych vydavateľov: *Irma čardáš* (*Irma csárdás*, 1864), *Jozefína čardáš* (*Josefin csárdás*, 1866), *Erži čardáš* (*Erzsi csárdás*, 1867), *Imro čardáš* (*Imre csárdás*, 1876), *Margita čardáš* (*Margit csárdás*) či *Ema čardáš* (*Emma csárdás*). Šlo skôr o skladby na počúvanie, hoci nemožno vylúčiť, že sa hrali ako hudba k tancu. Súčasný stav výskumu nedovoľuje bližšie špecifikovať rozsah Egryho klavírnej tvorby, prípadne jej presnejšiu chronológiu. Isté však je, že Ján Egry komponoval salónne skladby minimálne už v 50. rokoch 19. storočia. Vyplýva to z jeho listu bratislavskému Cirkevnému hudobnému spolku zo 7. augusta 1856, v ktorom priložené posielal aj jednu svoju cirkevnú skladbu, a na úvod listu poznamenáva, že okrem cirkevnej hudby skomponoval aj viaceré salónne skladby, ktoré vyšli tlačou.⁴² Salónnu a tanečnú hudbu pre klavír komponoval aj Štefan Knauer, resp. István Kövesdi, ktorý pôsobil v Košiciach v rokoch 1853 – 1868, okrem iného *Anikó čardáš* (*Anikó csárdás*, 1860) a čardáš *Zvuky z vysočiny* (*Felföldi hangok*, 1862).⁴³

Ozajstné triumfy slávil v druhej polovici 19. storočia valčík.⁴⁴ Základom valčíkovej formy bolo trojdobé metrum, rýchle tempo a typický sprievod s akcentom na prvej, ťažkej dobe taktu. Postupne sa vyvinuli rôzne typy valčíka, najväčší ohlas u nás mal viedenský valčík. Rozvinutá tektonická štruktúra viedenského valčíka v skúmanom období pozostávala z introdukcie, valčíkovej reťaze 4 až 6 valčíkov a kódy. Z výsledkov výskumu klavírnej tvorby na Slovensku druhej polovice 19. storočia však paradoxne vyplýva, že domáca tvorba valčíkových kompozícií nebola príliš rozsiahla. Nemožno vylúčiť, že súčasný stav výskumu zahŕňa iba fragmentárnu základňu valčíkových kompozícií, avšak treba vziať do úvahy aj bohatú dobovú produkciu valčíka, dostupnú v rôznych tlačенých vydaniach, ktorej obľube domáca tvorba nemohla konkurovať.

Valčíky v ľahkom slohu komponoval Jozef Chládek. Vlastným nákladom skladateľa v Ružomberku a tlačou viedenskej firmy J. Eberle a spol. vyšiel valčík *Zimné radosti* (*Winterfreuden / A tél örömei*) op. 53.⁴⁵ Datovanie vydania post quem 1892 možno odvodiť z opusového čísla diela aj z dedikovania skladby rehoľnej sestre Kláre Botovej (Klara Bota), riaditeľke (Oberin) rímskokatolíckej dievčenskej meštianskej školy (Mädchen-Erziehungs-Institut) v Ružomberku, ktorá viedla školu od roku 1892.

Bohatú melodickú invenciu a kompozičnú zručnosť preukázal Ignác Boldiš v svojom *Loveckom valčíku* (*Vadász keringő*), publikovanom roku 1878 v budapeštianskom časopise *Apollo*. Názov valčíka je odvodený z rozsiahlej introdukcie so zvukomalbou fanfár loveckých rohov na poľovačke. Formový pôdorys valčíka pozostáva z introdukcie, štyroch valčíkov a efektnej kódy. *Valčík* op. 9 Oldřicha Hemerku, vydaný v Prahe roku 1894, má takisto tektoniku s rozsiahlou introdukciou, reťazou štyroch valčíkov

⁴² SK-BRm, fond Cirkevný hudobný spolok, sign. 32-1856-1.

⁴³ POTEMROVÁ, Mária: *Hudobný život v Košiciach v rokoch 1848 – 1918. Tematická bibliografia*. Zv. 1. Košice : ŠVK, 1981, s. 23, 498.

⁴⁴ K dejinám valčíka okrem iného por. OTTERBACH, Ref. 7, s. 243-246; [VHr - JVI] [= HORÁK, Vladimír – VYSLOUŽIL, Jiří]: Valčík. [Heslo.] In: *Slovník české hudební kultury*. Eds. Jiří Fukač a Jiří Vysloužil. Praha : Editio Supraphon, 1997, s. 972-973.

⁴⁵ Tlačený exemplár diela archivovaný v knižnici Liptovského múzea v Ružomberku, in SK-RU D 1625.

a veľkou reminiscenčnou kódom koncertného rázu. V rozsiahlej introdukcii sa exponujú hudobné prvky (o. i. chromatické postupy), uplatnené v ďalšom priebehu skladby. Každý z valčíkov pozostáva z dvoch tém, ktoré sú kontrastujúce a zároveň komplementárne. Pikantným ozvláštnením je štvrtý valčík, sčasti využívajúci novouhorské idiómy.

Idealizované tance prinášajú už na prvý pohľad do klavírnej partitúry vyššie nároky na hudobnoštylistickú a technickú náročnosť kompozície. Tieto prednesové skladby boli určené na počúvanie a hrali sa najmä v hudobných salónoch, prípadne aj na koncertoch.

Hudobný skladateľ a pedagóg učiteľského ústavu v Lučenci Emil Kovárcz (1832 – 1889), žiak Karla Therna v Budapešti, publikoval svoje tri virtuózne koncipované klavírne skladby *Grande polka de concert*, *Valse brillant* a *Etude de concert* v spoločnom zväzku niekedy okolo roku 1866 u budapeštianskeho vydavateľa J. Treichlingera. Sú dokladom jeho vyšších umeleckých ambícií aj poznania súvekých klavírnych trendov, reprezentovaných velikanmi svojej doby ako F. Liszt, F. Chopin a ďalší. Hráčsky náročná prvá skladba *Veľká koncertná polka* v As dur hýri hudobnými nápadmi a ponúka pestrý kaleidoskop nálad. V zloženej trojdielnej forme s introdukciou a kódom kontrastuje ohnivo-energický, bravúrny a scherzandový ráz dielov A so subtilne lyrickým, avšak brilantným stredným dielom B. Vrstvenie makroštruktúry a mikroštruktúry naznačuje postupy, aké uplatnil v niektorých svojich náročnejších polkách B. Smetana. Klaviristická náročnosť sa demonštruje takými prvkami ako hra v oktávach, hutná akordická sadzba, rýchle skoky a striedanie polôh. Kontrast k tomu a inú výrazovú polohu prináša *Valse brillant*, v ktorom cítiť takmer filiačný vzťah k chopinovskej hudbe. Kovárczov brilantný valčík sa prezentuje krehkou krásou perlivej melodickosti, eleganciou, grációznosťou, ale aj nádychom nostalgie.

Charakteristické znaky čardáša nájdeme idiomatically prítomné aj v internacionálnych známych dielach typu *Uhorských rapsódií* Franza Liszta či *Uhorských tancov* Johannesa Brahmsa. Intencionálny záujem Jána Egryho o čardášový a novouhorský štýl dokumentujú aj dve jeho klavírne kompozície, obsahujúce prvky rapsódie. *Spomienka na Čachtice (Csejtei emlék)*, milá upomienka na pamätné miesto neďaleko skladateľovho rodiska, bola vydaná niekedy okolo polovice 60. rokov 19. storočia. *Spomienka na Sliač (Szliácsi emlék)* op. 43 sa viaže ku kúpeľnému mestu s malebným kúpeľným parkom a bohatou históriou, situovanému neďaleko skladateľovho pôsobiska Banskej Bystrice, mohla byť publikovaná niekedy koncom 60. alebo začiatkom 70. rokov 19. storočia. V oboch skladbách sa zachováva formový pôdorys čardáša v členení na pomalý (Andante, Lassan) a rýchly (Allegretto, Frissen) diel, avšak prvky novouhorského štýlu sú využité v istej sublimovanej podobe. V oboch dielach je mimoriadne zaujímavá harmonická zložka, prostredníctvom ktorej spolu s využívaním vysokých polôh klaviatúry sa zdôrazňuje impresívny farebný kolorit diela. Pozoruhodná je aj infiltrácia slovenských idiémov.

Kompozične a interpretačne náročným dielom je *Uhorská rapsódia* op. 10 Oldřicha Hemerku,⁴⁶ ktorá bola publikovaná v tesnej blízkosti skladateľovho *Valčíka* op. 9 v 90. rokoch 19. storočia. Rapsodickosť diela sa prejavuje v istej fragmentárnosti a striedaní

⁴⁶ Trojjazyčný názov diela na tlači: *Uherská rhapsodie / Rhapsodie Hongroise / Magyar Rhapsodie*.

pomalých a rýchlych, rubatových a efektne virtuózných úsekov či dielov. Kompozícia je zaujímavá z hľadiska koncipovania novouhorských prvkov v kontexte koncertnej virtuozity, tonálneho plánu a modulačného priebehu, ale aj prienikom idiomatiky slovenskej novouhorskej piesne.

Prínosom ku klavírnym tanečným idealizáciám sú tri kompozície zo začiatku 20. storočia, ktoré bratislavský skladateľ Johann Breiter-Szélessy (1878 – po 1926) zahrnul do spoločného opusu: *Concert-Polonaise* op. 32,1, *Tarantella* op. 32,2 a *Mazúrka* op. 32,3. *Koncertná polonéza* stavia na príznačnom polonézovom rytmickom modeli a má vznešený charakter. *Tarantella* evokuje pocit exotickosti a vďaka ostinátnym rytmickým štruktúram dosahuje značný klaviristický efekt. *Mazúrka* v cis mol je trojdielnou lyrickou skladbou s triom (A dur) v duchu romantickej estetiky idealizovaných tancov.

Na záver krátke zhrnutie.

Naším prvoradým cieľom bolo poukázať na tanečný žáner ako inšpiratívny a inšpirujúci fenomén pre vývoj klavírnej tvorby druhej polovice 19. storočia na Slovensku, ktorý podnietil vznik mnohých pozoruhodných tanečných aj idealizovaných tanečných kompozícií pre klavír. Zároveň sme sa usilovali korigovať doterajšie negatívne hodnotenie časti analyzovanej hudobnej tvorby v starších hudobnohistorických prácach, v ktorom sa neprihliadalo na funkcionálnu tejto hudby, ale sa uplatňovali hodnotiace kritériá opierajúce sa výlučne o princíp hudobnej autonómie. Keďže ide kvantitatívne o obsiahly korpus tvorby, nebolo možné vymenovať všetkých hudobných skladateľov ani všetky diela tohto typu. Z našich skúmaní sme takisto vylúčili hudobnú tvorbu vojenských kapelníkov, ktorí predstavovali významného nositeľa tanečného žánru na našom území. Ich tanečné kompozície však boli primárne určené pre orchestrálne obsadenie, hoci existovali a šírili sa aj v klavírných úpravách.

Treba zdôrazniť, že zachované tlačené aj rukopisné diela v oblasti domácej klavírnej tvorby tanečného žánru z druhej polovice 19. storočia sú jedinečným dokladom dobového záujmu o klavírnú hudbu a potvrdením ambícií domácich hudobníkov uplatniť svoju kreativitu aj napriek veľkej konkurencii importovanej hudby. V neposlednom rade poukazujú tiež na významnú identifikačnú rolu tanca v meštianskej spoločnosti, ktorá sa premietla do tanečnej hudby aj do idealizovaných tanečných stylizácií.

Príspevok je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0078/12, riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

NOTOVÁ PRÍLOHA

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Milka polka-mazúrka op. 5" by Štefan Fajnor. The score is written on six systems of grand staves (treble and bass clef). The first system is labeled "Introductie." and "mf". The second system is labeled "Polka-Mazour." and "p. dolce.". The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The manuscript is an autograph, showing some ink bleed-through and handwritten corrections.

Obr. 1: Štefan Fajnor: *Milka polka-mazúrka* op. 5, začiatok, autograf, reprodukcia, in SK-BRnm MUS I 319.

Kremnická hasičská polka.

3

p

f

p

f

f

Fine.

Trio.

p

ff

Polka D.C.

Obr. 2: Ján Levoslav Bella: *Kremnická hasičská polka*, tlač, fragment, reprodukcia, in SK-BRnm MUS L 173.000, obr. 083.

10

SOUVENIR a MONSIEUR

ETIENNE de SEMBERY.

VALSE BRILLANTE

par

E. DE KOVÁRCZ.

Tempo di Valse.

p

ritard.

con espressione.

p

rit.

a tempo.

p

2

J. T. 473.

Obr. 3: Emil Kovárcz: *Valse brillant*, tlač, začiatok, reprodukcia, in H-Bami 241.182:2.

Z NOVÝCH POZNATKOV K RUKOPISNEJ UČEBNICI „ANLEITUNG ZUM KLAVIERSCHLAGEN“ MICHALA GODRU

ANDREJ ČEPEC

Mgr. art. Andrej Čepce, PhD., Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: andrej.cepec@savba.sk

ABSTRACT

The manuscript textbook *Anleitung zum Klavierschlagen* by Michal Godra is a type of the textbook for elementary instruction in piano playing in the first half of the 19th century in Slovakia. It is divided into a theoretical and a practical part. The theme of this paper is presented in terms of the development of piano playing and the methodology of instrument playing, the musical genre characterisation of the compositions included in the practical part of the textbook, and the degree of influence by Franz Paul Rigler's theoretical works. M. Godra's piano school is an important source of knowledge of the development of musical education and piano composition in the given period in Slovakia.

Keywords: piano teaching, piano school, theory, methodology of instrumental playing, Michal Godra, Franz Paul Rigler

Hudobná kultúra v prvej polovici 19. storočia na území Slovenska sa vyznačovala ne-
bývalým rozmachom klavírneho umenia. Rozkvet pritom priamo súvisel jednak s pre-
trvávajúcimi tendenciami súdobej kultúry a celkovo vo vzrastajúcom záujme o kláve-
sové nástroje v spoločnosti už v priebehu 18. storočia. Spomedzi klávesových nástrojov
si koncom 18. storočia vydobyl popredné postavenie kladivkový klavír, a to na úkor
čembala a klavichordu.¹ V rámci hudobného vzdelávania nasledoval záujem o kla-

¹ Termín klavír sa v 18. storočí a začiatkom 19. storočia používal na pomenovanie všetkých klá-
vesových strunových nástrojov. Používanie termínu na výhradné pomenovanie klavíra s kla-
divkovou mechanikou sa postupne etablovalo až v priebehu 19. storočia; pozri SZÓRÁDOVÁ,
Eva: Klavichordy a čembalá na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 24, 1998, č. 3, s. 309-344.
Špecifikácia pojmu súvisela s obmedzením produkcie výroby ostatných klávesových strunových
nástrojov.

vírnú hru hneď za spevom. Hra na nástroji sa pritom preferovala viac u dievčat ako u chlapcov, pričom vo výučbe hudby sa nekládli zásadné rozdiely medzi chlapcami a dievčatami.² Z rodového hľadiska bolo zvykom uprednostňovať u chlapcov ovládanie inštrumentálnej hry na sláčikových nástrojoch, najmä na husliach a violončele. Na rozdiel od chlapcov sa u dievčat väčšmi žiadala výuka spevu a klavírna hra.³

V nami sledovanom období patrilo súkromné vyučovanie naďalej k najrozšírenejšej forme hudobného vzdelávania. popri súkromnom vyučovaní poskytoval dostatočné hudobné vzdelanie aj zaužívaný systém mestského a cirkevného školstva. Hudobná výchova na školách tvorila nezriedka integrálnu súčasť celkového vzdelávania.⁴ Vo vtedajšej spoločnosti patrila klavír k jedným z najobľúbenejších nástrojov na Slovensku, a to nielen v mestách, ale i na vidieku, na čo poukazuje napríklad etnograf Ján Čaplovič:

„Im Allgemeinen kann man hier nicht mit Stillschweigen übergehen, daß in Ungern von etwa 30 Jahren musikalische Instrument, namentlich das Clavier und die Violine, nur bei Musikprofessionisten und bei Kirchen-Orgelspielern zu finden waren, jetzt aber schon in allen bessern Häusern zu sehen sind. Auch der Bürgersmann glaubt nicht mehr seinen Töchterchen eine anständige Erziehung gegeben zu haben, wenn er sie nicht auch in der Tonkunst unterrichten läßt. Sichbar hat diese edle göttliche Kunst an Liebhabern gewonnen; und die Wiener Instrumentenmacher könnten uns am besten sagen, wie häufig die Nachfrage der Ungern nach allerhand musikalischen Werkzeugen [...] gewesen und auch jetzt noch sey. Ganze Ladungen von Pianoforten, Violinen, Violoncelli's, Flöten etc. schwammen auf der Donau unausgesetzt hinunter [...]. Ein Zeichen, daß auch Ungerns Bewohner für die Kunst der Töne Sinn haben. Man findet junge Leute beiderlei Geschlechts, welche sich auch in der Hauptstadt mit Ehren hören lassen könnten.“⁵

Okrem možnosti aktívnej participácie na hudobných produkciách nástroj umožňoval i prehrávanie partitúr najnovších diel opernej, symfonickej, ako aj komornej tvorby. Najnovšie dobové šlágre často vychádzali ako jednoduché úpravy pre klavír či spracovania vo forme parafráz, transkripcií, variácií a ďalších foriem, ktoré sa tešili celkovej obľube vo vtedajšej spoločnosti. Popri sólovom prednese patrila aj klavír medzi najpoužívanejšie sprievodné nástroje, ako pri koncertných vystúpeniach, tak aj v rámci domáceho pestovania hudby. Pri hudobnom vzdelávaní nachádzal využitie nielen vo vyučovaní sólovej nástrojovej hry, ale aj v ďalšom procese výučby (napríklad pri speve

² Pozri napr. MARX, Adolf Bernhard: *Methode der Musik. (Die musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege.)* Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1855, s. 273. Spôsob nazerania na hudbu, ako jedného z druhov umenia, môžeme nájsť vo väčšine estetických a filozofických diel tej doby, napríklad SCHOPENHAUER, Arthur: *Zur Metaphysik der Musik*. In: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Zv. 2. Leipzig : F. A. Brockhaus, 1873, s. 511-523.

³ Pozri LENGOVÁ, Jana: *Medzi profesiou a záľubou: hudobníčky na Slovensku 1860 – 1918*. In: DUDEKOVÁ, Gabriela (ed.): *Na ceste k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*. (=Edícia Svet vedy. Zv. 18.) Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 2011, s. 598-611; s. 598-599.

⁴ Pozri KOWALSKÁ, Eva: *Bratislava – miesto inovácií v oblasti školstva na prelome 18. – 19. storočia*. Bratislava : Agentura Pacis Posonium, 2013, s. 1-9; s. 2-3. Dostupné na internete: <<http://www.agenturapacisposonium.sk/documents/Kowalska%20SK.pdf>>

⁵ Cit. CSAPLOVICS, Johann v.: *Gemälde von Ungern*. Zv. 1. Pesth : Verlag von C. A. Hartleben, 1829, s. 252.

a teoretických náukách). Integrálnu súčasť učebníc nástrojovej hry nezriedka tvorila elementárna hudobná náuka, zásady údržby nástroja, základy generálneho basu, improvizácie či kompozície. Vďaka všestrannému využitiu si nástroj udržal popularitu počas celého obdobia prvej polovice 19. storočia. Nezriedka bol vnímaný ako univerzálny nástroj, nenahraditeľný žiadnym iným nástrojom a nanajvýš potrebný v rámci hudobného vzdelávania, čo uvádza aj Adolf Bernhard Marx:

„Die zweite Stelle in der Reihe der Musikfächer nimmt das Klavier ein. Wenn der Gesang die subjektive Bildung von innen heraus, fördert das Klavier die objektive. Es steht an Geschick für vollständige Darstellung des musikalischen Inhalts über allen Instrumenten, da es für sich allein durch das Vermögen eines einzigen Spielers Melodie Harmonie und Polyphonie zu fassen vermag. In dieser Hinsicht ist es das universele Instrument. [...] Hiermit ist die Bedeutung des Instruments an sich, zugleich seine Wichtigkeit für allgemeine Musikbildung bezeichnet. Höhere und umfassendere Bildung für Musik dürfte schwer ohne Geschick für das Klavier zu erreichen sein; [...]. Kein andres Instrument hat gleiche Wichtigkeit für allgemeine Kunstbildung, [...]“⁶

Prezentovaný záujem spoločnosti dokladá taktiež hojný výskyt učebníc klavírnej hry pochádzajúcich z konca 18. a začiatku 19. storočia nachádzajúcich sa v domácich archívoch. Okrem tlačí je príznačný aj výskyt rukopisných učebníc, ktoré zachytávajú vtedajšie metódy vyučovania nástrojovej hry v praxi,⁷ a to nielen na klavíri s kladivkovou mechanikou, ale aj na ďalších druhoch klávesových nástrojov (čembalo, klavichord a organ). Rukopisné učebnice obvykle predstavujú odpisy tlačených predlôh, kde dochádza prípadne k prispôbeniu ich obsahu v súlade s aktuálnou vyučovacou praxou a podľa dispozícií používaných klávesových nástrojov. Vo všeobecnosti obsahujú prinajmenšom základy nástrojovej hry, prednesu a elementárnej hudobnej náuky. Obsiahnuté učivo poukazuje na dobové požiadavky spoločnosti kladené na žiakov pri hudobnom vzdelávaní, ako aj na vyžadovanú základnú interpretačnú úroveň začínajúcich interpretov venujúcich sa hudobnému umeniu nielen profesionálne, ale aj zo záľuby ako milovníci hudby.⁸

Medzi rukopisy pochádzajúce z obdobia prvej polovice 19. storočia na Slovensku, ku ktorým patrí anonymná učebnica klavírnej hry *Anfangsgrunde für das Clavier* (začiatok 19. storočia),⁹ *Elementar Unterricht* Melanie Diettmannovej (prvá štvrtina 19. storočia),¹⁰ *Prime Lineae Musicae Instrumentalis* Johanny Rothinovej (1816)¹¹ a *Základ na klavír* Michala Martincsicha (1848),¹² začleňujeme aj *Anleitung zum Klavierschla-*

⁶ Cit. MARX, Ref. 2, s. 273-274.

⁷ Pozri ČIEFOVÁ, Martina: *Klavírne umenie v Bratislave v 19. storočí*. Nitra : Pedagogická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, s. 100-111.

⁸ Pozri KRÚČAYOVÁ, Alena: *Klavírna hra ako súčasť hudobného vzdelávania na Slovensku v 19. a na začiatku 20. storočia*. Nitra : Pedagogická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2009, s. 6-8.

⁹ Uloženie: SK-Msnk; Súpis miestneho pracoviska Matice slovenskej v Bratislave, sign.: D IV-30.

¹⁰ Uloženie: SK-Msnk, Kláštorné hudobné materiály, sign.: A XII-X-273.

¹¹ Uloženie: SK-KE, sine sign.; por. MEDŇANSKÁ, Irena: *Primae Lineae Musicae Instrumentalis klavírna škola pre začiatočníkov* (1816). In: *Musicologica Slovaca et Europaea*, roč. 19, 1994, s. 123-130, s. 124. Autorstvo učebnice pripisuje I. Medňanská nástrojárovi Jacobovi Rothovi pôsobiacemu vo Vrbove.

¹² Uloženie: SK-BRnm, sign.: MUS I/69; por. KRÚČAYOVÁ, Ref. 8, s. 7.

gen Michala Godru. Uvedené učebnice tvoria cenný doklad približujúci rozmach klavírnej pedagogiky na báze súkromného vzdelávania v prvej polovici 19. storočia na Slovensku. V príspevku približujeme rukopisnú učebnicu M. Godru *Anleitung zum Klavierschlagen* z aspektu charakteristiky prameňa, ako aj metodiky klavírnej hry či obsiahnutých inštruktívnych cvičení a prednesových skladieb.

Na existenciu rukopisnej učebnice M. Godru poukázal už Jozef Kresánek v akademických dejinách (1957) v stati o ľudovej hudbe v kontexte etablovania verbunku a novouhorskeho štýlu v 19. storočí na Slovensku.¹³ Výskyt množstva štylizovaných tancov a jednej slovenskej ľudovej piesne prezentoval ako cenný doklad záujmu vtedajšej spoločnosti o pestovanie tanečných foriem a ľudovej hudby. Na základe prezentovaných biografických údajov prisudzujeme autorstvo učebnice M. Godrovi st. (1770 – 1815). Podrobnú hudobno-kritickú analýzu prameňa uverejnila Eva Michalová, ktorá zistila príbuznosť jej teoretickej časti s hudobno-teoretickým odkazom Franza Paula Riglera.¹⁴ Podľa zistenia zhody jednej z rúk vyskytujúcich sa v prameni prisúdila čiastočné autorstvo M. Godrovi ml. (1801 – 1874). Upozornila tiež na nepôvodnosť prameňa ako odpisu viacerých zbierok a na nezrovnalosti dovtedy uvádzaných biografických údajov v niektorých muzikologických a jazykovedných prácach.¹⁵ Charakteristiku štylizovaných tancov nachádzajúcich sa v praktickej časti učebnice vyhodnotila Alexandra Schmidtová v kontexte vývoja dobového repertoáru.¹⁶ Podľa výskytu časových údajov pri niektorých skladbách, ako aj na základe obsiahnutého repertoáru datovala vznik učebnice do obdobia prvej tretiny 19. storočia. Helena Saktorová sa bližšie zaoberala genealógiou rodiny so zameraním na činnosť a pôsobenie M. Godru ml., verifikovala zároveň viaceré údaje uvádzané v dobovej spisbe pochádzajúcej z konca 18. a priebehu 19. storočia.¹⁷ Rukopisnú učebnicu M. Godru priblížila Alena Kručayová v kontexte formovania hudobného vzdelávania a vývoja klavírnej pedagogiky v priebehu 19. a na začiatku 20. storočia.¹⁸

Spomedzi spomínaných rukopisných pamiatok patrí klavírna učebnica *Anleitung zum Klavierschlagen* Michala Godru čo do počtu zapísaných strán k rozsahovo naj-

¹³ KRESÁNEK, Jozef: Ľudová hudba (VI. Vznik národnej hudby v 19. storočí). In: *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1957, s. 218-224; s. 219.

¹⁴ MICHALOVÁ, Eva: *Anleitung zum Klavierschlagen* Michala Godru. In: *Hudobný archív*, roč. 6, 1982, s. 203-215. Prameň porovnala s druhým vydaním klavírnej učebnice F. P. Riglera z roku 1791, por. RIGLER, Franz Paul: *Anleitung zum Klavier für musikalische Privatlehrstunden*. Zv. 1. Wien : I. Alberti, ²1791. Ohľadom hudobno-teoretických prác F. P. Riglera pozri POLAKOVIČOVÁ, Viera: Franz Paul Rigler vo svetle najnovších výskumov. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 9, 1985, s. 77-125; s. 77, 91-98, 101-102.

¹⁵ J. Kresánek uvádza chybné miesto narodenia M. Godru, pozri KRESÁNEK, Ref. 13, s. 219.

¹⁶ SCHMIDTOVÁ, Alexandra: „*Anleitung zum Klavierschlagen*“ v súvislosti s dobovým tanečným repertoárom. In: *Hudobný život*, roč. 27, 1995, č. 20-21, s. 8.

¹⁷ SAKTOROVÁ, Helena: Bibliografia Michala Godru. In: *Biografické štúdie* 14. Martin : Matica slovenská – Biografický ústav, 1987, s. 153-171. Genealógiu rodiny sú venované príspevky zo seminára *Godrovci v slovenskej kultúre* (Národný biografický ústav SNK, Levice, Tekovská knižnica, 13. jún 2001) uverejnené v zborníku *Biografické štúdie* 28 (2002). Dostupné na internete: <<http://www.snk.sk/sk/domov/14-o-kniznici/830-biograficke-studie-21.html>>

¹⁸ KRUČAYOVÁ, Alena: Vývoj slovenskej klavírnej školy v prvej polovici 20. storočia. In: *Slovenská hudba*, roč. 27, 2001, č. 2-3, s. 309-377; s. 311; pozri KRUČAYOVÁ, Ref. 8, s. 7, 28-29, 111, 122, 128, 132.

obširnejším dielam. Pozostáva z 27 listov obsahujúcich celkovo 54 notovaných strán. V súčasnosti je prameň uložený v zbierkach Slovenskej národnej knižnice v Martine a pôvodne bol súčasťou pozostalosti literáta M. Godru ml., ktorý sa na základe tejto skutočnosti označuje i za jej pôvodného tvorca.¹⁹ Jednoznačné určenie pôvodcu ostáva však naďalej neisté, nakoľko prameň obsahuje niekoľko zreteľne odlišných rúk, teda bol vytvorený viacerými autormi. Podľa príslušnosti pamiatky k pôvodnej pozostalosti M. Godru ml. a totožnosti jeho autografu s časťou rukopisu ho môžeme pokladať za tvorca niektorých notových textov a za jej posledného vlastníka. Podľa výskytu ďalších rúk predpokladáme postupný vznik učebnice a jej priamy súvis s hudobným vzdelávaním a muzicírovaním v rodine Godrovcov.

Prezentovaná učebnica predstavuje dôležitý prameň, ktorý je zaujímavý z viacerých aspektov. Na jednej strane bližšie ozrejmuje hudobnú kultúru prvých desaťročí 19. storočia na Slovensku, na druhej strane dokrešľuje náš pohľad na šírenie hudby pre klávesové nástroje, formovanie dobového repertoáru či spôsob výučby klavírnej hry na vidieku. V nasledujúcom texte sa z dôvodu doterajšej dostatočnej pramennej charakteristiky pamiatky zameriame len na jej niektoré špecifiká.²⁰

Pre rukopisnú pamiatku je charakteristické použitie viacerých jazykov vyplývajúce z jej konkrétneho zamerania, ako aj zo zaužívanej dobovej hudobnej terminológie v taliančine. V zhode s väčšinou hudobných náuk je i v prezentovanej pamiatke ako základný a zároveň dominantný jazyk použitá nemčina. V prípade výskytu textu pri notových ukážkach sa používa terminológia v nemčine a taliančine. Názvoslovie pri klavírnych skladbách celkovo súhlasí s ich dobovou zvyklosťou zápisu vo francúzskom, nemeckom a talianskom jazyku. Pri jednej skladbe sa vyskytuje i latinský názov. Pri piesňach sa popri nemčine používa ako jediný i slovenský jazyk. Doplnkové texty sú písané zásadne v nemčine iba s minimálnym použitím taliančiny. Z toho dôvodu je zaujímavá ďalšia absencia slovenčiny, celkovo maďarčiny či iných jazykov z regiónu strednej Európy a ich dialektov.²¹

Samotné použitie nemeckého výrazu *udierat do klavíra* (*Klavierschlagen*) v názve poukazuje na určitú terminologickú archaickosť, prípadne regionálnu atypickosť dialektu, na rozdiel od vtedajšej odbornej terminológie. Začiatkom 19. storočia sa tento výraz vnímal už ako zastaraný, používal sa skôr ojedinele v niektorých regiónoch, napríklad Johann Nikolaus Forkel uvádza:

„Die Art, auf einer solchen Tastatur zu spielen, war, der Beschreibung des Prätorius nach, ebenfalls sehr erbaulich, und der Beschaffenheit der Tasten vollkommen angemessen. Ein einzelner Finger konnte dabey nichts ausrichten; sie mußten mit der ganzen Hand (Prätorius sagt mit zugethaner Faust) niedergedrückt oder geschlagen werden. Der Ausdruck: Orgelschlagen, Clavierschlagen, dessen man sich noch in einigen Gegenden Deutschlands, wo die Verfeinerung der Sprache mit der Verfeinerung der

¹⁹ Uloženie prameňa: SK-Msnk, sign.: B V-41 (stará sign.: LAMS 1240/d.). Do knižničného fondu Matice slovenskej v Martine sa zbierky M. Godru ml. dostali postupne po r. 1866 (fond: M 21); por. MICHALOVÁ, Ref. 14, s. 203.

²⁰ Podrobnú charakteristiku prameňa uvádza E. Michalová, pozri MICHALOVÁ, Ref. 14, s. 205-209.

²¹ V rukopise sa vyskytujú dva druhy písma (latinka a švabach); obsiahnuté príklady a skladby pozri: Príloha 1, 2; por. MICHALOVÁ, Ref. 14, s. 207-208; SCHMIDTOVÁ, Ref. 16, s. 8.

Orgel- und Clavierinstrumente nicht gleich Schritt gehalten hat, bedient, haben ihren Ursprung von der Art genommen, mit welcher die alten Orgeln gespielt werden mußten. Sie wurden mit Einem Wort gerade so gespielt, wie noch jetzt unsere Glockenspiele in großen Städten gesielt werden, wo ein jeder Taste einen schwerern Glockenklöppel in Bewegung bringen muß. [...] Und so wird es den alten Organisten ebenfalls gegangen sayn.²²

Z jazykovedného hľadiska sa prezentovaný výraz súvisle používal počas celého 19. storočia iba ojedinele v niektorých regiónoch južného Nemecka, ako napríklad v Bavorsku. Použitie termínu v názve učebnice naznačuje možný vzťah pisateľa k prostrediu juhonemeckej kultúrnej oblasti. Poukazuje aj na zámer pisateľa vytvoriť pomôcku pre potrebu súkromného vyučovania hry s použitím totožnej metodiky pre viaceré druhy klávesových nástrojov (čembalo, klavichord, kladivkový klavír či organ).²³

Zvláštnosťou rukopisného prameňa je výskyt minimálne piatich rozličných rúk. Najucelenejšiu časť tvorí jej hudobnoteoretický úvod, kde s výnimkou jednej strany (f. 1r) prevažuje len jedna ruka pisateľa (R1). Totožnú ruku nachádzame na začiatku praktickej časti pri nasledujúcich príkladoch: klavírne skladby č. 1 – 4 (f. 12); pieseň č. 20: *An Daphne* (f. 13v); pieseň č. 1: *Die Entschließung* (f. 17v). Pisateľa môžeme tiež stotožniť s korekciami notového textu pri chybnom odpise tanca č. 2: *Verbung* (f. 13r; t. 1, 3, 11). V rámci textov písaných po nemecky používa dôsledne ako jediný písanú formu švabachu vo forme dobového zápisu tohto jazyka. Doposiaľ sa nepodarilo identifikovať pôvodcu tohto písma. Autograf M. Godru ml. (R2) predstavuje druhú najpočetnejšie zastúpenú ruku v pamiatke (identifikovanú E. Michalovou), ktorá je ťažko čitateľná. Pôvodne jeho ruka paginovala celú učebnicu (od s. 26 je posun v číslovaní).²⁴ Vyskytuje sa nielen na začiatku práce (f. 1r, 2v), ale zapísal aj väčšinu skladieb a piesní nachádzajúcich sa v praktickej časti učebnice (f. 14 – 16; 17r – 19v; 21r – 27). Popri ťažkej čitateľnosti sa vyznačuje viacerými nepresnosťami a chybami predovšetkým v notovom texte, ktorý je písaný akoby narýchlo v krátkom časovom období. Charakterovo odlišným písmom (R3) sú zapísané tie klavírne skladby, ktoré sú súčasťou praktickej časti (19r – 21v) a sú napísané prehľadnejšie. Výskyt ďalších rúk (R4 – R7) zodpovedá spôsobu písania nôt pri učení sa ich správneho zápisu, ktorý nachádzame v prípade zmieneného odpisu tancov s korekciou textu (R1) v praktickej časti (f. 13r) a ďalšie na začiatku učebnice (f. 1r). Pre väčšiu prehľadnosť rúk, ktoré sa vyskytujú v prameni, uvádzame ich nasledujúci prehľad (pozri Tab. 1).

²² Cit. FORKEL, Johann Nicolaus: Von der Figur der Orgeltaster. In: *Allgemeine Geschichte der Musik*. Zv. 2. Leipzig : im Schwickertschen Verlage, 1801, s. 370–371.

²³ Pozri pozn. 1; stručnú charakteristiku dobových klávesových nástrojov pozri bližšie SEYFEIED, Ignaz Ritter von: *J. G. Albrechtsberger's sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte. Systematisch geordnet, mit zahlreichen, aus dessen mündlichen Mittheilungen geschöpften Erläuterungs-Beyspielen, und einer kurzen Anleitung zum Partitur-Spiel, nebst Beschreibung aller jetzt gebräuchlichen Instrumente*. (=Albrechtsberger's Werke.) Zv. 3. Wien : Anton Strauss, [1826], s. 167–172.

²⁴ Podľa pôvodného paginovania po s. 26 nasleduje s. 33 [s. 27].

Tab. 1: Výskyt rukopisov v učebnici M. Godru

A. Teoretická časť		Ruka				B. Praktická časť		Ruka					
Strana	Rozčlenenie	R1	R2	R4	R5	Strana	Č. pr.*	R1	R2	R3	R6	R7	
1v	Titulný list	x	–	–	–	12v – 13v	1 – 4; 20	x	–	–	–	–	
1r	Einspiel der Tonleiter	–	x	x	x	13r	1 – 2	–	–	–	x	x	
2v	Zápis nôt na f. h. o.*	–	x	–	–	14v – 16r	3 – 17	–	x	–	–	–	
2v – 12v	I. – VIII. Abschnitt; č. pr. 1 – 61	x	–	–	–	17v	1	x	–	–	–	–	
						17r – 19v	18 – 20; 1 – 3	–	x	–	–	–	
						19v – 21v	1 – 7	–	–	x	–	–	
						21r – 27r	4 – 20; 1 – 10	–	x	–	–	–	

* Použité skratky: č. pr. = číslo príkladu
f. h. o. = ľavý horný okraj

Podľa zastúpených rúk môžeme predpokladať dlhodobé používanie učebnice, ako aj jej postupný vznik v dlhšom časovom období. Najskorší možný vznik rukopisu spadá podľa použitého papiera do obdobia po roku 1802.²⁵ Sústredenie rúk konkrétnych pisateľov v jednotlivých častiach rukopisu či číslovanie notových príkladov poukazujú na eventualitu existencie viacerých pôvodných zbierok, ktoré boli zviazané až dodatočne. Za pôvodného tvorca učebnice môžeme pokladať prvého pisateľa (R1). Predpokladáme pritom, že ako prvé vznikli tie časti rukopisu, ktoré obsahujú túto ruku. Podľa písma a na základe datovania výroby papiera spadá vznik učebnice (f. 1 – 13) do začiatku 19. storočia. Tento rukopis bol pravdepodobne dodatočne doplnený o ďalšie dva samostatné rukopisy (f. 13 – 17; 18 – 27), ktoré boli následne spolu zviazané. Prvú zbierku mohlo tvoriť 20 piesní pre klavír a spev a jej vznik súvisel s jej pôvodným tvorcom (R1), čomu nasvedčuje poznámka na f. 13 (R2). Druhá bola zbierka nenáročných klavírných skladieb s piesňami (R2, R3) a jej vznik spadá do obdobia roku 1810 – 1830. Výskyt papiera z roku 1802 v týchto rukopisoch poukazuje na ich totožný pôvod so zbierkou pôvodcu prvej ruky. Za pôvodcu prvej ruky pokladáme M. Godru st., ktorý pôsobil od roku 1797 v Bohuniciach pri Pukanci.²⁶ Ďalším autorom mohol byť prípadne i lokálny učiteľ hudby, ktorý sa priamo podieľal aj na hudobnom vzdelávaní v rodine. Zostáva zatiaľ i naďalej v rovine hypotézy, či bol ním obecný

²⁵ Papier pochádza z talianskej produkcie Andreoli Bros. z Lombardie; vodoznak sa vyskytuje na f. 1, 3, 5, 11, 13, 18 a 23; pozri EINEDER, Georg: *VIII The ancient paper-mills of the former Austro-Hungarian empire and their watermarks*. (=Monumenta chartea papyraceae historiam illustrantia or collection of works and documents illustrating the history of paper. Ed. E. J. La-barre.) Hilversum : The paper publications society, 1960, s. XIX, č. 520 (pl. 147), pozri Príloha 4, Obr. 1.

²⁶ Por. HAAN, A. Ludovico: *Jena hungarica sive memoria Hungarorum a tribus proximis saeculis Academiae Jenensi adscriptorum*. Gyulae : Typis Leopoldi Réthy, 1858, s. 104; stručnú biografiu Michala Godru st., ako aj jeho syna, pozri SAKTOROVÁ, Helena: Biografický profil Michala Godru. In: *Biografické štúdie* 28. Martin : Matica slovenská – Biografický ústav, 2002, s. 53-62; s. 53-55. Dostupné na internete: <http://www.snk.sk/images/Edicna_cinnost/Zborniky/Biograficke_studie/28/bs28_53_62.pdf>

učiteľ Georg Horváth.²⁷ Výskyt ďalších odlišných rúk zjavne súvisí s vyučovaním elementárnej hudobnej náuky a nástrojovej hry po skoncipovaní prvej časti učebnice. Použitie rúk, ktoré prevažujú v druhej časti učebnice (R2, R3), naznačuje pravdepodobne zmenu pôvodného vlastníka učebnice, ako aj prispôsobenie sa zmeneným vlastnostiam nástrojov či nutnosť obohatiť praktickú časť o skladby aktuálneho repertoáru. Pri skladbách sa často uvádzajú i údaje o finančnej sume, pravdepodobne získanej za prepis nôt. Na základe toho predpokladáme, že pisateľ bol časovo determinovaný a skladby boli zapísané s vopred danou požiadavkou (napríklad v rámci súkromného vyučovania hudby či na objednávku). Podľa prevažujúcich rúk (R1 – R3) spadá vznik učebnice do obdobia medzi rokmi 1802 – 1814 s jej následným doplnením po roku 1814. Výskyt iných rúk (R4 – R7), ktoré zachytávajú najmä výklad látky správneho zápisu a pomenovania nôt, priamo súvisel s využívaním učebnice v praxi v rámci súkromného vyučovania.²⁸

Učebnica je vnútorne členená do dvoch hlavných celkov: 1. hudobnoteoretický úvod ku hre na klávesových nástrojoch, ktorý obsahuje popri názorných príkladoch správneho prednesu aj inštruktívne cvičenia (f. 1 – 12); 2. praktická príloha, v ktorej sa nachádzajú štylizácie tancov pre klavír a piesne so stupňom obťažnosti pre mierne pokročilého žiaka (f. 12 – 27).²⁹ Prezentovaná koncepcia je zjavne ovplyvnená hudobnoteoretickými prácami F. P. Riglera, ako to vidno už v jeho prvej publikovanej učebnici *Anleitung zum Klavier* (r. 1779).³⁰

Totožné členenie nachádzame pritom vo viacerých vydaných učebniciach klavírnej hry pochádzajúcich z konca 18. a začiatku 19. storočia. Okrem prác F. P. Riglera (z r. 1779, ²1791; 1798) sa vyskytuje aj v učebniciach vychádzajúcich z jeho hudobnoteoretického odkazu, ktoré prepracoval napríklad István Gáti (1802),³¹ János Maloveczky so Sándorom Döményom (1826)³² či Johann Nepomuk Hummel (1828).³³ Prezentované členenie nachádzame i v ďalších vtedajších učebniciach klavírnej hry prevažne viedenských vydavateľov. Používali ho aj poprední klavíri pedagogovia, ako napríklad Daniel

²⁷ Por. HORNYÁNSZKY, Victor: In: Bohunitz (Bagonya) [Heslo.] In: *Beiträge zur Geschichte evangelischen Gemeinden in Ungarn*. Pest : Carl Osterlamm – Druck und Verlag von Hornyánszky & Hummel, 1863, s. 30.

²⁸ Teda poukazujú na kontinuálne využívanie učebnice počas dlhšieho časového obdobia.

²⁹ Por. MICHALOVÁ, Ref. 14, s. 207; SCHMIDTOVÁ, Ref. 16, s. 8.

³⁰ Pozri POLAKOVIČOVÁ, Ref. 14, s. 94-95.

³¹ GÁTI, István: *A' kótából való klavirozás mestersége, melleyet kézsitt az abban Gyönyörködök' kedvéért*. Budán : A' királyi Universitásnak betüivel, 1802; por. SZABOLCSI, Bence: Nyelv, forma és művészi terv kibontakozása 1750 és 1900 között. In: *A magyar zene Évszázadai*. Zv. 2. Budapest : Ferenc Bónis, 1961, s. 266-308; s. 272.

³² MALOVETZKY, János – DÖMÉNY, Sándor: *Útmutatás a' Klavír, vagy Forepiánó helyes játzsására*. Pesten : Miller Károly, [1826]; por. SZABOLCSI, Ref. 31, s. 272.

³³ HUMMEL Johann Nepomuk: *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*. Wien : bey Tobias Haslinger, ¹1828; ²1829.; por. MOKRÝ, Ladislav: *Ku genéze Hummelovej Ausführliche Anweisung zum Pianofortespiel (1828)*. In: [J. N. Hummel] (Zborník prác z 1. medzinárodnej muzikologickej konferencie v rámci BHS „Bratislavská kultúra Hummelovej doby“ venovanej 135. výročiu úmrtia skladateľa; Bratislava, 23. – 24. október 1972). (=Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia I.) Bratislava : Mestský dom kultúry a osvetu; Obzor, 1974, s. 21-27; POLAKOVIČOVÁ, Ref. 14, s. 101-102.

Gottlob Türk (1789),³⁴ Muzio Clementi (1803)³⁵ alebo Carl Czerny (op. 584).³⁶ Koncept rozčlenenia učebnice M. Godru do dvoch väčších tematických celkov (teoretickej a praktickej časti) teda odráža zaužívanú prax členenia hudobnoteoretických diel.

Teoretickú časť učebnice tvorí elementárna náuka o hudbe so základmi nástrojovej hry, do ktorej sú integrálne včlenené technické cvičenia a príklady. Celkom obsahuje 60 príkladov (č. 30 absentuje), z ktorých väčšina je priamo prebraná zo spomínaných prác F. P. Riglera (pozri: Príloha 1).³⁷ Následnosť príkladov a ich radenie súhlasí s koncepciou oboch Riglerových učebníc (1779 aj 1798). Oproti týmto predlohám sú príklady prepísané do G kľúča, absentujú v nich artikuláčnité a dynamické znamienka, čo je znakom odpisov i v ďalších uvedených učebniciach.³⁸ Včlenené sú pritom i nové príklady a cvičenia, ktoré dotvárajú metodiku výučby elementárnej náuky o hudbe a nástrojovej hry. Táto skutočnosť poukazuje na prípadnú priamu naviazanosť na pedagogické pôsobenie F. P. Riglera a dobrú znalosť jeho vyučovacích metód. Zostáva otázne, či v rámci tejto učebnice bolo súčasťou výučby inštrumentálnej hry i vyučovanie spevu, ktoré je deklarované v prácach F. P. Riglera.³⁹ Zaujímavosťou prameňa je aj výskyt notových ukážok bez vysvetľujúceho textu, vďaka ktorému by sa dala zistiť zhoda prameňa s predlohou – konkrétnou publikáciou F. P. Riglera, či iných, z nej vychádzajúcich prác. Pritom práve autor teoretickej časti podľa E. Michalovej

„zachováva postup uvádzania statí, notové príklady od Riglera preberá bez slovného poučenia, bez vysvetlenia. Preto je Godrova prvá časť Anleitungu značne náročná na vyučovanie klavírnej hry, ak ju nepoužije dobre fundovaný pedagóg, ktorému sú príklady v nej dostačujúce.“⁴⁰

Absencia konkrétneho teoretického výkladu pri uvedených príkladoch poukazuje na dostatočné ovládanie teoretických poznatkov, ako aj poznanie zaužívanej metodiky klavírnej hry pôvodného vlastníka. V porovnaní s ostatnými rukopisnými učebnicami prezentovaného obdobia predstavuje práve vynechanie textov výkladu ojedinelú výnimku.⁴¹ Predlohu, z ktorej autor vychádzal pri písaní, nedokážeme v súčasnosti jed-

³⁴ TÜRK, Daniel Gottlob: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*. Leipzig; Halle : Auf Kosten des Verfassers; in Kommission bey Schwickert – bey Hemmerde und Schwetschke, 1789.

³⁵ CLEMENTI, Musio: *Clementi's Introduction to the Art of playing on the Piano Forte: Containing the Elements of Music: Preliminary notions on Fingering with Examples; and Fifty fingered Lessons. In the major and minor keys mostly in use by Composers of the first rank, Ancient and Modern: To which are prefixed short Preludes by the Autor*. London : Printed by Clementi, Banger, Hayde, Collard & Davis No. 26. Cheapfide, b. č. pl., [1803].

³⁶ CZERNY, Carl: *Kleine theoretisch-practische Pianoforte-Schule für Anfänger von Carl Czerny, 584-Werk; oder: kurzgefasster Auszug aus der grossen Pianoforte Schule Op. 500*. Wien : bei Ant. Diabelli und Comp., č. pl.: D.et C.Nº 7088.

³⁷ Por. MICHALOVÁ, Ref. 14, s. 203, 206-208.

³⁸ Pozri Ref. 9-10, 12.

³⁹ Por. RIGLER, Franz Paul: *Anleitung zum Klavier für musikalische Lehrstunden*. Zv. 1. Wien : gedruckt bei Joseph Edlen von Kurzböck, [1779], [s. II].

⁴⁰ Cit. MICHALOVÁ, Ref. 14, s. 206-207.

⁴¹ Pozri Ref. 7-12. Obsiahnuté učivo elementárnej náuky o hudbe tvorilo bežnú súčasť náuk nástrojovej hry počas celého obdobia prvej polovice 19. storočia. Nachádzame pritom aj totožné radenie učiva, por. napr. ALBRECHTSBERGER, Georg: *Clavier Schule für Anfänger*. Wien : bey Artaria und Comp., č. pl.: 863, [1800], 15 s.; MÜLLER, August Eberhard: *Kleines Elementar*

nozračne a korektne určiť. Rovnako nedokážeme vylúčiť ani alternatívu jej vzniku na základe absolvovania hudobného kurzu v hudobnej triede na normálnej škole v Bratislave (Hauptnationalschule), či súkromných lekcí u niektorého tu pôsobiaceho učiteľa hudby.⁴² Teoretická časť učebnice predstavuje dôležitý prameň k poznaniu metodiky a úrovne súdobej výučby hry na klávesových nástrojoch, ako aj recepcie hudobnoteoretického odkazu F. P. Riglera v prvej polovici 19. storočia na Slovensku.⁴³

Praktická časť učebnice predstavuje prílohu, obsahujúcu skladby pre sólový klavír a piesne s klavírnym sprievodom.⁴⁴ Začleňovanie piesní do zbierok určených pre klavír bolo typické už pre skoršie obdobie, čo dokladá výskyt značného množstva takýchto pamiatok v domácich i zahraničných archívoch.⁴⁵ Príloha obsahuje dokopy 68 skladieb, z ktorých do popredia vystupujú štylizácie tancov pre klavír (62) a v minoritnom rozsahu sú zastúpené i piesne (6). Iba časť spomedzi celkového počtu klavírných skladieb zostala nedokončená (3). Oproti predchádzajúcej časti sa pri niektorých príkladoch uvádza i tempo, dynamika a artikuláčnne znamienka (pozri zoznam príkladov: Príloha 2).⁴⁶ Podľa vlastností skladieb bola väčšina z nich komponovaná s pôvodným určením pre klavichord. Zo skladieb iba päť zodpovedá vlastnostiam klavíra s kladivkovou mechanikou: *Verbung* (č. 1, s. 26); *Menuetto et Trio* (č. 11, s. 29; 54); *Ecoisaises* (č. 3, s. 45); *Redoutt Menuetto* (č. 17, s. 48); *Triumph Marsch auf den festung Bellegrad* (č. 2, s. 50 – 51). Okrem jednej klavírnej skladby v praktickej časti učebnice absentuje akýkoľvek ďalší údaj ohľadom pôvodného autorstva zapísaných diel. S výnimkou dvoch skladieb sa neuvádza bližšie určenie roku a miesta vzniku.⁴⁷ Spôsob číslovania jednotlivých skladieb naznačuje možnosť, že pisatelia pri odpisovaní čerpali z viacerých

Buch für Klavierspieler als wesentliche Grundlage der Kunst das Klavier oder Pianoforte zu spielen. Leipzig : bei C. F. Peters, č. pl.: 569 [cca. 1815], [s. II].

⁴² Na bratislavskom lýceu evanjelickej cirkvi a. v. vyučovali klavírnú hru a spev aj špecializovaní pedagógovia pôsobiaci v hudobnej triede normálnej školy (napr. Heinrich Klein). Por. napr. MÚDRA, Darina: Hudba klasicizmu. In: ELSCHKE, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 1996, s. 139-194; s. 178-179.

⁴³ Hudobnoteoretické práce F. P. Riglera predstavovali jeden z popredných vzorov s podrobnou vypracovanou metodikou a so zameraním na vzdelávanie budúcich verejných učiteľov s pôsobnosťou nielen v hlavných kultúrnych centrách niekdajšieho Uhorska, ale i na vidieku krajiny. Por. ŠUBA, Andrej: Hudobné vzdelávanie minulosti ako inšpirácia pre hudobnú pedagogiku dneška. Franz Paul Rigler a jeho učebnica hudby *Anleitung zum Gesange*. In: VALACHOVÁ, Daniela – PAVLIKÁNOVÁ, Martina – REISKÁ, Miroslava (eds.): *Kreatívne vzdelávanie (Zborník príspevkov z konferencie CREA – AE 2013)*. Zohor : Vivar, s. r. o., 2013, s. 568-574; s. 571, 573-574. Dostupné na internete: <<http://www.kreativnevzdelavanie.sk>>

⁴⁴ Podrobnú charakteristiku klavírných skladieb pozri SCHMIDTOVÁ, Ref. 16, s. 8.

⁴⁵ Z domácich prameňov pozri zoznam skladieb obsiahnutých v praktickej časti učebnice *Primae Lineae Musicae Instrumentalis*, por. MEDŇANSKÁ, Ref. 11, s. 125-126 (pozn. 9). Z množstva zahraničných rukopisov por. napr. zbierku *Clavier-Uebungen für Joseph Friedrich Wilhelm Roesch in Brankenheim den 20. Aug: 1794*; uloženie: D-Tu, sign.: M.K 12. [RISM id. č. 455017944.]. Dostupné na internete: <<http://idb.ub.uni-tuebingen.de/diglit/Mk12>>. Z tlačí pozri napr. zbierku WOLF, Georg Friedrich: *Vermischte Klavier- und Singestücke von verschiedener Art*. Zv. 1. Halle : verlag und gedruckt bei Johann Christian Hendel, 1788.

⁴⁶ Por. SCHMIDTOVÁ, Ref. 16, s. 8.

⁴⁷ Len pri skladbe: *Menuet s triom*, s. 29, 54; je uvedené meno PechatscheK (František Martin Pecháček?). Uvádzanie r. 1814 nachádzame pri skladbách: *Redout Ecoise*, s. 28; *Redout Deutsch*, s. 29.

notových predlôh, ktoré doposiaľ neboli identifikované. Z tohto pohľadu pri oboch pisateľoch (R2, R3) nemôžeme vylúčiť ich prípadné autorstvo skladieb. Podrobnú charakteristiku klavírných skladieb publikovala A. Schmidtová, preto sa následne zameriame na charakteristiku piesní.⁴⁸

Zápis prvých troch piesní pripisujeme M. Godrovi st.: 3. *Das Bauer Mädchen*; 20. *An Daphne*; 1. *Die Entschließung*. Tieto piesne sa uvádzajú bez samostatného partu pre spev, čo značí možnosť ich interpretácie bez spevu len ako sólové skladby pre klavír. Poukazuje to aj na praktické využitie piesní vo výučbe a v rámci domáceho pestovania hudby. Ďalšie tri piesne sú zapísané rukopisom, ktorý prisudzujeme M. Godrovi ml.: 20. *Schlowakisches Lied* (Wyletela Holubička); 6. (*Im Arm der Liebe*); 7. (*Mein Mädchen ist nicht adelich*). Spomedzi piesní je iba posledne uvedená napísaná so samostatným partom pre spev. Výskyt piesní naznačuje zmienené využívanie učebnice nielen ako didaktickej pomôcky pre vyučovanie hry na klávesových nástrojoch, ale aj na vyučovanie spevu (pozri: Príloha 3).

V rukopise sú zastúpené dve ľudové piesne, ktoré zapísal M. Godra ml.: *Wyletela Holubička*; *Mein Mädchen ist nicht adelich*. Pri porovnávaní týchto piesní s ďalšími prameňmi sme nezistili úplnú totožnosť textu a ani zhodu nápevov (pozri: Príloha 3). Z tohto dôvodu predpokladáme, že ich upravil M. Godra ml., alebo predstavujú ich menej rozšírené varianty, ktoré zapísal počas pôsobenia v službách šľachty. Text piesne *Wyletela Holubička* sa najviac podobá na textový variant piesne *Zabitá holubička*, ktorý zapísal Alois Vojtěch Šembera v roku 1842 počas realizovaného výskumu v Dolnom Rakúsku.⁴⁹ Variant ľudovej piesne uvádzaný v učebnici poukazuje na jej predpokladaný výskyt v Hontianskej stolici v prvých desaťročiach 19. storočia. Vznik nemeckej piesne *Mein Mädchen ist nicht adelich* spadá do obdobia konca 18. storočia a ako predpokladané miesto pôvodu sa uvádzajú oblasti južného Nemecka a nemeckých kantónov vo Švajčiarsku.⁵⁰ Zápis piesne nachádzame vo viacerých rukopisoch pochádzajúcich z tohto obdobia. Pri porovnávaní sa text najviac podobá piesni uvedenej v zbierke skladieb pre klávesové nástroje Josepha Friedricha Wilhelma Röscha.⁵¹ Pieseň bola dobre známa v prvej polovici 19. storočia i v priestore strednej Európy, čo dokladajú viaceré zmienky v dobovej spisbe.⁵²

⁴⁸ SCHMIDTOVÁ, Ref. 16, s. 8.

⁴⁹ Por. ŠEMBERY, A. W. [=ŠEMBERA, Alois Vojtěch]: II. O Slowanech w Dolních Rakousích. (Dokončení.) In: *Časopis českého Museum* (Praha), ref. Jan Eras. Wocel, roč. 19, 1845, č. 3, s. 346-357; s. 348.

⁵⁰ Por. BRANKY, Franz: Mein Mädchen ist nicht adelich. (Kleine Mitteilungen.) In: *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde* (Berlin), ed. Johannes Bolte, roč. 15, 1905, č. 1, s. 91-107; s. 101; por. GOEDEKE, Karl: *Von Weltfrieden bis zur französischen Revolution 1830*. (=Grundriss zur Geschichte der Deutschen Dichtung aus den Quellen.) MUCKER, Franz – ROSENBAUM, Alfred (eds.). Zv. 5. Rad 5. Berlin : Akademie-Verlag, 1957, s. 35.

⁵¹ ANONYM: Mein Mädchen ist nicht adelich. In: ROESCH, Ref. 45, f. 12v.

⁵² Údaje o piesni nachádzame prevažne v kontexte domáceho pestovania hudby v mestskom prostredí. Zmienku nachádzame napr. aj v korešpondencii Daniela Berzsényiho s Ferencom Kazinczom z r. 1808, por. VÁCZY, János (ed.): *Kazinczy Ferencz levelezése*. (=Kazinczy Ferencz összes művei. III.) Zv. 6. Budapest : Kiadja a Magyar tudományos akadémia, 1895, s. 157-165; s. 165. Text piesne bol publikovaný vo viacerých zbierkach domácich vydavateľov.

Spomedzi ostatných piesní uvedených v rukopise sme identifikovali skladateľa len pri troch z nich (pozri: Príloha 3). Pieseň *Im Arm der Liebe* na text básne Hermanna Wilhelma Franza Ueltzena (1759 – 1808) zhudobnili viacerí poprední skladatelia.⁵³ Autorom piesne v učebnici M. Godru je Johann Daniel Gerstenberg (1758 – 1841), ktorý ju uviedol pod názvom *Das Liedchen von der Ruhe*.⁵⁴ Ďalšou identifikovanou skladbou je pieseň so slobodomurárskou tematikou *Die Entschliessung* na text básne, ktorú zhudobnil Johann Gottlieb Neumann.⁵⁵ Pieseň *An Daphne* pochádza z 18. storočia a totožný zápis nachádzame napríklad aj v rukopisnej zbierke piesní a skladieb pre klávesové nástroje Marie Christine Röhrrovej.⁵⁶ Podľa výberu piesní a skladieb pre klávesové nástroje v ľahkom slohu, ktoré sa vyskytujú v rukopisnej učebnici, sa domnievame že prezentovanú učebnicu používal M. Godra ml. pri súkromnom vzdelávaní do svojho odchodu na Dolnú zem. Využiť ju mohol napríklad pri vyučovaní hudby počas pôsobenia v službách rodiny Stainlein v Horných Semerovciach, kde pôsobil v rokoch 1832 – 1834. Na tento predpoklad tiež poukazuje uvádzanie cien pri niektorých skladbách, naznačujúce, že boli napísané na objednávku, či absencia bližších údajov o učiteľovi hudby v tomto období.⁵⁷

Rukopisná učebnica *Anleitung zum Klavierschlagen* Michala Godru predstavuje dôležitý prameň, ktorého prostredníctvom si dokážeme priblížiť spôsob výučby klavírnej hry v rámci súkromného vzdelávania počas prvej polovice 19. storočia. Učebnicu môžeme zaradiť k hudobnej inštruktívnej literatúre, ktorá obsahuje elementárnu náuku o hudbe so základmi osvojenia si hry na klávesových nástrojoch. V teoretickej časti vychádza z pedagogických diel F. P. Riglera, z ktorých čerpá viaceré príklady a prispôbuje ich podľa potrieb pisateľa. Špecificky sa venuje pozornosť správneému zápisu nôt a interpretácii ozdôb. V praktickej časti sa uvádzajú prevažne štylizácie dobového

⁵³ Por. UELTZEN, Wilhelm: *Das Liedchen von der Ruhe*. In: *Poetische Blumenlese aufs Jahr 1788*. (=Musen Almanach.) Göttingen : bey Johann Christian Dieterich, 1788, s. 68-69. Báseň zhudobnil napr. Michael Haydn (1737 – 1806), Johann Gottlieb Portmann (1739 – 1798), Johann Franz Xaver Sterkel (1750 – 1817), Peter Winter (1754 – 1825), Franz Gleissner (1761 – 1818), Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), Johann Anton André (1775 – 1842), Karl Klage (1788 – 1850) či Bernhard Klein (1793 – 1832); pozri napr. WOLF, Ref. 45, s. 7.

⁵⁴ GERSTENBERG, Johann Daniel: *Das Liedchen von der Ruhe*. Rukopis. Uloženie: D-LEu; sign.: N.I.20011. [RISM id. č.: 225000558; RISM A/II 230.007.152].

⁵⁵ [NEUMANN, Johann Gottlieb]: *Die Entschliessung*. (Entschlossen.) In: *Freymäurerlieder mit neuen Melodien, zum Besten der neuen Armenschule zu Friedrichstadt bey Dresden*. Leipzig : gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn, 1775, s. 8-9; uloženie: D-Mbs, Musikabt. Magazin, sign.: Mus.pr. 92. 165. Báseň bola viackrát publikovaná, por. napr. UELTZEN, Wilhelm: 72. *Das Liedchen von der Ruhe*. In: *Allgemeines Liederbuch des deutschen Nationalgesanges*. Zv. 2. Altona : bey C. G. Pinkvoß, 1798, s. 120-121.

⁵⁶ ANONYM: *An Daphne*. In: *Samlung vermischter Klavier- und Singstücke zum Gebrauch für Maria Christina Röhr* 1776, f. 37v; uloženie: D-LÜh, sign.: Mus. N 186^a. [RISM ID č. 452012404]; por. WOLTERS, Klaus – GOEBELS, Franz Peter: *Handbuch der Klavierliteratur*. Zv. 1. (Klavier zu zwei Händen.) Zürich : Atlantis Verlag, 1967, s. 95.

⁵⁷ V aristokratickej rodine pôsobili ako privátni učitelia hudby poprední hudobníci pôsobiaci v Uhorsku, ako napr. Franz Erkel, či Robert Volkmann; por. SAKTOROVÁ, Helena: Príspevok k poznaniu knižnice aristokratickej rodiny Stainlein-Saalenstein v Horných Semerovciach. In: *Forum Historiae*, roč. 2, 2008, č. 1 Dostupné na internete: <<http://forumhistoriae.sk/document-s/10180/39394/saktorova.pdf>>; Pozri Príloha 4, Obr. 2 a 3.

tanečného repertoáru pre klavír a z menšej časti aj piesne. Táto časť učebnice vznikla pravdepodobne na základe viacerých tlačенých predlôh, z ktorých sme identifikovali časť piesní. Uvedené skladby približujú zaužívaný repertoár pre klávesové nástroje, ktorý bol charakteristický pre obdobie 1775 – 1830. Učebnica vznikala v dlhšom časovom období viacerými pisateľmi, čo poukazuje na praktické používanie prameňa pri súkromnom vzdelávaní. Prameň je taktiež dôležitý z pohľadu rozvoja klavírnej pedagogiky na území Slovenska v prvej polovici 19. storočia, ako aj pre celkový prínos klavírnej školy F. P. Riglera na jej vývoj a formovanie.

Príspevok je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0078/12, riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

PRÍLOHA 1

Príklady uvedené v teoretickej časti učebnice M. Godru

Kapitoly v učebnici	Názorné príklady	Č. pr.	S.	R1779 S.	R1798 S.
Einspiel der Tonleiter oder der Scala	G. Schlüssel für die rechte Hand; F. Schlüssel für die Linke Hand; Stakato; Toni	B. č.	2	1; 5; 40-41*	7-8; 10-12; 15
I. Abschnitt. Von Notenplan, Schlüsseln, Benennung und Gestalt der Noten	Notenplan	[1-4]	3	2	4-5*
	Bindungszeichen	[5]	3	2-3	–
	Discant oder C. Schlüssel Violin oder G. Schlüssel Bass oder F. Schlüssel	6	4	3 4 4	5
	Discant-Noten Violin-Noten Bass-Noten	7	4	4 5 4	7-8
	[Precvičovanie zápisu nôt]	8-11	4-5	–	–
	einerley Noten	12	5-6	–	7-8
	[Precvičovanie súzvukov]	13	6	–	–
	[Technické cvičenia]	14	6-7	5-6	55-57
II. Abschnitt. Von den Versetzungszeichen	[Acidentály a technické cvičenia]	15-21	7-9	9-14*	9-11; 53; 55
III. Abschnitt. Von dem Werth der Notengattungen, den Pausen, Puncten, und dem Bindungszeichen	[Hodnoty nôt]	22	9-10	15	20
	Eintheilung der Noten	23	10	–	[20]
	[Zápis trámcov]	24	10	15*	[24]
	[Nepřavidelné rytmické hodnoty]	25-26	11	15*	21
	[Abreviácie]	27	11	15*	21
	Eintheilung der Pausen	28	11-12	15	20
	General-Pausen	29	12	15teor	30; 35; 92
	[Predlžovanie hodnoty nôt.]	31-33	13	16	21
IV. Abschnitt. Von Tacte und dem Wiederholungszeichen	[Synkopa – zápis ligatúry]	34	13	[16teor]	–
	Gerade Tactarten	35	14	18-19	22; 23; 27
	Ungerade Tactarten	36	14	19	22; 24
	Großes Wiederholungszeichen Kleines Wiederholungszeichen Schlußzeichen	37	14	28-29	30

V. Abschnitt. Von den Manieren	Vorstellung des langen Vorschlags Kurze Vorschläge	38	14	30-32	31-32; 88-89
	Der Nachschlag	39	15	30; 32-33	31; 32-33; 89
	Der Doppelschlag	40	15	30; 33-34	31; 34; 90
	Der Doppelvorschlag	41	15	30; 32-33	31; 33-34; 89
	Der Schleifer	42	15	30; 32-33	31; 89
	Die Schleifung	43	15	30; 36-37	92
	Die Abstoßung	44	16	30; 36-37	92
	Der lange Mordant	45	16	30; 33-35	31; 34; 90
	Der Triller	46	16	30; 33-35	31; 35; 90-91
	Der Schneller	47	16	30; 32-33	34
	Die Brechung	48	16	30; 35-37	91
	Die Tragung	49	16	30; 36-37	91
	Die Bebung	50	17	30; 36-37	91
	Die Fermate	51	17	30; 36-37	31; 35; 92
VI. Abschnitt. Von dem Fingersatz oder Applicatur	[Technické cvičenia]	52-55	17	42-44	31; 74-85
	[Stupnica C dur; D dur]	56-57	18	45-46	76; 77*
	[Príklady na správne používanie prstokladu]	58	18	43*	75
VII. Abschnitt. Von Tonleitern und Accorden	Tonleitern	59	19-20	40-42; 47-48	14; 75-81*
	Accorden	60	20-22	–	113; 116-120
VIII. Abschnitt. Von dem Vortrage	Custos musicus	61	23	–	30*

* Príklady, ktoré boli v učebnici M. Godru pozmenené.

PRÍLOHA 2

Príklady uvedené v praktickej časti učebnice M. Godru

Pr.č.	Názov skladby (tempo)	S.	M/ T/ PT/ TonR*	Poznámky
1.	B. n.	23	C/ G/ 6/ G – e ²	R1779 S. 19, Pr. č. a.
2.	Contra-Danz	23	² / ₄ / G/ 16/ G – a ²	–
3.	Das Bauer-Mädchen	24	C/ C/ 8/ C (c ¹) – f ²	–
4.	Straszbürger.	24	² / ₄ / C/ 24/ C – a ²	–
20.	An Daphne. (Mit Ernst und Gefühl.)	25	C/ Es/ 16/ E (d ¹) – g ²	Pozn.: <i>Seit Seite 11 11S.</i>
1.	Verbung (adagio)	26	² / ₄ / a/ 16/ E – h ³	–

2.	[Verbung]	26	$^2/4/ A/ 16/ C - a^2$	–
3.	Ecoise 2.	27	$^2/4/ C/ 8/ c^1 - c^3$	–
4.	Ecoise 3.	33 [27]	$^2/4/ C [!G]/ 8/ d^1 - e^3$	–
5.	1. Landler.	34 [28]	$^3/4/ G/ 8/ d - h^2$	–
6.	2. Landler.	34 [28]	$^3/4/ G/ 16/ f - d^3$	–
7.	3. Landler.	34 [28]	$^3/4/ G/ 16/ f^1 - d^3$	–
8.	Kozakich.	34 [28]	$^2/4/ G/ 8/ d - a^2[g^2]$	–
9.	1814. Redout Ecoise.	34 [28]	$^2/4/ G/ 8/ d - a^2$	–
10.	1814. Redout Deutsch	35[29]	$^2/4[!^3/4]/ C/ 16/ g - c^3$	–
11.	Menuetto w. PechatseK[?]	35[29]	$^3/4/ C/ 16/ C - e^3$	Trio je uvedené na s. 60 [54].
12.	Contra Danz	36[30]	$^2/4/ B/ 16/ b - b^2$	–
13.	Valachisch. Pars I.; Pars III.; II.; 4.ten.; 5.	36 – 37 [30 – 31]	$^2/4/ C/ 40/ g - c^3$	–
14.	Der Bascha[?] weder must seinen verlust.	37 [31]	$^3/4/ G/ 16/ d - h^2$	–
15.	B. n.	37 – 38 [31 – 32]	$^3/4/ g/ 18/ D - g^2$	–
16.	Hungarisch	38 [32]	$^2/4/ G/ 13/ d - g^2$	–
17.	Landler	38 [32]	$^3/4/ G/ 16/ C - d^3$	–
1.	Die Entschließung. (Entschlossen.)	39 [33]	$^3/8/ Es/ 38/ Es (d^1) - h^2$	Pozn.: Einer.
18	Ecoise	40 [34]	$^2/4/ C[!G]/ 8/ c - c^3$	–
19	Ecoise	40 [34]	$^2/4/ G/ 8/ d - d^3$	–
20	Ecoise	40 [34]	$^2/4/ G/ 8/ d - d^3$	Pozn.: Summa 36.
17.	Französischer March	40 [35]	$^3/8/ C/ 32/ F - c^3$	Pozn.: 15.6.2.3.2.
18.	Landlerisch	40 [35]	$^3/4/ G/ 16/ d - h^2$	–
19.	Menuetto	42 [36]	$^3/4/ G/ 16/ E - e^3$	–
20.	Schlowakisches Lied.	42 [36]	$^2/4/ G/ 10/ H (g^1) - g^2$	Pozn.: Summa 40.
1.	Menuetto	42 – 43 [36 – 37]	$^3/4/ G/ 16/ D - d^3$	–
2	KozaKisch	43 [37]	$^2/4/ D/ 16/ G - h^2$	–
3	Landler	43; 48 [37; 42]	$^3/4/ G/ 16/ G - d^3$	Pozn.: Continua od wyns[?] e in pag 48.
1.	Landler	44 [38]	$^3/4/ D/ 20/ H_1 - a^2$	–
2.	[Landler]	44 – 45 [38 – 39]	$^3/4/ D/ 16/ G - h^2$	–
3.	[Landler]	45 [39]	$^3/4/ A/ 16/ A - d^3$	Použitě dynamické značení: ff.
4.	[Landler]	45 – 46 [39 – 40]	$^3/4/ C/ 17/ G - c^3$	–

5.	[Landler] Trio	46 – 47 [40 – 41]	$^3/4$ / G/ [20] 16/ [G – d ³] G – e ³	–
6.	[Landler]	47 [41]	$^3/4$ / D/ 16/ A – d ³	–
7.	[Landler]	47 – 48 [41 – 42]	$^3/4$ / F/ 7 [nedokončené]/ c – h ²	Absentuje posledných cca. 9 taktov.
4.	Verbung	48 [42]	$^2/4$ / C/ 16/ E – e ³	–
5.	Verbung	48 – 49 [42 – 43]	$^2/4$ / A/ 16/ cis – a ²	–
6.	Verbung	49 [43]	$^2/4$ / d/ 16/ A – g ²	Použité dynamické značenie: <i>f</i> .
7.	Deutsch	49 – 50 [43 – 44]	$^3/4$ / G/ 16/ c – c ³	Použité dynamické značenie: <i>f</i> .
8.	Deutsch	50 [44]	$^3/4$ / G/ 16/ G – d ³	–
9.	Six Eciousaus 1.	50 [44]	$^2/4$ / E/ 16/ gis – h ²	–
10.	2. Ecoise	51 [45]	$^2/4$ / A/ 16/ E – h ²	–
11.	3. Ecoisais	51 [45]	$^2/4$ / D/ 16/ D – e ³	Použité dynamické značenie: <i>p</i> ; <i>f</i> .
12.	4. Ecoisais	51 – 52 [45 – 46]	$^2/4$ / G/ 16/ D – d ³	–
13.	5. Ecoisais	52 [46]	$^2/4$ / C/ 16/ C – c ³	Použité dynamické značenie: <i>f</i> .
14.	6. Ecoisais	52 [46]	$^2/4$ / Es/ 16/ E – e ³	–
15.	Marche	53 [47]	$^2/4$ / Es/ 20/ D – e ³	–
16.	Ungrisch	53 [47]	$^2/4$ / C/ 16/ F ₁ – c ³	–
17.	Redoutt Ecoisais	53 [47]	$^2/4$ / [G]/ 3 [nedokončené]/ ? – e ²	Absentuje zvyšok skladby cca. 13 taktov; pozn.: <i>Jar ed de Per ip den</i> [?]
17.	Redoutt Menuetto	54 [48]	$^3/4$ / F/ 16/ F – f ³	–
18.	Redout Deutsch.	54 [48]	$^3/4$ / B/ 16/ Es – d ³	–
19.	Trio.	54 – 55 [48 – 49]	$^3/4$ / d/ 16/ f – g ²	–
20.	Redoutt Deucher	55 [49]	$^3/4$ / C/ 16/ G – c ³	–
1.	Deutscher	55 – 56 [49 – 50]	$^3/4$ / F/ 16/ G – c ³	–
2.	Triumph Marsch auf den festung Bellegrad	56 – 57 [50 – 51]	♩/ F/ 24/ C – f ³	–
3.	Hungaricus	57 [51]	$^2/4$ / C/ 16/ G – c ³	Použité značenie vypustenia pedálu t. 8.
4.	Marche	57 – 58 [51 – 52]	$^2/4$ / B/ 24/ B – d ³	–
5.	Ländler	58 [52]	$^3/4$ / F/ 12/ c – f ³	Použité staccato.
6.	Im Arm der Liebe	58 – 59 [52 – 53]	$^6/8$ / F/ 17/ C (b) – a ²	Použité staccato; dynamika: <i>pp</i> ; <i>fp</i> ; <i>f</i> .

[7]	Mein Mädchen ist nich adelich	60 [53]	$\sharp / F / 16 / C (c^1) - d^2$	Samostatný part spevu.
[8]	Adaggio	60 [54]	$\frac{3}{4} / G / 16 / G - h^2$	–
9.	Trio ad Menuetti. PechatscheK.[?]	60 [54]	$\frac{3}{4} / C / 16 / C - g^2$	Pozn.: pag. 35.
10.	Marche.	60 [54]	$\frac{2}{4} / B [F] / 10 / H - d^3$	Absentuje koniec skladby cca. 6 taktov.

* V zátvorke je uvedený najnižší tón pre spev.

PRÍLOHA 3

Porovnanie textov piesní nachádzajúcich sa v učebnici M. Godru

Názov a text piesní	Predlohy textov piesní	Autor básne/ Skladateľ*
3. Das Bauer-Mädchen.	Das böse Bauermädchen	T. B. Berger; [1777]* / neznámy
Geh Hänschen geh und, packe dich, Ich liebe dich nicht mehr, Laß mich mit Ruh sonst rufe ich, Gleich meine Mutter her.	Geh, Hänschen, geh und packe dich. Ich liebe dich nicht mehr. Laß mich in Ruh! sonst rufe ich Gleich meine Mutter her!	
20. An Daphne	XXIV. An eine junge Freundin.	[J. G. Heinzmann; 1782]* / neznámy
Eins nur Daphne Seelen-Größe Giebr dem Menschen Werth und Ruh, Keine Schönheit deckt die Blöße, Mißgeschafner Seelen zu; Leichtsinn ist die erste Quelle, Jedes Unglücks das euch droht, Unschuld leitet auf der Stelle, Engelarm in aller Noth.	Eins nur, Daphne, Seelengröße Giebt den Menschen Werth und Ruh! Keine Schönheit deckt die Blöße, Mißgeschaffner Seelen zu! Leichtsinn ist die erste Quelle Jedes Unglücks, das euch droht; Unschuld bietet auf der Stelle Engelarm in aller Noth!	
1. Die Entschließung	V. Die Entschliessung.	J. W. B. v. Hymmen; [pred 1782] / J. G. Neumann; 1775*
Die Zeiten Brüder sind nicht mehr, Da Treu und Glaube galten, Jetzt sind die Worte glatt und leer, So machtens nicht die Alten; Wir mancher schwöret Stein und Bein, Und nie stimmt seine That mit ein, Chor. Wir wollen wir wollen redlich seÿn, Wir wollen wir wollen redlich seÿn.	Die Zeiten, Brüder, sind nicht mehr, Da Treu und Glaube galten. Itzt sind die Worte glatt und leer; So machten's nicht die Alten. Wie mancher schwöret Stein und Bein, Und nie stimmt seine That mit ein. Chor. Wir wollen wir wollen redlich seyn, Wir wollen wir wollen redlich seyn.	
20. Schlowakisches Lied.	Zabitá holubička.	Ľudová pieseň [zápis A. V. Šembera]* / neznámy
Wyletela, Holubička, moyey miley s okenečka Preletela cez try hory moyey miley dokomory.	Wyleceua houubička[!] Mojej milej z okenečka, Wyleceua hore dŭle, Mojej milej do komore.	

6. [Bez uvedenia názvu]	72. Das Liedchen von der Ruhe	H. W. F. Ueltzen; 1788 / J. D. Gerstenberg; 1788*
Im Arm der Liebe ruht sichs wohl, wohl, wohl auch ihn Schoß der Erde [Code?], obs dort noch oder für sein solll, wo ich Ruh finden, werde, Das forscht ein Geist u[nd] sintt[!] u[nd] dankt, und fleht zur Vorsicht die sie schenkt. 2. Im Arm der Liebe ruht sichs wohl So frei von allen Leiden Genießt das Herze wonne voll Des Lebend süßen Freünden Genießt ein Glück, dem alles er- reicht[?] Und hat der Wünsche Zeil erreicht. 3. Im Schoos der Erde ruht sichs wohl So still und ungestöhret, Hier ist das Herz oft kummervoll dort wirds durch nichts gestösent Man schläft so sanft, schläft sich so süß Hinüber in das Paradies. 4. Ach wo ich nun wohl noch ruhen soll Von jeglicher beschwerde? Im Arm der Liebe ruft sichs wohl Auch wohl ein Schooß der Erde Bald muß ich ruhen wo es sei Dieß ist dem Müden einerlei.	Im Arm der Liebe ruht sich's wohl, Wohl auch im Schooß der Erde; Obs dort noch, oder hier seyn soll, Wo Ruh ich finden werde, Das forscht mein Geist, und sinnt und denkt Und fleht zur Vorsicht, die sie schenkt. Im Arm der Liebe ruht sich's wohl: Wenn mich, der Welt entrücket, Des Liedchens Blick so seelenvoll, Des Liedchens Kuß beglückt: Dann schwinden von dem trunknen Sinn Des Lebens Sorgen alle hin. [Im Schooß der Erde ruht sichs wohl So still und ungestört! Hier ist das Herz oft kummervoll: Dort wirds durch nichts beschweret; Man schläft so sanft, schläft sich so füß Hinüber in das Paradies.] Ach! Wo ich wohl noch ruhen soll Von jeglicher Beschwerde? Im Arm der Liebe ruht sichs wohl, Wohl auch im Schooß der Erde. Bald muß ich ruhen, wo es sey Das ist dem Müden einerley.	
7. [Bez uvedenia názvu]	[Bez uvedenia názvu]	Ludová pieseň; 18. stor. / Zbierka J. F. W. Roesch; 1794*
Mein Mädchen ist nicht adelich doch ist sie Jung und schön. Vom ganzen Härzen Liebt sie mich u. läßt all andere gehn. Sie hat etwas des mich entzückt, ein reizendes Gesicht; ein Aug, aus dem mir Tug und Blickt das wedr[?] machtich nicht.	Mein Mädchen ist nicht adelich, doch ist sie jung und schön; Von ganzem Herzen liebt sie mich, Und läßt all' andere gehn. Sie hat, was mich so sehr entzückt, Hohbloundes langes Haar; Sie Wangen=Grübchen eingedrult, Das schönste Augens Paar.	

2. Ich saß ein stillen Buchenheim bei ihr auf weichem Moos. Im trüben, blassen Mondeschein Gelehmt auf weiche, Moos; Ich spielte mit dem blauen Band An ihrer weißen Brust; Und fühlte bei dem Druck der hand Den Schauer, süßer Lust. 3. Ich sah u. hört nur[?] sie allein Nicht nachtigallensang; Nicht Abendroth, nicht Monde- schein Das herz schlug mir zu bang fest hing mein Blick an ihrem Blick Mein Mund an ihrem Mund Nur unser Engel sah dieß Glück Und segente der Bund. 4. Und als er ich gesegnKat[?] hat Rückt ich ihr näher hin: Und unser Augenlich werd- matt[?] Und bebend, weichder Sein s. Gott! Dieß war ein augenblick Denn ich bei ihr genoß Ein unaussperchlich süßes Glück Ein Paradies ihr schoos.	Ich saß im dunklen Buchenhain, bei ihr auf weichem Moos, Im blassen hellen Mondenschein Gelehmt auf ihrem Schoos; Ich stielte mit demblauen Band An igrer weissen Brust, und bebte bei dem druck der Hand Vor Schauer, Liebes Brust. Ich hört' und sah' mir sie allein, Nicht Nachtigall_Gesang, Nicht Abendroth, noch Mon- denschein, Aus Herznloird mir lang Fest hieng mein Blick an ihren Blick Mein Mund an ihrem Mund, Und unser Engel sah das Glük, Und sungente den Bund. [Nezistená zhoda]	
---	---	--

*Prepis textu podľa predlohy.

Textové predlohy:

T. B. Berger; [1777]

BERGER, Trautgott Benjamin: *Liederchen und Gedichte*. Leipzig : bey Carl Friedrich Schneidern, 1777, s. 64-65.

[J. G. Heinzmann; 1782]

[HEINZMANN]: *Die Feyerstunden der Grazien*. Zv. 2. Bern : In der Hal-
lerschen Buchhandlung, 1782, s. 33-34.

J. G. Neumann; 1775

[NEUMANN], Ref. 55, s. 8-9

[zápis A. V. Šembera]

ŠEMBERY, Ref. 49, s. 348.

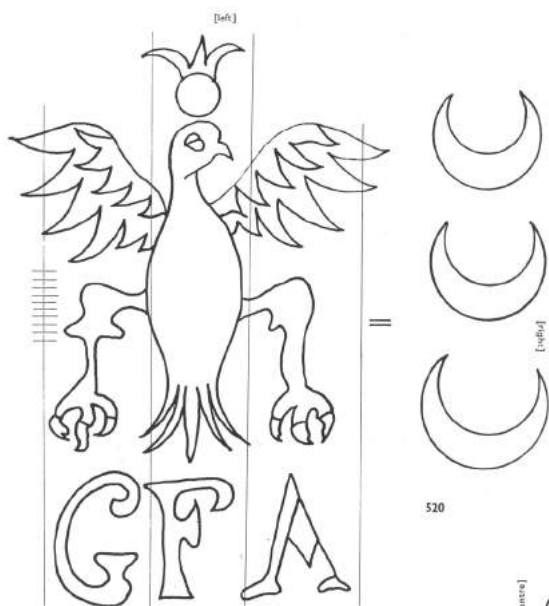
J. D. Gerstenberg; 1788

GERSTENBERG, Ref. 54 [RISM id. č.: 225000558].

J. F. W. Roesch; 1794

ROESCH, Ref. 45, f. 12.

OBRAZOVÁ PRÍLOHA



Obr. 1: Vodoznak papiera použitého v učebnici M. Godru.

Obr. 2: Ukážka rukopisu R1 piesne so sprievodom klavíra z učebnice *An Daphne*. Uloženie pamiatky uvádzame v pozn. 19.



Obr. 3: Ukážka rukopisu M. Godru ml. (R2) v piesni: *Mein Mädchen ist nicht adelich*. Uložené pamiatky uvádzame v pozn. 19.

Použité skratky v prílohe

ArZ	Artikulačné a prednesové znamienka (dynamika)
M	Metrum, resp. takt
Pr. č.	Príklad číslo
R1779	F. P. Rigler <i>Anleitung zum Klavier</i> (vyd. 1779)
R1798	F. P. Rigler <i>Anleitung zum Gesange</i> (vyd. 1798)
PT	Rozsah skladby – počet taktov
T	Tónina
teor	textový výklad príkladov
TonR	Tónový rozsah v skladbe

Použité skratky inštitúcií

D-LEu	Universitätsbibliothek, „Bibliotheca Albertina“, Leipzig
D-LÜh	Stadtbibliothek, Musikabteilung, Lübeck
D-Mbs	Bayerische Staatsbibliothek, München
D-Tu	Universitätsbibliothek der Eberhard Karls Universität, Tübingen
SK-BRnm	Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, Bratislava
SK-KE	Evanjelický a. v. farský úrad – Lyceálna knižnica, Kežmarok
SK-Msnk	Slovenská národná knižnica – Literárny archív – Hudobné fondy a zbierky, Martin

ORGANOVÝ POZITÍV V SÁSE A VÝZNAM KOMPLEXNÉHO ORGANOLOGICKÉHO VÝSKUMU

ANDREJ ŠTAFURA – ŠTEFAN NAGY – NAĎA BERONSKÁ

Mgr. art. Andrej Štafura, PhD., Ing. Štefan Nagy, ArtD.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: andrej.stafura@savba.sk; stefan.nagy@savba.sk

Ing. Naďa Beronská, PhD.; Ústav materiálov a mechanicky strojov SAV, Račianska 75, 831 02 Bratislava 3; e.mail: ummsnber@savba.sk

ABSTRACT

The paper contains new information about the positive organ in the village of Sása (district of Revúca). The following facts were determined by analysis: the identity of the organ-builder Michal Kiszely; an approximate dating of the instrument's construction to the 1820s; and the instrument's precise disposition. Examination of the scaling of all registers showed a resultant scale proportion of 5:8, and also a secondary raising of the cut-up in all registers. From material research of the wooden registers it was found that resonance wood was not used; the resonant Norway spruce was used for a small part of pipes. This material will enable us to date the instrument's construction with the help of dendrochronology. The metal registers from the organ's metallic part are composed of an alloy in the proportion of 65% tin and 35% lead. Apart from degradation by woodworm, the original intonation also has suffered damage, as shown by analysis of the frequency spectrum of sound in all registers. The pitch needs to be retuned in the wooden as well as in the metal registers. Our summary organological findings concerning this instrument can be used in further application outputs.

Keywords: organ, Sása, Kiszely, organ metal, scaling, intonation, tuning, frequency analysis of sound

Úvod

Nové poznatky boli vždy hybnou silou každej spoločnosti či doby, pretože prinášali nové pohľady a riešenia jednotlivých problémov v tej ktorej oblasti nášho života. Rovnako pri riešení problematiky našich historických organov ich dôsledné poznávanie

z pohľadu nových metodík, a teda postupov, môže priniesť potrebné zlepšenie v oblasti ich obnovy. Znalosti plynúce z výskumu môžeme rozdeliť na poznatky o jednom nástroji či jednom autorovi, alebo o nejakej územnej jednotke. Každý takýto sumarizačný pohľad má svoje prednosti, ale aj nevýhody. Najideálnejším stavom je komplexný pohľad na územnú jednotku s prepojením na jednotlivé organárske dielne, čím získame synergický efekt poznatkov. Súčasný stav tohto výskumu sa pohybuje na báze získavania historických súvislostí či technického opisu, avšak na záchranu hudobnej podstaty našich nástrojov tieto poznatky nestačia. Túto skutočnosť môžeme dokumentovať na väčšine našich historických organov, ktoré sú dodnes neobnovené. Pravdepodobne len zmena metodiky a postupov prinesie pozitívnejší stav v tejto oblasti, čiže prechod od čiastkových ku komplexným výskumom.¹ Táto atomizácia výskumných postupov je zároveň zakotvená aj v zákone o ochrane pamiatkového fondu z roku 2003 a jeho neskorších noviel a v následných metodikách, kde sa predpokladá realizácia takéhoto komplexného výskumu. V súčasnosti sa tieto možnosti takmer nevyužívajú, čo v konečnom dôsledku vyúsťuje do nedostatočných poznatkov o menzúrach slovenských historických organov, kvalite organového kovu či dreveného píšťalového fondu a podobne. V tejto súvislosti sme sa pokúsili ponúknuť nový pohľad na túto problematiku, ktorý spočíva v spomínanej atomizácii, rozšírení či interdisciplinarite výskumu našich slovenských historických organov. Ako príklad nám poslúžil historický organový pozitív z Kostola Evanjelickej cirkvi a. v. v obci Sása, okres Revúca. Výskum sme rozdelili na jednotlivé oblasti od historických súvislostí až po intonáciu a ladenie.

Historické súvislosti

Organový pozitív z obce Sása (okres Revúca) patrí medzi pomerne intaktne zachovalé nástroje. Svojím vznikom spadá pravdepodobne do prvej tretiny 19. storočia. Nástroj sa nachádza v Evanjelickom „tolerančnom“ kostole, a. v., v obci Sása, pričom tento kostol bol vždy v pozícii filiálneho kostola zboru evanjelickej cirkvi na Slovensku v Ratkovej. V 19. storočí mala Sása cez 600 obyvateľov, v súčasnosti je to približne 150, čiže ide o veľmi malú obec.² Historické súvislosti sa dajú tak získať len prostredníctvom archívnych dokumentov vyššie uvedeného cirkevného zboru, pričom aj tento cirkevný zbor je v súčasnosti už niekoľko rokov spravovaný ako excurrando z cirkevného zboru Ratkovské Bystré.³ Jasně je však to, že organ bol postavený po roku 1781, čiže po vydaní tolerančného patentu.

Počas výskumu tohto nástroja sme v uvádzaných cirkevných zboroch archívne dokumenty zatiaľ nenašli, čo mohlo byť aj dôvodom, prečo naši predchodcovia nevedeli presne datovať tento nástroj, ani so stopercentnou istotou určiť jeho autorstvo. Pri pohľade na prospekt je ale zjavné, že ide o pozitív z dielne rodiny Kiselovcov (Kiszely), predstavitelia ktorej stavali svoje nástroje od konca 18. storočia až do druhej polovice

¹ Porovnaj: BEDNÁŘ, Marek – FRAŇKOVÁ, Věra – SCHINDLER, Jiří – SOUČEK, Andrej – VÁVRA, Jiří (eds): *Lékařská mikrobiologie*. Praha : Marvil, 1996, s. 20.

² Dostupné na internete: <<http://www.e-obce.sk/obec/sasa-revuca/2-historia.html>>, http://www.eobce.sk/obec/sasa-revuca/1-sucasnost_obce.html>

³ Dostupné na internete: <<http://www.ecav.sk/?p=adresar/ADRsenior/ADR-GE>>

19. storočia.⁴ Nemáme písomnú zmienku, na základe ktorej by sme určili, o ktorého Kiseľa ide, avšak aj podľa Dr. Mayera ide o Michala Kiszelya.⁵ V takom prípade môžeme predpokladať, že tento nástroj postavil niekedy po roku 1820. Počas súčasného organologického výskumu sme našli na princípálovej píšťalnici veľmi málo čitateľný nápis, ktorý udáva zrejme okrem podpisu aj rok 29, avšak bez udania storočia. V tomto prípade je tak nejasné, či ide o rok stavby, čo by korešpondovalo s našimi poznatkami, alebo o rok výmeny, respektíve nahradenia pôvodného prospektu za nový, ale tiež z organového kovu.⁶ Jediná komplexná písomná zmienka, ktorú sa podarilo nájsť, je umiestnená v samotnom nástroji na píšťale C registra Copula 8' a zaznamenáva opravu z roku 1882, ktorú realizoval Josef Mooser.⁷ Vtedy došlo pravdepodobne k zromantizovaniu nástroja, čiže zvýšeniu ladenia a výšky výrezov pri kovových a drevených píšťalách. K presnejšiemu datovaniu prispieva aj komplexné datovanie a analýza organov celého stredného Gemera.

Dispozícia nástroja

K ďalším špecifikáciám nástroja môžeme uviesť, že tento organový pozitív má päť registrov, ktoré sú ovládané kovovými registračnými pákami umiestnenými na oboch stranách hracieho stola. Zásuvky sa zasekávali, čo indikovalo veľké množstvo pažerkov po drevokaznom hmyze či značné poškodenie tesniacej kože na vzdušnici a píšťalnicach. Po vyčistení nástroja a relevantných prvkov suchou cestou⁸ sa vyššie uvádzané indikácie preukázali len pri požerkoch po drevokaznom hmyze. Pri registrových pákach nie je viditeľne zaznačený ani jeden názov registra, takže jednotlivé registre bolo možné identifikovať pri obhliadke nástroja len na základe vizuálnej stránky. Následne už podľa hĺbkovej analýzy registrov a konkrétnych píšťal môžeme definovať jednotlivé registre nasledovne:

Copula major (drevo) Sedecima 1' (kov)
Copula minor (drevo) Superoctava 2' (kov)
Tremolo Principal 4' (/drevo/kov)

Páka umiestnená na ľavej strane organovej skrine sa javí ako ďalší register. Ide ale s najväčšou pravdepodobnosťou o pomocné zariadenie Tremulant, ktoré Kiseľovci stavali.⁹ Rozsah nástroja je C – d³ s krátkou veľkou oktavou.

⁴ Podobný nástroj od Michala Kiszelya je v obci Gernerček, ako aj v Lukovištiach.

⁵ MAYER, Marian Alojz, CEPKO, Marek: *Organy a organári na Slovensku 1651 – 2006*, DVD. Bratislava : Hudobné centrum, 2013, heslo: Sása. Informácie sú bez poznámkového aparátu.

⁶ Pôvodný prospekt bol počas prvej svetovej vojny rekvirovaný kvôli využitiu organového kovu na výrobu zbraní.

⁷ Nápis znie: *Štímoval tento organ roku 1882 dňa 23 – 26 Septembra zo Salzburgu rodák istý Móser Jozef, organár.*

⁸ Na čistenie suchou cestou sme použili metličky so štetinami rôznej kvality, ako aj priemyselný vysávač.

⁹ Veľké množstvo ich nástrojov má postavený Tremulant, aspoň pokiaľ ide o organy na Gemeri.

Vzduchový systém

Súčasťou nástroja je aj jeden klinový mech zo zásobníkom, ide o pôvodný mech tohto nástroja. Po dôkladnej obhliadke sme mohli konštatovať, že mech má drobné defekty spôsobujúce únik vzduchu, ktorý zásadne znemožňuje hru na tomto nástroji. Zásadný únik vzduchu sme identifikovali pri napájaní vzduchovodu na nástrojovú časť. Pomocou vykožovania sme defekt odstránili a tým sfunkčnili mech na účely ďalšieho výskumu. Mech bol výrazne znečistený živočíšnymi exkrementmi¹⁰ a je mierne napadnutý drevokazným hmyzom, ktorý spôsobuje jeho ďalšiu degradáciu. Ovláda sa drevenou nášlapnou pákou, vzduch následne prechádza dreveným vzduchovodom, ktorý je umiestnený na povrchu podlahy empory. Drevené časti nástroja, teda aj vzduchovod, sú napadnuté drevokazným hmyzom a je potrebná sanácia tohto stavu.

Píšťalový fond

Po prvotnej obhliadke sa zdalo, že píšťalový fond je pôvodný, avšak podrobnejším skúmaním prospektových píšťal, ktoré sú tiež z organového kovu, sme zistili, že ide o sekundárny píšťalový fond. Drevené registre sú silno napadnuté drevokazným hmyzom, ale v minulosti neboli petrifikované (chemické spevňovanie drevenej hmoty). Materiálom týchto píšťal je smrek obyčajný (*Picea abies*), ktorý tvorí bočné steny a zadnú stenu. Aj predné steny sú zo smreka obyčajného, okrem najväčších píšťal. Výnimkou sú predkrývky, ktoré sú z tvrdého dreva jaseňa štíhleho (*Fraxinus excelsior*). Tieto predkrývky sú opracované z troch strán, čo je menej obvyklé. Horné labium nie je protezované, ale prevažná väčšina horných labií je sekundárne zvýšená. Okrem toho je komplexnosť drevených registrov narušená pri registri Copula 4', a to v diskantovej polohe. Kovový píšťalový fond nevykazuje žiadne defekty, okrem niektorých deformácií. Píšťaly sú bez bočných brád a ladia sa na ústie. Horné labia sú špicatého charakteru, spodné oblúčkovitého. Horné labia boli zároveň sekundárne zvýšené.

Traktúra

Traktúra nástroja je bodcová s rozsahom $C - d^3$ s krátkou veľkou oktávou. Niektoré ventily nástroja majú oslabené pružiny, čo spôsobuje neustále znenie príslušných tónov. Z toho dôvodu je potrebné pružiny vymeniť. Jednotlivé ventily sú signované, čo môže slúžiť ako autorský prvok.

Vzdušnica tohto organového pozitívu je zásuvková, s piatimi zásuvkami. Po odskúšaní sme zistili, že napriek napadnutiu vzdušnice drevokazným hmyzom je vzdušnica po funkčnej stránke v poriadku, vyžaduje si však ošetrovanie proti drevokaznému hmyzu.

Píšťalnice preukazujú po sfunkčnení mechu dostatočnú kvalitu, drobné dva prefuky nachádzame pri druhej píšťalnici od prospektu, ktoré sú výsledkom buď nedotiah-

¹⁰ Na čistenie suchou cestou sme použili metličky so štetinami rôznej kvality, ako aj priemyselný vysávač.

nutia skrutky na píšťalnici, alebo jej mierneho ohnutia. V tejto súvislosti je potrebné si uvedomiť, že táto píšťalnica je bez okožovania a bez tzv. španielskych jazdcov, čo je prejavom vysokej kvality práce organára. Ostatné píšťalnice, ktoré sú širšie, sú už so španielskymi jazdcami. Po stavebnej stránke sú píšťalnice vyrobené z troch glejom zlepených dosiek.

Ventilová komora bola rovnako znečistená ako mech nástroja, čiže od exkrementov hlodavcov. Rovnako ako pri ostatných prvkoch sme ventilovú komoru vyčistili suchou cestou. Pri obnove nástroja bude potrebné jednotlivé ventily naregulovať, pričom je potrebné brať do úvahy aj rozregulovanosť jednotlivých klávesov.

Súčasťou traktúry nástroja je klaviatúra, ktorej rozsah je $C - d^3$ s krátkou veľkou oktavou. Pri pohľade na klaviatúru je zjavné, že nie je pôvodná, pretože klávesy sú z umelej hmoty, pričom tu by bolo vhodné ešte vykonať spektrálnu analýzu, z akého materiálu je táto klaviatúra presne vyrobená.¹¹ Celkovo k takejto konštrukcii klávesov dochádzalo až od konca 19. storočia. Klávesnicu pravdepodobne vymenil spomínaný Jozef Mooser, či už pre opotrebovanie alebo pre štýlové vynovenie nástroja. Napriek výmene aspoň obloženia klaviatúry je na nej použitý ešte starý systém uchytenia klávesov, a to prostredníctvom kože nalepenej na zadnej časti klaviatúry.

Menzúry

Menzurálny výskum prináša originálne poznatky z oblasti konštrukcie jednotlivých registrov, ale aj podnety na výskum „pôvodného“ a súčasného frekvenčného spektra zvuku konkrétnych registrov a píšťal. Keďže menzurálny výskum je komplikovaný pri funkčných nástrojoch, analýza menzúr pri nefunkčných nástrojoch je ideálnou šancou získať uvádzané ojedinelé poznatky o našich historických organoch. Práve pre komplikovanosť výskumu je súčasťou metodiky aj materiálová analýza, ktorá rovnako významne prispieva k celkovému zvukovému obrazu skúmaného nástroja. Výsledkom sú tak poznatky o všetkých registroch nástroja z viacerých hľadísk, ktoré ovplyvňujú samotnú zvukovosť skúmaného nástroja. Menzurálnu analýzu sme začali kovovými registrami, a to registrom Principal 4'. (Tabuľka 1)

Principal 4'

Tabuľka 1: Namerané a teoretické hodnoty na základe priemeru píšťal registra Principal 4'

Poradie tónov	Namerané údaje Ø, mm	Teoretické údaje Ø 5:8, mm	Teoretické údaje Ø 4:7, mm	Rozdiel medzi NÚ a TÚ (5:8)	Rozdiel medzi NÚ a TÚ (4:7)
C	71/86 (100)	79,2	86,63	20,8	13,37
Cis					
D	67/82 (94,91)	74,26	80,45	20,65	14,46
Dis					

¹¹ V tejto oblasti budeme musieť urobiť pokrok, avšak odoberanie vzoriek v tejto súvislosti je momentálne veľmi komplikované.

Poradie tónov	Namerané údaje Ø, mm	Teoretické údaje Ø 5:8, mm	Teoretické údaje Ø 4:7, mm	Rozdiel medzi NŮ a TŮ (5:8)	Rozdiel medzi NŮ a TŮ (4:7)
E	64/75 (88,54)	69,3	74,25	19,24	14,29
F	66,5	66,83	71,16	-0,33	-4,66
Fis					
G	59	62,02	64,98	-3,02	-5,98
Gis					
A	59,5	56,93	58,78	2,57	0,78
B	53	54,47	55,7	-1,47	-2,7
H	55	51,99	52,61	3,01	2,39
C	49,5	49,5	49,5	0	0
dis	50	47,95	47,73	2,05	2,27
D	47	46,41	45,97	0,59	1,03
dis	44,5	44,86	44,2	-0,36	0,3
E	41	43,31	42,43	-2,31	-1,43
F	40,5	41,77	40,66	-1,27	-0,16
fis	37,7	40,22	38,9	-2,52	-1,2
G	36	38,76	37,13	-2,76	-1,13
gis	35	37,13	35,36	-2,13	-0,36
A	32,5	35,58	33,59	-3,08	-1,09
B	31	34,04	31,83	-3,04	-0,83
H	29,5	32,49	30,06	-2,99	-0,56
c ¹	27,2	30,94	28,29	-3,74	-1,09
cis ¹	25	29,97	27,28	-4,97	-2,28
d ¹	24	29	26,27	-5	-2,27
dis ¹	21,7	28,04	25,26	-6,34	-3,56
e ¹	21,5	27,07	24,25	-5,57	-2,75
f ¹	21	26,11	23,24	-5,11	-2,24
fis ¹	21,9	25,14	22,23	-3,24	-0,33
g ¹	21	24,23	21,22	-3,23	-0,22
gis ¹	21	23,21	20,21	-2,21	0,79
a ¹	20	22,24	19,2	-2,24	0,8
b ¹	19,6	21,23	18,19	-1,63	1,41
h ¹	19	20,31	17,18	-1,31	1,82
c ²	17,8	19,34	16,17	-1,54	1,63
cis ²	17,6	18,73	15,59	-1,13	2,01
d ²	17,2	18,13	15,01	-0,93	2,19
dis ²	16,3	17,53	14,44	-1,23	1,86
e ²	17,2	16,91	13,86	0,29	3,34
f ²	15	16,31	13,28	-1,31	1,72
fis ²	14,7	15,71	12,7	-1,01	2
g ²	14,2	15,14	12,13	-0,94	2,07
gis ²	13	14,51	11,55	-1,51	1,45
a ²	13	13,9	10,97	-0,9	2,03

Poradie tónov	Namerané údaje Ø, mm	Teoretické údaje Ø 5:8, mm	Teoretické údaje Ø 4:7, mm	Rozdiel medzi NÚ a TÚ (5:8)	Rozdiel medzi NÚ a TÚ (4:7)
b ²	13	13,27	10,4	-0,27	2,6
h ²	12	12,69	9,82	-0,69	2,18
c ³	12,3	12,09	9,24	0,21	3,06
cis ³	11,5	11,71	8,91	-0,21	2,59
d ³	11	11,33	8,58	-0,33	2,42

Ako vidno z hodnôt tabuľky (Tabuľka 1), určiť presnú menzúru je obťažnejšie, pretože odchýlky od teoretických hodnôt sú pre každý pomer menzúr relatívne rovnaké. Údaje z vyššie uvedenej tabuľky nám ukazujú rozdiely v jednotlivých menzurálnych pomeroch. Skúmaný menzurálny pomer 5:8 sa od teoretických hodnôt líši viac ako pomer 4:7, pričom hodnoty postupujú paralelne pri basových a stredných polohách, v diskantovej oblasti sú už namerané hodnoty oveľa bližšie teoretickým hodnotám. Tu si je potrebné uvedomiť, že prospektové registre sú už sekundárne (C, D, E – drevené píšťaly a sekundárne kovové píšťaly od *F – fis*¹), preto môže dochádzať k istej odchýlke. Pokiaľ ide o vzťah našich nameraných údajov voči druhému teoretickému pomeru 4:7, ich priebeh je v podstate identický v basových polohách a mierne sa odchyľuje v diskantovej polohe. Napriek tejto špecifikácii sme na rozhodnutie sa pre jeden z pomerov potrebovali ešte jednu analýzu, a to ďalšieho registra, v tomto prípade Superoctava 2', ktorý je vo vyšších polohách identický so základným registrom Principal 4' a jeho hodnoty sú nasledovné:

Superoctava 2'

Tabuľka 2: Namerané a teoretické hodnoty na základe priemeru píšťal registra Superoctava 2'

Poradie tónov	Namerané údaje Ø, mm	Teoretické údaje Ø 5:8, mm	Teoretické údaje Ø 4:7, mm	Rozdiel medzi NÚ a TÚ (5:8)	Rozdiel medzi NÚ a TÚ (4:7)
C	50,5	50,5	50,5	0	0
Cis		48,92	48,7		
D	46	47,34	46,89	-1,34	-0,89
Dis		45,76	45,09		
E	41,5	44,19	43,28	-2,69	-1,78
F	38	42,61	41,48	-4,61	-3,48
Fis		41,03	39,67		
G	35,8	39,45	37,87	-3,65	-2,07
Gis		37,87	36,07		
A	33	36,29	34,26	-3,29	-1,26
B	31	34,72	32,46	-3,72	-1,46
H	30	33,14	30,65	-3,14	-0,65
c	26,8	31,56	28,85	-4,76	-2,05
dis	26,5	30,58	27,83	-4,08	-1,33
d	25,3	29,59	26,8	-4,29	-1,5

Poradie tónov	Namerané údaje Ø, mm	Teoretické údaje Ø 5:8, mm	Teoretické údaje Ø 4:7, mm	Rozdiel medzi NÚ a TÚ (5:8)	Rozdiel medzi NÚ a TÚ (4:7)
dis	25	28,6	25,77	-3,6	-0,77
e	24,2	27,62	24,73	-3,42	-0,53
f	23	26,63	23,7	-3,63	-0,7
fis	22	25,64	22,67	-3,64	-0,67
g	21	24,66	21,64	-3,66	-0,64
gis	21	23,67	20,61	-2,67	0,39
a	20,2	22,68	19,58	-2,48	0,62
b	19	21,7	18,55	-2,7	0,45
h	19	20,71	17,52	-1,71	1,48
c ¹	18,2	19,73	16,49	-1,53	1,71
cis ¹	17,4	19,11	15,9	-1,71	1,5
d ¹	17	18,49	15,32	-1,49	1,68
dis ¹	16,5	17,88	14,73	-1,38	2,27
e ¹	15,3	17,26	14,13	-1,96	1,17
f ¹	14,8	16,64	13,54	-1,84	1,26
fis ¹	14,2	16,03	12,96	-1,83	1,24
g ¹	13,7	15,41	12,37	-1,71	1,33
gis ¹	13	14,79	11,78	-1,79	1,22
a ¹	12,5	14,18	11,19	-1,68	1,31
b ¹	12,5	13,56	10,6	-1,06	1,9
h ¹	12,2	12,94	10,01	-1,36	2,19
c ²	12	12,33	9,42	-0,33	2,58
cis ²	11	11,94	9,09	-0,94	1,91
d ²	11	11,56	8,76	-0,56	2,24
dis ²	11	11,18	8,42	-0,18	2,58
e ²	10	10,79	8,08	-0,79	1,92
f ²	10,5	10,4	7,74	0,1	2,76
fis ²	9,5	10,02	7,41	-0,52	2,09
g ²	9,6	9,63	7,07	-0,03	2,53
gis ²	9,5	9,24	6,73	0,26	2,77
a ²	9	8,86	6,4	0,14	2,6
b ²	9,1	8,48	6,06	1,01	3,38
h ²	9	8,09	5,72	0,91	3,28
c ³	8,8	7,71	5,38	1,09	3,42
cis ³		7,46	5,2		
d ³	7,6	7,23	5	0,37	2,6

Pri analýze vyššie uvedených hodnôt (Tabuľka 2) môžeme konštatovať, že v zásade sa obidva pomery správajú voči referenčným hodnotám rovnako ako pri registri Principal 4', ale rozdiel nameraných údajov voči teoretickým hodnotám je mierne väčší pri menzurálnom pomere 5:8 ako pri pomere 4:7, preto sme sa zatiaľ mierne priklonili k tvorbe tohto registra v pomere 4:7, avšak záverečné hodnotenie budeme viesť vykonať až po analýze aj drevených registrov.

Pre úplnosť dodávame aj analýzu posledného kovového registra Sedecima 1', a to aj z toho dôvodu, že tento register nemá všetky píšťaly, čo znamená, že pri rekonštrukcii tohto nástroja bude potrebné tieto píšťaly dodať, a to na základe predošlej menzuralnej analýzy.

Sedecima 1'

Tabuľka 3: Namerané a teoretické hodnoty na základe priemeru píšťal registra Sedecima 1'

Poradie tónov	Namerané údaje Ø, mm	Teoretické údaje Ø 5:8, mm	Teoretické údaje Ø 4:7, mm	Rozdiel medzi NÚ a TÚ (5:8)	Rozdiel medzi NÚ a TÚ (4:7)
C	28	28	28	0	0
D		26,25	26	0	0
E	23,5	24,5	24	-1,5	-0,5
F	23	23,6	23	-0,6	0
G		21,9	21	0	0
A	20	20,1	19	-0,1	1
B		19,25	18	0	0
H	19	18,4	17	0,6	2
c		17,5	16	0	0
cis		17	15,4	0	0
d	16	16,4	14,9	-0,4	1,1
dis	16,5	15,9	14,3	0,6	2,2
e	15	15,3	13,7	-0,3	1,3
f	14,5	14,8	13,2	-0,3	1,3
fis	14	14,3	12,6	-0,3	1,4
g	13,5	13,7	12	-0,2	1,5
gis		13,2	11,4	0	0
a	12	12,6	10,9	-0,6	1,1
b		12,1	10,3	0	0
h		11,6	9,7	0	0
c ¹	11,5	11	9,2	0,5	2,3
cis ¹		10,7	8,8	0	0
d ¹		10,4	8,5	0	0
dis ¹	11,2	10	8,2	1,2	3
e ¹	11	9,7	7,8	1,3	3,2
f ¹	10,5	9,4	7,5	1,1	3
fis ¹	9,8	9	7,2	0,8	2,6
g ¹	10	8,7	6,9	1,3	3,1
gis ¹	9,5	8,4	6,5	1,1	3
a ¹	8,8	8	6,2	0,8	2,6
b ¹		7,7	5,9	0	0
h ¹	9	7,4	5,5	1,6	3,5
c ²		11	9,14	0	0
cis ²	8,5	10,7	8,8	-2,2	-0,3

Poradie tónov	Namerané údaje Ø, mm	Teoretické údaje Ø 5:8, mm	Teoretické údaje Ø 4:7, mm	Rozdiel medzi NŮ a TŮ (5:8)	Rozdiel medzi NŮ a TŮ (4:7)
d ²	8,3	10,4	8,5	-2,1	-0,2
dis ²		10	8,2	0	0
e ²	10	9,7	7,8	0,3	2,2
f ²		9,4	7,5	0	0
fis ²	9,5	9	7,2	0,5	2,3
g ²		8,7	6,9	0	0
gis ²		8,4	6,5	0	0
a ²		8	6,2	0	0
b ²	8	7,7	5,9	0,3	2,1
h ²		7,4	5,5	0	0
c ³		7	5,2	0	0
cis ³		6,7	5	0	0
d ³		6,5	4,9	0	0

Na rozdiel od doterajších zistení namerané menzurálne hodnoty (Tabuľka 3) registra Sedecima 1' potvrdili pre tvorbu tohto registra menzurálny pomer 5:8, a nie pomer 4:7. Pre definitívne priklonenie sa ku výslednému menzurálnemu pomeru sme vykonali menzurálny výskum aj pri drevených registroch.

Nižšie uvedená tabuľka prináša údaje, ktoré tvoria menzurálny základ píšťalového fondu tohto organového pozitívu, čo sa týka drevených registrov. Ide konkrétne o register Copula 8'.

Copula 8'

Tabuľka 4: Namerané a prepočítané údaje registra Copula 8'

Poradie tónov	Strana A, mm	Strana B, mm	A 5:8, mm	B 5:8, mm	Rozdiel A, mm	Rozdiel B, mm
C	101	123	101	123	0	0
Cis			97,84	119,15		
D	94	117	94,68	115,3	-0,68	1,7
Dis			91,52	111,45		
E	88	107	88,36	107,6	-0,36	-0,6
F	84	100	85,2	103,75	-1,2	-3,75
Fis			82,04	99,9		
G	77	94	78,88	96,05	-1,88	-2,05
Gis			75,72	92,2		
A	74	90	72,56	88,35	1,44	1,65
B	70	84	69,4	84,5	0,6	-0,5
H	69	82	66,24	80,65	2,76	1,35
C	66	75	63,13	76,88	2,87	-1,88
Cis	60	74	61,15	74,47	-1,15	-0,47

Poradie tónov	Strana A, mm	Strana B, mm	A 5:8, mm	B 5:8, mm	Rozdiel A, mm	Rozdiel B, mm
D	60	70	59,18	72,06	0,82	-2,06
dis	60	70	57,2	69,66	2,8	0,34
E	56	68	55,23	67,25	0,77	0,75
F	54	65	53,25	64,84	0,75	0,16
Fis	53	64	51,28	62,44	1,72	1,56
G	54	61	49,3	60,03	4,7	0,97
gis	49	59	47,33	57,63	1,67	1,37
A	49	57	45,35	55,22	3,65	1,78
B	47	54	43,38	52,81	3,62	1,19
H	44	52	41,4	50,41	2,6	1,59
c ¹	44	49	39,46	48,05	4,54	0,95
cis ¹	41	48	38,22	46,54	2,78	1,46
d ¹	40	46	36,99	45,04	3,01	0,96
dis ¹	38	45	35,75	43,54	2,25	1,46
e ¹	35	44	34,52	42,03	0,48	1,97
f ¹	34	43	33,28	40,53	0,72	2,47
fis ¹	33	42	32,05	39,02	0,95	2,98
g ¹	29	39	30,83	37,52	1,83	1,48
gis ¹	30	39	29,58	36,02	0,42	2,98
a ¹	29	37	28,34	34,51	0,66	2,49
b ¹	28	36	27,11	33,01	0,89	2,99
h ¹	27	35	25,88	31,5	1,12	3,5
c ²	28	35	24,66	30,03	3,34	4,97
cis ²	26	33	23,89	29,09	2,11	3,91
d ²	26	31	23,12	28,15	2,88	2,85
dis ²	25	30	22,34	27,21	2,66	2,79
e ²	23	29	21,57	26,27	1,43	2,73
f ²	22	27	20,8	25,33	1,2	1,67
fis ²	22	26	20,03	24,39	1,97	1,61
g ²	21	26	19,26	23,45	1,74	2,55
gis ²	21	25	18,49	22,51	2,51	2,49
a ²	20	25	17,72	21,57	2,28	3,43
b ²	21	26	16,95	20,63	4,05	5,37
h ²	19	23	16,17	19,69	2,83	3,31
c ³	19	22	15,41	18,77	3,59	3,23
cis ³	20	22	14,93	18,18	5,07	3,82
d ³	18	21	14,45	17,59	3,55	3,41

Údaje uvedené v Tabuľke 4 prinášajú informácie, ktoré potvrdzujú správnosť rozhodnutia sa pre menzurálny pomer 5:8. Okrem toho vidno, že hodnoty týkajúce sa strany B sú bližšie teoretickým údajom, kým strana A opäť vykazuje miernu diskontinuitu.

Copula 4'

Tabuľka 5: Namerané a prepočítané údaje registra Copula 4'

Poradie tónov	Strana A, mm	Strana B, mm	A 5:8, mm	B 5:8, mm	Rozdiel A, mm	Rozdiel B, mm
C	42,5	59	42,5	59	0	0
Cis			41,17	57,16	0	0
D	45	57	39,84	55,32	5,16	1,68
Dis			38,51	53,48	0	0
E	42	53	37,18	51,64	4,82	1,36
F	39,5	50,5	35,85	49,8	3,65	0,7
Fis			34,52	47,96	0	0
G	38	47,5	33,19	46,12	4,81	1,38
Gis			31,86	44,28	0	0
A	33,5	43,5	30,53	42,44	2,97	1,06
B	33,5	41,5	29,2	40,6	4,3	0,9
H	30	39,5	27,87	38,76	2,13	0,74
C	29,5	37,5	26,56	36,9	2,94	0,6
Cis	27,2	35,8	25,73	35,75	1,47	0,05
D	26,3	35	24,9	34,6	1,4	0,4
dis	24,5	33	24,07	33,45	0,43	-0,45
E	23	31	23,24	32,3	-0,24	-1,3
F	22	30,8	22,41	31,15	-0,41	-0,35
fis	20,5	29,6	21,58	30	-1,08	-0,4
G	19	28,5	20,75	28,85	-1,75	-0,35
Gis	19	27,5	19,92	27,7	-0,92	-0,2
A	18,5	27,5	19,09	26,55	-0,59	0,95
B	18	26	18,26	25,4	-0,26	0,6
H	17,8	25,5	17,43	24,25	0,37	1,25
c ¹	16,5	24,2	16,6	23,1	-0,1	1,1
cis ¹	16,5	24	16,08	22,38	0,42	1,62
d ¹	14,5	21,5	15,56	21,66	-1,06	-0,16
dis ¹	14,8	20,5	15,04	20,94	-0,24	-0,44
e ¹	14,2	19	14,52	20,22	-0,32	-1,22
f ¹	13,5	19,2	14	19,5	-0,5	-0,3
fis ¹	12,8	18	13,48	18,78	-0,68	-0,78
g ¹	12	17,5	12,96	18,06	-0,96	-0,56
gis ¹	11,1	16,2	12,44	17,34	-1,34	-1,14
a ¹	11	16,2	11,92	16,62	-0,92	-0,42
b ¹	12	16,2	11,4	15,9	0,6	0,3
h ¹			10,88	15,18	0	0
c ²	10	13,5	10,4	14,5	-0,4	-1
cis ²	9,5	13,5	10,07	14,05	-0,57	-0,55
d ²	8,9	13	9,74	13,6	-0,84	-0,6
dis ²	7,5	12	9,41	13,15	-1,91	-1,15

Poradie tónov	Strana A, mm	Strana B, mm	A 5:8, mm	B 5:8, mm	Rozdiel A, mm	Rozdiel B, mm
e ²			9,08	12,7	0	0
f ²	7,5	11,2	8,75	12,25	-1,25	-1,05
fis ²			8,42	11,8	0	0
g ²			8,09	11,35	0	0
gis ²			7,76	10,9	0	0
a ²			7,43	10,45	0	0
b ²			7,1	10	0	0
h ²			6,77	9,55	0	0
c ³			6,5	9,1	0	0
cis ³			6,3	8,8	0	0
d ³			6,1	8,5	0	0

Ako dokladajú vyššie uvedené údaje (Tabuľka 5), menzúra registra Copula 4' je hlavne pri strane A mierne užšia než pri registri Copula 8', ale odchýlka vyplýva zrejme z nepresného opracovania. Okrem toho musíme uviesť, že vynechané miesta v Tabuľke 5 znamenajú chýbajúce píšťaly v tomto registri.

Výška a šírka výrezu

Okrem stavby píšťal, teda ich menzúry, charakter registra ovplyvňuje do značnej miery aj konkrétna intonácia píšťal, ktorá je dôsledkom šírky, a hlavne výšky výrezu píšťaly.¹² Preto sme sa rozhodli zhodnotiť spomínané parametre, aby sme zdokumentovali aj istý vývoj výšky a šírky výrezu píšťal. Analýzy sme vykonali pri všetkých skúmaných registroch, avšak publikujeme iba tie údaje, ktoré budú aj predmetom reštaurovania tohto nástroja. Nižšie uvedená Tabuľka 6 uvádza výšky a šírky výrezu aj pri najväčších drevených píšťalách.

Principal 4' – výška a šírka výrezu

Tabuľka 6: Výška a šírka výrezu registra Principal 4'

Poradie tónov	Výška výrezu, mm	Šírka výrezu, mm	Percento VV zo ŠV	Percento ŠV z obvodu
C	15	52,9	28,35	16,84
Cis				
D	16,5	50	33	16,77
Dis				
E	13	48	27,08	17,26
F	8,5	47	18,08	22,5
Fis				

¹² ŠTAFURA, Andrej – NAGY, Štefan: Vplyv hrúbky hrany horného labia na frekvenčné spektrum zvuku píšťaly. In: *Nové trendy akustického spektra*. Red. Martin Čulík, Anna Danihelová. Zvolen : Technická univerzita vo Zvolene, 2015, s. 123-130.

Poradie tónov	Výška výrezu, mm	Šírka výrezu, mm	Percento VV zo ŠV	Percento ŠV z obvodu
G	8	44	18,18	23,75
Gis				
A	8,8	41,5	21,2	22,21
B	9,2	38	24,21	22,83
H	8	39,5	20,25	22,87
C	8,5	36,5	23,28	23,48
cis	8,5	38	22,36	24,2
D	9	35	25,71	23,71
dis	7	34	20,58	24,33
E	8	32	25	24,85
F	8,2	32	25,62	25,16
fis	8,2	29,5	27,79	24,92
G	7,9	28,5	27,71	25,21
gis	8	27,9	28,67	25,38
A	8	25,8	31	25,28
B	7,2	26	27,69	26,71
H	7,1	23,5	30,21	25,36
c ¹	7	23	30,43	26,93
cis ¹	6,5	20,5	31,7	26,11
d ¹	6,3	19	33,15	25,21
dis ¹	6	17,8	33,7	26,12
e ¹	6,5	17	38,23	25,18
f ¹	6,8	18	37,77	27,29
fis ¹	6,4	17	37,64	24,72
g ¹	6,2	18,5	33,51	28,05
gis ¹	5	15,2	32,89	23,05
a ¹	5,3	16,5	32,12	26,27
b ¹	4,5	15	30	24,37
h ¹	4,5	14,8	30,4	24,82
c ²	4	13	30,76	23,25
cis ²	4,2	13	32,3	23,52
d ²	4,2	12,8	32,81	23,7
dis ²	3,5	12	29,16	23,44
e ²	4	11,9	33,61	22,03
f ²	3,4	10,8	31,48	22,92
fis ²	3,8	10,1	37,62	21,88
g ²	3,3	10,2	32,35	22,88
gis ²	3,5	9,6	36,45	23,51
a ²	2,5	9	27,77	20,04
b ²	3,5	8	43,75	19,59
h ²	2,5	8,8	28,4	23,35
c ³	2,5	8,5	29,41	22
cis ³	3,1	8,4	36,9	23,26
d ³	2,8	8,1	34,56	23,45

Vyššie uvedená Tabuľka 6 prináša údaje o výške a šírke výrezu, ako aj jednotlivé menzurálne vzťahy vyjadrené v percentách. Výsledky poukazujú na jednotlivé priebehy výšky a šírky výrezu, ktoré vplývajú na intonáciu. Údaje jasne dokumentujú disproporcie vzniknuté pri vytváraní výrezov, avšak aj viditeľnú kontinuitu a smerovanie výrezov. Hodnota výšky výrezu sa pri píšťalách v spodnej polohe začína na úrovni 1/4 šírky výrezu. Smerom k diskantu sa výška výrezov postupne dostáva z 1/4 na 1/3 šírky výrezu. Z údajov, ako aj z výsledkov obhliadky jasne vyplýva, že výška výrezu bola sekundárne menená, až na sekundárne píšťaly v prospekte. Veľkosť šírky výrezu, ktorú udávame percentom z veľkosti obvodu, sa pohybuje viac diskontinuitne od cca 17 % cez 27 %, až končí pri 24 %. Napriek tomu vieme konštatovať, že v priemere sa pohybuje niečo nad 1/5 z obvodu.

Sedecima 1'

Tabuľka 7: Výška a šírka výrezu registra Sedecima 1'

Tóny	Výška výrezu	Šírka výrezu	Percento VV zo ŠV	Percento ŠV z obvodu
C	6,5	21	30,95	23,9
D				
E	5,2	17,5	29,7	23,7
F	5	17,5	28,6	24,2
G				
A	4,5	14	32,2	22,3
B				
H	3,9	13,9	28,1	23,3
c				
cis				
d	7,5	11,5	65,2	22,9
dis	4	12	33,3	23,2
e	3,5	11,5	30,4	24,4
f	3,8	10,5	36,2	23,1
fis	2,5	10,8	23,2	24,6
g	3	10	30	23,6
gis				
a	2,4	8,6	27,3	22,8
b				
h				
c ¹	2,8	8,8	31,8	24,4
cis ¹				
d ¹				
dis ¹	2,5	8	31,25	22,8
e ¹	2,5	6,8	36,8	19,7
f ¹	2	8	25	24,3
fis ¹	3	7,5	40	24,4
g ¹	3,2	6	53,3	19,1

Tóny	Výška výrezu	Šírka výrezu	Percento VV zo ŠV	Percento ŠV z obvodu
gis ¹	2,2	6,5	33,9	21,8
a ¹	2,2	6,4	34,4	23,2
b ¹				
h ¹	1,8	7,6	23,7	26,9
c ²				
cis ²	2	6,5	30,8	24,4
d ²	1,8	5,5	32,7	21,1
dis ²				
e ²	2,1	7	30	22,3
f ²				
fis ²	2,1	7	30	23,5
g ²				
gis ²				
a ²				
b ²	1,8	5,8	31	23,1
h ²				
c ³				
cis ³				
d ³				

Tabuľka 7 prináša údaje jednotlivých tónov registra Sedecima 1', pričom viditeľná diskontinuita pri niektorých tónoch týkajúca sa percenta výšky výrezu zo šírky je spôsobená sekundárnym vplyvom, a to neprimeraným zvýšením výrezu, ktorý bude zrejme nutné obnoviť. Vyššie uvedené údaje z Tabuľky 7 poukazujú na diskontinuuitný priebeh, registrujeme však istú tendenciu na úrovni cca 30 % – 35 %. Pri hodnotení a vizuálnom prieskume výrezov píšťal je evidentné, že v priebehu času došlo na tomto nástroji k zmene výšky výrezu z úrovne cca 25 % na vyššie uvedenú úroveň. Znamená to, že došlo k romantizácii nástroja, pravdepodobne na prelome 19. a 20. storočia. Na porovnanie nám do istej miery môžu slúžiť píšťaly *fis* a *f*¹, ktoré majú výšku výrezu v podstate na pôvodnej úrovni 25 %, čo znamená 1/4 šírky výrezu oproti súčasnej, ktorá je na úrovni 1/3 šírky výrezu. Tabuľka zároveň ukazuje vývoj percenta šírky výrezu z obvodu píšťaly, čo je v tomto prípade kontinuálnejšia hodnota, pretože tá sa nedá v priebehu času na nástroji podstatne meniť. Jednotlivé odchýlky môžu byť spôsobené nepresnosťou merania, alebo aj malou nepresnosťou opracovania pri výrobe píšťal. Celkovo sa hodnota pohybuje na šírke výrezu 20 – 25 % z obvodu píšťaly.

Copula 8' – Výška a šírka výrezu

Rovnako ako pri kovových registroch, tak aj pri drevených registroch zohráva dôležitú úlohu výška a šírka výrezu. Šírka výrezu je v podstate rovnako veľká ako predná strana (strana A) píšťaly. Tvorba výšky výrezu drevených píšťal sa od tvorby tohto výrezu na kovových píšťalách líši. Zároveň rovnako ako pri kovových píšťalách aj tu dochádzalo k sekundárne- mu zvýšeniu výšky výrezov z dôvodov hudobno-štylovej zmeny. Pri organovom pozitíve so Sásy (okr. Revúca) môžeme analyzovať dva drevené registre, a to Copulu 8' a Copulu 4'.

Tabuľka 8: Výška a šírka výrezu registra Copula 8'

Poradie tónov	Výška výrezu, mm	Šírka výrezu, mm	Percento VV zo ŠV	Percento ŠV z obvodu	Percento ŠV z B strany
C	22	77	28,6	17,2	62,6
Cis					
D	20	71	28,2	16,9	60,7
Dis					
E	17	67	25,4	17,2	62,6
F	15	64	23,5	17,4	64
Fis					
G	15	56	26,8	16,4	59,6
Gis					
A	13	54	24,1	16,5	60
B	18	52	34,6	16,9	62
H	14	50	28	16,6	61
c	14	48	29,2	17	64
cis	12	46	26,1	17,2	62,2
d	14	45	31,1	17,3	64,3
dis	13	43	30,2	16,6	61,4
e	14	41	34,2	16,5	60,3
f	15	40	37,5	16,8	61,6
fis	15	41	36,6	17,5	64,1
g	14	38	36,9	16,5	62,3
gis	11	36	30,6	16,7	61
a	15	33	45,6	15,7	57,9
b	14	34	41,2	16,8	63
h	13	31	42	16,2	59,6
c ¹	14	29,5	47,5	15,7	60,2
cis ¹	13	27	48,2	15,2	56,25
d ¹	11	27	40,8	15,7	58,7
dis ¹	9	25	36	15,1	55,6
e ¹	10	22	45,5	14	50
f ¹	7	21	33,4	13,7	48,9
fis ¹	7	20,5	34,2	13,7	48,8
g ¹	6	20,6	29,1	15,2	52,8
gis ¹	7	19	36,9	13,8	48,7
a ¹	6	19	31,6	14,4	51,4
b ¹	8	18	44,5	14,1	50
h ¹	7	17	41,2	13,7	48,6
c ²	6	17	35,3	13,5	48,6
cis ²	5	17	29,4	14,4	51,5
d ²	6	15	40	13,2	48,4
dis ²	6	15	40	13,7	50
e ²	6	16	37,5	15,4	55,2
f ²	6	13	46,2	13,3	48,2

Poradie tónov	Výška výrezu, mm	Šírka výrezu, mm	Percento VV zo ŠV	Percento ŠV z obvodu	Percento ŠV z B strany
fis ²	6	13	46,2	13,6	50
g ²	6	13	46,2	13,8	50
gis ²	6	12	50	13,1	48
a ²	5	12	41,7	13,3	48
b ²	5	12	41,7	12,8	46,2
h ²	5	11	45,5	13,1	47,8
c ³	5	10	50	12,2	45,5
cis ³	5	10	50	12	45,5
d ³	4	9	44,5	11,6	42,9

Percentuálny pomer výšky výrezu zo šírky výrezu predstavuje nesúrodý parameter a zrejme to súvisí s ľudským faktorom pri intonovaní píšťaly v priebehu romantizácie nástroja v období prelomu 19. a 20. storočia, čo predstavuje subjektívnu entitu. Konkrétne hodnoty sa pohybujú od 23 % – 50 %, čo je od 1/5 po 1/2 zo šírky výrezu. Šírku výrezu môžeme aj v tomto prípade označiť za stabilnú veličinu, a to aj napriek tomu, že má klesajúci charakter. Hodnoty sa pohybujú od cca 17 % do 11 %, v priemere ide teda o cca 14 %, čo je asi 1/7 z obvodu píšťaly. Percento šírky výrezu k B strane píšťaly sa vyvíja v hodnote od 65 % po 40 %, ale rovnomerne v klesajúcej tendencii. Jemné rozdiely sú spôsobené buď odchýlkou pri meraní, alebo rôznym opracovaním dreva jednotlivých píšťal.

Copula 4' – výška a šírka výrezu

Tabuľka 9: Výška a šírka výrezu píšťal registra Copula 4'

Poradie tónov	Výška výrezu, mm	Šírka výrezu, mm	Percento VV zo ŠV	Percento ŠV z obvodu	Percento ŠV z B strany
C	11,5	48	24	23,7	81,4
Cis					
D	6,8	44	15,5	21,6	77,2
Dis					
E	9,9	41	24,2	21,6	77,4
F	9,5	39,5	24,1	22	78,2
Fis					
G	9	37	24,3	21,7	77,9
Gis					
A	8,3	32,5	25,6	21,1	74,7
B	8,4	32,4	26	21,6	78,1
H	9,5	30	31,7	21,6	76
c	8,1	29	28	21,7	77,4
cis	7,5	27,8	27	22,1	77,7
d	7,2	26	27,7	21,2	74,3
dis	7	24,5	28,6	21,3	74,3
e	7	22,8	30,7	21,1	73,6

Poradie tónov	Výška výrezu, mm	Šírka výrezu, mm	Percento VV zo ŠV	Percento ŠV z obvodu	Percento ŠV z B strany
f	7	22	31,8	20,8	71,4
fis	6,5	20,5	31,7	20,5	69,3
g	6,1	19,5	31,3	20,5	68,4
gis	8,2	18,5	44,3	19,9	67,3
a	6,5	18,5	35,2	20,1	67,3
b	5,5	18	30,6	20,5	69,2
h	6	17,5	34,3	20,2	68,6
c ¹	6	16,2	37	20	67
cis ¹	5,5	15,8	34,8	19,5	65,9
d ¹	5	15	33,4	20,9	69,8
dis ¹	5	15	33,4	21,3	73,2
e ¹	5,5	13,9	39,6	21	73,2
f ¹	5,5	13	42,3	19,9	67,7
fis ¹	5,5	12,4	44,4	20,1	68,9
g ¹	5,5	12,3	44,7	20,9	70,3
gis ¹	5,5	11,5	47,8	21,1	71
a ¹	5,2	11,2	46,4	20,6	69,2
b ¹	5,3	11	48,2	19,5	68
h ¹					
c ²	5,1	9,5	53,7	20,2	70,4
cis ²	4,8	9,5	50,5	20,7	70,4
d ²	4,8	8,8	54,6	20,1	65,2
dis ²	4,5	7,7	58,5	19,8	64,2
e ²					
f ²	4	7,7	52	20,6	68,8
fis ²					
g ²					
gis ²					
a ²					
b ²					
h ²					
c ³					
cis ³					
d ³					

Vyššie uvedená Tabuľka 9 prináša sumárne poznatky o jednotlivých výrezoch v porovnaní s jednotlivými prvkami píšťal. Prázdne bunky tabuľky znamenajú chýbajúcu píšťalu, okrem veľkej krátkej oktávy. Percento výšky výrezu zo šírky výrezu sa pohybuje v stúpajúcej tendencii od cca 25 % po 60 %, čo je priveľký rozptyl pre jednotnú intonáciu, a teda aj zvuk. Na základe obhliadky jednotlivých píšťal môžeme konštatovať, že na prelome 19. a 20. storočia došlo k sekundárnej intonácii. Na mnohých píšťalách sú identifikovateľné pôvodné výšky horných labií. Výška výrezu, respektíve jej percento z obvodu sa pohybuje na veľmi vyrovnanej úrovni, a to cca 20 % z obvodu. Potrebným údajom je aj šírka výrezu k B strane píšťaly, pretože tento pomer je dôležitý

pre konštrukciu jednotlivých registrov a píšťal. V tomto prípade sa pohybuje od cca 80 % – 65 %, ale v stabilne klesajúcej tendencii.

Výskum menzúr našich historických organov prinesie dôležité poznatky až vo väčších sumarizačných celkoch. Avšak aj dnešné poznatky, ktoré nevieme zatiaľ zovšeobecňovať, ponúkajú množstvo podnetov na základný, ale aj aplikovaný výskum. V spojitosti s ostatnými atribútmi jednotlivých prvkov nástroja dostávame už dnes zaujímavé výsledky, ktoré sme čiastočne publikovali.

Materiál píšťalového fondu

Drevo

Aby mohli hudobné nástroje vydávať konkrétny, pre ne špecifický zvuk, potrebujú materiál konkrétnej kvality. V prípade organov je mimoriadne dôležitým faktorom kvalita dreva použitého na stavbu drevených píšťal. Momentálne neevidujeme výskum, ktorý by sledoval kvalitatívne charakteristiky dreva historických organov v kontexte Slovenska.¹³ Dôležité je vypracovať metodiku sledovania týchto charakteristík, aby sme vedeli kvalitne zhodnotiť drevený píšťalový fond, či už pre potreby výskumu našich organov alebo ich reštaurovania.

V tejto súvislosti uvádzame charakteristiky, ktoré je potrebné sledovať pri klasifikácii dreveného píšťalového fondu. V prvom rade sledujeme používanie druhov drevín a ich rezy na jednotlivých stranách, následne chyby dreva, počet letokruhov na 1 cm, ako aj podiel letného a jarného dreva či počet výletových otvorov. Tieto sumárne poznatky ozrejmuju kvalitu jednotlivých píšťal. V nižšie uvedenej Tabuľke 10 môžeme podrobne sledovať jednotlivé kvality píšťal.

Tabuľka 10: Skúmané charakteristiky Copuly 4'

Tóny	A ¹⁴ rez	B rez	C rez	D rez	Rybina	Zátka	Predkrývka	A hrče	B hrče	C hrče	D hrče (ks)
C	RT	RT	RT	RT	áno	áno	R	4	2	5	2
D	TR	RT	R(T)	RT	áno	áno	R	2	3	0	1
E	T	RT	RT	TR	áno	áno	R	0	0	1	0
F	T	RT	R	R(T)	áno	áno	R	0	0	0	0
G	T	R(T)	TR	RT	áno	áno	R	0	0	2	2
A	T	TR	TR	T	áno	áno	T	0	0	1	0
B	T	RT	R	RT	áno	áno	T	0	3	0	3
H	T	RT	R	RT	áno	áno	T	0	2	0	2
C	R	T	R	T	áno	áno	T	0	2	0	3
Cis	T	R(T)	RT	RT	áno	áno	T	0	0	1	1
D	T	T	R	RT	nie	áno	T	0	0	0	2
dis	T	T	R	TR	áno	áno	T	0	2	0	1
E	R	TR	R	T	nie	áno	T	0	1	1	1

¹³ V súčasnosti dokumentujeme nástroje oblasti Gemera.

¹⁴ A – predná doska, ostatné strany v protismere hodinových ručičiek.

Tóny	A ¹⁴ rez	B rez	C rez	D rez	Rybina	Zátka	Predkrývka	A hrče	B hrče	C hrče	D hrče (ks)
F	R	RT	RT	RT	áno	áno	T	0	1	2	1
fis	T	R(T)	R(T)	RT	nie	áno	T	0	0	0	0
G	R	R(T)	T	R	áno	áno	T	1	1	3	1
gis	T	RT	T	RT	áno	áno	T	0	0	0	0
A	T	RT	T	RT	áno	áno	T	0	0	0	1
B	T	R(T)	R	R	áno	áno	T	0	0	1	0
H	R	R	T	RT	áno	áno	T	0	1	2	0
c ¹	T	R	T	R	áno	áno	T	0	0	1	0
cis ¹	T	RT	TR	RT	áno	áno	T	0	0	1	0
d ¹	T	RT	R	R(T)	nie	áno	T	0	0	0	0
dis ¹	T	R	R	RT	nie	áno	T	0	0	0	0
e ¹	T	RT	TR	RT	áno	áno	T	0	0	0	0
f ¹	TR	R	T	RT	áno	áno	T	0	0	0	0
fis ¹	T	R	RT	RT	áno	áno	T	0	0	0	0
g ¹	T	RT	T	RT	nie	áno	T	0	0	0	0
gis ¹	T	RT	R	RT	áno	áno	T	0	0	0	0
a ¹	T	RT	TR	RT	áno	áno	T	0	0	0	0
b ¹	T	RT	RT	RT	áno	áno	T	0	0	0	0
h ¹	T	RT	TR	RT	nie	nie	T	0	0	0	0
c ²	TR	RT	R	RT	áno	áno	T	0	0	0	0
cis ²	TR	T	RT	T	áno	áno	T	0	0	0	3
d ²	T	R	RT	R	áno	áno	T	0	0	0	0
dis ²	TR	RT	RT	R	áno	áno	RT	0	0	0	0
e ²	T	T	RT	RT	áno	nie	RT	0	0	0	0
f ²	T	T	RT	R	áno	áno	T	0	0	0	0

Z výsledkov v Tabuľke 10 vyplýva, že na výrobu organových píšťal sa v minulosti nie vždy používalo rezonančné drevo. Rozsah používania rezonančného dreva v minulosti zatiaľ nevieme stanoviť, pretože nemáme komplexné poznatky o používaní jednotlivých drevín a o ich kvalite. Napriek tomu už nami ponúkaná ukážka prináša informácie aj o nekonzistentnom používaní jednotlivých rezov (R – radiálny rez, T – tangenciálny rez) dreva na jednotlivých stranách píšťaly. Prekvapuje množstvo jednotlivých chýb dreva, ako hrče ($A_{hrče}$, ... počet kusov), točenie a podobne. Zaujímavé je používanie tangenciálneho rezu pri predkrývkach, kde tento rez spôsobuje tvarové deformácie samotnej predkryvky, čím väčšinou zväčšuje jadrovú štrbinu v priebehu života nástroja. Toto sa deje aj z dôvodu rôzneho napúčania dreva pri jednotlivých rezoch a druhoch dreva v jadrovej oblasti spôsobeného neustálou zmenou vlhkosti v kostoloch.¹⁵ Z týchto poznatkov jasne vyplýva, aké sú dôležité jednotlivé rezy dreva, ktoré pre svoju anizotropnú, res-

¹⁵ Okrem toho je potrebné brať do úvahy fakt, že pôvodná vlhkosť dreva pri stavbe nástroja bola určite menšia ako v sakrálnych priestoroch. V tomto smere je vhodné mať vždy na pamäti tzv. Čulického diagram, ktorý udáva súvis medzi relatívnou vlhkosťou vzduchu a rovnovážnou vlhkosťou dreva.

pektíve v tomto prípade ortotropnú podstatu spôsobujú rôznu tvarovú nestabilitu.¹⁶ Veľkosť tvarovej nestability ide paralelne s relatívnou vlhkosťou sakrálnych priestorov, v ktorých sa naše nástroje nachádzajú. A keďže v mnohých prípadoch je to vysoká relatívna vlhkosť vzduchu, tak aj hodnota tvarovej nestability materiálu je vysoká. Rovnako vhodné podmienky má aj drevokazný hmyz a následne mikroskopické huby, ktoré tiež spôsobujú degradáciu píšťalového fondu.¹⁷ Všetky tieto načrtnuté problémy sú spôsobené aj anizotropnými vlastnosťami dreva. Je nevyhnutné ich klasifikovať a vytvárať tak istú stupnicu hodnotenia možných rizík jednotlivých píšťal. Takýto výskum nám umožní sledovať rôzne problémy dreva, ktoré majú vplyv na výsledné zvukové vlastnosti jednotlivých organových píšťal, a teda aj celých registrov. Nasledujúca Tabuľka 11 prináša ďalšie charakteristiky skúmaného registra Copula 4'.

Tabuľka 11: Ďalšie skúmané charakteristiky, Copula 4'

Tóny	A let/1cm	B let/1cm	C let/1 cm	D let/1 cm	A PVO	B PVO	C PVO	D PVO
C	1,8	2,22	1,8	1,98	0	0	7	14
D	1,14	2,29	5,33	2,12	0	0	4	0
E		3,13	5,14	3,74	76	4	3	7
F		5,55	5,22	5,54	26	4	0	1
G		2,75	0,92	5,56	19	19	2	6
A		1,82	2,65	1,15	11	3	8	1
B		1,07	5,04	1,19	13	1	3	2
H		0,77	4,15	1,01	15	2	0	1
C		0,54	4,24	0,54	4	0	0	3
cis		2,26	1,46	2,5	0	0	0	0
D		0,58	6,48	2,01	0	2	0	0
dis		0,91	6,78	1,53	11	0	0	0
E		1,29	6	0,97	1	0	3	5
F		0,97	1,46	0,97	1	0	0	1
fis		7,36	5,71	7,93	0	0	0	0
G		3,5	0,64	3,83	0	4	0	0
gis		3,24	1,33	3,61	0	0	0	0
A		1,81	1,71	2,2	2	0	0	0
B		6,85	4,91	3,02	1	0	2	1
H		3,48	0,71	7,78	5	0	1	6
c'		3,7	0,37	3,67	1	0	0	3
cis'		3,7	2,22	3,7	2	3	0	2
d'		3,26	4,62	3,7	1	1	1	0
dis'		2,89	2,76	2,43	18	5	0	0
e'		6,77	2,62	7,73	1	0	2	3

¹⁶ Porovnaj: ČUNDERLÍK, Igor: *Štruktúra dreva*. Zvolen : Technická univerzita vo Zvolene, 2009, s. 12, 13.

¹⁷ Porovnaj: ŠTAFURA, Andrej: *Historické organy stredného Gemera. Konštrukcia a reštaurovanie historických organov*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2013, s. 146-149, 152, 153.

Tóny	A let/1cm	B let/1cm	C let/1 cm	D let/1 cm	A PVO	B PVO	C PVO	D PVO
f ¹		3		6	0	0	0	0
fis ¹		4,9	3	6,7	6	0	0	0
g ¹		3,41		6,7	3	3	0	3
gis ¹		9,4	1,5	6,1	2	1	0	0
a ¹		4		4,6	2	2	0	0
b ¹		3,8	10,5	4,2	0	2	0	1
h ¹		6		5,89	2	1	0	0
c ²		1,8	10,8	3,1	0	0	1	1
cis ²			8,9		0	0	1	0
d ²		8,33	7,04	11,23	1	0	1	0
dis ²		7,8	7,25	2,5	0	0	1	0
e ²			8,74	5,54	4	0	0	0
f ²			3,5	5,5	1	0	0	0

Výsledky v Tabuľke 11 poukazujú na niekoľko skutočností, ktoré sme doteraz neidentifikovali. V prvom rade ide o potvrdenie tézy, že na výrobu historických organov, vrátane píšťal, sa nie vždy používalo kvalitné, možno povedať rezonančné drevo. Už podiel ročných kruhov na 1 cm jasne dokazuje, že staviteľ nevyberal kvalitný materiál, čo vidíme na množstve hrčí a iných chýb dreva. Ďalším významným poznatkom je fakt, že na základe počtu výletových otvorov ($A_{PVO} \dots$) drevokazný hmyz, v tomto prípade črvotoč bodkovaný, napadol oveľa viac buk lesný (229) ako smrek obyčajný na troch stranách píšťal (57, 40, 61). Napadnutie smreka obyčajného sa výrazne prejavuje hlavne v oblasti jadra píšťaly, keďže jadro je zložené práve z buka lesného a zároveň je tam dosť organického materiálu – gleja.¹⁸ Významným hodnotiacim prvkom dreveného píšťalového fondu v budúcnosti môže byť aj kombinácia uvádzaných charakteristík. Vzájomné korelácie poukazujú na poškodenia, ktoré majú buď lokálny alebo komplexný charakter, pokiaľ ide o úbytok drevnej hmoty. Vzhľadom na to, že register Copula 8' je po obhliadke technologicky spracovaný identicky ako skúmaný a prezentovaný register Copula 4', register v osemstopovom základe detailne uvádzať nebudeme. Zároveň všetky zistenia platia aj pre tento neprezentovaný register.

V súvislosti so sledovaním jednotlivých špecifik dreveného píšťalového fondu môžeme uviesť okrem sledovania počtu letokruhov aj výber takých vzoriek na výskum a následné datovanie pomocou dendrochronológie, ktoré majú vysokú hustotu ročných prírastkov na 1 cm. Pri analýze tohto nástroja vieme konštatovať, že takéto „rezonančné drevo“ zo smreka obyčajného sa nachádza na predných doskách (čiže strana A) troch prvých najväčších píšťal (C, D, E). Rovnako sa takéto rezonančné drevo nachádza aj na píšťale H registra Copula 8', ktorý vieme rovnako skúmať a môže sa stať predmetom dendrochronologického datovania. Šírka tejto prednej dosky je 6,8 cm, pričom sa tu nachádza 172 ročných prírastkov, čo znamená, že na 1 cm má v priemere 25,3 ročných prírastkov. Dendrochronologickým datovaním by sme získali datovanie posledného ročného prírastku, ktorý máme k dispozícii, ale zároveň aj približnú dobu

¹⁸ Ide zrejme o rôznu kombináciu extraktívnych látok, bielkovín (glej), celulózy, hemicelulózy a pod., ktoré inhibujú túto aktivitu voči buku lesnému.

sušenia tohto dreva pred jeho použitím na výrobu skúmaného nástroja. Táto oblasť bude predmetom nášho ďalšieho špeciálneho výskumu a následného publikovania.

Analýza vlastností jednotlivých použitých drevín prispieva primárne aj k zvukovému hodnoteniu nástroja, pretože tie vplývajú na výsledný zvukový výsledok jednotlivých registrov. V tomto prípade sledujeme dva registre, a to Copula 8' a 4'.

Register Copula 8' má na prednej doske (strana A) od píšťaly C po *dis* použitý smrek obyčajný (*Picea abies*), na ostatných predných doskách je už buk lesný (*Fagus sylvatica*). Zadná doska (strana C) a bočné dosky (strana B, D) sú v celom priebehu zo smreka obyčajného (*Picea abies*). Jadro píšťal je v celom priebehu z buka lesného (*Fagus sylvatica*). Predkrývky píšťal sú rovnako v celom priebehu z jednej dreviny, a to jaseňa štíhleho (*Fraxinus excelsior* L.). Keďže ide o zriedkavejšie sa vyskytujúcu drevinu, určenie sme vykonali pomocou mikroskopu na transverzálnom reze predkrývky.¹⁹

Dreviny pri registri Copula 4' sú v podstate identické, jediný rozdiel je v prípade strany A, teda prednej dosky, kde sa smrek obyčajný (*Picea abies*) použil len pri píšťalách C a D. Ostatné dreviny sú identické ako pri registri Copula 8'. Dreviny, ktoré sa použili pri drevených píšťalách vo veľkej oktáve v registri Principal 4' sú identické, avšak na predných doskách (strana A) boli použité dosky so smreka obyčajného (*Picea abies*) vysokej rezonančnej kvality, respektíve s vysokým podielom ročných prírastkov na 1 cm.

Na výskum dreva organových píšťal môžeme nazerať z rôznych pohľadov a aj v oveľa širších súvislostiach. Dôležité je však poskytnúť pri základnom výskume nástroja všetky potrebné údaje a poznatky, ktoré sa dajú využiť v ďalších, najmä sumarizačných analýzach, ako aj pri rôznych aplikáciách, ktoré sú súčasťou aj tohto výskumu.

Organový kov

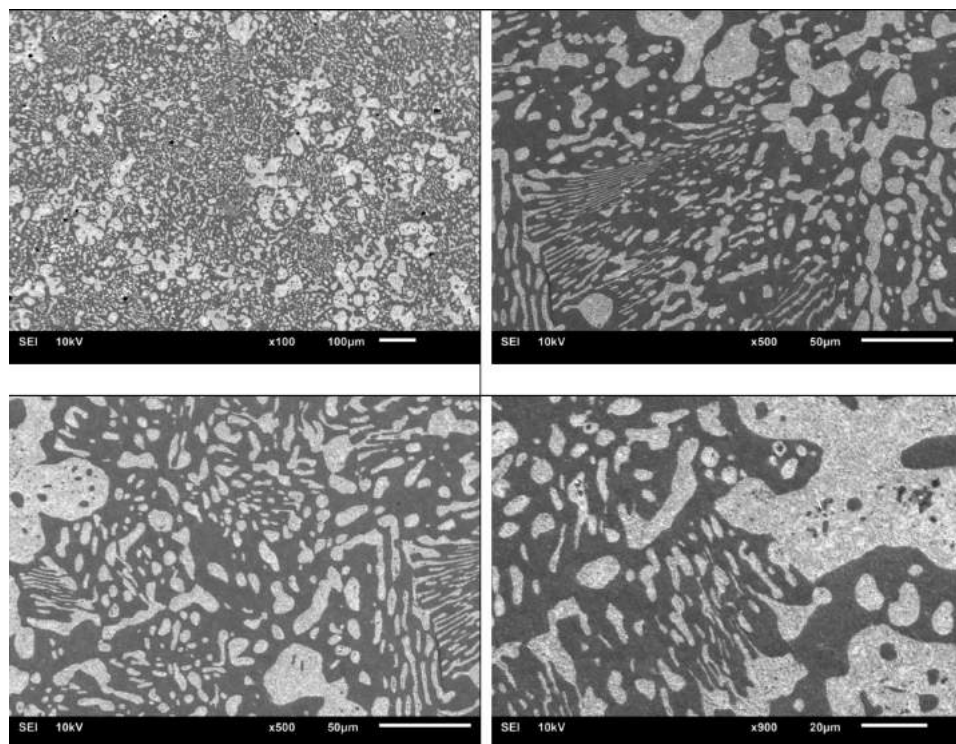
Analýza kovu registrov jednotlivých organárskych dielní či aspoň jednotlivých organárov zatiaľ absentuje, až na pár výnimiek. Z toho dôvodu je takmer istou povinnosťou pri komplexnom organologickom výskume túto analýzu vykonať. Zároveň významne dopĺňa vyššie uvedené zistenia ohľadom ostatných organologických prvkov.

Chemické zloženie zliatiny organovej píšťaly sme analyzovali rastrovacím elektrónovým mikroskopom typu JEOL JSM 6610 vybaveným energo-disperzným spektrometrom (EDX) typu X Max 50 mm² od Oxford Instruments. Analyzovala sa vzorka zliatiny z organovej píšťaly zaliata do vodivej hmoty.

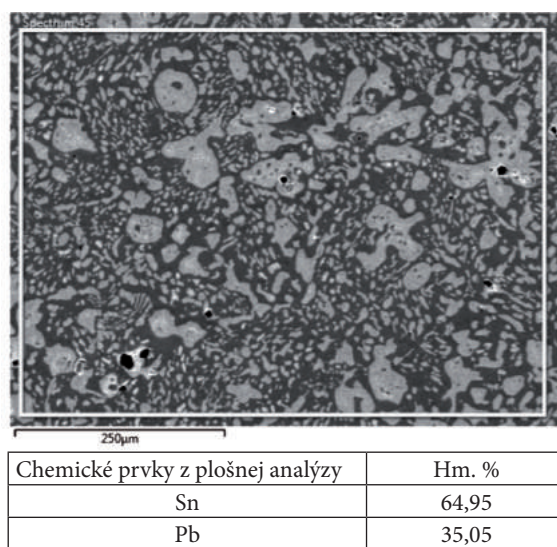
Organová píšťala je zložená z binárnej zliatiny (Obr. 1), ktorá je tvorená cínom a olovom. Z EDX plošnej analýzy (Obr. 2, 3) vyplýva, že zliatina obsahuje ~ 65 % **cínu** a ~ 35 % **olova**. V štruktúre zliatiny možno pozorovať 2 základné fázy. Tmavá fáza predstavuje čistý cín, bledú fázu tvorí olovo s cínom (Obr. 4, 5). Pri obhliadke kovového píšťalového fondu, ako aj pri analýze sa našla len pasívna korózia, ktorá ochraňuje samotný kov pred jeho aktívnou koróziou.²⁰ Táto analýza uzatvára komplexný organologický výskum týkajúci sa použitých materiálov.

¹⁹ Za pomoc pri určení dreviny použitej na predkrývky (jaseň štíhly) ďakujeme Dr. Petrovi Bártovi z archeologickej katedry Filozofickej fakulty UK v Bratislave.

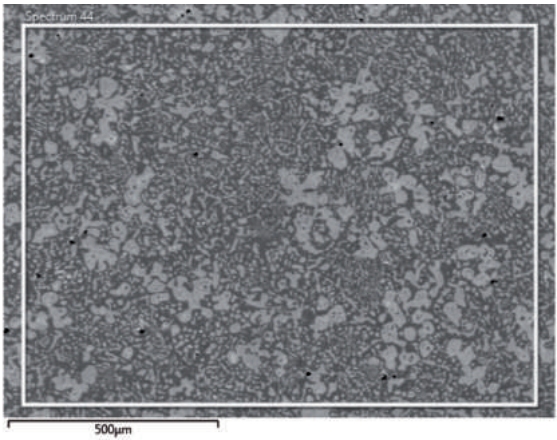
²⁰ SELUCKÁ, Alena: Korozie olova. In: HAVLÍNOVÁ, Alena – ŠILHOVÁ, Alena – SELUCKÁ Alena (eds.): *Konzervování a restaurování kovů*. Brno : Technické muzeum v Brně, 2011, s. 535



Obr. 1: Mikroštruktúra zliatiny organového kovu

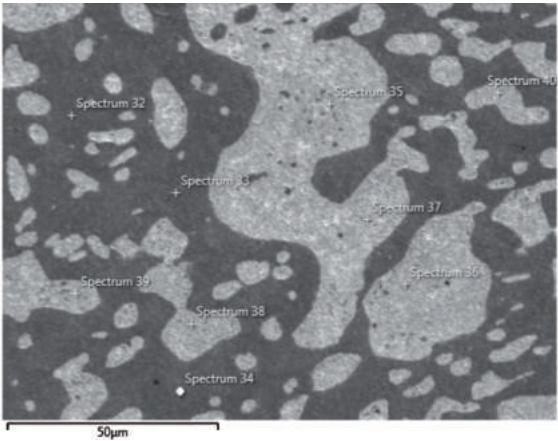


Obr. 2: EDX plošná analýza zliatiny organovej píšťaly



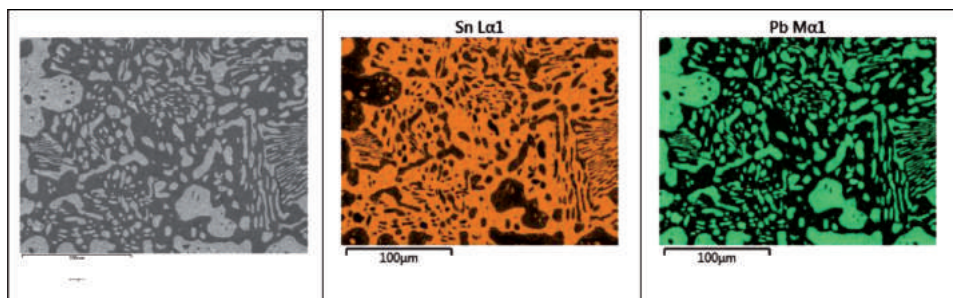
Chemické prvky z plošnej analýzy	Hm. %
Sn	64,11
Pb	35,89

Obr. 3: EDX plošná analýza zliatiny organovej píšťaly



Chemické prvky z bodovej analýzy	32	33	34	35	36	37	38	39	40
Sn	100	100	100	18,58	20,53	12,47	25,71	11,41	28,98
Pb				81,42	79,47	87,53	74,29	88,59	71,02

Obr. 4: EDX bodová analýza zliatiny organovej píšťaly



Obr. 5: EDX mapa prvkov zliatiny organovej píšťaly

Abiotické podmienky

Pre úplnosť pripájame aj stručný pohľad na abiotické podmienky Evanjelického kostola, a. v. v obci Sása, kde sa skúmaný organový pozitív nachádza. Meranie sa uskutočnilo pomocou merača Comet S 3120, ktorý bol uložený na oltári kostola cca 1 m nad podlahou v pozícii, kde nebol podrobený priamemu slnečnému žiareniu. Výsledky meraní teploty, relatívnej vlhkosti a rosného bodu poukazujú na skutočnosť, že priemerná teplota sa pohybuje na úrovni 20,8 °C, čo je vhodná teplota na rozmnožovanie drevokazného hmyzu,²¹ ktorý je vo významnej miere prítomný. Túto skutočnosť podporuje aj relatívna vlhkosť vzduchu, ktorá sa pohybuje v priemerných hodnotách 61,2 %, a to za podmienok, keď sa vonkajšie teploty pohybovali v tieni na úrovni cez 35 °C, čo znamená, že ak dôjde k zrážkam, tak tento kostol má výrazný problém s vlhkosťou, ktorá môže stúpnuť aj nad relatívnu vlhkosť 80 %. Tento fakt podporuje aj podlaha obrastená riasmi, ktoré majú výhodné podmienky na svoj rast. Na základe tzv. Čulického diagramu môžeme zistiť aj rovnovážnu vlhkosť dreva, ktorá je pri tejto relatívnej vlhkosti vzduchu na úrovni cca 11 %. Okrem toho je potrebné upozorniť aj na priame slnečné žiarenie zo zadného okna, ktoré je hneď za nástrojom a následne v prechodných obdobiach spôsobuje na píšťalách zarosenie. Z toho vyplýva, že každý zásah, hlavne do drevených píšťal, napríklad olejovitým náterom, môže spôsobiť následné plesnivenie nástroja. Táto skutočnosť sa týka aj petrifikácie organovej skrine, pretože jej následné plesnivenie veľmi ovplyvňuje aj nástrojovú časť. Zároveň je organová skriňa aj rezonátorom nástroja a petrifikácia výrazne mení zvukové vlastnosti organových píšťal. Petrifikácia, čiže spevňovanie drevnej hmoty, v tomto prípade nie je vhodná. Ošetrovanie proti drevokaznému hmyzu je ešte predmetom nášho výskumu, avšak je samozrejme prípustné, ak sa ako nosič nepoužíva olejovitý náter. Z vyššie uvedeného vyplýva, že sledovanie abiotických podmienok je nevyhnutné na určenie stavu materiálu použitého na stavbu nástroja, alebo na následnú obnovu či reštaurovanie nástroja.

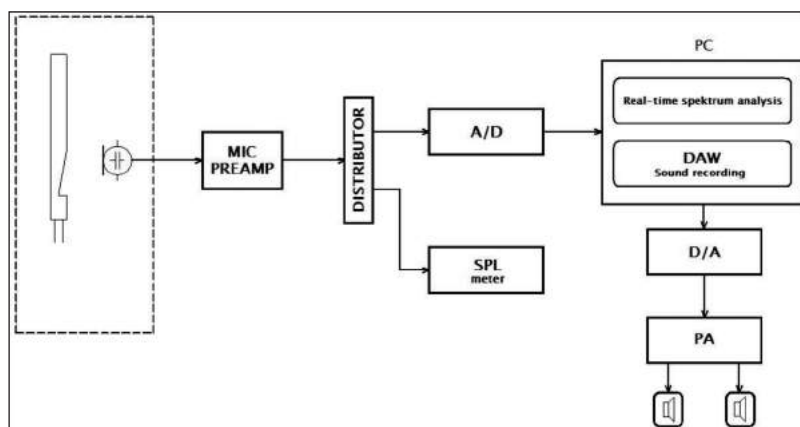
²¹ REINPRECHT, Ladislav: *Ochrana dreva*. Zvolen : Technická univerzita vo Zvolene, 2008, s. 124-125.

Intonácia a ladenie

Všetky predošlé analýzy súvisia vo väčšej alebo menšej miere s nasledujúcou analýzou. Analýza intonácie tohto nástroja úzko súvisí s výškou výrezu, ktorú sme skúmali vyššie, pričom je evidentné, že v priebehu vývoja tohto nástroja došlo k zvýšeniu výrezu. Touto analýzou sme zároveň zistili, že výšky niektorých výrezov, hlavne pri drevených píšťalách, sú na úrovni aj 48 % šírky výrezu, pričom výšku originálneho výrezu pri drevených registroch sme našli na úrovni cca 25 % zo šírky výrezu. Ako príklad nám poslúžili dve píšťaly, a to píšťala *a* z registra Copula 8' s romantizovaným výrezom a píšťala *A* registra Copula 4' s pôvodným výrezom, čo znamená, že aj menzurálne aj materiálom zložením ide o rovnaké píšťaly, líšia sa iba výškou výrezu. Zároveň sme tieto píšťaly podrobili snímaniu pri dvoch tlakoch, najprv 60 mm a následne 52 mm. Znamená to, že sme vykonali štyri analýzy, ktoré zodpovedajú štyrom frekvenčným spektrám uvedeným nižšie.

Metóda snímania zvukového spektra je postavená na dvoch hlavných častiach technologického vybavenia (Obr. 6). Primárnou časťou je budenie tónu jednotlivých píšťal, ktoré sa zabezpečuje pomocou experimentálnej vzdušnice napojenej na mech a vzduchové čerpadlo. Druhá časť technológie pozostáva z vyhodnocovania spektier v reálnom čase, na čo sa využíva akustický softvér ARTA. Na PC je ďalej nainštalovaný aj DAW softvér Samplitude 11, ktorého úlohou je záznam a editácia spracovávaných signálov jednotlivých píšťal. Táto konfigurácia umožňuje ku každému vyhodnotenému spektru priradiť zodpovedajúci zvukový signál.

Signál meranej organovej píšťaly je snímaný meracím mikrofónom MiniSPL. Tento signál sa následne zosilňuje v mikrofónovom predzosilňovači a z jeho výstupu postupuje do distribútora, v ktorom sa rozdeľuje do dvoch ciest. Prvá cesta vedie do A/D prevodníka, kde sa tento digitalizovaný signál následne vyhodnocuje v akustickom softvéri. Súbežne sa signál zaznamená vo zvukovom programe, čím sa k analyzovanému spektru vytvorí zodpovedajúci zvukový súbor. Druhá signálová cesta z distribútora vedie do akustického analyzátora, ktorý sa využíva na vyhodnocovanie hladiny akustického tlaku (SPL). Samotná vzorkovacia frekvencia bola 44,1 kHz, počet vzoriek 8 192, váho-



Obr. 6: Schéma meracej aparatúry

vacie okno „Hanning“ a lineárne priemerovanie zo 100 vzoriek. Zároveň sme mali tlak 60 mm H₂O (588 Pa) a 52 mm H₂O (509,6 Pa), stálu teplotu udržiavanú na hodnote 23 °C, relatívnu vlhkosť vzduchu 63 %. Poloha mikrofónu bola pred prekryvkou pod jadrovou štrbinou cca 5±1 cm od píšťaly, čiže meranie sa uskutočnilo v blízkom poli.

Experiment

V rámci experimentu sme teda snímali dve uvedené píšťaly, pričom sme zaznamenávali ich frekvenčné spektrum pri dvoch tlakoch: 1. pri 60 mm H₂O, 2. pri 52 mm H₂O.

- Píšťala č. 1 (stĺpec 1 v Tabuľke 12) – romantizovaný výrez, 60 mm H₂O;
- Píšťala č. 2 (stĺpec 2) – pôvodný výrez, 60 mm H₂O;
- Píšťala č. 1 (stĺpec 3) – romantizovaný výrez, 52 mm H₂O;
- Píšťala č. 2 (stĺpec 4) – pôvodný výrez, 52 mm H₂O.

Nasledujúca Tabuľka 12 prináša výsledky meraní a grafických zobrazení, ktoré sme vzájomne porovnávali a tým získali ucelenejšie výsledné hodnotenie použitých píšťal.

Tabuľka 12: Sumár frekvenčných spektier zvuku jednotlivých píšťal

Poradie	1	2	3	4
1f [dBFS]	-13	-18	-15	-18
2f [dBFS]	-38	-39	-42	-45
3f [dBFS]	-31	-18	-36	-23
4f [dBFS]	-49	-39	-52	-48
5f [dBFS]	-58	-51	-64	-61
6f [dBFS]	-56	-44	-62	-47
7f [dBFS]	-69	-53	-75	-56
8f [dBFS]	-65	-49	-71	-52
9f [dBFS]	-76	-53		-58
10f [dBFS]	-76	-56		-63
11f [dBFS]		-59		-67
12f [dBFS]		-63		-69
13f [dBFS]		-66		-73
14f [dBFS]		-66		-76
15f [dBFS]		-71		-79
16f [dBFS]		-73		
17f [dBFS]		-78		

Vo frekvenčnom spektre zvuku píšťaly s romantizovaným výrezom pri tlaku 60 mm H₂O sme identifikovali 10 harmonických tónov. Zároveň prvý harmonický tón je vo výraznej polohe -12,46 dB

Vo frekvenčnom spektre píšťaly s pôvodným výrezom pri tlaku 60 mm H₂O prevláda základný harmonický tón, ostatné sú v nižších úrovniach (16 harmonických tónov), ale zároveň dominuje aj tretí harmonický tón, čiže kvinta základného tónu, ktorá dokonca jemne prevyšuje základný harmonický tón.

Frekvenčné spektrum píšťaly s romantizovaným výrezom, ale pri tlaku 52 mm H₂O, ukazuje iba 8 harmonických tónov s prevahou základného harmonického tónu a nižšími ostatnými alikvotnými tónmi.

Frekvenčné spektrum píšťaly s pôvodným výrezom a pravdepodobne aj s pôvodným tlakom na úrovni 52 mm H₂O ukazuje, že píšťala má 14 harmonických tónov s prevahou základnej zložky, pričom aj tretí harmonický tón, čiže kvinta, je v prirodzenej polohe voči základnému tónu, čiže na úrovni o cca -5 dB nižšie ako úroveň základného tónu.

Výsledkom je niekoľko zistení, ktoré menia náš pohľad na tento nástroj aj z pohľadu jeho reštaurovania. Tieto poznatky môžeme rozdeliť do niekoľkých bodov, podľa toho, aký majú vplyv na intonáciu či ladenie nástroja.

Tlak a frekvenčné spektrum zvuku

Prvým dôležitým poznatkom je fakt, že pre romantizovanie nástroja došlo k zvýšeniu tlaku na 60 mm H₂O, pretože frekvenčné spektrum zvuku píšťaly na pôvodnom tlaku 52 mm H₂O bolo už príliš chudobné na harmonické tóny, ktoré boli zároveň v nízkych úrovniach. Naopak, pri zvýšení tlaku sú úrovne týchto harmonických tónov vyššie. Opakom je píšťala s pôvodným výrezom, keď pri nepôvodnom tlaku 60 mm H₂O dochádza k zvýšeniu tretieho harmonického tónu až na dominujúcu úroveň, čím dochádza ku kvintovaniu tónu. Z toho dôvodu by pôvodný výrez mal mať nižší tlak na úrovni cca 52 mm H₂O, aj keď dôjde k poklesu zo 16 na 14 harmonických tónov. Zároveň je tu rozdiel aj v nasadzovaní tónu, keď pri pôvodnom výreze dochádza k zvýšenej tvorbe tzv. trecích tónov a k tzv. barokovému plútiu píšťal. Sekundárnym zvýšením výrezu sa tento jav odstránil a tým sa rozšírili aj interpretačné možnosti. Pri malých nástrojoch je však zmena tlaku a farby tónu a jej vplyv na kvalitu otázna a vyžaduje si dlhšiu diskusiu, pretože tento romantický efekt sa prejaví skôr pri väčších nástrojoch a vo väčších akustických priestoroch.

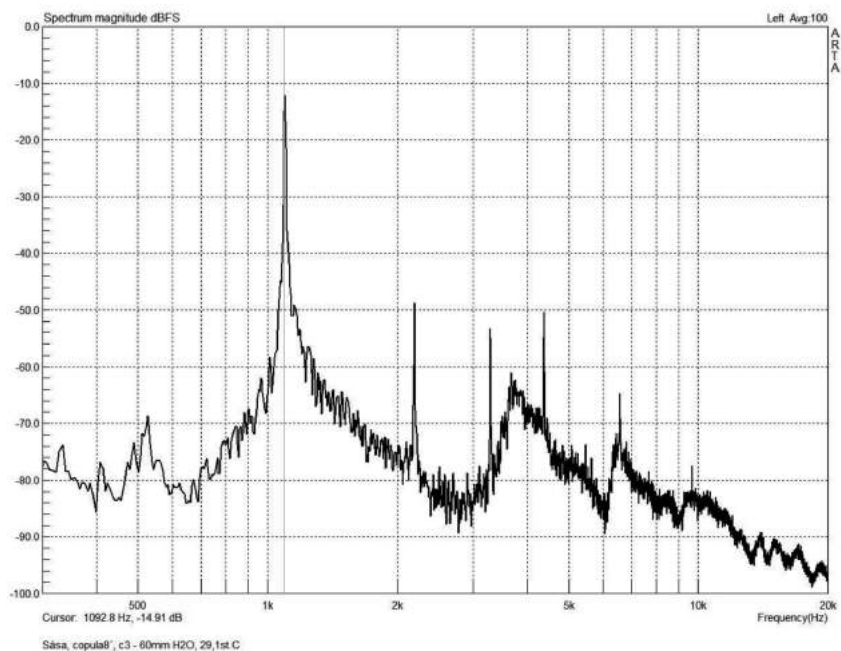
Intonácia a ladenie

Z pohľadu kvality zvuku tohto nástroja môžeme uviesť niektoré frekvenčné spektrá zvuku registrov, ktoré poukážu na chyby spôsobené niekdajším zásahom alebo vonkajšími faktormi. Kvalitné frekvenčné spektrá zvuku nám môžu slúžiť ako vzor pre následné reštaurovanie chybných píšťal a ich návrat do ich „pôvodnej“ zvukovej podoby. Nasledujúci Graf 1 prezentuje chybné frekvenčné spektrum drevenej krytej píšťaly z registra Copula 8´.

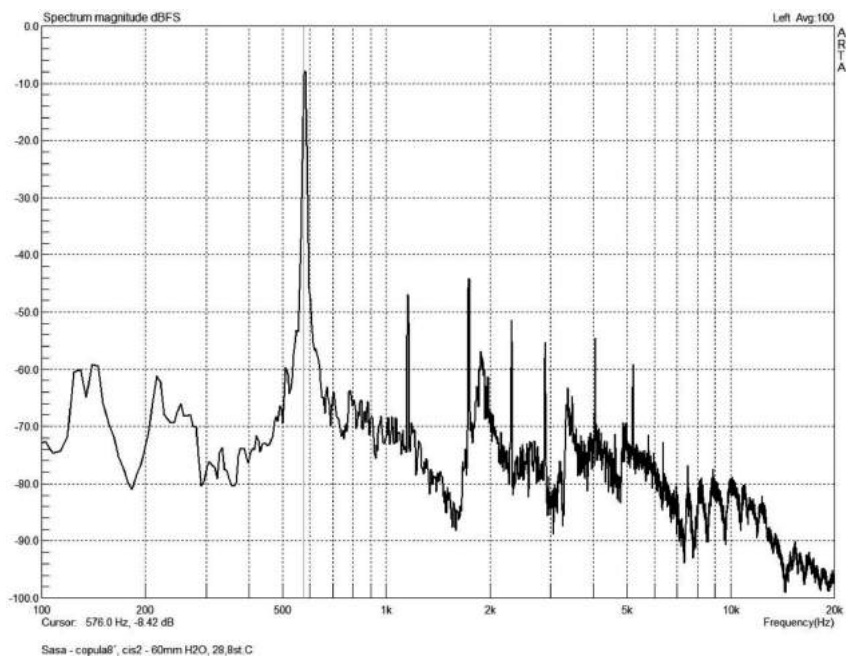
Pri drevených registroch dochádza k strate harmonických tónov (Graf 1), ak je píšťala poškodená, nedokáže udržať kvalitný vzduchový stĺpec potrebný na vznik a udržanie kvalitného tónu. Naproti tomu uvádzame kvalitné frekvenčné spektrum zvuku pri nepoškodenej píšťale, Graf 2.

Kvalitné frekvenčné spektrum zvuku (Graf 2) registra Copula 8´ pri tomto organe predstavuje približne 10 harmonických tónov, v tomto konkrétnom prípade ich iden-

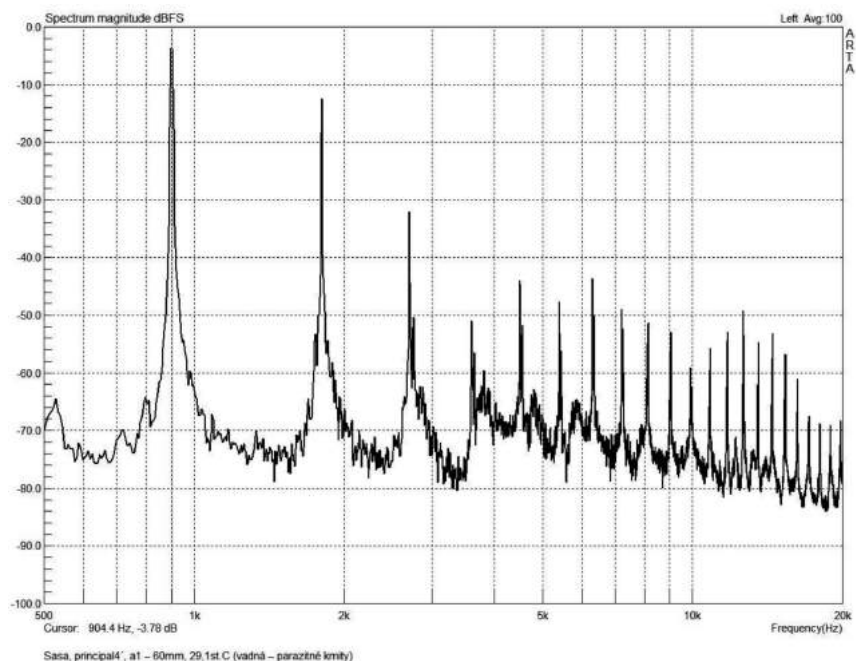
Graf 1: Chybné frekvenčné spektrum zvuku



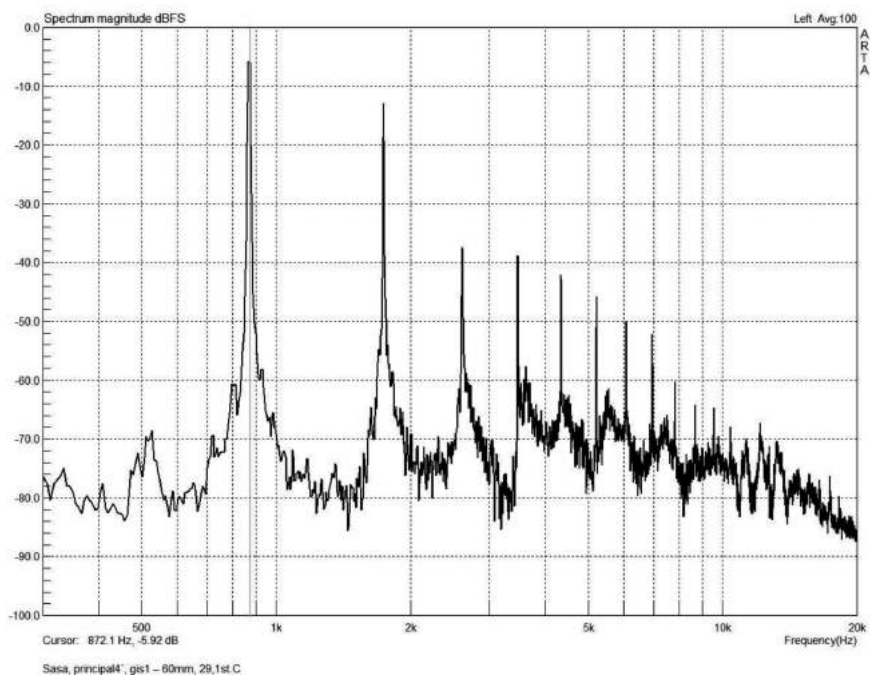
Graf 2: Kvalitné spektrum



Graf 3: Chybné spektrum



Graf 4: Kvalitné spektrum



tifikujeme 12. Táto intonácia nám môže slúžiť ako vzor na stabilizáciu sekundárnej (romantizovanej) intonácie pri tomto nástroji.

Pri kovových registroch sa zlá funkčnosť píšťaly prejavuje predovšetkým príliš veľkým množstvom harmonických tónov.

Ako ukážka nekvalitného spektra (Graf 3) nám poslúži píšťala a^1 z registra Principal 4' a jej frekvenčné spektrum zvuku, ktoré obsahuje parazitné kmity a isté zdvojovanie harmonických tónov, objavujúce sa na grafe spektra. Naproti tomu nasledujúci graf prináša kvalitné spektrum od nepoškodennej píšťaly, ale s romantizovaným výrezom.

Kvalitné frekvenčné spektrum zvuku (Graf 4) z romantizovanej píšťaly registra Principal 4' obsahuje pri tomto nástroji až do 15 identifikovateľných harmonických, bez zdvojovania harmonických tónov alebo bez parazitných kmitov. Na základe uvedených ukážok môžeme jasne identifikovať poškodené a nepoškodené píšťaly a tým ich frekvenčné spektrum zvuku.

Ladenie tohto nástroja bolo evidentne korigované z pravdepodobne pôvodných 415 Hz na súčasných 440 Hz.²² Korekcie je vidieť hlavne na kovových píšťalách, pretože niektoré boli zrezané na ústí len čiastočne, alebo boli zastrihávané, mnohé však majú znížený korpus píšťaly vcelku. Týmto spôsobom bol znížený aj vzduchový stĺpec píšťal, čím sa zvýšila ich vyššie uvedená frekvencia. Pri tomto úkone sa zrejme menil aj typ ladenia, ktoré pôvodne mohlo byť buď ešte strednotónové ladenie, alebo temperované podľa Vallotiho či Kirnbergera, na súčasné rovnomerne temperované ladenie.²³ Zistovanie konkrétneho typu dobového ladenia je pri tomto nástroji v podstate nemožné z dôvodu veľkého množstva kovových píšťal zrezaných po celom obvode ústia.

Záver

Komplexný organologický výskum organa v Sase priniesol mnoho poznatkov, ktoré obohacujú základný výskum a predstavujú významné, a predovšetkým nové poznatky v danom obore. Zároveň musíme povedať, že počas celého procesu boli tieto jednotlivé čiastkové poznatky inšpiráciou aj pre aplikovaný výskum a jeho realizáciu. Jednotlivé poznatky môžeme zhrnúť do nasledovných bodov:

- Nové poznatky v oblasti autorstva a roku stavby sa síce úplne nepodarilo získať, až na isté sumarizácie, komparácie a pod., avšak aj poznatok, že Josef Mooser opravoval tento nástroj, je poznatkom prínosným, pretože z historického hľadiska vieme, že tento organár zasiahol aj do vývoja historických organov na strednom Gemeri.²⁴
- Z oblasti dispozície nástroja sme zistili poznatky o pôvodnosti a celosti píšťalového fondu, ako aj kvalitu a druh materiálu, či už dreveného alebo z organového kovu.

²² V histórii organov máme zaznamenané rôzne absolútne výšky ladenia ako a^1 435 Hz (Anglicko), 370 Hz, 410 Hz (Francúzsko), nemecké štandardy z 18. storočia podľa Mandela: 415 Hz (hlboký kammerton), 440 Hz (vysoký kammerton) a 480 Hz (chorton) podľa HALÁSZ, Peter: $a^1 = ?$, alebo zmeny absolútnej tónovej výšky v 17. a 18. storočí. In: *Slovenská hudba*, roč. 21, 1995, č. 3, s. 325-333.

²³ ORTGIES, Ibo: *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis*. Göteborg : Göteborgs Universitet, 2004, s. 98.

²⁴ Podľa našich predošlých zistení tento organár predstavoval či rozširoval organ napríklad v Šiveticiach.

Analýza priniesla poznatky o nepoužívaní rezonančného dreva, až na drevené píšťaly registra Principal 4' a niektoré veľké píšťaly z ostatných drevených registrov. Naopak, autor použil množstvo nekvalitného a hrčavého dreva. Vysokú kvalitu sme však zachytili pri píšťalniciach, kde autor nepoužil pri všetkých tzv. španielske jazdce. Analýza organového kovu nepotvrdila aktívnu koróziu, čiže organ je v tomto zmysle vo vyhovujúcich podmienkach. Zliatina obsahuje ~ 65 % cínu a ~ 35 % olova, čo znamená, že organár pri tomto nástroji použil kvalitnejší materiál. V tomto prípade je zaujímavé zistenie, že rovnaký staviteľ pri organe v Lukovištiach zrejme použil odlišný pomer v zliatine organového kovu, pretože tu sa centrálna píšťala v prospekte zrútila, zrejme pre veľké množstvo olova a málo cínu. Tento rozpor bude ale zaujímavým prínosom pre poznanie voľby technológie a výberu kvality použitej zliatiny.

- Výskum organových menzúr sme už síce publikovali, ale aj komplexnejšia analýza potvrdila naše doterajšie zistenia (organár na stavbu píšťal použil pomer 5:8). Zároveň tieto poznatky slúžia na dopracovanie nových kópií píšťal, pretože niektoré, hlavne pri registri Copula 4' a Sedecima 1', chýbajú. Analýza potvrdila aj náš predpoklad o sekundárnych zásahoch do horných labií, čím sa výrazne zmenil zvukový charakter tohto nástroja. Zároveň sme túto skutočnosť demonštrovali frekvenčnou analýzou zvuku skúmaných píšťal, ktoré boli buď s primárnym výrezom, alebo so sekundárnym výrezom.
- Podmienky uloženia nástroja úzko súvisia s jeho technickým stavom, ktorý sa prejavuje hlavne pri jeho materiáloch. Negatívne sa zatiaľ prejavuje len pri dreve nástroja, ktoré je výrazne napadnuté drevokazným hmyzom, v najväčšej miere ho identifikujeme nie pri smreku obyčajnom, ale buku lesnom. V súčasnosti je teplota na priemernej úrovni 20,8 °C a relatívna vlhkosť vzduchu sa pohybuje na priemerných hodnotách 61,2 %, pričom namerané údaje sme získali pri extrémne suchých podmienkach počas dlhého obdobia. Za týchto podmienok má podľa Čulického diagramu drevo rovnovážnu vlhkosť cez 11 %, čo je dostatok vlhkosti na rozmnožovanie drevokazného hmyzu. Z toho dôvodu je nevyhnutné pre ochranu tohto nástroja znížiť vlhkosť a zároveň ošetriť tento nástroj proti drevokaznému hmyzu chemickou cestou.
- Intonácia nástroja je momentálne v zlom stave, čo sa pri kovových registroch dá v podstate bez veľkých problémov riešiť, až na prípady, keď je jadrová časť a horné labium nejakým spôsobom poškodené. Pri drevených registroch ide o väčší problém, lebo sekundárny zásah sa nedá len tak jednoducho odstrániť. S týmto súvisí aj výška ladenia, ktorá bola pôvodne na úrovni 415 Hz a tlaku cca 52 mm H₂O. Po zvýšení výrezu bol v nástroji tlak veľmi nízky, čo vytváralo frekvenčné spektrum zvuku s malým množstvom harmonických tónov, takže muselo dôjsť k zvýšeniu tlaku na úroveň dnešného tlaku 60 mm H₂O. Aj pri ladení došlo k zmene, a to od strednotónového, temperovaného, k rovnomerne temperovanému ladeniu. Kvôli uvádzaným zmenám došlo hlavne pri kovových registroch k úprave dĺžky samotného tela píšťal, čo je v podstate ireverzibilný krok.

Takto sústredená a analyzovaná poznatky sú veľkým prínosom pre slovenskú organológiu, pretože komplexné výskumy našich nástrojov v podstate neexistujú. Práve táto štúdia má poukázať na istú nevyhnutnosť tohto základného výskumu, ktorý významne prispieva nielen k sumarizácii poznatkov o našich organoch, ale je aj jedineč-

ným impulzom pre nové aplikačné výskumy, ktoré sa následne zameriavajú na vytváranie nových technologických postupov. Tieto majú pomôcť odstrániť nedostatky historických organov a podporiť ich obnovu.

Príspevok je súčasťou grantových projektov VEGA č. 2/0078/12 Kontexty hudby pre klávesové nástroje na Slovensku: osobnosti, štruktúra, funkcia, VEGA č. 2/0097/15 Zvukové vlastnosti historických organov na Slovensku, riešených v Ústave hudobnej vedy SAV, a grantového projektu Ministerstva kultúry SR Organológia v kontextoch III.

Použitá literatúra

- ČUNDERLÍK, Igor: *Štruktúra dreva*. Zvolen : Technická univerzita vo Zvolene, 2009.
- HALÁSZ, Peter: $a^1 = ?$, alebo zmeny absolútnej tónovej výšky v 17. a 18. storočí. In: *Slovenská hudba*, roč. 21, 1995, č. 3, s. 325-333.
- HAVLÍNOVÁ, Alena – ŠILHOVÁ, Alena – SELUCKÁ, Alena (eds.): *Konzervování a restaurování kovů*. Brno : Technické muzeum v Brně, 2011.
- BEDNÁŘ, Marek – FRAŇKOVÁ, Věra – SCHINDLER, Jiří – SOUČEK, Andrej – VÁVRA, Jiří (eds.): *Lékařská mikrobiologie*. Praha : Marvil, 1996.
- MAYER, Marian Alojz, CEPKO, Marek: *Organy a organári na Slovensku 1651 – 2006, DVD*. Bratislava : Hudobné centrum, 2013.
- ORTGIES, Ibo: *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis*. Göteborg : Göteborgs Universitet, 2004.
- REINPRECHT, Ladislav: *Ochrana dreva*. Zvolen : Technická univerzita vo Zvolene, 2008.
- ŠTAFURA, Andrej: *Historické organy stredného Gemera. Konštrukcia a reštaurovanie historických organov*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2013.
- ŠTAFURA, Andrej – NAGY, Štefan: Vplyv hrúbky hrany horného labia na frekvenčné spektrum zvuku píšťaly. In: *Nové trendy akustického spektra*. Red. Martin Čulík, Anna Danihelová. Zvolen : Technická univerzita vo Zvolene, 2014.

DUCHOVNÉ PIESNE V MANUALE MUSICO-LITURGICUM (EDITIO LATINO-SLAVICA) FRANTIŠKA ŽAŠKOVSKÉHO

PETER RUŠČIN

Mgr. Peter Ruščin, PhD., Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4,
e-mail: peter.ruscin@savba.sk

ABSTRACT

The liturgical handbook *Manuale musico-liturgicum* (Editio latino-slavica) by František Žaškovský (Eger 1853) is the second published Latin-Slovak ritual, after the *Cantionale Rituale* of 1681 by the Piarist Father Mikuláš Hausenka. The handbook contains liturgical chants and songs for the most important Holy Days and church ceremonies and is designed for organists and singers in the choirs of parish churches. It also includes 31 hymns to Slovak texts, of which 9 have organ accompaniment and two are adaptations for four voices. The editor, together with his brother Andrej Žaškovský, adopted and modified some hymns from older Slovak hymnals. Apart from that, they also created some texts and tunes of their own. The Slovak Catholic hymns with organ accompaniment had been published for the first time in 1847 (Martin Eliáš). As compared to M. Eliáš, the Žaškovský brothers worked out their organ accompaniment to the hymns in a more modern manner, using organ interludes in the mode of figurative passages between the lines or musical phrases. They attempted to resolve these interludes variably, in an attempt to avoid triviality and mannerism. Their ideal was rather a classical moderation and sense of proportion, and in this they stand somewhere between the classical school and the new sound ideal of another generation of organists in the second half of the 19th century.

Keywords: Manuale musico-liturgicum, František Žaškovský, Andrej Žaškovský, ritual, liturgical song, hymn, organ accompaniment to hymn-singing

Úvod

Svojou latinsko-slovenskou príručkou *Manuale musico-liturgicum* nadviazal František Žaškovský s odstupom takmer dvoch storočí na najstarší tlačенý latinsko-slovenský prameň

tohto typu, *Cantionale rituale* piaristického pátra Mikuláša Hausenku.¹ Žaškovského príručku nemôžeme pokladať za rituál v užšom slova zmysle, aj keď, podobne ako Hausenkova tlač, vychádza z osnovy rímskeho rituálu. Žaškovský svoju príručku adresoval organizmom (kantorum) a spevákom na chóroch farských a kapitulských kostolov a zahrnul do nej okrem latinských spevov gregoriánskeho chorálu aj hymny, duchovné piesne a štvorhlasné úpravy liturgických spevov pre zbory na chóroch.² Podobné edičné aktivity vždy znamenali impulz na rozvíjanie týchto kľúčových inštitúcií katolíckej liturgickej hudby, čo bola zvlášť významná okolnosť aj v rozvoji a kultivovaní tradície slovenského cirkevného spevu. Z obsahu latinsko-slovenských rituálov sa môžeme sprostredkovane dozvedieť niektoré poznatky o charaktere a interpretačnej úrovni liturgického spevu slovenských katolíkov. Tieto pramene nepriamo potvrdzujú aj mieru uplatnenia slovenských duchovných piesní, resp. slovenských verzii hymnov a sekvencií v kontexte dobovej katolíckej liturgie.

Ako je známe, František Žaškovský vydal v roku 1853 dve edície svojej príručky, latinsko-slovenskú a latinsko-maďarskú.³ Hoci na titulnej strane je určený ako autor, na jej obsahu úzko spolupracoval so svojim mladším bratom Andrejom Žaškovským. Príručku pripravoval František už od konca 40. rokov. V tom čase pôsobili obidvaja bratia v Jágri. František zastával už od roku 1846 funkciu regenschoriho kapituly a bol učiteľom na Učiteľskom ústave v Jágri. Andrej práve nastúpil na miesto organistu v tamjšej katedrále (1850). Svoje vzdelanie si v rokoch 1851 – 1852 dopĺňal na Organovej škole v Prahe u riaditeľa ústavu Karla Františka Pitscha. Konkrétny autorský podiel každého z bratov nie je možné vymedziť.⁴ Vydania slovenskej a maďarskej edície *Manuale* spadajú do éry

¹ Hausenkov rituál sa používal ešte aj na prelome 18. a 19. storočia, čo je zrejme okrem iného z rukopisných doplnkov v jednom zo zachovaných exemplárov. Bližšie k obsahu rituálu porovnaj: KAČIC, Ladislav: *Cantus Catholici a dobová liturgická prax na Slovensku*. In: KAČIC, Ladislav (ed.): *Cantus Catholici a duchovná pieseň 17. storočia v strednej Európe*. Zborník z konferencie Bratislava, 25. – 26. 9. 2002. Bratislava : Slavistický kabinet SAV, 2002, s. 67.

² Obsahu tejto tlače sa v minulosti venovala Alexandra Schmidtová a František Turák. Ich príspevky obsahujú popis a krátku charakteristiku jej hudobných jednotiek, resp. analýzu harmonickej zložky. Porovnaj: SCHMIDTOVÁ, Alexandra: *Cirkevná hudba Andreja Žaškovského (1824 – 1882) a Františka Žaškovského (1819 – 1887)*. [Dizertačná práca.] Bratislava : ÚHV SAV, 2002; TURÁK, František: „*Manuale musico-liturgicum*“ Františka Žaškovského z hľadiska využitia harmonických prostriedkov. In: LENGOVÁ, Jana (ed.): *Duchovná hudba v 19. storočí* (Zborník z muzikologickej konferencie). Banská Bystrica, 1994, s. 89-96.

³ *MANUALE MUSICO-LITURGICUM (Chorálna kniha obriadów cirkewnych) In usum ecclesiarum cathedralium et ruralium complectens Antiphonas, Hymnos, et Responsoria ad Processiones et solennes Benedictiones; item Hebdomadam Sanctam; Psalmos et Hymnos ad Vesperas etc. etc. partim cum Cantu gregoriano, partim figurati a quator vocibus, partim Choralí populari comitante Organo juxta Rituale, Missale et Breviarium Romanum speciatim pro Chori Regentibus, Organoidis, Cantoribus ruralibus, Seminariis, et Praeparandiis cum adjecta brevi ad cantum gregorianum instructione. Elaboravit et editit FRANCISCUS ZSASSKOVSZKY Regens Chori Metropolitanae Ecclesiae Agriensis, et Professor Musicae Instituti Praeparandorum; R. Societatis Pragensis Promovedane Musicae Sacrae, et Academiae Sophiniana Cantus membrum. (Editio latino-slavica.) Agriae, 1853 Typis Lycei Archi-Episcopalis. Latinsko-maďarská edícia mala v zásade totožný titul: *MANUALE MUSICO-LITURGICUM (Karénekes kézikönyv.) in usum ecclesiarum etc. (ako vyššie) ... et Academiae Sophiniana Cantus membrum. (Editio latino-hungarica.) Proprietas Auctoris. Agriae, Typis Lycei Archi-Episcopalis. 1853.**

⁴ V predslove sa hlavný editor František Žaškovský o tejto okolnosti zmieňuje len všeobecným spôsobom: „do ktorejto som (totiž do príručky, pozn. autora), s pomocou mojeho mladšieho brata Ondreja, varhaníka čili organisty pri arcibiskupskom chráme jágerskom, a pri rukovodstve

pôsobenia jágerského arcibiskupa Vojtecha Bartakoviča (1792 – 1873), rodáka z Horných Lefantoviec, bývalého rožňavského biskupa, ktorý dôverne poznal zmiešané slovensko-maďarské jazykové prostredie. Vydaniu príručky v latinsko-slovenskej jazykovej verzii napomáhal nepochybne aj vplyv osobností najvyššieho kléru, ktoré pochádzali zo slovenského prostredia (okrem Bartakoviča to bol najmä ostrihomský arcibiskup Ján Scitovský, banskobystrický biskup Štefan Moyzes a rožňavský biskup Štefan Kollárčik). Neskoršie politické pomery v uhorskej časti monarchie a maďarizačné tlaky sa zrejme podpísali pod skutočnosť, že latinsko-slovenská verzia príručky už znovu nevyšla, zatiaľ čo maďarská verzia vyšla ešte dvakrát, v rokoch 1876 a 1911.⁵ Pri tomto type prameňov zohrávala otázka národného jazyka inú rolu než napríklad u spevníkov. Spevníky boli určené pre bežných veriacich, ktorí často neovládali dobre maďarský jazyk a bolo v záujme cirkevnej vrchnosti ich náboženské aktivity podporovať. Spev duchovných piesní nebol, samozrejme, oficiálnou súčasťou liturgie, aj keď ju mohol v určitej miere sprevádzať. Mal byť predovšetkým súčasťou života veriacich a uplatňoval sa aj mimo liturgie. To je zrejme dôvod, prečo aj v časoch intenzívnej maďarizácie slovenského etnika vyšiel značný počet katolíckych slovenských spevníkov vo viacerých vydaniach. Na druhej strane rituály a príručky tohto typu mali za cieľ usmerňovať liturgický spev pri oficiálnych, významných liturgických príležitostiach a dôraz sa kladol na jeho reprezentatívnosť, z čoho vyplývala preferencia maďarčiny. Žaškovský mal prvé vydanie svojej príručky (zrejme v obidvoch jazykových verziách) pripravené do tlače už v roku 1850, ako to sám uvádza vo svojom predslove: „V poľahu tomto vidím moju dávnu žiadosť vyplnenú touto ručnou knihou spevu cirkevného, už r. 1850 najd. PP. Biskupom v Ostrihome zhromaždeným predloženou, a milostive prijatou...“ Obdobnú pasáž obsahuje aj predslov k latinsko-maďarskej edícii.

Duchovné piesne a spevy so slovenskými textami v latinsko-slovenskej edícii *Žaškovského Manuale*

Súčasťou Editio latino-slavica, teda slovenskej verzie Žaškovského rituálu z roku 1853, je 31 notovaných duchovných piesní, hymnov, antifón, sekvencií a litánií v slovenských textových verziách.⁶ Nepochybne boli určené na kolektívny spev veriacich usmerňova-

cirkevných hodnostárov, vyznačujúcich sa dokonalou známosťou sv. obradov cirkevných, zahrnul všetko to, čo sú povinní o sv. obradoch znáť a plniť cirkevní speváci.“ ŽAŠKOVSKÝ, František, Ref. 3, s. I.

⁵ Edícia z roku 1876 má oproti 1. vydaniu titul prevažne v maďarčine: KARÉNEKES KÉZIKÖNYV (Manuale musico-liturgicum)... Egerben... 1876. V zásade sa koncepcia príručky zmenila z latinsko-maďarskej na maďarsko-latinskú, samozrejme, pri zachovaní latinčiny ako ústredného jazyka liturgických spevov. Obsah vydania sa v porovnaní s 1. latinsko-maďarskou edíciou značne rozšíril. Pridaný je poriadok spevov k adorácii pred Sviatosťou oltárnou, ďalej kajúca pobožnosť v pôste, oktáva sv. Jána Nepomuckého, liturgické spevy na sviatok sv. Donáta, Vendelína, rôzne odpustové slávnosti. V porovnaní s 1. výdaním boli niektoré maďarské duchovné piesne vypustené a viaceré pridané, väčšinou s organovým sprievodom. Príručka obsahuje navyše aj poriadok k obradom sv. krstu, krížovej ceste, k školským slávnostiam, posviacke organu a pod.

⁶ Alexandra Schmidtová venovala duchovným piesňam v Žaškovského príručke krátku kapitolu. Zmieňuje sa v nej o 29 slovenských duchovných piesňach, nakoľko do svojho výberu nezaradila

ný organistom a spevákmi na chóre, prípadne predspevákmi pri procesiách. Z veľkej časti je to repertoár známy zo starších kancionálových tlačí, ktoré Žaškovský vo svojom predslove sám označuje ako „zbierky národných piesní“, keď pod pojmom „národná pieseň“ zjavne rozumie duchovnú pieseň v slovenskom jazyku.⁷ Organový sprievod je v tejto tlači doplnený u 9 piesní a antifón z uvedenej skupiny, 3 ďalšie spevy sú v štvorhlasných úpravách. U ostatných je zapísaný len nápev, čo zväčša odráža ich funkciu sprievodného spevu k procesiám mimo chrámu, kde sa s organovým sprievodom nepočítalo. Štvorhlasné úpravy sú uvedené pri krátkych litániových responzóriách a tiež u jedného z hymnov, kde sa predpokladala aktívna účasť schóly.

Incipit (názov)	Úprava	Str.	Text	Nápev
Ó Maria Panno krásna	1 hl.	4	Hollý 1804	Seid 1718
Smutný čas nynejší	1 hl.	7	CS 1696	Božan 1719
Kráľ neba zeme na oslici kráča	1 hl.	11	Knapp 1838	CC 1655 (Rozmýšľajme dnes)
Ó ľudu môj, o národ môj	1 hl.	72		
Ó môj Ježišu zranený	1 hl.	73	Hollý 1804	Hollý 1804
Sláva Kráľa sa zjavuje	1 hl.	75		Hausenka 1681 (var.)
Ó zármutku srdca smútku	1 hl.	77	Fialka 1807	
Pán Ježiš Kristus vstal zmrtvých	1 hl. + organ	119	CC 1655	CC 1655
Litanie o Všetech Svätých	4 hl. (CATB)	124		
Litanie o najsv. mene Ježiš	4 hl. (CATB) / 1 hl.	137		
Chvál slavného jazyk ľudský	1 hl.	153	CC 1655	GR
Budiž pozdraveno, ó presväté Telo	1 hl.	153	RadlinskýNV	
Ó Bože veľiký z vysokosti	1 hl.	155		
Svätý, Svätý, Svätý	1 hl.	155	Fialka 1807	Hollý 1804

litanie, aj keď nestrofický variant hymnu Te Deum, naopak, uvádza. Porovnaj: SCHMIDTOVÁ, Ref. 2, s. 107-116.

⁷ „A tak myslím, že je tu všetko sozbierané, čo je buďto v kostoloch biskupských, alebo vo farských predpísané a dá sa upotrebovať. Všetko to je vybrané z čiastky z rímskych žaltárov a kníh predspevovacích (Psalterium, Rituale, Graduale et Antiphonale Romanum) z čiastky zo starých i novejších zbierok pesní národných, z čiastky z vlastných mojich a brata mojeho sostavkov.“ ŽAŠKOVSKÝ, Ref. 3, s. I.

Incipit (názov)	Úprava	Str.	Text	Nápev
Chváľ Sione Spasiteľa	1 hl.	156	CC 1655	CC 1655
Všeci tu prítomní, kresťani veriaci	1 hl.	158		
Kloňme sa hostie	1 hl.	158	VF 1847	MML Ed. Hung. 1853
Zdrav buď Kriste najkrásnejší	1 hl.	160	Holan 1694	MML Ed. Hung. 1853
Ach vitaj na-stokrát	1 hl.	161	Fialka 1807 (Ach vitaj, zavítaj)	
Ach lásko veľiká Boha môjho	1 hl.	162		
Budiž pozdravená svätá hostie	1 hl.	163	Hollý 1804	Hollý 1804
Pokľakni na kole-ná, ó duše	1 hl.	164		Hollý 1804
Ejhľa kňaz veľiký	1 hl. + organ	166		
Slavná Matko Spasiteľa	1 hl. + organ	211	Knapp 1838	MML Ed. Hung. 1853
Zdravas Kráľovno nebeská	1 hl. + organ	212	Knapp 1838	MML Ed. Hung. 1853
Raduj sa Kráľov-no nebeská	1 hl. + organ	213	CC 1700	CC 1655
Vitaj Kráľovno nebeská	1 hl. + organ	216	CC 1655	Hollý 1804
Preto my v poní-ženosti	1 hl. + organ	218		GR
Skrytý Bože, my sa Ti klanáme	1 hl. + organ	219	Hollý 1804, var.	Lhut 1777 ^b
Teba Boha chváli-me, Ťa	1 hl. + organ	223	Fialka 1807	GR, Tonus sim-plex
Teba Boha chváli-me, teba Pána	1 hl. + organ	224	RadlinskýNV	Wien um 1776

Okrem citovaných liturgických spevov a duchovných piesní so slovenskými textami sú tu aj odkazy na niektoré ďalšie slovenské duchovné piesne, avšak iba s incipitom, bez kompletného textu alebo melódie (*Ach kríž svätý, A na zemi budiž ľudom, Kyrie Bože náš z neba, Rozmýšľajme dnes*). Maďarská edícia z roku 1853 uvádza duchovné piesne na obdobných miestach ako slovenská. Viaceré maďarské verzie duchovných piesní majú rovnaké nápevy ako slovenské – *Feltámadt Krisztusz ez napon (Pán Ježiš Kristus vstal zmŕtvých), Imádunk szent Osztya (Kloňme se hostie), Kenyér szinben elrejtett (Zdrav buď Kriste najkrásnejší), Szent vagy Uram, szent vagy (Svätý, Svätý, Svätý), Ez nagy szentség valóban (Pokľakni na kolená)*. Iné piesne síce nie sú v slovenskej verzii manuálu, ale ich slovenské kontrafaktúry poznáme z našich prameňov 19. storočia – *Megasztalja lelkünk é Szentséget (Já sem si vyvolil za ochranu), Üdvözlégy édes Jézu-*

sunk (*Vitaj milý Jezu Kriste*). V druhom vydaní maďarsko-latinskej edície z roku 1876 sú niektoré kontrafaktúry slovenských duchovných piesní vynechané.⁸

Žaškovského tlač, pochopiteľne, nenahrádza bežný „ľudový“ spevník. Nakoľko však obsahuje slovenské duchovné piesne, začleňuje sa medzi tlačene hymnologické pramene s notovanými melódiami piesní, ktorých u slovenských katolíkov nebolo do tej doby príliš veľa. Po dvoch vydaniach Szöllősiho spevníka *Cantus Catholici* z rokov 1655 a 1700 nasledovali s veľkým odstupom v 1. polovici 19. storočia 3 menšie notované spevníky – *Nábožné katolícke pesničky* Jura Hollého (dve totožné vydania – Trnava : Jelínek, 1804 a 1822), *Pobožné písne, najhlavnejšie prosby a tajemstvá kresťanského-katolíckeho náboženstva v sebe obsahujúce* (Pešť : Landerer, 1831), *Spôsob pred- i popolodných Služby bozkých* Antona Knappa (Trnava : Jelínek, 1838) a po nich obsiahlejší *Katolícky spevník* Jána Hollého s úpravami nápevov od Martina Eliáša (Viedeň : Hodík, 1846). Okruh melódií k slovenským duchovným piesňam v spomínaných prameňoch nie je príliš široký. Viaceré nápevy sú u Žaškovského zaznamenané v tlačenej podobe po prvýkrát. Okrem štvorhlasných responzórií v litániách, ktoré sú nepochybne dielom Žaškovských, nemáme v starších slovenských prameňoch doložené melódie k textom piesní *Ó ľudu môj, ó národ môj, Ó zármutku srdca smútku, Budiž pozdraveno, ó presväté Telo, Ó Bože veľiký, Všetci tu prítomní, Ach vitaj nastokrát, Ach láska veľiká, Ejhľa kňaz veľiký*. Prípadné autorstvo bratov Žaškovských je aj tu vysoko pravdepodobné, najmä ak sám editor výslovne uvádza, že čerpal „z čiastky z vlastných mojich a brata mojeho sostavkov“. Niektoré z týchto nápevov sa stali samozrejmom súčasťou neskorších katolíckych spevníkov na Slovensku, napr. *Ach vitaj nastokrát, Budiž pozdraveno*. Pripomeňme, že bratia Žaškovskí sa v tej dobe intenzívne venovali aj maďarským kancionálovým piesňam.⁹

Texty slovenských piesní *Manuale*, ktoré revidoval Andrej Radlinský,¹⁰ pochádzajú zväčša zo starších prameňov, iba ojedinele sa stretávame s novšími verziami z Knappovho spevníka, prípadne z Radlinského tlači. Bratia Žaškovskí však pridali aj niektoré nové texty. V starších prameňoch nemáme doloženú slovenskú verziu latinského hymnu *Vexilla Regis prodeunt* (*Sláva Kráľa sa zjavuje*), veľkopiatočnú pieseň *Ó ľudu môj*, texty eucharistických piesní *Ó Bože veľiký z vysokosti, Všetci tu prítomní kresťani veriaci, Ach láska veľiká Boha môjho, Pokľakni na kolená*, pieseň na uvítanie biskupa *Ejhľa kňaz veľiký* a slovenskú verziu eucharistického hymnu *Tantum ergo* (*Preto my v poníženosti*).

⁸ Vo vydaní *Karénekés Kézikönyv... Egerben 1876* chýbajú piesne *Kenyér szinben elrejtett a Me-gasztalja Ielküink é Szentséget*.

⁹ Spolu s Béloom Tárkányom pripravili do tlače krátko po obidvoch edíciách *Manuale* maďarský spevník so štvorhlasnými úpravami duchovných piesní. O niekoľko rokov vydali aj maďarský cirkevný spevník pre mládež. Porovnaj: TÁRKÁNYI, Béla József – ŽAŠKOVSKÝ, František – ŽAŠKOVSKÝ, Andrej: *Katolikus egyházi énektár*. Eger, 1855. ŽAŠKOVSKÝ, František – ŽAŠKOVSKÝ, Andrej: *Énekkönyv. Magyar és latin egyházi énekek*. Eger, 1859. Obidva spevníky vyšli neskôr v ďalších vydaniach. Porovnaj: SCHMIDTOVÁ, Alexandra, Ref. 2, s. 133-134.

¹⁰ „...pesne ale ponapravoval (totiž Radlinský, pozn. autora) natolko, nakoľko to dopustil rozmer slabík v slovách metricky viazaných a rovnosť posledných slabík verše zakončujúcich.“ ŽAŠKOVSKÝ, Ref. 3, s. II.

Vplyv Žaškovského príručky na neskoršie spevníky môžeme dokumentovať najmä revidovaným levočským vydaním nenotovaného spevníka *Velká Fialka* z roku 1855.¹¹ Ten v rámci obsiahlejšieho výberu vyše 200 duchovných piesní zahŕňa takmer všetky texty *Manuale*, okrem mariánskych antifón, piesne *Všetci tu přítomní* a veršovanej parafrázy *Te Deum* s Radlinského textom. Časovo príbuzným prameňom je aj nenotovaný *Křesťansko-katolický spěvník* Františka Sasinka, vydaný v roku 1858 v Budíne, ten však obsahuje podstatne menej textov zo Žaškovského *Manuale*, podobne ako neskoršie vydania *Nábožných výlevov* Andreja Radlinského. Obmedzený okruh textov a nápevov sa tradoval aj v ďalších slovenských spevníkoch jágerskej arcidiecézy, okrem novších vydaní *Velkej Fialky* ide najmä o tlače vydané v Ružomberku (*Aleluja* Štefana Janovčíka, *Nábožný křesťan* s organovým sprievodom Jozefa Chládko). Piesne *Jednotného katolíckeho spevníka* Mikuláša Schneidra-Trnavského obsahujú 10 odkazov na Žaškovského *Manuale*, avšak v niektorých prípadoch tieto odkazy vôbec nezodpovedajú textom ani nápevom z tohto prameňa.

Slovenské duchovné piesne s organovým sprievodom

Tlačené knihy organových sprievodov ku kancionálovým piesňam v klavírnej sadzbe v dobe vydania Žaškovského rituálu nemali u slovenských katolíkov dlhšiu tradíciu. Nedostatočná úroveň hudobného vzdelania väčšiny dedinských kantorov a organistov v Uhorsku už koncom 18. storočia predstavovala výzvu pre novozriadené štátne vzdelávacie inštitúcie a neskôr učiteľské preparandie.¹² Od začiatkov existencie hudobnej triedy pri normálnej škole v Bratislave patrila k jej hlavným úlohám príprava organistov a kantorov. Franz Paul Rigler vo svojom spise *Pro Memoria* z 23. 4. 1788 cituje v tejto súvislosti „normálny omšový spev“, *Normalgesang*, nariadený Jozefom II., čiže omšovú pieseň *Wir werfen uns darnieder*. K nemeckej textovej verzii Rigler pripísal maďarskú aj českú. V rámci krátkého 3- až 5-mesačného kurzu mohli budúci dedinskí organisti ľahšie zvládnuť takýto zjednodušený hudobný sprievod celej omšovej liturgie.¹³ Rigler v predslove svojej učebnice spevu a hry na klávesovom nástroji vydané v Budíne v roku 1798, ktorej súčasťou boli aj organové sprievody k 33 duchovným piesňam z „Normal-

¹¹ *Fijalka lubežnej vóňe alebo: Sbirka cirkevných písní ku před- a popoludňajším Službám Božským pro lid křesťansko=katolický znova usporádaná, opravená a rozmnožená. W Lewoči, tlačem Jána Werthmüllera a sina. 1855.* Zostavovateľom tohto vydania bol Pavol Still, farár z Vyšných Repášov, ako to vyplýva z poznámky v závere zbierky: „A to wssetko ku wássej Cti, a Chwále Božej, a k duchownému prospechu katolíckým křesťanom zberal, napravil, a rozmnožil. Pawel Still, farár Wyssno=Repasský.“

¹² Prvým samostatným učiteľským ústavom na území Slovenska bol cirkevný Učiteľský ústav v Spišskej Kapitule založený spišským biskupom Ladislavom Pyrkerom v roku 1819. Porovnaj: SZORÁDOVÁ, Eva: *Hudba na Učiteľskom ústave v Spišskej Kapitule (1819 – 1949)*. In: KAČIC, Ladislav (ed.): *Musicologica Slovaca et Europaea XIX*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 1994, s. 153-160.

¹³ Porovnaj: KOWALSKÁ, Eva: *Reforma – škola – hudba (Působenie Franza Paula Riglera v Bratislave)*. In: *Musicologica Slovaca et Europaea XVII*. Bratislava: ASCO; Ústav hudobnej vedy SAV, 1992, s. 38. K súvislostiam pedagogického pôsobenia F. P. Riglera v Bratislave porovnaj tiež: ČEPEC, Andrej: *Franz Paul Rigler a jeho tvorba pre klávesové nástroje*. In: *Slovenská hudba*, roč. 37, 2011, č. 3, s. 224.

gesangu“, okrem iného pripomína, že na preparandistov by sa nemali klást neprimerané nároky. Uvádza, že v hre na organe počas liturgie často dochádza k zlej interpretácii najmä pri predohrávaní duchovných piesní, ako aj pri dohrách a medzihrách, čo veriacich skôr vyrušuje. V tejto súvislosti vyjadruje presvedčenie, že kantorom stačí dobre ovládať jednoduché kadenčné harmonické sledy pred a po speve, ako aj správne modulovať v prípadoch, že za sebou nasledujú spevy v rôznych tóninách. Snahy o tzv. „preludovanie“ považuje pri bohoslužbách za zbytočné a nevhodné, o to viac, že si to vyžaduje potrebnú zručnosť.¹⁴ V našich rukopisných prameňoch sa čiastočne vypisované organové sprievody k duchovným piesňam v klavírnej sadzbe objavujú od prvých desaťročí 19. storočia. Zväčša ide o troj- až štvorhlasné úpravy v klavírnej sadzbe. Niekedy dochádza k paradoxnej kombinácii vypisovania číslovaného basu v ľavej ruke s dvojzvukmi, prípadne trojzvukmi v pravej ruke. Tieto zápisy možno chápať ako istý druh mnemotechnickej pomôcky pre organistu pri interpretácii generálneho basu.¹⁵ Spevník Jána Hollého s organovým sprievodom Martina Eliáša vydaný vo Viedni v roku 1846 je prvou slovenskou katolíckou tlačou s kompletným organovým sprievodom k duchovným piesňam. Hoci vyškolení organisti v jeho dobe ovládali prax generálneho basu, amatéri a začiatočníci vypisovaný sprievod zrejme potrebovali, ako sám autor uvádza vo svojom predslove: „Vím dobre, že vzdelaní a vycvičení organíci k takejkoľvek melodii súci prôvod a, jeli potrebná, i pohrávku sami vymysleť môžu; pre týchto ale sem prôvod ani nepísal, než pre začátečníkov a pre takých, kterým potrebná k tomu schopnosť chýbí.“¹⁶ Z nášho pohľadu je zaujímavý termín „pohrávka“. Jeho obsah môže byť dosť široký, a teda nie celkom jednoznačný.¹⁷ V kontexte svojej organovej príručky k Hollého spevníku má Eliáš nepochybne na mysli niekoľkotaktové organové dohry, ktoré pripojil na záver jednotlivých duchovných piesní.¹⁸ Je zrejme, že v Eliášovej dobe bola prax „preludovania“ organistov

¹⁴ „Bei diesen Umständen des Preparanden würde es unbillig seyn, mehr von ihm zu verlangen, als er bedarf, und füglicherweise leisten kann, besonders da auf der Orgel alle Vor- und Nachspiele (Praeludien) wozu Zeit, und Geschicklichkeit erfordert wird, überflüssig sind: indem sie schlecht vorgetragen, die Versammelten meistens mehr stören, als erbauen. Ein richtiger Schlußfall (Cadenze) vor, und nach dem Gesange; ein reiner Übergang von einer Tonart in eine andere: da, wo mehrere Gesänge in verschidenen Tonarten aufeinander folgen, ist alles, was er in dieser Rücksicht braucht; denn Spielsucht, und Gauckeley passen nicht für den Ort der Andacht, und der Geisteserhebung.“ Porovnaj: *Anleitung zum Gesange, und dem Klaviere, oder die Orgel zu spielen... Für Tonlehrer, Schulleute, und Musikliebhaber in dem Königreiche Ungarn... Verfasset von Franz Paul Rigler, gewesenen öffentlichen Tonlehrer der königl. Hauptnationsalschule zu Preßburg.* OFEN, im Verlage der königl. hungar. Universitätsbuchdruckerey. 1798, s. II.

¹⁵ Príkladom takého prameňa je anonymný katolícky spevník s čiastočne nečitateľným titulom *Laudate Dominum in sonoris, Laudate eo cum psalterio, Cythara, Laudate eum in [vocibus] et Choro [solemnitate] cum [...] et Organo* z roku 1809 (SK-Msnk, B VI/3).

¹⁶ *KATOLÍCKÍ SPEVNÍK obsahující Pesně na všeckí wíročné Slawnosti, jako též Pesně o Swatich Božích, a w rozličních Časoch a Potřebách od Jana Hollého Spewem a Prôwodem Organa opatrené od Martina Eliáša.* Viedeň, 1846, Predmluva, s. [III].

¹⁷ *Pohrávka – hra, hranie, colludium: spolúhra, pohrávanj...* (Syllabus dictionarij Latino-Slavonicus... in Orthographo Slavonico Idiomate, quod exemplis deducitur. 1763). Porovnaj: MAJTÁNOVÁ, Marie: „pohrávanie“. In: *Historický slovník slovenského jazyka III (O-P)*. Bratislava : VEDA Vydavateľstvo SAV, 1994, s. 639.

¹⁸ Martin Eliáš chápe pohrávku ako ekvivalent postlúdia. „K ostatným pesňám sem já melodie vypracoval a jak teto tak i onne z vatšej částky tak zvanými Postludiami čili Pohrávkami opatřil“. Ref. 16, Predmluva, s. [III].

pri interpretácii duchovných piesní bežná a pravdepodobne aj degradovaná, obdobne ako to pred takmer polstoročím kritizoval Rigler. Skutočnosť, že Eliáš doplnil „postlúdiá čili pohrávky“ ku všetkým duchovným piesňam, svedčí o jeho snahe túto prax usmerňovať v zmysle dobrého vkusu a primeranej miery. Pripomeňme však, že termín „pohrávka“ sa mohol vzťahovať rovnako aj na krátke pasáže medzi jednotlivými veršami, resp. frázami piesní, prípadne predohry alebo nástupné pasáže organistu pred začiatkom spevu. S tými sa u Eliáša stretávame len ojedinele. František Žaškovský vo svojom úvode k *Manuale* uvádza: „Piesne, tam, kde treba, sú opatrené provodom organu a obyčajnými pohrávkami...“¹⁹ V jeho organových sprievodoch k spevom sú len výnimočne vsunuté dohry, u duchovných piesní so sprievodom nezaznamenávame ani jeden takýto prípad. Na druhej strane výskyt krátkych pasáží pred spevom alebo medzi veršami, resp. hudobnými frázami na spôsob vypisovaných melodických ozdôb je u Žaškovského pravidlom. Môžeme sa teda právom domnievať, že jeho poznámka sa vzťahuje najskôr na ne.

Organový sprievod je v Žaškovského rituáli pripojený k nasledovným duchovným piesňam:

1. Pieseň k procesii na slávnosť vzkriesenia (*Pán Ježiš Kristus vstal zmŕtvých*);
2. Pieseň na uvítanie biskupa vo farských kostoloch (*Ejhla kňaz veliký*);
3. Piesne k poklone Sviatosti oltárnej (*Preto my v poníženosti, Skrytý Bože, my sa Ti klanáme*);
4. Mariánske antifóny (*Slavná Matko Spasiteľa, Zdravas Královno nebeská, Raduj sa Královno nebeská a Vitaj Královno nebeská*);
5. Parafráza ambroziánskeho chválospevu *Teba Boha chválime*.

Na príklade veľkonočnej piesne *Pán Ježiš Kristus vstal zmŕtvých* môžeme ilustrovať charakter organových úprav bratov Žaškovských vo vzťahu k organovým úpravám v tlačенých príručkách Martina Eliáša a Jána Egryho.²⁰ Ide nepochybne o jednu z najstarších tradovaných duchovných piesní u nás. Nápev a text je adaptáciou celoeurópsky rozšíreného stredovekého latinského cantia *Surrexit Christus hodie*. Táto pieseň sa tradične spievala a dodnes spieva počas procesie na Slávnosť vzkriesenia, ktorá uzatvára obrady Bielej Soboty v katolíckych kostoloch (Obr. 2). V Žaškovského *Manuale* je nasledovný popis: „Potom kňaz povznešenejším hlasom zaspieva piesen velikonočnú: ‚Pan Ježiš Kristus atď. a sbor pokračuje ďalej: Alleluja atď... Potom sa ide s processiou von z kostola, jestli je čas pohodlný, ináče ona sa odbavuje v kostole, a jestli tam neni miesta, ide sa rovno od hrobu k oltáru.“ Pieseň sa teda začínala úvodnou intonáciou kňaza, na ktorú nadväzoval spev veriacich počas procesie vedený spevákmi z chóru so sprievodom organového pléna. Organový sprievod sa zrejme začínal kvintaktordovým rozkladom pred refrénom „Alleluja“, čo malo umocniť efektný nástup organového pléna. Úvodné štvortaktie hral organ podľa všetkého iba v ďalších strofách piesne. To je zrejme dôvod, prečo je úvodná intonácia kňaza v rituáli notovaná tou istou notáciou ako chorál.²¹

¹⁹ ŽAŠKOVSKÝ, František: Ref. 3, s. I.

²⁰ Porovnaj: KATOLÍCKÍ SPEVNÍK, Ref. 16; *Katolícký SPEVNÍK so sprievodom organu usporiadal a vydal Ján Egry, riaditeľ hudebnického sboru v katedrálnom, a farskom kostole a učiteľ hudby na kr. praeparandii v baňskej Bystrici. V Brne 1865.*

²¹ Alexandra Schmidtová charakterizovala tento spev ako „chorál so sprievodom organa“, vychádzajúc z chorálovej notácie úvodnej intonácie kňaza. Ide však o duchovnú pieseň, ktorej úvodná fráza je zaznamenaná chorálovou notáciou. Porovnaj: SCHMIDTOVÁ, Ref. 2, s. 110.

Pieseň tvorí súčasť všetkých slovenských katolíckych kancionálových tlačí. V Eliášovej knihe organových sprievodov k spevníku Jána Hollého je k novej textovej verzii *Vítaz Kristus z mŕtvých stáva* (text Jána Hollého) adaptovaný v zásade tradičný nápev v dórskom mode, s ojedinelým využitím prechodných tónov (Obr. 3). Tie sa zrejme zaužívali v interpretačnej praxi cirkevného spevu 18. storočia, ako to naznačuje aj verzia v spevníku Jura Hollého, tlač 1804.²² Eliášov organový sprievod harmonicky vychádza z ústrednej tóniny d mol, z ktorej vzápätí moduluje do prirodzenej dominanty a mol. V refréne sa z a mol vracia späť do d mol. Eliáš dokonponoval k piesni štvortaktovú dohru obohatenú chromatickými postupmi a kontrapunkticky vedenými hlasmi vyúsťujúcimi do záverečného prietahu. Aj keď Eliáš v nadpise uvádza funkciu piesne ako sprievodnú k procesii vzkriesenia, začiatok organového sprievodu od refrénu nie je z jeho notačného zápisu zrejímý. Eliášova verzia bola podľa všetkého inšpiráciou pre Jána Egryho, ktorý vo svojom *Katolíckom spevníku* použil nielen ten istý variant textu, ale prevzal v zásade Eliášovu úpravu, ktorú obohatil vypísanými pasážovými postupmi pred začiatkom strof a pred refrénom. Vyznačenie použitia pedálu v záverečnom spoji D – T pred refrénom má zrejme upozorniť na efekt zhutnenia organového sprievodu pri nástupe refrénu. Môže to súvisieť s interpretáciou prvej strofy začínajúcej intonáciou kňaza. Egry, podobne ako Eliáš, k svojim organovým sprievodom pripája krátke medzihry, na rozdiel od Eliáša sú však menej prepracované vo vedení hlasov (Obr. 4).

Organový sprievod bratov Žaškovských je v porovnaní s Eliášom a Egrym riešený odlišne. V prvom rade reflektuje popri tradičnom texte z *Cantus Catholici* upravený nápev piesne. Hlavnou odchýlkou je zjednodušený melodický incipit, bez úvodného kvintového skoku. Žaškovskí transponovali nápev o terciu vyššie, čo okrem iného zodpovedá funkcii príručky určenej prioritne spevákom na chóre. V harmonickom priebehu organového sprievodu úvodná fráza nemoduluje, ale tonálne je zakotvená v c mol. Modulácia do subdominantnej tóniny f mol nasleduje až v refréne. Celá pieseň tak osciluje medzi dvoma tonálnymi centrami – pričom dominanciu má c mol, čo vyplýva aj z predznamenaní. Harmonický priebeh organového sprievodu v Žaškovského rituáli sa teda odlišuje od Eliášovho, ktorého tonálnym centrom je jednoznačne d mol (čo v transpozícii u Žaškovského zodpovedá tónine f mol). Z hľadiska sadzby je sprievod Žaškovských predsa len oživený občasnými pohybmi vo vnútorných hlasoch. Zaujímavá je aj prechodná pasáž vo forme akordického sledu na začiatku 3. taktu refrénu. Napriek tomu, že tieto organové „pohrávky“ mali utilitárnu funkciu, Žaškovskí sa ich snažili riešiť variabilným spôsobom, v snahe vyhnúť sa stereotypom, ktoré by túto manieru trivializovali.

Riešenia organových sprievodov k slovenským duchovným piesňam v Žaškovského *Manuale musico-liturgicum* odrážajú na jednej strane starší ideál jednoduchého organového sprievodu éry klasicizmu, ktorý uprednostňoval akordické postupy s minimalizovaním kontrapunktu a striedmejšie využívanie hustej sadzby. Na druhej strane reflektujú novší vývoj smerujúci okrem tonálnych vybočení v harmonickej zložke k zvukovo bohatšej organovej hre s diferencovanou dynamikou a účinnou gradáciou.

²² Porovnaj: RUŠČIN, Peter: Nábožné katolícke pesničky Jura Hollého – prvý notovaný kancionál slovenských katolíkov po Cantus Catholici. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 5 (31), 2014, č. 2, s. 286.

Hoci sprievody bratov Žaškovských využívajú prípravné organové pasáže (pohrávky) pred a medzi frázami, je badať snahu o vyváženosť medzi funkčnosťou týchto vsuviek a esteticky motivovaným zmyslom pre detail. Ich ideálom je skôr klasická vyváženosť a cit pre mieru, čím stoja niekde na pomedzí medzi klasickou školou a novým zvukovým ideálom ďalšej generačnej vlny organistov 2. polovice 19. storočia.

Záver

Napriek relatívne malému počtu slovenských duchovných piesní v *Manuale Musico-liturgicum* Františka Žaškovského môžeme konštatovať, že tento výber obohatil slovenskú katolícku hymnografiu 19. storočia o nové texty a nápevy, ktoré v určitej miere ovplyvnili aj neskoršiu tradíciu. Žiaľ, bratia Žaškovskí nepripravili v ďalších rokoch ani jedno vydanie vlastného slovenského spevníka duchovných piesní, čo je zrejme dôsledkom jednostrannej orientácie jágerskej kapituly na rozvíjanie maďarského cirkevného spevu, ktorá sa v nasledujúcom období ešte zvýraznila. Samotný fakt, že latinsko-slovenská edícia vôbec vyšla, možno pripísať dočasným priaznivým okolnostiam a podpore vyššieho kléru, ktorú editor nezabudol spomenúť vo svojom predslove. Latinsko-slovenská edícia *Manuale* tak zostala jediným príspevkom bratov Žaškovských do slovenskej hymnografie 19. storočia. Vďaka organovým partom k liturgickým spevom a niektorým piesňam prispela vo svojej dobe aj k rozvíjajúcej sa tradícii edícií slovenských spevníkov s organovým sprievodom, ktorá zažila svoj rozkvet o niekoľko desaťročí neskôr.

Príspevok je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0078/12, riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

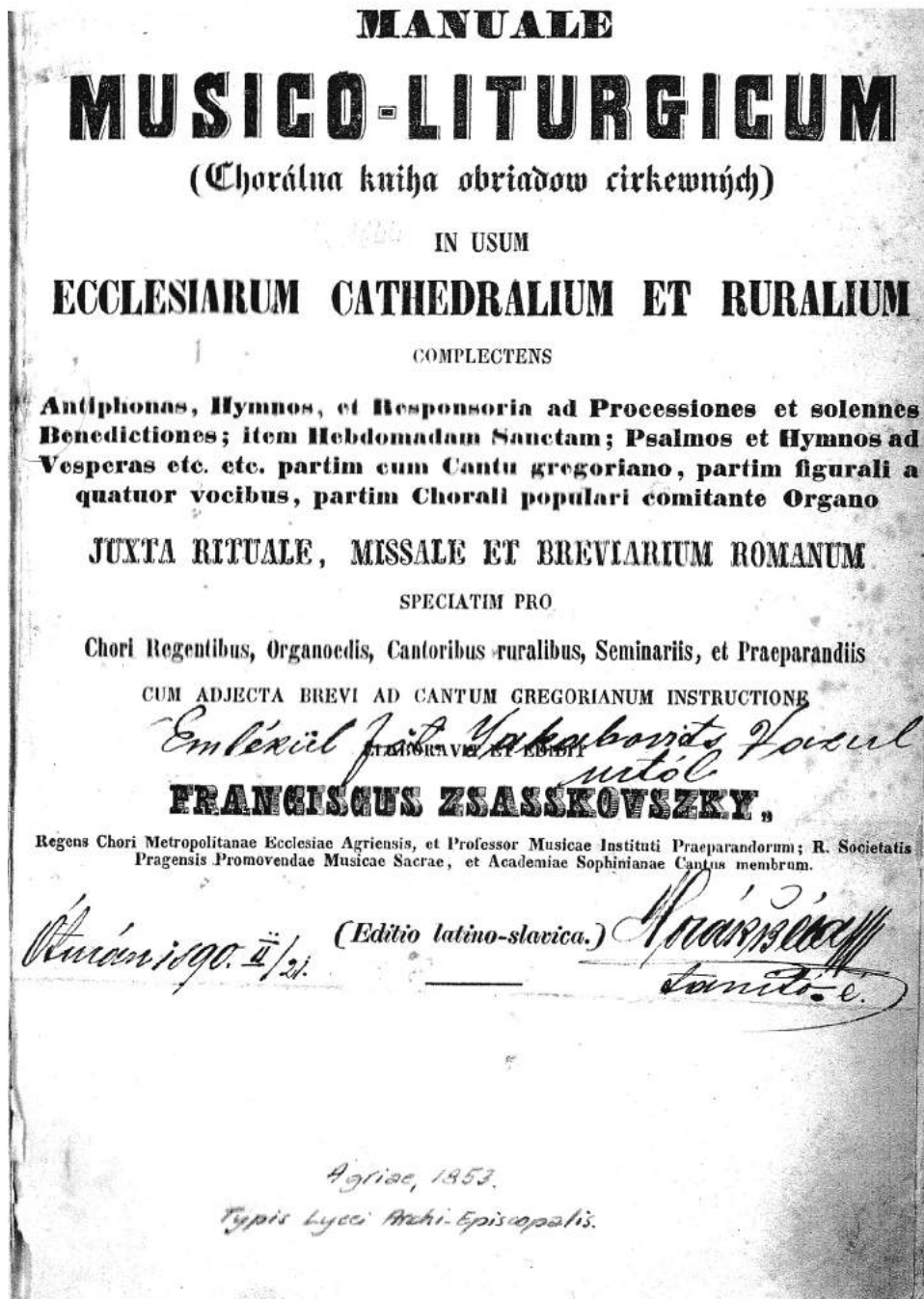
Skratky prameňov²³

CC (rok vydania)	<i>Cantus Catholici</i>
Hausenka 1681	<i>CANTIONALE RITVALE Ceremoniarum Ecclesiasticarum, In præcipuis ANNI SOLENNITATIBUS Usurpari præscriptarum, uali & Antiphonario Romano, juxta usum Diœcesis Strigoniensis, laudabiliq; passim per Hungariæ regnum observatione collectarum. Autoritate Celissimi, ac Reverendissimi Principis, ac Domini, Domini GEORGIJ SZELEPCHE-NY... Per R.P. NICOLAUM AUGUSTINUM Ab Immaculata Conceptione B.V.M.S.P.S. in Usus Villanorum Oppidanorumq; Chororum. VIENNÆ AUSTRLÆ, Typis Joannis Christophori Cosmerovij, Sac. Cæs. Majest. Typographi Aulici, 1681.</i>
Holan 1694	<i>CAPELLA REGIA MUSICALIS. Kaple Kráľovská Zpěwnj a Muzykálnj w Ržeči a gazyku Českém Swato-Wáclawském... To gest: Kancyonál A Knjha Zpěwnj Na wssechny Swátky a Slawnostj Wegročnj Nynj w nowě wy-daná: S obwzlástnj powolenjm potvrzenjm a schwálenjm; Wysoce Oswjc:</i>

²³ Skratky nemeckých prameňov uvádzame podľa bibliografie DKL. Porovnaj: AMELN, Konrad – JENNY, Markus – LIPPHARDT, Walther: *Das deutsche Kirchenlied. Verzeichnis der Drucke von den Anfängen bis 1800*. Kassel; Basel; Tours; London : Bärenreiter, 1975 (RISM BVIII/1).

- a Neydüstogněssýho Knížete pána Pána JANA FRIDRICHA Arcy-Biskupa Pražského... Od Wáclawa Karla Holana Rowenského Wyhradnjho Kostela Wyssehradského Kapelmistra. v Starém Městě Pražském w Welké Karlowé Kollegi v Giřjho Labauna. Léta od Porodu Panenského 1693. (1694)*
- CS 1696 *Cithara Sanctorum... w Lewoči 1696.*
- Božan 1719 *Slawicek Rágský Na Stromě žiwota Sláwu Tworcy Swému Prospěwugjý... Od Dwogi Cti hodného Kněze Jana Joseffa Božana Faráře Chraustowského... Wytisštěný w Hradcy Králowé nad Labem u Wáclawa Tybély 1719.*
- Hollý 1804 *Nábožné katolické pesničky o tagemstwach wíri a Swatích Božích k Službám bozkím na rozličné Roka Časy a Příhodi prisluchagící. K rozmnožení Sláwi Božej a k duchownému prospechu werících Duši w gedno zebnané, a znowu na Swetlo wydané. Z milostiwého Rozkazu Geho Excellencie Nagoswiťenegssího Pána Pána Franciška XAV. FUCHS z Milosti Bozkég Nitránského Biskupa. W Trnawe, witlačené u Wáclawa Gelínka Křihť. R. 1804.*
- Fialka 1807 *Figálka Ljbežneg Wuně, aneb Rozličné Pjsně, take dodáwagu se widané Články Wjri, Naděge, a Lásky, neb Pjseň k negswétegssj Oběti nowozákone, gakž pri nowém sporádánj Služeb Božjch k wsseobecnému Vžjwánj predepsaná gest. Po Páti krát na swetlo widána. [b.m.] 1807.*
- Knapp 1838 *Spůsob pred= i popolodních Službi Bozkích pre Lud krestansko=katolický s doloženímá w obecňích Potřebách Modlitbami a Pěsnami. Zbral, napravil a rozmnožil Anton Knapp, Farár krupanský. S powolením duchownég Wrchnosti. W Trnawe, Nákladem a litterami Gána Krst. Gelínka. 1838.*
- VF 1847 *Welka Figalka libežneg Wuňe, aneb rozlične Pisně: při Mši swateg, pred a po kazaňím, Adwentne, po Litaniach, na Čas Božího Narození, na nowí rok, Postne, o Wzkřišení, o Zeslaňi Ducha Swateho, o Sw. Trogici, o welebneg Oltarneg Swatosti... k wšeobcnemu Užíwání, obsahugica. W Lewoči Pismem Jana Werthmüllera a Sina. 1847.*
- RadlinskýNV *Nábožné Wýlewy srdce katolického krestana. W Budíne 1850. Tiskem Martina Bagó.*
- MML Ed. Hung. 1853 *Manuale musico-liturgicum... Editio latino-hungarica. Eger 1853*
- GR *Graduale Romanum*
- AR *Antiphonale Romanum*

OBRAZOVÁ PRÍLOHA

Obr. 1: Titulná strana latinsko-slovenskej edície *Manuale*. Exemplár z knižnice ÚHV SAV

Sacerdos 
Pax vo-bis e-go sum. Al-le-lu-ja.

Chorus. 
No-li-te ti-me-re, Al-le-lu-ja.

Et eadem verba bis adhuc repetit Officians semper altius elevando vocem: et Chorus simili tono respondet.

Tandem alta voce incipit Officians Cantum Paschalem lingua Vernacula: „Pán Ježíš Kristus atd. Cantoribus prosequentibus, Alleluja.

A ty isté slová opakuje dva raz vždy vyšším hlasom, a Ebor odpovedá tým samým spôsobom.

Potom knaj povznesejším hlasom zaspieva Piesň Velikonočnú: „Pán Ježíš Kristus“ atd. a Ebor pokračuje ďalej: Alleluja atd.

Sacerdos. 
Pán Je-žíš Kri-stus vstal zmrtvých.

Chorus. 
1. Pán Je-žíš Kri-stus vstal zmrtvých, Al-le

Organo. 

lu-ja, chváľme Boha, Boha své-ho



2. K potešení lidí hříšných, Alleluja, chváľme Boha, Boha svého.
3. Ktorý smrť ťažkú podšľapil, Alleluja, chváľme atd.
4. Aby nás biednych vykúpil, Alleluja, atd.

Obr. 2: Duchovná pieseň Pán Ježíš Kristus vstal zmrtvých v Žaškovského Manuale

26

48. NA SKRIŠENÍ KRISTA PÁNA PRI PRÓWOĎE.

Spew. Wi - taz Kristus z Mrt - vých stá - vá, Al - le - lu - ja,

Prówod Organa.

nech je Chvála Bo - hu da - ná.

49. NA SLAVNOST SKRIŠENĀ KRISTA PÁNA.

Obr. 3: Organový sprievod Martina Eliáša k duchovnej piesni *Vítaz Kristus z mrtvých stává* (tlač Viedeň, 1847)

Piesne velikonočné.

Na Vzkriesenie.

73. Prvá.

1. Vítaz Kristus z mrtvých vstá - va!

Al - le - lu - ja, nech sa chvála Bohu vzdá - va.*

Medzihra.

2. Vykúpenie dokonáva, Alleluja atď.

*) Aleluja: Chváľme Boha, Boha svojho.

Obr. 4: Organový sprievod k piesni *Vítaz Kristus* v Katolíckom spevníku Jána Egryho (tlač Brno, 1865)

Antiphonae Marianae.

Alma Redemptoris Mater.

Dicitur a Vesperis Sabbati ante Dominicam || *Epizema sa od 1. Nespior prvej Nedele Advent- nej, až do Promnie, čili Dčistovania P. Marie.*

Al-ma Re-dem-pto-ris Ma-ter, quae per vi-a coe-li,

por-ta manes et stella ma-ris, suc-cur-re ca-den-ti.

Surgere, qui curat populo; tu quae genuisti, natura mirante, tuum — sanctum Genitorem.

Virgo prius, ac posterius, Gabrielis ab ore; sumens illud Ave, peccatorum miserere.

V. Angelus Domini nunciavit Mariae. R Et concepit de Spiritu Sancto.

Oremus, Gratiam tuam, quaesumus Domine, mentibus nostris infunde: ut, qui Angelo nunciante Christi Filii tui incarnationem cognovimus, per passionem ejus, et crucem ad resurrectionis gloriam perducamur. Per eundem Christum Dnum nostr. R. Amen.

(A 1. Vesperis Nativitatis, et deinceps).

V. Post partum Virgo, inviolata permansisti. R. Dei Genitrix intercede pro nobis.

Oremus, Deus, qui salutis aeternae, Beatae Mariae Virginitate foecunda, humano generi praemia praestitisti: tribue quaesumus: ut ipsam pro nobis intercedere sentiamus, per quam meruimus auctorem vitae suscipere, Dominum nostrum Jesum Christum Filium tuum. R. Amen.

Tá samá Antiphona, (na Notu jak powyšie).

1. Slavná Matko Spasitela, Rodičko Biskupitela, hviezdo na mori sa šveješ, svet padáci pozdvihuješ.

2. Prirodzenosť sa defila, keď v lúne svojej povolila, na Anjelské pozdravenie, Syna Božieho vtelenie.

KLAVÍR V ŽIVOTE A TVORBE VILIAMA FIGUŠA-BYSTRÉHO

MARIANNA BÁRDIOVÁ

*PhDr. Marianna Bárdiová, PhD.; Ortútska cesta 74, 974 05 Malachov;
e-mail: m.bardiova@gmail.com; bardiova@hotmail.com*

ABSTRACT

The piano had an important status in the life and music of Viliam Figuš-Bystrý (1875–1937). The instrument accompanied him all through his life, and almost every day he played for enjoyment and for purposes of study and composition. In the places where he held professional positions, besides performing as choirmaster and conductor he also accompanied singers and instrumentalists. He also played as a member of the chamber groupings which he himself formed and for which he adapted works principally from the repertoire of European classicism and romanticism. In the conformation of his work there are also compositions for piano – dances, compositions for children and youth, and the *Sonata in the Doric Scale*, op. 103. His repertoire and his own compositions complement our findings on the technical and expressive maturity of Figuš as a performer, and also as a composer who took the compositional resources of late romanticism and expressionism as his starting-point, but relocated them in the style of musical symbolism and the Secession. Figuš's piano work, extant programmes of events, and his personal diary round off the hitherto-received picture of the composer and of the musical taste and production of his time.

Keywords: Viliam Figuš-Bystrý, piano, music events, composition for piano, symbolism, Secession

Poznanie a pochopenie hudobnej tvorby ktoréhokoľvek skladateľa nie je možné bez poznania a pochopenia doby, v ktorej žil, jeho životných osudov, inšpirácií a estetických názorov. Pri mnohých osobnostiach je možné tieto aspekty dedukovať len zo samotných diel a skromných sekundárnych prameňov, avšak v prípade Viliama Figuša-Bystrého sa môžeme oprieť o jeho bohaté zápisy v denníku, ktorému sa od študentských čias až do smrti zveroval s príhodami, radosťami, starosťami, láskou, spoločensko-politickými postrehmi, so zážitkami a náladami z výletov do milovanej prírody, občasne aj s dojmami a hodnotením hudobných diel, ktoré mal možnosť počuť. V záplave

poznámok týkajúcich sa bežných udalostí, priateľských stretnutí a problémov sú práve záznamy o hudbe, klavírnej produkcii, štúdiu notového materiálu a vlastnej tvorbe pomerne nekonkrétne. Len zriedka uvádzal mená skladateľov, ktorých diela študoval, videl, počul, alebo si prehrával na klavíri.¹ Najčastejším znením zápisov je informácia, že si hral na klavíri sám alebo štvorručne s priateľmi, bavili sa pri klavíri dlho do noci, prepisoval si noty, na návštevách u rozličných skladateľov a hudobných osobností sa zhovárali o hudbe a vymieňali si názory.² Okrem samotných klavírných skladieb a denníka sa tak dôležitým zdrojom informácií stávajú aj ďalšie pramene – Figušove autografické úpravy diel skladateľov európskeho baroka, klasicizmu a romantizmu,³ programy kultúrnych podujatí, informácie v dobovej tlači a ďalšie dokumenty.

Klavírnou tvorbou Viliama Figuša-Bystrého sa analyticky zaoberal Igor Tvrdoň na konferencii k storočnici skladateľa v roku 1975 a Jana Škvarková z pohľadu umeleckej interpretácie na seminári v roku 2000.⁴ Svoj príspevok som koncipovala v troch častiach. Prvá časť sa venuje postaveniu klavíra vo Figušovom živote, druhá časť Figušovi ako klaviristovi a tretia jeho klavírnej tvorbe. Prirodzene to vyplynulo z poznania, že klavír zohrával v jeho každodennom živote dôležitú úlohu a aj v štruktúre svojej tvorby mu vyhradil primerané miesto.

Klavír v živote Viliama Figuša

V čase Figušovho detstva bola hudba a spev neodmysliteľnou súčasťou výchovy detí v meštianskych rodinách. Nebolo tomu inak ani v jeho rodine. Matka Františka, rod. Heinleinová, hrávala na klavíri a viedla k tomu aj svojich troch synov. Celoživotnou

¹ BÁZLIK, Jaromír: Z denníka Viliama Figuša-Bystrého. In: LENGOVÁ, Jana (ed.): *Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe*. Banská Bystrica : Nadácia Jána Levoslava Bellu, 1998, s. 175-183.

² a) Denník Viliama Figuša-Bystrého, prvý zápis 28. 8. 1889, posledný zápis 10. 5. 1937, 61 zošitov. In: Slovenská národná knižnica – Literárny archív Martin (SNK LA). Do konca októbra 1918 si denník písal v maďarskom jazyku, potom v slovenčine.

b) BÁZLIK, Jaromír: Denníkové zápisky Viliama Figuša-Bystrého. Preklad z maďarského jazyka do slovenčiny (1889 – 1918), 7 zošitov. In: Štátna vedecká knižnica – Literárne a hudobné múzeum Banská Bystrica (LHM BB), ev. č. 11669 – 11675.

³ BÁRDIOVÁ, Marianna: Novoobjavené rukopisy Viliama Figuša-Bystrého. In: Hostovecká, Nata (ed.) *Literárno-hudobné Pohronie* č. 14. Banská Bystrica : Literárne hudobné múzeum, 1983, s. 18-32. Príspevok informuje o autografoch skladateľa, ktoré som pri výskume našla v archíve Evanjelickej cirkvi a. v. v Banskej Bystrici a uvádza ich zoznam. Deponované sú v LHM BB. Tiež BÁRDIOVÁ, Marianna: Novoobjavené rukopisy Viliama Figuša-Bystrého. In: *Hudobný život*, roč. 13, č. 4, 1981, s. 8.

⁴ a) TVRDOŇ, Igor: Klavírna tvorba. In: DOBRÍK, Dušan (zost.): *Viliam Figuš-Bystrý 1875/1975: Zborník materiálov z konferencie a iných podujatí konaných v dňoch 24. – 26. apríla 1975 v Banskej Bystrici pri príležitosti 100. výročia narodenia skladateľa*. Banská Bystrica : Literárne a hudobné múzeum, 1976, s. 35-46.

b) ŠKVARKOVÁ, Jana: Interpretačný pohľad na klavírne dielo V. Figuša-Bystrého. In: BÁRDIOVÁ, Marianna (ed.): *Viliam Figuš-Bystrý (1875 – 1937): Zborník referátov zo seminára, ktorý sa uskutočnil 28. apríla 2000 v rámci XXII. ročníka Festivalu zborového spevu Viliama Figuša-Bystrého v Banskej Bystrici*. Banská Bystrica : Štátna vedecká knižnica – Literárne a hudobné múzeum, 2002, s. 37-41.

laskou a priam životnou potrebou sa však stal najstaršiemu – Viliamovi. Svoj vzťah ku klavíru pekne vyjadril vo svojom denníku v čase pôsobenia vo Zvolenskej Slatine 18. 10. 1895, kde žil ešte ako slobodný mladý človek: „Bavím sa a osviežujem pri klavíri, ktorý mi je priateľom, kaviarňou i zábavným miestom, nahrádza mi umelecké podujatia i telocvik. Je mi viac než púhy nástroj. [...]“⁵ O tom, ako svoj klavír bytostne potreboval, svedčí aj ďalší záznam v denníku z 3. apríla 1896: „Veľký piatok, deň vážnych úvah. Klavír som zatvoril. Nehral som a ešte aj kľúč od klavíra som odložil, aby ma nepokúšalo. [...]“⁶

Klavírnej hre sa začal učiť ako sedemročný, o čom sa zachoval jeho zápis na titulnom liste *Klavírnej školy* od Johanna Koschiera: „Z tejto knihy som sa začal učiť klavíru r. 1882. v júli, a z nej sa učili všetky naše deti. Viliam Figusch-Bystrý.“⁷ Toto štúdium u Palmy Draskóczyovej mu zrejme financoval krstný otec Pavol Heinlein, matkin brat, pretože po jeho smrti (1885) ho musel prerušiť. Po čase sa však pravdepodobne k systematickému štúdiu klavírnej hry vrátil, aj napriek finančným problémom, ktoré rodine spôsobila otcova dlhotrvajúca choroba. Otec 2. januára 1888 ako 52-ročný zomrel a mladý Figuš musel odísť z gymnázia a nájsť si takú školu, ktorá by mu v budúcnosti zabezpečila stále platené miesto, aby mohol finančne zabezpečiť matku a dvoch mladších bratov. Rozhodol sa pre učiteľské povolanie, ktoré bolo spojené aj s hudbou.

Počas štúdia na učiteľskej preparandii v Banskej Štiavnici v rokoch 1889 – 1893 si vyhľadával také podnájmy, v ktorých bol k dispozícii klavír. Najprv býval u Schwattkovcov, kde s domácim, ktorého volal „bácsi Schwatt“, hrávali aj štvorročne. Už prvý deň po nastahovaní sa 28. augusta 1889 si štrnásťročný mladík do denníka napísal, že mu bolo smutno a hral si na klavíri.⁸ V septembri 1892 sa s dvomi spolužiakmi nasťahovali do nového podnájmu bez klavíra, ale domáci zariadil dovoz požičaného nástroja, za ktorý si platili 3 zlatky mesačne. Okrem toho Figuš chodieval hrať na klavíri aj do školskej hudobnej siene a v kostole cvičil hru na organe. Voľný čas počas tohto štúdia si Figuš vyplňal činnosťami, ktoré zostali jeho záľubou po celý život – chodil do prírody, v zime sa korčuľoval, v lete plával, zbieral a katalogizoval minerály, rastliny a motýle, maľoval, vyrezával z dreva rozličné úžitkové predmety, ktoré potom daroval, viazal si knihy, čítal, prepisoval noty, študoval harmóniu a skladby iných autorov, a predovšetkým si hral na klavíri.⁹

K domácim chodievali návštevy, počas ktorých im musel hrať. Aj keď nerád robil len zvukovú kulisu, keď sa hostia rozprávali alebo spievali, dobre mu padlo pohostenie – dobrý olovrant i večera. Keď zistili, že je dobrým klaviristom, začali si ho volať aj do

⁵ BÁZLIK, Ref. 2b). 2. zošit, ev. č. H-11670, s. 62. Jaromír Bázlik pri preklade z maďarčiny použil slovo „púhy“ zrejme vo význame „obyčajný“.

⁶ BÁZLIK, Ref. 2b). 2. zošit, ev. č. H-11670, s. 75.

⁷ KOSCHIER, Johann: *Elementar-Schule für das Pianoforte-Spiel vom ersten Anfang bis zum Scalen Studium*. Budapest : Friedrich Pirmitzer, tlač Leipzig : Engelmann&Mühlberg, č. platne 1 [ca 1875]. Titl. list. In: LHM BB, ev. č. H-852.

⁸ BÁZLIK, Ref. 2b). 1. zošit, ev. č. H-11669, s. 4.

⁹ Počas pôsobenia vo Zvolenskej Slatine dňa 30. 8. 1895 v denníku uviedol konkrétny údaj, že si robil výpisky z Abrányiho náuky o harmónii. BÁZLIK, Ref. 2b). 2. zošit, ev. č. H-11670. Dá sa predpokladať, že mal k dispozícii prvé alebo skôr druhé doplnené vydanie učebnice harmónie Ábrányi, Kornél: *Elméleti s gyakorlati összhangzattan (Harmonie-Lehre)*. Budapest : Franklin Társulat, 1881. I. – XII. 343 s. Második bővített kiadás.

iných domácností na rozličné posedenia, stretnutia a rodinné oslavy. Niekedy sa pridala aj jeho priateľ a spolubývajúci Ján Kneppo, s ktorým hrávali štvorročne. Chodieval tak k miestnemu evanjelickému farárovi Viliamovi Händelovi, k notárovi a do ďalších meštianskych rodín. Privyrábal si aj menšími opravami a ladením klavírov a súkromnými hodinami hudby, hry na klavíri alebo doučovaním slabších žiakov. Počas prázdnin v Banskej Bystrici sa doma tiež musel predvádzať hrou na klavíri pred návštevami.

Cez prázdniny po druhom ročníku dostal od riaditeľa školy povolenie suplikovať,¹⁰ pričom prešiel vlakom, pešo alebo príležitostne na voze 14 žúp. Niekde ho prijali srdečne a pri vyberaní peňazí mu pomohol miestny ev. farár, učiteľ alebo notár, prenocovali ho, nachovali, ale stalo sa, že musel prespať hladný na železničnej stanici a čo vybral, mu nestačilo ani na lístok na vlak. Najviac mu však chybal klavír. O ceste z Humenného do Kladzian v okrese Vranov nad Topľou si 24. júla 1891 do denníka napísal:

„Dopoludnia som suplikoval a nazbieral 3.40 zl., čo je vari dosť v tomto mestečku. Potom som sa vybral pešo smerom na Vranov. Z vršku som sa ešte obzrel späť na Humenné, videl som dve hradné zrúcaniny Barkó a Jeszené [hrady Brekov a Jasenov = pozn. autorky]. Bol to krásny pohľad, že som sa len ťažko s ním rozlúčil. Od Závadky do Polyánky [Tovarnianska Polianka = pozn. autorky] som sa odviezol za 3 krajciare na jednom voze. Potom som išiel ďalej pešo do Kladzian. Tu ma na fare pekne prijali a pohostili haluškami. Veľmi mi ale prišlo ľúto, keď som videl, že majú klavír a nemohol som si zahrať. Na celej suplikácii som hral iba v Nagyvárade [Veľký Varadín = pozn. autorky], a ja sa neopovážim sadnúť ku klavíru, ak ma k tomu nevyzývajú tu sa to nestalo. [...]“¹¹

Počas suplikovania v lete 1892 pobudol koncom júna pár dní v Sarvaši, kde si mal možnosť pozrieť operety J. Offenbacha *Krásna Helena* a *Netýkavka* (Nebántsvirág, Mamzelle Nitouche) od F. Hervého v podaní divadelného súboru. Ich hudba sa mu páčila.¹² Začiatkom júla bol v Slovenskom Komlóši a do denníka si napísal: „Dobre mi padlo, že som si mohol zahrať na klavíri, veď som bol zvyklý hrať každý deň.“¹³

Okrem klavíra a organa sa v tomto období začal učiť hrať aj na husliach, čo bola jeho dávna túžba, ale aj na kontrabase, aby mohol hrať v študentskom orchestri, ktorý dirigoval Otto Bender. Z toho však zakrátko zišlo a neskôr sa začal venovať hre na violončele. Požičiaval si tlačené skladby pre klavír a opisoval ich, pretože si ich nemohol dovoliť kúpiť. Keď však tlačou vyšla polka *Virágcsóhor* od jeho učiteľa hudby a spevu Gejzu Moesza, kúpil si ju a hneď si ju doma zahral. Niekoľko mesiacov bol aj zbornajstrom školského spevokolu, pre ktorý rozpisoval noty. Po čase sa tejto funkcie vzdal, pretože ho unavovala námaha so žiakmi, ktorí nepoznali noty a obmedzovalo ho to v osobnom hudobnom rozvoji a štúdiu.

Po ukončení štúdia v Banskej Štiavnici v júni 1893 začal pôsobiť ako učiteľ a organista v rozličných obciach – v Piliši pri Budapešti (1893), v Ostrej Lúke (1893 – 1895), vo Zvolenskej Slatine (1895 – 1903) a v Padine vo Vojvodine (1903 – 1906). V januári 1907 sa vrátil do rodnej Banskej Bystrice. Vo Zvolenskej Slatine si chcel zadovážiť nový klavír, pretože starý z domova mu už nevyhovoval. Podarilo sa mu ho predať učiteľovi Šiškovi z Malej Slatiny za 30 zlatých. Nový nástroj za 500 zlatých si bol vybrať v Bu-

¹⁰ Vyberanie peňažných darov pre školu a školskú jedáleň v župách Rakúsko-uhorskej monarchie.

¹¹ BÁZLIK, Ref. 2b). 1. zošit, ev. č. H-11669, s. 41.

¹² BÁZLIK, Ref. 2b). 1. zošit, ev. č. H-11669, s. 69, zápis z 29. 6. 1892.

¹³ BÁZLIK, Ref. 2b). 1. zošit, ev. č. H-11669, s. 71.

dapešti. Peniaze si vďaka dvom ochotným ručiteľom mohol požičať z banky a splácal ich celých päť rokov. 19. marca 1900 sa zveril svojmu denníku: „Klavír je konečne môj, – dlžoba je vyplatená, veľká ťažoba zo mňa spadla.“¹⁴

Aj keď na prvom poste pôsobil len dva mesiace a zistil, že postavenie učiteľa je ťažké a zle ohodnotené, pri odchode z Piliša si zaznamenal: „Ale učiteľská dráha je predsa pekná a keby som sa ešte znova narodil, išiel by som za učiteľa.“¹⁵ Učiteľské povinnosti si na každom pôsobisku spríjemňoval hlavne hudbou a hrou na klavíri. Po príchode do Zvolenskej Slatiny si do denníka zapísal:

„[...] Mama sa stretla vo Zvolene s viacerými našimi známymi z Ostrej Lúky. Banujú vraj za nami a menovite ženský svet ľutuje že je koniec večerom pri klavíri. Nový učiteľ sa im nepáči. Teraz už len sám prežívam takéto večery. Mama ide včasnšie spať a poslucháčov nemám.“¹⁶

Aj tu sa to čoskoro zmenilo a niekedy mal viac poslucháčov, než by si sám želal. V Slatine sa začal zaoberať zápisom a harmonizáciou ľudových piesní a pri tejto práci bol najradšej sám. Všetky skladby, ktoré mal hrať na organe, pripravoval pre svoje spevácke zbory, upravoval pre husle a klavír či sláčikové kvarteto na domáce muzicovanie alebo neskôr v Banskej Bystrici pre väčšie obsadenie určené na verejnú produkciu, si najprv prehrával na klavíri. Hral ich však aj známym na návštevách alebo pri domácych koncertoch s priateľmi. Vo Zvolenskej Slatine si začiatkom decembra 1895 podľa vlastných slov ohnivo hral na klavíri pieseň *Hrad prepevný* a veľký zbor z opery *Hugenoti* od Giacoma Meyerbeera, ktorý je štylizáciou tejto piesne, preto ho veľmi zaujal.¹⁷ O dva roky neskôr zbor upravil pre slávnosť reformácie pre miestny spevokol.¹⁸ Počas slatinského pôsobenia sa 20. januára 1901 oženil s dcérou evanjelického učiteľa v Dobrej Nive Elenou Bernáthovou. Po mnohých rokoch, keď mu domácnosť viedla matka, sa mladá rodina osamostatnila a večery už potom spoločne s Ilonkou trávili pri rozhovoroch, čítaní kníh a pri hudbe. V jeden večer jej prehral svoju najmilšiu kompozíciu – operu *Faust* od Ch. Gounoda. Videl ju v Budapešti a natoľko sa mu zapáčila, že si kúpil klavírny výťah a často si z neho s pôžitkom hrával. Počas hrania si čítali aj libreto a pri troche fantázie sa cítili ako v opere.¹⁹ Inokedy jej zase zahral celú Verdiho operu *Rigoletto*.²⁰

V Padine a okolí si našiel nových známych, s ktorými sa často stretávali a vždy im rád hral na klavíri. Počas teplých mesiacov doma podvečer hrával pri otvorených oknách a prechádzajúcim sa ľuďom robil promenádne koncerty. Mnohí ho cielene chodili počúvať. S novými priateľmi si tu rád zahral štorručne na klavíri, ale aj v rozličnom inom obsadení. S Nikolom Zsolnayom a Jánom Jedličkom si pri ich návšteve u Figuša zahrli v zostave flauta, klavír a violončelo a ako sa sám vyjadril, hrali, len sa tak ozývalo. Zakrátko si s Jedličkom, Poničanom a Spitzerom založili kvarteto, s ktorým si hrá-

¹⁴ Ručiteľmi na pôžičku mu boli Fuchs z Môťovej a farár Brix z Veľkej (Zvolenskej) Slatiny. Citát z denníka BÁZLIK, Ref. 2b). 3. zošit, ev. č. H-11671, s. 62.

¹⁵ BÁZLIK, Ref. 2b). 2. zošit, ev. č. H-11670, s. 22.

¹⁶ BÁZLIK, Ref. 2b). 2. zošit, ev. č. H-11670, s. 62, zápis 18. 10. 1895.

¹⁷ BÁZLIK, Ref. 2b). 2. zošit, ev. č. H-11670, s. 64 a 67.

¹⁸ BÁZLIK, Ref. 2b). 2. zošit, ev. č. H-11670, s. 117, zápis z 30. 10. 1897.

¹⁹ BÁZLIK, Ref. 2b). 3. zošit, ev. č. H-11671, s. 92, zápis z 12. 2. 1901.

²⁰ BÁZLIK, Ref. 2b). 3. zošit, ev. č. H-11671, s. 110, zápis zo 7. – 11. 12. 1901.

vali len pre svoje potešenie. Jediný, aj to nekonkrétny záznam týkajúci sa repertoáru, je z 8. – 10. 7. 1904, keď si Figuš zapísal, že kvôli veľkým horúčavam je cez deň len v izbe, hrá, komponuje a pre kvarteto zostavuje opernú zmes. Zaujímavým zážitkom bolo preňho stretnutie s organistom Dezső Zsirossom (1885 – 1945), vtedajším študentom Hudobnej akadémie v Budapešti, ktorý bol na návšteve u príbuzných notárovcov v Padine v auguste 1904. Figuš denne počúval jeho hru na klavíri na fare, ale aj výbornú hru na organe v kostole, kde hral fúgy, sonáty a iné skladby.²¹

Počas pôsobenia v Padine zažil Figuš svoje prvé dve najvýznamnejšie hudobné udalosti. Jednou bolo vydanie cyklu 25 piesní pre spev a klavír *Slovenské ľudové piesne*, op. 28 (Veľká [Zvolenská] Slatina) v Prahe v roku 1906:

„[...] Večer v Lajosfalve mi boli Faklovci gratulovať k meninám. Medzitým mi Ilonka povedala, že mám na pošte nejaký balík z Prahy. Hneď som vedel, že to môžu byť len moje slovenské piesne, a preto, hoci aj neskoro, utekal som na poštu a poštmajster mi balík vydal. Netrpezlivo som ho rozbalil. Konečne som mal v rukách prvý tlačенý exemplár môjho diela. Dosiahol som to po desaťročnom úsilí. Vystrojenie diela je pekné, milé. Keďže bol práve u mňa Bukva, jeden výtlačok som mu daroval. A hneď som si doma prehrál na klavíri celé dielo od začiatku do konca.“²²

Aj na ďalší deň sa tešil z tohto dielka. Druhou udalosťou bola premiéra jeho balady pre sóla, mužský zbor a symfonický orchester *Rákocziné*, op. 31 (Pani Rákocziová) na text Jánosa Aranya 7. decembra 1906 vo Veľkom Bečkereku (Nagybecskerek, dnes Zrenjanin). Účinkovali traja sólisti, 20-členný spevokol a asi 25-členný orchester. Dirigoval Imre Ripka (1878 – 1939). Svoje pocity si zapísal do denníka:

„[...] V napätí som očakával začiatok skúšky a keď orchester začal úvodné taktý, cítil som naplnenie mojich túžob. Počúval som moju skromnú skladbu so sláčikami, dychovými nástrojmi aj so zborovým spevom – aký celkom iný dojem to bol pre mňa, než keď som si skladbu prehrával na klavíri. Bol som samé ucho. Zbadal som síce aj niektoré chyby, ale vcelku skúška vyznela uspokojivo. Po skončení skladby mi mnohí gratulovali. Ak aj uvedenie skladby nebude mať pre mňa finančný efekt, uspokojí ma vedomie, že som na poli hudby predsa len k niečomu dospel. [...] A jedno zaujímavé zoznámenie s prvým huslistom orchestra, bol to Mikuláš Schneider Trnavský, niekdajší poslucháč budapeštianskeho, viedenského a pražského konzervatória, ktorý má skvelú zbierku slovenských ľudových piesní. Veľmi som sa potešil tomu zoznámeniu. Keby som sa s takýmito ľuďmi viacej mohol stykať, ďalej by som bol s mojou hudbou.“²³

Okrem konkrétnych skladateľov a diel, ktoré som dosiaľ spomenula, treba uviesť, že od študentských čias využíval Figuš každú možnosť navštíviť hlavne operné predstavenia a koncerty. V rokoch 1893 – 1896 v Budapešti videl opery *Predaná nevesta* (B. Smetana), *Lohengrin* (R. Wagner), *Figarova svadba* (W. A. Mozart), *Trubadúr*

²¹ BÁZLIK, Ref. 2b). 4. zošit, ev. č. H-11672, s. 46, zápis zo 14. – 16. 8. 1904.

Antalffy-Zsiross Dezső (24. 7. 1885, Nagybecskerek – 29. 4. 1945, Denville), maďarský organista a skladateľ, vyštudoval na Maďarskej kráľovskej hudobnej akadémii v Budapešti. Dostupné na internete: <http://hu.wikipedia.org/wiki/Antalffy-Zsiross_Dezs%C5%91>[cit.2013-10-15]>

²² BÁZLIK, Ref. 2b). 5. zošit, ev. č. H-11673, s. 30, zápis z 27. 12. 1906.

²³ BÁZLIK, Ref. 2b). 5. zošit, ev. č. H-11673, s. 27. V denníku Figuš uviedol aj priezvisko dirigenta Ripku. Informácie o dirigentovi dostupné na internete: <<http://www.muemlekem.hu/hatareset/Kuzdosportok-Otthona-Nagybecskerek-2256>>[cit.2015-06-12]>

a *Rigoletto* (G. Verdi), *Hugenoti* (G. Meyerbeer), *Fidelio* (L. v. Beethoven, dirigoval Michael Balling) a ďalšie. Okrem toho si v tomto období rád hrával aj skladby Felixa Mendelssohna-Bartholdyho a sonáty Ludwiga van Beethovena, najmä *Sonátu č. 14* cis mol „Quasi una fantasia“, op. 27 č. 2. V Padine svojim priateľom Faklovi a Paulínymu na Veľký piatok 21. apríla 1905 prehrával na klavíri Haydnovo oratórium *Stvorenie* a skladbu *Sedem posledných slov nášho Spasiteľa na kríži*, pretože tieto diela možno skutočne precítiť len v tento deň.²⁴

Kvôli poznaniu Figušovho hudobného vkusu treba doplniť aj ďalších skladateľov a diela, ktoré poznal, študoval a ktoré vplývali na formovanie jeho estetického cítenia a vlastnú tvorbu. Pracovné cesty do Prahy využíval na stretnutia s hudobnými osobnosťami a návštevy hudobných produkcií. V roku 1921 sa tak zoznámil s dirigentom Václavom Talichom, ktorý mu sľúbil zaradiť do koncertov Českej filharmónie suitu *Z mojej mladosti*. O rok neskôr ako člen poroty prehliadky speváckych zborov získal ďalšie cenné kontakty so zborovými dirigentmi, skladateľmi a navštívil svojho rovesníka Josefa Suka (1874 – 1935).²⁵ Počas trojmesačného tvorivého a študijného pobytu v Prahe začiatkom roku 1924 sa Figuš zoznámil s množstvom diel európskych skladateľov, ale s mnohými sa aj osobne stretol, vymieňal si názory na hudbu a s niektorými konzultoval časti svojej opery *Detvan*. Aby si mohol diela vypočuť aj viackrát, okrem koncertov a operných predstavení absolvoval aj dopoludňajšie a popoludňajšie skúšky, kde sa potom rozprával s dirigentmi a hudobníkmi. Z tvorby Bedřicha Smetanu ho okrem opery *Predaná nevesta* oslovila aj *Hubička* a celý cyklus symfonických básní *Má vlast* a kantáta *Česká píseň*. Výhrady mal k libretám opier *Braniboři v Čechách* a *Dalibor*. Pochvalne sa vyjadril o *Rekviem* a operách *Rusalka* a *Šelma sedlák* od Antonína Dvořáka. Vypočul a pozrel si aj ďalšie diela – operu *Srdce* od Bohuslava Foerster, balet Oskara Nedbala *Z pohádky do pohádky*, melodrámu Zdeňka Fibicha *Námluvy Pelopovy* a symfonickú báseň *Pan* od Vítězslava Nováka. Bol aj na koncerte uvádzajúcom diela R. Karela, A. Hábu, P. Hindemitha, A. Rolanda-Manuela, E. Tocha, R. Rétiho a H. Kaminského, pozrel si operu Franza Schreckera *Der Schatzdräber*. Niektoré diela ho zaujali modernosťou, avšak zväčša sa so smerovaním od klasickej akordickej harmónie k disharmónii až kakofónii, k zvukovým a výrazovým efektom nestotožnil.²⁶ Nemalý vplyv mali naňho aj stretnutia s Béloom Bartókom v rokoch 1921 – 1923 v súvislosti s prevzatím Bartókovej zbierky slovenských ľudových piesní pre Maticu slovenskú. Ich spoločnou témou boli najmä ľudové piesne a ich umelecké spracovanie.

Na klavíri Figuš učil hrať aj všetky svoje deti. 1. septembra 1912 mal prvú hodinu so synom Vilkom. Pri tejto príležitosti si v denníku poznačil:

„[...] Chcel by som v ňom rozvinúť hudobné schopnosti. Iste je užitočné poznať zemepis alebo prírodopis ale najlepší duševný pôžitok dáva hudba, k nej sa utiekam vždy keď mi život trpkosti prináša, ona mi nahrádza spoločnosť prázdnych rečí, ona mi dáva zabúdať na mnohé nepríjemnosti. Lutujem tých, čo voľný čas trávia vysedávaním v kaviarni, o koľko krásnych zážitkov sú ukrátení! A koľkí sú medzi nimi čo hudbu podceňujú.

²⁴ BÁZLIK, Ref. 2b). 4. zošit, ev. č. H-11672, s. 57.

²⁵ MUNTÁG, Emanuel: *Viliam Figuš-Bystrý. Život a dielo (1875 – 1937)*. Martin : Matica slovenská, 1973, s. 15.

²⁶ BÁZLIK, Ref. 1, s. 177-179.

My muzikanti si viac ceníme spoločnosť Beethovena než výpary z vína, cigaretový dym a dlhé debaty o tom, či má pravdu Justh alebo Lukács. Nuž nech sa len takto bavia!²⁷

Figuš ako klavirista

Do roku 1907, keď sa Viliam Figuš vrátil do Banskej Bystrice, mala jeho hra na klavíri charakter domáceho „muzicírovania“. Pri klavíri komponoval, študoval diela iných skladateľov, hral si pre potešenie i zahnanie smútku a na obveselenie rodiny a priateľov. Dokladom toho, že pri klavíri začínali všetky jeho kompozície, je aj náčrt suity *Z mojej mladosti*, op. 56 pre veľký orchester. Často sa možno stretnúť s tým, že na noty využíval každú čistú stranu úradných tlačív, korešpondencie, aj listov od svojich detí, aby ušetril skromné prostriedky, ktoré mala jeho rodina k dispozícii.²⁸

Za svoje prvé verejné vystúpenie skromne považoval školské bohoslužby 6. decembra 1891, počas ktorých sprevádzal spev na harmóniu.²⁹ Ako evanjelický učiteľ a organista nadviazal v Banskej Bystrici kontakty s miestnymi hudobníkmi a učiteľmi a čoskoro sa aktívne zapojil do verejného kultúrneho života. Vedúcou hudobnou organizátorskou osobnosťou v druhej polovici 19. storočia v meste bol katolícky regenschori, skladateľ, mestský kapelník, dirigent a pedagóg Ján Egry (1824 – 1908). V poslednom období života mu v práci pomáhal skladateľ a dirigent Rudolf Adámy (1843 – 1917), ktorý po dirigentskom účinkovaní vo Viedni pôsobil od roku 1896 ako profesor gymnázia a regenschori v Banskej Bystrici. Figuš s ním zakrátko nadviazal spoluprácu pri organizovaní kultúrnych podujatí typu malomestských akadémií, večierkov a koncertov. Obnovil činnosť Evanjelického spevokolu, ktorý dirigoval až do svojej smrti a významne sa zaslúžil o vyplnenie evanjelického náboženského a kultúrno-hudobného priestoru v meste. Zároveň bol človekom, ktorý sa vďaka pevným morálnym zásadám bez ohľadu na dôsledky nebál stretávať s tými, ktorých si vážil, či to boli príslušníci iných konfesií a národností alebo za Rakúsko-uhorskej monarchie nežiaduci panslávi. Ochotne zastúpil na liturgii katolíckych organistov v meste a okolitých dedinách, účinkoval na podujatiach, ktoré organizoval katolícky spolok alebo židovský ženský spolok, po roku 1918 spolupracoval s Posádkovou hudbou pešieho pluku 26, s mestským divadelným združením, so spevokolom Smetana (1924 – 1938), ktorého dirigent Oto Řečinský a väčšina členov boli spočiatku Česi. V evanjelickom spevokole a komornom orchestrálnom združení, ktoré viedol, nerobil rozdiely medzi členmi rozličného spoločenského postavenia a postupne sa stal výraznou stmelujúcou osobnosťou v kultúrnej sfére mesta. Do roku 1918 zachovával lojalitu voči Uhorskému štátu, na verejnosti hovoril a vyučoval po maďarsky, ale cítil sa byť Slovákom. Aj preto sa po vzniku Československej republiky zapojil do činnosti Matice slovenskej a v októbri 1919 sa stal členom výboru Spolku slovenských umelcov.

Pre Evanjelický spevokol Figuš upravil viacero slovenských ľudových piesní a slovenské vlastenecké piesne, spevokol bol aj prvým interpretom viacerých zborov z jeho

²⁷ BÁZLIK, Ref. 2b). 6. zošit, ev. č. H-11674, s. 117, zápis z 1. 9. 1912.

²⁸ FIGUŠ-Bystrý, Viliam: *Z mojej mladosti*, skica, op. 56, autograf. In: LHM BB, ev.č. H-631. Na skicu skladateľ použil druhú, čistú stranu listu od dcéry z Bratislavy.

²⁹ BÁZLIK, Ref. 2b). 1. zošit, ev. č. H-11669, s. 54.

cyklu *Náboženské piesne*, op. 10 pre mužské, miešané alebo ženské zbory a cappella a 10 chorálov, op. 84 pre miešaný zbor a cappella. Do repertoáru zboru však patrili aj skladby J. L. Bellu, M. Schneidra-Trnavského, piesne a zbory slovenských skladateľov z obdobia národného obrozenia a vlastné zborové skladby. S týmto telesom účinkoval na mnohých náboženských večierkoch a reformačných slávnostiach, zvyčajne v evanjelickom chráme pri Lazovnej ulici alebo vo veľkej dvorane v Evanjelickom spolku na Hornej ulici v Banskej Bystrici. Konali sa priemerne štyrikrát ročne, k tomu však treba prirátat aj hudobné aktivity ďalších spomínaných spolkov a telies, ako aj koncerty hosťujúcich umelcov, ktorí si Figuš neraz prizvali na účinkovanie, takže v sezóne od jesene do jari mal desať aj viac verejných vystúpení.

V archíve Evanjelického a. v. cirkevného zboru v Banskej Bystrici sa zachovali Figušove autografické úpravy diel od skladateľov európskeho baroka, klasicizmu a romantizmu, ktoré dopĺňajú obraz o jeho hudobnej orientácii. Diela mu iste slúžili aj na štúdium kompozičnej práce a inštrumentácie jednotlivých autorov, ale súčasne ich zaradoval do programu verejných podujatí. V závere autografov si zvyčajne poznačil aj dátum spracovania diela, ktorý tu uvádzam v zátvorke. V jeho úpravách harmónium a klavír zohrávali dôležitú harmonickú a farebno-zvukovú funkciu a okrem posledných citovaných úprav v iných tieto nástroje nechýbali. Klavírny part zrejme komponoval pre seba, pretože na podujatiach ho zvyčajne aj hral. Pre flautu, husle, violončelo, harmónium a klavír upravil *Gavottu* od Ch. W. Glucka (15. 1. 1920), Schumannove *Lesné scény* pre klavír, op. 82 (21. 6. 1912) a suitu *Peer Gynt* od E. H. Griega (30. 10. 1914). Pri ďalších dielach pridával violu, ďalšiu flautu, sláčikové kvarteto, kontrabas alebo komorný sláčikový orchester a mužský alebo miešaný zbor: časti z oratória *Stvorenie* (13. 3. 1909) a orchestrálneho diela *Sedem posledných slov nášho Spasiteľa na kríži* (23. 4. 1920) od J. Haydna, skladby W. A. Mozarta *Adagio* (14. 10. 1908), *Ave verum corpus* (mieš. zbor, sláčikové kvarteto a organ, 7. 4. 1918) a *Hymnus* z opery *Čarovná flauta* (1. 12. 1909), časť skladby *Život cigánov*, op. 29 (23. 12. 1924) a *Detské scény*, op. 15 (21. 12. 1910 ?) od R. Schumann, *Jarná pieseň* od F. Mendellsohna-Bartholdyho (1909), časť z opery *Hugenoti* od G. Meyerbeera (19. 10. 1911). Paderewského *Menuet* op. 14, č. 1. upravil pre sláčikové kvarteto alebo komorný sláčikový orchester (4. 12. 1920, rovnako aj pieseň Carla Wilhelma *Die Wacht am Rhein* (21. 2. 1915). *Barcarolu* z opery *Hoffmannove poviedky* od J. Offenbacha spracoval pre chlapčenský zbor so sprievodom klavíra (1914). Pre miešaný zbor so sprievodom organa upravil zbor z hudby k divadelnej hre Jeana Racinea *Athalie* od J. A. P. Schulza (1922) a najväčšie obsadenie pre mužský zbor a symfonický orchester uplatnil pri zborovej skladbe F. Liszta *Rajnai bordal* (Pieseň rýnskeho vína, nedat.).³⁰

O dramaturgii spomínaných typov podujatí sa možno dozvedieť najmä z ich zachovaných programov a plagátov. Viliam Figuš-Bystrý na nich účinkoval ako dirigent, alebo na klavíri a harmóniu sprevádzal sólistov, najčastejšie spevákov a huslistov. O tom, že by vystupoval na verejnosti ako sólista, napriek tomu, že bol výborným klaviristom, sa správy nezachovali. Jeden z prvých koncertov po návrate do Banskej Bystrice, na ktorom účinkoval ako klavirista, sa konal v roku 1907. Spreádzal osemročného husľového virtuóza Františka (Feri) Rotha (1899, Zvolen – 1969, Los Angeles), ktorého chcel

³⁰ BÁRDIOVÁ, Ref. 3.

ako zázračné dieťa Bystričanom predstaviť Figušov priateľ zo Zvolena Gustáv Šimkovič, neskôr dlhoročný riaditeľ tamjšej Hudobnej školy. Práve na pôde tejto školy sa v roku 1919 Figuš nakrátko opätovne stretol s Ferim Rothom ako pedagogický kolega, do jeho odchodu do USA, kde sa neskôr preslávil so svojím kvartetom.³¹ V rokoch 1907 – 1918 sa Figuš podieľal na organizovaní evanjelických náboženských akadémií. Prvý protestantský večierok na pamiatku reformácie sa konal 31. októbra 1909. Program pozostával z príhovorov o význame Dr. Martina Luthera, dejinách protestantskej cirkvi a z duchovných piesní v maďarskom jazyku.³² Na podobnom podujatí 3. novembra 1912 okrem piesní odznela aj 2. časť *Allegro vivace* zo *Symfónie č. 5* „Reformačnej“ od F. Mendelssohna-Bartholdyho. Zahrali ju Olga Beniats – klavír, Ármin Heller – husle, Andor Bányász – flauta, Vilmos Figuss – violončelo a Dániel Laczó – harmónium.³³ Na ďalších večierkoch mali prednášky evanjelickí farári z okolitých dedín a podľa príležitosti aj zvolenský senior Dr. Ján Slávik a predseda banskobystrického Evanjelického spolku Gerhard Sztehló. Na doplnenie uvediem hudobný program zábavného večierka spojeného s ochotníckym divadelným predstavením a tanečnou zábavou, ktorý usporiadal Evanjelický spolok 1. februára 1925. Odznali tu štyri skladby z Figušovho cyklu *Z detského života*, op. 32 pre husle, violu a klavír (Jozef Gohl – husle, Anton Horáček – viola, autor – klavír), Evanjelický spevokol pod Figušovým vedením zaspieval jeho úpravy ľudovej piesne *Daj ma mamka* a skladby *Život cigánov* od R. Schumanna pre miešaný zbor a orchestrálny sprievod. Okrem toho komorný orchester Evanjelického spolku zahral dva zo *Slovanských tancov* A. Dvořáka a zmes z opery *Tannhäuser* od R. Wagnera. Na záver ochotníckí divadelníci zahrali jednoaktovú veselohru Josefa Štolbu *All right*.³⁴ Súčasťou programu náboženských večierkov v Evanjelickom spolku zvyčajne bola aj recitácia básne s duchovnou tematikou (Andrej Sládkovič, Martin Braxatoris Sládkovičov, Pavol Országh-Hviezdoslav a iní slovenskí básnici) a pri väčších podujatiach aj divadelná, zväčša jednoaktová, hra (F. Urbánek, J. Gregor-Tajovský, T. Vansová a i.). V rámci náboženského večierka dňa 9. februára 1936 báseň P. Országha-Hviezdoslava *Tak tedý ožlieš sa?* recitoval študent Gymnázia Andreja Sládkoviča, budúci básnik, Štefan Žáry.³⁵

Figuš účinkoval aj na podujatiach, ktoré organizoval Katolícky tovaryšský spolok a po roku 1918 sa štruktúra organizátorov rozšírila o Jednotu Karola Kuzmányho, o miestny odbor Matice slovenskej a ženského spolku Živena, divadelné združenia, Spevokol Smetana a Akademický kruh. Okrem sál Evanjelického spolku a Katolíckeho spolku sa akcie konali v priestoroch kina BIO pod Urpínom, v sálach stredných škôl, najmä Gymnázia Andreja Sládkoviča, a od roku 1930 vo veľkej a malej dvorane novopostaveného Národného domu. Zaujímavý bol „Koncert Fraňa Devinského, hrdinného barytonistu za spoluúčinkovania

³¹ BÁRDIOVÁ, Marianna: Hudobná kultúra Zvolena (1243 – 1990). In: VANÍKOVÁ, Viera (zost.): *Zvolen. Monografia k 750. výročiu obnovenia mestských práv*. Martin : GRADUS pre Mesto Zvolen, 1993, s. 227 a 229.

³² Pozvánka na 1. Protestantský večierok 31. 10. 1909. In: LHM BB, ev. č. H-2302.

³³ Pozvánka na slávnosť pamiatky reformácie 3. 11. 1912. In: LHM BB, ev. č. H-2303. Do vzniku Československej republiky boli programy aj mená účinkujúcich v maďarskom jazyku, mená uvádzam podľa ich podoby v prameni.

³⁴ Pozvánka na zábavný večierok 1. 2. 1925, In: LHM BB, ev. č. H-2573.

³⁵ Pozvánka na Náboženský večierok 9. 2. 1936, In: LHM BB, ev. č. H-2580.

Laca Arvaya, slov. huslistu a V. Figuš-Bystrého, hudobného skladateľa“ v kinosále BIO pod Úrpínom 13. septembra 1926.³⁶ Fraňo Devinský (1898 – 1946) zaspieval známe barytónové operné árie – Valentína z opery *Faust* od Ch. Gounoda, Torreadora z opery *Carmen* G. Bizeta a prológ z opery *Komedianti* od R. Leoncavalla, piesne F. Schuberta *Ständchen* a *Du bist die Ruh'*. Zo slovenskej tvorby uviedol úpravy troch slovenských ľudových piesní M. Schneidra-Trnavského (*Keď som sa spovedal; Hej, hore háj, dolu háj; A ja som z Oravy debnár*) a tri piesne z Figušovho cyklu *Po poliach a lúkach*, op. 53 (*Ej, zalet vtáča; Ťažké je lúčenie; Padá lístie, padá*). Ladislav Árvay (1900 – 1967) interpretoval *Sonátu g mol* od M. Schneidra-Trnavského, Dvořákov *Slovanský tanec č. 2 e mol* v úprave pre husle a klavír, *Scherzo* Bedřicha Voldana, *Hymne au soleil* od N. Rimského-Korsakova a *Bohemian dances* od Alberta Randeggera. Celý program na klavíri sprevádzal Viliam Figuš-Bystrý.

Z hľadiska repertoáru sa v programe týchto podujatí uplatnili spomínané Figušove úpravy skladateľov z obdobia baroka, klasicizmu a romantizmu i ďalšie diela, ktoré sa v jeho autografoch nezachovali, ale pravdepodobne ich na tieto produkcie upravoval tiež on. Spomeniem skladateľov, ktorých diela sa v programe objavovali častejšie: Ch. W. Gluck, J. Haydn (viacnásobne uvádzali časti z oratória *Stvorenie* a z diela *Sedem posledných slov nášho Spasiteľa na kríži; Largo* – husle, harmónium, klavír), L. v. Beethoven (*Moderato grazioso* zo *Sonáty* č. 8; *Allegro* zo *Sonáty* č. 5 pre husle a klavír; *Allegretto* zo *Symfónie* č. 7 – sexteto Ev. spolku), W. A. Mozart (predohra k opere *Čarovná flauta* – kvinteto ev. zboru), F. Schubert (*Andante* z nedokončenej *Symfónie* č. 8 h mol), F. Mendelssohn-Bartholdy (*Klavírne trio*; predohra *Hebrydy*, op. 26 – husle, harmónium, klavír), J. Brahms (piesne, *Variácie na Haydnovu tému* pre dva klavíry), Ch. Gounod (*Hymnus* – husle, harmónium, klavír), R. Wagner (*Karfreitagszauber* z opery *Parsifal* – zbor; zmes z opery *Tannhäuser* – komorný orchester), P. I. Čajkovskij (*Andante cantabile*), B. Smetana (zborové skladby; *Z domoviny*), A. Dvořák (*Slovanské tance* – výber, komorný orchester; *Trio C dur; Largo* zo *Symfónie* č. 9 „Novosvetskej“; *Biblické piesne*), M. Schneider-Trnavský (úpravy ľudových piesní, umelé piesne). V programoch však miestni umelci uviedli aj skladby ďalších autorov, napríklad v úprave pre husle a harmónium to boli *Tre giorni* od G. B. Pergolesiho, *Menuet* Ch. W. Glucka, ale aj skladby G. F. Händla, E. H. Griega, klavírne skladby F. Chopina, *Impromptu* Joachima Raffu, piesne F. Suppého alebo árie z Verdiho oper, najmä z opery *Trubadúr*.

Z tvorby Viliama Figuš-Bystrého sa častejšie hrávali časti z cyklu *Náladové obrazy*, op. 46 pre husle a klavír (*Túžba*), *Slovenské ľudové piesne*, op. 28 pre spev a klavír z Veľkej Slatiny, piesne z cyklov *Sny*, op. 8 pre spev a klavír (*Májová noc*), *Po poliach a lúkach*, op. 53 (*Padá lístie*), *Perličky*, op. 43 pre husle a klavír, *Náboženské piesne*, op. 10, časti z 10 charakteristických skladieb pre husle, violu a klavír *Z detského života*, op. 32 (*Na kvetnatej lúke, Ihranie, Modlitba, Uspávanka*), *Adagio* z *Klavírneho kvarteta Es dur*. Evanjelický spevokol aj spevokol Smetana interpretovali napríklad *III. Veniec piesní*, op. 31, č. 3 pre miešaný zbor.

Na všetkých citovaných podujatiach sa Figuš podieľal ako organizátor, dramaturg a účinkujúci. Pripravované diela nacvičoval nielen so spevokolom, ale aj s komorným orchestrom a menšími zoskupeniami. Pre úplnosť uvediem aj ďalších účinkujúcich – spevákov Juditu Herzkovú, neskôr členku opery v Saarbrückene, Petra Hyroša, hudobného pedagóga

³⁶ Program Koncertu Fraňa Devinského 19. 9. 1926, In: LHM BB, ev. č. H-2658.

a zbormajstra, Ondreja Kulicha, Jula Oláha, Máriu Polínákovú, Alexandra Sliuku, Boženu Stykovú, huslistov Ervína Horáčka, Václava Šachla, Vlastu Šnoblovú, Jaroslavu Zikmundovú, violistu Antona Horáčka a violončelistov Jaroslava Baxu, Alexandra Kassa a Antonína Pelikána. Na harmóniu a klavíri okrem Figuša hrával aj Tibor Hajdu a medzi klaviristov patrila aj Alžbeta Bányásová, Editá Gotthardová, B. Rothová a Elena Hufnagelová, organistka a majiteľka miestnej kominárskej firmy. Ďalší speváci a inštrumentalisti vystupovali na podujatiach väčšieho charakteru najmä v Národnom dome, pokiaľ však priamo nesúvisia s osobnosťou Viliama Figuša-Bystrého, ale všeobecne s bohatým kultúrnym životom vtedajšej Banskej Bystrice, tieto v tomto príspevku neuvádzam. Treba však spomenúť dva koncerty bratislavského rodáka, významného klaviristu, skladateľa a dirigenta Ernsta von Dohnányiho (1877 – 1960), ktoré Figuš, samozrejme, navštívil. Pred koncertom v januári 1911 si doma prehrával niektoré skladby, ktoré mal Dohnányi v programe.³⁷ Ďalší koncert bol v piatok 25. apríla 1913. Figuš sa počas prestávky s umelcom rozprával a mal z neho dojem skromného a príjemného človeka, ktorý nedával najavo, že je už známy vo svete. Dohnányi sa pochvalne vyjadril o Figušovej skladbe pre husle, violu a klavír *Z detského života*, ktorú mu dal, čo ho veľmi povzbudilo. O koncerte napísal Figuš správu do denníka Figyelő, ktorá bola jeho prvým príspevkom do novín.³⁸

Figušova klavírna tvorba

Pri celkovom pohľade na hudobnú tvorbu Viliama Figuša-Bystrého možno konštatovať, že klavír mal v nej významné zastúpenie. Klavírny part v jeho piesňových cykloch, v úpravách slovenských a maďarských ľudových piesní, v pôvodnej verzii kantáty *Slovenská pieseň*, op. 36, ale aj v *Sonáte e mol*, op. 97, v *Sonatíne G dur*, op. 37, *Sonatíne C dur*, op. 38, *Sonatíne d mol*, op. 42 pre husle a klavír a v *Klavírnom kvartete Es dur*, op. 48 stoja za osobitnú pozornosť. Klavírnym sprievodom v zbierke *Tisíc slovenských ľudových piesní* a cyklom pre malých klaviristov *Polné kvietky*, op. 96, ktorý obsahuje aj texty piesní, sa čiastočne zaoberal Igor Tvrdoň.³⁹ Medzi úpravy ľudových piesní zaradil symbolicky aj *Slovenské zvuky*, op. 87. Sú to dva zápisy slovenských ľudových piesní, ktoré upravil pre klavír, ale neboli určené na koncertné predvedenie. Prvá skladba má názov *Pršianska gajdová pieseň* a pôvod má zrejme v obci Horné Pršany pri Banskej Bystrici.⁴⁰ Na autografe je pozoruhodná Figušova poznámka: „Ako mi to moja matka

³⁷ BÁZLIK, Ref. 2b). 6. zošit, ev. č. H-11674, s. 78, zápis z 23. 1. 1911.

³⁸ BÁZLIK, Ref. 2b). 6. zošit, ev. č. H-11674, s. 123, zápis z 20. – 26. 4. 1913.

Pozri tiež:

BÁRDIOVÁ, Marianna: Hudobný život v Banskej Bystrici v rokoch 1918 – 1938. In: MUNTÁG, Emanuel, zost. *Hudobný archív 12*. Martin : Matica slovenská, 1994.

BÁRDIOVÁ, Marianna: Hudobná kultúra Banskej Bystrice v rokoch 1918 – 1938. In: DARULOVÁ, Jolana (zost.): *Banská Bystrica, sociokultúrne obrazy a portréty. Zborník Acta Universitatis Mathiae Belii* č. 2. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, 1996, s. 73-79.

³⁹ TVRDOŇ, Ref. 4 a), s. 37-38.

⁴⁰ Popri Horných Pršanoch, ktoré sú dodnes samostatnou obcou, boli v údolí pod ňou aj Malé Pršany, ktoré splynuli s obcou Malachov. Viliam Figuš-Bystrý rád chodieval na turistiku aj do Malachovskej doliny, ktorá sa mu páčila, predpokladám však, že z hľadiska silnejšieho etnografického zázemia ide o hornopršiansku pieseň.

hrávala na klavíri, VFB. 20. III. 1932.⁴¹ Kým prvá skladba je len klavírnym záznamom gajdošskej hry na ploche jednej strany, druhá je šesťstranovou úpravou piesne *Ja som bača veľmi starý* pre spev a klavír.

Tvorba Viliama Figuša-Bystrého pre sólový klavír pozostáva z ôsmich opusových čísiel a 100 samostatných skladieb bez rozdielu ich dĺžky a náročnosti. Je v tom zarátaná aj *Pršíanska gajdová pieseň* (*Slovenské zvuky*, op. 87). Za pozornosť stojí informácia, že tlačou vyšli len dva opusy s 31 skladbami. Skladateľ si v roku 1924 vlastným nákladom vydal cyklus šiestich skladieb *Lístky do pamätníka*, op. 44,⁴² a Matica slovenská v roku 1948 vydala cyklus *Polné kvietky*, op. 96 s výberom len dvadsaťpäť skladieb zo šesťdesiatich piatich. Na doplnenie treba uviesť, že predohra k opere *Detvan*, op. 64 vyšla tlačou ako klavírný výťah pre štyri ruky. Vydal ju Dr. Bohuslav Klimo v typografii Josefa Eberleho vo Viedni v roku 1929.

Ak sa pozrieme na Figušovu klavírnú tvorbu z chronologického hľadiska, ukáže sa jeho kompozičný vývoj v tomto žánri, ale súčasne nás čiastočne prevedie aj jeho životom, myslením a cítením. Všetky jeho deti hrali na klavíri a boli prvými interpretmi jeho klavírných skladieb pre deti a mládež, rovnako aj jeho súkromní žiaci a amatérski hudobníci, ktorí viaceré skladby predviedli na verejných podujatiach. Spomínal si na to aj hudobný dejepisec Banskej Bystrice JUDr. Jaromír Bázlik (1909 – 1997), ktorý ako mladý prokurátor býval v podnájme najprv u Dr. Jána Slávika v časti mesta Fortnička pri rieke Bystrička. Potom sa presťahoval do domu oproti k spisovateľke Terézii Vansovej a k jej susedovi, Viliamovi Figušovi-Bystrému, chodil na hodiny klavíra:

„[...] Učil ma dôkladne, i keď bol niekedy trochu roztržitý. Skladby, ktoré mi dával na úlohu, mi vopred prehrával a ja som ho vždy pri tom obdivoval, ako šikovne prstami preberá. Dal mi hrať i svoje *Lístky do pamätníka*, ktoré sa mi veľmi páčili.“⁴³

Prvými Figušovými skladbami boli tanečné druhy datované od roku 1893, ktoré prirodzene vyplynuli z charakteru jeho domácich klavírných produkcií a ich dobovej meštianskej obľuby, a poslednou bola pozoruhodná *Slovenská sonáta v dórskej stupnici*, op. 103 z roku 1935.

Cyklus *Tance*, op. 3 obsahuje štyri skladby, ktoré vznikali postupne v rokoch 1893 – 1922. Prvá z nich, *Csárdás*, vznikla pravdepodobne v čase pôsobenia v Piliši. V tejto súvislosti treba spomenúť, že ako banskoštiavnický študent sa v septembri 1892, spočiatku len nerád, zapísal do tanečného kurzu. Postupne však v tanci našiel záľubu a svoje nové znalosti aj neskôr využíval na báloch v Dobrej Nive, odkiaľ pochádzala jeho nastávajúca Elena Bernáthová. A aj keď spočiatku čardáš neobľuboval, pri tanci s milovanou dievčinou si ho veľmi rýchlo obľúbil. Jeho budúcu manželku zrejme treba vidieť aj za druhou zo skladieb cyklu, ktorá má jej meno v názve – *Elena polka*. Skomponoval ju vo Zvolenskej Slati-

⁴¹ FIGUŠ-Bystrý, Viliam: *Slovenské zvuky*, op. 87. Hudobný autograf. In: Slovenská národná knižnica – Literárny archív, Martin (SNK LA), sg. A XXIV/141.

⁴² Typografia Josef Eberle. Podľa E. Muntága noty vyšli ešte aj v roku 1936 (?), na spodnej časti strán majú značenie V.F.2., a znovu v roku 1943 (?). In: MUNTÁG, Ref. 22, s. 109.

⁴³ BÁZLIK, Jaromír: Organizátor hudobného života v Banskej Bystrici. In: DOBRÍK, Dušan (zost.): *Viliam Figuš-Bystrý 1875/1975: Zborník materiálov z konferencie a iných podujatí konaných v dňoch 24. – 26. apríla 1975 v Banskej Bystrici pri príležitosti 100. výročia narodenia skladateľa*. Banská Bystrica : Literárne a hudobné múzeum, 1976, s. 91. Manželka J. Bázlika Blanka bola sestrou skladateľa Tibora Andrašovana a ich syn Igor Bázlik je známy slovenský skladateľ.

ne 8. decembra 1896. Ďalšie dve skladby skomponoval už v Banskej Bystrici v roku 1922 a majú mená ich dcér – *Marta polka* a *Olga valčík*. Synovi Viliamovi venoval *Slávnostný pochod*, op. 61 z toho istého roku. Už v týchto kompozíciách skladateľ naznačil, že dôležitú úlohu aj v jeho klavírnej tvorbe bude zohrávať programovosť a snaha o hudobnú charakterizáciu osôb, situácií, nálady alebo atmosféry. Druhý, tretí a štvrtý tanec z 3. opusu upravil aj pre štvorručnú hru. Skladbu *Elena polka* spracoval v roku 1910 pre salónny orchester a *Marta polka* v roku 1936 pre symfonický orchester. *Slávnostný pochod* má tiež verziu pre štvorručnú klavírnú hru. Dirigent a organista Karel Nágl, pravdepodobne po roku 1930, keď začal pôsobiť v bratislavskom rozhlase ako zástupca dirigenta, ho zinstrumentoval pre veľký orchester, aby sa mohol uplatniť v rozhlasovom vysielaní.

Cyklus 6 klavírných skladieb *Lístky do pamätníka*, op. 44, má na titulnom liste autografu pôvabný originálny názov *Lístoky do pamätníka*. Skladateľ ich komponoval v Banskej Bystrici a počas krátkodobého pobytu v Nemeckej Ľupči v rokoch 1916 – 1922. Prvé štyri skladby venoval svojim trom dcéram a synovi, posledné dve dievčatám z rodiny. Ich pôvodné pomenovania obsahovali nápis „*Pamätný lístok*“ a meno toho, komu je skladba venovaná, napr. *Pamätný lístok – Elenke*. Názvy kvetov pribudli k jednotlivých skladbám neskôr, možno pri ich príprave do tlače. Skladby sú zoradené chronologicky podľa veku detí a druhý kvetov do názvov vyberal Figuš podľa ich povahy. Najstaršia dcéra Elenka bola tichšia, zádušná, a tak je prisúdil skromnú fialku. Marta bola veselšia, šantivá a otec pre ňu vybral konvalinku. Prečo dostal syn Vilo do vienka plesnivec, možno sa len domnievať. Možno bol v tom čase pohodlnejší, než by bol otec očakával, alebo bol taký vzácny ako tento vysokohorský kvet. Olga bola síce najmladšia, ale aj rozvážnejšia, a tak si vyslúžila voňavú rezedu, ktorá sa jemne kolíše na vysokých stonkách vo vánku. Elenka Jamnická dostala snežienku a Margitka Figušová nezábudku.⁴⁴ Charakteru vlastností prispôbil skladateľ dĺžku, výstavbu, tempo, melodicko-harmonickú a rytmickú štruktúru skladieb. Z hľadiska motivicko-rytmickej a harmonickej práce, tým aj z hľadiska interpretácie, je *Snežienka* [orig. názov *Sňaženka*] najnáročnejšia. Tieto lyrické skladby salónneho charakteru boli zrejme inšpirované cyklom Bedřicha Smetanu *Lístky do pamätníka* a ďalšími podobnými klavírnymi cyklami skladateľov romantizmu.⁴⁵

Pestré lístky, op. 54 je cyklus 10 programovo zameraných skladieb pre klavír, ktoré vznikali v rozpätí rokov 1921 – 1933 v Banskej Bystrici. Konkrétne názvy častí vyjadrujú ich celkový charakter. Dramaturgická výstavba je precízne premyslená a skladateľ recipienta sprevádza osobnými pocitmi a dojmami od prvej *Rozpomienky* cez skladby *Lístok do pamätníka*, *Dávne zvuky*, *Na prechádzke*, *Malý umelec*, *Impromptu*, *Náhlenie*, *V myšlienkach*, *Pokánie* až po poslednú časť *Veselosť*. Druhú skladbu *Lístok do pamätníka* skomponoval Figuš 24. júla 1924. Na jeden z exemplárov pripísal dodatočne venovanie klavírnej virtuózke Sylvii Halmošovej-Macudziňskej. Dedikácia možno pochádza z roku 1928, keď umelkyňa koncertovala v Banskej Bystrici. Celý cyklus pôsobí ako jednoliaty celok s dômyselným striedaním charakterovo a tempovo odlišných častí. Spája ich však

⁴⁴ Pri podujatiach k storočnici Viliama Figuša-Bystrého, ktoré sme pripravovali v Literárnom a hudobnom múzeu v Banskej Bystrici, sme sa na oslavách aj neskôr viackrát stretli so všetkými tromi Figušovými dcérami. Tieto informácie o cykle *Lístky do pamätníka* mi všetky tri povedali.

⁴⁵ Zaujímavý pohľad najmä na cyklus *Lístky do pamätníka*, op. 44 a *Slovenskú sonátu v dórskej stupnici*, op. 103, priniesla v referáte klavírna virtuózka a pedagogička Jana Škvarková. In: ŠKVARKOVÁ, Ref. 4b).

určitá monotematickosť pri spracovaní myšlienkového materiálu, formová trojdielnosť s vnútorným členením na menšie úseky, ktoré sa s menšími zmenami vracajú, tonálna a harmonická vyrovnanosť, ktorú dosahuje – napriek častým moduláciám, akordickým alebo oktavovým chromatickým pasážam, transpozíciám sekvencií a občasnému uplatneniu kontrapunktickej techniky – najmä včasným návratom do pôvodnej tóniny a dynamickým upokojením v závere dielov a skladieb. Navyše, väčšina skladieb sa končí durovým akordom aj vtedy, ak je hlavná tónina molová. Na prvý pohľad jednoduchý klavírny cyklus s nevelmi rozsiahlymi skladbami však pri hlbšom pohľade prináša poznanie viacplánovosti hudobného spracovania tém. Príkladom môže byť vtipná trojdielna skladba v celom takte *Na prechádzke*. Fundamentom v prvej a tretej pomalejšej časti sú kvintové a terciové štruktúry v štvrtových hodnotách v ľavej ruke, ktoré predstavujú rozvážny pravidelný prechádzkový krok oboch rodičov a v pravej ruke prebieha v nepravidelnom rytme v osminových a šestnástinových hodnotách veselé šantenie detí, ktoré obiehajú okolo rodičov. Tí ich občas napomenú, ale spomalenie nikdy netrvá dlho. V strednom, rýchlejšom diele si azda rodičia sadli na lavičku a nechali deti pohrať sa a vybehať, v záverečnom diele sa vydajú na spiatočnú cestu – rodičia pomaly rytmicky súzvučným prechádzkovým krokom, deti poskakujúc okolo nich. I keď skladateľ nevybočil z durovo-molovej tonality, miestami možno postrehnúť aj uplatňovanie iných než terciových štruktúr. Kvintové, oktavové a občas kvartové vedenie melodической línie v pravej alebo ľavej ruke svedčia o vplyvoch impresionizmu. Tento cyklus aj Igor Tvrdoň nazval „*Autobiografický «denník» skladateľových spomienok*“.⁴⁶

Podobne ako cyklus *Pestré lístky*, op. 54, je koncipovaný aj cyklus 12 skladieb pre klavír *Hudobné miniatúry*, op. 86 (Banská Bystrica 1932 – 1933). V tomto prípade však už nejde o spomienkové témy, ale o zvukomalebné vyjadrenie rozličných typov nálad (1. *Vzdych*, 2. *Nevôľa*, 3. *Spokojnosť*, 4. *Veselosť*, 5. *Dobrá nálada*, 6. *Zlá nálada*, 7. *Rozmar*, 8. *Žiaľ*, 9. *Chuť do práce*, 10. *Rozjímánie*, 11. *Zrieknutie*, 12. *Roztržitosť*). Krátke, niekoľkotaktové skladby možno označiť ako charakteristické autoportréty, v ktorých skladateľ vyjadril predovšetkým sám seba. Vďaka jeho rozsiahlemu a podrobnému denníku máme možnosť nahliadnuť do jeho súkromia a dozvedieť sa, že vie byť záдумčivý, smutný, rozžialený, roztržitý, nahnevaný, všeličoho sa musel v živote zrieknuť, ale býva aj veselý, spokojný, máva aj dobrú náladu a chuť do práce. Figuš v tomto cykle zanechal vlastne svoj denník v podobe stručnej hudobnej výpovede o sebe. Navyše, v porovnaní s predchádzajúcimi spomínanými cyklami, v modernejšej kompozičnej podobe. Tu už uplatňuje kontrapunkt, imitáciu motívov, inverziu a protipohyb cieľavedomejšie a častejšie. Aj na malej ploche dokázal vytvárať dynamické, ako aj zvukovo-farebné oblúky a vrcholy. V harmonickej štruktúre sa objavujú intervaly v. 2, zv. 2 a zv. 4, nónové a undecimové akordy, časté modulácie aj do vzdialenejších tónin a postupne možno sledovať uvoľňovanie tonálneho prostredia. V spomínaných cykloch a aj v najrozsiahlejšom klavírnom diele v *Slovenskej sonáte v dôrskej stupnici*, op. 103 svoje autorské predstavy o celkovom výraze dôsledne vyjadril vo vypisovaní dynamiky a agogiky a na dodržaní tempa mu záležalo natoľko, že ho predpisoval v číselných hodnotách na začiatku skladieb. Treba tu spomenúť aj premyslenú prácu s rozložením prízvukov a rytmiky. Rád uplatňoval trioly a rytmické hodnoty s bodkou,

⁴⁶ TVRDOŇ, Ref. 4a), s. 39.

ktoré striedal s pomlčkami, čím narúšal symetriu rytmu medzi pravou a ľavou rukou v klavírnom parte. Aj táto zložka sa výrazne podieľa na celkovom charaktere skladieb.

Slovenská sonáta v dórskej stupnici, op. 103 [orig. názov *Slovenská sonáta v dórickej stupnici*] vznikala v Banskej Bystrici v dňoch 8. septembra – 13. novembra 1935. Na jej definitívne spracovanie sa iste pripravoval dlhší čas a inšpiráciou mu bola práca na úpravách 1 000 slovenských ľudových piesní pre spev a klavír. Tlačou vychádzali postupne v desiatich zošitoch po sto piesňach v rokoch 1925 – 1931. Okrem samotného zozbierania, výberu, spracovania a usporiadania zošitov mal Figuš veľa práce aj s korektúrami. V roku 1934 upravil pre spev a klavír aj cyklus 6 slovenských ľudových balád s názvom *Ľudové balady*, op. 101, *Púchovské piesne*, op. 102 (10 ľudových piesní) a v rokoch 1934 – 1935 aj *Zbojnícke piesne*, op. 98 venované Štefanovi Hozovi (10 ľudových piesní). Na tomto množstve folklórneho materiálu, ktorý si zväčša zapisoval sám v teréne od čias pôsobenia vo Zvolenskej Slatine, si musel utriediť staršie i novšie vrstvy piesní a zvažovať spôsob spracovania klavírneho sprievodu predovšetkým pri starších piesňach s pastierskou tematikou s lydicými a mixolydicými modmi. Opieral sa o spôsob spracovania Mikuláša Schneidra-Trnavského i Bélu Bartóka, ale hľadal aj vlastný kompozičný prejav. Nachádzal ho v rešpektovaní modálnych osobitostí ľudových piesní, v ktorých ešte nedominoval durovo-molový systém, vo využívaní imitáčnej techniky a kontrapunktu, faktúru spracovával so zreteľom na vrchnú, spodnú a strednú líniu, aj keď melodiku zveroval hlavne vrchnému hlasu.

Táto práca bola dobrou prípravou na *Slovenskú sonátu v dórskej stupnici*. Ako tematický materiál ho inšpirovali dve ľudové piesne – *Vysoko zornička a Prší, prší*. Na prvopise druhej časti sonáty Andante je téma z piesne z mája 1935 *Vysoko zornička*. Dá sa preto usudzovať, že bola základom celej kompozície.⁴⁷ Sonátu skladateľ rozvrhol do štyroch častí – 1. Allegro moderato – 2. Antante. Téma: *Vysoko zornička... con variazioni* – 3. Scherzo. Allegretto – 4. Rondo. Allegro moderato. Dórsku stupnicu situoval od tónu c, čím sa hudobný materiál dostal do prostredia tóniny c mol. Zachovanie charakteristických intervalov, najmä v. 6, riešil posuvkami (pri v. 6 v základnej tónine odrážkou pred tónom as). Uplatňuje tu však aj lydicý interval zv. 4. Prvá časť je riešená v sonátovej forme. V porovnaní s expozíciou a reprízou má kratšie rozvedenie. Využíva tu kontrapunktickú techniku a bachovskú polyfóniu. Druhá časť nastoľuje ako hlavnú tému citáciu ľudovej piesne *Vysoko zornička*, ktorú potom spracováva v desiatich variáciách vonkajšieho typu, v ktorých tému podstatne nenarúša. Dynamický vrchol tvorí siedma variácia. Tretia časť je kratšie brilantné Scherzo v trojdielnej piesňovej forme, ktoré spracováva pieseň *Prší, prší*. Scherzo zahral na koncerte v Banskej Bystrici významný český klavírny virtuóz Jan Heřman 13. februára 1936. O naštudovanie celej skladby prejavil záujem, a tak mu Figuš poslal jej odpis do Prahy. Heřman sa prihovoral za jej vydanie v hudobnom oddelení Ministerstva školstva a národnej osvety v Prahe. Figuš dostal na tento účel 5 mesiacov pred svojou smrťou aj subvenciu, ale sonáta napokon tlačou nevyšla.⁴⁸ Poslednú, štvrtú časť riešil Figuš ako rondo tretieho typu, pričom v troch témach uplatnil motivicky príbuzný materiál z prvej časti sonáty.⁴⁹

⁴⁷ MUNTÁG, Ref. 23, s. 25.

⁴⁸ MUNTÁG, Ref. 23, s. 25.

⁴⁹ Analýzy klavírných skladieb V. Figuša-Bystrého. In: TVRDOŇ, Ref. 4a), s. 38-44.

Treba ešte spomenúť aj cyklus *Polné kvietky*, op. 96. Prvý zošit s 30 skladbičkami je pre malých klaviristov a druhý s 35 skladbami je určený mladým klaviristom. Klaviristom – napriek tomu, že skladby obsahujú aj prvú slohu piesňových textov. Na rozdiel od 2. zošita má väčšina skladieb v 1. zošite v záhlaví uvedenú aj lokalitu pôvodu. Dramaturgické usporiadanie zbierky je aj tu premyslené, striedajú sa piesne žartovné so smutnejšími, ľúbostné s baladickými a v tomto výbere predstavujú pre deti veľmi dobrý základ pre poznanie slovenskej ľudovej hudby. Klavírný part je prispôsobený veku recipientov, ale je spracovaný veľmi precízne so zreteľom na tematiku danej piesne.

Ako dlhoročnej hudobno-múzejnej pracovníčke mi nedá nespomenúť aj formálnu stránku autografov. Je až dojemné sledovať, ako Fíguš šetril každý kúsok papiera, na ktorý si nakreslil notovú osnovu, aby mohol do nej písať noty. Skladbičky v tomto cykle sú podľa potreby starostlivo podlepené hrubším papierom, aby vydržali manipuláciu malých používateľov. Aj tu, ale aj pri spomínaných úpravách diel európskych skladateľov a v jednotlivých partoch zborových skladieb pre spevokol Smetana, ktoré som mala v rukách, každú chybu precízne prelepil čistým kúskom papiera a naň napísal opravené znenie daného miesta. Na tvorbu 2. zošita cyklu *Polné kvietky* použil Fíguš rozličné úradné a osobné listy, účtenky a pozvánky, takže čítanie reverzu skladieb je rovnako zaujímavé, ako prednej strany. Napríklad 9. apríla 1931 dostal účet od banskobystričského kníhviazača Michala Rennera za vyhotovenie troch škatúl pre zbierku *Slovenské ľudové piesne* v cene 120,– Kčs. Jedna z nich je aj v ŠVK-Literárnom a hudobnom múzeu v Banskej Bystrici a obsahuje všetkých desať zošitov s 1 000 piesňami. Možno sa tu dozvedieť, na aké podujatia Fíguša pozývali, koľko má ešte splatiť dlhu voči banke, že prídu pracovníci Radiojournalu z Bratislavy pripraviť živý prenos z mestskej radnice, na ktorom sa má tiež zúčastniť, zachovali sa tu aj časti korešpondencie s americkými Slováckmi, ktorí si od neho objednali *Slovenské ľudové piesne* a mnoho ďalších zaujímavých informácií. Priateľské spojenie s Mikulášom Schneidrom-Trnavským dokladá aj – čo je pre Schneidra príznačné – autografická humorná veršovačka so spomienkou na Kanadu. Je na reverze piesne č. 13 *Keď som bola u mamičky*.

Záver

Klavírnú tvorbu Viliama Fíguša-Bystreho, ale aj tvorbu v ostatných žánroch možno hodnotiť z dvoch pohľadov: z pohľadu možností a z pohľadu výsledkov. Možnosťami sú jeho osobné dispozície, nesporný talent, absencia systematického hudobného vzdelania, ktoré si nahrádzal každodenným štúdiom hudobnej teórie a diel iných skladateľov, ale aj determinanty životného prostredia a príležitosti na prevedenie jeho diel. Bol k sebe kritický a často pochyboval o výsledku svojho kompozičného snaženia. Po dôkladných úvahách a korektúrach diel, ktoré v komparácii s tvorbou iných skladateľov uznal za dobré, vyjadril vnútornú spokojnosť. Aj preto na rozdiel od názorov v staršej muzikologickej literatúre posudzujem jeho klavírnú tvorbu s rešpektovaním jej výsledného tvaru, takú, aká je a nie takú, aká mala alebo mohla byť.

Fígušova klavírna tvorba sa nedá chronologicky rozdeliť na časové alebo kompozičné obdobia, pretože sa k nej vracal, prepracovával ju a súbežne pracoval aj na zbierke slovenských ľudových piesní a väčších vokálno-inštrumentálnych a orchestrálnych

kompozíciách. Celkove sa však možno stotožniť s konštatovaním muzikológov a interpretov, hlavne s Igorom Tvrdoňom a Janou Škvarkovou, ktorí v predchádzajúcom období hodnotili Figušove klavírne skladby.⁵⁰ Viliam Figuš-Bystrý nadviazal na cykly klavírnych skladieb R. Schumanna, E. H. Griega, B. Smetanu, P. I. Čajkovského, na skladby pre klavír, ale aj pre spev a klavír M. Schneidra-Trnavského. Nebol však ich epigónom. Vedome chcel vytvoriť slovenskú hudbu, preto postupne čoraz viac uplatňoval mody typické pre slovenskú ľudovú pieseň, ktoré mu boli známe aj z organovej tvorby a interpretácie, pričom už osciloval medzi harmonickým a modálnym myslením. V niektorých skladbách, ale hlavne v *Slovenskej sonáte* mody, resp. modálne témy spojil s kompozičnými technikami svojich obľúbených skladateľov J. S. Bacha a L. v. Beethovena. Pri tvorbe tejto sonáty sa inšpiroval *Sonátou e mol*, op. 7 pre klavír od E. H. Griega, ale zrejme aj *Sonátou b mol* Jána Levoslava Bellu a ďalšími. Isté podobnosti možno nájsť s cyklom *Klavírne skladby*, op. 7 Josefa Suka. Najmä s Griegom a Sukom ho spájala subjektívna lyrika, farebnosť a zvukomalba. Hudobnú formu klavírnych skladieb, ale nielen ich, výrazne ovplyvňovalo jeho sonoristické cítenie a myslenie. V tejto súvislosti treba spomenúť, že Figuš aj rád maľoval a v prírode citlivo vnímal farby. Neboli to len opisy prírody, ale najmä zážitky z nej, odrazy určitej atmosféry a osobné pocity. To prezrádzajú aj jeho denníkové zápisy a samotná hudobná tvorba. Tak, ako je ho možné spoznať aj vďaka denníku, predstavoval človeka, ktorý citlivo reagoval na spoločenskú situáciu, v ktorej žil, často vyjadroval nespokojnosť s jej prejavmi a dopadmi na život bežných ľudí a vo svojej tvorbe vyjadroval pocity autorského subjektu, ktorý sa nevyhnutne dostával do vnútorného sporu s danou sociálnou realitou. Podobne, ako som v referáte o jeho piesňovej tvorbe naznačila, že Figuš si vytváral určité hudobné symboly na myšlienkovú charakterizáciu javov a situácií, možno ich nájsť aj v klavírnej tvorbe.⁵¹ Aj toto ho spája s tvorbou Josefa Suka. Zreteľnejšie sa to prejavilo v piesňach na texty básnikov slovenskej moderny, symbolistov – v cykle 10 piesní *Jesenné piesne*, op. 95 na básne Ivana Kraska, Vladimíra Roya, Františka Votrubu, v cykle 7 piesní pre spev a klavír *Žiale a radosti*, op. 99 na básne Vladimíra Roya a vo viacerých zborových skladbách. Figuš sa aj v rozsahom malých klavírnych skladbách prepracoval k osobitej melodicko-harmonickej a rytmickej štruktúre, ktorá vychádzala z kompozičných postupov neskorého romantizmu aj impresionizmu, obohatil ju však o modernejšie hudobno-výrazové prostriedky prvej tretiny 20. storočia, vždy v súlade so zhudobňovaným námetom alebo programom, pričom dospel k polysémantickosti mnohých kompozícií. Subjektívnou reflexiou, istou poetickou dekoratívnosťou a emocionalitou hudobnej výpovede sa posunul k štýlu, ktorý sa v iných oblastiach umenia nazýva viacerými termínmi – modern style, art nouveau, Jugendstil alebo secesia. Viliam Figuš-Bystrý určite tvorí významné a dôležité prepojenie medzi predstaviteľmi slovenského národného obrodzenia a zakladateľskej generácie slovenskej národnej hudby, medzi európskymi skladateľmi národných škôl hudobného romantizmu, svojimi súčasníkmi a nastupujúcou generáciou slovenskej hudobnej moderny.

⁵⁰ TVRDOŇ, Ref. 4a); ŠKVARKOVÁ, Ref. 4b).

⁵¹ BÁRDIOVÁ, Marianna: Piesňová tvorba Viliama Figuša-Bystrého. In: BÁRDIOVÁ, Marianna – ZEMKO, Ján (ed.): *Vznik a vývin umelej piesne na Slovensku od 19. storočia a jej integrácia vo vzdelávacích a prezentačných programoch umeleckého školstva. Zborník z muzikologickej konferencie konanej 20. októbra 2009 v Banskej Bystrici*. Banská Bystrica : Katedra vokálnej interpretácie Fakulty múzických umení Akadémie umení, 2009, s. 73-105.

PRÍLOHA – ZOZNAM KLAVÍRNYCH SKLADIEB

Slovenské zvuky, op. 87

1. *Pršianska gajdová pieseň*
2. *Ja som bača veľmi starý*

Tance, op. 3. 4 skladby pre klavír. Piliš 1893 (?), Veľká Slatina 1895, Banská Bystrica 1922

1. *Csárdás*
2. *Elena polka* (Polka française)
3. *Marta polka* (Polka mazurka)
4. *Olga valčík*

Slávnostný pochod, op. 61. Venované Viliamovi Figušovi ml. Banská Bystrica 9. 4. 1922

Lístky do pamätníka, op. 44. 6 skladieb pre klavír [orig. názov *Lístoky do pamätníka*]. Banská Bystrica a Nemecká Ľupča 1916 – 1922

1. *Pamätný lístok – Elenke* [*Fialka*]
2. *Pamätný lístok – Marte* [*Konvalinka*]
3. *Pamätný lístok – Olge* [*Rezeda*]
5. *Pamätný lístok – Elenke Jamnickej* [*Snežienka*, orig. názov *Sňaženka*]
6. *Pamätný lístok – Margitke* [*Nezábudka*])

Pestré lístky, op. 54. 10 skladieb pre klavír. Banská Bystrica 1921 – 1933

1. *Rozpomienka*
2. *Lístok do pamätníka*
3. *Dávne zvuky*
4. *Na prechádzke*
5. *Malý umelec*
6. *Impromptu*
7. *Náhlenie*
8. *V myšlienkach*
9. *Pokánie*
10. *Veselosť*

Hudobné miniatúry, op. 86. 12 skladieb pre klavír. Banská Bystrica 1932 – 1933

1. *Vzdych*
2. *Nevôľa*
3. *Spokojnosť*
4. *Veselosť*
5. *Dobrá nálada*
6. *Zlá nálada*
7. *Rozmar*
8. *Žiaľ*

9. *Chuť do práce*
10. *Rozjímanie*
11. *Zrieknutie*
12. *Roztržitosť*

Slovenská sonáta v dórskej stupnici, op. 103 [orig. názov *Slovenská sonáta v dórickej stupnici*]. Banská Bystrica 8. 9. – 13. 11. 1935

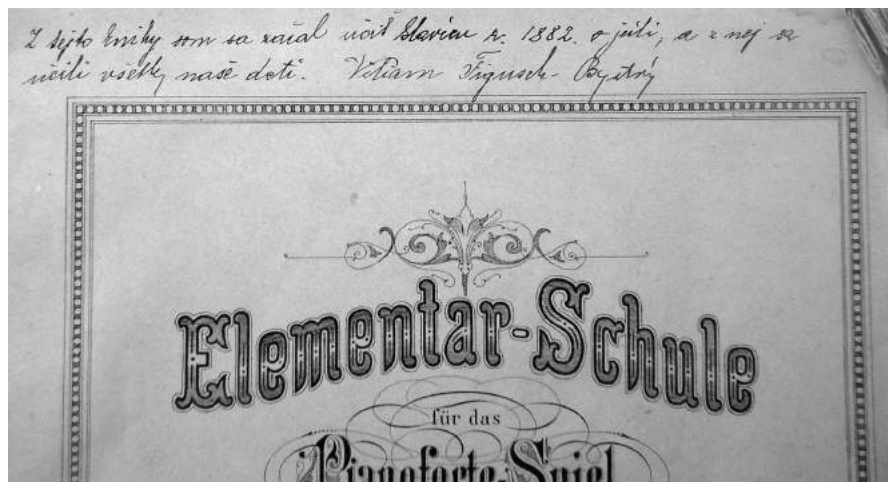
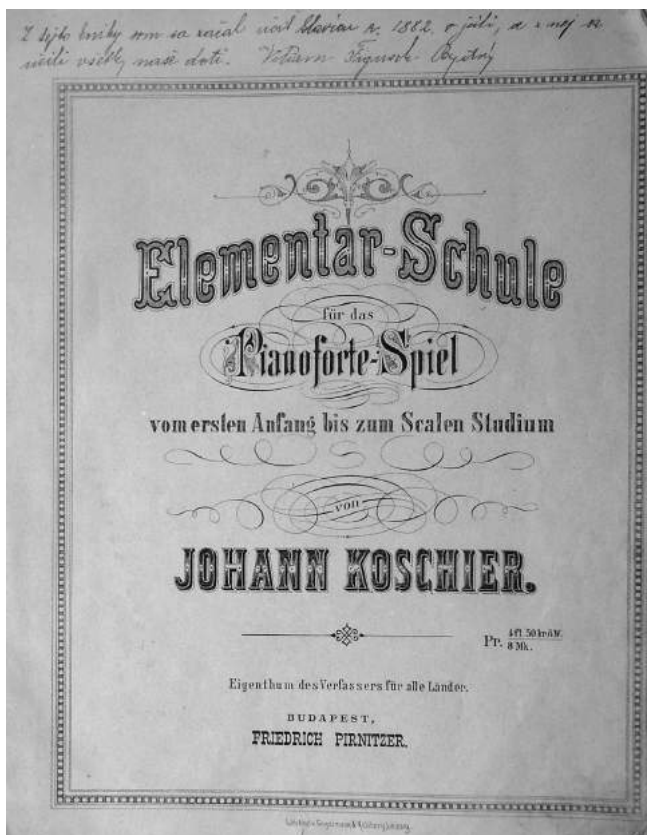
Polné kvietky, op. 96. Banská Bystrica 1933

I. zošit – 30 slovenských ľudových piesní pre malých klaviristov (1. A my chlapci, my šuhajci, 2. Anička malá, 3. Bola jedna hrdlička, 4. Cez Javorníčky, 5. Čierne oči, chodte spať, 6. Čie sú to kone, 7. Dolina, dolina, 8. Ej, dievča, dievča, 9. Ej, dievča z Pribyliny, 10. Ej, dyny, dyny, frajerečka, 11. Ej, pod kostolom ľalija, 12. Hej, haj, mladý pán, 13. Hraj mi, srpok, hraj, 14. Ja do hory nepôjdem, 15. Kades' holúbka, lietala, 16. Moja žena rozum nemá, 17. Neprišla mi moja žena, 18. Pod horou ovos drobný, 19. Popri našej záhradôčke, 20. Povedal si, že ma vezmeš, 21. Prší dážď, prší dážď, bude veľká leja, 22. Prší dážď, prší dážď, drobná rosa padá, 23. Taký som bol rozzelený, 24. To moje hrdielko, 25. Už som sa oženil, 26. Zabili Janička, 27. Zadudaj, dudášku, 28. Zakukala kukulienka, 29. Za našimi humny, 30. Zavial vetrík cez dedinu)

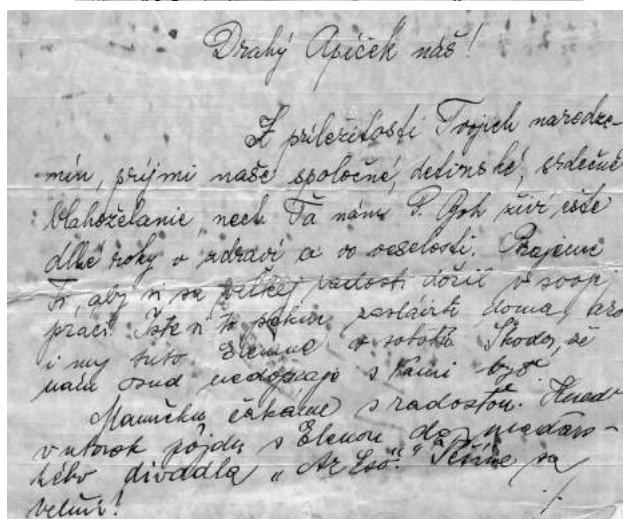
II. zošit – 35 slovenských ľudových piesní pre mladých klaviristov (1. A ja rada ryby jem, 2. Hej, lepšie na doline, 3. A okolo Prešova, 4. Chodí milý po dvore, 5. Ej, lietala lastovienka, lietala, 6. Dievča, čo robíš?, 7. Dobrú noc má milá, 8. Ešte raz, hoja, 9. Hej, hory, hory, 10. Hej, už sa na tej hore, 11. Jedna druhej riekla, 12. Kalina, malina, 13. Keď som bola pri mamičke, 14. Muzikanti, muzikanti, 15. Na Kráľovej holi, 16. Na detvianskom vršku, 17. Na slatinských lazoch, 18. Nič to, nič, 19. Pod horami v tej doline, 20. Prala som ja na potôčku, 21. Preteká vodička cez široký jarčok, 22. Pod javorkom, pod zeleným, 23. Poďme, chlapci, poďme, 24. Preletel sokol cez ten háj, 25. Sedí vtáčik na vrbine, 26. Varila ja, varila som, 27. Javorník, Javorník, 28. Janko, Janko, kto ťa rúbal, 29. Chodieval by ja k vám, 30. Dievča, dievča, lastovička, 31. Čie sú hento kravy, 32. Bože môj, otče môj, 33. Ešte som maličká, 34. Dievča z Bielej hory, 35. Mať moja, mať moja)⁵²

⁵² Podrobný zoznam diel s uvedením zachovanej podoby a signatúrami In: MUNTÁG, Ref. 23.

OBRAZOVÁ PRÍLOHA



Obr. 1: KOSCHIER, Johann: *Elementar-Schule für das Pianoforte-Spiel vom ersten Anfang bis zum Scalen Studium*. Budapest: Friedrich Pirmitzer, tlač Leipzig: Engelmann&Mühlberg, č. platne 1 [ca 1875]. Titulný list a autografická poznámka Viliama Figuša-Bystreho. Štátna vedecká knižnica – Literárne a hudobné múzeum Banská Bystrica, ev. č. H-852



Obr. 2: Viliam Figaš-Bystrý: Z mojej mladosti, suite, č. 1 V rodinnom kruhu, autografický notový náčrt a reverz – list deti skladateľovi, ktorý použil na náčrt skladby. Štátna vedecká knižnica – Literárne a hudobné múzeum Banská Bystrica, ev. č. H-631

MEGHÍVÓ.

A besztercebányai evang. egyesület
1909. évi október hó 31-én, vasárnap
Bethlen Gábor-utcai otthona nagytermében
=== a reformáció évi emlékünnepe alkalmából ===

I. PROTESTÁNS ESTÉLYÉT

rendezi, melyre I. Cimet és b. családját fisztelettel meghívja
az elnökség.

Kezdeté d. u. 1/2 órákor.

Műsor a tálsó oldalon.

Az 1909/10. téli évad protestáns estélyeinek sorrendje: II. dec. 12.,
III. 1910. jan. 16., IV. február 29., V. márc. 20., VI. ápril 17.

Műsor:

1. „Erős vár a mi Istenünk” Dr. Luther Mártontól 1529., 1. és 2. vers, éneklé a közönség. (Szövege a 3. old.)
2. „Dávid Ferenc irodalmi és reformátori pályája”, szabad előadás, tartja Dr. Oravecz Ödön tanár, e. titkár úr.
3. „Régi gyász”, Kerman Dániel ev. püspök, pozsonyi vértanú éneke 1740. évből. Figuss Vilmos e. karmester úr vezetése mellett éneklék: Barth Ilona, Beniats Olga, Olej-csek Matild, Paulinyi Anna, Salát Mariska, Zahorák Margit és Zikes Vilma úrnéanyok.
4. „Az agg prédikátor” Kozma Andortól, szavalja Benyáts Ilona úrnéany.
5. „Az anyaszentegyház siralma”, régi ének a pozsonyi rendkívüli törvényszék korából (1673 - 1674). Figuss Vilmos e. karmester úr vezetése mellett éneklék az e. női dalkar főnti tagjai.
6. „Erős vár a mi Istenünk” 3. és 4. vers. éneklé a közönség. (Szövege a 3. oldalon.)

Obr. 3: Pozvánka s programom na 1. Protestantický večierok v Banskej Bystrici 31. 10. 1909, na ktorom účinkoval aj Viliam Figuš-Bystrý, evanjelický zbormajster. Štátna vedecká knižnica – Literárne a hudobné múzeum Banská Bystrica, ev. č. H-2302

V BIO POD URPÍNOM, DŇA 13. SEPTEMBRA 1926 O 20. H.

KONCERT

FRAŇA DEVINSKÉHO

hrdinného barytonistu, za spoluúčinkovania LACA ARVAYA,
slov. huslistu a V. FIGUŠA-BYSTRÉHO, hudobného skladateľa.

PROGRAM:

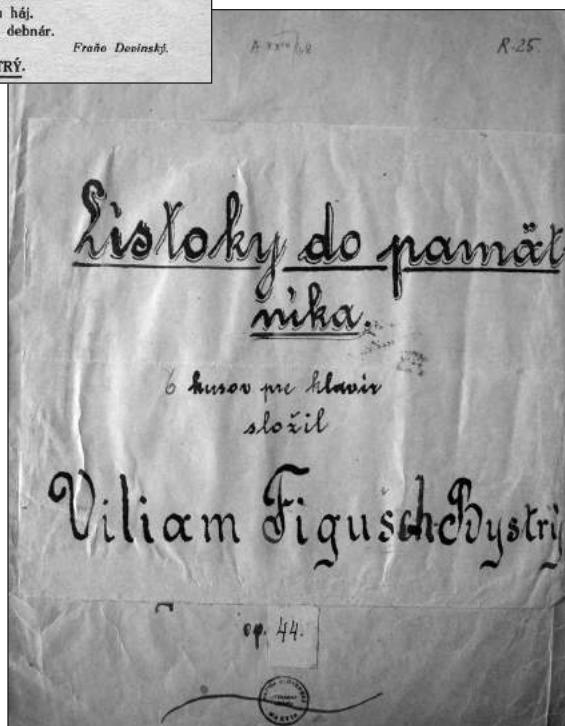
1. M. Schneider-Trnavský: Sonata v g moll. — Allegro. — Scherzo Allegro moderato. — Adagio sostenuto. — Rondo, Allegro con fuoco. *Laco Arvay—Vil. Fíguš-Bystrý.*
2. Gounod: Aria Valentína z opery „Faust“. *Fraňo Devinský.*
3. Schubert: a) Ständchen. (Zastaveničko.)
b) Du bist die Ruh' (Ty môj si klud.) *Fraňo Devinský.*
4. Leoncavallo: Prológ z opery „Komedianti“. (Po taliansky.) *Fraňo Devinský.*

PRESTÁVKA.

5. a) Duořák A.: Slovanský tanec v e moll.
b) Voldan: Scherzo. *Laco Arvay.*
6. Viliam Fíguš-Bystrý: Piesne z cyklu „Po poliach...“
a) Ej, zaleť vítača...
b) Ťažké je lúčenie...
c) Padá listie, padá... *Fraňo Devinský.*
7. Bizet: Aria Torreadora z opery „Carmen“. *Fraňo Devinský.*
8. a) Rimský-Korsakov: Hymne au Soleil.
b) Randegger: Bohemian Dances. *Laco Arvay.*
9. Slovenské ľudové piesne. (Upravil M. Schneider-Trnavský):
a) Keď som sa spovedal.
b) Hej, hore háj, dolu háj.
c) A ja som z Oravy debnár. *Fraňo Devinský.*

PRI KLAVÍRI V. FIGUŠ-BYSTRÝ.

Obr. 4: Program Koncertu Fraňa Devinského v Banskej Bystrici 13. 9. 1926. Štátna vedecká knižnica – Literárne a hudobné múzeum Banská Bystrica, ev. č. H-2658



Obr. 5: Viliam Fíguš-Bystrý: *Lístoky do pamätníka*, op. 44, titulný list autografu. Slovenská národná knižnica – Literárny archív, A XXIV/68



Obr. 6: Viliam Figuš-Bystrý: *Hudobné miniatúry*, op. 86, skladba *Nevôla*, autograf. Slovenská národná knižnica – Literárny archív, A XXIV/140

1 April 1915

Allegro moderato $\text{♩} = 84$ **Sonata.** I. *Viliam Figueš-Bystrý op. 103*

ped. cresc. dim. rit. crescendo

Ped. Ped. Ped. Ped.

NÁRODNÁ KNIŽNICA - LITERÁRNY ARCHÍV - BRATISLAVA

Obr. 7: Viliam Figueš-Bystrý: *Slovenská sonáta v dórskej stupnici*, op. 103, autograf 1. strany. Slovenská národná knižnica – Literárny archív, A XXIV/164

KOMPOZIČNÉ PARALELY V KOMORNEJ TVORBE S KLAVÍROM VLADIMÍRA GODÁRA

EVA FERKOVÁ

Prof. PhDr. Eva Ferková, PhD., Katedra teórie hudby, Hudobná tanečná fakulta VŠMU, Zochova 1, 812 01 Bratislava 1; e-mail: ferkova@vsmu.sk

ABSTRACT

This study maps the basic features of Godar's compositional language, particularly in four works: *Ricercar* for several versions of chamber instrumentation, where the piano has an important sound-painting and harmonic position, *Sequence* for violin and piano, *Talisman* for violin, cello and piano, and *Sonata in Memory of Viktor Shklovsky* for cello and piano, where the piano is both an accompanying and a solo instrument. In these works one can find common denominators: expressive motivic work, movement in tonal, modal, chromatic or atonal space, preference for one interval – for example the minor second (semi-tone) or minor third in combination with tritone, rich use of triadic chords from triads through seventh chords to harmonic clusters, and work with contrast in a variety of layers and parameters of musical structure. Apart from the common features, each of the compositions has its distinctive individual features also.

Keywords: Vladimír Godár, chamber works, piano, structural analysis

Úvod

Aj keď na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že Vladimír Godár vo svojej tvorbe klavír obchádza, pri pozornejšom skúmaní si uvedomíme, že opak je pravdou. Hoci tvorba pre sólový klavír ostáva v úzadí jeho preferencií, klavír ako súčasť komorného združenia dostal výraznú úlohu vo viacerých závažnejších kompozíciách.

Pri demonštrácii kompozičných paralel klavírnej komornej hudby sme využili ako študijný materiál najmä štyri skladby:

Ricercar (1977) pre klavírne kvarteto (pôvodne pre 4 nástroje – husle, viola, violončelo, klavír). Súpis skladieb uvádza 4 verzie obsadení.¹ Skladba pôvodne vznikla

¹ <http://www.vladimirgodar.wz.cz>

počas štúdia na Hudobnej fakulte VŠMU, neskôr (1995) ju však skladateľ prepracoval pre ďalšie obsadenia (flauta, hoboje, violončelo, čembalo/ 2 huslí, violončelo, čembalo / 2 huslí, violončelo, klavír/ husle, viola, violončelo, kontrabas), pravdepodobne kvôli rozšíreniu možností koncertného predvedenia. (Podobné riešenia viacerých verzií obsadenia možno nájsť napríklad aj v skladbe *Fratres* významného estónskeho skladateľa Arva Pärta). Viaceré verzie obsadenia sú pre šírenie skladby pozitívnu devízou.

Talizman – nokturno pre klavírne trio (husle, violončelo a klavír), kde sa roky vzniku uvádzajú² v rozpätí 1979 – 1983.³

Sonáta na pamäť Viktora Šklovského (ďalej *Sonáta na pamäť VŠ*) pre violončelo a klavír, ktorú Godár skomponoval v roku 1985 ako takmer tridsaťročný.

Sekvencia pre husle a klavír z roku 1987, ktorej notový materiál vydal Slovenský hudobný fond.

Spomenúť možno aj ďalšie komorné skladby s klavírom, tie však nie sú v centre pozornosti tejto štúdie:

Malá suita pre husle a klavír, ktorú vydal Opus v roku 1984.

Na vydanom CD Godárovej violončelovej tvorby *Music for Cello*⁴ vyšla tiež skladba *Emmeleia* pre violončelo a klavír z roku 1994 (skladateľ spracoval aj verzie ďalších obsadení), ktorá sa stala aj hlavnou témou hudby k filmu *Záhada* Martina Šulíka.⁵

Skladateľ skomponoval viaceré vokálne diela so sprievodom klavíra alebo komorného obsadenia s klavírom, v ktorých však je možné predpokladať ovplyvnenie hudobnej štruktúry textovou zložkou.

V skladbách *Talizman*, *Sonáta na pamäť VŠ* a *Sekvencia* sa klavír uplatňuje ako partnerský (teda nie iba sprievodný) nástroj s výrazným koloristickým, ale aj tektonickým účinkom. Úloha klavíra v *Ricercare* je skôr sprievodná, viaceré úseky skladby sú interpretačne zverené len sláčikovému nástrojom.

Analytické pohľady na jednotlivé diela

Skladba *Ricercar per quattro stromenti* je dokladom Godárovho zmyslu pre variačnú formu s minimalistickým charakterom. Drobný motivický útvar sa mnohonásobne a mnohoro transformuje viacerými zmenami rytmiky, metriky, polohy aj smeru. Je to v skladbe všadeprítomný jednotiaci prvok, ktorého dominantným intervalom je klesajúca malá tercia. Tento interval by bolo možné v zmysle Rétiho⁶ teórie tematických procesov definovať ako hlavnú bunku v tónovom pozadí skladby. Jeho jednotiaci

² Napr. v knihe Godár, Vladimír: *Luk a lýra. Šesť pohľadov na hudobnú poetiku*. Bratislava : Scriptorium musicum, 2001, alebo na stránke <https://www.youtube.com/watch?v=IUYGteEDJuU>.

³ Notový materiál vydal Slovenský hudobný fond.

⁴ Godár, Vladimír: *Music for Cello*. [CD.] Bratislava : Slovart Records, 1999.

⁵ Skladateľ poukazuje na venovanie skladby Ericovi Satie a vysvetľuje jej uplatnenie vo filme *Záhada* vo svojej štúdií, uverejnenej v knihe *Luk a lýra*, pozri GODÁR, Ref. 2, s. 162.

⁶ Rudolf Réti, americký muzikológ európskeho pôvodu, autor teórie bunkovej výstavby tematických procesov v hudobnej mikroštruktúre, ktoré rozvinul v dvoch muzikologických spisoch: *The Thematic Process in Music*. New York : Macmillan 1951. *Thematic patterns in Sonatas of Beethoven*. London : Faber and Faber, 1967.

funkcia neodporuje ani zvukovým, ani výrazovým kontrastom, ktoré skladba prináša. Ďalším dominantným intervalom, prevažne vo vertikálnych štruktúrach súzvukov, je tritón, disonantný interval, oddávna považovaný za dynamický prvok v melodickom aj harmonickom kontexte. Dvojnásobne je prítomný v zmenšenom septakorde (ktorý bol nielen veľmi obľúbeným akordom už v tvorbe Johanna Sebastiana Bacha, ale napríklad aj Ludwig van Beethoven ním vypointoval mnohé svoje diela v bohatých transpozíciách a kombináciách, v rozkladoch zmenšených septakordov v rýchlych tempách cez niekoľko oktáv či v tonálne nejednoznačných vrcholiaciach „výbuchoch vášne“).

Godár sa v priebehu hudobného procesu posúvania motívu opiera v *Ricercare* aj o skladateľom často preferovanú malú sekundu (či chromatický poltón). Hlavný motív sa posúva chromaticky nahor a nadol v mnohých rytmických verziách, často v kombinácii s inverziou tercie v smere nahor, v neustálom striedaní jedno-, dvoj- a trojpolového metra (pozri Príklad 1).

Príklad 1: V Godár: *Ricercar*, a) takty 1 – 6, b) takty 13 – 17, part huslí a violy

Tónový priestor je variabilný, chromatické posúvanie motívu vytvára spočiatku dojem dvanásťtónového priestoru, ale klavírne pasáže paralelných zmenšených septakordov (harmonicky podkladajúce základný motív, teda klesajúcu malú terciu a jej chromatický posun nahor a nadol) znejú viac diatonicky (Príklad 2).

Príklad 2: V. Godár: *Ricercar*, takty 57 – 62, klavírny part

Mnohonásobné variačné spracovávanie s nevelkými odchýlkami na takom rozsiahlom úseku odkazuje na techniku minimalizmu, ktorá Godárovi nebola cudzia ani v ďalších skladbách, spomína ju aj v muzikologických reflexiách svojej tvorby,⁷ napríklad pri zmienkach o skladbách *Concerto grosso* a *Klavírna suita* (1974). Prostriedky minimalizmu môžeme nájsť aj v *Sonáte na pamäť VŠ* a v ďalších. V *Grounde* z *Concerta grossa* je spracovaný jeden motív, ktorý sám skladateľ nazýva „modulom“. Poukazuje tým na minimalistický prístup k variačnosti:

„Celá skladba je pritom groundom, variačnou formou, ktorá realizuje minimalistickú ideu: ako realizovať variačné minimum, aby mohla nastať procesová evolúcia; tá istá idea bola aj základom *Variácií* z mojej *Klavírnej suity* [...]“⁸

Ako „ground“, spomínaný v citácii, tak aj „ricercar“ sú starými predbarokovými hudobnými druhmi a súčasne v Godárovej hudbe pojmami spájajúcimi hudbu súčasnosti s hudbou minulosti.

Vladimír Godár je nielen skladateľom, ale aj muzikológom a estetikom, ktorý sa o svojej tvorbe vyjadruje aj verbálne. Vo viacerých štúdiách poukazuje na svoj vzťah k hudbe minulosti, v už spomenutej knihe *Luk a lýra* hovorí:

„rekonštrukcia tradície a väzba na dejiny predstavujú jednu z dominánt môjho hudobného myslenia a mojej hudobnej revolúcie.“⁹

Pri teoretickej reflexii svojej estetiky sa odvoláva aj na významného predstaviteľa umelej inteligencie a súčasne hudobného psychológa a estetika Marvina Minského¹⁰ a hlási sa k jeho presvedčeniu, že „...budúcnosť má len tá hudba, ktorá má aj minulosť.“¹¹

Ricercar ako hudobný druh sa v muzikologickom ponímaní považuje za predchodcu fúgy. Jeho mnohonásobné imitácie predchádzali rozvinutiu variačnosti najprv vo vokálnej, neskôr aj v inštrumentálnej polyfónii a následne, spolu so závažnejšími, ale aj organickejšími zásahmi do varírovanej hudby sa významne rozvinuli v homofónii. Už Beethoven ukázal, že aj variačná forma môže byť tektonicky bohatá, výrazovo účinná a umožňuje rovnako dramatické gradácie ako iné formy. Godár je majstrom modernej variačnosti v službách dynamických kontrastov a hudobnej procesualnosti tektonickej formy vo všetkých štyroch tu prezentovaných skladbách. Podobne možno nájsť príklon k minulosti v kombinácii s uplatňovaním variačného princípu aj u Arva Pärta na príklad v komornej skladbe *Fratres* spojený s minimalistickým a konštruktivistickým princípom, alebo ďalšie roviny podobnosti s Godárom v spomínanej Pärtovej skladbe *Tabula rasa*.

„Podobnosť tretej časti *Concerta grossa* s druhou časťou Pärtovej *Tabuly rasy* (identická tónina, pomalé tempo, timbrovosť), je však zámerná [...] Túto väzbu (imitatio) som zvý-

⁷ GODÁR, Ref. 2.

⁸ GODÁR, Ref. 2, s. 115.

⁹ GODÁR, Ref. 2, s. 159.

¹⁰ MINSKY, Marvin: Music, Mind and Meaning. In: *AI Memo 616*, February 1981, 21 s. In: *Computer Music Journal*, Fall 1981, Vol. 5, No. 3. Slovenský preklad: Hudba, myseľ a význam. In: *Slovenská hudba*, roč. 27, č. 1, 2001, s. 123-142.

¹¹ GODÁR, Ref. 2, s. 116.

raznil symbolickým použitím analogického prvku: zdvihu klávesového nástroja, ktorý artikuluje hudobný priebeh.¹²

Pre Godára je prirodzené a nevyhnutné, aby ako v minulosti, tak aj v prítomnosti bola hudobná komunikácia založená na vzájomnom porozumení poslucháča a skladateľa. Toto porozumenie je možné len vďaka spoločným princípom hudobnej reči, ktoré sa tu vyvíjali stovky rokov. Preto nie je žiadnym tajomstvom, že skladatelia sa učili od svojich starších predchodcov, tradícia a nadväznosť na dobu minulosti je komunikačnou nevyhnutnosťou: „...cestou tvorby nikdy nekráčame osamotene,¹³ pripomína Godár, čím zdôrazňuje nevyhnutnosť interaktívneho pôsobenia hudobnej minulosti a prítomnosti na skladateľov rukopis.

Napriek tomuto presvedčeniu nemožno považovať Godára za epigóna. Jeho príklon k tradícii sa v hudbe snúbi s novosťou a jedinečnosťou výrazu, kombinácie starých a nových postupov sú technicky riešené napríklad prechodmi z diatoniky cez chromatiku k voľnej atonalite, ale často aj modalite. V *Sonáte na pamäť VŠ* nachádzame aj mikrotonálne úseky. V *Ricercare* sa zas používa stupnica oktatonická (Príklad 3), ktorej vznik sa u jeho predchodcov realizoval buď harmonickou cestou (napríklad v 2. časti Mahlerovej 9. symfónie vzniká harmonickým progresom sledu mimotonálnych a alterovaných akordov, ktoré majú vzájomné harmonické funkčné vzťahy), alebo cestou vopred danej konštrukcie (oktatoniku, ako osemtónovú diatonickú stupnicu pravidelne striedajúcu malú a veľkú sekundu, uvádzal ako jeden zo siedmich modov s obmedzenou trasponovateľnosťou Olivier Messiaen).¹⁴

Príklad 3: V. Godár: *Ricercar*, takty 68 – 70, party huslí, violy a violončela

The image shows a musical score for three string instruments: violin (vn), viola (vl), and cello (vc). The score is for measures 68, 69, and 70 of V. Godár's 'Ricerca'. The key signature is E major (one sharp). The time signature is 3/4. The violin part (vn) starts with a forte (fff) dynamic and includes a key signature change to E major. The viola (vl) and cello (vc) parts also start with fff and follow the octatonic line. The score includes triplets and various accidentals.

¹² GODÁR, Ref. 2, s. 112.

¹³ GODÁR, Ref. 2, s. 132.

¹⁴ Všetkých 7 modov obmedzenej transpozície O. Messiaena sa uvádza napr. v knihe KOHOUTEK, Ctirad: *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 168.

Talizman pre klavírne trio je plynulou zdanlivo jednočastovou skladbou, ktorá však vo vnútornej štruktúre prebieha rámcovo v troch kontrastných tempových nasadeniach aj výrazových polohách. Tempový priebeh skladby to jasne naznačuje a tým vykazuje zreteľnú podobnosť so *Sonátou na pamäť VŠ* (pozri ďalej). Úvodné pomalé tempo Molto adagio prevažne v osminovej rytmickej pulzácii vystrieda po krátkom pomalom a melodicky výraznom úseku s modálnou mixolydickou melódiou v oktávo-vo zdvojených sláčikových nástrojoch pohyblivé Allegro agitato. Pohybové zrýchlenie zabezpečí nielen zvýšenie tempa, ale aj použitie šestnástinových sextol v sláčikových nástrojoch (husle, violončelo). V melódii intonačne dominujú sekundové a kvartové intervaly, ktoré skladateľ preferuje aj v ďalších skladbách.

V klavírnom parte skladateľ postupne a nenápadne buduje cestou zahusťovania tónových klastrov veľkú tektonickú gradáciu, smerujúcu k vrcholu (Príklad 4). Nad klastrami však používa klasické kvintakordy a septakordy.

Príklad 4. V. Godár: *Talizman*, takt 81

The image shows a musical score for measure 81 of the piece 'Talizman' by V. Godár. It is a three-staff score for violin (vn), viola (vc), and piano (pf). The violin and viola parts are in treble and bass clefs respectively, featuring sixteenth-note patterns. The piano part is in grand staff (treble and bass clefs) and features chords marked with 'sf' (sforzando) and 'f' (forte). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Posledný diel *Talizmanu*¹⁵ sa tempovo viaže na úvodnú hudbu predpisom Tempo del' inizio, prináša teda spomalenie a upokojenie. Kontrastujúce úseky sú miestami v diatonickom tónovom priestore, kde melodickosť prinášajú citáty hudby iných skladateľov, azda najvýraznejšie poslucháč spoznáva Čajkovského skladbu *V sladkom sneh* z *Albumu pre mládež* (Príklad 5).

¹⁵ Tento diel možno považovať aj za časť, ak by sme prijali interpretáciu štruktúry skladby v zmysle modernej cyklickej formy so zlúčenými časťami.

Príklad 5: V. Godár: *Talizman*, citát z *Albumu pre mládež* P. I. Čajkovského

V skladbách Vladimíra Godára možno nájsť citáty známych melodických fragmentov či tém z obľúbených skladieb skladateľov minulosti. Hádám jedným z najcitovanejších útvarov v tvorbe skladateľov minulých storočí bola smútočná melódia gregoriánskeho chorálu k textu „Dies irae“ (Príklad 6).

Príklad 6: Gregoriánsky chorál „Dies irae“¹⁶

Godárova *Sekvencia* sa touto melódiou rovno začína (Príklad 7). Melódiu citovali v minulosti mnohí skladatelia, napríklad Joseph Haydn na začiatku svojej 103. *symfónie S vírením kotlov*, Hector Berlioz v poslednej časti *Fantastickej symfónie* s názvom *Cesta na popravisko*, Franz Liszt v skladbe *Totentanz (Tanec smrti)*, Sergej Rachmaninov v *Rapsódii na Paganiniho tému* a mnohí ďalší. Téma sa pritom najčastejšie spájala s motívom či významom smrti, keďže časť „dies irae“ je súčasťou rekviem.

Príklad 7: V. Godár: *Sekvencia*, začiatok, husľový part

Dlhý úsek dvaatridsatínových oblúkových rozkladov súzvukov v sláčikoch v skladbe *Talizman* zasa pripomína začiatok Pärtovho *Fratres*, je však možné, že ide o podobnosť náhodnú (Príklad 8).

¹⁶ Ukážku sme prevzali zo stránky https://en.wikipedia.org/wiki/Dies_Irae.

Príklad 8a): A. Pärt: *Fratres*: takty 2 – 3, sólové husle



Príklad 8b): V. Godár: *Talizman*: Allegro agitato, part huslí a violončela

Azda najznámejšou zo skúmaných skladieb, ktorá nesie črty vyzretého kompozičného majstrovstva, je *Sonáta na pamäť Viktora Šklovského*. Jej vnútorné členenie je podobne ako v *Talizmane* trojdielne alebo trojčasťové, kde okrajové pomalé (a pomerne krátke) časti/diely, obe s predpísaným tempom Largo, tvoria „obal“ strednej vnútornej, najdlhšej, tektonicky najtvárnejšej časti skladby, prebiehajúcej vo veľkých kontrastoch a výrazovej aj kompozičnej mnohorakosti. Skladateľ síce uvádza tonalitu g mol, ale len ako bázu. Okrajové časti veľmi pomalého tempa a zádumčivého až truchlivého charakteru oddeľujú strednú výbušnú časť od „ticha“ v sále, ktoré uvádza aj ukončuje skladbu.

V štúdiu, v ktorej sa skladateľ zmieňuje o tejto skladbe, uvádza vzťah k Schnittkeho hudbe:

„[...] bázou mojej Sonáty je tonalita (g mol), pričom poetikou sa orientuje na princíp polyštylistiky, [...] ktorý Schnittke formuloval azda s najväčšou naliehavosťou [...]“¹⁷

Klavír ako v *Sonáte na pamäť VŠ*, tak aj v *Talizmane* a *Sekvencii* má miestami rytmizujúcu funkciu, ktorá pracuje výdatne so zvukovými klastrami, teda so zmnožovaním tónov susedných klávesov, kde nie je podstatná intervalová štruktúra (zväčša pozostávajúca z malých sekúnd), ale mohutnosť zvuku (timbrovosť), jeho poloha (register) a pravidelnosť opakovania. Jedným z typov tektonickej gradácie, ktoré skladateľ v skladbách používa, je postupné pridávanie tónov v klastroch. Takúto tektonickú, ale aj dynamickú gradáciu možno nájsť ako v druhom (rýchlom) úseku *Talizmanu* (pozri

¹⁷ GODÁR, Ref. 2, s. 89.

Príklad 9), tak aj v strednom diele *Sonáty na pamäť VŠ* (Príklad 10) alebo v *Sekvencii* (Príklad 11).

Príklad 9: V. Godár: *Talizman*, výsek klavírneho partu



Príklad 10: V. Godár: *Sonáta na pamäť Viktora Šklovského*, 1. časť, takty 32 – 37, klavírny part



Príklad 11: V. Godár: *Sekvencia*, výsek klavírneho partu



Akordické klastre ako prostriedok na „timbrové“ vyplnenie zvukového priestoru v kulminácii použil skladateľ už v *Ricercare*, tu v spojitosti s preferovaným tritónom (ktorý pri rozdelení oktávy tvorí jej presný stred, ako vidno na Príklade 12 – spodná notová osnova klavírneho partu):

Príklad 12: V. Godár: *Ricercar*, kulminácia v takte 133

Obalový typ motívu poznali skladatelia už v 16. storočí, u Godára je možné ho zaznamenať v *Ricercare* ako variáciu každého z dvoch tónov klesajúcej tercie. Tento typ motívu použil však skladateľ aj v ďalších skladbách, napríklad v *Talizmane* v rytmizovanej verzii, v *Sonáte na pamäť VŠ* je to úvodný motív skladby, z ktorého je rozvinutá tematická výstavba viacerých úsekov.

Pred pohľadom do tvorivej dielne skladateľa treba azda ešte pripomenúť, že sonátu skladateľ venoval Viktorovi Šklovskému, významnému ruskému formalistovi, podľa ktorého veci v bežnej realite majú tendenciu sa stávať „obyčajnými“, teda nevnímanými, len otupelo registrovanými. Cieľom umeleckého diela je podľa Šklovského tento obal strhúť, prinútiť príjemcu znova veci vnímať, cítiť ako nečakané a nové.¹⁸

Samozrejme, myšlienok, ktoré nájdeme v Šklovského dielach (napríklad *Umenie ako technika*, *Teória prózy*, *Energia omylu* a mnohé ďalšie¹⁹) je viac, a zjavne boli pre Godára natolko inšpirujúce, že meno autora uviedol v názve skladby. Podľa viacnásobného uvádzania citátov Šklovského myšlienok v knihe *Luk a lýra*, ktoré sa síce priamo

¹⁸ https://cs.wikipedia.org/wiki/Viktor_%C5%A0klovskij

¹⁹ Do češtiny boli preložené *Zápisky revolučního komisaře: vzpomínky z let 1917 – 1922*. Praha : Orbis, 1932; *Teorie prózy*. Praha : Melantrich, 1933; *Vyzvědač. Marco Polo*. Praha : Státní nakladatelství, 1936; *Jak dělat prózu a verše: technika spisovatelského řemesla*. Praha : Orbis, 1940; *Dimitrij Šostakovič*. Praha : Mladá fronta, 1945; *Poznámky o próze ruských klasiků*. Praha : Československý spisovatel, 1958; *Zoo: dopisy nikoli o lásce*. Praha : SNKL, 1965; *Próza: Úvahy a rozbor*. Praha : Odeon, 1970; *Vzpomínky na vzpomínky*. Praha : Československý spisovatel, 1972; *Ejzenštejn*. Praha : Odeon, 1973; *Návrat Odysseův*. Praha : Lidové nakladatelství, 1974; *Malíř a car: Život malíře Fedotova*. Praha : Vyšehrad, 1980; *Nekonečné záhady*. Praha : Československý filmový ústav, 1990; *Studie I*. Brno : Host, 2007. V slovenčine si môžeme prečítať napr. *Energia omylu (knihy o sujete)*. Bratislava : Pravda, 1986, kde sa na záložke dočítame, že „energia omylu je energia hľadania a zároveň energia analýzy“.

neviažu na *Sonátu*, ale skladateľ ich považoval natoľko za inšpiratívne, že ich citoval, možno usudzovať, že Šklovský bol svojimi názormi, myšlienkami a postojmi Godárovi v istom období veľmi blízky.

Pri pohľade na štruktúru diela sa dá poukázať na niekoľko základných znakov:

1. Z hľadiska formy v makroštruktúre ide o veľkú trojdielnu (resp. trojčasťovú) formu, v ktorej sú okrajové časti odlišné tempovo aj výrazovo (prvá a tretia časť sú veľmi pomalé v dynamike piano, s tematickou anticipáciou hlavného melodického materiálu). Trojdielnosť s reprízou sa oddávna považuje za ideálny formový princíp, pretože návratom na záver dodáva skladbe tematickú uzavretosť, symetriu a pre poslucháča pocit ukončenosti.
2. Z hľadiska formy v mikroštruktúre je celá skladba zreteľne budovaná variačnou technikou, pričom však ide viac o variácie drobných útvarov v rozsahu motívov. Variačná technika je najpodstatnejším prvkom hudobného procesu najmä v strednej časti, ktorá je rozsahom (časovým, procesuálnym aj významovým) hlavným materiálom skladby. Prináša na rozsiahlej ploche najrozmanitejšie kontrasty, ktoré však zjednocuje spoločný motivický základ. Možno teda povedať, že bohaté motivické rozvíjanie alebo transformácie motívu, gradačné budovanie a kontrasty, sú tu najdôležitejším výrazotvorným prostriedkom.
3. Interval sekundy hrá celkovo v Godárovej tvorbe významnú úlohu. Je základným stavebným prvkom súzvukov nielen v harmónii (pozri príklady č. 9, 10, 11 a 12), je aj základným stavebným prvkom vo výstavbe melódie (pozri príklady 13, 15 a 16).
4. Z hľadiska spolupráce dvoch spoluúčinkujúcich hudobných nástrojov a interpretov je violončelový part zväčša nositeľom melódie, ktorá je nosným parametrom hudobného priebehu skladby, nesie motívy a ich mnohonásobné variácie. Klavírny part však okrem sprievodnej a „timbrovej“ funkcie tvorí aj hlavný zdroj rytmiky a tektonického pohybu.
5. Výrazové kontrasty sú výzvou pre interpretov a poňatím ich výpovede možno zásadne tvarovať hudobný priebeh.²⁰

Našou hypotézou môže byť aj domnienka, že skúmanou sonátou skladateľ dokumentoval silu motivickej práce a jej nesmiernu dôležitosť pri budovaní tektonického procesu, ktorý v tejto skladbe nedá poslucháčovi ani na chvíľu vydýchnuť. Aj v pasážach zdanlivo oddychových, kde sa hudobný proces utíši do piano, pomalého tempa a jednoduchej faktúry, je tektonické napätie citelné a vŕha poslucháča intenzívne do výpovede procesu diela.

Hlavným motívom, ktorý je modelom pre ďalšie motivické verzie, je sedemtónový motív, vystavaný len z troch rôznych tónov, z opakovania tónu a jeho malosekundového „zvlnenia“ nahor a nadol, teda vyššie spomenutého „obalového motívu“ (podobný priebeh má melodická ozdoba, nazývaná „obal“, pozri Príklad 13).

²⁰ Pozri štúdiu FERKOVÁ, Eva: Štruktúra Sonáty na pamäť Viktora Šklovského V. Godára a možnosti jej interpretácie. In: *Prezentácie-konfrontácie 2014*. Bratislava : VŠMU, 2014, s. 57-68.

Príklad 13a: prvý motív – opakovaný tón s obalom v prvej pomalejšej časti skladby



Príklad 13b: druhý, melodický motív z prvej časti



Príklad 13c: tretí, motorický motív z druhej časti.



Spoločným melodickým postupom všetkých troch hlavných motívov je malosekundové vyklenutie a návrat naspäť. Motívy sa v priebehu skladby vďaka variačnému procesu pretvárajú nielen v tónovom obsahu a miestami rytmizovaním, ale najmä prinašajú najrozmanitejšie výrazové polohy, od tragickej cez smutnú, rezignovanú, gradujúcu, agresívnu, netrpezlivú, rýchlu, až ku veselej, tanečnej, a napokon smerujúcej k paródii.

Uvedenie motívu na začiatku je (azda aj náhodnou) melodickou paralelou k melódii populárnej filmovej hudby zo známeho westernu *Sedem statočných*. Motív dominuje najmä v záverečnej bojovej scéne filmu (Príklad 14).

Príklad 14: V. Godár: hlavný motív *Sonáty na pamäť VŠ*; a bojový motív z filmovej hudby známeho westernu *Sedem statočných*



V niektorých úsekoch skladby, výrazovo významne kontrastujúcich s okolím, sa motívy transformujú v jednotu s charakterom hudby. Asi najvýraznejší zásah možno pozorovať v úseku s predpisom *Tempo di Valse*, kde sa prvý a druhý motív prelínajú do radostnej tanečnej témy, imitujúcej valčík à la Čajkovskij či Strauss (Príklad 15).

Príklad 15: Valčíkový motív a jeho varírovaná verzia v klavíri

18) Andante, Tempo di Valse ♩ = ca 100

Ďalší výrazový a štýlistický kontrast prináša transformácia motívu do štýlu à la Liszt či Rachmaninov (Príklad 16).

Príklad 16: V. Godár: *Sonáta na pamäť VŠ*, transformácia motívu

22) Un poco meno mosso, Maestoso

con tutta la forza, appassionato

Umelecká reč v hudbe je podľa Godárovho muzikologického výkladu založená predovšetkým na opakovaní a zmene, ktoré sa považujú od čias nemeckého muzikológa H. Ch. Kocha za základný princíp výstavby hudobných diel. Godár ich nazýva „totožnosťou a odlišnosťou“: „...esencia artefaktu sa nachádza v súčine totožnosti a od-

lišnosti.²¹ Jednota skladby je zabezpečená princípom návratu či opakovania, kontrast v skladbe, ako hlavný motor pohybu, sa dosahuje zmenou, odlišnosťou. Potvrdením tohto kréda sú všetky tri nami analyzované komorné diela. Kým súčinnosť totožnosti a zabezpečenie jednoty diela spočíva v monotematizme, či skôr vo variačnom spracovaní jedného motivického útvaru či bunky, odlišnosť spočíva v Godárovej tvorbe jednak v rozmanitosti použitých typov motivického pretvárania, ale tiež v nastoľovaní kontrastných motívov či pasáží, kontrastujúcich viacerými parametrami. Teda nielen v tematickom či melodickom kontraste, ale aj tempovo, dynamicky, faktúrovo, farebne a inštrumentačne.

Evidentný kontrast možno nájsť napríklad už v *Ricercare*, kde po mnohonásobnom spracovaní terciových pasáží v málo pohyblivom a pomaly pulzujúcom hudobnom procese najprv hudba postupne graduje až ku kulminácii (pozri Príklad 12) a po vyvrcholení sa zrazu objaví celkom nový hudobný výraz s hudbou kontrastujúcou melodicky, tempovo, dynamicky, metroritmicky, ale aj faktúrou a zmenami v hierachii hlasov (Príklad 17).

Príklad 17: V. Godár: *Ricercar* – nástup kontrastného záveru skladby

The musical score is for V. Godár's *Ricercar*, specifically the beginning of a contrasting conclusion. It consists of four staves: Violin (vn), Viola (vi), Violoncello (vc), and Piano (pf). The tempo is marked 'Molto adagio e quieto' and the dynamics are 'ppp' and 'legatissimo'. The piano part features arpeggiated chords. The score is marked with 'MN 01'.

Kompozičné paralely

Po zhrnutí charakteristických štruktúrnych vlastností a typických postupov analyzovaných skladieb možno poukázať najmä na tieto ich kompozičné podobnosti:

- rozšírená tonalita (chromatizovaná), modalita, dvanásťtónový priestor, v *Sonáte na pamäť VŠ* aj mikrotónové pasáže;

²¹ GODÁR, Ref. 2, s. 111.

- b) základný motív vybudovaný z typického intervalu – malá tercia (*Ricercar*), sekunda (*Sonáta na pamäť VŠ*), čistá kvarta a tritón;
- c) klasická terciová akordika s preferenciou zmenšených septakordov;
- d) rozvinutý variačný princíp – motivická variácia, motív ako kostra rozvíjania na väčších plochách;
- e) minimalizmus v rozvíjaní motívu;
- f) klavír ako farebný (timbrový), rytmizujúci a dynamizujúci nástroj s využívaním klastrov;
- g) výrazné a bohaté kontrasty tempové, rytmické, dynamické, polohové, faktúrové;
- h) polyštylistika (najmä v *Sonáte na pamäť VŠ* a *Sekvencii*);
- i) hudobný citát alebo parafráza (*Dies irae*, Čajkovskij, Pärt, Liszt, Rachmaninov);
- j) klasická forma – trojdielna s reprízou (*Talizman*, *Sonáta na pamäť VŠ*), náznaky reprízy v *Sekvencii*, náznaky rondovosti (*Ricercar* aj *Sekvencia*).

BÁSNE ZO ZBIERKY „NOX ET SOLITUDO“ IVANA KRASKA V PIESŇOVEJ LYRIKE TROCH SLOVENSKÝCH HUDOBNÝCH TVORCOV

MICHAL ŠČEPÁN

*Mgr. Michal Ščepán; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4;
e-mail: michal.scepan@savba.sk*

ABSTRACT

Ivan Krasko (1876 – 1958), own name Ján Botto, is regarded as the leading figure of literary modernism in Slovakia. His poems have been set to music by several Slovak composers, with most of these adapted poems being taken from Krasko's best-known collection, *Nox et solitudo* (1909). This work was drawn upon by composers from different 20th century generations, ranging from the older generation of composers, through the adherents of musical modernism, to the representatives of New Music. The aim of the paper is to present Krasko's poetry in works for vocals and piano by Mikuláš Schneider-Trnavský (1881 – 1958), Eugen Suchoň (1908 – 1993) and Tadeáš Salva (1937 – 1995), highlighting the genesis of the works studied, their status in the context of these composers' work, and their artistic significance, using semantic-structural analysis.

Keywords: Ivan Krasko, songs, analysis, Mikuláš Schneider-Trnavský, Eugen Suchoň, Tadeáš Salva

Na začiatku 20. storočia sa v slovenskej literatúre objavil nový fenomén umeleckej poetiky. Realizmus, dovtedy dominantný umelecký smer, postupne strácal svoje postavenie, čo súviselo najmä so zmenou spoločenskej a kultúrnej situácie, ktorú od prelomu storočí spustili rôznorodé modernizačné procesy a iné fenomény. Nové tendencie v umení, odzrkadľujúce postavenie a postoj moderného človeka k problémom doby, začali do slovenskej poézie a prózy prenikať prostredníctvom autorov nesúcich mená ako Janko Cigán a Bohdana J. Potokinová. Tieto skutočnosti majú jedného spoločného menovateľa – chemického inžiniera Jána Bottu (1876 – 1958), v tom čase pracujúceho na poste technického úradníka v cukrovare sídliacom v severočeskej obci Klobuky. Až mystifikáciou sa literárnemu publicistovi Františkovi Votrubovi podarilo zistiť, že

tento menovec a zároveň vzdialený príbuzný najmladšieho zo štúrovských básnikov, je tou záhadnou osobou, ktorá v ženskom mesačníku *Dennica, Slovenských pohľadoch* či *Letopisoch Živeny* zaznamenala čitateľský, ale aj kritický úspech. Mladý literát si svoje pseudonymy zvolil zámerne, nechcel totiž, aby verejnosť poznala jeho pravú identitu. Botto pod týmito pseudonymami publikoval aj naďalej po svojom odhalení až do roku 1909, keď vyše 30-ročnému, dovtedy v ústraní píšucemu autorovi, vyšla jeho prvá zbierka *Nox et solitudo*, tentokrát už pod novým umeleckým menom – Ivan Krasko. Tento pseudonym autorovi vymyslel Svetozár Hurban-Vajanský, ktorý zbierku pripravoval do tlače a meno Cigán, pod ktorým dovtedy Botto publikoval svoje básne, sa mu zdalo „nepoetické“.¹ Navrhol mu dve možnosti: vydať zbierku pod svojím občianskym menom, alebo zvoliť iný pseudonym. Botto nakoniec zvolil druhú možnosť, pričom Vajanského v liste požiadal, aby ho pokrstil „príhodným menom“.² Vajanský jeho krstné meno slavianofilsky porušil na Ivan a priezvisko zvolil podľa názvu susednej obce Bottovho rodiska Lukovišť – Kraskova.

Tieto mnohokrát opakované fakty o vstupe Ivana Kraska do slovenskej literatúry sú, samozrejme, všeobecne známe. Krasko ako zakladateľská postava slovenskej literárnej moderny v čase svojho nástupu priniesol vo svojej tvorbe nové prvky vychádzajúce z aktuálnych slohových prúdov najmä v podobe symbolizmu, ale aj impresionizmu, novoromantizmu či dekadencie.³ Zároveň sa jeho tvorba vyznačuje aj ďalšími kvalitami, medzi ktoré patrí aj hudobnosť.⁴ Eufonická výstavba veršov a ich celková syntaktická a významová stránka, fakt, že viacero básní svojím názvom korešponduje s hudobnými žánrami a formami, nehovoriac o mimoriadnej priazni autora k ľudovej piesni a hudbe, len potvrdzujú, že Kraskova lyrika je na zhudobnenie viac ako vhodná. Niet preto divu, že pri komponovaní svojich piesní viacero slovenských skladateľov siahlo po zbierke *Nox et solitudo*, ktorá je záverom Kraskovho prvého tvorivého obdobia.

Pravdepodobne prvým, kto tak urobil, bol Mikuláš Schneider-Trnavský (1881 – 1958). Vzhľadom na pôvod a pôsobenie v mestskom prostredí rodnej Trnavy bolo komponovanie umelých piesní pre Schneidra-Trnavského priam predurčené⁵ a štyri piesňové zbierky sa stali jadrom a východiskom jeho tvorby. V prostredí rodinného hostinca pravidelne hrávala cigánska ľudová kapela, čo pre Schneidra znamenalo styk so slovenskou ľudovou piesňou, ktorej poznanie markantne poznačilo jeho tvorbu, pričom sa odzrkadlilo nielen v úpravách, ale aj v jeho teoretickom výstupe. Po skomponovaní cyklu *Drobné kvety* (vyd. 1907), výrazne ovplyvnenom ľudovou melodikou, si však Schneider po európskom turné s barytonistom Božom Umírovom uvedomil aj istú obmedzenosť svojho prístupu. Predsavzal si skomponovať piesne odlišného charakteru bez ponášok na ľudovú pieseň. Tak vznikol cyklus s názvom *Slzy a úsmevy*

¹ BREZINA, Ján: *Ivan Krasko: Literárnohistorická monografia*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1946, s. 108.

² BREZINA, Ref. 1, s. 108.

³ KRŠÁKOVÁ, Dana (ed.): *KRASKO, Ivan: Básnické dielo*. Bratislava : Kalligram, 2005, s. 300.

⁴ BRTÁŇ, Rudo: *Poézia Ivana Krasku*. Turčiansky Svätý Martin : Kníhtlačiarsky účastinársky spolok, 1933, s. 76.

⁵ KRESÁNEK, Jozef: *Umelá pieseň Mikuláša Schneidra-Trnavského*. In: *Hudobný archív* 7. Martin : Matica slovenská, 1983, s. 15-16.

op. 25 (vyd. 1912), považovaný za vrchol Schneidrovej piesňovej tvorby. Umelecké nároky druhej zbierky si vyžadovali rovnako vysokú úroveň textovej predlohy. Ako posledné z cyklu vznikali v blízkej časovej postupnosti v priebehu septembra roku 1911 práve piesne na texty Ivana Kraska. Schneider si zo zbierky *Nox et solitudo* vybral tri básne: *Vesper dominicae*, *Baladu* a *Pieseň*. S ohľadom na výber básnikov a počet zastúpenia ich diel zbierka desiatich prekomponovaných piesní pravdepodobne nemala vo pred stanovenú koncepciu. Autor ju venoval svojmu pedagógovi kompozície Karlovi Steckerovi, ktorý v piesňach zbierky našiel súvislosti s tvorbou Edvarda H. Griega.⁶

Pieseň (Tak tíško dvíha mesiac biele čelo) sa objavuje v zbierke ako druhá v poradí. Poznanie a vplyv aktuálnych trendov dobovej tvorby, ktoré Schneider spoznával na cestách po európskych centrách, sa popri narastajúcej expresivite vokálneho partu s dôrazom na veľké intervalové skoky v rozpätí septimy alebo oktávy odzrkadľuje najmä v harmónii, kde autor uplatňuje zmenu tóniny bez predchádzajúceho modulačného priebehu. Jozef Šamko, autor skladateľovej monografie, v tomto smere poukazuje na inšpiráciu Richardom Wagnerom⁷ a je preto zaujímavé porovnanie s tvrdením Milana Licharda, ktorý po vydaní zbierky v roku 1912 na stranách *Slovenského denníka* napísal: „Takto píše ani nie Wagner, ale Debussy, Puccini, Richard Strauss a každý hudobný, nadčlovek.“⁸

Aj keď Šamko svoju prácu napísal takmer s 50-ročným odstupom od vydania zbierky a Lichardovej recenzie, jeho porovnanie s Wagnerom sa dnes zdá byť skôr nesprávne, keďže cyklus svojím výrazom nesie znaky neskorého romantizmu s ovplyvnením českou piesňovou tvorbou a prvkami impresionizmu, k čomu sa viac približuje Lichardovo dobové zaradenie. Lichardova predstava o slovenskej umelej piesni sa však rozchádzala s tým, čo priniesla zbierka *Slzy a úsmevy*. Prekomponovaný typ piesne voči zaužívanej strofickej piesni predstavoval nový prvok v Schneidrovej dovtedajšej tvorbe, čo vyústilo do nepochopenia a následnej kritiky. Schneidrovi vyčítali najmä „internacionálny hudobný modernizmus“ na úkor vyhostenia „národného sentimentalizmu“, čo malo negatívne pôsobiť na recepciu slovenskej hudby a jej šírenie. Lichard však napriek tomu vo svojom príspevku s obdivom poukázal na vysokú úroveň Schneidrovho kompozičného rukopisu: „Čo sa ale samotného spracovania týka, tu javí Schneider veľký pokrok, veď smer tento vyžaduje suverénne ovládanie všetkých hudobných prostriedkov... Všetko toto je bezvadné, s veľkým porozumením prevedené – ale ako rečeno na úkor slovenskosti.“⁹

Nálada Kraskovej básne sprostredkujúcej veľký bôľ, smútok a nekonečné čakanie za tmavej noci, ktorú rozjasňuje biely mesiac, sa paralelne prenáša aj do zhudobnenia Schneidrovej piesne, ktorá sa opiera o trojdielnu formu. Atmosféru a jej jednotnosť zabezpečuje predovšetkým akordický klavírny sprievod prevažne v štvrtových a polových hodnotách s tempovo-výrazovým označením *grave* v 4/4, resp. 2/4 takte v krajných dieloch, kde sú negatívne emócie v texte vyjadrené slovami „zlostne“ v posled-

⁶ BUGALOVÁ, Edita: *Hudobná Trnava a Mikuláš Schneider-Trnavský*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2011, s. 106.

⁷ ŠAMKO, Jozef: *Mikuláš Schneider-Trnavský*. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1965, s. 93.

⁸ BUGALOVÁ, Ref. 6, s. 105.

⁹ BUGALOVÁ, Ref. 6, s. 105.

nom verši prvej strofy, resp. v závere strofy tretej. V prvom prípade sa v 9. a 10. takte piesne prvá hláska tohto slova akcentuje, a to vo forte dynamike, pričom na tej istej dobe sa v ľavej ruke klavíra objavuje interval zmenšenej kvinty (c-ges). Pri jej následnom opakovaní je postup rovnaký, dochádza iba k tónovému posunu (cis-g). Statický harmonický sprievod po tóninovom skoku z d mol do b mol (t. 12) postupne prechádza do melódie v osminových a šestnástinových hodnotách, ktoré hudobne, ale aj textovo predznamenávajú nástup stredného dielu skladby. V ňom sa šíri ťažká a omamná vôňa rezedy, znázornená arpeggiami akordov pravej aj ľavej ruky s predpisom *vivo* v 6/8 a 9/8 takte. Spolu so zmenou taktu na 4/4 ho uzatvára personifikácia „bo zlostné mysle“ s predpisom *con ira* (t. 31), ktorá predstavuje vrchol celej skladby (Príklad 1), po ktorom nasleduje modifikovaná repríza prvého dielu s lamentóznym charakterom zakončená „odumierajúcim“ *morendom* a molovým kvintakordom.

Príklad 1: Mikuláš Schneider-Trnavský: *Slzy a úsmevy*. Partitúra, 1976, s. 8, t. 25 – 31.

Epický a zároveň dramatický náboj vyžaruje ďalšia pieseň na Kraskov text *Vesper dominicae* – najrozsiahlejšia kompozícia celej zbierky. Forma piesne s pestrú škálou dynamických, metrických, tempových a tóninových zmien je podriadená obsahu Kraskovej básne. Jej zhudobnenie podľa vlastných slov básnika zodpovedalo aj jeho predstave.¹⁰ Obraz modliacej sa starej matky žijúcej na samote Schneider znázorňuje priradením rôznorodých hudobných obrazov. Popri rôznych formách klavírnej štylizácie, keď autor využíva široké spektrum od náznaku melódie, arpeggií s prvkom zvukomaľby padajúceho súmraku, až po jednoduchý akordický sprievod, celkové vy-

¹⁰ BUGALOVÁ, Ref. 6, s. 106.

znenie jednotlivých častí piesne dotvárajú rozličné výrazové prvky vokálneho partu vychádzajúce z nálady jednotlivých veršov básne. Básnikove myšlienky v tejto piesni sú hudobnou ilustráciou vystihnuté do maximálnej miery, keď kantabilný prejav a recitatív komplementárne vystihujú vzrušené pasáže textu, do ktorých pokoj prináša meditatívny prvok v podobe chorálu (Príklad 2). Striedanie týchto tematických úsekov je v pomere k dĺžke piesne naozaj bohaté, aj keď skladateľ uplatňuje ich opakovanie, čím zabezpečuje konzistentnosť formy tejto kompozície.

Príklad 2: Mikuláš Schneider-Trnavský: *Slzy a úsmevy*. Partitúra, 1976, s. 13, t. 71 – 75.

Poslednou Kraskovou zhudobnenou básňou v zbierke je *Balada*, pričom názov piesne je odvodený od úvodných slov prvého verša básne „Keď na deň zvonit' mali...“ Po šesťtaktovej introdukcii Schneider tektonickú organizáciu skladby rieši priradením štvortaktí, vytvárajúc tak súvislý gradačný oblúk piesne. Dominantnú atmosféru vytvára najmä imitácia zvonov využitím bodkovaného rytmu v klavírnej štylizácii a opakovanými kvintovými skokmi odrážajúcimi relatívnu harmonickú stálosť piesne (fis mol). Jej stvárnenie sa u Jozefa Kresánka stretlo s nepochopením. Podľa neho pieseň u Schneidra nenašla správny prístup: „V popredí je spomínaný náznak zvonenia, ktorý je v básni čisto náhodný, zatiaľ čo podstatné, bolestný smútok vyjadrený slovami a jedno srdce skučalo och! tak biedne psovsky sa Schneidrovi vymklo z pozornosti.“¹¹ (Príklad 3.)

V tomto prípade však ide o Kresánkov čisto subjektívny názor a po hlbšom štúdiu Kraskovej básne a širších kontextov jeho tvorby sa dá povedať, že zhudobnenie bijúceho zvona určite nie je náhodné. Tento motív totiž v skladateľovom ponímaní básne predstavuje narodenie a smrť človeka ohraničujúce osudy jeho životnej púte.¹² Znaký baladickosti, ktoré sa v priebehu básne objavujú na začiatku v podobe neistoty vo verši „vyšli sme“ (nevedno kam?) a prvom verši záverečnej strofy, ktorá vyúsťuje do pointy celej básne, mohli autorovi síce uniknúť, ale motív putovania, ktorý má v Kraskovej poézii neodmysliteľné miesto,¹³ je znázornený práve zvukom zvonov vytvárajúcim pozadie k existenciálnemu zážitku z citovej drámy o nenaplnenom vzťahu. Preto má znenie tohto zvukomalebného prvku počas celej piesne svoje opodstatnenie.

¹¹ KRESÁNEK, Ref. 5, s. 18.

¹² BUGALOVÁ, Ref. 6, s. 107.

¹³ KRŠÁKOVÁ, Ref. 3, s. 307.

Príklad 3: Mikuláš Schneider-Trnavský: *Slzy a úsmevy*. Partitúra, 1976, s. 25, t. 24 – 34.

Zhudobnené básne Ivana Kraska patria k najhodnotnejším piesňam celej Schneiderovej zbierky, ktorá po dlhú dobu na základe svojej kvality nemala obdobu nielen v skladateľovej, ale ani v celej slovenskej hudobnej tvorbe.

Odlišným prístupom k zhudobneniu Kraskových básní sa prezentoval Eugen Suchoň (1908 – 1993). Toho na Kraskovu poéziu nasmeroval kritik a priateľ Ivan Ballo. Na rozdiel od Schneidra-Trnavského Suchoň siahol čisto iba po Kraskovej poézii, čo sa popri rovnakom názve jeho cyklu odrazilo v obsadení sólového hlasu mezzosopránom. Treba však povedať, že Kraskova zbierka mala mať svoju vnútornú logiku zabezpečennú tým, že báseň *Nox* mala byť uvedená ako prvá a *Solitudo* ako predposledná. To jej vydavateľ Svetozár Hurban-Vajanský neakceptoval, a poradie básní svojvoľne zmenil. Báseň *Nox* úplne vynechal a *Solitudo* presunul na začiatok zbierky. Suchoň si tak pre seba zvolil 5 básní, ktoré vytvárajú jeden cyklus svojou atmosférou, pričom celkovú dramaturgiu zabezpečuje poradie jednotlivých prekomponovaných piesní, ich charakter a uplatnenie prvkov trojdielnej formy. Nálada Kraskových básní sa u Suchoňa odrazila vo vyspelejšej hudobnej reči od tej, akou boli komponované jeho predchádzajúce piesňové cykly *Bačovské piesne* (1929) a *Slovenské ľudové piesne* (1930). Imanentná národnosť, obrazy prírody, sa pretavujú do diatonicko-modálnej melodiky s ľudovými názvukmi koncipovanými však úplne odlišným spôsobom ako v prípade Schneidra-Trnavského. Básne vyžarujúce istú žalmickosť, baladickosť, melancholickosť dokresľuje postristanovská atmosféra rozvíjajúca sa v chromaticky vedenom sprievode, harmónia bohatá na alterované akordy a súzvuky obsahujúce interval tritónu – čo je typickou črtou Suchoňovho kompozičného jazyka. Cyklus s opusovým číslom 4 je datovaný do roku 1932, teda do obdobia, keď už Suchoň študoval na Majstrovskej škole

pražského konzervatória v triede Vítězslava Nováka. Vznikal však bez jeho priameho zásahu a po jeho dokončení dokonca Novák od Suchoňa žiadal zjednodušiť klavírny part do najmenšej možnej miery. Ten jeho požiadavku neakceptoval, pretože spev aj klavír mu boli rovnocennými prostriedkami na vyjadrenie hudobného obsahu.¹⁴

Na úvod cyklu si Suchoň zvolí báseň *Zmráka sa*. Sémantika básne vychádzajúca z nosného slova prezrádza, že nejde iba o prirodzenú súčasť denného cyklu, ale autor ťaží z oscilácie medzi priamym a symbolickým významom, keď blížiac sa noc symbolizuje ľudský koniec. Suchoň túto pochemúrnú atmosféru strachu pred večným zatratením uvádza hneď na začiatku harmonickým motívom v klavíri, ktorého štvorhlasná sadzba je prispôsobená celkovému výrazu skladby. Z celého cyklu je motivická práca najvýraznejšia práve v tejto piesni. Motív zmrákania sa v podobe klesajúcej kvinty s následným stupnicovým vzostupom (Príklad 4) je základným stavebným pilierom vokálneho partu, keďže sa v rôznych obmenách vyskytuje sústavne počas celého priebehu piesne. V klavírnom parte sa jeho rytmická figúra objavuje už v introdukcii (t. 6), v závere prvého dielu (t. 22 – 23) a takisto aj v úvode k druhému dielu (t. 27), vo vrcholnom mieste skladby (t. 37) a repríze (t. 41). Ucelenosť a jednotnú náladu skladby v rámci prechodov medzi jednotlivými dielmi dotvára aj klesajúci sled dvoch štvrtových a jednej osminovej noty v tenore, ktorý nastupuje už v záverečných dvoch taktach prvého dielu (t. 16 – 17) a ďalej pokračuje takmer do konca druhého dielu, vytvárajúc kontrast k vokálu, ktorý je voči svojmu doterajšiemu stvárneniu rytmicky „oživený“ triolovou figúrou.

Príklad 4: Eugen Suchoň: *Nox et solitudo*. Partitúra, 1934, s. 3, t. 1 – 12.

SPEV

KLAVÍR

pp *poco rit.* *a tempo* *cresc.*

Zmrá-ka sa, stmieva sa, kno-ci sa chý-li.

¹⁴ ZAVARSKÝ, Ernest: *Eugen Suchoň – profil skladateľa*. 2. vyd. Bratislava : Hudobné centrum, 2008, s. 42.

Pokiaľ sa u Schneidra *Balada – Tak na deň zvoníť mali* vyznačovala jednotnou atmosférou, v Suchoňovom ponímaní to tak nie je. Vnútorne dianie je aj v porovnaní s prvou piesňou oveľa bohatšie. Aj tu sa objavuje zvukomalebný motív zvona, nie je však už takým stredobodom pozornosti ako v Schneidrovom zhudobnení. Formu kompozície opäť určuje báseň, jej tri strofy sú v piesni navzájom oddelené fermátami i charakterom ostinátneho klavírneho sprievodu v prvom diele, v protiklade so synkopickým rytmom v druhom diele. Motívy neistoty, sklamania a bólu, ktoré Schneider vo svojom zhudobnení opomenul, Suchoň znázorňuje klavírnou protimelódiou a kľúčové slovo „psovsky“ zo záverečného verša intervalom tritónu.

Príklad 5: Eugen Suchoň: *Nox et solitudo*. Partitúra, 1934, s. 7, t. 33 – 38.

Aj keď tanečné zhudobnenie *Starej romance* vyznieva spočiatku prvoplánovo, keďže sa v texte piesne objavujú ľudové a rozprávkové motívy ako „za horami za dolami“, postavy „mlada pani“, „starý handlé“, Suchoň dômyselne vycítil iróniu Kraskovho poňatia básne o jeseni života. Pieseň, ktorá je svojím svižným charakterom jasným stredobodom cyklu, je zaujímavá tým, že z motívu klavíra vychádza aj melódia spevu, čo sa udeje vôbec po prvýkrát v celom cykle. Trilky, staccata, ktorými celá skladba doslova hýri, podporujú akustickú vlastnosť Kraskových veršov v zdôraznení zdrobnení a sykaviek. Klavír má dôležité postavenie aj na konci druhej časti, keď dochádza ku gradácii a zdôrazneniu celkovej pointy. To je v skladbe ilustrované zhustením základného motívu a vyústením do crescenda s prírazom na hlavnom tóne vokálneho hlasu (Príklad 6), pričom sa táto melodická ozdoba ako reminiscencia objavuje i v parte klavíra na poslednom tóne v samotnom závere skladby.

Príklad 6: Eugen Suchoň: *Nox et solitudo*. Partitúra, 1934, s. 9, t. 27 – 36.

„pri-lo-žím i du-šu svo-ju!“

Zohriala sa mla-dá

molto cresc.

ff

p

Predposledná pieseň *Hľa luna bledá* svojím námetom korešponduje s prvou skladbou cyklu *Zmráka sa*. Ten je vyjadrený nielen podobne melodicky skokom a stúpajúcou melódiou spevného hlasu, ale i úvodným motívom klavíra navodzujúcim opäť temnú atmosféru. Stúpajúca melódia sa v druhom diele objavuje v inverznej podobe a v klavíri sa tu podobne ako v *Balade* s motívom zvona objavuje zvukomalebný prvok znázorňujúci škrekot žiab, o ktorom hovorí text. Združujúcim prvkom celej piesne je refrén v podobe stúpajúcich sekúnd nad slovami „dnes ako vlni...“ (Príklad 7). Ten sa v skladbe v závere každého dielu zakaždým objavuje na inom harmonickom stupni, pričom v repríze sa po modulácii hudba posledného dvojveršia dostáva do tritónového vzťahu voči pôvodnému variantu prvého refrénu.

Príklad 7: Eugen Suchoň: *Nox et solitudo*. Partitúra, 1934, s. 10, t. 1 – 11.

Adagio

Hľa, lu-na ble-dá

pp

cresc.

p

tíš - ko si se-dá za čier-nu ho-ru z ve-če-ra.

Dnes, a - ko

pp

poco marcato



Záverečnou piesňou cyklu sú *Topole* na jednu z najvyššie hodnotených Kraskových básní, pri ktorej bol jej autor inšpirovaný indickou filozofiou. Text sa najmä opakováním slova *topole*, rýmovkou „ole“ a jej hlások, výrazne podieľa na sugerovaní pochmúrnej nálady, ktorá v básni vytvára symbolický obraz konca ľudskej existencie, čím sa spolu s hudbou podčiarkuje nálada celého Suchoňovho cyklu. V úvode piesne je badateľný vplyv ľudovej melodiky prostredníctvom lydickej kvarty vo vokálnom hlase a akordickom sprievode. Tak ako v predchádzajúcich prípadoch aj tu je dôležitý rytmický motív mezzosopránu, ktorý neskôr v augmentácii preberá aj klavír. V strednej časti kontrast vytvárajú klavírne figurácie, ktoré pri komponovaní tohto diela od Suchoňa vyžadoval priamo jeho pedagóg Vítězslav Novák.¹⁵ Pieseň sa končí reminiscenciou na úvodné *Zmráka sa* – hudobne aj textovo, čím sa celý cyklus uzatvára. Vokálny part s predpísaným výrazom *morendo* sa končí na tóne *h*, teda vo vzdialenosti tritónu od toniky, spolu s ďalším tritónovým zahustením rozkladu durového kvintakordu v parte klavíra (Príklad 8).

Príklad 8: Eugen Suchoň: *Nox et solitudo*. Partitúra, 1934, s. 14, t. 29 – 33.



Na rozdiel od Schneidra Suchoň čiastočne zasiahol aj do Kraskových textov. V úvodnom *Zmráka sa* autor vynecháva posledný verš básne. Pieseň tak textovo uzatvárajú tri bodky ukončujúce predchádzajúci verš, ktoré akoby symbolizovali nejednoznačnosť tonálneho zakončenia piesne. V *Starej romanci* na vrcholnom mieste piesne Suchoň zamieňa poradie slov „svoju dušu“ tak, aby spomínaná melodická ozdoba predstavujúca najvypätejší moment s najvyšším tónom odznela práve nad slovom „duša“.

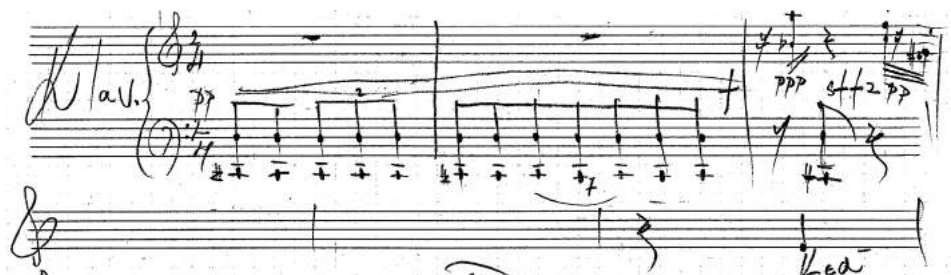
¹⁵ KRESÁNEK, Jozef – VAJDA, Igor: *Národný umelec Eugen Suchoň*. Bratislava : Opus, 1978, s. 38.

Suchoňov cyklus *Nox et solitudo* je výsledkom zblíženia a estetického stotožnenia sa s Kraskovou symbolistickou poéziou, ktorá vyústila do spojenia modernej hudobnej reči s ľudovými prvkami na vysokej umeleckej úrovni, ktorá v kontexte ranej tvorby skladateľa predznamenáva jeho originálny kompozičný rukopis.

Po Kraskových básňach siahol aj predstaviteľ generácie slovenskej hudobnej avantgardy Tadeáš Salva. Pre svoj rovnomenný cyklus si zvolil tri básne *Baladu*, *Chladný dáždik* a *Na cmiteri*. Kým Schneider-Trnavský komponoval svoj cyklus na vrchole svojich tvorivých síl a u Suchoňa sa už začali prejavovať konštanty jeho zrelého rukopisu, Salvovo zhudobnenie pochádza zo začiatku jeho skladateľskej cesty, čo sa odzrkadľuje v úplne odlišnom uchopení básnickej predlohy. Ak Ernest Zavarský pripisoval Suchoňovmu výberu Kraskovej poézie dôvody vychádzajúce zo zhoršenej spoločenskej situácie v Európe, ako aj osobnostné problémy, u Salvu sa môžeme domnievať, že aj jeho k výberu donútila osobná kríza. Cyklus je datovaný júnom 1959, teda obdobím, keď Salva po nezhodách so svojím pedagógom Alexandrom Moyzesom prerušil svoje štúdium kompozície na bratislavskej Vysokej škole múzických umení. Jeden z dôvodov, pre ktorý sa Salva podujal na tento krok, je badateľný aj v tomto piesňovom cykle. Stojí za ním hudba predstaviteľov 2. viedenskej školy, ktorou sa v tom čase Salva značne inšpiroval. Jeho skladby zo sledovaného obdobia prezrádajú ovplyvnenie Schönbergovými atonálnymi kompozíciami, ktorých znakmi sa vyznačujú aj prvé opusové skladby Schönbergových žiakov Albana Berga a Antona von Webera. Vo všeobecnosti sú pre ne okrem strohého rozsahu typické veľké intervalové skoky často nad hranicu oktávy, široko koncipovaná priestorová melodika, či naopak, sklon k chromatickým postupom. Tieto znaky sa objavujú najmä v klavírnom parte Salvovho cyklu, v sopránovom parte je autor zdržanlivejší. Samozrejme, zachováva si aj dávku individuality – nevyhýba sa konsonantným súzvukom alebo rozkladom akordov, ktoré však narušá disonantnými prvkami.

V skladbe *Balada* máme možnosť porovnať Salvov prístup ku Kraskovej básni s prístupom jeho kolegov. Nositeľom hudobného diania piesne vo forme aba' je predovšetkým klavírny part, ktorý voči staticky a recitatívne ladenému vokálu prináša podstatne väčšiu výrazovú rovinu. Motív zvona je v úvode tejto piesne znázornený rytmicky i dynamicke narastajúcim súzvukom malej nóny (Príklad 9). Salva zrejme pokladal za dôležitý úvodný verš „keď na deň zvonit' mali“, keďže ho dvakrát opakuje v inom spracovaní. Ne dôveru zdôrazňujú dva septimové súzvuky v klavíri, kým sklamanie ostáva viac-menej nepovšimnuté. Kľúčové slovo „psovsky“ Salva nevyzdvihuje intervalovo, ale opäť jeho opakovaním, pričom v druhom prípade dochádza k dimínúcii rytmických hodnôt.

Príklad 9: Tadeáš Salva: *Nox et solitudo*. Partitúra, 1959, s. 1, t. 1 – 6.





Druhá pieseň *Chladný dážď* je na základe svojej predlohy v dĺžke dvoch krátkych strof doslova vokálno-inštrumentálnou bagatelou v 10 taktach vo forme |:a:|. K dojmu miniatúry prispieva aj tempový predpis. Pokiaľ prvá pieseň nemala označenie, v tomto prípade Salva uvádza predpis *allegro furioso*. Práve v tejto piesni sa Salvovi azda najlepšie podarilo zhudobniť Kraskove myšlienky, keď dlhým hláskam predpisuje v sopráne rytmicky dlhšie hodnoty. Tak isto sa snaží aj o vyjadrenie z hľadiska voľby príslušných intervalov. Slovo „chladný“ je zobrazené disonantnou malou sekundou, kým zdrobnenina „dážď“ konsonantnou veľkou terciou. Ďalšie slová s negatívnym afektom ako „prší, prší“ obsahujú tritón, a takisto je to aj vo verši „zziabla jeseň žltosť znáša“ a v druhej slohe na slovách „slza padá“ (Príklad 10).

Príklad 10: Tadeáš Salva: *Nox et solitudo*. Partitúra, 1959, s. 5, t. 1 – 6.



Báseň tretej piesne *Na cmenteri* nebola pre Salvu nová. Použil ju už vo svojom *Sláčíkovom kvartete* (1957), kde ju na konci štvrtej časti interpretuje sólový bas. Opäť sa tu ponúka istá paralela s Arnoldom Schönbergom a básnikom Stefanom Georgom. Jeho básne Schönberg použil vo svojom *Sláčíkovom kvartete* č. 2 a o niečo neskôr aj v rovnomennom piesňovom cykle *Kniha visutých záhrad*, ktorý sa považuje za jeho prvé ato-

Príklad 11: Tadeáš Salva: *Nox et solitudo*. Partitúra, 1959, s. 7, t. 1 – 8.

Handwritten musical score for voice and piano. The score is for voice and piano. The voice part is in G major, 4/4 time. The piano part is in G major, 4/4 time. The lyrics are: 'V do- li- na- m- li- pla- za- pl- a- z- a- z- o- jom, pre- stie- ra- sa- ja- zo- sm- b- z- o- s- du- se- po- zo- jom.'

nálne dielo. Salvova skladba vo forme |:ab:| opäť nemá tempové predznamenananie. Pokiaľ v predchádzajúcej skladbe mal klavír komplementárne postavenie so spevom, v tomto prípade je jeho funkcia skromnejšia. Podobne ako v Suchoňovej piesni *Hľa luna bledá* aj tu sa objavuje integrujúci prvok v podobe refrénu, keď je záverečné dvojveršie každej strofy až na menšie odchýlky v podstate rovnako zhudobnené (Príklad 11).

Salvov cyklus *Nox et solitudo* je v kontexte skladateľovej tvorby ojedinelým dielom. Typ sólovej piesne s klavírnym sprievodom nepatrí k bežným formám jeho umeleckého vyjadrovania a podobné obsadenie sa medzi jeho kompozíciami objavuje až v priebehu 80. rokov. Skladateľ svoj kompozičný prejav neskôr postavil na iných princípoch – kľúčovou sa mu stala metóda riadenej aleatoriky, inšpirácia autentickou ľudovou piesňou, ale aj napriek tomu sa v tomto cykle dajú nájsť prvky, ktoré sa objavujú i v jeho zrelej tvorbe. K nim patrí napríklad recitatívna melódika vokálneho hlasu, väčšie intervalové skoky či rytmicky posunuté línie, vďaka ktorým vzniká dojem využitia polymetrie. V neposlednom rade je to baladickosť, ktorú svojím názvom predznamenáva už prvá zo skladieb tohto cyklu. Niektoré z prvkov Salva na druhej strane po čase vypustil, napríklad tradičný systém alterácie posuviiek alebo organizáciu nôt menších hodnôt do skupín.

Literárny vedec a autor prvej Kraskovej monografie Rudo Brtáň v súvislosti s analýzou básnikovej tvorby napísal: „Lyrika existuje jedine plne vtedy, keď ‚znie‘, t. j. nielen graficky symbolizovaná slovom, ale vyslovená, čítaná resp. recitovaná a spievaná.“¹⁶

Z tohto hľadiska dostala implicitná hudobnosť a piesňovosť Kraskovej lyriky možnosť existencie v rozmanitých a jedinečných podobách, ktoré odzrkadľujú dokonalú symbiózu dvoch umeleckých svetov – básnického a hudobného. Piesne Mikuláša Schniedra-Trnavského, Eugena Suchoňa i Tadeáša Salvu na básne z „malej knižky Kraskovej“, ktorá svojho času predstavovala vrchol novej slovenskej poézie,¹⁷ majú svoje dôležité postavenie nielen v rámci ich vlastného skladateľského vývoja, ale taktiež majú svoje patričné miesto v celej slovenskej hudobnej tvorbe 20. storočia.

Príspevok je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0078/12, riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

Použitá bibliografia

- BREZINA, Ján: *Ivan Krasko: Literárnohistorická monografia*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1946.
- BRTÁŇ, Rudo: *Poézia Ivana Krasku*. Turčiansky Svätý Martin : Kníhtlačiarsky účastinársky spolok, 1933.
- BOKESOVÁ, Zdenka: *Mikuláš Schneider-Trnavský*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1952.
- BOKESOVÁ, Zdenka: Piesňová tvorba Mikuláša Schneidra-Trnavského. In: *Elán*, roč. 11, 1940 – 1941, č. 7, s. 6-8.
- BUGALOVÁ, Edita: *Hudobná Trnava a Mikuláš Schneider-Trnavský*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2011.
- KOLÁŘ, Robert: Skladba mesiaca: Eugen Suchoň: Nox et solitudo op. 4. In: *Hudobný život*, roč. 40, 2008, č. 6, s. 20-22.
- KRESÁNEK, Jozef – VAJDA, Igor: *Národný umelec Eugen Suchoň*. Bratislava : Opus, 1978.
- KRESÁNEK, Jozef: Umelá pieseň Mikuláša Schneidra-Trnavského. In: *Hudobný archív* 7. Martin : Matica slovenská, 1983, s. 15-21.
- KRŠÁKOVÁ, Dana (ed.): *KRASKO, Ivan: Básnické dielo*. Bratislava : Kalligram, 2005.
- ŠAMKO, Jozef: *Mikuláš Schneider-Trnavský*. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1965.
- ZAMBOR, Ján: *Interpretácia a poetika*. Bratislava : Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska, 2005.
- ZAVARSKÝ, Ernest: *Eugen Suchoň – profil skladateľa*. Bratislava : Hudobné centrum, 2. vyd. 2008.

Pramene

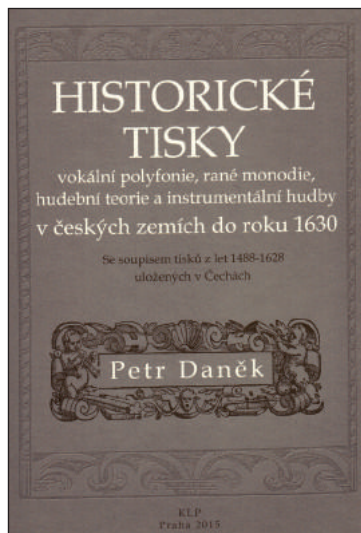
- SALVA, Tadeáš: *Nox et solitudo*. Rukopis, b. m., 17. 6. 1959. Archivovanie: Literárny archív SNK, sign: ALXII/1-24
- SCHNEIDER-TRNAVSKÝ, Mikuláš: *Slzy a úsmevy, op. 25. Spev a klavír*. Bratislava : Opus, 1976.
- SCHNEIDER-TRNAVSKÝ, Mikuláš: *Piesňová tvorba / Sämtliche Lieder*. Ed. Edita Bugalová. Bratislava : Hudobné centrum, 2001.
- SUCHOŇ, Eugen: *Nox et solitudo op. 4: Päť piesní pre mezzosoprán s klavírnym sprievodom na básne Ivana Krasku*. Turčiansky Svätý Martin : Matica slovenská, 1934.

¹⁶ BRTÁŇ, Ref. 4, s. 76.

¹⁷ KRŠÁKOVÁ, Ref. 3, s. 221.

Petr Daněk: Historické tisky vokální polyfonie, rané monodie, hudební teorie a instrumentální hudby v českých zemích do roku 1630. Se soupisem tisků z let 1488 – 1628 uložených v Čechách

Praha : KLP – Koniasch Latin Press 2015, 223 s., ISBN 9788087773130



Jedným z posledných atraktívnych titulov vydavateľstva Koniasch Latin Press, ktoré dnes azda najvýraznejšie zastupuje vydateľské aktivity českej muzikológie, je kniha doc. Petra Daněka, jedného z najvýznamnejších reprezentantov hudobnej historiografie u nás („u nás“ o. i. preto, lebo P. Daněk pôsobí už viac než dva roky na Katedre teórie hudby Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU) – *Historické tisky vokální polyfonie, rané monodie, hudební teorie a instrumentální hudby v českých zemích do roku 1630*. Autor patrí k najvýraznejším a najaktívnejším odchovancom školy legendárneho doc. Jaromíra Černého (1939 – 2012), ktorý vytvoril v Prahe počas svojho všestranného mimoriadne plodného života naozaj „muzikologickú/historiografickú školu“. Reprezentuje ju niekoľko generácií hudobných medievalistov a ďalších špecialistov na staršie obdobia dejín hudby (stredovek, renesancia), dnes známých a uznávaných

i v medzinárodnom kontexte. P. Daněk patrí určite k najlepším spomedzi nich, pričom jeho aktivity sa zďaleka neobmedzujú len na hudobnú historiografiu, ale zahŕňajú celú paletu záujmových oblastí, počnúc interpretáciou najbližšou hudobnej historiografii (dlhoročný umelecký vedúci a dirigent súboru Duodena cantitans) cez systematickú vedeckú a pedagogickú činnosť v Prahe (a najnovšie i v Bratislave) až po organizačno-manažérsku prácu (bol o. i. hlavným dramaturgom festivalu Pražské jaro). Avšak to všetko nie je, samozrejme, predmetom tejto recenzie, preto sa obmedzíme na skutočnosti viažuce sa na recenzovanú knihu. Navyše, spomínanú „školu“ J. Černého charakterizuje mimoriadne úzke prepojenie základného, pramenného výskumu s praxou – nielen v tom zmysle, že žiaci J. Černého často viedli/vedú gregoriánske scholy či iné súbory, ale najmä pre hlboký ponor do hudobnej substancie skúmaných prameňov či javov. Dokladá to jasne aj recenzovaná publikácia.

Petr Daněk patrí k najlepším znalcom renesančnej hudby v strednej Európe i vôbec, nehovoriac o „Rudolfínskej Prahe“ (pôsobili tu napríklad členovia Cisárskej dvorskej kapely Ph. de Monte, J. Regnart, C. Luython a i.). Jeho najnovšia monografia nie je zďaleka iba občajným súpisom zachovaných prameňov; koniec-koncov, autor mohol nadviazať na staršie podobné práce českých kolegov (súpis autorov J. Kouba – J. Bužga – E. Mikanová – T. Volek – T. Straková a i.), ako aj na staršie výskumy i na najnovší medzinárodný súpis hudobnohistorických prameňov RISM. Tým však nemožno povedať, že mal úlohu uľahčenie, skôr naopak. Jeho monografia predstavuje celkom iný, neporovnateľne vyšší stupeň poznania. Autora čakala úmorná porovnáva-

cia práca v staršej literatúre spolu s hľadaním prameňov, podobným niekedy „hľadaniu ihly v kope sena“. Popri nových objavoch – z jeho vlastných spomeňme aspoň okrajovo jeden z najdôležitejších mimo recenzovanej knihy, a síce nedávno nájdený chýbajúci husľový part k Michnovej *Loutne českej* – bolo potrebné, napríklad, korigovať množstvo starších údajov a pod., s čím však autor na základe dôkladného pramenného výskumu a dlhoročných skúseností nemal najmenší problém a posunul tak poznanie o veľký kus dopredu.

Kniha je naozaj nielen „kompéndiom“ doterajších poznatkov, ale prináša aj množstvo nových výsledkov výskumu, z veľkej či prevažnej časti autorových vlastných. O tom svedčí aj jej koncepcia. Text pozostáva z dvoch približne rovnakých častí. Prvú polovicu tvorí po úvode šesť ťažiskových kapitol: (1) „Vývoj tisku vokální polyfonie v Čechách v období 1500 – 1630“, (2) „Nototiskařská činnost Jiřího Nigrina“, (3) „*Dum pulsandi organa*“. Znova nalezený tisk Francesca Saleho“, (4) „*Harmonie miscellae ab exquisitissimis aetatis nostrae musicis* aneb neznámy tisk motet Orlanda di Lassa“, (5) „Rožmberské „*Libri musici*“: sbírka hudebních tisků z majetku Viléma a Petra Voka z Rožmberka“ a (6) „Hudební tisky bohemikální proveniencie v zahraničí“.

Druhú polovicu knihy potom tvorí rozsiahly súpis zachovaných hudobných tlačí s kompletnými bibliografickými a inými údajmi (miesto/miesta výskytu, signatúry atď.): (7) „Tisky vokální polyfonie, rané monodie, hudební teorie a instrumentální hudby uložené v Čechách“.

Už samotné názvy kapitol napovedajú, že tu máme dočinenia s množstvom nových, originálnych, doteraz neznámych poznatkov. Ako jeden z príkladov možno uviesť neznámu tlač motet Orlanda di Lassa, ktorá vyšla v roku 1580 v Benátkach u A. Gardana. Túto tlač neuvádza ani autoritívny súpis RISM, ani najnovšia monografia o tomto významnom vydavateľovi (1998), ba nepoznajú ani ju lassovski bádatelia-spezialisti. Ide teda o doteraz neznámy unikát! Takýchto cenných nových údajov možno nájsť v knihe veľa. Aj tento na prvý pohľad skromný a nevyhnutne z kontextu vytrhnutý

fakt (pochopiteľne, len v tejto recenzii, nie v autorovom texte) dokladá vyspelosť českej hudobnej kultúry v minulosti (tieto hlasové zošity sa nezachovali nikde inde). Praha bola v 16. – 17. storočí skutočnou európskou hudobnou metropolou, čo azda najlepšie dokladá bohatá činnosť pražského tlačiarja Jiřího Nigrina, ktorý mal v katalógu vyše 70 titulov(!), okrem iného kompletne dielo J. Handla-Gallusa, ale aj diela J. de Kerle, F. Saleho, Ch. Luythona a ďalších známych skladateľov, či dokonca originálne *Ensaldas* Španiela M. Flechu. Nigrinovské tlače, konkrétne Gallus, boli, samozrejme, známe aj na Slovensku (zachované hlasové zošity v zbierke bratislavských františkánov, podľa dobových inventárov sa Gallusove opusy vyskytovali aj v Banskej Bystrici, v bratislavskom evanjelickom a. v. kostole a v Prešove) a v celej, minimálne strednej Európe. Z knihy P. Daněka vyplýva, že ani s „novou hudbou“ na začiatku 17. storočia to v Čechách nebolo vôbec zlé: viaceré tlačene opusy M. Praetoria, prelomová zbierka G. Gabrieliho *Canzoni e sonate* (1615), L. de Sayve, A. Agazzari, J. Staden atď. nachádzajúce sa v českých zbierkových fondoch – to všetko hovorí o vyspelosti českej hudobnej kultúry aj začiatkom 17. storočia, keď „Rudolfínska Praha“ bola už minulosťou.

Príznačná pre dôsledný prístup P. Daněka je aj záverečná kapitola (po súpisovej časti) jeho knižnej monografie: (8) „Nenalezené, nezvestné a ztracené hudební tisky z českých fondů“. Je pozoruhodné, že medzi nimi sa nachádza dosť veľké množstvo hudobnoteoretických traktátov (dokonca z Národní knihovny v Prahe). Aj keď platí to známe „habent sua fata libelli“, takéto konštatovania nečítame radi.

Kniha, samozrejme, obsahuje rozsiahlu bibliografiu, registre a bohatú obrazovú časť, ktorá zachytáva všetko dôležité. Z uvedeného vyplýva, že autor uchopil veľmi širokú tému podľa svojich možností čo najkomplexnejšie; a možno len dodať, že na to má absolútne oprávnenie.

Jediná pripomienka ku knihe, resp. námet do diskusie sa týka termínu „vokální polyfonie“. Tento termín má veľmi pevné (a staré!) korene. Pochádza už od cecilianistov z 19.

storočia, ktorí stotožnili Palestrinu a jeho súčasníkov s „vokálnou polyfóniou“ (prítom reálne sa niečo také ako „vokálna polyfónia“ pestovalo v 16. storočí iba v pápežskej kapele, ale už nie v ďalších rímskych kostoloch a inde; predtým dokonca ani v pápežskej kapele). Od cecilianistov prevzala tento termín hudobná historiografia, generácia H. Riemanna ho odovzdala 20. storočiu. Pokračujúce výskumy však ukázali, že tento termín je viac než sporný: 1. Izorytmické motetá Dufaya, ale aj hudba Ockeghema a i. je bez nástrojov nemysliteľná, nepredstaviteľná (dlhé tóny izorytmických taleí mohli hrať iba dychové nástroje, sú v zásade nespievateľné); 2. Od druhej polovice 16. storočia, teda v dobe Willaerta, Lassa, Palestrinu, bola v interpretácii cirkevnej hudby bežná prax „basso per l'organo“, t. j. sprevádzanie vokálneho telesa organistom (spôsobom basso seguente); 3. Od cca 80. rokov 16. storočia existovala prax nahrádzania spevákov nástrojmi (najmä cinkami, trombónmi a pod.), ktorú opisuje v predhovoroch svojich zbierok napríklad A. Gabrieli, ba dokonca J. Handl-Gallus, a používala sa aj prax „colla parte“. Vo svetskej hudbe 16. storočia sa talianske madrigaly či francúzske chansons spievali síce sólisticky vokálne (1 spevák/speváčka = 1 hlas), často sa však používal aj sprievodný nástroj

– lutna alebo čembalo. Neexistuje teda žiadny dôvod zotrvať pri tomto termíne (podobne ako neexistuje dôvod zotrvať pri označení záverečnej fázy hudobného baroka – približne prvej polovice 18. storočia – „vrcholný barok“...), ale treba ho nahradiť iným, napríklad, celkom jednoznačným termínom „renesančná polyfónia“. Iste, nástroje sa nepoužívali všade, Palestrina, Josquin sa často spievali v menších centrách, literárskych bratstvách a pod. iba „a cappella“. To však neznamená, že ide skutočne v princípe o čisto vokálnu hudbu. Nie je to nejaká podstatná poznámka, lebo termín „renesančná polyfónia“ sa ťažko ujíma aj inde a určite to potrvá ešte roky, kým „vokálna polyfónia“ bude uložená „ad acta“. Na mimoriadnej hodnote knihy P. Daněka táto pripomienka vôbec nič neubíra, veď sporný termín súvisí aj s tzv. predvádzacou praxou (Aufführungspraxis).

Petr Daněk podáva vo svojej najnovšej knihe nielen obdivuhodne komplexný pohľad na jav, ktorý mal v Čechách mimoriadny význam a rozsah, ale prináša aj obrovské množstvo nových konkrétnych údajov, poznatkov, predovšetkým vlastných, ktoré vyplývajú z jeho dlhoročných systematických výskumov. Doc. Černý by bol určite aj na túto jeho knihu hrdý...

Ladislav Kačic

Toncrová, Marta – Smutná, Silva (eds.): *Lidové písně z Podhorácka I. Náměšťsko a Velkobítešsko*

Třebíč; Brno : Muzeum Vysočiny Třebíč; Etnologický ústav AV ČR, 2011, 510 s., ISBN 978-80-86894-18-8

Výpravná viazaná publikácia *Lidové písně z Podhorácka I* je prvým zväzkom zamýšľanej pramennej trilógie editoriek Marty Toncrovej a Silvie Smutnej. Piesňová zbierka vychádza na základe spolupráce dvoch inštitúcií: Muzea Vysočiny v Třebíči a Etnologického ústavu Akademie věd České republiky, pracoviště Brno, kde sa nachádza najviac zápisov piesní z Podhorácka. Pre túto piesňovú zbierku boli hlavným materiálovým základom pies-

ne z dvoch miest – Velká Bíteš a Náměšť nad Oslavou. Piesňové zápisy boli vybrané prevažne z rukopisných fondov Etnologického ústavu AV ČR v Brne, doplnené aj o novšie zápisy z terénnych výskumov, a to z Muzea Vysočiny v Třebíči (zápisy z rokov 2007 – 2011) a z Městského muzea vo Velké Bíteši (zápisy z rokov 2000 – 2006). Čo sa týka archívnych materiálov, ako ďalšie zdroje boli využité okrem fondov zo spomínaného múzea

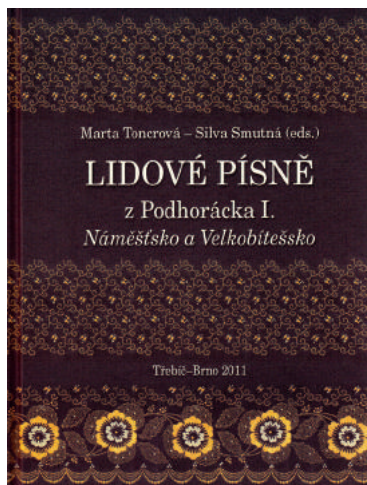
vo Velkej Bíteši aj rukopisné zápisy z Regionálneho múzea v Žďáře nad Sázavou. V týchto prípadoch ide o výber doteraz nepublikovaných zápisov piesní, ku ktorým boli zaradené a vybrané piesne aj zo starších tlačенých edícií, a to z piesňových zbierok Františka Sušila, J. J. Pavelku, Leoša Janáčka, Pavla Vášu a Vratislava Bělíka (v obmedzenom množstve).

Spolu je v celej zbierke zachytených 342 piesňových zápisov, rozdelených do deviatich žánrových okruhov. Celkove sú vybraté zápisy od 23 zberateľov, v časovom slede od začiatku 20. storočia až do povojnovej doby, doplnené aj o súčasný terénny výskum z rokov 2000 – 2011.

Z celkového počtu piesňových záznamov môžeme ako významnejších zberateľov spomenúť, napríklad, Bohuslava Indru, Hynka Bíma, Františka Kyselkovú, Roberta Smetanu a Vratislava Bělíka. Nakolko ide o pomerne veľký a heterogénny počet zberateľov, táto skutočnosť sa odráža aj v spôsobe zapisovania piesní. Pri zápisoch od H. Bíma sú, napríklad, zachytené aj melodické ozdoby, čo v danej dobe v transkripciách registroval málokto zberateľ (u nás prevažne Karol Plicka). V spomínanej zbierke ich žiadny iný zberateľ nezapisuje.

Vydaná piesňová zbierka sleduje najmä praktické ciele – je predovšetkým zameraná na to, aby slúžila ako zdroj repertoáru piesní pre miestne folklórne skupiny, školy či kultúrne inštitúcie. Okrem aktívnych folkloristov je publikácia v neposlednom rade určená aj pre vedeckú verejnosť – najmä vďaka dôkladnému vedeckému spôsobu spracovania zápisov a komplexnou evidenciou piesní od viacerých zberateľov. Vedecký charakter publikácie zdôrazňujú odborné texty, ktoré tvoria úvod k piesňovej zbierke: dve štúdiá, ktoré podrobnejšie približujú históriu dokumentácie ľudových piesní, hudobnosťlovú a žánrovú charakteristiku zozbieraného materiálu a miesto obyczajovej tradície v súčasnom živote sledovaných regiónov.

Ako editorky vo svojich štúdiách upozorňujú, problematika kultúrneho a teritoriálneho definovania Podhorácka je pomerne zložitá. Vymedzenie regiónu je určené nielen zemepisne, ale najmä jazykovo – prevláda tu hanácky dialekt. Etnomuzikologička Mar-



ta Toncrová sa opiera hlavne o národopisnú štúdiu J. F. Svobody (*Od Horácka k Podýjí*, 1924/1925, č. 2, s. 17–20). Ďalej sa obe štúdie zameriavajú na podrobnejšie priblíženie obsahu jednotlivých piesní, upozorňujú na prácu rôznych zberateľov. Pri komparácii je spomenutá aj významná zbierka Jana Jurečka, ktorá však napriek svojmu rozsahu (167 piesní) v tejto publikácii nemohla byť využitá najmä preto, že vôbec neobsahuje melodické nápevy. Autorka štúdie však poznatky tohto zberateľa využíva na doplnenie poznatkov o spevných príležitostiach niektorých piesní.

Štúdiá Silvy Smutnej je zameraná etnograficky. Popisuje a podrobne zaznamenáva jednotlivé zvyky a ich udržiavanie alebo znovuoživenie v tomto regióne. Jadro štúdie tvorí opis konkrétnych javov v rámci jednotlivých fáz tradičného obyczajového cyklu na Podhorácku. Zvykoslovné obdobie sa začína fašiangovými zvykmi, pokračuje Veľkou nocou a pálením ohňov počas tzv. Filipojakubskej noci. K svätodušným sviatkom sa viaže miestny zvyk – tzv. „kráľovničky“. Piesne k tomuto zvyku zapísala v minulosti, napríklad, aj Františka Kyselková či Hynek Bím. V tomto prípade ide v súčasnosti o znovuoživenie miestneho zvyku, hlavne v oblasti Veľké Bíteše. Ďalej autorka pokračuje opisom zvykov na Vianoce a končí obdobím Troch kráľov. Na základe historických súvislostí približuje ľudové zvyky a slávnosti aj pre súčasných členov folklórnych skupín a aj pre širšiu verejnosť.

Najdôležitejšiu časť knihy tvoria zápisy piesní, rozdelené podľa jednotlivých žánrov nasledovne: piesne ľúbostné, vojenské a regrútske, žartovné a pijanské, k výročným zvykom, k obyčajom životného cyklu človeka, ďalej piesne o remeslách, tanečné, epické piesne a uspávanky. Pri jednotlivých piesňach sa uvádza meno zberateľa, speváka a rok, kedy sa zápis realizoval; taktiež je uvedený aj zdroj piesne. Základné radenie piesní v zbierke je abecedné, s poradovým číslom, čomu zodpovedá aj podrobne vytvorený register. K nemu sa viaže nemenej dôležitý register spevákov a zberateľov. Z tohto dôvodu je publikácia veľmi prehľadná, podrobná a užívateľ zbierky sa v nej môže ľahko orientovať. V neposlednom rade je dôležitá obrazová príloha: okrem priblíženia historických zápisov ľudových piesní, obrazových dokumentov k súčasnej obýčajovej tradícii sporej so spevom, dobových krov, historických a súasných snímok lokalít zachytáva aj portréty najvýznamnejších zberateľov a ich spevákov. Osobitnú časť tvoria dodatkové zoznamy obcí a lokalít, v ktorých boli piesne zaznamenané.

Samotný podnet na vydanie zbierky pochádzal od S. Smutnej, pracovníčky Muzea Vysočiny Třebíč, ktorá sa podieľala aj na príprave grafického riešenia edície, výbere príloh a príprave nototlače. Vybrané piesne spracovávala a pripravila do tlače M. Toncrová.

Vo svojej podstate ide o vôbec prvú vydanú rozsiahlu zbierku piesní z tejto oblasti. Publikácia je prínosná, objavná a zaujímavá aj vďaka tomu, že podrobne a pútavým spôsobom zaznamenáva minulý a súasný stav folklórnej tradície v spomínaných oblastiach a lokalitách, čo je v neposlednom rade veľmi dôležité pre zachovanie folklórneho povedomia obyvateľov týchto oblastí v súčasnosti. Publikácia tak plní nielen funkciu udržania ľudových tradícií v daných lokalitách vo forme výpravného spevníka, ale spolu s kvalifikovanými opismi jednotlivých zvykov a tradícií od jednotlivých zberateľov, svojou kriticky a odborne poňatou úpravou textu a piesní sa radí medzi odborné publikácie s prínosom nielen pre širšiu verejnosť, ale aj pre vedecký výskum.

Miriám Timková

Musica mediaeva liturgica II. Medzinárodná muzikologická konferencia, Ružomberok, 3. – 4. júna 2015

Začiatkom júna sa v reprezentačných priestoroch Organovej siene Katolíckej univerzity v Ružomberku uskutočnil v poradí II. ročník medzinárodnej muzikologickej konferencie pod názvom *Musica mediaeva liturgica*. Hlavným organizátorom konferencie bola Katedra hudby Pedagogickej fakulty Katolíckej univerzity v Ružomberku pod vedením doc. ThDr. Rastislava Adamka, Phd. Program vedeckého stretnutia bol zameraný na výskum stredovekej hudobnej kultúry strednej Európy a s tým súvisiace prezentovanie najnovších výsledkov bádania liturgických rukopisov.

Organizátorom konferencie sa podarilo zostaviť mimoriadne pútavý program, v ktorom figurovali vzácní zahraniční hostia a kolegovia z Čiech, Maďarska, Poľska a Rakúska, ale samozrejme aj domáci muzikológovia zo Slovenska. Pozvanie na konferenciu prijali vedeckí pracovníci Maďarskej akadémie vied Gábor Kiss, Zsuzsa Czagyány a Ágnes Papp. Katedru hudobnej vedy Karlovej univerzity v Prahe a najnovšie výsledky vedeckej práce so stredovekými materiálmi prezentovala Veronika Mráčková. Poľskú vedeckú a akademickú obec reprezentoval Jakub Kubieniec z Ústavu hudobnej vedy Jagelovskej univerzity v Krakove. Mimoriadne cenný príspevok prihlásil Robert Klugseder z Ústavu pre umenovedný a hudobnohistorický výskum Rakúskej akadémie vied. Slovenskú stranu zastupovali piati vedeckí pracovníci – Rastislav Adamko a Janka Bednáríková z domácej, hostiteľskej inštitúcie Katedry hudby Pedagogickej fakulty Katolíckej univerzity v Ružomberku, Jana Bartová z Katedry muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, Sylvia Urdová z Hudobného múzea – Slovenského národného múzea a Eva Veselovská z Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied. Podujatie sa konalo v rámci riešenia projektu VEGA č. 1/007/12 *Výskum a pramenná edícia graduálu*

deponovaného v Slovenskom národnom archíve v Bratislave, fond Knižnice Bratislavskej kapituly, signatúra Manuscripta 67.

Otvárací deň konferencie zahájil blok spoluriešiteľov tohto grantového projektu. Úvodný príspevok Evy Veselovskej *Neskorostredoveké notačné systémy prameňov z územia Slovenska a notácia Graduálu č. 67 (Graduale civitatis Nitriense)* podal komplexný pohľad na pramennú základňu stredovekej hudobnej kultúry v Nitre. Bližšie špecifikoval neskorostredoveké pramene hudobnej kultúry Nitry od konca 15. do prvej polovice 16. storočia. Hlavným cieľom príspevku bola komplexná interpretácia základných štruktúr notácie *Graduálu č. 67* zo Slovenského národného archívu (*Graduale civitatis Nitriense*) a notačných systémov neskorostredovekých materiálov z Nitry v kontexte pramennej základne z územia Slovenska.

Druhý príspevok *Hudobno-liturgická tradícia v Graduáli č. 67 (Graduale civitatis Nitriense)* zo Slovenského národného archívu predniesol zodpovedný riešiteľ projektu Rastislav Adamko. Ťažiskovou témou príspevku bola celková prezentácia spracovania a vyhodnotenia tohto špecifického regionálneho rukopisu. Prezentované boli charakteristické znaky hudobnej a liturgickej tradície rukopisu. Mimoriadne zaujímavé boli komparatívne vyhodnotenia a analýzy modálnych štruktúr graduálu.

Prvý blok konferencie uzatváral referát Janky Bednáríkovej *Prínos reholných rádo v období stredoveku v historicko-hudobnom kontexte*, ktorý predstavil a zhodnotil históriu reholných komunít na Slovensku (činnosť benediktínov, františkánov, dominikánov a kartuziánov) prostredníctvom historických údajov a zachovaných rukopisných materiálov. Druhý blok konferencie otvoril príspevok Roberta Klugsedera *Stredoveké notované ru-*

kopisy a fragmenty v Rakúskej národnej knižnici vo Viedni. Autor referátu predstavil aktuálne výsledky monumentálneho projektu Rakúskej akadémie vied, ktorý počas osemročnej projektovej činnosti spracoval 367 signatúr kompletných rukopisov¹ a vyše 670 fragmentov Rakúskej národnej knižnice vo Viedni. Robert Klugseder prezentoval niekoľko pozoruhodných vedeckých výstupov projektu (v edícii *Codices Manuscripti*)² a špecifickú databázu stredovekých notovaných rukopisov z Rakúskej národnej knižnice vo Viedni.³

Výnimočný prameň Slovenského národného múzea – Hudobného múzea v Bratislave predstavila Sylvia Urdová v príspevku *Františkánsky graduál v zbierkovom fonde SNM – Hudobného múzea*. Referát obsahoval zaujímavú a dodnes nie celkom jasnú históriu vzniku a používania rukopisu, spojenú s analýzou liturgického a hudobného obsahu graduálu. Okrem tohto vzácneho prameňa predstavila autorka referátu i niekoľko ďalších rukopisov Hudobného múzea (paulínsky rukopis *Lamentácie MUS I 18, Pašie MUS I 26* z Hlohovca, *Responsoriale MUS I 92* a i.).⁴

Výsledky najnovších výskumov českej stredovekej hymnológie prezentovala vo svojom príspevku *Jednota a rôznosť v repertoáru hymnů v pozdně středověkých bohemikálních pramenech* Veronika Mráčková. Mimoriadne inšpirujúci príspevok k analýze a komparácii hymnologického repertoáru v Čechách koncom stredoveku ponúkol syntetický pohľad na spracované rukopisy. Referát prezentoval

aj nové cesty naplňania databázy českých prameňov stredovekej hudby *Fontes Cantus Bohemiae* nielen prostredníctvom plnotextových prepisov, ale i sprístupnením melodických prepisov jednotlivých spevov.⁵

Prvý deň konferencie uzavrelo spoločné slávenie svätej omše v latinskom jazyku v Kostole Povýšenia sv. Kríža v Ružomberku a milý spoločenský večer. Počas omše zazneli viaceré spevy stredovekých prameňov stredovekého Uhorska v interpretácii *Scholy cantorum* Katedry hudby Pedagogickej fakulty Katolíckej univerzity v Ružomberku pod vedením Janky Bednárikovej.

Fascinujúci a humorný príspevok *Vyjíče vlky, hulákajúce voly: spevácky štýl v strednej Európe v 15. a 16. storočí* Jakuba Kubienca otvoril druhý deň konferencie. Autor referátu predstavil neuveriteľné terminologické spektrum a špecifické dobové reakcie poslucháčov na stredovekých interpretov gregoriánskeho chorálu. Príspevok bol plný citátov z dobových stredovekých spisov a nesmierne zaujímavovo priblížil dobové reakcie percepcie tzv. umeleckej hudby.

Blok troch referátov maďarských kolegov otvoril príspevok Zsuzsy Czagányovej *Itinerár neskorostredovekého reprezentatívneho rukopisu v 16. – 17. storočí. Fragmenty Varadínskeho antifonára z Levoče a z Popradu*, ktorý prezentoval neuveriteľné osudy jedného fólia vzácneho *Varadínskeho antifonára* z konca 15. storočia. Rukopis viacerých tvárí (hudobný obsah z Transylvánie, iluminácie a notácia z Čiech, najväčšia časť kódexu dnes v Maďar-

¹ KLUGSEDER, Robert – RAUSCH, Alexander – ČIZMIČ, Ana – CHARVAT, Vera Maria – VERHAAR, Oscar – VESELOVSKÁ, Eva – ZÜHLKE, Hanna: Katalog der mittelalterlichen Musikhandschriften der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. In: *Codices Manuscripti & Impressi*. Purkersdorf : Verlag Brüder Hollinek, 2014, Supplementum 10. ISSN 0379-3621. Dostupné na internete: <<http://e-book.fwf.ac.at/o:599>>

² KLUGSEDER, Robert unter Mitarbeit von RAUSCH, Alexander: Ausgewählte mittelalterliche Musikfragmente der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (= *Codices Manuscripti* Supplement 5). Purkersdorf : Verlag Brüder Hollinek, 2011. KLUGSEDER, Robert, mit Beiträgen von RAUSCH, Alexander, ROLAND Martin und ZÜHLKE, Hanna: Quellen zur mittelalterlichen Musik- und Liturgiegeschichte des Klosters Mondsee (= *Codices Manuscripti* Supplement 7). Purkersdorf : Verlag Brüder Hollinek, 2012.

³ Dostupné na internete: <<http://www.cantusplanus.at/de-at/publikationen.htm>>

⁴ Dostupné na internete: <<http://www.snm.sk/?hudobne-muzeum-publikacie>>

⁵ Dostupné na internete: <<http://cantusbohemiae.cz>>

sku) dodnes udivuje výskytom vyrezaných zlomkov v Maďarsku, Rumunsku, Rakúsku a Slovensku.

Agnes Pappová predstavila v príspevku *Tonár a liturgická kniha v jednom zväzku. Antifonár ms. 287 Kláštornej knižnice vo Vorau a jeho tonár* špecifickú problematiku obsahu zaujímavého *Antifonára ms. 287 z Vorau*. Štatisticky zaujímavý referát obsahoval množstvo konkrétnych príkladov z obsahu tejto špeciálnej stredovekej liturgickej knihy, ktorej podobný ekvivalent, žiaľ, medzi slovenskými prameňmi nenájdeme.

Koncepcnú analýzu a hodnotenie skutočne problematického rukopisu z Košíc – *Košického graduálu z roku 1518* – prezentoval v príspevku *Skutočný „stredoeurópsky“ rukopis: Košický graduál z roku 1518* Gábor Kiss. Monumentálny kódex, ktorý bol vytvorený začiatkom 16. storočia a používal sa v Dóme sv. Alžbety, dokumentuje vzorové miešanie viacerých kultúrnych tradícií a vplyvov vo všetkých zložkách, počnúc hudobným obsahom a notáciou až po výzdobu.

Konferenciu uzavrel špecifický príspevok *Utrechtský žaltár – nová ikonografická interpretácia vyobrazenia k žalmu 108* Janky Bartovej. Autorka detailne vyhodnotila význam symbolov žaltára v kontexte analýzy textovej, biblickej predlohy.

Množstvo podnetov z prednesených konferenčných príspevkov rozprúdilo záverečnú

vedeckú diskusiu, ktorá potvrdila mimoriadnu dôležitosť konzultácií a konfrontácií výsledkov výskumov stredovekej hudobnej kultúry v stredoeurópskom priestore. Aktuálna potreba výmeny skúseností prostredníctvom nových databáz⁶ podnietila prijať viaceré konštruktívne pripomienky o zjednotení prostriedkov, ktoré databázy využívajú v spoločnej celosvetovej databáze CANTUS Index.⁷ V diskusii zarezoval i fenomén mobility častí niektorých stredovekých kódexov, pričom ide o mimoriadne častý jav vo všetkých zúčastnených krajinách – v Maďarsku, Poľsku, Rakúsku, Čechách i na Slovensku. V tejto súvislosti je otvorený priestor na nevyhnutnú spoluprácu v medzinárodnom rámci.

Konferencia prebehla v priateľskej a rodinnej atmosfére, za čo patrí veľká vďaka hlavným organizátorom konferencie – Rastislavovi Adamkovi, Janke Bednárikovej a Zuzane Záhradníkovej. Kvôli skúškovému obdobiu sa žiaľ jednotlivých blokov konferencie zúčastnilo minimum študentov. Napriek tomu malo vedecké podujatie mimoriadny status, keďže sa tu spoločne stretli takmer všetky vedecké osobnosti strednej Európy, ktoré sa zaoberajú výskumom stredovekej liturgickej hudby. Veríme, že podobné vedecké stretnutia sa budú v blízkej budúcnosti opakovať častejšie.

Eva Veselovská

⁶ *Cantus Planus in Slovakia* – Dostupné na internete: <<http://cantus.sk>>; *Gradualia Project* – <<http://graduali.eu>>; *Cantus Planus in Polonia* – <<http://cantus.edu.pl>>; *CANTUS Database* – <<http://cantusdatabase.org>> a i.

⁷ Dostupné na internete: <<http://cantusindex.org>>

POKYNY PRE AUTOROV

Časopis *Musicologica Slovaca* vychádza dvakrát do roka. Publikuje pôvodné príspevky z hudobnej histórie, etnomuzikológie a systematickej hudobnej vedy. Redakcia predkladá štúdie na posúdenie jednému lektorovi, v prípade interdisciplinárneho zameralia príspevku podľa zváženia dvom lektorom. O prijatí štúdie na publikovanie rozhoduje redakcia na základe lektorských posudkov a rozhodnutia redakčnej rady časopisu do troch mesiacov od doručenia príspevku. Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Príspevky prosíme zasielať na adresu redakcie v elektronickej forme v textovom editore Word. Poznámky sa uvádzajú pod čiarou, rozsiahlejšie materiálové prílohy sa pripájajú za príspevok. V prípade vkladania materiálových ukážok priamo do textu štúdie (noty, obrázky, grafy, tabuľky) prosíme zaslať jednu verziu príspevku s vloženými ukážkami, druhú verziu v úprave bez ukážok, s označeným miestom ich vloženia, a ukážky zaslať osobitne. Obrázky prosíme posilať v kvalite 300 dpi vo formáte jpg, tiff, pdf.

Rozsah štúdií vrátane poznámkového aparátu by nemal presiahnuť 50 normostrán, v prípade profilov 20 normostrán, recenzií 10 normostrán a pri správach 5 normostrán (1 normostrana = 1 800 znakov). K štúdii je potrebné pripojiť abstrakt, kľúčové slová a resumé v slovenskom jazyku; súčasťou záhlavia štúdie sú údaje o autorovi (meno a priezvisko, tituly, pracovisko, adresa, telefón alebo e-mail).

S ohľadom na platnosť noriem STN ISO 690 (*Dokumentácia. Bibliografické odkazy*) a STN ISO 690-2 (*Elektronické dokumenty alebo ich časti*) je potrebné rešpektovať ich zásady. Niektoré interpunkčné znamienka sa v odkazoch používajú odlišne od pravidiel slovenského pravopisu; niektoré zásady sú prispôbené potrebám časopisu. Pre uľahčenie citovania uvádzame niektoré vzory:

Odkaz na monografiu:

¹RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, s. 90-95.

²DÚŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001, s. 416-417.

Pozn.: Číslo strán v rozpätí strán sa uvádzajú so spojovníkom.

Odkaz na zborník ako celok:

³ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.

⁴P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : *Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafin, 1992.

Pozn.: Ako prvý údaj sa uvádza meno editora, ak má primárnu zodpovednosť za zostavenie diela. Pri viacerých zostavovateľoch sa uvádza meno prvého z nich na titulnom liste. Osoby, ktoré majú sekundárnu zodpovednosť (napr. vedeckí redaktori, editori, prekladatelia...), sa uvádzajú za názvom.

Odkaz na monografiu, zborník, kolektívnu prácu alebo notové vydanie ako súčasť edičného radu:

⁵URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Lament v hudbe*. (=Studia Ethnomusicologica IV.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPRESS, 2009, s. 33-62.

Odkaz na štúdiu v zborníku alebo na kapitolu v kolektívnej práci:

⁶LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHKEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 195-258.

Odkaz na štúdiu publikovanú v periodiku:

⁷MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 34, 2008, č. 2, s. 147-154.

Odkaz na už uvedený prameň:

⁸RYBARIČ, Ref. 1, s. 78.

Pozn.: V prípade, že v jednej poznámke sú uvedené dva pramene toho istého autora, v ďalších poznámkach uvádzame aj prvé slová názvu prameňa:

⁹RYBARIČ, Dejiny hudobnej kultúry, Ref. 1, s. 63.

Odkaz na elektronický zdroj:

¹⁰PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, s. 99-105. Dostupné na internete: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

Všeobecné poznámky:

- Ak v prameni nie je uvedené miesto vydania, rok vydania alebo vydavateľstvo, tak uvádzame: b. m., b. r., b. v.
- V prípade viacerých miest vydania a vydavateľstiev sa názov vydavateľstva pridá k príslušnému miestu vydania a oddelí sa bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- Ak je viac miest vydania a len jeden vydavateľ, tak miesta vydania oddelíme bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Údaje v bibliografickom opise citovaného prameňa sa uvádzajú v jazyku prameňa až po údaj o rozsahu. Preklad názvu sa môže pripojiť v hranatých zátvorkách.
- Skratkou pre označovanie strany alebo strán je s., ročníky časopisov a čísla zborníkov sa uvádzajú arabskými číslicami. Pokiaľ sú dokumenty v edíciách číslované, je potrebné uvádzať okrem strán aj číslo.

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

Musicologica Slovaca appears twice yearly. It publishes original contributions to musical history, ethnomusicology and systematic musicology. The editors send submissions to a single reader for review; articles which have an interdisciplinary orientation may be sent, where this is judged appropriate, to two readers. A decision will be taken by the editors on whether to accept an article for publication, based on the readers' reports and the judgement of the journal's editorial board, within three months of receipt of the article. Unsolicited manuscripts will not be returned.

Contributions should be sent to the editorial address in electronic form in Word documents. Notes should appear as footnotes on the page; more extensive material appendices may be added after the text. In cases where special material samples are inserted directly in the text of the study (musical notes, illustrations, graphs, tables) we ask contributors to send one version with the samples included, a further version without the samples but with the places where they are to be inserted marked, and finally the samples themselves independently. Please send illustrations in 300 dpi quality in format jpg, tiff, or PDF.

The length of an article, including its apparatus, should not exceed 50 standard pages, or 20 standard pages for profiles, 10 standard pages for reviews, and 5 standard pages for reports (1 standard page = 1,800 characters). An abstract, key words and a résumé in the Slovak language must be prefixed to the study. At the head of the study the following data concerning the author will be included: name, surname, titles, place of employment, address, telephone or e-mail.

Account must be taken of the norms *STN ISO 690 (Dokumentation. Bibliographic References)* and *STN ISO 690-2 (Electronic documents or parts thereof)* and their principles must be respected. Some interpunctual symbols are used in references in a manner which differs from standard English orthography, and certain principles are adapted to the needs of the journal. To facilitate citation we present a number of models:

Reference to a monograph:

¹RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, pp. 90-95.

²DÚŽEK, Stanislav – GARAĽ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001, pp. 416-417.

Note: The numbers of pages in a page sequence are linked by a hyphen.

Reference to a miscellany as a whole:

³ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.

⁴P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : *Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafin, 1992.

Note: The first datum given is the name of the editor, if he/she has primary responsibility for the compilation of the volume. Where there are a number of compilers, the one

whose name is given first on the title page should be cited. Persons who have secondary responsibility (e.g. general editors, translators etc.) are cited after the book's title.

Reference to a monograph, miscellany, collective work, or edition of music as part of a scholarly edition series:

⁵URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Lament v hudbe*. (=Studia Ethnomusicologica IV.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPRESS, 2009, pp. 33-62.

Reference to a study in a miscellany or a chapter in a collective work:

⁶LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHKE, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, pp. 195-258.

Reference to a study published in a journal:

⁷MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, vol. 34, 2008, no. 2, pp. 147-154.

Reference to a source already cited:

⁸RYBARIČ, Ref. 1, p. 78.

Note: Where two sources by a single author are cited in the same note, in further notes we also cite the first words of the name of the source:

⁹RYBARIČ, *Dejiny hudobnej kultúry*, Ref. 1, p. 63.

Reference to an electronic source:

¹⁰PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, pp. 99-105. Accessible on the internet: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

General observations:

- If the place of publication, year of publication or publisher is not mentioned in the source, we cite: n. pl., n. d., n. p.
- Where there are a number of places of publication and publishers the name of the publisher is added to the relevant place of publication and separated with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- If there are a number of places of publication and only one publisher, we separate the places of publication with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Data in the bibliographic description of a cited source are given in the language of the source as far as the page reference. A translation of the name may be attached in square brackets.
- The abbreviation for indicating page is p.; pages is pp. Year volumes of journals and numbers of miscellanies are cited in Arabic numerals. Where documents are numbered in editions, those numbers must be cited as well as the pages.

OBSAH ROČNÍKA 6 (32), 2015

Štúdie

Bárdiová, Marianna: Klavír v živote a tvorbe Viliama Figušu-Bystrého	266
Cenkerová, Zuzana: Melodické očakávania v kontexte hudobného štýlu.....	19
Čepec, Andrej: Z nových poznatkov k rukopisnej učebnici <i>Anleitung zum Klavierschlagen</i>	193
Ferková, Eva: Dynamizmus hudobnej štruktúry. Úvahy o hudobnoteoretickej terminológii	5
Ferková, Eva: Kompozičné paralely v komornej tvorbe s klavirom Vladimíra Godára	292
Lengová, Jana: Tanečný žáner a klavírna hudba na Slovensku v druhej polovici 19. storočia	176
Ruščin, Peter: Duchovné piesne v Manuale musico-liturgicum (Editio latino-slavica 1853) Františka Žaškovského	250
Szórádová, Eva: Klavírna kultúra v Bratislave v rokoch 1770 – 1830 (I)	151
Ščepán, Michal: Básne zo zbierky <i>Nox et solitudo</i> Ivana Kraska v piesňovej lyrike troch slovenských hudobných tvorcov	307
Štafura, Andrej – Nagy, Štefan – Beronská, Naďa: Organový pozitív v Sáse a význam komplexného organologického výskumu	215
Timková, Miriam: Pozostalosť Karola Plicku a problémy jej spracovania	62

Materiály

Lengová, Jana: Vrstovník Jozefa Kresánka – hudobný historik Ernest Zavarský.....	96
Urbancová, Hana: Jozef Kresánek ako etnomuzikológ.....	86

Profily

Čepec, Andrej: K životnému jubileu Ľuby Ballovej	105
--	-----

Recenzie

Beráts, Juraj: Alex Ross: Zbýva jen hluk. Naslouchání dvacátému století	125
Jartim, Juraj: Gerold Gruber – Eva Ferková (ed.): Prieniky slovenskej hudby v Európe a európskej hudby na Slovensku v 15. – 18. storočí. Der Einfluss der slowakischen Musik in Europa und der Einfluss der europäischen Musik auf die Slowakei im 15. – 18. Jahrhundert	118
Kačíč, Ladislav: Petr Daněk: Historické tisky vokální polyfonie, rané monodie, hudební teorie a instrumentální hudby v českých zemích do roku 1630. Se soupisem tisků z let 1488 – 1628, uložených v Čechách	321
Pirniková, Tatiana: Zuzana Sláviková: Kreativita a integrácia v umeleckej edukácii	123
Ščepán, Michal: Adrian Thomas: Polish Music since Szymanowski	127

Timková, Miriam: Toncrová, Marta – Smutná, Silva (ed.): Lidové písně z Podhorácka I. Náměšťsko a Velkobíteško	323
Važanová, Jadranka: Jarmila Procházková... [et al.]: Vzaty do fonografu: Slovenské a moravské písně v nahrávkách Hynka Bíma, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909 – 1912 / As recorded by the phonograph: Slovak and Moravian songs recorded by Hynek Bím, Leoš Janáček and Františka Kyselková in 1909 – 1912	114

Správy

Belišová, Jana: Svetový kongres medzinárodnej spoločnosti pre rómske štúdiá Gypsy Lore Society, Bratislava, 11. – 13. septembra 2014	136
Lengová, Jana: Ivan Zajc (1832 – 1914): Musical Migrations and Cultural Transfers in the “Long” 19th Century in Central Europe and Beyond, medzinárodná muzikologická konferencia, Záhreb (Chorvátsko), 16. – 18. októbra 2014	134
Petőczová, Janka: Nationality / Universality. “Musical historiography in Central and Eastern Europe”. – Narodowość i uniwersalizm. „Historiografia muzyczna w Europie Środkowej i Wschodniej”. Radziejowice (Poľsko), 15. – 17. septembra 2014	131
Petőczová, Janka: Pocta Dobroslavu Orlovi, medzinárodná muzikologická konferencia – výstava – koncerty. Ronov nad Doubravou, 23. – 25. apríla 2015-11-11	137
Veselovská, Eva: Musica mediaeva liturgica II. Medzinárodná muzikologická konferencia, Ružomberok, 3. – 4. júna 2015	326

CONTENTS OF VOL. 6 (32), 2015

Studies

Bárdiová, Marianna: Piano in the Life and Work of Viliam Figuš-Bystrý.....	266
Cenkerová, Zuzana: Melodic Expectation in the Context of Musical Style	19
Čepec, Andrej: From New Findings on the Manuscript Textbook <i>Anleitung zum Klavierschlagen</i>	193
Ferková, Eva: The Dynamism of Musical Structure. Thoughts on Music Theory Terminology	5
Ferková, Eva: Compositional Parallels in Vladimír Godár's Chamber Work with Piano.....	292
Lengová, Jana: The Dance Genre and Piano Culture in Slovakia in the Second Half of the 18th Century.....	176
Ruščin, Peter: The Hymns in František Žaškovský's <i>Manuale musico-liturgicum</i> (Editio latino-slavica).....	250
Szórádová, Eva: Piano Culture in Bratislava, 1770–1830 (I)	151
Ščepán, Michal: Poems from Ivan Krasko's Collection <i>Nox et solitudo</i> in the Song Lyrics of Three Slovak Composers	307
Štafura, Andrej – Nagy, Štefan – Beronská, Naďa: The Positive Organ in Sása and the Significance of Complex Organological Research	215
Timková, Miriam: The Literary Remains of Karol Plicka and the Problems of Processing.....	62

Materials

Lengová, Jana: A Contemporary of Jozef Kresánek – the Music Historian Ernest Zavorský	96
Urbancová, Hana: Jozef Kresánek as Ethnomusicologist.....	86

Profily

Čepec, Andrej: Life Jubilee of Luba Ballová.....	105
--	-----

Recenzie

Beráts, Juraj: Alex Ross: <i>Zbýva jen hluk. Naslouchání dvacátému století</i>	125
Jartim, Juraj: Gerold Gruber – Eva Ferková (ed.): <i>Prieniky slovenskej hudby v Európe a európskej hudby na Slovensku v 15. – 18. storočí. Der Einfluss der slowakischen Musik in Europa und der Einfluss der europäischen Musik auf die Slowakei im 15. – 18. Jahrhundert</i>	118

Kačíč, Ladislav: Petr Daněk: Historické tisky vokální polyfonie, rané monodie, hudební teorie a instrumentální hudby v českých zemích do roku 1630. Se soupisem tisků z let 1488 – 1628, uložených v Čechách	321
Pirníková, Tatiana: Zuzana Sláviková: Kreativita a integrácia v umeleckej edukácii	123
Ščepán, Michal: Adrian Thomas: Polish Music since Szymanowski	127
Timková, Miriam: Toncrová, Marta – Smutná, Silva (ed.): Lidové písně z Podhorácka I. Náměšťsko a Velkobítešsko	323
Važanová, Jadranka: Jarmila Procházková... [et al.]: Vzaty do fonografu: Slovenské a moravské písně v nahrávkách Hynka Bíma, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909 – 1912 / As recorded by the phonograph: Slovak and Moravian songs recorded by Hynek Bím, Leoš Janáček and Františka Kyselková in 1909–1912	114

Správy

Belišová, Jana: World Congress of the International Society for Roma Studies Gypsy Lore Society, Bratislava, September 11–13, 2014	136
Lengová, Jana: Ivan Zajc (1832–1914): Musical Migrations and Cultural Transfers in the “Long” 19th Century in Central Europe and Beyond, international musicological conference, Zagreb (Croatia), October 16–18, 2014	134
Petőczová, Janka: Nationality / Universality. “Musical historiography in Central and Eastern Europe”. – Narodowość i uniwersalizm. „Historiografia muzyczna w Europie Środkowej i Wschodniej”. Radziejowice (Poland), September 15–17, 2014	131
Petőczová, Janka: Pocta Dobroslavu Orlovi, international musicological conference – exhibition – concerts. Ronov nad Doubravou, April 23–25, 2015.....	137
Veselovská, Eva: Musica mediaeva liturgica II. International musicological conference, Ružomberok, June 3–4, 2015	326