
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 1 (27)

2010

Číslo 2

Bratislava 2010

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 1 (27), 2010, 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

Notová sadzba: Stanislav Grich

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

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

Štúdie

Jana LENGOVÁ: Bratislava ako hudobný fenomén v poslednej tretine 19. storočia	183
Markéta ŠTEFKOVÁ: Význam Johanna Nepomuka Hummela pre genézu štýlu „romantickej“ hudby	220
Jana BELIŠOVÁ: <i>Neve gila</i> – nová vrstva rómskych piesní na Slovensku	245

Materiály

Eva FERKOVÁ: Princípy horizontálnej (melodickej) konštrukcie v diele Arvo Pärta <i>Fratres</i>	272
Jana LENGOVÁ: Hostovanie Clary Wieckovej (Schumannovej) roku 1838 v Bratislave	283

Profily

Za chorvátskym etnomuzikológom Jerkom Bezićom (1929 – 2010) (Jadranka Važanová)	296
---	-----

Recenzie

Markéta Štefková: Na ceste k zmyslu. Štúdie k hudobnej analýze (Lubomír Chalupka)	305
Ladislav Kačic: Dejiny hudby III. Barok (Janka Petőczová)	307
Jana Lengová (ed.): Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy. (= Musicologica Slovaca et Europaea XXIII.) (Andrej Čepec)	314
Leoš Janáček: Folkloristické dílo. Das Folkloristische Werk. Folkloric Studies. (1886 – 1927) (Hana Urbancová)	316
Musicologica Istropolitana IV (Lenka Antalová)	318
Musicologica Istropolitana V (Anna Kňážíková)	319

Správy

Cesty k Chopinovi, Katovice, 6. – 7. mája 2010 (Markéta Štefková)	322
Musicologica historica I. Ad honorem Richard Rybář, 12. – 13. mája 2010 (Janka Petőczová)	324
33. etnomuzikologický seminár, Skalica, 5. – 7. októbra 2010 (Hana Urbancová)	326

CONTENTS

Studies

Jana LENGOVÁ: Bratislava as a Musical Phenomenon in the Last Third of the 19 th Century.....	183
Markéta ŠTEFKOVÁ: The Importance of Johann Nepomuk Hummel for the Genesis of the Style of 'Romantic' Music	220
Jana BELIŠOVÁ: <i>Neve gila</i> – the New Layer of Romani Songs in Slovakia	245

Materials

Eva FERKOVÁ: Principles of Horizontal (Melodic) Construction in the Work of Arvo Pärt: <i>Fratres</i>	272
Jana LENGOVÁ: The Guest Appearance of Clara Wieck (Schumann) in 1838 in Bratislava.....	283

Profiles

Commemorating Croatian Ethnomusicologist Jerko Bezić (1929 – 2010) (Jadranka Važanová)	296
--	-----

Reviews

Markéta Štefková: Na ceste k zmyslu. Štúdie k hudobnej analýze (Lubomír Chalupka)	305
Ladislav Kačic: Dejiny hudby III. Barok (Janka Petőczová)	307
Jana Lengová (ed.): Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy. (= Musicologica Slovaca et Europaea XXIII.) (Andrej Čepec).....	314
Leoš Janáček: Folkloristické dílo. Das Folkloristische Werk. Folkloric Studies. (1886 – 1927) (Hana Urbancová)	316
Musicologica Istropolitana IV (Lenka Antalová).....	318
Musicologica Istropolitana V (Anna Kňážíková)	319

Reports

Cesty k Chopinovi, Katowice, May 6 th – 7 th , 2010 (Markéta Štefková)	322
Musicologica historica I. Ad honorem Richard Rybář, May 12 th – 13 th , 2010 (Janka Petőczová)	324
33. etnomuzikologický seminár, Skalica, October 5 th – 7 th , 2010 (Hana Urbancová)	326

BRATISLAVA AKO HUDOBNÝ FENOMÉN V POSLEDNEJ TRETINE 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

In Bratislava (Preßburg, Pozsony, Prešporok), which remained an important centre of musical culture during the last third of the 19th century, a differentiated, richly structured musical life continued to develop. It encompassed various forms and occasions of musical cultivation, sacred and profane music, activities of musical societies, concerts, musical theatre, chamber music, domestic music-making, art music and popular music. The central institution was the Church Music Association at St. Martin's Cathedral (Kirchenmusikverein zu St. Martin), which apart from church productions also regularly organised concerts of secular music. Exceptional interest was aroused by the work of F. Liszt, who personally visited Bratislava a number of times. The most important local composers (K. Mayrberger, J. Thiard-Laforest, L. Burger) were adherents of late romanticism. Bratislava's musical milieu was formed in an interaction with visiting musicians, and among those who grew up in this creative environment were some internationally acknowledged musical personalities (F. Schmidt, E. von Dohnányi, B. Bartók).

Key words: musical life, Bratislava, 19th century, musical societies, concerts, church music, domestic music-making, opera, operetta, personalities

Úvod

„In 1877 Pressburg was one of the most musical cities in Europe.“¹ – Metaforu o Bratislave ako jednom z výnimočných miest hudby v Európe roku 1877 vyslovil anglicko-kanadský muzikológ Alan Walker bezpochyby s narážkou na rok narodenia

¹ WALKER, Alan: Ernst von Dohnányi: A Tribute. In: GRYMES, James A. (ed.): *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. Lanham, Maryland; Toronto; Oxford : The Scarecrow Press, Inc., 2005, s. 4.

bratislavského rodáka Ernsta von Dohnányiho, jedného z najväčších klaviristov 20. storočia a významného skladateľa. Posledná tretina 19. storočia bola pre hudobný život Bratislavy (Prešburg, Pozsony, Prešporok) pozoruhodná aj vďaka ďalším dvom osobnostiam: roku 1874 sa tu narodil Franz Schmidt, klavirista, violončelista a uznávaný rakúsky hudobný tvorca prvej polovice 20. storočia a v 90. rokoch 19. storočia tu študoval Béla Bartók, klavirista a jeden z najpodnetnejších tvorcov hudby 20. storočia vôbec. Aj kvôli týmto hudobným veľikánom nie je bez zaujímavosti bližšie sa zaoberať otázkou, ako vyzeral bratislavský hudobný život v poslednej tretine 19. storočia.

Už zo staršej literatúry je známe,² že Bratislava patrila k mestám s bohatými hudobnými tradíciami a že v kultúrnom povedomí vzdelaného bratislavského meštianstva 19. storočia bolo hudobnému umeniu vyhradené vysoké miesto. Ak budeme skúmať hudobný život Bratislavy v poslednej tretine 19. storočia, pôjde o časové vymedzenie na základe autonómnych kritérií. Jeho základom bude časová etapa určená približne rokmi 1869 až 1901, ktorej nástup a rovnako aj horná časová hranica nie sú nejako ostré, ale skôr kontinuálne. V týchto rokoch pôsobili na čele Cirkevného hudobného spolku, v tom čase najvýznamnejšej bratislavskej hudobnej inštitúcie, traja dirigenti Karl Mayrberger (1869 – 1881), Josef Thiard-Laforest (1881 – 1897) a Ludwig Burger (1897 – 1901). Všetci traja boli všestranné osobnosti: ako výkonní hudobníci aj ako hudobní skladatelia sa podstatným spôsobom pričínili o rozvoj mestskej hudobnej kultúry. Rovnako všetci traja boli prívržencami novoromantizmu. V bohato štruktúrovanom živote sa zároveň uplatňovala diferenciácia funkcionálnych typov hudby od tanečnej, zábavnej, promenádnej, salónnej, domácej, divadelnej, cirkevnej až po koncerty umeleckej hudby, operu a operetu, čomu zodpovedali aj diferencované príležitosti pestovania hudby. Pravda, možnosti mesta, ktoré malo 50 055 obyvateľov roku 1869 a 65 867 obyvateľov roku 1900, boli limitované, preto aj význam a hudobnokultúrny rozvoj Bratislavy treba vidieť v komparácii s porovnateľnými mestskými centrami, a nie s mnohonásobne väčšími veľkomestami či rezidenciami.

Predkladaná štúdia si kladie za cieľ na základe vlastného výskumu a so zohľadnením ďalších poznatkov k tejto téme predložiť nový pohľad na hudobnokultúrnu problematiku Bratislavy v tomto období, vyzdvihnúť najmä prínos domácich osobností v tvorivej aj interpretačnej sfére a načrtnúť základné vývojové tendencie.

1. Hudobný život: hudobné spolky, koncerty

Pre 19. storočie bola typická nová organizačná forma spolkových aktivít, ktorá vznikla z potreby vzdelaného meštianstva ako novej spoločenskej vrstvy zúčastňovať sa na verejnom živote. Zvlášť intenzívne sa to prejavilo v spoločenskom živote, a teda aj v oblasti hudobnej kultúry. Nový model mestskej hudobnej kultúry založený na báze hudobných spolkov bol vyslovene progresívny a plne uspokojoval záujmy hudbymiľovných mešťanov.

² NOVÁČEK, Zdenko: *Významné hudobné zjavy a Bratislava v 19. storočí*. Bratislava : SVPL, [1962]; NOVÁČEK, Zdenko: *Hudba v Bratislave*. Bratislava : Opus, 1978; kapitola o hudbe 19. storočia s. 63–82. Hudobnohistorický výskum odvtedy podstatne pokročil a vďaka mnohým novým poznatkom možno starší stav poznania doplniť aj korigovať.

Z hľadiska koncertného repertoáru treba konštatovať, že v bratislavskom hudobnom živote absentovala súveká rivalita medzi zástancami programovej hudby na jednej a absolútnej hudby na druhej strane, aká bola v tom čase príznačná pre nemecké hudobnokultúrne prostredie, a tak sa rovnaká pozornosť venovala hudobnej tvorbe predstaviteľov oboch týchto smerov. S rovnakým zaangažovaním sa uvádzali diela Hectora Berlioza, Franza Liszta, Richarda Wagnera, prípadne Antona Brucknera, ako Felixa Mendelssohna-Bartholdyho, Roberta Schumanna, Johannes Brahmsa a ďalších. Bratislavskí hudobníci a milovníci hudby považovali za vzácnosť osobnú prítomnosť autora pri predvedení jeho diela, čo vedeli aj náležite oceniť, ako to dokumentujú pramene napríklad v súvislosti s Franzom Lisztom, Johannesom Brahmsom, Antonom G. Rubinšteinom, Antonom Brucknerom a podobne.

Zjavná je tiež tendencia reagovať v programoch na okružle jubileá významných osobností, vrátane komponistov, prípadne rozmanité sviatky, slávnosti či historické udalosti, ktorou sa podporovala idea historizmu aj kategória slávnostnosti a ktorá smerovala k istému ritualizovaniu koncertného života. Významné hudobné podujatia sa konali k výročiu Ludwiga van Beethovena (1870), Franza Schuberta, Franza Liszta, Johanna Nepomuka Hummela, Johanna Sebastian Bacha, Ferenc Erkel a iných. V 70. a 80. rokoch 19. storočia v centre pozornosti stála osobnosť Franza Liszta, tak z hľadiska osobných návštev ako uvádzania jeho diel. K poznaniu a pestovaniu Lisztovej hudby prispievali bratislavské hudobné spolky aj jednotlivci.

Centrálnou bratislavskou hudobnou inštitúciou zostal naďalej aj v tomto období Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina (CHS), založený roku 1833.³ Podľa štatútu bolo jeho cieľom v prvom rade zabezpečovať cirkevnú hudbu v bratislavskom Dóme, ale aj pravidelne usporadúvať koncerty umeleckej hudby. Tieto náročné úlohy bolo možné naďalej realizovať len na princípe spoluúčasti hudobníkov z povolania a milovníkov hudby. Až založenie mestskej hudobnej školy a mestského orchestra roku 1906 prinieslo čiastočnú zmenu. Význam CHS pre pestovanie umeleckej hudby vysoko ocenil pri príležitosti 80. výročia spolku (1913) aj uznávaný bratislavský hudobný kritik Ján Batka:

„Der Verein hat durch den nie versagenden selbstlosen Eifer seiner ausübenden Mitglieder, seiner alle Aufgaben unentgeltlich leistenden Vereinskapellmeister, durch die Solidität der Berufsmusiker und die Opferwilligkeit der unterstützenden Mitglieder und sonstigen Faktoren kulturell unsere Stadt auf der Höhe der musikalischen Produktionen des 18. und 19. Jahrhunderts erhalten. / Dafür ist dem hochverdienten Vereine von Seite der berufenen Körperschaft, der Dignitäre und maßgebenden Faktoren der Stadt aus Anlaß des 80-jährigen Bestandes öffentlich anerkennender Dank in geeignet formeller Weise auszusprechen – umso mehr, als unsere Hauptstadt, aber auch Leipzig, Prag und Wien bei ähnlichen Festgelegenheiten ihre musikalischen Vereinigungen als Vorkämpfer und Träger idealer Kultur vor aller Welt mit Stolz ausgezeichnet und geehrt haben.“⁴

³ LENGOVÁ, Jana: Preßburg im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts – das Musikmilieu der Jugendjahre Franz Schmidts. In: OTTNER, Carmen (ed.): *Franz Schmidt und Preßburg*. (=Studien zu Franz Schmidt 12.) Wien : Doblinger, 1999, s. 8-12.

⁴ J. B. [BATKA, Johann]: Die Leistungen des Kirchenmusikvereines auf dem Gebiete der Konzertmusik. (Zu seinem 80. Jubeljahre 1913.) In: *PZ*, 16. 1. 1913, Separatabdruck der „PZ“, s. 5-6.

Karl Mayrberger nastúpil na post spolkového kapelníka roku 1869 po smrti dlhoročného kapelníka a skladateľa Josefa Kumlika (1801 – 1869), jedného zo zakladateľov CHS a známeho propagátora diela Ludwiga van Beethovena. V koncertnej hudbe nadviazal na Kumlikov odkaz najmä pestovaním hudby Wolfganga Amadea Mozarta, Josepha Haydna, Ludwiga van Beethovena, Felixa Mendelssohna-Bartholdyho a svoj repertoár rozšíril okrem iného o diela Franza Schuberta, Maxa Brucha, Roberta Volkmanna, Richarda Wagnera, ako aj o vlastnú hudobnú tvorbu. Uviedol tiež diela starých majstrov Michaela Praetoria a Johna Dowlanda. Bol považovaný za vynikajúceho dirigenta, naďalej však zotrval na pestrom modeli koncertnej dramaturgie, zloženom zväčša z väčšieho počtu kontrastujúcich skladieb.

Pri príležitosti 100. výročia Beethovenovho narodenia sa 26. decembra 1870 uskutočnila aj v Bratislave *Beethovenova slávnosť (Beethoven-Feier)*,⁵ na ktorej CHS pod vedením Karla Mayrbergera predniesol na úvod *Predohru Egmont* op. 84 a na záver *Symfóniu č. 5 c mol* op. 67. Na koncerte ďalej Aloisia Glaslová zaspievala piesne so sprievodom klavíra *Neue Liebe, neues Leben* a *Aus der Ferne*, hosťujúce Florentské kvarteto (Florentiner Quartett) so Jeanom Beckerom zahrlo *Sláčikové kvarteto A dur* op. 18 a za spoluúčinkovania Bratislavského spevokolu so sprievodom orchestra CHS zaznel ešte slávny *Zbor zajatcov* z finále 1. dejstva opery *Fidelio*. Karl Mayrberger neskôr s CHS uviedol premiérovu aj Beethovenovu symfóniu č. 2, 6 a 7, ako aj ouvertúru *Coriolanus*. O prvom bratislavskom uvedení *Symfonického fragmentu h mol* Franza Schuberta, dnes označovaného ako *Symfónia č. 7 h mol D 759*, a *Huldigungsmarsch* WWV 97 Richarda Wagnera roku 1879 Ján Batka napísal:

„Das Fragment der H-moll-Symphonie von Schubert wurde vortrefflich vorgetragen. Es ist meines Erachtens das bedeutendste, weil knappe Instrumentalwerk meines lieben Schubert. Den effektvollen Schluß des von Mayrberger mit Fleiß und Umsicht dirigierten Konzertes bildete R. Wagner's »Huldigungsmarsch«, eine Schöpfung voll Pracht und Feuer.“⁶

Ďalší vynikajúci bratislavský hudobník Josef Thiard-Laforest, spolkový kapelník v rokoch 1881 – 1897, mal fenomenálnu hudobnú pamäť a koncerty CHS dirigoval spamäti. Začal presadzovať dramaturgický model koncertov so sústredením sa na symfonickú a kantátovú resp. oratoriálnu tvorbu. V centre jeho pozornosti stála tvorba Ludwiga van Beethovena, novoromantikov a stará hudba. Významnými hudobnými činmi v jeho naštudovaní sa stali bratislavské premiéry nasledovných diel: *Symfónia č. 9 d mol* op. 125 (1882) Ludwiga van Beethovena, oratórium *Legenda o sv. Alžbete* (1883), symfonické básne *Héroïde funèbre* (1889) a *Tasso* (1895) Franza Liszta, predohra a päť častí z *Parsifala* (1882, 1893) a Predohra a Scéna smrti Izoldy z *Tristana a Izoldy* (1890) Richarda Wagnera, *Serenáda A dur* pre orchester op. 16 (1885) a *Schicksalslied* pre zbor a orchester op. 54 (1887) Johannes Brahmsa, *Symfónia č. 4 d mol* op. 120 (1886) a *Symfónia č. 3 Es dur* op. 97 (1890) Roberta Schumann, *Symfónia č. 7 E dur* Anto-

⁵ Beethoven-Feier. In: *PZ*, b. roč., č. 294, 21. 12. 1870, (s. 3).

⁶ Kunst. / Das Kirchenmusikvereins-Konzert. In: *PZ*, roč. 115, 13. 10. 1879, č. 235, s. 3.

na Brucknera (1890),⁷ ouvertúra z opery *Benvenuto Cellini* (1890), *Rímsky karneval* (1890), biblická legenda *Útek do Egypta* (1891) a symfónia s koncertantnou violou *Harold v Taliansku* (1891) Hectora Berliozu, *Symfónia Océán* Antona G. Rubinštejna (1895), ale aj Ouvertúra k oratóriu *Esther* Georga Friedricha Händla (1885) či *Koncert pre dvojce huslí d mol* Johanna Sebastianu Bacha (1885).

Od roku 1895 Laforesta pre chorobu čiastočne zastupoval regenschori Anton Strehlen. V rokoch 1897 – 1901 viedol Cirkevný hudobný spolok Ludwig Burger. Napriek tomu, že počas jeho krátkeho pôsobenia došlo k prechodnej kríze v spolkovvej činnosti, zazneli pod jeho vedením významné novinky ako výňatok z opery *Valkýra* (1897) Richarda Wagnera a *Symfónia č. 6 h mol, Patetická* (1900) Piotra I. Čajkovského.

Záujem o orchestrálnu hudbu uspokojovali aj vojenské kapely zriadené pri peších plukoch. V tom čase už bolo samozrejmosťou, že disponovali aj sláčikovou sekciou. Okrem koncertov populárnej a promenádnej hudby sporadicky usporadúvali aj koncerty symfonickej hudby s náročnejšou dramaturgiou. K takýmto podujatiam patrili okrem iných aj cyklus symfonických koncertov vojenských kapiel c. a k. pešieho pluku č. 50 a č. 72 pod vedením kapelníkov Franza Lehára sen. a Franza Scharocha na jeseň 1872.

Celkovo zohrávali vojenské kapely v bratislavskom hudobnom živote do roku 1918 závažnú rolu v presadzovaní či popularizovaní niektorých súvekých autorov umeleckej hudby. Medzi nimi boli najmä operní tvorcovia ako Giacomo Meyerbeer, Charles Gounod, Giuseppe Verdi, Richard Wagner a ďalší. Práve v dielach s brilantnou inštrumentáciou sa mohli zaskvieť hráči na dychových nástrojoch. Aranžmány a výňatky zo súvekých opier boli žiadanou súčasťou programu koncertov vojenských hudieb. Vďaka vojenskému kapelníkovi Franzovi Scharochovi a jeho vojenskej hudbe pešieho pluku č. 72 premiérovito zazneli v Bratislave už začiatkom 70. rokov 19. storočia predohry k Wagnerovým hudobnodramatickým dielam *Majstri speváci norimberskí* (1871) a *Tristan a Izolda* (1873).⁸ O záujme zainteresovaných o tento druh hudobných produkcií podáva svedectvo aj krátka správa v *Preßburger Zeitung*:

„Gestern Abends spielte die Musikkapelle des Inf.-Reg. Baron Rammig unter Leitung ihres Kapellmeisters Herrn Scharoch vor dem ‚grünen Baum‘ [t. j. pred hotelom U zeleného stromu na mieste dnešného Carltonu – pozn. J. L.]. Wir hatten leider! nur Gelegenheit, eine Polka française und ein Potpourri zu hören. Bei beiden Piecen muß aber die elegante Feinheit und Nüancierung des Vortrages in der rühmlichsten Weise hervorgehoben werden. Es wäre wünschenswert, daß die Kapelle abermals mit Streichinstrumenten spielte und in das Programm auch classische Musik- und Orchesterstücke neuerer Meister, wie z. B. die Ouvertüre zu »Tannhäuser«, der Entreact zu »Lohengrin« aufgenommen würden, da aus dem Vortrage solcher Tonwerke die künstlerische Bedeutung der Kapelle weitaus eingehender beurtheilt werden dürfte.“⁹

⁷ K osobnej účasti autora na koncerte por. DUŠINSKÝ, Gabriel: Návštevy Antona Brucknera v Bratislave. In: *HŽ*, roč. 11, 1979, č. 9, s. 8.

⁸ LENGOVÁ, Jana: Wagner – Richter – Batka: K identifikácii jedného listu. In: LENGOVÁ, Jana (ed.): *Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy. Musicologica Slovaca et Europaea XXIII*. Bratislava: Veda, Vydavateľstvo SAV a ÚHV SAV, 2006, s. 174 a 188 (Tabuľka).

⁹ Musikalisches. In: *PZ*, b. roč., 4. 11. 1871, č. 202, (s. 2).

Na mimoriadne úspešnom koncerte 19. januára 1899 dirigoval vojenský kapelník Vinzenz Prax tri spojené vojenské orchestre, a to c. a k. pešieho pluku č. 71 a 72 a honvédov. Zaznela na ňom aj bratislavská premiéra orchestrálnej ouvertúry *Zrínyi* Ernsta von Dohnányiho, ktorý sa tiež predstavil ako sólista v Beethovenovom *Koncerte pre klavír a orchester* č. 4 *G dur* op. 58.¹⁰ Záujem o koncert sa dal údajne porovnávať iba so záujmom o niekdajšie Lisztove koncerty. Malo to však svoj umelecký aj patriotický dôvod: 24. októbra 1898 vystúpil vtedy 21-ročný Ernst von Dohnányi ako sólista v tom istom diele v londýnskej Queen's Hall pod vedením slávneho dirigenta Hansa Richtera a zožal frenetický úspech.¹¹ Toto jeho londýnske vystúpenie mu otvorilo oslňujúcu medzinárodnú kariéru klavírneho virtuóza a aj jeho rodné mesto chcelo mať podiel na tejto sláve. Bol to Ján Batka, ktorý sprostredkoval kontakt dirigenta a mladého hudobníka.

V poslednej tretine 19. storočia došlo k intenzívnemu rozvoju meštianskych speváckych spolkov. Okrem pestovania umeleckého spevu a umeleckej hudby fungovali aj ako koncertné inštitúcie a ako médium kultivovaného a zmysluplného trávenia voľného času. Plnili teda niekoľko funkcií: spoločenskú, reprezentačnú, výchovnú a umeleckú. Najstarší mužský spevácky spolok Bratislavský spevokol (BS) vznikol na staršej tradícii roku 1857.¹² Mužský spevokol Typografia (Typographenbund)¹³ založili roku 1872 a miešaný spevokol Bratislavský spevácky spolok (BSS)¹⁴ roku 1879. S rozvojom sociálnodemokratického hnutia priamo súvisí aj zakladanie robotníckych spevokolov: robotnícky spevokol Slobodná pieseň (Liedesfreiheit) vznikol síce až roku 1893, ale už v 70. rokoch 19. storočia fungovala spevácka sekcia trilingválneho robotníckeho vzdelávacieho spolku Napred (Vorwärts).¹⁵ V prvom decéniu 20. storočia vznikli ďalšie spevácke združenia (Liederfreude / Pozsonyi dalkedvelök, 1904, resp. 1905; Magnet, 1910). Hudba našla okrem toho uplatnenie aj v rámci hudobných aktivít vzdelávacích, spoločenských, náboženských, hasičských a iných spolkov. V inštrumentálnej hud-

¹⁰ LENGOVÁ, Jana: Vojenská hudba a hudobný život Bratislavy v 19. storočí. In: *SH*, roč. 19, 1993, č. 3-4, s. 467.

¹¹ DOHNÁNYI, Ilona von: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. Ed. James A. Grymes. Bloomington & Indianapolis 2002, s. 30.

¹² ŽITNÁ, Viera: Bratislavské spevácke zbory v druhej polovici 19. storočia. In: *Franz Liszt a jeho bratislavskí priatelia*. Práce z konferencie uskutočnenej 5. októbra 1873 v Bratislave. Ed. Alexandra Tauberová. Bratislava : Obzor, 1975, s. 223-227; LENGOVÁ, Jana: Das deutsche Chorgesangswesen in Preßburg am Beispiel der Preßburger Liedertafel – Nationale und regionale Identität. In: *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse*. (=Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts „Deutsche Musikultur im östlichen Europa“ 3.) Ed. Erik Fischer. Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 2007, s. 27-39.

¹³ NOVÁČEK, Zdenko: *Robotnícke spevokoly na Slovensku*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1960 s. 8; MUNTÁG, Emanuel: *Súpis notového archívu bratislavského robotníckeho speváckeho spolku Typografia*. (=Fondy LAMS v Martine 78.) Martin : Matica slovenská, 1982. Spolok dlho používal názov Typographenbund (Zväz typografov), roku 1931 sa premenoval na Typografiu. Viacerí autori ho zaraďujú medzi robotnícke spevokoly, avšak minimálne do roku 1918 mal skôr meštiansky charakter, o čom svedčia jeho kontakty s ďalšími meštianskymi spolkami, ako aj isté profesijné špecifikum.

¹⁴ ŽITNÁ, Ref. 12, s. 223; LENGOVÁ, Jana: Nové poznatky k činnosti Bratislavského speváckeho spolku. (V tlači.)

¹⁵ NOVÁČEK, Ref. 13, s. 8, 13.

be sa pozornosti tešila hra na citare, ktorá sa považovala za rakúsky ľudový nástroj. V *Preßburger Zeitung* sa už v 70. rokoch 19. storočia objavujú zmienky o citarovom spolku, resp. klube (Preßburger Zither-Verein, resp. Zither-Klub).

Multifunkcionalita meštianskych speváckych spolkov mala vplyv na ich činnosť i na heterogénnosť hudobného repertoáru, čo sa odrazilo v istej hierarchizácii aj programovej štruktúre podujatí. Umelecká hudba sa ako najvyšší ideál prezentovala najmä v rámci *výročných koncertov* (Stiftungskonzert, *alapító hangverseny*), ktoré pozostávali tak z diel vokálnej (zborovej, ansámblovej a sólovej), ako aj inštrumentálnej hudby. Spoločenská funkcia bola vyhradená predovšetkým zábavným hudobným večierkom. K vítaným osvieženiam programu patrilo pohostinské účinkovanie orchestra, zvlášť vojenských kapiel.

Ambiciózný mužský Bratislavský spevokol dosiahol najvyššiu úroveň za pôsobenia zbormajstrov Karla Mayrbergera (1866 – 1879) a Ferdinanda Kitzingera (1879 – 1907).¹⁶ Na svojich koncertoch spolok uviedol ako bratislavské premiéry: Zbor námorníkov z opery *Blúdiaci Holanďan* (1871) a *Das Liebesmahl der Apostel* (1879) Richarda Wagnera, symfonickú ódu *Die Wüste* (1880) Féliciena Davida, Zbor Kapuletovcov zo symfónie *Rómeo a Júlia* (1881) Hectora Berliozu, *Rapsódiu* pre alt, mužský zbor a orchester op. 53 (1882) a kantátu pre tenor, mužský zbor a orchester *Rinaldo* op. 68 (1883) Johannesa Brahmsa, ako aj takmer všetky veľké zborové diela Franza Liszta, medzi nimi *Geharnischte Lieder* (1865), *18. Psalm* (1881), *Soldatenlied* (1882), *Saatengrün* (1882), *Sonnenhymnus* (1884), Winzerchor z *Promethea* (1887) a *Gottes ist der Orient* (1891). V jeho podaní odznela 21. decembra 1884 v Bratislave aj svetová premiéra Lisztovho diela pre zbor a orchester *Magyar király-dal*. Postupne sa zborový repertoár obohatil aj o diela starých majstrov Baldisseru Donata, Giovanniho Giacoma Gastoldiho a Johannesa Eccarda. K častejšie uvádzaným autorom patrili aj Ferenc Erkel a Béni Egressy a z bratislavských tvorcov Karl Mayrberger a Josef Thiard-Laforest. Rôznorodou tematickou a žánrovou štruktúrou repertoáru sa vyznačoval aj mužský spevácky spolok Typografia, ako na to poukazuje aj notový archív spolku.¹⁷ Spevokol Typografia tiež spoluúčinkoval v mestskom divadle v inscenácii súvekej populárnej opery *Der Trompeter von Säckingen* od Viktora E. Neßlera (1886).

Pod vedením svojho zakladateľa a dlhoročného zbormajstra Antona Strehlena v rokoch 1879 – 1906 dosiahol výborné výsledky aj miešaný Bratislavský spevácky spolok. Okrem miešaných zborov v jeho repertoári nájdeme aj umelé piesne a úpravy ľudových piesní, árie, duetá, ale aj inštrumentálne skladby. BSS predviedol skladby Carla Mariu von Webera, Franza Schuberta, Johannesa Brahmsa, Maxa Brucha a mnohých v svojej dobe obľúbených skladateľov zborovej a vokálnej tvorby, medzi nimi aj koncertné dielo pre sóla, zbor, klavír a harmónium Heinricha Hofmanna *Das Märchen von der schönen Melusine* (1898). Od roku 1897 spolok začal pestovať tradíciu uvádzania operiet, najmä jednoaktoviek v rámci silvestrovských osláv.

¹⁶ Ferdinand Kitzinger (1843 – 1926) bol povolaním štátny úradník. Získal však dôkladné hudobné vzdelanie u Coeciliána Plihala OFM a Karla Mayrbergera. Pôsobil aj ako organista vo farskom Kostole trinitárov.

¹⁷ Por. MUNTÁG, Súpis notového archívu, Ref. 13.

Od 70. rokov 19. storočia sa koncerty umeleckej hudby uskutočňovali najmä v mestskej Sieni reprezentantov a v sieni Župného domu.¹⁸ Domáci aj hosťujúci sólisti vystupovali v rámci spolkových podujatí alebo na samostatných koncertoch, vrátane recitálov. Vďaka rozvoju fenoménu cestujúceho virtuóza Bratislavu navštívilo mnoho umelcov, najmä klavírnych virtuózov,¹⁹ čo zaiste súviselo s mimoriadnym postavením tohto nástroja v súvekej hudobnej kultúre. Medzi vynikajúcimi hosťujúcimi sólistami boli okrem klaviristov aj speváci, huslisti, violončelisti, prípadne komorné súbory a výnimočne aj orchestrálne telesá. K najvýznamnejším hosťujúcim umelcom v posledných troch desaťročiach 19. storočia v Bratislave patrili klaviristi Franz Liszt, Eugen d'Albert, Hans von Bülow, Alfred Grünfeld, Rafael Joseffy, Sophie Menterová-Popperová, Ilona Korbayová-Ravaszová, Anton G. Rubinštejn, bratia Willy a Louis Thernovci, István Thomán, Géza Zichy, huslisti Josef Joachim, Henri Wieniawski spolu s mladým Arthurom Nikischom ako klaviristom, violončelista Heinrich Grünfeld, speváčky Edith Walkerová, Rosa Papierová, Marczella Lindtová, Laura Radó-Hilgermannová či organista Josef Labor, zo súborov Hellmesbergerovo, Florentské, Kolínske (Heckmannovo), České a Fitznerovo kvarteto, ako aj rezidenčný Dvorný orchester v Meiningene pod vedením Hansa von Bülowa.

Bratislavský hudobný život sa však v prvom rade opieral o bázu domáceho interpretačného zázemia, zabezpečovaného inštitucionálne hudobnými spolkami, ale aj súkromným hudobným školstvom.²⁰ Medzi spevákmi vynikala sopranistka Fanny Kováčsová,²¹ ktorej nádherný striebřistý soprán obdivovali poslucháči v dielach svetskej aj duchovnej hudby. K ďalším preferovaným domácim koncertným umelcom patrili speváci Irena Ambrosová-Schlemmerová, Aloisia Glaslová-Baumgartnerová, Mária Moraveková, Pavla Holubová, Helena Holubová, Irma de Spányi, Anton Steger, Anton Schmidt, Anton Strehlen, klaviristi Cornelia Spányiková, Elisa Schusterová, Leopold Lenz, Raoul Mader, Líza von Révffyová, Caroline Geislerová-Schubertová, Maria Stegerová, či huslista Johann Kopetzky. Už od svojich prvých bratislavských vystúpení púťali pozornosť mladí klaviristi Ernst von Dohnányi a Béla Bartók. Okrem spolkov, škôl, kultúrnych inštitúcií a samotných hudobníkov sa ako úspešní koncertní organizátori uplatnili August Rigele a Gustáv Mauthner. Vzrástol tiež význam hudobnej publicistiky. Mimoriadnym rozhľadom a kultúrohistorickým vedomím sa vyznačo-

¹⁸ DUŠINSKÝ, Gabriel: Hudobné dejiny siene bývalého Župného domu, dnešnej budovy SNR. In: *HŽ*, roč. 16, 1984, č. 7, s. 8. Sieň reprezentantov sa nachádzala v prístavbe na dnešnom nádvorí Starej radnice, roku 1911 ju zbúrali. Autor uvádza aj ďalšie bratislavské lokality, ktoré slúžili v tomto období ako koncertná sieň.

¹⁹ OREL, Dobroslav: *František Liszt a Bratislava*. Bratislava : FiFUK, 1925; ČIEFOVÁ, Martina: *Klavírne umenie v Bratislave v 19. storočí*. Nitra : UKF, 2008.

²⁰ V skúmanom období 1869 – 1901 pôsobilo v Bratislave vyše 40 registrovaných učiteľov a učiteľiek hudby, ktorých mená boli zverejnené v prehľade profesií v ročenkách Preßburger Wegweiser. Skutočný počet musel byť ešte vyšší, nakoľko sú známe ďalšie mená učiteľov a učiteľiek hudby, ktoré sa v spomínaných ročenkách nevyskytujú. Por. SZÓRÁDOVÁ, Eva: Z histórie bratislavského Spolku umelcov a učiteľov jazyka (1815 – 1927). In: *SH*, roč. 29, 2003, č. 3-4, s. 444-445.

²¹ TAUBEROVÁ, Alexandra: Fanny Kováčsová – vokálna interpretka Lisztových diel. In: *Franz Liszt a jeho bratislavské priatelie*, Ref. 12, s. 199-202.

vali príspevky hudobného kritika Ján Batku (1845 – 1917),²² dlhoročného prispievateľa *Preßburger Zeitung*. Kratšie správy aj obsirnejšie recenzie prinášali aj ďalšie periodiká ako *Westungarischer Grenzbote* či *Pozsonyi Lapok*.

2. Duchovná hudba

V konfesionalnej štruktúre Bratislavy dominovala v skúmanom období rímskokatolícka cirkev, ku ktorej sa hlásili približne dve tretiny obyvateľstva, nasledovali evanjelici a. v. a približne rovnako početná židovská cirkev, z menších náboženských obcí to boli gréckokatolíci, kalvíni, ortodoxní veriaci a baptisti.²³ Posledná tretina 19. storočia sa aj na Slovensku niesla v znamení idey cirkevno-hudobnej reformy rímskokatolíckej cirkvi. Predstavy o realizácii reformných snáh sa však značne líšili. Jednoznačnú podporu katolíckej cirkevnej vrchnosti získalo odporúčanie Ostrihomskej synody z roku 1860, ktorým sa kládol dôraz na pestovanie duchovnej piesne, resp. ľudového duchovného spevu v materinskom jazyku.²⁴ Repertoár cirkevnej hudby zodpovedal, prirodzene, charakteru cirkevného roka a požiadavkám liturgie.

Centrom pestovania rímskokatolíckej hudby bol podobne ako v minulosti Dóm sv. Martina a vďaka CHS sa naďalej udržiavala vysoká úroveň liturgickej hudby. Na veľké cirkevné sviatky sa uvádzali orchestrálne, v nedeľu a v menšie sviatky striedavo vokálne a inštrumentálne omše, pestoval sa gregoriánsky chorál, najmä v čase adventu a pôstu, ako aj k cirkevným obradom (sviatok Hromníc, Veľký týždeň) a počas každodenných konventných omší. Naďalej sa síce rozvíjala veľká tradícia klasicko-romantickej vokálno-orchestrálnej cirkevnej hudby, avšak bolo zjavné, že už ide o deklinačnú fázu. K istým reštrikčným opatreniam došlo v súvislosti s nariadením *motu proprio* Pia X. (1903).

Pravidelné oznamy o repertoári cirkevnej hudby počas nediel a sviatkov v Dóme sv. Martina prinášal denník *Preßburger Zeitung* a o najvýznamnejších cirkevno-hudobných udalostiach aj obsiahlejšie príspevky a recenzie. V nich sa napríklad vyzdvihujú Johann Nepomuk Hummel, Franz Schubert, Franz Liszt a ďalší autori ako veľkí skladatelia cirkevnej hudby. Tlač ako vplyvné informačné médium prispela tak k tomu, že širšia verejnosť aj v tomto období vnímala sakrálnu a profánnu hudbu ako dve rovnocenné oblasti hudby. Cirkevnej hudbe sa okrem toho pripisovalo mimoriadne poslanie v duchovnom zušľachtení človeka:

„Niemand, der es redlich mit der Kunst meint, erkennt wohl die hohe Würde und große Aufgabe der Kirchenmusik, da aus derselben sich sogar auf den sittlichen Bildungsgrad schließen läßt. Jeder wahre Kunstfreund sieht ein, daß, sowie die Religiosität der Grund und Zweck, der innerste Keim und die schönste Blüthe alles geistigen Lebens, so wie sie eben nichts Anderes, als die Verklärung aller Elemente unseres Seins zu einer höheren,

²² TAUBEROVÁ, Alexandra: *Ján Nepomuk Batka a jeho zbierka hudobnín*. Bratislava : SNM – HM, 1995; TAUBEROVÁ, Alexandra – MARTINKOVÁ, Jarmila B.: *Johann Nepomuk Batka. Auswahl aus der Korrespondenz*. Bratislava : SNM – HM, 1999.

²³ FRANCOVÁ, Zuzana: Obyvatelia – etnická, sociálna a konfesijná skladba. In: *Bratislava X*, 1998, s. 30. V štúdiu sa uvádza presný štatistický prehľad.

²⁴ ŠÁTEK, Jozef: *Musica sacra*. Rukopis, b. r., s. 76a.

innigen Harmonie ist: daß, sagen wir, auch die Kirchenmusik die begriffsgemäße Vermittlung aller musikalischen Elemente, daß sie die eigentliche Wahrheit der Tonkunst sei; denn ihre Grundbedingung ist, bei den Zuhörern die Andacht zu erwecken, durch ernste, ergreifende Töne den Geist zu erbeben, das Herz zu erleichtern, überhaupt das Gemüth zu jenem Grade der Begeisterung zu stimmen, um im Geiste mit Gott zu sprechen.“²⁵

Repertoár Dómu sv. Martina mal znaky štýlového pluralizmu. Jeho jadrom bola hudobná tvorba približne od polovice 18. až po koniec 19. storočia, ktorá štýlovo aj geograficky reprezentovala hlavné prúdy vtedajšej európskej cirkevnej hudby.²⁶ Od 70. rokov 19. storočia bol badateľný záujem o renesančnú vokálnu polyfóniu,²⁷ okrem toho častejšie zaznievali aj diela nemeckých cecilianistov.²⁸ Súčasťou repertoáru bola tiež cirkevná hudba domácich autorov.²⁹ Vo Veľkonočnú nedeľu a Veľkonočný pondelok sa ako hudba ku graduálu častejšie zvyklo uvádzať slávne Aleluja z oratória *Mesiáš* Georga Friedricha Händla. Z omši za zosnulých najvyššiu preferenciu dosahovalo *Rekviem d mol* K 626 Wolfganga Amadea Mozarta a *Rekviem c mol* Luigiho Cherubiniho.

Uzancia uvádzať oratórium *Sedem (posledných) slov Vykupiteľa na kríži* Josepha Haydna v Dóme sv. Martina na Veľký piatok, siahajúca až k počiatkom činnosti CHS,³⁰ pokračovala aj v skúšanom období. Tieto produkcie možno zaradiť k typu spirituálnych chrámových koncertov. Spirituálny rozmer veľkonočných sviatkov zohľadňovali aj koncerty na Kvetnú a Veľkonočnú nedeľu, ktoré sa už konali mimo Dómu sv. Martina. Častejšie na nich zaznievali Haydnove oratória *Stvorenie* a *Štyri ročné obdobia*. Oratória a omše Josepha Haydna tvorili tak stabilnú súčasť repertoáru duchovnej hudby počas celého 19. storočia.

Veľkolepú hudobno-liturgickú tradíciu, jedinečnú aj v stredoeurópskych reláciách, si naďalej zachovával sviatok sv. Cecílie, v pravom slova zmysle ceciliánska slávnosť,³¹ v rámci ktorej sa CHS po prvýkrát roku 1833 predstavil verejnosti. Orchesterálne

²⁵ Einige Worte über Franz Schubert's große Es-dur-Messe. In: *PZ*, b. roč., č. 269, 23. 11. 1866, (s. 3).

²⁶ Zvlášť diela skladateľov ako Ludwig van Beethoven, Rudolf Bibl, Moritz Brosig, Antonio Diabelli, Joseph Eybler, Robert Führer, Joseph Haydn, Michael Haydn, Johann Herbeck, Václav Emanuel Horák, Franz S. Hölzl, Johann Nepomuk Hummel, Luigi Cherubini, Etienne Nicolas Méhul, Wolfgang Amadeus Mozart, Anton Richter, Ignaz Seyfried, Karl Seyler, Franz Schöpfung, Franz Schubert, Maximilian Stadler, Carl Maria von Weber a mnohí ďalší.

²⁷ Napríklad Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso.

²⁸ Medzi nimi Franz Xaver Witt, Bernhard Kothe, Carl Ett či Franz Xaver Haberl.

²⁹ Najmä Josefa Kumlika, Karla Mayrbergera, Josefa Thiarda-Laforesta, Karla Schönwäldera, Lukasa Mihalovitsa, Antona Stegera, ale aj Kremničana Eduarda Kulku (najmä v 60. a 70. rokoch) či dolnokubínskeho rodáka a ostrihomského arcibiskupského hudobníka Andreja Žaškovského.

³⁰ LENGOVÁ, Jana: Cirkevný hudobný spolok v Bratislave a hudobný repertoár Dómu sv. Martina v rokoch 1857 – 1874. In: *Úloha spolkov, spoločností a združení v hudobných dejinách Európy*. Muzikologický seminár, Trnava 1999. Edita Bugalová (ed.). Trnava : Západoslovenské múzeum, 2001, s. 173; BAKIČOVÁ, Veronika: *Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina v Bratislave a Alexander Albrecht*. (Dizertačná práca). Bratislava : ÚHV SAV, 2009, s. 139.

³¹ LENGOVÁ, Cirkevný hudobný spolok, Ref. 30, s. 168-171; LENGOVÁ, Jana: Die multiethnische und multikulturelle Stadt Pressburg und ihre religiösen Traditionen um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts. In: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 11. Leipzig : Gudrun Schröder Verlag, 2006, s. 72-76.

omše uvádzané k tomuto sviatku patrili k vrcholným dielam duchovnej hudby vôbec. Medzi nimi výnimočné miesto patrí *Missa solennis* op. 123 Ludwiga van Beethovena, prvýkrát uvedenej Josefom Kumlikom roku 1835. Opakované liturgické uvedenia Beethovenovho monumentálneho diela v 90. rokoch 19. a na začiatku 20. storočia zdôrazňovali jeho spirituálny rozmer a autentickosť recepcie v priestore chrámu na rozdiel od koncertných produkcií. V rokoch 1869 – 1901 boli v rámci ceciliánskych slávností liturgicky uvedené tieto omše:

BEETHOVEN, Ludwig van: *Missa in C* op. 86 – 1881.

BEETHOVEN, Ludwig van: *Missa solennis* op. 123 – 1891, 1892, 1893, 1894, 1895, 1897, 1898, 1899, 1900.

CHERUBINI, Luigi: *Omša A dur, Korunovačná* – 1871, 1877.

CHERUBINI, Luigi: *Grosse Messe in C* – 1875.

THIARD-LAFOREST, Josef: *Messe in D* – 1889.

LISZT, Franz: *Missa solennis, Ostrihomská S 9* – 1872, 1873, 1879, 1880, 1882, 1885, 1887, 1890.

LISZT, Franz: *Missa coronationalis, Uhorská S 11* – 1874, 1883, 1884, 1886, 1888, 1896, 1901.

SCHUBERT, Franz: *Omša č. 6 Es dur D 950* – 1869, 1870, 1878.

SCHUBERT, Franz: *Omša č. 5 As dur D 678* – 1876.

O vysokú úroveň cirkevnej hudby v Dóme sv. Martina sa zaslúžil tak Karl Mayrberger ako Josef Thiard-Laforest. Už Josef Kumlik zaradil do repertoáru na sviatok sv. Cecílie 25. novembra 1866 ako novinku náročnú *Omšu č. 6 Es dur D 950* Franza Schuberta, ktorá bola prijatá s neobyčajným nadšením. Karl Mayrberger pokračoval v tejto tradícii a spomínanú Schubertovu veľkú omšu uviedol už krátko po svojom nástupe na post spolkového kapelníka vo sviatok sv. Cecílie 21. novembra 1869. Noviny *Preßburger Zeitung* sa rozplývali chválou nad krásnym, veľkolepým a vznešeným dielom, ktoré – ako sa píše – CHS so sólistami v celkovom počte 136 interpretov predviedol po mnohých namáhavých skúškach.³² Noviny tiež pripomenuli, že partitúru diela zakúpili pred troma rokmi milovníci umenia za 50 florénov. Hudobnými vložkami boli graduále in E *Lauda Sion* od Felixa Mendelssohna-Bartholdyho a ofertórium in C, hymnus *Allmacht* („Groß ist Jehovah“) od Franza Schuberta v úprave Karla Mayrbergera pre sóla, zbor a orchester s latinským textom *Domine Dominus noster*.³³ Na sviatok sv. Cecílie roku 1876 Mayrberger po prvý raz v Bratislave uviedol ďalšiu Schubertovu *Omšu č. 5 As dur D 678*. Centenárium Johanna Nepomuka Hummela roku 1878 si CHS pripomenul aj liturgickým uvedením skladateľovej *Omše in Es*.

Inovatívny prístup k ceciliánskej tradícii prejavil lisztovec Karl Mayrberger, keď s podporou Jána Batku začlenil do repertoáru CHS omše Franza Liszta: po prvýkrát na sviatok sv. Cecílie uviedol roku 1872 skladateľovu *Missu solennis, Ostrihomskú S 9* a roku 1874 *Missu coronationalis S 11*, známu aj ako *Uhorská korunovačná omša*. Z dô-

³² Musikalische Revue. Preßburg, 24. November. In: *PZ*, b. roč., č. 270, 25. 11. 1869, (s. 3).

³³ Musikalische Revue, Ref 32, ako aj Kirchenmusik. (Im Preßburger Dom.) In: *PZ*, b. roč., č. 265, 19. 11. 1869, (s. 3).

vodu Mayrbergerovej nečakanej smrti v septembri 1881 zaznela na Ceciliánsky sviatok roku 1881 často hrávaná Beethovenova *Missa in C* op. 86 pod vedením regenschoriho Antona Stegera.

V decembri 1881 prevzal funkciu spolkového kapelníka Josef Thiard-Laforest,³⁴ ktorý spočiatku pokračoval v lisztovskej tradícii a na ceciliánske sviatky striedavo uvádzal *Ostrihomskú* a *Korunovačnú omšu* (1882 – 1890),³⁵ s výnimkou roku 1889, keď zaradil do repertoáru vlastnú *Omšu D dur* pre zbor a orchester. Počínajúc rokom 1891 však obnovil liturgickú tradíciu Beethovenovej *Missa solennis* op. 123 v Dóme sv. Martina počas Ceciliánskych sviatkov, ktorá s dvoma výnimkami pokračovala až do roku 1903 aj za Ludwiga Burgera a Antona Strehlena. Výnimočne zaznela *Korunovačná omša* Franza Liszta z príležitosti decénia jeho úmrtia (1896) a spomienky 90. výročia narodenia (1901). Beethovenova monumentálna *Missa solennis* op. 123 sa v 19. storočí chápala predovšetkým ako koncertné dielo, preto jej bratislavská liturgická tradícia v rámci Ceciliánskych sviatkov so zdôrazňovaním duchovnej a liturgickej dimenzie diela predstavovala výnimočný fenomén aj v porovnaní s inými európskymi hudobnými centrami.

V porovnaní s Dómom sv. Martina je repertoár cirkevnej hudby v ostatných bratislavských rímskokatolíckych kostoloch v skúmanom období zatiaľ nedostatočne prebádaný. Predpokladáme však celkovo skromnejší rámec liturgickej hudby v bohoslužbe a väčší zástoj duchovnej piesne. Postavenie organa v cirkevnej hudbe, ktoré zostávalo po stáročia nespochybniteľné, sa vďaka zvukovému ideálu romantizmu aj posilneniu roly duchovného ľudového spevu ešte zvýraznilo. V Dóme sv. Martina pôsobil podľa viacerých prameňov v 80. a 90. rokoch 19. storočia organista Karl Förstner. V zozname organistov a organistiek³⁶ v jednotlivých bratislavských kostoloch, ktorý zverejnil *Preßburger Wegweiser* na rok 1908, sa uvádzajú nasledovné mená: Franz Trewen v Dóme sv. Martina a v Kostole sv. Mikuláša na Podhradí, August Takáts v jezuitskom Kostole Najsvätejšieho Spasiteľa, Ferdinand Kitzinger vo farskom Kostole trinitárov, Johann Breiter-Szélessy v Lazaretskom kostole³⁷ a v židovskej neologickej synagóge, Julius Flock v Kostole sv. Ladislava, Paula Holubová v kapucínskom Kostole sv. Štefana, Helena Holubová u milosrdných bratov v Kostole navštívenia Panny Márie, Adolf Schandry v Blumentálskom kostole,³⁸ Alexander Langer vo farskom kostole Najsvätejšej Trojice na Podhradí, nemenované rehoľné sestry u notredamiiek v Kostole Nanebovzatia Panny Márie, v uršulínskom Kostole Loretánskej Panny Márie a u alžbe-

³⁴ Vom Kirchenmusikverein. In: *PZ*, roč. 117, Morgenblatt, č. 354, 25. 12. 1881, s. 4.

³⁵ Štatistika liturgických uvedení Lisztových omší v Dóme sv. Martina je impozantná: v rokoch 1872 až 1903 uviedli *Ostrihomskú omšu* 10-krát a v rokoch 1874 až 1911 *Korunovačnú omšu* 40-krát. Por. J. B. [BATKA, Johann.] Pozsony-Preßburg und Franz Liszt. (Mit statistischem Material.) In: *PZ*, roč. 148, Morgenblatt, č. 18, 18. 1. 1911, s. 2.

³⁶ *Preßburger Wegweiser für das Schaltjahr 1908*. Pozsony: Carl Angermayer, b. r., s. 79. Väčšina spomínaných mien sa vyskytuje v *Preßburger Zeitung* v rôznych súvislostiach s hudbou minimálne ku koncu 19. storočia, je preto predpoklad, že funkciu organistu vykonávali kratší či dlhší čas aj pred rokom 1908.

³⁷ Ide o kostol, ktorý stál na dnešnej Dunajskej ulici, no v súčasnosti už neexistuje.

³⁸ Rímskokatolícky kostol Nanebovstúpenia Panny Márie, Blumentál, vtedy na predmestí Bratislavy, postavili v rokoch 1885 – 1888 v historizujúcom slohu.

tíniak v Kostole sv. Alžbety, rehoľný duchovný vo františkánskom Kostole Zvestovania Pána a Anton Schönhofer v oboch evanjelických kostoloch.

Pri príležitosti slávnosti 40. výročia svojho pôsobenia na poste regenschoriho a organistu Kostola trinitárov roku 1904 pripravil Ferdinand Kitzinger, nadšený propagátor diela Franza Liszta, so svojím cirkevným zborom liturgické uvedenie Lisztovej *Missa choralis* pre zbor a organ S 10.³⁹ Výsadné postavenie organa v hudbe františkánskej rehole v 19. storočí potvrdzuje rad výborných organistov, medzi nimi aj P. Felicián (Jozef) Môcik (1861 – 1917).⁴⁰ Podľa novších výskumov sa už u uršulínok v druhej polovici 19. storočia k slávnostným bohoslužbám pozývali externí hudobníci, speváci aj inštrumentalisti.⁴¹

Liturgickým jazykom rímskeho tridentského rítu bola latinčina, duchovné piesne sa spievali v materinskom jazyku – v nemčine, maďarčine, slovenčine. O slovenských bohoslužbách v bratislavských kostoloch na začiatku 20. storočia si možno urobiť aspoň približnú predstavu na základe správy v *Slovenských ľudových novinách* z roku 1910:

„*Slovenčina v Prešporku*. V Blumentáli je každú nedeľu a sviatok ráno o 6-tej slovenská sv. omša (pod omšou sa slovensky spieva), po omši je slovenské evanjelium a epištola i malá štvrť hodinová kázeň s malého kancla. 3 razy do roka (Vianoce, Veľká Noc, na Ducha) druhý deň sviatku je celý deň slovenský. Každú druhú nedeľu v mesiaci je mariánska kázeň a litánie slovenské. – U Františkánov je každú nedeľu a sviatok vždy o ½ 8-ej kázeň a omša spievaná. – U Kapucínov celý rok po poludní o 2-hej slovenské litánie a kázeň. – U evanjelikov v malom kostole celý rok služby Božie slovenské.“⁴²

Cirkevná hudba nemeckých, slovenských a maďarských evanjelikov a. v. spočívala tradične v pestovaní duchovnej piesne v materinskom jazyku. Významnou udalosťou boli oslavy 400. výročia narodenia nemeckého reformátora Martina Luthera (1883), keď pod záštitou cirkevnej obce a. v. za spoluúčasti katolíckeho CHS pod vedením Josefa Thiarda-Laforesta a ďalších bratislavských nemeckých speváckych spolkov uviedli vo Veľkom evanjelickom kostole v rámci cirkevnej slávnosti *Reformačnú kantátu Ein feste Burg* BWV 80 Johanna Sebastiana Bacha. Roku 1890 založil učiteľ-kantor Samuel Frühwirth st. Evanjelický cirkevný zbor a. v. (Evangelischer Kirchenchor A. B., Evangelikus egyházi énekkar),⁴³ ktorého úlohou bolo umelecky obohatiť cirkevné sviatky spevom duchovných motet.

³⁹ J. B. [BATKA, Johann.]: Pozsony-Preßburg und Franz Liszt, Ref. 35, s. 2.

⁴⁰ KAČIC, Ladislav: Hudba františkánov na Slovensku v 19. storočí. In: LENGOVÁ, Jana (ed.): *Duchovná hudba v 19. storočí*. Zborník príspevkov z medzinárodnej muzikologickej konferencie, Banská Bystrica 1994. Banská Bystrica : Nadácia J. L. Bellu 1995, s. 60.

⁴¹ ANTALOVÁ, Lenka: *Hudobná kultúra uršulínok v 18. a 19. storočí*. Bratislava : FiFUK, 2009, s. 137. (Dizertačná práca.)

⁴² Slovenské ľudové noviny (Bratislava), roč. 1, č. 1, 15. 4. 1910, s. 4; cit. podľa POTÚČEK, Juraj (ed.): *Príspevky k dejinám hudby na Slovensku v XIX. storočí IV*. (Výber hudobných správ z domácich diel a časopisov.) (=Dokumenty k dejinám slovenskej hudby 20.) Bratislava : ÚHV SAV, 1969, s. 125.

⁴³ ŽITNÁ, Ref. 12, s. 223. Samuel Frühwirth st. bol otcom nemeckého politika Samuela Frühwirtha ml. (1876 – 1936). Pôsobil ako učiteľ v evanjelickom a. v. školstve od roku 1871, pričom od roku 1875 ako učiteľ umeleckého spevu. Paralelne s ním tu pôsobil od roku 1869 aj Ludwig Frühwirth,

V Bratislave vyvíjali činnosť paralelne aj dve židovské náboženské komunity, väčšia ortodoxná a menšia neologická (1872). Ako moderný prvok v súlade s novými európskymi trendmi nainštalovali do neologickej synagógy postavenej roku 1893 aj organ, ktorý sa ale údajne netešil všeobecnej akceptácii,⁴⁴ nakoľko židovská synagógálna hudba je založená na vokálnej tradícii.

3. Domáce muzicírovanie a komorná hudba

Domáce muzicírovanie a pestovanie komornej hudby v poslednej tretine 19. storočia dosiahli v Bratislave mimoriadnu intenzitu, prevažovala hra na klavíri a sláčikových nástrojoch, ako aj spev. Estetickou premisou bola sakralizácia hudby: *„Die absolute, wahre Kunst muß sich selbst genügen; niemals darf sie einem anderen Zwecke als Mittel dienen. Diese selbstlose Pflege der Musik ist der wahre Gottesdienst auf dem Altare der Kunst entrichtet.“*⁴⁵

Domáce muzicírovanie sa dávalo do súvisu s rozvojom hudobného života a s úrovňou koncertného a operného publika. Vyzdvihovala sa myšlienka, že hudobné a operné umenie môžu plne pochopiť len aktívni milovníci umeleckej hudby a opery, ktorí aj doma pestujú spev alebo hru na nejakom nástroji. Domáce muzicírovanie predstavovalo aj dobrú prípravu na verejné prezentácie, nakoľko milovníci hudby v pomerne veľkej miere spoluúčinkovali na svetských a cirkevných hudobných podujatiach. Poznatky k problematike *musica privata* v Bratislave v poslednej tretine 19. storočia možno čerpať z memoárovej literatúry, z novinových správ aj z korešpondencie.

Tivadar Ortvay spomína vysoký počet klavírov v bratislavských hudbymilovných rodinách,⁴⁶ ktoré nezriedka vlastnili aj dva klavíry, čo potvrdzuje spomienková črta klaviristky Stephanie Vrabélyovej, vydatej grófkou Wurmbrand-Stuppachovej. Píše v nej o bratislavskej návšteve Franza Liszta v rodine Vrabélyovcov a o dobovej fascinácii týmto hudobným géniom. Jej spomienky približujú aj vysokú úroveň pestovania domácej hudby v Bratislave a dobový uhorský patriotizmus.⁴⁷

Vďaka autobiografii bratislavského rodáka, rakúskeho hudobného skladateľa Franza Schmidta poznáme niektoré detaily o hudobnom salóne slečny Heleny von Bednaricsovej a o jej obdive ku klavírnemu umeniu. Podľa Schmidta táto už nie celkom

pravdepodobne jeho brat alebo otec, od roku 1884 učiteľ cirkevného spevu. (Por. SCHMIDT, Carl Eugen – MARKUSOVSKÝ, Samuel – EBNER, Gustav – FREUSZMUTH, Friedrich: Geschichte der evangelischen Kirchengemeinde A. B. in Pozsony / Preßburg. II. Teil. Pozsony : Evangelische Kirchengemeinde A. B., 1906, s. 323, 340).

⁴⁴ KRAUSS, Samuel: Preßburger Synagogen. In: Hugo Gold (ed.): *Die Juden und die Judengemeinde Bratislava in Vergangenheit und Gegenwart*. Brunn : Jüdischer Buchverlag, 1932, s. 98.

⁴⁵ Unsere Musiklehrer. In: *PZ*, roč. 112, č. 75, 1. 4. 1876, s. 2.

⁴⁶ Podľa SZÓRÁDOVÁ, Eva: *Historické klavíry na Slovensku. Klavichordy, čembalá, kladivkové klavíry*. Bratislava : Scriptorium Musicum, 2004, s. 35.

⁴⁷ WURMBRAND-STUPPACH, Stephanie (S. Brand-Vrabély): Franz Liszt und Paul von Szlemenics. Ein Erinnerungsblatt. In: *Neue „Betrachtungen“ und „Gesammeltes“* (neue Folge). Wien : 1906, s. 35-37. Por. Príloha 1. – V literatúre sa uvádzajú dve rôzne datovania Lisztovej návštevy v rodine riaditeľa pošty Karla Vrabélyho, a síce rok 1857 a 1858. Nakoľko však Paul von Szlemenics (1783 – 1856) zomrel v decembri 1856, najneskorší dátum tejto návštevy musel byť rok 1856. Spresnenie datovania si teda vyžaduje ďalší výskum.

mladá dáma viedla spolu so svojou anglickou priateľkou Mary Redfordovou veľkú domácnosť, v ktorej sa veľa muzicírovalo. Milovala najmä hudbu Roberta Schumanna a Fryderyka Chopina. Helena von Bednaricsová údajne pre svoje potešenie dávala aj hodiny klavíra. Franz Schmidt obdivoval v jej hudobnom salóne dve nádherné koncertné krídla značky Bösendorfer a Streicher, ako aj bohatú hudobnú knižnicu a spomína, že jej salón navštívili aj všetci slávni umelci, ktorí v Bratislave koncertovali,⁴⁸ ako to bolo v tom čase zvykom.

Dôležitú rolu pri prebúdzaní záujmu o hudobné umenie zohrávala atmosféra rodičovského domu. Mezzosopranistka Irma de Spányi vyslovuje v svojich memoároch vďačnosť svojej matke Cornelií Spányikovej, klaviristke a učiteľke hudby, „*die schon frühzeitig die Liebe zur Kunst in meine empfängliche Kinderseele pflanzte!*“⁴⁹ Domáce hudobné večierky sa u Spányikovcov konali zvyčajne raz týždenne, hrala sa najmä komorná hudba, sláčikové a klavírne triá a kvartetá.

Pestovanie komornej hudby, najmä sláčikových kvartet, dosiahlo v Bratislave v poslednej tretine 19. storočia nielen vysoký kvantitatívny ukazovateľ, ale aj vysokú úroveň, z čoho možno usudzovať na mimoriadny hudobný potenciál mesta. K umelecky vyspelým domácim komorným súborom patrilo sláčikové kvarteto v zložení učiteľ hudby Rudolf Mader, katolícky farár Franz Vessely a hudobníci Franz a Karl Trantovci. Pod názvom Dohnányiho či Simonyiho kvarteto fungovali sláčikové kvartetá s variabilným obsadením, v ktorých sa vystriedali tak hudobníci z povolania, ako aj zdatní milovníci hudby: profesor Fridrich Dohnányi, advokát Julius von Simonyi, hudobníci Ludwig Burger a Anton Strehlen, ďalej bankový úradník August Norgauer, koncertný organizátor August Rigele či súdny radca Theodor Kirchner.

Pravou rezidenciou komornej hudby bol dom spomínaného Fridricha Dohnányiho (1843 – 1909), profesora matematiky, hudby a stenografie na kráľovskom katolíckom vyššom gymnáziu.⁵⁰ Študoval na viedenskej univerzite a súčasne aj violončelo u Karla Schlesingera, člena slávneho Hellmesbergerovho kvarteta. Napokon aj sám sa stal vynikajúcim violončelistom. Rozsah komornej literatúry, ktorá zaznela u Dohnányiovcov, bol široký – od diel Johanna Sebastiana Bacha až po vtedajšiu súveku hudbu. Druhým vysoko vyzdvihovaným centrom komornej hudby bol dom Augusta Rigeleho, hlavného účtovníka bratislavskej Prvej sporiteľne.⁵¹ August Rigele bol takisto dobrým violončelistom a ako hudobný organizátor usporiadal v rokoch 1885 – 1903 početné komorné koncerty a piesňové večery, na ktorých vystúpili domáci aj hosťujúci umelci. Hoci sa domáce koncerty konali aj v Grassalkovichovom paláci, ktorý bol

⁴⁸ BRUSATTI, Otto: Die autobiographische Skizze Franz Schmidts. In: BRUSATTI, Otto (ed.): *Studien zu Franz Schmidt I.* Wien : Universal Edition für Franz Schmidt-Gemeinde, 1976, s. 15-17. – Por. Príloha 2.

⁴⁹ SPÁNYI, Irma de: *Bühnenerinnerungen*. Preßburg: Im Selbstverlage, 1926, s. 58.

⁵⁰ ALBRECHT, Ján: K hudobnému životu na Štátnom maďarskom katolíckom vyššom gymnáziu v Bratislave na prelome 19. a 20. storočia. O činnosti profesora Fridricha Dohnányiho. In: *Významní interpreti a Bratislava v 19. storočí*. Zborník prác z konferencie, konanej v dňoch 13. a 14. októbra 1976 v Bratislave. Stanislav Bachleda – Katarína Horváthová (eds.). Bratislava : MDKO, b. r., s. 115-117.

⁵¹ DUŠINSKÝ, Gabriel: Alojz Rigele a hudba. In: *HŽ*, roč. 11, 1979, č. 7, s. 3; TOCFOUS, Josef (ed.): *Hundert Jahre aus dem Musikleben Preßburgs*. In: *PZ*, roč. 164, č. 75623, 27. 3. 1927, s. 15. August Rigele bol strýkom sochára Alojza Rigeleho.

v rokoch 1882 – 1905 rezidenciou arcivojvodkyne Izabely a jej manžela arcivojvodu Friedricha, boli zväčša vyhradené úzkemu kruhu pozvaných hostí.

V poslednej tretine 19. storočia došlo v Bratislave k mimoriadnemu rozkvetu domáceho muzicírovania a komornej hudby, avšak pre exaktnejšie vyhodnotenie tohto sociokultúrneho fenoménu treba detailnejšie poznať repertoárové zloženie pestovanej hudby, čo je otázkou ďalšieho výskumu.

4. Divadlo a hudba

Bratislavské Mestské kráľovské divadlo fungovalo na základe zmluvy o prenájme medzi riaditeľom príslušnej divadelnej spoločnosti a mestom, zastúpeným Municipiálnym výborom. Podľa stanovených pravidiel sa vo viac alebo menej pravidelných intervaloch striedali nemecké a maďarské divadelné spoločnosti. Repertoár saturoval celú škálu záujmov publika od tragédií cez komédie, frašky, ľudové hry so spevmi až po operety a opery. K umelecky a finančne čoraz náročnejším divadelným žánrom patrila opera, a tak divadelní riaditelia hľadali efektívny systém, ako realizovať jej uvádzanie napríklad aj vo forme operného cyklu.

Divadlo, obzvlášť v 19. storočí, predstavovalo istým spôsobom aj médium politickej reprezentácie a agitácie. Po rakúsko-uhorskom vyrovnaní (1867) možno tiež v prípade bratislavského divadla exemplárne pozorovať, ako sa nová politická realita prejavovala v organizácii, umeleckej praxi a repertoári divadla. Pokiaľ do 70. rokov 19. storočia maďarské divadelné spoločnosti boli angažované viac-menej sporadicky, od konca 80. rokov nemecké a maďarské spoločnosti participovali na divadelnej sezóne v istej vyváženosti a od začiatku 20. storočia hlavná (zimná) sezóna patrila už maďarským spoločnostiam.

Oslavy storočnice starej divadelnej budovy 9. novembra 1876 boli ešte celkom v duchu nemeckej kultúry. Program pozostával zo slávnostnej ouvertúry Ludwiga van Beethovena *Die Weihe des Hauses* a z činohry *Die Medicäer* od Johanna Christiana Brandesa, uvedenej pri otvorení divadelnej budovy pred storočím (1776).⁵² V 70. rokoch 19. storočia bola návštevnosť divadla negatívne ovplyvnená hospodárskou krízou, navyše aj dosluhujúca a technicky zastaraná budova divadla už prestala vyhovovať. Divadelný riaditeľ Stephan S. Wolf skúšal roku 1883 rôzne spôsoby, ako prilákať návštevníkov: „[er] ließ Johann Strauß als Kapellmeister kommen, hielt sich ein großes Orchester, eine Oper und ein aus 10 Tänzerinnen bestehendes Ballett“.⁵³

Historickou udalosťou 80. rokov 19. storočia v Bratislave bolo postavenie novej divadelnej budovy: starú budovu z bezpečnostných dôvodov 25. septembra 1884 zbúrali a už o dva roky 22. septembra 1886 bola slávnostne otvorená nová budova divadla podľa architektonického návrhu viedenského ateliéru Ferdinand Fellner a Hermann Helmer. Otvárací program demonštroval novú kultúrno-politickú orientáciu mesta: pohostinsky účinkoval súbor Maďarskej kráľovskej opery z Budapešti a prezentoval sa výlučne maďarským umením. Po slávnostnom pochode

⁵² BENYOVŠZKY, Karl: *Das alte Theater. Kulturgeschichtliche Studie aus Preßburgs Vergangenheit*. Bratislava – Preßburg : Karl Angermayer vormals Alois Schreiber, 1926, s. 110.

⁵³ BENYOVŠZKY, Ref. 52, s. 116.

Ünnepi induló Sándora Berthu a prológu Móra Jókaiho uviedli maďarskú národnú operu *Bánk bán* Ferenca Erkelu za prítomnosti autora, ktorý dirigoval aj 1. dejstvo, ďalšie dve dejstvá dirigoval jeho syn, prvý kapelník budapešťianskej opery Sándor Erkel. Otváracie predstavenie malo veľký úspech a napríklad baletné číslo *Magyar táncz* z 1. dejstva opery museli opakovať.⁵⁴ Hudba Ferenca Erkelu bola v tom čase v Bratislave už dobre známa a aj jeho vzťah k Bratislave mal nielen umelecké, ale aj rodinné súvislosti.⁵⁵ Recepčia Erkelovej opernej tvorby siaha do 40. rokov 19. storočia, uvádzali sa jeho opery *Báthory Mária*, *Hunyadi László* a *Bánk bán*, ako aj jeho zborové skladby. Počas stavby novej budovy sa hrávalo v Dočasnom divadle (Interimstheater) v Pálffyho záhrade (1884 – 1886). Roku 1899 Bratislava dostala aj novú, krytú Arénu, ktorú postavili na mieste starej Arény v Petržalke, slúžiacej ako letné divadlo.

V rokoch 1886 až 1899 prevádzkovali Mestské divadlo v Bratislave v delených sezónach títo nemeckí a maďarskí divadelní riaditelia so svojimi divadelnými spoločnosťami: Max Kmentt (1886 – 1890), Károly Mosonyi (1887), Max Kmentt – Károly Mosonyi (1888), Emanuel Raul (1890 – 1899), Ignác Krecsányi (1889 – 1899) a v rokoch 1899 – 1902 viedol tak nemecký ako maďarský divadelný súbor riaditeľ Iván Relle.⁵⁶ Podľa dobového zvyku uvádzali divadelné spoločnosti inojazyčné opery a operety v nemeckom alebo maďarskom preklade.

Základom repertoáru zostala talianska opera vďaka rýchlo sa presadzujúcemu opernému veľikánovi Giuseppe Verdimu s ťažiskom na dielach *Nabucco*, *Ernani*, neskôr *Trubadúr*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Aida* a *Maškarný bál*. Pozíciu talianskej opery posilnili veristi Pietro Mascagni (*Cavalleria rusticana*, 1891) a Ruggero Leoncavallo (*Pagliacci*, 1894, *La bohème*, 1898), ako aj štýlovo mnohotvárnejší Giacomo Puccini (*Bohéma*, *Tosca*, *Madama Butterfly*). Francúzska opera budovala na starších tituloch Ferdinanda Hérolda (*Zampa*), Fromental Halévyho (*Židovka*) a Giacoma Meyerbeera (*Robert diabol*, *Afričanka*, *Hugenoti*), ako aj na mimoriadne obľúbenej lyrickej opere *Faust* Charlesa Gounoda a *Hoffmanove rozprávky* Jacquesa Offenbacha. S nastupujúcim *fin de siècle* začal aj bratislavskému publiku konvenovať sentiment opier *Manon* Julesa Masseneta a *Mignon* Ambroisa Thomasa, ale aj vášň Bizetovej *Carmen* a biblický pátos Saint-Saënsovej opery *Samson a Dalila*. Ako kmeňové tituly nemeckej opernej tvorby sa vyhranili Mozartov *Don Juan* (v nemčine) a *Čarovná flauta*, Weberov *Čarostrelec*, Flotowova *Martha*, ku ktorým treba priradiť opery Otta Nicolaia, Al-

⁵⁴ LEGÁNY, Dezső: Minulosť Bratislavy a Ferenc Erkel. In: *Významní interpreti a Bratislava v 19. storočí*, Ref. 50, s. 98; VARKONDOVÁ, Alia Krista: Z histórie a dramaturgie bratislavského operného divadla v terajšej budove Slovenského národného divadla v 19. storočí. In: *100 rokov nového operného divadla v Bratislave. 1886-1986*. Zborník z konferencie 1986. Katarína Horváthová (ed.). Bratislava : MDKO, [b.r.], s. 13.

⁵⁵ V rokoch 1822 – 1825 Ferenc Erkel študoval v Bratislave na gymnáziu a hudbu u Henricha Kleina. Jeho tretí syn László Erkel (1844 – 1896) sa síce narodil v Budapešti, ale od roku 1871 pôsobil v Bratislave ako učiteľ hudby. Por. LEGÁNY, Ref. 54, s. 91; tiež KEMÉNY, Lajos: *Az Erkel család pozsonyi származása*. Komárom : A Nemzeti Kultúra kiadása, 1933.

⁵⁶ K organizačnej a umeleckej prevádzke divadla por. CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena: *Premeny divadla. (Inonárodné divadlá na Slovensku do roku 1918)* Bratislava : Veda, 1981, s. 52-54, 87-89; LASLAVÍKOVÁ, Jana: *Mestské divadlo v Prešporku v rokoch 1886 – 1920*. (Dizertačná práca.) Bratislava : FiFUK, 2009.

berta Lortzinga a Heinricha Marschnera, Beethovenov *Fidelio* sa uvádzal sporadicky. K novým titulom patrili *Das Heimchen am Herd* Karla Goldmarka a *Der Evangelimann* Wilhelma Kienzla.

Dielo Richarda Wagnera preniklo do Bratislavy najprv v podobe koncertne hrávaných operných predohier. Od 70. rokov 19. storočia sa začali uvádzať opery raného a stredného tvorivého obdobia ako *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Blúdiaci Holanďan* a iba výnimočne sa inscenovala aj *Valkýra* (1903) z tetralógie *Nibelungov prsteň*. Maďarskú operu zastupoval v prvom rade Ferenc Erkel so svojimi ťažiskovými dielami (*Bánk bán*, *Báthory Mária*, *Hunaydy László*), neskôr aj Jenő Hubay (*Cremonai hegedűs*, 1896) a Géza Zichy (*Roland mester a Alár*, obe 1900). Zo slovanskej opery sa na prelome 19. a 20. storočia presadila česká a ruská opera (Bedřich Smetana, Richard Rozkošný, Piotr Iljič Čajkovskij). Pôvodná bratislavská premiéra Smetanovej opery *Predaná nevesta* v nemeckom preklade *Die verkaufte Braut* (1895) sa uskutočnila následne za viedenskou premiérou. Ambiciózny divadelný riaditeľ Emanuel Raul angažoval v zimnej sezóne 1897/1898 mladého Bruna Waltera,⁵⁷ neskôr jedného z prominentných svetových dirigentov.

Opereta, ktorá ako nový hudobnodivadelný žáner výrazne zasiahla od roku 1859 aj do dramaturgie bratislavského divadla, sa rýchlo etablovala v divadelnej praxi. V poslednej tretine 19. storočia bola už stabilnou súčasťou divadelného repertoáru a jej obľúbenosť u publika naznačovala istú tendenciu po kvantitatívnej dominancii. V prvej sezóne v novej budove divadla od 30. septembra 1886 do 31. januára 1887 odohrala napríklad nemecká divadelná spoločnosť riaditeľa Maxa Kmentta 114 večerných predstavení, z toho podľa súvekej žánrovo-druhovej klasifikácie 11 opier, 7 baletov, 19 činohier a tragédií, 28 veselohier a 49 operiet.⁵⁸ Na základe doterajších poznatkov možno predpokladať, že diváci zhliadli postupne všetky populárne diela z bohatej produkcie skladateľov parížskej a viedenskej operety, ktorú reprezentovali mená ako Jacques Offenbach, Hervé, Robert Planquette, Charles Lecocq, Richard Genée, Franz von Suppé, Karl Millöcker, Johann Strauß, Johann Brandl, Alfons Czibulka a ďalší. Od 90. rokov 19. storočia sa uvádzali aj diela predstaviteľov londýnskej operety – Sidneyho Jonesa (*Die Geisha*) a Arthura Seymoura Sullivana (*Mikado*).

Pojem viedenskej operety však ideálne reprezentovalo predovšetkým meno Johanna Strauša, ktorého operety sa v Bratislave zvykli uvádzať už krátko po ich viedenskej premiére. Operetu *Die Fledermaus* uviedli 29. decembra 1875 s mimoriadnym úspechom ako vôbec prvú bratislavskú inscenáciu Straußovho operetného diela.⁵⁹ V 80. a 90. rokoch boli už Straußove operety, najmä *Netopier* a *Cigánsky barón*, stálou súčasťou divadelného repertoáru a záujem o ne podporila aj skladateľova osobná prítomnosť ako operetného dirigenta (1882, 1888).

Čoraz výraznejšie sa presadzovala aj maďarská opereta, uvádzaná maďarskými divadelnými spoločnosťami. Medzi úspešné tituly obľúbených ľudových hier so spevmi

⁵⁷ DUŠINSKÝ, Gabriel: Bruno Walter v Bratislave 1897-98. In: *SH*, roč. 11, 1967, č. 3, s. 113-118.

⁵⁸ LASLAVÍKOVÁ, Ref. 56, s. 46.

⁵⁹ BLAHYNKA, Miloslav: K problematike recepcie operiet Johanna Strauša v Bratislave pred rokom 1920. In: *Slovenské divadlo*, roč. 51, 2003, č. 1-2, s. 41.

patrili *Piros bugyelláris* a *A falu rossza* od autorskej dvojice hudby Eleméra Szentirmaia a Eleka Erkela, ako aj *A tót leány* Lajosa Serlyho.

5. Karl Mayrberger

V poslednej tretine 19. storočia patrili k vedúcim osobnostiam bratislavského hudobného života hudobní skladatelia Karl Mayrberger, Josef Thiard-Laforest a Ludwig Burger. Z pozície kapelníka CHS mohli tiež rozhodujúcim spôsobom ovplyvňovať repertoár a umeleckú úroveň spolkových podujatí.

Skladateľ, dirigent, hudobný teoretik a profesor hudby Karl Mayrberger (Carl; 1828 – 1881)⁶⁰ pochádzal z Viedne, kde študoval v Josefstadte na piaristickom gymnáziu, neskôr právo a filozofiu na univerzite. Zároveň sa súkromne vzdelával v harmónii a kontrapunkte u dvorného kapelníka Gottfrieda Preyera, žiaka slávneho viedenského kontrapunktika Simona Sechtera. Kvôli hudbe síce právnickú kariéru zanechal, avšak už od svojich 20-tich rokov sa živil ako vojenský zásobovací úradník. Do Bratislavy prišiel roku 1865 po krátkom pobyte v Brucku n/Murom. Ako zbormajster Bratislavského spevokolu (1866 – 1879) sa pričínil o jeho rozkvet a ako kapelník CHS (1869 – 1881) prispel k inovácii repertoáru svetskej aj cirkevnej hudby. Súkromne dával hodiny kompozície a k jeho žiakom patrili gróf Géza Zichy, Ludwig Burger, Anton Steger st., Ferdinand Kitzinger a ďalší. Od roku 1871 pôsobil aj ako profesor hudby na Štátnej dievčenskej učiteľskej preparandii.

Karl Mayrberger bol bezpochyby najvýznamnejším hudobným teoretikom na Slovensku v 19. storočí.⁶¹ Z prác náukového charakteru sa zachovali štyri v rukopise, stratený je spis *Die Lehre von der Nachahmung, dem Canon, der Fuge und der musikalischen Form*.⁶² Najvyššiu úroveň teoreticko-systematického myslenia Mayrberger dosiahol v dvoch publikovaných prácach. Prvou je *Die diatonische Harmonik in Dur* (Preßburg und Leipzig 1878), vlastne prvý a jediný vydaný zväzok z pôvodne plánovaného veľkého sedemzväzkového teoretického diela, druhou novátorská štúdia *Die Harmonik R. Wagner's an den Leitmotiven aus „Tristan und Isolde“ erläutert*, vydaná v *Bayreuther Blätter* (1881) a potom sčasti ako separát (Chemnitz 1882). Vo veci vydania rukopisu druhej práce sa Karl Mayrberger obrátil listom na samotného Richarda Wagnera, kto-

⁶⁰ LENGOVÁ, Jana: Romantická pieseň v tvorbe bratislavských skladateľov. In: *Musicologica slovacica* [15]. *Európske súvislosti slovenskej hudby*. Bratislava 1990, s. 158-162; LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emanipačných snáh, 1830 – 1918. In: ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 1996, s. 240.

⁶¹ LENGOVÁ, Jana: Karl Mayrberger ako hudobný teoretik. In: LENGOVÁ, Jana (ed.): *Ján Levoslav Bella v kontexte európskej hudobnej kultúry*. Zborník príspevkov z medzinárodnej muzikologickej konferencie, Banská Bystrica 24.-26. jún 1993. (=Bibliotheca Musicae Neosoliensis 1.) Banská Bystrica : Nadácia J. L. Bellu, 1993, s. 148-155; LENGOVÁ, Jana: Das musiktheoretische Denken in der Slowakei im 19. Jahrhundert. In: *Kunst-Gespräche. Musikalische Begegnungen zwischen Ost und West*. Peter Andraschke – Edelgard Spaude (eds.). Freiburg im Breisgau : Rombach Verlag, 1998, s. 281-284.

⁶² Ešte roku 1925 bol rukopis tejto práce archivovaný v Mestskej knižnici v Bratislave pod sign. VIb. 545a. – Podľa OREL, Ref. 19, s. 6.

rý rukopis odporúčal publikovať v *Bayreuther Blätter*.⁶³ Mayrberger v štúdiu analyzoval známy harmonický problém, tristanovský akord z predohry k *Tristanovi a Izolde*, ktorý nazval sechterovským termínom *Zwitterakord* (dvojrodý/binárny akord). V hudobnej teórii sa pre túto harmonickú viacznačnosť, známu ako jav alterácie, napokon ustálil pojem alterovaný akord.

Ako skladateľ inklinoval Karl Mayrberger k vokálnym a vokálno-inštrumentálnym žánrom, hoci komponoval aj inštrumentálnu a orchestrálnu hudbu.⁶⁴ Z jeho hudobnej tvorby sa zachoval iba fragment. Ako lisztovec a wagnerovec nadviazal na hudobnosťový východiská nemeckého romantizmu a novoromantizmu, avšak Wagnerovu opernú reformu prijal s istými korekciami. Túto skutočnosť výstižne dokumentujú dva odlišné názory na jeho operu *Melusine*. Pokiaľ Franz Liszt metaforou, že na nové šaty nemožno dať starú záplatu,⁶⁵ chcel vyjadriť, že *Meluzína* je niekde na polceste medzi lyrickou operou a wagnerovskou hudobnou drámou, Mayrbergerov žiak v kompozícii Ludwig Burger, sám nadšený wagnerovec, naopak usúdil, že Mayrberger dal Wagnerovi svojou operou riadnu príučku, lebo vo wagnerovských operách: „*Diese Formlose ist schrecklich*.“⁶⁶ Burger mal v úmysle presadiť uvedenie *Meluzíny* aj v Opave (Troppau), kde krátko pôsobil, avšak zrejme sa to nepodarilo.

Romantickú operu v 4 dejstvách *Meluzína* komponoval Karl Mayrberger v rokoch 1871 – 1875 na libreto Ernsta Marbacha.⁶⁷ Hoci premiéra 1. dejstva sa uskutočnila už 2. apríla 1871 v mestskom divadle ako súčasť koncertu BS, kompletná pôvodná premiéra bola inscenovaná v bratislavskom Mestskom divadle až 21. januára 1876.⁶⁸ Dielo sa dlho považovalo za stratené, jeho klavírny výťah objavila až Alexandra Tauberoová v rámci výskumu zbierky hudobní Ján Batku.⁶⁹ *Meluzína* je romantický príbeh

⁶³ LENGOVÁ, Jana: Wagner – Richter – Batka : K identifikácii adresáta jedného listu. In: LENGOVÁ, Jana (ed.): *Musilogica Slovaca et Europaea XXIII. Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy*. Bratislava : Veda a Ústav hudobnej vedy SAV, 2006, s. 186; list Cosimy Wagnerovej Karlovi Mayrbergerovi zo dňa 3. augusta 1880 (č. 5). – Autograf Mayrbergerovej práce, datovaný rokom 1880, je súčasťou Batkovej zbierky hudobní, in Mestská knižnica v Bratislave, Úsek hudobnej a umenovednej literatúry, sign. HU006509/A. Por. tiež TAUBEROVÁ, Ján Nepomuk Batka a jeho zbierka hudobní, Ref. 22, s. 73.

⁶⁴ Mayrbergerove diela sa nachádzajú v nasledovných inštitúciách: Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum v Bratislave, Archív hl. m. SR Bratislavy (Fond CHS), Mestská knižnica, Úsek hudobnej a umenovednej literatúry v Bratislave, Slovenská národná knižnica, Archív literatúry a umenia v Martine, Országos Széchényi könyvtár v Budapešti, Zenetudományi intézet MTA v Budapešti, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung vo Viedni, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde vo Viedni a Západoslovenské múzeum v Trnave.

⁶⁵ OREL, Ref. 19, s. 32; v liste Franza Liszta Karlovi Mayrbergerovi z 13. februára 1873 z Pešti.

⁶⁶ TAUBEROVÁ, Alexandra: List Jána Levoslava Bellu Karlovi Mayrbergerovi. In: LENGOVÁ, Jana (ed.): *Ján Levoslav Bella v kontexte európskej hudobnej kultúry*. Zborník príspevkov z medzinárodnej muzikologickej konferencie Banská Bystrica 24. – 26. jún 1993. Banská Bystrica : Nadácia J. L. Bellu, 1993, s. 156.

⁶⁷ Ernst Marbach, vlastným menom barón Julius Potier (1836 – 1910) bol povolaním vojenský dôstojník, ktorý žil v Bratislave a venoval sa aj literárnej činnosti. Prispieval do *Preßburger Zeitung* a *Oedenburger Zeitung*.

⁶⁸ PZ priniesol k tomu oznamy, glosy a recenzie v svojich číslach zo dňa 5., 8., 20., 21., 22., 25. a 29. januára 1876.

⁶⁹ Mestská knižnica v Bratislave, Úsek hudobnej a umenovednej literatúry, sign. HU006702/A; por. tiež TAUBEROVÁ, Ján Nepomuk Batka a jeho zbierka hudobní, Ref. 22, s. 73.

o krásnej víle, ktorá sa stane človekom. Nejde však v ňom len o lásku, ale aj o stret dvoch svetov a upozornenie na dôsledky porušenia tajomstva či tabu, ktoré majú zvyčajne tragické následky. Mýtický, v celej Európe rozšírený námet o Meluzíne, ktorého korene siahajú do francúzskeho stredoveku a vo variantoch aj do antiky, sa v 19. storočí tešil mimoriadnej obľube a zhudobnili ho viacerí skladatelia. Libreto Mayrbergerovej *Meluzíny* čerpá z nemeckých ľudových rozprávok. Hlavnými postavami sú víla Meluzína, rytier Raimund a bývalá Raimundova snúbenica Gilberte. V hudobnodramaturgickej výstavbe diela sa Mayrberger nevzdal uzavretých čísiel a badať aj vplyv gounodovského nového lyrizmu. Zo súvekých recenzií možno usudzovať, že Mayrbeger čiastočne nadviazal na Wagnera, avšak bez toho, aby si osvojil wagnerovský hudobnodramatický princíp. Už pri uvedení 1. dejstva sa vysoko vyzdvihovala Mayrbergerova práca s orchestrom: „grandiose, farbensatte Instrumentation, die wol nicht jedes Wort musikalisch schildern will, doch an der rechten Stelle, bei der richtigen Behandlung der Menschlichen Stimme und der Declamation, den Nagel auf den Kopf trifft.“⁷⁰ Spomínali sa aj špeciálne farebné efekty ako pôsobivý akord pozáun nad vírením tympanov v piano či sólové interlúdium organa (v inscenácii nahradeného harmóniom). Mayrbergerovu operu *Meluzína* možno považovať za typ lyrickej opery, v ktorej väčšmi ako dramatizmus dominovali melodickosť a lyrika.

Skúsenosti so zhudobnením divadelného diela získal Karl Mayrberger už pri komponovaní operety, resp. opernej burlesky v jednom dejstve *Prinzessin Europa* na libreto J. Seidla sen., vytvorenej v decembri 1867 až januári 1868 a prepracovanej podľa nového textu v septembri 1868. V prameňoch sa spomínajú ďalšie dve skladateľove, toho času stratené javiskové diela: opera *Wer regiert* a opereta *Der Förster*. Vieme len, že operetu *Der Förster* uviedol BS v rámci programu silvestrovského večierka 28. decembra 1875. Kritika ju považovala za „den Glanzpunkt des Abends“ a vyzdvihovala melodickú invenciu ako typický znak Mayrbergerových diel vôbec.⁷¹

Karl Mayrberger tvorivo zasiahol aj do oblasti sólovej a zborovej piesne. Z jeho pôvodne početnej piesňovej lyriky poznáme dnes len šesť piesní pre spev a klavír na nemeckú poéziu (Joseph von Eichendorf, Heinrich Heine, Oswald von Wolkenstein, Heribert Rau, Gustav Pfarrus a bližšie neznámy Hirschberg).⁷² Hudobnosťou nadväzujú na nemeckú romantickú pieseň a ich pôsobivá melodika imanentne vyrastá z charakteru poézie. Zo zborovej tvorby sa zachovalo 23 prevažne mužských zborov, sčasti ako fragment. Do tejto oblasti sú zahrnuté aj dobové sólové vokálne kvartetá a kvintetá, ktoré možno považovať za vokálny ekvivalent komornej inštrumentálnej hudby. Široká námetová oblasť zahŕňa žánrové obrázky (*Frühlingsmuth*, *Sommerlied* pre miešaný zbor), žartovné a burleskné prekáračky (*Gesundheit*, *Herr Nachbar*, *Trinklied*), pátos patriotizmu (*Bundeslied*) aj baladu (*Soldaten-Loos* pre sólový barytón, mužský zbor a sláčikový orchester). Skladateľov obľúbený zbor *Mailed* op. 5 zinštrumentoval pre mužský zbor a orchester Ludwig Burger.

⁷⁰ Melusine. Romantische Musik-Drama in vier Aufzügen von E. Marbach. Musik von Carl Mayrberger. In: *PZ*, b. roč., č. 81, 8. 4. 1871, (s. 2).

⁷¹ E.: Preßburger Liedertafel. In: *PZ*, roč. 111, 29. 12. 1875, č. 297, s. 2.

⁷² Bližšie por. pramenné vydanie MAYRBERGER, Karl: *Šesť piesní / Sechs Lieder*. Jana Lengová (ed.). Bratislava : Hudobný fond, 1994; tiež LENGOVÁ, Romantická pieseň, Ref. 60, s. 158-162.

Straty postihli aj Mayrbergerove orchestrálne kompozície. Nezachovali sa nasledovné diela: *Festouverture*, ouvertúra *König Helge* a hudba k tragédii *Yrsa* od dánskeho spisovateľa Adama Gottloba Oehlenschlägera. Stratená je aj skladba *Lied ohne Worte* pre violončelo a klavír. Z cyklu poetických obrázkov *Aus vergangenen Tagen* (1872) sa zachovala iba jediná skladba *Unter der Maske / Álarc alatt* publikovaná v budapešťianskom hudobnom časopise *Apollo* (1872, č. 21).

Početne skromnú cirkevnú hudbu skladateľa tvoria podľa súčasného poznania tri diela: *Vocalmesse* d mol op. 28 pre miešaný zbor a organ, *Salve Regina* pre miešaný zbor a sláčikový orchester alebo organ (1867) a antifóna *Asperges me* pre miešaný zbor (1870). Okrem niekoľkých úprav diel iných skladateľov Karl Mayrberger zinzštrumentoval pre miešaný zbor a veľký orchester pieseň Franza Schuberta *Die Allmacht* („Groß ist Jehovah“) D 852 (op.79 č. 2) na text spišského biskupa, neskôr jágerského arcibiskupa, veľkého milovníka hudby a umení, básnika Johanna Ladislava Pyrkeru. V jeho úprave a s latinským textom *Domine Dominus noster* sa potom uvádzala ako liturgická hudba v Dóme sv. Martina.

7. Josef Thiard-Laforest

Po nečakanej smrti Karla Mayrbergera 23. septembra 1881 prevzal v decembri 1881 funkciu spolkového kapelníka CHS Josef Thiard-Laforest (1841 – 1897)⁷³ a stal sa na necelé dve desaťročia prvou hudobnou kapacitou mesta. Rodák z Podunajských Biskupíc (dnes súčasť Bratislavy) pôsobil najprv ako vojenský kapelník hudby pešieho pluku č. 23 (1866 – 1869) a č. 64 (1871 – 1874) v rôznych mestách habsburskej monarchie a neskôr ako učiteľ hudby a dirigent hudobného spolku v Linzi (1878 – 1881). Z tohto obdobia sa datuje jeho priateľstvo s Antonom Brucknerom.

Prínos Josefa Thiarda-Laforesta treba vidieť predovšetkým v oblasti dirigentskej a kompozičnej činnosti, hoci bol aj učiteľom hudby. Ako prívrženec novoromantizmu obdivoval hudbu Hectora Berlioza, Franza Liszta a Richarda Wagnera, ale rovnako aj diela starých majstrov. V jeho skladateľskej tvorbe sa preto prelínajú kompozičné princípy novoromantizmu s historizujúcimi tendenciami, ktoré naznačujú budúci nástup neo-štýlov v 20. storočí. Komponoval svetskú aj cirkevnú hudbu.⁷⁴

Pre Laforestovo orchestrálne myslenie mala mimoriadny význam funkcia vojenského kapelníka: získal nielen zručnosť aranžéra orchestrálnych úprav diel umeleckej a populárnej hudby pre vojenskú kapelu aj pre symfonický orchester, ale aj vynikajúce orchestrálne (posluchové) skúsenosti. Teoretické znalosti aj praktické skúsenosti v práci s orchestrálnym aparátom sa v Laforestových pôvodných orchestrálnych dielach odrazili v špecifickej citlivosti pre brilanciu orchestrálneho zvuku.

⁷³ K životu a dielu J. Thiarda-Laforesta por. LENGOVÁ, Romantická pieseň, Ref. 60, s.162-171; LENGOVÁ, Hudba v období romantizmu, Ref. 60, s. 240 a passim; LENGOVÁ, Preßburg im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, Ref. 3, 26-27.

⁷⁴ Laforestove diela sa nachádzajú v nasledovných inštitúciách: Archív hl. m. SR Bratislavy (Fond CHS), Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum v Bratislave, Slovenská národná knižnica, Archív literatúry a umenia v Martine, Országos Széchényi könyvtár v Budapešti a Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung vo Viedni.

Bohatá chromatika a apartná inštrumentácia so zameraním na farebno-dynamický parameter charakterizujú Laforestove orchestrálne skladby *Andante* (1887) a *Triolett* (1888). Pokiaľ *Triolett* smeruje skôr k éterickosti zvuku, ďalšia Laforestova orchestrálna skladba *Ouvertúra* pre veľký symfonický orchester sa naopak vyznačuje heroickým charakterom. Autor ju dokončil v septembri 1889 a ešte v tom istom roku uviedol na koncerte CHS. V jemnej štylizácii novouhorského štýlu je najmarkantnejší bodkovaný rytmus. Novouhorský štýl uplatnil Laforest aj v *Ouverture im ungarischen Style* zachovanej v úprave pre štvorročný klavír. V kompozičnej praxi 19. storočia sa v rôznych podobách prejavila renesancia diela Johanna Sebastiana Bacha a jeho inšpiračný vplyv. Poukazuje na to aj Laforestovo dielo *Vorspiel und Fuge* pre sláčikové nástroje (1889), ktoré zaujme homogénnosťou zvuku sláčikového média a v tvarovosti barokovou figuratívnou gestikou. Príležitostnou skladbou zrejme z čias skladateľovho účinkovania na poste vojenského kapelníka je *Fest-Marsch* pre obsadenie veľkého symfonického orchestra.

Josef Thiard-Laforest zasiahol aj do kantátového žánru. K odhaleniu pomníka k 50. výročiu úmrtia bratislavského rodáka Johanna Nepomuka Hummela (1778 – 1837) vytvoril kantátu *Festlied* na text C. E. Schmidta pre mužský zbor a dychový orchester (1887). Dielo uviedli aj vo Weimare (1895). Ústrednou ideou diela je apoteóza večnej krásy v umení, ktorá následne aj jeho tvorcovi/umelcovi dáva patinu nepominuteľnosti. Pôsobivá, harmonickejšia a farebne sýta hudba dobre korešponduje s možnosťou uvádzania diela na voľnom priestranstve. Impresívnosť je príznačná pre kantátu *Das Echo* na slová v svojej dobe hodne čítanej anglickej poetky Dorothy Hemansovej pre soprán, dvojhlasný ženský zbor a malý orchester (1890). Z čias kapelníckeho pôsobenia v Novom Sade pochádza Laforestova slobodomurárska kantáta *Zum Tempelweihe* pre sóla, zbor a harmónium (1876), v ktorej zhudobnil slobodomurársky text zasväcovacieho rituálu lóže Veľkého Orientu Uhorska Libertas. Nielen autorstvo diela, ale aj skratka „Br.“, t. j. „Bruder“ (brat), zaužívané oslovenie aj označovanie členov slobodomurárskych lóží, pred jeho menom a názvom lóže na titulnom liste autografu sú hodnoverným svedectvom, že aj on sám bol členom tejto lóže. Na druhej strane ale jeho meno chýba v zozname slobodomurárov Heinza Schulera, v ktorom sú zaznamenané aj mená členov bratislavskej slobodomurárskej lóže Zur Verschwiegenheit v oblasti hudby Jána Batku či Ludwiga Burgera.⁷⁵ O blízkom vzťahu k ideálom slobodomurárstva podáva ďalšie svedectvo Laforestova rukopisná práca k dejinám slobodomurárstva s názvom *Geschichte der Freimaurerei von Jos. Th. Laforest*.⁷⁶ Laforest údajne skomponoval aj operu *Madrigal*, ktorá je nezvestná, podobne ako niekoľko klavírných skladieb.

Zachovaná piesňová lyrika Josefa Thiarda-Laforesta zahŕňa dve zbierky 23 piesní pre spev a klavír, ktoré vyšli posthumne roku 1897 pod názvom *Acht Lieder* a *15 Chan-*

⁷⁵ Por. SCHULER, Heinz: *Musik und Freimaurerei*. Wilhelmshaven : Florian Noetzel GmbH, 2000, s. 118, 134. Viac ako polovicu Schulerovej knihy tvoria stručné biografie hudobníkov, ktorí boli slobodomurármi, alebo komponovali slobodomurársku hudbu (s. 105-304), v našom kontexte sú okrem J. Batku a L. Burgera zaujímavé aj mená Antona Zimmermanna, Johanna Nepomuka Hummela či Franza Liszta.

⁷⁶ Archív hl. m. SR Bratislavy, Osobný fond Josefa Thiarda-Laforesta, kart. 1.

sons françaises v Budapešti u Bélu Méryho.⁷⁷ Prejavujú sa v nich nemecké a francúzske hudobnoštyľové vplyvy: na jednej strane nemecká romantická lyrika s jej synestéziou slova a hudby a hudobnou symbolikou, na druhej strane piesňový typ francúzskeho chansonu s prevahou formovej strofickosti a s dôrazom na zvukovú rafinovanosť. Celkovo v oboch piesňových typoch dominuje zvukovo-farebný parameter, miestami až impresionistický ráz hudby a chromatika. V zbierke *Acht Lieder* na texty nemeckých básnikov (Heinrich Heine, Friedrich Rückert, Hermann von Gilm, Helene Kernbachová, vlastná báseň ad.) prevažuje bohato diferencovaná reflexívna lyrika (*Frühlingsweh, Es fällt ein Stern herunter, Es dunkelt, Allerseelen*) s jemným kontrastom tanečnej štylizácie ländleru (*Der Spielmann*). V chansonoch zhudobnil Laforest elegantnú a vycibrenú poéziu francúzskych básnikov ako Pierre-Jean de Béranger, Victor Hugo, Sully Prudhomme, François Coppée, Alfred de Musset, Théophile Gautier, d'Armand Sylvestre ad., k najlepším piesňam patria *Oh! quand je dors, Le vieux ménétrier, La valse, Aubade, Rappelle toi* či *Les papillons*. Josef Thiard-Laforest vytvoril aj štyri mužské zbory na nemecké a maďarské texty.

Z Laforestovej katolíckej cirkevnej hudby sa zachovalo 26 diel, z toho dve omše, jedno rekviem, jedno *Te Deum* a menšie liturgické druhy, okrem toho vytvoril tri protestantské motetá.⁷⁸ Stratená je údajne veľkolepo koncipovaná *Stabat Mater*, jedno z posledných diel. Pre Laforesta predstavovali latinské liturgické texty tvorivú výzvu analogickú dielam svetskej umeleckej hudby, a tak jeho sakrálna tvorba ďaleko prekračuje vymedzené hranice dobovej cirkevno-hudobnej konvencie. Ťažiskové diela pre sóla, zbor a orchester skladateľ napísal v rokoch 1888 – 1892 a uplatnil v nich čiastočne inovatívne, čiastočne tradičné postupy. V hudobnom koncepte sakrálnych vokálno-orchesterálnych diel preferoval zvukovo-farebné komplexy, chromatiku a imitačno-kontrapunktické postupy, ktoré vyvažovali úseky s prvkami kantabilnosti a akordickosti. Chórickú zložku ponímal v zmysle súvekých trendov ako špecifický výrazový prostriedok a exponoval ju do takej miery, že celé uzavreté hudobnomyšlienkové celky – ako kontrast k vokálno-orchesterálnym – komponoval *a cappella*. Podobne vo zvýšenej miere využíval princíp chórického unisona, typický pre 19. storočie. Vo vokálnych dielach *a cappella*, prípadne so sprievodom organa, častejšie využíval aj prvky gregoriánskeho chorálu a cirkevné mody. Na príklade Laforestových menších liturgických druhov názorne vidno, ako sa v súvislosti s ceciliánskym hnutím postupne prejavovala redukcia v obsadení a príklon k historizmu v použití hudobnoštyľových prostriedkov.

Obidve Laforestove omše predstavujú typ takzvanej plenárnej omše *missa plenaria*, nakoľko ich pôvodnou súčasťou sú aj časti *propria missae* graduále aj ofertórium, čo však nevylučovalo pri ich uvádzaní uplatniť alternatívnu prax v súlade s liturgickými požiadavkami. K *Misse solemnis D dur* pre zbor, orchester a organ (1889) patrili tak graduále „Exaudi Domine“ a ofertórium „Salvum fac regem“. Skladateľ sa pri komponovaní diela väčšmi ako na jednotlivosti zamerl na ikonizáciu sémantických komplexov, čo v plnej miere uplatnil už v *Rekviem Es dur* (1888). V orchestri vynechal flauty a klarinety. Druhá *Missa brevis in C* pre štvorhlasný miešaný zbor a capella (1891) s pôvodným graduále

⁷⁷ LENGOVÁ, Romantická pieseň, Ref. 60, s.162-172.

⁷⁸ Bližšie por. LENGOVÁ, Jana: Duchovná hudba Josefa Thiarda-Laforesta (1841 – 1897). In: *SH*, roč. 27, 2001, č. 4, s. 457-486. Štúdia obsahuje zoznam Laforestovej duchovnej tvorby aj s odkazom na archivovanie.

„Vias tuas“ a ofertórium „Exaudi Deus“ koncepcne a štýlovo nadväzuje na ceciliánsky prúd v cirkevnej hudbe a rozvíja princípy rímskej renesančnej zborovej polyfónie. Je komponovaná v jedenástom cirkevnom mode, čiže v autentickej iónskej tónine in C, avšak s podstatne rozšíreným tonálnym rámcom. Vytvoreniu oboch omší predchádzala Laforestova najväčšia cirkevná skladba, veľkolepé *Rekviem Es dur* pre miešaný zbor, sóla a orchester (1888). Je zrejmé, že skladateľ dobre poznal rekviem Mozarta, Cherubiniho, Berlioza a Liszta. V diele markantne vystupuje do popredia chromatika ako prostriedok na vyjadrenie emocionálnych obsahov a symboliky liturgického textu, najmä v sekvencii *Dies irae*. Obdivuhodné je imitačno-kontrapunktické majstrovstvo skladateľa (dvojitá fúga *Quam olim Abrahae*). V orchestrálnom aparáte využil aj anglický roh a tamtam. Nezvyčajné je aj alternatívne riešenie *Libera me* s dvoma rovnocennými verziami (vokálno-orchestrálnou a čisto orchestrálnou verziou). Laforestovo *Rekviem Es dur* je vrcholným dielom tohto žánru v sakrálnnej hudbe na Slovensku v 19. storočí vôbec. Brilantnú inštrumentáciu uplatnil Laforest aj v slávnostnom vokálno-orchestrálnom *Te Deum laudamus* (1892), ktorá zvýrazňuje jeho *tonus festivus*.

Z menších Laforestových kompozícií upúta kantabilná *Ave Maria* s nezvyčajným obsadením pre soprán, harfu a organ, vokálne *Pater noster*, šesťhlasné moteto *Jesu dulcis memoria*, moteto *Credo, Domine* na novozákonný text (Marek 9:24) s uplatnením modality, koncertantne poňatá ceciliánska antifóna *Cantantibus organis* pre soprán a organ či mariánska anifóna *Ave Regia coelorum* pre spev a organ. Niektoré z Laforestových diel možno pre ich koncentrovanosť a krátke trvanie nazvať aj sakrálnymi hudobnými miniatúrami (*Gloria; Credo, Domine*).

7. Ludwig Burger

Ludwig Burger (1850 – 1936) pochádzal z učiteľskej a hudobníckej rodiny z nemeckého Billigheimu pri Heidelbergu.⁷⁹ Základy hudobného vzdelania získal u dvorného kapelníka Vinzenza Lachnera a ako 15-ročný hral na husliach a flaute v orchestri Dvorného divadla v Mannheime, vtedy už pod vedením kapelníka Ferdinanda Langerera. Zoznámil sa s Clarou Schumannovou aj s Hansom von Bülowom. Pamätné stretnutie s Richardom Wagnerom v Mannheime v decembri 1871 urobilo z neho na celý život presvedčeného wagnerovca. Burgerovo rozprávanie o tomto stretnutí zaznamenala Gréta Furchová nasledovne:

„Wagner wohnte damals im Hotel Europe und der junge Burger ging klopfenden Herzens zu ihm, um dem Meister etwas vorzuspielen. Und schon stand er ihm gegenüber: Richard Wagner in seiner mittelalterlichen Hans-Sachs-Tracht mit dem Barett und der junge Burger in Soldatenuniform als Gefreiter. In einer Ecke des Zimmers saß Cosima Wagner und der junge Siegfried tummelte sich am Boden spielend herum. Burger setzte sich sodann an das Klavier und spielte die Meistersinger-Ouvertüre vor. Als er geendet hatte, klopfte Richard Wagner ihm auf die Gefreiter-Epauletten und sagte: ‚Aus Ihnen wird ein guter Wagnerianer werden.‘ Und Burger ist auch stets ein Förderer und Ver-

⁷⁹ LENGOVÁ, Romantická pieseň, Ref. 60, s. 172-176; LENGOVÁ, Hudba v období romantizmu, Ref. 60, s. 240-241 a passim; LENGOVÁ, Preßburg im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, Ref. 3, 23-26.

ehrer dieser Musik geblieben. Kurz darauf hatte er auch Gelegenheit in einem Konzerte mitzuwirken, in welchem Wagner Beethoven A-Dur-Sinfonie dirigierte.“⁸⁰

Do Bratislavy prišiel Ludwig Burger okolo, resp. po roku 1872, najprv bol prvým flautistom v divadelnom orchestri, potom, asi od roku 1876, divadelným kapelníkom. U Karla Mayrbergera, takisto wagnerovca, získal dôkladnú hudobnoteoretickú prípravu, čo jeho orientáciu na novonemeckú školu len posilnilo. Kompozičnú inštruktáž absolvoval aj u Roberta Volkmanna v Budapešti. Vo Viedni študoval spev u Friedricha Schmidta a mal kultivovaný hlas, skôr komorného volúmenu. Od roku 1881 s výnimkou krátkého prerušenia (1897 – 1901), keď bol dirigentom CHS, sa venoval komponovaniu a súkromnému vyučovaniu hudby, najmä spevu a klavíra.⁸¹ Jeho žiakom v hre na klavíri bol aj Franz Schmidt (1874 – 1939), neskorší významný rakúsky hudobný skladateľ. V svojich memoároch Franz Schmidt vykreslil Burgera ako impulzívneho, extrovertného človeka s neobyčajným temperamentom.⁸²

Ako skladateľ sa Ludwig Burger predstavil roku 1877 s orchestrálnou skladbou *Fest-Ouverture*, ktorú uviedol CHS pod vedením Karla Mayrbergera. Hudobná kritika dielo prijala priaznivo s poukazom, že vo výstavbe je zrejma nadväznosť na orchestrálne predohry Ludwiga van Beethovena.⁸³ Z obdobia, keď Burger pôsobil v divadle, pochádzajú dve scénické hudby: *Julius Caesar*, zrejme k Shakespearovej tragédii, a *Der Stadtmusikus und seine Kapelle* k hre Rudolfa Kneisela,⁸⁴ v svojej dobe obľúbeného autora divadelných frašiek a ľudových hier. Do neskoršieho tvorivého obdobia spadá vznik trojčastovej *Fantázie* op. 20, zachovanej v dvoch verziách – pre sláčikový orchester (1908) a symfonický orchester (1911).⁸⁵ V literatúre sa spomínajú ďalšie väčšie, dnes stratené diela: predohra *Wilhelm Tell*, zrejme k Schillerovej hre, opera *Heine's Memoiren*,⁸⁶ symfonická báseň *Roma* a *Mathias-Ouverture*, ktorá zaznela v Budapešti v naštudovaní bratislavského rodáka Ferencu Eisvogela pri príležitosti Fadruszovej slávnosti.⁸⁷ Tragická smrť rakúskej cisárovnej a uhorskej kráľovnej Alžbety Habsbur-

⁸⁰ FURCH, Grete: Zum 85. Geburtstag des Domkapellmeisters Ludwig Burger. In: *Neues Preßburger Tagblatt*, roč. 6 (172), 11. 4. 1935, č. 100, s. 4. Vo Furchovej príspevku sa síce presný dátum stretnutia nespomína, možno ho však určiť na základe biografie Richarda Wagnera, ktorý 16. – 22. decembra 1871 uskutočnil koncertnú cestu do Mannheimu.

⁸¹ Burgerove diela sa nachádzajú v nasledovných inštitúciách: Archív hl. m. SR Bratislavy (Fond CHS), Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum v Bratislave, Univerzitná knižnica v Bratislave, Slovenská národná knižnica, Archív literatúry a umenia v Martine, Országos Széchényi könyvtár v Budapešti, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung vo Viedni, Štátny okresný archív v Trnave (Fond Hudobný spolok).

⁸² BRUSATTI, Ref. 48, s. 13-14, 16. – Por. Príloha 2.

⁸³ J. B. [BATKA, Johann]: Kirchenmusik-Vereins-Konzert. In: *PZ*, roč. 113, 31. 10. 1877, č. 250 (Beilage), s. 4-5; oznam o konaní koncertu Der Kirchenmusikverein. In: *PZ*, roč. 113, 24. 10. 1877, č. 244, s. 2, tiež Kirchenmusikvereins-Konzert. In: *PZ*, roč. 113, 27. 10. 1877, č. 247, s. 2.

⁸⁴ Presný názov Kneiselovej hry: *Der Herr Stadtmusikus und seine Kapelle*.

⁸⁵ Pramene sú archivované na dvoch miestach: 1. verzia – Országos Széchényi könyvtár v Budapešti, sign. Ms. Mus. 2184; 2. verzia – Archív hl. m. SR Bratislavy, Fond CHS, sign. 1827-400-1917.

⁸⁶ J. B. [BATKA, Johann]: Pozsony als Musikstadt. Musik und Musiker in Preßburg. In: *PZ*, roč. 150, 25. 12. 1913, č. 352, s. 56. Podľa Batku údajne spomínanú Burgerovu operu premiérovo uviedli v Augsburgu.

⁸⁷ TOCFOUS, Ref. 51, s. 20; BATKA, Pozsony als Musikstadt, Ref. 86, s. 56.

skej dala podnet na vznik Burgerovej monódie pre spev a orchester *In memoriam* na biblické a liturgické texty, ktoré zostavil Ján Batka.⁸⁸ Dielo má tri časti (1. Lamentatio, 2. Meditatio, 3. Elevatio) a premiérové zaznelo pod vedením autora a CHS so sólistkou Fanny Kovátsovou v rámci smútočnej trizny za cisárovnú a kráľovnú 6. novembra 1898.

V štýle nemeckého neskorého romantizmu s typickou výrazovou expresívnosťou a hutnou klavírnou sadzbou je komponovaná aj Burgerova piesňová tvorba. Všetkých 17 zachovaných umelých piesní pre spev a klavír vyšlo tlačou: *Vier Lieder* op. 10 pre tenor a klavír, *Liederkrantz aus Alexander Petöfi's lyrischen Dichtungen* op. 11 pre tenor a klavír (6 piesní), *Liedercyklus P. K. Rosegger's Sonntagsruhe* op. 12 pre spev (tenor, soprán, barytón) a klavír (5 piesní), *Waldesnacht, du wunderkühle* op. 13 pre soprán alebo tenor a klavír a *Ein Tausch* (1913). Posledná pieseň *Ein Tausch* na slová Karla Angermayera jun., šéfredaktora PZ, bola publikovaná ako autografné faksimile v PZ (25. 12. 1913), ostatné opusy 10 – 13 v bratislavskom vydavateľstve G. Heckenast's Nachfolger Rudolf Drodtleff. Ludwig Burger sa orientoval na básnickú lyriku nemeckého kultúrneho okruhu (Joseph von Eichendorf, P. K. Rosegger, Paul Heyse a iní), jedinou výnimkou sú verše Sándora Petöfiho v nemeckom preklade bratislavského filantropa a básnika Georga von Schulpeho. Práve v uvedenej zbierke v piesni *Volkslied* op. 11 č. 1 sa uplatňujú aj prvky novouhorského štýlu. Zbierku *Vier Lieder* op. 10 venoval Ludwig Burger nemeckému tenoristovi Hermannovi Winkelmannovi, sólistovi viedenskej Dvornej opery (1883 – 1906) a známemu interpretovi wagnerovských rolí.

Skladateľova dosiaľ objavená klavírna tvorba zahŕňa dva štylizované tance v ľahšom slohu (mazúrku *Édes álmok* a polku-mazúrku *Honvesztett*) a dve technicky náročnejšie charakteristické skladby (*Adagio* a *Este a Pusztán / Ein Abend auf der Puszta*). Zdá sa, že aj Ludwiga Burgera zaujal dobový módný novouhorský štýl, nakoľko vydal v Budapešti u Kálmána Nándora zbierku jednohlasných melódií pre sólové husle, v ktorej zaznamenal súveké populárne melódie v podaní rómskych hudobníkov: *101 legszebb Magyar Népdal. Czigányos Modorban hegedüre átirta. / 101 ungarische Lieder im Zigeunerstil (Mittelschwer)*. Dosiaľ neznáme Burgerovo *Sláčikové kvarteto e mol* bolo objavené pri spracovávaní pozostalosti Alexandra a Jána Albrechta roku 2004.⁸⁹ Aj toto kvarteto vhodne zapadá do bohatej tradície pestovania komornej hudby v Bratislave.

8. Další bratislavskí hudobní skladatelia

Okrem troch spomenutých hudobných skladateľov pôsobil v poslednej tretine 19. storočia v Bratislave rad ďalších hudobníkov z povolania a milovníkov hudby, ktorí tiež komponovali.

⁸⁸ Archivovanie: Archív hl. m. SR Bratislavy, Fond CHS, sign. 1563-378-1607. Zachovaný notový materiál je nekompletný, chýba sólový part.

⁸⁹ Bratislava, Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, Osobný fond Alexandra Albrechta, súpisové č. A/-3238/2004. Za upozornenie na prameň ďakujem pracovníčke Hudobného múzea SNM Mgr. Miriam Lehotskej.

Na pozíciu uznávaného vokálneho interpreta, pedagóga a zbormajstra sa vypracoval Anton Strehlen (1840 – 1922), ktorý pochádzal z rakúskeho Hollabrunnu. Spev študoval u Giovanniho Gentiluoma vo Viedni a kompozíciu u Karla Mayrbergera v Bratislave. Od roku 1873 pôsobil ako basista a regenschori Dómu sv. Martina. Pod jeho vedením dosiahol BSS vynikajúcu úroveň. V kompozičnej tvorbe sa Anton Strehlen orientoval na vokálno-inštrumentálne diela (piesne, omša, ofertórium, *Ave Maria*).⁹⁰

V dolnorakúskej obci Eschenau pri Lilienfelde v rodine učiteľa a hudobníka sa narodil Anton Steger st. (1845 – 1887).⁹¹ Najprv pôsobil v maďarskom Mošoni a okolo roku 1865 prišiel do Bratislavy, kde sa stal bratislavským dómskym choralistom a neskôr regenschorim. Harmóniu a kompozíciu študoval u Karla Mayrbergera. V prvom rade vynikol ako tenorista v dielach duchovnej hudby a tiež ako učiteľ spevu. Ako skladateľ prevažne upravoval cudzie hudobné predlohy pre obsadenie mužského a ženského vokálneho kvarteta, autorstvo skladieb cirkevnej hudby treba ešte jednoznačne identifikovať.⁹² Hudobne a výtvarne nadaný bol aj jeho syn Anton Steger ml. (1872 – 1940), ktorý ovládal hru na husliach, violončele a organe. Od roku 1892 bol učiteľom dómskej školy v Bratislave a aktívnym členom CHS. V svojich spomienkach približuje svojráznu osobnosť svojho učiteľa hudobnej teórie a kompozície Antona Hyrtla, ktorý vyučoval podľa hudobnoteoretickej metódy Simona Sechtera.⁹³ Kompozičná činnosť Antona Stegera ml. sa časovo rozvíjala už mimo nami skúmaného obdobia. Hyrtlove teoretické znalosti a pedagogický prístup ocenil aj jeho najvýznamnejší žiak Béla Bartók. V Bratislave začal pôsobiť učiteľ hudby a komponista Anton Hyrtl (1840 – 1914), rodák z Dubnice nad Váhom, niekedy od roku 1872.⁹⁴ Doteraz bolo známe jedine jeho *Sláčikové kvarteto g mol*, v ktorom upúta charakteristické využitie chromatických postupov. Hyrtlovo autorstvo predpokladáme aj u dosiaľ neznámeho klavírneho diela s názvom na titulnom liste: *Grande Marche de Concert il Thema composée par Antoine Kremlitzka pour le Piano composée par Antoine Hirtl. Opus 5*.⁹⁵

V 19. storočí sa vo väčšej miere začali presadzovať aj hudobné skladateľky, pričom v ich tvorbe prevládala piesňový a klavírny žáner. Bratislavská rodáčka Stephanie grófká Wurmbrand-Stuppachová, rodená Vrabélyová (1849 – 1919) žila po vydaji od roku 1869 vo Viedni. Časť svojej hudobnej aj literárnej tvorby zverejnila pod pseudonymom S. Brand-Vrabély. Podľa doterajších poznatkov publikovala 63 opusov, z toho najmä klavírne kompozície typu charakteristických skladieb, prípadne salónneho charakte-

⁹⁰ STREHLEN, Anton. [Heslo.] In: SBS 5, 1992, s. 368.

⁹¹ MUNTÁG, Emanuel: Umelecká, skladateľská a pedagogická činnosť Antona Stegera staršieho a mladšieho. In: *Významní interpreti a Bratislava*, Ref. 50, s. 75-83.

⁹² Ide o 6 skladieb, uložených v Archíve hl. m. SR Bratislavy, Fond CHS.

⁹³ A. St. [=STEGER, Anton]: Die erste Stunde Musiktheorie. In: TOCFOUS, Ref. 51, s. 18.

⁹⁴ TAUBEROVÁ, Alexandra: Anton Hyrtl – Bartókov učiteľ. In: *Hudobný archív* 6, 1982, s. 197-202.

⁹⁵ Archivovanie: Budapešť, Országos Széchényi könyvtár, sign. Ms. Mus. 4.380, rukopis. Hyrtlovo meno je tu síce písané ortografiou „Hirtl“, avšak takýto tvar sa vyskytuje v záznamoch o ňom v matrike narodených a ďalších prameňoch (por. TAUBEROVÁ, Anton Hyrtl, Ref. 94, s. 201). Za ďalšie potvrdenie Hyrtlovho autorstva možno považovať signovanie „Nekvasil“ na titulnom liste notového prameňa, nakoľko Hyrtlova manželka Mária bola dcérou organistu Františka Nekvasila z Dubnice n/V.

ru. Hudobne nadaná šľachtická Alexandrine Esterházyová-Rossiová (1844 – 1919),⁹⁶ ktorá sa do Bratislavy prisťahovala po vydaji za grófa Imricha Esterházyho roku 1867, sa kompozícií venovala od 90. rokov 19. storočia a vytvorila okolo 50 skladieb, najmä piesne, populárne tance pre klavír, ale aj operu *Tamara*, uvedenú v bratislavskom mestskom divadle (1907). Bližšie sa nepodarilo identifikovať osobu skladateľky Franzisky Kropilovej, od ktorej sa zachovalo niekoľko hudobných tlačí bratislavskej proveniencie.

Mená Josef Laubner a Franz Laubner sa vyskytujú medzi podporujúcimi členmi CHS od 40. rokov 19. storočia. Josef Laubner, mlynársky majster, ktorý hral aj v bratislavskom divadelnom orchestri, bol pravdepodobne otcom, prípadne príbuzným nadaného Rudolfa Laubnera (1856 – 1939),⁹⁷ ktorý tiež hrával v divadelnom orchestri (1869 – 1873) a od roku 1877 bol aj organistom u kapucínov. Medzitým krátko pôsobil v Brne a v Budapešti. Laubnerova hudobná pozostalosť, obsahujúca piesne, inštrumentálne, komorné a orchestrálne skladby, *Omšu F dur*, nebola zatiaľ predmetom výskumu.

Bratislavčan August Norgauer (1861 – 1914)⁹⁸ pracoval síce ako vyšší úradník bratislavskej Prvej sporiteľne, ale zároveň sa intenzívne venoval hudbe. Solídne hudobné vzdelanie získal u Franza Trantu, primára mestského divadelného orchestra (Orchesterdirektor) a jeho brata Karla Trantu, okrem toho u dómskeho kapelníka a uznávaného teoretika Karla Mayrbergera tri roky študoval harmóniu, kontrapunkt a inštrumentáciu. Aktívne sa zúčastňoval bratislavského hudobného života ako klavirista, huslista aj dirigent. Z vyše 20 piesní pre spev a klavír sa zachovali len *Drei Lieder* op. 10, 11, 12.⁹⁹ Komponoval aj komorné diela: *Weinachtstraum* pre husle a klavír (1894), či *Klavírne kvinteto* dedikované priateľovi Juliusovi von Simonyimu, toho času ale stratené. Príležitostný charakter majú klavírne diela: *Vor 25 Jahren* pre klavír štvorročne a polka-mazur *Academia*. Divadelné ambície prejavil August Norgauer vytvorením dvojdejsťovej operety *Királyi tréfa*. Ohlas na jej bratislavskú inscenáciu (1892) bol pozitívny. Z diela sa zachovala rukopisná partitúra ouvertúry s nemeckým názvom *Ein Königstraum*. Na dobové interkultúrne kontexty poukazuje Norgauerova jednodejsťová dramatická opera *Jadwiga*, komponovaná v maďarčine na námiet balady Adama Mickiewicza. Najprv ju uviedli 10. januára 1893 v bratislavskom divadle v nemčine, potom roku 1903 v Brne v češtine a roku 1905 tá istá Česká divadelná spoločnosť z Brna v rámci hostovania v Bratislave, zrejme tiež v češtine. Norgauerov rovesník, taktiež bratislavský rodák, zručný klavirista Charles Förster (Carl; Johann Carl; 1860 – 1925) študoval na

⁹⁶ BIRKIN-FEICHTINGER, Inge. Begegnungen mit Gräfin Alexandrine Esterházy-Rossi. In *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2000, roč. 41, č. 4, s. 345-374. Práca predstavuje prvú ucelenú pramennú-kritickú biografickú štúdiu o Alexandrine Esterházyovej-Rossiovej, vrátane súpisu diela.

⁹⁷ Laubner, Rudolf. [Heslo.] In: SBS 3, 1989, s. 362.

⁹⁸ Norgauerov krátky životopis obsahuje bulletin *Pozsony Városi Színház. Kurzer Führer durch die Opern, die durch die Brünnener böhmische Operngesellschaft zur Aufführung gelangen, nebst kurzen biographischen Daten*. Pozsony: Karl Angermayer, im Mai 1905. Archivovanie: Budapešť, Országos Széchényi könyvtár, sign. 204519.

⁹⁹ LENGOVÁ, Romantická pieseň, Ref. 60, s. 177; 8 Norgauerových skladieb sa nachádza v Slovenskom národnom múzeu – Hudobnom múzeu v Bratislave.

konzervatóriu vo Viedni a dlhší čas žil v Paríži (1884 – 1914).¹⁰⁰ Jeho bohatý repertoár obsiahol klavírne skladby od Johanna Sebastiana Bacha a Domenica Scarlattiho až po Clauda Debussyho, vrátane Modesta P. Musorgského. Venoval sa komponovaniu menších klavírných foriem. Kompozične činný v oblasti evanjelickej a. v. cirkevnej hudby bol učiteľ a zbormajster Samuel Frühwirth.

Do nášho skúmania treba zahrnúť aj hudobnú tvorbu bratislavskej proveniencie Ernsta von Dohnányiho a Bélu Bartóka. V kontexte bratislavského hudobného života predstavovali nastupujúcu mladú (modernú) generáciu klaviristov a skladateľov, ktorí síce v svojich bratislavských rokoch a juvenilných dielach nadväzovali ešte na kompozičné vzory, ale práve preto je zaujímavé sledovať ich kompozičný rast a dozrievanie.

Ernst von Dohnányi (1877 – 1960) sa narodil v Bratislave v rodine uznávaného a už spomínaného profesora fyziky, matematiky, stenografie a hudby na kráľovskom katolíckom vyššom gymnáziu a vynikajúceho violončelistu Fridricha von Dohnányiho (1843 – 1909), ktorý sám zanechal drobné kompozičné pokusy. Je málo známe, že Ernstovou matkou bola Slovenka Otília Slabejová.¹⁰¹ Prvým učiteľom hudby Ernsta von Dohnányiho bol otec, ďalšie hudobné poznatky získal u organistu bratislavského dómu Carla Forstnera.¹⁰² V rokoch 1886 – 1894 Ernst von Dohnányi absolvoval bratislavské kráľovské katolícke vyššie gymnázium a po odchode Franza Schmidta do Viedne hrával na organe počas gymnaziálnych bohoslužieb. Od roku 1894 žil už Ernst von Dohnányi vlastne mimo rodného mesta, kam sa však rád vracal a koncertoval tu aj v iných mestách Slovenska.¹⁰³ Jeho kompozičný talent sa v muzikálnom rodinnom prostredí prejavil neobyčajne skoro: už ako 7-ročný vytvoril svoju prvú skladbu *Gebet* pre klavír. Dohnányiho juvenilná tvorba bez opusových čísiel z rokov 1884 – 1894 zahŕňa celkovo 70 väčších a menších skladieb rôznych druhov a žánrov aj obsadenia, približne polovicu tvoria klavírne skladby.¹⁰⁴ Reálny počet skladieb je však vyšší, nakoľko medzi nimi sú aj klavírne cykly, napríklad 6 *Fantasiestücke* (1890).

Béla Bartók (1881 – 1945) študoval na bratislavskom kráľovskom katolíckom vyššom gymnáziu v rokoch 1892 – 1893 a 1894 – 1899 a súkromne hudbu krátko u Ludwiga Burgera, potom u Lászlóa Erkela, ktorý prispel k zdokonaleniu jeho klavírnej techniky, a u Antona Hyrtla, ktorý ho učil kompozíciu a teóriu.¹⁰⁵ Prvé Bartókovo verejné vystúpenie, ktoré možno pramenne doložiť, sa vzťahuje k roku 1896, potom sú zmienky o jeho

¹⁰⁰ Förster, Karol. [Heslo.] In: *SBS* 2, 1987, s. 113; KRUCHAYOVÁ, Alena: Majster klavíra – Carl Förster (1860–1825). In: *HŽ*, roč. 38, 2006, č. 2, s. 24.

¹⁰¹ Jej otec Matej Slabej (?–1879) bol uveďomelým slovenským národovcom a jedným zo zakladateľov Matice slovenskej. Por. BÁZLIK, Jaromír: K pôvodu Ernő Dohnányiho. In: *HŽ*, roč. 12, 1980, č. 8, s. 1.

¹⁰² V novšej slovenskej odbornej aj encyklopedickej literatúre sa ako Dohnányiho učiteľ hudby chybné uvádza meno iného bratislavského hudobníka, klaviristu Charlesa Förstera (Carl, Karl; 1860 – 1925). Táto chyba pramení pravdepodobne v hesle Zdenky Bokesovej DOHNÁNYI, Ernő. [Heslo.] In: Česko-slovenský hudobní slovník osob a institucí. Zv. 1. Praha : SHV, 1963, s. 249, kde sa výslovne píše: „Hudbu štud. u brat. klav. pedagóga K. (Ch.) Förstera (nie Förstnera).“ Meno dómskeho organistu por. o. i. in DOHNÁNYI, Ilona von, Ref. 11, s. 7 – tu maďarsky Károly Forstner.

¹⁰³ DOHNÁNYI, Ernest von. [Heslo.] In: *SBS* 1, 1986, s. 485–486; ČIEFOVÁ, Ref. 19, s. 86–90.

¹⁰⁴ DOHNÁNYI, Ilona von, Ref. 11, s. 235–237 (Appendix D. Works List).

¹⁰⁵ Por. príslušné pasusy in DILLE, Denis: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890 – 1904*. Budapest : Akadémiai kiadó, 1974; tiež BARTÓK, Béla. [Heslo.] In: *SBS* 1, 1986,

vystúpeniach na podujatiach, usporiadaných rôznymi bratislavskými inštitúciami, častejšie. Podľa Denisa Dilleho v rokoch 1894 – 1899 Bartók vytvoril v Bratislave celkovo 26 kompozícií najmä pre klavír, ale aj pre sláčikové a klavírne kvarteto a piesne pre spev a klavír, z nich je však 9 nezvestných. Béla Bartók pôsobil v Budapešti, ale do Bratislavy sa častejšie vracal koncertovať – aj po roku 1918. Tak pre Ernsta von Dohnányiho, ako aj pre Bélu Bartóka mala Bratislava význam ako mesto, ktoré dalo obom rozhodujúce impulzy pre ich hudobný rozvoj aj pre ich medzinárodnú kariéru. V druhom prípade boli dôležité odporúčania Jána Batku, ktorý obom mladým umelcom sprostredkoval kontakty na vplyvného dirigenta a svojho blízkeho priateľa Hansa Richtera.

Záver

Bratislava bola mestom s aktívnym hudobným potenciálom, čo platilo aj pre poslednú tretinu 19. storočia. Diferencovaný hudobný život zahrnoval rôzne formy a príležitosti pestovania hudby, profánnu a sakrálnu hudbu, hudobné spolkové aktivity, koncerty, komornú hudbu, domáce muzicírovanie, hudobné divadlo, umeleckú a populárnu hudbu, a všetky tieto formy a aktivity umožňovali čo najširšiemu okruhu hudobníkov z povolania aj milovníkov hudby, aby svoje hudobné ambície, schopnosti a potreby aj realizovali. Každá z týchto oblastí mala svoje špecifické vývojové znaky.

Nový životný štýl mestského obyvateľstva ovplyvnili sekularizačné, industrializačné a demokratizačné zmeny, rovnako ako rozvinutý ekonomický potenciál a technický pokrok. V európskej architektúre dostalo toto obdobie pomenovanie *belle époque*. Mohli by sme ho aplikovať aj na bratislavskú hudobnú kultúru poslednej tretiny 19. storočia, prirodzene, odhliadnuc od diskriminačných opatrení uhorskej vlády v oblasti nacionálnej politiky. Bratislava bola po stáročia dôležitým historickým, ako aj hudobnokultúrnym centrom, križovatkou rôznych etnických, národných a sociálnych vplyvov. V koncertnom, opernom a operetnom repertoári, ako aj v repertoári populárnej hudby tejto doby vidno dve tendencie, na jednej strane záujem o presadzovanie národných kultúr, na druhej strane snahu recipovať reprezentatívne alebo dobovo populárne diela európskych hudobných kultúr, vrátane formujúcich sa hudobných kultúr moderných slovanských či severských národov. Vzrástol tiež význam hudobnohistorického povedomia. Bratislavské hudobné zázemie sa formovalo v interakcii s hosťujúcimi hudobnými umelcami a v tomto hudobne kreatívnom prostredí vyrástli aj medzinárodne uznávaní velikáni hudby.

Štúdia je súčasťou riešenia grantových projektov VEGA č. 2/6034/28 a 1/0140/10.

s. 155-156; pri príležitosti 100. výročia narodenia Bélu Bartóka časopis *HŽ* venoval príspevkom o Bartókovi najmä vo vzťahu k Slovensku jedno celé číslo (*HŽ*, roč. 13, 1981, č. 5, s. 1-8).

Skratky

BS – Bratislavský spevokol / Preßburger Liedertafel / Pozsonyi dalárda

BSS – Bratislavský spevácky spolok / Preßburger Singverein / Pozsonyi dalegylet

CHS – Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina / Kirchenmusikverein bei St.

Martin / Egyházi zeneegyesület Szent Mártonnál

HŽ – Hudobný život

PZ – Preßburger Zeitung

SH – Slovenská hudba

SBS – Slovenský biografický slovník, Martin: Matica slovenská

PRÍLOHA 1

WURMBRAND-STUPPACH, Stephanie (S. Brand-Vrabély): Franz Liszt und Paul von Szlemenics. Ein Erinnerungsblatt. In: *Neue „Betrachtungen“ und „Gesammeltes“* (neue Folge). Wien : 1906, s. 35-37.

Ein seltener, kunstvoll geschliffener Edelstein reizt unwillkürlich zum Beschauen; man entdeckt immer wieder neue Facetten, Strahlen, Lichter – und jeder Beschauer wendet den Stein nach irgendeiner Seite, um sein spezielles Urteil abzugeben.

Ebenso ergeht es der Menschheit mit ihrem Interesse, das sie einem hervorragenden menschlichen Geiste entgegenbringt; wenn sie von dessen Geiste gekostet, so beginnt das Spiel der Phantasie, und das Interesse für den „Geist“ erstreckt sich auch auf den „Menschen“, auf das Gehäuse dieses besonderen Geistes. Und es ist gut so – denn ganz kann auch der „Geist“ dem ihn anhaftenden „Menschlichen“ nicht entfliehen – nur ist bei ihm auch das „Menschliche“ eigenartiger und anders als beim Durchschnittsmenschen, beim unverfälschten Materialisten. Aus diesem Interesse entspringen die zahllosen Biographien – mit jenen Goethes voran! Wenn nun solch ein Stern erlischt – so beginnt die Arbeit des Forschers; sie ist eine lohnende! Denn desto tiefer gegraben wird, desto mehr edlen Metalls wird hervorgeholt – es ist ideale Schatzgräberei. Unter dem Seziernesse und der Lupe des Forschers werden die tiefsten und geheimsten Falten von des großen Mannes Seele bloßgelegt – und siehe da, der Edelstein bekommt immer neue blendende Facetten – denn es kann kein wahrhaft großes Genie geben, das nicht auch ein bedeutender Mensch ist; beides ist unzertrennlich.

Jener Künstler, dessen innerer Mensch nicht in vollstem Einklange mit seiner Begabung ist – der ist eine falsche, eine Talmi-Größe. Ganz einzig und unvergleichlich als Mensch – stand Franz Liszt da! Eine derartig vornehm durchgearbeitete Natur – steht ohnegleichen da. Er war aus einem Guß; seine Freigebigkeit, sein selbstloses Unterstützen anderer großer Talente ist beispiellos.

Wie kam aber all dies zart und sein heraus – wahrhaftig, Liszts Wesen, dessen Takt und Delikatesse der Umgangsformen die wohlgezogensten Damen hätte beschämen können – war einzig und unvergleichlich; ich glaube, seinem Munde entschlüpfte während seines ganzen langen Lebens kein rohes Wort! Und doch war er dabei nicht süßlich – es umgab ihn trotzdem eine heilige Unnahbarkeit. Und wo sich des Lebens oder der rohen Menschen Schlacken dennoch brutal an ihn heranwagten – da übersah er mit Großmut! Dies sei hier nur eine schwache Schilderung dieser interessanten Erscheinung – wer vermag es – Strahlendes zu beschreiben? Und nun steigt aus der Vergangenheit Tiefe ein unauslöschlich Bild mir auf!

Liszt besuchte uns wieder einmal in Preßburg; es mag anfangs der 1850er Jahre gewesen sein – denn ich war damals ein ganz kleiner Knirps. – Die Aufregung im Elternhause Vrabély will ich nicht schildern; alle irdischen Werkzeuge des Lebens erlebten einen neuen Völkerfrühling; alle Gefäße bis zum profansten – wurden einer Wiedergeburt unterzogen; Mutter bestellte sich eine neue Prachthaube unmöglicher Fassung; die Klaviere wurden gestimmt; die Dienerschaft wie Rekruten einexerziert; ein Faktotum des Hauses ließ seine weiße goldgestickte Atlasweste, mit welcher er Anno dazumal in den heiligen Ehestand trat, renovieren. Die p. t. Privatkalesche der k. k. Post gäulen nicht ausführen – ich – „das Kind“, mußte Gelegenheitshymnen auf den großen Meister memorieren und eine Fuge von J. S. Bach tadellos auswendig lernen. Kurz – alles war außer Rand und Band!

Alles fieberte! Und er kam! Erlasset mir das Weitere! Ein Genius der Güte, hatte er für jeden ein aufmunterndes Wort – und als die kleine Steffi (meine Wenigkeit) sich ihrer Aufgaben gut entledigt hatte – hob der Meister sie auf seine Arme und bedeckte sie mit seinen Weiheküssen – –.

Als die stürmischen Wogen sich beruhigt hatten, erkundigte sich der Meister nach „Ungarns großem Geiste“ – meinem Großvater, Paul von Szlemenics.*) Man erwiderte, daß der alte Herr sehr leidend sei und es ihm gar tief zu Herzen gehe, daß er den Meister weder sehen noch „hören“ könne – und doch wäre ihm dies eine unbeschreibliche, letzte „heilige“ Lebensfreude gewesen! Liszt sprang auf und sagte lebhaft: Es soll beides haben – ich eile zu ihm; doch man bemerkte, daß es Großvaters Kräfte vielleicht nicht übersteigen dürfte, wenn er nachmittags zu uns herüberfahren würde – um so mehr – als er leider kein Klavier bei sich habe. – Und Großvater kam. Wie empfing ihn Liszt! Mit der dankbar ergebenen Demut, die man einem Weisen entgegenbringt! Und Liszt spielte! Spielte! Wie! Das war ein Gottesdienst der Musen!

Allmählich senkte sich der Dämmerung Schatten herab – und er spielte noch immer! Endlich nur ungarische Weisen – – durch den Raum zog nur ein Schluchzen – – – – – – – endlich sprang Liszt auf – er schüttelte wie ein Löwe seine Mähne – er war auf die positive Erde zurückgekehrt; im Lehnstuhl saß mit gefalteten Händen der alte Herr – tief ergriffen; er legte segnend seine Hände auf Liszts Scheitel und murmelte: Das waren nicht ungarische Weisen – das war Ungarn selbst!

Es war ein erhabener, großer Moment – –.

Zwei ungarische Herzen – und ein Schlag!

*) Vysvetlivku k biografii Paula von Szlemenicsa (1783–1856), známeho špecialistu na uhorské právo a starého otca S. Wurmbrand-Stuppachovej, vynechávame.

PRÍLOHA 2

BRUSATTI, Otto: Die autobiographische Skizze Franz Schmidts. In: BRUSATTI, Otto (ed.): *Studien zu Franz Schmidt I.* Wien : Universal Edition für Franz Schmidt-Gemeinde, 1976, s. 12-15, 17. [Vynechávame poznámkový aparát.]

„[...] Beide Eltern waren in hohem Grade musikalisch; während mein Vater verschiedene Blasinstrumente spielte, ohne sich mit einem davon ausdauernd zu befassen, war meine Mutter in ihren jüngeren Jahren eine ausgezeichnete Pianistin und wurde auch meine erste (und beste!) Lehrerin.

[...]

Der Unterricht bei Mader dauerte etwa zwei Jahre, musste aber dann wegen Kränklichkeit des Lehrers aufgeben werden. Nach kurzer Unterbrechung erhielt ich einen neuen Lehrer: Ludwig Burger. Dieser, ein Reichsdeutscher von Geburt, war als junger Kapellmeister an das Stadttheater in Pressburg verschlagen worden und nach einer unüberlegten Heirat mit einer Choristin dieses Theaters in der Stadt sitzen geblieben. Schon längst nicht mehr Kapellmeister, hatte er in der Stadt als Klavierlehrer eine recht gute Position und einigen Ruf. Als ich sein Schüler wurde, war Burger etwa 35 Jahre alt; von Gestalt schwächling, besass er einen schönen und charakteristischen Kopf, der von einer Fülle gelockter schwarzer Haare und einem wilden Vollbart

umrahmt war; seine schmale, spitze Nase und seine stechenden Augen verrieten ungewöhnliches Temperament.

[...]

Inzwischen hatte mir mein Vater einen seit lange gehegten Wunsch erfüllt: er liess mich bei dem jungen Organisten des Franziskanerklosters, Pater Felician, Orgel spielen lernen. Mit Felician trat eine Persönlichkeit in mein Leben ein, die auf meine gesammte Entwicklung als Mensch wie als Künstler von tiefstem und nachhaltigstem Einfluss wurde. Felician war der völlige Gegensatz von Burger: gross, stark, blond und unendlich gütig; ich liebte ihn vom ersten Augenblicke an aus ganzer Seele. Er war nicht Musiker von Beruf, sondern akademisch ausgebildeter Maler, besass aber immerhin gründliche, namentlich theoretische Musikkennntnisse und war ein vorzüglicher Organist von hohem künstlerischen und religiösen Ernst. Dagegen war sein Klavierspiel unbeholfen und schwerfällig, daher spielte er selbst niemals Klavier, trotzdem er einen sehr schönen neuen Bösendorferflügel besass, dafür liess er sich von mir stundenlang vorspielen und hat mir durch seine tief empfundene und durchdachten Aussprüche über Form und Inhalt der eben gespielten Werke unendlich genützt. [...]

Im Herbst 1887 wurde mein beglückender Verkehr mit Felician ein wenig durch eine neue Bekanntschaft beeinträchtigt, die mir viel Zeit wegnahm, der ich mich aber nicht zu entziehen vermochte. Ich verdanke dieser Bekanntschaft mancherlei Anregungen und ihr Einfluss auf mich war, trotz allen Widerstandes von meiner Seite, kein geringer. Ich wurde nämlich eines Tages in das Haus einer kunstliebenden Dame geladen und zwar zu Fräulein Helene von Bednarics. Diese damals nicht mehr ganz junge Dame lebte mit einer ihr befreundeten Engländerin, Miss Mary Redford, zusammen und führte ein grosses Haus, in dem viel musiziert wurde. In ihrem grossen Musiksalon standen zwei Prachtflügel, ein Bösendorfer und ein Streicher; sie besass ferner eine Notenbibliothek, die buchstäblich alles enthielt, was jemals für Klavier geschrieben worden war.

[...] In ihrem Salon verkehrten alle Künstler, die in Pressburg konzertierten und das waren damals alle Grossen und ganz Grossen: Anton Rubinstein, Bülow, Reisenauer, Sarasate, Quartett Hellmesberger und noch viele andere.“

SUMMARY

BRATISLAVA AS A MUSICAL PHENOMENON IN THE LAST THIRD OF THE 19TH CENTURY

Bratislava (Preßburg, Pozsony, Prešporok) remained an important centre of musical culture in the last third of the 19th century. The famous natives of the city included some personalities of world music: the piano virtuoso and composer Ernst von Dohnányi (1877 – 1960) and the composer Franz Schmidt (1874 – 1939); Béla Bartók (1881 – 1945) was a student there during the 1890s. This study seeks to reconstruct Bratislava's musical life in the period in question, with the aim of elucidating the contribution made by local musicians in the interpretative and creative spheres. It is divided into 8 thematic areas.

1. The central institution of musical life in Bratislava was the Church Music Association at St. Martin's (Kirchenmusikverein zu St. Martin). Led by its conductors K. Mayrberger, J. Thiard-Laforest and L. Burger, the Association also regularly organised concerts of secular music. Works presented included compositions by L. van Beethoven, F. Mendelssohn-Bartholdy, F. Schubert, R. Volkmann, H. Berlioz, F. Liszt, R. Wagner, A. G. Rubinstein; later, exceptionally, there was A. Bruckner and P. I. Tchaikovsky, and sporadically music from earlier periods. Symphony concerts were also held by military ensembles. Vocal and vocal-instrumental concerts were organised especially by the singing associations Preßburger Liedertafel, Typographenbund, Preßburger Singverein, and by still further associations, cultural and others. A range of local and visiting soloists appeared at the concerts, particularly pianists and singers. Exceptional interest was aroused by the work of F. Liszt, who himself visited Bratislava on a number of occasions. A concert by the young E. von Dohnányi (19. 1. 1899) evoked an extraordinary response.

2. Within the confessional structure of Bratislava the Roman Catholic Church was dominant. There were features of stylistic pluralism in the repertoire of St. Martin's Cathedral; vocal-orchestral Masses were heard there on Sundays and Holy Days. A tradition was maintained of spectacular presentations on the feast of St. Cecilia, featuring the supreme works of the Mass literature (L. v. Beethoven: *Missa solennis* op. 123, F. Liszt, F. Schubert etc.). The repertoire in other churches has been less fully researched hitherto. In the spirit of the ongoing reform of church music, importance was given also to hymns in the mother tongue and to the cultivation of Gregorian chant.

3. Typical of Bratislava was a rich culture of domestic music-making and chamber music, predominantly playing piano and stringed instruments and singing. One well-known musical salon was kept by H. von Bednaricsová; the homes of the pianist C. Spányiková, prof. F. Dohnányi and A. Rigele, were thought of as 'chamber music residences'.

4. In the City Royal Theatre German and Hungarian theatre companies alternated seasonally. The erection of a new theatre building in 1886 was a historic event. Popular contemporary titles of Italian, German and French operas were dominant in the opera repertoire; these were gradually supplemented by Hungarian works, and towards the end of the 19th century by Slavic operas also. The most popular and most frequently presented theatrical genre was operetta. J. Strauß conducted his operettas here with great success (1882, 1888).

Bratislava's three most important musicians were adherents of the New German School and programme music.

5. The composer and musical theorist Karl Mayrberger (1828 – 1881) came to Bratislava in 1865. He composed mainly songs, choral works, operas, operettas, church music, to a lesser extent

instrumental and orchestral music. Closer analytical study is devoted to his romantic opera *Melusine* to a libretto by E. Marbach (original premiere January 21, 1876).

6. Josef Thiard-Laforest (1841 – 1897) was active in Bratislava from 1881, creating a series of orchestral works, cantatas, songs, choral works, and church music compositions. The most important is the *Requiem in E flat Major* for mixed choir, solos and orchestra (1888). In his church music he gradually introduced, to an ever-increasing degree, elements of historicism.

7. Ludwig Burger (1850 – 1936) came from Germany. Part of his musical production is lost; the extant work includes songs, instrumental, orchestral and theatrical music, and 1 string quartet.

8. Completing the description of musical life in Bratislava, there is a review of the activity of minor composers (A. Strehlen, A. Steger, A. Hyrtl, A. Esterházy-Rossi, R. Laubner, A. Norgauer, Ch. Förster, S. Frühwirth sen.) and juvenile work of Bratislava provenance by E. von Dohnányi and B. Bartók.

VÝZNAM JOHANNA NEPOMUKA HUMMELA PRE GENÉZU ŠTÝLU „ROMANTICKEJ“ HUDBY

MARKÉTA ŠTEFKOVÁ

Doc. Markéta Štefková, PhD., Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; Katedra teórie hudby, Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, Zochova 1, 813 01 Bratislava; e-mail: marketa.stefkova@savba.sk; marketa.stefko@gmail.com

ABSTRACT

The study aims to draw attention to specific stylistic features of the work of Johann Nepomuk Hummel, which is generally thought to be characterised by a certain anachronism, or a one-sided concentration on virtuosity and brilliance. Along with many compositions which correspond to the standard level of contemporary musical thinking and are dominated by virtuoso piano-playing, Hummel also composed a number of works which go beyond this stylistic level, due to their innovative quality and originality in harmony, texture, form and content. These works had an important influence on Beethoven, Chopin, Schumann, Schubert and Liszt. When considering Hummel's work one needs to distinguish between the compositional line of the contemporary standard and his supreme works, which are among the supreme opuses in European musical literature.

Key words: musical style, virtuosity, classical style, romantic style

Hudba bratislavského rodáka Johanna Nepomuka Hummela (1778 – 1837) sa v posledných zhruba troch desaťročiach teší veľkému záujmu interpretov. Renesanciu Hummelovej hudby sprevádza aj vlna záujmu o reflexiu jeho postavenia v dejinách hudby. Hummel, ktorý bol Mozartovým a Haydnovým žiakom a Beethovenovým významným rivalom, bol počas svojho života považovaný za jedného z popredných európskych skladateľov, klavírných virtuózov a hudobných pedagógov. Krátko po Hummelovej smrti však väčšina jeho tvorby upadla do zabudnutia a jeho postavenie sa začalo reflektovať ako problematické: nakoľko sa na jednej strane akoby nedokázal „vymaniť“ z tieňa trojice „viedenských klasikov“ a na druhej strane akoby inovatívny potenciál jeho hudby nebol natoľko významný, aby ho bolo možné považovať za priekopnícky zjav nastávajúcej epochy hudobného romantizmu.

Ako tvorca vynikal Hummel predovšetkým v umení improvizácie, variácie a ornamentácie. Jeho rozsiahla tvorba zahŕňa prakticky všetky dobové žánre okrem symfónie a ťažiskovú úlohu v nej zohráva klavír, pre ktorý Hummel komponoval s priam fenomenálnou invenciou. Okrem sólových kompozícií tento nástroj dominuje aj v Hummelových koncertantných a komorných opusoch.

„Znovuobjavovanie“ Hummelovej hudby v 20. storočí sprevádza aj zmena pohľadu na význam jeho diela, pričom sa ukazuje, že Hummelove zásluhy na konštituovaní štýlu predovšetkým klavírnej hudby 19. storočia sú oveľa zásadnejšie, než sa donedávna predpokladalo. Nakoľko tieto skutočnosti reflektovala predovšetkým zahraničná resp. cudzojazyčná literatúra, cieľom tejto štúdie je poukázať na aktuálny stav poznania v tejto oblasti a na argumenty, potvrdzujúce Hummelov výrazný štýlotvorný vplyv na hudbu jeho nasledovníkov.

Na úvod citujem pasáže uverejnené v aktuálnych vydaniach najvýznamnejších hudobných encyklopédií MGG a Grove Dictionary zamerané na objasnenie Hummelovho kompozičného „štýlu“:

„V popredí stoja často virtuózne figurácie a brilantnosť hry. Tieto charakteristiky sa neviažu na druhý, pričom kompozície, čo je pri takom rozsiahlom diele takmer samozrejmé, vykazujú – pokiaľ ide o technické nároky – také rozpätie, ktoré sotva umožňuje hovoriť o nejakom „hummelovskom“ štýle. Hoci virtuozita vystupuje do popredia najmä v nesprevádzaných sólových dielach pre klavír, technicky náročný part klávesového nástroja tvorí ťažisko často aj v komorných dielach s klavírom, zvlášť v septetách, ktoré sú svojím obsadením blízke klavírnemu koncertu. Pritom sa však skladby nevyčerpávajú tým, že by na obdiv vystavovali technické finesy a uspokojovali sa len s opakováním známych pasáží: typické figurácie virtuózne klavírnej hudby sú často podstatne preniknuté chromatikou alebo vedené v sextách príp. terciách, okrem toho Hummel používa niektoré dovtedy zriedka požadované alebo nové efekty (ako napríklad oktavové glissando) [...] Opakovane sa poukázalo na to, že Hummel tvorí spojovací článok medzi ornamentikou 18. storočia a figuratívnymi modelmi Chopina. [...] Napriek všeobecnej dominancii vrchného hlasu a faktúre jednoznačne rozštiepenej na melodické a sprievodné vrstvy [Hummel – pozn. a.] vsúva stále znovu polyfonické pasáže, najmä na koniec rozvedení v sonátových častiach alebo finále. Dlho tradovaný predsudok, že Hummel len kopíruje virtuózne prvky Mozartovej klavírnej sadzby, bez toho, že by mu vo svojej hudobnej reči pridal niečo nové, alebo ju dokázal naplniť nejakým originálnym hudobným obsahom, vyvracia napríklad inštrumentácia jeho klavírných koncertov; známe je napríklad *Larghetto* s lesnými rohmi z tretieho *Klavírneho koncertu h mol* op. 89 (1821). Takýmto obohateniami žánru brilantného klavírneho koncertu stál Hummel – podobne v komornej hudbe – a to predovšetkým v klavírnom triu – kompozično-technicky na vrchole svojej doby [...] V prípade takej „pokrokovej“ kompozície, akou je *Klavírna sonáta fis mol* op. 81 (1819), je pre hudobnú reč, ktorú si ešte Schumann ctil ako mimoriadnu, rozhodujúcou voľba tóniny. Popritom mohla spolu s patetickým gestom istú rolu zohrávať aj harmonická faktúra s chromatickými pasážami a mediantnými zvukovými spojmami.“

(MGG)¹

¹ GREGER-AMANSCHAUER, Sabine: Hummel, Johann Nepomuk [heslo]. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, Bd. 6, ed. Ludwig Finscher. Kassel : Bärenreiter Verlag, 1999, stĺpec 509-510.

„Hummelova hudba patrí po štylistickej stránke k tomu najskvelejšiemu z posledných rokov klasicizmu, so zásadne homofonickou textúrou, s dobre konštruovanými, prepracovanými, virtuózne zdobenými melódiami talianskeho charakteru, klenúcimi sa nad modernizovaným Albertiho sprievodom. Jeho štýl, ktorý je najmodernejší v dielach využívajúcich klavír, sa uberal priamočiarou vývinovou cestou počas celého jeho života, hoci po návrate na koncertné pódium roku 1814 jeho kompozície zásadne expandovali, pokiaľ ide o výrazovú škálu, harmonickú a melodickú variabilitu a brilantnosť. Napriek týmto preromantickým prvkom je tento štýl vo svojej podstate stále ešte zreteľne klasický a zotrúvanie v jednej výrazovej polohe počas dlhých úsekov je v zásadnom rozpore s emocionálnymi kontrastmi, ktoré využíva mladšia generácia. [...] Prítomnosť takých formúl v Hummelových rukopisoch, akou je číslovaný bas, svedčí o tom, že hudbu chápal ako ozdobovanie harmonických postupov. Táto zdanlivo archaická metóda sa však nevylučuje s moderným a imaginatívnym harmonickým slovníkom. [...] Napriek orientácii na skôr harmonicky koncipované štruktúry Hummel exceloval v traktovaní melódie, obzvlášť vo svojich zreloch dielach, kde sa línie stávajú menej predvídateľnými a symetrickými a kde napokon podoba ornamentácie a nové harmonické prostriedky vyústili do dlhých fráz, ktoré stáli na najvyššej úrovni doby (s výnimkou Beethovena). Nakoľko svoje melódie podporuje dôkladnou sprievodnou textúrou, a tento sprievod je zriedka umiestnený inde než pod melódiou, môžeme jeho hudbu popísať tak, ako by ju fyzicky vnímal klavirista – ako „pravorukú“.“

(Grove Dictionary)²

Obe lexikónové heslá pri hodnotení Hummelovej tvorby prezentujú dnes štandardne prevládajúci všeobecný názor na štýl Hummelovej tvorby. Obom textom je spoločná istá, hoci nie celkom otvorene artikulovaná rozpačitosť, pokiaľ ide o „progressivnosť“ Hummelovej štýlovej orientácie, napríklad:

1. Hummel nebol tvorcom formátu, ktorý by bol schopný dospieť k štýlotvorným zmenám.
2. Hummelova predstavivosť a invencia vychádzajú z predstavy elementárnej tradičnej klavírnej sadzby („pravoruká“ hudba), t. j. faktúry založenej na sopránovej kantiléne v pravej ruke sprevádzanej rozloženými akordmi. Hummelov prínos spočíva len v ozvláštnení týchto prvkov: vo vynachádzavosti v oblasti ornamentiky a melodických variácií, kde sa nechal inšpirovať technikou talianskeho belcanta, ktorú transformoval do média klavírnej hry a v určitej modernizácii sprievodu v podobe rozložených akordov („Albertiho basov“) v ľavej ruke.
3. Hoci sa S. Greger-Amanshauer snaží Hummela obhájiť voči obvineniam, že „len kopíruje virtuózne prvky Mozartovej klavírnej sadzby“, či trpí nedostatkom originality, pokiaľ ide o obsahovú zložku jeho kompozícií, jej jedinými argumentmi v prospech Hummela sú len druhoradé kompozičné aspekty – ako originálna inštrumentácia a stupňovanie brilantnosti.
4. J. Sachs má zjavne ambíciu priznať Hummelovi štýlový pokrok smerom k „preromantizmu“ v neskorom štádiu jeho tvorby; podstatu tohto pokroku však definuje dosť hmlisto (rozširovanie výrazovej škály, ďalšie stupňovanie harmonickej a melodickkej variability a brilantnosti...).

² SACHS, Joel: Hummel, Johann Nepomuk [heslo]. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 9, ed. Stanley Sadie a John Tyrrell. London : MacMillan, 2001, s. 831-832.

5. Oblasť inovácie, ktoré obaja autori Hummelovi pripisujú, sú skôr podružné: „originalitu“ pripisujú Hummelovým klavírnym koncertom len na základe inštrumentácie, jeho *Klavírnej sonáte fis mol* na základe výberu tóniny; vyzdvihnutie modernosti a inovatívnosti Hummelovho harmonického slovníka je vzápätí oslabené poznámkou o archaickom využívaní techniky číslovaného basu; aj konštatovanie o ústupe z klasických pozícií na základe nového spôsobu traktovania melodickéj línie znamená nakoniec len toľko, že sa stávajú „menej predvídateľnými, symetrickými a natoľko dlhými, že stoja na najvyššej úrovni doby;“ – pravda, „s výnimkou Beethovena...“

Pozornosť bratislavskému rodákovi venovali, samozrejme, aj slovenskí muzikológovia. Obsažný príspevok na margo významu tvorby J. N. Hummela uverejnil Igor Berger pri príležitosti 200. výročia narodenia skladateľa roku 1978:

„J. N. Hummel vstúpil do dejín hudby ako jeden z najvýraznejších predstaviteľov brilantného slohu a klasickej virtuozy. Ako žiak a obdivovateľ Mozarta nastolil vo svojej klavírnej tvorbe nový pohľad na využitie kantabilných a technických prvkov, ktoré boli práve u Mozarta tak dokonale skĺbené. Hummelova klavírna tvorba je značne rozsiahla [...] Z nej sú nesporne najvýznamnejšie klavírne koncerty a *mol* a *h mol* a *Sonáta fis mol*. Celá jeho klavírna tvorba sa vyznačuje pôvabom, eleganciou, leskom prstových pasáží a melodickou krásou. Novátorstvo dokázali oceniť už jeho generační druhovia a prví interpreti, ktorí boli postavení pred celkom nové technické i výrazové problémy. Azda najvypuklejšie sa to odráža v klavírnej kantiléne, z hľadiska ktorej nemôžeme Hummela už v žiadnom prípade označiť za epigóna veľkých majstrov klasicizmu. Jeho nekonvenčné intervalové kroky a melodické obraty narušajú tradičnú návaznosť melodickéj stavby. Neraz sa preto stáva, že Hummelove hudobné myšlienky sa hodnotia ako menej pôsobivé i menej nápadité než Mozartove či Beethovenove. Veľké množstvo prstových pasáží, figúr, terciových, sextových a oktavových behov kladie značné nároky na interpretov. Hummel v značnej miere využíva aj bohatú akordickú sadzbu. Pozornosť si zasluhuje i narušanie metrickej periodicity hudobných myšlienok. Konštelácia melicko-metrickej faktúry dosiahla v tvorbe Haydna, Mozarta či Beethovena optimálnu skĺbenosť a táto sa začínala postupne opotrebovať. Hummel a po ňom i J. L. Dusík cítili potrebu novej melicko-rytmickej väzby a realizovali ju vo svojej tvorbe. Hummelova klavírna sadzba – najmä vo vyzretom období – sa vyznačovala romantickými črtami. Melodická kresba nevyužívala však chromatické postupy, ale celý tento prerod sa odohrával na poli diatonickej konštelácie (chromatické kroky využíva skladateľ skôr v prstových figuráciách a v evolučnom type hudby). Hudobné myšlienky sa často drobia, resp. vyrastajú z jedného motivického jadra, pričom dôležitú úlohu zohráva prostá transpozícia, transgenerácia či transmutácia: spleť ozdôb jednoduchých behov či rozložených akordov je zabudovaná zväčša do vnútornej stavby motívu. Toto bol zároveň jeden z argumentov namierených proti Hummelovej klavírnej tvorbe: vyčítala sa mu najmä nedostatočná miera pre únosnosť, narušenie a popretie myšlienkového a tektonického kontinuity. Zaiste, nemožno poprieť, že u Hummela došlo k narušeniu klasickej invenčnej súdržnosti, ale treba to kvalifikovať ako zámer, z vývojového hľadiska nesporne pozitívny. Túto skutočnosť si povšimli a na ňu i nadviazali prví romantici včítane Chopina. Tento Hummelov prvok „prerušovanej kantilény“ bol príznačný takmer pre všetkých romantikov, najmä však Chopina a Liszta. Hummel teda vedome siahol po hypertrofii ozdôb a pripravoval tak zvrät vo vývoji klavírnej kantilény. Až u Hummela si plne uvedomujeme funkciu ozdôb

a ich vývojové smerovanie v klavírnej literatúre. Veď z nich sa vyvinula pohyblivosť klavírnej dikcie, množstvo behov a prstových figurácií uprostred hudobných myšlienok. Práca s hudobnou myšlienkou, či už vo forme sonátovej alebo variačnej, nie je u Hummela dopovedaná v takej výrazovej intenzite ako u jeho veľkých predchodcov, Hummel skôr ozdobuje svoje myšlienky, než by ich rozvíjal. Vo vývoji klavírnej literatúry – najmä ranoromantickej – možno hodnotiť túto Hummelovu črtu progresívne, pretože ďalší vývoj klavírnej sonáty najmä v tvorbe Schuberta alebo klavírných koncertov v tvorbe Mendelssohna sa neniesol v znamení evolučných partii – aspoň nie v beethovenovskom poňatí.

Pri pohľade na Hummelove harmonické myslenie musíme konštatovať mnohé progresívne prvky, ktoré v mnohom inšpirovali ďalšiu generáciu romantikov. Niekedy pôsobí jeho harmonické myslenie priam staticky – najmä v úsekoch kde dominuje klavírna virtuosita. Tu sa stáva striedanie harmonických funkcií čímsi sekundárnym. Sled funkčných zmien sa spomaľuje, je potrebný pridlhý úsek na to, aby mohlo vzniknúť vnútorné napätie. V každom prípade je skladateľova harmonická zložka statickejšia než melodická. Okrem toho pohyblivosť kantilény často vyviera zo snahy virtuózne dokresliť načrtnutý melodický spád. Preto Hummelova klavírna virtuosita je „voľne zavesená“ na melodicko-harmonickej kostre. Harmonická zložka v rámci vývinových zákonitostí klasicizmu bola nesporne dopovedaná Beethovenom. V jeho hudobnej reči sa najmarkantnejšie prejavil harmonický zákon zachovania a popretia, kým Hummel vyzdvihuje najmä moment zotrvania vyváženej zmeny v nových myšlienkových proporciách.

Ako vidieť Hummelov prínos vo vývoji klavírnej literatúry sa nedotýka rovnomerne všetkých zložiek hudobnej reči, avšak významné je to, že často naznačil, čo sám nedokázal dopovedať. Práve preto bolo v minulosti jeho miesto vo vývoji klavírnej literatúry sporné a neujasnené. Niektorí teoretici a skladatelia ho hodnotili ako Chopinovho predchodcu, iní zasa znevažovali či nedoceňovali jeho význam. Jeho miesto vo vývoji klavírnej literatúry je však trvalé a nezastupiteľné.³

Aj v podtexte tohto Bergerovho textu rezonuje rozpačitosť a pochybnosti:

1. Hoci Hummel vo svojej klavírnej tvorbe nastolil nový pohľad na „využitie kantabilných a technických prvkov“ v porovnaní s Mozartom, je prínosnosť tohto kroku vzápätí spochybnená konštatovaním, že tieto prvky „boli práve u Mozarta tak dokonale skĺbené“, zatiaľčo u Hummela dominujú technicko-virtuózne prvky.
2. Hummelovo novátorstvo spočíva v klavírnej kantiléne; ak však Berger vzápätí poukazuje na to, že Hummelove „nekonvenčné intervalové kroky a melodické obraty narušajú tradičnú náväznosť melodickéj stavby,“ takže jeho myšlienky sú v konečnom dôsledku „menej pôsobivé i menej nápadité než Mozartove či Beethovenove,“ je skutočný prínos Hummelovho „novátorstva“ dosť sporný.
3. V oblasti tektoniky sa Hummelovi vyčíta „drobenie“ hudobných myšlienok, „nedostatočná miera pre únosnosť, narušenie a popretŕhanie myšlienkového a tektonického kontinuity.“ Pre objasnenie Hummelovho spôsobu narábania s hudobnými myšlienkami používa Berger termíny popredného slovenského muzikológa Jozefa Kresánka „transpozícia, transgenerácia a transmutácia.“ Používanie tejto terminológie, ktorá sa vyvinula na báze skúmania melodických útvarov v rámci suboktáv

³ BERGER, Igor: Klavírna tvorba Johanna Nepomuka Hummela. In: *Hudobný život*, roč. 10, 1978, č. 23, s. 7.

vovej tonality, je však v prípade Hummela neadekvátne.⁴ Hoci figurácie v Hummelových skladbách často integrujú aj nedoškálne melodické tóny, posuny týchto melodických resp. figuratívnych modelov prebiehajú vždy na báze určitého tonálno-harmonického plánu, takže ide o tradičné sekvencie.

4. Tvrdenia, že v Hummelovej hudbe dochádza „k narušeniu klasickej invenčnej súdržnosti,“ konštatovanie uplatňovania „hypertrofie ozdôb“ či „prerušovanej kantilény,“ vyznievajú v zásade negatívne; Berger sa ich však vzápätí snaží ospravedlniť „ako zámer, z vývojového hľadiska nesporne pozitívny,“ nakoľko tento štylistický moment výrazne ovplyvnil „všetkých romantikov, najmä však Chopina a Liszta.“
5. Konštatovanie, že „Hummel skôr ozdobuje svoje myšlienky, než by ich rozvíjal“ implikuje, že Berger pri definícii Hummelovej práce s hudobným materiálom vychádza z paradigmy beethovenovského evolučného štýlu a jeho ideálu hudobnej logiky. Tvrdenie, že „práca s hudobnou myšlienkou, či už vo forme sonátovej alebo variačnej, nie je u Hummela dopovedaná v takej výrazovej intenzite ako u jeho veľkých predchodcov“, je výrazom dosť zásadnej pochybnosti; tú sa však Berger opätovne snaží zmierniť poukazom na to, že v Hummelovom prípade ide o „progresívnosť“, nakoľko „ďalší vývoj klavírnej sonáty najmä v tvorbe Schuberta alebo klavírnych koncertov v tvorbe Mendelssohna sa neniesol v znamení evolučných partíí – aspoň nie v beethovenovskom poňatí.“
6. Hummelovu harmóniu Berger najskôr všeobecne charakterizuje ako „progresívnu“ a poukazuje na jej inšpiratívny vplyv na generáciu romantických skladateľov; vzápätí však platnosť svojho výroku relativizuje poukazom na statickosť harmonickej zložky v úsekoch s dominanciou klavírnej virtuozy, ktorá „je ‚voľne zavesená‘ na melodicko-harmonickej kostre.“
7. Podobne ako pri objasňovaní podstaty narábania s melodickými motívmi a figúrami, opiera sa Berger aj pri objasňovaní podstaty Hummelovho harmonického myslenia o idey významného slovenského teoretika Miroslava Filipa publikované v jeho najvýznamnejšej práci *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*: „Harmonická zložka v rámci vývinových zákonitostí klasicizmu bola nesporne dopovedaná Beethovenom. V jeho hudobnej reči sa najmarkantnejšie prejavil harmonický zákon zachovania a popretia, kým Hummel vyzdvihuje najmä moment zotrvania vyváženej zmeny v nových myšlienkových proporciách.“ To je dosť svojrázna interpretácia Filipových teórií, ktoré si však v súvislosti s objasnením podstaty Hum-

⁴ Viď KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997 (1. vyd. 1951), s. 132-133. Kresánek tieto termíny prevzal od Josefa Huttera a používal ich v súvislosti s uplatňovaním sa modifikácií suboktávových tonálnych jednotiek (kostier) v ľudových piesňach. Kresánek samotný zmysel týchto pojmov objasňuje nasledovne: „a) Transpozícia nastáva keď sa celý útvar (tetrachord, kvintakord atď.) posunie na iný stupeň, ale tak, že sa jeho genos nemení. Intervaly medzi tónmi zostávajú neporušené. b) Translácia nastáva, keď sa celý útvar (tetrachord, kvintakord atď.) posunie na iný stupeň, ale v rámci tónového radu, v rámci doškálnej stupnice. Tým sa zmení jeho genos, čiže intervaly medzi tónmi sa prispôbia novej polohe v tónovom rade (v stupnici). c) Transmutácia nastáva, keď sa nemenia tóny hestotes (útvar sa neposunuje), ale alteruje sa iba kinumenoi. Genos útvaru sa zmení na mieste chromatickou zmenou tónov kinumenoi. d) Transgenerácia kombinovaná nastáva vtedy, keď sa vykoná translácia i transmutácia zároveň. Pritom sa teda posunie celý útvar a zároveň nastane chromatická zmena, meniaci genos.“

melovho hudobného myslenia pozornosť zasluhujú. Pripomeňme si preto podstatu Filipovej teórie: harmóniu Filip chápe ako dialekticky protirečivú jednotu zložky horizontálnej ako prvotnej a vertikálnej ako druhotnej. Historickým predpokladom Filipovho uvažovania o podstate harmónie je povedomie o existencii kvintakordu ako jednotky a povedomie o harmonickej funkčnosti. Vývoj harmónie podľa Filipa prebieha cyklicky v zmysle nasledujúcich zákonitostí: 1. Zákon kontrastu a priorita horizontálnej zložky, t. j. hybným činiteľom harmonickeho vývoja je melodická zložka, ktorá prináša do relatívne stabilizovaných akordických štruktúr a harmonickej spojov nové, kontrastné prvky, predovšetkým v podobe melodických tónov – priechodného, striedavého a prietahu. 2. Zákon premeny následnosti na súčasnosť, t. j. po etape zvýšenej frekvencie výskytu určitého postupu, napríklad inštalovaní septimy do dominantného akordu melodickou cestou sa septima – pôvodne melodický kontrastujúci tón – stáva súčasťou nového súzvuku, dominantného septakordu, ktorý sa ako „vyšší komplex“ stáva novou „jednotkou“. 3. Zákon harmonickej korelácie, t. j. potom, ako sa pôvodne kontrastujúci prvok, napríklad dominantný septakord, stal súčasťou novej základne, resp. novej paradigmy hudobného myslenia, je pôda pripravená pre vývojový cyklus na novej úrovni, „špirále vývoja“; kvôli názornosti zotrviám pri dominantnom septakorde: v zmysle rozrastania súzvukovej bázy na báze superpozície tercií sa v tvorbe Schuberta, Schumanna, Chopina, Brahmsa a pod. postupne etabluje dominantný nónakord ako jednotka – pričom tento krok bol, samozrejme, postupne pripravovaný v harmónii obdobia klasicizmu zvýšenou frekvenciou výskytu nóny dominantného akordu ako melodického tónu, až kým na základe nárastu kvantity vývoj došiel k zmene kvality. A napokon 4. zákon, ktorý Filip formuluje skôr implicitne: najprv sa menia vzťahy, až potom tvary pre názornosť zostanem pri fenoméne dominantného septakordu: pri rozvoze tohto akordu sa najskôr uplatnili všetky možné spôsoby tzv. „dominantného rozvodu“: t. j. štandardný rozvod D-T, kedy sa „dynamické jadro súzvuku“, tritonus *h-f* rozvádza do *c-e* podľa starého známeho pravidla „tercia stúpa, septima klesá“ a následne prídu na rad všetky ďalšie možnosti klamných rozvodov, kedy je síce smerný tón stále ešte vedený poltónovým stúpajúcim krokom k „rozvodnému“ tónu, ktorý však reprezentuje terciu príp. kvintu nasledujúceho durového alebo molového súzvuku, napríklad $G7 \rightarrow a$; $G7 \rightarrow As$; $G7 \rightarrow f/F$. Potom prichádza na rad enharmonický ekvivalent dominantného septakordu, t. j. tvar *g-h-d-eis*, v klasickej harmónii označovaný ako „zväčšený kvintsextakord“, v intenciách Filipovej terminológie „frýgická dominanta“: tu „dynamické jadro“ súzvuku, teda tritonus *h-eis*, smeruje do súzvuku *ais-fis* s úplne opačnou tendenciou smerovania – t. j. spodný tón tritónového súzvuku je vedený nadol a vrchný nahor –, čo Filip označuje ako „princíp frýgického rozvodu“. Bergerovo tvrdenie, že vývoj klasickej harmónie „bol dopovedaný Beethovenom“, je v skutočnosti *proti* podstate Filipovej teórie, ktorú ja osobne považujem za jedinú systematicky exaktnú teóriu harmónie, pomocou ktorej je možné objasniť aj ďalší vývoj harmónie v 19. a 20. storočí: potom, ako sa cyklus zákonitostí vyčerpá a pôvodne kontrastné prvky sa stanú súčasťou novej paradigmy (napríklad harmónie obdobia klasicizmu), je pôda pripravená pre ďalšie inovácie. Napokon je otázne, či Beethovenova harmónia je „progresívnejšia“ než napríklad Mozartova; Berger akoby v tomto ohľade podľahol mýtu o Beetho-

venovi ako „zavŕšiteľovi“ tradícií hudby klasicizmu. Filip v každom prípade čerpá z Mozartovej hudby prinajmenšom rovnako výdatne ako z Beethovenovej; príklady z tvorby oboch skladateľov v jeho knihe dominujú v celkovom počte 430 ukážok. Na základe tvrdenia, že v Beethovenovej hudobnej reči „sa najmarkantnejšie prejavil harmonický zákon zachovania a popretia“, zatiaľčo Hummel „vzdvihuje najmä moment zotrvania vyváženej zmeny v nových myšlienkových proporciách“ Berger implicitne vyjadruje názor, že Hummelovo harmonické myslenie má oproti Beethovenovmu hierarchicky nižší status, čo je však podľa môjho názoru mylná interpretácia Filipových teórií. Nakoľko v Hummelovej poetike ťažisko spočíva predovšetkým v umení ornamentácie, harmonický pôdorys jeho skladieb je často dosť jednoduchý. Túto jednoduchosť však kompenzujú početné chromatismy v melodickej zložke; ba práve vo veľmi špecifickom spojení horizontálnej a vertikálnej zložky spočíva originalita Hummelovho štýlu. Okrem toho v Hummelových vrcholných opusoch nájdeme rafinované harmonické postupy, ktoré významne inšpirovali Schuberta alebo Chopina. Preto nie je spravodlivé pripisovať Hummelovi globálne spiatočníctvo či nedostatočnú progresivitu („moment zotrvania“) oproti Beethovenovi.

8. Bergerovo vyhodnotenie Hummelovho celkového prínosu do vývoja klavírnej literatúry je dosť rozpačité: poukazuje na to, že „často naznačil, čo sám nedokázal dopovedať“, svedčí skôr o pochybnostiach.

Ďalším významným príspevkom zameraným na vyhodnotenie významu Hummelovej tvorby je štúdia Jána Albrechta *Inštrumentálna sadzba v Hummelových komorných skladbách*. Ten na margo osudu recepcie Hummelových skladieb poznamenáva:

„Hummelova tvorba patrí k markantným obetiam historickej bezohľadnosti. Pri oceňovaní jeho diela je ťažké pochopiť jeho historickú cestu od postov ožiarенých úspechmi do zabudnutia, keď zároveň mnohým dobovým skladateľom najvyššieho rangu slúžila jeho tvorba ako meradlo hodnôt, ako argument v porovnaní s tvorbou iných skladateľov, či už to boli prívrženci klasicizmu alebo raní romantici, či Chopin, Schumann alebo Haydn, Mozart, Beethoven.“⁵

Albrecht súčasne poukazuje na tri polohy, resp. štýlové vrstvy v Hummelovej tvorbe:

„Jednu reprezentuje jeho zakotvenosť v klasicizme, jeho fundovanosť v klasicistickej koncepcii, druhú jeho individuálne rozvíjanie pozícií klasicizmu, syntéza materinského jazyka klasicizmu s novými aspektmi brilancie, tretiu predstavujú jeho skladby orientované v aplikovanej podobe na novodobý trend inštrumentálnej virtuozity, romantickej bravúry.“⁶

Hummelova spôsobilosť vyjadriť sa v rozmanitých dobových štýloch súvisí s jeho schopnosťou vyhovieť podmienkam „odberateľov“ resp. „objednávateľov“ jeho hud-

⁵ ALBRECHT, Ján: *Inštrumentálna sadzba v Hummelových komorných skladbách*. In: *Človek a umenie. Výber z diela*. Ed. Vladimír Godár. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1999, s. 321.

⁶ ALBRECHT, Ref. 5, s. 321.

by. Povedané dnešnou terminológiou, Hummel sa dokázal veľmi pružne adaptovať na požiadavky vtedajšieho trhu a prispôsobiť sa podmienkam diktovaným vtedajším vkusom a marketingom.⁷

Tolko prierez všeobecnými názormi na štýl Hummelovej hudby. Ich spoločným menovateľom je rozpačitosť – každý z autorov síce Hummelovi priznáva určitú „progressivnosť“, súčasne však u všetkých rezonuje podtón pochybnosti: vzhľadom na to, že Hummelov štýl je možné považovať za anachronický, alebo príliš jednostranne zameraný na virtuozitu a brilantnosť.

Žiaden z autorov nepoukazuje na fenomén, ktorý je však podľa môjho názoru pri vyhodnocovaní významu Hummelovho diela a jeho štýlotvorného potenciálu pre budúcnosť rozhodujúci: Hummelova tvorba sa totiž vyznačuje pozoruhodnou kvalitatívnou nevyrovnanosťou, t. j. vedľa množstva kompozícií zodpovedajúcich štandardnej úrovni hudobného myslenia doby s dominanciou klavírnej virtuozity Hummel skomponoval niekoľko diel, ktoré sa z tejto kvantitatívne dominujúcej „mainstreamovej“ štýlovej línie úplne vymykajú svojím novátorstvom a originalitou: ide predovšetkým o *Fantáziu Es dur* op. 18 (1805), klavírne koncerty a mol op. 85 (1816) a h mol op. 89 (1819), *Sonátu pre klavír fis mol* op. 81 (1819), *Septeto d mol* op. 74 pre klavír, flautu, hoboje, lesný roh, violu, violončelo a kontrabas (1816). Tieto kompozície prinášajú celý rad originálnych štýlových prvkov a impulzov, tak pokiaľ ide o invenciu v oblasti harmónie a faktúry, ako aj o kompozičnú zovretosť v oblasti formy a obsahovú závažnosť výpovede, a významne ovplyvnili nielen Chopina, Schumanna, Schuberta či Liszta, ale dokonca aj Beethovenovu neskorú tvorbu.

Keďže cieľom tejto štúdie je poukázať na to, že Hummelove najvýznamnejšie opusy zohrali zásadnú úlohu v procese vytvárania idiomatiky hudobného štýlu v prvej polovici devätnásteho storočia, sústredím v nasledujúcich odstavcoch pozornosť na objasnenie vzájomných vzťahov a prienikov medzi Hummelom na jednej strane a Beethovenom spolu so skladateľmi z generácie „raných romantikov“ na druhej strane.

Hummel a Beethoven

Obaja skladatelia sa snažili presadiť v rakúskej kultúrnej metropole Viedni. Beethoven sa tu usadil od roku 1792; o osem rokov mladší Hummel, ktorý sa v tom čase rozhodol dočasne rezignovať na dráhu cestujúceho virtuóza, sa tu snažil etablovať ako skladateľ, učiteľ a koncertný umelec po svojom návrate z prvého koncertného turné roku 1793.

Ako sa dozvedáme zo spomienok Carla Czerného z rokov 1801 – 1804, okolo Hummela a Beethovena sa onedlho sústredili „tábory“ priaznivcov.

„Pokiaľ Beethovenova hra vynikala úžasnou silou, svojráznosťou, neslýchanou bravúrou a ľahkosťou, na druhej strane Hummelova interpretácia bola vzorom všetkého čistého

⁷ Viď KRAFT, Walther: Johann Nepomuk Hummel: Protagonist und erstes Opfer der Kulturindustrie. In: ŠTEFKOVÁ, 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, s. 151-167.

a zreteľného, tej najšarmantnejšej elegancie a krehkosti. Jej náročné úseky boli neustále plánované tak, aby spôsobili ten najmocnejší a najpôsobilivejší efekt, keďže Mozartov štýl kombinoval s Clementiho školou tak múdro prispôsobenou nástroju. Preto bolo dosť prirodzené, že v celom svete nadobudol povest' lepšieho interpreta a že zástancovia oboch majstrov onedlho vytvorili dve frakcie, ktoré sa navzájom napadali všetkou silou a mocou. Hummelovi prívrženci vyčítali Beethovenovi, že klavír týra, jeho hra chýba čistota a zreteľnosť, že jeho spôsob využívania pedálu produkuje len zmätený hluk a jeho skladby sú príliš prepracované, umelé, nemelodické, a ich forma je navyše nepravidelná. Zástancovia Beethovena na druhej strane tvrdili, že Hummelovi chýba akákoľvek skutočná imaginácia a vyhlasovali, že jeho hra je monotónna ako verklík, že má prsty neustále zahnuté ako pavúk a jeho kompozície sú skôr spracovaniami Mozartových a Haydnových tém.⁸

Mýtus o osobnom nepriateľstve medzi Hummelom a Beethovenom sa datuje od 13. septembra 1807, kedy bol Beethoven pri príležitosti narodenín Marie von Liechtenstein, knážnej Esterházy, pozvaný na predvedenie svojej *Omše C dur* op. 86 pod Hummelovou taktovkou do Eisenstadtu. Knieža bolo veľkým obdivovateľom Haydnových omší a Hummel, ktorý post „kapelmajstra“ na Haydnovo odporúčanie zastával od roku 1804, v oblasti omšovej kompozície organicky nadviazal na líniu vytýčenú Haydnom.

Keďže hudobná reč Beethovenovej omše zjavne prekračovala horizont toho, čo by knieža vedelo pochopiť, obrátilo sa naňho s otázkou: „*Ale milý Beethoven, čo ste nám to tu zasa urobili?*“⁹ Viaceré pramene udávajú, že Hummel, ktorý stál obďaleč, sa v tomto momente zasmial; Beethovenov tajomník Schindler tento úsmev označil ako „fatálny“ a tvrdí, že incident sa stal zdrojom Beethovenovej roztržky s Hummelom, na ktorú si Beethoven s veľkou trpkosťou spomínal ešte aj po štrnástich rokoch. S myšlienkou, že Hummel a Beethoven boli nepriateľmi, však Mark Kroll, autor najnovšej a doteraz najobsažnejšej Hummelovej monografie v anglickom jazyku, polemizuje a vyslovuje domnienku, že určitým zdrojom napätia medzi Hummelom a Beethovenom bola skôr Beethovenova náklonnosť k Elisabeth Röckelovej, ktorá sa 19. mája 1813 stala Hummelovou manželkou.¹⁰

Objektívne fakty svedčia o tom, že medzi Hummelom a Beethovenom nevládlo nepriateľstvo, ale – napriek rozdielnym názorom a estetickým stanoviskám – vzájomný rešpekt a zdravá rivalita. Hummel dirigoval premiéru Beethovenovho *Fidelie* v Stuttgarte 20. júla 1817 a dielo uviedol aj v Londýne roku 1833. Pre klavír alebo komorné zoskupenia transkriboval viaceré Beethovenove symfonické diela (o. i. jeho symfónie č. 1 – 7, ouvertúru k *Fideliovi* a baletnú hudbu k *Prométheovi*). Keď sa Hummel roku 1827 dozvedel, že Beethoven leží na smrteľnej posteli, ihneď sa za ním z Weimaru vydal spolu s manželkou a svojím vtedy pätnásťročným študentom Ferdinandom Hillerom, ktorý zanechal písomné svedectvo o posledných dňoch Beethovenovho života a Hummelovej spoluúčasti. Hummel bol jedným z tých, ktorým sa dostalo pocty niesť Beethovenovu rakvu a na Beethovenovu vlastnú žiadosť aj improvizoval na motívy druhej časti jeho 7. symfónie op. 92 na koncerte usporiadanom na počesť jeho pamiatky 7. apríla 1827.

⁸ KROLL, Mark: *Johann Nepomuk Hummel. A Musician's Life and World*. Lanham, Maryland : The Scarecrow Press, 2007, s. 72-73.

⁹ KROLL, Ref. 8, s. 60.

¹⁰ Bližšie viď in: KROLL, Ref. 8, s. 62.

Beethovenovu skladateľskú genialitu si Hummel naplno uvedomil:

„Bol to pre mňa závažný moment, keď sa objavil Beethoven. Mal som sa pokúsiť ísť v šľapajách takéhoto génia! Chvilu som nevedel, na čom som; ale nakoniec som si povedal: najlepšie bude, ak zostaneš verný sám sebe a svojej povahe.“¹¹

Napriek tomu Beethoven prirodzene Hummela ovplyvnil, napríklad v *Koncerte pre klavír a orchester* op. 110 z roku 1814.¹² Na druhej strane je zjavné, že aj Hummel mal výrazný vplyv na Beethovenovu tvorbu, ktorý je badať dokonca v takej doméne Beethovenovej tvorby, akou sú jeho klavírne sonáty. Takisto ako v ostatných žánroch, existujú aj v oblasti Hummelových klavírných sonát značné kvalitatívne výkyvy. Dielom zásadného významu je *Sonáta fis mol* op. 81 (vyšla 1819), ktorá by podľa Schumannovho názoru samotná stačila na to, aby Hummela učinila nesmrteľným.¹³ Na významný vplyv tohto diela na Beethovenovu neskorú tvorbu poukazuje aj Anselm Gerhard, ktorý nachádza príbuznosť v pomalých častiach Hummelovho op. 81 a Beethovenovho op. 110 na základe využitia recitatívnej techniky, ako aj vo finále Hummelovho op. 81 a Beethovenovho op. 106 na základe podobného spôsobu využitia kontrapunktických techník a spojenia sonátového a fúgového princípu.¹⁴ V záverečnom súhrne Gerhard, ktorý vo svojej štúdii poukazuje nielen na Hummelov vplyv na Beethovena, ale aj na Schuberta, Schumanna a Mendelssohna, konštatuje:

„Hummelove sonáty znamenajú teda oveľa viac, než len nejakú vedľajšiu cestičku obchádzajúcu Beethovena; javia sa byť rozhodujúce pre vývoj žánru klavírnej sonáty, ktorá sa vzhľadom na svoj rozmanitý vývoj v prvej štvrtine 19. storočia nedá redukovať na všadeprítomného Beethovena.“¹⁵

Hummel a Chopin

Spomedzi generácie Hummelových slávnych nasledovníkov ho zrejme najväčšmi uctieval Chopin. Hummelove diela sa za čias Chopinovej mladosti vo Varšave často uvádzali. Hummelov *Koncert pre klavír a orchester a mol* op. 85 tu hral Chopin pravdepodobne už ako trinásťročný roku 1823.¹⁶ Roku 1828, kedy Hummel v rámci koncertného turné účinkoval aj vo Varšave, sa obaja skladatelia zoznámili osobne – od tohto momentu sa datuje ich vzájomné priateľstvo. Chopin bol prítomný aj na ďal-

¹¹ Cit. podľa: KROLL, Ref. 8, s. 55.

¹² Vid' CALELLA, Michel: Hummels Klavierkonzerte. In: GERHARD, Anselm – LÜTTEKEN, Laurenz (ed.): *Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar. Kolloquium im Goethe-Museum Düsseldorf 2000*. Kassel : Bärenreiter, 2003, s. 69-87.

¹³ BENYOVSKÝ, Karl: *J. N. Hummel. Der Mensch und Künstler*. Bratislava : Eos-Verlag, 1934, s. 175-176. Ku kompozičným súvislostiam medzi týmto Hummelovým dielom a Schumannovými vlastnými skladbami pozri WENDT, Matthias: Schumann und Hummel. In: GERHARD – LÜTTEKEN (ed.), Ref. 12, s. 123-145.

¹⁴ GERHARD, Anselm: Hummels Klaviersonaten. In: GERHARD – LÜTTEKEN (ed.), Ref. 12, s. 64.

¹⁵ GERHARD, Ref. 14, s. 68.

¹⁶ GOLDBERG, Halina: *Music in Chopin's Warsaw*. New York : Oxford University Press 2008, s. 262.

ších Hummelových koncertoch roku 1829.¹⁷ Chopinove klavírne koncerty e mol op. 11 (1830) a f mol op. 21 (1829), predstavujúce vrchol jeho raného tvorivého obdobia, vznikli bezprostredne po tejto Hummelovej návšteve¹⁸ a vykazujú mnohé styčné body s Hummelovými koncertmi a mol op. 85 a h mol op. 89, napríklad pokiaľ ide o ornamentáciu a využitie rozmanitých fines klavírnej techniky. Analógie nájdeme aj v koncepcii hudobnej formy, podstatou ktorej nie je kontrastné protipostavenie dvoch tém a ich následná dramatická konfrontácia, ale striedanie „tematických“ a „virtuózne-brilantných“ úsekov; na rozdiel od Beethovena tak Hummel ako aj Chopin zámerne nevyužívali naplno možnosti orchestra a nesnažili sa o zrovnoprávenie sólistu s orchestrom.¹⁹ Chopin bol dôkladne oboznámený s Hummelovou klavírnou školou²⁰ a považoval Hummela za „najerudovanejšieho“ v oblasti zásad prstokladovej systematiky,²¹ ktoré sám uplatňoval a ďalej rozvíjal. Dielo Hummela považoval Chopin spolu s dielom J. S. Bacha za „kľúč k umeniu klavírnej hry“²² a jeho skladby – tak inštruktívne ako aj prednesové – boli neoddeliteľnou súčasťou kmeňového repertoáru, ktorý dával hrať svojim žiakom.²³

Podľa Fredericka Niecksa

„Hummel, Field a Moscheles boli skladatelia klavírnej hudby, ktorí Chopina zjavne najväčšmi uspokojovali. Mozart a Bach boli jeho bohmi, títo však jeho priateľmi. Gutmann ma informoval, že Chopin mal zvláštne zalúbenie v Hummelovi; Liszt píše, že Hummel bol jedným zo skladateľov, ktorých hral Chopin znovu a znovu s najväčším potešením; a od Mikuliho sa dozvedáme, že jeho učiteľ z Hummelových kompozícií najväčšmi obľuboval Fantáziu, Septeto a koncerty.“²⁴

Päť rokov po Hummelovej smrti, 10. decembra 1842, Chopin konštatuje, že

„Mozart, Beethoven a Hummel sú ‚majstrami, ktorých všetci uznávame‘ a prehlasuje, že ešte stále počuje ‚vo svojich ušiach znieť Hummelovo Adagio.“²⁵

¹⁷ GOLDBERG, Ref. 16, s. 277.

¹⁸ KROLL, Ref. 8, s. 320.

¹⁹ Bližšie na túto tému viď ŠTEFKOVÁ, Markéta: Chopins Vorbild. Die Klavierkonzerte von Johann Nepomuk Hummel als Modell für Frédéric Chopin. In: ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.), Ref. 7, s. 103-131.

²⁰ HUMMEL, Johann Nepomuk: *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*. Wien : Tobias Haslinger, 1828.

²¹ MILŠTEJN, Jakov Izakovič: *Štúdie o Chopinovi*, preložil Cyril Dianovský. Bratislava : Hudobné centrum 2004, s. 76-77.

²² BULA, Karol: Über die Bedeutung Johann Nepomuk Hummels kompositorisch-technischen Errungenschaften für die Gestaltung des Klavierstils von F. Chopin. In: JUNG, Hans Rudolf: *Bericht der wissenschaftlichen Konferenz aus Anlass des 200. Geburtstages Johann Nepomuk Hummels am 18. November 1978 in Weimar*. Weimar : Druckhaus Weimar 1978, s. 40.

²³ MILŠTEJN, Ref. 21, s. 90-91.

²⁴ Cit. podľa: KROLL, Ref. 8, s. 311.

²⁵ KROLL, Ref. 8, s. 311.

Hummel a Schubert

Hummel sa so Schubertom stretol na jar 1827, kedy sa v sprievode svojho študenta Ferdinanda Hillera vydal do Viedne – ide o už vyššie spomenutú návštevu Beethovena na smrteľnej posteli. Na základe svedectva Hummelovho žiaka Ferdinanda Hillera vieme, že skladatelia sa stretli v salóne svojej spoločnej známej Katariny Buchwieser-Lászny. Na koncerte odznelo niekoľko piesní v podaní speváka Michaela Vogla, ktorého na klavíri sprevádzal samotný Schubert. Podľa Hillerových slov Schubertove piesne dojali Hummela k slzám; na záver koncertu Hummel improvizoval na motívy Schubertovej piesne *Blinder Knabe*, čo Schubertovi spôsobilo veľkú radosť.²⁶

Krátko pred svojou smrťou roku 1828 chcel Schubert uverejniť svoje posledné tri sonáty pre klavír, ktoré mienil venovať Hummelovi.²⁷ Sonáty vyšli nakoniec až jedenásť rokov po Schubertovej a dva roky po Hummelovej smrti, pričom vydavateľ (Anton Diabelli) adresáta svojvoľne zmenil – sonáty sú tak nakoniec venované Schumannovi. Či Schubert Hummela o svojom dedikačnom zámere informoval, nevieme. Tiež nie je známy dôvod, prečo sa Schubert rozhodol sonáty venovať práve Hummelovi. Arthur Godel v štúdiu zaoberajúcej sa Schubertovými poslednými tromi sonátami poznamenáva:

„Čo spájalo Schuberta s Hummelom? [...] Schubert mal viackrát možnosť počuť Hummela a študovať jeho kompozície. Napriek tomu nenachádzame takmer žiadny vplyv Hummelovho virtuózneho a klasicistického štýlu na Schubertove kompozície, dokonca ani v posledných troch klavírných sonátach. Zamýšľané venovanie týchto diel Hummelovi mohlo mať aj obchodno-technické dôvody. Tento [t. j. Hummel, p. a.] bol vtedy zásluhou svojich koncertných ciest známy v celej Európe a na základe svojho pôsobenia vo Weimare bol uctievaný obzvlášť v Nemecku. Hummelovo meno na titulnom liste klavírných sonát v zahraničí dosiaľ málo známeho skladateľa by ako odporúčanie určite zapôsobilo.“²⁸

S tým však Hans-Joachim Hinrichsen, autor porovnávacej štúdie zameranej na odhalenie väzieb medzi Schubertom a Hummelom, nesúhlasí a poukazuje na to, že nie je pravda, že by Hummelov štýl „*nezanechal žiadne stopy v Schubertových kompozíciách*.“ Odvolávajúc sa na Waltera Dürra poukazuje na to, že Hummelove vplyvy sa prejavujú napríklad v Schubertovej *Grazer Fantasie* (D 605A) a taktiež *Wandererfantasie* (*Fantázia Pútník* D 760).²⁹ Toto dielo sa podľa Elizabeth McKay

„odlišuje od ostatných Schubertových diel pre klavír svojím agresívnym charakterom a virtuóznymi nárokmi [...] Fantázia je v rýchlych tempách, a dokonca aj druhá pomalá časť (Adagio) obsahuje rozsiahle pasáže s veľmi rýchlymi notami. Táto hudba je energická, sebavedomá, vášnivá, dokonca egoistická, hnevľivá a nekompromisná. Medzi

²⁶ Vid' KROLL, Ref. 8, kapitolu „Hummel's Tears“, s. 79-93 a HINRICHSEN, Hans-Joachim: Spuren einer kompositorischen Rezeption. In: GERHARD – LÜTTEKEN (ed.), Ref. 12, s. 103-121.

²⁷ HINRICHSEN, Ref. 26, s. 103-104.

²⁸ GODEL, Arthur: *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D 958-960). Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse*. Baden-Baden : Koerner 1985, s. 32.

²⁹ HINRICHSEN, Ref. 26, s. 105.

Schubertovými kompozíciami pre sólový klavír nenájdeme porovnateľnú kompozíciu, ktorá by bola taká atypická pre tohto skladateľa a jeho pianistické nároky.³⁰

Na to, že Schubert sa vo svojich posledných sonátach D. 958-960 nechal inšpirovať Hummelom, poukazuje aj Mark Kroll, ktorý konštatuje, že tieto skladby sa nápadne odlišujú od jeho ostatných klavírných opusov, nakoľko tu Schubert sústavne využíva kvetnaté a technicky náročné pasážové behy, ako aj špecificky klavírne figurácie príznačné pre diela významných virtuózov raného 19. storočia ako rýchle oktávové pasáže, úseky s krížením rúk a pod.³¹

Otázkou kompozično-technických vplyvov Hummela na Schubertovu poetiku sa zaoberal aj Richard Davis, ktorý dokonca tvrdí, že

„všetci jeho súčasníci sa od neho učili, Schubert bol jeho najväčším dlžníkom.“³²

Vráťme sa však k Hinrichsenovej štúdii, ktorej ťažiskom je preskúmanie paralel medzi Hummelovým *Klavírnym kvintetom d mol* op. 74 (ktoré vyšlo v roku 1816 súčasne ako alternatívna verzia obsadenia skladby pre hoboje, flautu, lesný roh, violu, violončelo, kontrabas a klavír) a Schubertovým *Pstruhovým kvintetom* (D 667). Schuberta na Hummelov op. 74 upozornil violončelista Sylvester Paumgarten, ktorý mal súbor s obsadením zodpovedajúcim verzii Hummelovej skladby pre klavírne kvinteto (klavír, husle, viola, violončelo a kontrabas) a objednal si uňho skladbu príbuznú Hummelovej. Medzi oboma skladbami existujú významné súvislosti: predovšetkým tak Hummelova ako aj Schubertova skladba zahŕňa časť vo forme variácií; v Schubertovom diele ide o variácie na melódiu piesne Pstruh (D 550) z roku 1817, ktorú Paumgarten obdivoval. Hinrichsen na základe podrobnej porovnávacej analýzy poukazuje na principiálne analógie v stavbe a tonálno-harmonickom pláne tejto cyklickej časti; navyše sa už u Hummela objavujú originálne modulačné postupy, za „wynálezcu“ ktorých sa považuje Schubert.³³ Na základe týchto súvislostí a analógií Hinrichsen konštatuje:

„Výsledok porovnania oboch variačných častí Hummela a Schuberta je teda akýmsi dôkazom intenzívnej Schubertovej konfrontácie s Hummelovým op. 74 – konštruktívnej konfrontácie, ktorá, na rozdiel od číreho napodobňovania, ho podnietila k integrácii určitých konštrukčných znakov do jeho vlastného osobného štýlu.“³⁴

Vo všetkých častiach Hummelovho op. 74 sa napríklad uplatňuje charakteristický model kvintovo-terciových sekvencií (napríklad v 1. časti, takt 312 a ďalej: D → G / Es → As / F → B / G → C / A → d), v doterajšej literatúre považovaný za jeden z charakteristických „schubertovských“ postupov. Hinrichsen k tomu podotýka:

„Ako je známe, Schubert bol jedným z prvých, ktorý sa odvážil vsunúť enharmonické zámeny ako modulačný prostriedok už do expozície a tým nechal zámerne preniknúť mnohoznačnosť do tohto formového úseku, ktorý sa predtým vyznačoval zreteľným

³⁰ KROLL, Ref. 8, s. 87.

³¹ KROLL, Ref. 8, s. 83-87.

³² HINRICHSEN, Ref. 26, s. 105-106.

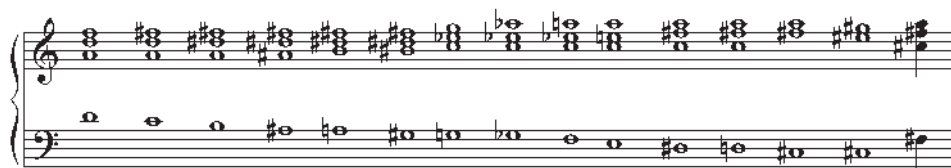
³³ HINRICHSEN, Ref. 26, s. 106-113.

³⁴ HINRICHSEN, Ref. 26, s. 113.

a cieľavedomým modulačným procesom. Hummel, a to predsa Schubertovi muselo na-
padnúť, učinil veľký krok vpred smerom k tomuto kvalitatívnemu skoku.³⁵

Pozoruhodné názory vyslovuje Hinrichsen napokon v súvislosti s Hummelovou záľubou v rozsiahlych virtuózných pasážach, ktoré sa všeobecne považujú za slabú stránku jeho poetiky. Napríklad, Hinrichsen poukazuje v rozvedení 1. časti Hummelovej *Sonáty pre klavír fis mol* op. 81 na harmonický postup, ktorý Elmar Seidel v štúdiu *Ein chromatisches Harmonisierungsmodell in Schuberts Winterreise* z roku 1969 označuje za charakteristickú črtu Schubertovej poetiky:

Príklad 1:³⁶



Ide tu o schému harmonického postupu z 1. časti Hummelovej *Sonáty pre klavír fis mol* op. 81, takty 116-124, proces smeruje z d mol do Cis dur ako dominantnej oblasti hlavnej tóniny fis mol, do ktorej proces vyústi v priebehu nasledujúcich desiatich taktov. Sekvenčný model pozostáva z troch akordov: $D^2 \rightarrow H^7 \rightarrow dis_4^6 / H^2 \rightarrow Gis^7 \rightarrow c_4^6 / As^2 \rightarrow F^7 \rightarrow a_4^6$, a vyčerpáva maloterciový kruh (D – H – Gis – F) nad chromaticky klesajúcim basom a s chromatickým protipohybom v okrajových hlasoch. Individuálne ozvláštnenú sekvenčnú techniku Hummel kombinuje s takisto individuálne ozvláštneným výkladom tradičného lamento-basu resp. ciacconového basu,³⁷ čo tomuto miestu dodáva pútavosť a pôsobivosť.

V súvislosti s týmto harmonickým postupom Hinrichsen vyslovuje podnetnú myšlienku, ktorá vyzýva k zmene názoru na „bezúčelnosť“ rozsiahlych virtuózných pasáží

³⁵ HINRICHSEN, Ref. 26, s. 115.

³⁶ HINRICHSEN, Ref. 26, s. 117-118.

³⁷ Tradičnú rétorickú figúru *passus duriusculus*, ktorej najznámejšími podobami sú „lamento-bas“ resp. „ciacconový bas“, tvorí štandardne klesajúci chromatický postup v rozmedzí intervalu kvarty, harmonizovaný najčastejšie ako smerovanie od molovej tóniky k durovej dominante. Primárne sémantické konotácie asociované s lamento-basom v barokovej hudbe ako žiaľ, bolesť, muky, trápenie, smrť a pod. sa v inštrumentálnej hudbe 18. storočia od čias C. Ph. E. Bacha, odkedy sa tento postup objavuje v tonálne labilných, napríklad introdukčných alebo evolučných pasážach kompozícií fantazijného a rapsodického charakteru, neutralizujú. Bližšie k tejto problematike vid: ŠTEFKOVÁ, Markéta: kapitola „Rétorická figúra ‚passus duriusculus‘ (lament-bas)“. In: *Na ceste k zmyslu (štúdie k hudobnej analýze)*. Bratislava : Divis – Slovakia, 2007, s. 57-93. Hummel tento postup používa takpovediac v „augmentovanej“ podobe, akoby na „vyššom stupni“ vývojevej špirály; východiskové d mol je jednak vo frýgickom vzťahu k Cis dur ako dominante cieľovej tóniny fis mol; súčasne a predovšetkým sú však d mol ako východisko a fis mol ako cieľ modulačno-sekvenčného postupu vo vzťahu chromatickej terciovej príbuznosti. Využívanie diatonických a chromatických terciových príbuzností, rafinovaná hra s dur a mol sa doteraz v teórii a dejinách vývoja harmónie považovali predovšetkým za originálny prínos Franza Schuberta; ako sa ukazuje, Schubert sa však v tomto ohľade zjavne nechal významne inšpirovať nielen Beethovenom, ale aj Hummelom.

v Hummelových skladbách: zásluhou harmonickej objavnosti Hummel vo svojich najlepších dielach takéto pasáže takpovediac esteticky „opravňuje“; kvantitatívny nárast virtuozity totiž neznamená nejaký bezbrehý nárast rozmerov hudobnej formy; z hľadiska psychológie hudobného vnímania sa pozornosť poslucháčov mimovoľne „upriamuje“ na sledovanie originálnych postupov v harmonickej oblasti, takže opakovanie špecifických nástrojových figúr neevokuje dojem mechanickosti alebo stereotypu. To je podľa Hinrichsena možné pozorovať aj v mnohých Schubertových skladbách.³⁸ Súčasne podľa môjho názoru v niektorých Hummelových skladbách na základe využitia originálnych harmonických postupov, chromatiky a enharmoniky dochádza aj ku *kvalitatívnej premene* virtuózných pasáží na zvukovo-farebné resp. sonoristické plochy. Ak sa takéto harmonicky originálne virtuózne pasáže a figurácie hrajú v dostatočne rýchлом tempe a za predpokladu, že interpret nekladie dôraz na intonačnú a artikulačnú zreteľnosť a perlivosť, ale usiluje sa skôr o splyvavosť znenia a tým podčiarkuje zvukomalebné aspekty hudobnej štruktúry, je súčasne zrejmé, aký dôležitý bol Hummelov vplyv v tejto oblasti na poetiku Chopina, Liszta, Debussyho, Skriabina a pod., o ktorých už vieme s istotou, že so sonoristickými aspektmi klavírnej sadzby narábali cieľavedome. Zo štýlového hľadiska tak môžeme tento aspekt Hummelovej poetiky považovať za celkom nový a originálny prvok, na základe ktorého sa jednoznačne „vymaňuje“ z tieňa viedenských klasikov.

Podobne ako u Beethovena, vynára sa aj v prípade vzťahu Hummel–Schubert otázka, či a do akej miery Schubertova tvorba ovplyvnila Hummela. Podľa doterajších výskumov neexistuje dôkaz, že by Hummel interpretoval nejaké Schubertove dielo, hoci je isté, že sa s jeho kompozíciami stretol. V Hummelových skladbách, ktoré vznikli po stretnutí so Schubertom, podľa Krolla môžeme pozorovať intenzívnejšie využitie chromatiky, to však podľa jeho názoru možno chápať aj ako výsledok prirodzeného vývoja Hummelovho hudobného jazyka. Na priame súvislosti upozorňuje Kroll v súvislosti s významnými dielami oboch autorov pre klavír štvorročne: Hummelovou *Sonátou As dur* op. 92 a Schubertovou *Fantáziou f mol*, D. 940.³⁹

Hummel a Schumann

Pri mapovaní referencií o podstate Hummelovho kompozičného štýlu sme sa opakovane konfrontovali s názormi, že Hummelov štýl bol skôr eklektický a že Hummel nebol tvorcom s natoľko vyhraneným skladateľským rukopisom, aby dokázal prekonať štýlové výdobytky trojice klasikov viedenskej školy.

Pri pátraní po pôvodcovi týchto názorov dospievame k Robertovi Schumannovi, ktorý vo svojej recenzii Hummelových etúd pre klavír op. 125 uverejnenej v *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* v roku 1834 ako prvý vyslovil pochybnosti o Hummelovi ako skladateľovi, ktorý sa „narodil príliš neskoro“ a je anachronickým „štýlovým dinosaurom“, „predĺženou rukou klasicizmu“, „čírým appendixom 18. storočia“, „epigónskym predĺžením Mozarta do prítomnosti“ a pod.

Stalo sa tak v Schumannovom vôbec prvom texte, kde svoje názory vyjadruje prostredníctvom „Davidových spojencov“ (Davidsbündler), introvertného Eusebia a extrovertného Florestana, medzi názormi ktorých sprostredkuje a definitívne záve-

³⁸ HINRICHSEN, Ref. 26, s. 117-118.

³⁹ KROLL, Ref. 8, s. 87-89.

ry formuluje majster Raro. Táto vôbec najdlhšia Schumannova recenzia stojí teda pri zrode mýtu o Hummelovi ako „klasicistickom“ skladateľovi – na tomto mieste však treba ihneď poznamenať, že termín „klasicistický“ tu nemôžeme ponímať v tom zmysle, v akom sa jeho používanie etablovalo u nás zásluhou terminologického vyjasnenia Pavla Poláka v práci *Hudobnoestetické náhľady v 18. storočí. Od baroka ku klasicizmu*, ktorý na margo pojmovej nejednoznačnosti v nemeckej rečovej oblasti a nemeckej hudobnej vede poznamenáva:

„Napri. v nemčine, kde sa v hudobnej terminológii vo všeobecnosti používa slovo *Klassik* tak v zmysle našej klasiky, ako aj v zmysle klasicizmu, existuje aj výraz *Klassizismus*, je však skoro výlučne platný vo výtvarnom umení, kde ho všeobecne používajú v zmysle nášho klasicizmu [...], kým v hudbe sa tento termín zatiaľ veľmi málo zaužíval (podobne aj v literatúre). V tomto zmysle ho používajú iba niektorí muzikológovia, zato však, aby chaos bol úplný, aj nemecká hudobná teória pozná výrazy *Klassizismus*, *klassizistisch*, čo však značí niečo úplne iné. V aplikácii na hudbu [...] je to degradujúci, znehodnocujúci, pejoratívny pojem, ktorým sa charakterizujú hladké, plytké, nepôvodné, formalistické diela, tvorené v zastaralom, prekonanom slohu, ktorý napodobňujú bez ohľadu na to, o akú epochu ide (*Klassizistischer Romantismus* alebo dokonca *Romantischer Klassizismus*).“⁴⁰

Práve v tomto zmysle poukazujú Laurenz Lütteken a Anselm Gerhard v úvode k zborníku z medzinárodného kolokvia *Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar*, ktoré sa uskutočnilo roku 2000 v Düsseldorfe, na to, že Schumannova recenzia dala rozhodujúci podnet k tomu, že Hummelova pozícia ako „klasicistického“ skladateľa sa začala reflektovať ako problematická, pričom súčasne „odhliadnuc od nezmyselného sporu o klasicizme a klasicite sa v Schumannových pochybnostiach zdá byť predznamenáný ďalší osud hudobníka Hummela.“⁴¹

Spomedzi generácie „raných romantikov“, ktorí Hummela uctievali, bol Schumannov vzťah k Hummelovi určite najkomplikovanejší. Ako vyplýva zo Schumannovej korešpondencie s jeho blízkymi, predovšetkým matkou, počas štúdií v Lipsku u Friedricha Wiecka sa dvadsaťročný Schumann roku 1830 rozhodol odísť do Weimaru a pokračovať v štúdiu u Hummela, ktorého *Sonáta fis mol* op. 81 a *Koncert pre klavír a orchester a mol* op. 85 patrili k ťažiskovej súčasti jeho repertoáru. Okrem toho sa Schumann dôkladne zaoberal Hummelovou klavírnou školou, ktorú si zaobstaral krátko po jej vydaní roku 1829.⁴² Naštudovaniu Hummelových etúd a cvičení následne venoval celé týždne; Hummelova klavírna škola mala rozhodujúci význam pre Schumannovo pianistické vzdelanie.⁴³

⁴⁰ POLÁK, Pavol: *Hudobnoestetické náhľady v 18. storočí. Od baroka ku klasicizmu*. Bratislava : VEDA 1974, s. 23. Pokiaľ Polák upozorňuje na to, že žiaden významný súdobý nemecký slovník sa objasneniu termínu *Klassizismus* nevenuje, zahŕňa aktuálne vydanie MGG naozaj vyčerpávajúcu definíciu; pozri STEPHAN, Rudolf: *Klassizismus* [heslo]. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, Bd. 5, ed. Ludwig Finscher. Kassel : Bärenreiter Verlag, 1996, stĺpec 241-256.

⁴¹ LÜTTEKEN, Laurenz – GERHARD, Anselm: Vorwort. In: GERHARD – LÜTTEKEN (ed.), Ref. 12, s. VII - XIII.

⁴² HUMMEL, Ref. 20.

⁴³ WENDT, Ref. 13, s. 125.

Po tom, ako Hummel na Schumannov veľmi zdvorilý a rozsiahly list z augusta 1831 neodpovedal,⁴⁴ odhodlal sa Schumann k napísaniu ďalšieho listu, ku ktorému tento raz priložil aj partitúru svojho op. 1 – *Variácií na tému Abegg* a op. 2 – *Pappilons*. Hummel odpovedal 24. marca 1832:

„Veľavážený pane,

dávnejšie by som rád odpovedal na Váš cenný list, už dlhší čas som však taký zavalený najrozmanitejšími objednávkami, že to pre mňa bolo celkom nemožné. Dve diela, ktoré ste mi poslali, som si pozorne preštudoval a pritom sa veľmi potešil Vašej usilovnej činnosti; nanajvýš by som k tomu poznamenal, že miestami nasledujú za sebou príliš časté harmonické zmeny, na základe čoho poslucháč trochu stráca prehľad; taktiež sa zdá, že sa často príliš oddávate originalite, pod čím rozumiem niečo bizarné; neželal by som si, aby ste si túto zvyklosť osvojili ako súčasť štýlu, nakoľko by to bolo na škodu krásy, zreteľnosti a jednoty kompozície inak sa riadiacej správnymi pravidlami. Hudba je prostriedkom, ktorý vhodne účinkuje skôr na cit než rozum. – Pokračujte takto usilovne a pokojne ďalej a nepochybujem, že dokonale dosiahnete Váš cieľ. –

Žíte spokojne a buďte si istý mojou veľkou úctou.⁴⁵

To bolo, samozrejme, zdvorilé, ale rozhodné odmietnutie Schumannovej žiadosti študovať u Hummela, čo Schumanna ranilo do takej miery, že svojim príbuzným a – ako vyplýva z jeho intímneho denníka – dokonca sám sebe (!) začal nahovárať, že s Hummelom, ktorý má vynikajúci názor na jeho tvorbu, pravidelne korešponduje.⁴⁶

Je dôležité uvedomiť si, že tieto udalosti predchádzali Schumannovej recenzii Hummelových etúd z roku 1834. Je totiž zjavné, že Schumannova kritika Hummela bola z jeho strany motivovaná osobne; ako mladý začínajúci umelec si však Schumann zrejme nemohol dovoliť vysloviť otvorene pochybnosti o skladateľovi, ktorý bol v tom čase uznávanou autoritou.⁴⁷ To bol zjavne aj dôvod, že sa svoje názory rozhodol tlmočiť prostredníctvom trojice Eusebius, Florestan a Raro, ktorí podľa Marka Krolla reprezentujú Schumannovo alter ego v podobe „pedantného duchovného“ (Eusebius), „ohnivého virtuóza“, ktorým je azda Schumann samotný (Florestan) a príkladného majstra Rara (pravdepodobne Wieck).⁴⁸

Vidieť v tejto Schumannovej recenzii predzvesť jeho duševnej choroby by bolo azda prehnané; recenzia v každom prípade odráža rozporuplnosť Schumannových pocitov, ktorú nepokryte vyjadril v liste Antonovi Theodorovi Töpkenovi z 18. augusta 1834:

„Len sa na tie etudy pozrite, a nikde sa nezaprie ruka majstra, ale ani starecká slabosť.“⁴⁹

Keď sa Schumann s odstupom dvoch a viacerých rokov v rámci recenzií pre *Neue Zeitschrift für Musik* niekoľkokrát vyjadril kriticky na Hummelovu adresu, patrilo už

⁴⁴ WENDT, Ref. 13, s. 132-133.

⁴⁵ WENDT, Ref. 13, s. 136.

⁴⁶ WENDT, Ref. 13, s. 136-137.

⁴⁷ WENDT, Ref. 13, s. 141.

⁴⁸ KROLL, Ref. 8, s. 276.

⁴⁹ „Sehen Sie die Studien nur an und Sie werden die Meisterhand nirgends verkennen, aber auch die Altersschwäche nicht,“ cit. podľa: WENDT, Ref. 13, s. 141.

k uznávaným autoritám na poli hudobného umenia. Porovnávanie Hummela s Mozartom (ktorý Hummela v rokoch 1786 – 1788 nielen zdarma vyučoval, ale ho dokonca aj nechal bývať vo svojej domácnosti), z ktorého Hummel vychádza zásadne ako epigón, sa v Schumannových recenziách stalo akýmsi „toposom.“⁵⁰

Hummelov skladateľský vplyv na Schumanna je obzvlášť výrazný predovšetkým v *Toccate* op. 7, azda najvirtuóznnejšej skladbe v Schumannovej tvorbe a jednom z technicky najnáročnejších diel v klavírnej literatúre 19. storočia vôbec.⁵¹

Hummel a Liszt

Počiatočný bod resp. prvý „priesečník“ medzi životnými dráhami Liszta a Hummela sa datuje do časového rozmedzia 1805 – 1808, t. j. do obdobia, kedy Liszt ešte ani neuzrel svetlo sveta a kedy jeho otec Adam pôsobil v Eisenstadte na dvore kniežata Mikuláša Esterházyho. Hoci tu bol oficiálne angažovaný vo funkcii „úradného zapisovateľa“, bol súčasne nadšeným amatérom a violončelistom v orchestri, na čele ktorého vo funkcii „kapelmajstra“ v rokoch 1804 – 1811 stál Johann Nepomuk Hummel. Adam Liszt bol aj zdatným klaviristom, ktorý si trúfal interpretovať dokonca Hummelove klavírne koncerty. Hre na klavíri spočiatku vyučoval svojho syna sám; keď však zistil, že Franzov talent ďaleko presahuje jeho schopnosti, obrátil sa roku 1820 na Mikuláša Esterházyho so žiadosťou o preloženie do „mesta hudby“ Viedne, aby svojmu synovi umožnil nadobudnúť adekvátne vzdelanie. Pri uvažovaní o výbere učiteľa bol Hummel kandidátom číslo jeden: ako jeden z najslávnejších a najvplyvnejších, ale súčasne aj najdrahších učiteľov klavírnej hry. V lisztovskej literatúre dlho tradovaný mýtus o tom, že Hummel Adama Liszta odmietol len preto, že jeho nároky na honorár boli privysoké, však najnovšie výskumy popierajú (Hummelov list adresovaný Adamovi Lisztovi z roku 1821). Podstatne dôležitejším faktorom bolo, že vyučovanie by nebolo bývalo mohlo prebiehať vo Viedni, ale vo Weimare.⁵²

Výučbu mladého Franza zveril Adam Liszt roku 1822 Carlovi Czernemu, u ktorého Liszt študoval zdarma počas štrnástich mesiacov; Hummelove skladby patrili k zásadným pilierom Lisztovho repertoáru. Svoj koncertný debut vo Viedni uviedol jedenásťročný Liszt 22. decembra 1822 Hummelovým *Koncertom pre klavír a orchester a mol* op. 85; 13. apríla 1823 sa predstavil ako sólista v *Koncerte h mol* op. 89. Na tento koncert sa Liszt s odstupom päťdesiatich rokov rozpomínal ako na začiatok svojej koncertnej kariéry a tvrdil, že po jeho skončení mu Beethoven vtisol posvätný bozk na čelo, čo sa však podľa výsledkov najnovších výskumov javí byť mystifikáciou; Beethoven bol na tento koncert síce pozvaný, je však takmer isté, že sa ho nezúčastnil.⁵³

Aj v rámci svojho parížskeho debutu roku 1824 sa Liszt predstavil ako sólista v Hummelovom op. 89; tieto a ďalšie Hummelove skladby sa v programoch Lisztov-

⁵⁰ Vid' WENDT, Ref. 13, s. 129 a KROLL, Ref. 8, s. 287.

⁵¹ Vid' WENDT, Ref. 13, s. 144-155 a KROLL, Ref. 8, s. 288-289.

⁵² KROLL, Ref. 8, s. 304 a WINKLER, Gerhard: Johann Nepomuk Hummel und Franz Liszt. Musikgeschichtliche Überlegungen zu einer vielfältigen Beziehung. In: ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.), Ref. 7, s. 145.

⁵³ WINKLER, Ref. 52, s. 146.

vých koncertov na začiatku jeho koncertnej kariéry objavovali často a pravidelne. Či sa v tomto období obaja virtuózi a skladatelia spoznali osobne, nevieme; príležitosť na osobné stretnutie v každom prípade mali roku 1825, kedy obaja koncertovali v Paríži. Okrem toho Liszt so svojim otcom v tomto období niekoľkokrát navštívili koncerty v salóne Sebastiana Ěrarda, ktoré však na Adama Liszta neurobili veľký dojem: podľa jeho spomienok návštevnosť bola slabá a Hummelove improvizácie „suché.“⁵⁴ V rámci svojho londýnskeho debutu roku 1827 sa Liszt opäť predstavil ako interpret Hummelovho klavírneho koncertu (o ktorý koncert konkrétne išlo, nevieme). Zaujímavé však je, že v tej istej koncertnej sezóne Filharmonickéj spoločnosti s Hummelovým koncertom debutoval aj žiak Ferdinanda Riesa, istý „L. Schlesinger“ – ako sa ukazuje, „obstáť“ ako sólista niektorého z Hummelových klavírných koncertov bolo pre debutujúcich klaviristov v tomto období asi rovnakým „skúšobným kameňom,“ akým pre vtedajšie primadony znamenalo predstaviť sa ako Margaréta v Gounodovom *Faustovi*.⁵⁵

Lisztov „hummelovský repertoár“ sa však neobmedzoval len na klavírne koncerty. Jeho najobľúbenejším dielom z oblasti Hummelovej komornej hudby bolo *Septeto* op. 74, ktoré koncertne interpretoval dokonca len niekoľko dní po jeho vydaní 7. apríla 1828. O tejto skladbe, ktorá patrila medzi Lisztove „exkluzívne čísla“, sa vyjadril:

„Logické napredovanie tohto diela, majestátnosť jeho štýlu, jasnosť a plasticnosť jeho ideí uľahčujú jeho pochopenie. Okrem toho pasáže, ktoré uzatvárajú jednotlivé časti, sa nikdy nemíňajú účinkom.“⁵⁶

Zaujímavá je aj správa Adamiho o spôsobe Lisztovej interpretácie tohto diela:

„Hummelovo nádherné Septeto, odkedy ho Majster napísal, dosiaľ azda nikto neinterpretoval tak geniálne a s takým prenikavým účinkom. Objavili sa efekty, na ktoré autor samotný iste ani nepomyslel, a to nie na základe pridania niečoho nového, ale jednoducho na základe vynájdenia, alebo lepšie povedané na základe vycítienia skrytých krás. Pri všetkej genialite poňatia v žiadnom prípade nedošlo k ujme vernosti hudobnému dielu, a tak to aj v hudbe má byť, rovnako ako v divadelnom umení: *Interpret je pánom a súčasne sluhom básnika!*“⁵⁷

Obdiv voči Hummelovmu dielu Liszt vyjadril napokon aj tým, že Hummelovo septeto (vychádzajúc z jeho verzie v podobe klavírneho kvinteta, ktoré, ako bolo uvedené vyššie, inšpirovalo Schuberta k napísaniu *Pstruhového kvinteta*) aranžoval – pravdepodobne v štyridsiatych rokoch 19. storočia – pre klavír štvorročne a sólový klavír.⁵⁸

Súčasťou Lisztovho repertoáru boli, samozrejme, aj početné Hummelove skladby pre sólový klavír; pričom favorizovaným dielom bola *Fantázia Es dur* op. 18. Toto dielo, ktoré Hummel skomponoval ako dvadsaťpäťročný roku 1805, bolo všeobecne

⁵⁴ KROLL, Ref. 8, s. 298.

⁵⁵ KROLL, Ref. 8, s. 298.

⁵⁶ KROLL, Ref. 8, s. 467.

⁵⁷ KROLL, Ref. 8, s. 467.

⁵⁸ KROLL, Ref. 8, s. 300.

veľmi populárne u generácie „raných romantikov“. Skladba je mimoriadne originálna predovšetkým z hľadiska koncepcie hudobnej formy. Podľa Arnfrieda Edlera⁵⁹

„je táto fantázia veľmi blízka sonáte a Hummel zohral so svojou Fantáziou op. 18 vo vývoji tohto hudobného druhu úlohu, ktorú doterajší výskum takmer vôbec nezaznamenal, hoci [...] existuje dostatočné množstvo odkazov v prameňoch z 19. storočia.“⁶⁰

Liszt toto Hummelovo dielo v recenzii Thalbergovej fantázie op. 22 z roku 1837 kladie na roveň Schubertovej *Fantázii Pútnik* a na oboch vyzdvihuje „pekné rozvíjanie“ a „zručne vypracované pokračovania tém“.⁶¹ Hummel v tejto skladbe prináša nielen koncept zlúčenia sonátovej formy a fantázie, resp. pokus o organické a syntetické prepojenie viacerých princípov hudobnej formy (ktorý nachádzame aj v Beethovenových neskorých sonátach!), ale aj koncept zlúčenia sonátovej časti a sonátového cyklu. Edler k tomu poznamenáva:

„... že by Schubert svoju *Fantáziu Pútnik* napísal bez znalosti tohto diela [t. j. Hummelovej *Fantázie op. 18*, p. a.], je takmer nepredstaviteľné, a Lisztov názor na jeho hodnotu [...] dokazuje, že si priekopníci Double-function-form tento pôvod uvedomovali.“⁶²

Vynález tohto princípu, ktorý sa zvykne označovať aj ako princíp „mnohočastovosti v jednočastovosti“, sa všeobecne pripisuje Schubertovi a Lisztovi (*Sonáta h mol*).

Gerhard Winkler pri hľadaní styčných bodov medzi Hummelom a Lisztom vyslovuje niekoľko pozoruhodných myšlienok: napriek geografickej blízkosti „fenomén Liszt“ nie je bezprostredne nasledujúcim článkom v línii tzv. „viedenského klasicizmu“, ale pokračovateľom skôr postrannej línie „viedenskej klavírnej školy“, exemplárne stelesnenej menami Hummel a Czerny. Ako jeden z generácie skladateľov narodených okolo roku 1810 sa Liszt dlho nedokázal vymaniť zo špecifického „klavírneho ústrania“, a tak v podstate zostal „outsiderom“ (Außenseiter) v dejinách „nemeckého hudobného umenia“. Hummel sa podľa Winklera ako prvý „odklonil“ od tradície rakúsko-nemeckej hudby, nie však ako čirý epigón vrcholných predstaviteľov klasicizmu alebo „Kleinmeister“, ale ako tvorca, ktorý dokázal zo svojej jedinečnej situácie vyťažiť a vytvoriť si nové možnosti uplatnenia, predovšetkým na poli virtuózneho klavírnej literatúry. Tradíciu brilantnej viedenskej klavírnej školy Hummel na základe svojej koncertnej činnosti rozšíril po celej Európe. Hummela je tak možné považovať za spájajúci článok, „missing link“ medzi Mozartom a Chopinom, ktorý obišiel Beethovena a hlavnú líniu nemecko-rakúskej hudobnej tradície. Súčasne existuje medzi Mozartom, Hummelom a Lisztom analógia v tom, že všetci títo skladatelia ako „cestujúci virtuózi“ v ranom detstve v sprievode svojich otcov precestovali celú Európu; v tomto ohľade tak Hummel predstavuje „missing link“ medzi Mozartom a Lisztom.⁶³

⁵⁹ KROLL, Ref. 8, s. 468.

⁶⁰ EDLER, Arnfried: Charakterstück, Variation, Etüde und Fantasie im Klavierwerk Hummels. In: GERHARD – LÜTTEKEN (ed.), Ref. 12, s. 45.

⁶¹ EDLER, Ref. 60, s. 45.

⁶² EDLER, Ref. 60, s. 52.

⁶³ WINKLER, Ref. 52, s. 145.

Repertoár „cestujúcich virtuózov“ bol špecifický: významnou súčasťou Hummelových koncertných produkcií boli virtuózne klavírne aranžmány, transkripcie, potpourri, variácie na známe témy iných skladateľov a pod. Táto súčasť Hummelovej tvorby, za čias jeho života veľmi populárna, vo svetle romantickej hudobnej estetiky s jej kultom génia a originality však zatlačená do úzadia, sa v ostatných rokoch čoraz častejšie objavuje na koncertných pódioch a stáva sa aj predmetom záujmu odbornej reflexie, nakoľko ide o aktuálny komplex problematiky intertextuality (zámerného vzťahu medzi hudobnými skladbami rozmanitých autorov). Aj v tomto smere nachádzame súvislosť medzi oboma skladateľmi, ktorí aranžovali pre komorné zoskupenia, príp. sólový klavír Mozartove klavírne koncerty a Mozartove a Beethove-nove symfónie.⁶⁴

Venujme napokon pozornosť štýlovým paralelám a odlišnostiam klavírnej tvorby Hummela a Liszta. Ako vyplýva z vyššie uvedených faktov, Hummelove klavírne diela zohrávali na počiatku Lisztovej dráhy klavírneho virtuóza významnú úlohu a patrili k jeho ťažiskovému repertoáru. A predsa predstavujú Hummel a Liszt podľa Krolla dve „pianistické univerzá“. V druhej a tretej dekáde 19. storočia došlo v oblasti klavírneho umenia k zásadným zmenám, ktoré súviseli s dominantným presadením sa „symfonického ideálu“ v 19. storočí. V tejto situácii sa klavír prestáva chápať len ako sólový, príp. komorný nástroj a stáva sa nástrojom, ktorý je schopný vyjadriť dynamickú intenzitu a farebnosť symfonického orchestra. Liszt bol vedúcim reprezentantom týchto tendencií, pričom maximálne zúročil technické zdokonalenia a nové možnosti a dispozície klavírov svojej doby, umožňujúcich, napríklad, využitie nových pedálových techník, dosiahnutie mohutnejšieho zvuku, docielenie ďaleko širšej a bohatšej škály dynamických a farebných nuansí a pod.; do procesu hry už nestačilo zapájať len prsty, dlane a ramená, ale celé telo.⁶⁵

Ako dokumentuje Hummelova klavírna škola *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* z roku 1828, Hummel v zásade zotrval na haydnovsko-mozartovských štýlových pozíciách. „Klasickosť“ Hummelovej didaktiky je podľa Winklera založená na tom, že vychádza z predstavy pianistických figúr ako určitých vzorcov, „patterns“.⁶⁶ Tie sú špecificky klavírne, resp. inšpirované tzv. „taktílnou invenciou“ vznikajúcou pri dotyku interpreta alebo skladateľa s klávesmi, ktorú si interpret ukladá do pamäti ani nie tak na základe porozumenia štruktúrnym zákonitostiam, ale predovšetkým „mnemotechnicky“ (viď charakteristiku štýlu Hummelových klavírnych skladieb ako „pravorukej“ hudby, SACHS, Ref. 2).

Vývinové trendy, ktoré sa presadili od tridsiatych rokov 19. storočia, už Hummel nezachytil: ide predovšetkým o tzv. „trojručnú techniku“ („Dreihandtechnik“, resp. „three handed effect“): t. j. spôsob hry, pri ktorom klavirista simuluje akoby existenciu „tretej ruky“ a pri ktorom obraz notového zápisu plne nekorešponduje s reálne počuteľným výsledkom. Za „vynálezcu“ tejto techniky sa považuje Thalberg (mimochodom roku 1837, kedy zomrel Hummel); Liszt ju však zdokonalil a systematicky zabudoval

⁶⁴ WINKLER, Ref. 52, s. 148.

⁶⁵ KROLL, Ref. 8, s. 301.

⁶⁶ WINKLER, Ref. 52, s. 149.

do štýlu svojich klavírnych skladieb; jeho transkripcie Schubertových piesní by bez osvojenia tejto techniky boli úplne nemysliteľné.⁶⁷

Napriek tomu boli Hummelove klavírne skladby pre Liszta významným „odrazovým mostíkom“ pri vytváraní jeho osobitého štýlu: hlavne pokiaľ ide o uplatnenie ornamentácie, nástrojových koloratúr a brilantných pasáží s množstvom krátkych notových hodnôt.⁶⁸

Liszt, ktorý sa spolu s Paganinim v rokoch 1830 – 1840 stal jedným z čelných reprezentantov novodobého „kultu virtuózov“, sa na Hummelovu adresu vyjadroval vždy pozitívne a s obdivom. Roku 1839 navštívil Hummelov rodný dom v Bratislave a využil možnosť zahrať si na jeho obľúbenom klavíri značky Erard a roku 1881 pri príležitosti iniciovania výstavby pamätníka na Hummelovu počesť v Bratislave spolu so svojim študentom Aladárom Juhászom 3. apríla 1881 interpretoval o. i. Hummelovu *Sonátu As dur pre klavír štvorročne op. 92*.⁶⁹

Záver

Ak si Beethoven, Chopin, Schubert, Schumann a Liszt Hummelovu tvorbu vysoko cenili a čerpali z nej mnohé inšpirácie, natíska sa otázka: prečo nastávajúce generácie na Hummela a jeho prínos zabudli? Prečo Hummelove diela, za čias jeho života nesmierne populárne, na niekoľko desaťročí takmer vymizli z repertoáru?

V prvom rade Hummel komponoval pre nástroje, ktoré sa odlišovali od našich dnešných klavírov. Mechanika moderného, resp. „romantického“ klavíra je výsledkom zdokonalenia nástrojov s tzv. anglickou mechanikou, ktoré sa v priebehu 19. storočia postupne presadili oproti nástrojom s viedenskou mechanikou. Hummel uprednostňoval nástroje s viedenskou mechanikou, ktorých charakteristické zvukové vlastnosti lešie zodpovedali, resp. vyhovovali estetike brilantného štýlu. Zvukový výsledok sa vyznačoval perlivou brilanciou rýchlych pasáží, jadrnosťou, zreteľnosťou a eleganciou. Ľahší chod mechaniky, menší odpor klávesov a možnosť rýchlej repetície toho istého tónu teda úzko súvisia so štýlom Hummelových klavírnych skladieb a jeho záľubou v bohato zdobených melódiách, brilantných pasážach a figuráciách. Hra na nástrojoch s viedenskou mechanikou si od klaviristu vyžaduje špecifickú techniku: úder na klávesy má byť kratší a ľahší, príbuzný dnešnému *staccato*. Klaviatúra kladie menší odpor než naše dnešné klavíry, takže interpret nemusí vyvíjať taký tlak ako pri hre na nástrojoch s anglickou mechanikou; pedál sa využíval len sporadicky a jeho možnosti boli, prirodzene, neporovnateľné s tým, aké zvukové a výrazové nuansy možno dosiahnuť s pomocou rozmanitých pedálových techník pri hre na dnešných nástrojoch.

Nástroje s anglickou mechanikou sa vyznačujú dlhším, prenikavejším a plnokrvnejším tónom. Klávesy je nutné stláčať hlbšie a s väčšou váhou. Nástroje s anglickou mechanikou významne napomohli rozvoj „romantického“ štýlu, ku ktorého charakteristickým znakom patria širokodyché melodické oblúky sprevádzané veľkorysými akordickými rozkladmi. Tieto nástroje poskytovali aj širšiu škálu dynamickej dife-

⁶⁷ WINKLER, Ref. 52, s. 149.

⁶⁸ KROLL, Ref. 8, s. 301.

⁶⁹ KROLL, Ref. 8, 302.

renciácie, samozrejme, aj vďaka možnostiam, ktoré prinieslo technické zdokonalenie pedálu a rozvoj rozmanitých pedálových techník, ktoré ho sprevádzali. Vývoj predovšetkým Chopinovho a Lisztovho hudobného jazyka bol s týmito novými vymoženosťami nerozlučne spätý; odlišný bol len estetický ideál oboch skladateľov: pokiaľ Chopinovi išlo predovšetkým o docielenie vokálnych efektov, Liszta fascinovala skôr možnosť dosiahnuť takmer symfonickú zvukovosť.

Ďalším faktorom, ktorý sa negatívne odrazil na reputácii Hummelovej hudby, je jeho nešťastná pozícia skladateľa „na rozhraní“, ktorého štýl už nie je „klasický“ resp. „klasicistický“, ale ešte ani romantický, je teda anachronický, eklektický, neosobitý. Pri zrode tohto mýtu stál Robert Schumann.

„Comeback“ Hummelovej hudby do bežného koncertného repertoáru, ktorého sme svedkami v období ostatných zhruba troch desaťročí, sprevádzajú prekvapujúce odhalenia: totiž že mnohé nové resp. originálne momenty, ktoré sa doteraz pripisovali Beethovenovi, Chopinovi, Schumannovi, Schubertovi a Lisztovi, nachádzame už v Hummelových vrcholných opusoch. Ide napríklad o originálnu ornamentiku a figurácie, inovatívne harmonické postupy a koncepčné paralely. Faktické dôkazy a argumenty prinášajú rozmanité štúdie predovšetkým zahraničných autorov založené na porovnávacích analýzach; niekoľko desiatok príkladov zahŕňa monografia Marka Krolla z roku 2007.

Ako sa ukazuje, pre budúcu reflexiu Hummelovej tvorby a pri vymedzení špecifik Hummelovho štýlu bude potrebné diferencovať medzi „mainstreamovou“ líniou a Hummelovými vrcholnými opusmi s neobyčajným vyžarovaním do budúcnosti. Tie si zasluhujú špeciálnu pozornosť, nakoľko patria nielen medzi vrcholné opusy v Hummelovej tvorbe, ale aj európskej hudobnej literatúre vôbec.

SUMMARY

THE IMPORTANCE OF JOHANN NEPOMUK HUMMEL FOR THE GENESIS OF THE STYLE OF 'ROMANTIC' MUSIC

The author's aim is to draw attention to specific stylistic features of the work of an important composer and native of Bratislava, Johann Nepomuk Hummel. She points to the hesitancy of opinion among authors of entries in the latest editions of the lexica (MGG, Grove Dictionary), and also among Slovak authors reflecting on the style and significance of Hummel's work (Igor Berger, Ján Albrecht): a certain anachronism is attributed to Hummel, or an excessively one-sided focus on virtuosity and brilliance. Hummel's work is distinguished by unevenness in quality, i.e. along with many compositions corresponding to the standard level of contemporary musical thinking where virtuoso piano-playing is dominant, Hummel also composed a number of works whose innovatory quality and originality take them beyond this quantitatively dominant 'mainstream' stylistic line. These include above all the *Fantasia in E flat Major* op. 18 (1805), the piano concertos in A Minor op. 85 (1816) and H Minor op. 89 (1819), *Sonata for Piano in F sharp Minor* op. 81 (1819), *Septet in D Minor* op. 74 for piano, flute, oboe, horn, viola, cello and double bass. These compositions introduce numerous original style elements and impulses, shown in his inventiveness in harmony and texture, as also in the form and weight of content of his musical statement. The author draws attention to the manner in which Hummel influenced Beethoven, Chopin, Schumann, Schubert and Liszt. She points to the essential need to differentiate between the 'mainstream' line of Hummel's work and those compositions which are supreme opuses not only in Hummel's own work but in European musical literature as a whole.

NEVE GILA – NOVÁ VRSTVA RÓMSKÝCH PIESNÍ NA SLOVENSKU

JANA BELIŠOVÁ

Mgr. Jana Belišová, PhD., Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava;
e-mail: vasolibe@gmail.com

ABSTRACT

In the song repertoire of the Roma in Slovakia, alongside the older layer (*phurikane gila*) there is a distinctly new layer of songs (*neve gila*). This is composed of songs of heterogeneous genre origin, influenced by popular music and also by the older layer of Romani songs. A feature common to all of them is their brief life-span in the active repertoire. The new layer of Romani songs may be assigned to the group of transitory songs and to the group of new songs. An accompanying phenomenon of these songs is the emergence of modern musical ensembles, using electrical instruments and composed almost exclusively of men.

Key words: the Roma, song repertoire, new layer, changes

Najdôležitejším zdrojom informácií k rómskym piesňam novej vrstvy bol terénny výskum, ktorý som uskutočnila v rokoch 1988 – 2009 približne v 80 rómskych lokalitách medzi slovenskými Rómami¹ na východnom a strednom Slovensku. Vo väčšine prípadov išlo o segregované rómske osady v blízkosti vidieckych sídel; najmenej sú zastúpené mestské rómske komunity. Výber izolovaných vidieckych komunít bol zámerný, pretože moje doterajšie skúsenosti poukazujú na živší hudobný prejav v týchto komunitách a na väčší aktívny (manifestný) aj pasívny piesňový repertoár. V niektorých osadách som uskutočňovala opakovaný výskum v priebehu niekoľkých rokov.

¹ Na Slovensku rozlišujeme tri hlavné skupiny Rómov, odlišné jazykovo: 1. *Servika Roma* / slovenskí Rómovia, 2. *Ungrika Roma* / maďarskí Rómovia, 3. *Vlachika Roma* / olašskí Rómovia. Najpočetnejšie je zastúpená skupina *Servika Roma*, čiže slovenskí Rómovia. Olašskí Rómovia nazývajú prvé dve skupiny Rómov *Rumungri*.

Klasifikácia repertoáru a nová vrstva rómskych piesní

V odbornej literatúre klasifikačno-typologické triedenie rómskeho piesňového repertoáru často vychádza z terminológie Rómov a rozlišovania piesní z ich pohľadu.² Detailnejšie členenie rómskeho piesňového repertoáru, ktoré berie do úvahy odlišnosti medzi skupinami usadených (slovenských) a olašských Rómov, uvádza česká romistka Milena Hübschmannová:³

Piesne olašských Rómov:

1. *loke džilja* (pomalé, ťahavé piesne);
2. *khelimaske džilja* (tanečné piesne).

Piesne slovenských Rómov:

1. *neve / moderna gila* (nové, moderné piesne);
2. *phurikane gila* (starodávne piesne):
 - *halgató* (ťahavé piesne na počúvanie);
 - *čardaša* (tanečné piesne).

Rozdelenie rómskych piesní podľa obsahu:

1. *žalosna / čorikane gila* (žalostné piesne o biede);
2. *hareštanska gila* (piesne o väzení);
3. *gila pal e daj* (piesne o matke).

Pri klasifikácii piesňového repertoáru slovenských Rómov sme rešpektovali prvky klasifikácií uvádzaných v odbornej literatúre, ale aj rozdelenie a pomenovanie piesní samotnými Rómami. Na tomto základe sme rozdelili rómske piesne do dvoch skupín a podskupín, pričom termíny uvádzané kurzívou používajú Rómovia:

I. Stará vrstva piesňového repertoáru (*phurikane gila*):

1. pomalé piesne (*halgató*);
2. tanečné piesne (*čardaša*).

II. Nová vrstva piesňového repertoáru (*neve gila*):

1. prechodné piesne;
2. nové piesne.

Dosiaľ sa venovala väčšia pozornosť piesňam starej vrstvy. Súvisela so záujmom o dokumentáciu piesňového repertoáru, ktorý z prostredia rómskych osád ustupuje, prípadne celkom zaniká.⁴ Piesne novej vrstvy zatiaľ neboli predmetom podrobnejšieho spracovania.

² HÜBSCHMANNOVÁ, Milena: Valaštan, Bohuslav: Cigánske spevy a tance. In: *Romano džaniben*, roč. 3, 1994. HÜBSCHMANNOVÁ, Milena: Slovesná tvorba slovenských Romů. In: *Slovenský národopis*, roč. 36, 1988, č. 1, s. 80-83.

³ Recenzia na Valaštanovu piesňovú zbierku. Pozri: HÜBSCHMANNOVÁ, Milena: Ref. 2, 1994.

⁴ BELIŠOVÁ, Jana: Rómske piesne z východného Slovenska. In: *Slovenská hudba*, roč. 26, č. 3, s. 253-290. BELIŠOVÁ, Jana: *Phurikane gila. / Starodávne rómske piesne. Zborník piesní*. Bratislava : Žudro, 2002.

Materiál, z ktorého som vychádzala pri charakteristike piesní novej vrstvy (*neve gíla*), tvorí spolu 901 nahrávok piesňového repertoáru. Pod nahrávkou rozumiem aj opakované zaznamenanie tej istej piesne, resp. jej variantu (pozri Tabuľku).

Tabuľka: Prehľad terénnej dokumentácie rómskych piesní novej vrstvy *neve gíla*.

Obdobie	Výskum / Projekt	Oblasť	neve gíla
1988		okolie Prešova	77
1994–1996		okolie Prešova	96
2001–2002	Phurikane gíla 1 – Starodávne rómske žalostné piesne	okolie Prešova, Bardejova, Spiš, Zemplín	190
2004–2005	Phurikane gíla 2 – Starodávne tanečné rómske piesne	Spiš, okolie Detvy, Kokavy, Levíc	125
2009	Neve gíla – Nová vrstva rómskych piesní	okolie Prešova, Bardejova, Spiš, okolie Zvolena, Levíc	413
1988–2009			901

Údaje, ktoré poskytuje tabuľka, nepodávajú verný obraz frekvencie výskytu piesní *neve gíla* v rómskom prostredí, a to z niekoľkých dôvodov. Väčšina z týchto piesní sa nahrávala v rámci niekoľkých, tematicky odlišných projektov a podľa toho boli speváci vyzývaní k spievaniu istých typov piesní. V rokoch 2001 – 2002 a 2004 – 2005 boli tieto piesne dokumentované skôr náhodne v rámci výskumných projektov „Phurikane gíla 1“ a „Phurikane gíla 2“, zameraných na zachytenie starej vrstvy rómskych piesní. V rámci posledného výskumného projektu „Neve gíla“ z roku 2009, ktorý mapoval už novšie vrstvy rómskych piesní, tzv. prechodné a nové piesne, sa podarilo zdokumentovať najväčší počet týchto piesní – spolu 413 záznamov. Prekvapujúce je, že aj počas výskumov orientovaných na starú vrstvu rómskych piesní sa nahralo pomerne veľa piesní *neve gíla*. To svedčí o ich mimoriadnej obľúbenosti v rómskom prostredí. Keďže ide v súčasnosti o najživšiu zložku rómskeho repertoáru, tieto piesne sa neustále vytvárajú, obmieňajú, rýchlo sa šíria, Rómovia sa ich rýchlo učia a posúvajú ich ďalej jednak ústnym prenosom, jednak na CD nosičoch. Vplyv populárnej hudby na tradičnú rómsku tvorbu smerom do súčasnosti narastá. Po analýze a klasifikácii zaznamenaného materiálu, po identifikovaní a priradení variantov jednotlivých piesní sa vytvoril korpus v rozsahu 480 piesní, ktoré patria do rómskeho repertoáru novej vrstvy *neve gíla*.

Rómska hudba je veľmi premenlivá, ľahko do seba absorbuje vplyvy z okolia. V súčasnosti je týchto vplyvov veľmi veľa a sú značne rozmanité. Stará vrstva rómskych piesní je už pomerne stabilizovaná a homogénna, preto sa nové trendy tejto vrstvy piesní príliš nedotýkajú. Starú vrstvu rómskych piesní charakterizujú príznačné hudobnosťové znaky aj znaky v poetike textov – najmä určité motívy, slovné spojenia, idiómy.

Kategória nových piesní takéto vyhranené a homogénne znaky nemá. Do tejto skupiny patrí množstvo piesní pestrej žánrovej skladby. Sú to hlavne piesne, pre ktoré je typické využitie prvkov populárnej hudby a ktoré sa od piesní starej vrstvy odlišujú aj obsahom – novými, súčasnými reáliami. Ďalej sem patria tie piesne, ktoré majú kon-

krátneho autora, pričom jeho autorstvo je kolektívom uznané a kolektív tieto piesne vďaka ich výpovednej či inej hodnote prijal do svojho repertoáru. Do novej vrstvy zaraďujeme aj piesne, ktoré síce Rómovia a rómski interpreti vnímajú ako nové z hľadiska nových obsahových motívov, prípadne z hľadiska autorstva, ale po hudobnej stránke je ich bázou a inšpiračným zdrojom skôr tradičný rómsky hudobnoštylový prejav, než moderná populárna hudba.

Zjednocujúcim znakom rómskych piesní novej vrstvy je ich krátka životnosť v aktívnom, tzv. manifestnom repertoári. Tento princíp jednoduchým spôsobom vyjadril jeden z rómskych spevákov: „*Jedna generácia trvá šesť rokov.*“⁵ Chcel tým vyjadriť asi toľko, že približne každých šesť rokov sa zloženie mladých slobodných ľudí v rómskej komunite mení a s touto generačnou obmenou sa mení aj repertoár nových, moderných piesní. Mladí Rómovia v tradičných rómskych komunitách veľmi zavčas vstúpajú do partnerských vzťahov, majú deti, pričom rodinné povinnosti ich potom prirodzene vylúčia z aktívne spievajúcej skupiny mládeže. Na základe mojich skúseností z terénu je tento interval obmien azda aj kratší. V jednotlivých obdobiach existuje určitý repertoár piesní, ktoré sú natoľko populárne, že ich spievajú v rómskych komunitách po celom Slovensku. Mnohé tieto piesne však majú aj napriek svojej obľúbenosti len krátky život. O pár rokov ich už nespieva nikto a vystrieda ich súbor iných rómskych „hitov“. Osud piesní *neve gila* sa veľmi podobá osudu populárnych piesní.

Napríklad, piesne, ktoré interpreti pred dvadsiatimi rokmi označili ako moderné, sa dnes prezentujú ako veľmi staré. No nie všetky piesne majú to šťastie, aby si ich po dlhšom období rómski speváci vôbec udržali v pamäti. Na mnohé z týchto piesní si už nikto nespomenie, a to dokonca ani na priamu výzvu a pripomenutie konkrétnych piesní pri terénnej dokumentácii. V obci Žehňa a Abranovce (okr. Prešov) som mala možnosť sledovať, ako sa mení spevný repertoár v priebehu približne dvadsiatich rokov, pretože som niekoľkých spevákov za uvedené obdobie priebežne navštevovala. Roku 2009 som sa usilovala v týchto obciach nájsť piesne, ktoré interpreti prezentovali roku 1988 ako moderné. Vzala som so sebou do terénu aj záznamy piesní z roku 1988, pričom niekoľko z nich malo dokonca konkrétneho autora. Pre život týchto piesní je príznačné, že aj samotná ich autorka Erika Husárová (nar. 1970) mala problém spomenúť si na ne. Niektoré sa horko-ťažko podarilo oživiť v jej pamäti, ale niektoré už vôbec nie.⁶

Definovať a ohraničiť nové piesne je pomerne náročné, pretože buď veľmi rýchlo zanikajú, alebo sa v ponímaní interpretov menia na staré. Pri klasifikácii piesní som si preto musela pomôcť vytvorením samostatnej skupiny tzv. prechodných piesní. Do tejto prechodnej piesňovej skupiny som zaradila jednak „staršie“ nové piesne, jednak také nové piesne, ktoré priamo vychádzajú zo starej vrstvy piesní *phurikane gila*. V podskupine prechodných piesní sa teda miešajú znaky starej aj novej vrstvy rómskeho piesňového repertoáru. Rómovia túto piesňovú podskupinu sami nerozlišujú a jej vyčlenenie odráža snahu vnútorne usporiadať novú vrstvu rómskych piesní z nášho pohľadu.

⁵ Milan Gabčo (nar. 1961), výskum v Richnave (okres Gelnica), 2009.

⁶ Výskum v Abranovciach (okr. Prešov) v rokoch 1988, 1989, 1995, 2001, 2009.

Prechodné piesne

V dostupnej literatúre o rómskych piesňach sa prechodná podskupina piesní neuvádza, ale na základe materiálu z našich výskumov sa ukázalo ako dôležité túto podskupinu piesní vyčleniť. Ide o rozmanité piesne, štýlovo heterogénne, ich bližšia hudobná a textová charakteristika ostáva otvorená. Niektoré z nich na prvé počutie môžu pripomínať staré pomalé piesne *halgató*, ale na rozdiel od nich sú pomerne pravidelne rytmicko-metricky členené.⁷ Prípadne z textu piesne vyplýva, že ide o súčasnosť (napríklad téma odvodu na vojnu), ale melódia pripomína *halgató*. Alebo sú to jednoducho piesne, ktoré nepatria do skupiny *halgató*, nie sú to ani tanečné piesne *čardaša*, pričom sa v nich neprejavuje ani výrazný vplyv populárnej hudby. Podskupinu prechodnej vrstvy tvoria aj autorské novovznikajúce piesne, ktoré zámerne vychádzajú z tradičnej rómskej tvorby.

V prechodnej podskupine piesní môžeme vyčleniť tri kategórie piesní:

1. prechodné piesne na počúvanie *neohalgató* (*Sar o khamoro zadžala*, Príklad č. 1);
2. prechodné piesne do tanca *neočardaša* (*Mri dajori, mro dadoro*, Príklad č. 2);
3. piesne bližšie nešpecifikované (*Mamo mamo ma mer tu*, Príklad č. 3).

Prechodné piesne na počúvanie

Táto skupina je najmenej početná. Prednes, pomalý rytmus a čiastočne aj funkcia piesní pripomína tradičné žalostné piesne *halgató*, preto som ich označila *neohalgató*. Analýza oboch typov piesní z hudobného hľadiska však dokazuje rozdiely v metrickej stavbe. Kým staré piesne na počúvanie majú striedavé metrum, prípadne sú ametrické, prechodné piesne na počúvanie majú zreteľný metrický pôdorys, i keď parlandová interpretácia niekedy metrickú stavbu naruša.

Z tonálneho hľadiska sa v *neohalgató* piesňach využíva harmonická molová tónina. Uplatňujú sa staré cigánske durové a molové stupnice.⁸ Ich výskyt je rovnako frekvencovaný ako pri starých piesňach. Ambitus týchto nápevov je rôzny, najčastejšie je to malá nóna, septima a sexta. Typické je používanie ozdôb, nepresahuje však mieru ich používania v starých piesňach *halgató*. V rámci ozdobovania sa často využívajú prírazy a nárazy. Veľmi frekvencované sú glissandá ako kontinuálne spojenia jednotlivých tónov, čím sa melódii dodá „hojdavý“ charakter, znejasňuje sa výška tónu i dĺžka jeho trvania. V pozícii finálneho tónu sa bežne vyskytuje prvý stupeň a popri ňom aj tretí stupeň; sporadickejší je výskyt druhého, štvrtého a piateho stupňa.

Na rozdiel od piesní *halgató* – v tradičnej interpretácii výsostne sólových piesní – sa piesne *neohalgató* často spievajú v duete, triu alebo vo väčších speváckych zosku-

⁷ BELIŠOVÁ, Jana: Ref. 4, 2002.

⁸ Tzv. cigánska durová stupnica má oproti klasickej durovej stupnici znížený 2. a 6. stupeň. Cigánska molová stupnica má v porovnaní s harmonickou molovou stupnicou zvýšený 4. stupeň. O tzv. cigánskych stupniciach napríklad: ŠPELDA, Antonín: *Hudební akustika*. Praha : SPN, 1978, s. 92-93.

peniach. Spoločný prednes využíva viachlasnú interpretáciu, najčastejšie v paralelných terciách, menej sa vyskytuje dvojhlas v postupoch tercia – sexta – oktáva.

Pri prechodných piesňach je bežné uplatnenie inštrumentálneho sprievodu. V rómskych komunitách získali stabilné miesto elektronické zostavy hudobných nástrojov (prípadne aspoň elektrický klavír), ktoré sa používajú pri sprievode všetkých piesňových typov. Chladný a uniformný zvuk elektronických nástrojov však stiera rozdiely medzi štýlovo odlišnými piesňami a v takomto predvedení sa už ťažko rozozná stará pieseň od novej – všetky piesne sa týmto spôsobom stávajú novými.

Neohalgató piesne niekedy vznikajú ako odozva na určitú smutnú udalosť. Napríklad, pieseň *Denaš mamó dromeha* (Príklad č. 4) vymysleli dve dievčatá z Jarovnic (okr. Prešov), Mária Husárová a Viera Laciová, svojej kamarátke Monike Bílej, keď bola smutná. Smutná pieseň *Šviňate o paňi Devla džal* vznikla po záplavách v Jarovniciach roku 1998, pri ktorej zahynulo 58 ľudí, prevažne detí.

Prechodné piesne do tanca

Podobne ako prechodné piesne na počúvanie, ani táto skupina tanečných piesní nie je inšpirovaná populárnou hudbou. Naopak, nadväzuje skôr na tradičné melódie starých piesní *čardaša*. Preto túto skupinu piesní označujeme termínom *neočardaša*.

Zatriedenie nových tanečných piesní a ich jednoznačné odlíšenie od tradičných piesní, je z hudobného hľadiska málo jednoznačné. Nápadnejší rozdiel sa objavuje v textoch piesní, v ich novom obsahu, s častým používaním prebratých slov zo slovenského alebo iného prostredia. V textoch sa objavujú neologizmy so slovenským alebo iným kmeňom, ale s rómskymi príponami (napríklad *pukinel* – puká, *motoris* – auto, *sandalkos* – sandálky a i.). Tieto slová sa však už udomácnili a neustále sa ich počet zvyšuje nielen v textoch piesní, ale aj v bežnom, každodennom rómskom jazyku.

V textoch tanečných piesní prechodného typu sa pomerne často uvádzajú moderné dievčenské a chlapčenské mená, frekventované sú konkrétne fakty – pomenovanie krajov, dedín a miest, nové reálie, ktoré Rómov v súčasnosti obklopujú a ktoré v mnohom ovplyvňujú súčasný život rómskej komunity (*Motoris, motoris*, Príklad č. 5).

Prechodné tanečné piesne – podobne ako tradičné staré piesne *čardaša* – majú strhujúce a stupňujúce sa tempo. Rytmus je pravidelný, najčastejšie sa uplatňuje 2/4 metrum.

Formová stavba prechodných tanečných piesní nie je rozsiahlejšia ako pri starých piesňach *čardaša*, základná melódia a text sa opakujú spravidla dovtedy, kým hudobníci i tanečníci zvládajú tempo. Pri interpretácii často dochádza k spájaniu viacerých piesní v jednej tónine, takže je pomerne ťažké rozoznať koniec jednej a začiatok druhej piesne. V prípade absencie textu, alebo ak hudobná téma nemá text, sa speváci k hudbe pridávajú popevkami s asémantickým textom (*šalalali, nananana, lajlalajla* a pod.). Strhujúce tempo sa podporuje vydupávaním a tieskaním.

V prechodných tanečných piesňach sa relatívne málo vyskytujú tzv. cigánske stupnice. Finálny tón je obvykle prvý stupeň, prípadne tretí stupeň (malá tercia), pretože aj v piesňach *neočardaša* sa zrovnoprávňuje vedúca melodická línia s paralelným hlasom vedeným v tercii. Takéto zrovnoprávnenie obidvoch hlasov vedie speváka k neustálemu sklzávaniu z hlavnej melódie do druhého hlasu v terciách a opačne. Nie

sú výnimočné ani prelínania hlasov v sexte alebo oktáve. Intervalový ambitus piesní *neočardaša* je pomerne veľký, siaha nad oktávu.

Melodické ozdoby sa využívajú úmerne tempu prednesu. Sporadicky sa vyskytujú nárazy a glissandá, ktoré majú skôr charakter nejasného nasadenia a následného dolaďenia tónu. Dynamika prechodných tanečných piesní je zvýšená (*forte*) a udržiava sa na jednej hladine.

Texty prechodných piesní

Texty piesní prechodnej vrstvy vo veľkej miere vychádzajú a nadväzujú na texty starých rómskych piesní. Choroba, smrť, hlad, chudoba, starosť o opustené deti, či o chorú matku, väzenie – to sú časté motívy piesní *neohalgató*, ale aj piesní tretej, bližšie nešpecifikovanej kategórie prechodných piesní. Druhou veľkou témou je láska, už či šťastná alebo nešťastná, naplnená, či nie, nevera, žiarlivosť. Niekedy texty nových piesní pôsobia ako nie celkom premyslené poskladanie (kontaminácia) určitých putovných strof, ustálených slovných spojení typických pre starú vrstvu rómskych piesní. Na prvé počutie znejú texty primerane, vhodne, vyskytujú sa v nich slová a spojenia bežné pre rómsky folklór, no celok je niekedy málo kompaktný. V jednej piesni sa potom odrazu nachádzajú motívy z viacerých tém. Napríklad, textu piesne *Nadur le Romen baro cintiris* akoby chýbala logika, vyznieva priam surrealisticky: Nieкто nesie na veľkom tanieri ružu a sladký citrón do mesta.

Nadur le Romen baro cintiris,
ľidžav ruža pro baro tañiris.
Lidžav, lidžav te guľi citrona,
šaj la lidžav tejle le foroha.

(Žehňa 1988)

[Nedáľeko Rómov je veľký cintorín,
nesiem ružu na veľkom tanieri.
Nesiem, nesiem aj sladký citrón,
môžem ho odnieť dole do mesta.]

V prechodnej vrstve nachádzame podobné ustálené slovné spojenia ako v starých piesňach. Čierna pleť, čierne ruky, čierna košeľa, Boží trest za neposlúchnutie matky, mnoho zdobnelín.

Texty tanečných piesní prechodnej vrstvy v mnohom zase pripomínajú staré piesne *čardaša*. Často sú to pijanské piesne o pive, o krčme aj o následkoch pitia, napríklad o páde do priekopy, posmešné, prekáravé piesne. Ale aj v týchto veselých, svižných piesňach sa spieva o problémoch v láske, o neposlúchaní a jeho následkoch, o chudobe, chorobe, o samote. Podobne ako v starých piesňach *čardaša* sa tu vyskytujú aj neslušné slová, označenie ženy ako ľahkej a prelietavej, príznačné citoslovčia a zvolania (*joj, Romale; Joj čhavale*) aj ľubozvučné a zvukomalebné popevky s asémantickým textom (*ajlom šajlom, šaj na naj na a pod.*).

Pri prechodných piesňach sa speváci zjavne inšpirovali prvkami pochádzajúcimi zo starej vrstvy rómskeho repertoáru a tieto prvky využívajú v nových, odlišných kontextoch.

Nové piesne

Keďže vychádzam z vlastných terénnych výskumov a nahrávok z obdobia v rozmedzí vyše dvadsať rokov, môžem pozorovať zmeny v živote týchto piesní, ale aj to, čo v týchto piesňach a v ich prednese ostáva stabilné, rovnaké alebo podobné. Počas obdobia posledných vyše dvadsať rokov vznikalo a vzniká mnoho nových rómskych piesní, ktoré sú obľúbené hlavne medzi mladou rómskou generáciou, ale čoraz viac aj medzi strednou generáciou. Čím viac je možností počúvať populárnu hudbu prostredníctvom rôznych médií a šíriť moderné rómske piesne, tým tieto piesne získavajú významnejšie miesto v rómskej kultúre a zasahujú čoraz širšie vrstvy Rómov.

Nové piesne sú výrazne ovplyvnené populárnou hudbou a podľa toho niektoré z nich Rómovia sami označujú, napríklad, ako *disko*, *sladáky*. Medzi odborníkmi sa ujalo aj označenie *rom-pop*, ktoré však Rómovia nepoznajú a ani ho nepoužívajú. Zdrojom inšpirácie týchto piesní sú médiá – rozhlas, televízia a hudobné nosiče. Melódie sa obmieňajú, prispôsobujú rytmicky aj melodicky, alebo sa z nich využije iba určitý melodický či rytmický motív, ktorý hudobník ďalej spracúva vlastnými prostriedkami a vo vlastnej interpretácii.

Nové piesne sú z hľadiska pôvodu nápevu a jeho hudobnoštýlových znakov ukotvené vo veľkej miere v populárnej hudbe. Niektoré piesne sa dajú jednoznačne identifikovať s konkrétnou populárnou piesňou, vznikli prevzatím nápevu, ku ktorému sa pripojí rómsky text. Napríklad, pieseň *Čhaje, av ke man pale* (Príklad č. 6) sa spieva na melódiu francúzskej piesne *Nathalie*; pieseň *Mi dig oddžava* (Príklad č. 7) sa spieva na melódiu slovenskej populárnej piesne *Skôr než odídeš*; preberajú sa melódie z televíznych seriálov a pod. Mnohé nové piesne majú len hudobnoštýlové znaky populárnej hudby, nenapodobňujú konkrétnu pieseň, napríklad pieseň *Jaj Viero, tav mange halušky* (Príklad č. 8).

Podľa tempa piesne, rytmu a melódie možno nové piesne rozdeliť do dvoch kategórií, využijúc pritom pomenovanie z rómskeho prostredia:

tanečné piesne *disco* (*Kaľori, pi tu paňori*, Príklad č. 9);

pomalé piesne *sladáky* (*Suno mange tuha džav*, Príklad č. 10).

Nové piesne sa spievajú so sprievodom hudobných nástrojov. Za posledných dvadsať rokov sa udiali významné zmeny, ktoré možno charakterizovať ako prechod od obľúbenej akustickej gitary k elektronickým zostavám: klávesové nástroje, sólová a basová elektrická gitara a bicie nástroje. Túto zostavu často dopĺňa saxofón.

Tempo nových piesní je obvykle mierne, rytmus pravidelný, metrum je nezvyčajne pestré (od 2/4 cez 3/4, 4/4 až po 3/8 takt), pričom v niektorých piesňach sa strieda párne a nepárne metrum. Nové piesne sa interpretujú väčšinou dvoj- až trojhlasne, najčastejšie v paralelných terciách. Menej sa využíva dvojhlas v kombináciách sexta a oktáva.

Texty nových piesní – podobne ako nápevy – obsahujú väzby na moderné, populárne piesne, aj na realie súčasného života v modernej spoločnosti. Na jednej strane sú to texty ovplyvnené textami a témami populárnych piesní, ako napríklad v piesni *Cindžom mange lolo mercedesis*, prevzatej od olašských Rómov:

Cindžom mange lolo Mercedesis,
andre bešel miri pirañi.
Sar oj bešel, avka rovel
u pre mande gondolinel.
Mamo, čoro som, mamo, čoro som.

[Kúpil som si červený Mercedes,
vnútri sedí moja milá.
Ako sedí, tak plače
a na mňa spomína.
Mama, úbohý som, mama, úbohý som.

Džava mange tejle andro foros,
hoj te kerav le Romengri voja.
Le Romengri voja kerav
phučen mandar kaj me sovav,
Jugoslavijo, Jugoslavijo.

Išiel som dole do mesta,
aby som urobil Rómom náladu.
Rómom náladu robím,
pýtajú sa ma, o čom snívam.
Juhoslávia, Juhoslávia.]

(Pavlovce nad Uhom 1995; Sirk 2009)

Na druhej strane sú to texty, ktoré síce vychádzajú z tradičného rómskeho folklóru, ale zároveň sú doplnené reáliami zo súčasnosti. Napríklad, v piesni *Joj, Viero, tav mange halušky* (Príklad č. 8) je nápadný kontrast medzi melódiou, výrazne inšpirovanou populárnou hudbou, a jednoduchým textom o haluškách, aké sa bežne vyskytujú v starých tanečných piesňach *čardaša*. Tradičný text je kombinovaný so zvukomalebnými slovami, resp. vetami, ktoré vzdialene pripomínajú cudzí (pravedpodobne španielsky) jazyk, občas sa vyskytne rómske slovo, ktoré však v tomto kontexte spĺňa iba zvukomalebnú, a nie sémantickú funkciu.

Pre túto vrstvu rómskej piesňovej tvorby je charakteristické okrem rómskeho jazyka aj používanie iných jazykov. Často sa vyskytujú texty piesní v konkrétnom nárečí slovenského jazyka alebo v slovenskom spisovnom jazyku (napríklad *Načo pôjdem domov*, Príklad č. 11). Často sa možno stretnúť s deformovanými tvarmi anglických, českých, slovenských slov, ale aj slov prevzatých z ďalších jazykov (napríklad pieseň *Nasipači* Príklad č. 14), a to najmä v piesňach, ktoré sa snažia napodobniť anglickú, španielsku či inú piesňovú predlohu.

V poslednej etape výskumu roku 2009 som mohla pozorovať veľký nárast piesní s výrazne rómskou melódiou, dokonca s melódiou v štýle starých piesní *halgató* s textami v slovenskom spisovnom jazyku alebo v niektorom slovenskom dialekte, najčastejšie východoslovenskom. K obľube a šíreniu takýchto piesní výraznou mierou prispeli populárne rómske kapely. Mnohé z nich majú vo svojom repertoári veľa piesní v slovenskom jazyku. Azda je to spôsobené tým, že tieto kapely hrávajú na svadbách a tanečných zábavách aj pre nerómske publikum.

Texty nových piesní sa vo veľkej miere dotýkajú témy lásky. V textoch pomalých piesní nachádzame aj motívy rôznych nešťastí, chorôb, smrti, chudoby, Božieho trestu a pod. Vo všeobecnosti sú texty nových piesní menej kompaktné ako pri starých piesňach, nachádzame menej ustálených slovných spojení a prirovnaní a, samozrejme, vplyv populárnej piesne neobchádza ani textovú zložku piesní *neve gila*.

K premenám a novým trendom v hudobnej kultúre Rómov

Mimoriadny rozmach nových piesní podporujú všeobecné sociálno-kultúrne a civilizačné zmeny, ktoré zasiahli aj rómske komunity a ovplyvnili tak ich repertoár. Relatívna uzavretosť rómskych osád sa čoraz viac narúša médiami. Rodiny vlastnia televízor, k tomu satelit, rádio, CD a DVD prehrávače a mnohé z nich už aj počítač, prípadne internet. Ponuka televíznych kanálov sa rozšírila o špecializované hudobné stanice, napríklad MTV, kde môžu Rómovia od rána do večera sledovať videoklipy súčasných populárnych skupín. Aj keď v rómskych rodinách v osadách je internet skôr zriedkavosťou, čoraz častejšie sa k nemu deti a mladí ľudia dostávajú v školách a v rôznych komunitných strediskách či občianskych združeniach. Vznikli portály s množstvom rómskej hudby.⁹

Rozšírili sa aj možnosti prezentovať vlastnú tvorbu, vystúpiť so svojou skupinou, prípadne nahráť si vlastný hudobný nosič. Kým pred desiatimi rokmi bolo len niekoľko rómskych kapiel, pričom hrali na málo kvalitných nástrojoch, pri poslednom výskume roku 2009 som mohla pozorovať doslova expanziu rómskych hudobných skupín, ktoré nezávisle od sociálneho stavu a častokrát aj napriek zjavnej chudobe boli vybavené kvalitnými hudobnými nástrojmi dobrých značiek.

Podobne ako v minulých storočiach, keď Rómovia hrali pre nerómov, niektoré tzv. cigánske muziky sa stali populárnymi na šľachtických dvoroch, neskôr v mestských kaviarňach a iné ostali pôsobiť len vo svojom okolí, tak aj dnešné rómske moderné kapely môžeme rozdeliť na populárne, t. j. známe na území celého Slovenska, prípadne aj v susedných krajinách, a lokálne, miestne. Kým populárne kapely sú často zároveň tvorcami nových piesní a skladieb, repertoár lokálnych kapiel takmer výlučne pozostáva z prevzatých piesní a ich piesňový repertoár zvykne byť v určitom časovom priereze veľmi podobný. Lokálne kapely pri speve využívajú rôzne hudobné efekty (echo a pod.), ktoré stierajú špecifickosť jednotlivých vokálnych hlasov. Preto je občas ťažké odlíšiť jednu kapelu od druhej.

Pri výskume v teréne interpreti dokážu pri niektorých piesňach identifikovať ich zdroj, pri niektorých nie. Povedia, napríklad, že pieseň počuli z CD nosiča, nevedia však, o akú kapelu alebo speváka išlo. Mnohé tieto piesne si Rómovia spontánne privlastňujú a časom si naozaj myslia, že sú to ich vlastné piesne. Sme svedkami procesu folklorizácie týchto piesní. Zdá sa, že zatiaľ medzi Rómami nie je príliš vžitý povedomie o autorských právach a pieseň, ktorá síce bola niekým vytvorená, v momente, ako sa dostane do kolobehu, stáva sa verejným vlastníctvom, a pôvodným autorom týchto piesní z rómskeho prostredia to pravdepodobne ani priveľmi neprekáča. Sú zrejme radi, že ich piesne sú populárne, hrajú sa a šíria sa ďalej.

Ďalším prehlbujúcim sa javom je maskulinnosť novej rómskej hudby. Rómske moderné kapely takmer výlučne pozostávajú z mužov a chlapcov. Táto tendencia je zrejme daná elektronizáciou hudobných nástrojov, dynamikou, hlasitosťou a celkovou robustnosťou prejavu. Aj v minulosti bolo v rómskom prostredí bežné, že na hudob-

⁹ Napríklad www.kolotoc.sk, www.gipsy.sk, www.romskahudba.cz, www.dezider.mylivepage.com, www.romamusic.7x.cz

ných nástrojoch hrali viac muži, než ženy, ale spev bol širokým poľom pôsobnosti práve pre ženy a dievčatá. Musím konštatovať, že ženský hlas a ženský prejav v súčasných rómskych kapelách chýba. Hudba, ktorú tieto kapely produkujú, je uniformná a je v nej málo emocionálneho prejavu. Buď je táto hudba tvrdá a hlučná, zameraná na technické predvedenie a virtuoziu, alebo emócie sprostredkované hudbou sú premrštené a teatrálné. Ak sa občas objaví v modernej rómskej kapele speváčka, je to vždy veľké osvieženie.

Pri poslednom výskume roku 2009 som takmer v každej rómskej osade v okolí Prešova, Popradu, Bardejova, Spišskej Novej Vsi našla domácu kapelu. Niektoré kapely hrávajú na rómskych svadbách a na tanečných zábavách, niektoré hrajú dokonca aj pre *gadžov* (nerómov). Pri veľkej nezamestnanosti v týchto regiónoch je to pre hudobníkov sociálna motivácia – dobrá príležitosť privyrobiť si peniaze. Niektorí rómski hudobníci dostávajú pozvania aj do susedných krajín, predovšetkým do Česka. Je zaujímavé pozorovať, ako funguje mechanizmus pozývania týchto kapiel. Napríklad, ak je v osade svadba, s najväčšou pravdepodobnosťou si nepozvú domácu kapelu zo svojej osady, ale je vecou prestíže, aby si pozvali inú kapelu, hoci s takmer totožným repertoárom, nástrojovým obsadením aj celkovým zvukom, ako má kapela z ich obce.

Úspešnejšie a životaschopnejšie skupiny si nahrávajú CD nosiče. Tieto sa dajú obvykle kúpiť na rôznych tržniciach a cez osobné kontakty. Rómovia už vedia, kde sa k nim dostať, a preto sa každá novinka mimoriadne rýchlo rozšíri. Stačí, ak si CD nosič kúpi jeden z nich; vďaka technike, ktorá sa pomaly, ale isto udomácňuje aj v rómskych osadách, sa CD nosič veľmi rýchlo dostane aj k ostatným. Niektoré domáce kapely si vydaním CD nosiča zvyšujú popularitu, v niektorých prípadoch sa táto popularita rozšíri na celé Slovensko. Roku 2009 som zaznamenala vysokú popularitu viacerých rómskych kapiel (*Gypsy Culy*, *Kajkoš*, *Gypsy Rudy*, *Sendreiovci*, *City boys*, *Daxon*, *Šukar čhajori*, *Dáša*). Pred pätnástimi až dvadsiatimi rokmi boli veľmi obľúbené skupiny *Problém* z Prešova a *Terno čhavo* z Pavloviec nad Uhom.

Piesne z CD nosičov si Rómovia šíria medzi sebou a v jednom období všetci preberali vokálny štýl speváka *Kora* – slepého rómskeho speváka, hudobníka a autora piesní z Pavloviec nad Uhom, alebo uhladený štýl kapely *City boys*. Repertoár sa takisto začal zužovať na pár piesní z nahrávok, ktoré začali vytláčať pôvodný repertoár. Tieto piesne sa stali veľmi obľúbenými a majú vplyv nielen na zloženie repertoáru, ale aj na celkový hudobný prejav Rómov. Akustické nástroje boli zatlačené do úzadia, až z používania celkom ustúpili, elektronické hudobné nástroje sa používajú aj pri interpretácii tradičných piesní. Pôsobivý a sugestívny spôsob spevu vystriedal odpočúvaný uhladený prejav. Niekde sa Rómovia už dokonca ani nenamáhajú hudbu produkovať, jednoducho si pustia CD prehrávač a do tejto hudby spievajú, alebo len tancujú. Najnovším, ale veľmi obľúbeným médiom sú mobilné telefóny. Je bežné stretnúť skupinku mladých ľudí s pusteným mobilom, ako si pri ňom pospevuje a tancuje.

Azda menej spontánne, skôr na podnet niektorého zo starších Rómov, prípadne aj nerómov, vznikajú rómske folklórne súbory. Tak ako narastajú možnosti prezentovať sa na rómskych folklórnych festivaloch, narastá aj počet súborov. Zdá sa však, ako keby účasť na prehliadkach a festivaloch potláčala originalitu a regionálne zvláštnosti a formovala súbory do akejsi uniformity v oblasti spevného repertoáru aj tanca. Je to nielen dôsledok vplyvu folklorizmu, ale aj skutočnosti, že vedúci majú málo skúseností, a ne-

vedú svojich členov k tomu, aby vo svojich rodinách vyhľadávali staré piesne a tance. K najznámejším rómskym festivalom na Slovensku patrí: rómsky festival *Balval Fest* v Kokave nad Rimavicou, festival *Roma bašavel* v Klenovci, festival rómskej kultúry a folklóru Spiša v Poprade, Medzinárodný rómsky festival v Bratislave, Žitnoostrovský rómsky festival v Zlatých Klasoch, celoslovenský festival *Terňipen* v Snine, festival *Ludia z rodu Rómov* v Banskej Bystrici, festival *Jiloskero Hangóro* v Detve, medzinárodný festival *Mulatos Rome* v Kráľovskom Chlmcí, regionálny festival Rómov južného Zemplína v Pavlovciach nad Uhom, medzinárodný rómsky festival *Kalo čangalo* v Spišskej Novej Vsi, medzinárodný *Gypsy Fest* pôvodne v Trebišove, od roku 2009 v Bratislave.

Na škodu je aj veľká nejednotnosť a snaha v mnohých regiónoch a lokalitách usporiadať rómske festivaly, často s honosným označením „celoslovenské“, prípadne „medzinárodné“, aj keď ide skôr o podujatie regionálneho či lokálneho charakteru. Napriek veľkému množstvu väčších či menších rómskych festivalov na Slovensku sa zatiaľ ani jednému nepodarilo dosiahnuť úroveň Medzinárodného rómskeho festivalu *Khamoro* v Prahe, či festivalu *Gypsy Celebration*, ktorý každoročne usporadúva na hrade Svojanov speváčka a hlasová pedagogička Ida Kellarová.

Popri prevzatých piesňach tvoria nevelkú, ale zaujímavú skupinu súčasného rómskeho repertoáru autorské piesne. Ako sme už vyššie spomínali, skutočné autorstvo je pri rómskych piesňach väčšinou ťažké identifikovať. Stáva sa, že speváci sa natolko stotožnia s piesňou, ktorú niekde počuli, prípadne si ju aj prispôbobi, že túto pieseň naozaj po čase považujú za vlastnú. Stretla som sa však s výraznými hudobnými osobnosťami, ktoré žijú intenzívne hudbou; ak som piesne, o ktorých tvrdili, že sú ich vlastné, nikde inde nedokumentovala, je veľmi pravdepodobné, že ide o ich vlastnú autorskú tvorbu.

Mnoho autorských piesní pochádza od Eriky Husárovej (nar. 1970), s ktorou udržiavam kontakt od roku 1988. Počas tohto obdobia som jej repertoár trikrát nahrávala vo väčšom rozsahu: v rokoch 1988, 1995 a 2009.

Pri prvej dokumentácii v závere 80. rokov minulého storočia som speváčku zastihla v najtvorivejšom období. Spievala originálne piesne, ktoré som nezaznamenala u iných spevákov, ani v starších zbierkach rómskych piesní – sú zrejme výsledkom jej vlastnej, autorskej tvorby a nesú znaky originálnej autorskej kompozície. Pre mnohé jej piesne z toho obdobia je charakteristické, že sa skladajú z dvoch častí: prvá časť je inšpirovaná starodávnymi pomalými piesňami *halgató* a druhá časť nastupuje v kontraste ako rýchly alebo postupne sa zrýchľujúci spev, ktorý však nemá charakter tanečnej čardásovej melódie, ale vychádza viac z populárnej hudby. Pri našich stretnutiach roku 1995 sa už situácia zmenila. Erikin repertoár bol výrazne poznačený rómskou hudobnou skupinou *Terno čhave*. Mnohé piesne od tejto skupiny prevzala presne, niektoré trochu zmenila. V tomto období som už nezaznamenala typ autorských piesní, ktoré som spomínala vyššie. Do roku 2009 sa jej životné okolnosti zmenili, vydala sa, má dve deti a menej času na hudbu a spev. Pracuje v škole ako asistentka učiteľa, spieva s deťmi, hráva v miestnom kostole na organe a v súčasnosti sa takmer vôbec nevenuje rómskej hudbe – ani interpretácii rómskych piesní, ani vlastnej tvorbe. Napriek tomu si na niektoré zo svojich starých piesní spomenula a vrátila sa k nim pre účely našej dokumentácie (napríklad *Devla*, *Devla, so kerdžav*, Príklad č. 16; *Bo me nadžav, ko hin odoj, joj*, *Bože*, Príklad č. 17).

Niekoľko autorských piesní som nahrala aj od súrodeneckej dvojice Ďudovcov z obce Soľ (*Terdžuvav hoj pre džal*, Príklad č. 18). Súrodenci z Markušoviec-Jarečku veľmi radi spievajú pieseň *Kalori, pi tu pañori* (Príklad č. 9), ktorú zložili pre svoju sestru Kaľi. Aj niektoré kapely okrem prebratých piesní zaraďujú do svojho repertoáru autorské piesne. Ignác Červeňák zo Svinej je známy ako rapper; v jeho podaní sme nahrali dve rómske piesne v tomto štýle (*Sar sar, te kelav pre gelom; Tu sal miri opica*).

V posledných rokoch možno sledovať v živote rómskej hudby novú tendenciu: prezentovanie tradičnej rómskej hudby pred verejnosťou v podobe prejavu, čo najviac sa približujúceho jej autentickým formám. Už samotný fakt, že sa hudba vyberie z jej prirodzeného prostredia, bráni tomu, aby ostala vo všetkých parametroch nedotknutá voči zmenám a cudzorodým vplyvom. Je tu však snaha prezentovať ju pred širokým publikom v čo najvernejšej podobe, blízkej tradičnému rómskemu prejavu. A publikum si takúto podobu rómskej hudby aj želá.

Reakciu publika na autentické formy rómskej hudby sme mali možnosť sledovať na Slovensku pri verejných koncertoch projektu *Phurikane gila / Starodávne piesne*. Pôvodným cieľom tohto projektu bolo zachytiť starú vrstvu rómskych piesní priamo v teréne, v prostredí rómskych osád a výsledky terénnych nahrávok sprístupniť verejnosti formou zborníka piesní a CD nosiča. Projekt však pokračoval ďalej účasťou rómskych spevákov a hudobníkov na festivaloch a koncertoch, kde vystupovali pred publikom rôznorodého zloženia, hudobných záujmov a preferencií. Títo rómski speváci a hudobníci vo väčšine prípadov nikdy predtým verejne nevystupovali, preto prvá prezentácia nášho projektu na festivale Pohoda v Trenčíne roku 2004 bola sčasti experimentom. Nevedeli sme, či sa rómskym spevákom a hudobníkom podarí preniesť na koncertné pódium aspoň časť atmosféry, ktorú svojim spevom dokázali vytvoriť vo vlastnom, domácom prostredí rómskych osád. Napriek neskúsenosti, amaterizmu a chybám Rómovia nerómske publikum svojim spontánnym prejavom a muzikalitou nadchli.

Rómske zoskupenia nášho projektu sa menia podľa jednotlivých pozvaní aj podľa príležitostí. Vždy však ide o prezentáciu starých rómskych piesní v čo najautentickejšom predvedení. Rómske zoskupenie *Phurikane gila* v rôznom zložení štyrikrát účinkovalo na festivale Pohoda v Trenčíne, dvakrát v Bratislave ako predkapela vystúpenia orchestra Bobana Markoviča, a postupe sa zúčastnilo aj na ďalších festivaloch a koncertoch na Slovensku. Rómski speváci a hudobníci z tohto projektu dostávajú pozvania vystupovať na podujatiach rôzneho zamerania, napríklad na Koncerte proti násiliu, na slávnostných podujatiach nadácií a občianskych združení, na festivale frankofónneho filmu. Svojich priaznivcov si nachádzajú už aj v zahraničí – v Čechách, vo Švajčiarsku, v Belgicku, či v Luxembursku.

Hudba a piesne slovenských Rómov prechádzajú vývinom, ktorý zasahuje v súčasnosti aj hudobné kultúry iných etníc. Čelia podobným vplyvom ako hudba ďalších etnických skupín, tieto vplyvy však zasahujú rómske piesne a hudbu na Slovensku o niečo neskôr. Preto aj v súčasnosti nachádzame v rómskych komunitách u nás relikty starej vrstvy rómskych piesní. Vývinový pohyb a zmeny sa však zastaviť nedajú – do rómskeho piesňového repertoáru prenikajú nové vplyvy, menia ich a spôsobujú postupný zánik, zabudnutie piesní starej vrstvy. Napriek tomu je hudba v rómskych komunitách stále živá, aj keď možno v inej forme a podobách, na aké sme boli zvyknutí.

PRÍLOHA*

Príklad 1: Abranovce (okr. Prešov). Spev Erika Šarišská (nar. 1971), nahrávka a zápis Jana Belišová 2009.

♩=105

Sar o kha-mo-ro za-dža-las, o, za-dža-las, me me-ra-va.

A-či-lom me kor-ko-ro, o-da cik-no čha-vo-ro,

so me, Dev-la, ke-ra-va, me me-ra-va.

Sar o khamoro zadžalas, ó, zadžalas,
me merava.

Sar o khamoro zadžalas, ó, zadžalas,
me merava.

Ačilom me korkoro, oda cikno čhavoro,
so me, Devla, kerava, me merava.

Ačilom me korkoro, oda cikno čhavoro,
so me, Devla, kerava, me merava.

[Ako slnko zašlo, ó, zašlo,
ja zomieram.

Ako slnko zašlo, ó, zašlo,
ja zomieram.

Ostal som sám, taký malý chlapec,
čo ja, Bože, urobím, ja umieram.

Ostal som sám, taký malý chlapec,
čo ja, Bože, urobím, ja umieram.]

* Legenda k transkripcii nápevov piesní:

krátke glissando z neurčitej výšky na určitú

náraz, hlavný tón je vystriedaný spodnou sekundou

nátryl, hlavný tón je vystriedaný hornou sekundou

Poznámka:

Citoslovčia (*jaj, de, di, hej, mamo* a pod.) píšeme kurzívou, aby sme zvýraznili, že stoja mimo veršovej stavby, nemajú svoje stabilné miesto v piesni a ich vkladanie do piesňového textu podlieha improvizácii, čím umožňuje variačné zmeny melódie, rytmu aj frázovania.

Príklad 2: Nálepko (okr. Gelnica). Spev Emília Horváthová (nar. 1980), nahrávka a zápis Jana Belišová 2009.

♩=124

Mri da-jo-ri, mro da-do-ro, mri da-jo-ri, mro da-do-ro, phen tu man-ge,

phen tu man - ge. Či man-ge rom - ňa - te mu-khe - na, Či man-ge rom - ňa - te mu-khe - na,

či man - ge maj na phe-nel, Mri da - jo - ri, mro da - do - ro,

pre man - de a - vel te dži-vel?

mri da-jo-ri, mro da-do-ro, phen tu man-ge, phen tu man - ge.

Mri dajori, mro dadoro,
 mri dajori, mro dadoro,
 phen tu mange, phen tu mange.
 Mri dajori, mro dadoro,
 mri dajori, mro dadoro,
 phen tu mange, phen tu mange.
 Či mange romňate mukhena,
 či mange maj na phenel?
 Či mange romňate mukhena,
 pre mande avel te dživel.
 Mri dajori, mro dadoro,
 mri dajori, mro dadoro,
 phen tu mange, phen tu mange.

[Moja mamička, môj otecko,
 moja mamička, môj otecko,
 povedz mi, povedz mi.
 Moja mamička, môj otecko,
 moja mamička, môj otecko,
 povedz mi, povedz mi.
 Či mi ženu nechá,
 či mi hneď nepovie?
 Či mi ženu nechá,
 ku mne príde žiť.
 Moja mamička, môj otecko,
 moja mamička, môj otecko,
 povedz mi, povedz mi.]

Príklad 3: Bardejov, časť Poštárka. Spev Marcela Dreveňáková (nar. 1973), Jozef Dreveňák (nar. 1972), nahrávka a zápis Jana Belišová 2009.



♩ = 120

Joj, ma-mo, ma-mo, ma mer tu, bo tu ci-kne čha-vo-re.

Pre kas-te tu len mu-khe-ha? Joj, ma-mo, ma-mo, ma mer tu.

Džal pa-ňi, džal pa-ňi, tej-le-le fo-ro-ha,
Le, čha-je, ku-čo-ri, lel man-ge pa-ňo-ri.

o-doj kaj mi-ri daj, o-doj ba-ri pa-ňi džal.
O-doj kaj mi-ri daj, o-doj ba-ri pa-ňi džal.

Joj, mamo, mamo, ma mer tu, bo tu cikne
čhavore.

Pre kaste tu len mukheha?

Joj, mamo, mamo, ma mer tu.

Džal pani, džal pani, tejele le foroha,
odoj kaj miri daj, odoj bari paňi džal.

Le čhaje, kučori, lel mange paňori.

Odoj kaj miri daj, odoj bari paňi džal.

[Joj, mami, mami, nezomieraj, lebo máš malé
deti.

Komu ich ty necháš?

Joj, mami, mami, nezomieraj.]

[Ide voda, ide voda dole mestom,
tam, kde je moja mama, tam veľká voda ide.

Vezmi, dievča, hrnček, naber mi vodičku.

Tam, kde je moja mama, tam veľká voda ide.]

Príklad 4: Jarovnice (okres Prešov). Spev Mária Husárová (nar. 1984), Viera Laciová (nar. 1984), nahrávka a zápis Jana Belišová 2001.



I denaš, mamó, dromeha,
jaj, de bo me džav mre dromeha.
Me nasig avľom me de khere
o pindre fadžindžom.

[Utekaj mama cestou,
lebo ja idem mojou cestou.
Neskoro som prišiel domov,
nohy mi zamrzli.]

O dad bešel bertena,
jaj, de nane mande ňiko.
Nane mande, Devla, ňiko,
pre oda baro svetos.

[Otec sedí v base,
jaj, nemám nikoho.
Nemám, Bože, nikoho,
v tom šírom svete.]

Denaš, mamó, dromeha,
jaj, de bo me džav mre dromeha.
Me nasig avľom me de khere,
la da te murdardena.

[Utekaj mama cestou,
jaj, lebo ja idem mojou cestou.
Neskoro som prišiel domov,
mamu zabili.]

Príklad 5: Bystrany (okres Spišská Nová Ves). Spev Ružena Kandráčová (nar. 1982), Margita Šándorová (nar. 1973), nahrávka a zápis Jana Belišová 2001.



Motoris, motoris,
štare kerekenca., hej!
Kaj man te vožinel
mire piraňenca.
Kaj man te vožinel
mire piraňenca.

[Auto, auto
so štyrmi kolesami, jaj!
Aby som sa vozil
s mojimi frajerkami.
Aby som sa vozil
s mojimi frajerkami.]

Príklad 6: Sol' (okr.Vranov nad Topľou). Spev Martina Ďuďová (nar. 1983), František Ďuďa (nar. 1973), nahrávka a zápis Jana Belišová 2001.

$\text{♩} = 140$
sólo
 Čha - je, av ke man pa - le, le čha-ven-ca ke ma av. So ker-džan?
 Av-re-ha ge - l'al, ža - ľa-te pal tu me ro-vav. Le dro - me - ha pal tu
duo
 phi - rav a pre tu - te me du - mi - nav. Mre ji - les-ke
 ža - ľa ker - džav. So tu ker - džan, Na - ta - ľi?
rit.

Čhaje, av ke man pale,
 le čhavenca ke ma av.
 So kerdžan? Avreha geľal,
 žaľate pal tu me ro-vav.
 Le dromeha pal tu phirav
 a pre tute me duminav.
 Mre jileske žaľa kerdžav.
 So tu kerdžan, Natali?

[Dievča, vráť sa ku mne naspäť,
 s deťmi ku mne pod'.
 Čo si urobila? Vonku si išla,
 od žiaľu za tebou plačem.
 Cestami za tebou chodím
 a na teba myslím.
 Mójmu srdcu žiaľ si urobila.
 Čo si urobila, Natali?]

Príklad 7: Bardejov, časť Poštárka. Spev Marcela Dreveňáková (nar. 1973), Jozef Dreveňák (nar. 1972), nahrávka a zápis Jana Belišová 2009.

$\text{♩} = 100$
sólo
 Mi dig od - dža - va, as - poň man ču - mi - de.
duo
 Mi dig od - dža - va, as - poň man ču - mi - de.
 O - de man - de tro vas - to - ro, ski-ki-de mi-ro že-ro -
 ro. Mi dig od - dža - va, as - poň man ču - mi - de.

Mi dig oddžava, aspoň man čumide.
 Mi dig oddžava, aspoň man čumide.
 Ode mande tro vastoro,
 skikide miro šeroro.
 Mi dig oddžava, aspoň man čumide.

[Skôr než odídeš aspoň ma pobozkaj.
 Skôr než odídeš aspoň ma pobozkaj.
 Podaj mi tvoju rúčku,
 stisni moju hlavičku.
 Skôr než odídeš aspoň ma pobozkaj.]

Príklad 8: Krompachy (okr. Spišská Nová Ves). Spev Sandra Grigová (nar. 1970), nahrávka a zápis Jana Belišová 2009.

Mri pi-ra-ňi sal de va-soj, zur de ra-mi per di-kha-mas,
 sar u-da pe-stoj diš man-ge ti. de la! Jaj, Vie-ro,
 tav man-ge ha-luš-ki, joj, Vie-ro mi-ri, chav le-ha.
 Jaj, Vie-ro, tav man-ge ha-luš-ki, joj, Vie-ro mi-ri, chav le-ha.

Mri piraňi sal de vasoj,
 zur de rami per dikhamas,
 sar uda pestoj diš mange ti de la!
 Jaj, Viero, tav mange haluški,
 joj, Viero miri, chav leha.
 Joj, Viero, tav mange haluški,
 joj, Viero miri, chav leha.

[Moja frajerka je de vasoj,
 zur de rami per dikhamas,
 sar uda pestoj diš mange ti de la!
 Jaj, Viera, uvar mi halušky,
 jaj, Viera moja, jedz s ním.
 Jaj Viera, uvar mi halušky,
 jaj, Viera moja, jedz s ním.]

Príklad 9: Markušovce (okr. Spišská Nová Ves). Spev Mária Horváthová (nar. 1949), Anna Polhošová (nar. 1961), Pavlína Žigová (nar. 1965), Jozef Žiga (nar. 1967), nahrávka a zápis Jana Belišová 2009.

♩ = 150

sólo zbor

Na - na - na - naj - na naj - na na - na - na naj - na na.

Na - na - na - naj - na naj - na na - na - na naj - na na.

Ka - ľo - ri, pi tu pa - ňo - ri, o - hó Ka - ľo - ri, pi tu pa - ňo - ri.

Ka - ľi, Ka - ľi, pi te tu - te te chal Ka - ľi, Ka - ľi, pi te tu - te te chal

Ka - ľi, Ka - ľi, pi te tu - te te chal, bo tu bo Ka - ľi.

Ka - ľo - ri, pi tu pa - ňo - ri, Ka - ľo - ri, pi tu pa - ňo - ri.

Kalori, pi tu paňori, ohó,
 Kalori, pi tu paňori.
 Kalori, pi tu paňori, ohó,
 Kalori, pi tu paňori.
 Kali, Kali, pi te tute te chal
 Kali, Kali, pi te tute te chal
 Kali, Kali, pi te tute te chal,
 bo tu bo Kali.
 Kalori, pi tu paňori,
 Kalori, pi tu paňori.

-

[Kalori (Čiernučká – prezývka), napi sa vodičky, ohó,
 Kalori, napi sa vodičky.
 Kalori, napi sa vodičky, ohó,
 Kalori, napi sa vodičky.
 Kali, Kali, pi a jedz
 Kali, Kali, pi a jedz,
 Kali, Kali, pi a jedz,
 lebo ty si Kali.
 Kalori, napi sa vodičky,
 Kalori, napi sa vodičky.

Príklad 10: Detva. Spev Mária Oláhová (nar. 1963), Anna Oláhová (nar. 1984), nahrávka a zápis Jana Belišová 2009.

sólo *duo*

Su - no mau - ge tu - ha džav, hoj man chu - del vas - tes -
tar, Av pa - le, de na - ští za - so - vav, za - so - vav.
Phe - nav tu - ke hej, av ke man pa - le.
Phe - nav tu - ke hej, mi - ro ji - lo pa - le.

/:Suno mange tuha džav,
hoj man chudel vastestar.

Av pale, *de* našti zasovav, zasovav.:/

/:Phenav tuke *hej*, av ke man pale,
phenav tuke *hej*, miro jilo pale.:/

[/:Sníval sa mi sen (prišiel ku mne sen),
že si ma chytil za ruku.

Príd' naspäť, nemôžem zaspať, zaspať.:/

/:Hovorím ti *hej*, poď ku mne naspäť,
vravím ti *hej*, moje srdce je dokorán.:/]

Príklad 11: Čakov (okr. Rimavská Sobota). Spev Róbert Radič (nar. 1991), nahrávka a zápis Jana Belišová 2009.

Na - čo pôj - dem do - mov, keď ne - mám ni - ko - ho?
O - tec sa mi že - ní, ma - ma tá je v čier - nej
ze - mi. Na - čo pôj - - - dem do - mov?

Načo pôjdem domov, keď nemám nikoho?
Otec sa mi žení, mama tá je v čiernej zemi.
Načo pôjdem domov?
Otec sa mi žení, mama tá je v čiernej zemi.
Načo pôjdem domov?

Načo pôjdem domov, keď nemám nikoho?
Nechala ma žena s tromi malými deťmi
doma. Načo pôjdem domov?
Nechala ma žena s tromi malými deťmi
doma. Načo pôjdem domov?

Príklad 12: Červenica (okr. Prešov). Spev Tomáš Slepčík (nar. 1922), nahrávka a zápis Jana Belišová 2009.

♩ = 116

Za sto - lom ja v kar-čme še - dzim, pa - ľen - ku pi - jem.

A - ňi še mi do - mu ňe - chce, na - co ja puj - dzem?

Že - na mo - ja me ňe - cha - la, z do - mu me vy - ru - ci - la

a dze - ci šic - ke o - na zo - bra - la. Že - na mo - ja me ňe - cha - la,

z do - mu me vy - ru - ci - la a dze - ci šic - ke o - na zo - bra - la.

Za stolom ja v karčme šedzim, paľenku pijem.
 Aňi še mi domu nechce, naco ja pujdzem?
 Žena moja me nechala, z domu me vyrucila
 a dzeci šicke ona zobrala.
 Žena moja me nechala, z domu me vyrucila
 a dzeci šicke ona zobrala.

Príklad 13: Janovce (okr. Poprad). Spev Jozef Čonka (nar. 1980), Marek Pecha (nar. 1977), nahrávka a zápis Jana Belišová 2001.

♩ = 96

Dc Chce - la bi ja chce - la, že - bi zdra - va bu - la,

že - bi na že - ľez - nej po - sce - ľi bo - ľes - ci cer - pe - la.

Bo - ľes - ci cer - pe - lu s ma - ce - ru špi - va - la.

Chce - la bi ja chce - la, že - bi zdra - va bu - la.

De, chcela bi ja chcela, žebi zdrava bula,
žebi na železnej posceli bolesci cerpela.
Bolesci cerpela s maceru špivala.
Chcela bi ja chcela, žebi zdrava bula.

Chcela bi ja chcela, žebi zdrava bula,
žebi s ocom na dvore pesnički špivala.
S maceru tak špivala, s ocom tancovala,
chcela bi ja chcela, žebi zdrava bula.

Príklad 14: Žehňa (okr. Prešov). Spev Elena Mačová (nar. 1968), Ernest Mačo (nar. 1967), nahrávka a zápis Jana Belišová 1988.

♩ = 100

sólo I sólo II sólo I sólo II

Na - si - pa - či, sa - ko pal man, phen - džom tu - ke, ka - mav tut.

duo

Mri daj u - ža - rel, av - ral vi - či - nel,

kaj ča man - ca te a - vel, kaj ča man - ca te a - vel.

Nasipači, sako pal man,
phendžom tuke, kamav tut.
Mri daj užarel, avral vičinel,
kaj ča manca te avel,
kaj ča manca te avel.

[Nech sa páči, všetko pre mňa,
povedal som ti, ľúbim ťa.
Moja mama čaká, všade kričí,
že za mnou príde,
že za mnou príde.]

Príklad 15: Markušovce (okr. Spišská Nová Ves). Spev Denisa Polhošová (nar. 1995), Anna Polhošová (nar. 1961), nahrávka a zápis Jana Belišová 2009.

$\text{♩} = 80$



Sve-to sal Je - žiš, me pa - čav, kaj tu dži - ves. Hoj ti - ro
lav čí šaj šu - nav, hoj tu - ha me te dži - vav.
Dev - la, tu - te man dav, čhiv tu ti - ro du - chos, bo
tu sal a - ma - ro dat, me pa - čav, kaj tu dži - ves.

Sveto sal Ježiš,
me pačav, kaj tu džives,
hoj tiro lav či šaj šunav,
hoj tuha me te dživav.
Devla, tute man dav,
čhiv tu tiro duchos,
bo tu sal amaro dat,
me pačav, kaj tu džives.

[Svätý si, Ježiš,
ja verím, že ty žiješ,
že tvoje slovo môžem počuť,
že s tebou budem žiť.
Bože, Tebe seba dávam,
zošli Tvojho Duchu,
lebo Ty si náš Otec,
ja verím, že Ty žiješ.]

Príklad 16: Abranovce (okr. Prešov). Spieva Erika Šariská (nar. 1971), nahrávka a zápis Jana Belišová 2009.

$\text{♩} = 90$



Dev - la, Dev - - - la, so ker - džan. Pre kas tu man
te mukh - l'an? Mukh-l'an, mukh - l'an tu man kor - ko - ri.
So me Dev - - - la, čo - ri, ke - ra - va?
 $\text{♩} = 110$ accel.
Na - nu - na - naj na - na - na - naj na - na - na - na - na - na - nu - na - naj.

I Devla, Devla, so kerdžan?
Pre kas tu man te mukhl'an?
Mukhl'an, mukhl'an tu man korkori.
So me, Devla, čori, kerava?
Naj, na, na....

[Bože, Bože čo si urobil?
Komu si ma zanechal?
Nechal, nechaj si ma samotnú.
Čo ja, Bože, úbohá, môžem robiť?
Naj, na,na,...]

Soske, mamó, man mukhl'al?
Me pal tute rovava.
Arakhl'om me mange piraňa.
So me, čoro, Devla, kerava?
Naj, na, na...

Prečo si ma, mami, opustila?
Budem za tebou plakať.
Našiel som si milú.
Čo ja, úbohý, Bože, urobím?
Naj, na, na...]

Příklad 17: Abranovce (okr. Prešov). Spieva Erika Šariská (nar. 1971), nahrávka a zápis Jana Belišová 2009.

Bo me dža-nav, ko hin o - doj, *joj*, Bo - že. Naš - ťi o - doj džav, -
- *joj*, Dev - la. Naš - ťi me džav. la. Dža -
nav, ko hin o - doj, *joj*, džá - nav, ko hin o -
doj, *joj*. Naš - ťi me džav. Mro pi - ra - no, mro pi - ra - no
o - doj hin, naš - ťi o - doj džav, *joj*, Dev - la.

Bo me džanav, ko hin odoj, *joj*, Bože.
Našti odoj džav, *joj*, Devla.
Našti me džav.
Bo me džanav ko hin odoj, *joj*, Bože.
Našti odoj džav, *joj*, Devla.
Džanav, ko hin odoj, *jaj*,
džanav, ko hin odoj, *jaj*. Našti me džav.
Mro pirano, mro pirano odoj hin,
našti odoj džav, *joj*, Devla.

[Lebo ja viem, kto je tam, *joj*, Bože.
Nedá sa tam ísť, *joj*, Bože.
Nemôžem ísť.
Lebo ja viem, kto je tam, *joj*, Bože.
Nedá sa tam ísť, *joj*, Bože.
Viem, kto je tam, *jaj*,
viem, kto je tam, *jaj*. Nemôžem tam ísť.
Môj milý, môj milý je tam,
nemôžem tam ísť, *joj*, Bože.]

Príklad 18: Soľ (okr.Vranov nad Topľou). Spev Martina Ďuďová (nar. 1983), František Ďuďa (nar. 1973), nahrávka a zápis Jana Belišová 2009.

♩ = 123
sóló

Ter - džu-vav, hoj pre džal, a - ňi na di-khel. Ter - džu-vav,

hoj pre džal, a - ňi na di-khel. — duo So dža-nav te ke-rel,

te me les ka-mav? O ji-lo man du-khav, kaj les na di-khav.

Terdžuvav, hoj pre džal, aňi na dikhel.
Terdžuvav, hoj pre džal, aňi na dikhel.
So džanav te kerel, te me les kamav?
O jilo man dukhav, kaj les na dikhav.

[Stojím, ona prejde, ani sa nepozrie.
Stojím, ona prejde, ani sa nepozrie.
Čo mám robiť keď ju mám rád?
Srdce ma bolí, keď ju nevidím.]

SUMMARY

NEVE GILA – THE NEW LAYER OF ROMANI SONGS IN SLOVAKIA

The new layer of Romani songs (*neve gila*) forms a repertoire which is heterogeneous in genre and style. This layer includes songs which typically use elements of popular music, while also distinguishing themselves from songs of the older layer (*phurikane gila*) by the contents of texts, with their new, contemporary realia. Furthermore, the new layer includes songs which have a specific author, whose authorship is acknowledged by the given collective when accepting the songs into its repertoire. Yet another component of the new layer is songs which are perceived by the Roma as new insofar as they have new contents, though the traditional Romani style represents their musical base. A common feature of all songs of the new layer is their short life-span in the active repertoire.

The classification of songs of the new layer takes into account the genre and stylistic heterogeneity of the entire repertoire. Two fundamental groups are distinguished:

- A. the transitional group of songs;
- B. the group of new songs.

The transitional group includes on the one hand new songs which are directly derived from the older layer of songs (*phurikane gila*), on the other hand stylistically diverse songs which are the result of new work. For the moment one can only give them an outline definition, leaving open the issue of a closer characterisation of their music and text.

In the transitional layer of songs we can differentiate three song groups:

1. transitional songs for listening to (*neohalgató*);
2. transitional songs for dancing (*neočardaša*);
3. unspecified.

The group of new songs is gaining an ever more important place in Romani culture and is having an impact on an ever wider layer of the Roma. These songs are strikingly influenced by popular music and the Roma themselves label them accordingly (e.g. *disko*). In scholarly literature one finds the designation *rom-pop*; the Roma, however, do not know this term and do not use it.

From the musical aspect this group of songs can be divided into two categories:

1. songs which may be unambiguously identified with a particular popular song;
2. new songs with elements of popular music.

From the aspect of song texts we distinguish two categories:

1. texts influenced by texts and themes of popular songs;
2. texts derived from traditional Romani folklore, though these also are frequently supplemented with realia from contemporary life.

The exceptional proliferation of new songs is sustained by ongoing socio-cultural changes, which have had an impact on the Roma community also and hence have influenced their repertoire. Roma families own televisions, satellite dishes, DVD players, and many also have computers and the internet. The range of TV channels has been extended with specialised music channels, where one can follow videoclips of the popular groups. Portals have emerged which carry a great deal of Romani music.

Another new phenomenon is the emergence of musical ensembles which use electronic instruments. These groups are composed almost exclusively of men and boys. In the past also it was usual that men rather than women played the musical instruments, but singing was reserved mainly for women and girls. The more successful and vital groups make CD recordings, which they sell at local markets and through personal contacts.

Thanks to ideological relaxation, with the opportunity of freely professing the Christian faith, and thanks furthermore to systematic pastoral and evangelising work by various churches in Slovakia in the Romani milieu, religious songs also have entered the Romani song culture.

PRINCÍPY HORIZONTÁLNEJ (MELODICKEJ) KONŠTRUKCIE V DIELE ARVO PÄRTA: *FRATRES*

EVA FERKOVÁ

*doc. PhDr. Eva Ferková, PhD., Katedra teórie hudby, Hudobná a tanečná fakulta VŠMU,
Zochova 1, 813 01 Bratislava, e-mail: ferkova@vsmu.sk, ferkova@hotmail.com*

ABSTRACT

By analysis of Arvo Pärt's composition *Fratres* one can show the stylistic permeation of the Renaissance contrapuntal organisation of polyphony, evidencing features of bitonality and bimodality on the one hand, and on the other hand features of the modern employment of several constructive approaches and compositional principles, expressed in a diatonic setting, a variant form and a rhythmic series.

Úvod

Estónsky skladateľ Arvo Pärt (nar. 11. septembra 1935 v Paide) sa roku 2010 dožil 75 rokov.

Štúdium hudby absolvoval v Talline, kde sa stal „profesionálnym skladateľom“ ako autor viacerých titulov filmovej hudby. Po začiatkovej štýlovej inklinácii k ruskému neoklasicizmu (Prokofiev, Šostakovič) sa v zrelšom tvorivom období zameral na experiment v hudbe v najrozmanitejších kontextoch: od dodekafónie cez matematické výpočty až k serializmu na jednej strane a k aleatorike s presahmi do sonoristickej hudby na druhej strane, až dospel k návratom k dávnejšej tradícii (hudba 14. – 16. storočia)¹, kombinovaným s novými postupmi a minimalizmom. Roku 1980 emigroval z dusného ovzdušia Sovietskeho zväzu najprv do Rakúska, napokon sa usadil v Nemecku. Jeho hudba však prekročila nielen hranice Nemecka (aj u viacerých slovenských skladateľov možno pozorovať vplyv niektorých Pärtových objavov), ale aj Európy a významne ovplyvnila tvorbu skladateľov americkej proveniencie. Delikátna snaha o minimálne

¹ Pinkerton, David E.: Arvo Pärt, <http://www.musicolog.com/part.asp>, 1996.

zmeny v hudbe, úsilie minimálnymi prostriedkami dosiahnuť maximálny efekt, sa udomácnila vo viacerých jeho skladbách. Pritom však neopúšťal myšlienku na kombináciu či syntézu tradičných a moderných až experimentálnych postupov.

Skladba pre husle a klavír *Fratres*² sa hráva vo verziách pre rôzne obsadenia. Jej zaujímavosťou je, že napriek rozšírenému tvrdeniu o Pärtovom minimalizme a neoklasicizme možno v skladbe nájsť aj konštrukčné a seriálne postupy typické pre avantgardné kompozičné smery, či princípy predtonálnej lineárnej polyfónie, ktoré skladbu zaraďujú aj k neorenesančným kompozičným štýlom.

Konštrukčný princíp v skladbe má horizontálne (lineárne, melodické) tendencie. Skladateľ pracuje s diatonickým tónovým materiálom, predznamenanie s 1 b a frekventovaným výskytom tónu *cis* nám evokuje harmonickú tonalitu d mol s občasným prechodom do prirodzeného – aiolského prostredia – v súzvukoch, obsahujúcich tón *c*. Táto interpretácia však nie je úplne správna, ako sa pokúsime ukázať ďalej na základe analýzy kompozičných princípov, pregnantne uplatnených v celom diele.

Analýza

Pri pohľade na horizontálu zistíme, že skladba má v princípe dvojvrstvovú štruktúru (avšak nie v zmysle vrstvenia pomocou melodických a prechodných tónov či akordov³). Obe vrstvy sa odlišujú uplatneným tónovým (tonálnym či modálnym) priestorom, aj hudobným významom:

1. vrstva prebieha v tonálnom prostredí spomenutej harmonickej tonality d mol, je hlavným nositeľom melodiky a vnútorne sa člení na ďalšie 2 vrstvy:
 - melodiku husľového partu, ktorý je najpohyblivejším hlasom skladby,
 - melodický dvojhlas klavírneho partu, dvojicu hlasov postupujúcich v paralelných decimách, ktoré možno nazvať „soprán–tenor“ (tento dvojhlas pôsobí ako starobylý prvok diskantovej a fauxbourdonovej techniky⁴);
2. vrstva kvintovej kostry *a–e* (a kvintakordálnej kostry kvintakordu a mol) sa člení tiež na ďalšie dve vrstvy:
 - kvintová (bourdonová) zádrž v spodnom hlase klavírneho partu (v „base“),
 - kráčanie po tónoch kvintakordu a mol uprostred melodických hlasov klavírneho partu, teda v hlase, ktorý možno nazvať „alt“. Ide o „zvonkový“ postup *tintinabuli*, typický pre Pärta.⁵

² Na účely analýzy sme použili vydanie: PÄRT, Arvo: *Fratres für Violine und Klavier*. Kompositions-auftrag der Salzburger Festspiele 1980. Salzburg : Universal edition, 1980.

³ Podrobnejšie vysvetlenie tohto typu vrstvenia vysvetľuje Schenkerova teória, pozri napríklad: SALZER, Felix: *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*. New York : Dover Publications, 1962.

⁴ „... v anglickom diskante boli východiskom terciové a sextové paralelizmy, vo fauxboudone predstavoval diskant a tenor dva samostatné hlasy...“ Citované z diela: KRESÁNEK, Jozef: *Tonalita*. Bratislava : Opus, 1982, s. 275.

⁵ „I have discovered that it is enough when a single note is beautifully played. This one note, or a silent beat, or a moment of silence, comforts me. I work with very few elements – with one voice, with two voices, I build with the most primitive materials – with the triad, with one specific tonality. The three notes of a triad are like bells. And that is why I call it ‚tintinnabulation‘.“ [„zistil som, že stačí, ak sa

Z hľadiska formového členenia má skladba 9-dielnu variačnú formu, kde prvý diel pre sólové husle možno považovať za introdukciu, v ktorej je tematický materiál skrytý (implicitný) v pozadí – okrajové (najnižšie a najvyššie) noty štyriašesťdesiatinkových figúr predznamenávajú tóny nadchádzajúcej témy – pozri príklad č. 1 a porovnaj s príkladom č. 3.

Skladba vykazuje znaky minimalizmu v úspornom využívaní typov zmien variačných postupov. Jedna skupina konštrukčných postupov sa uplatňuje bez väčšej zmeny na varírovanie v každej ďalšej variácii. Konštrukčných postupov a princípov organizácie hlasov je niekoľko, týkajú sa nielen melodicko-rytmického priebehu, ale aj metriky, faktúry, polohy a vzťahu husľového a klavírneho partu. Spoločným znakom je však dominancia lineárnej konštrukcie.

Príklad č.1: začiatok skladby – takty č. 1 – 2

krásne zahrá jedna nota. Táto nota alebo tichá doba alebo moment ticha ma upokojí. Pracujem s veľmi malým počtom prvkov – s jedným, s dvoma hlasmi, staviam z najprimitívnejšieho materiálu – z kvintakordu, z jednej špecifickej tonality. Tri tóny kvintakordu sú ako zvony. A preto ich volám „tintinabulácia.“ Prekl. Eva Ferková] – Arvo Pärt – citát autora prevzatý z prednášky: Timothy A. Smith: *Bach: the Baroque, and Beyond*. 1997, <http://janus.ucc.nau.edu/tas3/perm.html>, uvádza sa tiež v texte: Richard E. Rodda, liner notes for Arvo Pärt *Fratres*, I Fiamminghi, The Orchestra of Flanders, Rudolf Werthen, (Telarc CD-80387) na stránke <http://www.arvopart.org/> a v monografii – Paul Hillier: *Arvo Pärt*. The Oxford University Press “Oxford Studies of Composers” series, 1997.

Variačná technika ôsmich variácií však nereprezentuje ani typické kontrapunktické či vonkajšie variácie (typu *ciaccony* alebo *passacaglie*), ani kompozičné klasicisticko-romantické variácie s ozdobnými (ornamentálnymi) či zásadnejšími (charakteristickými) variačnými zásahmi typu kombinácií.⁶ Zmeny každého ďalšieho dielu v pomere k predchádzajúcemu sú najmä v klavírnom parte dané prijatými konštrukčnými princípmi, ktoré potom skladateľ dôsledne uplatnil v každej variácii. Iným variačným postupom podrobil skladateľ husľový part, ktorý je zjavne spracovaný v jednom gradáčnom oblúku rytmického zahusťovania s ornamentálnym (figuratívnym⁷) ozdobovaním a následného rytmického zriedovania.

Následnosťou využívaných rytmických hodnôt v husľovom parte jednotlivých variácií je naznačený aj princíp seriálnej techniky – séria rytmických hodnôt, ktoré sa vystriedajú v každej ďalšej variácii, je tu nasledovná: hodnoty polové – štvrtové – šesnástinové – dvaatridsatinové – osminové, trioly osminové – štvrtové. To však nie je dôsledne dovedené do konca, pretože posledné 2 variácie – 8. a 9. diel skladby – prinášajú v husľovom parte akúsi rekapituláciu a návrat. Rytmické zahusťovanie, ktoré v husľovom parte skladateľ gradoval od celých, polových a štvrtových rytmických hodnôt v 1. variácii (v 2. dieli skladby), cez šesnástinky v 2. variácii, ku dvaatridsatinkám v 3. variácii, sa v nasledujúcich variáciách zriedilo nasledovne: v 4. variácii husle hrajú osminové trioly, v 5. variácii – osminky (po prvýkrát v dvojhlase huslí), v 6. variácii štvrtinky a v 7. variácii nastáva zhustená rekapitulácia popísaného procesu. Priebeh 7. variácie má vnútorný sled rytmických hodnôt nasledovný: 1. takt osminky, 2. takt osminové trioly, 3. takt šesnástinky a v ďalších 3 taktach v račej inverzii (šesnástinky – osminové trioly – osminky). Tým vzniká úkaz nonretrogradibilného rytmu.⁸ Posledná variácia prináša silný náznak reprízy prvej variácie – nielen v prevahe rytmických štvrtových hodnôt v husľovom aj klavírnom parte, ale aj v návrate k pôvodnej polohe jednotlivých melodických hlasov klavírneho partu, avšak o 2 oktávy nižšie. Nízku polohu klavíra kompenzuje najvyššia poloha huslí vo flažoletoch.

Priebeh skladby v klavírnom parte môžeme opísať takto: 8 dielov – variácií, ktoré majú mnoho spoločných postupov a štruktúr – je skonštruovaných na základe striktnie dodržaného princípu následnosti posúvania hlavných melodických línií po diatonických terciách v každej nasledujúcej variácii (pozri príklad č. 2).

⁶ „Ak ide o variácie a kombinácie iba v jednom hlase, vravíme o vnútorných variáciách – týkajúcich sa len vnútra melodickej linky. Ak však dochádza k variante tak, že sa výmena deje v okolitých hlasoch, kým jeden, prípadne viaceré hlasy zostávajú nezmenené, vravíme o vonkajších variáciách.“ Citát z diela: Kresánek, J.: *Tektonika*. Bratislava : Asco, 1994, s. 20.

⁷ Pozri KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*. Bratislava : Asco, 1994, s. 21.

⁸ Nonretrogradibilný v zmysle rovnaký odpredu ako aj odzadu. Pozri KOHOUTEK, Ctirad: *Novodobé skladebné smery v hudbe*. Praha : SHV, 1965, s. 62.

Príklad č. 2: prvé takty variácií I. – VI., klavírny part, teda takty: 9, 17, 25, 33, 41, 49

Vnútrotná štruktúra každého dielu sa dodržiava v celej skladbe, dajú sa teda charakterizovať ako prísne variácie.

Konštrukčný princíp každého dielu však má tiež viaceré znaky netradičných moderných postupov.

Ak prijmeme klasifikáciu vnútornej stavby každého dielu ako dvojdielnej symmetrickej formy (a–a'), ktorej predchádza dvojtaktová spojka, v oboch dieloch formy každej variácie sa potom uplatňuje postupné vnútorné rozširovanie jednotaktového motívu. Prvý takt klavírneho partu pritom obsahuje 4 akordy okrajových polových a vnútorných štvrtových hodnôt, druhý takt je rozšírený v strede vsunutím dvoch akordov štvrtovej hodnoty a tretí následne ďalším vsunutím dvoch akordov do stredu predchádzajúceho taktu (pozri príklad č. 3). Pri dôkladnejšej analýze všetkých variácií však zistíme, že nejde o vsúvanie akordov, ale o vsúvanie tónov melódie do jednotlivých hlasov tak, že prvý (vrchný – „soprán“) a tretí („tenor“) hlas klavírneho partu postupujú paralelne a vsunutými tónmi sa rozširuje vyklenutie ich melódie, teda pri postupe nadol je vsunutý ďalší krok smerom nadol, pri skoku nahor je tento zväčšený tak, aby k dozneniu melódie postúpil sekundou zvrchu (Kresánek upozorňuje na túto techniku varíovania

Príklad č. 3: takty 9 – 11

v súvislosti so starou predrenesančnou hudbou⁹). Zdanlivý chorálový postup akordov v klavírnom parte je teda výsledkom vedenia troch hlasov, z ktorých dva okrajové sú navzájom viazané spoločným paralelným postupom, vnútorný („tintinabulárny“) hlas prebieha melodicky nezávisle od nich, (neustále) po rozklade 3 tónov kvintakordu a mol a okrajovým hlasom sa prispôsobuje len melodickým smerom a polohou (okrajové hlasy vytrvalo menia v každej ďalšej variácii polohu posunom smerom nadol).

Aj druhý vnútorný diel každej variácie je trojtaktový, v rovnakom poradí 7/4, 9/4 a 11/4 takt. Vnútrotaktový priebeh melódie vrchného klavírneho hlasu v pravej ruke a vrchného melodického hlasu v ľavej ruke (teda dvojhlas „soprán-tenor“) však v tomto diele a v každej variácii v 2. diele postupuje v račej inverzii (porovnaj príklad č. 3 a príklad č. 4).¹⁰ Ich pôvodný postup v paralelných (diatonických) decimách sa zachováva nielen v prvej variácii, ale paralelné decimy sú dôsledné medzi uvedenými hlasmi v priebehu všetkých variácií. Keďže soprán a tenor sa pohybujú dôsledne paralelne v diatonickom tónovom priestore, miestami vznikajú medzi nimi veľké a miestami malé decimy (pozri príklad č. 4 – v 1. takte ide o decimy *a-cis*, *b-d*, *g-b*, *a-cis* odspodu).

Príklad č. 4: takty 4 – 6 prvej variácie, teda takty 12 – 14 skladby¹¹



Variačný princíp je zrejмый, avšak postupy varírovania témy sú, ako vidno, netradičné, vychádzajú z konštrukčných princípov.

Pri dôslednom skúmaní melodického priebehu zdanlivo akordickej sadzby v klavírnom (a v prvých variáciách aj husľovom) parte zistíme, že:

1. spodný dvojhlas (čistá kvinta *a – e*) leží ako organový bod od nástupu klavíra v prvej variácii až po poslednú variáciu s jedinou zmenou – od piatej variácie klesne o oktávu nižšie;
2. stredný hlas melodického klavírneho trojhlasu sa neviaže striktné na akordické štruktúry, ale jeho melodická línia je lineárna a veľmi jednoduchá – od prvých

⁹ „Hocikde bolo možné – na spôsob tróпов – vkladať alebo vypúšťať tóny a takto rozrušovať podstatnú tvárnosť tém. Tento spôsob zmien, rozrušujúcich proporčné kontúry tematického základu označíme termínom aditívne variácie. Stretávame sa s nimi v typickom využití napr. u Konráda Paumanna v rámci „ars organisandí.“ Citované z diela: KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*. Bratislava : Asco, 1994, s. 24

¹⁰ „Väčšie račie postupy sú postihnuteľné iba za pomoci notopisu zrakom v zmysle vizuálneho zrkadlového protiobrazu. V hudbe majú preto konštruktivizmu zodpovedajúci charakter.“ Citované z diela: KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*. Bratislava : Asco, 1994, s. 21.

¹¹ Introdukcia sólových huslí prináša dvojdielny a-a' úvodný tematický materiál, ktorého stavba 3 + 3 takty sa následne dodržiava vo všetkých variáciách. Pred prvou variáciou použil Pärt dvojtaktovú spojku, prvá variácia sa začína taktom 9. Každá nasledujúca má rovnaký počet taktov – 2 takty (spojka) + 3 takty + 3 takty (dvojdielna symetrická forma v metrickom riešení 7/4, 9/4, 11/4)

taktov nástupu klavíra až po koniec skladby prísne kráča po tónoch kvintakordu a mol, teda tu môžeme nájsť jedine jeden z troch tónov *a-c-e*. Priečnosť *cis-c*, teda rozložený chromatický postup medzi dvoma hlasmi vzniká ako výsledok dvoch, resp. troch melodických a relatívne nezávislých línií. Ak nazveme tri pohybujúce sa hlasy klavírneho partu „soprán–alt–tenor“ (odvrchu), potom ide vždy o priečnosť medzi jednou z nasledujúcich dvojíc hlasov: soprán–alt, alebo alt–tenor. Tento postup možno považovať za dôkaz uplatnenia bimodálneho princípu kontrapunktických postupov z predtonálneho obdobia lineárnej polyfónie;

3. husľový part sa vždy viaže na akordický, resp. naopak, akordický sa viaže na husľový. Tónové kostry čoraz pohyblivejšej melodickej línie husľového partu sa zdvojujú v melodickom decimovom dvojhlasu soprán–tenor akordického partu (pozri príklad č. 5). V notovej ukážke vidíme dva takty spojky a prvé dva takty 2. variácie (teda 3. dielu skladby).

Príklad č. 5: tretí diel skladby, variácia č. 2, takty 15 – 18

Polymelodická konštrukcia spôsobuje viaceré sekundárne zvláštnosti, ktoré však nie sú zámerom, ale výsledkom vzťahov dvoch základných vrstiev:

1. Znak bitonality (harmonická d mol, aiolská a mol – v náznaku rozloženého moloového kvintakordu „tintinabuli“):
 - tonalitu a mol neustále utvrdzuje kvintová zádrž v base na tónoch *a-e*, vinúca sa celou skladbou a stredný melodický (tintinabuli) hlas, pohybujúci sa po troch tónoch kvintakordu a mol;
 - v tonálnom priestore harmonickej d mol sa bez akýchkoľvek vybočení pohybujú dva okrajové melodické hlasy klavírneho partu (soprán a tenor);
 - v niektorých variáciách sa v husľovom parte uplatňuje tónový materiál vnútorného klavírneho hlasu, postupujúceho po tónoch kvintakordu a mol (pozri príklad

č. 4), v iných sa husľový part viaže aj na okrajové melodické hlasy klavírneho partu v prostredí tonality harmonickej d mol (pozri príklad č. 5). Vo 4. variácii je každá triola husľového partu vytvorená podľa princípu – 1. tón trioly zdvojuje tón vrchného klavírneho melodického hlasu, ostatné dva tóny sú vždy 2 z 3 tónov kvintakordu F dur (*f-a-c*). Je zrejmé, že v každej variácii sa tóny husľového partu viažu na tóny niektorého alebo niektorých hlasov klavírneho partu, a majú preto z hľadiska konštrukcie sekundárny význam (pozri príklad č. 6 a č. 7).

Príklad č. 6: prvé tri taktý 4. variácie

Príklad č. 7: prvé dva taktý 5. variácie

2. Častý výskyt harmonickej priečnosti (rozloženého chromatického kroku *c-cis* do dvoch hlasov) vytvára náhodné disonancie, ktoré nemajú vážnejší harmonický význam, ide znova o dôsledok, nie cieľ.
3. Vznik rozmanitých akordov je výsledkom viacerých melodických pásiem v lineárnej konštrukcii. Ide napríklad o tieto akordy:
 - durový a molový kvintakord,

- durovo-veľký septakord,
- durovo-malý septakord,
- molovo-malý septakord s veľkou nónou,
- undecimový akord s vynechanými tónmi $a-(c)e-(g)-b-d$,
- neúplný nónový akord malý $a-(c)-e-g-b$ (bez tercie),
- molovo-malý septakord s malou nónou, atď.

Vzhľadom na vznik uvedených akordov v dôsledku lineárnej polymelodickej konštrukcie, vzniknutý dojem voľnej stavby akordov nepotláča zvukovú výslednicu konsonantne znejúcej tonálnej (prípadne miestami modálnej) hudby.

Ani práca s faktúrou nie je zanedbateľná, je zdrojom variovania v husľovom parte.

Prvé štyri variácie uplatňujú jednohlasný husľový part.

V 5. variácii nastupujú dvojhmaty, a teda dvojhlas. Každý nepárny dvojhmat kopíruje melodický obsah okrajových chorálových hlasov klavíra (pracovne nazvaných „soprán–tenor“). Keďže každý párny dvojhmat prináša čistú kvintu $a-e$ v polohe o oktavu nižšej, dá sa tento dvojhlas vnímať ako striedavý alebo komplementárny štvorhlas, zdvojený v klavírnom parte (s výnimkou hlasu tintinabuli).

6. variácia prináša v stabilnej vnútornej dvojdielnej symetrickej forme symetriu vo faktúre huslí v nonretrogradibilnej postupnosti, ktorá sa strieda po taktach takto: jednohlas – dvojhlas – trojhlas – trojhlas – dvojhlas – jednohlas (pozri príklad č. 8). Vrchný hlas huslí pritom kopíruje melodický postup tintinabulárneho hlasu klavíra („altu“).

Príklad č. 8: 6. variácia – husľový part



7. variácia sa vracia k jednohlasu v spomenutej symetrii uplatnenia rytmických hodnôt, striedaných po taktach, pričom však nejde len o návrat rytmických hodnôt v opačnej postupnosti, ale aj o návrat melodických útvarov (rozklady kvintakordu A dur), ktoré sa viažu na príslušné rytmické hodnoty (pozri príklad č. 9). Súčasné znenie s „tintinabulárnym“ kvintakordom a mol vytvárajú dojem bitonality alebo striedavého durovo-molového kolísania.

Príklad č. 9: 7. variácia – husľový part



V ôsmej variácii sa uplatňuje princíp reprízy, ktorá dospela do najhlbších polôh v klavírnom parte v polohe o dve oktávy nižšie, v huslovom parte vo vysokých flažoletových tónoch, paralelne postupujúcich s vrchným hlasom klavíra. Dvojtaktové ukončenie na prázdnych strunách huslí a zadržanej kvinte *a-e* v klavíri dáva tichú bodku za skladbou (pozri príklad č. 10).

Príklad č. 10: posledná variácia

9

The musical score is written for piano and violin. It begins with a piano (pizz.) section in the right hand, marked *mp*, and a corresponding bass line in the left hand. The first system includes a *pizz.* marking and a *mp* dynamic. The second system features a *pizz.* marking and a *pp* dynamic. The third system includes a *pizz.* marking and a *pp* dynamic. The fourth system shows the final section with a *col legno* marking and a *pp* dynamic. The score concludes with a final cadence in the right hand and a *ppp* dynamic in the left hand.

Záver

Uvedenou analýzou sme sa pokúsili dokázať, že v analyzovanej skladbe sa na výslednom harmonickom znení skladby podpísali rozmanité melodické konštrukčné postupy, ktoré skladateľ uplatnil v kombinácii linearity, stredovekého a renesančného kontrapunktu a prísneho dodržiavania nastoleného konštrukčného modelu. Vzhľadom na obmedzený tónový priestor a jednotné, nemenné postupy varírovania, uplatnené v skladbe, sa výsledný zvukový harmonický efekt vôbec nestal nadmieru disonantným, jediné disonujúce súzvuky vznikajú zo spomenutej harmonickej priechnosti, vyplývajúcej zo súbežného používania dvoch veľmi príbuzných¹² tonálnych priestorov. Skladba je vzácnym príkladom vydarenej kombinácie klasických a moderných kompozičných princípov a aj preto sa často a v rôznych obsadeniach s obľubou hráva.

Štúdia je súčasťou riešenia projektu VEGA č. 1/0877/10

Literatúra a pramene

- [1] FILIP, Miroslav: *Súborné dielo I. Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997.
- [2] SMITH, Timothy A.: *Bach: the Baroque, and Beyond*. <http://janus.ucc.nau.edu/tas3/perm.html>, 1997.
- [3] KOHOUTEK, Ctirad: *Novodobé skladebné smery v hudbe*. Praha : SHV, 1965.
- [4] KRESÁNEK, Jozef: *Tonalita*. Bratislava : Opus, 1982.
- [5] KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*. Bratislava : Asco, 1994.
- [6] PÄRT, Arvo: *Fratres für Violine und Klavier*. Kompositionsauftrag der Salzburger Festspiele 1980. Salzburg : Universal edition, 1980.
- [7] PINKERTON, David E.: *Arvo Pärt*. <http://www.musicolog.com/part.asp>, 1996.
- [8] DÜNSER, Richard: *Prednášky z hudobnej analýzy*. Graz : Universität für Musik und darstellende Kunst, 2002.
- [9] SALZER, Felix: *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*. New York : Dover Publications, 1962.
- [10] RODDA, Richard E.: liner notes for Arvo Pärt *Fratres*, I Fiamminghi, The Orchestra of Flanders, Rudolf Werthen, (Telarc CD-80387) na stránke <http://www.arvopart.org/>.
- [11] HILLIER, Paul: *Arvo Pärt*. The Oxford University Press "Oxford Studies of Composers" series, 1997.

¹² Príbuznosti tonálnych centier klasifikuje podrobne a systematicky Miroslav Filip vo svojej práci: FILIP, Miroslav. *Súborné dielo I. Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997.

HOŠTOVANIE CLARY WIECKOVEJ (SCHUMANNOVEJ) ROKU 1838 V BRATISLAVE

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 study is concerned with the first guest appearance of the piano virtuoso Clara Wieck (1819 – 1896) in Bratislava in 1838, hitherto unknown in Slovak musico-historical literature. At concerts held on March 31 and April 2, 1838, organised by the director of the theatrical society Franz Pokorný, she presented works by Adolf Henselt and Fryderyk Chopin, and compositions of her own. Local artists also appeared in the programme. Posters of the concerts have survived, along with mentions in Clara Wieck's diary and references in her correspondence with Robert Schumann. The local press, however, did not make any mention of these concerts, in contrast to the artist's two further guest appearances in Bratislava in 1856 and 1866.

Osobnosť Clary Schumannovej, rodenej Wieckovej (1819 – 1896), klavírnej virtuózky, hudobnej skladateľky, učiteľky hry na klavíri a editorky, sa teší nepretržitej pozornosti autorov odbornej aj popularizačnej literatúry. V jadre tohto záujmu dlho dominovali romanticky až sentimentálne podfarbené nevšedné životné osudy Clary a jej manžela Roberta Schumanna (1810 – 1856), jedného z najvýznamnejších nemeckých hudobných skladateľov romantizmu. Do širšieho povedomia verejnosti sa tak vryl idealizovaný hudobný portrét Clary Schumannovej ako „kňazky“ hudby, ktorá svojím interpretačným umením šírila odkaz nemeckých hudobných veľikánov, najmä svojho manžela.

V novších štúdiách a biografiách o Clare Schumannovej za ostatných približne tridsať rokov sa odzrkadľuje zmena bádateľského prístupu, ktorá súvisí s novou paradigmou výskumu rodových resp. gendrových rolí. Osobnosť umelkyne ako jednej

z najvýznamnejších klavírných virtuózok 19. storočia sa skúma komplexnejšie – tak z hľadiska jej prínosu v interpretačnej, ako aj kompozičnej a pedagogickej oblasti.

S menom Clary Schumannovej sa dosiaľ v slovenskej hudobnohistorickej spisbe spájali dve jej koncertné vystúpenia roku 1856 a 1866 v Bratislave (vtedy slovensky Prešporok, nemecky Preßburg, maďarsky Pozsony).¹ V skutočnosti však Clara Schumannová prvýkrát koncertne vystúpila v Bratislave už roku 1838 ešte pod svojím dievčenským menom Clara Wiecková. Dôvody, prečo toto jej prvé umelecké hostovanie u nás zostalo v domácej odbornej spisbe tak dlho neznáme a nereflektované, možno vidieť v absentujúcich domácich prameňoch: bratislavská tlač – ani *Preßburger Zeitung* ani *Pannonia* – nepriniesla roku 1838 žiadnu správu o vystúpení mladej umelkyne a v domácich inštitúciách sa k tejto udalosti, pokiaľ je nám známe, nezachovali žiadne dokumenty. Okrem toho v máji 1896 publikoval denník *Preßburger Zeitung* nekrológ za Clarou Schumannovou,² v ktorom sa píše, že umelkyňa koncertovala v Bratislave dvakrát. Nekrológ neskôr roku 1926 zaradila do svojich memoárov aj bratislavská mezzosopranistka Irma de Spányi,³ a tak sa vo všeobecnosti podporila mienka o dvoch vystúpeniach.

Všetky tri hostovania Clary Wieckovej-Schumannovej v Bratislave boli spojené s jej viedenskými koncertnými turné.⁴ Mimoriadny význam pre jej umeleckú dráhu mal prvý niekoľkomesačný pobyt vo Viedni, kde sa zdržiavala od decembra 1837 do apríla 1838 a kde okrem verejných koncertov absolvovala rad poloverejných aj privátnych vystúpení.⁵ Tento viedenský pobyt predstavoval vlastne vyvrcholenie prvého veľkého

¹ HRABUŠŠAY, Zoltán: Vzťahy Kláry Schumannovej k Bratislave. In: *Hudobnovedné štúdie II*, 1957, s. 178-186; NOVÁČEK, Zdenko: *Významné hudobné zjavy a Bratislava v 19. storočí*. Bratislava : SVPL – Mestské múzeum, [1962], s. 41-42; GÁBOROVÁ, Mária: Klára Schumannová a jej vplyv na estetické ideály 19. storočia. In: *Významní interpreti a Bratislava v 19. storočí*. Zborník prác z konferencie, konanej v dňoch 13. a 14. októbra 1976 v Bratislave. Eds. Stanislav Bachleda – Katarína Horváthová. Bratislava : MDKO, b. r., s. 40-43; ČIEFOVÁ, Martina: *Klavírne umenie v Bratislave v 19. storočí*. Nitra : PF UKF, 2008, s. 40-46; STAROSTA, Miloslav: *Kapitoly z dejín klavírneho umenia a pedagogiky klavírnej hry*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2000, s. 55.

² Klara Schumann † und Preßburg. In: *Preßburger Zeitung*, 22. 5. 1896. Rok 1896 *Preßburger Zeitung* nie je toho času k dispozícii, znenie textu nekrológu, publikované v Prílohe 1, preberáme z memoárov Irmy de Spányi, por. ref. 3.

³ SPÁNYI, Irma de: *Bühnenerinnerungen*. Pressburg : Im Selbstverlage, 1926, s. 59-60.

⁴ Vo Viedni hostovala Clara Schumannová celkove deväťkrát: december 1837 – marec (resp. apríl) 1838, december 1846 – január 1847, január – marec 1856, november – december 1858, február – marec 1859, marec – apríl 1860, január (resp. až marec/apríl) 1866, november – december 1868, december 1869 – február 1870, november 1872, por. ENGELHARDT-KRAJANEK, Margarethe: Die schönsten Offenbarungen eines Weibes. Zwischen Sensationslust und Kunstsinn: Clara Schumanns Konzerttätigkeit in Wien rezensiert von der Wiener Presse. In: OSTLEITNER, Elena – SIMEK, Ursula (eds.): *Ich fahre in mein liebes Wien. Clara Schumann: Fakten, Bilder, Projektionen*. (=Musikschriftenreihe Frauentöne 3.) Wien : Löcker Verlag, 1996, s. 35.

⁵ Podrobnejšie k viedenským pobytom Clary Schumannovej por. najmä ENGELHARDT-KRAJANEK, Ref. 4, s. 31-40; STEEGMANN, Monica: Für eine Tasse warm Wasser vorspielen. Clara Wieck-Schumanns Wienreisen im Spiegel ihrer Briefe und Tagebücher. In: OSTLEITNER, Elena – SIMEK, Ursula (eds.): *Ich fahre in mein liebes Wien. Clara Schumann: Fakten, Bilder, Projektionen*. (=Musikschriftenreihe Frauentöne 3.) Wien : Löcker Verlag, 1996, s. 21-30 a BIBA, Otto: Clara Schumann in Wien. In: *Clara Schumann 1819–1896. Katalog zur Ausstellung*. BODSCH, Ingrid – NAUHAUS, Gerd (eds.). Bonn : Stadtmuseum – Robert-Schumann-Haus, 1996, s. 107-134.

koncertného turné mladej 18-ročnej Clary Wieckovej, ktoré sa začalo už koncertmi v Drážďanoch a v Prahe. Absolvovala ho v sprievode svojho otca Friedricha Wiecka, pod ktorého pedagogickým vedením dosiahla nebývalú technickú aj umeleckú zrelosť a ktorý koncertné turné aj zorganizoval. Rezidenčné mesto Viedeň bolo stredoeurópskou hudobnou metropolou s bohatým koncertným životom, na ktorom participovali vynikajúci domáci aj hostujúci hudobníci. Medzi chýrnych hostujúcich umelcov vo Viedni v sezóne 1837/1838 patrili okrem Clary Wieckovej anglický harfista Elias Parish-Alvers (1808 – 1849), londýnsky huslista Henry Blagrove (1811 – 1872), londýnska sopranistka Clara Novello (1818 – 1908) a Franz Liszt (1811 – 1886), ktorý prišiel do Viedne v apríli 1838 a s Clarou Wieckovou aj štvorročne muzicíroval.⁶ Vyvrcholením umeleckého uznania mladej klavírnej virtuózky Clary Wieckovej bolo udelenie titulu *k. k. Kammervirtuosin* rakúskym cisárom Ferdinandom I. v polovici marca 1838. Správu o udelení titulu priniesli aj *Preßburger Zeitung*.⁷ V tom čase nositeľom tohto titulu boli siedmi umelci, medzi nimi slávny husľový virtuóz Niccolò Paganini a klavírny virtuóz Sigismund Thalberg.

Prvé hosťovanie Clary Wieckovej v Bratislave pozostávalo z dvoch koncertov, ktoré sa uskutočnili ku koncu jej viedenského pobytu: išlo o sobotu 31. marca a pondelok 2. apríla 1838. Dejiskom bolo po obidva razy kráľovské mestské divadlo so začiatkom koncertných podujatí večer o siedmej hodine. Organizátorom koncertov bol vtedajší úspešný riaditeľ divadelnej spoločnosti Franz Pokorný (1797 – 1850),⁸ ako možno usudzovať z oznamu na plagáte koncertu 31. marca 1838, kde sa zároveň vyzdvihujú umelecké kvality už vtedy slávnej umelkyne:

„Die Direction macht hiermit einem hohen Adel und verehrungswürdigen Publikum geziemend bekannt, daß sie der berühmten Klaviervirtuosin Fräulein Clara Wieck das Theater zu einem großen Concert, welches heute Statt findet, überlassen hat und glaubt dadurch den Wünschen der kunstsinnigen Bewohner Preßburgs um so mehr nachgekommen zu seyn, als Fräulein Wieck bei ihrer Anwesenheit in der Residenz in sechs von ihr selbst gegebenen und noch vielen andern Concerten so hohe Kunstfertigkeit an den Tag legte, daß ihr die hohe Auszeichnung zu Theil wurde, von Sr. Majestät dem Kaiser zur Kammervirtuosin ernannt zu werden.“⁹

Podobný, aj keď ďaleko kratší oznam sa nachádza aj na druhom plagáte koncertu 2. apríla 1838:

„Die Direction des königl. städtischen Theaters macht hiermit einem hohen Adel und verehrungswürdigen Publikum geziemend bekannt, daß die k. k. Klaviervirtuosin Fräulein Clara Wieck das Theater zu einem großen Concert, welches heute Statt findet, überlassen hat und glaubt dadurch den Wünschen der kunstsinnigen Bewohner Preßburgs um so mehr nachgekommen zu seyn, als Fräulein Wieck bei ihrer Anwesenheit in der Residenz in sechs von ihr selbst gegebenen und noch vielen andern Concerten so hohe Kunstfertigkeit an den Tag legte, daß ihr die hohe Auszeichnung zu Theil wurde, von Sr. Majestät dem Kaiser zur Kammervirtuosin ernannt zu werden.“⁹

⁶ BIBA, Ref. 5, s. 110.

⁷ *Preßburger Zeitung*, bez roč., č. 23, 20. 3. 1838, s. 205. – „Wien. [...] Se. k. k. Majestät haben der Tonkünstlerin Clara Wieck den Titel einer k. k. Kammer-Virtuosin allergnädigst zu verleihen geruhet.“

⁸ Tiež František Pokorný. Z novších výskumov k pôsobeniu divadelnej spoločnosti Franza Pokorného v Bratislave por. LENGOVÁ, Jana: K opernému repertoáru bratislavských divadelných spoločností v 30. a 40. rokoch 19. storočia. In: *Slovenské divadlo*, 1996, roč. 44, č. 4, s. 399-438.

⁹ Zwickau, Archiv des Robert-Schumann-Hauses, Programmsammlung Clara Schumanns, Arch.-Nr. 10463-A3/C3, Nr. 139.

lein Clara Wieck (um den Wünschen mehrerer hohen Kunstfreunde nachzukommen) die Ehre haben wird sich heute vor ihrer Abreise noch einmal hören zu lassen.“¹⁰

O tom, že organizátor predpokladal enormný záujem bratislavského umeniamilovného publika o koncerty Clary Wieckovej, svedčí aj skutočnosť, že na obidve vystúpenia bolo zrušené abonmán, rovnako bol bez výnimky zrušený voľný vstup. Ceny vstupeniek boli prvý večer výrazne zvýšené: lôža na prvom balkóne a na prízemí stála 12 florénov a 30 grajciarov, lôža na druhom balkóne 10 florénov, vyhradené sedadlo 2 florény a 30 grajciarov, prvé prízemie 1 florén a 40 grajciarov, druhé prízemie 36 grajciarov, galéria 18 grajciarov. Zvýšené vstupné vzbudilo nevôľu publika, a tak druhý večer boli už ceny vstupeniek na bežnej úrovni – „wie gewöhnlich“. Najmä dámska časť publika vyjadrila v prvý večer protest voči zvýšeným cenám vstupeniek svojším spôsobom – otočením sa chrbtom k pódiumu, keď Clara Wiecková hrala. V druhý večer už panovalo nadšenie a neutíchajúci potlesk. Postrehy z bratislavského pobytu si Clara Wiecková, s dopĺňujúcimi poznámkami svojho otca Friedricha Wiecka, ako to bolo jeho zvykom, zaznamenala do svojho denníka.¹¹ Okrem toho sa o svojom hostovaní v Bratislave krátko zmienila aj v liste Robertovi Schumannovi, ktorému napísala už z Viedne 3. apríla 1838:

„Du wirst fragen wo ich war, so wisse denn, ich war in Ungarn, in Preshburg, um den unendlichen Einladungen hier zu entgehen und auszuruhen, doch mit dem Letzteren lief es darauf hinaus, daß ich während 4 Tage Aufenthalt in Preshburg 2 mal im Theater spielen mußte, [...] Du siehst wie sehr ich mich hier anstrengen muß, ich bin aber auch jetzt immer so müde, so des Spielens ueberdrüssig, und doch, weiß der Himmel, spiel ich öffentlich so spiel ich immer mit derselben Begeisterung. Gestern war wieder einmal ein Lärm im Theater! Ich wünschte nur, Du könntest einmal das hiesige Publikum sehen, die Leute haben [auch] doch wirklich italienisches Feuer.“¹²

Program bratislavských vystúpení Clary Wieckovej roku 1838 možno bližšie osvetliť aj z aspektu vývoja koncertu ako formy sociálno-kultúrnej a umeleckej hudobnej inštitúcie. Na prvom plagáte je koncert ohlásený ako „ein großes Concert der k. k. Kammervirtuosin Fräulein Clara Wieck in 2 Abtheilungen“ (obr. 1), na druhom plagáte ako „ein großes musikalisch deklamatorisches Concert in 3 Abtheilungen“ (obr. 2). Najmä druhé označenie vyjadrovalo skutočnosť, že do programu koncertu okrem vystúpenia Clary Wieckovej ako hlavnej účinkujúcej, vrátane bežnej spoluúčasti domácich interpretov, bola zaradená aj osobitná divadelná časť, v našom prípade po obidva

¹⁰ Zwickau, Archiv des Robert-Schumann-Hauses, Programmsammlung Clara Schumanns, Arch.-Nr. 10463-A3/C3, Nr. 140.

¹¹ *Wieck, Clara [und Friedrich]. Jugendtagebücher (1828–1840).* Gerd Nauhaus – Janina Klassen/[Nancy B. Reich] (eds.). (Veröffentlichung in Vorbereitung). Tagebuch 6, Band III, S. 202–203. (Rukopis.) Archivovanie: Zwickau, Archiv des Robert-Schumann-Hauses. Por. Príloha 2. – Ďakujem dr. Gerhardovi Nauhausovi, riaditeľovi archívu a múzea Robert-Schumann-Haus v Zwickau v čase môjho staršieho výskumu, za láskavé poskytnutie pramenných materiálov.

¹² *Clara und Robert Schumann. Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe.* Bd. I. 1832–1838. WEISSWEILER, Eva (ed.). Frankfurt am Main : Stroemfeld/Roter Stern, 1984, s. 131, list č. 48; tiež LITZMANN, Berthold. *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen. 1819–1840.* Bd. 1, Leipzig : Breitkopf und Härtel, [1910], s. 196–197.

razy jednotejstvá veseloher. S ohľadom na túto skutočnosť Clara Wiecková zostavila dramaturgiu svojich vystúpení tak, že v nej boli zastúpené najmä virtuózne skladby typu brilantných variácií či spracovaní obľúbených módných operných árií, virtuózne etudy, charakteristické skladby a štylizované tance. Takýto typ koncertného programu bol v 30. a 40. rokoch 19. storočia bežný, prípadne sa niekedy zvykol označovať aj ako „Musikalische Unterhaltung“.¹³ Pravda, išlo tu o typ ušľachtilej zábavy, ktorá mala povzniesť ducha znalcov aj milovníkov hudby, ako to poznala už estetika hudobného klasicizmu. Ak v tomto období boli žiadané najmä klavírne skladby virtuózneho charakteru, súviselo to tak s hudobným vkusom publika, ako aj s konštrukčným zdokonaľovaním klavíra ako koncertného nástroja.

Analýza programu bratislavských koncertov Clary Wieckovej roku 1838 sa opiera o zachované koncertné plagáty. Je známe, že niekedy dochádzalo tesne pred koncertom k zmenám programu, prípadne aj niektorých menej významných účinkujúcich. Nakoľko bratislavská dobová tlač nepriniesla ohlasy na koncerty, a teda abscentuje možnosť verifikácie programu, nasledovná analýza platí v prípade, že nedošlo k žiadnym programovým zmenám. Samotné vystúpenie Clary Wieckovej roku 1838 v Bratislave je nespochybniteľné, čo možno okrem plagátov doložiť aj záznamami v jej denníku z mladosti a v jej korešpondencii.

Program koncertu 31. marca 1838¹⁴

Erste Abtheilung

1. Große Overture.
2. Lied „Abschied vom Liebchen“ von Hackl mit Klavierbegleitung, gesungen von Herrn L. Hofmann.
3. Variationen für das Piano-Forte über ein Thema aus Donizetti's „Liebestrank“ von Henselt, vorgetragen von Fräulein Clara Wieck, k. k. Kammervirtuosin.

Den Schluß der 1. Abtheilung macht:

Die Helden. Lustspiel in einem Akt, von Marsano.

Zweite Abtheilung.

1. Große Overture.
2. Lied „Das Alpenhorn“ Worte und Musik von Heinrich Proch mit Klavierbegleitung, gesungen von Herrn L. Hofmann.
3. a.) Große Arpeggio Etude (Nr. 11.) von Chopin.
b.) Mazurka von Clara Wieck.
c.) Lied ohne Worte von Henselt.
d.) Etude von Henselt mit dem Motto „Wenn ich ein Vöglein wär' flög ich zu dir“
sämmlich gespielt von Fräulein Clara Wieck, k. k. Kammervirtuosin.

¹³ Koncerty typu hudobnej zábavy, ako znie doslovný preklad z nemčiny, prípadne aj s deklamovaným slovom, majú svoj ekvivalent v pojmach hudobná beseda v slovenčine a hudební beseda v češtine.

¹⁴ Archivovanie: Ref. 9. Odpis programu podľa plagátu.

Program koncertu 2. apríla 1838¹⁵

Erste Abtheilung

1. Overture zur Oper „Der Vampyr“ von Lindpaintner.
2. Konzert-Variationen über die Cavatine aus: „der Pirat“ komponiert und vorgetragen von Fräulein Clara Wieck, k. k. Kammervirtuosin.
3. Große Arie aus „Bianca e Fernando“ von Bellini gesungen von Dlle. Leeb.
4. a.) Hexentanz komponiert von Fräulein Clara Wieck.
b.) Andante und Allegro von Henselt, vorgetragen von Fräulein Clara Wieck.

Zweite Abtheilung.

Hummer und Compagnie. Lustspiel in einem Akt, nach dem Französischen von A. Cosmar.

Dritte Abtheilung.

1. Overture zur Oper „Die Stumme von Portici“ von Auber.
 2. „Adelaide“ von Beethoven, gesungen von Herrn Otto.
 3. Duett aus „Die Puritaner“ im Costüme vorgetragen von Herrn Mellinger und Herrn L. Hofmann.
 4. a.) Etude von Henselt mit dem Motto: „Wenn ich ein Vöglein wär' flög ich zu dir“ (Auf Verlangen.)
b.) Mazurka (in B) von Chopin.
c.) Etude auf den Obertasten (Ges dur) von Chopin
- sämmtlich gespielt von Fräulein Clara Wieck, k. k. Kammervirtuosin.

Clara Wiecková sa tak na svojich dvoch bratislavských vystúpeniach roku 1838 predstavila dielami troch autorov: Adolfa von Henselta (1814 – 1889), Fryderyka Chopina (1810 – 1849) a vlastnými kompozíciami. Program, ktorý predviedla, možno označiť prívlastkami najsúčasnejší a aktuálny, čo znamená, že hrala novú tvorbu súvekých mladých skladateľov, ktorí boli zároveň obdivovanými klavírnymi virtuózmi. Prekvapujúco najvyšším počtom štyroch diel je zastúpený nemecký skladateľ Adolf von Henselt, ktorý od roku 1838 do konca života pôsobil na dvore ruského cára v Petrohrade, avšak jeho meno neskôr upadlo do zabudnutia. Na žiadosť publika Clara Wiecková zaradila do programu po oba večery Henseltovu *Etudu s mottom* „Wenn ich ein Vöglein wär' flög ich zu dir“. Z hľadiska hudobnej recepcie je pre nás pozoruhodný fakt, že vďaka Clare Wieckovej-Schumannovej diela Fryderyka Chopina zazneli v Bratislave už v 30. rokoch 19. storočia. Dosiaľ sa recepcia Chopinovej hudby u nás kládla do 50., resp. 40. rokov 19. storočia. Zo Chopinovej tvorby zahrala umelkyňa *Mazurku* (in B) a dve diela z opusu 10: *Etudu Es dur* č. 11 a *Etudu Ges dur* č. 5. Chopinových dvanásť *Etúd op. 10* vzniklo okolo roku 1830 a bolo publikovaných roku 1833. Autorovo nové poňatie klavírnej techniky vzbudilo senzáciu a všeobecne sa etudy považovali za náročné až nehrateľné.

Mladá Clara Wiecková oslňovala nielen ako klavírna interpretka, ale aj ako hudobná skladateľka: tak to bolo zrejme aj v Bratislave. Rané opusy z mladosti síce do neskoršieho výberu zo svojho kompozičného diela vydaného roku 1878 pod názvom

¹⁵ Archivovanie: Ref. 10. Odpis programu podľa plagátu.

Pianofortewerk nezaradila, napriek tomu si tieto diela zaslúžia pozornosť pre ich značnú hudobnoestetickú aj hudobnohistorickú hodnotu.¹⁶ Ide o hudobnú tvorbu z rokov 1831 – 1839, zahrnutú do opusov 1 až 9 a 11. Genéza troch jej skladieb predvedených v Bratislave je nasledovná:¹⁷ Skladba *Hexentanz* bola pôvodne s názvom *Le Sabbat* prvým číslom klavírneho cyklu štyroch charakteristických skladieb *Quatre Pièces caractéristiques* op. 5, komponovaných v rokoch 1833 – 1836 a vydaných roku 1836 v Lipsku. Zrejme pre jej popularitu ju v apríli 1838 viedenský hudobný vydavateľ Tobias Haslinger vydal aj samostatne pod názvom *Hexentanz* a pod týmto názvom žila svoj vlastný život. Ďalšia Wieckovej skladba, bravúrne koncertné variácie *Variations de concert pour le piano-forte sur la cavatine du „Pirate“ de Bellini* C dur op. 8 vznikli roku 1837 a ešte ten istý rok vyšli vo Viedni takisto u Tobiasa Haslingera. Tému variácií tvorí melódia kavatíny z opery *Pirát* Vincenza Belliniho (1801 – 1835). V 30. rokoch 19. storočia talianska opera dominovala v repertoári operných spoločností na európskom kontinente aj v Amerike. A tak sa už v krátkom čase po svojej triumfálnej premiére v Teatro alla Scala v Miláne roku 1827 aj Belliniho opera *Pirát* stala súčasťou stáleho repertoáru mnohých operných domov. Samotná Clara Wiecková ju zhliadla niekoľkokrát. V bratislavskom koncertnom programe Clary Wieckovej bol ešte štylizovaný tanec *Mazurka* (in B). Tu nie je celkom jasné, či ide o stratené dielo, alebo o mazúrku z opusu 6 *Soirées musicales*, ktorý obsahuje aj dve mazúrky (G dur, g mol), v takom prípade by však muselo ísť o omyl v uvedení tóniny na plagáte.

Program hudobno-deklamačných koncertov Clary Wieckovej pozostával ešte z ďalších hudobných a divadelných čísel, predvedených domácimi umelcami. Jeho štruktúra zodpovedala zaužívanému dobovému úzu. Hudobná časť sa začínala veľkou orchestrálnou ouvertúrou, ktorú pravdepodobne predviedol domáci divadelný orchester, nakoľko interpreti nie sú uvedení. V dvoch prípadoch názov na plagáte nie je konkretizovaný, ďalšie dve operné ouvertúry boli z opier Petra Josepha von Lindpaintnera (1791 – 1856) *Der Vampyr* (*Vampír*) a Daniela François Esprit Aubera (1782 – 1871) *La muette de Portici* (*Nemá z Portici*).

V prvý večer 31. marca 1838 zaspieval dve piesne so sprievodom klavíra aj sólista operného súboru Pokorného divadelnej spoločnosti [Leopold] Hofmann:¹⁸ *Abschied vom Liebchen* od Hackla¹⁹ a *Das Alpenhorn* od Heinricha Procha (1809 – 1878), v svo-

¹⁶ REICH, Nancy B.: *Clara Schumann. Romantik als Schicksal. Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Verlag GmbH, 1996, s. 303-304. (Pôvodne 1991. Originálne vydanie v angličtine 1985.)

¹⁷ Por. REICH, Ref. 16, s. 303-317, 400-401.

¹⁸ V zachovaných ročenkách Divadelnej spoločnosti Franza Pokorného, ktoré vychádzali pod rôznymi názvami, sa meno sólového speváka Leopolda Hofmanna vyskytuje v prameňoch na roky 1838 a 1839. Por. DIETRICH, Joseph (ed.): *Ich schätze und verehere Sie hoch*. Pressburg [1839], archivovanie: Bratislava, Archív mesta Bratislavy, Regionálna knižnica, sign. DT I.18/c1; COLAS, Joseph Johann (ed.): *Theater-Souvenir der köngl. Freistadt Preßburg*. Preßburg [1840], archivovanie: Archív mesta Bratislavy, Regionálna knižnica, sign. DT I.18.i. Ortografia priezviska Hofmann (tiež Hoffmann) je v dobových prameňoch rozkolísaná, nakoľko v divadelnom súbore bol v tom čase angažovaný ako zbormajster (Chor Director) aj istý Hoffmann. Na oboch plagátoch absentujú mená klaviristov, ktorí sprevádzali spevákov.

¹⁹ Ide pravdepodobne o Antona Hackla (Hackl, Hackel, Haeckel, 1799 – 1846), rodáka z Viedne a skladateľa piesní.

jej dobe obľúbeného viedenského skladateľa a dirigenta, ktorého diela sa často uvádzali aj v Bratislave. Hudobný program doplnila aktuálna jednodejstvá veselohra Wilhelma von Marsano (1797 – 1871) *Die Helden (Hrdinovia)*, napísaná roku 1829 a uvádzaná aj vo viedenskom Hradnom divadle (Burgtheater). V druhý večer 2. apríla 1838 veľkú áriu z opery *Bianca e Fernando* Vincenza Belliniho zaspievala sólistka Pokorného divadelnej spoločnosti, sopranistka [Katharina] Leebová,²⁰ spevák Otto uviedol Beethovenovu pieseň *Adelaide* a speváci Mellinger a Leopold Hofmann predniesli v kostýmoch dueto z Belliniho opery *I Puritani (Puritáni)*.²¹ Aj v tento večer hudobný program doplnila jednodejstvá francúzska veselohra *Hummer und Compagnie* vo voľnom nemeckom preklade Alexandra Cosmara (1805 – 1842).

Je pravdepodobné, že Clara Wiecková hrala v Bratislave roku 1838 na klavíri z dielne známeho bratislavského výrobu klavírov Carla Schmidta (1794 – 1872).²² Prinajmenšom sa s ním ona aj otec Friedrich Wieck zoznámili. V Clarinom denníku z mladosti s poznámkami jej otca možno čítať, že po príchode do Bratislavy uvideli pánov Otta so ženou, čiže speváka, ktorý s Clarou Wieckovou spoluúčinkoval, a Schmidta, s najväčšou pravdepodobnosťou výrobcu klavírov Carla Schmidta. V denníku je Schmidtovým klavírom venovaná stručná poznámka, že sú bez mosadzných strún a „mit französischen Schrankstiften“,²³ pod čím treba zrejme rozumieť systém Érardovej repetičnej mechaniky klavíra. Zaujímavá je aj poznámka v jednom z listov, ktoré Friedrich Wieck napísal svojej žene Clementine. Ak sa vraj jeho syn Alwin, narodený roku 1822, nepolepší, pošle ho k jednému bližšie nomenovanému výrobcovi nástrojov do Bratislavy,²⁴ čo sa ale nakoniec neuskutočnilo.

Ako vyzerala koncertná sezóna v Bratislave v rokoch 1837 – 1840? Hlavným usporiadateľom bol roku 1833 založený Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina (Kirchenmusikverein zu St. Martin), ktorý v tom čase okrem zabezpečovania cirkevnej hudby v Dóme sv. Martina usporadúval ročne dvanásť hudobných akadémií. Vtedajší spolkový kapelník v rokoch 1837 – 1843 Carl Frajman von Kochlow mal zvláštnu záľubu v operných produkciách, a tak súčasťou hudobných akadémií boli často predohry a árie z obľúbených oper. Druhú usporiadateľskú inštitúciu zastupoval divadelný riaditeľ Franz Pokorny, ktorého výhodou bolo, že priestor divadla mohol plniť aj účel koncertnej siene. Podobne ako Clara Wiecková hosťovali v mestskom divadle na pozvanie Franza Pokorného aj ďalší významní súveki hudobní umelci, ktorí tak obohatili a aj osviežili divadelný (činoherný aj operný) repertoár. K najslávnejším v uvedených rokoch patrili: peštianska primadonna Rozália Schodelová (1811 – 1854), k. k. Hofopernsänger, tenor Joseph Erl (1811 – 1874), nórsky husľový virtuóz Ole Bull (1810 – 1880), husľový virtuóz a bratislavský rodák Miska Hauser (1822 – 1887) či prvý klarinetista a sólista orchestra Teatro alla Scala v Miláne, nazývaný aj Paganini klarinetu Ernesto Cavallini (1807 – 1874). S ko-

²⁰ Jej meno sa uvádza v zachovaných divadelných ročenkách Divadelnej spoločnosti Franza Pokorného na roky 1838 a 1839, por. Ref. 18.

²¹ Krstné mená spevákov Mellingera a Otta ani ich pôsobenie sa nepodarilo bližšie identifikovať.

²² K biografii Carla Schmidta a konštrukčnej charakteristike jeho klavírov por. SZÓRÁDOVÁ, Eva: *Historické klavíry na Slovensku. Klavichordy, čembalá, kladivkové klavíry*. Bratislava : Scriptorium Musicum, 2004, s. 41-46 a passim.

²³ Ref. 11, por. tiež Príloha 2.

²⁴ REICH, ref. 16, s. 92. – Alwin Wieck sa stal nakoniec orchestrálnym hráčom, huslistom v Tallinne a v Petrohrade, a napokon sa usadil v Drážďanoch. (REICH, Ref. 16, s. 93).

losálnym úspechom sa na samostatných koncertoch v decembri 1839 a v januári 1840 takmer po dvadsiatich rokoch od svojho prvého vystúpenia v Bratislave predstavil aj Franz Liszt (1811 – 1886). Treba tiež spomenúť samostatný koncert na aelodikone Jána Nepomuka Batku (1795 – 1874), ktorý sa neskôr v Bratislave usadil, a viaceré vystúpenia gitarového virtuóza, bratislavského rodáka Kaspara Josepha Mertza (1806 – 1856), ktorý zas o pár rokov odišiel definitívne z Bratislavy do Viedne.

Koncerty Clary Wieckovej-Schumannovej v rokoch 1856 a 1866 v Bratislave sú pomerne dobre zdokumentované.²⁵ V porovnaní s jej prvým koncertom roku 1838 je na prvý pohľad zrejme odlišná dramaturgia repertoáru smerom k náročným dielam klavírnej literatúry: reprezentujú ju mená Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn-Bartholdy, ale aj Fryderyk Chopin, a predovšetkým Robert Schumann, ktorého tvorbu interpretovala a propagovala s jedinečným umeleckým nasadením a zanietením. Na umelecký vývoj Clary Schumannovej mal síce podstatný vplyv jej manžel Robert Schumann, nemožno si však nevšimnúť, že už aj na viedenských koncertoch roku 1838 súčasťou jej repertoáru boli okrem iného tak diela Beethovena, Chopina, ako aj Johanna Sebastiana Bacha a výňatky zo Schumannových diel. Clara Wiecková považovala v tom čase Schumannovo klavírne dielo za také moderné a poslucháčsky náročné, že na verejných koncertoch sa odvážila hrať iba výňatky z jeho klavírných cyklov. Výnimku však predstavovali jej privátne vystúpenia, v rámci ktorých predviedla aj skladateľov čerstvo vydaný nový klavírny cyklus *Carnaval* op. 9.²⁶ V druhej polovici 19. storočia prekonal koncert ako inštitucionalizovaná forma verejnej hudobnej produkcie takisto výrazný vývoj, čo sa, prirodzene, prejavilo aj v charaktere repertoáru predvádzanej hudby. Pokiaľ v 30. a 40. rokoch 19. storočia boli publikom žiadané predovšetkým obľúbené klavírne variácie, fantázie či potpourri na známe operné a inštrumentálne melódie, ktoré dobre korešpondovali s obdobím biedermeieru, v druhej polovici 19. storočia tento typ koncertnej dramaturgie ustupuje v prospech náročnejších a umelecky hodnotnejších diel.

Vzťah Clary Wieckovej-Schumannovej k Slovensku sa nevyčerpáva len jej tromi pohostinskými koncertmi v Bratislave (1838, 1856, 1866), ale má širšiu dimenziu. Známa je jej korešpondencia s bratislavskou klaviristkou a ctiteľkou Schumannovej klavírneho umenia Corneliou Spányikovou, rodenou Baintnerovou (1832 – 1913), ktorá organizačne pripravila Schumannovej tretí koncert v Bratislave (1866). S Clarou Schumannovou korešpondoval takisto hudobný kritik Ján Batka (1845 – 1917). Obdiv ku klavírnemu umeniu Clary Schumannovej prechovávala aj Ľudmila Gyžicka-Zamoyska (1829 – 1889), ktorá s ňou nadviazala písomný aj osobný kontakt. Schumannovej žiačkou sa neskôr stala bratislavská rodáčka Caroline Geislerová-Schubertová (1856 – 1951), ktorá sa napokon usadila v Londýne.

Prvé koncertné turné 18-ročnej Clary Wieckovej vo Viedni od decembra 1837 do apríla 1838 sa zvykne označovať ako triumfálny úspech mladej umelkyne. Odlesk tohto triumfu zažila aj Bratislava, ktorej koncertné dejiny sa tým obohatili o ďalšiu významnú udalosť, poukazujúcu zároveň na úzku spätosť hudobnokultúrnych dejín mesta s aktuálnym celoeurópskym hudobným dianím.

Štúdia je súčasťou riešenia grantového projektu VEGA č. 2/0203/09.

²⁵ Por. Ref. 1.

²⁶ BIBA, Ref. 5, s. 110; STEEGMANN, Ref. 5, s. 23.

PRÍLOHA 1

(Podľa SPÁNYI, ref. 3.)

Klara Schumann † und Preßburg. Vorgestern ist in Frankfurt am Main Klara Schumann, geb. Wieck, im 77. Lebensjahre gestorben. Sie war die größte klassische Klavierspielerin dieses Jahrhunderts und die Gattin des gefeierten Tondichters Robert Schumann, dessen Kompositionen sie in ihren Konzerten Bahn gebrochen hat. Von dem berühmten Kreise R. Schumannscher intimer Freunde und Kunstgenossen, welche am Ende der 40-er Jahre in Leipzig unter Robert Schumann Führung die sogenannte „neuromantische“ Musikrichtung schufen, lebt nun nur mehr noch Dr. Karl Reineke, welcher bekanntlich hier in Preßburg am 16. April l. J. ein Klavierkonzert gab. Klara Schumann kam zweimal unseres Wissens nach Preßburg als Klavierspielerin. Das erste Mal war es im Jahre 1856. Da spielte die Künstlerin im Klaviersaale des in seinem Fache eine Zelebrität bedeutenden Klavermachers K. Schmidt auf der Donaugasse (jetzt Staatsschule) auf einem von dem noch unter uns lebenden Sohne Schmidts verfertigten und später in den Besitz des kön. Rates Edl, dieses immer noch unersetzten Musikfreundes, übergegangenen Pianoforte, die „Phantasiestücke“ ihres Mannes und Kompositionen von Beethoven, Chopin und Mendelssohn. Das zweite Mal kam Klara Schumann im Jahre 1866.

Frau Cornelia v. Spányik, die vorzügliche, mit rüstiger Kraft fortwirkende Lehrerin des Klaviers, auf deren musikalischen Klaviervortrag die Kunst der Schumann befruchtend und bestimmend gewirkt hat, lud damals die große Künstlerin zum Besuche Preßburgs ein und Klara Schumann spielte im ausverkauften Saale der Schießstätte (Märzen-, heute Stefaniestraße) den vollständigen „Karnevalszyklus“ ihres Gatten und Werke von Beethoven, Mendelssohn und Chopin. Klara Schumann hat auch in späteren Jahren einem Preßburger Kinde, der hochbegabten Tochter des gewesenen und verdienstvollen Normalschullehrers Linus Geißler, Frä. Hermine Geißler, bekanntlich einer Großnichte Franz Schuberts, nach Beendigung ihrer musikalischen Studien am Wiener Konservatorium die höhere Ausbildung und letzte Feile als Klavierspielerin, speziell als Schumannspielerin gegeben und sie als eine ihrer Lieblingsschülerinnen ausgezeichnet.

PRÍLOHA 2

(Wieck, Clara [und Friedrich]. Jugendtagebücher (1828 – 1840), ref. 11.)

1838

[...]

D. 20ten März [...]

D. 29. Abreise nach Pressburg. Scheußlicher Gasthof. – Herr[n] Otto nebst Frau und Schmidt sehen wir – kaltes Theater und schlechte Sänger. Annonce auf dem Theaterzettel bei unsrer Ankunft.

D. 30. Wir müssen ausziehen aus dem scheußlichen Loche zum „grünen Baum“ in den „Reichspalatin“ – D.[oktor] Bacher kommt mit 3mal untergelegten Fiackern, das

Concert ist aber nicht. Er fährt Abends 10 Uhr wieder fort, muß mehrere Strecken des Nachts zu Fuße laufen, kehrt aber zum

31. wieder. Das Concert findet Statt; das Publikum ist kälter als in Wien und Clara wiederholt nichts, obgleich es das Publikum wünscht. Der Director Pokorni [v prepise Purkoni – pozn. JL] hat höhere Preise gemacht und das Publikum ist entrüstet darüber. Die Damen sitzen mit dem Rücken nach der Bühne, wie Clara spielt. D.[oktor] Bacher bringt Sallat und gebackene Pflaumen mit und Zeitungsblätter, reist wieder Abends 10 Uhr ab, bezahlt ein Parterre-Billet, fährt ein Fiackerpferd tot, bezahlt ohngefähr 150 Fl C.M., ist 2 Tage hintereinander in Pressburg gewesen, ist 40 Meilen meist des Nachts gereist und hat dafür Henselts Variationen zum 17. male gehört nebst ungeheuren Grobheiten von mir und Clara. Im Theater war alles verkehrt z.b. als Clara gerufen wurde, kamen die / Träger mit ihr zusammen heraus pp. Erhalten 94 Fl C.M. als Hälfte. 56 fl und betrogen – Lied ohne Henselt – als Repertoire Stück für ein zweites Mal.

D. 2. April Zweites Concert im Theater. Ungeheurer Beifall – 4 Stücken wiederholt. – Otto singt und ist nicht für's Theater. Seine Frau – Er muß Concertsänger werden u. damit gut. Der erste Flötenbläser hat gesagt: Clara ist gar keine Klavierspielerin. – Einnahme als Hälfte 56 Fl.

D. 3. April Abreise. Instrumente von Schmidt ohne MessingSaiten u. mit französischen Schrankstiften. – Orosz u. Streubig – schöne Kunstmenschen u. wie unhöflich?

ABONNEMENT SUSPENDU.

Heute Samstag, den 31. März 1838, wird in dem Schauspielhause der k. freien Krönungsstadt Preßburg,
ein großes

Concert

der k. k. Kammervirtuosin Fräulein Clara Wieck in 2 Abtheilungen Statt finden.

Erste Abtheilung.

1. Große Overture. 2. Lied „Abschied vom Liebchen“ von Gahl mit Klavierbegleitung, gesungen von Herrn L. Hofmann.	3 Variationen: für das Piano-Forte über ein Thema aus Donizetti's „Liebestraut“ von Henselt, vorgetragen von Fräulein Clara Wieck, k. k. Kammervirtuosin.
---	--

Den Schluß der 1. Abtheilung macht:

Die Seld en.

Lustspiel in einem Akt, von Marfano.

Personen:

Julie	zwei junge Wittwen	Mad. Melchior.
Bertha		Die Wittwen.

Zweite Abtheilung.

1. Große Overture. 2. Lied „Das Alpenhorn“ Worte und Musik von Heinrich Broch mit Klavierbegleitung, gesungen von Herrn L. Hofmann. 3. Große Arpeggio Etude (N. 11.) von Chopin.	b) Mazurka von Clara Wieck. c) Lied ohne Worte von Henselt. d) Etude von Henselt mit dem Motto: „Wenn ich ein Vöglein wär stüß ich zu dir“ sammtlich gespielt von Fräulein Clara Wieck, k. k. Kammervirtuosin.
---	---

Preise der Plätze in W. W.

Eine Loge im ersten Range und Parterre 12 fl. 30 kr. — Eine Loge im zweiten Range 10 fl. — Ein Sperrsitz 2 fl. 30 kr. — Erstes Parterre 1 fl. 40 kr. — Zweites Parterre 36 kr. — Gallerie 18 kr.

Die Kassa wird um halb 6 Uhr eröffnet. — Der Anfang ist um 7 Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme unzulässig.

Die Direction macht hiermit einem hohen Adel und verehrungswürdigen Publikum geziemend bekannt, daß sie der berühmten **Klaviervirtuosin** Fräulein **Clara Wieck** das Theater zu einem großen Concert, welches heute Statt findet, überlassen hat und glaubt dadurch den Wünschen der kunstsinigen Bewohner Preßburgs um so mehr nachgekommen zu seyn, als Fräulein **Wieck** bei ihrer Anwesenheit in der Residenz in sechs von ihr selbst gegebenen und noch vielen andern Concerten so hohe Kunstfertigkeit an den Tag legte, daß ihr die hohe Auszeichnung zu Theil wurde, von Sr. Majestät dem Kaiser zur Kammervirtuosin ernannt zu werden.

Obr. 1: Program prvého koncertu Clary Wieckovej 31. marca 1838 v Bratislave. (Archivovanie: Ref. 9.)

ABONNEMENT SUSPENDU.

Heute Montag den 2. April 1838, wird in dem Schauspielhause der k. freien Krönungsstadt Preßburg,
ein großes musikalisch deklamatorisches

Concert

in 3 Abtheilungen Statt finden.

Erste Abtheilung.

1. Overture zur Oper „Der Vampyr“ von Lindpaintner. 2. Konzert-Variationen über die Cavatine aus: „Der Pirat“, komponirt und vorgetragen von Fräulein Clara Wieck, k. k. Kammervirtuosin.	*****	3. Große Arie aus „Blanca e Fernando“ von Bellini gesungen von Hlle. Leeb. 4. a.) Sextanz komponirt von Fräulein Clara Wieck. b.) Andante und Allegro von Henselt. vorgetragen von Fräulein Clara Wieck,
---	--------------	--

Zweite Abtheilung.
zum zweitenmale

Summer und Compagnie.

Lustspiel in einem Akt, nach dem Französischen von H. Cosmar.

Personen:

Herr Silber	Hr. Zimmer.	Julie, Silber's Nichte
Aménalde, seine Frau	Hlle. Wilbauer.	Wurm
Rictor, deren Sohn erster Ehe	Hr. Wgl.	Gene Berlin

Dritte Abtheilung.

1. Overture zur Oper „Die Stumme von Portici“ von Muber. 2. „Adelaide“ von Bethoven, gesungen von Herrn Otto. 3. Duett aus „Die Puritaner“ im Costume vorgetragen von Herrn Wellinger und Herrn L. Hofmann.	*****	4. a.) Etude von Henselt mit dem Motto: „Wenn ich ein Vöglein wär stög ich zu dir“ (Auf Verlangen). b.) Mazurka (in B) von Chopin. c.) Etude auf den Obertasten (gesdur) von Chopin. Sämmtlich gespielt von Fräulein Clara Wieck. k. k. Kammervirtuosin.
--	--------------	---

Preise der Plätze wie gewöhnlich.

Die Kassa wird um halb 6 Uhr eröffnet. — Der Anfang ist um 7 Uhr.

Der freie Eintritt ist ungünstig.

Die Direction des königl. städtischen Theaters macht hiermit einem hohen Adel und verehrungswürdigen Publikum geziemend bekannt, daß die k. k. **Klavirvirtuosin** Fräulein **Clara Wieck** (um den Wünschen mehrerer hohen Kunstfreunde nachzukommen) die Ehre haben wird sich heute vor ihrer Abreise noch einmal hören zu lassen.

Obr. 2: Program druhého koncertu Clary Wieckovej 2. apríla 1838 v Bratislave. (Archivovanie: Ref. 10.)

Za chorvátskym etnomuzikológom Jerkom Bezićom (1929 – 2010)



Akademik Jerko Bezić.

(Foto: Davor Šiftar, december 1998, archív Institutu za etnologiju i folkloristiku, č. 40137.)

Akademik Jerko Bezić nesporne predstavuje zakladateľskú osobnosť modernej chorvátskej etnomuzikológie. Po skvelej vedeckej a metodologickej príprave v historickej muzikológii položil v druhej polovici minulého storočia základy súčasnej chorvátskej etnomuzikológie. Ako skúsený organizátor vedeckého života sa podstatne pričínal o jej ďalší rozvoj a dôstojné miesto nielen v systéme ostatných muzikologických disciplín, ale aj v systéme humanitných vied v Chorvátsku. Ako vysokoškolský pedagóg vo funkcii univerzitného profesora vychoval celú generáciu svojich žiakov, z ktorých viacerí, rozvíjajúc jeho dielo, dosahujú vo svojich prácach špičkovú svetovú úroveň, čím prispievajú i k rozvoju súčasnej svetovej etnomuzikológie. Jerko Bezić sa od čias svojich výskumných začiatkov neraz dotýkal i slovenskej a českej etnomuzikológie, či už vo svojich recenziách, pri terénnom výskume hudobných tradícií Chorvátov žijúcich v okolí Bratislavy, pri stretnutiach na konferenciách, či v rámci návštev našich vedcov na jeho záhrebskom pracovisku.

Jerko Bezić sa narodil 10. júna 1929 v slovinskom Kranji v slovinsko-chorvátskej rodine.¹ Prvých desať rokov svojho detstva strávil medzi Slovinskom a Chorvátskom. Po predčasnej smrti matky žil so súrodencami, otcom a jeho druhou manželkou v Záhrebe, kde prežil i roky Druhej svetovej vojny. Tu získal na klasickom gymnáziu nielen stredoškolské vzdelanie, ale štúdiom klavíra na hudobnej škole nadobudol i základy hudobného vzdelania. Gymnázium navštevoval v Zadare, kde roku 1948 zmaturoval. Po maturite sa zapísal na štúdium práva v Ľubľane. Nebolo mu však súdené stať sa právnikom, viac ho priťahovala hudba. Svedčí o tom už aj tá skutočnosť, že popri štúdiu práva si prehlboval svoje hudobné vzdelanie na Strednej hudobnej škole (Srednja glasbena šola) pri Hudobnej akademii (Akademija za glasbo) v Ľubľane. Jeho vzťah k hudbe napokon prevážil, a tak štúdium práva po troch semestroch zanechal. Po absolvovaní Strednej hudobnej školy v odbore klavír roku 1951 začal na Hudobnej akademii v Ľubľane študovať muzikológiu, ktorú ukončil roku 1956 diplomovou prácou

¹ O živote a diele J. Bezića pozri: CERIBAŠIĆ, Naila – MAROŠEVIĆ, Grozdana: Životopis Jerka Bezića / Biography of Jerko Bezić. In: *Glazba, folklor i kultura / Music, folklore, and culture : Svečani zbornik za Jerka Bezića / Essays in honour of Jerko Bezić* (= Muzikološki zbornici VII). Ed. Naila Ceribašić – Grozdana Marošević. Zagreb : Hrvatsko muzikološko društvo, 1999, s. 391-400. Taktiež webová stránka Hrvatske akademije znanosti a umjetnosti, <http://info.hazu.hr/jerko-bezic-biografija>.

na tému *Glasba v zadarskem gledališču v obdobju Bachovega absolutizma*.² Jerka Bezića štúdium „čistej“ muzikológie zrejme celkom neuspokojovalo, keďže popri nej študoval od roku 1952 i národopis. Napokon, ľudová hudba ho priťahovala už počas štúdia na Strednej hudobnej škole, keď navštevoval hudobnofolkloristické prednášky Radoslava Hrovatina a neskôr spolupracoval i pri terénnom výskume ľubľanského Etnografického múzea (Etnografski muzej). Už počas štúdia sa zúčastnil terénnych výskumov v oblasti Šentvidu a Kobaridu, ako aj výskumov tradičnej hudby a zvykov Slovincov v rakúskom Korutánsku a trávil kratšie študijné pobyty na Ústave pre výskum folklóru (Institut za proučavanje folklor) v Sarajeve pod vedením Cvjetka Rihtmana.

Preto je celkom logické, že hneď po ukončení vojenskej služby (1958) v Zadare nastúpil pracovať ako vedecký asistent zadarského Ústavu etnografie a hudobného folklóru Juhoslovanskej akadémie vied a umení (Odsjek za etnografiju i muzički folklor Instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti). Jeho hlavnou úlohou bol najmä terénny výskum a nahrávanie svetských a cirkevných hudobných tradícií na ostrovoch pozdĺž zadarského pobrežia. Popri vedeckej práci vyučoval klavír na Strednej hudobnej škole (Srednja muzička škola) v Zadare, ale venoval sa i praktickému muzicírovaniu. Od roku 1964 pracoval na záhrebskom Ústave ľudového umenia (Institut za narodnu umjetnost; dnes Institut za etnologiju i folkloristiku), a to na mieste po dr. Vinkovi Žgancovi po jeho odchode do dôchodku. Jerko Bezić sa tak natrvalo presťahoval do Záhrebu, kde na Ústave ľudového umenia pôsobil od roku 1964 až do roku 1999, teda celých 35 rokov. Pre mladého vedca sa v tomto akademickom ústave s mnohými aktuálnymi úlohami otvárala sľubná perspektíva vedeckého rastu i postupu. Jednou z týchto úloh bolo aj kreovanie etnomuzikológie, ktorá v tom čase v Chorvátsku ako samostatná vedecká disciplína nejestvovala. Bola to výzva, ktorej sa J. Bezić s vervou chopil najmä po úspešnom obhájení doktorskej dizertácie *Razvoj i oblici glagoljaškog pjevanja u sjevernoj Dalmaciji* roku 1970 pod vedením Dragotina Cvetka na Univerzite v Ľubľane (Univerza v Ljubljani). V doktorskej práci, ktorá o tri roky vyšla i knižne pod názvom *Razvoj glagoljaškog pjevanja na zadarskom području* (1973), úspešne zúročil vlastné výskumy originálnej miestnej hudobnej praxe v Zadare a jeho okolí a porovnával ich s originálnou cirkevnou hudobnou praxou s prvkami ústnej tradície, tzv. *glagoljaškim* spevom.

Získanie doktorátu z muzikológie, ako aj jeho pracovné zaradenie na najvyššom stupni vedúceho pracovníka Oddelenia ľudovej hudby (Odsjek za folklornu glazbu) Ústavu ľudového umenia v Záhrebe, umožnili J. Bezićovi začať programovo budovať chorvátsku etnomuzikológiu. Prirodzene, najprv bolo potrebné začať s prípravou a výchovou odborníkov. V tomto smere musel J. Bezić rozšíriť i svoje pôsobenie vysokoškolského pedagóga na Katedre muzikológie Hudobnej akadémie Záhrskej univerzity (Odsjek za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu), kde pôsobil v rokoch 1966 až 1993, ako aj vo funkcii profesora etnomuzikológie na Katedre etnológie Filozofickej fakulty Záhrskej univerzity (Odsjek za etnologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, v rokoch 1986 až 1992). Počas svojej pedagogickej kariéry bol mentorom a školiteľom desiatok bakalárskych, magisterských a doktorských

² Neskôr bola jeho diplomová práca časopisecky publikovaná v chorvátskom jazyku pod názvom *Glazba u zadarskom kazalištu u vrijeme Bachovog apsolutizma* (1994).

etnomuzikologických prác a ako pedagóg hosťoval aj v zahraničí. Prednášal vo Viedni, Berlíne, Lubľane, Pittsburgu, Sarajeve a v Skopje. J. Bezić vychoval prvú generáciu vynikajúcich chorvátskych etnomuzikológov, ako sú Grozdana Marošević, Svanibor Pettan, Naila Ceribašić a ďalší, ktorí sú dnes vedúcimi osobnosťami nielen domácej, ale i medzinárodnej etnomuzikológie. Mnohí z nich nastúpili po ukončení štúdia práve do Ústavu ľudového umenia, kde pokračovali pod Bezićovým vedením v ďalšom vedeckom raste. Svojou pedagogickou činnosťou, usmerňovaním etnomuzikologického bádania, vyvinutím niektorých špecifických metód a obsahového zamerania výskumu, zohral J. Bezić kľúčovú úlohu vo vývine a v rozvoji chorvátskej etnomuzikológie.

Akademik J. Bezić prezentoval výsledky svojich výskumov na viacerých domácich a medzinárodných vedeckých konferenciách a sympóziách, mnohé z domácich konferencií aj sám organizoval a redigoval príspevky konferenčných zborníkov (1984, 1986 a 1991). Popri publikovaní piesňových zbierok svojich vlastných výskumov redigoval i niekoľko zbierok iných etnomuzikológov, napríklad Vinka Žganca (1990, 1992 a 2002), Zvonka Lovrenčevića (1994) a ďalších. Bol autorom kľúčových hesiel chorvátskej hudobnej kultúry v chorvátskych, juhoslovanských i cudzojazyčných encyklopédiách (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1996; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980), a bol aj autorom klasifikácie štýlov chorvátskej ľudovej hudby (1983). J. Bezić pôsobil vo viacerých redakčných radách vedeckých časopisov *Demos* (1969 – 1984), *Narodna umjetnost* (1973 – 1994), *Arti musices* (od 1980) a *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* (od 1989). Popri svojom trvalom zamestnaní pôsobil od roku 1980 i v Chorvátskej akadémii vied a umení (Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti) najskôr ako pracovník (člen „suradnik“), roku 1988 sa stal jej mimoriadnym („izvanrednim“) členom, a napokon roku 1991 i riadnym členom – akademikom. V období rokov 1997 – 2003 bol tajomníkom jej Oddelenia pre hudobné umenie a muzikológiu (Razred za glazbenu umjetnost i muzikologiju HAZU). J. Bezić bol členom a od roku 1995 predsedom Chorvátskej spoločnosti folkloristov (Hrvatsko društvo folklorista), bol členom Medzinárodnej rady pre tradičnú hudbu (International Council for Traditional Music, od roku 1966), Chorvátskej etnologickej spoločnosti (Hrvatsko etnološko društvo), Chorvátskej muzikologickej spoločnosti (Hrvatsko muzikološko društvo) a Európskeho seminára pre etnomuzikológiu (European Seminar in Ethnomusicology). Roku 2007 mu Chorvátska muzikologická spoločnosť udelila za celoživotné dielo „Dragan Plamenac“. Posledné roky života akademik Jerko Bezić strávil v Záhrebe, kde aj po odchode do dôchodku pokračoval v aktívnej vedeckej a publikačnej práci. Zomrel v Záhrebe 9. januára 2010.

Tematický a metodologický záber vedeckého výskumu Jerka Bezića je veľmi rozsiahly a bohatý. Súvisí to nielen s jeho kľúčovou pozíciou pri zrode a profilovaní chorvátskej etnomuzikológie, ale zároveň aj s jeho širokými osobnými záujmami a životnými okolnosťami, ktoré do značnej miery ovplyvňovali jeho vedecké nasmerovanie. Slovinsko-chorvátsky pôvod mu nepochybne rozširoval jazykový, kultúrny a vzdelanostný obzor. Jeho študijné a pracovné pôsobiská v Zadare, Lubľane a Záhrebe mu ponúkali rôznorodý výskumný materiál, ktorý svojím charakterom do istej miery predurčoval Bezićovo metodologické nasmerovanie a záujmy a jeho prostredníctvom i vývin etnomuzikológie v Chorvátsku. Vo svojom výskume sa vždy opieral o interdis-

ciplinárny prístup, ktorý ho viedol počas celej jeho vedeckej kariéry i vďaka medziodborovému charakteru záhrebského Ústavu ľudového umenia, ktorého bol pracovníkom.

Už prvé kroky hudobnovednej a etnomuzikologickej kariéry J. Bezića určoval charakter hudobných tradícií jeho prvého pôsobiska, mestečka Zadar, jeho pobrežia a prilahlých ostrovov. Tradície cirkevného a ľudového spevu tejto oblasti mu poskytli jedinečný výskumný materiál, ktorý sa stal jeho srdcovou záležitosťou a zároveň ho svojím charakterom hneď od počiatku nasmerovali k syntetizujúcemu prístupu k hudobno-folklórnej praxi ako k celku, nielen k jej izolovaným aspektom. Hoci sa cirkevný staroslovanský spev zadarského pobrežia, tzv. *glagoljaško pjevanje*, už niekoľko desaťročí predtým tešil výskumnému záujmu viacerých vedných disciplín, jeho výsledky prinášali viac-menej izolované informácie buď čisto analytického, alebo opisného charakteru. Navyše nebolo ešte dostatok informácií o melodickej stránke hlaholskej liturgie: v starých cirkevnoslovanských rukopisoch sa hudobné notácie nevyskytovali a tlačené liturgické knihy v hlaholike obsahovali iba oficiálne gregoriánske nápevy prebraté z latinských liturgických kníh. Keďže spev cirkevného zhromaždenia, ľudu, predstavoval dôležitú súčasť hlaholskej bohoslužby, Bezić sa pokúsil na základe výskumu starších prejavov ľudového liturgického i paraliturgického spevu vo vidieckych cirkevných komunitách zadarského arcibiskupstva rekonštruovať vývin hlaholskej spevnej praxe od jej počiatkov až do obdobia jeho výskumu v 60. a 70. rokoch minulého storočia (1973 a 1997).

Okrem výskumu cirkevného staroslovanského spevu zadarské pobrežie poskytlo J. Bezićovi i vzácny materiál na štúdium jedinečného dvojhlasného melizmatického spevu na slabiku „oj“, tzv. *ojkanja* (1960). Napokon, celostný výskum jednotlivých vrstiev zadarskej hudobnej kultúry ho priviedol k poznaniu, že medzi spomenutými staršími formami dvojhlasného spevu, novšími dvoj- až trojhlasnými piesňami zvanými *na bas* a dalmatínskymi mestskými piesňami v durovom mode z 19. storočia jestvujú určité štrukturálne podobnosti (1966 a 1977). Toto prvé výskumné obdobie mu teda už na začiatku kariéry poskytlo širokú škálu problémov a perspektívnych konceptov, ďaleko prekračujúcu dovtedajší charakter hudobnofolklórneho výskumu, ktorý sa vtedy v Chorvátsku – obdobne ako aj inde v Európe – zameriaval hlavne na staršie vrstvy rurálnej tradičnej hudby. Tam, v prímorských mestečkách okolia Zadaru, kde popri cirkevnom ľudovom speve v kostoloch mohol počuť a nahrávať rôzne hudobné žánre a interpretačné zoskupenia pred kostolom i na námestiach, sa azda zrodil i záujem J. Bezića o výskum zmien v tradičnej hudobnej kultúre a o štúdium mestského hudobného folklóru, ktorý sa neskôr stal a dodnes zostáva jednou z primárnych oblastí chorvátskej etnomuzikológie.

K štúdiu zmien vo folklóre a k prehodnoteniu predmetu etnomuzikologického výskumu prispeli nielen jeho regionálne výskumy tradičnej hudby v rôznych oblastiach Chorvátska (napríklad v Sinjskej oblasti, na ostrovoch Hvar, Brač, Zlarin, v okolí Donje Stubice a Požejskej kotliny) i za jeho hranicami (Burgenland a okolie Bratislavy), ale aj aktívna spolupráca J. Bezića pri organizovaní folklórnych festivalov, najmä Festivalu dalmatínskych spevákych skupín v Omiši (Festival dalmatinskih klapa) či od roku 1966 už i medzinárodne známeho záhrebského festivalu folklórnych skupín Medunarodna smotra folklor. Tieto aktivity J. Bezića priviedli k otázkam, ktoré si zároveň kládol i pri terénnom výskume, transkripcii a analýze bohatého zozbieraného mate-

riálu, ako aj pri rozhovoroch s tradičnými interpretmi: Ako sa mení tradičný repertoár v súvislosti so zmenami kontextu, ako sú interpreti schopní adaptovať, prispôbovať, improvizovať, pretvárať repertoár a akými princípmi sú tieto zmeny určované? Postupne prichádzal k presvedčeniu, že interpretačná spontánnosť, tvorivosť a schopnosť improvizácie sú oveľa trvalejšie aspekty ústnej hudobnej tradície než obsahové a formálne aspekty hudobného materiálu. Dovtedy zaužívaný termín *narodna glazba* – v zmysle tradičnej hudby, teda fungujúcej v pôvodnom dedinskom prostredí – Bezić nahradil širším konceptom a termínom *folklorna glazba*, zahrnujúcim všetky hudobné fenomény, ktoré žijú prostredníctvom komunikácie v rámci určitých, relatívne malých skupín interpretov a poslucháčov.³ Presadenie tejto novej paradigmy nebolo spočiatku jednoduché, keďže narážalo na nevoľu kultúrnej i akademickej verejnosti prijať naoko banálne témy, napríklad hudobné prejavy dalmatínskeho mestského folklóru (1973, 1977 a 1985), ktoré sa priečili predstave o autochtónnych, nemeniacich sa hudobných tradíciách národa, pochádzajúcej ešte z romantizmu. Avšak interdisciplinárne a etnologicke zamerané prostredie záhrebského Ústavu ľudového umenia, ktorého smerovanie v 70. rokoch ovplyvnili teórie kontextu a folklórnej komunikácie (najmä amerického folkloristu Dana Ben-Amosa a ruského etnológa Kirila V. Čistova), prispelo k prijatiu novej paradigmy a zároveň k formovaniu ďalšej kľúčovej oblasti chorvátskej etnomuzikológie, tzv. aplikovanej etnomuzikológie.

Ďalšou z oblastí, ktorej špecifické rozvinutie J. Bezić v Záhrebe podniel, bol vzťah rytmu a metra v tradičnej hudbe. J. Bezić skúmal vzťah medzi chorváckymi piesňami vo voľnom a vo viazanom rytme a nadväzujúc na poznanie Curta Sachsa, že medzi voľným a viazaným rytmom nemožno určiť presnú hranicu, našiel v chorváckom materiáli akýsi medzityp piesní s čiastočne voľným rytmom. Zároveň poukázal na to, že oba krajné typy (teda rytmicky neviazané a rytmicky viazané piesne) majú jednu dôležitú spoločnú vlastnosť: ich rytmický tok sa dá rozdeliť na zmyslovo postihnuteľné rytmické diely (1990). Na tomto princípe v kombinácii s rytmickým zápisom, ktorý zaviedol švajčiarsky hudobný pedagóg Émile Jaques-Dalcroze, začal J. Bezić používať číselno-notové taktové značenie: číslo v čitateli označuje počet rytmických hodnôt, ktoré sú v notách uvedené v menovateli. Takýto záznam sa ukázal ako vhodný najmä pre piesne s nerovnakými rytmicko-metrickými hodnotami, ako to potvrdil Bezićov výskum uspávaniek a plačiek na ostrove Zlarin (1981, 1982). Od roku 1973 sa tak najmä z iniciatívy akademika J. Bezića začalo na Ústave ľudového umenia používať dôkladnejšie zapisovanie rytmicko-metrickej stránky chorváckych ľudových piesní.

Významnou bádateľskou oblasťou J. Bezića bol výskum hudobných tradícií Chorvátov žijúcich mimo Chorvátska, resp. za hranicami vtedajšej Juhoslávie, najmä v rakúskom Burgenlande, v Maďarsku a na Slovensku. Ak medzi burgenlandskými Chorvátmi prekvital aktívny hudobný život nielen v oblasti ľudovej hudby, ale aj cirkevného a spoločenského spevu, a teda bol do istej miery i dokumentovaný, o hudbe, ale i o celkovom tradičnom živote slovenských Chorvátov sa toho vedelo menej. Preto v rokoch 1966, 1968 a 1970 uskutočnil záhrebský Ústav ľudového umenia medziodborový výskum tradičnej kultúry Chorvátov v okolí Bratislavy, v rámci ktorého bol J.

³ Pozri MAROŠEVIĆ, Grozdana: Paradigma *folklorne glazbe* u hrvatskoj etnomuzikologiji 1970-tih i 1980-ih. In: *Glazba, folklor i kultura / Music, folklore, and culture*, Ref. 1, s. 113-124.

Bezić zodpovedný za zachytenie a opis ich hudobného života. Odhliadnuc od dovtedajších jazykovedne a etnograficky zameraných výskumov Václava Vážného a Jozefa Václavíka na prelome 20. a 30. rokov minulého storočia, Bezićov výskum bol prvým cieľavedomým pokusom o zachytenie hudobných tradícií tejto dôležitej etnickej skupiny, ktorá bola usídlená na juhozápadnom Slovensku od 16. storočia a ktorá svojou jazykovou a kultúrnou príbuznosťou výrazne prispievala k zachovaniu slovanského elementu v nemecko-maďarskom prostredí Bratislavy a jej okolia.

Jerko Bezić našiel v okolí Bratislavy už len štyri obce, v ktorých sa zachoval chorvátsky jazyk, tradičné zvyky a piesne: Jarovce a Čunovo na juhu, Devínsku Novú Ves západne a Chorvátsky Grob východne od mesta. Terénny výskum uskutočnil s pomocou Národopisného ústavu SAV (dnes Ústav etnológie SAV) a Ústavu hudobnej vedy SAV v Bratislave, s ktorého pracovníkmi bol v neustálom kontakte, vymieňajúc si s nimi rady a informácie o hudobnom živote v týchto obciach. V Ústave hudobnej vedy SAV nechal J. Bezić kópie magnetofónových nahrávok z tohto výskumu; sú uložené vo Fonotečnom archíve ústavu na šiestich magnetofónových pásoch pod číslami 1369 až 1372 (výskum z roku 1966), ako aj 1712 a 1713 (výskum z roku 1970). Kópiu správy o terénnom výskume, ktorú vypracoval pre svoj materský Ústav ľudového umenia v Záhrebe, poslal J. Bezić aj Národopisnému ústavu SAV v Bratislave. Zhrňujúce výsledky výskumu neskôr publikoval v zborníku *Gradišćanski Hrvati* (1973). V nadväznosti na jeho pozorovania o spolujestvovaní viacerých hudobných štýlov a vrstiev v hudobnom živote danej komunity identifikoval aj u slovenských Chorvátov niekoľko vrstiev repertoáru, ktoré potvrdili životaschopnosť hudobnej kultúry v jazykovej enkláve. J. Bezić rozlíšil v piesňovom materiáli Chorvátov v okolí Bratislavy tieto skupiny nápevov: (1) staré piesne viazané na miesto, kde boli zaznamenané, (2) staré piesne, ktoré sú rozšírené na celom území gradišćanských Chorvátov, (3) melódie, ktorých živé varianty možno nájsť i v severnom Chorvátsku, (4) ojedinelé mestské melódie širokého panónskeho výskytu, (5) melódie na spôsob uhorského nového štýlu (podľa Bartóka), s chorvátskym textom, (6) maďarské piesne, ktorých text je preložený do chorváčtiny, a (7) nemecké východoalpské piesne k tancu s chorvátskym textom. Bezićove postrehy i zvukový materiál, ktorý nechal k dispozícii na Slovensku, sa stali neoceniteľným východiskom pre pokračovanie slovenských bádateľov v ďalšom výskume chorvátskej komunity v týchto obciach.⁴

Pre chorvátsku stranu bol tento výskum dôležitou súčasťou štúdia hudobných prejavov etnických menšín, ktorý sa výraznejšie rozvinul najmä po rozpade bývalej Juhoslávie a neskôr prerástol do medzinárodných projektov. Roku 1985 organizoval J. Bezić konferenciu *Glazbeno stvaralaštvo narodnosti (narodnih manjina) i etničkih grupa* v Záhrebe (1986), o niekoľko rokov neskôr obdobnú konferenciu organizovala vo Viedni i Ursula Hemetek, ktorá sa sama orientovala na hudbu rakúskych Chorvátov a Rómov (1996). Spolupráca chorvátskych a slovinských etnomuzikológov s U. Heme-

⁴ Pozri ELSCHÉKOVÁ, Alica: Ľudové piesne. In: *Záhorská Bratislava*. Ed. Ján Podolák. Bratislava : Vydavateľstvo OBZOR, 1986. s. 191-209. HORÁKOVÁ, Jadranka: Piesňová kultúra Chorvátov v okolí Bratislavy. In: *Musicologica Slovaca et Europaea*, roč. 18, 1993, s. 65-106. VAŽANOVÁ-HORÁKOVÁ, Jadranka: Ľudové piesne Chorvátov na Slovensku. In: *Chorváti na Slovensku : Dejiny, jazyk, kultúra, súvislosti*. Ed. Ján Botík. Bratislava : Slovenské národné múzeum, 1996, s. 97-192.

tek a ďalšími zahraničnými bádateľmi napokon viedla roku 2000 k založeniu Študijnej skupiny pre hudbu etnických skupín a menšín v rámci ICTM a k jej prvej konferencii v Lubľane (2000).

Spolupráca so zahraničnými kolegami a inštitúciami pri výskume etnických menšín bola len jednou z mnohých medzinárodných aktivít, ktoré J. Bezić počas svojej vedeckej a pedagogickej kariéry uskutočňoval. Ako člen Medzinárodnej rady pre tradičnú hudbu (ICTM) a jej dvoch študijných skupín – Študijnej skupiny pre analýzu a systematizáciu ľudovej hudby a Študijnej skupiny pre výskum historických prameňov ľudovej hudby – sa spolu so zahraničnými kolegami aktívne podieľal už od roku 1965 na definovaní kľúčových problémov a formovaní disciplíny (1983, 1985 a 1988). Osobitnú pozornosť si zaslúži i jeho žičlivo priateľský vzťah k našim etnomuzikológom, Alici a Oskárovi Elschekovcom, ako aj k ich systematickým a klasifikačným koncepciám, ktorých vedecký prínos neraz vo svojich prácach oceňoval.⁵

Akademik Jerko Bezić bol spojovacím článkom medzi chorvátskou a svetovou etnomuzikológiou, sprostredkujúc obapolný tok informácií. Ak chorvátskej etnomuzikológii, najmä svojim študentom, pomáhal sprostredkovať inšpiratívne koncepty, problémové okruhy a metodologické podnety medzinárodnej etnomuzikológie, tak svojimi prácami, kontaktmi a prezentovaním jednotlivých aspektov tradičnej chorvátskej hudby na medzinárodných fórach výrazne prispel do celkovej mozaiky poznatkov o tradičných hudobných kultúrach sveta. Odchod Jerka Bezića ako jednej zo zakladajúcich a vedúcich osobností chorvátskej etnomuzikológie znamená stratu veľkého a zároveň mimoriadne skromného človeka, chápavého učiteľa a ústretového kolegu. Útechou však zostáva skutočnosť, že jeho odchodom v chorvátskej kultúre a v etnomuzikologickej vede nezostalo vákuum. Práve naopak, plodné a podnetné myšlienky jeho diela ďalej tvorivo rozvíja celá generácia etnomuzikológov i pedagógov, ktorých vychoval.

Týmto stručným prehľadom života, vedeckej, pedagogickej a publikačnej činnosti akademika Jerka Bezića si dovoľujem vziať mu poďakovanie za seba i za všetkých svojich slovenských kolegov, ktorí mali to šťastie a česť ho poznať a s ním spolupracovať.

Výberová bibliografia prác Jerka Bezića

Jerko Bezić je autorom a spoluautorom viacerých monografických prác, redaktorom 12 zborníkov, autorom 167 vedeckých štúdií a článkov (vrátane 14 konferenčných príspevkov a encyklopedických hesiel), 53 recenzií a 8 nekrológov. Redakčne pripravil 8 dlhohrajúcich platní a 3 CD s nahrávkami chorvátskeho hudobného folklóru. Z tohto

⁵ Pozri: CERIBAŠIĆ, Naila – MAROŠEVIĆ, Grozdana – PETTAN, Svanibor: Razgovor s dr. Jerkom Bezićom o njegovom životu i etnomuzikološkom radu. In: *Bašćinski glasi : Južnohrvatski etnomuzikološki godišnjak*, roč. 3, 1994, s. 7-39. V tomto kontexte si dovoľím byť osobná. Bol to práve môj profesor Oskár Elschek, ktorý ma ešte ako študentku vyslal na etnomuzikologickú konferenciu s referátom z časti mojej diplomovej práce o tradičnej hudobnej kultúre Chorvátov v okolí Bratislavy (Čakovec, 1990), kde som mala možnosť a česť stretnúť sa práve s akademikom Jerkom Bezićom a spoznať ho nielen ako vynikajúceho vedca, ale neskôr i ako vzácneho človeka. Profesor J. Bezić sa stal popri profesorovi O. Elschekovi mojím druhým mentorom. Z jeho rád a podnetov som čerpala nielen pri svojom výskume hudby etnických menšín, ale aj v mojej ďalšej práci.

bohatého množstva vyberáme len zlomok, sústrediac sa na knižné práce a najdôležitejšie štúdie, vrátane tých, ktoré citujeme v predchádzajúcom profile. Kompletnú bibliografiu prác do roku 1999, ako aj zoznamy dokumentačného materiálu, výskumných oblastí a nahrávok Jerka Bezića možno nájsť v jubilejnom zborníku k jeho 70. narodeninám (*Glazba, folklor i kultura / Music, folklore, and culture : Svečani zbornik za Jerka Bezića / Essays in honour of Jerko*, Zagreb 1999). Aktuálnu bibliografiu Bezićových prác možno nájsť na webstránke Chorvátskej akadémie vied a umení (HAZU): http://info.hazu.hr/jerko_bezic_bibliografija.

Neki oblici starinskog otegnutog dvoglasnog pjevanja na sjeverozapadnim zadarskim otocima. In: KUMER, Zmaga (ed.): Rad Kongresa folklorista Jugoslavije, 6. Bled 1959. Ljubljana : Savez udruženja folklorista Jugoslavije, 1960, s. 295-302.

Odnosi starije i novije vokalne narodne muzike na zadarskom području. In: Narodna umjetnost, roč. 4, 1966, s. 29-58.

Akulturacion kao mogućnost daljeg življenja folklorne glazbe. In: Zvuk : Jugoslavenska muzička revija, 2, 1974, s. 149-154 / Die Akkulturation als Fortbestandsmöglichkeit der Volksmusik. In: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, roč. 5, č. 1, 1974, s. 209-215.

Istraživanje folklorne glazbe Hrvata u Slovačkoj. In: ČRNJA, Zvane – VALENTIĆ, Mirko – BENČIĆ, Nikola (eds.): Gradišćanski Hrvati. Zagreb : Čakavski Sabor, 1973, s. 145-147.

Raznolik glazbeni svijet šire okolice Donje Stubice. In: Narodna umjetnost, roč. 10, s. 309-378 / In: BOŠKOVIĆ-STULLI, Maja (ed.): Folklor Gupčeva zavičaja. Zagreb : Institut za narodnu umjetnost, 1973, s. 309-377.

Razvoj glagoljaškog pjevanja na zadarskom području. (= Djela Instituta JAZU u Zadru V). Zadar : JAZU, 1973, 327 s.

Dalmatinska folklorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološkog istraživanja. In: Narodna umjetnost, roč. 14, 1977, s. 23-54.

Višeslojni glazbeni svijet nosilaca narodnog glazbenog stvaralaštva sredinom 20. stoljeća. In: KAROVSKI, L. (ed.): Зборник од 25. Конгрес на Сојузот на Здруженијата на фолклористите на Југославија, Берово 1978. Скопје : Здружение на фолклористите на Македонија, 1980, s. 555-560.

Yugoslavia : Folk Music – Croatia. In: SADIE, Stanley (ed.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 594-599.

Folklorna glazba otoka Zlarina. In: Narodna umjetnost, roč. 18, 1981, s. 27-148 / In: RIHTMAN-AUGUŠTIN, Dunja (ed.): Povijest i tradicije otoka Zlarina. Zagreb : Zavod za istraživanje folklor, 1982, s. 339-460.

Elementi za klasifikaciju folklorne glazbe u Hrvatskoj. In: Zbornik za narodni život i običaje, 49, 1983, s. 105-117.

Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Franje Kuhača (1834-1911). Zagreb, 20.-21. novembra 1984. Zagreb : JAZU, 1984, 522 s. (ako redaktor)

Etnomuzikologija u Jugoslaviji 1983. Informativni bilten. Zagreb : Zavod za istraživanje folklor, 1984, 70 s. (ako redaktor)

Etnomuzikološka djelatnost Božidara Širole. In: Arti Musices, roč. 16, č. 1-2, 1985, s. 5-39.

Traditional Music of Ethnic Groups – Minorities, Proceedings of the Meeting of the European Year of Music 1985 / Glazbeno stvaralaštvo narodnosti (narodnih manjina) i etničkih grupa, Zbornik radova sa znanstvenog skupa u povodu evropske godine glazbe 1985. Zagreb,

- 22.-24. jula 1985. (= Izvanredni svezak, 7) Zagreb : Zavod za istraživanje folklor, 1986, 223 s. (ako redaktor)
- Uz diskusiju o predmetu etnomuzikološkog istraživanja. In: VESELINOVIĆ-ŠULC, M. (ed.): Zbornik radova 32. kongresa SUFJ, Sombor 1985. Novi Sad : Udruženje folklorista SAP Vojvodine, 1985, s. 441-444.
- Contemporary Trends in the Folk Music of Yugoslavia. In: RAJKOVIĆ, Zorica (ed.): Contributions to the Study of Contemporary Folklore in Croatia / Prilozi proučavanju suvremenog folklor u Hrvatskoj. Zagreb : Zavod za istraživanje folklor, 1988, s. 49-73.
- Vinko Žganec : Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja. I. Zagreb: Zavod za istraživanje folklor, 1990, 349 s. (ako redaktor & Grozdana MAROŠEVIĆ)
- Ungleiche Zählzeiten in rhythmisch gebundenen Liedern und sinnlich faßbare Teile der freirhythmischen Lieder in Kroatien. In: ELSCHKE, Oskár (ed.): Rhythmik und Metrik in traditionellen Musikkulturen (= Musicologica slovaca). Bratislava : VEDA – Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1990, s. 81-85.
- Rasprave i prilozi uz stogodišnjicu rođenja Vinka Žganca. (= Narodna umjetnost, spec. vydanie 3). Zagreb : Institut za etnologiju i folkloristiku, 1991, 414 s. (ako redaktor)
- Vinko Žganec : Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja. II. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 1992, 393 s. (ako redaktor & Ruža BONIFACIĆ)
- Zvonko Lovrenčević : Folklorna glazba Bilogore. I. Zagreb a Bjelovar : Institut za etnologiju i folkloristiku – Čvor, 1992, 168 s. (ako redaktor)
- Glazba u zadarskom kazalištu u vrijeme Bachovog apsolutizma. In: Baščinski glasi glasi : Južnohrvatski etnomuzikološki godišnjak, roč. 3, 1994. s. 63-93
- Kroatien, II. Volksmusik. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 5: Kas-Mein (2. vydanie). Kassel [etc.] : Bärenreiter, 1996, stĺp. 784-791.
- Music-making of Croats outside their mother country. In: HEMETEK, Ursula – LUBEJ, Emil H. (eds.): Echo der Vielfalt : Traditionelle Musik von Minderheiten/ethnischen Gruppen / Echoes of Diversity : Traditional Music of Ethnic Groups/Minorities. Wien : Böhlau Verlag, 1996, s. 189-202.
- Messe, III. Glagolitische Messe. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 6: Meis-Mus (2. vydanie). Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1997, stĺp. 181-183. (spoluautor & Christian HANNICK)
- Research into music-making of the Burgenland Croats through generations. In: PETTAN, Svanibor – REYES, Adelaida – KOMAVEC, Maša (eds.): Glasba in manjšine : zbornik referatov 1. mednarodnega posvetovanja študijske skupine Mednarodnega sveta za tradicijsko glasbo (ICTM) Glasba in manjšine / Music and minorities : proceedings of the 1st International Meeting of the International Council for Traditional Music (ICTM), Study Group Music and Minorities, Ljubljana, 25.-30. juna 2000. Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2001, s. 131-137.
- Vinko Žganec: Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja. III. Zagreb : Institut za etnologiju i folkloristiku, 2002, 383 s. (ako redaktor & Irena MIHOLIĆ a Mojca PIŠKOR)

Jadranka Važanová

Markéta Štefková: Na ceste k zmyslu (Štúdie k hudobnej analýze)

Bratislava : Divis – Slovakia 2008, 250 s. ISBN 978-80-969354-4-4.

Možno len privítať, že na pôde jedného pracoviska – Katedry hudobnej teórie na HTF VŠMU – vznikli v krátkom časovom odstupe dve knižné práce, zamerané na problematiku hudobnej analýzy, dôležitej subdisciplíny hudobnej teórie, smerujúcej k postihnutiu hudobného diela v jeho úplnosti od prostého opisu cez vymedzenie jedinečných štruktúrálnych kvalít skúmanej hudby až po syntetické určenie jej zmyslu a významu. Kým publikácia Evy Ferkovéj (*Hudobná analýza. Teória a stručné dejiny*, 2008) sledovala viac tendenciu predstaviť dejiny hudobno-analytických postupov v takrečeno didakticko-prehľadovej podobe so záberom viac do šírky, predložená knižná publikácia jej kolegyne Markéty Štefkovej, v súčasnosti aj pracovníčky Ústavu hudobnej vedy SAV, sa vyznačuje inou metodológiou. Už podtitul naznačuje otvorený a výberový charakter teoretického záujmu Štefkovej – analytický akt chápe nielen ako jednu z možností „rozpívať“ hudobnú štruktúru vybraných diel, ale ako východisko a oporu pre hlbší prienik k poznaniu hudobných artefaktov ako jedinečných zmysluplných celkov. Počína si pritom korektne, od stanovenia teoretických východísk, cez nastolenie pracovných hypotéz, až k ich verifikácii a konklúzii získaných poznatkov. Treba hneď úvodom povedať, že čítanie analytických štúdií zastúpených v knihe prezrádza tri kvality autorkinej odbornosti: dobrú sčítanosť základných prác k vymedzenej problematike najmä z proveniencie nemeckej muzikológie a schopnosť z nich funkčne ťažiť pri formulovaní vlastných pohľadov, úspešné vyhýbanie sa redundantnosti a popisnej fádnosti, a napokon priam empatické zaujatie hudbou. Preto sú Štefkovej postrehy preniknuté nielen racionálnymi argumentmi a pozornosťou k detailom, ale z jej analytickej dikcie možno odvodiť hlbokú muzikálnosť, priam pohrúženie sa do hudby vybraných autorov, čo indikuje osobnostný, neodvodený výklad.



Uvedené kvality, prítomné v texte recenzovanej publikácie, možno odvodiť z relatívne krátkej, ale o to intenzívnejšej autorkinej teoreticko-publicistickej činnosti i sprievodnej pedagogickej aktivity. Mgr. Štefková pôsobí na VŠMU len od roku 2003 – predtým vďaka štipendiu DAAD pobudla 5 rokov na univerzitnom muzikologickom pracovisku v Hamburgu. Tu, v plodnom kontakte s podnetmi čerpanými najmä z prác Hansa Heinricha Eggebrechta, Carla Dahlhausa, či D. de la Motteho (knihou posledne menovaného autora o hudobnej analýze s pripojenými Dahlhausovými kritickými komentármi sa pravdepodobne inšpirovala pri voľbe analytických pohľadov na diela z rozmanitých historických období a z rôznych aspektov) poníma Štefková komplexnosť analýzy v prepojení systematicky koncipovaných hudobno-teoretických metód s historicko-vývojovými hľadiskami a hudobno-estetickými zovšeobecneniami – ako ju prezentujú Eggebrechtove pojmy „musikalisches Denken“, či „Sinngehalt“. (O prácach zakladateľa modernej slovenskej

muzikológii o „hudobnom myslení“ Jozefa Krešánka sa autorka nezmeňuje, hoci podnetnosť jeho úvah o psychologicky určených princípoch a normách hudobného myslenia tu mohla využiť.) Túto komplexnosť danú okrem iného stanovením cieľov „vedeckej“ analýzy, zameraných na odhalenie a výklad poriadku v štruktúrovaní materiálu hudobného diela i na určenie funkcie a zmyslu tohto poriadku, anotuje Štefková v prvej kapitole svojej práce.

Jadro predloženej monografie Štefkovej tvoria štyri kapitoly, zamerané na vybrané analytické zámery – *Rétorické figúry*, *Rétorická figúra „passus duriusculus“ (lamento bas)*, *Hudba a čas*, *Hudba a slovo*. Obsah prvej dvojice kapitol kvalifikuje autorku ako teoretickú presvedčenú o plodnosti rétorických figúr ako prostriedkov na pochopenie, resp. vysvetlenie skladateľských postupov. Považovala – azda z didaktických dôvodov – za potrebné predstaviť systematiku rétorických figúr, opierajúc sa pritom o prácu Hansa Heinricha Ungera. Nezameriava sa len na ich výklad v príslušnom historickom kontexte, teda v hudbe 17. a 18. storočia, konkrétne na príklade jedného z madrigalov „syntetika“ Claudia Monteverdiho, ale podujala sa preskúmať ich životnosť. Vybrala si totiž melodický postup, tzv. *lamento bas* (figúra *passus duriusculus*) a sleduje, ako sa uplatňuje v analogických, resp. inovovaných podobách v neskoršom období vývoja hudby, prostredníctvom analýzy úryvkov z tvorby F. Chopina, W. A. Mozarta, L. v. Beethovena, W. Lutosławského, až k Etude G. Ligetiho. Inovácia sa podľa Štefkovej zisťuje premietaním v projekcii figúry do harmonického, resp. sadzobného plánu. Na tomto mieste chcem znovu podčiarknuť sviežosť autorkiných postrehov. V ďalšej kapitole sa analytické východiská opierajú o jednu z ontologických vlastností hudby – jej časovú dimenziu. V prieniku viacerých inšpirácií z prác, zaoberajúcich sa týmto fenoménom (napríklad od literárneho vedca E. Staigera, Štefkovej pedagóga na VŠMU J. Beneša, teoretika A. B. Marxa), sústreďuje sa autorka na poetiku času lyrického, epického a dramatického. Od Schumannovho *Snenia* prechádza v analytických pohľadoch k lákavému autorovi L.v. Beethovenovi. Na výbere z jeho sonát pre klavír demonštruje jedinečnosť Beethovenovho projektovania dramatického času na pôde sonátových formy, resp. sonátového cyklu, ktoré je iné než napríklad u Mozarta. V tejto súvislosti – ak zo-

staneme na pôde klavírnej sonáty – si dovoľím podotknúť, že nie všetky Beethovenove sonáty sú svedectvom toho istého skladateľovho narábania s hudobným časom a prostriedkami kontrastu (už napríklad trojica z op. 2 je vzájomne odlišná a v skladateľovom monumentálnom 32 opusovom odkaze by sa našli aj ďalšie príklady). Na druhej strane, ani Mozartova hudba nie je vždy rokokovo „hravá“. Za vrchol Štefkovej postrehov na margo Beethovenovej hudby považujem jej interpretáciu (nielen analýzu) op. 111. Možno akceptovať jej poetické postrehy, vrátane konštatovania, že „sonáta vrcholí v stave mystickej extázy, kedy nadobúda takmer messiaenovské dimenzie“, ale „úvodné gesto“ Arietty by som popri klesajúcom intervale kvinty chápal aj v spojení s dôležitým intervalom kvarty – ktorá má svoje významné miesto v záverečných taktoch tejto sonáty.

Nemá však zmysel „loviť“ v texte recenzovanej monografie dôvody pre pripomienky. Naopak, Štefkovej „licencia poetica“ v spojení s presnou minucióznou analýzou, ktorá je priebežne čitateľná a presvedčivá, kulminuje v záverečnej kapitole venovanej vzťahu slova a hudby. Popri pohľade na logiku stavby piesňového cyklu F. Schuberta *Krásna mlynárka* (nejde o akúsi „kyticu“ z kvetov Schubertovej melodickéj invencie, ale o dômyselný celok) zaujme výklad originality hudobného myslenia L. Janáčka, demonštrovaný analýzou *Zápisníku zmizelého*. Janáček je skladateľ, ktorému autorka dobre rozumie, jeho tvorivý odkaz bol predmetom aj jej niektorých rozsiahlejších a bystrých teoretických štúdií publikovaných doma i v zahraničí. Toto porozumenie sa zrači takmer v každej vete na margo *Zápisníka*.

Monografia Markéty Štefkovej *Na ceste k zmyslu (Štúdie k hudobnej analýze)* je obrazom autorkinej svedomitosti, sčítanosti, schopnosti tvorivo využiť poznatky z literatúry na samostatné teoretické uvažovanie. Jej kniha má popri kvalitnom obsahu a jeho primeranej štruktúrovanosti aj všetky formálne náležitosti, aké má mať vedecký text (poznámky pod čiarou, autorský register, zoznam literatúry i zoznam analyzovaných skladieb). Poslúži každému čitateľovi, hudobníkovi, ktorý má záujem konfrontovať svoje teoretické postrehy a poznatky s autorkiným výkladom.

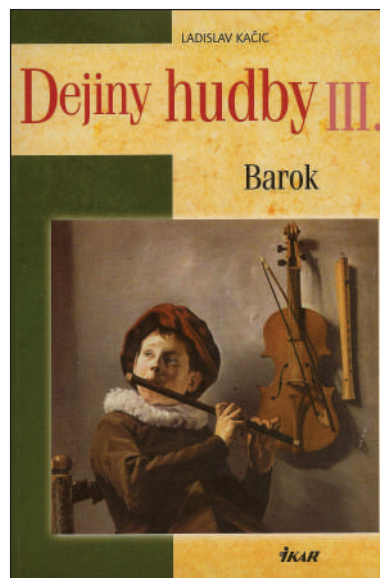
Lubomír Chalupka

Ladislav Kačic: Dejiny hudby III. Barok

Bratislava : Ikar, 2008, 383 s. ISBN 978-80-551-1510-8.

Slovenský muzikologický knižný trh je bohatší o novú rozsiahlu publikáciu z historickej muzikológie, venovanú hudbe v období baroka. Pripravil ju muzikológ, hudobný historik a vysokoškolský pedagóg Mgr. art. Ladislav Kačic, PhD., ako tretí zväzok rozsiahlejšieho cyklu syntetických knižných publikácií, ktoré majú slovenskému čitateľovi predstaviť *dejiny hudby* od stredoveku až po hudbu 20. storočia. Samostatný výstup takéhoto typu už na slovenskom knižnom trhu dlhšie chýbal, veď *Hudba v období baroka* Manfreda F. Bukofze- ra vyšla ešte roku 1986 a vynikajúca špecializovaná analýza hudobných štruktúr barokových foriem a druhov od Jána Albrechta – *Podoby a premeny barokovej hudby* – vyšla ešte štyri roky pred ňou, v tom istom vydavateľstve Opus. Hudobnohistorický výskum odvtedy pokročil míľovými krokmi, priebežne vznikajú kratšie špecializované i rozsiahlejšie syntetické dejiny hudby, publikácie k čiastkovým problémom barokových hudobných foriem a druhov. Na základe primárnych výskumov boli objavené viaceré unikátne notové pramene a archívne bádania odhalili mnohé nové poznatky o biografiách skladateľov, o ich kompozičnom a estetickom myslení, ale aj o historicky poučenej interpretácii barokovej hudby. V najnovšom hesle *Barock* v encyklopédii *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* nájdeme v zozname relevantnej literatúry k problematike hudby baroka vyše 220 titulov, nehovoriac o dobovej literatúre, traktátoch, cestopisoch a pod. (Leopold, S.: *Barock*, Sachteil, zv. 1, ed. L. Finscher, 1994, stl. 1235 – 1256).

Výzva „popasovať sa“ s takým širokospektrálnym problémom, akým bezpochyby dejiny barokovej hudby sú, „padla“ do rúk toho najpovolanejšieho. Ladislav Kačic sa dejinám hudby venuje už vyše 30 rokov ako vedecký pracovník Slovenskej akadémie vied – od roku 1982 v Ústave hudobnej vedy (bývalý Umenovedný ústav), od roku 1997 v Slavistic- kom ústave Jána Stanislava SAV a posledných 10 rokov zároveň prednáša dejiny hudby na Katedre teórie hudby HTF VŠMU. Jeho prak-



tické skúsenosti s výskumom archívnych hudobných prameňov, s transkripciou a vedeckou edíciou doteraz neznámej hudby 17. a 18. storočia sú dostatočne známe. Pripomeňme len, že je editorom známeho *Pestrého zborníka* (*Tabulatura Miscellanea*, 2005), vydal *Organovú hudbu na Slovensku v 17. – 18. storočí* (1996), *Vesperae bachanales* P. P. Roškovského OFM (1994), pripravil reedíciu vianočnej omše *Missa I pro Festis Natalitiis (ex Harmonia pastoralis)* Juraja Zruneka (1993); z jeho najnovších edičných titulov spomeňme unikátnu *Vianočnú omšu G dur (Missa ex Jesuli Nati)* z roku 1759 P. Petrusa Peťka a Sancto Martino SP (2009). Je odborníkom na hudobnú paleografiu tohto obdobia, na transkripcie barokových notových zápisov, vrátane nemeckých organových tabulatúr. Spolupracoval, napríklad, pri vydávaní skladieb Jána Šimráka s Dr. Richardom Rybaričom a po jeho smrti pripravil roku 1993 ako vedecký redaktor do tlače II. zväzok publikácie (*Šimbracký, Ján; Opera omnia II*, 1993). Svoje bohaté praktické skúsenosti zúročil Ladislav Kačic pri spolupráci s našimi poprednými hudobnými telesami a pri príprave odborných muzikologických

podkladov mnohých nahrávok, spomeňme aspoň spoluprácu so *Solamente Naturali* na CD nahrávke *Joseph Umstatt – Concerti* (ORF Edition Alte Musik, Wien 2006: ORF CD 436). Jeho detailná znalosť rozsiahleho hudobného materiálu pre sláčikové a klávesové hudobné nástroje súvisí aj s jeho vlastnými muzikantskými skúsenosťami (ako hráčovi na viole mu „prešli cez ruky“ mnohé barokové diela v prvátom muzikantskom kruhu Jána Albrechta). V neposlednom rade má i relevantné rekonštrukčné kompozičné skúsenosti, ktoré využíva pri transkripcii, kritickej revízii a edícii hudobnohistorických prameňov; rekonštruoval, napríklad, *Kyrie* zo skladby Andreja Neomanna *Officium super Ad te levavi oculos meos* z bardejovských rukopisných materiálov (*Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*, ed. O. Elschek, 1996) alebo generálny bas v spomínanej *Vianočnej omši G dur* P. Petrusa Peřka a Sancto Martino SP.

Všetky tieto – a ešte mnohé iné – skúsenosti využil Ladislav Kačic pri písaní „svojich“ dejín hudby, teda pri písaní knižného zväzku, ktorý je nazvaný *Barok*. *Barok* – presnejšie *Barok v dejinách hudby* – je to najjednoduchšie, ale zároveň najvýstižnejšie pomenovanie, aké autorovi pri písaní doslova „sadlo“. V texte mu nejde o hľadanie filozofických východísk a možností hudobnej historiografie pri opise dejín hudobného vývoja, ale o metodologicky jasne definovaný projekt dejín ako dejín štýlových (resp. historických) období. Ide mu teda – v kresánkovskom slova zmysle – o „preferencie autonómnych znakov a črt vývoja jedného z druhov umenia v určitom vymedzenom období“ (s. 5). Celé základné myšlienkové dianie sa sústreďuje na hudbu, na konkrétne skladby a ich teoretické analýzy, pričom sa vyzdvihujú tie najvýznamnejšie diela, ktoré formovali barokový hudobný štýl v 17. a v 1. polovici 18. storočia. Samozrejme, patričná pozornosť sa venuje aj hudobným skladateľom, dôraz však nie je na biografii a dátach, ktoré je možné zistiť v rôznych encyklopédiách, ale na tie spoločenské javy z ich života, ktoré ovplyvňovali ich hudobné myslenie (štúdium, zdroje kompozičných techník, pedagogické školy a praktické interpretačné skúsenosti). Celý svoj koncept knihy vysvet-

ľuje napokon sám autor v stručnom *Úvode*, v ktorom za primárne východisko označuje „reflexiu hudby, konkrétnych skladieb, tých diel baroka, ktoré výrazne formovali jeho štýl“, pričom nestráca zo zreteľa hudobný vývoj a jeho jednotlivé línie.

Zároveň hneď v úvode upozorňuje, že mu pôjde o teritoriálne široký záber európskeho hudobného baroka, teda aj o adekvátne začlenenie hudby v krajinách strednej a východnej Európy, Škandinávie, Rakúska, a o ďalšie geografické presahy (napríklad jezuitské misie v južnej Amerike). Tento fakt je úplné novum v našej hudobnohistoriografickej literatúre a treba ho zvlášť oceniť, koniec-koncov je naplnením už dávneho želania Richarda Rybariča, ktorý upozorňoval na nutnosť neobchádzať v koncepcii európskeho hudobného baroka český, slovenský a poľský hudobný barok a skladateľov kultúr stredoa východoeurópskych národov (pozri *Epilóg* k slovenskému vydaniu Bukofzerovej knihy *Hudba v období baroka*, slovenské vydanie Bratislava, Opus 1986). Jasné prihlásenie sa k *štýlovokritickej metóde* chápania dejín u Ladislava Kačica je jedným z viacerých spoločných znakov, ktoré spájajú Bukofzerovu *Hudbu v období baroka* (*The Music in the Baroque Era*, 1947) s jeho dejinami barokovej hudby. Obidvaja sa sústreďujú na vývin hudobných foriem a druhov, ako aj estetické a sociologické aspekty, ktoré zasahujú do tohto vývoja. Postupujú v podstate chronologicky, s detailnejším rozčlenením podľa teritoriálnych osobitostí, od najvýznamnejších vývinových línií samotných foriem a druhov hudby k menej podstatným, resp. druhořadým javom, pričom na patričnom mieste sú zdôraznené priam „z nadväzku“ aj významné skladateľské osobnosti.

Takéto členenie sa dnes všeobecne akceptuje a tvorí koncepčný základ aj iných historiografických prác, spomeňme aspoň *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580–1750* Johna Waltera Hilla (New York – London : W. W. Norton & Company, 2005), s knižnou aj internetovou antológiou, resp. zo starších kníh *Baroque Music* Clauda V. Paliscu (Prentice Hall, 1. vyd. 1968). Štýlovokritický prístup k dejinám sa ukazuje ako obzvlášť

potrebný nielen pri koncepčnom pohľade na celkové dejiny hudby, ale aj pri špecifických prácach, napríklad pri selektívnom sledovaní hudobnoteoretických prameňov v špecializovanom 5-zv. projekte *Source Readings in Music History* sa postupuje rovnako štandardne: *I. Antiquity and the Middle Ages, II. The Renaissance, III. The Baroque Era, IV. The Classic Era, V. The Romantic Era* (ed. Oliver Strunk, 1. vyd. 1950). Do takýchto tradičných, overených konceptov zapadá aj publikácia *Barok* L. Kačica, ktorá je vlastne súčasťou väčšieho projektu prof. PhDr. Nade Hrkovej, CSc.; ide o cyklus *DEJINY HUDBY: I. Európsky stredovek, II. Renesancia, III. Barok, IV. Klasicismus, V. Romantizmus, VI. Hudba 20. storočia (1) a Hudba 20. storočia (2)* (od 2003).

Koncepcia knižnej publikácie Ladislava Kačica je založená na chronologickom vývinovom prehľade jednotlivých hudobných druhov a žánrov tak, ako v období baroka vznikali a vyvíjali sa v rôznych hudobných formách (koncert, opera, suita, oratórium). Jednotlivé kapitoly sú potom zamerané na detailné hudobnoštýlové odlišnosti od raného do neskorého baroka, v úzkej spätosti s geografickým územím, na ktorom sa rozvíjali: *Raný barok v Taliansku; Raný barok v Nemecku, Nizozemsku a Anglicku; Hudba vrcholného baroka; Baroková hudba v Španielsku, Portugalsku a v zámorských misiách; Hudba 17. storočia v strednej a východnej Európe (Rakúsko, Čechy, Slovensko, Poľsko, Rusko); Neskorý barok*. Takýto prístup v sebe vlastne kombinuje rozčlenenie skúmaného materiálu zároveň podľa autonómnych hudobných, podľa časových i podľa teritoriálnych hľadísk. Ťažisko skúmanej problematiky spočíva v najrozsiahlejších kapitolách o vrcholnom a neskorom baroku, ktoré sú aj relevantne členené podľa vývinových línií v jednotlivých krajinách a samostatné kapitoly sú venované aj významnejším skladateľom. Tam, kde si to materiál vyžaduje, tam sa autor nevyhýba ani tolko kritizovanému, ale občas aj praktickému rozčleňovaniu podľa storočí, prípadne veľmi účelne kombinuje tieto možnosti, napríklad v kapitole *Hudba vrcholného baroka*, podkapitola *Kantáta a oratórium 17. storočia v Taliansku*.

Samozrejme, pri študovaní celého textu je potrebné mať vždy na zreteli autorove úvodné upozornenia, týkajúce sa úskalí periodizácie baroka (kapitola prvá *Základné pojmy*). Táto stať je veľmi dôležitá; Ladislav Kačic tu totiž poukazuje nielen na fakt, že časové vymedzenie baroka a jeho vnútorné členenie je dôležitým atribútom výskumu hudobných dejín, s ktorým sa musí vysporiadať každý autor individuálne, ale aj na fakt, že časové vymedzenie je pomocnou myšlienkovou štruktúrou, ktorá sa vývinom vednej disciplíny mení a spresňuje, pričom nie je možné paušálne stanoviť jednoznačné, striktné a všeobecne platné hranice na konkrétne roky. Úplne rukolapným príkladom je – podľa neho – všeobecne akceptovaný koniec barokového štýlu definovaný rokom smrti Johanna Sebastian Bacha 1750, ktorý je „viac-menej sporný, veď Georg Friedrich Händel zomrel až roku 1759 a Georg Philipp Telemann dokonca roku 1767“ (s. 17). Aj špecifikácia fázy vzniku barokového štýlu má svoje úskalia. Medzník – rok 1600, ako populárny zlom storočí – je istým zjednodušením, dnes často používaným hlavne v stručnejších prehľadových prácach, nájdeme ho napríklad v menšej encyklopédii svetových dejín hudby Johanna Rademachera (čes. *Hudba*, Brno 2004, nem. *Schnellkurs Musik*, Köln 2002). V hlavnej kapitole „*Baroko, rokoko a raný klasicizmus*“ tu autor síce používa časové vymedzenie 1600 – 1750, ale v rámci textu je vsunutá menšia podkapitolka *1607 – zlomový rok* (s. 46). Zlomový z hľadiska vývinu nového barokového štýlu; v tomto roku totiž napísal Claudio Monteverdi svoju „hudobnú báň“ *Orfeo*, prvú operu v dejinách hudby so všetkými jej atribútmi ako samostatnej hudobnej formy. J. Rademacher si je tiež presne vedomý, že prelom storočí je pomocnou „barličkou“ periodizácie a pri tejto krátkej encyklopedickej kapitole o baroku v marginálnych poznámkach uvádza pri začiatočnom dátume „*asi 1600 Evropa kolonizuje svet*“ (s. 42). Opis vývoja barokového štýlu sa tak vlastne začína opisom spoločenského vývoja Európy, úskalie je však v tom, že jednotlivé teritória sa vyvíjali nerovnomerne, lepšie povedané niektoré krajiny sa vyvíjali kontinuítnejšie (Francúzsko), iné zažili také spoločenské zlomy, ktoré jed-

nozračne diskontinuitne vplývali aj na vývoj ich kultúry.

Výskum českých dejín je takto napríklad postavený pred zlomový rok 1620; Bitka na Bielej hore postavila celú krajinu pred fatálnu zmenu vonkajších spoločenských predpokladov vývoja umení a kultúry, ktorá bola úzko spätá s reštauráciou katolicizmu, a teda aj s problémom vzťahu štátu a cirkvi. Rok 1620 sa tu pociťuje ako taký významný medzník, že bez problémov zjednocuje historikov umení, architektúry i archívárov, čoho príkladom je vyše 1000-stranová knižná monografia *Barokní Praha – Barokní Čechie, 1620–1740* (ed. J. Ledvinka, J. Pešek a Ď., edícia *Documenta Pragensia*, Praha 2004), obsahujúca aj hudobnohistorické štúdie. Vlastnú periodizáciu, opretú o spoločenské medzníky si vytvárajú aj poľskí hudobní historici. V súčasnom, mimoriadne rozsiahlom dvojazyčnom projekte *Historia Muzyki Polskiej* (anglická verzia: *The History of Music in Poland*, ed. Stefan Sutkowski, Varšava) sú obdobiu baroka venované až dva zväzky, zv. III/1 *BAROK, część 1, 1595–1696* a zv. III/2 *BAROK, część 2, 1696–1760*. Hneď v prvom zväzku *Historia Muzyki Polskiej tom III, BAROK, część pierwsza* (Varšava poľské vydanie 2006, anglické vydanie 2002) vysvetľuje autorka Barbara Przybyszewska-Jarmińska podstatu svojho prístupu k periodizácii dejín poľskej hudby – vymedzenie rokmi 1595 až 1696 – jednoznačným príklonom k výrazným spoločensko-politickým a historicko-kultúrnym medzníkom, ktoré mali mimoriadny dosah na hudobné dianie v Poľsku. Rok 1595 je začiatkom reorganizácie kráľovského dvora Žigmunda III. Vasu, počas ktorej vznikla kráľovská kapela (pod krátkym vedením Annibale Stabileho a po ňom Luca Marenziu). Vplyv talianskych hudobníkov a celej tejto kapely na vývoj barokovej hudby bol v Poľsku mimoriadne silný a pretrval až do smrti hudbe priaznivo nakloneného poľského kráľa Jána III. Sobieskeho roku 1696. Autorka týmto druhým časovým medzníkom ukončuje svoje bádania a ďalšiemu vývoju barokovej hudby (už aj vzhľadom na rozsah spracovaného pramenného materiálu) sa venuje v novom knižnom zväzku ďalšia muzikologička.

Ladislav Kačic sa takýmto heterogénnym spoločenským vývinovým javom, rôzne

ovplyvňujúcim hudobný vývoj v európskych krajinách, v samotnom texte svojej knihy vedome vyhýbal, zhrnul však tieto nevyhnutné poznatky do synoptickej tabuľky, nazvanej *Prehľad udalostí a osobností* v závere knihy (s. 341–351). Táto tabuľka je natoľko závažná, že vôbec by neuškodilo predostrieť ju čitateľovi v úvode knihy. Informácie v nej sú totiž nevyhnutným predpokladom k chápaniu vývinu hudobného baroka. Tabuľka umožňuje čitateľovi dávať jednotlivé javy a myšlienky do súvislosti. V tejto tabuľke, azda aj neprávom vysádzanej menším písmom, sa L. Kačic stáva viac konzekventným historikom a priamo hovorí, napríklad, o „povstaní Š. Bočkaja v Uhorsku“ (s. 343), pokiaľ v samotnom texte knihy pracuje s teritoriálnym označením Slovensko, s veľmi stručným odkazom, že bolo „súčasťou mnohonárodnostného Uhorska“ (s. 223). Napokon komplikovanosť slovenských, resp. uhorských a stredoeurópskych (hudobných) dejín autor elegantne obchádza už v samotných názvoch obidvoch kapitol *Hudba 17. storočia v strednej a východnej Európe (Rakúsko, Čechy, Slovensko, Poľsko, Rusko)* a *Hudba 1. polovice 18. storočia v strednej a severnej Európe*.

Druhým dôležitým aspektom synoptickej tabuľky je nevyhnutnosť vnímania časových súvislostí v širších súvislostiach, než je len časové vymedzenie baroka. L. Kačic v nej považoval za potrebné začať na časovej osi už rokmi 1545 – 1563, teda rokmi konania sa *Tridentského koncilu* a skončil rokom 1781, v ktorom vyzdvihuje Kantovu *Kritiku čistého rozumu*. Čitateľa tu jasne upozorňuje, že na pochopenie javov hudobného baroka bude potrebovať vedomosti z predchádzajúceho (renesancia) i nasledujúceho obdobia (klasicizmus). Len tak dokáže s nadhľadom pochopiť podstatu novosti štýlu a jeho zánik. L. Kačic tieto otázky do detailov rozanalyzoval v už spomínanej prvej kapitole *Základné pojmy*, kde jasne vymedzuje svoj „hudobný terén“, čiže barokový štýl, časovým intervalom 1580 – 1730/1750 a v ňom tri základné – čiastočne sa prekrývajúce – etapy: raný barok, cca 1580 – 1650, vrcholný barok, cca 1650 – 1690 a neskorý barok, cca 1680/1690 – 1730/1750. Osobitne pri tom špecifikuje rozdiely medzi

vrcholným a neskorým barokom a neskorobarokové špecifiká rokoka a galantného štýlu (s. 17).

Samotné jadro textu knihy L. Kačica potom poskytuje dostatok informácií o jednotlivých hudobných formách a ich štýlovo-vývojových premenách. Kapitulu *Raný barok v Taliansku* začína v kolíske inovácií koncertantným štýlom, ktorého základom bola polychória. Predstavuje rovnakou mierou skladateľov (Giovanni Gabrieli) i hudobné druhy (moteto, duchovný koncert, canzonu, sonátu). Opisuje Florentskú *Cameratu* a monódiu, spejúcu k zrodu opery. Z osobností v tomto procese vyzdvihuje Claudia Monteverdiho a jeho štýlovú dvojdomosť. Samotná vyše 30-stranová subkapitola o Monteverdim je vypracovaná mimoriadne starostlivo, pretkaná mnohými notovými príkladmi. Skladateľské kvality Monteverdiho a analýzy jeho hudobných myšlienok, jeho madrigaly, scherzi musicali, opery, cirkevná hudba, vzťah hudby a textu – toto všetko je podané až s minucióznou precíznosťou v celkovom vývinovom kontexte skladateľovho autorského štýlu, v ktorom došlo k prvej veľkej syntéze baroka. Sledovať ucelene hudbu takého velikána v jednej stati je v istom zmysle aj zmysluplnejšie, než analyzovať ju z perspektív jednotlivých hudobných foriem. V rovnomennej kapitole M. F. Bukofzera *Raný barok v Taliansku* je o Monteverdiho hudbe reč až na niekoľkých miestach (napríklad pri opise monódie, madrigalu, opery). Samotné problémové okruhy sú v kapitolách *Raný barok v Taliansku* pritom relatívne rovnako štruktúrované u obidvoch autorov. Odlišný pohľad začína u L. Kačica v nasledujúcej stati – rozdeľuje osobitne raný barok v Nemecku, Nizozemsku a Anglicku a hudbu vrcholného baroka. Bukofzer však sleduje chronologicky dlhšiu vývinovú líniu – raný a stredný barok v severských krajinách spoločne, pričom teritoriálne zahŕňa k Nemecku aj Rakúsko.

Ladislav Kačic používa modernejší, dnes akceptovaný termín *vrcholný barok*, v rámci ktorého postupuje od juhu na sever, od talianskej, nemeckej, francúzskej hudby k anglickej. Obaja končia pri Henry Purcellovi. L. Kačic mu venuje síce omnoho menšiu po-

zornosť; subkapitola „*Orpheus Britannicus*“ – Henry Purcell je však napísaná tak pútavo, že určite podnieti záujem čitateľov o hudbu tohto nezvyčajného a výnimočného anglického hudobníka. Kapitola zároveň obsahuje – ako napokon celá kniha – zaujímavé ilustrácie, podobizeň H. Purcella, jeho rukopis a titulné listy autorských tlačí. Miesto, ktoré vo svojom texte venoval autor Purcellovi, je z hľadiska perspektívy celej knihy napokon adekvátne. Proporčnosť je vlastne dôležitým atribútom celého textu jeho knihy. Vyvážené sa venuje jednotlivým vývinovým líniam, napríklad hudbe katolíckej, ktorá sa rozšírila až do zámoria, i hudbe evanjelickej, ktorá mala mimoriadny dosah na naše územie. Napríklad pri Heinrichovi Schützovi nájdeme všetko, čo je pre jeho autorský rukopis podstatné; od Psalmen Davids (1619) až po pašie podľa Matúša (1666), Lukáša a Jána, ďalej notový príklad z jeho „fascinujúceho duchovného koncertu *Saul, Saul, was verfolgst du mich*“ (s. 107), a tiež unikátnu porovnávaciu tabuľku obsadenia trúbkového zboru v hudbe 17. storočia (u C. Monteverdiho, C. Bendinelliho, M. Praetoria, G. Fantiniho, D. Speera).

Myšlienková vyváženosť je jedným z najdôležitejších atribútov syntetického uvažovania, veľmi potrebná pri takej širokej téme, akou nesporne jedno štýlové obdobie v dejinách hudby je. Každý autor má vlastnú optiku. Napríklad John Walter Hill kladie vo svojej knihe *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580 – 1750* dôraz na autonómne vývinové hudobné línie, v kombinácii s podrobnou charakteristikou spoločensko-kultúrneho prostredia v rôznych národno-geografických celkoch. Skladateľským osobnostiam u J. W. Hilla nie sú venované samostatné kapitoly, oni sa vlastne akoby vynárajú z hudobných dejín, Claudio Monteverdi vchádza na scénu nástupom subkapitoly *Seconda pratica and the Concerted Madrigal*, ale dominuje aj v subkapitole *Court Opera in Mantua, Florence, and Rome*. Hudobné vývinové línie sa tak stávajú zrozumiteľnejšie, najmä v prípade samostatných vokálnych a novokreovaných inštrumentálnych žánrov. V záverečnej kapitole svojej knihy *German Traditions and Innovations, 1690 – 1750* sa u J. W. Hilla napríklad

striedavo prelína tvorba J. S. Bacha a F. Händla podľa skúmaných foriem a druhov (kantáta, oratórium, pašie, inštrumentálna hudba – klávesová, ansámblová). Autor knihu končí takmer symbolicky známym portrétom J. S. Bacha z roku 1746 (maľbou od Eliasa Gottloba Haußmanna). Miesto pre hudbu strednej Európy sa u neho našlo len v kapitole *Music in the Empire during the Later Seventeenth Century*, kde rozoberá hlavne hudbu na viedenskom cisárskom dvore (H. Biber, G. Muffat). Vzhľadom na cieľ jeho knihy jasne stanovený už v nadpise *Music in Western Europe*, viac o hudbe v strednej Európe, resp. severnej či východnej Európe očakávať ani nemôžeme.

O hudbe na tomto území však je možné povedať omnoho viac. Už dávno neplatí povzdyh *hic sunt leones*, lebo hudba strednej a východnej Európy má už svoje patričné miesto v celoeurópskej hudobnej perspektíve. Jednotlivé bývalé socialistické štáty majú svoje heslá v renomovaných hudobných lexikónoch (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil: *Slowakei* zv. 8, *Polen* zv. 7, *Tschechische Republik* zv. 9, *Ungarn* zv. 9), rovnako ako významné hudobné osobnosti, či dokonca jednotlivé zbierky hudobníkov (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil: *Bartfelder Handschriften* zv. 1). Do istej miery sa detaily z dejín hudby na stredoeurópskom teritóriu dostávajú aj do západoeurópskych projektov, no týka sa to skôr väčších národných kultúr (českej, poľskej); napríklad v syntetickom projekte *The New Oxford History of Music* (Oxford – New York : 1968 – 1988), na vytvorení ktorého sa podieľal celý tím muzikológov a v ktorom sú relevantnému časovému obdobiu baroka venované texty až v troch vyše 700-stranových zväzkoch *The Age of Humanism*, 1540 – 1630 (zv. 4), *Opera and Church Music*, 1630 – 1750 (zv. 5), *Concert Music* 1630 – 1750 (zv. 6), sa nájdu – síce veľmi skromne, ale predsa – informácie aj o „Východnej Európe“; napríklad v 4. zv. v kapitole Geralda Abrahama *Eastern Europe* (s. 301 – 311) je predstavená tvorba niektorých skladateľov z Poľska a Čiech (Wacław z Szamotuł, Mikołaj Zielenksi, Bartłomiej Pekieł; Jiří Rychnovský, Kryštof Harant z Polžic a i.). Samotné teritoriálne označenie *Eastern Europe* však ukazuje na nepresnosti pri historicko-geografickom

rozčleňovaní Európy, ktoré v sebe nesie aj istý – pre vtedajšiu dobu príznačný – politicko-historický podtón. L. Kačic dnes už predkladá omnoho širší záber a snaží sa vo svojej kapitole *Hudba 17. storočia v strednej a východnej Európe* (Rakúsko, Čechy, Slovensko, Poľsko, Rusko) čo najkorektnejšie opísať najvýznamnejšie hudobné inštitúcie, najlepšie hudobné telesá a najprínosnejších hudobných skladateľov, žijúcich a tvoriacich na tomto území. Necelých 10 strán textu v tejto kapitole je azda aj trochu malý priestor na túto problematiku. Cisárska dvorská kapela patrila k špičkovým európskym telesám a hudba na viedenskom cisárskom dvore mala mimoriadny vplyv na formovanie barokového hudobného štýlu v celej strednej Európe. Hudobné kontakty Viedeň – Mníchov – Praha – Kroměříž – Krakov sú tu len načrtnuté. L. Kačic svoju pozornosť upriamil na najvýznamnejších hudobníkov talianskeho i domáceho pôvodu, a pravdaže – neobchádza ani kompozičné aktivity cisára Leopolda I. Výpočet poľských hudobníkov a zhodnotenie ich prínosu pre vývoj inštrumentálnej a duchovnej hudby je relatívne stručný, rovnako ako aj priestor venovaný hudobníkom Čiech a Moravy, kde však predsa nájdeme detailnejší záber na hudobno-kultúrne centrá (piaristické kolégium v Mikulove, arcibiskupské sídlo v Olomouci) a na jednotlivé skladateľské osobnosti, napríklad Pavla Vejvanovského, ktorý ako aktívny hudobník i organizátor hudobného života vybudoval jednu z najväčších zbierok barokovej hudby v strednej Európe.

Pri predstavovaní etnicky slovenských hudobných dejín a zároveň s dnešným územím Slovenska súvisiacich *multihudobných* dejín sa Ladislav Kačic snažil o multietnický a nadkonfesionálny pohľad. Z evanjelickej a. v. hudby vyzdvihol Samuela Capricorna a jeho pôsobenie v Bratislave (Prešporku) a Jána Šimráka so Zachariášom Zarevúckym (na Spiši a v Šariši). Z katolíckych hudobníkov vyzdvihol tvorbu Mikuláša Mórica Polentaria, P. Františka Voglera, ale nezapadol ani na stredoeurópsky zaujímavé osobnosti – hudobného teoretika Michala Buľovského či migrujúceho plodného skladateľa Daniela Georga Speera. L. Kačic neobišiel ani hudbu východnej cirkvi, viachlasnú ortodoxnú hud-

bu na Ukrajine, kam až siahali vplyvy polychórickej, viaczborovej techniky. Zo zaujímavých hudobných rukopisov tu čitatelia nájdu ukážku zo vzorne vypracovaných a mimoriadne cenných rukopisných tabulatúrnych zápisov skladieb Jána Šimráka (1. polovica 17. storočia, miesto depozitu: Levoča). Na ukončenie hodnotenia vývinu barokového hudobného štýlu na našom území už musia čitatelia zalistovať v záverečnej kapitole *Neskorý barok, v podkapitole Hudba 1. polovice 18. storočia v strednej a severnej Európe*. Opäť s krátkym prehľadom najvýznamnejších hudobníkov cisárskej dvorskej kapely (Johann Joseph Fux, Antonio Caldara, Gottlieb Muffat). Za najvýraznejšiu osobnosť českej hudby neskorého baroka je tu oprávnené označený Jan Dismas Zelenka, nazývaný „český Bach“ (s. 317) a zo slovenského prostredia jezuitov je vyzdvihnutá tvorba Františka Xavera Budinského a Josepha Umstatta – hudobníka a skladateľa v kapele uhorského prímasa Imricha Esterházyho v Bratislave, ktorý ako typický stredoeurópsky skladateľ patril k priekopníkom neskorobarokových štýlových zmien v hudbe svojej doby (pôsobil vo Viedni, na Slovensku, na Morave, v Nemecku). Stručnú zmienku tu nájdeme aj o mimobratislavských hudobníkoch (P. Ferdinand Pankiewicz, P. Peter Peťko, P. Pantaleon Roškovský, P. Paulín Bajan, P. Juraj Zrunek, P. Gaudentius Dettelbach). Ak sa chce záujemca dozvedieť viac o ich tvorbe, môže siahnuť po ďalšej odbornej literatúre, odporúčanej v závere celej knihy. Každá kapitola má samostatný zoznam študijnej literatúry, čo je veľmi praktické.

Na záver musíme spomenúť aj grafickú úpravu knihy. Množstvo notových a obrazových príkladov nenaruša samotný text, práve naopak, vhodne ho dopĺňa. Praktické sú aj marginálne poznámky a grafické rozvrhnutie písma; celá publikácia je „priateľská“ k čitateľovi. Jej súčasťou je navyše CD nahrávka s 29 skladbami, medzi ktoré boli zámerne zaradené skladby menej známe, ale typické pre obdobie baroka a aj výber skladateľov smeroval k tomu, aby nekopíroval bežne dostupné diela tých najznámejších, ale aby predstavil tvorbu menej známych majstrov, skladateľov ťažiskových, štýlovo podstatných skladieb hudobného baroka. Nahrávku realizovali špičkoví speváci a interpreti na dobových hudobných nástrojoch, sólisti i súbory starej hudby (Solamente naturali, Mediterraneo Concerto, Aradia Ensemble, Rose Consort of Viols, European Union Baroque Orchestre a d.). Ak by tento knižný titul vyšiel aj v angličtine, akiste by úspešne reprezentoval našu hudobnú historiografiu a našiel by si svoje miesto aj v západoeurópskej muzikologickej literatúre. No niet pochyb, že aj na slovenskom a českom knižnom trhu si kniha Ladislava Kačica nájde množstvo priaznivcov a bude nielen vynikajúcou praktickou príručkou pre vysokoškolských študentov, ale i zaujímavým sumárom poznatkov o hudobnom vývoji baroka pre muzikológov, vysokoškolských pedagógov, špecialistov hudobníkov a ostatných záujemcov o hudobnú históriu, ktorí v dejinách hľadajú nové poznatky v nových súvislostiach.

Janka Petőczová

**Jana Lengová (ed.): Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy
(=Musicologica Slovaca et Europaea XXIII)**

Bratislava : Veda, Vydavateľstvo SAV; Ústav hudobnej vedy SAV, 2006. 244 s. ISBN 80-224-0938-3.



V kontexte domáceho i zahraničného výskumu boli už v minulosti publikované viaceré štúdie monografického zamerania, ktoré sa venovali problematike vývinu hudobnej kultúry na území Slovenska, zachytávajúc tak regionálne, ako aj stredoeurópske špecifiká. Hudobné dejiny niektorých regiónov Slovenska sú pomerne vyčerpávajúco spracované a môže sa nám zdať celkom nadbytočné o nich opätovne písať, najmä keď ide o obdobie 19. storočia, či o prvú polovicu 20. storočia. Hudobná kultúra mesta Bratislavy však poukazuje na mnohotvárný celok, pričom do popredia vystupujú súčasne viaceré hudobné štýly či žánre, ktoré doposiaľ hudobná historiografia primerane nereflektovala. O to cennejší je spôsob náhľadu na dejiny hudobnej kultúry Bratislavy, ktorý prináša publikácia *Musicologica Slovaca et Europaea XXIII: Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy*. Menej známe, či opomínané osobnosti vtedajšieho hudobnokultúrneho diania pôsobiace v Bratislave sa dostávajú do popredia bádateľského záujmu prostredníctvom jednotlivých autorských príspevkov, ktoré sa ve-

nújú problematike rôznych žánrových oblastí (dbovej populárnej, ľudovej, ako aj vážnej hudbe a v neposlednom rade recepcii hudby). Publikácia je rozdelená do štyroch hlavných tematických celkov: *Osobnosti a inštitúcie, Korešpondencia, Stredoeurópske kontexty a Materiály*.

Prvá tematická oblasť (*Osobnosti a inštitúcie*) približuje jednak život a dielo v svojej dobe významných, no dnes už menej známych osobností, jednak sa zaoberá problematikou činnosti hudobných spolkov pôsobiacich v Bratislave v kontexte širších kultúrno-spoločenských súvislostí. Štúdiá Jany Lengovej (*Josef Striczl a Bratislava*) prináša nové poznatky o pôsobení honvédskeho vojenského kapelníka Josefa Striczla (1871 – 1949) a charakteristiku jeho tvorby. Popri biografických údajoch autorka poukazuje na hudobnú tradíciu vojenských kapiel a na ich prínos pri formovaní mestskej hudobnej kultúry. Vysoká úroveň koncertných vystúpení honvédskej vojenskej kapely pod vedením Josefa Striczla je podchytaná tak formou dbovej reflexie hudby (*Preßburger Zeitung*), ako aj pomocou zachovanej korešpondencie s Jánom Batkom. Veľmi cenným je materiál obsiahnutý v prílohe príspevku pozostávajúci okrem obrázkovej prílohy zo zoznamu skladieb Josefa Striczla, ako aj z prehľadu repertoáru vojenských koncertov, ktorý odznel počas jeho pôsobenia v Bratislave.

Štúdiá Hany Urbancovej (*Milan Lichard a jeho teória slovenskej ľudovej piesne*) je zameraná na reflexiu a charakteristiku hudobnoteoretického odkazu Milana Licharda (1853 – 1935). Autorka zachytáva nielen formovanie jeho názorov a teórie ľudovej piesne, ale hodnotí aj jeho celkový prínos v komparácii s vývojom európskej etnomuzikológie. Podrobne rozoberá problematiku koncepcie ľudovej piesne podľa Milana Licharda – tektoniku, tonalitu, metro-rytmický priebeh, prozodický systém, funkciu a kategorizáciu typov piesní. Na základe nadobudnutých po-

znatkov autorka prehodnocuje doterajšie postoje osobnostného prínosu Licharda v rámci vývoja hudobnej folkloristiky a vyzdvihuje „vytvorenie kompaktného a uceleného teoretického systému“ (s. 105).

Marianna Bárdiová v svojom príspevku (*Ján Móry a bratislavské inscenácie jeho operiet v prvej polovici 20. storočia*) približuje divadelnú prax uvádzania operiet v Slovenskom národnom divadle počas pôsobenia riaditeľa Antonína Drašara. Približuje osobnosť Jána Móryho (1892 – 1978) a kultúrno-spoločenskú situáciu v druhej štvrtine 20. storočia. Ján Móry patril k prvým z domácich autorov, ktorý sa úspešne etabloval na domácej operetnej scéne, spôsob uvádzania operiet autorka približuje na základe ohlasov a kritik v dobovej tlači.

Ema Kurajdová (*Činnosť slovenských hudobnokultúrnych spolkov v Bratislave v medzivojnovom období*) sa zameriava na charakteristiku aktivít a formovanie bratislavských hudobných spolkov, a to Umeleckej besedy Slovenskej a Osvetového zväzu pre Slovensko. Autorka poukazuje na špecifiká spolkov, ich prínos pri utváraní a organizovaní hudobného života v Bratislave v medzivojnovom období, ako aj na vzájomnú spoluprácu hudobných súborov pri usporadúvaní abonentných koncertov či besied. Pre väčšiu zrozumiteľnosť autorka dopĺňa text tabuľkami, ktoré sprehľadňujú koncertnú činnosť hudobných spolkov.

Do druhej tematickej oblasti (*Korešpondencia*) sú zaradené príspevky, ktoré prinášajú nové poznatky ohľadom kultúrno-spoločenského diania na základe výskumu a komparácie zachovaných listov z pozostalosti Jána Batku (1845 – 1917). Štúdia Jany Lengovej (*Wagner – Richter – Batka: K identifikácii adresáta jedného listu*) prináša nielen nové informácie a súvislosti ohľadom recepcie diela Richarda Wagnera v Bratislave (v rokoch 1858 – 1913), ale aj nový pohľad na vzájomné vzťahy Richarda Wagnera a Jána Batku. Autorke sa podarilo na základe komparácie korešpondencie Jána Batku, Richarda Wagnera a Hansa Richtera identifikovať Jána Batku ako adresáta listu Richarda Wagnera, za ktorého pôvodne pokladali Karla Jurenáka ml.

(1822 – 1911). Dôležitú súčasť štúdie tvorí príloha piatich listov, medzi nimi aj oboch Wagnerových listov, ktoré sú publikované kompletne v neskrátenej verzii.

Eva Szórádová (*Listy hudobného vydavateľstva Breitkopf & Härtel v hudobnej zbierke Jána Batku*) približuje projekt prvého kritického vydania súborného diela Franza Liszta lipského vydavateľstva Breitkopf & Härtel. Práve na základe zachovanej korešpondencie vydavateľstva nachádzajúcej sa v zbierke Jána Batku, poukazuje autorka na osobnostný vklad Batku a jeho participáciu pri vydaní diela Franza Liszta. V prílohe príspevku je uverejnených sedem listov viažúcich sa na prezentovanú problematiku.

Do tretej tematickej oblasti (*Stredoeurópske kontexty*) je začlenený príspevok Vjery Katalinič: *K migrácii hudobníkov: Vojenský kapelník Johann Zajitz (1800 – 1854)*, ktorý sa venuje problematike vývoja a prínosu vojenských kapiel pri utváraní hudobného života. Autorka na príklade hudobníka, skladateľa a pedagóga Johanna Zajitza poukazuje na kultúrno-spoločenské kontexty a vzájomné vzťahy centier hudobnej kultúry v stredoeurópskej oblasti.

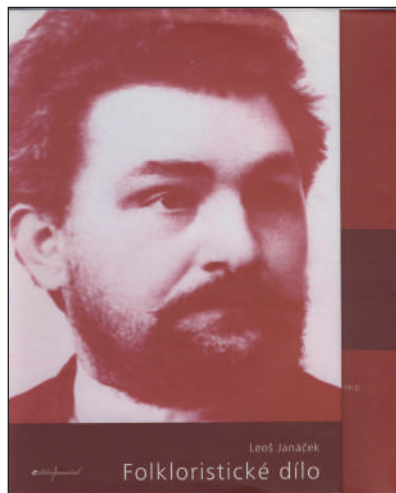
Zborník integrálne dopĺňajú kratšie príspevky uvedené v záverečnej tematickej oblasti (*Materiály*). Príspevky Jany Lengovej a Ladislava Mokrého sú venované hudobnému historikovi Richardovi Rybáričovi, Igor Tvrdoň písal o pedagógovi Jozefovi Tvrdoňovi. Približujú nielen život a dielo dvoch významných osobností pôsobiach v druhej polovici 20. storočia v Bratislave, ale pripomínajú aj ich pretrvávajúci prínos.

Celkovo možno konštatovať, že zborník odкрýva nové aspekty poznania hudobnej kultúry Bratislavy ako jedného z popredných hudobných centier strednej Európy. Zároveň poukazuje na aktuálne možnosti výskumu v danej oblasti, ako aj na potrebu ďalšieho spracovania pramenného materiálu, ktorý nebol ešte v dostačujúcej miere historicky prebádaný, či doposiaľ v hudobno-teoretickej spise dostatočne reflektovaný.

Andrej Čepec

Leoš Janáček: Folkloristické dílo. Das folkloristische Werk. Folkloric Studies. (1886 – 1927) : Studie, recenze, fejetony a zprávy. Studien, Rezensionen, Feuilletons and Berichte. Essays, reviews, feuilletons and articles. (Řada I / Svazek 3-1) Ed. Jarmila Procházková, Marta Toncrová, Jiří Vysloužil

Brno : Editio Janáček (ve spolupráci s Etnologickým ústavem AV ČR, v.v.i.), 2009. 463 s. ISBN 978-80-904052-2-6.



Leoš Janáček podobne ako Béla Bartók patrí do dejín európskej etnomuzikológie ako výrazná a originálna osobnosť hudobnej folkloristiky a etnomuzikológie. Janáček nielen ovplyvnil smerovanie moravskej hudobnej folkloristiky, ale podnetne zasiahol aj do formovania viacerých národných etnomuzikologických škôl v stredovýchodnej Európe. Janáčkovy texty z oblasti folkloristiky sú pre nás dôležitým prameňom štúdia jeho názorov na tradičnú hudobnú a tanečnú kultúru s hodnotou primárneho zdroja a prispievajú k lepšiemu poznaniu jeho bohatej zberateľskej činnosti. Zároveň pomáhajú kompletizovať profil hudobného skladateľa, ktorý sa vo svojej kompozičnej tvorbe obracal k hudobnému folklóru ako k dôležitému inšpiračnému zdroju so zásadným významom pre formovanie autorského hudobného jazyka a poetiky. Táto zviazanosť hudobnofolkloristickej a kompozičnej erudície podstatne ovplyvnila

najmä Janáčkovu hudobnú tvorbu, pričom jeho umelecká orientácia zasa prispela k subtilnejšiemu vnímaniu tradičného folklóru.

Treba oceniť, že v kontexte veľkoryso pripravovaného súborného pramennokritického vydania diela Leoša Janáčka sa prikróčilo aj k novému vydaniu jeho textov o ľudovej piesni, hudbe a tanci. V porovnaní s objemnou edíciou Janáčkových folkloristických textov z roku 1955, editorsky pripravenou Jiřím Vysloužilom, nové vydanie zohľadňuje jednak súčasné požiadavky kladené na kritické pramenné vydania, jednak zásady širšieho edičného projektu publikovania Janáčkových textov – hudobnoteoretických aj literárnych. Vďaka systematicky pripraveným edičným radom sa Janáčkovy folkloristické texty s pestrým žánrovým rozptýlením dostávajú aj do širších kontextov Janáčkovho uvažovania o hudbe, umení a kultúre.

Kolektív editorov (J. Procházková, M. Toncrová, J. Vysloužil) sa v pripravovanom vydaní mohol oprieť o staršiu edíciu z roku 1955 aj o skúsenosti z jej prípravy. Zvolil pritom odlišný prístup k výberu a radeniu jednotlivých príspevkov. Ak staršie vydanie využilo členenie na bloky príspevkov podľa obsahovo-tematického hľadiska, nové vydanie akceptuje chronologické radenie, ktoré je adekvátnejšie pri sledovaní vývinu Janáčkových názorov a záujmových okruhov. Konceptia nového vydania sa navyše opiera o prístup, analogický ďalšiemu edičnému radu – Janáčkovmu literárnemu dielu: základným aspektom vnútorného členenia edícií je hľadisko publikovaných a nepublikovaných textov. Toto hľadisko je vhodné a logicky zvolené práve s ohľadom na odlišnú editorskú situáciu pri príprave kritického vydania jednak publikovaných textov, jednak dosiaľ nepublikova-

ných rukopisov, a to v podobe rôznorodých typov prameňa (skice, poznámky, excerptie, koncepty a pod.). V tomto smere sú obidva diely vzájomne komplementárne, pričom najmä typ tzv. neuzavretých textov umožňuje poznávať Janáčkov spôsob myslenia a otvára pred nami dynamický proces formovania a formulovania základných ideí, postrehov a názorov.

Prvý diel folkloristických textov, ktorý obsahuje publikované texty, sa koncentruje na najvýznamnejšie Janáčkov štúdie. Nachádzame v nich v kondenzovanej podobe skúsenosti z terénu i jeho teoretické názory a originálny spôsob uvažovania. Práve tieto texty – tým, že boli publikované – ovplyvňovali postoj k ľudovej hudbe nielen u domácich, českých a moravských, ale aj u slovenských folkloristov, a to najmä v prvej polovici 20. storočia. Aktívna recepcia Janákových hudobnofolkloristických názorov na Slovensku súvisela jednak s blízkosťou folklórneho materiálu, jednak s mimoriadnou pozornosťou, akú Janáček venoval popri moravskom hudobnom folklóre aj slovenskému. Spolu Bélom Bartókom a Karolom Plickom ide nesporne o obohatenie a rozšírenie pohľadu na slovenskú ľudovú pieseň a hudbu „zvonku“ – z pozície príslušníka iného etnika a inej kultúry, ktorý vnáša do tohto pohľadu buď vedome alebo mimovoľne nielen odlišnú optiku, ale aj porovnávacie hľadiská.

V porovnaní so starším vydaním táto edícia reaguje na najnovšie výsledky základného výskumu – objem poznatkov a informácií z pôvodného vydania je doplnený (resp. korigovaný) o nové poznatky, ku ktorým dospel systematický výskum Janáčkov folkloristickej činnosti najmä vďaka koncentrovanej bádateľskej práci Jarmily Procházkovej. Publikácia obsahuje viaceré spresnenia či doplnky, ktoré rozširujú a revidujú pôvodné vydanie. Tieto nové poznatky, dodatky či spresnenia sú obsiahnuté v úvodných vstupných štúdiách a sú zakomponované aj do bohatého poznámkového aparátu a príloh.

Štruktúra publikácie síce nadväzuje na staršie vydanie, ale je prispôbena novým požiadavkám pramennokritických vydaní. Vstupné, úvodné texty (J. Vysloužil, J. Procházková) charakterizujú Janáčkovu teóriu

ľudovej piesne a hudby a poukazujú na významnú úlohu empirie z terénu pri tvorbe tejto teórie. Popri súpise lokalít Janáčkov zberateľskej činnosti s komentármi o zásadách editorského prístupu je z pramenného hľadiska dôležité pripojenie súpisu prameňov v závere – publikovaných vydaní textov spolu s odkazom na zdroje. Janáčkov texty sú pripravené podľa jednotnej zásady, grafickej úpravy a spôsobu komentovania. Sprevedza ich odkaz na publikovaný prameň v záhlaví nadpisu, editorské poznámky, upozornenie na odchýlky od rukopisného originálu a v závere dodatočne pripojené stručné resumé za každý text. V niektorých prípadoch sa zvolilo – oproti staršiemu vydaniu – vhodnejšie riešenie pri umiestnení Janákových poznámok až na koniec textu, ktoré je prehľadnejšie vzhľadom na množstvo notových ukážok v poznámkach. Editovanie notových príkladov sa opiera o súčasné zásady a v detailoch sa od staršej edície Janákových textov odchyľuje.

Publikácia má charakter precízne pripraveného pramennokritického vydania publikovaných Janákových štúdií a článkov, v ktorom sa spájajú zásady literárnej, hudobnohistorickej a etnomuzikologickej textológie (filológie). Janáčkov folkloristické texty sú pritom pomerne náročné na editorskú prípravu – okrem vlastných textových statí obsahujú množstvo notových ukážok, ktoré si vyžadujú osobitný prístup s rešpektovaním zásad moderných notových pramenných edícií. Vizualným obohatením sú výrezové autografy, ktoré pôsobia nielen ako vzácny autentický doklad Janáčkovho rukopisu, ale aj ako výtvarne atraktívny prvok. Prehľadná a zjednotená grafická úprava prispieva k ľahkej orientácii v publikácii. Treba vysoko ohodnotiť dodatočné zaradenie resumé v anglickom a nemeckom jazyku za každým Janákovým príspevkom, ktoré v staršom vydaní nie je – týmto spôsobom získava publikácia širší okruh potenciálnych čitateľov a užívateľov nielen v jazykovo príbuzných regiónoch.

Pramenná edícia Janákových folkloristických textov prináša premyslené, korektne pripravené vydanie, ktoré má šancu osloviť široký okruh záujemcov o tradičnú kultúru, o kompozičné dielo Leoša Janáčka, aj o dejiny etno-

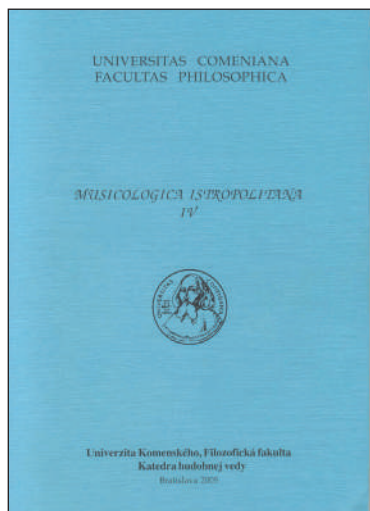
muzikológii ako dejiny rôznych zberateľských koncepcií a teoretických východísk v prístupe k dokumentácii, zhodnoteniu a ďalšiemu oživovaniu tradičnej piesne, hudby a tanca. Táto publikácia je nesporne obohatením pramenových vydání podobného druhu v Čechách, na Morave aj na Slovensku. Je prínosom aj pre historicky orientovanú etnomuzikológiu, kto-

rá sa obracia k historickým prameňom ako k významnej zložke práce etnomuzikológa v súčasnosti. Z hľadiska širšieho okruhu čitateľov a užívateľov publikácia významne prispieva k vytváraniu komplexného obrazu o Janáčkovej všestrannej osobnosti.

Hana Urbancová

Musicologica Istropolitana IV. Ed. Marta Hulková

Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy, 2005. 228 s. ISBN 80-89236-12-X.



Štvrtý zväzok ročenky *Musicologica Istropolitana* prináša rôznorodosť tematických okruhov odborného a časového záberu z jednotlivých muzikologických vedných disciplín. Už pri prvom prelistovaní čitateľ neprehliadne orientáciu na historické štúdie, reflektujúce aktuálnu problematiku európskej hudby obdobia stredoveku, renesancie a baroka. Spolu s príspevkami z etnomuzikológie, populárnej hudby a jazzu dopĺňajú pestrú ponuku čísla interdisciplinárne oblasti výskumu – veda o výtvarnom umení a matematika.

Autorka úvodného príspevku Eva Veselovská prezentuje výsledky svojho výskumu v štúdiu s názvom *Stredoveké notačné systémy z územia Uhorska – k najnovším výsledkom*

bádania. V prehľadne koncipovanom texte doplnenom o zoznam najaktuálnejších edičných titulov k danej problematike sa zaoberá notačnými systémami a ich zastúpením nielen z hľadiska ich preferencie, ale aj časového a teritoriálneho uplatnenia.

Marta Hulková sa v *Príspevku k problematike hudobnej výchovy v mestských školách na území Slovenska v 16. storočí* zaoberá otázkami histórie hudobnej pedagogiky. V súvislosti s hudobnou výchovou žiakov v evanjelických školách banských miest a spišsko-šarišskej oblasti si všíma obsah a využitie rukopisných a tlačených hudobných kompendií i povinnosti kantorov. Štúdiu obohacuje príloha s prepisom banskobystrického školského poriadku z roku 1580 a zoznam 29-tich tlačených kompendií pochádzajúcich zväčša z nemeckých tlačiarní.

Hodnotou klávesovej tvorby Georga Muffata a jej podoby v zborníkoch *Cymbalum Jubilationis* a *Musaeum Pantaleonianum* františkánskeho organistu P. Pantaleona Roškovského sa v štúdiu *Muffatiana na Slovensku* venuje Ladislav Kačic. Autor v nej poukazuje nielen na Roškovského precízne realizované odpisy, ale aj na rozsah a kvalitu zaradených diel, pričom poopravuje tvrdenia starších výskumov týkajúce sa hodnotenia uvedených odpisov.

Tému z hudobnej ikonografie riešia v príspevku *Hudobné motívy vo výzdobe barokových organov na Slovensku* Jana Kalinayová-Bartová a Katarína Chmelinová. V rámci dokumentačných a analytických výsledkov výskumu prezen-

tujú konkrétne typológie barokových organových skriň a prospektov, v zmysle špecifik ich umelecko-remeselnej výzdoby a časového zaradenia.

Modely interakcie hudby a matematiky skúma v rovnomennom príspevku Marek Žabka. Autor definuje pojmy „kultúrna oblasť“, „interakcia“, „iniciačná a referenčná oblasť“ a vo svojich úvahách sa opiera aj o postupy filozofických a lingvistických teórií. Výsledkom jeho výskumov je návrh typológie skúmaných interakcií hudby a matematiky, pozostávajúci z formálnej, štruktúrnej, kvalifikačnej a mediovanej interakcie.

Hana Urbancová v štúdiu *Nemecko-slovenské vzťahy v piesňovom repertoári vianočného obdobia* upriamuje pozornosť na komparáciu nemeckého a slovenského repertoáru na základe hľadania spoločných znakov v hudobnej zložke piesní. V pohľade na rozšírenie melodických typov, hudobnoštýlových vrstiev

a hudobnoštýlových prvkov porovnáva územie nemecko-rakúskeho kultúrneho okruhu a teritórium Slovenska, ktoré sa v jednotlivých vývinových etapách významne podieľali na tvorbe a šírení vianočného repertoáru.

Otázky súčasnej židovskej hudobnej kultúry na Slovensku rozoberá Jana Kropuchová. V príspevku s názvom *K súčasnému stavu židovského náboženského spevu v Bratislave a Košiciach – porovnávací sonda* sumarizuje výsledky svojho terénneho výskumu, realizovaného v rokoch 2003 – 2004. Autorka sa v ňom zamerala na dokumentáciu a analýzu piesňového materiálu košickej židovskej komunity a na liturgické zvyklosti bratislavskej židovskej obce. Textová časť, rozdelená na dve samostatné kapitoly, ústi do porovnávacej state v závere príspevku a je doplnená notovou prílohou.

Lenka Antalová

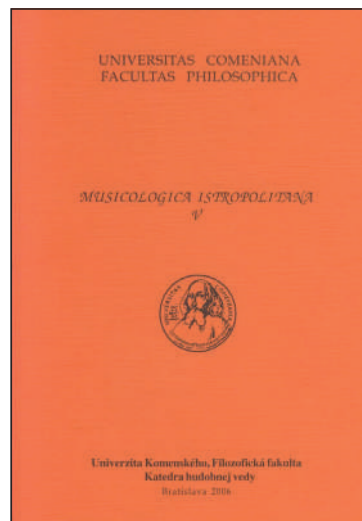
Musicologica Istropolitana V. Ed. Marta Hulková

Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy, 2006. 195 s. ISBN 978-80-89236-18-3.

Od roku 2002 vydáva Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave ročenku pod názvom *Musicologica Istropolitana*, ktorá volne nadväzuje na tradíciu ročeniek katedier Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave *Musaica*, vychádzajúcich v 60. – 80. rokoch 20. storočia. Ročenka Katedry hudobnej vedy dáva priestor na prezentáciu výsledkov práce muzikológov – pedagógov, doktorandov i absolventov katedry hudobnej vedy a jej spolupracovníkov, vedeckých pracovníkov zo Slovenskej akadémie vied a iných vedeckých a pedagogických pracovníkov.

Edičný projekt *Musicologica Istropolitana* je určený na prezentáciu výsledkov práce katedry i slovenskej muzikológie v zahraničí, jeho cieľom je sprostredkovať aktuálne témy, problémy a výsledky bádania našich vedcov a sprístupniť ich širšej odbornej verejnosti na zahraničných vedeckých pracoviskách a univerzitách. Vzhľadom na to sú všetky štúdie publikované v anglickom, resp. v nemeckom jazyku so slovenským resumé. Tema-

tický záber je široký, ambíciou ročenky je pokrývať problematiku jednotlivých disciplín hudobnej vedy v celej jej rozmanitosti a rôznorodosti.



Aj v piatom zväzku editorka Marta Hulková oslovila kolegov z rôznych oblastí výskumu: historické témy zo staršej hudby pokrývajú štúdie Jany Kalinayovej-Bartovej a Lenky Antalovej; Ľubomír Chalupka a Vladimír Zvara sa vo svojich prácach venujú slovenskej hudbe 20. storočia; hudobnú analýzu v spojení s matematickými metódami reprezentuje štúdia Marka Žabku, nechýbajú ani etnomuzikologické štúdie venované výskumu ľudovej hudby nemeckého (Hana Urbancová) a maďarského etnika na Slovensku (Andrea Pelleová); hudobno-sociologickej oblasti sa venuje príspevok Yvety Kajanovej. Zväzok bol financovaný z grantu občianskeho združenia Slovenská muzikologická asociácia pri Slovenskej hudobnej únii, projektu Agentúry na podporu výskumu a vývoja (APVV) a projektov Vedeckej grantovej agentúry Ministerstva školstva Slovenskej republiky a Slovenskej akadémie vied (VEGA). Z toho dôvodu je zborník nepredajný a je k dispozícii na muzikologických pracoviskách, v niektorých knižniciach alebo priamo na Katedre hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave.

Prvá štúdia z pera Jany Kalinayovej-Bartovej sa nazýva *Zwischen Kroměříž (Kremsier) und Pruské (Pruska) – zu den Kontakten der Musikzentren in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts / Medzi Kroměřížom a Pruským – ku kontaktom hudobných centier v 2. polovici 17. storočia*. Autorka v nej odhaľuje zaujímavé prepojenie medzi kroměřížskym dvorom olomouckého arcibiskupa Karla Liechtensteina-Castelcornia a majiteľom vršateckého panstva, ku ktorému patrilo aj Pruské, grófa Imricha Jakušica. Obaja feudáli boli významnými hudobnými mecenášmi a udržiavali čulé kontakty, o čom svedčí aj množstvo konkordancií medzi oboma hudobnými zbierkami. Bartovej práca prispieva k doteraz málo prebádaným znalostiam o pestovaní hudby na strednom Považí z tohto obdobia.

Lenka Antalová sa dlhodobo venuje hudbe v kláštore uršulínok v Bratislave. V štúdii *Die musikpädagogisch Tätigkeit der Ursulinen in Bratislava (Pressburg) im 18. und 19. Jahrhundert / Hudobno-pedagogická činnosť uršulínok v Bratislave v 18. a 19. storočí*, sa zameriava na pôsobenie učiteľiek a učiteľov hudby v uršulínskej dievčenskej škole a na priebeh a úroveň

vyučovania hudby v tejto inštitúcii. Mnohé zo sestier pochádzali z radov šľachty a mali solídne hudobné vzdelanie. Antalová okrem iného približuje školskú hru s hudbou *Recreationis Oratori* od najvýznamnejšej bratislavskej uršulínskej skladateľky a regenschori M. Márie Stanislavy von Seydl OSU (1752 – 1837).

V príspevku *Der Anteil des Slowakischen Rundfunks an der Präsentation des slowakischen Gegenwartsmusik in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts. / Podiel Slovenského rozhlasu na prezentácii súčasnej slovenskej hudobnej tvorby v 60. rokoch 20. storočia* sa jej autor Ľubomír Chalupka sústreďuje na zastúpenie tvorby slovenských autorov v rozhlasovom vysielaní. Poukazuje na rozpor medzi proklamovanou podporou propagácie súčasnej hudobnej tvorby, ktorú mal spĺňať rozhlas ako verejno-právna národná inštitúcia s dôležitou kultúrno-výchovnou funkciou, a prekážkami, ktoré dramaturgom často kládli riadiaci pracovníci, ktorí sa nie zriedka opierali o kvantitatívne ukazovatele, hľadisko vkusu poslucháčov a sledovali aj ideologickú stránku programov. Upozorňuje na prácu dirigentov rozhlasového orchestra, ktorí mali vzťah k súčasnej slovenskej hudbe, ako aj význam Elektroakustického pracoviska a súboru Hudba dneška, ktorí významným dielom prispeli k inovácii vysielacieho repertoáru bratislavského štúdia.

Vladimír Zvara v štúdii *Ján Cikker und Fritz Oeser. Zur Geschichte einer verschwiegenen künstlerischen Zusammenarbeit. / Ján Cikker a Fritz Oeser. Príbeh zamlčanej tvorivej spolupráce* odhaľuje plodnú spoluprácu medzi našim významným operným skladateľom a nemeckým muzikológom, hudobným vydavateľom a editorom Dr. Fritzom Oeserom, vedúcim vydavateľstva Alkor-Edition v Kasseli. Nedávno objavená korešpondencia, ako aj ďalšie pramene ukazujú, že Oeser významne ovplyvnil originálne riešené libreto Cikkerovej opery *Vzkriesenie*, ale aj nedokončenú operu *Meteor* na námet hry Petra Karvaša, i ďalšiu Cikkerovu operu *Hra o láske a smrti* podľa Romaina Rollanda.

V posledných obdobiach na Katedre hudobnej vedy zaplňajú práce Marka Žabku pomyselnú medzeru v skúmaní matematických princípov v hudbe. Aj do tejto ročenky prispel

autor zaujímavou štúdiou z tejto oblasti s názvom *Mathematical Concepts in Musical Analysis – Exemplified on Analysis of Roman Berger's Convergences I. / Matematické koncepty v hudobnej analýze – exemplifikované na analýze Konvergenzií I od Romana Bergera*. Žabka upozorňuje na nutnosť precizovania vedeckého jazyka hudobnej teórie, na čo výborne poslúži aplikácia pojmov z matematiky. Náorne to demonštruje na hudobno-matematickej analýze známej skladby Romana Bergera, ktorý sám má pozitívny vzťah k matematike, čo sa prejavuje aj jeho racionálnym prístupom k hudobnej kompozícii. Skladba *Konvergenzie I* je originálnou podobou aplikácie sériovej techniky.

Yveta Kajanová sa vo svojom príspevku *Regional Music Culture in Slovakia. / Regionálna hudobná kultúra na Slovensku* zamýšľa nad bipolárnym vzťahom globálnej a regionálnej hudobnej kultúry a nad vzťahom profesionálna verus amatérska hudobná produkcia v rámci Slovenska. Zdôrazňuje, že vzťah medzi profesionálnym a amatérskym, globálnym a regionálnym nie je antagonisticý, ale polaritný a komplexantárny. Zároveň si kladie otázku, kde sa stráca autentická ľudová hudobná kultúra a či je jej pokračovaním populárna kultúra v podobe world music. Konštatuje, že zárukou kvalitnej globálnej kultúry nie je existencia jedinečného v krajinách tretieho sveta, ale aktívne a kvalitné pestovanie amatérskej a regionálnej kultúry v podobe domáceho muzicírovania, navštevovania ZUŠ, či zapájania sa do hudobného života prostredníctvom účinkovania v rôznych súboroch, speváckych zboroch, gospelových skupinách, jazzových i rockových skupinách a dycho-vých hudbách a v neposlednom rade aj návšteva koncertov, operných predstavení a zberateľské aktivity hudobných fanúšikov.

Ľudovej hudobnej kultúre nemeckého etnika na našom území sa v predchádzajúcich obdobiach najmä z politických dôvodov venovalo len málo pozornosti. V poslednom čase tento dlh vyrovnáva Hana Urbancová. V svojej štúdii *Weihnachtslieder der Deutschen in der Slowakei: zwischen mitteleuropäischer und lokaler Tradition. /Vianočné piesne Nemcov na Slovensku: medzi stredoeurópskou a lokálnou tradíciou* rekonštruje repertoár piesní vianočnej liturgie a vianočných zvykov regiónov

Hauerlandu, Spiša a okolia Bratislavy. Analýza poukazuje aj na historickú a štýlovú mnohovekuvosť vianočných piesní od najstaršieho repertoáru obdobia stredoveku až po 19. a 20. storočie, kedy do vianočného repertoáru pribudli novšie piesne spojené s hnutím Jugendbewegung. Po roku 1989 sa opäť začína objavovať spev nemeckých vianočných piesní, a to nielen z vlastnej regionálno-lokálnej tradície, ale aj zo súčasných publikovaných prameňov z Rakúska a z Nemecka. Okrem piesní, ktoré sa vyskytujú vo viacerých nemeckých jazykových oblastiach, sa objavuje aj repertoár domáceho, miestneho pôvodu, ovplyvnený vianočnou tvorbou iných etníc, najmä Slovákov (vplyv domácej pastorely, slovakizmy v textoch piesní, tanečné motívy odvodené z odzemu). Na niekoľkých príkladoch autorka dokumentuje, že variabilita piesňového typu závisí od kontextu spevnej príležitosti, od foriem tradovania a od regionálno-lokálnej adaptácie. Súčasťou textu je 19 notovaných príkladov z vianočného piesňového repertoára.

Na ľudovú hudbu maďarského etnika sa zameriava práca Andrey Pelleovej pod názvom *Slovak and Hungarian Ethnomusicological Research of Folksong Tradition of Hungarians Living in Slovakia. / Výskum piesňovej tradície maďarského etnika na Slovensku z pohľadu slovenskej a maďarskej etnomuzikológe*. Autorka porovnáva odlišné metodologické prístupy slovenských a maďarských etnomuzikológov k výskumu ľudovej hudobnej kultúry Maďarov na Slovensku, uskutočňovanom na repertoári svadobných piesní Maďarov z okolia Nitry. Obe etnomuzikologické školy si všímajú hudobnoštýlové a typologické, hudobnohistorické a genetické, interetnické, žánrovo tematické a funkcionálne hľadisko, ale odlišujú sa vo vzájomnom kombinovaní jednotlivých aspektov a v rozsahu ich uplatňovania. Slovenská etnomuzikológia sa zameriava na širší národopisný aspekt, maďarská preferuje hudobnohistorický, genetický aspekt a intra- a interetnické súvislosti. Autorka konštatuje, že je dobré a užitočné prijímať nové impulzy z príbuzných vedných odborov i iných národných škôl.

Anna Kňazíková

Cesty k Chopinovi. Medzinárodná konferencia, Katovice, 6. – 7. mája 2010

Podujatie venované 200. výročiu skladateľovho narodenia sa uskutočnilo v dňoch 6. až 7. mája 2010 na Hudobnej akadémii Karola Szymanowského v Katowiciach.

Hlavným iniciátorom projektu bol Marek Toporowski, klavirista a čembalista špecializujúci sa na interpretáciu na historických nástrojoch. „Cesty k Chopinovi“ neboli iba, resp. primárne, muzikologické; podobne ako sme sa o to pokúsili v apríli 2010 v rámci interaktívneho projektu HTF VŠMU v Bratislave Pocta FCH, organickou súčasťou aj katovickej konferencie boli hudobné podujatia (koncert, nástrojová prezentácia) a pohľady na Chopina predniesli nielen muzikológovia a hudobní historici, ale aj pedagógovia a umelci.

V úvode sa prezentovali renomovaní znalci Chopina a obdobia, v ktorom žil: Mieczysław Tomaszewski sa sústredil predovšetkým na objasnenie charakteristických esteticko-výrazových dimenzií a ideálov Chopinovej hudby; Katalin Komlósová z Hudobnej akadémie Franza Liszta v Budapešti poukázala na technické zdokonaľovania klavíra v „prvej zlatej ére“, t. j. v rokoch 1780 – 1800, ktoré mali, samozrejme, výrazný vplyv na zmenu estetických ideálov; klavír sa v tomto čase definitívne „vymaňuje“ z tieňa ostatných nástrojov (prestáva byť súčasťou orchestrálneho continua) a stáva sa plnohodnotným koncertným a sólovým nástrojom. Irena Poniatowska v príspevku *Klavírne metódy v 19. storočí* priniesla prehľad o rozmanitých metódach a školách, ktoré sa v európskej pianistike kontinuálne rozvíjali až do 20. rokov 20. storočia, kedy podľa jej názoru došlo k zásadnej zmene estetického ideálu, nakoľko klavír začali ponímať skôr ako bicí, a nie ako melodický nástroj. V tomto vývinovom kontexte sa sústredila na Chopinove inovácie v metodike klavírnej hry, ktoré umožňujú dosiahnuť väčšiu spevnosť a originálnu zvukovosť, podrobne sa venovala aj jeho špecifickým technikám pedalizácie a prstokladovej systematike.

V poobedňajšom bloku som prezentovala príspevok o Hummelových klavírných koncertoch a mol op. 85 a h mol op. 89, ktoré výrazne inšpirovali dva jediné Chopinove koncerty e mol op. 11 a f mol op. 21 – na príbuznosti som poukázala celým radom zvukových ukážok a notových príkladov. Po odznení príspevku nasledovala dlhá diskusia, v ktorej poľskí pedagógovia a študenti vyjadrili údiv nad takými zásadnými príbuznosťami a žiadali ma o vyjadrenie, do akej miery bola Hummelova poetika ovplyvnená Chopinom, resp. do akej miery je vzhľadom na fakt, že Chopina s Hummelom spájalo celoživotné priateľstvo, možné pripustiť jeho vplyv na Hummela. Vzhľadom na to, že Hummelove rozhodujúce koncertantné opusy vznikli roku 1816 (op. 85) a 1819 (op. 89), t. j. v čase, kedy mal Chopin len šesť a deväť rokov, je podľa môjho názoru veľmi nepravdepodobné, že by Chopin bol býval mohol ovplyvniť Hummelovu poetiku. O prvom kontakte Chopina s Hummelovým klavírnym koncertom máme správy z roku 1823, kedy Chopin debutoval vo Varšave ako sólista niektorého z Hummelových klavírných koncertov – išlo pravdepodobne o *Koncert a mol op. 85*. Oba Chopinove klavírne koncerty vznikli krátko po Hummelovej návšteve Varšavy roku 1829.

Prvý deň podujatia uzavrel večerný recitál Katalin Komlósovej v Koncertnej sále Akadémie. V rámci koncertu „Pred Chopinom“ na kópii klavíra Nannette Streicherovej z roku 1819 (z dielne Gerarda Tuinmana v Utrechte) odzneli skladby Cramera, Haydna a Duška.

V úvodnej prednáške 7. mája prezentoval spisovateľ Janusz Ekiert svoju najnovšiu knihu – Chopinov životopis. Pokúsil sa poslucháčom priblížiť, v čom je tento pohľad na Chopina iný v porovnaní s doteraz existujúcimi životopismi skladateľa a upozornil na to, že kniha prináša predovšetkým rad nových odhalení súvisiacich so Chopinovým vzťa-

hom k George Sandovej. Pedagogička klavírnej hry Alicja Paleta-Bugajová z varšavskej Hudobnej univerzity Fryderyka Chopina sa vo svojom výklade sústredila na vyhodnotenie významu Chopinovho pedagogického odkazu pre dnešnú klavírnú pedagogiku, pričom sa opierala o analýzu fragmentov, ktoré Chopin na sklonku svojho života zanechal ako skice ku škole hry na klavíri – projektu, ktorý sa predčasne zosnulému skladateľovi už nepodarilo zrealizovať. Podobne ako v prípade prednášky Ireny Poniatowskej ma trochu zamrzelo, že ani jedna kolegyňa nespomenula meno Johanna Nepomuka Hummela, ktorého rozsiahla klavírna škola *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* z roku 1828 patrila k najznámejším svojho druhu. Nielen pre Chopina, ale aj pre Schumanna (ktorého 200. výročie narodenia sme si roku 2010 tiež pripomenuli) a desiatky ďalších skladateľov a klavírných virtuózov generácie narodennej okolo roku 1810 bola Hummelova klavírna škola rozhodujúcim zdrojom formovania ich pianistického umenia. V tomto diele Hummel buduje jednak na tradíciách mozartovského umenia klavírnej hry a súčasne sa významným spôsobom opiera aj o prácu svojho bratislavského učiteľa Franza Paula Riglera, predovšetkým *Anleitung zum Klavier für musikalische Lehrstunden* (Viedeň 1779; Bratislava 1791).

Najväčšiu pozornosť publika a študentov priťahla prednáška klaviristu Wojciecha Światała, laureáta viacerých medzinárodných klavírných súťaží, ktorý popri bohatej koncertnej činnosti pôsobí pedagogicky na Hudobnej akadémii v Katoviciach. Świtała vo svojom erudovanom výklade za prítomnosti odborníkov-reštaurátorov špecializujúcich sa na mechaniku historických klavírov, na názorne obnažených mechanikách poukázal na charakteristické vlastnosti klavírov zn. Pleyel a Erard, z ktorých vyplývajú aj celkom špecifické zvukovo-výrazové kvality. Tento výklad technických možností nástrojov, ktoré mal Chopin k dispozícii počas svojho života a ktoré významným spôsobom napomohli formovanie jeho špecifických esteticko-výrazových ideálov, nasledovala názorná demonštrácia interpretácie úryvkov Chopinových skladieb na modernom nástroji versus na

klavíri značky Erard: pričom Świtała naozaj fascinujúcim spôsobom dokázal nielen prakticky demonštrovať, ale aj teoreticky zdôvodniť účinky a efekty, ktoré mal Chopin na mysli, ktoré však na dnešných moderných klavíroch docieľiť nemožno. Dôverne známa Chopinova hudba, v interpretácii ktorej už nijaký klavirista akoby zdanlivo nijako nemohol preväpčiť ničím nečakaným, zvláštnym a originálnym, tak odrazu znela novo, preväpujúco a objavne, ba celkom vyrážala dych!

Završenie podujatia v podobe „majstrovských kurzov“ prof. Światała na mňa spočiatku pôsobilo dojmom niečoho organizačne nedoriešeného – študenti si spontánne sadali a vstávali od klavíra, prehrávali si rozmanité úryvky zo Chopinových skladieb, zatiaľ čo prof. Świtała a jeho asistenti medzičasom starostlivo „balili“ súčasti mechaniky klavíra Pleyel. Mladí adepti koncertného umenia, zjavne uchvátení nevidanými možnosťami nástroja Erard rovnako ako ja, sa pri prehrávaní Chopinových skladieb zväčša márne usilovali o docielenie efektov demonštrovaných Świtałom – nástroj statočne vzdoroval, správal sa inak, než hráči očakávali a predvídali. Iba niekoľkým jedíncom sa po istom čase podarilo docieľiť určitý efekt – samozrejme, za predpokladu, že dotyční dokázali intuitívne „vybočiť“ zo vžitých a zafixovaných hráčskych stereotypov, pričom prof. Świtała bol obratom pohotovo k dispozícii vhodnou inštrukciou a radou...

Prostredie Hudobnej akadémie v Katowiciach s architektonicky mimoriadne šťastne snúbeným prostredím interiérov a exteriérov niekdajšej historickej a dnešnej modernej súčasti komplexu budov, s množstvom zelene, svetla a príjemnou reštauráciou umocnilo príjemnú a pozitívnu atmosféru podujatia.

Zámery a ciele, ktoré si organizátori podujatia vytýčili, t. j. pri príležitosti významného chopinovského jubilea vzbudiť pozornosť o jeho osobnosť a dielo a nadobudnúť možnosť prediskutovať túto problematiku z širších kultúrnych, historických a organologických perspektív, sa naplnili. Podujatie určite napomohlo lepšie porozumenie tvorivého odkazu Chopina a jeho epochy.

Markéta Štefková

Musicologica historica I. Ad honorem Richard Rybarič, Bratislava, 12. – 13. mája 2010

Ústav hudobnej vedy SAV zorganizoval v dňoch 12. – 13. mája 2010 v Malom kongresovom centre VEDA, vydavateľstva SAV v Bratislave muzikologickú konferenciu *Musicologica historica I, Ad honorem Richard Rybarič*. Konferencie sa zúčastnilo 25 prednášajúcich, popri pracovníkoch Ústavu hudobnej vedy SAV aj kolegovia z ďalších spoločenskovedných pracovísk (Jazykovedný ústav Ľudovíta Štúra SAV; Kabinet divadla a filmu SAV; Historický ústav SAV; Slavistický ústav Jána Stanislava SAV), z českých univerzitných a akademických pracovísk (AV ČR, Praha, Etnologický ústav, Kabinet hudební historie; FF UK, Praha, Ústav hudební vědy; FF UP Olomouc, Katedra muzikologie) a vysokoškolskí pedagógovia so špecializáciou na hudobnú históriu zo slovenských partnerských univerzít (FFUK Bratislava, Katedra hudobnej vedy; PF UKF Nitra, Katedra hudby; AU Banská Bystrica, Fakulta múzických umení; PF UMB Banská Bystrica, Katedra hudobnej výchovy; FHPV PU Prešov, Katedra hudby; FF PU Prešov, Katedra estetiky, Inštitút estetiky, vied o umení a kulturológie; PF KU Ružomberok, Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnej hudby; PF PU Prešov, Katedra hudobnej a výtvarnej výchovy). Usporiadatelia venovali konferenciu nedožitým 80. narodeninám dlhoročného pracovníka Ústavu hudobnej vedy SAV PhDr. Richarda Rybariča, CSc. (1930–1989), ktorý bol významným muzikológom, hudobným historikom a vysokoškolským pedagógom.

Dvojdňové podujatie otvorila riaditeľka Ústavu hudobnej vedy SAV PhDr. Hana Urbancová, CSc., ktorá vysvetlila potrebu usporiadať muzikologickú konferenciu k problematike hudobnej histórie a hudobnej historiografie, vyplývajúcu z bádateľských zámerov a súčasných riešených vedeckých projektov na Ústave hudobnej vedy SAV. Motiváciou bola aj snaha prezentovať výsledky a výskumné tradície historickej muzikológie na Slovensku a stanoviť jej perspektívy a inovácie. Informovala, že podujatie má ambíciu byť prvým z cyklu vedeckých konferencií

Musicologica historica, ktoré sa budú aj v budúcnosti venovať aktuálnym problémom historickej muzikológie. Prítomných privítala aj predsedníčka Vedeckej rady ÚHV SAV PhDr. Janka Petőczová, CSc. ktorá predstavila medzi vzácnymi hosťami dcéry Dr. Richarda Rybariča, Ing. Máriu Potočárovú-Rybaričovú a Zuzanu Ďurinovú. Ústav hudobnej vedy SAV im vďačí za muzikologickú pozostalosť Dr. Rybariča, ktorý bol dlhoročným vedeckým pracovníkom Ústavu. Časť z tejto pozostalosti počas konferencie prezentovali na výstave. Konferencie sa zúčastnili ako hostia aj členovia podpredsedníctva SAV PhDr. Viera Rosová, CSc. a RNDr. Miroslav Morovics, CSc.

Rokovania na konferencii prebiehali v troch tematických okruhoch: 1. Richard Rybarič (1930 – 1989) – hudobnohistorické tradície a perspektívy; 2. „Mesto ako hudobnokultúrny organizmus“ – vývoj urbánnej hudobnej kultúry; 3. Hudobnohistorické pramene – základ vedeckého poznania v historickej muzikológii. Prvý doobedňajší blok referátov bol venovaný Richardovi Rybaričovi, ktorý patril k významným osobnostiam slovenskej muzikológie. Spolu s generáciou prof. Jozefa Kresánka a prof. Ladislava Burlasa sa podieľal už od povojnových rokov na formovaní modernej slovenskej historickej muzikológie. Ako dlhoročný vedecký pracovník akadémie pracoval v historických knižniciach a archívoch na Slovensku a v zahraničí, objavoval nové, unikátne notové pramene, analyzoval ich a teoreticky hodnotil z interdisciplinárnych a multietnických aspektov. Venoval sa však aj špeciálnym vedeckým otázkam historickej muzikológie a vytvoril vlastnú koncepciu hudobnej historiografie, ktorá je aktuálna aj pre dnešných bádateľov. Nadväzujú na ňu aj súčasné hudobnohistorické bádania a pracovné priority v Ústave hudobnej vedy SAV.

Vedeckú prácu Dr. Richarda Rybariča predstavila na začiatku konferencie Janka Petőczová, ktorá pripomenula, že bol autorom 250 vedeckých štúdií, článkov, hesiel do encyklopédií, prednášok, referátov, recenzií,

kritik a publicistických scenárov pre rozhlasové a televízne relácie. Zdôraznila podnetnosť jeho ťažiskových štúdií – *Sekvencie spišského graduálu Juraja z Kežmarku* (1960); *Sekvencia – Legenda – Epos* (1963); *Počiatky latinského spevu na našom území* (1965), *Z problematiky oponickej zbierky piesní a tancov, 1730* (1966); *Stredoveké mesto ako hudobnokultúrny organizmus* (1974); *Zur Frage der Tabulaturpartitur im 17. Jahrhundert* (1967) i syntetickej vedeckej monografie *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku, I.* (Bratislava, 1984). Ďalej vysoko hodnotila jeho hudobnopaleografickú prácu, ktorej základom boli notové transkripcie a kritické pramenné vydania unikátnych hudobných diel (Samuel Capricornus, Ján Šimrák). Svoje empirické skúsenosti teoreticky zúročil v knihe *Hudobná historiografia*, kde v kapitole *Teória hudobnohistorického prameňa* označil modernú kritickú edíciu prameňov za ideál práce hudobného historika. Konceptia hudobnej historiografie, ktorú vytvoril R. Rybářič, bola aj v diskusii na konferencii označená za základ nášho súčasného uvažovania o dejinách hudby. Vyžadoval pramenné bádanie v európskom, resp. stredoeurópskom kontexte a celostné chápanie dejín hudby z historickej perspektívy. Jeho koncepcii sú blízke aj dnes riešené výskumné témy – napríklad interetnické transformácie hudby, plurilingvizmus a hudobné myslenie, vzťah slovo a hudba, resp. jazyk a hudobná kultúra, hudobný štýl v dejinách, hudobné väzby na špecifické identity (etnické, národné, konfesijné, sociálne, rodové), hudobná ikonografia, hudobnohistorická pamäť a pod. Potvrdilo to aj široké spektrum problémov prezentovaných v nasledujúcich príspevkoch: Ladislav Burlas: *Spomienky na kolegu Richarda Rybářiča*; Miloslav Blahynka: *Hudobné myslenie a hudobná historiografia*; Hana Urbancová: *Ludová hudobná kultúra v historickej koncepcii Richarda Rybářiča*; Pavol Žigo: *Mesto ako jazykovokultúrny fenomén*; Jiří Sehnal: *Měšťští hudebníci na Moravě v 17. a 18. století – současný stav vědomostí*; Ladislav Kačič: *K problematice periodizácie hudby 17. a 18. storočia na Slovensku*; Jan Baťa: *Hudební kultura renesanční Prahy pohledem dochovaných hudebních pramenů*; Andrej Štafura: Po-

stavenie organov v mestskej hudobnej kultúre na Slovensku demonštrované na nástrojoch v mestách Jelšava a Revúca; Marta Hulková: *Spišské rukopisné spevníky zo 17. a 18. storočia*; Peter Ruščin: *Spevník z Velkej a nemeckej rukopisné kancionály 17. – 18. storočia zo Spiša*; Slávka Kopčáková: *Hudobnohistorické pramene v Prešove a v okolí – aktuálny stav bádania*; Eva Szórádová: *Všeobecnohistorické pramene v hudobnej historiografii*; Jan Kachlík: *Ze které Sušilovy sbírky čerpal Dvořák texty k Moravským dvojzpěvům?*; Jana Lengová: *Život a dílo klavíristky, skladatelky a spisovatelky Stephanie Wurmbrand-Stuppachovej vo svetle prameňov*; Diana Duchoňová: *Hudobníci na dvore palatína Mikuláša Esterházyho (1625 – 1645)*; Katarína Burgrová: *Hudobnohistorické pramene zo Smolníckej Huty (anonymná hudobná tvorba a jej identifikácia)*; Andrej Čepeć: *Klavírna tvorba Johanna Nepomuka Batku z aspektu pramenného bádania*; Ludmila Červená: *Hudobné divadlo v Banskej Bystrici ako reprezentant vývoja urbánnej hudobnej kultúry včera a dnes*; Martin Štrbák: *Hymnus Gloria laus et honor tibi sit v stredoeurópskej kultúre*; Jana Vozková: *Bohemikální prameny chorálního ofertoria s verši*; Eva Veselovská: *Stredoveké notované rukopisy z Košíc*; Rastislav Adamko: *Hudobno-liturgická tradícia v Košickom graduáli sign. Clmae 172a-b, 452*; Janka Bednáríková: *Fragmenty s diastematickou notáciou v knižnici Batthyaneum v Alba Iulii*; Veronika Mráčeková: *Chorální notace rukopisu kláštera sv. Jiří v Praze*. Významným hosťom konferencie bol prof. Ladislav Burlas, dlhoročný riaditeľ Ústavu hudobnej vedy, priateľ a kolega Dr. Rybářiča, ktorý sa pred zástupcami médií vyjadril: „Je priam morálnou povinnosťou uctíť si vedeckou konferenciou na pôde Ústavu hudobnej vedy pamiatku významného hudobného historika Richarda Rybářiča. Mal som možnosť s kolegom Rybářičom spolupracovať a neraz sme zažili radosť nielen z pramenného nález, ale aj z jeho sprístupnenia pre súčasný koncertný život. Bol inšpirátorom mladých muzikológov a pomocným všade, kde šlo o rozvoj nášho vedeckého bádania. Kolega Rybářič pochopil svoju prácu ako svoje životné poslanie, ktoré si vyžadovalo mnohoraké ak-

tivity. Začal s pilným terénnym prieskumom a výskumom, dokumentáciou, transkripciami a vydávaním hudobných prameňov tlačou; zdokonaľoval sa v teórii a metódach hudobnej historiografie. Myslím, že sa inšpiroval o. i. aj koncepciou hudobných dejín švajčiarskeho muzikológa Jacquesa Handschina. Dokázal sa vyhnúť vtedy módnemu, ale zbytočnému ideologizovaniu. Ctím si jeho pamiatku.“ Konferencia *Musicologica historica I* nebola prvým stretnutím nad vedeckým dielom Richarda Rybariča od roku jeho náhlejšej smrti (1989). Pri príležitosti jeho nedožitých 65. narodenín sa konala muzikologická konferencia pod názvom *Slovenská hudobná historiografia* (1995), na ktorej muzikológovia komplexne hodnotili jeho vedecký prínos práce. Niektoré príspevky z tejto konferencie boli publikované v *Slovenskej hudbe* (2005) a v XXIII. zv. časopisu *Musicologica Slovaca et Europaea* (2006); tie samozrejme nestratili na aktuálnosti ani dnes. Vysokoškolskú pedagogickú činnosť Dr. Rybariča si vážia aj na VŠMU a pripomínali si ju v minulom roku na konferencii *Prezentácie – Konfrontácie* (2009). Akademické pracovisko však má v tomto smere väčšie záväzky voči Dr. Rybaričovi, v dnešnej práci na Ústave hudobnej vedy SAV sa pokračuje vo viacerých priamych výskumných líni-

ách, ktoré riešil – sú to predovšetkým výskum stredovekej jednohlasnej liturgickej hudby, výskum domácej polyfonickej a polychórickej hudby, hymnologické témy, otázky národnosti v hudbe, kritické edície hudobných prameňov (edícia *Musica Scepūsii Veteris*) a ď.

Konferencia potvrdila, že vedecká práca Richarda Rybariča je podnetná i pre dnešných muzikológov. Jeho práce sú ťažiskovou študijnou literatúrou, ktorú je potrebné prelúskvať hneď na úvod univerzitného štúdia; a napriek tomu, že od jeho smrti uplynulo vyše 20 rokov, jeho myšlienky o výskume hudobných prameňov, ale aj jeho teoretické myslenie o hudobnej histórii sú inšpiratívne i dnes. V neposlednom rade sa ukázala nevyhnutnosť viac začleňovať výsledky hudobnohistorického bádania do širšieho kultúrneho kontextu. Podujatie poskytlo priestor nielen špecialistom hudobným historikom, ale i kolegom z príbuzných vedných disciplín a umožnilo tak výmeny skúseností a nadviazanie kontaktov pri multidisciplinárnom a multilaterálnom bádani. Zároveň sa stalo aj širšou mediálnou platformou na prezentáciu poznatkov o hudobnej histórii a o hodnotných hudobných dielach našej histórie.

Janka Petőczová

33. etnomuzikologický seminár, Skalica 5. – 7. októbra 2010

V dňoch 5. – 7. októbra 2010 usporiadal Ústav hudobnej vedy SAV v spolupráci so Záhorským múzeom v Skalici 33. etnomuzikologický seminár s medzinárodnou účasťou. Jeho prípravou nadviazal na štyridsaťročnú tradíciu pravidelných stretnutí domácich etnomuzikológov, etnochoreológov a odborníkov z príbuzných vedných odborov – hudobnej historiografie, hudobnej teórie, etnológie a folkloristiky. Etnomuzikologické semináre sa konajú od roku 1970, kedy sa po prvý raz na ich platforme stretli kolegovia z bývalého Československa na prvom ročníku podujatia v Trenčíne.

Tohtoročné stretnutie sa konalo na symbolickom mieste moravsko-slovenského po-

medzia ako obnovené stretnutie kolegov zo Slovenska, Moravy a Čiech. Spájajú nás nielen dlhoročné pracovné kontakty prostredníctvom spoločných tém a výskumných projektov, ale aj vedomie spoločného kultúrno-historického podhubia a v tradičnej kultúre najmä mnohé hudobnoštýlové paralely, žánrovo-druhovú analógiu a repertoárovú presahu. Týmto spôsobom si Ústav hudobnej vedy SAV zároveň pripomenul okrúhle výročie jednej z jeho spolupracujúcich inštitúcií – tohtoročné 105. výročie založenia Záhorského múzea v Skalici, ktoré venuje vo svojej odbornej práci široký priestor mapovaniu regionálnej hudobnej kultúry Záhoria a jej cezhraničným kontaktom.

Seminár sa konal ako súčasť grantového projektu VEGA *Piesňové žánre tradičnej kultúry na Slovensku* a bilaterálneho grantového projektu APVV *Slovensko-české a česko-slovenské vzťahy v hudobnej kultúre: Vývinové, žánrové a typologické aspekty*, na ktorom Ústav hudobnej vedy SAV spolupracuje s Etnologickým ústavom AV ČR (Kabinet hudobní historie, Oddělení etnomuzikologie). Cieľom seminára bolo vzájomné informovanie o najnovších výsledkoch výskumu za zvolené tematické okruhy, ale tiež obnovenie a posilnenie medziinštitucionálnych kontaktov vo výskume tradičnej hudobnej a tanečnej kultúry na pozadí historicko-vývinových a interetnických hľadísk.

Výber tematických okruhov, ktoré boli predmetom trojdňového rokovania, sa odvíjal od spoločných výskumných rámcov z minulosti. Zároveň bol pokusom nastoliť témy, ktoré patria v súčasnosti k preferovaným v širšom medzinárodnom rozsahu – predovšetkým v stredoeurópskej etnomuzikológii, orientovanej na tradičné výskumné línie rozvíjané v kontexte muzikológie a etnológie. Seminár priniesol dve tematické oblasti: 1. Historické pramene tradičnej piesne, hudby a tanca; 2. Úloha osobností v tradičnej hudobnej a tanečnej kultúre. Tretí okruh tvorili voľné témy, ktorými sa predstavila najmä najmladšia generácia etnomuzikológov – doktorandov a absolventov magisterského štúdia.

Kvantitatívne rozloženie príspevkov k obidvom tematickým okruhom ukázalo, že v súčasnosti v našom výskumnom prostredí zrejme oveľa viac rezonuje prvá oblasť – štúdium historických prameňov. Problematika výrazných osobností a ich miesta v tradičnej kultúre je vzhľadom na svoju dynamickú povahu zatiaľ viac registrovaná cez čiastkové otázky, než cez komplexné uchopenie témy.

Vstupný príspevok zhrnul súčasný stav a perspektívy štúdia historických prameňov v etnomuzikológii (Hana Urbancová) a hoci sa týkal najmä situácie na Slovensku, svojím prehľadovým a systematickým rámcom bol úvodom k sérii blokov, venovaných výskumu konkrétnych prameňov podľa ich veku a typu. Pramene starej hudby 17. a 18. storočia z územia Slovenska, ktoré obsiahli aj záznamy do-

bových ľudových tancov s väzbami na viaceré európske areály, z pohľadu hudobného historika priblížil Ladislav Kačic. Peter Michalovič na príklade regionálneho materiálu Záhoria poukázal na význam sekundárnych prameňov pri rekonštrukcii starších vývinových fáz ľudovej hudobnej kultúry. Po ňom mnohí autori na konkrétnych príkladoch potvrdili, aké dôležité je v tzv. historickej etnomuzikológii využitie sekundárnych prameňov, a to najmä pre fragmentárnosť zachovaných primárnych pramenných zdrojov – písomných, zvukových aj obrazových záznamov. Viaceré príspevky priniesli sondy do metodologických problémov pramennokritickej povahy, ktoré sa objavujú jednak vo fáze spracovania historického prameňa, jednak pri riešení edičných otázok – pri príprave katalógov a pri vydaní konkrétneho materiálu.

Eva Krekovičová priblížila pripravovaný edičný projekt katalógu letákových tlačí zo zbierok Ústavu etnológie SAV, na ktorom sa podieľa spolu s Ľubicou Droppovou; vo svojom vystúpení sa osobitne zamerala na problémové okruhy výskumu letákových piesní, vytypované pri práci nad katalogizovaním materiálu. Jarmila Procházková sa v súvislosti s projektom prípravy a vydania Janáčkových zvukových záznamov venovala problému koordinácie a interpretácie informácií získaných na základe zvukových a písomných prameňov. Príprava piesňovej zbierky Josefa Černíka z moravsko-slovenského pomedzia bola predmetom príspevku Marty Toncrovej a Lucie Uhlíkovej. Zdeněk Vejvoda svojím príspevkom nadväzoval na tému, ktorej sa dotkol už Ladislav Kačic a priblížil repertoárovú zbierku zápisov hudby k tancu z pohľadu etnomuzikológa. Miriam Timková sa venovala priebežnej správe zo spracovania Plickovej pozostalosti uloženej v Slovenskom národnom múzeu v Martine a Miroslava Sandtnerová priniesla stručnú charakteristiku ojedinelej piesňovej zbierky z fondov Malokarpatského múzea v Pezinku.

Začlenenie historických prameňov do rôznorodých výskumných tém ilustruje možnosti ich ďalšieho využitia v etnomuzikológii. Věra Frolcová sa venovala žánrovým premenám jedného piesňového typu od duchovnej piesne

k svadobnej piesni na pozadí vplyvu letákových tlačí. Judita Kučerová sa pokúsila o rekonštrukciu editorskej prípravy piesňovej zbierky, porovnávajúc tlačnú podobu a pôvodný záznam na príklade zápisov Martina Zemana. Anikó Sebőková sa venovala vplyvu zberateľskej činnosti Bélu Bartóka na vývin a súčasný stav piesňovej kultúry v Dražovciach.

Ukázalo sa, že konfrontácia poznatkov v oblasti analýzy a interpretácie historických prameňov patrila k najcennejším výsledkom seminára – osobitný význam nadobúda najmä v prípade spoločných pramenných fondov, ktoré ešte len čakajú na celkové zhodnotenie a sprístupnenie verejnosti, pričom predstavujú naše spoločné kultúrne dedičstvo (záznamy piesní, hudby a tanca Leoša Janáčka, zberateľská činnosť Karola Plicku, piesne letákových tlačí z produkcie tlačiarňí na obidvoch stranách hraníc a pod.).

Príspevky k osobnostiam tradičnej hudobnej kultúry počtom síce nedominovali,

ale patrili k podnetným pohľadom, ktoré prispievajú k tvorbe nového metodologického zázemia k tejto téme (Jana Ambrózová, Alžbeta Lukáčová a ďal.). Nakoľko ide o živú a aktuálnu tému najmä z hľadiska súčasných premien tradičnej hudobnej kultúry, v budúcnosti bude potrebné venovať jej oveľa väčšiu pozornosť a podporiť jej výskum.

V rámci etnomuzikologických seminárov v minulosti dostávali priestor aj prezentácie bežiacich výskumných projektov a diskusia k nim. Tentoraz to bol projekt audiovizuálnej dokumentácie slovenských ľudových tancov, ktorý za kolektív spolupracovníkov predstavil Stanislav Dúžek. Otázka súčasných nositeľov ľudovej tanečnej kultúry, dokumentácia ako tvorba potenciálne historického záznamu a edičný zámer tohto projektu plynulo nadväzovali na dva základné tematické okruhy seminára a boli jeho završením.

Hana Urbancová

POKYNY PRE AUTOROV

Časopis *Musicologica Slovaca* vychádza dvakrát ročne. Publikuje pôvodné príspevky z hudobnej histórie, etnomuzikológie a systematickej hudobnej vedy. Redakcia predkladá štúdiu na posúdenie jednému lektorovi, v prípade interdisciplinárneho zamerania 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 najmenej 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 = 1800 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 prispôbolené 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.

⁴Prezentácie – konfrontácie 2009 : *Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie, Katedra teórie hudby a Centrum výskumu na HTF VŠMU v Bratislave*. Red. Markéta Štefková, Katarína Pokojná. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.

Pozn.: Ako prvý údaj sa uvádza meno editora, ak má primárnu zodpovednosť za zostavenie diela. Pri viacerých zostavovateľoch sa uvádza meno prvého na titulnom liste.

Pozn.: 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.*) Ed. Hana Urbancová. 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: ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; 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 vydateľ, tak miesta vydania oddelíme bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Údaje v bibliografickom popise 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.

OBSAH ROČNÍKA 1 (27), 2010

Štúdie

Belišová, Jana: <i>Neve gila</i> – rómske piesne novej vrstvy na Slovensku	245
Lengová, Jana: Bratislava ako hudobný fenomén v poslednej tretine 19. storočia ..	183
Štafura, Andrej: Z nových výskumov historických organov stredného Gemera	80
Štefková, Markéta: Význam Johanna Nepomuka Hummela pre genézu štýlu „roman- tickej“ hudby.....	220
Važanová, Jadranka: <i>Svadobné nôty</i> v kontexte slovenskej tradičnej kultúry.....	7
Veselovská, Eva: Notatio Strigoniensis – ostrihomská notácia na Slovensku	46

Materiály

Ferková, Eva: Princípy horizontálnej (melodickej) konštrukcie v diele Arvo Pärta <i>Fratres</i>	272
Lengová, Jana: Hostovanie Clary Wieckovej (Schumannovej) roku 1838 v Bratislave ..	283
Urbancová, Hana: Letákové tlače ako prameň mariánskych legend. K dvom pies- ňovým typom z ústnej tradície	122

Profily

Kačic, Ladislav: K životnému jubileu Pavla Poláka	146
Petóczová, Janka: Nedožitá jubileum Richarda Rybariča	148
Urbancová, Hana: Za Julianou Kováčovou	150
Važanová, Jadranka: Za chorvátskym etnomuzikológom Jerkom Bezićom (1929 – 2010)	296

Recenzie

Adamko, Rastislav: Eva Veselovská: <i>Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius</i>	158
Antalová, Lenka: <i>Musicologica Istropolitana IV</i>	318
Čepec, Andrej: Jana Lengová (ed.): <i>Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy.</i> (= <i>Musicologica Slovaca et Europaea XXIII.</i>)	314
Chalupka, Lubomír: Markéta Štefková: <i>Na ceste k zmyslu. Štúdie k hudobnej analýze</i> ..	305
Kňažíková, Anna: <i>Musicologica Istropolitana V</i>	319
Petóczová, Janka: Barbara Przybyszewska-Jarmińska: <i>Historia Muzyki Polskiej.</i> Tom III, BAROK, część pierwsza, 1595–1696. / <i>The History of Music in Poland.</i> Vol. III, The BAROQUE, part 1: 1595–1696.....	160
Petóczová, Janka: Ladislav Kačic: <i>Dejiny hudby III. Barok</i>	307
Štefková, Markéta: Eva Ferková: <i>Hudobná analýza. Teória a stručné dejiny</i>	156
Urbancová, Hana: Leoš Janáček: <i>Folkloristické dílo. Das Folkloristische Werk.</i> <i>Folkloric Studies. (1886 – 1927)</i>	316

Važanová, Jadranka: Hana Urbancová: Trávnice – lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru	153
---	-----

Správy

Kubandová, Janka: Pocta FCH 2010, Bratislava 21.–22. apríla 2010	174
Petőczová, Janka: Musicologica historica I. Ad honorem Richard Rybář, 12. – 13. mája 2010	324
Petőczová, Janka: The Musical Heritage of the Jagiellonian Era in Central and Eastern European Countries, Varšava 25.–29. augusta 2009	169
Urbancová, Hana: Hudobné divadlo v priestore a čase, Bratislava 10.–11. septembra 2010	171
Urbancová, Hana: Medzi vedou a umeleckou praxou: Edície hudobnohistorických prameňov Slovenska, Bratislava 5. novembra 2009.....	172
Urbancová, Hana: 33. etnomuzikologický seminár, Skalica, 5. – 7. októbra 2010...	326
Štefková, Markéta: Cesty k Chopinovi, Katovice, 6.-5. mája 2010.....	322

CONTENTS OF VOL. 1 (27), 2010

Studies

Belišová, Jana: <i>Neve gila</i> – the New Layer of Romani Songs in Slovakia	245
Lengová, Jana: Bratislava as a Musical Phenomenon in the Last Third of the 19 th Century	183
Štafura, Andrej: New Research on Historical Organs of Central Gemer.....	80
Štefková, Markéta: The Importance of Johann Nepomuk Hummel for the Genesis of the Style of 'Romantic' Music	220
Važanová, Jadranka: <i>Svadobné nôty</i> : Ceremonial Wedding Tunes in the Context of Slovak Traditional Culture.....	7
Veselovská, Eva: Notatio Strigoniensis – Esztergom Notation in Slovakia.....	46

Materials

Ferková, Eva: Principles of Horizontal (Melodic) Construction in the Work of Arvo Pärt: <i>Fratres</i>	272
Lengová, Jana: The Guest Appearance of Clara Wieck (Schumann) in 1838 in Bratislava.....	283
Urbancová, Hana: Songsheets as Source for Marian Legends. Two Song Types from the Oral Tradition.....	122

Profiles

Kačic, Ladislav: Remarks to the Jubilee of Pavol Polák	146
Petőczová, Janka: Jubilee of Deceased Richard Rybář	148
Urbancová, Hana: Remembering Juliana Kováčová.....	150
Važanová, Jadranka: Commemorating Croatian Ethnomusicologist Jerko Bezić (1929 – 2010)	296

Reviews

Adamko, Rastislav: Eva Veselovská: <i>Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius</i>	158
Antalová, Lenka: <i>Musicologica Istropolitana IV</i>	318
Čepec, Andrej: Jana Lengová (ed.): <i>Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy. (= Musicologica Slovaca et Europaea XXIII.)</i>	314
Chalupka, Lubomír: Markéta Štefková: <i>Na ceste k zmyslu. Štúdie k hudobnej analýze</i> ..	305
Kňážíková, Anna: <i>Musicologica Istropolitana V</i>	319
Petőczová, Janka: Barbara Przybyszewska-Jarmińska: <i>Historia Muzyki Polskiej. Tom III, BAROK, część pierwsza, 1595–1696. / The History of Music in Poland. Vol. III, The BAROQUE, part 1: 1595–1696</i>	160
Petőczová, Janka: Ladislav Kačic: <i>Dejiny hudby III. Barok</i>	307

Štefková, Markéta: Eva Ferková: Hudobná analýza. Teória a stručné dejiny	156
Urbancová, Hana: Leoš Janáček: Folkloristické dílo. Das Folkloristische Werk. Folkloric Studies. (1886 – 1927)	316
Važanová, Jadranka: Hana Urbancová: Trávnice – lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru	153

Reports

Kubandová, Janka: Pocta FCH 2010, Bratislava 21 st –22 nd April 2010	174
Petőczová, Janka: Musicologica historica I. Ad honorem Richard Rybář, May 12 th – 13 th , 2010	324
Petőczová, Janka: The Musical Heritage of the Jagiellonian Era in Central and Eastern European Countries, Varšava 25 th –29 th August 2009.....	169
Urbancová, Hana: Hudobné divadlo v priestore a čase, Bratislava 10 th –11 th Sep- tember 2010.....	171
Urbancová, Hana: Medzi vedou a umeleckou praxou: Edície hudobnohistorických prameňov Slovenska, Bratislava 5 th November 2009.....	172
Urbancová, Hana: 33. etnomuzikologický seminár, Skalica, October 5 th – 7 th , 2010	326
Štefková, Markéta: Cesty k Chopinovi, Katowice, May 5 th – 6 th , 2010.....	322