

---

Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

## MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 2 (28)

2011

Číslo 2

Bratislava 2011

---

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 2 (28), 2011, 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](mailto: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

|              |     |
|--------------|-----|
| Úvodom ..... | 171 |
|--------------|-----|

### Štúdie

|                                                                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Eva VESELOVSKÁ: Česká notácia na Slovensku v období stredoveku .....                                                                                          | 173 |
| Ladislav KAČIC: K špecifikám hudby františkánov na Morave v 17. a 18. storočí:<br>Poznámky k dejinám hudby v <i>Provincia Bohemiae Sancti Wenceslai</i> ..... | 207 |

### Materiály

|                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Marianna BÁRDIOVÁ: Piesne Jána Móryho (1892 – 1978) na Thákurove<br>básne .....    | 230 |
| Miriám TIMKOVÁ: Piesňový repertoár obce Dohňany. Zo zápisov Karola<br>Plicku ..... | 251 |

### Diskusia

|                                                |     |
|------------------------------------------------|-----|
| Vlasta REITTEREROVÁ: Lisztovské fantazie ..... | 274 |
|------------------------------------------------|-----|

### Profily

|                                                            |     |
|------------------------------------------------------------|-----|
| K životnému jubileu Oskára Elscheka (Hana Urbancová) ..... | 294 |
|------------------------------------------------------------|-----|

### Recenzie

|                                                                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Karol Medňanský: <i>Passiones Bachianae. Cesta k vrcholu violy da gamba</i> (Pavel<br>Sýkora) .....                                     | 301 |
| Alžbeta Lukáčová: Samko Dudík a jeho kapela. Fenomén výraznej osobnosti<br>v tradičnej hudobnej kultúre (Jana Ambrózová) .....          | 304 |
| Janka Bednáriková: <i>Frammenti gregoriani in Slovacchia. Fragmenty rękopisów<br/>gregoriańskich na Słowacji</i> (Eva Veselovská) ..... | 307 |
| Marta Toncrová – Lucie Uhlíková (eds.): <i>Písňe z Kopanic. Ze zápisů Josefa<br/>Černíka</i> (Alžbeta Lukáčová) .....                   | 310 |

### Správy

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Franz Liszt a jeho miesto v európskej hudobnej kultúre / Franz Liszt und seine<br>Bedeutung in der europäischen Musikkultur. Medzinárodná muzikologická<br>konferencia pri príležitosti 200. výročia narodenia a 125. výročia úmrtia<br>Franza Liszta, Bratislava 17. – 19. mája 2011 (Ivan Marton) ..... | 314 |
| Edvard Grieg a Dánsko / Edvard Grieg and Denmark. Medzinárodná<br>muzikologická konferencia, Kodaň 11. – 13. augusta 2011 (Markéta Štefková) .                                                                                                                                                            | 315 |
| The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives /<br>Muzyczna kultura Śląska do roku 1742. Nowe konteksty – nowe perspektywy.<br>Wrocław 8. – 10. septembra 2011 (Janka Petőczová) .....                                                                                      | 317 |
| Cesty hudobnej vedy v strednej Európe. Medzinárodné muzikologické<br>sympóziu, Bratislava 15. – 16. septembra 2011 (Andrej Čepec) .....                                                                                                                                                                   | 320 |
| Pramene slovenskej hudby: Hudobný nástroj – prameň artificálnej hudby.<br>Prešov 13. – 14. septembra 2011 (Andrej Štafura) .....                                                                                                                                                                          | 321 |

## CONTENTS

|              |     |
|--------------|-----|
| Preface..... | 171 |
|--------------|-----|

### Studies

|                                                                                                                                                                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Eva VESELOVSKÁ: Czech Notation in Slovakia in the Medieval Period .....                                                                                                                                                       | 173 |
| Ladislav KAČIC: On the Specific Features of Franciscan Music in Moravia in<br>the 17 <sup>th</sup> and 18 <sup>th</sup> Centuries: Notes on Musical History in the <i>Provincia</i><br><i>Bohemiae Sancti Wenceslai</i> ..... | 207 |

### Materials

|                                                                                                   |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Marianna BÁRDIOVÁ: Songs by Ján Móry (1892 – 1978) on Tagore's Poems .....                        | 230 |
| Miriam TIMKOVÁ: The Song Repertoire of Dohňany Village. From the Records<br>of Karol Plicka ..... | 251 |

### Discussion

|                                                |     |
|------------------------------------------------|-----|
| Vlasta REITTEREROVÁ: Lisztean Phantasies ..... | 274 |
|------------------------------------------------|-----|

### Profiles

|                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| Regarding the Personal Jubilee of Oskár Elschek (Hana Urbancová) ..... | 294 |
|------------------------------------------------------------------------|-----|

### Reviews

|                                                                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Karol Medňanský: <i>Passiones Bachianae. Cesta k vrcholu violy da gamba</i> (Pavel<br>Sýkora) .....                                    | 301 |
| Alžbeta Lukáčová: <i>Samko Dudík a jeho kapela. Fenomén výraznej osobnosti<br/>v tradičnej hudobnej kultúre</i> (Jana Ambrózová) ..... | 304 |
| Janka Bednáriková: <i>Frammenti gregoriani in Slovacchia. Fragmenty rękopisów<br/>gregoriańskich na Słowacji</i> (Eva Veselovská)..... | 307 |
| Marta Toncrová – Lucie Uhlíková (eds.): <i>Písne z Kopanic. Ze zápisů Josefa<br/>Černíka</i> (Alžbeta Lukáčová) .....                  | 310 |

### Reports

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Franz Liszt and His Place in European Music Culture / Franz Liszt und seine<br>Bedeutung in der europäischen Musikkultur. International Musicological<br>Conference on the Occasion of 200 <sup>th</sup> Birth Anniversary and 125 <sup>th</sup> Death<br>Anniversary of Franz Liszt, Bratislava, May 17 – 19, 2011 (Ivan Marton) ..... | 314 |
| Edvard Grieg and Denmark. International Musicological Conference,<br>Copenhagen, August 11 – 13, 2011 (Markéta Štefková).....                                                                                                                                                                                                           | 315 |
| The Musical Culture of Silesia Before 1742. New Contexts – New Perspectives /<br>Muzyczna kultura Śląska do roku 1742. Nowe konteksty – nowe perspektywy.<br>Wrocław, September 8 – 10, 2011 (Janka Petőczová) .....                                                                                                                    | 317 |
| Ways of Musicology in Central Europe. International Musicological<br>Symposium, Bratislava, September 15 – 16, 2011 (Andrej Čepce) .....                                                                                                                                                                                                | 320 |
| Sources of Slovak Music: Musical Instrument – Source of Artificial Music.<br>Prešov, September 13 – 14, 2011 (Andrej Štafura) .....                                                                                                                                                                                                     | 321 |

## Úvodom

Druhé číslo časopisu *Musicologica Slovaca* v roku 2011 má monotematické zameranie: súvisí s témou grantového projektu APVV *Slovensko-české a česko-slovenské vzťahy v hudobnej kultúre – vývinové, žánrové a typologické aspekty*, riešeného v spolupráci Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied a Kabinetu hudební historie Etnologického ústavu Akademie věd České republiky v rokoch 2010 – 2011. Na jeho riešení sa zúčastnili na jednej strane kolegovia z partnerského pracoviska v Prahe a Brne, na druhej strane pracovníci Oddelenia hudobnej histórie a Oddelenia etnomuzikológie Ústavu hudobnej vedy SAV a Slavistického ústavu Jána Stanislava SAV v Bratislave. Zámerom bilaterálneho výskumného projektu bolo jednak oživenie medziinštitucionálnej spolupráce za oblasť hudobnej historiografie a historickej etnomuzikológie, jednak nadviazanie na reflexiu dejín hudby a hudobnej kultúry v slovensko-česko-moravskom kontexte. Výsledkom sa stala obojstranná výmena poznatkov, získanie nového materiálu prostredníctvom archívneho a terénneho výskumu, ale aj konfrontácia metodologického zázemia a stavu rozpracovania konkrétnych tém.

Vzťahy medzi kultúrami Čiech, Moravy a Slovenska sú zviazané do takej miery, že v rámci strednej Európy získali osobitný status – ich väzby nemožno postihnúť len na základe binárneho modelu interetnických a interkultúrnych vzťahov, ale aj pomocou prierezových modelov ako užšie tematicky zameraných výskumných sond, smerujúcich naprieč kultúrami, etnikami a teritóriami. Reflexia slovenskej hudby a hudobnej kultúry sa nemôže zaobiť bez rešpektovania širšieho kontextu česko-moravských vplyvov, podobne ako profil českej (moravskej) hudby by bol bez zohľadnenia vzťahov k Slovensku ochudobnený o významový rozmer aj o spoločnú materiálovú bázu. Blízkosť kultúr, podmienená historickým vývinom, spoločensko-politickým pozadím, jazykovou príbuznosťou a kontinuitou kontaktov sformovala tieto väzby do podoby, ktorá je založená na symetrii – na vzájomnosti väzieb a na viacsmernosti vplyvov, hoci pri rešpektovaní špecifik na každej strane.

Väzby slovenskej a česko-moravskej hudby sa prejavovali vo všetkých kľúčových oblastiach hudobnej kultúry a v jednotlivých historických obdobiach nadobúdali rôzne formy, význam a intenzitu. Možno ich sledovať v historicko-vývinovom aj žánrovom zábere, čo vytvára predpoklad na úvahy o typológii týchto vzťahov. Ak po roku 1989 došlo k dočasnému ústupu záujmu o štúdium týchto vzťahov a pozornosť sa presúvala na väzby k väčším európskym areálom, v poslednom období sa tento záujem znovu obnovuje ako výskumná téma, ktorej význam pre hlbšie poznanie našich národných kultúr tak z hľadiska minulosti, ako z hľadiska súčasnosti narastá.

V tomto čísle v rubrikách Štúdie a Materiály publikujeme časť príspevkov, ktoré vznikli za slovenskú stranu. Uvedené vzťahy a väzby sledujú prostredníctvom tematických sond týkajúcich sa časového rozpätia od stredoveku po prvú polovicu 20. storočia. Sú výsledkom zhodnotenia najnovších archívnych a terénnych výskumov, odrážajú aktuálny stav poznania a ponúkajú pohľady na vybrané segmenty hudby a hudobnej kultúry z územia Slovenska a Moravy.

*Hana Urbancová*

## ČESKÁ NOTÁCIA NA SLOVENSKU V OBDOBÍ STREDOVEKU

EVA VESELOVSKÁ

*PhDr. Eva Veselovská, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: eva.veselovska@savba.sk*

### ABSTRACT

An important fact has been highlighted in recent times by the complex source study of medieval musical codices and fragments from the territorial area of Slovakia: written culture in the late 14<sup>th</sup> century and throughout the 15<sup>th</sup> century in the Slovak area was strongly under the influence of the learned culture of Bohemia. We have registered the direct impact of the Czech scribal tradition on the evolution of notation practice in Slovakian written sources, particularly within the time period 1370 – 1520. The codices, and some tens of fragments, which give documentary evidence of Czech notation in our geographical space were taken as a research topic, together with systematisation, analysis and evaluation of all currently known and processed musical sources from the Slovak area. The aim of research was to systematise knowledge of source materials, as well as establishing the fundamental structural features of Czech notation in Slovakia.

**Key words:** Slovakia, Bohemia, medieval times, notation, codex, fragment

### Problémy a otázky analýzy rukopisov

Na území Slovenska je český stredoveký notačný systém dokumentovaný v prameňoch niekoľkých cirkevných a kultúrnych centier (napríklad Bratislava, Trenčín, Kremnica). Rukopisy sa zachovali v kompletnej podobe (rukopisy Kapitulskej knižnice v Bratislave – *Bratislavský antifonár V*,<sup>1</sup> *Žaltár kanonika Blázia*,<sup>2</sup> *Bratislavský misál „D“*,<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Slovenský národný archív 17.

<sup>2</sup> Maďarská národná Szechenyiho knižnica v Budapešti, Clmae 128.

<sup>3</sup> Maďarská národná Szechenyiho knižnica v Budapešti, Clmae 216.

ďalej *Trnavský rukopis*<sup>4</sup>) alebo ako fragmenty (na väzbách mestských úradných kníh alebo mladších rukopisov a tlačí v mnohých slovenských archívoch, múzeách a knižniciach). Mnohé otázky vzniku a pôvodu rukopisov s českou notáciou na Slovensku zostali nezodpovedané. Torzovitý stav niektorých prameňov neumožňoval presné stanovenie vedeckovýskumných záverov (na väzbu bola použitá len nepatrná časť fólia kódexu). Najmä v prípade veľkorozmerných kódexov nebolo vždy možné identifikovať presný liturgický obsah zlomku.<sup>5</sup> Do úvahy bolo nutné brať i skutočnosť, že v rámci výskumu stredovekej písomnej kultúry sa v prípade hudobnej paleografie pohybuje v období, keď bola anonymita notátora úplne bežná. Väčšinou sa ani v kompletne zachovaných rukopisoch meno notátora neuvádzalo. Najčastejšie sa zachovali údaje s datovaním rukopisu, prípadne s menom jeho objednávateľa, skriptora alebo iluminátora.<sup>6</sup> O notátorovi sa v stredovekých rukopisoch zachovali zmienky len výnimočne.<sup>7</sup> Špecifický je i ďalší faktor vedecko-výskumnej práce hudobného paleografa. Malá diferenciácia vnútorných prvkov hudobnej písomnej kultúry totiž neumožňuje vždy definitívne určenie vyhotoviteľa alebo datovanie rukopisu (napríklad notačné písmo sa mohlo v rovnakej štrukturálnej podobe používať 500 i viac rokov).<sup>8</sup> Kým na poli vied o výtvarnom umení sa dá mimoriadne presne stanoviť jednotná práca určitej iluminátorskej školy alebo dokonca konkrétnej dielne či majstra iluminátora, v prípade hudobnej paleografie je analýza jednotlivých notačných štruktúr najmä ukazovateľom pôvodu (proveniencie) notátora. V niektorých prípadoch môže byť paleografická identifikácia zhodná s liturgickým obsahom rukopisu podľa konkrétnej liturgickej tradície. Pražský liturgický rítus spolu s českou notáciou dokladá napríklad *Bratislavský antifo-*

<sup>4</sup> Maďarská národná Szechenyiho knižnica v Budapešti, Clmae 243.

<sup>5</sup> 13 fragmentov antifonára s českou notáciou zo Štátneho archívu v Bratislave, pobočka Modra, pochádza z tzv. *Zalka kódexu*, ktorý mal obrovské rozmery. Dá sa predpokladať, že rukopis mohol merať cca 700 x 500 mm, podobne ako napr. *Kutnohorský graduál Mus. Hs. 15501* Rakúskej národnej knižnice vo Viedni (710 x 460 mm). VESELOVSKÁ, Eva – KLUGSEDER, Robert: *Mus. Hs. 15501 GRADUALE (Kuttenberger Canticale)*. Dostupné na internete: <<http://www.oeaw.ac.at/kmf/cvp/beschreibungen/15501.pdf>>

<sup>6</sup> Iluminátori uvádzali svoje mená najmä vo svojich ilumináciách, prípadne tieto iluminácie datovali. Napr. *Bratislavský antifonár II* (Múzeum mesta Bratislavy, A/5) obsahuje datovanie iluminácie s textom „*Loquebantur variis linguis app/ostoli/ 1487*“.

<sup>7</sup> Zápis o vyplatení mzdy za notovanie antifonára pre notátora sa nachádza vo vizitáciách z Klosterneuburgu. Pri vyhotovení štvorzväzkového antifonára bola v 20. rokoch 15. storočia v Klosterneuburgu uplatnená jasná delba práce na skriptorov, iluminátorov a notátorov. Za informáciu ďakujem Dr. Aloisovi Haidingerovi (Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters). Niekedy sa ale objavuje údaj, že rukopis napísala, notovala aj iluminovala tá istá osoba, ako to bolo v prípade officia o sv. Stanislavovi z Rakúskej národnej knižnice vo Viedni Cod. 1765, f. 24 „*Thomas scripsit*“. VESELOVSKÁ, Eva – KLUGSEDER, Robert: *Cod. 1765 OFFICIUM SANCTI STANISLAI*. Dostupné na internete: <<http://www.oeaw.ac.at/kmf/cvp/beschreibungen/01765.pdf>>

<sup>8</sup> Predstupeň českej notácie (prototyp métskej notácie so zvláštnymi ligatúrovými spojovacími čiarami typu *Svatovítskeho tropára*, Cim 4, Pražskej metropolitnej knižnice – dnes Archív Pražského hradu), česká notácia i ostrihomský notačný systém sa používali paralelne takmer 600 rokov, od 12. do 18. storočia. Reformná česká notácia bola zavedená v 60. rokoch 14. storočia podľa starších vzorových rukopisov. Predpokladáme, že mohutná expanzia tohto systému do celej Európy súvisela s mimoriadne známou a kvalitnou prácou českých skriptorských a iluminátorských dielní, pri ktorých predpokladáme aj samostatnú funkciu notátorov kódexov.



nár V. Ojedinele sa ale objavujú príklady, keď sa notačný systém (český) líši od používanej liturgie. Tzv. *Zalka kódex* dokumentuje napríklad liturgickú tradíciu z Transylvánie, z Váradu.<sup>9</sup>

Stredoveké rukopisy s českou notáciou z územia Slovenska tvoria dôležitý fenomén stredovekej hudobnej kultúry takmer dvoch storočí (1370 – 1520). Napriek faktu, že presné časové vymedzenie skúmaného materiálu nebolo možné (datovanie fragmentov sme realizovali s láskavou pomocou doc. Šedivého, za ktorú sme nesmierne vďační, pričom sme mohli stanoviť presnosť datovania na cca  $\pm 25$  rokov), rukopisy s českou notáciou boli zaradované najmä do 15. storočia. Medzi najstaršie fragmenty (druhá polovica 14. storočia) patrili zlomky zo Štátneho archívu v Banskej Bystrici, pobočka Kremnica a Banská Štiavnica. Najmladšími prameňmi boli fragmenty zo Štátneho archívu v Bratislave, pobočka Modra, zo Štátneho archívu v Bratislave, z Univerzitnej knižnice v Bratislave a z Archívu mesta Košice, pričom išlo o zlomky z pôvodne mimoriadne veľkých rukopisov.

## Notované liturgické rukopisy stredovekých Čiech

Stredoveké liturgické rukopisy s notáciou sa v Čechách a na Morave zachovali v rôznych knižničných, archívnych alebo muzeálnych inštitúciách v mimoriadne veľkom počte.<sup>10</sup> Prostredníctvom mnohých historických udalostí sa niektoré vzácne rukopisy českej proveniencie nachádzajú aj v zahraničných zbierkach (najmä Rakúsko, Poľsko, Švajčiarsko, Nemecko, Slovensko a i.). V celosvetovom meradle je hodnotenie stredovekej rukopisnej základne z územia Čiech a Moravy mimoriadne dôležité. Vďaka dobrému stavu rukopisov a mimoriadnej kvalite a kvantite skriptorskej činnosti stredovekých cirkevných inštitúcií a jednotlivých skriptorov, iluminátorov a notátorov Čiech a Moravy najmä v 14. – 16. storočí, má výskum stredovekých rukopisov nesmierny

<sup>9</sup> KOVÁCS, Andrea: *Corpus Antiphonarium Officii-Ecclesiarum Centralis Europae VII/A Transylvania-Várad (Temporale)*. Budapest : Zenetudományi Intézet MTA, 2010. KOVÁCS, Andrea: *Corpus Antiphonarium Officii-Ecclesiarum Centralis Europae VII/B Transylvania-Várad (Sanctorale)*. Budapest : Zenetudományi Intézet MTA, 2010.

<sup>10</sup> Medzi najstaršie notované liturgické knihy patria sakramentáre a evanjeliáre (notované boli napr. pašie pomocou bezlinajkových notácií alebo ekfonetických znakov, ktoré určovali intonáciu prednesu liturgického textu). Notované boli vždy antifonáre (ako samostatné liturgické kódexy sa mohli notovať špeciálne časti antifonárov – napr. vešperál, responzoriál, hymnár, nokturnál a pod.) a graduály (samostatne aj kyriál, sekvenciár). V základnej výbave cirkevných inštitúcií sa objavovali aj notované breviáre a notované misály (niektoré misály mohli obsahovať všetky omšové spevy len v podobe incipitov a notované boli len prefácie a Pater noster). Notované mohli byť aj žaltáre, plenáre, lekcionáre, benedikcionáre, pontifikály, rituály a procesionály. Inventár Kapitulskej knižnice v Prahe z roku 1387 uvádza nasledovné skupiny rukopisov: *libri officiorum matutinalium, libri gradualium, missalia, evangelia et epistolae, libri theologiae, libri omeliarum, libri evangeliarum, libri epistolarum, libri doctorum, libri cronicarum*. PODLAHA, Antonín: *Catalogus codicum manu scriptorum, quae in archivio capituli Metropolitani Pragensis asservatur*. Pragae : Sumptibus s. f. metropolitani capituli Pragensis, 1923.

význam pre dejiny výtvarného umenia, liturgie, cirkevnej hudby a hudobnej paleografie v celej zaalpskej oblasti.<sup>11</sup>

Odhliadnuc od počiatkov českého, moravského i slovenského písomníctva v čase Veľkej Moravy sa za základný impulz rozvoja písomnej kultúry v Čechách považuje založenie biskupstva v Prahe (okolo roku 973).<sup>12</sup> Na Pražskom hrade bol v 70. rokoch založený i ženský benediktínsky kláštor u sv. Jiří a vďaka aktivite sv. Vojtecha sa uskutočnil príchod benediktínov do Břevnova (roku 993). Okrem Prahy, hlavného cirkevného a politického centra krajiny, sa významnými centrami kultúrnej, vzdelanostnej, a teda aj skriptorskej činnosti stávali najmä benediktínske kláštory (Ostrov založený roku 999, Sázava roku 1032). V počiatkoch svojej činnosti boli české benediktínske kláštory pod silným nemeckým vplyvom (do 12. storočia pod vplyvom Niederalteichu, neskôr Hirsau).<sup>13</sup> V 11. a 12. storočí ovplyvňovala pražské biskupstvo najmä porýnska oblasť (Mohučské arcibiskupstvo /Mainz). Okrem skriptória pri pražskom biskupskom kostole bolo v Prahe činné aj skriptorium v ženskom benediktínskom kláštore u sv. Jiří. Koncom 13. a začiatkom 14. storočia dosiahlo skriptorium vysokú úroveň.<sup>14</sup> V 2. polovici 12. storočia fungovalo pravdepodobne aj skriptorium premonštrátskeho kláštora na Strahove (založený v roku 1139).<sup>15</sup> V ďalších desaťročiach sa dôležitými centrami vzdelanosti stali aj novozakladané cisterciánske kláštory, v ktorých sa domáca skriptorská činnosť dá predpokladať od 13. storočia – kláštor Plasy, založený v roku 1146 z materského kláštora Langheim s dcérskymi klášťormi Hradiště (1145/1146), Velehrad (1204),<sup>16</sup> Zlatá Koruna (1263), Sedlec – založený roku 1242 z materského kláštora

<sup>11</sup> Štúdia podáva len základný prehľad notačných systémov, ktoré sa v Čechách používali v období stredoveku. Charakteristiky notácií boli vytvorené na základe čiastkových analýz vybraných stredovekých iluminovaných rukopisov (Národní knihovna Praha, Národní muzeum Praha), ktoré boli publikované v databáze [www.manuscriptorium.cz](http://www.manuscriptorium.cz) a v katalógoch V. Plocka (1973) a P. Brodského (2000, 2004, 2008): PLOCEK, Václav: *Catalogus codicum notis musicis instructorum: qui in Bibliotheca publica rei publicae Bohemicae socialisticae in Bibliotheca universitatis Pragensis servantur*. Zv. I – II. Praha : Academia, 1973. BRODSKÝ, Pavel: *Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze*. Edícia *Studie o rukopisech. Monographia*; vol. 5. Praha : Koniash Latin Press, 2000. BRODSKÝ, Pavel: *Iluminované rukopisy českého původu v polských sbírkách*. Edícia *Studie o rukopisech. Monographia*; vol. 9. Praha : Archiv Akademie věd ČR; Euroslavica, 2004. BRODSKÝ, Pavel: *Katalog iluminovaných rukopisů Strahovské knihovny*. Edícia *Studie o rukopisech. Monographia*; vol. 13. Praha : Masarykův ústav; Archiv Akademie věd České republiky, 2008. Edícia *Studie o rukopisech. Monographia*; vol. 13.

<sup>12</sup> PÁTKOVÁ, Hana: *Česká středověká paleografie*. České Budějovice : Veduta, 2008, s. 91-95.

<sup>13</sup> HLEDÍKOVÁ, Zdeňka: Benediktíni v českých zemích ve středověku. In: *Břevnov v českých dějinách : sborník z konference pořádané ve dnech 14. a 15. září 1993 Filozofickou fakultou Univerzity Karlovy u příležitosti milénia břevnovského kláštera*. Ed. Marie Blahová, Ivan Hlaváček. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1997, s. 9-11.

<sup>14</sup> Na písání rukopisov sa mohli podieľať aj kanonici, ktorých zbor je v prameňoch doložený od druhej polovice 13. storočia. PÁTKOVÁ, Ref. 12, s. 101-102.

<sup>15</sup> PRAŽÁK, Jiří: K existenci strahovského skriptoria. In: *Documenta Pragensia* 10/1. Praha : Archiv hl. města Prahy, 1990, s. 51-58.

<sup>16</sup> Z Velehradu boli založené 2 cisterciánske kláštory – Vizovice v rokoch 1260/1261 a kláštor cisterciánok na Starém Brně v roku 1223 (Aula Sanctae Mariae), založený kráľovnou Eliškou Rejčkou. Z počiatkov existencie kláštora sa zachovalo 9 rukopisov, ktoré objednala a darovala kráľovná Eliška tomuto kláštoru (tzv. Rejčka skupina). Na rozdiel od zvyklostí iných českých kláštorov, kde sa používalo gotické chorálne písmo cisterciánske (prípadne od polovice 14. storočia české), všetky rukopisy tejto skupiny sú notované kvadratickou notáciou. O pôsobení cisterciánov

Waldsassen s dcérskymi kláštorami Zbraslav (1292), Skalice (1357) atď.<sup>17</sup> Od 13. storočia sa začína doba mohutného nárastu zachovaných rukopisov. Okrem dvoch hlavných cirkevných centier krajiny (Praha, Olomouc) a starších existujúcich rehoľných komunít (v 14. storočí bol významným centrom knižnej kultúry napríklad cisterciánsky kláštor Zbraslav, založený kráľom Václavom II. v roku 1292) sa v Čechách kultúrne prejavovali už aj dominikáni, kartuziáni (najmä kláštor na Smíchově) a augustiniáni (napríklad od Sv. Tomáše na Malé Straně). Dôležitým strediskom skriptorskej činnosti prvej polovice 14. storočia bola naďalej písárska dielňa pri kláštore sv. Jiří na Pražskom hrade, kde v tomto období vznikali rukopisy mimoriadnej písárskej kvality.<sup>18</sup> Do popredia sa ale postupne čoraz viac dostávali najatí pisári, v prameňoch označovaní ako „cathedralis“ a „cathedraticus“. Väčšina z 30 mien, ktoré sa zachovali v rukopisoch zo 14. storočia, pochádza z Prahy.<sup>19</sup> Najnáročnejšiu produkciu rukopisov (bohato iluminované kódexy Václava IV.) zaznamenávame na prelome 14./15. storočia. Po dobe útlmu, v 20. rokoch 15. storočia (husitské vojny) sa situácia v produkcii rukopisov v Čechách opäť stabilizovala. Dôležitými výrobcami kníh sa čoraz viac stávali remeselní pisári (množstvo zdecimovaných kláštorov po husitských vojnách oslabilo produkciu kníh z kláštorných dielní).<sup>20</sup>

Všeobecne sa dá predpokladať, že stredoveké liturgické kódexy Čiech a Moravy pochádzali z dvoch vrstiev.<sup>21</sup> Väčšina najstaršej skupiny rukopisov z 11. a 12. storočia (prípadne aj z neskoršieho obdobia) bola do Čiech importovaná. V prípade novozałożených benediktínskych kláštorov alebo mladších kláštorných komunít (cisterciáni, premonštráti, františkáni, dominikáni, kartuziáni, augustiniáni a i.) sa objavili a používali notované liturgické rukopisy, ktoré so sebou z materských kláštorov prinášali príslušníci novovznikajúcich cirkevných inštitúcií ako základnú výbavu.<sup>22</sup> Druhú skupinu tvorili rukopisy, ktoré vznikli priamo v českých skriptóriách, v prostredí kráľovského

v Čechách pozri bližšie: CHARVÁTOVÁ, Kateřina: *Dějiny cisterckého řádu v Čechách 1142-1420, zv. 1: Fundace 12. století*. Praha : Karolinum, 1998. CHARVÁTOVÁ, Kateřina: *Dějiny cisterckého řádu v Čechách 1142-1420, zv. 2: Kláštery založené ve 13. a 14. století*. Praha : Karolinum, 2002. CHARVÁTOVÁ, Kateřina: *Dějiny cisterckého řádu v Čechách 1142-1420, zv. 3: Kláštery na hranicích a za hranicemi Čech*. Praha : Karolinum, 2009.

<sup>17</sup> O cisterciánskej knižnej kultúre v Čechách bližšie: HLAVÁČEK, Ivan: Zisterziensische Bibliotheken Böhmens in der vorhussitischen Zeit (Mitte des 12. Jahr. – 1420). In: *Mediaevalia Augiensia*. Ed. Jürgen Petersohn. Stuttgart : Vorträge und Forschungen, 2001.

<sup>18</sup> PLOCEK, Václav: *Svatojiřské skriptorium*. In: *Documenta Pragensia* 10/1. Praha : Archiv hl. města Prahy, 1990, s. 23-29. HLEDÍKOVÁ, Zdeňka: *Poznámka k svatojiřskému skriptoriu kolem roku 1300*. In: *Documenta Pragensia* 10/1. Praha : Archiv hl. města Prahy, 1990, s. 31-49.

<sup>19</sup> HLAVÁČEK, Ivan: O výrobě a distribuci knih v Praze do rozšíření knihtisku. In: *Documenta Pragensia* 10. Praha : Archiv hl. města Prahy, 1990, s. 5-22.

<sup>20</sup> Výnimku tvorili napr. augustiniáni kanonici v Třeboni. Skriptorská činnost je v tomto období doložená i vo františkánskom kláštore v Běchyni. PÁTKOVÁ, Ref. 12, s. 131.

<sup>21</sup> Za tretiu vrstvu by sa mohla pokladať aj možnosť, že sa rukopisy nakupovali v cudzine. Išlo však prevažne o právnické spisy. Knihy mohli z cudziny so sebou priniesť aj študenti zahraničných univerzít (najmä z Bologne).

<sup>22</sup> Napr. do cisterciánskeho kláštora u Vyššího Brodu priniesli členovia komunity knihy z domovského kláštora vo Wilheringu. FRIEDL, Antonín: *Iluminované rukopisy vyšebrodské*. České Budějovice : Krajská knihovna, 1967, s. 5. PÁTKOVÁ, Ref. 12, s. 103

dvora (dvorské skriptórium), biskupstva,<sup>23</sup> konkrétneho kláštora, kapituly alebo fary.<sup>24</sup> Cirkevné skriptória pracovali predovšetkým pre vlastnú potrebu (odpisy liturgických a teologických rukopisov, ale aj diplomatická produkcia a pod.), prípadne na konkrétne objednávky (pre novozakladané kostoly, po prírodných či vojenských katastrofách, požiaroch a pod.). Vo vrcholnom stredoveku existovali v Čechách mnohé profesionálne skriptorské dielne (dvorská, kláštorne, kapitulné, prípadne samostatní jednotlivci – majster a jeho učni), ktoré produkovali obrovské počty rukopisov na objednávku. Mnohé kódexy boli vytvorené na objednávku svetského ochrancu (donátora, ktorým mohol byť priamo panovník alebo predstaviteľ kniežacieho či šľachtického rodu) alebo cirkevného predstaviteľa (napríklad predstavený kláštora), ktorý kláštor, kostol, faru, kaplnku, oltár založil alebo donoval.

## Notačné systémy stredovekých Čiech

Najstarším notačným systémom strednej Európy v stredoveku bola nemecká bezlinjková (adiastematická alebo neskôr diastematická) neumová notácia. Táto notácia sa objavuje ako najstaršie notové písmo liturgických rukopisov v Nemecku, Rakúsku, Čechách, Poľsku, Slovensku, Maďarsku, Slovinsku, Chorvátsku, Rumunsku atď. V časovom období od konca 10. do začiatku 13. storočia bola nemecká bezlinjková neuma jediným notačným systémom iluminovaných rukopisov z územia Čiech.

Počas 12. – 13. storočia sa okrem prvých diastematických notačných znakov objavujú aj notácie, ktorých systém je umiestnený na linjkovú osnovu. Medzi hlavné reformné notácie, ktoré mimoriadne ovplyvnili vývoj notačnej praxe v strednej Európe, patrila notácia métska, kvadratická a cisterciánska. Kvadratická notácia bola v celej Európe predpísaná pre niekoľko kláštorných komunit, ktoré dané formy neumových štruktúr striktne dodržiavali (františkáni, dominikáni, kartuziáni, niekedy cisterciáni).<sup>25</sup> Aj diecézne, kapitulske a súkromné skriptória podliehali predpísaným notátorským zvyklostiam. Notové písmo mohlo byť pre určitú cirkevnú komunitu zavedené formou nariadenia – reformou (arcibiskup a pod.), prípadne sa dlhodobo používalo v konkrétnom regióne alebo na určitom území. V Čechách sa od konca 12. storočia používalo 5 rôznych notačných škôl. Najpoužíwanejšou notáciou bola notácia česká (13. – 15. storočie). Nasledovala notácia kvadratická a cisterciánska (najmä v 13. – 14. storočí, neskôr cisterciáni preberali kvadratický systém alebo českú notáciu). V niektorých prípadoch sa objavuje notácia métsko-gotická (najpoužívanejší stredoveký notačný systém na Slovensku), prípadne nemecká gotická chorálna notácia.

V Čechách sa domáce notové písmo vykryštalizovalo v prostredí kapitulského skriptória v priebehu 13. storočia. Mohutná expanzia tohto notačného systému sa

<sup>23</sup> Významným centrom písomnej kultúry na Morave sa stáva Olomouc (biskupstvo založené okolo roku 1063).

<sup>24</sup> Najstarším rukopisom, ktorý jednoznačne vznikol v súvislosti s Čechami, je tzv. *Wolfenbüttelský rukopis Gumpoldovej legendy o sv. Václavovi* (začiatok 11. stor.), ktorý vznikol na objednávku kňaznej Emmy, vdovy po Boleslavovi II. PÁTKOVÁ, Ref. 12, s. 98.

<sup>25</sup> Niektoré komunity používali diecéznu notáciu, napr. uhorskí paulíni sa počas celého stredoveku striktne pridržiavali ostrihomského notačného systému.

však realizovala najskôr reformou. Predpokladáme, že prísne zavedenie českej notácie v diecéznom prestredí Českého kráľovstva sa ako prejav mocenskej pozície kráľa a jeho cirkvi uskutočnilo za Arnošta z Pardubic v 60. rokoch 14. storočia. Samotné znaky českej rombickej notácie nadobudli svoju stabilizovanú a zjednodušenú podobu v priebehu 13. storočia, keď postupným vývojom prebehol výber a selekcia znakov. V 13. storočí sa vo viacerých rukopisoch používaných v Prahe (napríklad *Svatovítsky tropár Cim 4* z roku 1235 a *Tobiášova agenda P 3* z roku 1294 z Metropolitnej knižnice Katedrály sv. Víta) objavuje nové kontaktné chorálne písmo. Tvorili ho neumové znaky preberané z nemeckého bezlinajkového systému, métskej notácie a pod vplyvom notátorskej tradície rukopisov z kláštora sv. Jiří. Mimoriadne výrazný vplyv francúzskych neumových škôl na linajkovej osnove typu *Graduálu z Bellelay* je zreteľný najmä v systéme používania základných jednotónových, dvojtónových a trojtónových neum.<sup>26</sup> Vďaka reformným snahám dekana Víta (1241 – 1271) a arcibiskupa Arnošta z Pardubic sa od polovice 14. storočia stalo toto regionálne špecifické písmo (Praha) notopisom mnohých rukopisov z celého územia Čiech. Niektoré liturgické, často

**Prehľad rozmerov<sup>27</sup> najvýznamnejších rukopisov s reformnou českou notáciou 60. rokov 14. storočia a staršou notáciou (pravdepodobne vzorovou) *Svatovítskeho tropára Cim 4***

|                   | rozмеры   | zrkadlo strán | výška notovej osnovy | medzera | punktum        |
|-------------------|-----------|---------------|----------------------|---------|----------------|
| Cim 4             | 268 x 171 | 205 x 125     | 10-11                | 3-3,5   | 1 x 1          |
| P 6/1             | 445 x 310 | 360 x 230     | 24                   | 7       | 10 x 8-9       |
| P 6/2             | 490 x 345 | 352 x 230     | 24                   | 7-8     | 9 x 9          |
| P 6/3             | 468 x 325 | 360 x 235     | 24                   | 7-8     | 9 x 9, 10 x 9  |
| P 7 <sup>28</sup> | 520 x 362 | 359 x 228     | 22, 24               | 7, 8    | 9 x 6, 12 x 10 |
| P 8               | 522 x 368 | 360 x 238     | 24                   | 8       | 10 x 10        |
| P 9               | 530 x 370 | 350 x 235     | 24                   | 8       | 9 x 9, 10 x 9  |

**Prehľad rozmerov rukopisov s českou notáciou z územia Slovenska:**

|           | rozмеры | zrkadlo strán                          | výška notovej osnovy        | medzera | punktum |
|-----------|---------|----------------------------------------|-----------------------------|---------|---------|
| Clmae 128 | 333x235 | 220 x 153                              | 18-19                       | 5       | 4x4     |
| Clmae 216 | 333x235 | 210 x 148                              | 11                          | 3-4     | 3x2     |
| Clmae 243 | 296x206 | Ruka A: 230 x 141<br>Ruka B: 220 x 159 | Ruka A: 15-16<br>Ruka B: 12 | 4-5     | 4x3     |
| SNA 17    | 385x270 | 290 x 180                              | 23-24                       | 6       | 5x5 6x6 |

<sup>26</sup> *Graduál z Bellelay*, napr. <http://bellelay.enc.sorbonne.fr/feuille/11.jpg>. Bibliothèque cantonale jurassienne à Porrentruy (Švajčiarsko) ms. 18. HUGLO, Michel: Les livres de chant liturgique. In: *Typologie des sources du Moyen âge occidental*, fasc. 52. Brepols : Turnhout, 1988.

<sup>27</sup> Rozmery rukopisov sú udané v milimetroch (mm), výška x šírka.

<sup>28</sup> Rukopis má 2 notátorské ruky: A) 1-20v, B) 21r-310v.



iluminované kódexy sa dostali aj mimo územia stredovekých Čiech (napríklad formou daru, objednávky, vojnovej koristi, pri sťahovaní alebo záchrane vzácných rukopisov počas husitských vojen začiatkom 15. storočia). Vďaka mimoriadnej kvalite českej iluminátorskej školy sa mnohé rukopisy 14. a 15. storočia s českou notáciou objavujú v mnohých zahraničných cirkevných centrách.

## Česká notácia

V českej muzikologickej literatúre sa termín česká notácia nevyskytuje. Tento notačný typ sa zvykne pomenovávať ako rombická notácia<sup>29</sup> alebo česká *nota choralis* – *rhombi-*

<sup>29</sup> Paleografickej špecifikácii notačných systémov českých prameňov sa vo svojich prácach venovali najmä Josef Hutter a František Mužík. HUTTER Josef: *Česká notace I. Neum.* Praha : Hudební závod A. Neubert, 1926. HUTTER Josef: *Česká notace II. Nota choralis.* Praha : Filosofická fakulta University Karlovy v komisi F. Řivnáče, 1930. MUŽÍK, František: *Úvod do kritiky hudebního zápisu.* In: *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica* 3. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1962. Jaromír Černý označuje v *Hudbe v českých dějinách* z roku 1983 českú notáciu ako špecifickú vetvu chorálnej notácie, v ktorej vládne tzv. *nota rhombica* (kosoštvorcová nota). Kolektív *Hudba v českých dějinách : od středověku do nové doby.* Ed. Jaromír Černý. Praha : Horizont, 1983, s. 48. Doplnené vydanie: *Hudba v českých dějinách : od středověku do nové doby.* Ed. Jaromír Černý. Praha : Supraphon, 1989. Prvou najkomplexnejšou prácou českej muzikológie k stredovekej hudobnej kultúre a jednohlasnému gregoriánskemu chorálu Čiech a Moravy bola práca Zdeňka Nejedlyho: NEJEDLÝ, Zdeněk: *Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách.* Praha : Královská česká společnost nauk – Knihtiskárna E. Gregr a syn, 1904. NEJEDLÝ, Zdeněk: *Dějiny husitského zpěvu za válek husitských.* Praha : Královská česká společnost nauk, 1913. Ďalšie práce českej muzikológie sa orientovali najmä na súpisové práce a výskum liturgie. Katalógy notovaných prameňov publikovali Václav Plocek a Jaromír Černý: ČERNÝ, Jaromír: *Soupis hudebních rukopisů Muzea v Hradci Králové.* In: *Miscellanea musicologica* XIX. Praha : Univerzita Karlova, 1966. PLOCEK, Ref. 11. Posledné desaťročia sa česká muzikológia špecializuje na výskum liturgie a liturgických špecifik českých prameňov, napr. EBEN, David: Die Bedeutung des Arnestus von Pardubitz in der Entwicklung des Pragaer Offiziums. In: *Cantus Planus* IV. Budapest : ZTI, 1992, s. 571-578. EBEN, David: Zur Frage von mehreren Melodien bei Offiziums – Antiphonen. In: *Cantus Planus – Eger* 1993. Budapest : ZTI, 1995, s. 529-538. EBEN, David: Die Benedictus – Antiphonen von Quatember – Mittwoch und Quatember – Freitag im Prahaer Ritus. In: *Miscellanea musicologica* XXXVII. Praha : Univerzita Karlova, 2003, s. 63-68. KOZINA, Jiří – KOZINOVÁ, Markéta: Svatováclavské mešní officium u tepelských premonstrátů v pozdním středověku. In: *Hudební věda*, roč. 35, 1998, č. 1, s. 46-67. KOZINA, Jiří: Provenience misálu Václava z Radče. In: *Studie o rukopisech* XXXIII. Praha : Masarykův ústav a Archiv AV ČR, 2000, s. 19-28. KOZINOVÁ, Markéta: Mešní officium ke sv. Prokopovi v českých středověkých rukopisech. In: *Hudební věda*, 37, 2000, č. 1 – 2, s. 87-101. KOZINOVÁ, Markéta: K původu a dataci rukopisu Národní knihovny XIII A 5a. In: *Studie o rukopisech* XXXIII. Praha : Masarykův ústav a Archiv AV ČR, 2000, s. 85-93. NOVOTNÁ, Jana: Torzo českého vícehlasého graduálu. In: *Hudební věda*, roč. 27, 1990, s. 201-216. NOVOTNÁ, Jana: K tonalitním vztahům offertoria Ave Maria. In: *Hudební věda*, roč. 29, 1992, s. 22-30. NOVOTNÁ, Jana: Die Offertorienverse mit Tropen im Repertoire des Pragaer Metropolitankapitels. In: *Cantus Planus* IV. Budapest : ZTI, 1992, s. 455-462. VLHOVÁ, Hana: Das Repertoire der Sequenzen in Böhmen bis 1400. In: *Cantus Planus* IV. Budapest : ZTI, 1992, s. 463-468. VLHOVÁ, Hana: Die Ordinarium-Tropen im Troparium des Pragaer Dekans Vít. In: *Cantus Planus – Eger* 1993. Budapest : ZTI, 1995, s. 763-780. VLHOVÁ, Hana: Das Sequentiar des Arnestus von Pardubice: das Repertoire und sein Verhältnis zum „Pragaer Ritus“. In: *Miscellanea musicologica* XXXVII. Praha : Univerzita Karlova, 2003, s. 69-88. VOZKOVÁ, Jana: Die Offertorien im Graduale von Arnestus von Pardubice.

ka.<sup>30</sup> Richard Rybarič preberá českú terminológiu s pomenovaním rombická notácia.<sup>31</sup> Západoeurópska paleografia (Solange Corbin) radí českú notáciu medzi notácie jednej skupiny (východoeurópske krajiny – bývalé Československo,<sup>32</sup> Poľsko, Maďarsko), pričom ich vývoj z pôvodného métskeho systému označuje za rovnaký ako v nemeckých krajinách.<sup>33</sup> Bruno Stäblein označuje českú notáciu v dvoch verziách, buď ako „východnú“ notáciu (variant métskej notácie na slovanskom a maďarskom teritóriu)<sup>34</sup> alebo ako českú notáciu.<sup>35</sup> Janka Szendrei používa termín pražská notácia, podľa hlavného cirkevného centra krajiny (Prahy).<sup>36</sup>

Česká notácia je vo svojej základnej znakovkej sústave vybudovaná na základoch métskeho (lotrinského) notačného systému.<sup>37</sup> Najmä v počiatkoch kryštalizácie svojej znakovkej sústavy obsahovala aj niektoré nemecké ozdobné neумы. Vytvorila si však svoj vlastný, osobitý systém so stabilizovanými, významovo presne stanovenými neumovými formami. Elementárnym znakom systému sa postupne stával rombus<sup>38</sup> – punktum –, ktorý bol jedinou používanou jednoduchou neumou. Samostatná virga sa vo vrcholnom období českej notácie 14. – 15. storočia už neobjavuje. Pes je vytvorený z dvoch doprava naklonených, vertikálne umiestnených punktov, pričom

---

In: *Miscellanea musicologica* XXXVII. Praha : Univerzita Karlova, 2003, s. 89-104. Dva súpisy pražskej oficiovej liturgie (temporál, sanktorál a commune sanctorum) vydala v rámci série CAO-ECE Zsuzsa Czagány. CZAGÁNY, Zsuzsa: Ein böhmisches Antiphonar aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. In: *Studie o rukopisech* XXXII. Praha : Masarykův ústav a Archiv AV ČR, 1997 – 1998, s. 47-54. CZAGÁNY, Zsuzsa: Das Breviarium notatum CO 3 der ehemaligen Olmützer Bibliothek. In: *Cantus Planus – Sopron 1995*. Budapest : ZTI, 1998, s. 179-194. CZAGÁNY, Zsuzsa: Bemerkungen zum Pragaer Offizium. In: *Miscellanea musicologica* XXXVII. Praha : Univerzita Karlova, 2003, s. 105-110. Najnovšie sa rukopismi Kláštoru sv. Jiří z paleografickej stránky zaoberala Veronika Mráčková. MRÁČKOVÁ, Veronika: Chorální notace rukopisů kláštera sv. Jiří v Praze. In: *Hudební věda*, roč. 47, 2010, č. 2–3, s. 131-146.

<sup>30</sup> MUŽÍK, Ref. 29. František Mužík rozdeľuje českú notáciu obdobia 14. – 16. storočia na tri skupiny – chorálnu, modálnu a menzurálnu. V tejto štúdii sa budeme venovať len notácii chorálnej, t. j. notácii, ktorá zapisuje jednohlas (gregoriánsky chorál).

<sup>31</sup> RYBARIČ, Richard: *Vývoj európskeho notopisu*. Bratislava : Opus, 1982, s. 28.

<sup>32</sup> CORBIN, Solange: Die Neumen. In: *Palaeographie der Musik*, Bd I. Fasc. 3. Köln : Arno Volk Verlag, 1977, kapitola 3.70-3.73. Corbin nehovorí vyslovene o Československu (nem. Tschechoslowakei) ale o historickom názve Čechy (nem. Böhmen), pričom v samostatnom odstavci spomína pražské pramene z práce J. Huttera. Paleografická klasifikácia a hodnotenie európskych notačných systémov podľa S. Corbin patrí dodnes k najuznávanejším terminologickým kategóriám hudobnej paleografie. Porovnaj: CORBIN, Solange: Neumatic notations. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 13, London etc. : Oxford University Press, 1980, s. 128-154.

<sup>33</sup> CORBIN, Ref. 32, kapitola 3.70, 3.71.

<sup>34</sup> STÄBLEIN, Bruno: *Schriftbild der einstimmigen Musik. Musikgeschichte in Bildern*, Bd. III/ 4. Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1975, s. 68.

<sup>35</sup> Tamže, s. 206-207.

<sup>36</sup> SZENDREI, Janka: Choralnotationen in Mitteleuropa. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30. Budapest : MTA Akadémiai Kiadó, 1988, s. 437-446.

<sup>37</sup> Základný znakový systém českej notácie začiatku 14. storočia považuje Solange Corbin za porovnateľný s métskou (lotrinskou) notáciou okolia miest Nancy a Méty (Metz), čo podľa nej súvisí s medzinárodným postavením a zahraničnopolitickou orientáciou Čiech začiatkom 14. storočia (vláda Luxemburskej dynastie).

<sup>38</sup> Richard Rybarič ho nazýva romboid. RYBARIČ, Ref. 31.

stredné rameno sa chápe iba ako spojnica dvoch punktov bez tónového významu. Clivis je métsky, pravouhlý. Výberom a formami liquescentných neum sa česká notácia nelíši od praxe susedných krajín. Úplne absentuje pressus major, ktorý sa nepoužíva v dôsledku vypustenia virgy jacens.<sup>39</sup> Často sa však objavuje bistropha. Oproti zahraničným zvyklostiam sa v českom notačnom systéme uprednostňuje používanie troch základných kľúčov F, C a G, posuvky b a odrážky. Frekventované je používanie kľúča G najmä v spojení s kľúčom C, čo dosvedčuje durovosť českej stredovekej melodiky.<sup>40</sup>

Celkovo má česká notácia jasne doprava smerujúci štýl neumového písma. Je doložená prameňmi z 13. – 18. storočia. Monumentalizácia jednotlivých tvarov neum prebehla v druhej polovici 14. storočia (rukopisy Arnošta z Pardubic: punktum: 10 x 8, výška notovej osnovy: 24, medzera: 7 – 8 mm). Obrovské rozmery dosahovali neskorostredoveké rukopisy zo začiatku 16. storočia (punktum: 15 x 15 mm, výška notovej osnovy: 45 – 47 mm, medzera notovej osnovy: cca 15 mm).<sup>41</sup> Český notačný systém bol notáciou diecézneho okruhu (farské kostoly, kapituly, katedrálne kostoly a školy). Spomedzi kláštorňých komunít tvorili výnimku dva kláštory benediktínov v Brne,<sup>42</sup> ktoré vo svojej skriptorskej dielni používali českú notáciu namiesto kvadratickej, ako bolo zvykom, pravidlom, či dokonca predpisom v monastickom prostredí. Zásluhou štylizácie pre reprezentačné prepychové rukopisy dostala česká notácia v priebehu 14. storočia individuálny charakter. Od iných typov notácií ju podľa Janky Szendrei odlišuje nie tak často spomínaná rombová forma nôt, ale opustenie hrubých gotických ligatúr a používanie tenkých spojovacích čiar medzi rombusmi.<sup>43</sup> Za rozhodujúce rozdiely medzi ostrihomskou a pražskou notáciou považuje Szendrei výstavbu climacu a scandicu a smer písma notácie. Na prelome 14./15. storočia dochádza k stretu českej a kvadratickej notácie, pričom vznikla zmiešaná medzisústava týchto dvoch notačných systémov. Pod vplyvom kvadratickej notácie sa v niektorých rukopisoch modifikuje hlavne scandicus a torculus. Niektoré dominantné neумы českej notácie sa dostali ako kontaktné neумы i do systému métsko-gotickej notácie niektorých skriptorských dielní z územia Slovenska (fragmenty zo Štátneho archívu v Banskej Bystrici, pobočka Banská Štiavnica).<sup>44</sup> Často sa objavuje najmä český pes, ktorý sa používa v prípade sekundových krokov dvoch stúpajúcich tónov (ojedinele sa vyskytuje i pri tercii).

Medzi najvýznamnejšie pamiatky s českým notačným systémom patrí *Svatovítsky tropář* z roku 1235 (Kapitulská knižnica Cim 4, stará sign. X1), kde sa objavuje už vykryštalizovaná, diastematicky organizovaná notácia na štvorlinajkovej notovej osnove.

<sup>39</sup> *Slovník české hudební kultury, Notace*, Praha : Supraphon, 1998, s. 1035.

<sup>40</sup> Tamže s. 622.

<sup>41</sup> Napr. *Antifonár Matrikel 1087, Sv. Jur 1672/1687*, MNSZ-2 zo Štátneho archívu v Bratislave. VESELOVSKÁ, Eva: *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava II*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2006, s. 56, č. 76.

<sup>42</sup> *Graduale OSB 1313*, Univerzitná knižnica v Brne R 19. SZENDREI, Ref. 36, s. 441.

<sup>43</sup> SZENDREI, Ref. 36, s. 437-446.

<sup>44</sup> VESELOVSKÁ, Eva: *Stredoveké liturgické kódexy s notáciou v slovenských archívnych fondoch, Stredoveké notačné systémy z územia Slovenska*. [Dizertačná práca] Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2004, č. 43-45: antifonár No. Inv. 629, antifonár No. Inv. 630, antifonár No. Inv. 631. VESELOVSKÁ, Eva: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Schemnitzensis. Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia. Tomus II*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, č. 43, 44, 45.



Používal sa v období reformného úsilia pražského dekana Víta (1241 – 1271), ktorý sa snažil o zavedenie jednotného liturgického spevu v hlavnom pražskom katedrálnom chráme.<sup>45</sup> Počas činnosti dekana Víta boli pre pražskú katedrálu vytvorené nové knihy liturgického spevu („*libri musici*“),<sup>46</sup> ktoré sa stali vzorovými prameňmi a odpisovali sa aj pre iné kostoly.<sup>47</sup> V pražskom biskupskom kostole vtedy išlo o prvú známu vlnu vyradovania starých rukopisov z používania. Medzi nepoužívané rukopisy boli s najväčšou pravdepodobnosťou zaradené liturgické kódexy s nemeckou bezlinajkovou notáciou (benediktínska tradícia). Nahradili ich rukopisy s novou, progresívou notáciou, v ktorej sa uplatňoval diastematický princíp spolu s použitím linajkovej osnovy a uprednostnením métskych prvkov.<sup>48</sup>

Na reformné snahy dekana Víta nadväzovali aj ďalšie osobnosti cirkevného života Čiech konca 13. a celého 14. storočia – pražský biskup Tobiaš z Běchyně (1279 – 1296), pražský arcibiskup Arnošt z Pardubic (1343 – 1364), jeho nasledovníci Ján Očko z Vlašimi (1364 – 1380) a Jan z Jenštejna (1380 – 1396). Z čias Tobiaša z Běchyně sa zachovali dve cirkevné knihy. *Evanjeliár* (Kapitulská knižnica A 61) z roku 1263 obsahuje spievané evanjeliá na nedele a cirkevné sviatky s príslušnými responzóriami. Z roku 1294 pochádza *rituál* (*Tobiašova agenda*), ktorý obsahuje repertoár sekvencií.<sup>49</sup> Mohutný rozvoj skriptorskej činnosti kvôli všeobecnej podpore liturgického spevu je v Čechách zaznamenaný najmä v polovici 14. storočia, kedy bolo pražské biskupstvo povýšené na arcibiskupstvo (v roku 1344). Z roku 1363 – 1364 pochádza súbor liturgických kníh z chrámu svätého Víta, ktoré dal vyhotoviť arcibiskup Arnošt z Pardubic.<sup>50</sup>

Z obdobia stredoveku sa v Čechách, na Morave, prípadne v zahraničných inštitúciách zachovalo neporovnateľne viac stredovekých liturgických kódexov ako na Slovensku. Zatiaľ čo na Slovensku sa dnes nachádza iba 15 úplne zachovaných stredovekých rukopisov s notáciou z 12. – 16. storočia rôznej proveniencie, v českých archívnych a knižných inštitúciách je dnes dokumentovaných niekoľko desiatok notovaných litur-

<sup>45</sup> Na Morave dal vytvoriť nové liturgické knihy olomoucký dekan Balduin (1190 – 1201). KON-RÁD, Karel: *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*. Díl první. Praha : J. Zeman a spol., 1881, s. 21–45.

<sup>46</sup> „Sunt autem hi libri, qui conscripti sunt Viti decani pretio et expensis: missalia, gradualia, antiphonaria musica, psalteria, ymnaria, collectaria, baptisteria, breviaria et alii plures sermonum libri, per quos illuminavit et decoravit Pragaensem ecclesiam in officio divino“. Tamže, s. 22.

<sup>47</sup> „Multae etiam et aliae ecclesiae conventuales et parochiales emendatae sunt in officio divino per transcriptionem librorum Pragaensium“. Tamže s. 22.

<sup>48</sup> V strednej Európe sa postupne vykryštalizovali dva základné notačné systémy chorálovej notácie, ktoré používali linajkovú osnovu – kvadratická notácia (monastické prostredie, tzv. *nota romana* alebo *nota quadrata*) a gotická notácia so špecifickými nadregionálnymi (métsko-gotická notácia, nemecká gotická notácia) a regionálnymi notačnými školami (česká notácia, ostrihomská notácia).

<sup>49</sup> Tzv. *Tobiašova agenda*, Knižnica Metropolitnej kapituly v Prahe P 3.

<sup>50</sup> „Anno domini 1363 dominus Arnestus Pragaensis ecclesiae primus archiepiscopus fecit scribere hunc librum, ut domini canonici eo utantur in ecclesia praedicta. Obiit autem predictus dominus anno domini 1364, ultima die mensis Junii. Cuius anima requiescat in sancta pace. Amen.“ NEJEDLÝ, Ref. 29, *Dějiny předhusitského zpěvu*, s. 55.

gických kníh z časového obdobia od konca 11. až do 16. storočia z diecézneho i monastického prostredia.<sup>51</sup>

Česká notácia bola najmä koncom stredoveku (15. storočie) mimoriadne expanzívna. Známe české notátorské dielne (hlavne v Prahe) dostávali objednávky aj zo vzdialenejších miest strednej a východnej Európy. V českom prostredí boli v niekoľkých prípadoch vyhotovené dokonca chorálne knihy pre stredoveké Uhorsko.<sup>52</sup> Z českých skriptorských dielní, prípadne od českých notátorov pochádzajú určite aj zlomky zo Štátnych archívov v Modre,<sup>53</sup> Bratislave,<sup>54</sup> Trenčíne, z Univerzitnej knižnice v Bratislave,<sup>55</sup> Ústrednej knižnice SAV,<sup>56</sup> Slovenskej národnej knižnice, ŠA v Banskej Bystrici, pobočka Kremnica, ŠA v Levoči, pobočka Poprad,<sup>57</sup> Archívu mesta Košice, ŠA v Levoči, pobočka Levoča a ŠA v Prešove, pobočka Bardejov.

## Stredoveké notované pramene s českým notačným systémom z územia Slovenska – pramene

Česká notácia je tretím najčastejšie sa vyskytujúcim stredovekým notačným systémom zo slovenského územia. Dokazuje čulé kontakty severného Uhorska (dnešného Slovenska) a českých krajín v období vrcholného stredoveku, podmienené historickými udalosťami a kultúrno-vzdelanostnými vzťahmi oboch oblastí v tomto období. V zachovaných notovaných prameňoch z druhej polovice 14. až začiatku 16. storočia sa z diastematických notácií na linajkovej osnove okrem métsko-gotickej, kvadratickej, ostrihomskej a málo zastúpenej gotickej chorálnej notácie objavuje mimoriadne

<sup>51</sup> Do práce sú zaradené len pramene, ktoré dokumentujú jednoglasný gregoriánsky chorál.

<sup>52</sup> Szendrei uvádza ako príklady *Zalka antifonár* z Györu (Knižnica bohosloveckého seminára, bez signatúry), pričom ide o bohato iluminovaný kódex Varadínskej katedrály (okolo roku 1490), ktorý objednal biskup Ján Filipecz. SZENDREI, Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Budapest : MTA Akadémiai Kiadó, 1981, s. 40-41.

<sup>53</sup> VESELOVSKÁ, Eva: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius. Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia. Tomus I*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy, 2008, č. 7, č. 10, č. 26, č. 27, č. 28, č. 29, č. 33, č. 34, č. 54, č. 55, č. 61, č. 62, č. 63. Z inej liturgickej knihy, ale pravdepodobne rovnakého pôvodu, pochádza *Graduál* č. 60. Za pomoc pri identifikácii graduálu ďakujem Dr. Z. Czagány.

<sup>54</sup> VESELOVSKÁ, Ref. 41, antifonár (Matrika 1087-č.76), antifonár (Ms 232, Rkp.185-88), breviár (Frag.9-97), breviár (V. teol. 3691-109), misál (Anabapt. č. 9-114), graduál (ÚK SAV-M 2910-115), antifonár (BB 122-118), antifonár (Lyc E 46-128), antifonár (R 15301-129), antifonár (Lyc F I 210-131), antifonár (Lyc B III 414 c-132).

<sup>55</sup> Tamže, antifonár (Ms 232, Rkp.185), č. 88.

<sup>56</sup> Tamže, graduál (M 2910), č. 115.

<sup>57</sup> VESELOVSKÁ, Eva: *Stredoveké notované fragmenty zo ŠA v Levoči – pobočka Poprad*. In: *Musica Scepūsii Veteris – Stará hudba na Spiši*. Ed. Janka Petőczová. Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk; Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2008, s. 45-70. Antifonár (Spišská Sobota – Marec/k Buch, 18/kniha zmlúv 1660 – 1700, Magistrát mesta Spišská Sobota). Podobný typ notácie a výzdobný systém má napr. *Kódex z Debrecenu* (Debrecen, Tiszántúli Református Egyházkerület Nagykönyvtára R 508a, f. 1. DOBSZAY, László: *A gregorián ének kézikönyve*. Budapest : Editio Musica – Zeneműkiadó, 1993, s. 161.

často práve notácia česká.<sup>58</sup> Najmä na západnom Slovensku (Bratislava, Modra, Trenčín) sa zachovala v rôznych archívnych, muzeálnych a knižničných inštitúciách.

České notačné písmo reprezentatívnych kódexov sa v priebehu 14. a 15. storočia rýchlo objavilo v susedných krajinách (dnešné Poľsko, Slovensko a Maďarsko). Vplyv českej notačnej školy sa odzrkadlil najmä v bratislavských rukopisoch začiatku 15. storočia. Je otázne, či v českých notátorských dielňach vznikli na objednávku notované časti bratislavských kódexov z bývalej Kapitulskej knižnice v Bratislave, ktoré sa dnes nachádzajú v Budapešti – *Bratislavský misál „D“* (prefácie)<sup>59</sup> a *Žaltár kanonika Blázia* pred rokom 1419.<sup>60</sup> Prípisky s českou notáciou zo 16. storočia sa nachádzajú aj v *Bratislavskom antifonári I* (214r)<sup>61</sup> a v *Bratislavskom misáli „H“*.<sup>62</sup> Podľa Janky Szendrei v Uhorsku neexistovala skriptorská dielňa, v ktorej by boli notované kódexy s českým notačným systémom. Ďalšie výskumy však nemusia potvrdiť tento názor. Celoplošne sa totiž v slovenských archívnych inštitúciách objavuje čoraz väčšie množstvo fragmentárne zachovaných materiálov s českou notáciou. Počet prameňov s českou notáciou dokonca vysoko prevyšuje množstvo zachovaných stredovekých zlomkov s ostrihomským notačným systémom, ktorý by sa podľa liturgických súvislostí mal na našom území objavovať v zachovaných rukopisoch oveľa častejšie.<sup>63</sup> Nastoluje sa tu preto niekoľko otázok. Prvou z nich je otázka, či napríklad kódexy bratislavskej kapituly prvej povice 15. storočia boli naozaj notované na objednávku v českých notátorských dielňach, alebo na Slovensku pôsobili notátori, ktorí boli vyškolení v českom prostredí. Prípadne, či nešlo o českých vzdelancov-skriptorov, pôsobiacich na Slovensku v čase náboženskej nestability v Čechách.<sup>64</sup> V prípade skriptorskej činnosti notátorov v Bratislave a na západnom Slovensku mali české vzdelanostné kruhy určite oveľa väčší vplyv na skriptorskú produkciu liturgických kódexov 15. storočia ako ostrihomské skriptorium. V počte zachovaných stredovekých notovaných materiálov z územia Slovenska je podľa najnovších terénnych výskumov práve česká notácia na

<sup>58</sup> VESELOVSKÁ, Eva: Mittelalterliche Notationssysteme vom Gebiet der Slowakei – zu den neuesten Forschungsergebnissen. In: *Musicologica Istropolitana* IV. Ed. Marta Hulková. Bratislava : Stimul, 2005, s. 9-39.

<sup>59</sup> Clmae 216. SZENDREI, Ref. 52, M 4. SOPKO, Július: *Stredoveké latinské kódexy slovenskej proveniencie v Maďarsku a Rumunsku*. Martin : Matica slovenská, 1982, č. 222.

<sup>60</sup> Clmae 128. SZENDREI, Ref. 52, C 24. SOPKO, Ref. 59, č. 212.

<sup>61</sup> EC Lad. 4. KNAUZ, Nándor: *A Pozsonyi káptalannak kéziratai*. Esztergom : Nyomatott Horák Egyed betűivel, 1870, č. 3; SZENDREI, Ref. 52, C 2; SOPKO, Július: *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach*. Martin : Matica slovenská, 1981, č. 4; VESELOVSKÁ, Eva: *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava*, Ed. Musaeum Musicum, Bratislava 2002, č. 25; *Bratislavský antifonár I*.

<sup>62</sup> Clmae 94. SZENDREI, Ref. 52, M5. SOPKO, Ref. 59, č. 209.

<sup>63</sup> Ostrihomskou notáciou je notovaný *Bratislavský misál I* a len niekoľko fragmentov z časového obdobia 14. – 16. storočia.

<sup>64</sup> Presné cirkevno-vzdelanostné zázemie cirkevných predstaviteľov bratislavskej kapituly je predmetom odborného štúdia historičky Miriam Hlavačkovej, ktorej ďakujeme za odborné konzultácie. HLAVAČKOVÁ, Miriam: Oltárne benefícia v bratislavskom Dóme sv. Martina v 15. storočí. In: *Galéria 2001. Ročenka Slovenskej národnej galérie*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2001, s. 85-100. HLAVAČKOVÁ, Miriam: *Kapitula pri Dóme sv. Martina. Intelektuálne centrum Bratislavy v 15. storočí*. Bratislava : Historický ústav SAV, 2008.

treťom mieste (dominantná notácia je métsko-gotická notácia, za ňou nasleduje kvadratická [monastická] notácia).

Na Slovensku sa dnes zachoval jeden celonotovaný kódex s českým notačným systémom z konca 15. storočia. Ide o *Bratislavský antifonár V* zo Slovenského národného archívu.<sup>65</sup> Je otázne, či na našom území vznikol, ale určite ho používala bratislavská kapitula.<sup>66</sup>

Na základe doterajších výskumov, realizovaných Ústavom hudobnej vedy SAV v rámci projektu APVV „Pramene stredovekej cirkevnej hudby na Slovensku“ a grantu VEGA č. 2/0125/10 „Pramene stredovekej hudby cirkevných knižníc na Slovensku“, bolo počas pramenných výskumov v slovenských archívnych, muzeálnych a knižničných inštitúciách identifikovaných spolu 84 stredovekých notovaných fragmentov s českým notačným systémom.<sup>67</sup> Konečné číslo zachovaných materiálov bude pravdepodobne určite vyššie, keďže ešte predpokladáme existenciu neanalyzovaných notovaných rukopisov v niektorých inštitúciách na Slovensku (napríklad v dlhodobom neprístupnom Archíve mesta Bratislavy) a pokračovanie pramenných výskumov materiálov slovenskej proveniencie v zahraničí (Maďarsko, Rumunsko). Český notačný typ je početne zastúpený na západnom Slovensku – v Bratislave (Hudobné múzeum Slovenského národného múzea, Slovenský národný archív, Štátny archív v Bratislave, Univerzitná knižnica v Bratislave, Ústredná knižnica SAV: 1 kódex a 13 fragmentov), v Štátnom archíve v Bratislave, pobočka Modra (14 fragmentov), v ŠA v Bratislave, pobočka Trenčín (17 fragmentov) a v ŠA v Bratislave, pobočka Trnava (1 fragment). Na strednom Slovensku sa v ŠA v Banskej Bystrici, pobočka Kremnica nachádza 23 zlomkov a v ŠA v Banskej Bystrici, pobočka Banská Štiavnica 4 fragmenty. V Slovenskej národnej knižnici sú deponované 4 zlomky (rôznej proveniencie z komunistických zvozov v 50. rokoch 20. storočia). Na východnom Slovensku sa materiály s českou notáciou vyskytujú skôr ojedinele (v ŠA v Levoči, pobočka Poprad sú deponované dva zlomky s českým notačným systémom, v ŠA v Levoči 1, v ŠA v Bardejove 2, v Archíve mesta Košice 2 a v Štátnej vedeckej knižnici v Košiciach 1 zlomok). Jediným archívnym pracoviskom, kde sa príklad českého notačného systému nezachoval, je ŠA v Banskej Bystrici. Popisy jednotlivých prameňov a notačná analýza fragmentov zo Štátnych archívov v Banskej Štiavnici, Modre, Trnave, Trenčíne a z Archívu literatúry a umenia Slovenskej národnej knižnice v Martine boli publikované v monografiách *Catalogus codicum I. a II.*, v zborníkoch *Musicologica Istropolitana IV, VI*, v časopise *Knižnica* a v dizertačnej práci *Stredoveké liturgické kódexy s notáciou v slovenských archívnych fondoch*.<sup>68</sup> Novoobjavené bratislavské zlomky s českým notačným systémom

<sup>65</sup> *Bratislavský antifonár V*, Slovenský národný archív Sign. 17.

<sup>66</sup> V tejto práci popisujeme i notačný systém ďalších dvoch úplne zachovaných rukopisov bývalej Kapitulskej knižnice v Bratislave – *Bratislavský misál „D“* a *Žaltár kanonika Blázia* zo začiatku 15. storočia, ktoré sa dnes nachádzajú v Národnej Szechényiho knižnici v Budapešti. Stav fragmentárne zachovaných materiálov slovenskej proveniencie v Maďarsku, a najmä v Rumunsku bude predmetom ďalších pramenných výskumov v blízkej budúcnosti.

<sup>67</sup> Kompletný katalóg notovaných kódexov a fragmentov s českým notačným systémom bude uverejnený v anglickej verzii štúdie v časopise *Hudební věda*.

<sup>68</sup> VESELOVSKÁ, Ref. 53. VESELOVSKÁ, Eva: Mittelalterliche Notationssysteme auf dem Gebiet der Slowakei – zu den neuesten Forschungsergebnissen. In: *Musicologica Istropolitana IV*. Bratislava : STIMUL; Centrum informatiky a vzdelávania FiF UK, 2005, s. 9-39. VESELOVSKÁ, Eva:

boli spracované v rámci publikácie *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava II*. Zlomky zo ŠA v Levoči, pobočka Poprad boli spracované v zborníku *Musica Scepūsii Veteris – Stará hudba na Spiši*.<sup>69</sup>

## Kódexy

BRATISLAVSKÝ ANTIFONÁR V. (SLOVENSKÝ NÁRODNÝ ARCHÍV 17)

*Bratislavský antifonár V*<sup>70</sup> (Slovenský národný archív 17)<sup>71</sup> sa od štvorice *bratislavských antifonárov (I-IV)* odlišuje nielen použitím českého notačného systému, ale aj svojím liturgickým obsahom.<sup>72</sup> Liturgia antifonára dokumentuje pražský rítus. Na základe svojho obsahu je tento kódex zaradený medzi reprezentatívne notované pramene zachytávajúce stredoveké liturgické zvyklosti pražskej arcidiecézy.<sup>73</sup> *Bratislavský antifonár V* neobsahuje všetky spevy oficia, ale prevažne len spevy na večerné chvály – vešpery. Ojedinele sú vypísané spevy na prvé nokturno niektorých sviatkov (na sviatok Narodenia Pána sú uvedené aj spevy druhého a tretieho nokturna). Vhodnejším terminologickým pomenovaním pre tento kódex je preto skôr označenie vešperál – „Vesperale“. Nemožno ho zaradiť medzi kódexy domácej proveniencie, pretože nazachováva ostrihomskú liturgickú tradíciu. Prameň neobsahuje melodický materiál typický pre stredoveké bratislavské rukopisy. *Bratislavský antifonár V* obsahuje spevy temporálu (*Temporale*, f. 1r-63v) od oficia sviatku Narodenia Pána (spevy adventného obdobia chýbajú) po 25. nedeľu v období „cez rok – *per annum*“, officium na sviatok *Corpus Christi*, in *Dedicazione ecclesiae* a sanktorálu (*Sanctorale*, *Commune Sanctorum*, ff. 63v-115v). Začína sa spevom *Gloria pie Trinitatis* (f. 1r), ktorý je tretím veršom tretieho responzória z prvého nokturna sviatku Narodenia Pána.<sup>74</sup> Posledným spevom kódexu je responzórium *Ductus est Jhesus* s veršom *Et cum jejunasset* na sviatok svätých panien (*Commune virginum*). Oficiové spevy sanktorálu *Bratislavského antifonára V* sa vo väčšine prípadov od centrálneho, pražského rítu mierne odklňajú. Približujú sa skôr k liturgickým tradíciám rukopisov z Klosterneuburgu, Voralu, Viedne a Grazu, ktoré ale mohli byť vytvorené skriptormi a iluminátormi z Čiech (Augustiner Chor-

Die böhmische Notation in der Slowakei im 14. und 15. Jahrhundert. In: *Musicologica Istropolitana VI*. Ed. Marta Hulková. Bratislava : Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského; Stimul, 2007, s. 9-56. VESELOVSKÁ, Eva: Hudobnopaleografické špecifiká stredovekých notovaných rukopisov v Archíve literatúry a umenia SNK. In: *Knižnica : revue pre knihovníctvo, bibliografiu, knižnú kultúru, informačné systémy a technológie, biografistiku, archív a múzeum knihy a literárnych pamiatok*, roč. 11, 2010, č. 2-3, s. 28-39.

<sup>69</sup> VESELOVSKÁ, Ref. 53. VESELOVSKÁ, Eva: Stredoveké notované fragmenty zo ŠA v Levoči – pobočka Poprad. In: *Musica Scepūsii Veteris – Stará hudba na Spiši*. Ed. Janka Petőczová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008, s. 45-70.

<sup>70</sup> Pomenovanie *Bratislavský antifonár V* zaviedol J. Sopko podľa druhu liturgickej knihy, doby vzniku a podľa používateľa.

<sup>71</sup> KNAUZ, Ref. 61, č. 17. SZENDREI, Ref. 52, C 28. CZAGÁNY, Ref. 29, Bemerkungen zum Pragaer Offizium, s. 105-110. Tiež *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae III/B Praha (Temporale)*, Zsuzsa CZAGÁNY, Budapest 1996, č. 17.

<sup>72</sup> *Bratislavské antifonáre I-IV* zachytávajú ostrihomskú liturgickú tradíciu.

<sup>73</sup> CZAGÁNY, Ref. 71, *Corpus Antiphonarium*, č. 17.

<sup>74</sup> Tamže, 10550.



herrenstiftbibliothek Nr. 589, 1010, 1015; Stiftsbibliothek Vorau: 287 (olim XXIX); Diözesanarchiv Wien: C-10, C-11, D-4, Österreichische Nationalbibliothek Wien Musiksammlung: Cod. 1799; Universitätsbibliothek Graz: 30 (olim 38/9).

Notácia *Bratislavského antifonára V* je umiestnená do 8 riadkov 5-linajkovej notovej osnovy červenej farby (na niektorých fóliách je dopísaná časť 9. riadku notovej osnovy) s dvojitém červeným rámovaním. Výška notovej osnovy je cca 25 mm (medzery medzi jednotlivými linajkami sú cca 6 mm).<sup>75</sup> Punktom v tvare kosoštvorca je veľké cca 6 mm. Notátor kódexu používal kľúče C, F (dva kosoštvorcové romby), G a taktiež custos v tvare kvadry s rozmermi cca 4 x 3 mm. Celkový duktus notácie smeruje doprava. Punktom je písané bez vlásoknicových čiar. Pes má typický český tvar, pričom je vytvorený z dvoch kosoštvorcových rombusov (punktov), spojených tenkou vlásoknicovou čiarou. Clivis má métsky pravouhlý tvar, podobne ako v prípade métsko-gotickej notácie *bratislavských antifonárov I-IV*. Ako jediná základná neuma je clivis písaný vo vertikálnej línii bez smerovania doprava. Torculus a porrectus sú vytvorené s ligatúrovými tenkými čiarami. Climacus sa skladá z dvoch spojených clivisov. Notátor používal posuvky b a odrážky. *Bratislavský antifonár V* je notovaný českou notáciou s typickým rombickým zakončením jednotlivých neum a doprava smerujúcim duktom notačného písma. Notácia antifonára sa približuje notačnej sústave *Pražského graduálu B 1714* z Vroclavskej univerzitnej knižnice, *Pražskému graduálu XII A 21* z Pražskej národnej knižnice z konca 15. storočia, *Graduálu 40 II A 2* z Muzea Východních Čech v Hradci Králové z konca 15. storočia, *Graduálu kráľa Vladislava Mss.I.3* z Katedrálnej knižnice v Ostrihome a olomouckých rukopisov – *Notovanému breviáru R 625* z Univerzitnej knižnice v Brne z konca 14. storočia a tlačenému *Breviáru č. 1517* z Národnej knižnice vo Viedni. Podobne ako *Bratislavský antifonár V*, bola na 5-linajkový notačný systém umiestnená napríklad aj notácia *Žaltára kanonika Blázia* z bývalej Kapitulskej knižnice v Bratislave (zomr. 1419)<sup>76</sup> a zlomky graduálu zo Štátneho archívu v Bratislave, pobočka Trenčín.<sup>77</sup> *Bratislavský antifonár V* má najpríbuznejšiu znakovú sústavu s *Pražským graduálom XII A 21* z Pražskej národnej knižnice z konca 15. storočia. Podobnú výstavbu majú kľúče C aj F. Rovnaký tvar má v oboch kódexoch aj kvadratický custos. Príbuzný je aj vzhľad métskeho clivisu. V oboch prípadoch je vertikálne postavený a zakončený s vykreslenou rombickou hlavicou. V prípade podobnosti znakovkej sústavy *Bratislavského antifonára V* s *Graduálom kráľa Vladislava Mss.I.3* z Katedrálnej knižnice v Ostrihome zo začiatku 16. storočia sme dokonca toho názoru, že oba kódexy mohli byť dielom rovnakej skriptorskej dielne na prelome 15./16. storočia. Oba notačné systémy sú totiž zhodne umiestnené na červený 5-linajkový notačný systém s dvojitém rámovaním, pričom výstavba jednotlivých znakov českého systému je takmer identická (v prípade *Bratislavského antifonára V* je mierne kurzívnejší variant pesu, ktorý je viac naklonený doprava).

<sup>75</sup> Päťlinajkový systém sa v českých prameňoch objavuje už napr. v *Agende Tobiaša z Běchyně* (Archív Pražského hradu – Metropolitná knižnica chrámu sv. Víta, Praha P/3) a v *Misáli ze Sv. Jiří* (Národné muzeum, Praha XIII.B,17).

<sup>76</sup> Národná Szechényiho knižnica v Budapešti, Clmae 128.

<sup>77</sup> Magistrát mesta Trenčín – Graduál MMTn Kn/I-19(?) (1616), Graduál MMTn Kn/I-20 (1618), Graduál MMTn Kn/I-21 (1619), Graduál Kn/I-22 (1620-1621), MMTn Kn/I-23 (1622), Graduál ZH-A; Graduál zo súkromnej zbierky z Trenčína (mestská kniha z roku 1633).

BRATISLAVSKÝ MISÁL „D“ (NÁRODNÁ SZECHÉNYHO KNIŽNICA V BUDAPEŠTI CLMAE 216)

*Bratislavský misál „D“* sa spolu s ďalšími rukopismi bývalej Kapitulskej knižnice v Bratislave dostal do Maďarského národného múzea v Budapešti ako dar v roku 1813. Uhorskú provenienciu dokladajú v kalendári a v *propriu de sanctis* viaceré sviatky domácich svätcov (sv. Štefan kráľ, sv. Imrich [+ *translatio*], sv. Vojtech [+ *translatio*], sv. Gerard, sv. Ladislav [+ *translatio*], sv. Alžbeta Uhorská). Na viacerých miestach kóde-xu sa nachádzajú vlastnícke záznamy kapituly (f. 1r: *Liber ecclesie Posoniensis*, f. 2r: *Capituli Posoniensis 1633*). Datovanie rukopisu sa u slovenských kodikológov a paleografov líši. Kým Sopko posúva vznik misálu k roku 1403,<sup>78</sup> Šedivý sa prikláňa k tvrdeniu, že kódex vznikol v 30. rokoch 15. storočia.<sup>79</sup> Za vlády Žigmunda Luxemburského sa vo vzdelanostných kruhoch Bratislavy objavuje veľké množstvo cudzincov. Na prelome 14. a 15. storočia pôsobí v Bratislave ako pisár istý Michal z Dürnsteinu, ktorý nebol totožný s postavou bratislavského kanonika Michala z Trnavy, ako tvrdí Július Sopko.<sup>80</sup> Podľa Sopka bol Michal z Trnavy autorom dvoch misálov.<sup>81</sup> Toto tvrdenie koriguje Juraj Šedivý, ktorý považuje Michala z Trnavy za autora *Bratislavského misála VI*, ktorý bol explicitne datovaný rokom 1403. Prefácie misálu sú notované métsko-gotickým systémom s klasickými tvarmi základných neum bez ostrihomského vplyvu. Za autora *Misálu „D“* určuje Juraj Šedivý Michala z Dürnsteinu (Tyrnstein, Dolné Rakúsko), ktorý bol v 20. a 30. rokoch v Bratislave verejným notárom.<sup>82</sup> Notácia prefácií tohto kódexu je ale českého pôvodu. Na základe rozdielov notačných systémov teda potvrdzujeme tvrdenia Juraja Šedivého, že tieto dva kódexy nenapísala tá istá osoba. Určite ich notovali dvaja notátori s odlišným hudobným vzdelaním.

Notácia *Misálu „D“* je umiestnená do dvoch stĺpcov. V prípade, že je časť fólia celonotovaná, nachádza sa na jednej strane 10 riadkov 4-linajkovej notovej osnovy s jednoduchým rámovaním. Tvary neum dokumentujú českú notáciu v jej typických formách a tvaroch. Punktum je v tvare kosoštvorca. Notátor kódexu používal kľúče C, F (tractulus a dva kosoštvorcové romby – odlišný tvar ako používa *Žaltár kanonika Blázia* alebo *Bratislavský antifonár V*). Custos sa nepoužíva (opäť odlišnosť od prípadu *Žaltára kanonika Blázia* alebo *Bratislavského antifonára V*). Celkový duktus notácie smeruje doprava. Pes má typický český tvar, pričom je vytvorený z dvoch kosoštvorcových rombov (punktov), spojených tenkou vlásoknicovou čiarou. Clivis má métsky pravouhlý tvar. Ako jediná základná neuma je clivis písaný vo vertikálnej línii bez smerovania doprava. Torculus a porrectus sú vytvorené s ligatúrovými tenkými čiarami. Scandicus sa skladá z punktu a pesu. Clivis je vytvorený z bipunktu a dvoch klesajúcich, doprava smerujúcich punktov. Notátor používal posuvku b.

<sup>78</sup> SOPKO, ref. 59, č. 222, s. 46-47.

<sup>79</sup> ŠEDIVÝ, Juraj: *Mittelalterliche Schriftkultur im Pressburger Kollegiatkapitel*. Bratislava : Chronos, 2007, s. 146-148.

<sup>80</sup> SOPKO, Ref. 59, č. 222, s. 46-47.

<sup>81</sup> Okrem *Bratislavského misála „D“* považuje Sopko za prácu kanonika Michala z Trnavy aj *Misál VI* (Múzeum mesta Bratislavy A/2).

<sup>82</sup> Explicit sa v kódexe nachádza na f. 287ra: „Explicit liber missalis de tempore et sanctis per manus Michaelis de Tyrnstein et cetera“. ŠEDIVÝ, Ref. 79, s. 146-148.



ŽALTÁR KANONIKA BLÁZIA (NÁRODNÁ SZECHÉNYIHO KNIŽNICA V BUDAPEŠTI CLMAE 128)

*Žaltár kanonika Blázia* odkázal pred svojou smrťou dómu sv. Martina (16. 6. 1419) kanonik bratislavskej kapituly Blažej (Blasius).<sup>83</sup> Spolu s ďalšími rukopismi bývalej Kapitulskej knižnice v Bratislave sa žaltár dostal do Maďarského národného múzea v Budapešti ako dar v roku 1813 alebo 1814. Rukopis vznikol pred roku 1419.

Notácia je použitá takmer v celom rukopise (na fóliách je rôzny počet linajok). Písmo i notácia sú umiestnené do dvoch stĺpcov. V prípade, že je časť fólia celonotovaná, nachádza sa na jednej strane 8 riadkov 5-linajkovej notovej osnovy bez rámovania. Tvary neum dokumentujú českú notáciu s miernym miešaním tvarov kvadratickej notácie (ako napríklad fragmenty zo ŠA v Bratislave, pobočka Trenčín). Punktum je v tvare kosoštvorca. Notátor kódexu používal kľúče C, F (dva nad sebou radené kosoštvorcové romby – podobne *Bratislavský antifonár V*). Custos je v tvare malého rombu. Celkový smer notácie je skôr vertikálny. Jasne doprava smeruje jedine pes, ktorý nemá v niektorých prípadoch typický český tvar. Niekedy je vytvorený z dvoch kosoštvorcových rombov (punktov), spojených tenkou vlásočnicovou čiarou, pričom spodný tón je vytvorený skôr ležatým tvarom (obdĺžnik). Vo väčšine prípadov sa používa typický český, rombový tvar. Clivis má métsky pravouhlý tvar s vertikálnym smerovaním. Torculus a porrectus sú vytvorené s ligatúrovými tenkými čiarami, ktoré sa ale od českých tvarov opäť mierne líšia. Kvadratický tvar sa totiž objavuje v strednom tóne porrectu a v záverečnej note torculu. Scandicus je vytvorený z troch na seba plynule nadviazaných stúpajúcich rombov. Clivis je vytvorený z bipunktu a dvoch klesajúcich, doprava smerujúcich punktov.

## Fragmenty

Fragmentárne zachované rukopisy s českým notačným systémom z časového obdobia druhej polovice 14. až začiatku 16. storočia sa nachádzajú v 15 knižničných, archívnych alebo muzeálnych inštitúciách. V Bratislave sa zlomky s českým notačným systémom nachádzajú v Hudobnom múzeu Slovenského národného múzea,<sup>84</sup> v Štátnom archíve v Bratislave, v Univerzitnej knižnici v Bratislave a v Ústrednej knižnici SAV (13 fragmentov).<sup>85</sup> V Štátnom archíve v Bratislave, pobočka Modra je deponovaných 14 fragmentov a v ŠA v Bratislave, pobočka Trenčín 17 fragmentov. V ŠA v Bratislave, pobočka Trnava sa nachádza 1 fragment s českou notáciou. Na strednom Slovensku sa v ŠA v Banskej Bystrici, pobočka Kremnica nachádza 23 zlomkov a v ŠA v Banskej Bystrici, pobočka Banská Štiavnica 4 fragmenty.<sup>86</sup> V Slovenskej národnej knižnici sú deponované 4 zlomky (rôznej proveniencie z komunistických zvozov v 50. rokoch 20.

<sup>83</sup> F. 150vb: „Hic notata est ultima voluntas domini Blasii, canonici Posoniensis,---Obitus ipsius domini Blasij feria vi. Post festum Corporis Christi anno domini millesimo quadringentesimo decimo nono. Deus misereatur anime sue“.

<sup>84</sup> Tieto notované fragmenty sa pôvodne uchovávali v trezore Ústavu hudobnej vedy SAV v Bratislave, odkiaľ boli v roku 2004 darované Hudobnému múzeu Slovenského národného múzea. Spracované boli v publikácii: VESELOVSKÁ, Ref. 61, s. 100-101.

<sup>85</sup> VESELOVSKÁ, Ref. 41.

<sup>86</sup> VESELOVSKÁ, Ref. 44, Catalogus fragmentorum č. 27, č. 42, č. 55, č. 64.

storočia).<sup>87</sup> Na východnom Slovensku sa materiály s českou notáciou vyskytujú len výnimočne. V ŠA v Levoči, pobočka Poprad sú deponované dva zlomky s českým notáčnym systémom,<sup>88</sup> v ŠA v Levoči 1,<sup>89</sup> v ŠA v Bardejove 2,<sup>90</sup> v Archíve mesta Košice 2 a v Štátnej vedeckej knižnici v Košiciach 1 zlomok.

Viacere rukopisy majú niekoľko spoločných znakov. Celkovo by sa dali notované zlomky rozdeliť do štyroch veľkých skupín. Prvú ucelenú skupinu s rovnakou štruktúrnou výstavbou tvoria fragmenty zo ŠA v Bratislave, pobočka Modra (13 zlomkov – pochádzajúcich z tzv. *Zalka antifonára*, dnes uloženého v Seminárnej knižnici v Győri),<sup>91</sup> ku ktorým sa priradujú zlomky z pôvodne veľkorozmerných kódexov (napríklad zo ŠA v Bratislave, Univerzitetnej knižnice v Bratislave, ŠA v Prešove, pobočka Bardejov, Evanjelickej knižnice v Levoči). Ide o zlomky typovo podobných notovaných liturgických kníh, ktoré pochádzajú z prelomu 15./16. storočia. Na základe analýzy iluminátorskej práce (zlomky z Modry, fragment z Levoče) rozpoznávame prácu českých skriptorských a iluminátorských dielní, ktoré nadväzujú na dielo Valentina Noha a Janíčka Zmilelýho.<sup>92</sup> Notácia je umiestnená do notovej osnovej obrovských rozmerov, ktorá je porovnateľná s rukopismi českej proveniencie konca 15. a začiatku 16. storočia, napríklad rukopisy Národného múzea v Prahe XII A 20 *Plzeňský graduál Martina Stupníka* (1491), XII A 22, XII A 21 *Antifonár kolínsky* (pred rokom 1477), XII A 23 *Plzeňský antifonár Pavla Mělnického* (1527), XII B 1 *Žaltár kráľovedvorský* (okolo roku 1490), XIII A 2 *Graduál Martina Bakaláře z Vyskytné* (1512), XV A 5 *Plzeňský misál Víta Soukeníka* (1485) alebo *Kutnohorský graduál Mus. Hs. 15501* Rakúskej národnej knižnice vo Viedni (rozmery 710 x 460 mm).<sup>93</sup> Podobné rozmery ako má 13 fragmentov zo ŠA v Modre dokumentuje aj *Antifonár RHKS 817* zo Slovenskej národnej knižnice v Martine. Rovnaké skriptorské a notátorské zvyklosti prezentujú aj fragmenty zo Štátneho archívu v Bratislave (obal Matriky 1087 z rokov 1672 – 1687 zo Svätého Jura),<sup>94</sup> z Ústrednej knižnice SAV (Lyc B III 414c),<sup>95</sup> z Univerzitetnej knižnice v Bratislave (Ms 232),<sup>96</sup> Archívu mesta Košice (*Antifonár* [?] III/2 mac 44 *Protocollum Delesmiationum Magnatium Neo Civium Anno 1602* a *Antifonár* H III/2 mac 53 „*Protocollum*

<sup>87</sup> BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Frammenti gregoriani in Slovacchia, Frammenti repokisów gregoriańskich na Slowacji*. Lublin : Norbertinum, 2009. VESELOVSKÁ, Ref. 68.

<sup>88</sup> VESELOVSKÁ, Ref. 53.

<sup>89</sup> BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Notované fragmenty gregoriánskeho chorálu v archívno-knižničných fondoch Bardejova, Prešova a Levoče*. Ružomberok : Verbum, 2010.

<sup>90</sup> BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 89.

<sup>91</sup> Zlomky dokumentujú liturgickú tradíciu biskupstva vo Várade (Rumunsko). Porovnaj: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae VII/A Transylvania – Várad (Temporale)*, Redigit: Andrea KOVÁCS. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2010, s. 41. Antifonár dal objednať pravdepodobne v rokoch 1477 – 1490 váradský biskup Ján Filipecz (1431 – 1509). *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae VII/B Transylvania – Várad (Sanctorale)*, Redigit: Andrea KOVÁCS, Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2010.

<sup>92</sup> Za odborné rady a konzultácie ďakujem Dr. Dušanovi Buranovi zo Slovenskej národnej galérie a Dr. Milade Studničkovej z AV ČR.

<sup>93</sup> VESELOVSKÁ – KLUGSEDER, Ref. 5.

<sup>94</sup> Eva VESELOVSKÁ, *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava II*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2006, č. 76.

<sup>95</sup> Tamže, č. 115.

<sup>96</sup> Tamže, č. 88.

*Magistr. 1617-1618*) a zo Štátneho archívu v Levoči, pobočka Poprad (Magistrát mesta Spišská Sobota – Mare/c/k Buch 1660 – 1700). Výška notovej osnovy je u všetkých zmienených rukopisov cca 45 mm. Medzera notovej osnovy dosahuje veľkosť približne 15 mm. Punktum je veľké cca 15 x 15 mm. Základné notačné tvary českej notácie majú obrovské rozmery, pričom vnútorná štruktúra je bez miešania prvkov s inými notačným systémami.

Do druhej skupiny fragmentov s českou notáciou by sa dali zaradiť fragmenty zo ŠA v Kremnici, ktoré pochádzali z najmenej štyroch liturgických kníh (misál – jediný dvojstĺpcový fragment, antifonár – 2 notačné školy [rozdielne používanie kľúčov a custos], graduál [métsko-gotická – česká zmiešaná notácia] + sekvenciár).<sup>97</sup> Rozmery rukopisov boli takmer o polovicu menšie ako v prípade prvej skupiny (výška notovej osnovy: cca 16 – 18 mm, medzera: 6 – 8 mm, punktum: cca 4 – 7 x 4 – 7 mm). Všetky fragmenty antifonárov dokumentujú pražskú liturgickú tradíciu, napríklad *Antifonár Tomus 2/Fons42/Fasc.1/Nr.23,1609* obsahuje responzórium *Benedictus es Domine in firmamento* s veršom *Domum tuam* (caox, ist0687, Cz 46360), používané v rámci ostrihomskej, ale i českej liturgickej tradície. Dá sa predpokladať skutočnosť, že zlomky antifonára boli vyhotovené na objednávku obyvateľov Kremnice. V tomto bohatom banskom meste a jeho okolí sa zlato a striebro ťažilo od 10. storočia. Rozmach ťažby nastal začiatkom 14. storočia, najmä po 17. novembri 1328, keď uhorský kráľ Karol Róbert z Anjou udelil osade *Cremnychbana* privilégiá slobodného kráľovského banského a minciarskeho mesta. Zároveň tu založil mincovňu, ktorá vyprodukovala obrovské množstvo zlatých i strieborných mincí. Kremnické dukáty, tzv. florény, patrili k najhodnotnejším a k najvyhľadávanejším minciam v Európe. Prvými minciarmi v Kremnici boli majstri z Kutnej Hory, ktorí tu razili kvalitné strieborné groše a denáre.<sup>98</sup> Na začiatku mohutného rozvoja podnikania sa v Kremnici okrem podnikateľskej vrstvy z Florencie, Viedne a Regensburgu stretávajú aj s početným zastúpením majstrov minciarov z Čiech.<sup>99</sup> Nie je preto vylúčené, že v tomto období mohol v Kremnici pôsobiť aj skriptorský, iluminátorský či notátorský majster z Čiech. Zaujímavý je aj fragment *Antifonára Tomus 1/Fons36/Fasc.14/Nr.689,1595*, ktorý obsahuje časť oficiu na sviatok sv. Kataríny (patrónka farského kostola v Kremnici). Antifóny však dodržiavajú jasne pražskú liturgickú tradíciu. Jediným špecifickým fragmentom, ktorý nedokumentuje pražský, ale ostrihomský rítus je *Antifonár* (Tomus 1/ Fons 32/ Fasc.11/ Nro.126a), ktorý obsahuje spevy na sviatok Povýšenia sv. Kríža (antifóny *Praeveniat faciem domini* caoX, ist0127,<sup>100</sup> *Signum crucis semper oportet* caoX, ist0588 a *Crux est sancta nostrae signaculum* caox, ist0589, *Exaltatio s. Crucis*, M/I, A1-2). Je možné, že časť antifonára mohol český skriptor opísať podľa domácej liturgickej knihy, ktorá obsahovala ostrihomskú liturgickú tradíciu. Notačný systém kremnických fragmentov je okrem *Misála Tomus1/Fons32/Fasc.9/Nro.83* takmer jednotný. Punktum je jediná po-

<sup>97</sup> Fragmenty so sekvenciami mohli byť súčasťou graduálu, ale mohli tvoriť aj samostatnú liturgickú knihu – tzv. sekvenciár.

<sup>98</sup> KOVÁČ, Dušan a kol. (eds.): *Kronika Slovenska*. Bratislava : Fortuna Print & Adox, 1998.

<sup>99</sup> LAMOŠ, Teodor: *Vznik a počiatky banského a mincového mesta Kremnice 1328-1430*. Banská Bystrica : Stredoslovenské vydavateľstvo, 1969, s.155.

<sup>100</sup> *Istanbulský antifonár* f. 232v-233r. The Istanbul Antiphonal (about 1360). Ed. Janka Szendrei. In: *Musicalia Danubiana* 18, Budapešť : MTA Zenetudományi Intézet, 2002.

užívaná jednoduchá neuma. Samostatná virga sa neobjavuje. Pes je vytvorený z dvoch doprava naklonených, vertikálne umiestnených punktov. Clivis je métsky, pravouhlý. Často sa objavuje bistropha. Scandicus je vytvorený zo samostatného punktu a pesu. Climacus tvoria tri doprava smerujúce punkty. Torculus (pes + punktum umiestnené vertikálne pod stredným tónom) a porrectus (clivis + pes) majú typický český tvar, kedy sú jednotlivé neumové štruktúry spojené tenkou vlásoknicovou čiarou. Niekedy sa objavuje torculus s plynulým jednoliatym tvarom druhého a tretieho tónu (napríklad *Antifonár Tomus1/Fons36/Fasc.14/Nr.689, 1595*). Z klúčov sa vyskytujú klúče F (tractulus+dva nad sebou radené romby) a C. Použité sú posuvky b a odrážky. Notačný systém je umiestnený do 4-linajkovej notovej osnovy červenej farby s dvojitém červeným rámovaním a použitím custosu (napríklad: zlomky graduálu: 9 riadkov 4-linajkovej notovej osnovy na fóliu a custos v tvare kvadry; zlomky antifonára: 10 riadkov 4-linajkovej notovej osnovy, custos v tvare rombu). Datovanie väčšej časti fragmentov posúvame do druhej polovice 15. storočia, prípadne až na koniec 15. storočia. Znaková sústava je mimoriadne podobná s *Bratislavským antifonárom V*. Jediným zlomkom, ktorého notačný systém sa od ostatných kremnických rukopisov odlišuje, je spomínaný *Misál Tomus1/Fons32/Fasc.9/Nr.83*. Systém je umiestnený do dvoch stĺpcov 4-linajkovej červenej notovej osnovy s jednoduchým rámovaním bez custosu. Použitý je len klúč C. Keďže ide o notovaný *Exultet*, melódia je sylabická, bez použitia viactónových neum. Rukopis datujeme skôr do prvej polovice (začiatku) 15. storočia.

Tretiu veľkú skupinu tvorí 16 fragmenov zo ŠA v Bratislave, pobočka Trenčín z prelomu 15./16. storočia, ktoré sú notované českým notačným systémom. Sú to fragmenty troch liturgických kníh. Notácia zlomkov antifonára 1-MMTN – Kn/I-8, mestský protokol 1596 – 1597; 2-MMTN – Kn/I-11, mestský protokol 1601; 3-MMTN – Kn/I-12, mestský protokol 1602 – 1603; 4-MMTN – Kn/I-13, mestský protokol 1604; 5-MMTN – Kn/I-14, mestský protokol 1605 – 1606; 6-MMTN – Kn/I-15, mestský protokol 1607 – 1608; 7-MMTN – Kn/I-16, mestský protokol 1609 – 1610; 8-MMTN – Kn/I-17, mestský protokol 1613; 9-MMTN – Kn/I-18, mestský protokol 1614 – 1615; 15-MMTN – Kn/I-?, mestský protokol 1630; 16-(MMTN – Kn/I-?, mestský protokol 1637 – 1642) je umiestnená do 12 riadkov 4-linajkovej notovej osnovy červenej farby s dvojitém červeným rámovaním. Použité sú klúče C a F. Custos je v tvare kvadry. Gotizácia tvarov jednotlivých neumových znakov je v pokročilom štádiu, pričom smeruje ku kurzívnemu duktu notopisu. Tvary torculu a porrectu sa prikláňajú k variantom kvadratickej notácie. Rozmery zrkadla fólia rukopisu sú cca 370 x 252 mm. Výška notovej osnovy je okolo 16 – 17 mm, medzera má cca 6 mm a punktum (rombus) 6 x 6 mm. Antifonár vznikol pravdepodobne koncom 15. alebo začiatkom 16. storočia. Znaková sústava sa do veľkej miery približuje notácii úvodného fólia *Graduálu z Luzern* P.19 (okolo roku 1410) a *Graduálu XIII.B.2* Knižnice Národného múzea v Prahe. Notácia fragmentov graduálu (10-MMTN Kn/I-19(?), mestský protokol 1616; 11-MMTN Kn/I-20, mestský protokol 1618; 12-MMTN Kn/I-21, mestský protokol 1619; 13-MMTN Kn/I-22, mestský protokol 1620 – 1621; 14-MMTN Kn/I-23, mestský protokol 1622) je umiestnená do 12 riadkov 5-linajkovej notovej osnovy červenej farby s dvojitém červeným rámovaním. Opäť sú použité klúče C a F. Custos je v prípade zlomkov graduálu v tvare kosoštvorcového rombu. Gotizácia tvarov je v pokročilom štádiu, ale má jemnejší charakter ako zlomky antifonára. Kódex vznikol koncom 15.

alebo začiatkom 16. storočia. Notácia fragmentov sa približuje notačnému systému *Bratislavského antifonára V a Ostrihomského graduálu kráľa Vladislava Mss. III* z Ostrihomskej arcibiskupskej metropolitnej knižnice. Rozmery fólia sú 441 x 341 mm. Zrkadlo graduálu je 360 x 274 mm. Výška notovej osnovy je 21 mm, medzera má 6 mm a bod 6 – 7 x 6,5 mm. V samostatnej škatuli „Hudobniny (15. – 20. storočie). Štátny archív Trenčín – Zbierka hudobnín. ZH – A, 15. – 20. stor.“ je deponovaný jeden pergamenový zlomok graduálu (17-12/a?) z konca 15. storočia s rozmermi 378 x 268 mm (úplné zrkadlo 286 x 220 mm, výška notovej osnovy: 15,5 – 16 mm, medzera 5 mm, bod: 6 x 4,5 mm). Česká notácia je umiestnená do 10 riadkov 4-linajkovej notovej osnovy červenej farby s dvojitém červeným rámovaním. Použité sú kľúče C, F, posuvka b a custos v tvare kvadry. Manieristické tvary českého notačného systému smerujú skôr k notácii fragmentov antifonárov z trencianskeho archívu. Pripísaný je jeden riadok notovej osnovy s textom *Kyrie* (mladšia ruka).

Poslednú skupinu tvoria zostávajúce zlomky (Slovenská národná knižnica Martin, Ústredná knižnica SAV, Hudobné múzeum Slovenského národného múzea, ŠA v Banskej Bystrici, pobočka Banská Štiavnica, ŠA v Levoči, pobočka Poprad, Košiciach), ktoré sa vo väčšej alebo menšej miere prikláňajú k prvej, druhej alebo tretej skupine rukopisov s českou notáciou na Slovensku.

V Slovenskej národnej knižnici v Martine sa zachovali 4 fragmenty s českým notačným systémom. *Kyriale J 2015* dokumentuje českú notáciu druhej polovice 15. storočia. Systém je umiestnený do 13 riadkov 4-linajkovej notovej osnovy červenej farby s dvojitém rámovaním. Použité sú kľúče C a F (F kľúč je vytvorený z dvoch bodov radených nad sebou). Pes má charakteristický český tvar, naklonený je doprava a body sú spojené tenkou, niekedy hrubšou čiarou. Pravouhlý clivis je métsky, s jasným rombovým zakončením. Podobne sú vytvorené porrectus a torculus (taktiež so sklonom doprava). Climacus vytvorený z dvoch clivisov alebo z troch klesajúcich bodov je bez úvodného torculu alebo virgy. Custos nie je použitý. V speve Gloria sú oddelené tenkou zvislou čiarou jednotlivé verše, notáciu na fragmentoch vytvorili zrejme dve ruky (jemnejšie ťahy brkom: f. 1v). *Misál C 980* reprezentuje českú notáciu z prelomu 14./15. storočia. Systém je umiestnený na 4-linajkovú notovú osnovu červenej farby bez rámovania. Použité sú klasické tvary českého notačného systému: český pes (rombus spojený len tenkou ligatúrovanou čiarou, métsky clivis, porrectus a scandicus v českom tvare), kľúč F a custos (v tvare kvadry). *Antifonár RHKS 817* datujeme na prelom 15./16. storočia a patrí do prvej skupiny rukopisov. Notácia monumentálnych rozmerov je umiestnená na 4-linajkovú notovú osnovu s dvojitém červeným rámovaním. Klasické tvary českej notácie sú dielom českých skriptorských dielní, ktoré najmä v prvých desaťročiach 16. storočia produkovali na objednávky rozličných literárnych bratstiev nádherné, veľkorozmerné, iluminované rukopisy. Niektoré z nich sa dnes vo fragmentárnej podobe nachádzajú na väzbách mestských úradných kníh a mladších tlačí po celom Slovensku, Maďarsku, Rakúsku i v samotných Čechách. *Graduál-sekvenciár J 4119* prezentuje český notačný systém konca 15. storočia. Systém je umiestnený do 8 riadkov červenej 5-linajkovej notovej osnovy s dvojitém červeným rámovaním. Použité sú kľúče C a F, custos v tvare kvadry. Bod je v tvare kosoštvorca. Sylabická melódia používa len bod, bodík a pes. Pes má typický český tvar, pričom je vytvorený z dvoch kosoštvorcových rombusov (bodíkov), spojených tenkou



vlásočnicovou čiarou. Česká notácia fragmentu graduálu sa približuje notačnému systému *Bratislavského antifonára V* (SNA 17), fragmentom graduálu zo Štátneho archívu v Bratislave so sídlom v Trenčíne (väzby mestských úradných kníh) a *Ostrihomského graduálu kráľa Vladislava Ms.III* z Metropolitnej arcibiskupskej knižnice v Ostrihome. Kurzívnym písmom (17. stor.) je dopísaný text sekvencie *Victime paschali* v biblickej češtine. Fotokópiu notovaného graduálu zo súkromnej zbierky v Trenčíne nám pôvodne zaslal na posúdenie riaditeľ antikvariátu Nautik v Trenčíne – pán Peter Holúbek. Fragment odkúpila Slovenská národná knižnica v Martine len nedávno a dnes je uložený pod signatúrou J 4119.

V Štátnom archíve v Levoči, pobočka Poprad sa v súčasnosti nachádzajú dva stredoveké notované fragmenty s českým notačným systémom konca 15. storočia. Fragment *Antifonára – Magistrát mesta Spišská Sobota* (1660 – 1700) je dielom českej skriptorskej dielne prelomu 15./16.storočia (prvá skupina). Je to fragment zo spomínaného *Zalka kódexu* obrovských rozmerov, kedy jednotlivé romby mali veľkosť približne 15 x 15 mm. Výška notovej osnovy bola takmer 45 mm a medzera dosahovala veľkosť 15 mm. Na zlomku sa zachovali 2 riadky notovej osnovy s dvojitém červeným rámovaním. Použitý bol kľúč C a custos. Fragment sa podarilo identifikovať maďarskej hudobnej historičke Z. Czagány, ktorá t. č. pripravuje pramennú edíciu *Zalka kódexu*. Zlomok obsahuje časť responzória *Certamen magnum habuerunt* s veršom *Isti sunt sancti qui* z Commune martyrum.<sup>101</sup> Druhá odrezaná polovica fragmentu sa nachádza v Knižnici Evanjelického a. v. cirkevného zboru v Levoči pod signatúrou 13 895 (B.51).<sup>102</sup>

## Záver

Česká notácia sa v období stredoveku stala mimoriadnym fenoménom a príkladom kultúrnej expanzie dôležitého hudobného prvku. Ako súčasť reformného liturgického úsilia pražského arcibiskupa Arnošta z Pardubic, vďaka politickej a finančnej podpore kultúry a vzdelanosti českých kráľov Karola IV. a jeho syna Václava IV., politickej situácii v Čechách začiatkom 15. storočia (emigrácie počas husitských nepokojov) a vysokej úrovni českých iluminátorských a skriptorských dielní, sa stala česká notácia na takmer 150 rokov nenahraditeľnou súčasťou stredovekého pramenného dedičstva mnohých krajín Európy.

Cieľom štúdie sa stala hĺbková analýza a systematizácia poznatkov stredovekých notovaných prameňov z územia Slovenska s českou notáciou. Stanovené boli základné štrukturálne znaky českej notácie v Čechách a na našom území v stredoeurópskom kontexte. Predmetom výskumu boli stredoveké notované kódexy (*Bratislavský misál „D“*, *Žaltár kanonika Blázia* a *Bratislavský misál V*) a fragmenty (84) s českou notáciou z územia Slovenska z obdobia od druhej polovice 14. storočia až do začiatku 16. sto-

<sup>101</sup> Dr. Zsuzse Czagány ďakujeme za odborné konzultácie popradského i levočského fragmentu i za ich identifikáciu. *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae VII/B Transylvania – Várad (Sanctorale)*, Andrea KOVÁCS, Budapest 2010, s. 142.

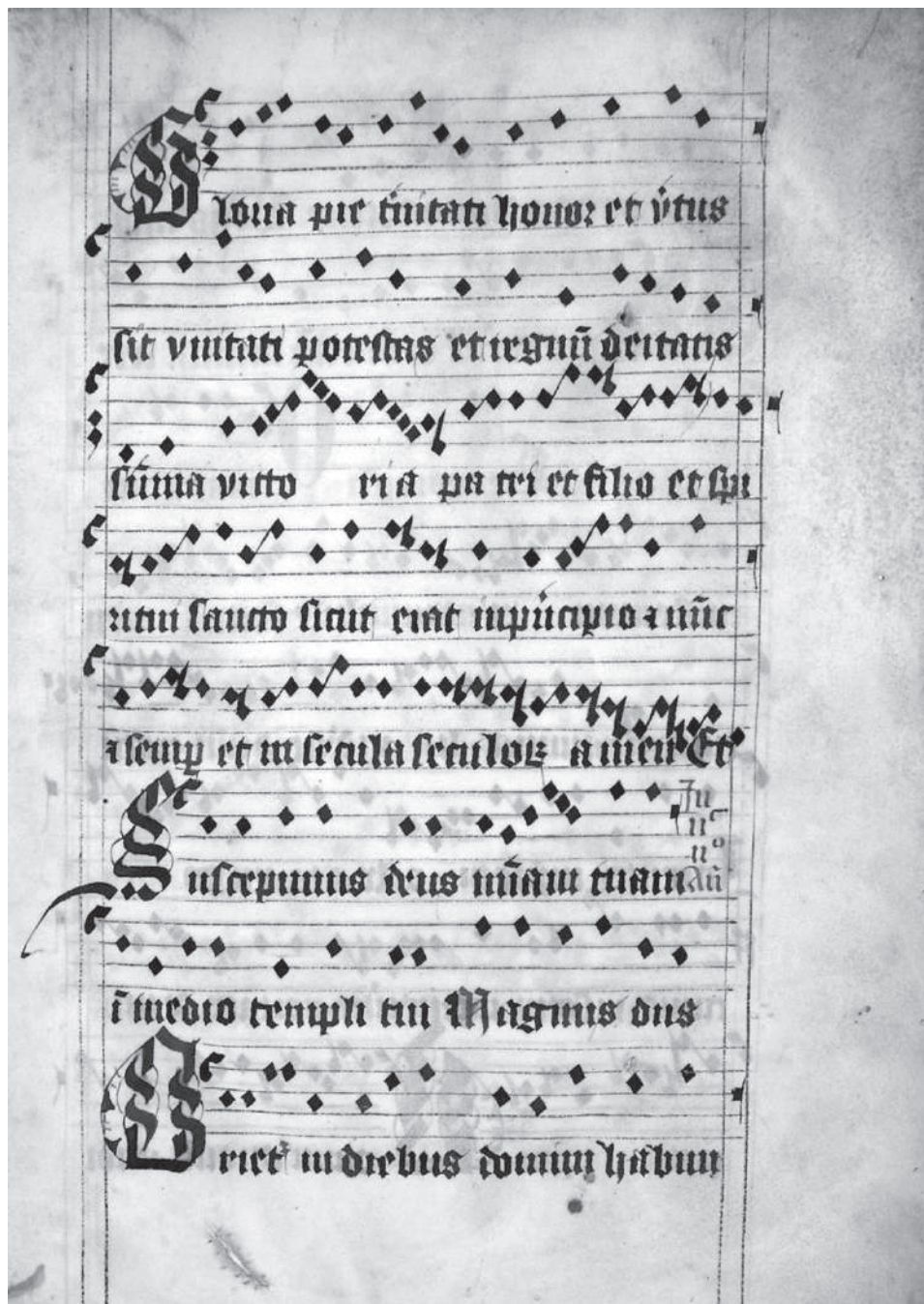
<sup>102</sup> BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Stredoveké notované pamiatky v Knižnici Evanjelického a. v. cirkevného zboru v Levoči*. Ružomberok : Verbum, 2010, s.139-140.



ročia. Výsledky analýz notačných foriem jasne podčiarkli historicko-kultúrne väzby skriptorskej a notačnej praxe na Slovensku koncom stredoveku smerom k českému vzdelanostnému prostrediu. Komplexné pramenné výskumy zo všetkých archívnych, knižničných a muzeálnych inštitúcií z územia Slovenska poukázali na dôležitý fakt, že prienik hudobnopaleografických štruktúr českej notácie v písomnej kultúre niektorých mestských komunít Slovenska (Bratislava, Modra, Trenčín, Kremnica) bol mimoriadne výrazný. Vplyv českej notačnej školy sa odzrkadlil najmä na bratislavských rukopisoch. Pod českým vplyvom vznikli notované časti bratislavských kódexov z bývalej Kapitulskej knižnice v Bratislave z prvých desaťročí 15. storočia – *Bratislavský misál „D“* (prefácie) a *Psaltérium kanonika Blázia*. Prípisky s českou notáciou zo 16. – 17. storočia sa nachádzajú aj v *Bratislavskom antifonári I* (214r) a v *Bratislavskom misáli „H“*. Na Slovensku sa zachoval jeden celonotovaný kódex s českým notačným systémom z konca 15. storočia. Ide o *Bratislavský antifonár V* zo Slovenského národného archívu.

Zaujímavý je fakt, že počet stredovekých prameňov s českou notáciou vysoko prevyšuje množstvo zachovaných stredovekých zlomkov s domácim, ostrihomským notačným systémom, ktorý by sa podľa liturgických súvislostí mal na našom území objavovať oveľa častejšie. V rámci realizovaných výskumov sme preto nastolili niekoľko otázok. Jednou z nich je otázka, či boli kódexy bratislavskej kapituly prvej polovice 15. storočia notované na objednávku v českých notátorských dielňach, alebo či na Slovensku pôsobili notátori, ktorí boli vyškolení v českom prostredí. Prípadne, či nešlo o českých vzdelancov-skriptorov, pôsobiacich na Slovensku v čase náboženskej nestability v Čechách. V každom prípade je istý fakt, že v prípade skriptorskej činnosti notátorov v Bratislave a na západnom Slovensku mali české vzdelanostné kruhy určite oveľa väčší vplyv na skriptorskú produkciu liturgických kódexov 15. storočia a ich hudobnopaleografickú stránku než ostrihomské skriptorium.

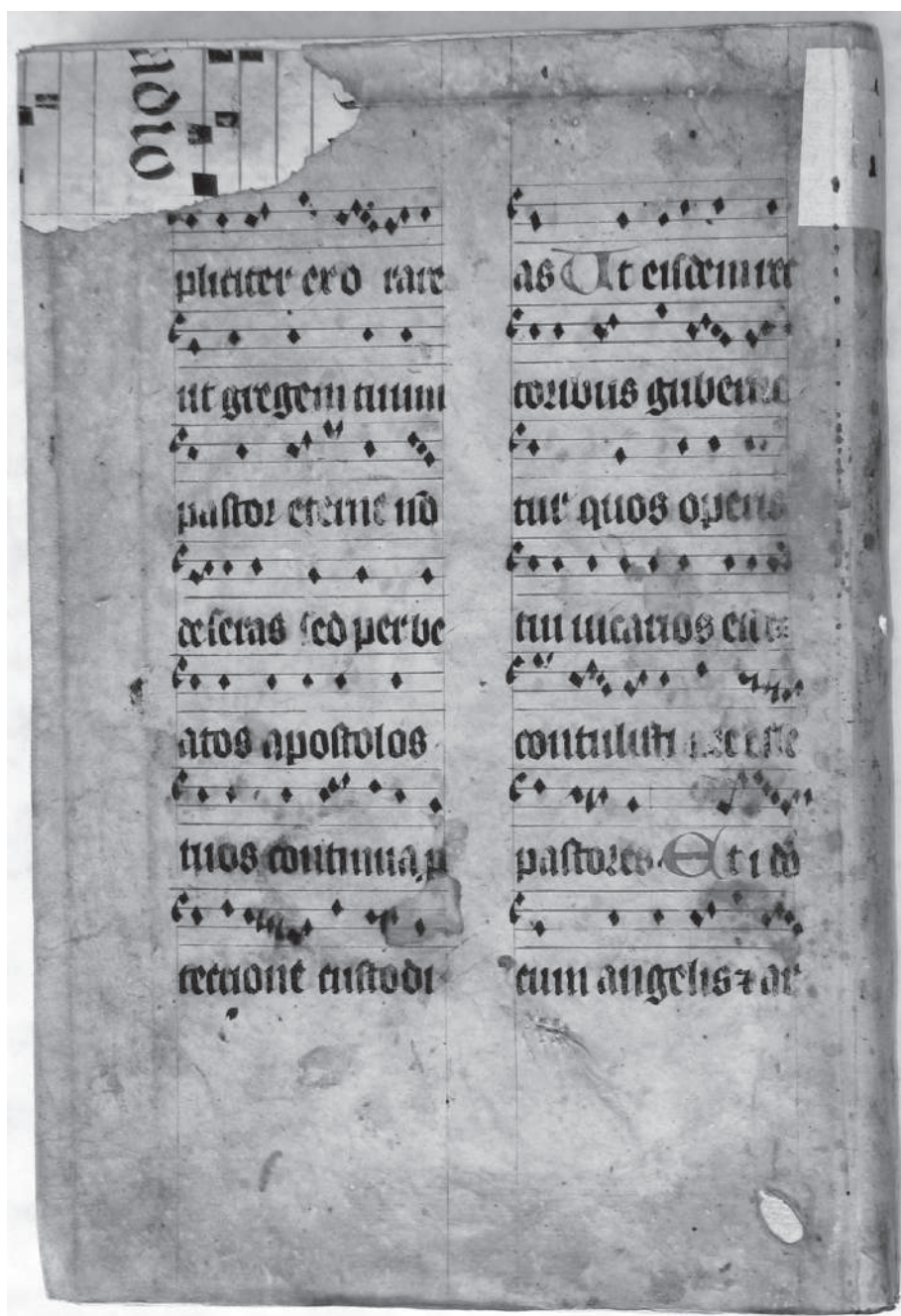
## OBRAZOVÁ PRÍLOHA



Obr. 1: Bratislavský antifonár V, Slovenský národný archív 17, f. 1r







Obr. 3: *Misál Copir Buch 1585 – 1586, No. Inv. 605, 54 MMBŠ 16K50, škatuľa 16, Štátny archív v Banskej Bystrici, pobočka Banská Štiavnica*



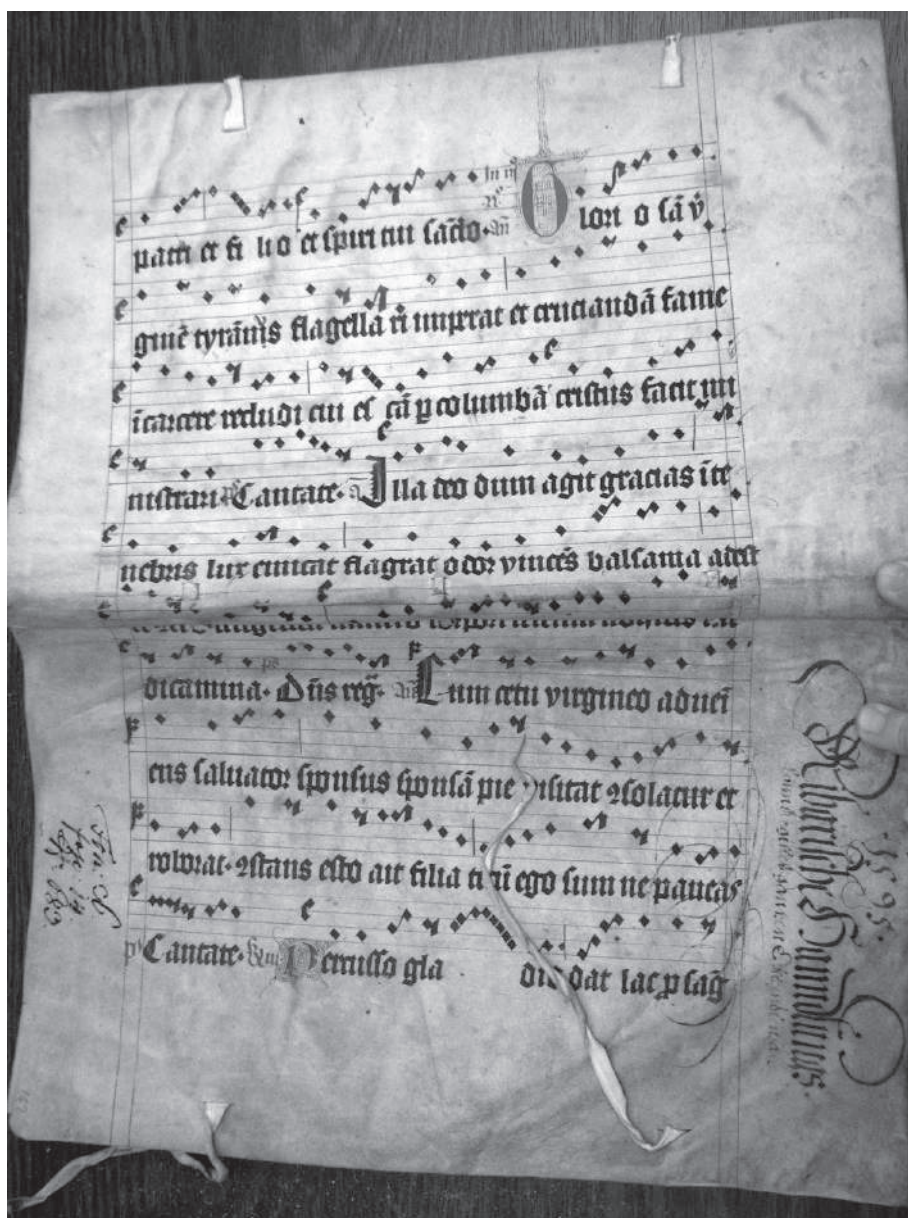
Obr. 4: Antifonár Lyc E 46, Ústředná knižnica Slovenskej akadémie vied, Študovňa rukopisov a starých tlačí



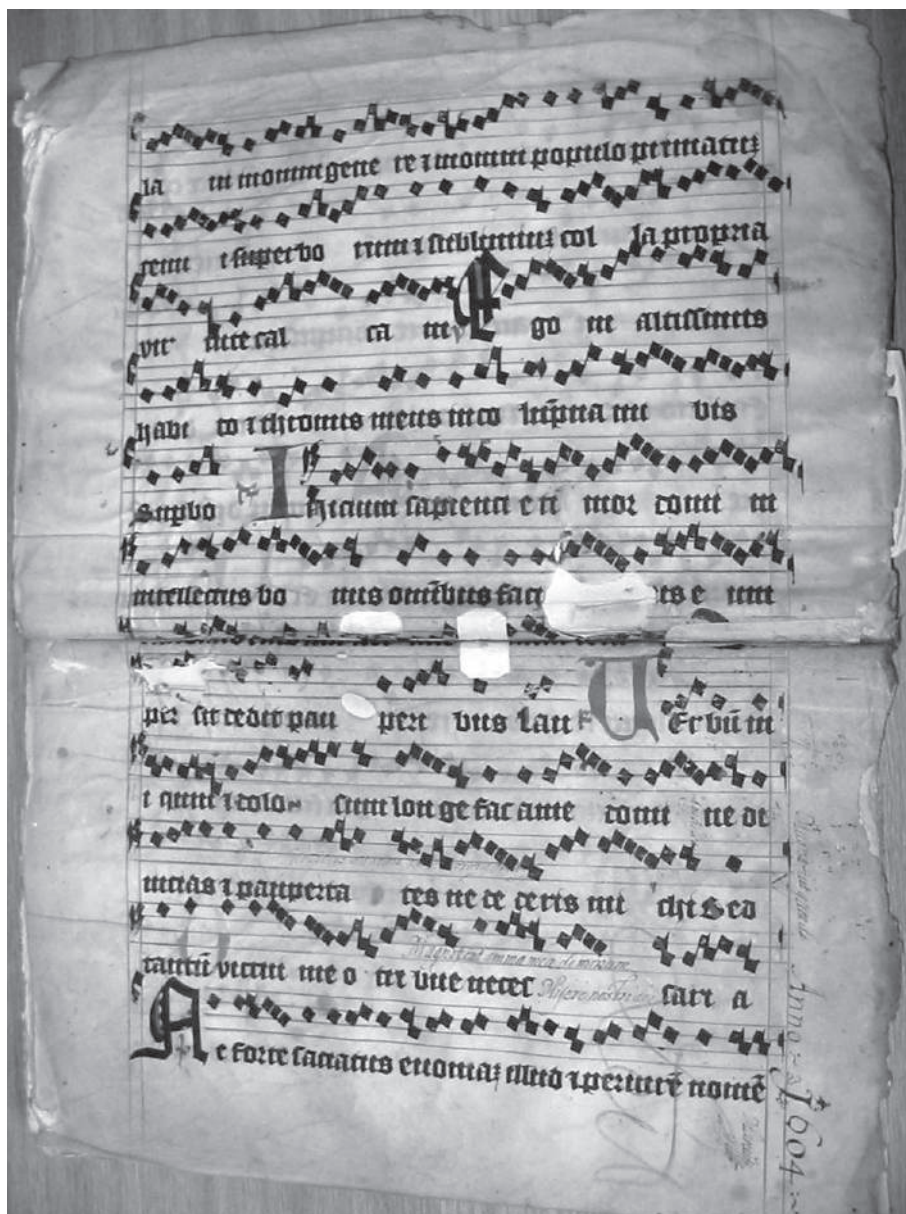
Obr. 5: *Graduál Lyc B III 414c*, Ústredná knižnica Slovenskej akadémie vied, Študovňa rukopisov a starých tlačí







Obr. 7: Antifonár Tomus 1/ Fons 41/ Fasc.5/ Nro.89, 1595, Štátny archív v Banskej Bystrici, pobočka Kremnica



Obr. 8: Antifonár Magistrát mesta Trenčín – Kn/I-13, Protocollon Civitatis Trenchiniensis anni 1604, Štátny archív v Bratislave, pobočka Trenčín





Obr. 9: Antifonár 741. V. 156. 1237. *Strafgerichtsordnung*, 1656, Štátny archív v Bratislave, pobočka Modra

## SUMMARY

### CZECH NOTATION IN SLOVAKIA IN THE MEDIEVAL PERIOD

In the medieval period Czech notation became an extraordinary phenomenon and an example of an important musical element in cultural expansion. Part of the liturgical reform effort by the Prague Archbishop Arnošt of Pardubice, Czech notation became for almost 150 years an indispensable component in the medieval source heritage of many of the countries of Europe. Preconditions for this were political and financial support of culture and learning by the Czech kings Karol IV and his son Václav IV, the political situation in Bohemia at the beginning of the 15<sup>th</sup> century (with emigration during the Hussite disturbances), and the high level of Czech illuminators' and scribes' workshops.

The aim of the study was an in-depth analysis and systematisation of knowledge of medieval musical codices with Czech notation from the territorial area of Slovakia. Fundamental, structural features of Czech notation in Bohemia, in our own area and in Central Europe generally, were established. The objects of research were the medieval musical codices and fragments with Czech notation from Slovak territory in the period from the second half of the 14<sup>th</sup> century to the early 16<sup>th</sup> century (*Bratislava Missal 'D'*, *Psalter of Canon Blasius*, *Bratislava Missal V*, and 84 fragments). Findings from the analysis of musical forms clearly underlined the historic-cultural links of scribal and notation practice in Slovakia at the end of the Middle Ages to the Czech learned milieu. Complex source study using all institutional archives, libraries and museums in Slovakia have highlighted the important fact that the penetration of the musical-palaeographic structures of Czech notation into the written culture of some urban communities in Slovakia (Bratislava, Modra, Trenčín, Kremnica) was exceptionally marked. The influence of the Czech notation school was reflected above all in Bratislava manuscripts. In the Bratislava codices (from the former Chapter library) dating from the first decades of the 15<sup>th</sup> century – *Bratislava Missal 'D'* (prefaces) and the *Psalter of Canon Blasius* – the musical sections were written under Czech influence. Annotations from the 16<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> centuries in Czech notation are found also in the *Bratislava Antiphonary I* (214r) and in the *Bratislava Missal 'H'*. In Slovakia one exclusively musical codex with the Czech notation system is extant, from the late 15<sup>th</sup> century. This is *Bratislava Antiphonary V*, from the Slovak National Archive. It is an interesting fact that the number of medieval sources with Czech notation far exceeds the number of extant medieval fragments with the local Estergom notation system which, given the liturgical circumstances, should have appeared far more frequently on our territory. On this account some questions were posed, within the framework of the research project. One of them is whether the Bratislava chapter's codices from the early 15<sup>th</sup> century had the music written on commission in Czech notation workshops, or whether musical scribes who had been trained in Bohemia were working in Slovakia. Alternatively, whether Czech men of learning/scribes were working in Slovakia at a time of religious instability. In any case, it is a definite fact that where musical scribes were active in Bratislava and western Slovakia, Czech learned circles undoubtedly had much greater influence than the Estergom scriptorium on the scribal production of 15<sup>th</sup> century liturgical codices and their musical-palaeographic aspect.



# K ŠPECIFIKÁM HUDBY FRANTIŠKÁNOV NA MORAVE V 17. A 18. STOROČÍ: POZNÁMKY K DEJINÁM HUDBY V *PROVINCII BOHEMIAE SANCTI WENCESLAI*

LADISLAV KAČIC

*Mgr.art. Ladislav Kačic, PhD., Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Dúbravská cesta 9,  
841 04 Bratislava 4; e-mail: ladislav.kacic@savba.sk*

Venované osemdesiatinám prof. Jiřího Sehnala

## ABSTRACT

The study consists of notes on the topic of Franciscan music in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries in St. Wenceslaus Province (*Provincia Bohemiae Sancti Wenceslai*), based on sources in the monasteries at Dačice and Moravská Třebová. During the 17<sup>th</sup> century the specific features of music in this province included – besides an emphasis on cultivation of the traditional Gregorian chant (treatises by P. Modestus Märstein) and new composition in the so-called measured chant – much greater space afforded to non-Franciscan composers in the repertoire of the Mass. Some of these compositions became part of the basic repertoire also in the neighbouring Austrian province of St. Bernardin of Sienna. The Czech province probably had closer contacts not only with Franciscans in Slovakia but also in the Tyrol. Evidence of this is the simplified type of Franciscan polychoral music (two single-voice choirs) in the 18<sup>th</sup> century, when in reality this music could be presented in double choir only in St. Wenceslaus Province. Interesting in terms of practical performance is the use of other instruments alongside the organ, though in a lesser degree than in the neighbouring provinces.

**Key words:** Franciscans, St. Wenceslaus Province, Central Europe, repertoire, local composition, polychoral music, musical instruments

Hoci františkáni v Čechách a na Morave mali rovnako veľký podiel na rozvoji hudby v 17. – 18. storočí ako františkáni v ostatných krajinách strednej Európy, hudba v Provincii sv. Václava (*Provincia Bohemiae Sancti Wenceslai*) na rozdiel od všeobecných de-

jín františkánov<sup>1</sup> nepatrí k dostatočne preskúmaným problémom hudobnej historiografie v Českej republike. Tejto problematike sa doteraz venoval vlastne iba prof. Jiří Sehnal,<sup>2</sup> František Malý už predtým skatalogizoval pre Hudobné oddelenie Moravského muzea hudobniny z františkánskych kláštorov v Dačiciach a Moravskej Třebovej. Okrajovo sa venoval hudbe františkánov v Provincii sv. Václava aj autor týchto riadkov, a to v rámci rozsiahlejšej štúdie o hudbe vo františkánskych provinciách strednej Európy.<sup>3</sup> Väčšia syntetická práca o hudbe v jednej z najväčších františkánskych provincií v strednej Európe – Provincii sv. Václava<sup>4</sup> – však stále chýba. Samozrejme, ani tento príspevok nie je zďaleka takouto syntézou, už vzhľadom na celkový stav poznania problematiky prameňov ňou ani nemôže byť. Takáto syntéza si bude vyžadovať ešte niekoľkoročný sústredený pramenný výskum možno i viacerých odborníkov, resp. kolektívu bádateľov.

\* \* \*

Hudba františkánov v Provincii sv. Václava, ktorej pevnou súčasťou boli aj kláštory na Morave (s výnimkou kláštora v Uherskom Hradišti, ktorý patril od svojho obnovenia v roku 1605 až do roku 1785 do Salvatoriánskej provincie<sup>5</sup>), mala viaceré črty spoločné s ostatnými stredoeurópskymi provinciami, predovšetkým prevažujúcu typicky

<sup>1</sup> Z novších prác napr. HLAVÁČEK, Petr: *Čeští františkáni na přelomu středověku a novověku*. Praha : Academia, 2005, ako aj ďalšie práce tohto autora; zo starších okrem dobových klasických dejín provincie od P. Severina Vrbčanského OFM: *Nucleus minoriticus, Vetro-Pragae 1746* je to napríklad základná viacväzková práca WILHELM, P. Bonaventura OFM – MINAŘÍK, P. Klement OFM: *Dějiny klášterů v Čechách a na Moravě*. Třebíč : vlastním nákladem, 1909 – 1911. Cenné informácie a vzácné dokumenty možno nájsť najnovšie aj v katalógu *Historia Franciscana (1604 – 2004), katalog výstavy pořádané k 400. výročí příchodu bratří františkánů do kláštera Panny Marie Sněžné*. Praha : Česká františkánská provincie, 2004.

<sup>2</sup> SEHNAL, Jiří: Varhany a hudba v klášterech františkánů české provincie v 17. a 18. století. In: KAČIC, Ladislav (ed.): *P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra, jazyk v 18. storočí*. Bratislava : Serafin, 1992, s. 109-117. SEHNAL, Jiří: Hudba u františkánů české provincie v 17. a 18. století. In: *Časopis Moravského muzea*, roč. 78, 1993, s. 217-238.

<sup>3</sup> KAČIC, Ladislav: Repertoire und Aufführungspraxis in den Franziskanerprovinzen Mitteleuropas im 17. – 18. Jahrhundert. In: *Musicologica Istropolitana I* (2002). Eds. Marta Hulková, Lubomír Chalupka. Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy; STIMUL 2002, s. 53-102.

<sup>4</sup> *Provincia Bohemiae* patrila k väčším stredoeurópskym františkánskym provinciam a v 17. – 18. storočí (až do jozefinských reforiem) zaznamenala veľký rozvoj. Okolo roku 1680 mala 22 kláštorov a 493 členov, v roku 1700 29 kláštorov a 681 členov a v roku 1762 22 kláštorov a 713 členov. HOLZAPFEL, P. Heribert OFM: *Handbuch der Geschichte des Franziskanerordens*. Freiburg im Breisgau : Herdersche Verlagshandlung, 1909, s. 417. Približne rovnako veľké boli aj obe provincie v Uhorsku (Mariánska, Salvatoriánska), viedenská Provincia sv. Bernardina či tirolská Provincia sv. Leopolda. Väčšia bola iba Bavorská provincia.

<sup>5</sup> Pozri napr. DANIŠOVIČ, P. Laetus OFM: *Dejiny minoritov. Diel I: Osvietenská historiografia Rádu františkánskeho v našich krajinách*. Bratislava : vlastným nákladem, 1934, s. 102. Kláštor v Uherskom Hradišti, založený kancelárom Mateja Korvína a biskupom Jánom Filipcom (1491), patril od svojho obnovenia v roku 1605 do roku 1785 do Provincie Najsvätejšieho Spasiteľa (*Provincia Sanctissimi Salvatoris*), až potom bol začlenený do Provincie sv. Václava. Do Českej provincie nikdy nepatrili františkánsky kláštor vo Valticiach (Feldsberg), ale až do zrušenia (1803) bol súčasťou rakúskej Provincie sv. Bernardina.

františkánsku anonymitu skladieb a v zásade jednohlasný charakter všetkej hudby,<sup>6</sup> ale sčasti aj spoločný repertoár,<sup>7</sup> predsa však mala i viaceré špecifiká, ktoré sú, samozrejme, najzaujímavejšie a stoja aj na tomto mieste v centre našej pozornosti. Okrem špecifického „domáceho“ repertoáru je to najmä problematika interpretačnej praxe.

Tento text je pokusom o charakteristiku týchto špecifik, a to na základe dvoch pomerne ucelených fondov muzikálií 17. a 18. storočia z františkánskych kláštorov v Dačiciach a v Moravskej Třebovej.<sup>8</sup> Do dejín hudby Provincie sv. Václava v 17. – 18. storočí však nepatrí nielen františkánsky kláštor v Uherskom Hradišti, ale ani kláštor vo Valticiach (Feldsbergu). Pre hudbu františkánov mala organizačná štruktúra rádu (provincie) mimoriadny význam a svojím spôsobom napríklad hudba u františkánov v Uherskom Hradišti nijako nesúvisí s hudbou v ostatných kláštoroch Svätováclavskej provincie: v Uherskom Hradišti pôsobili takí hudobníci Salvatoriánskej provincie (napríklad P. Norbert Foit OFM tu skomponoval v 30. rokoch 18. storočia viaceré skladby), ktorých tvorba sa vôbec nevyskytuje v prameňoch z Provincie sv. Václava, ale výlučne iba v prameňoch zo Salvatoriánskej provincie. Rovnaká je situácia aj v prípade kláštora vo Valticiach, ktorý patrila zasa vždy (až do zrušenia v roku 1803) do rakúskej Provincie sv. Bernardina.

Základným kameňom liturgickej hudby františkánov bol všeobecne latinský jednohlasný bohoslužobný spev (gregoriánsky chorál), ktorý sa v 17. – 18. storočí bežne sprevádzal organom. Význam gregoriánskeho chorálu v Provincii sv. Václava dostatočne zhodnotil J. Sehnal, ktorý vychádza z provinciálnych štatútov (1654, 1737 a ď.) a okrem iného píše, že „v České provincii byl na nácvik chorálu kladen větší důraz než v sousední provincii mariánské na Slovensku, kde se řádový provinciál roku 1655 spokojoval s půlhodinou až tříčtvrtěhodinou zpěvu denně“<sup>9</sup>.

Z aspektu chorálu je prínos Provincie sv. Václava naozaj veľmi významný, určite napríklad väčší než v prípade oboch historických provincií, ktoré mali kláštory aj na území dnešného Slovenska – Mariánskej (*Provincia Sanctae Mariae in Hungaria*) a Salvatoriánskej (*Provincia Sanctissimi Salvatoris*). Príručky gregoriánskeho chorálu zo Svätováclavskej provincie sa totiž používali aj v týchto dvoch provinciách, a to dokonca v klariských kláštoroch (ktoré však patrili pod jurisdikciu františkánskych provincií). Najdôležitejšie sú príručky *Hymni cum Antiphonis* a *Musica choralis*, ktoré vyšli tlačou v Olomouci roku 1666 (pozri v prílohe obr. č. 1). Ako vyplýva z povolenia (*facultas*) vtedajšieho provinciála Svätováclavskej provincie P. Henrika Clarusa, autorom tohto „*opusculum bipartitum*“ (doslova „dvojčastové dielko“ – tak je nazvané v predhovore) je pravdepodobne P. Modestus Märstein († 1675), jeden z najlepších hudobníkov a skladateľov Provincie sv. Václava v 17. storočí, v tom čase vikár františ-

<sup>6</sup> KAČIC, Ladislav: *Opus franciscanum* v zápise a zvukovej podobe. *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 1, s. 136-145.

<sup>7</sup> KAČIC, Ref. 3, s. 84-85.

<sup>8</sup> DOKOUPIL, Vladislav – BAR, Přemysl: *Soupis rukopisů dačických františkánů*. Brno : Moravská zemská knihovna, 2011. DOKOUPIL, Vladislav: *Soupis rukopisů z knihovny minoritů v Brně, františkánů v Moravské Třebové a premonstrátů v Nové Říši*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1959. Na tomto mieste by som rád vyslovil kolegom z Moravskej zemskej knihovny čo najsrdečnejšiu vďaka za pomoc pri štúdiu františkánskych prameňov z Dačíc a Moravskej Třebovej.

<sup>9</sup> SEHNAL, Ref. 2, *Hudba u františkánů*, s. 218-219.

kánskeho kláštora v Olomouci, hoci v aprobácii druhej z nich sa spomína iba bližšie nemenovaný spolubrat (príručka je „*a quodam Patre ordinis*“). Už roku 1686 vyšlo z iniciatívy jednej z najvýznamnejších osobností českého františkánstva P. Bernarda Saniga<sup>10</sup> prepracované vydanie prvej časti s názvom *Hymnodia franciscana*. Druhú časť Märsteinovho „opuscula“, t. j. príručku *Musica choralis* s aprobáciou organistu Chrámu sv. Morica v Olomouci Samuela Zindela možno považovať spolu s autoritativným spisom *Musica Choralis Theoro-practica* (Mníchov 1663) bavorského františkána P. Bernarda Schreyera za najlepšiu učebnicu gregoriánskeho chorálu v 17. storočí v strednej Európe.<sup>11</sup>

## Repertoár

Gregoriánsky chorál však nebol najtypickejším hudobným prejavom 17. storočia u františkánov v strednej Európe, a teda ani v Provincii sv. Václava; bol ním novokomponovaný jednohlasný latinský menzúrovaný chorál so sprievodom organa, tzv. *cantus fractus* alebo *cantus semifiguratus*, v ktorom mali stredoeurópski františkáni najväčší (a zďaleka nielen kvantitatívny!) prínos spomedzi všetkých reholí.<sup>12</sup> Nemožno však viesť jasnú deliacu čiaru medzi týmito dvomi prejavmi latinského jednohlasného liturgického spevu, teda medzi tradičným gregoriánskym chorálom a novokomponovaným latinským chorálom 17. storočia.<sup>13</sup>

Najvýznamnejšími skladateľmi novokomponovaného menzúrovaného chorálu 17. storočia v Provincii sv. Václava boli: **P. Valentin Jüttner** (†1680), **P. Modestus Märstein** (†1675), **P. Philippus Pohl** (†1718) a **P. Melchior Hartmann**. Ich skladby sa zachovali okrem iného v troch doteraz známych prameňoch z Moravy: v zborníku omší väčšieho formátu, určenom na spev zboru mníchov, s názvom *Harmonia Unisona* (Olomouc 1698), ďalej v podobnom prameni z františkánskeho kláštora v Dačiciach (sign. D–95), taktiež z konca 17. storočia, a v ďalšom veľmi podobnom zborníku z františkánskeho kláštora v Moravskej Třebovej (sign. MT–19) z rovnakej doby. Repertoár z týchto rukopisov obsahuje aj organová partičela z kláštora v Hájku (v súkromnom vlastníctve) a čiastočne aj ďalší zborník veľkého formátu z Moravskej Třebovej (sign. MT–2) z prvej polovice 18. storočia. To znamená, že niektoré z chorálnych jednohlasných omší sa spievali v kláštoroch Provincie sv. Václava ešte aj v 18. storočí.

<sup>10</sup> O P. Bernardovi Sanigovi pozri napr. Ref. 1, *Historia Franciscana*, alebo BUBEN, Milan: *Encyklopedie řádů a kongregací, III. díl/I. svazek: Žebravé řády*. Praha : Libri, 2006, s. 227–346.

<sup>11</sup> Učebnica P. Bernarda Schreyera OFM sa používala aj mimo františkánskeho prostredia, dokonca aj u benediktínov, ktorí boli po stáročia najväčšími autoritami v tejto oblasti. Naproti tomu napríklad o používaní príručky chorálu pre Salvatoriánsku provinciu P. Martina Vaculíka OFM *Cantus Gregorianus* (1735), ktorá vyšla v Olomouci, mimo tejto provincie nemáme zatiaľ doklady.

<sup>12</sup> Najznámejším prejavom nového chorálu v 17. storočí sú *Messes royales* (1669) významného francúzskeho barokového skladateľa Henri Dumonta (1610 – 1684), v tomto prípade však ide skutočne o novokomponovaný latinský chorál (plainchant) 17. storočia, a nie o menzúrovaný chorál.

<sup>13</sup> Nemožno ju viesť dokonca ani medzi jednohlasnou chorálnou hudbou a typickou františkánskou jednohlasnou figurálnou hudbou, na ktorej sa podieľali okrem organa aj iné nástroje.

Prehľad zachovaných omší skladateľov Provincie sv. Václava zo 17. storočia:

**P. Valentin Jüttner OFM (†1680) – 9**

*Missa Nivensis* [= ME I/129]<sup>14</sup>

*Missa S. Petri de Alcantara*

*Missa S. Didaci*

*Missa S. Casimiri*

*Missa SS. Virginum*

*Missa Alla breve*

*Missa Glacensis*

*Missa Olomucensis*

*Missa S. Maximiliani*

**P. Modestus Märstein OFM (†1675) – 1**

*Missa Dominicalis*

(nesprávne sa mu pripisovala aj *Missa SS. Virginum* P. Valentina Jüttnera)

**P. Philippus Pohl OFM (†1718) – 3 (4)**

*Missa Emautina antiqva*

*Missa Reformata SS. Trinitatis* (K, S, A k jednej z omší Alexandra Hrdého)

*Missa S. Gabrielis Archangeli* (iba Hájek)

*Missa S. Raphaelis* (iba Hájek)

**P. Melchior Hartmann OFM – 1**

*Missa Bethlehemitica seu Nativitatis* (super Coelo rores)

Ako vidno, najviac omší sa zachovalo od **P. Valentina Jüttnera**. Všetkých deväť skladieb patrí k typickému druhu františkánskej chorálnej omše 17. storočia, hoci nie sú „monotematické“, ako to bolo pre františkánsku omšu 17. storočia typické v ostatných provinciách strednej Európy. Naproti tomu tak *Missa Dominicalis* **P. Modersta Märsteina**, ako aj *Missa Emautina antiqva*, ktorej autorstvo právom pripísal prof. J. Sehnal **P. Philippovi Pohlovi**,<sup>15</sup> vychádzajú vo všetkých piatich častiach omšového ordinária z jedného melodického modelu. K tomuto typu patrí aj vianočná ošma (*Missa Bethlehemitica seu Nativitatis*), ktorú sme už dávnejšie pripísali **P. Melchiorovi Hartmannovi**,<sup>16</sup> melodickým základom vo všetkých častiach ordinária je v tomto prípade známe latinské cantio *Coelo rores pluunt flores*.

<sup>14</sup> Pozri obr. č. 2. Údaje v hranatých zátvorkách sa vzťahujú na katalóg dr. Friedrike Grasmannovej z Maria Enzersdorfu (pozri ďalej). GRASEMANN, Friedrike: Die franziskanische Messenkomposition im 17. und 18. Jahrhundert gezeigt an dem Notenbestand des Maria Enzersdorfer Klosterarchiv (diz.), Wien 1963, resp. GRASEMANN, Friedrike: Die Franziskanermesse des 17. und 18. Jahrhundert. In: *Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 27. Graz – Wien – Köln 1966, s. 72-124.

<sup>15</sup> SEHNAL, Ref. 2, Hudba u františkánů, s. 230, resp. SEHNAL, Ref. 2, Varhany a hudba, s. 114.

<sup>16</sup> KAČIC, Ladislav: Figuralmusik der Franziskaner in Mitteleuropa – Repertoire und Aufführungspraxis. In: KAČIC, Ladislav (ed.): *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*. Bratislava : Slavistický kabinet SAV; Academic Electronis Press, 1997, s. 163-174.



V rukopise D-95 sa vyskytuje aj *Missa Michniana*, ktorá je nielen vzhľadom na odlišný typ notácie od ostatných skladieb zborníka, ale najmä svojím charakterom typickou chorálnou omšou 17. storočia s rovnakým melodickým základom vo všetkých častiach. Ako však upozornil už J. Sehnal, nemá táto skladba pravdepodobne nič spoločné s významným českým barokovým básnikom a skladateľom Adamom Michnom z Otradovic, ale s P. Samuelom Michnom OFM, definítorom a lektorom Provincie sv. Václava<sup>17</sup> (teda nejde ani o označenie autorstva).

Tieto skladby, ako aj ostatné omše, o ktorých píšeme ďalej, sú notované v rukopisoch z konca 17. a zo začiatku 18. storočia buď v sopránovom alebo tenorovom kľúči. V praxi spôsob notácie, ktorá sa vyskytovala bežne aj v tirolskej *Provincii S. Leopoldi* a v prameňoch z františkánskeho kláštora v Salzburgu, nebol vôbec podstatný. Zo zborníkov veľkého formátu spievali mníši, ktorí boli síce často aj dobrými falzetistami, ale v týchto skladbách nebolo potrebné používať falzetovú techniku. Kľúče, ale ani slovné označenie hlasu („tenore“, „basso“ a pod.) nemá vo františkánskych rukopisoch žiadny podstatný význam; väčšinou je spev notovaný aj tak v sopránovom kľúči. Aj v prípade moravských prameňov išlo v zásade iba o čo najľahšiu čitateľnosť zápisu, tak aby notácia bola podľa možnosti bez pomocných čiar (čiže kľúče majú význam tzv. *chiavett*).

Na základe doteraz známych prameňov, v ktorých sa vyskytujú skladby českých a moravských františkánskych autorov, ale aj ďalších – svetských skladateľov, o ktorých píšeme nižšie –, možno tvrdiť, že repertoár aspoň tých najdôležitejších hudobných druhov používaných v liturgii, najmä omše, bol pravdepodobne aj v českej Provincii sv. Václava aspoň spočiatku regulovaný, podobne ako to bolo vo väčšine stredoeurópskych františkánskych provincií. Dokazuje to nielen vysoké percento spoločných skladieb v doteraz známych (vyššie uvedených) prameňoch 17. a začiatku 18. storočia, ale aj také údaje, aké nachádzame napríklad na titulnom liste rukopisu *Antiphonarium Romano-Seraphicum* (1701) z Moravskej Třebovej (MT 6): „de mandato A.R.P. Antonii Harttmann,... Ministri provincialis conscriptum“, t. j. zborník bol napísaný z poverenia provinciála P. Antona Hartmanna. Túto hypotézu bude, samozrejme, potrebné ešte potvrdiť ďalšími primárnymi prameňmi,<sup>18</sup> ale tiež na základe tzv. naratívnych prameňov (*acta capitularia*, historie domus jednotlivých kláštorov a pod.).

Za prvé výrazné špecifikum hudby v Provincii sv. Václava možno pokladať veľký podiel svetských a iných ne-františkánskych skladateľov v repertoári tak 17., ako aj 18. storočia. Dokladá to nasledujúci prehľad svetských skladateľov a hudobníkov z iných reholí zo 17. storočia. Vo vyššie uvedených zborníkoch nachádzame skladby týchto autorov:

<sup>17</sup> SEHNAL, Ref. 2, *Hudba u františkánů*, s. 223.

<sup>18</sup> Spoločný (t. j. regulovaný) repertoár omší by mohli naznačovať ďalšie, doteraz nepreskúmané pramene z Provincie sv. Václava – porov. DOKOUPIL – BAR, Ref. 8, s. 111 („Podobné složení mší i s identifikací skladatelů obsahují rukopisy plzeňských a moravskotřebovských františkánů, viz napr. v Plzni *Missae cantatae* (21 M 678) a *Missae A.R.P. Bernardi Artophaei* (21 M 182).“).

**P. Bernard Artophaeus OFMConv (6 skladieb)***Missa Sancti Spiritus**Missa Sequere me**Missa Sancti Bernardi* [= ME I/126]*Missa Sancti Gilberti* [= ME I/141]*Missa Immaculate Conceptionis**Missa Chordigerorum* [= ME I/137]**Alexander Hrdý (5 skladieb)***Missa SSS. Trinitatis**Missa S. Januarii* [= ME I/138]*Missa S. Gregorii Papae**Missa S. Wenceslai**Missa S. Emerici***Bernard Hönn (3 skladby)***Missa SS. Nominis Jesu**Missa S. FridERICI**Missa Valedictoria***P. Adalbertus Pelikán a S. Michaele SchP (1 skladba)***Missa Sanctae Crucis* [= ME I/142]**Augustin Pfleger (1 skladba)***Missa Pentecostes***Josef Maděra (1 skladba)***Missa Messorum*

Väčšina týchto skladieb sa vyskytuje vo všetkých doteraz známych zborníkoch; jednou z mála výnimiek je omša J. Maděru (písaný ako Madjera), pravdepodobne nejakého príbuzného všečovického kantora Jakuba Maděru,<sup>19</sup> ktorú poznáme doteraz z jediného prameňa. Najznámejším skladateľom z tejto skupiny je **Augustin Pfleger** (ca. 1635 – 1686); ak ide skutočne o kompozíciu vo svojej dobe veľmi dobre známeho skladateľa 17. storočia, je to rozhodne aj v širšom stredoeurópskom kontexte františkánskej hudby dosť ojedinelé. Podstatné však je, že v 17. storočí ide v Provincii sv. Václava s určitou istotou o najväčší podiel skladateľov mimo františkánskeho rádu spomedzi všetkých stredoeurópskych provincií (od Tirolska až po Sedmohradsko). Ak k nim pripočítame aj „poloanonymných“ autorov (napríklad skladateľa skrývajúceho sa za iniciálami „M.R.C.H.“), je to viac než jedna tretina celkového obsahu doteraz známych zborníkov omší Provincie sv. Václava. Avšak ešte zaujímavejší je fakt, že viaceré spomedzi týchto skladieb prevzala susedná rakúska Provincia sv. Bernardina,

<sup>19</sup> TROJAN, Jan: *Kantoři na Moravě a ve Slezsku v 17. – 19. století*. Brno : Muzejní a vlastivědná společnost, 2000, s. 552.

kde vôbec nebola núdza o „domácich“ skúsených skladateľov. Ide o nasledujúce omše českej proveniencie: 3 skladby P. Bernarda Artophaea OFMConv (ME I/126, I/137 a I/141), 1 skladbu P. Adalberta Pelikána a S. Michale SchP (ME I/142), 1 skladbu Alexandra Hrdého (ME I/138), ako aj o jednu omšu P. Valentina Jüttnera OFM (*Missa Nivensis*, I/129). Týchto šesť skladiel českého, resp. moravského pôvodu sa nachádza nielen v rukopisoch františkánskeho kláštora v Maria Enzersdorfe, ale aj v ďalších početných odpisoch z Grazu, Viedne, Maria Lankowitzu, Maria Lanzendorfu, St. Pöltenu a ďalších františkánskych kláštorov rakúskej Provincie sv. Bernardina. Patrili totiž k základnému repertoáru na prelome 17. a 18. storočia nielen v Provincii sv. Václava, ale aj v tejto susednej provincii, v ostatných provinciách strednej Európy sa však nevyskytujú.<sup>20</sup> Tieto dve stredoeurópske provincie mali teda určite veľmi dobré vzájomné kontakty.

Na tomto mieste je dôležité poznamenať, že v prípade omší ne-františkánskych skladateľov nejde pôvodne vôbec o jednohlasné, t. j. chorálne skladby, ale o viachlasnú figurálnu hudbu, redukovanú na jeden hlas (so sprievodom organa). Týka sa to určite tak minoritu P. Bernarda Artophaea (ca. 1651 – 1721), ako aj piaristu P. Adalberta Pelikána a Sancto Michale (ca. 1643 – 1700), ale aj ďalších skladateľov z tejto skupiny. Tak minoriti, ako ani piaristi nekomponovali jednohlasnú hudbu, ale viachlasnú (4-, resp. 5-hlasnú) cirkevnú hudbu, aká sa bežne používala v 17. – 18. storočí v celej katolíckej cirkvi. Je zaujímavé, že tieto skladby sú skomponované buď celé v *stile antico*, alebo obsahujú aspoň prevažujúce kontrapunktické úseky (*Alla breve*, resp. *Alla capella*). (Pozri obr. č. 3)

Treba zdôrazniť, že opačný smer preberania hudobného repertoáru, t. j. z viedenskej Provincie sv. Bernardina do Provincie sv. Václava, nebol v 17. storočí zďaleka taký výrazný. V podstate ide takmer výlučne o františkánske omše, ktoré boli spoločné pre celý stredoeurópsky priestor. Tak možno napríklad identifikovať ako autora anonymnej *Missa Viennensis S. Bonaventurae* (v Moravskej Třebovej označenej zasa „incerti Authoris“) P. Eusebia Schreineru († 1663), najlepšieho hudobníka a skladateľa viedenskej Provincie sv. Bernardina v 17. storočí. Táto omša však bola bez výnimky súčasťou repertoáru všetkých stredoeurópskych františkánskych provincií.<sup>21</sup> P. E. Schreiner je aj autorom *Missa Tubicinalis* (alebo *Trommetter Meß*) a možno aj autorom ďalších podobných omší 17. storočia, známych u františkánov v strednej Európe všeobecne, napríklad *Missa S. Antonii*, *Missa Papalis*, ktoré sa vyskytujú aj v doteraz známych moravských prameňoch.

Omše z Provincie sv. Václava však nepreberali len františkáni susednej rakúskej Provincie sv. Bernardina, ale niektoré skladby boli pevnou súčasťou spoločného stredoeurópskeho repertoáru. Napríklad, *Missa Bethlehemitica* (resp. *Missa super Coeloro*) P. Melchiora Hartmanna bola známa vo väčšine provincií strednej Európy, *Missa Brunensis* P. Philippa Pohla v Mariánskej provincii (bola tu dokonca súčasťou povinného repertoáru až do konca 18. storočia<sup>22</sup>), v Kustódii sv. Štefana v Sedmohrad-

<sup>20</sup> KAČIC, Ref. 16, s. 165-168, resp. KAČIC, Ref. 3, s. 83.

<sup>21</sup> Tamtiež.

<sup>22</sup> KAČIC, Ladislav: *Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert*. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33. Budapest : Akadémiai kiadó, 1991, s. 5-107.

sku, ba dokonca v Tirolsku a Bavorsku – s príznačným názvom *Missä Bohemica*, resp. *Missä ex Bohemia* (RISM no. 651004724, resp. no. 45501551). Všetky tieto skladby sa, samozrejme, šírili takmer bez výnimky anonymne. Najstarší zápis tejto omše P. Philippa Pohla – dokonca i s organovým sprievodom – sa zachoval v zborníku *Organo Missale* (1667) sedmohradského františkána P. Joannesa Kájoniho (pozri obr. č. 4 a notový príklad).

Trend väčšieho zastúpenia svetských a iných ne-františkánskych skladateľov v repertoári Provincie sv. Václava pokračoval aj v 18. storočí, kedy však percento anonymných skladieb bolo pravdepodobne ešte podstatne vyššie než v 17. storočí. Zastúpenie konkrétnych skladateľov v prameňoch 18. storočia z Dačíc ukazuje nasledujúci prehľad (skladatelia sú usporiadaní približne chronologicky, podľa dátumu úmrtia):

P. Thomas de Villanova Weidlich OFM (†1745)

Giuseppe Gonelli (1666 – 1745)

Ferdinand Steiner (†1750)

Candidus Faitelli (ca. 1698 – 1751)

P. Hospitius Hartmann OFM (†1769)

Johann Nepomuk Seeling (†1774)

Pichler (18. stor.)

Johann Göller (1. pol. 18. stor.)

Tomáš Jan Žádný (1. pol. 18. stor.)

Antonio Boroni (1738 – 1792)

V zborníku z Moravskej Třebovej (MT 10, koniec 18. stor.) sa vyskytuje pri jednej omši aj meno C. Dittersa von Dittersdorfa (*Auth. Carolo Ditters Cum 2 Violin. et Clarin. ac Violon*), podľa doterajších poznatkov však ide o skladbu P. Pantaleona Rožkovského OFM;<sup>23</sup> tejto problematike sa budeme venovať v budúcnosti samostatne.

Ako vidno, spomedzi deviatich skladateľov v dačických rukopisoch sú iba dvaja františkáni z Provincie sv. Václava: **P. Thomas de Villanova Weidlich** a **P. Hospitius Hartmann**. Samozrejme, takúto štatistiku treba brať vzhľadom na stav poznania hudobných prameňov s veľkou rezervou. V každom prípade to však v porovnaní s ďalšími stredoeurópskymi provinciami nebude vysoké percento domácich františkánskych skladieb, zďaleka nie také veľké ako napríklad vo viedenskej Provincii sv. Bernardína, kde sa vyskytuje minimum iných skladateľov (napríklad J. G. Reutter ml.) než „domácich“ františkánov z tejto provincie, taktiež ani v porovnaní s Provinciou sv. Leopolda, kde sa síce často hrala cirkevná hudba aj iných skladateľov než tirolských františkánov, na druhej strane však z tejto provincie poznáme jednoznačne najviac františkánskych autorov i skladieb; percento nebude určite vyššie ani v porovnaní s Mariánskou provinciou, kde sa vyskytuje okrem iného (takmer výlučne anonymne) aj hudba známych stredoeurópskych skladateľov 18. storočia, napríklad V. Rathgebera OSB, J. G. Zechnera, G. J. Donbergera OSA, M. Haydna a ďalších (výnimočne aj iných, napríklad talian-

<sup>23</sup> KAČIC, Ladislav: Zur Frage der sog. „Franziskanermesse“ von Carl Ditters von Dittersdorf. In: *Musicologica Austriaca* 20, Eds. Monika Fink, Reiner Gstrein. Innsbruck: Leopold Franzens Universität, 2001, s. 24–39.

ských skladateľov – B. Galuppiho), ale jadro repertoáru tvorili aj tu skladby domácich františkánskych hudobníkov.

Skladby pátra Thomasa Weidlicha svojou kvalitou rozhodne obstoja v dobovej produkcii, autor patrila určite k najlepším skladateľom Provincie sv. Václava v 18. storočí. Využíva často nielen koncertantný organ, ale v jeho tvorbe nachádzame aj skladby iného než štandardizovaného obsadenia, napríklad *Requiem trium vocum* a *Tota pulchra trium vocum*. Od iných skladateľov Svätováclavskej provincie (P. Antonius Giersdorf OFM, P. Heliodorus Hazlik OFM) poznáme zatiaľ príliš málo skladieb, aby sa dala ich hudba aspoň približne zaradiť do širšieho kontextu.

Čo sa týka svetských skladateľov, ktorí sa vyskytujú v doteraz známych moravských prameňoch 18. storočia, ide až na výnimky o celkom neznáme mená. Možno ich zaradiť do dvoch kategórií: 1. takmer neznámi českí, resp. moravskí skladatelia, ktorí mali pravdepodobne užšie vzťahy s františkánmi, 2. iní – rakúski, talianski – skladatelia, ktorí mali iba v niektorých prípadoch dokázateľne bližšie vzťahy k františkánom všeobecne.

V prvej skupine bol nepochybne najvýraznejším zjavom **Johann Nepomuk Seeling**, ktorý však nebol členom františkánskeho rádu, ako sa to doteraz tvrdí.<sup>24</sup> Jeho skladby si pisateľ dačických zborníkov z 18. storočia P. Faustinus Kordík (a pravdepodobne františkáni všeobecne) cenil najvyššie. Svedčí o tom poznámka „[Missae] *Joannis Nepomuceni Seeling sunt optima*“, na inom mieste zasa uvádza autora ako „*Virtuosus Dominus Joannes Nepomucenus Seeling*“. **Johann Göller** bol organistom v Olomouci, **Tomáš Jan Žádný** zasa v Počátkoch. Ide teda podobne ako v prípade **Alexandra Hrdého**, organistu v Zloniciach pri Plzni na prelome 17. a 18. storočia, o doteraz prakticky neznámych skladateľov.

Inak je to s autormi druhej skupiny: **Giuseppe Gonelli** a **Antonio Boroni** patrili k veľmi známym talianskym skladateľom 18. storočia, nevie sa však, že by bližšie spolupracovali s františkánmi. Ich skladby sa dostali do františkánskeho prostredia pravdepodobne viac-menej náhodne, „zvonku“.

Naproti tomu **Candidus Faitelli** (ca. 1698 – 1751), svetský kňaz v juhotirolskom Bolzane, menej známy než jeho mladší brat Vigilius Blasius Faitelli, patrila k najexponovanejším skladateľom v tirolskej Provincii sv. Leopolda. Jeho skladby boli v Tirolsku veľmi obľúbené a nie je vylúčené, že išlo o priamu, vedomú spoluprácu s františkánmi. V ostatných františkánskych provinciách však jeho hudba nebola známa – s výnimkou Provincie sv. Václava. Faitelliho omša z dačických prameňov D-101, 102, 103 (*Authore Sig. Faitelli*) je v tirolských prameňoch označená ako *Missa Plm. Rdi Dni Candidi Faitelli* (RISM no. 651001679) a ide bezpochyby o jednu z najlepších skladieb nielen v repertoári P. Faustina Kordíka.

Spomedzi všetkých iných skladateľov omšového repertoáru než františkánov je však v 18. storočí najdôležitejší nepochybne **Ferdinand Steiner** (†1750), svetský organista františkánskeho kostola vo Viedni (v prameňoch je označený aj ako „*organista famosissimus*“). Steinerove skladby kvalitou v ničom nezaostávajú za tvorbou jeho súčasníkov z Viedne a okolia (J. G. Reutter ml., G. J. Donberger, J. G. Zechner, M. G. Monn, G. Ch. Wagenseil a ďalší), napriek tomu, že mimo františkánskeho prostredia

<sup>24</sup> SEHNAL, Ref. 2, Vahrany a hudba, s. 116, resp. SEHNAL, Ref. 2, Hudba u františkánů, s. 230.



boli prakticky neznáme. Tu však boli súčasťou repertoáru nielen vo viedenskej Provincii sv. Bernardina, ale aj v tirolskej Provincii sv. Leopolda, a najmä v Mariánskej provincii, kde sa stali vďaka hudobnej reforme roku 1769 súčasťou povinného repertoáru, podobne ako v Provincii sv. Jána Kapistránskeho (všade, samozrejme, anonymne).<sup>25</sup> F. Steiner bol však vážnym skladateľom aj v Provincii sv. Václava, keďže pisateľ dačických zborníkov z 18. storočia (D-104+105) P. F. Kordík poznamenal: „NB. Qvatuor sunt Missae Wiennenses, 1a Author: Ferdin: Steiner“, resp. na inom mieste „Missa Wiennensis Author Ferdin. Stenier (správne má byť Steiner)“. Ako sa Steinerove omše dostali k moravskému františkánovi, dosvedčuje poznámka na konci štyroch „viedenských omší“: „Descriptae Aô. 1748. 28 Augusti in festo S: Augustini. in Administratura Ad R. D: Wenceslaui Mertel Horticj Administra... ad officium. Qvo tempore eram apud: Illustriss. Dominum Millesimo Comitum de Semili... in istis Duabus Domunculis Ligneis.“ Táto poznámka okrem iného upresňuje datovanie tohto rukopisu – nevznikol „ca. 1770“ (ako udáva katológ F. Malého), ale o dve desaťročia skôr.

## Františkánska polychória

Dvojzborový prednes figurálnej hudby v Provincii sv. Václava je azda najväčším špecifikom tejto Provincie. Uvedená problematika sa však týka iba 18. storočia, v predchádzajúcom storočí nenachádzame žiadne stopy tohto javu.

Na základe dlhoročných výskumov františkánskej hudby v strednej Európe môžeme s istotou tvrdiť, že s fenoménom františkánskej polychórie sa možno stretnúť iba v tirolskej Provincii sv. Leopolda a v Provincii sv. Václava; v ostatných stredoeurópskych provinciách to bol viac či menej zanedbateľný jav. V prípade františkánskej polychórie nejde, samozrejme, o gabrieliovský typ benátskej techniky *cori spezzati*, či iné varianty talianskej (rímskej, bolonskej), prípadne nemeckej polychórie (H. Schütz a i.) 17. storočia, ani o neskorší typ dvojzborovej hudby 18. storočia, ktorý použil niekoľkokrát počas svojho salzburského pôsobenia ešte i W. A. Mozart.<sup>26</sup>

Skladby (omše, litánie, ofertória atď.), ktoré označili františkáni – v Tirolsku či v moravských prameňoch ako dvojzborové – *a duplici choro*, boli v zásade predovšetkým **dvojhlasné**: aj celé zborníky takýchto skladieb majú napríklad názov *Missae duabus vocibus* na rozdiel od jednohlasných omší – *Missae unius vocis*.

Ešte dôležitejšia je však skutočnosť, že kým v prameňoch z Tirolskej provincie sú oba hlasy zapísané v jednom zborníku veľkého formátu (Chorbuch), z ktorého spieval zbor mníchov, a to dokonca v tej istej notovej osnove – „Chorus I.“ čiernou farbou a „Chorus II.“ červenou farbou (organový sprievod sa zapisoval v samostatnej knihe), v Provincii sv. Václava sa používali tri samostatné knihy, zvyčajne označené *Chorus I*, *Chorus II* a *Organum*. V tejto podobe existuje väčšina doteraz známych prameňov 18.

<sup>25</sup> KAČIC, Ref. 3, s. 84.

<sup>26</sup> Literatúra k problematike „klasickej“ polychórie 16. – 17. storočia je veľmi široká, zhrnujúco ju možno nájsť v publikácii PETŐCZOVÁ, Janka: *Polychorická hudba na Slovensku*, 2 zv. Prešov : Súzvuk, 1998, 1999. K problematike „novšej“ polychórie 18. storočia pozri napr. HOCHRADNER, Thomas: Vom Ende der des mehrchörigen Musizieren nördlich der Alpen. In: *Slovenská hudba*, roč. 22, 1996, č. 3 – 4, s. 465-486.

storočia z františkánskych kláštorov v Dačiciach a Moravskej Třebovej (pozri obr. č. 6). Kým hudba v tirolskej Provincii sv. Leopolda sa kvôli zápisu nedala v skutočnosti predvádzať ako reálna polychória, v Provincii sv. Václava to bolo možné: zo samostatných kníh *Chorus I* a *Chorus II* spieval zbor františkánov, rozdelený na dva menšie zbory (každý mohol mať ca. 3 – 4 mníchov), ktoré sprevádzal organista. Z organologických a ďalších výskumov prof. J. Sehnala nie je síce známy doklad, ktorý by to potvrdzoval, ale nepriamy dôkaz sa zachoval na organe františkánskeho Kostola sv. Antona v Báci (pôvodne postavený pre františkánov v Komárne a sem len prenesený), ktorý má nad registrovými ťahadlami na obidvoch stranách organovej skrine pôvodné, originálne nápisy „*I CHORUS*“ a „*II CHORUS*“. To nemôže znamenať nič iné ako fakt, že na jednej strane organa stál prvý zbor a na druhej druhý zbor. Výsledkom je teda špecifický františkánsky jednoduchý variant polychórie: proti sebe stoja dva jednohlasné zbory. „*Tutti*“, ako to dosvedčujú moravské pramene, mohlo byť buď jednohlasné, alebo dvojhlasné (soprán + bas).

Záverom je potrebné ešte aspoň stručne sa dotknúť otázky organa ako nevyhnutného sprievodného nástroja spevákov, ako aj prípadného využitia ďalších hudobných nástrojov (popri organe) v Provincii sv. Václava. (Aj táto súčasť problematiky si bude vyžadovať, samozrejme, v budúcnosti ešte ďalší intenzívny špeciálny výskum.)

V prameňoch z Dačíc a Moravskej Třebovej sa nachádza pomerne veľké množstvo údajov o organovej registrácii, podstatne väčšie než v ostatných provinciách strednej Európy. Najčastejšie sa spomína „*Principal*“ a „*Pleno*“. Prvý údaj sa viaže väčšinou na organové sóla (resp. medzihry), druhý na tutti zboru / zborov. Stretávame sa však aj so špeciálnejšími údajmi, napríklad „*Principale è positivo*“ a „*Fugara*“. V tomto prípade ide o registráciu obligátneho organového sprievodu, teda nie „obyčajného“ generálneho basu. Ďalšie zaujímavé údaje i špecifiká využitia organa u františkánov v Čechách a na Morave vyplývajú z výskumov J. Sehnala. Patrí k nim nielen fakt, že tu stavali pre františkánov organy oveľa viac renomovanejší svetskí organári (V. Pantoček, J. Výmola, J. S. Staudinger, F. Gartner)<sup>27</sup> než rádoví spolubratia, ale predovšetkým skutočnosť, že františkáni potrebovali (resp. bol pre ich jednoduchú hudbu ideálny) dvojmanuálový nástroj s takým obsadením registrov, aby umožňoval dobrú diferenciaciu sprievodu vokálnych sol a tutti (zboru). Vyplýva to jednoznačne z údajov o prístavbe pozitívu k organu františkánskeho kostola v Plzni (1758), ktorý cituje J. Sehnal: „...ut duplex existat manuale pro cantu Tutti, alterum pro cantu solo“.<sup>28</sup> Táto skutočnosť súvisí nepochybne s tým, že františkáni – najmä v menších kláštoroch – predvádzali cirkevnú hudbu naozaj väčšinou iba so sprievodom organa.

Avšak i doteraz známe pramene z Moravy potvrdzujú, že to tak nebolo vždy. Napríklad, v uvedenej Faitelliho omši sa vyskytuje okrem organovej registrácie či vokálneho obsadenia (*Alto Solo*, v iných skladbách zasa *Solo Basso* a pod.) aj údaj *Violinus*, t. j. husle, ktoré sprevádzajú organové sólo Benedictus (rovnaký údaj nájdeme aj v jednej anonymnej omši). Ostatne, v tirolských prameňoch je označená táto Faitelliho omša *cum instrumentis*, hoci sa zachovala iba ako organová partičela. Ešte častejšie možno nájsť tak v prameňoch z Dačíc, ako aj z Moravskej Třebovej údaje o použití (priechnej)

<sup>27</sup> SEHNAL, Ref. 2, Hudba u františkánů, s. 219-224.

<sup>28</sup> SEHNAL, Ref. 2, Hudba u františkánů, s. 220, resp. SEHNAL, Ref. 2, Varhany a hudba, s. 110.

flauty a pastierskej trúby (*tuba pastoritia*), a to v skladbách určených na vianočné obdobie (*Missa Salvatoriana Cum 2 Flauto=Travers. et Tuba*, *Missa DEI Incarnati cum 2. Flaut. Tuba et Instrum.*, *Missa 6. Pastoritia cum 2 flaut. et tuba*, *Offertorium III. Pastorella cum tuba, Basso multiplicato* atď.).

Za súčasného stavu poznania nemožno vyslovovať predčasné závery, týkajúce sa používania ďalších hudobných nástrojov popri organe v Provincii sv. Václava. Zdá sa však, že ich paleta predsa len nebola až taká bohatá ako napríklad v oboch rakúskych provinciách či v Mariánskej provincii (kde sa používali aj trúbky, prirodzené rohy, hoboje, v Mariánskej provincii a pravdepodobne aj v Provincii sv. Bernardina tiež trombóny). Zodpovedá to v podstate i tvrdeniu prof. Sehnala.<sup>29</sup>

Záverom sa možno zamyslieť i nad menej dôležitými špecifikami hudobných rukopisov z Provincie sv. Václava, napríklad nad „nomenklatúrou“, vzťahujúcou sa najmä na omše, hoci na druhej strane celkom iste nejde o najpodstatnejší problém. Táto nomenklatúra sa netýka obsadenia, ale viac alebo menej liturgického určenia konkrétnych skladieb. Kategórie P. Faustina Kordíka *missae breves (brevissimae)*, *mediocres*, *longiores*, *longissime* možno považovať v zásade za celkom bežné (D 101–103), podobne ako tradičné delenie omší na *missae I., II., III. classis* a *missae hyemales* v rukopisoch z Moravskej Třebovej. Avšak s takou nomenklatúrou, akú použil páter Kordík v jednom svojom zborníku (D 98–100) – *missae promiscuae* – alebo pisateľ zborníkov z Dačíc v druhej polovici, resp. koncom 18. storočia P. Constatinus Štěpán OFM (Stiepan)<sup>30</sup> – *missae extravagantes* (D 123–125, D 126) – sa nestretávame nikde inde. Ďalšie termíny tohto kopistu v tom istom rukopise (*missae ordinis mendicantium*, *missae adventuales et conventuales*) sú však opäť v podstate tradičné. Kým františkánske (*ordinis mendicantium*), adventné a konventné omše sa vzťahujú na konkrétne obdobie cirkevného roka, resp. na určitú príležitosť, označenie „extravagantné“ omše znamená pravdepodobne skladby mimo tradičného františkánskeho repertoáru. Vyskytujú sa tu totiž tak omše so sólami, ako aj bez sôl, kratšie, dlhšie a pod., nejde o žiadne skladby typu „missa solemnis“. Podobný význam môže mať označenie *missae promiscuae* u P. F. Kordíka (D 98–100).

Faktom zostáva, že františkáni vo svojej prostote a jednoduchosti používali niekedy nielen trochu zvláštne termíny, ale i osobitejší zápis skladieb. V doteraz známych prameňoch z Provincie sv. Václava sa totiž bežne stretávame so zápisom paralelných terciových (menej sextových) postupov v pravej ruke organa číslicami (notami je vypísaný iba spodný hlas pravej ruky). S takýmto kurióznym zápisom sa síce stretávame občas aj vo františkánskych prameňoch z iných provincií, ale v rukopisoch z Dačíc a Moravskej Třebovej takáto skratkovitosť prevláda. O čosi dôležitejšie sú detailné rozdiely v celkovom charaktere organového partu (*Organo*, resp. *Fundamento*): kým v rukopisoch z Dačíc má tento part skutočne charakter typickej františkánskej organovej partičely, v rukopisoch z Moravskej Třebovej ide vlastne o tradičný, bežne známy generálny bas, zapísaný iba v jednej osnove a v basovom kľúči.

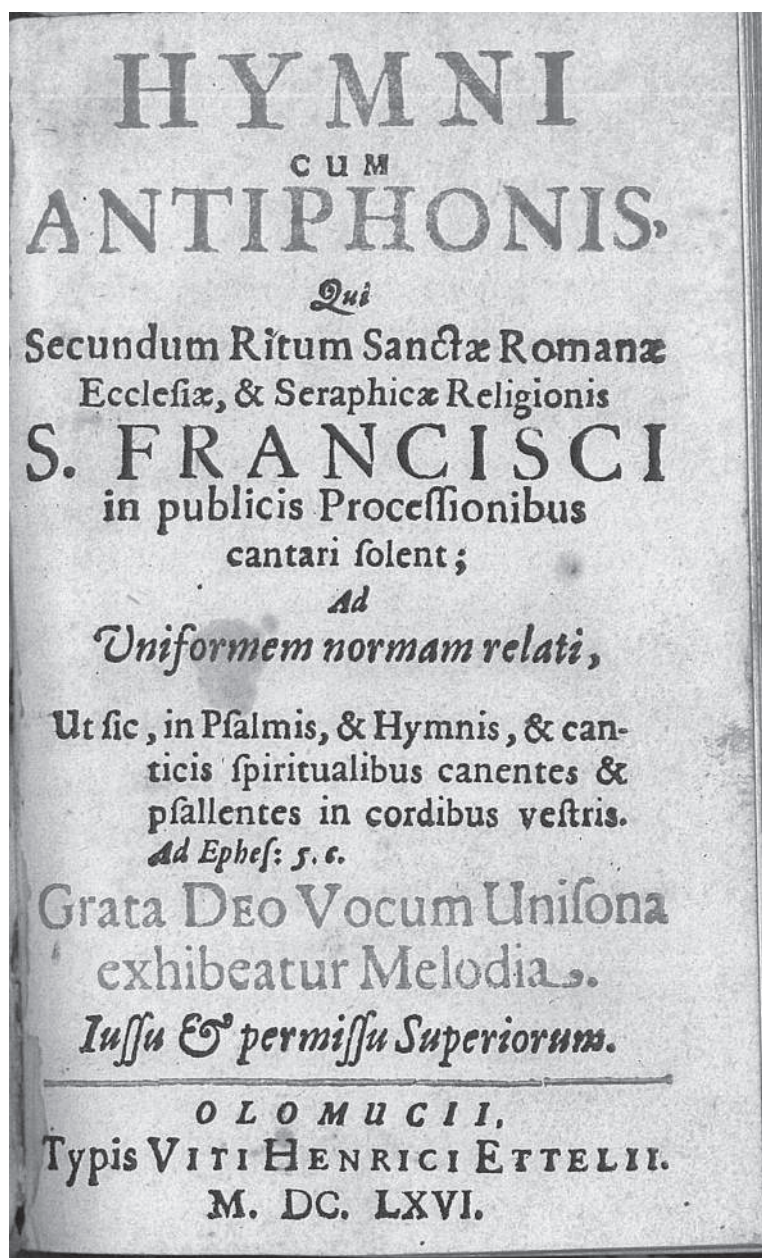
<sup>29</sup> Tamtiež.

<sup>30</sup> Podľa DOKOUPIL, – BAR, Ref. 8 tento františkán pôsobil v Dačiciach v rokoch 1778 – 1784 a tu aj v roku 1797 zomrel.

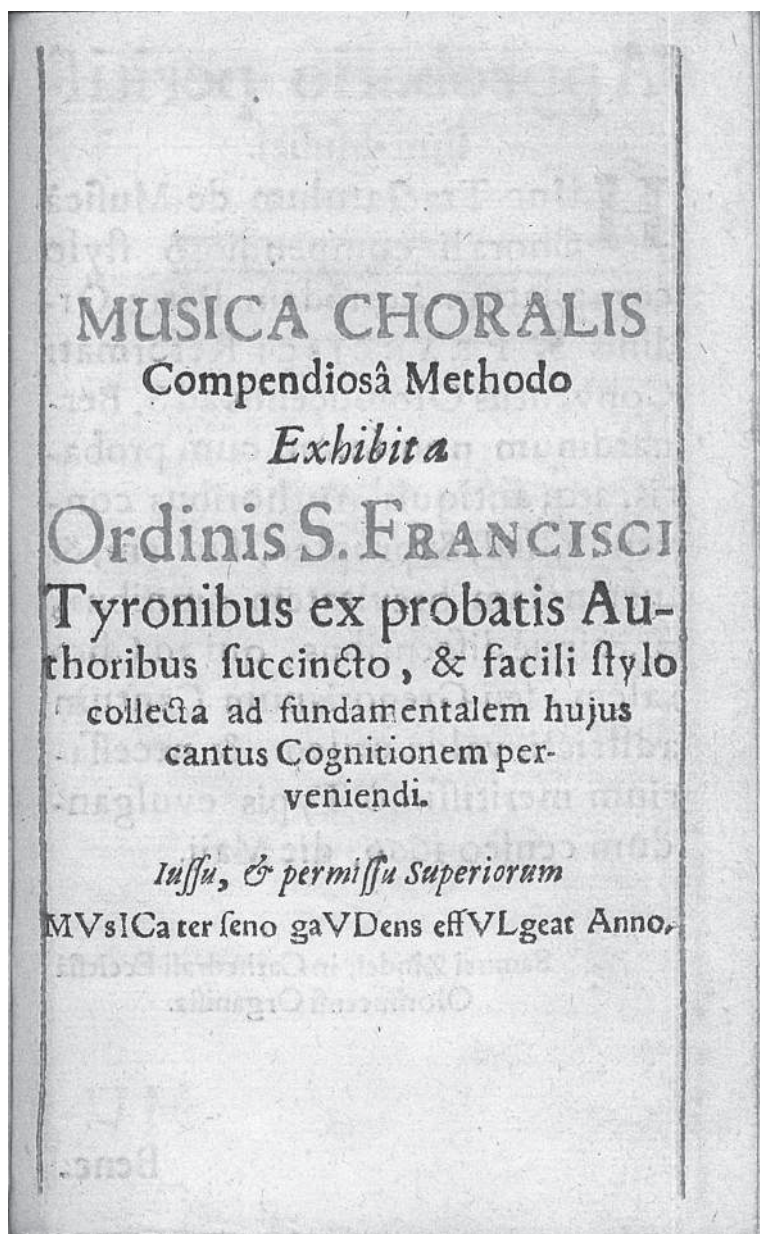
Najdôležitejšími špecifikami františkánskej hudby v Provincii sv. Václava však zostáva veľký podiel svetských a iných než františkánskych skladateľov v repertoári, a predovšetkým františkánska polychória ako základný spôsob hudobného prednesu skladieb prostredníctvom dvoch jednohlasných zborov, ktorý je síce iba malým, ale v konečnom dôsledku podstatným obohatením typickej františkánskej jednohlasnej figurálnej hudby 18. storočia. S týmto spôsobom interpretácie sa nestretávame v žiadnej inej stredoeurópskej provincii v takom rozsahu ako vo Svätováclavskej provincii; v ostatných provinciách bol takýto prednes skôr výnimkou. To, že v českých a moravských kláštoroch bol základným spôsobom, súvisí možno so skutočnosťou, že ďalšie hudobné nástroje (popri organe) sa používali v tejto provincii predsa len o čosi menej než v okolitých provinciách.

Štúdia je súčasťou riešenia grantového projektu APVV č. SK-CZ-0183-09.

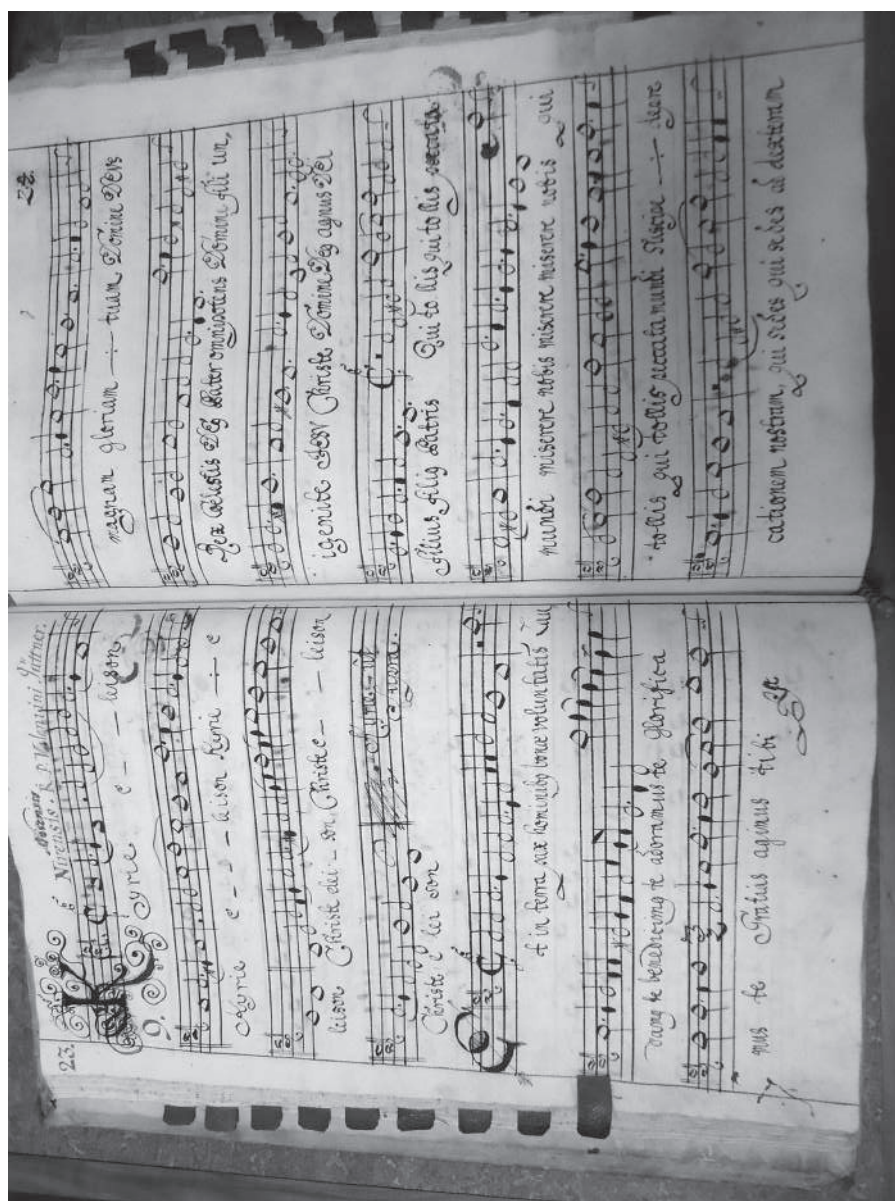
## PRÍLOHY

Obr. 1a: Titulný list príručky P. Modesta Märsteina OFM: *Hymni cum Antiphonis* (1666)





Obr. 1b: Titulný list príručky P. Modesta Märsteina OFM: *Musica choralis* (1666)

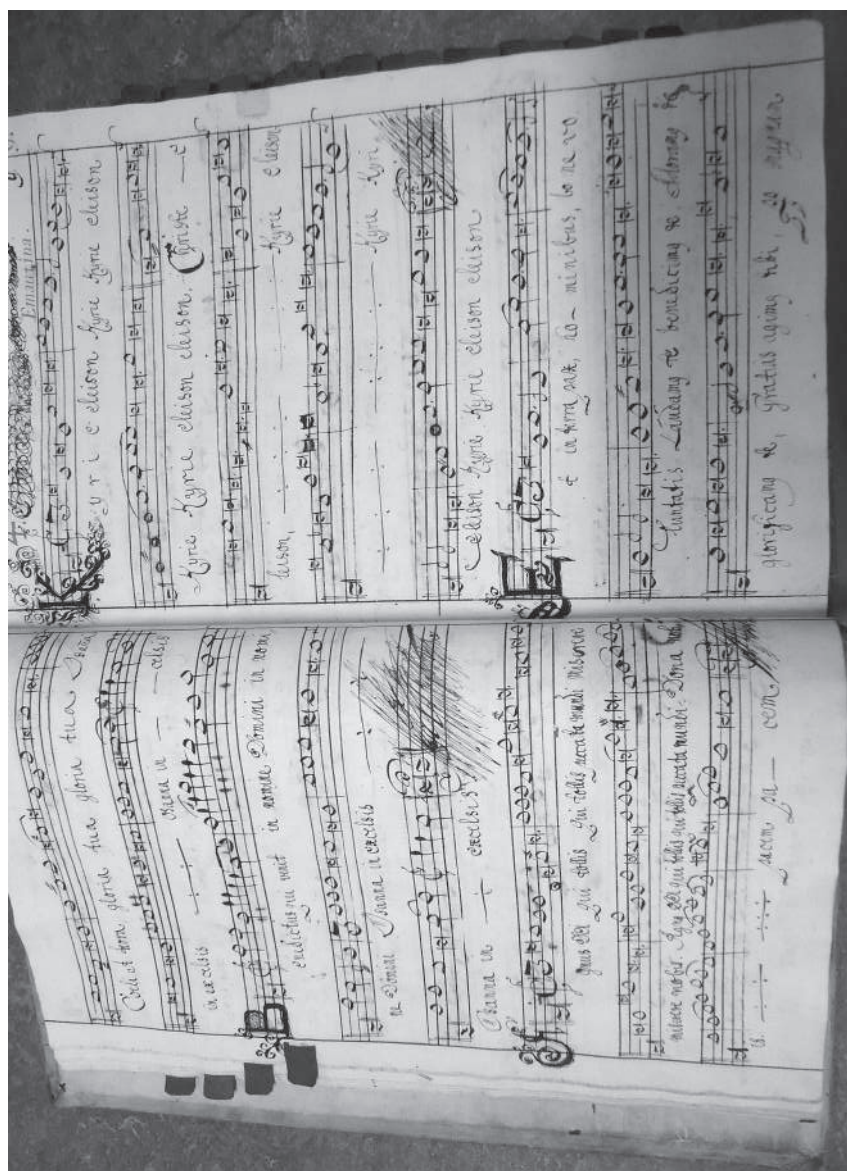


Obr. 2: P. Valentin Jüttner OFM: Missa nivensis (D-95), začiatok



Obr. 3: P. Bernard Artophaeus OFMConv: *Missa Sancti Gilberti* (D-95), začiatok





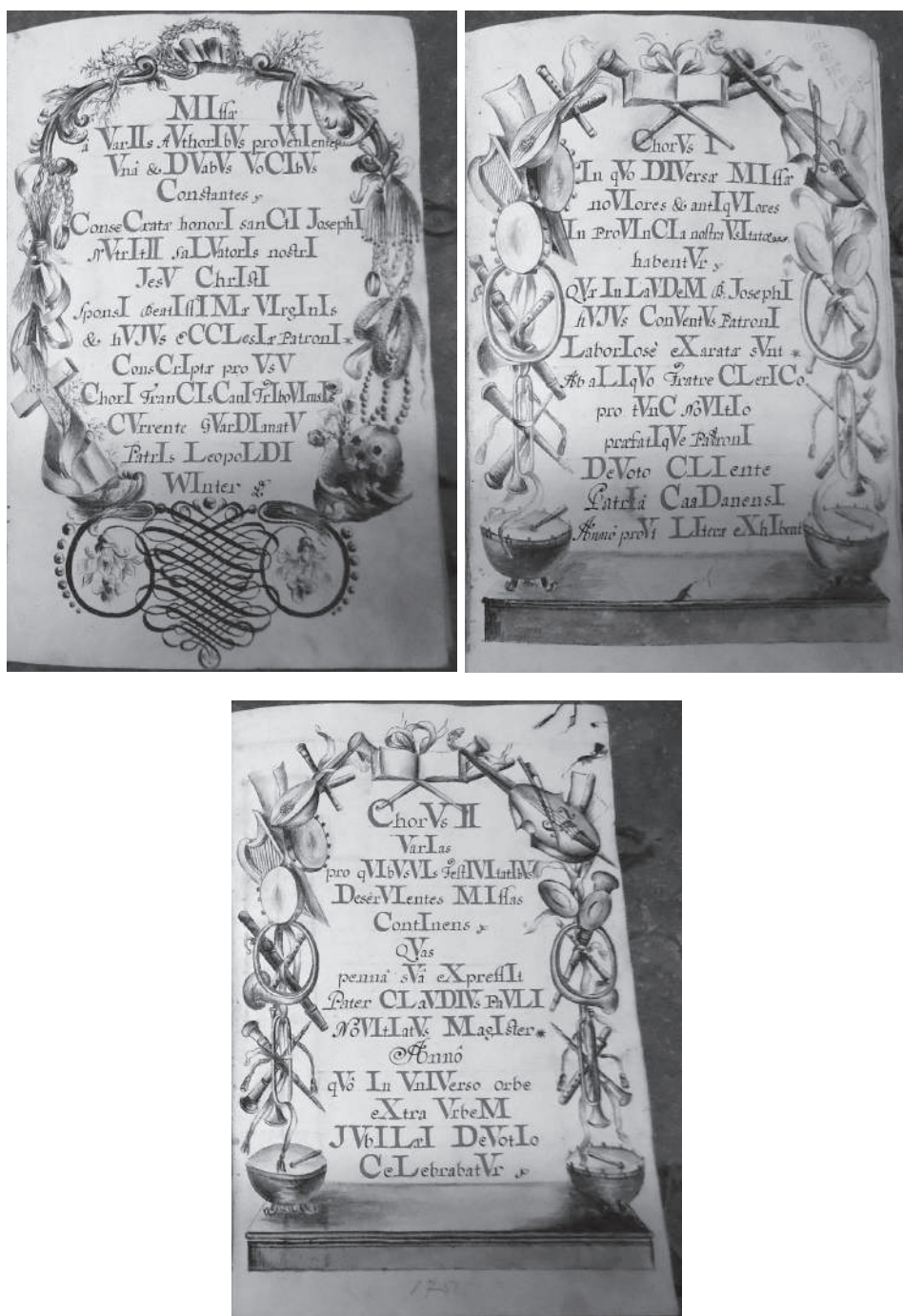
Obr. 4: P. Philippus Pohl OFM: *Missa Emautina* (D-95), začiatok (pozri aj notový príklad na str. 226)







Obr. 5: Candidus Faltelli: *Missa in C*, začiatok (D–101, odpis P. Faustina Kordika OFM v parte *Organo*, ca. 1750)



Obr. 6: Titulné listy zborníka omší z Moravskej Třebovej (1751) – Chorus I, Chorus II a Organo (MT-12, 13 a 14)

## SUMMARY

ON THE SPECIFIC FEATURES OF FRANCISCAN MUSIC IN MORAVIA IN THE 17<sup>TH</sup> AND 18<sup>TH</sup> CENTURIES: NOTES ON MUSICAL HISTORY IN THE *PROVINCIA BOHEMIAE SANCTI WENCESLAI*

The study consists of notes on the topic of Franciscan music in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries in St. Wenceslaus Province (*Provincia Bohemiae Sancti Wenceslai*), based on the currently known sources in the monasteries at Dačice and Moravská Třebová. During the 17<sup>th</sup> century the specific features of music in this province included, besides an emphasis on cultivation of the traditional Gregorian chant (treatises by P. Modestus Märstein OFM) and new composition in the so-called measured chant (Masses by P. Valentin Jüttner OFM, P. Modestus Märstein OFM, P. Phillippus Pohl OFM, P. Melchior Hartmann OFM), much greater space afforded to non-Franciscan composers (P. Bernard Artophaeus OFMConv, Alexander Hrdý, Bernard Hönn, P. Adalbertus Pelikán and S. Michale SchP, Augustin Pflieger, Josef Maděra etc.) in the repertoire of the Mass. Some of these compositions became part of the basic repertoire also in the neighbouring Austrian province of St. Bernardino, where they are extant in many (exclusively) anonymous copies. The Czech province probably had closer contacts not only with Franciscans in Slovakia but also with those in the Tyrol (St. Leopold's Province). Evidence of this is the simplified type of Franciscan polychoral music (two single-voice choirs) in the 18<sup>th</sup> century, used in both provinces. In reality this music could be presented in double choir only in St. Wenceslaus Province, because the compositions were entered in three separate books (*Chorus I.*, *Chorus II.*, *Organo*), while in Tyrol the singers' voices are written in a single staff using colour differentiation (notation in black or red). Interesting in terms of practical performance is the use of other instruments alongside the organ (the violin, in Christmas music also the transverse flute and the shepherd's bugle), though in a lesser degree than in the neighbouring provinces. All the more frequent, however, are the interesting detailed instructions for organ registration which occur in the manuscripts. The most important Slovak Franciscan composer in the 18<sup>th</sup> century was P. Thomas de Villanova Weidlich OFM. However, in the 18<sup>th</sup> century miscellanies we also find, alongside the music of Czech and Moravian organists and cantors, works by lay composers who had an exceptional status in Franciscan music in all of Central Europe (Ferdinand Steiner from Vienna, Candidus Faitelli from Tyrol).

## PIESNE JÁNA MÓRYHO (1892 – 1978) NA THÁKUROVE BÁSNE

MARIANNA BÁRDIOVÁ

PhDr. Marianna Bárdiová, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; Konzervatórium Jána Levoslava Bellu Banská Bystrica, Skuteckého 27, 974 01 Banská Bystrica; e-mail: m.bardiova@gmail.com; bardiova@hotmail.com

### ABSTRACT

The award of the Nobel Prize for Literature in 1913 to the Bengali writer, philosopher and teacher Rabindranath Tagore (1861 – 1941) for the collection *Gitanjali* created considerable interest in his work in Europe and America. One of the first writers who set his poems to music was the Czech composer J. B. Foerster; others included Leoš Janáček and Alexander Zemlinsky, of the Slovak composers Alexander Albrecht and others. In 1923 Ján Móry (1892 – 1978) composed *Tagore Album*, op. 12, a cycle of 14 songs for vocals and piano, which was issued in printed form by the Ries & Erler publishing house in Berlin. This cycle enriched the work inspired by Tagore's poetry in Czecho-Slovak and European musical culture.

### Thákurova poézia a hudba

Udelenie Nobelovej ceny za literatúru v roku 1913 bengálskemu spisovateľovi, filozofovi a pedagógovi Rabindranáthovi Thákurovi<sup>1</sup> za zbierku *Gitanjali* (Gitándžali) spôsobilo v Európe i v Amerike obrovský záujem o tvorbu tohto nevšedného básnika, mysliteľa a humanistu. V zázname zo zasadnutia švédskej akadémie z 13. novembra 1913 sa uvádza, že cena Rabindranáthovi Thákurovi sa udeľuje „za neobyčajne citlivú, sviežu a krásnu poéziu, v ktorej s dokonalým majstrovstvom vyjadril svoje básnické myslenie a ktorá sa básnikom samým pretlmočená do angličtiny stala súčasťou literatúry Západu“.<sup>2</sup> *Gitándžali* (Oběť písní / Oběť piesňou / Sangesopfer) vyšla v bengálčine

<sup>1</sup> Rabindranáth Thákur (6. 5. 1861 Kalkata – 7. 8. 1941 Šantinikétan); tiež Rabindranath Tagore.

<sup>2</sup> Thákur, Rabindranáth: *Gitándžali*. Bratislava : Ex tempore, 2003, s. 5. Preložil Lubomír Feldek v jazykovej spolupráci s Nasírom Ahmedom Zoherim.



roku 1910, anglická verzia v preklade samotného autora ako verše v próze v roku 1913 v Londýne.<sup>3</sup> Ďalšie preklady temer do všetkých európskych jazykov vznikali predovšetkým z tejto anglickej verzie. Za cenný prínos preto možno považovať skutočnosť, na ktorú upozornila muzikologička Jarmila Gabrielová, že prvým Európanom, ktorý Thákurove texty prekladal priamo z bengálčiny do českého jazyka, bol český indológ Vincenc Lesný (1882 – 1953). V rokoch 1914 – 1917 vyšlo v češtine šesť Thákurových kníh.<sup>4</sup> Duchovné, filozofické a etické posolstvo Rabindranátha Thákura sme mali možnosť aj na Slovensku spoznať v originálnej podobe od konca 50. rokov 20. storočia vďaka Indovi Nasírovi Ahmedovi Zoberimu (1932 – 2002), ktorý od roku 1956 žil na Slovensku a Thákurovu poéziu a prózu preložil priamo z bengálčiny v básnickej spolupráci najčastejšie s Michalom Bartkom a Lubomírom Feldekom. Mnohé iné krajiny Európy boli odkázané na metatextové preklady, ktoré sa od originálu pomerne vzdalovali. Veď už pri vlastnom preklade básní do angličtiny sám Thákur zmenil výstavbu básní na verše v próze.

Nábožensko-filozofické a reflexívne básne, kde je neustále prítomný človek, skutočnosť a spoločenstvo, ktoré ho obklopuje, v neoddeliteľnej spojitosti s Bohom, láskou k nemu i tajomstvami, v poetickom rúchu neobvyklých metafor s krásnymi opismi prírodných javov, ale aj vnútorných pocitov a myšlienkového sveta, vychádzajú formovo najmä z piesňovej štruktúry, z indických duchovných tradícií, predovšetkým z višnuistického kultu bhakti, kultu oddanosti a lásky k Bohu.<sup>5</sup> Podľa básnika sa človek musí usilovať o to, aby zlepšil život sebe aj iným. Je nesporné, že nielen obsah, ale aj spevnosť veršov zaujala hudobných skladateľov, ktorí až doposiaľ siahli po zhudobnení mnohých Thákurových básní. Hudobné encyklopédie však uvádzajú pomerne skromný zoznam autorov. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) pri hesle „Tagore, Thakur Rabindranath“ konštatuje: „Zahlreiche seiner Dichtungen wurden in den 1920er Jahren von westlichen Komponisten vertont, u.a. mehrere Klavierliedern von H. Eisler (1917 – 1920), in Szymanowskis vier *Liedern* op. 41 (1918) und in A. Zemlinsky *Lyrischer Symphonie* op. 18 für Sopran, Bariton und Orch. (1923). Zu den vertonungen von Gedichten aus dem Gitanjali zählen J. A. Carpenters *Gitanjali* (6 Lieder; 1914, rev. 1942), A. Stephers *Triptych* für hohe Stimme und Streichquartett (1925), St. Wolpes *Fünf Vertonungen aus „Gitanjali“* (1926) und P. Crestons 4 *Lieder* op. 7 für Stimme und Klavier

<sup>3</sup> Názov Gitanjali (Gittánžali) je zložený z dvoch slov: git (geeta, gita) = pieseň, anjali = obeť, ofera, ponuka, pričom slovo má silný náboženský podtext. Názov má význam „ponuka / ofera / obeť piesňou“. V nemeckom jazyku sa stretávame s prekladom „Sangesopfer“; Dušan Zbaviteľ názov do češtiny preložil ako „Oběť písní“, analogicky v slovenčine uplatňujeme význam a preklad názvu ako „Oběť piesňou“. In: ZBAVITEĽ, Dušan: *Rabindranáth Thákur (Vývoj básníka)*. Praha : Orbis, 1961, s. 67; preklady do anlického jazyka a zo sanskritu dostupné na internete <<http://www.reference.com/browse/Gitanjali>>[cit.2011-11-10]; <[http://spokensanskrit.de/index.php?script=HK&input=anjali&country\\_ID=&trans=Translate&direction=SE](http://spokensanskrit.de/index.php?script=HK&input=anjali&country_ID=&trans=Translate&direction=SE)>[cit.2011-11-10] – prekladový slovník zo sanskritu.

<sup>4</sup> Gabrielová, Jarmila: Opus magnum Josefa Bohuslava Foerster. Milostné písně op. 96 na slova Rabindranátha Thákura. In: *Musicology (Hudební věda)*, roč. 34, 1997, s. 267-286.

<sup>5</sup> ZBAVITEĽ, Ref. 3, s. 68.



(1935).<sup>6</sup> *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon (Musik Lexikon)* pri hesle „Tagore Rabindranath“ uvádza mená: Darius Milhaud, Alfredo Casella, Mario Castelnuovo-Tedesco, Karol Szymanowski, Giorgio Federico Ghedini, Leoš Janáček, Alexander von Zemlinsky, Frank Bridge a Ravi Shankar.<sup>7</sup>

Každá z týchto osobností by si zaslúžila pozornosť, my sa však ďalej zameriame najmä na skladateľov z českého a slovenského hudobno-kultúrneho okruhu. V tejto súvislosti treba pripomenúť, že básnik roku 1921 v rámci dlhodobého prednáškového turné navštívil aj Prahu, kde počas trojdňového pobytu uskutočnil tri prednášky. V Prahe bol Thákura aj roku 1926, v Národnom divadle sa zúčastnil na predstavení svojich dvoch hier (*Čitra*, *Poštový úrad*) a v Lucerne prednášal o umení.<sup>8</sup> Osobnosť a tvorba R. Thákura upútali pozornosť Leoša Janáčka (1854 – 1928) práve počas básnikovho pobytu v Prahe. Jan Racek v monografii o L. Janáčkovi uvádza: „Již v červnu 1921 slyšel Janáček v Praze mluvit a recitovat R. Thákura své básně. Hlasem a přednesem básníkovým byl tak okouzlen, že dokonce zapsal Thákurovy nápěvky mluvy a uveřejnil je v jednom ze svých fejetonů v Lidových novinách. Setkání s bengálským básníkem pak inspirovalo Janáčka ke zhudebnění *Potulného šilence*, který patří k jeho nejúchvatnějším a také nejobtížnějším sborům. V něm sugestivním a dramatickým způsobem hudebně vyjádřil citově vzrušený duševní stav šíleného člověka.“<sup>9</sup> Mužský zbor so sopránovým sólom *Potulný šílenec* skomponoval Janáček na sklonku roku 1922 a tlačou vyšiel roku 1924.<sup>10</sup> Ďalší skladateľ uvedený v citovanom *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*, ktorého inšpirovali verše R. Thákura, bol Alexander Zemlinsky (1871 – 1942). V rokoch 1911 – 1927 pôsobil v Prahe ako dirigent v Nemeckom divadle. Svoju *Lyrickú symfóniu*, op. 18, sedem piesní na básne R. Thákura pre soprán, barytón a orchester, komponoval v rokoch 1922 – 1923. Zhudobnil tu básne zo zbierky *Záhradník* v nemeckom preklade Hansa Effenbergera: 1. *Ich bin friedlos*, 2. *Mutter, der junge Prinz muß an unsere Türe vorbeikommen*, 3. *Du bist die Abendwolke*, 4. *Sprich zu mir Geliebter!*, 5. *Befrei mich von den Banden deiner süße Lieb!*, 6. *Vollende denn das letzte Lied und lass uns auseinandergehen*, 7. *Friede, mein Herz*. Dielo malo premiéru v Prahe pod taktovkou autora 4. júna 1924. Pri komponovaní symfónie mal Zemlinsky zrejme na mysli *Das Lied von der Erde* od Gustava Mahlera. Okrem neho tu možno badať aj vplyvy R. Straussa, J. Brahmsa i R. Wagnera, ale napriek tomu je dielo i hudobný jazyk A. Zemlinského celkom

<sup>6</sup> FINSCHER, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil* 16. Kassel : Bärenreiter Verlag, 2006. Stl. 437. Autor hesla Hans NEUHOF. Jedným zo spomínaných autorov, ktorý už v prvej tretine 20. storočia zhudobnil Thákurove básne, bol americký skladateľ nemeckého pôvodu Stefan Wolpe (1902 – 1972), ktorý je autorom cyklu piesní pre alt a klavír *Neun Vertonungen aus Gitanjali von Rabindranath Tagore* z roku 1926. Dedikoval ho svojmu bratovi Williamovi Bär Wolpemu. Cyklus pozostáva z piesní: 1. *O du letzte Erfüllung des Lebens*, 2. *An dem Tage, da der Tod*, 3. *Ich weiss es wird kommen der Tag*, 4. *Gottheit des zertrümmerten Tempels*, 5. *Voll verzweifelter Hoffnung*, 6. *Bist du draussen in stürmischer Nacht*, 7. *Ich ging als Bettler von Türe zu Türe*, 8. *Ich hab meinen Urlaub erhalten*, 9. *In dieser Zeit meines Abschieds*. Dostupné na internete <<http://www.wolpe.org/biography.html>>[-cit.2002-07-05].

<sup>7</sup> *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*. Tretí zväzok o-z. Eds. Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht. Budapest : Zeneműkiadó, 1985, s. 482.

<sup>8</sup> ZBAVITEL, Ref. 3, s. 85-86.

<sup>9</sup> RACEK, Jan: *Leoš Janáček. Člověk a umělec*. Brno : Krajské nakladatelství, 1963, s. 124.

<sup>10</sup> L. Janáček: *Potulný šílenec*, muž. zbor so sopránovým sólom. Praha : Hudební Matic, 1924. Báseň zo zbierky *Záhradník*. Pozri tiež Gabrielová, Ref. 4, s. 282.

osobitým a svojbytným prejavom. Odlišne od Brahmsa Zemlinsky strieda dialóg medzi ženou a mužom, ktorí sa milujú; no zatiaľ, čo láska ženy je skutočná, láska osamelého muža, hľadajúceho niekoho blízkeho, je idealistická a neudržateľná.<sup>11</sup>

Treba tu spomenúť, že Zemlinsky, ktorý pochádzal z multikultúrneho rodinného prostredia, významne prispel k obohateniu a vzájomnému rešpektovaniu internacionálnosti hudobnej kultúry Prahy v tomto období. Potvrdzujú to aj autori *Dejín české hudobnej kultúry* z roku 1981: „Šestnáctileté působení Alexandra Zemlinského má v historii Nového německého divadla zásadní význam. [...] Příčinám Nového německého divadla vzniklo v Praze mimořádné kulturní klima, v němž se stýkala východní a západní kultura, živel slovanský s živlem německým, podněcující se v naprosto svobodných podmínkách navzájem, aniž by došlo k represí z jedné či z druhé strany. V této internacionální spolupráci neměla Praha mezi ostatními kulturními centry meziválečného dvacetiletí obdoby.“<sup>12</sup>

Jedným z prvých európskych skladateľov, možno celkom prvým, na ktorého zapôsobili Thákurove verše a citovaný *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon* ho neuvádza, bol však už v roku 1914 Josef Bohuslav Foerster (1859 – 1951). Počas svojho pobytu vo Viedni siahol po Thákurovej zbierke *Záhradník* a skomponoval cyklus *Milostné písně*, op. 96 pre spev a orchester, neskôr aj pre spev a klavír v českom jazyku i v nemeckom preklade Hansa Effenberga a F. Leiera. 1. *Behalt es nicht* (Ó, netaj v srdci), 2. *Tag für Tag* (Každý den), 3. *Mein Herz* (Mé srdce), 4. *Ich pflückte deine Blume* (Já světa vzala květ), 5. *Lieb, mein Herz sehnt sich* (Lásko má).<sup>13</sup> Na rozdiel od Zemlinského neskoršej *Lyrickej symfónie*, op. 18, kde skladateľ zvolil dialóg medzi ženským a mužským vokálnym prejavom, siahol Foerster k tým Thákurovým básňam, v ktorých hovorí predovšetkým žena. „V písni Ó, netaj v srdci vybízí svého milence, aby se jí svěřil se všemi svými touhami, že u ní všechna přání naleznou nejnítěrnější ohlas. Foerster dává tato slova ženě pronášet tichým ariosem. [...] V písni Každý den dává žena podat milenci květ ze svých vlasů a zřídíť mu lůžko z květu; jen její jméno má být zatajeno. [...] V písni Mé srdce nachází žena v očích mužových svůj ráj a své blaho. [...] A její hlas nabývá, podporován doprovodem, stále větší a větší vášnivosti. [...] V další písni Já světa vzala květ přitiskla žena světský květ na svou hrud a poranila se o trn. [...] V poslední vzrušené písni Lásko má touží žena setkat se se svým milencem za cenu svého života a splynout s ním v kráse; ale nakonec volá: ‚Marna všechna ta touha! Kde je ten, s nímž takto splynout možno, než jedině Ty, můj Bůh?‘ Tedy: láska světská končí zklamáním a jedině u Boha možno splnit své touhy; toť devisa, k níž se dopracoval Foerster v tomto cyklu.“<sup>14</sup>

R. Thákur oslovil aj ďalších slovenských a českých skladateľov. Už z roku 1914 pochádza skladba pre miešaný zbor a klavír na jeho slová v maďarskom preklade *A szépség himnusza* (Hymnus na krásu) od slovenského skladateľa Alexandra Albrechta (1885 – 1958). Zo

<sup>11</sup> Dostupné na internete <<http://www.bbc.co.uk/music/reviews/4h3n>>[2011-11-10].

<sup>12</sup> SMETANA, Robert a kol.: *Dějiny české hudební kultury 1890/1945*. Díl II. 1918/1945. Praha : Academia, 1981, s. 91.

<sup>13</sup> Tlačou vyšli in: Universal Edition A. G. Wien; Leipzig : 1915. Ide o piesne zo zbierky *Záhradník* (The Gardener, 1913), ktorých český preklad z angličtiny (V. Stephanová, Praha : J. Otto, 1914) mohol mať J. B. Foerster k dispozícii. Porovnaj Gabrielová, Ref. 4.

<sup>14</sup> Kol.: *J. B. Foerster. Jeho životní pouť a tvorba. 1859 – 1949*. Praha: Národní hudební vydavatelství Orbis, 1949, s. 230-231.

slovenských skladateľov v 2. polovici 20. storočia verše R. Thákura zaujali Juraja Tandlera (nar. 1934) v skladbe *Nové prebudenie* pre mezosoprán, bas, recitátora a orchester (1973), Juraja Hatríka (nar. 1941) v skladbách *Večná hra* pre dva zmiešané zbory (1977) a *Canzona in memoriam Alexander Moyzes* pre alt, violu a organ (1984), ako aj Jozefa Podprockého (nar. 1944) v kompozícii *Dve kavatíny*, op. 22 pre bas, flautu, klarinet, violu a violončelo (1980).<sup>15</sup> Z českých skladateľov v tomto období to boli napríklad Bořivoj Mikoda (1904 – 1968), autor cyklu *Náhrdelník. 5 písní na slova Rabindranatha Thákura pro zpěv a klavír*, op. 10, Josef Plavec (1905 – 1979), autor skladby *Dvě melodramata na básně Rabindranatha Thákura*, Karel Kupka (1927 – 1985), ktorý na slová R. Thákura napísal *Tři canzony pro bas s doprovodem houslí, klarinetu a klavíru*, Jiří Bárta (nar. 1935), autor diela *Čitra. Opera podle stejnojmenné hry R. Thákura* z roku 1994, Václav Riedlbauch (nar. 1947) a jeho *Touženec písní* z roku 1975, Martin Vojtišek (nar. 1950), ktorý roku 1980 skomponoval vokálny cyklus *Zahradník. 3 písně pro soprán a klavír na verše R. Thákura*, zo strednej generácie napríklad Jiří Pazour (nar. 1941), ktorý Thákurove texty zhudobnil v komornej kantáte pre nižší soprán, barytón a orchester na texty *Odpusť mi mou lásku*.<sup>16</sup>

## Ján Móry: *Tagore Album*, op. 12

Iste nie je náhodné, že cestu k R. Thákurovi si našiel aj hudobný skladateľ Ján Móry (10. 7. 1892, Banská Bystrica – 5. 5. 1978, Bratislava). Veľa cestoval, stretával sa s významnými hudobnými a kultúrnymi osobnosťami Európy, bol sčítaný a rozhľadený. Vo svojich rozhovoroch pre rozhlas alebo tlač, ale aj v našich dávných osobných rozhovoroch sa neraz vyznal zo svojej lásky k lyrickej a meditatívnej poézii. Záujem o orientálne témy potvrdzujú aj piesne pre spev a klavír, ktoré sa nachádzajú v jeho zachovanom rukopisnom fonde:<sup>17</sup> *Am Yang – tse – kiang* (text Erwin W. Olbrich),<sup>18</sup> *Orientalisches Lied I., II.* (slová v nemeckom jazyku Günther Bibo,<sup>19</sup> v slovenskom preklade Jely Krčméryovej; I. Roky uplynú, II. Aký je môj milý). V rukopise zostala aj jedna pieseň pre spev a klavír na slová R. Thákura *Dort bei der Furt* zo zbierky *Gitándžali* (č. 74). Nad nemeckým textom je pripísaný slovenský preklad Jely Krčméryovej s názvom *Tam pri brode*.<sup>20</sup> Túto pieseň však skladateľ nezaradil do cyklu *Tagore Album*, ktorý vyšiel tlačou v Berlíne.

Cyklus 14 piesní so sprievodom klavíra v štyroch zošitoch na básne Rabindranátha Thákura pod názvom *Tagore Album*, op. 12 v nemeckom jazyku Ján Móry komponoval začiatkom 20. rokov 20. storočia počas pôsobenia na Novom Štrbskom Plese vo Vysokých Tatrách.<sup>21</sup> Bolo to pravdepodobne priamo na objednávku vydavateľstva Ries & Erler

<sup>15</sup> JURÍK, Marián – ZAGAR, Peter (eds.): *100 slovenských skladateľov*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1998.

<sup>16</sup> Dostupné na internete <<http://www.musicbase.cz/>>[2011-10-230].

<sup>17</sup> Pozostalosť Jána Móryho je od roku 1977 deponovaná v zbierkovom fonde Štátnej vedeckej knižnice – Literárnom a hudobnom múzeu Banská Bystrica (ďalej ZF LHM BB).

<sup>18</sup> Erwin W. Olbrich – libretista Móryho operety *Zimný románik*, ZF LHM BB, ev.č. H-1375.

<sup>19</sup> Günther Bibo – libretista Móryho spevohry *La Vallière*, ZF LHM BB, ev.č. H-1316.

<sup>20</sup> ZF LHM BB, ev.č. H-1348.

<sup>21</sup> Po smrti otcovho brata, staviteľa a architekta Karola Móryho (1845 – 1921) zdedil Ján Móry pozemky s umelým jazerom a hotelom na Novom Štrbskom Plese, kam sa roku 1921 presťahoval z rodnej Banskej Bystrice.

v Berlíne, ktoré piesne vydalo tlačou.<sup>22</sup> Na kópii nakladateľskej zmluvy na vydanie Móryho diel op. 12 (*Tagore Album*), op. 13 (*Ave Maria*), op. 15 (*Sechs Lieder*), op. 16 (*Drei Lieder*), op. 17 (*Mailed*) a piesne *Wiegenlied* bez opusového čísla je k miestu Berlin rukou dopísaný dátum 19. 10. 1923.<sup>23</sup> Zmluva obsahuje už aj tlačiarenské čísla. Nepoznáme vtedajšiu vydavateľskú prax, je však možné, že skladby v čase uzavretia zmluvy s uvedeným dátumom sa na vydanie pripravovali, alebo – čo sa nám zdá pravdepodobnejšie – už boli v tlači či vytlačené. Z popisu na titulných listoch prvých dvoch zošitov, kde je na obidvoch uvedené „Heft I. II.“, sa totiž zdá, že skladateľ pôvodne zamýšľal skomponovať len dva zošity, každý s tromi piesňami. Svedčí o tom aj podnázov „6 Lieder“. Medzi číslami tlačiarenských platní prvých dvoch zošitov (9269, 9270) a tretieho zošita (9345) je väčší číselný a usudzujeme, že tým aj časový odstup vydania, takže sa dá predpokladať, že po úspechu prvých dvoch zošitov sa vydavateľ so skladateľom dohodli na pokračovaní cyklu. Na treťom zošite, ktorý obsahuje štyri piesne, je už uvedené „Heft I. II. III.“ a v podnázve „10 Lieder“. Po určitom čase vyšiel aj štvrtý zošit (č. platne 9394) so štyrmi piesňami a na jeho titulnom liste je už popis „Heft I. II. III. IV.“ a pod názvom *Tagore Album* je uvedený konečný počet piesní „14 Lieder“.

Ani jedna z piesní, ktoré vyšli v tomto cykle tlačou, sa nezachovala v rukopisnom fonde autora v Literárnom a hudobnom múzeu v Banskej Bystrici. Vzhľadom na skutočnosť, že archív vydavateľstva bol počas 2. svetovej vojny zničený, zrejme tam podľahli skaze aj hudobné autografy Jána Móryho, ktoré boli jeho súčasťou. Navyše z prieskumu tohto vydavateľstva a fondov nemeckých a inonárodných knižníc, ktoré sú dostupné prostredníctvom internetu, a z ďalších knižničných informačných zdrojov vyplýva, že pozostalostný fond skladateľa v Banskej Bystrici je jedným z mála miest, ak nie jediným, kde sa nototlač celého cyklu *Tagore Album* zachovala.<sup>24</sup>

Zrejme zakrátko po vydaní tohto cyklu, 19. októbra 1923, vyšla v Pražských maďarských novinách *Prágai Magyar Hírlap* recenzia na nové hudobné dielo:

„Zhudobniť verše Rabindranatha Tagoreho nie je ľahkou úlohou. Pocity veľkého indického básnika vyjadrené slovami podmaľovať zvukovými citovými vlnami a pri tejto práci dosiahnuť harmóniu, to isté, čo šepkajú riadky veršov, nechať vnímať zvukom, to si vyžaduje dokonale vyzretý talent a obrovský, bohatý, pritom jemný, zrelý a uvedomelý svet citov. Vyjadriť hudbou tú jednoduchosť, často drobnosť, to jasné alebo slnkom zľah-

<sup>22</sup> *Tagore Album. 14 Lieder von J. Móry*, op. 12. Worte von Rabindranáth Tagore. Heft I. – IV. Berlin : Ries & Erler, [I. Heft R. 9269 E., II. Heft R. 9270 E., III. Heft R. 9345 E., IV. Heft R. 9394 E.]. Rok vydania nie je uvedený, preto uvádzame čísla tlačiarenských platní. ZF LHM BB, K – 6026, 6029, 6032, 6036.

<sup>23</sup> Kópiu zmluvy „Abtretung des Urheberrechtes“ som získala od dcéry Jána Móryho Lívie Kammel. Vydavateľstvom Ries & Erler Berlín je podpísaná s doplneným dátumom 19. 10. '923; za autora, „Nové Strbske Pleso d.“ nie je podpísaná a chýba aj dátum. Obsahuje však zoznam diel a podmienky ich vydania.

<sup>24</sup> Ref. 17.

V Archíve literatúry a umenia Slovenskej národnej knižnice (SNK) v Martine, ani v Hudobnom múzeu Slovenského národného múzea (SNM) v Bratislave sa nototlač nenachádza, v Univerzitnej knižnici v Bratislave sa nachádza len III. zošit (sign. MS 1148/LXX-5) v pozostalosti M. Ruppeldta. Kompletný album nemala k dispozícii ani skladateľova rodina. Pieseň *Moje srdce* z tohoto cyklu v preklade Jely Krčméryovej je in: FREŠOVÁ-HUDCOVÁ, Zita: *Slovenská piesňová tvorba 1. Spev a klavír*. Praha; Bratislava : Panton, 1966, s. 64-70.

ka prežiarené dumanie, tú prirodzenosť ducha, a pritom kultúrnu formu vyjadrovania, silné impresie prefiltrované cez vrstvu piesku, bezprostrednosť emocionálneho výrazu a nadovšetko ľúbeznú, neafektovanú životnú filozofiu, jemnú, teplú, ukolísavajúcu a na sladko dozretú spevnosť veršov, to je úloha, ktorá si vyžaduje zrelého ducha a v záujme originality aj bojovný talent, aby ho podráždil a povzbudil k práci.

Zaujímavé a nekaždodenné ocenenie si zaslúži skutočnosť, že medzi nami v slovenskom, nevelmi rušnom, tichom umeleckom živote vyrástol talent, ktorý sa na to podujal. Tento hudobný skladateľ, ktorý v štyroch albumoch publikoval spolu 36 [14, pozn. autor-ky] Tagoreho zhudobnených básní v jednom z najvýznamnejších berlínskych hudobných vydavateľstiev (Ries und Erler), sa volá Ján Móry. Žije na Novom Štrbskom Plese a tam komponoval melódie silne moderného chápania, z ktorých každá sa ponára do sveta poézie indického básnika. Bezprostrednú inšpiráciu mu azda dalo to pramene melódií, veľká Príroda, ktorá v tichosti a šumení Tatier zostala panenskou a možno dlhé skladateľovo potulovanie sa po Afrike nechalo vyzrieť inšpiráciu studeného pólu prírody a orientálne vymalovaných teplých vln do kompozične farebnej jednoty.

Je isté, že pečať Móryho hudbe dal veľký prírodný kontrast, takmer večná zima, divočina a nechladnúce leto, a tak, ako veľký Ind vycibril, zjemnil primitivnosť a čistotu citov starého Východu, prispôbil ich pokroku západnej kultúry a filozofie, tak Móry pri zhudobnení veršov vložil do skladieb svoj vlastný život na Západe i farebné dary zo svojich potuliek po Východe.

Povolanejší nemeckí kritici než som ja sa pri posudzovaní diela vyjadrili pochvalne a nemecké hudobné časopisy považujú Móryho albumy za zaujímavé a cenné.

Tagore Albumy, ktoré si zaslúžia pozornosť každého moderného hudobníka, sa objavili aj na československom notovom trhu a dostať ich u firmy Wetzler na Národnej triade v Prahe.<sup>25</sup>

Mnohé ďalšie články z neskoršieho obdobia už pri predstavení skladateľa medzi jeho známymi dielami uvádzajú na poprednom mieste práve *Tagore Album*. V roku 1928 – po tom, ako mu v Berlíne tlačou vyšiel cyklus *Drei Lieder*, op. 16 na text R. Dehmela – uviedol Peter Epstein v relácii pre Sliezské rádio Wroclaw aj svoj názor na cyklus *Tagore Album*: „Ein Tagore-Album, wohl im Lauf längerer Zeit auf mehr als ein Dutzend Lieder angewachsen, bringt zunächst die erfreuliche Gewissheit, daß die Gesänge sich von dem Stich ins Kitschige, den das farbige Titelblatt befürchten läßt, durchaus fernhalten. Nicht einmal die beliebte „orientalisierende“ Harmonik muß herhalten, sondern ehrlich und mit den gewohnten Mitteln wird M.s Vertonung dem

<sup>25</sup> glin: Tagore-album – Móry János harminchat Tagore-dala. In: *Prágai magyar hírlap*. Piatok 19. októbra 1923. Rubrika Színház és zene. (Z maďarského jazyka preložili JUDr. Jaromír Bázlík a M. Bárdiová.) Článok nesprávne uvádza počet piesní v albume – 36. *Prágai magyar hírlap* (Pražské maďarské noviny) sa od svojho založenia v júni 1922 stali najvplyvnejším tlačovým orgánom maďarskej menšiny žijúcej v Československu. Ján Móry vzhľadom na rodinné zázemie a obdobie Rakúsko-Uhorska, v ktorom sa narodil a formoval, mal maďarskú národnosť. Po roku 1921, keď sa stal majiteľom hotela Móry na Novom Štrbskom Plese, spolupracoval v oblasti rozvoja turistického ruchu i kultúry s Karpatským spolkom v Kežmarku. Preto maďarské noviny, ktoré vychádzali v Československu, ale aj v Maďarsku, rovnako ako kežmarský *Karphaten Post*, venovali pomerne značnú pozornosť jeho hudobnej tvorbe, premiéram, úspechom, ale aj jeho pôsobeniu ako hoteliera vo Vysokých Tatrách.



schönen Gegenstand gerecht. Einige klingende Beispiele am Klavier mögen Ihnen einen Begriff seiner Kompositionsart geben.“<sup>26</sup>

Cyklus piesní Jána Móryho *Tagore Album*, op. 12 obsahuje 14 piesní. Pre úplnosť uvádzame ich zoznam s pôvodnými nemeckými názvami. V zátvorke je slovenský preklad názvu, presnejšie incipitu básne, pretože vo vydaných zbierkach sú jednotlivé básne bez názvu a sú očíslované. Súčasne sme doplnili aj údaj o tom, z ktorej zbierky básen pochádza:

#### Heft I. [R.9269 E.]

1. *Vollende denn das letzte Lied* (Dospievaj teda poslednú pieseň. In: *Záhradník*, č. 51)
2. *Sag es mir* (Povedz mi milý, či je to všetko pravda. In: *Záhradník*, č. 32)
3. *Sprich zu mir, Geliebter* (Rozprávaj, milý! Povedz mi slovami, čo si spieval. In: *Záhradník*, č. 29)

#### Heft II. [R.9270 E.]

4. *Ich bin friedlos* (Nemám pokoja. In: *Záhradník*, č. 5)
5. *O Frau, du bist nicht allein Gottes Geschöpf* (Ó, žena, si nielen dielom božím. In: *Záhradník*, č. 59)
6. *Mein Herz* (Moje srdce. In: *Záhradník*, č. 31)

#### Heft III. [R. 9345 E.]

7. *Er kam und saß mir zur Seite* (Prišiel a sadol si vedľa mňa. In: *Gitándžali*, č. 26)
8. *Ich erwachte* (Zobudila som sa. In: *Oberanie ovocia*, č. IV.)
9. *Du bist mein Eigen* (Preklad názvu piesne: Si moja. Incipit básne: Si oblak večerný, čo pláva na nebi mojich snov. In: *Záhradník*, č. 30 )
10. *Dies ist meine Wonne* (Toto je moje potešenie. In: *Gitándžali*, č. 44)

#### Heft IV. [R.9394 E.]

11. *Gottheit des zertrümmerten Tempels!* (Božstvo zrúcaného chrámu! In: *Gitándžali*, č. 88)
12. *Friede mein Herz!* (Buď pokojné, srdce moje! In: *Záhradník*, č. 61)
13. *Dies ist an Dich mein Gebet. Herr!* (Toto je moja modlitba k tebe, Pane môj! In: *Gitándžali*, č. 36)
14. *Der Schlaf, der auf Kinderaugen ruht* (Incipit básne: Ktovie, odkiaľ prichádza spánok, ktorý zlieta na oči detí? In: *Gitándžali*, č. 61)

Pri prekladoch názvov piesní do slovenského jazyka sme vychádzali z citovanej literatúry z druhej polovice 20. storočia.<sup>27</sup> Zaujímá nás však otázka, ktoré nemecké vy-

<sup>26</sup> EPSTEIN, Peter, Dr.: *Lieder von J. Móry* (Verlag: Ries & Erler, Berlin). Schlesischen Rundfunk, Breslau, am 13. 8. 1928. Strojopis textu relácie, 1928. In: Archív rodiny Móryovcov.

<sup>27</sup> Thákur, Rabíndranáth: *Česání ovoce*. Olomouc : Nakladatelství Votobia, 1995. Podľa českého vydania z roku 1923 preložil L. Vojtig. Thákur, Rabíndranáth: *Gitándžali*. Bratislava : Ex tempore, 2003. Preložil Ľubomír Feldek v jazykovej spolupráci s Nasírom Ahmedom Zoberim. Thákur, Rabíndranáth: *Záhradník*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966. Z anglického prekladu R. Thákura preložili Nasír Ahmed Zoberi a Michal Bartko.

dania Thákurových básní mal Ján Móry k dispozícii. Vzhľadom na to, že z jeho osobnej knižnice sa zachovali len nototlače jeho vlastných diel, skladieb iných autorov, prípadne klavírne výťahy niektorých opier a operiet, môžeme na otázku odpovedať len hypoteticky. Mohli to byť nasledovné vydania: zbierka *Gitándžali* pod názvom *Rabindranath Tagore: Gitanjali (Sangesopfer)* vyšla roku 1914 v Lipsku (Kurt Wolff Verlag) v preklade Marie Luise Gothein. Ďalšie vydanie tohto prekladu vyšlo opäť roku 1918. Roku 1919 K. Wolff v Lipsku vydal aj *Oberanie ovocia (Fruchtlese)* v preklade Annemarie von Puttkamer. Táto zbierka vyšla aj v 2. zväzku zbraných spisov R. Thákura (*Gesammelte Werke*, editori Heinrich Meyer-Benfey a Helene Meyer-Franck) roku 1921. V tom istom roku v 1. zväzku tejto edície vyšli aj zbierky *Záhradník (Der Gärtner)* a *Gitándžali (Gitanjali)*.<sup>28</sup> Nedá sa vylúčiť ani to, že sa Ján Móry niekde osobne s Thákurom stretol.

Pri porovnaní Móryho výberu Thákurových básní s vyššie spomínanými skladateľmi vyplýva, že zo siedmich básní, ktoré zhudobnil vo svojej *Lyrickéj symfónii*, op. 18 Alexander Zemlinsky, päť použil vo svojom cykle aj Ján Móry: 1. *Ich bin friedlos*, 3. *Du bist die Abendwolke* (identická báseň ako *Du bist mein Eigen*), 4. *Sprich zu mir, Geliebter*, 6. *Vollende denn das letzte Lied*, 7. *Friede mein Herz*.<sup>29</sup> Oprávňuje nás to domnievať sa, že Móry túto symfóniu poznal, azda sa ňou aj inšpiroval, prípadne mohol mať so Zemlinským aj osobné kontakty. S výberom piatich Thákurových básní J. B. Foerster má Ján Móry spoločnú len jednu: *Mein Herz*, rovnako aj s výberom S. Wolpeho: *Gottheit des zertrümmerten Tempels!*.

Z hľadiska tematiky a obsahu je zaujímavé porovnať výber a usporiadanie básní J. B. Foerster v cykle *Milostné písne*, op. 96 s cyklom piesní *Tagore Album*, op. 12 Jána Móryho. U Foerster a päť básní vytvára jeden výrazový oblúk a súčasne napätie a protiklady medzi nesmiernou túžbou a rezignáciou. Prvá polovica cyklu obsahuje v sebe nádej, očakávanie a výzvy na stretnutie sa duší, vzápätí sa objavuje smútok z nespĺnenej túžby a jednostranného ľubostného vzťahu.<sup>30</sup> Posledná pieseň *Lieb, mein Herz sehnt sich* (Lásko má) je završením márnej túžby, vyjadrením zúfaleho želania vlastného spustošenia a obratia nielen o materiálne veci, ale aj o duchovno – o všetko, čo túžiaci má, aj o sny a jeho svet až k úplnej nahote ducha, v ktorej by v kráse boli obaja zajedno. Až prichádza poznanie, že aj toto je márna túžba, pretože v takého splynutie nemožno dúfať nikde inde okrem Boha. Vo Foerstrovej piesni v českom preklade ide o spev ženy: „Lásko má, duše moje touží setkať sa s tebou, ťe mít, a tvou býti stále, smrť, jak když v drtící náruč mne chvátí.“ V slovenskom preklade básne je rozprávačom muž: „Milá moja, srdce mi vo dne v noci túži po stretnutí s tebou – po stretnutí, čo je ako všetko ničiaca smrť.“

Ján Móry pôvodne *Tagore Album* zamýšľal v prvom pláne ako cyklus milostných lyrických piesní, i keď s miernym mysticko-náboženským podfarbením. Pre prvé dva zošity si vybral básne s týmto zameraním len zo zbierky *Záhradník*. Práve v nej R. Thákur výrazne uplatnil formu piesne, ktorá vychádzala z indickej ľudovej tradície. Navyše v tejto, ale aj v ďalších zbierkach často spomína spev, piesne, tanec a hudobné nástroje, najmä zvony a zvonenie, gongy, harfu a flautu. Všetkých šesť piesní tvorí jeden významový celok, pritom však aj tri piesne z prvého zošita a tri piesne z druhého zošita majú

<sup>28</sup> Dostupné na internete: <http://sabon.org/tagore/>, ako aj [www.uni-tuebingen.de](http://www.uni-tuebingen.de) (OLIX-OPAC UB Tübingen).

<sup>29</sup> Uvedené poradové čísla piesní sú z *Lyrickéj symfónie*, op. 18 A. Zemlinského.

<sup>30</sup> GABRIELOVÁ, Ref. 4, s. 268.

vnútornú obsahovú gradáciu. V prvom zošite ide najprv o rozlúčku, potom o hľadanie a napokon o naplnenie lásky. Druhý zošit sa začína piesňou o túžbe po vzlete a príhovorom k Veľkej Večnosti, druhá pieseň je oslavou ženy a tretia je metaforickou oslavou túžby nespútaného srdca po splynutí s láskou, kde vlastne víťazí pocit jej odovzdanosti. V treťom zošite dve piesne vychádzajú zo zbierky *Gitándžali*, jedna zo zbierky *Záhradník* a jedna z *Oberania ovocia*. V štvrtom zošite zhudobnil skladateľ tri básne zo zbierky *Gitándžali* a jednu zo *Záhradníka*. V tomto treťom a štvrtom zošite sa výrazne odklonil od ľúbostnej lyriky a viac ho zaujali témy duchovné. Ak berieme do úvahy, že pri komponovaní tretieho zošita Móry ešte nepočítal s ďalším pokračovaním, opäť ho musíme chápať ako uzavretý významový celok. Podľa výberu básní sa takým aj javí. V prvej piesni sa spieva o túžbe stretnúť sa s tým, kto nad nami bdie, kým spíme, druhá je o pochopení a precítení slov a posolstva aj bez ich prečítania, v tretej ospevuje svoju milú v krásnych prírodných metaforách a štvrtá je o čakaní na poslednú chvíľu, ktorá je však aj chvíľou, kedy uzrieme. Posledný zošit obsahovo nadväzuje na predchádzajúci a prehlbuje ponor do duchovného vnútra človeka. *Božstvo zrúcaného chrámu* je poznaním, že aj napriek porušeniu hmoty jej božstvo zostáva nesmrteľné. Druhá pieseň je o smrti, ktorá nie je rozlúčkou, ale naplnením, tretia je modlitbou k Pánovi a prosbou o silu povzniesť svojho ducha vysoko nad každodenné zbytočnosti a dokázať s láskou podriaďiť svoju silu jeho vôli. Posledná pieseň z *Gitándžali* je otázkou, odkiaľ prichádza spánok, ktorý zlieta na detské oči, plnou rozprávkovou fantáziou. Výberom tejto básne akoby Móry vyslovil na záver celého cyklu osobné posolstvo toho, čo považuje za najšťastnejšie, najnevinnejšie a najčistejšie: „úsmev, ktorý sa mihá na perách dieťaťa, keď spí.“

Treba povedať, že sloвне interpretovať obsah, formu, básnické prostriedky a myšlienkový svet básní Rabindranátha Thákura, prekladať či tlmočiť ich prostredníctvom metatextov je nesmierne ťažké, ak nie celkom nemožná úloha. Už aj preto, že každý ďalší preklad sa vzďaľuje od pôvodného znenia básní v origináli z hľadiska lexiky, štylistiky, syntaxe, rytmu i spevnosti veršov. Napokon, ako sme už uviedli, sám Thákur pri vlastnom preklade *Gitándžali* z bengálčiny do anglického jazyka zmenil aj formu básní. V dostupnej odbornej nemeckej, českej a slovenskej literatúre sme našli len málo pokusov o ponor do samotných Thákurových básnických zbierok.<sup>31</sup> Nič ich nenahradí, treba si ich jednoducho prečítať, precítiť a pochopiť.

Pokiaľ ide o zhudobnenie náročných Thákurových básní v próze, rovnako u Foerster ako aj u Móryho je zrejmé, že obaja sa prispôbili ich obsahu i forme. Foerster sa priklonil k „deklamačnému“ alebo „dramatickému“ vokálnemu štýlu a súčasne k „hudobnej próze“, takže v tomto zmysle ide skôr o spevy než o piesne.<sup>32</sup> Navyše musel zohľadniť súčasne nemecký i český text, kým Móry komponoval len na nemecký text. Niektoré texty piesní mu dodatočne do slovenského jazyka preložila Jela Krčméryová a do nototlačí ich skladateľ vlastnoručne vpísal rešpektujúc už hotový notový zápis. Dĺžka, tektonická vý-

<sup>31</sup> Pokúsil sa o to napríklad Dušan Zbaviteľ. In: *Rabindranáth Thákur (Vývoj básnika)*. Praha : Orbis, 1961.

<sup>32</sup> Gabrielová, Ref. 4, s. 273. Porovnaj tiež Gabrielová, Jarmila: Die Lieder von Josef Bohuslav Foerster. Zu Foersterns „Liebesliedern“ des Rabindranath Tagore op. 96. In: LENGOVÁ, Jana (ed.): *Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe. Zborník príspevkov z medzinárodnej muzikologickej konferencie Bratislava 3. – 5. októbra 1996.* (=BMN zväzok 3) Banská Bystrica : Nadácia Jána Levoslava Bellu, 1998, s. 61–65.

stavba jednotlivých piesní, frázovanie a všetky hudobné výrazové prostriedky sú u Jána Móryho celkom podriadené Thákurovým spevným veršom, plným nielen hudobných motívov, ale aj bohatej prírodnej farebnosti (slnečný opar, kvety a tráva, blankyt neba, hviezdy stratené v oblakoch, šafranový závoj), vôní (sladká vôňa heny vo vetre), pocitov (chlad mesačnej noci, samota, opustenosť, smútok, nádej, blaženosť), kontrastov (sloboda, klieťka), dynamizmu, vnútorného napätia, metafor a inotajov. Ako v iných dielach, aj v tomto albume sa prejavuje Móryho melodická invencia, osobitá stavba melodickéj línie v koexistencii s prekomponovaným klavírnym partom a silné horizontálne kompozičné myslenie. Je natoľko zaujatý textom, že mu pozorne prispôsobuje voľbu tóniny i taktov, ktoré často mení s novým veršom a novou hudobnou frázou. Z toho vyplýva aj asymetrická výstavba jednotlivých fráz i piesní. Rytmus, tempo, tóninu, melodickú líniu i klavírnu sadzbu v súčinnosti s dynamikou a agogikou uplatňuje s jediným cieľom: vyjadriť obsah básní, ich náladu, atmosféru, citovosť i hĺbku myšlienky. Z tohto aspektu sa tu do popredia zjavne dostáva predovšetkým zvukomalba a opakovanie rovnakých postupov pri podobných situáciách: vyjadrenie pohybu vln, listov na strome, oblakov, rýchlych pocitov – zhustená melodická i klavírna sadzba, tremolo, rýchle akordické rozklady; putovanie, hľbanie – dlhé rytmické hodnoty, deklamácia v melodickéj línii; harfa – arpeggio; veselosť, radostná nálada – staccato.

Príklad 1: Stvárnenie harfy (pieseň č. 2 *Sag es mir*, zbierka *Záhradník*, báseň č. 32)<sup>33</sup>

Výber z textu:

„Chveje sa zem ako harfa piesňami, keď sa jej dotknú nohy moje?“<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Notová ukážka in: MÓRY, Ján : *Tagore Album*, op. 12. 10 Lieder. Berlin : Verlag von Ries & Erler, 2004. Nr. 60077, s. 5.

<sup>34</sup> Thákur, Rabíndranáth: *Záhradník*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966. Z anglického prekladu R. Thákura preložili Nasir Ahmed Zoheri a Michal Bartko, s. 45.

**Příklad 2:** stvárnenie harfy (pieseň č. 7 *Er kam und saß mir zur Seite*, zbierka *Gitándžali* č. 26)<sup>35</sup>

Text básne:

Prišiel a sadol si vedľa mňa, no nebdel som.  
 Prekliaty bol ten môj spánok, ó, ja úbohý!  
 Prišiel za tichej noci, mal v rukách harfu  
 a moje sny sa stali ozvenou jeho piesní.  
 Beda mi, prečo len sú všetky moje noci také  
 premrhané? Ach, prečo nikdy nezachytím  
 pohľad toho, ktorého dych sa dotýka  
 môjho spánku?<sup>36</sup>

**Příklad 3:** Vyjadrenie neustáleho pohybu srdca a súčasne pohybu vtáčích krídel (pieseň č. 6 *Mein Herz*, zbierka *Záhradník*, č. 31)<sup>37</sup>

Text básne (nad nemecký text skladateľ dopísal slovenský preklad Jely Krčméryovej):

MOJE srdce, vták divočiny, našlo si nebo v твојих očiach.

Sú kolískou rána, kráľovstvom hviezd.

Piesne sa mi stratili v ich hĺbinách.

Kiež vzlietnem do tohto neba, do jeho  
 osamelej nesmiernosti.

Kiež preniknem jeho oblaky a rozprestriem  
 krídla v jeho slnečnom jase.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Notová ukážka, Ref. 33, s. 26.

<sup>36</sup> Ref. 2, s. 33.

<sup>37</sup> Notová ukážka, Ref. 33, s. 21.

<sup>38</sup> Thákur, Ref. 34, s. 44.



*p* *Szöveg* *je* *vtácatom* *hőnyem,* *co* *nebo* *nachodi*  
 Mein Herz, der Vo - gel der Wild - nis, hat sei - nen Him - mel in  
*Dei - - nen* *Augen* *ge - fun - - den.*  
*o - - in* *mi* *ko - lis - kon* *a - ra - na* *aj*  
 Sie sind die Wie - - ge des Mor - - gens, sie

Príklad 4: Vyjadrenie radosti prostredníctvom staccatových akordov (pieseň č. 10 *Dies ist meine Wonne*, zbierka *Gitándžali* č. 44)<sup>39</sup>

Výber z textu:

Toto je moje potešenie, takto čakať a strážiť  
 pri ceste, kde tieň stíha svetlo a dážď prichá-  
 dza v šlapajach leta.<sup>40</sup>

*p*  
 Dies ist mei - ne Won - ne: zu  
*dim.* *p*  
 war - ten und wa - chen am Weg, wo der Schat - ten das Licht jagt und der Re - gen

<sup>39</sup> Notová ukážka, Ref. 33, s. 34.

<sup>40</sup> Thákur, Ref. 2, s. 54.



Príklad 5: „Úsmev, ktorý sa mihá na perách dieťaťa, keď spí“ (pieseň č. 14 *Der Schlaf, der auf Kinder-angen ruht*, zbierka *Gitádžali* č. 61)<sup>41</sup>

Výber z textu:

Ktovie, kde sa narodil úsmev, ktorý sa mihá  
na perách dieťaťa, keď spí? Áno, povráva sa,  
že mladý, bledý lúč mesačného kosáka sa  
dotkol lemu miznúceho jesenného oblaku,  
a tak sa po prvý raz zrodil vo sne rána  
vyumývaného rosou ten úsmev, ktorý  
sa mihá na perách dieťaťa, keď spí.<sup>42</sup>



<sup>41</sup> Notová ukážka, Ref. 33, s. 48.

<sup>42</sup> Thákur, Ref. 2, s. 78.

Na začiatku piesní a ich niektorých častí predpisuje autor tempové a agogické pokyny. S prihliadnutím na charakter poézie využíva z talianskych výrazov: *Andante espressivo*, *Tempo rubato*, *animato*, *ben tenuto*, *poco a poco più mosso*, *poco tranquillo*, *misteriozo*, *stentando*. Okrem toho ich podporuje aj nemeckými výrazmi: *breiter* (široko rozprestrieť), *breiter steigernd* (široké zosilňovanie, stupňovanie), *allmählich steigernd* (pozvoľné zosilňovanie, stupňovanie), *ruhig* (pokojne), *fließend* (plynulo, tečúco). Pri niektorých textoch so sakrálnym nádychom využíva trioly, akoby naznačoval symboliku čísla tri. Nepracuje však s ňou konzekventne, rovnako ani so symbolikou tónin. Aj ich výber má umocniť básnické slovo. Často sa možno stretnúť s tým, že na vyjadrenie temnoty, hĺbky či nostalgie využíva najmä tóniny s predznamenaním obsahujúcim viaceré „bé“ – *Es dur*, *As dur*, *Des dur*, *Ges dur*. Molové tóniny uplatňuje zriedkavo. V stavbe melodickéj línie dominuje naoko nespevnosť, určitá deklamatívnosť, časté melodické zvraty, oblúbené veľké sekundy, kvarty, niekde veľké intervalové skoky (oktávy, septimy). Kladie veľké nároky na technickú, ale aj výrazovú vyspelosť interpreta. Aj keď skladateľ nepredpisuje, pre aký hlas piesne určil, vzhľadom na tónový rozsah, ale i na obsah veršov je vhodný predovšetkým pre tenoristov. Rytmus rovnako podriaďuje textu a jeho obsahu, často ho mení a strieda rozličné metrá. Napríklad, už v druhej piesni *Sag es mir*, ktorá má dĺžku 60 taktov, je na začiatku 3/4 metrum a do konca kompozície skladateľ využíva metrum celé, 9/8 a 6/8 so striedavými návratmi, niekedy už po dvoch taktach, k predchádzajúcim hodnotám. V 80-taktovej štvrtej piesni *Ich bin friedlos* uplatňuje metrum 6/8, 2/4, 3/4, C, pričom ich tiež strieda už po dvoch alebo troch taktach, akoby chcel vystihnúť charakter veršov – *Nemám pokoja. Prahnem po ďalekých veciach*.<sup>43</sup> Symbióza

<sup>43</sup> THÁKUR, Ref. 34, s. 14, báseň č. 5.



melodickej a harmonickej zložky piesní naznačuje, že aj napriek horizontálnemu cíteniu autor výrazne prihliadal aj na vertikálnu štruktúru skladieb. Melódia až v spojení s klavírnym sprievodom nadobúda celkom inú dimenziu, je ľahko počúvateľná, neobvyklá, so zaujímavým priebehom, avšak s konvenčným zakončením – zvyčajne na podklade rozkladu alebo arpeggiovaneho kvintakordu, prípadne dominantného septakordu. Vzhľadom na časté zmeny tóniny a v záujme vyjadrenia textového obsahu i časté uplatňovanie posuviek pred jednotlivými tónmi v melódii, v klavírnom parte, ktorý je pre interpreta nemenej náročný ako v prípade speváka, autor využíva najmä chromatiku a alterované akordy. Sadzba je zahustená rozličnými predznamenaniami i pred jednotlivými frázami, posuvkami, melodickými a harmonickými zvratmi, rýchlymi behmi, drobnými rytmickými hodnotami (šestnástinami až dvaatridsatinami), bodkovaným rytmom, triolami, tremolami a arpeggiami. Vo faktúre, a najmä pri izolovanom pohľade na melodiku a rytmus, možno vidieť istý vplyv expresionizmu a celkove snahu uplatniť súdobé moderné kompozičné postupy. Bohatá harmónia poukazuje na vplyv tvorby Maxa Regera i Johanna Brahmsa. Napriek vyššie uvedeným konštatovaniam piesne pri interpretácii vyznievajú štýlovo jednoliato, miestami pripomínajú až postupy v štýle tzv. vyššieho populárneho žánru alebo „oddychovej koncertnej hudby“, ktorý autor nielen obľuboval, ale aj chcel v jeho intenciách vedome komponovať.<sup>44</sup> Skladateľ si zachováva vlastnú hudobnú výpoveď, až by sa dalo povedať, že piesne sú typicky móryovské – skĺbil v nich prvky neskorého romantizmu, neoimpresionistickej tónomalby, expresionistickej výrazovosti a zvukovosti, modernizmu prvej tretiny 20. storočia a vlastnú kompozičnú estetiku. Tieto postupy sú prítomné aj v ďalších Móryho piesňach a piesňových cykloch (*Zipser Balladen und Lieder, Drei Lieder*, op. 16, *Šesť piesní na slová Rity Reiners, Pozdrav jari*), ako aj v mnohých uzavretých číslach a piesňach z jeho operiet a spevohier. Avšak najmä v tomto diele sú spracované veľmi koncentrovane, akoby s veľkou zodpovednosťou za spôsob zhudobnenia závažných Thákurových veršov a myšlienkových posolstiev.

Dokladom o stykoch Jána Móryho s básnikom je list, ktorý skladateľ napísal 17. augusta 1960 Riaditeľstvu rekreačných stredísk, kúpeľov a sanatórií v Bratislave. Opäťovne sa v ňom domáha vrátenia aspoň osobných predmetov zo súkromnej vily na Novom Štrbskom Plese, ktorá mu bola spolu s hotelom znárodnená v roku 1945: „Ale niektoré osobné predmety, ktoré nie sú ináč cenné, ale mne veľmi milé [...] prosím Vás mne hneď vrátiť. Sú to: 1/. Bronzová socha Ranindranata Tagore, ktorú som od básnika dostal, keď som mu zhudobnil 15 básní a poslal jemu do Indie, [...]“<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Podľa magnetofónového záznamu rozhovoru s J. Mórym v roku 1970, Československý rozhlas, štúdio Košice. Kópia záznamu ZF LHM BB, ev. č. H-1220.

<sup>45</sup> MÓRY, Ján: a) korešp. odoslaná; Spišská Nová Ves, 17. 8. 1960, Riaditeľstvu rekreačných stredísk, kúpeľov a sanatórií Bratislava. Strojopis, kópia s autografnými poznámkami skladateľ. b) Odpoveď J. Mórymu od: Správa rekreačnej starostlivosti Revolučného odborového hnutia (ROH), Bratislava, 26. 1. 1961, č. I--94/60-61/Dr.Bč/Sv. uvádza o. i.: „trváme ako sme už úvodom uviedli, na našom stanovisku, ktoré sme vyjadrili v našich listoch, a teda predmety, ktoré vo Vašom liste uvádzate sme nútení považovať za súčasť majetku zotavovne ROH „Baník“ na Novom Štrbskom Plese.“ Strojopis, originál. In: Archív rodiny Móryovcov.

Ján Móry v liste uvádza 15 piesní na slová R. Thákura. Cyklus Tagore Album obsahuje 14 piesní, pätnástou je pieseň *Dort bei der Furt* zo zbierky *Gitándžali* (č. 74), ktorú, ako sme vyššie už uviedli, do tohto cyklu nezaradil.

Z hľadiska nášho súčasného poznania možno povedať, že *Tagore Album* Jána Móryho významne rozširuje rad zhudobnených diel Rabindranátha Thákura a je hodnotným príspevkom nielen k ďalšiemu šíreniu jeho humanistického, morálneho, nábožensko-filozofického, estetického a kultúrneho dedičstva, ale aj výrazným vkladom do slovenskej a európskej piesňovej literatúry prvej polovice 20. storočia. Navyše, z koncertných uvedení niektorých piesní od roku 1982 sme si mali možnosť overiť, že piesne z tohto z cyklu nachádzajú odozvu aj u súčasných interpretov a poslucháčov.<sup>46</sup> O revitalizáciu piesňového cyklu sa roku 2004 na návrh skladateľovej rodiny pokúsil aj pôvodný vydavateľ Ries & Erler Berlín a vytlačil repliku originálneho vydania. Zaradil ju do svojej ponuky, a tak je notový materiál k dispozícii súčasným interpretom a ostatným záujemcom.<sup>47</sup>

## Bibliografia

### Literatúra

BÁRDIOVÁ, Marianna: Duchovná tvorba Jána Móryho. In: LENGOVÁ, Jana (ed.): *Duchovná hudba v premenách času. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie*. Prešov : Súzvuk, 2011, s. 65-71.

*Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*. Harmadik kötet o-z. Eds. Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht. Budapest : Zeneműkiadó, 1985, 734 s.

- <sup>46</sup> a) Koncert z komornej, piesňovej a operetnej tvorby Jána Móryho k nedožitým 90. narodeninám. Literárne a hudobné múzeum Banská Bystrica, 17. 5. 1982. Dramaturgia M. Bárdiová. Z cyklu *Tagore Album* odznela pieseň *Moje srdce* (v slovenskom preklade) v podaní tenoristu Jána Zemku.
- b) Len ty jediná... Koncert k 100. výročiu narodenia Jána Móryho. Opera DJGT Banská Bystrica, 21. 5. 1992. Dramaturgia M. Bárdiová. Z cyklu *Tagore Album* odznela pieseň *Dies ist mein Gebet Herr!* v podaní tenoristu Simona Šomorjaia.
- c) Pozdrav jari. Koncert z komornej tvorby Jána Móryho. Bohéma klub Štátnej opery Banská Bystrica, 24. 3. 1993. Dramaturgia M. Bárdiová. Z cyklu *Tagore Album* odzneli piesne *Dies ist an Dich mein Gebet, Herr!* a *Mein Herz* v podaní tenoristu Jána Babjaka.
- d) Ja du allein. Koncert z komornej tvorby Jána Móryho. In: Karlsruhe – Schloß Durlach, 4. 4. 1993. Program koncertu ako pod písmenom c).
- e) Slávnostná akadémia pri príležitosti 75. výročia Štátnej vedeckej knižnice v Banskej Bystrici (ŠVK BB). ŠVK BB, 23. 5. 2001. Scénosled M. Bárdiová. V koncertnej časti z cyklu *Tagore Album* odznela pieseň *Mein Herz* v podaní tenoristu Petra Svetlíka.
- f) *Mein Herz*. Koncert z komornej tvorby Jána Móryho. Nedelňé hudobné matiné (verejná rozhlasová nahrávka). Štátna vedecká knižnica Banská Bystrica, 7. 10. 2001. Dramaturgia M. Bárdiová. Z cyklu *Tagore Album* odzneli piesne *Mein Herz*, *Friede mein Herz!* a *Dies ist an Dich mein Gebet, Herr!* v podaní tenoristu Petra Svetlíka.

<sup>47</sup> Dostupné na internete: <<http://www.rieserler.de/>>[cit.2011-11-14]. Pri príprave tohto nového vydania prebehli v rokoch 2002 – 2003 osobné a písomné konzultácie skladateľovej dcéry Ing. Arch. Lívie Kammel a autorky tohto príspevku v mene ŠVK-Literárneho a hudobného múzea v Banskej Bystrici s vydavateľom Andreasom Meurerom, ktorému LHM BB zaslalo chýbajúce zošity z cyklu. Vydavateľ všetky štyri zošity vydal v jednom zväzku s obálkou tónovanou do modra a z praktických dôvodov efektívnosti tlače v zmenšenom formáte na klasický formát A 4. Nдостатkom vydania je skutočnosť, že na prebal celej hudobniny ako aj na titulné listy pôvodných zošitov všade použil z originálneho vydania titulný list z 3. zošita, kde sa uvádza počet piesní 10. Samozrejme, počet piesní v cykle i v tomto vydaní je 14.



- FELDEK, Lubomír: *Preklady*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981. Edícia Básnický preklad, zväzok 5. Gítándžali s. 127-162.
- FINSCHER, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil 16*. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 2006. Stĺpec 436-437. Autor hesla Hans Neuhof.
- GABRIELOVÁ, Jarmila: Die Lieder von Josef Bohuslav Foerster. Zu Foersterns „Liebesliedern“ des Rabindranath Tagore op. 96. In: LENGOVÁ, Jana (ed.): *Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe. Zborník príspevkov z medzinárodnej muzikologickej konferencie Bratislava 3. – 5. októbra 1996*. Banská Bystrica : Nadácia Jána Levoslava Bellu, 1998. BMN zväzok 3, s. 61-65.
- GABRIELOVÁ, Jarmila: Opus magnum Josefa Bohuslava Foerstera. Milostné písne op. 96 na slova Rabíndranátha Thákura. In: *Musicology (Hudební věda)*, roč. 34, 1997, s. 267-286.
- KNĚZEK, Libor a kol.: *Encyklopédia literárnych diel*. Bratislava : Obzor, 1989.
- Kol.: *J. B. Foerster. Jeho životní pouť a tvorba. 1859 – 1949*. Praha : Národní hudební vydavatelství Orbis, 1949.
- JENS, Walter: *Kindlers neues Literatur Lexikon. Band 16. St-Va*. München : Kindler Verlag GmbH, 1991. Heslo Tagore, s. 281-286.
- JURÍK, Marián – ZAGAR, Peter (eds.): *100 slovenských skladateľov*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1998.
- MICHL, Josef B.: *Laureatus Laureata. Laureáti Nobelovej ceny za literaturu 1901 – 1994*. Třebíč : ARCA JIMFA, 1995.
- RACEK, Jan: *Leoš Janáček. Člověk a umělec*. Brno : Krajské nakladatelství, 1963.
- THÁKUR, Rabíndranáth: *Česání ovoce*. Olomouc : Nakladatelství Votobia, 1995. Podľa českého vydania z roku 1923. Preložil L. Vojtig.
- THÁKUR, Rabíndranáth: *Duch svobody. Myšlenky / Úvahy / Vzpomínky*. Praha : Vyšehrad, 1995.
- THÁKUR, Rabíndranáth: *Gítándžalí*. Trutnov : Nakladatelství R. K. Lukášek, 1990. Edice BOD. Z anglického originálu preložil F. Balej.
- THÁKUR, Rabíndranáth: *Gítándžalí*. Bratislava : Ex tempore, 2003. Preložil Lubomír Feldek v jazykovej spolupráci s Nasírom Ahmedom Zoberim.
- THÁKUR, Rabíndranáth: *Hladné kamene*. Bratislava : SVKL, 1961.
- THÁKUR, Rabíndranáth: Oberanie ovocia. In: *Slovenské pohľady*, roč. 4., 2002, č. 7-8, s. 89-98. Preložil Ján Litvák.
- THÁKUR, Rabíndranáth: *Pouť za člověkem*. Praha : SNKLHaU, 1954.
- THÁKUR, Rabíndranáth: *Stroskotanci*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971. Knižnica Nobelových cien.
- THÁKUR, Rabíndranáth: *Záhradník*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966. Z anglického prekladu R. Thákura preložili Nasír Ahmed Zoberi a Michal Bartko.
- ZBAVITEL, Dušan: *Rabíndranáth Thákur (Vývoj básníka)*. Praha : Orbis, 1961.

## Hudobniny

- FOERSTER, Josef. B.: *Liebeslieder des Rabindranath Tagore: Milostné písne*, op. 96. Gesang und Klavier. Zpěv a klavír. Wien; Leipzig : Universal-Edition A. G., 1915.
- FREŠOVÁ-HUDCOVÁ, Zita: *Slovenská piesňová tvorba 1. Spev a klavír*. Praha; Bratislava : Panton, 1966.
- JANÁČEK, Leoš: *Potulný šílenec. Mužs. sbor se sopránovým sólem*. Partitura. Slova R. Thákura. Praha : Editio Supraphon, 1976.

MÓRY, Ján : *Tagore Album, op. 12. Heft I. – IV.* Berlin : Verlag von Ries & Erler, b.r. (čísla tlačiarskych platní: I.Heft R.9269 E., II.Heft R. 9270 E., III. Heft R. 9345 E., IV. Heft R. 9394 E.).

MÓRY, Ján : *Tagore Album, op. 12. 10 Lieder.* Berlin : Verlag von Ries & Erler, 2004. Nr. 60077. (Poznámka autorky referátu: na prebale a ďalších titulných listoch bola použitá obálka z tretieho zošita pôvodného vydania s podnázvom *10 Lieder*. Počet piesní je 14 aj v tomto vydaní).

## Pramene

Magnetofónové záznamy rozhovorov s Jánom Mórym; hudobné autografy piesní J. Móryho. In: ŠVK – Literárne a hudobné múzeum Banská Bystrica:

- a) kópia záznamu rozhovoru z roku 1970 pri príležitosti 78. narodenín Jána Móryho v Československom rozhlase, štúdiu Košice. Pozostalosť Jána Móryho, ev. č. H – 1220.
- b) rozhovor Marianny Bárdiovej s Jánom Mórym v jeho byte v Bratislave dňa 8. 11. 1977, ev. č. H – 1118.

Pozostalosť Jána Móryho. In: ŠVK – Literárne a hudobné múzeum Banská Bystrica (ZF LHM BB); hudobné autografy, hudobniny, rodinné archívne a osobné dokumenty, knihy, drobné tlač, osobné predmety, fóniky (magnetofónové záznamy, gramoplatne), fotografie, výtvarné diela.

EPSTEIN, Peter, Dr.: *Lieder von J. Móry* (Verlag: Ries & Erler, Berlin). Schlesischen Rundfunk, Breslau, am 13. 8. 28. Strojopis textu relácie, 1928. In: Archív rodiny Móryovcov.

MÓRY, Ján:

- a) Korešp. odoslaná; Spišská Nová Ves, 17. 8. 1960, Riaditeľstvu rekreačných stredísk, kúpeľov a sanatórií Bratislava. Strojopis, kópia s autografnými poznámkami skladateľa.
- b) Odpoveď J. Mórymu od: Správa rekreačnej starostlivosti Revolučného odborového hnutia (ROH), Bratislava, 26. 1. 1961, č. I-1394/60-61/Dr.Bč/Sv. uvádza o. i.: „...trváme ako sme už úvodom uviedli, na našom stanovisku, ktoré sme vyjadrili v našich listoch, a teda predmety, ktoré vo Vašom liste uvádzate sme nútení považovať za súčasť majetku zotavovne ROH „Baník“ na Novom Štrbskom Plese....“. Strojopis, originál. In: Archív rodiny Móryovcov.

## Elektronické zdroje

<[www.ub.uni-bielefeld.de](http://www.ub.uni-bielefeld.de)>[cit.2002-01-22]

<<http://www.wolpe.org/biography.html>>[cit.2002-07-05]

<[www.uni-tuebingen.de](http://www.uni-tuebingen.de)>[cit.2002-07-17].

(on-line katalóg:OLIX-OPAC UB Tübingen)

<<http://inkpot.com/classical/zemlyrichail.html>>[cit.2002-08-25].

<<http://sabon.org/tagore/>>[cit.2002-09-25]

<<http://authorities.loc.gov/>>[cit.2010-03-07]

<[www.goethe.de](http://www.goethe.de)>[cit.2010-03-10].

<[www.ub.uni-bielefeld.de](http://www.ub.uni-bielefeld.de)>[cit.2002-01-22]

<<http://www.musicbase.cz/>>[cit.2011-10-30].

<<http://www.bbc.co.uk/music/reviews/4h3n>>[2011-11-10].

<[http://en.wikipedia.org/wiki/Lyric\\_Symphony\\_\(Zemlinsky\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Lyric_Symphony_(Zemlinsky))>[cit.2011-11-10].

<<http://www.rieserler.de/>>[cit.2011-11-14].

<<http://www.reference.com/browse/Gitanjali>>[cit.2011-11-10].

<[http://spokensanskrit.de/index.php?script=HK&tinput=anjali&country\\_ID=&trans=Translate&direction=SE](http://spokensanskrit.de/index.php?script=HK&tinput=anjali&country_ID=&trans=Translate&direction=SE)>[ cit.2011-11-10].

– prekladový slovník zo sanskritu.

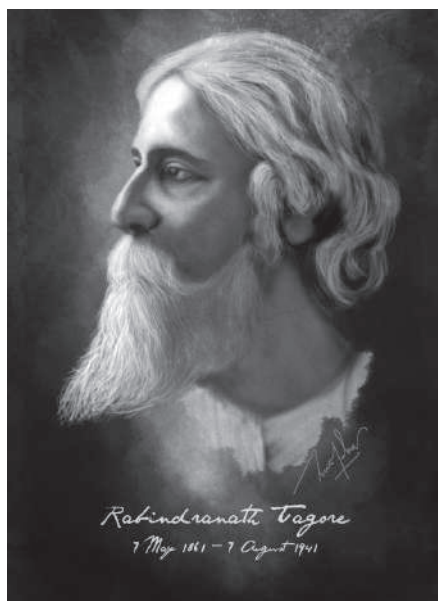
## PRÍLOHA



Obr. 1: Ján Móry. Fotoportrét, 30. roky 20. storočia. Archív rodiny Móryovcov.



Obr. 2: Hotel Móry na Novom Štrbskom Plese v 20. rokoch 20. storočia. V tomto prostredí Ján Móry tvoril cyklus piesní Tagre Album.



**Obr. 3:** Rabindranáth Thákur (Tagore). Digitálna maľba, 20. 7. 2011. Dostupné na internete: <<http://chiranjit-mitra.deviantart.com/art/Rabindranath-Tagore-244472143>>[cit.2011-11-14].



**Obr. 4:** Prebal originálneho vydania *Tagore Album*, op. 12 od Jána Móryho, Berlín: Ries & Erler, ca.1923. 1. zošit. In: ZF LHM BB, Knižnica č.6026.

Pozn.: Prvé dva zošity uvádzajú počet piesní v cykle – šesť. Prebal je farebný, horizont je žltý, tráva a palmy sú zelené.

## PIESŇOVÝ REPERTOÁR OBCE DOHŇANY ZO ZÁPISOV KAROLA PLICKU

MIRIAM TIMKOVÁ

Mgr. Miriam Timková; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04, Bratislava 4;  
e-mail: miriam.timkova@savba.sk

### ABSTRACT

Karol Plicka (1894–1987) was one of those 20<sup>th</sup> century Czech and Moravian collectors who worked in Slovakia during the interwar period, making a fundamental contribution to developing the concept of the folk song, as applied in collecting practice within Slovakia. By probing the records of Slovak folk songs from Dohňany village (Trenčín region), the study gives a close-up view of Plicka's collecting method (making transcriptions directly in the field) and technique of recording (melodic and textual rough copy, fair copy). Plicka's records from Dohňany village were subjected to a source critique, on the basis of which the number of song units was established, i.e. the overall extent of the song repertoire documented in this village (72 songs). The song records were analysed not only in terms of the technique of entry-making but also of the genre structure and musical-stylistic characterisation of the repertoire recorded.

„Prišiel som do tejto zeme s predsavzatím  
objavovať tú pravdu o živote ľudu,  
ktorú vie vysloviť iba umenie.“<sup>1</sup>

### Úvod

Karol Plicka (1894 – 1987) zbieral a zapisoval slovenské ľudové piesne najmä v medzivojnovom období, keď pôsobil na Slovensku ako zamestnanec Matice slovenskej v Martine.<sup>2</sup> Vďaka tomu sa stal u nás prvým profesionálnym folkloristom a etnomu-

<sup>1</sup> PLICKA, Karol: *Spomienky a rozhovory*. Rukopis [b. r.] In: SLIVKA, Martin: *Karol Plicka – básnik obrazu*. Bratislava : Fotofo; Martin : Osveta, 1999, s. 9.

<sup>2</sup> „Veľmi ťažké je presne zistiť rok prijatia a odchodu K. Plicku zo služieb Matice slovenskej. V liste zo dňa 24. 9. 1924 (Archív MS, príř. č. 516/27, 1924) píše tajomník MS, že K. Plicka už v decem-



zikológom, ktorý vyvíjal zberateľskú činnosť ako súčasť svojej profesie. Z obdobia 15-ročného pôsobenia Karola Plicku v Matici slovenskej sa na Slovensku do súčasnosti zachovali jeho piesňové zápisy vo viacerých inštitúciách, najmä v Archíve literatúry a umenia Slovenskej národnej knižnice v Martine (pôvodne Matica slovenská) a v Slovenskom národnom múzeu v Martine (bývalé Etnografické múzeum).

Archívny fond rukopisných zápisov slovenských ľudových piesní uložený v Slovenskej národnej knižnici v Martine (ďalej SNK) sa stal predmetom predbežného spracovania už v minulosti. Okrem základného signovania v 40. rokoch s týmto fondom pracoval Jozef Kresánek ako pracovník Matice slovenskej (ďalej MS). V polovici 50. rokov sa týmto fondom zaoberali Alica a Oskár Elschekovci, ktorí materiál nanovo podrobili revízii a vypracovali k nemu prvú typológiu záznamov.<sup>3</sup> Archívne fondy s Plickovými zápsmi v Slovenskom národnom múzeu v Martine (ďalej SNM) sa nachádzajú v rôznych štádiách spracovania. Pre náš výskum bola najdôležitejším pramenným zdrojom Plickova pozostalosť v SNM v Martine, ktorá obsahuje dosiaľ nesprístupnený, a teda aj širšej odbornej verejnosti neznámy materiál. Jeho jadrom sú rukopisné zápisy slovenských ľudových piesní z územia celého Slovenska. Z hľadiska vzniku je Plickova pozostalosť najmladším archívnym fondom a v súčasnosti sa nachádza v štádiu predbežného spracovania.<sup>4</sup> Momentálne je ešte v stave deponátu, avšak snahy pracovníkov múzea smerujú k tomu, aby sa tento archívny fond v čo najkratšej dobe sprístupnil širšej bádateľskej verejnosti.

Plickova pozostalosť predstavuje heterogénny korpus, ktorý sa nachádza uložený v 14 škatuliach v SNM v Martine.<sup>5</sup> Okrem iného obsahuje nielen melodické a textové

bri 1923 uskutočnil prvé cesty za slovenskou ľudovou piesňou. Podobne je to aj s odchodom K. Plicku. Podľa Zápisnic Národopisného odboru z rokov 1933 – 1941 nemáme priame doklady. Medzi údajmi zo zápisnic z roku 1938 nie je zmienka o jeho odchode zo služieb MS a v roku 1939 sa už medzi prítomnými na zasadnutiach jeho meno neuvádza. Preto považujeme roky 1923 – 1938 za roky pôsobenia K. Plicku v MS v Martine. Pozri aj list Štefana Krčméryho Alici Masarykovej (zo dňa 22. 1. 1924, v ktorom píše o prijatí K. Plicku do služieb MS a o prvých zberateľských cestách na Liptov a Oravu a do Nadlaku na Dolnú zem.“ In: SEDLÁKOVÁ, Viera: *Odras výskumov Karola Plicku (1923 – 1938) v korešpondencii. 1. časť*. In: *Hudobný archív* 15. Ed. Viera Sedláková. Martin : Slovenská národná knižnica, 2005, s. 202.

<sup>3</sup> Signovanie piesňových záznamov znamená len prírastkové radenie jednotlivých záznamových lístkov, ktoré neoznačuje počet reálne zapísaných piesní. Tento spôsob evidencie piesňových zápisov je v Plickovej zbierke v SNK dodnes zachovaný, čo znamená, že jednotlivé zápisy zo SNK bude treba v budúcnosti postupne zoradiť a porovnať aj so zápsmi Karola Plicku z jeho pozostalosti.

<sup>4</sup> Plickove rukopisné zápisy piesní v pozostalosti pracovníkmi múzea dosiaľ neboli signované, preto pri porovnávaní zápisov sme museli využívať len Plickovo vlastné číslovanie zápisov, ktoré korešponduje s jeho číslovaním na piesňových zápsoch vo fonde uloženom v SNK.

<sup>5</sup> Autorka tejto štúdie realizovala v SNM v Martine viaceré archívne výskumy: po prvýkrát v rámci odbornej praxe ako poslucháčka Katedry hudobnej vedy FFUK v Bratislave (6. 6. – 10. 6. 2005), ďalšie dva výskumy boli v rámci individuálnych ciest autorky (4. 12. – 8. 12. 2006, 12. 2. – 16. 2. 2007) ako súčasť prípravy diplomovej práce pod vedením PhDr. Hany Urbancovej, DrSc. Nasledujúce výskumy sa uskutočnili v rámci doktorandského štúdia na Ústave hudobnej vedy SAV (7. 7. – 18. 7. 2008, 27. 10. – 31. 10. 2008, 25. 11. – 29. 11. 2008, 15. 9. – 24. 9. 2009, 26. 10. – 30. 10. 2009, 2. 2. – 4. 2. 2010, 10. 10. – 14. 10. 2011). Spolu je to 10 výskumných pobytov, realizovaných v SNM v Martine a pre porovnávací výskum paralelne aj v SNK v Martine. Ďakujem riaditeľke SNM v Martine PhDr. Márii Halmovej za sprístupnenie pozostalosti K. Plicku, pracovníčke SNM

zápisy českých, moravských a slovenských piesní, ale aj rukopisné verzie piesňových zbierok, ktoré Plicka pripravoval do tlače (*Eva Studeničová spieva* <sup>1</sup>1928; *Slovenský spevník I* 1961), ďalej Plickove rukopisné odpisy piesní z iných prameňov, či zápisy pochádzajúce od iných zberateľov (napríklad príslušníkov miestnej inteligencie na slovenskom vidieku a pod.).

Po predbežnom výskume pozostalosti bolo evidentné, že zápisy slovenských ľudových piesní, ktoré sa v tejto pozostalosti nachádzajú, súvisia s Plickovými rukopisnými zápsmi, uloženými v SNK v Martine. Predstavujú súčasť Plickovej rozsiahlej rukopisnej zbierky zápisov slovenských ľudových piesní, ktorá dodnes nie je ako celok spracovaná, katalogizovaná a sprístupnená bádateľom. Jej rozsah sa dodnes iba odhaduje, pričom kompletizácii tejto zbierky dosiaľ bráni skutočnosť, že je rozdelená na časti uložené na viacerých miestach, kde sa nachádzajú v rôznom stave spracovania.

Pri práci s Plickovou pozostalosťou sa ukázalo, že zberateľ si zápisy piesní triedil podľa určitého kľúča (radenie záznamov podľa lokalít alebo žánrového hľadiska, abecedné radenie záznamov podľa incipitov piesní a pod.). Tento pôvodný systém radenia dôsledkom niekoľkonásobného sťahovania materiálu a jeho premiešania stratil svoj prvotný význam. Pri našej ďalšej práci sa však stal jedným z oporných bodov spracovania materiálu. Okrem piesňových zápisov sa tu nachádzajú aj záznamy hier, riekaniek, prísloví, porekadiel, rozprávok a obyčají.

Pri detailnejšom spracovaní pozostalosti sme sa sústredili predovšetkým na piesňový materiál. Na základe heuristického spracovania zápisov piesní bolo zistené, že niektoré lístky v pozostalosti sú signované pečiatkou Matice slovenskej. Dá sa predpokladať, že ide o chýbajúce záznamy, ktoré zistili Alica a Oskár Elschekovci pri opätovnej revízii piesňového fondu SNK v 50. rokoch. Zámerom spracovania Plickovej pozostalosti bola pre nás možnosť skompletizovať Plickovu rukopisnú zbierku slovenských ľudových piesní o chýbajúce, resp. dosiaľ neevidované či nové záznamy.

Komparačná práca s rukopisnými zápsmi piesní priniesla poznatok, že Plicka k jednej konkrétnej piesni z terénu vyhotovil niekoľko zápisov.<sup>6</sup> Toto nám umožnilo spätne zrekonštruovať proces vytvárania zápisu konkrétnej piesne, ktorý bol nasledovný: chronologicky prvým záznamom piesne je **melodický prvopis** a **textový prvopis**, ktoré Plicka zapísal priamo pri kontakte so spevákmi v teréne. Z týchto zápisov následne Plicka vyhotovil **prepis** (= **čistopis**) obsahujúci nápev aj text piesne. Výsledkom je zápis jednej piesne minimálne na troch samostatných lístkoch.<sup>7</sup> Takto zoradený

v Martine PhDr. Dáša Ferklovej za odborné vedenie pri práci s archívnymi fondmi tejto inštitúcie a pracovníčke SNK v Martine PhDr. Viere Sedláckovej za konzultácie k rukopisnej zbierke K. Plicku uloženej v tejto inštitúcii.

<sup>6</sup> Karol Plicka pri práci v teréne nepoužíval techniku zvukového záznamu v takom rozsahu ako Béla Bartók a piesne zapisoval na základe priameho kontaktu so spevákom. Podľa jeho názoru zvuková snímka a využitie fonografu priamy kontakt so spevákom pri zapisovaní piesní nena-hradia. Týmto prístupom k zbieraniu piesní sa približuje viac k Leošovi Janáčkovi. Pozri: URBANCOVÁ, Hana: Rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku – otázky evidencie a spracovania prameňov. In: *Od lidové písně k evropské etnologii*. Eds. Jana Pospíšilová, Jana Nosková. Brno : Etnologický ústav AV ČR, 2006, s. 235-236.

<sup>7</sup> **Melodický** a **textový prvopis** znamenajú prvý rukopisný zápis melódie a textu piesne v teréne od Karola Plicku. Ide o dva samostatné záznamové lístky, niekedy len vo fragmentárnej podobe. **Melodický prepis** (= **čistopis**) piesne tvorí zápis na samostatnom lístku, vytvorený Plickovou

piesňový materiál z Plickovej pozostalosti sme ďalej porovnávali s Plickovými zápismi piesní v SNK. Vo väčšine prípadov sa nám podarilo doplniť a skompletizovať Plickove piesňové záznamy z pozostalosti v SNM jeho rukopisnými zápismi v SNK.<sup>8</sup> Tým sme získali korpus piesňových zápisov, ktorý obsahoval prvopisy z terénu aj prepisy vyhotovené Plickom na základe prvopisov.

Okrem spomenutých typov zápisov boli nájdené v Plickovej zbierke v SNK aj **odpisy melódie a textu piesne**, zapísané neznámou rukou na predtlačenom formulári Matice slovenskej. Vznikli pravdepodobne až dodatočne, pri pokusoch o spracovanie Plickovej rukopisnej zbierky ako súčasti archívnych fondov. Tieto záznamy sa stali dodatkovým prameňom k Plickovým rukopisným záznamom.<sup>9</sup>

Prvú komparačno-analytickú sondu do Plickových zápisov sme uskutočnili na príklade repertoáru z obce Mariková (okr. Púchov).<sup>10</sup> Pomocou tejto sondy sme si overili metódu a techniky práce s Plickovými zápismi a ich vyhodnotením. Skúsenosti a poznatky, ktoré sme získali, využijeme pri spracovaní ďalšieho lokálneho repertoáru: na príklade obce Dohňany priblížime Plickovu metódu zbierania piesní v teréne, techniku ich záznamu aj výber repertoáru pre zápis. Východiskovým zdrojom na získanie Plickových zápisov z tejto lokality sa stala Plickova pozostalosť uložená v SNM v Martine, ktorú sme doplnili o zápisy nachádzajúce sa v SNK v Martine. Výsledkom je nielen kompletizácia piesňových zápisov z tejto obce pomocou postupov pramennej kritiky, ale aj etnomuzikologická analýza celého materiálu z hľadiska žánrovej skladby a hudobnoštyľovej charakteristiky.

## Zápisy Karola Plicku z obce Dohňany

Z geografického hľadiska sa lokalita Dohňany (okr. Púchov) nachádza v oblasti priemyslu Javorníkov a Bielych Karpát, v údolí Bielej vody. Patrí do Púchovskej doliny, ako často charakterizoval zápisy z tejto oblasti aj samotný Karol Plicka a po ňom ďalší zberatelia, etnografi a etnomuzikológovia.<sup>11</sup>

Prvá historická zmienka o obci sa nachádza v prameni z roku 1471, kde sa spomína pod názvom *Dohnanye* ako súčasť lednického panstva. Názov lokality sa postupom času menil viackrát, v starých kronikách sa môžeme stretnúť s podobou názvu

rukou, čiastočne alebo úplne podpísaný textom piesne. To znamená, že výsledný zápis jednej piesne tvoria minimálne tri jednotlivé listky.

<sup>8</sup> TIMKOVÁ, Miriam: *Zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku a Plickova pozostalosť*. [Dizertačná práca] Bratislava : Ústav hudobnej vedy, Slovenská akadémia vied, 2011.

<sup>9</sup> K Plickovým rukopisným zápisom možno priradiť ako ďalší typ prameňa tzv. autorizovanú publikovanú verziu. Pozri: URBANCOVÁ, Hana: Written Records and Source Criticism: A Collection of Slovak Folk Songs Collected by Karol Plicka. In: *Historical Sources and Source Criticism : ICTM Study Group on Historical Sources: Proceedings from the 17th International Conference in Stockholm, Sweden, May 21 – 25, 2008*. (=Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 29) Eds. Susanne Ziegler, Urban Bareis. Stockholm : Svenskt visarkiv, 2010, s. 219-220.

<sup>10</sup> TIMKOVÁ, Miriam: Piesňový repertoár obce Mariková z rukopisnej zbierky Karola Plicku. In: *Hudobný archív* 16. Ed. Viera Sedláková. Martin : Slovenská národná knižnica, 2009, s. 246-290.

<sup>11</sup> Napr. GERYK, Ján: *Slovenské ľudové piesne z Púchovskej doliny*. Zošit 1 – 2. Bratislava, 1922, 1926. DEMO, Ondrej: *Ľudová vokálna a inštrumentálna hudba v Púchovskej doline*. Bratislava : Osvetový ústav, 1961.

*Dohnany* od roku 1504, v 18. storočí obec premenovali na *Dohanin* (od roku 1786), pokým obec nezískala od roku 1808 svoju súčasnú podobu názvu *Dohňany*. Počas historických zmien patrila striedavo do okresu Púchov alebo Považská Bystrica, dnes administratívne spadá do okresu Púchov. Prevala pahorkatín a vrchovín v tejto oblasti podmienila rozvoj pastierstva, popri ktorom sa tu rozvíjalo aj poľnohospodárstvo.<sup>12</sup> To sa odrazilo aj na piesňovej kultúre tejto oblasti: zachovali sa tu nielen pastierske piesne, ale aj s nimi súvisiace zbojnícke piesne<sup>13</sup> a balady, popri nich sa však objavujú aj žatevné a dožinkové piesne aj lúčne piesne-trávnice.

Práve v obci Dohňany sa pri svojej zberateľskej činnosti Karol Plicka osobne stretol s českým maliarom, spisovateľom a folkloristom pôsobiacim v medzivojnovom období na Slovensku, Františkom Volfom (1897 – 1983). Vzájomné stretnutie dalo neskôr impulz na dlhodobú spoluprácu obidvoch osobností na rozsiahlej piesňovej zbierke *Český rok* (1940, 1950, 1953, 1960).<sup>14</sup>

Čo sa týka časového ohraničenia vzniku rukopisných zápisov z Dohňan, môžeme uviesť iba široké časové rozpätie obdobia, počas ktorého Plicka na Slovensku pôsobil, nakoľko svoje zápisy z terénu prakticky nedatoval. Zápisy z Dohňan časovo spadajú do obdobia Plickovej intenzívnej zberateľskej činnosti na Slovensku počas pôsobenia v Matici slovenskej v rokoch 1924 – 1939, resp. 1923 – 1938.<sup>15</sup> Popritom je k dispozícii aj ďalšia možnosť časového vymedzenia, pochádzajúca od samotného Plicku: vo svojej zbierke *Slovenský spevník I* (1961) spomína časové rozpätie svojej zberateľskej činnosti na Slovensku, datované rokmi 1919 – 1955. Z hľadiska techniky záznamu by sme rukopisné zápisy z obce Dohňany mohli predbežne zaradiť do druhej dekády medzivojnového obdobia s tým, že problému datovania Plickových zápisov vo všeobecnosti budeme venovať pozornosť v budúcnosti.

## 1. Pramene, počet zápisov a rozsah piesňového repertoáru

Východiskovým materiálom na spracovanie Plickových rukopisných zápisov z tejto lokality sú zápisy z pozostalosti v SNM, ktoré sa ďalej porovnávali s existujúcimi zápsmi z tejto lokality, nachádzajúcimi sa v SNK. V pozostalosti sme našli spolu 146 jednotlivých záznamových lístkov,<sup>16</sup> navyše v SNK 10 záznamových lístkov; z obidvoch inštitúcií je to spolu 156 záznamových lístkov. Vzájomným porovnávaním a prirado-

<sup>12</sup> Dohňany. [Heslo] In: *Vlastivedný slovník obcí na Slovensku I*. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 1977, s. 327.

<sup>13</sup> BURLASOVÁ, Soňa: Slovenské ľudové piesne so zbojníckou tematikou. In: *Slovenský národopis*, roč. 36, 1988, č. 3 – 4, s. 469-482.

<sup>14</sup> Na začiatku vzniku zbierky *Český rok* bola zberateľská činnosť Plicku a Volfa v Púchovskej doline – ich pôvodným zámerom bola príprava piesňovej zbierky *Slovenský rok*. Pre príchod 2. svetovej vojny sa však tento spoločný projekt nedal uskutočniť. Namiesto neho vznikla neskôr rozsiahla piesňová zbierka *Český rok*, v ktorej Plicka okrem vlastných zápisov publikoval aj prevzaté zápisy piesní zo zbierok K. J. Erbena, F. Čelakovského, F. Sušila či od B. Němcovej. Ilustrátorom publikácie sa nakoniec stal Karel Svoboda. In: PLICKA, Karel – VOLF, František – SVOBODA, Karel: *Jaro. I. Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách*. Praha : Odeon, 1978, s. 7-8.

<sup>15</sup> Pozri Ref. 1.

<sup>16</sup> Do tohto výsledného počtu lístkov sme ráтали: melodické prvopisy, melodické prepisy a textové prvopisy (t. j. kompletný záznam k jednej piesni) – 97 lístkov; samostatné zápisy iba v podobe

vaním záznamov k sebe podľa melodických prvopisov, textových prvopisov a prepisov sme dostali repertoár v rozsahu 72 piesní z lokality Dohňany, z toho prevažná väčšina je kompletných zápisov v zmysle melodických a textových prvopisov aj melodických prepisov. Výsledky pramennokritickej práce sme sústredili do tabuľky Zoznam piesňových zápisov z Dohňan (v prílohe), zoradených abecedne podľa textových incipitov. Počet jednotlivých záznamových lístkov uvádzame len na ilustráciu faktu, aký je tento počet zavádzajúci pri úvahách o množstve Plickom zapísaných piesní z terénu, nakoľko skresľuje skutočný rozsah zapísaných (zozbieraných) piesní. Množstvo jednotlivých záznamových lístkov totiž neznamená aj rovnaký počet dokumentovaných piesní; v skutočnosti sa niekoľko samostatných záznamových lístkov vzťahuje na jednu dokumentovanú pieseň.

Po vzájomnom porovnaní materiálov zo SNM a SNK sme zistili, že zvyšných 10 záznamových lístkov zo SNK tvorí iba jednu konkrétnu pieseň – pieseň *Plavala rybička*. K tejto piesni sa vzťahuje šesť prepisov piesňových textov na stroji, jeden melodický prepis piesne na formulári MS (= SNK), dvakrát melodický prepis cudzou rukou a iba jeden autograf ako originálny melodický prepis od Plicku. Tieto záznamy sa nachádzajú v SNK pod signatúrou A VII 18 284 – 18 285, pričom v pozostalosti v SNM sa nachádza práve chýbajúci melodický prvopis k tejto piesni.<sup>17</sup> Preto môžeme väčšinu rukopisných záznamov z tejto lokality, uložených v Plickovej pozostalosti v SNM, pokladať za nový, dosiaľ neznámy piesňový materiál. Ťažisko zápisov z obce Dohňany sa tak nachádza v Plickovej pozostalosti v SNM v Martine.

Pri spracovávaní pozostalosti v SNM boli v rámci zápisov označených ako lokalita Púchov nájdené aj piesňové zápisy, ktoré patria k obci Dohňany. V podstate ide o melodické prvopisy, ktoré sme mohli priradiť k niektorým zápisom z Dohňan. Výsledkom vzájomnej komparácie je 22 nájdených a priradených melodických prvopisov, napríklad k piesňam: *Tam dole na dole* (KP č. 139), *Dajže sa mi moja milá* (KP č. 41), *Na nitranskej hore* (KP č. 83) a k ďalším.

Pri vzájomnej komparácii piesňových záznamov z pozostalosti s tlačеныmi zbierkami sme medzi zápsmi piesní v Plickovej publikovanej piesňovej zbierke *Slovenský spevník I* našli 15 zápisov piesní, ktoré Plicka lokalizoval len všeobecne ako „Púchovská dolina, z vlastných zápisov“. Pri porovnaní s Plickovými zápsmi z pozostalosti sa nám podarilo z týchto zápisov pri troch piesňach spresniť lokalitu ako Dohňany:

*Do poledne zaspal* (č. 73, s. 112)<sup>18</sup> – v pozostalosti ako KP č. 39<sup>19</sup>

V Plickovom rukopise sa zachoval melodický prvopis a prepis, ktorý je melodicky a tóninovo identický ako v tlačenej podobe v zbierke.

*Ej, žnivo milé, žnivo* (č. 142, s. 153) – v pozostalosti ako KP č. 268

melodických prvopisov – 33 lístkov; samostatný súbor svadobných piesní „Kozliatko“ – 11 lístkov; fragmenty – 5 lístkov. (97 + 33 + 11 + 5 = spolu 146 záznamových lístkov)

<sup>17</sup> Ostatné zápisy, ktoré sme v SNK našli v zozname pod heslom „Dohňany (okr. Púchov a iné?)“ a pod signatúrou A VII 18 284–18 292, však v skutočnosti pod Dohňany nepatria, nakoľko mali uvedenú inú lokalitu (pravdepodobne ide o omyl pri triedení materiálu v SNK).

<sup>18</sup> V zátvorke uvádzame číslo piesne a stranu, na ktorej sa nachádza v *Slovenskom spevníku I*.

<sup>19</sup> Pod skratkou KP uvádzame Plickovo vlastné číslovanie.



V tlačenej podobe má pieseň okrem prvej 4-veršovej strofy ďalších 6 strof a je zapísaná v iónskej tónine od tónu *h*. V porovnaní s rukopisnou predlohou je nápev v publikovanej verzii transponovaný o terciu nižšie.

*O čo sme stáli, to sme dostali* (č. 301, s. 244) – v pozostalosti ako KP č. 258

Pri vzájomnom porovnaní boli rukopisné zápisy totožné s tlačenou verzou.

Okrem spomenutých piesní môžeme nájsť v *Slovenskom spevníku I* aj tri piesne s priamo uvedenou lokalitou Dohňany. Z nich jedna sa nachádza v rukopise v pozostalosti:

*Zelenšja pohanka jako tráva* (č. 493, s. 355) – v pozostalosti ako KP č. 171

Až na niekoľko dialekticky drobných rozdielov v texte (*Zelenšja* = *zelenšja*, *zanecháva* = *zaňe-cháva*) sa zápis v tlači zhoduje s Plickovým rukopisom v pozostalosti. Text tlačenej piesne má 4 strofy, v rukopise sú zaznamenané len prvé dve strofy piesne.

Nasledujúce dve piesne sa v tlačenej zbierke *Slovenský spevník I*. nachádzajú lokalizované ako Dohňany, ale v pozostalosti sme k nim Plickove prvopisy nenašli:

*Viém ja jeden hájiček* (č. 458, s. 336)

*Zeľňaj sa, zelená trávička* (č. 491, s. 354)

Môžeme skonštatovať, že z celkového počtu 6 piesní, uverejnených v *Slovenskom spevníku I* s lokalizáciou Dohňany (resp. Púchov), boli v pozostalosti nájdené 4 piesne. K zvyšným dvom piesňam sme rukopisné podklady v pozostalosti v SNM a v SNK nenašli; čiže publikovaný prameň rozšíril zapísaný repertoár z Dohňan o ďalšie 2 piesne, ktoré nie sú doložené v rukopisných prameňoch.

Okrem tejto publikovanej zbierky sme porovnávali rukopisné zápisy z Dohňan s ďalšou publikovanou zbierkou *Zbojnícke piesne slovenského ľudu*.<sup>20</sup> Podnietili nás k tomu skratky na Plickových rukopisoch v pozostalosti, ktoré sme našli na niektorých záznamových lístkoch, ako napríklad: „ops. – Zboj.“<sup>21</sup> alebo len „Zb.“. Spôsob a úprava melodického prepisu sa podobali podkladovým materiálom do tlače, ktoré sme našli v pozostalosti ako pripravené zápisy na vydanie *Slovenského spevníka I*. Porovnaním rukopisných záznamov z Dohňan s piesňami v tlačenej zbierke *Zbojnícke piesne slovenského ľudu* sa táto hypotéza potvrdila, pričom boli nájdené 3 piesne:

*Janošík, Janošik, dze je tvoj palošík* (č. 620, s. 635)<sup>22</sup> – v pozostalosti ako KP č. 59

Na melodickom prepise piesne je Plickova poznámka „ops. Zboj.“; dokonca uvádza aj číslo, pod ktorým sa nachádza v tlačenej zbierke (620).

*Na zelených lúčkach šibeničky* (č. 697, s. 643) – v pozostalosti ako KP č. 93

<sup>20</sup> PLICKA, Karel – HORÁK, Jiří: *Zbojnícke piesne slovenského ľudu*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965.

<sup>21</sup> Skratka „ops.“ = opsané. Plicka síce často používal skratky, ale málokedy ich vysvetľoval. Aj v tomto prípade ide o dedukciu významu skratky na základe viacerých indícií, vzniknutých pri porovnávaní jednotlivých zápisov. Skratky „Zboj.“, „Zb.“ znamenajú zbojnícka pieseň (dedukované podľa textu piesne a jednotlivých Plickových poznámok).

<sup>22</sup> V zátvorke za piesňou je uvedené jej číslo a strana, na ktorej sa nachádza v tlačenej zbierke. Porovnávali sme iba melodické zápisy; táto tlačená zbierka totiž neuvádza melodický zápis ku každému textu piesne.

Pieseň má na melodickom prepise v pozostalosti poznámku „ops. Zboj.“ a poradové číslo 697, pod ktorým je vytlačená aj v zbierke.

*V mestečku ve Slezsku krčmárka bohatá* (= *Ve Sliezske v tom skliepku krčmárka bohatá*) – (č. 299, s. 605) – v pozostalosti ako KP č. 66 (pozri Obr. č. 1–2 v prílohe)

V porovnaní s textom zapísaným pod notami na melodickom prepise textový prvopis piesne uvádza variant incipitu textu, pričom tento variant je v zátvorke, slabovo vyznačenej tužkou. Ostatné strofy piesne sa zhodujú s vytlačenou verziou, takisto aj melodický zápis piesne. Na melodickom prepise v pozostalosti má Plicka takisto poznámku „Zboj“ a uvedené rovnaké číslo, pod ktorým je uverejnená.

Okrem týchto nájdených zápisov v pozostalosti sa v tlačenej zbierke nachádza aj jedna pieseň, lokalizovaná ako Dohňany, ale v pozostalosti sa nenašla:

*Pred našimi dvermi potôček krvavý* (č. 496 b, s. 627).

Môžeme zhrnúť, že publikované piesne z lokality Dohňany v tejto piesňovej tlačenej zbierke sú štyri, z toho jedna sa v pozostalosti v SNM nenachádza.

Z celkového počtu 72 zápisov z Dohňan, ktoré sa rekonštruovali na základe rukopisných prameňov, je publikovaných 7 piesní: 4 piesne sa nachádzajú v zbierke *Slovenský spevník I* a 3 piesne sa nachádzajú v zbierke *Zbojnícke piesne slovenského ľudu*. Tri publikované piesne (2 zo *Slovenského spevníka I* a 1 zo *Zbojníckych piesní slovenského ľudu*) nemajú paralelu v dostupných rukopisných záznamoch. To znamená, že ich rukopisná predloha sa stratila, prípadne sa nachádza na neznámom mieste. Vzhľadom na odlišný typ prameňa (publikovaná verzia) sme ich do nášho korpusu rukopisných záznamov nezaradili.

## 2. Komentáre k zápisom a sprievodné údaje

Pri rekonštrukcii Plickových zápisov z Dohňan bolo najväčším problémom nájsť konkrétne melodické prvopisy a textové prvopisy, ktoré by navzájom súviseli. Plicka totiž svoje textové prvopisy väčšinou nelokalizoval a v podstate jeden text piesne mu niekedy slúžil ako podklad k piesňovým variantom z viacerých lokalít. Na melodických prepisoch a prvopisoch však lokalitu uvádzal, a síce pod rôznymi skratkami ako „Dohňan.“, „Doh.“, v niektorých prípadoch vypísal aj celý názov lokality. Podobne značil aj údaj o spevákovi; napríklad, na mnohých zápisoch figuruje meno speváčky Zuzany Bombilaj takisto len pod rôznymi skratkami mena ako „Zuz. Bombilaj.“ či len iniciály „Z. B.“. Pri kompletizovaní zápisov bolo niekedy problematické priradiť k melódii piesne správny piesňový text. Častejšie išlo o náhodné objavy, lebo Plicka si neukladal piesňové texty spolu s melodickými zápsmi, ale ich mal uložené zvlášť. Preto sme pri rekonštrukcii zápisov z tejto lokality mohli definovať viacero znakov, podľa ktorých sa dala určiť príslušnosť textu k určitej melódii.

Najtypickejším znakom pre textové zápisy bolo Plickovo číslovanie v záhlaví piesňového textu. V našom prípade bolo pri väčšine textových aj melodických zápisov modrou ceruzkou Plickom zapísané poradové číslo piesne, v niektorých prípadoch melodických prepisov aj čiernym perom; toto číslovanie pomohlo priradiť k sebe ná-

pev piesne a piesňový text. Niekoľko textových prvopisov malo Plickom preškrtnuté poradové číslo a nahradené iným; napríklad, pri piesni *Čo sa stalo v noci* (Obr. č. 3) Plicka škrtol KP č. 20, pričom ako oficiálne číslovanie sme zvolili náhradné Plickovo číslovanie (t. j. Plickom opravené) ako KP č. 21. Podobný omyl na textovom prvopise sme našli aj pri zápise *Vojáček idze, že vojna buje*; Plickom škrtnuté bolo č. 199, pričom ako nové poradové číslo určil Plicka č. 159, pod ktorým sme danú pieseň zaevidovali aj my.

Iným problémom bolo tzv. zdvojené číslovanie (resp. prečíslovanie), ktoré sme našli, napríklad, na melodickom prvopise aj prepise piesne *A já som malička* (Obr. č. 4): v záhlaví melodického zápisu piesne Plicka uvádza č. „6 = 10“, na textovom prvopise je však iba číslo 6. Preto sme ako smerodajné poradové číslo piesne určili prvé číslo z dvojice. Obdobný problém sa vyskytol aj pri piesni *Aj, hora, hora*: výsledné poradie sme určili ako KP č. 14 (Plickom škrtnuté bolo č. 8); takisto pri piesni *Aj, topoľ, topoľ* je číslovanie KP č. 11 (Plickom škrtnuté bolo č. 204). V podstate sme pri zoraďovaní týchto materiálov brali do úvahy Plickovo tzv. modré číslovanie (modrou ceruzkou), ktoré je charakteristické práve pre zápisy z tejto lokality. Pravdepodobne si Plicka sám našiel omyly v poradí piesní a týmto číslovaním modrou ceruzkou si značil výsledné (konečné) zoradenie piesní a priradenie nápevov a textov k sebe.

Ďalšou dôležitou pomôckou pre priradenie textu k melódii bolo uvedenie názvu lokality Dohňany. Plicka používal viaceré skratky na označenie lokality („D“, „Doh.“, „Dohnan.“). Pri niektorých zápisoch sme našli aj dva textové prvopisy, ako napríklad pri piesni *V dohňanském poli* (KP č. 33) alebo *V mestečku ve Sliezsku* (KP č. 66). Podobné prípady takýchto typov zápisov sme našli aj v záznamoch z lokality Mariková, preto sme v tomto prípade mohli postupovať analogicky.

Základným a potvrdzujúcim kritériom na priradenie textu k melódii okrem spomínaných zhodných znakov však stále zostával samotný text a jeho zhoda s textovým incipitom na melodickom prvopise / prepise. V prípade piesní, pri ktorých chýbal akýkoľvek text pod melodickým zápisom (napríklad v piesňach *Košút a Batáni* – KP č. 65; *Košút, Lájoš* – KP č. 62), sme uplatnili ďalšie identifikačné znaky (napríklad zhoda Plickovho číslovania, slabičná stavba textu a počet veršov), ktoré pomáhali priradiť text k melódii a potvrdili jeho správnosť. Najčastejšie však mali melodické prvopisy uvedený aspoň niekoľkoslovný začiatkový textový incipit, ale len zopár zápisov malo textom podpísanú celú melódiu, napríklad v piesňach *Čo som sa nažala* (KP č. 29) a *Zacelina prevítala* (KP č. 86).

Osobitným problémom čítania Plickových zápisov je viachlas. Podľa melodických prvopisov sa ukazuje, že Plicka zapísal najskôr vedúci (v tomto prípade vrchný) hlas; ostatné hlasy (druhý, resp. tretí hlas) zvyčajne vpísal do melodického prvopisu dodatočne, čo naznačuje ich zápis inou farbou pera. Je pravdepodobné, že viachlas Plicka zapisoval na základe pamäti, resp. ako rekonštrukciu zvukovej podoby. Ako ukážku takéhoto zápisu viachlasnej piesne sme si vybrali melodický prvopis piesne *Pas sa mi kravička* (KP č. 112; Obr. č. 5): zápis hlavnej melodickéj línie piesne (= jednohlas) v podobe nôt napísaných čiernym perom, a k tomu následné priradenie ďalších hlasov, v prípade tejto piesne dvoj- a trojhlasu, zapísané červeným atramentom. Prípadov piesní, ktoré nemajú dopísaný viachlas, ale len hlavnú melódiu, pričom sa spájali s viachlasným prednesom, je niekoľko: napríklad, pri piesni *Povedal mi sláviček* (KP č. 101) vľavo v záhlaví melodické-

ho jednohlasného prepisu je Plickova poznámka „dops. 2. a 3. hl.“, čo znamená „dopísať druhý a tretí hlas“ (Obr. č. 9). Obdobnú poznámku môžeme nájsť aj na melodickom prvopise piesne *Pri tom svätém Jane* (KP č. 114), kde je melódia iba jednohlasná a Plickova poznámka „Not.: dopl. na 3hl“ ju zaraďuje medzi viachlasné piesne. Analogický prípad sa vyskytuje aj pri piesňach *Svätý Jur ide* (KP č. 126) a *Vandrávali huccí* (KP č. 152); Plicka má pri týchto piesňach poznámku „3hl“.

Na záznamoch z Dohňan sme našli uvedených spolu iba 9 mien žien – speváčok. Plicka však ani pri jednej z nich neudáva vek. Mená boli uvedené zvyčajne na melodických prvopisoch / prepisoch, ale čo je pre Plicku pomerne netypické, niekoľko mien informátoriek sa našlo aj na textových prvopisoch. Je však otázne, či mal od nich Plicka zapísaný len text, alebo aj melódiu. V nasledujúcom zozname uvádzame pri menách v zátvorke aj pieseň, pri ktorej Plicka zapísal meno speváčky. Zoznam sme získali z týchto melodických prvopisov a prepisov:

Bartošova Z. – (*Tam dole na dole* – KP č. 139)

Bombilaj Zuza – (*Do poledne zaspal* – KP č. 39 + ďalších 30 piesní)

Chybova Kat. – (*Moje žlté vlasy* – KP č. 260; *Já pojdzem* – KP č. 54; *Zažíhaj, zažíhaj* – KP č. 170; *Nedala mi perka* – KP č. 261; *Trebárs som chudobna* – KP č. 145)

Dujkova Kat. – (*Moje žlté vlasy* – KP č. 260; *Já pojdzem* – KP č. 54; *Zažíhaj, zažíhaj* – KP č. 170; *Nedala mi perka* – KP č. 261)

Jurisova A. – (*Povedal mi sláviček* – KP č. 101)

Kolárova Zuza – (*Mladá nevestička* – KP č. 76)

Mená uvedené na textovom prvopise:

Adamkéch Pavla (*Píše Turek, píše lístek* – KP č. 114)

Ištvániková (*Svätý Jur ide* – KP č. 126)

Pobežalová (*Bol jeden šohaj m[lynársky* – KP č. 20)

Porozuhodný je fakt, že najviac zápisov pochádza iba od jednej speváčky – Zuzany Bombilaj. Od tejto speváčky Plicka zapísal celkovo 31 piesní, pričom na piesňových zápisoch figurujú rôzne skratky mena speváčky („Z. B.“, „Zuza Bomb.“), alebo len vypísané priezvisko a pod. Tento spôsob uvádzania mien interpretov na rukopisných zápisoch je pre Plicku charakteristický. V súvislosti s touto speváčkou na jednom z melodických prepisov piesne *V hubokej doline srnka vodu pije* (KP č. 46) ako speváčku uviedol Plicka „Bombilajova“ s dodatkom „matka“, zapísaným tužkou. Na ďalšom melodickom prepise tej istej piesne (ale pod iným číslom – KP č. 161) sme našli uvedené meno „Zuza Bombilajova“ a Plickovu poznámku „Text – matka Z. B.“. Rozdiel oboch melodických prepisov je iba v ich metrickom usporiadaní: v zázname od matky (KP č. 46) má pieseň 4/4 rytmus a verzia od jej dcéry (KP č. 161) zachytáva pieseň v 2/4 rytme. V podstate ide iba o duplicitný melodický prepis piesne s odlišným metrickým riešením (Obr. č. 6 – 8).

### 3. K žánrovej a hudobnosťlovej charakteristike piesňového repertoáru

Východiskom pre charakteristiku žánrovej skladby piesňového repertoáru z Dohňan bola žánrová klasifikácia podľa Alice a Oskára Elschekovcov.<sup>23</sup> Túto klasifikáciu sme však po podrobnejšom oboznámení sa s Plickovými zápsmi a po doplnení o novšie

<sup>23</sup> ELSCHKOVÁ, Alice – ELSCHKEK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba. Antológia*. Bratislava : Osvetový ústav, 1980, s. 31-286.

výsledky žánrových výskumov prispôsobili piesňam, ktoré sa nachádzajú v Plickovej zbierke. Na tomto základe sme vytvorili osem žánrových skupín:

piesne z obdobia detstva (detské hry): 2 zápisy;  
piesne výročného cyklu (dožinkové piesne, prinášanie leta): 2 zápisy;  
piesne životného cyklu človeka (svadobné piesne): 7 zápisov;  
piesne spojené s prácou a zamestnaním (trávnice, žatevné, pastierske, zbojnícke, re-grútske a vojenské piesne): 13 zápisov;  
epické piesne (balady): 13 zápisov;  
lyrické piesne (ľúbostné piesne): 21 zápisov;  
humoristické piesne (žartovné piesne): 2 zápisy;  
piesne k tancom (spoločenské piesne): 2 zápisy.

Spolu sme mohli analyzovať 62 (prevažne) úplných hudobno-textových zápisov; pri 10 piesňach sa kvôli chýbajúcemu alebo fragmentárnemu textu žánrová príslušnosť nedala určiť. Plicka vo svojich zápisoch neuvádzal vždy spevnú príležitosť, funkciu alebo žánrové zaradenie piesne. Ak tieto údaje uvádza, pri žánrovej charakteristike na takéto údaje osobitne upozorňujeme. Ako z kvantitatívneho prehľadu vyplýva, v repertoári z Dohňan prevažujú najmä ľúbostné piesne (21 zápisov), po nich sú rovnakým dielom zastúpené piesne spojené s prácou a zamestnaním a balady (po 13 zápisov), pomerne početná je aj kategória svadobných piesní (7 zápisov). Ostatné žánrové skupiny sa objavujú len v nepatrnom množstve (po 2 zápisy).

Zo žánrovej skupiny **piesní z obdobia detstva** sa medzi Plickovými zápsmi z tejto obce nachádzajú iba dve detské hry: *Prepletam punčošku* (KP č. 102) a *Hrajže sa, hrálička* (KP č. 47). Pri prvej piesni uvádza Plicka na melodickom prepise aj poznámku „na Panu Růžu“. Melodika piesne má recitačný charakter a je zasadená do sekundotónálneho rámca. Pieseň *Hrajže sa, hrálička* má okrem poznámky „detská hra“ uvedenú aj speváčku Zuzanu Bombilaj. V porovnaní s prvou piesňou je melodika tejto piesne obohatená o terciové postupy, zasadené do kvinttonálneho rámca; hudobná forma je motivická (abccd). Obidve piesne obsahujú archaické prvky v tonalite aj forme.<sup>24</sup> V oboch prípadoch ide o melodické prepisy piesní aj s podpísaným kompletným textom, čo u Plicku nebýva pravidlom.

**Piesne výročného cyklu** sú zaznamenané len v podobe zlomku (2 zápisy), pričom tvoria súčasť hudobnoštyľovej vrstvy valasko-pastierskej kultúry: jeden zápis prináša dožinkovú pieseň, druhý zápis obradovú pieseň jarného cyklu. Dožinková pieseň *Pane náš, pane náš* (KP č. 106) je kvinttonálna, s tonálnou kostrou kvintakordu, v lydickej tónine, pričom jej forma je štvordielna AA<sub>v</sub>BB<sub>v</sub>. Textový prvopis tejto piesne Plicka zapísal na troch samostatných lístkoch, ktoré prinášajú samostatné textové varianty. Druhá pieseň *Svätý Jur ide* (KP č. 126) predstavuje v oblasti Trenčína rozšírený žáner jurských piesní, ktorý sa spájal s vítaním a privolávaním leta.<sup>25</sup> Nápev piesne má

<sup>24</sup> ELSCHÉKOVÁ, Alica: Uspávanky a detské zabávanky na Gemeri. In: *Vlastivedné štúdie Gemera* 5. Ed. Július Bolfík. Martin : Vydavateľstvo Osveta, 1987, s. 88-151.

<sup>25</sup> KOVÁČOVÁ, Juliana: Dievčenské spevy v jarnom zvykosloví na Slovensku. In: *Ludové hudobné a tanečné zvykoslovie*. (=Musicologica Slovaca [14]) Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 1989, s. 20-71.



kvinttonálny základ s tonálnou kostrou kvintakordu v aiolsko-iónskej tónine, forma piesne je motivická (abcc<sub>v</sub>d). Pri obidvoch piesňach uvádza Plicka ako speváčku Zuzanu Bombilaj.

Z **piesní životného cyklu** sú zachytené len svadobné piesne, ktoré však tvoria pomerne homogénnu skupinu (7 zápisov). Z tonálneho hľadiska patria zapísané svadobné piesne k starším vrstvám piesňovej kultúry, napríklad, terctonálna pieseň *Lubo-lubo-lubovníček* (KP č. 73) a kvarttonálne piesne *Mladá nevestička* (KP č. 76) a *Výjala Zuzička* (KP č. 156) dvoj- a štvordielnej hudobnej formy v aiolsko-iónskej tónine. Tieto zápisy naznačujú Plickov záujem zapisovať a vyhľadávať najmä staré, archaické nápevy, ktoré sa vyskytovali práve v obradovom repertoári. V skupine svadobných piesní však prevládajú najmä kvinttonálne nápevy, čo zodpovedá tonálnemu charakteru základného svadobného repertoáru vo viacerých regiónoch.<sup>26</sup> Kvinttonálna svadobná pieseň *O čo sme stáli* (KP č. 258) v lydickej tónine s trojdielnou formou sa viaže na jednu z obradových fáz svadobného ceremoniálu: na melodickom prepise tejto piesne má Plicka poznámku s odkazom „keď mladuchu odvezú do domu“. Vo svojej poznámke k piesni Plicka uvádza meno speváčky Zuzany Bombilaj. Z ďalších obradových fáz sa zapísané svadobné piesne viažu na obrad rozlúčky so slobodou a na obrad čepčenia nevesty: piesne *Moje žlté vlasy* (KP č. 260) a *Kamarátka moja, už sa rozejdzeme* (KP č. 266). Ak prvá predstavuje kvarttonálno-kvinttonálny nápev, čo ju zaraďuje medzi piesne prechodného typu medzi štýlovou vrstvou roľníckej pastiersko-valaskej kultúry, druhá pieseň má vyhranený kvinttonálny nápev.

**Piesne spojené s prácou a zamestnaním** tvoria pomerne homogénnu skupinu – prevládajú predovšetkým piesne spojené s tradičnou prácou v prírode (žatevné piesne, trávnicie, pastierske a zbojnícke piesne), popri nich najmä vojenské a regrútske piesne. Nápevy tejto skupiny piesní majú osobitne pestré zastúpenie stupníc: z tónin prevláda iónska (4 zápisy), mixolydická (3 zápisy), lydická (2 zápisy), aiolská (2 zápisy) a aiolsko-iónska (2 zápisy). K hudobnoštýlovej vrstve roľníckej, ale aj roľnícko-pastierskej kultúry patria najmä žatevné piesne a lúčne piesne-trávnicie.<sup>27</sup> Zo žatevného repertoáru možno uviesť zápis piesne *Čiaže to niva* (KP č. 263) s kvarttonálnym nápevom, v iónskej tónine a s dvojdielnou hudobnou formou s refrénom ABr, čo ju zaraďuje medzi archaickejšie piesne tejto štýlovej vrstvy, podobne ako žatevnú pieseň *Ej, žnivo milé, žnivo* (KP č. 268). Vrstvu valasko-pastierskej kultúry reprezentuje napríklad zápis piesne *Zelenaj sa, bučina* (KP č. 172) s nápevom odzemku. K tejto štýlovej vrstve patrí aj zápis (pravdepodobne vojenskej) piesne *Trenčanská kasá[=rňaj]* (KP č. 138)<sup>28</sup> s kvinttonálnym nápevom lydického charakteru a s tonálnou kostrou kvintakordu, ktorý sa opiera o fanfárovú melodiku.

Medzi zápsmi **balád** sa vyskytujú najmä piesňové typy so všeobecne rozšíreným námetom: *V mestečku ve Sliezsku* (KP č. 66); *V hubokej doline srnka vodu pije* (KP

<sup>26</sup> ELSCHÉKOVÁ, Alica: Svadba a svadobné piesne. In: *Ludové hudobné a tanečné zvykoslovie*. (=Musicologica Slovaca [14]) Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 1989, s. 72-122.

<sup>27</sup> DEMO, Ondrej – HRABALOVÁ, Olga: *Žatevné a dožinkové piesne*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1971. URBANCOVÁ, Hana: *Trávnicie – lúčne piesne na Slovensku: Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru*. Bratislava : AEPRESS, 2005.

<sup>28</sup> Zápis piesne obsahuje len textový incipit.

č. 161, 46); *Čo sa stalo v údolí* (KP č. 32) a v celoslovenskom meradle rozšírené balady *Bol jeden šohaj m[l]ynársky* (KP č. 20) a *Vandruváli hucci* (KP č. 152).<sup>29</sup> Nápevy balád patria ku kvinttonálnej a harmonickej vrstve piesní, pričom sa často vyskytujú prechodné tonálne typy na pomedzí predharmonickej a harmonickej piesne; tónina je prevažne lydiská alebo aiolsko-iónska.

Zo širokej žánrovej skupiny **humoristických piesní** Plicka zapísal dve žartovné piesne: *Dohnanskí mladenci* (KP č. 40) a *Doma-li* (KP č. 264). Na melodickom prvopise druhej z nich, ktorá má erotický charakter, Plicka uviedol poznámku „spievajú ženy pod okny“. Obidve piesne sú kvinttonálne, s tonálnou kostrou kvintakordu, v iónskej a aiolskej tónine.

**Spoločenské piesne** sa často spájali so spevom pri zábave a tanci. V Plickových zápisoch z Dohňan sú zastúpené v minimálnom počte, pričom ich reprezentujú len dva zápisy piesní spoločensko-politického obsahu: *Košút a Batáni* (KP č. 65) a *Košút, Lájoš* (KP č. 62). Ich nápevy patria k vrstve harmonickej piesní, pričom obsahujú znaky piesní novouhorského typu.

Z celkového počtu piesní z Plickových zápisov výrazne prevažujú **ľúbostné piesne** (21 zápisov), ktoré sa v tejto oblasti zvykli spievať najmä viachlasne. Väčšina nápevov ľúbostných piesní patrí na rozhranie predharmonickej a harmonickej piesňovej vrstvy: kvintonálnosť sa v nich spája s oblúkovou melodikou a formou, založenou na transpozícii prvého dielu o terciu vyššie, tak ako to je napríklad v piesni *Viem ja brezi-nečku* (KP č. 153). To naznačuje, že ide o ľúbostné piesne staršej vrstvy, čo potvrdzuje aj poetika ich textov.<sup>30</sup> Ľúbostné piesne staršieho typu sa zvykli spájať so spevom pri niektorých spevných príležitostiach práce v prírode alebo svadby, čím druhotne získali funkciu piesní pracovných alebo obradových.

Vo svojich zápisoch Plicka venoval osobitnú pozornosť **viachlasu** – vďaka nemu je zachytený viachlasný prejav najmä z horských oblastí Slovenska, kde sa vyskytujú viachlasné štýly, diferencované regionálne aj mikroregionálne. V Dohňanoch Plicka zaznamenal viachlas v podobe, ktorá zodpovedá viachlasnému štýlu v oblasti Púchovskej doliny.<sup>31</sup> Plickove zápisy z Dohňan však obsahujú aj niektoré špecifiká. Môžu súvisieť buď so spôsobom zápisu, alebo s mikroregionálnymi či lokálnymi špecifikami piesňovej tradície.

Podobne ako v iných lokalitách tejto oblasti základ viachlasného spevu tvorí dvojhlas, len miestami rozšírený na trojhlas. Pridávanie druhého a tretieho hlasu ako spodných hlasov podlieha improvizácii, pričom tento viachlasný spev obsahuje aj prvky variantnej heterofónie. Na rozdiel od zápisov z Marikovej, kde Plicka zaznamenal prednesovú formu, ktorú označil ako „sólo – tutti“, v zápisoch z Dohňan toto označenie chýba: v prípade väčšiny viachlasných piesní tu chýba sólový predspev v podobe dlhšej frázy. Môžeme sa preto domnievať, že na začiatku pieseň nastupuje síce v jed-

<sup>29</sup> BURLASOVÁ, Soňa: *Katalóg slovenských naratívnych piesní. Typenindex slowakischer Erzähllieder*. Zv. 1 – 3. (=Etnologické štúdie 2 – 4) Ed. Eva Krekovičová. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 1998.

<sup>30</sup> URBANCOVÁ, Ref. 27, s. 168-169.

<sup>31</sup> DEMO, Ondrej: Viachlasné spevy z Púchovskej doliny. In: *Slovenská hudba*, roč. 23, 1997, č. 1 – 2, s. 58-66.

nohlase, ale po niekoľkých tónoch (prednesených buď sólovo, alebo v skupine) sa hneď pridáva druhý hlas, na kulminačných miestach melodickéj frázy pravidelne obohatený o spodný tretí hlas, ktorý dopĺňa súzvuok na kvintakord. Tento charakteristický spôsob viachlasného spevu sa objavuje pri ľúbostných piesňach trávnicového typu, napríklad *Zelenšia pohanka jako tráva* (KP č. 171), *Plavala rybička hore vodú* (KP č. 171), *Zaceli-na prekvitala* (KP č. 86), alebo pri baladách *V dohňanském poli* (KP č. 33) a *Vandrávali hucci* (KP č. 152).

Z celkového počtu kompletných piesňových zápisov z Dohňan (72) predstavujú piesne s výskytom trojhlasu 32 zápisov, s výskytom dvojhlasu 7 zápisov, pričom zvyšný počet piesní je jednohlasných (33). Medzi týmito jednohlasnými piesňami sa nachádzajú zápisy, ktoré predstavujú len melodické prepisy, pričom melodické prvopisy k nim chýbajú. Možno však predpokladať, že toto pomerne vysoké percento jednohlasných piesní nezodpovedá realite, nakoľko pri veľkej väčšine z nich ide o nedopísané melodické prepisy piesní z tejto lokality, ktoré Plicka pravdepodobne nestihol doplniť, resp. dokončiť. Ako príklad môžeme uviesť vyššie spomenutú ukážku melodického prepisu piesne *Povedal mi sláviček* (KP č. 101), na ktorom Plicka uvádza v ľavom hornom rohu poznámku o doplnení druhého a tretieho hlasu (**Obr. 9**).

V Plickových zápisoch piesňového repertoáru z Dohňan ťažisko tvoria piesne valasko-pastierskej vrstvy, čo korešponduje so záujmom Plicku o túto hudobnosťľovú oblasť ľudovej piesne na Slovensku.<sup>32</sup> V zaznamenanom repertoári prevládajú kvintonálne nápevy, menšie množstvo tvoria nápevy so základom kvarttonality, prípadne nápevy prechodného kvarttonálno-kvinttonálneho typu, pričom zastúpenie harmonickej piesne súvisí skôr so záznamom niektorých piesňových žánrov.

## Záver

Karol Plicka svoju zberateľskú koncepciu opísal vo viacerých odborných článkoch a štúdiách.<sup>33</sup> Vymedzil v nich niekoľko kľúčových kritérií, na základe ktorých postupoval pri práci v teréne. Tieto kritériá možno konfrontovať s výsledkami našej analýzy Plickových zápisov z obce Dohňany:

**Výber vhodnej lokality** patrí medzi základné kritériá Plickovej zberateľskej činnosti. V jeho pohľade ide o také obce, v ktorých sa zachoval nielen kroj, ale aj pôvodné tradičné zvyky, piesne a živý ľudový prejav bez vplyvu mestských prvkov. Typickým znakom pôvodnosti lokálnej kultúry je jednota jej individuálnych prvkov, ktoré sa dedili z generácie na generáciu s určitými obmenami, kým nedosiahli v umeleckom prejave svoj estetický vrchol. Obec Dohňany k takýmto lokalitám v medzivojnovom období patrila: Plicka tu našiel aktívny piesňový repertoár, a to aj v starších štýlových vrstvách a žánroch. Plickom dokumentovaný repertoár z tejto obce obsahuje znaky

<sup>32</sup> PLICKA, Karol: Pastýřská hudební kultura v lidové písni slovenské. In: *Národopisný věstník československý*, roč. 22, 1929, č. 4, s. 259-261.

<sup>33</sup> Napr. PLICKA, Karol: O zbieraní ľudových piesní. In: *Sborník Matice slovenskej*, roč. 2, 1924, s. 49-59. PLICKA, Karol: Z ciest za slovenskou piesňou. In: *Slovensko*, roč. 1, 1934/1935, s. 78-79, 114-115, 165-166, 190-192; *Slovensko*, roč. 2, 1935/1936, s. 11-14.

starej piesňovej kultúry nielen v žánrovej skladbe, ale aj v hudobnom štýle nápevov a vo viachlasnom speve.

Ďalším kritériom bol u Plicku **výber vhodného speváka**. Plicka sa vo svojej zberateľskej činnosti zameriaval hlavne na starších spevákov, a najmä na speváčky-ženy. S nimi sa podľa Plicku „omnoho ľahšie a lepšie pracuje. Mávajú úžasnú pamäť: stareny spievajú piesne, ktoré počuli kedysi v detstve, [...] ich podanie nie je náhodné, [...] ale predovšetkým: spievajú skoro vždy a pri každej príležitosti.“<sup>34</sup> Okrem toho ženy často poznajú aj mužské piesne, pričom zachovávajú v piesňach lokálny spôsob spevu bez pridania nových prvkov pochádzajúcich z mestského prostredia či zo štýlu jarmočných piesní. Odkazy na spevákov, ktoré sa nachádzajú na zápisoch z obce Dohňany, obsahujú výlučne mená dievčat a žien. Objemnejší súbor piesní zapísaných od jednej speváčky (Zuzana Bombilaj) naznačuje zároveň aj záujem Plicku o výrazné spevácke osobnosti v lokalite. V prípade tejto speváčky niektoré piesne Plickovi spievala zároveň aj jej matka – záujem o prednes určitej piesne v podaní speváčok rôznych generácií dokazuje Plickov záujem nielen o variabilitu piesní, ale aj o tradovanie určitého variantu u speváčok v rámci rodiny.

Ďalším podstatným kritériom pre zberateľa je **adekvátny výber repertoáru** – čo má zberateľ zapisovať a prečo. V Plickovom pohľade hlavným podnetom na zapisovanie piesní bol postupný zánik ľudovej tradície a snaha túto ustupujúcu tradíciu dokumentovať. Z tradičných piesňových žánrov sa Plicka preto orientoval najmä na archaické a staršie vrstvy piesní, najmä roľnícke, lúčne, či pastierske piesne. Na základe piesňových zápisov z Dohňan môžeme konštatovať, že Plickovi sa podarilo sústrediť pomerne rôznorodý piesňový materiál – medzi zápsmi môžeme nájsť detské hry, svadobné a dožinkové piesne, balady, lúbostné, pracovné piesne, či žartovné. Plicka sa osobitne zaujímal najmä o viachlasný štýl v horských regiónoch Slovenska, v čom je významným pokračovateľom Antonína D. Svobodu a Hynka Bíma. Viachlas, ktorý zapísal v obci Dohňany, tvorí organickú súčasť spevu nielen v Púchovskej doline, ale aj v celej oblasti Javorníkov, pričom predstavuje lokálnu formu viachlasného spevu v tomto regióne. Podľa Plicku snahou zberateľa je zachytiť také formy, ktoré patria do lokálnej piesňovej tvorby a túto lokálnu tvorbu charakterizujú.

Zo svojich bohatých rukopisných zápisov slovenských ľudových piesní Plicka vydal len nepatrný zlomok. O to viac je preto potrebné spracovať jeho rukopisné záznamy tak, aby sa mohli oddelené časti jeho rukopisnej zbierky vzájomne doplniť, skompletizovať a poskytnúť tak odbornej aj širšej verejnosti na ďalšie štúdium aj na využitie v interpretačnej praxi.

Štúdia je súčasťou riešenia grantového projektu APVV č. SK-CZ-0183-09.

<sup>34</sup> PLICKA, Karol: Z ciest za slovenskou piesňou. In: SLIVKA, Martin (ed.): *Karol Plicka o folklóre, fotografii, filme*. Martin : Slovenské národné múzeum – Etnografické múzeum, 1994, s. 14.

## PRÍLOHA

## Tabuľka

## Zoznam piesňových zápisov z Dohňan

| TEXTOVÝ INCIPIT                     | PRAMEŇ          | MEL. PREPIS        | MEL. PRVOPIS        | TEXT. PRVOPIS       |
|-------------------------------------|-----------------|--------------------|---------------------|---------------------|
| A ja som malička                    | M               | je, KP č. 6        | je, KP č. 6         | je, KP č. 6         |
| Aj, hora, hora                      | M               | je, KP č. 14 (8)   | je, ako lok. Púchov | je, KP č. 14 (8)    |
| Aj, nedzeli, nedzeli                | M               | je, KP č. 257      | je, ako lok. Púchov | nie je              |
| Aj, topoľ, topoľ                    | M               | je, KP č. 11 (204) | je, ako lok. Púchov | je, KP č. 11 (204)  |
| Anička mala                         | M               | je, KP č. 3        | nie je              | je, KP č. 3         |
| Biely dom, biely dom                | M               | je, KP č. 17       | nie je              | je, KP č. 17        |
| Bol jeden šohaj                     | M               | je, KP č. 20       | je, KP č. 20        | je, KP č. 20        |
| Červené jabúčko                     | M               | je, KP č. 30       | nie je              | nie je              |
| Čia že to niva                      | M               | KP č. 263          | nie je              | nie je              |
| Čo sa stalo v noci                  | M               | je, KP č. 21       | nie je              | je, KP č. 21        |
| Čo sa stalo v údolí                 | M               | je, KP č. 32       | je, ako lok. Púchov | nie je              |
| Čo som sa nažala                    | M               | je, KP č. 29-2x    | nie je              | nie je              |
| Dajže sa mi, moja milá              | M               | je, KP č. 41       | je, ako lok. Púchov | nie je              |
| Dohnanskí mladenci                  | M               | je, KP č. 40       | nie je              | nie je              |
| Doma-li                             | M               | nie je             | je, KP č. 264       | nie je              |
| <b>Do poledne zaspal</b>            | <b>M+Sl.Sp.</b> | je, KP č. 39       | je, ako lok. Púchov | v SNK-A VII<br>3221 |
| <b>Ej, žnivo milé, žnivo</b>        | <b>M+Sl.Sp.</b> | nie je             | je, KP č. 268       | je, KP č. 268-2x    |
| Hrajže sa, hralička                 | M               | je, KP č. 47       | nie je              | nie je              |
| <b>Janošík, Janošik</b>             | <b>M+ZPSL</b>   | je, KP č. 59       | nie je              | nie je              |
| Já pojdzem                          | M               | je, KP č. 54       | nie je              | nie je              |
| Kaj povjeme ovsu                    | M               | je, KP č. 254      | nie je              | nie je              |
| Kamarátka moja, už sa<br>rozejdzeme | M               | je, KP č. 266      | nie je              | nie je              |
| Kebych ja vedzela                   | M               | je, KP č. 244      | nie je              | nie je              |
| Košjalka bielená                    | M               | je, KP č. 245      | nie je              | nie je              |
| Košút a Batáni                      | M               | je, KP č. 65       | nie je              | je, KP č. 65        |
| Košút, Lájoš                        | M               | je, KP č. 62       | nie je              | je, KP č. 62        |
| Lubo-lubo-lubovníček (K)            | M               | je, KP č. 73 (233) | je, ako lok. Púchov | nie je              |
| Mladá nevestička (K)                | M               | je, KP č. 76 (233) | nie je              | nie je              |
| Moje žlté vlasy                     | M               | je, KP č. 260      | nie je              | je, KP č. 260       |
| Na nitranskej hore                  | M               | je, KP č. 83       | je, ako lok. Púchov | je, KP č. 83        |
| Na rováš, mamičko                   | M               | je, KP č. 82       | je, ako lok. Púchov | je, KP č. 82        |
| Na zahumni, na zahumni              | M               | nie je             | je, KP. 81          | nie je              |
| <b>Na zelených lúčkach</b>          | <b>M+ZPSL</b>   | je, KP č. 93       | nie je              | je, KP č. 93        |
| Na zelených lukach                  | M               | je, KP č. 84       | je, ako lok. Púchov | nie je              |
| Nedala mi perka                     | M               | je, KP č. 261      | nie je              | nie je              |
| Neni lepšej v celom                 | M               | je, KP č. 85       | nie je              | nie je              |



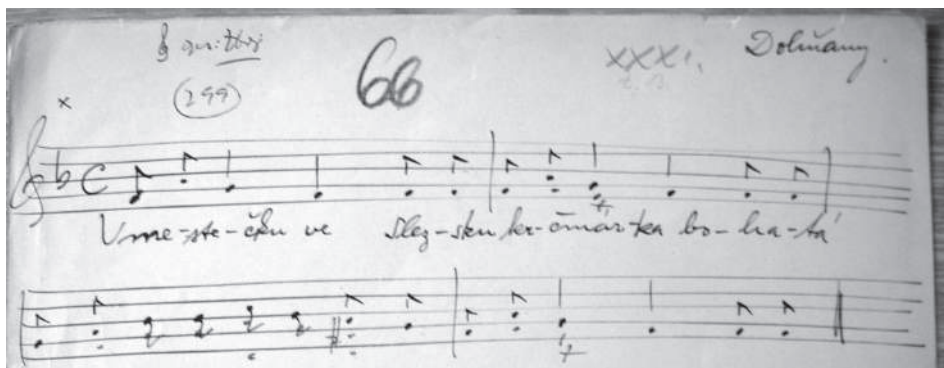
| TEXTOVÝ INCIPIT              | PRAMENĚ         | MEL. PREPIS        | MEL. PRVOPIS                    | TEXT. PRVOPIS               |
|------------------------------|-----------------|--------------------|---------------------------------|-----------------------------|
| <b>O čo sme stáli</b>        | <b>M+Sl.Sp.</b> | je, KP č. 258-2x   | je, KP č. 258+aj<br>lok. Púchov | je, KP č. 258-2x            |
| Ondreju, Ondreju             | M               | je, KP č. 96       | nie je                          | nie je                      |
| Pane náš, pane náš           | M               | je, KP č. 106      | je, ako lok. Púchov             | je, KP č. 106-3X            |
| Pásel Janko dva voly         | M               | je, KP č. 111      | je, ako lok. Púchov             | je, KP č. 111               |
| Pasel šuhaj ovce             | M               | je, KP č. 107      | je, ako lok. Púchov             | nie je                      |
| Pas sa mi kravička           | M               | nie je             | je, KP č. 112                   | je, KP č. 112               |
| Píše Turek, píše lístek      | M               | nie je             | je, KP č. 115                   | je, KP č. 115               |
| Plavala rybička hore vodú    | M+K             | nie je             | je, KP č. 171                   | text je súčasť<br>mel. prv. |
| Povedal mi sláviček          | M               | je, KP č. 101      | nie je                          | nie je                      |
| Prepletam punčošku           | M               | je, KP č. 102      | nie je                          | nie je                      |
| Pri tom svatém Jane          | M               | nie je             | je, KP č. 114                   | je, KP č. 114               |
| Stojí dievča u šentýše       | M               | je, KP č. 122-2x   | je, ako lok. Púchov             | nie je                      |
| Stojí dzievča, stojí v riece | M               | je, KP č. 4        | je, KP č. 4                     | je, KP č. 4                 |
| Stracela sem vienek          | M               | je, KP č. 262      | nie je                          | nie je                      |
| Svatý Jur ide                | M               | je, KP č. 126      | je, ako lok. Púchov             | je, KP č. 126-2x            |
| Šuhajova mamka               | M               | je, KP č. 135      | je, ako lok. Púchov             | nie je                      |
| Tam dole na dole             | M               | je, KP č. 139      | je, ako lok. Púchov             | nie je                      |
| Tam dole na dole je...       | M               | je, KP č. 139      | nie je                          | nie je                      |
| Ten prešporský mytník        | M               | je, KP č. 144      | nie je                          | je, KP č. 144               |
| Toto je tá cesta             | M               | je, KP č. 143      | nie je                          | je, KP č. 143               |
| Trebárs som chudobna         | M               | je, KP č. 145      | nie je                          | je, KP č. 145               |
| Trenčanská kasá [=rňa]       | M               | nie je             | je, KP č. 138                   | nie je                      |
| Udzerila jedna               | M               | je, KP č. 149      | nie je                          | je, KP č. 149               |
| Vandruváli huccci            | M               | je, KP č. 152      | je, ako lok. Púchov             | nie je                      |
| V dohňanském poli            | M               | je, KP č. 33       | je, ako lok. Púchov             | je, KP č. 33                |
| Veje vetor po doline         | M               | je, KP č. 157      | je, ako lok. Púchov             | je, KP č. 157               |
| V hubekej doline             | M               | je, KP č. 161 a 46 | nie je                          | je, KP č. 161               |
| Viem ja brezinečku           | M               | nie je             | je, KP č. 153                   | je, KP č. 153               |
| Výjala Zuzička (K)           | M               | je, KP č. 156      | je, ako lok. Púchov             | nie je                      |
| <b>V mestečku ve Slezsku</b> | <b>M+ZPSL</b>   | je, KP č. 66-2x    | nie je                          | je, KP č. 66-2x             |
| Vojáček idze                 | M               | nie je             | je, KP č. 159                   | je, KP č. 159               |
| V tej dohňanskej             | M               | je, KP č. 140-3x   | nie je                          | nie je                      |
| Zacelina prekvitala          | M               | nie je             | je, KP č. 86                    | je, KP č. 86                |
| Zažíhaj, zažíhaj             | M               | je, KP č. 170      | nie je                          | nie je                      |
| Zelenaj sa bučina            | M               | je, KP. 172        | nie je                          | je, KP. 172                 |
| <b>Zelenšja pohanka</b>      | <b>M+Sl.Sp.</b> | je, KP č. 171      | nie je                          | je, KP č. 171               |

### Legenda k tabuľke:

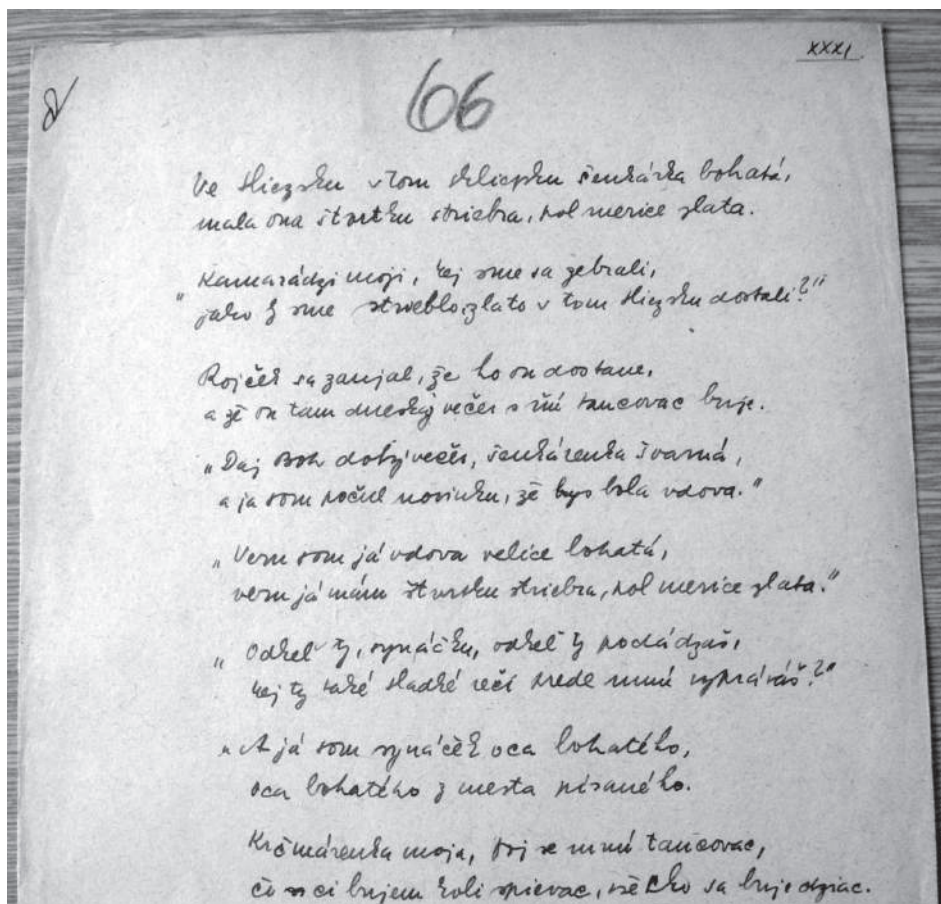
- **tučné písmo piesňového incipitu** – označuje piesne, ktoré boli aj uverejnené v **Sl. sp.** = v *Slovenskom spevníku* I. alebo v **ZPSL** = *Zbojnícke piesne slovenského ľudu*. V prípade piesne *Plavala rybička* je prameň M+K, čo znamená, že iba k tomuto zápisu sa našiel pendant aj v SNK.

- *kurzíva* – text. incipit + (K) – piesne zo série „Kozliatko“, ako ich nazval Plicka. Ide o 3 melodické prvopisy svadobných piesní s rovnakým číslovaním a viacerými textovými variantmi.
- **M** – materiály sa nachádzajú v pozostalosti; **M+K** – materiály sa nachádzajú v pozostalosti a niečo aj v SNK
- **dvojité Plickovo signovanie** – pri niektorých melod. prvopisoch sme našli zdvojené Plickovo číslovanie. Po prehodnotení sme druhý variant dali do zátvorky a prvé číslo sa stalo pre nás poradovým číslom piesne. Pri niektorých zápisoch boli aj Plickom preškrtnuté a opravené poradové čísla – celkove sú materiály z tejto lokality poznačené Plickovým pomýleným a následne ním opravovaným poradím, čo sťažovalo nájsť k melodickým zápisom ich príslušné textové prvopisy. Niektoré piesne majú v tabuľke v stĺpci „melodický prvopis“ (**22 zápisov**) s označením „**je, ako lokalita Púchov**“, čo znamená, že pri spracovaní materiálov z tejto lokality sme našli medzi nimi aj melodické prvopisy z Dohňan. Tieto poznatky sú podrobne spracované v podkapitole „Lokality zberu, zápisy piesní a kritika prameňa“ v autorkinej dizertačnej práci: TIMKOVÁ, *Zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku a Plickova pozostalosť*, Ref. 1, s. 57.

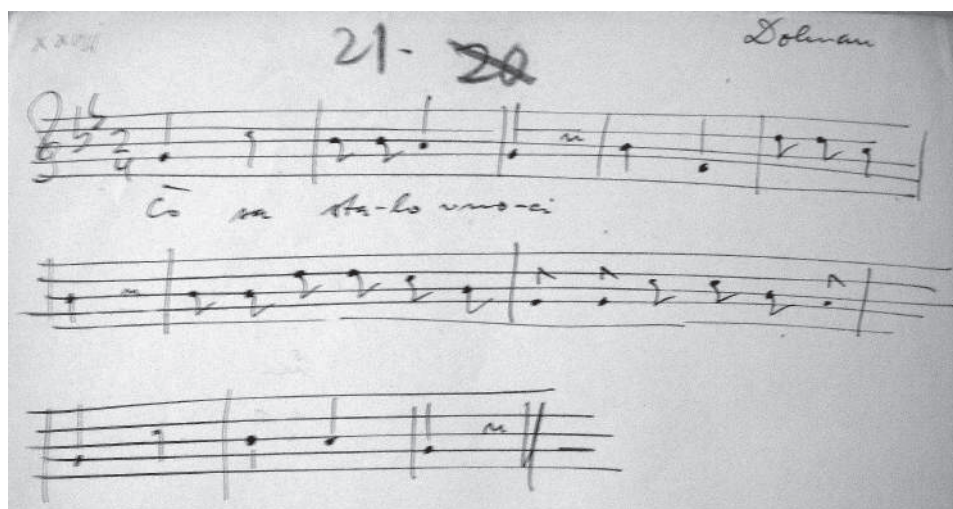
## OBRAZOVÁ PRÍLOHA



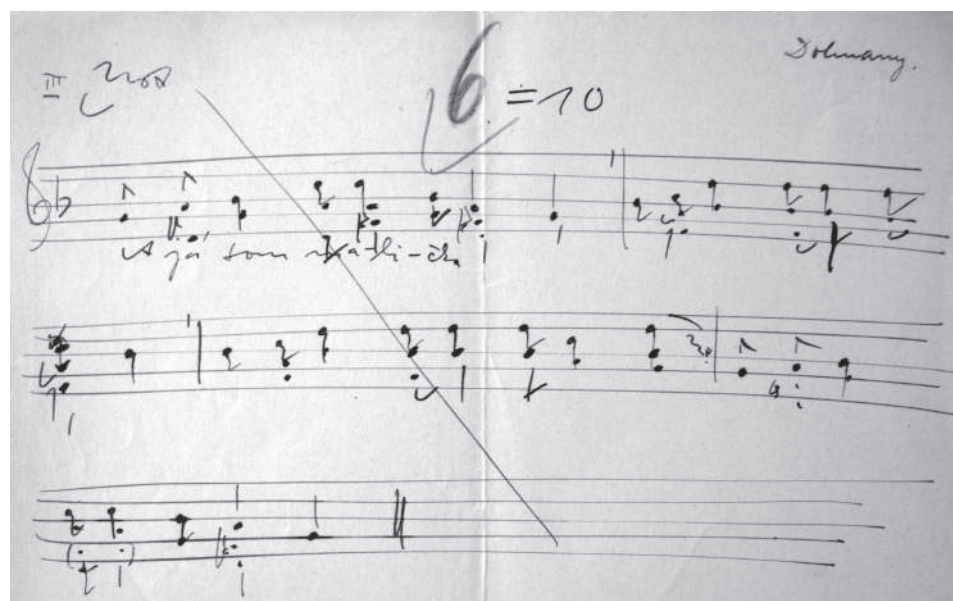
Obr. 1: Melodický prepis zbojníckej balady V mestečku ve Slezsku (KP č. 66). Pozostalost K. Plicku, SNM v Martine.



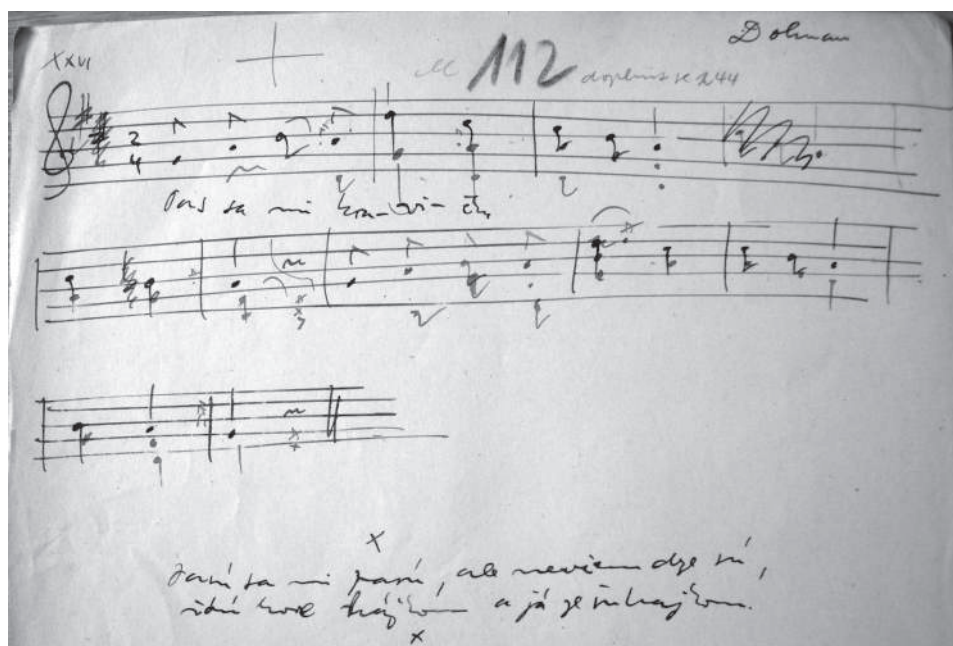
Obr. 2: Ukážka textového prvopisu zbojníckej balady V mestečku ve Slezsku (KP č. 66). Pozostalost K. Plicku, SNM v Martine.



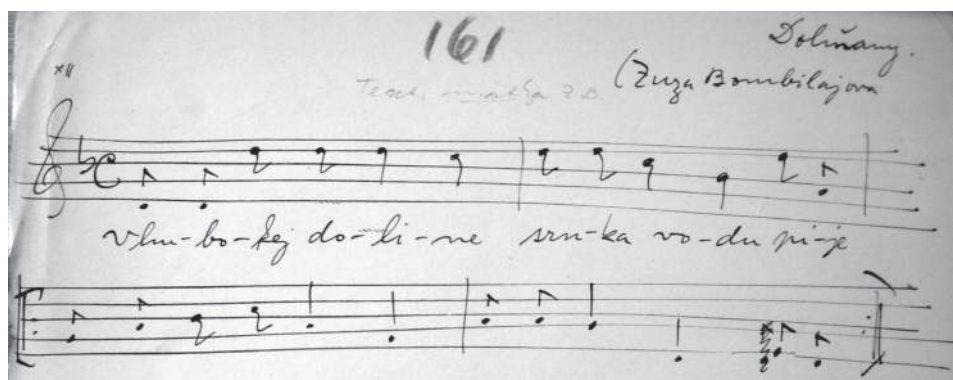
Obr. 3: Melodický prepis balady Čo sa sta-lo v noci (KP č. 21). Pozostalosť K. Plicku, SNM v Martine.



Obr. 4: Ukážka melodického prvopisu piesne A ja som maličká (KP č. 6) Pozostalosť K. Plicku, SNM v Martine.

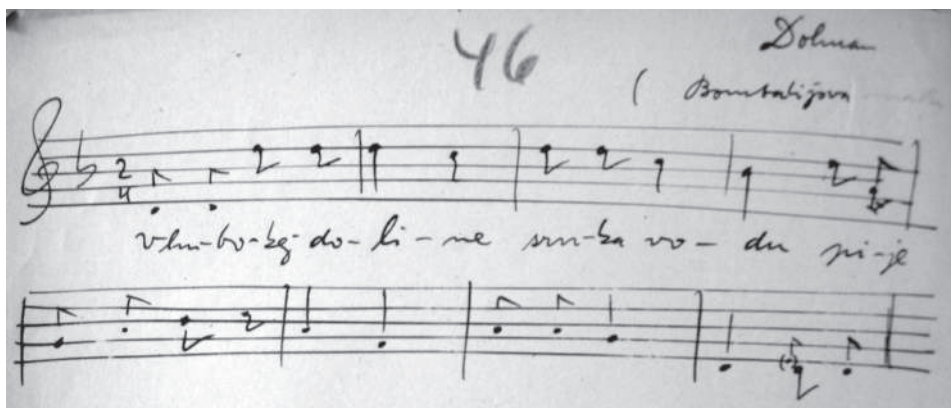


Obr. 5: Ukážka Plickovho spôsobu zapisovania viachlasu na príklade melodického prvopisu piesne *Pas sa mi, kravička* (KP č. 112). Pozostalosť K. Plicku, SNM v Martine.

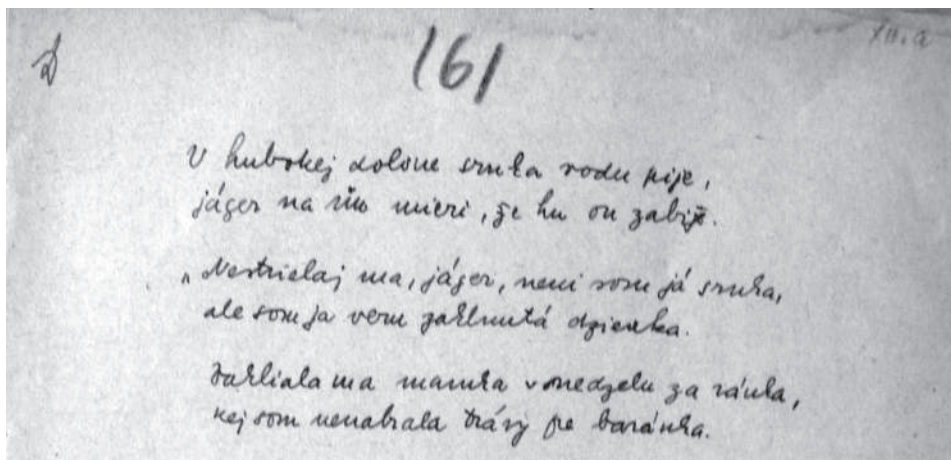


Obr. 6: Melodický prepis balady *V hubokej doline* (KP č. 161). Pozostalosť K. Plicku, SNM v Martine.

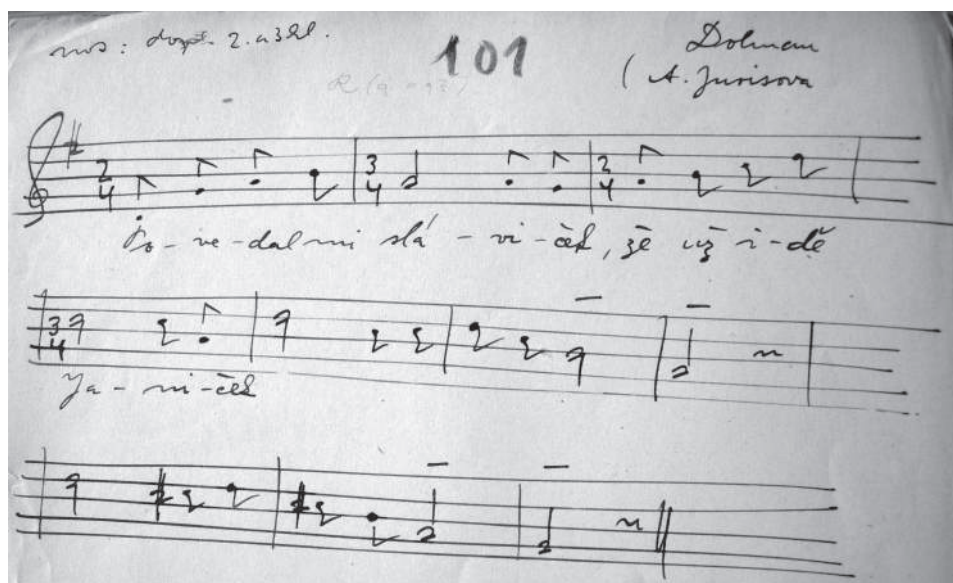




Obr. 7: Melodický prepis piesne *V hubekej doline* (KP č. 161). Pozostalosť K. Plicku, SNM v Martine.



Obr. 8: Textový prvopis piesne *V hubekej doline* (KP č. 161). Pozostalosť K. Plicku, SNM v Martine.



Obr. 9: Melodický prepis piesne *Povedal mi sláviček* (KP č. 101). Pozostalosť K. Plicku, SNM v Martine.

## Lisztovské fantazie

Historický badatel se neobejde bez fantazie; na pouhém shromažďování dat, jimž schází vyhodnocení ve formě stanovení souvislostí, by historie pohořela. Historik si musí být vědom příčin a následků jevů, uvědomovat si proměnlivost určitých procesů a být schopen stavět mosty mezi událostmi i přes časovou či geografickou vzdálenost. Ovšem pokud je už základní otázka, na niž se hledá odpověď, položena jako dogma, nemá smysl odpověď hledat; pak se toto dogma stává „předurčeným kriteriem pravdy“ (jak charakterizuje scholastickou metodu Ottův slovník naučný). A pokud je klade-ní otázek a hledání odpovědi navíc kombinováno se špatně pochopenou metodologií komparatistiky, kdy je srovnáváno nesrovnatelné resp. všechno se vším, přání je otcem myšlenky a selektivně se mu podřizuje vše, co se předem stanovenému dogmatu hodí, leží před čtenářem namísto důkazu jen zbytečně popsane stránky.

Řeč je o publikacích Miroslava Demka, věnovaných Franzu Lisztovi, konkrétně o jeho knize *Stratený syn Slovenska*, vydané česky pod titulem *Ukradený skladatel* (nakladatelství Eko-konzult, Bratislava 2010), a o nejnovější knize *Totentanz Franz Liszt* (Lisztova spoločnosť na Slovensku, Bratislava 2011); oběma knihám předcházely práce věnované dílčím problémům téhož tématu. Zmínka bude i o reakci Miroslava Demka na kritiku svých prací, soustředěné v brožurce *Vyhlasujeme* (vydané rovněž Lisztovou společností 2011). Není snadné nenechat se strhnout k podobné aroganci, kterou jsou prostoupeny publikace M. Demka. Argumenty však musí být vysloveny jednoznačně.

Miroslav Demko je přesvědčen, že Franz Liszt byl Slovák. S fanatickou tvrdohlavostí to opakuje již řadu let. Nevyslovuje hypotézu, nepřipouští možnost, ale neústupně trvá na svém. Důkazy, které přináší, však stojí na velmi vratkých nohách, respektive visí ve vzduchoprázdnu a žádnými důkazy ve skutečnosti nejsou.

Národní příslušnost sloužící jako „hodnotový znak“ nám nadělil nacionalismus 19. století. Probuzení národního vědomí přineslo mnoho užitečného, relikty jeho negativní stránky však bohužel přežívají dál a absurdní plody nesou ještě dnes, a to i v takových případech, kdy o národnosti nejsou pochyby. Debaty o ryze českém Smetanovi a kosmopolitismem nakaženém Dvořákovi zaplevelily českou hudební historiografii na dlouhá desetiletí. Marně se hledalo východisko pro do Čech přivandrovalou rodinu Stamiců, z nichž se v Německu stali Stamitzové. Moravané dodnes vnímají Janáčkovy těžké začátky jako produkt povýšeného chování Čechů vůči provinčnímu Brnu, na druhé straně vyžadují, aby byl Janáček v cizině označován za českého, nikoli moravského skladatele, ale i z novější doby ještě existuje biografický slovník, kde se důsledně uvádí, který český skladatel je původem z Moravy. Vedly se (a kupodivu ještě dnes vedou) debaty o národnosti Salcburčana Mozarta, o němž se prou Rakušané s Němci. Ještě dnes se v některých pracích českých a slovenských muzikologů o 18. a 19. století objevuje označení skladatelů působících na území bývalé rakouské monarchie jako „emigrantů“ a podobně. A co si počít s Gustavem Mahlerem, který prošel několikerou etapou přivlastnění a zavržení? Co s Ernstem Křenkem, jehož rodina prokazatelně

pocházela z Čech, on sám sice málo, ale přece jen česky uměl nebo přinejmenším rozuměl a do konce života byl hrdý na svůj háček, a za Čecha jej přesto nepovažujeme? Co s Eugenem d'Albertem, který se narodil s francouzským jménem v Glasgowě, mezi jeho předky byli také Italové, on se však považoval za Němce? Na druhé straně jsou národy, které dokáží být na své syny a dcery hrdé, aniž by si je uzurpovaly jen pro sebe. Pochybuji, že se Belgičané cítí poškozeni, uvádějí-li slovníky Césara Francka jako francouzského skladatele (natož aby se dohadovali, zda byl Vlám či Valon). Holanďané si nenárokují Beethovena, španělští Baskové Maurice Ravela a o Arthura Honnegera se Švýcaři dělí s Francouzi. Podobných příkladů by bylo možno nalézt bezpočet.

V řadě případů jsou snahy o národnostní zařazení zkrátka absurdní, protože vždy některé z kritérií neplatí. Národnostní identifikace podle mateřského jazyka je možná teprve od té doby, kdy se mateřština jako kritérium národnosti prosadila, tedy zhruba od poloviny 19. století, a ani pak ne vždy. V národnostně smíšené střední Evropě je přiřazování podle jazyka neobyčejně složité, často vůbec nevíme, jakou řeč dotyčný primárně ovládal (míněno je tím, jakou se naučil v dětství). Nerozhoduje ani místo narození; Hans Pfitzner se shodou okolností narodil v Moskvě, Franz Schreker v Monaku a Erich Wolfgang Korngold v Brně. Antonio Smareglia narozený v istrijské Pule zažil kuriózní chvíle s uváděním svých děl, neboť se nevědělo, zda jej považovat za skladatele Itálie nebo Rakouska-Uherska. Proměny států a dělení území Evropou zamíchaly tak, že se touto cestou nikam nedostaneme. Béla Bartók, Sándor Veress a György Ligeti se narodili na území dnešního Rumunska, byli Maďari a všichni tři zemřeli mimo svou vlast. A má snad být Ligeti, jehož rodina byla vyvražděna nacisty a po válce získal rakouské občanství, uváděn jako židovský skladatel? Pro Miroslava Demka ovšem stačí jako argument rodiště (i vzdálenějších) předků na území dnešního Slovenska, a to i u těch, u nichž je etnický původ smíšený, víme o něm jen velmi málo, či dokonce vůbec nic. Tak je tomu například s předky Johanna Sebastiana Bacha, kde je známo pouze to, že jeden z nich uprchl v polovině 16. století před pronásledováním protestantů z Uher. Podle M. Demka nicméně Bachova rodina pocházela z Bratislavy, což „jak se zdá“ (*Ukradený skladatel*, s. 24), věděl i Franz Liszt. Dědeček Alexandra Zemlinského pocházel ze Žiliny, je proto Zemlinsky slovenský skladatel? V Prešpurku / Pressburgu / Pozsony (Bratislavě) se narodil například Franz Schmidt, ten se však ochotně přenechává Rakušanům.

Tolik příkladů uvádím jen proto, abych dala najevo, jak komplikované je jakékoli podobné zařazování i v případech, kdy máme údaje, o jaké se lze opřít – jazykovou vybavenost, rodiště, původ rodičů a podobně. Miroslav Demko však má v případě hledání důkazu pro potvrzení Lisztovy slovenské národnosti vlastně jen své přesvědčení, že skladba pro klavír a orchestr *Totentanz* má být chápána a překládána *Slovenský tanec*. Tót, v maďarštině označení etnického Slováka, je historické, v tom má M. Demko pravdu. Veškeré další konstrukce, které z toho odvozuje, však postrádají ještě důležitější předpoklad vědecké práce, než je fantazie, totiž kritickou soudnost. Demkovy argumentace jsou často tak absurdní, že by nebylo třeba se jimi vůbec zabývat, kdyby jimi nenaplnňoval opakovaně nové a nové publikace, zatímco jistě někde marně čekají na vydání seriózní práce.

Ponechám-li teď stranou zásadně mylné východisko Demkovy fixní idey, i tak zůstane v jeho výkladu dost dokladů diletantismu. Uvádím konkrétně připomínky

nejprve ke knize *Ukradený skladatel*, kde ovšem leccos padá také na hlavu (M. Demkem nepochybně autorizovaného) překladu do češtiny.

### Ukradený skladatel

**Zeměpisné názvy, národnost, jméno:** Na předsádce knihy je poznámka, že „v případě překladů jmen a pojmenování (jako Uher, Hongrois, Maďar, Slovák atd.) musí být dodržena jejich autentičnost. Tedy nepřekládat.“ Zásadní problém je už v tom, že jedna věc je překlad, jiná věc výklad. Známe to dobře z pojmu Böhmen, překládaného automaticky jako Čechy, přičemž ovšem „der Böhme“ není automaticky etnický Čech, nýbrž „obyvatel Čech“, zahrnující i populaci německého jazyka. (M. Demko uvádí, že Maďaři nemají ekvivalent slovenského výrazu Uher. Češi zase nemají ekvivalent výrazu Böhmen – přitom stále ještě je přídavné jméno „uherský“ všeobecnější, než přídavné jméno „český“, zahrnující pouze české etnikum.) Geografické názvy nelze ztotožňovat s pojmenováním národů i proto, že jsou v různých dobách chápány různě, a označení etnik jsou zase v různých jazycích různě vnímána (k problému Bohémové a Bohemia se ještě dostaneme). Když už je řeč o dodržování autentičnosti jmen a jejich nepřekládání, proč je tedy hned na s. 7 uvedeno „František Liszt“? Rovněž nelze – a to uvádím již nyní – hovořit v Lisztově době bez bližšího vysvětlení automaticky o Bratislavě, jak ostatně Miroslav Demko dobře ví (sám na s. 111 píše, že se „Liszt držel“ označení Pressburg). Na s. 47 sice uvádí všechny historické varianty názvu Bratislavy, ale zároveň doufá, že „v Evropské unii se názvy a pojmenování konečně budou sjednocovat a ne překládat“. Z historického i jazykového hlediska je to absurdní návrh, pak by ani v jeho knize nemohlo stát Paříž / Paříž a podobně, nehledě na to, že moderní úzus historických prací uvádí názvy tak, jak odpovídají době, o níž pojednávají. Do problému Uher / Maďar se nakonec zaplétá sám, když se nad vydáním básně „an Herrn Franz Liszt“ z roku 1840 (s. 55) ptá, „proč text nebyl v maďarštině, když šlo o dar maďarské aristokracie“. Byla to aristokracie uherská a úředním jazykem byla němčina, o žádném „zpochybnění [Lisztova] původu“ tedy nemůže být řeč. S polaritou Uher / Maďar a překladovou otázkou, o níž Demkovi tolik jde, zachází sám libovolně, když překládá citát na s. 139 pod poznámkou č. 206: „Franz Liszt wurde [...] in dem ungarischen Dorf Raiding geboren, doch war der berühmteste ungarischer Musiker durchaus kein echter Ungar“ – „I když se Liszt narodil v maďarské vesnici Raiding, nebyl tento nejvýznamnější maďarský hudebník v žádném případě pravým Maďarem.“ Němčina rozdíl Magyar (Maďar) / Ungar zná, měl by tedy Ungar překládat jako Uher; i Demkův překlad lze tedy považovat za manipulaci. Autorovo zdůrazňování, že dnešní Maďarsko vlastně nemá s Uherskem nic společného („dnešní Slovensko představuje Horní i Dolní Uhersko a současné Maďarsko [je] Pannonie“, s. 163, pozn. \*) zamlčuje, že někdejší římská provincie Pannonie (pokud už vůbec lze operovat se zeměpisným a mocenským rozložením v Evropě v 1. století p. Kr. ve srovnání s 19. stoletím) zahrnovala jen západní část dnešního Maďarska; k prefektuře Illyricum, pod níž Pannonie spadala, patřily také dnešní Burgenland, části východního Štýrska, Srbska, dnešní Slovinsko a Chorvatsko atd.

Za doklad Lisztova přihlášení se k slovenskému národu Miroslav Demko považuje dvě věty z Lisztova dopisu Marii d'Agoult z 19. 12. 1839, odeslaného z Pressburgu (jak stojí v záhlaví), na jehož začátku Liszt hovoří o „vzdálené domovině“. Na tyto věty se



Demko neustále znovu odvolává a nehodlá připustit, že onou domovinou a přáteli je myšleno teritorium, v němž se Liszt narodil (např. s. 49). Liszt nikdy neprohlásil, že „jeho vlastí je Bratislava“, jak si citát M. Demko přizpůsobuje (s. 164). Také Lisztův výrok „je suis Hongrois“ vykládá M. Demko opakovaně jako jeho přihlášení k Slovákům, „zásadně [se] představoval jako Uher, tedy Slovák“ (např. s. 161), nepřináší však žádné hodnověrné důkazy, že to tak Liszt skutečně myslel.

Kuriózním způsobem vykládá M. Demko přechod od zápisu jména List k Liszt. První, kdo začal užívat jméno v maďarské ortografii, byl skladatelův otec Adam. Podle M. Demka však to byl Lisztův nevlastní bratranec Eduard Liszt, který „nechtěl přiznat Lisztův slovenský původ“ a popíral proto slovanský původ jména. Demko přitom píše, že se Eduard Liszt pokusil „dezorientovat evropskou veřejnost“, neboť podle něj šlo o „německé Lišt“. M. Demko by měl především citovat originál – pak by se nemohlo stát, aby se v „německém“ slově objevil háček. „Lišt“ by ovšem četli jméno Maďari, v němčině zůstává čtení List. Ani to však není jednoznačný důkaz „zapírání identity“ (v tomto případě pokusu o maďarizaci), neboť různopsaní jmen nalezneme i v rámci jedné rodiny, ať pro omyl matrikáře, neustálenost ortografie a podobně. Dodnes například nejsou zajedno potomci Johanna Strausse, zda psát Strauss, Strauß, či dokonce Strausz. V tomto případě je to podobně jako s Totentanzem resp. Todtentanzem (viz dále).

**Otázka jazyka:** Miroslav Demko píše, že Liszt „neovládal maďarštinu, špatně mluvil německy, s francouzštinou se seznámil později“ (s. 9) a je přesvědčen, že Lisztovou mateřštinou byla slovenština. Že neovládal němčinu soudí především podle toho, že editorka Lisztových dopisů Lina Ramannová dopisy upravovala. Aniž bychom chtěli hájit práci Ramannové (přestože je psána ještě za Lisztova života a svým způsobem je dobovým svědectvím), byla takováto praxe po dlouhá léta běžná, dokud se neprosadil princip kritické edice s diplomatickým přepisem, včetně individuálních odchylek, gramatických chyb a podobně. Problém kritické edice korespondence například už řadu let plně zaměstnává tým připravující kritické vydání korespondence a deníků Bedřicha Smetany, napůl (nedokonale) českých a napůl německých. Dříve nebyl takový počín možný, neboť nebylo z ideologických důvodů „vhodné“, aby národ zjistil, že zakladatel jeho národní kultury spisovnou mateřštinu neovládal. Podotýkám spisovnou, neboť hovorový jazyk je cosi jiného. Bedřich Smetana neuměl dobře spisovnou češtinu a nenaučil se ji do konce života, o jeho češtví však pochyby nejsou. A to je zároveň protiarument k Demkovu tvrzení, proč nenaučila Liszta jeho matka, pocházející z Kremsu, dokonale německy. Demko tak soudí podle jejího nedokonalého písemného projevu, avšak stačí se podívat na dopisy matky Mozartovy, nebo – ještě ve zcela moderní době, ve 30. letech 20. století – na dopisy matky Aloise Háby. Tyto ženy měly jen zcela minimální vzdělání, skutečnost, kterou si Miroslav Demko vůbec neuvědomuje. Svou jistotu, že „Liszt ani jeho rodina nemluvili maďarsky, nýbrž slovensky“ (s. 50), však ničím nedokládá.

**Otázky kolem skladby *Totentanz*:** „Z politických důvodů Lisztovi nebylo umožněno *Totentanz* pojmenovat jako Tanec Slováků. [...] Kvůli jeho jednoznačnému vztahu ke Slovákům byl název *Totentanz* nahrazován pojmenováním *Todtentanz*“, píše M. Demko (s. 97), a dokumentuje citátem z Lisztova dopisu dceři Cosimě, v němž se skladatel údajně pohoršoval nad „přejmenováním“ své skladby na *Todtentanz*. Kromě

„vzdálené domoviny“ a zvolání „je suis Hongrois“ je to třetí detail, kolem kterého se točí veškerá Demkova podivná argumentace. Jana Lengová už ve své recenzi (*Hudobný život* 2010/9) uvedla, že citát je vytržen z kontextu a neznamená pohoršení, nýbrž příjemné zjištění, že Nikolaj Rubinstein (jméno Рубинштейн je Demkem opakovaně uváděno chybně Rubenstein, ve slovenské transkripci by mělo být Rubinštejn) zařadil na svůj program Lisztovu skladbu.

V případě varianty názvu *Todtendanz*, pod kterým ji Nikolaj Rubinstein uvedl ve Varšavě, se nejedná o žádné „přejmenování“, nýbrž o kolísající dobovou ortografii. Stačí se podívat do druhého dílu Německo-českého slovníku J. Streizingera a V. E. Mourka z roku 1893 (nakladatelství Otto), kde na s. 1097 stojí: „todt – mrtvý, zemřelý“ a na další straně jsou dva sloupce složenin a dalších odvozenin, např. *Todtgeleit*, *Todtfest*, *Todtglocke*, *Todtkammer*, *Todtmatrik*, *Todtmaske* a podobně. Tvar „todt“ uvádí školní německo-latinský slovník Friedricha Adolpha Heinichena, vydaný v Lipsku roku 1872, i německo-latinský slovník Ernsta Georgese (Hannover – Leipzig 1896) a tak bychom mohli pokračovat; modernější slovníky už variantu s „d“ neuvádějí. Polarizace mezi souhláskami „d“ a „t“ souvisí s etymologií slova samotného. Historicky se vyskytovaly i tvary *dod*, *toeten* i *toeden* (ve staré němčině bylo verbum „*toden*“, ve středověké němčině pak „*toeten*“ a podobně – viz ostatně také anglické *dead*). V historických tiscích se objevuje „*doten dantz*“, „*Dodendantz*“, „*todten-dantz*“ a podobně. Podle Demkova výkladu by musel Liszt vlastně zkombinovat lokálně známý maďarský výraz „*Tót*“ s německým „*Tanz*“ a vznikla by velmi rafinovaná skrývačka, paradoxně ovšem velmi blízká maďarskému *Tótentánz*. Námitka, že se Liszt k utlačovanému národu Slováků nemohl otevřeně přihlásit, neobstojí – ve světě uznávaná umělecká osobnost si to naopak mohla dovolit velmi snadno. Kdyby Demkova mystifikace s „tancem Slováků“ nebyla zarputile hájena a neustále zdůrazňována, nestálo by za to se jí vůbec zabývat, bohužel, autor na ní zakládá své další spisy, vydávané v bleskovém tempu. M. Demko má pravdu v tom, že se v případě historických překladů nelze odvolávat na moderní slovníky, nýbrž na ty, odpovídající době, o níž je řeč. Neuhlídal však, že se sám na s. 98 odvolává na Maďarsko-český slovník z roku 1989, čímž celou debatu staví na hlavu.

Na svém pomýleném východisku, že *Totentanz* je *Tanec Slováků*, staví Miroslav Demko všechno další. I když skladba nese podtitul „*variae na Dies irae*“, souvislost se středověkou sekvencí i danse macabre Demko odmítá. V melodickém materiálu hledá namísto sekvence *Dies irae* slovenskou píseň *Ej, už sa na tej hore lista červenaje* (incipit je v knize uveden zbytečně v českém překladu), již jako by Liszt „dával naději slovenským revolucionářům [!], že únik do hor je ještě možný“ (ačkoli text písně nemá s „únikem do hor“ nic společného) (s. 101). S melodií písně se sekvence (která je v jiném tónorodě) shoduje v necelých čtyřech taktech druhé periody, nikoli „první fráze“ (s. 101). Takových „shod“ ovšem nalezneme v dějinách hudby bezpočet, nehledě na to, že nikde není důkaz, zda Liszt mohl píseň znát (píseň je otištěna v Demkově knize *Totentanz* na s. 63, v knize *Ukradený skladatel* se o ní pouze mluví). Podivné jsou spekulace o záměrné volbě tóniny Re (D) a dedukce jako: „Právě stupnice Re se zdá být vůči Slovensku z Lisztova pohledu dominantní; tak lze pochopit i souvislosti v impresích Edouarda Maneta, především v jeho díle *Snídaně v trávě* [?].“ (s. 103)

Ženy hrály nepochybně v Lisztově životě důležitou roli, M. Demko jim však přisuzuje jednoznačně negativní vliv. Lisztovy žáčky podnikaly na svůj idol „organizovaný

tlak“ (s. 12), ale životopisci se jejich „necudností“ nezabývali (s. 13) a z Liszta místo oběti dělali svůdníka. Celá jedna kapitola je nazvána „Posedlé intrikánky“, ženy Liszta prostřednictvím románových epopejí „terorizovaly na každém kroku“, se ženami prožíval „nekonečné utrpení“ (s. 151). Přitom sám Demko uvádí, že „o Lisztových intimních vztazích s jeho přítelkyněmi neexistuje žádný důkaz“ (s. 130). Spekuluje o důvodu selhání Lisztova vztahu s Marií d'Agoult, kterým měl být rozpor v politických otázkách, a podivuje se nad prací Charlese F. Dupêcheze, který politické důvody „nechce vidět“, neboť „už bylo známo [?], že právě odlišné politické názory na uspořádání Uherska otrávil jejich vzájemný vztah“ (s. 33). Podobně zůstává na úrovni pouhé fráze, že se i Carlyne Sayn-Wittgenstein „z důvodu Lisztovy politické orientace přičinila o paralyzování jeho aktivit na obranu menšin v Uhersku a jinde, tedy Slováků“ a usilovala ho „představit ve světě jako Maďara“ (s. 34), pokud není podloženo fakty, že kněžna skutečně mezi Maďary a Slováky rozlišovala. Rovněž usuzovat na narušení vztahů mezi Lisztem a dcerou Cosimou z toho, že se „nepřihlásil ani k Němcům nebo k Maďarům, ale pouze k Uhrům-Slovákům“ (s. 21) je nepodložená dedukce, stejně jako mnoho dalších. Při své snaze důsledně odlišovat Maďary a Uhry přitom zařazuje Demko Liszta vinou nedomyšlené formulace do „maďarské literární historie“ (s. 63).

V zájmu cíle prohlásit Liszta za Slováka se Demko soustřeďuje na několik **vybraných faktů Lisztova života**, což by samo o sobě bylo v pořádku, kdyby jejich výkladem opravdu mohl svou teorii stvrdit. Lisztova účast na cyrilo-metodějských oslavách v Římě roku 1863 nevypovídá primárně o jeho vztahu ke Slovensku, nýbrž k Římu, a Lisztův pobyt na oslavách lze stěží označit jako „životní periodu“. V knize je celá řada dalších metodologických lapsů a krátkých spojení, k tomu patří i odkazování na vlastní publikace tam, kde by bylo třeba citovat originální zdroj informace (např. údajný výrok Napoleona III., viz s. 91, pozn. č. 147), což důvěryhodnost Demkových vývodů nijak nezvyšuje. Přinejmenším zvláštní je odkazovat při tvrzení, že „úsilí Palackého a Riegera najít kompromisní řešení nevedlo k otevřenějšímu vztahu ke Slovensku“, na monografii Julia Dolanského o Karlu Jaromíru Erbenovi (s. 176 a pozn. č. 243; v knize je nadto Dolanský, rodák ze Všetul u Holešova, uveden jako Július). Umělé vytváření souvislostí jako je Lisztův pobyt v Římě a paralelně probíhající návštěva Richarda Wagnera v Budapešti (návštěvy ve skutečnosti paralelně neprobíhaly a věcně spolu vůbec nesouvisely) je dalším z Demkových „komparatistických“ pokusů, které nic nedokazují. Podivnými myšlenkovými pochody se ubírá úvaha nad Lisztovou cestou do Raidingu roku 1881, jež snad měla „zamlžit celou akci kolem Hummelova pomníku v Bratislavě“ (s. 39), nad plánovanou cestou do Ruska, kdy Liszt údajně „pochopil, že pouze odchod a smrt v Rusku nejlépe ochrání jeho zápas o slovensko-uherskou identitu ve vztahu k vlastnímu národu“, a také „že zemřít v Uhersku nebo v náručí Slováků-Uhrů pro jeho budoucnost a zařazení nic neřeší, [načež] skončil v Bayreuthu“ (s. 41). Demko skutečně věří, že se Liszt v Petrohradu „zjevně chystal zemřít“ (s. 42), ale nakonec tam nejel, protože mu „Rusové neporozuměli“ a „cenzurované informace (i když často vulgární [?]) neumožňovaly plně pochopit uherský problém“ (s. 43).

**Metodologické problémy:** Mnoho slov věnuje Miroslav Demko opakovanému upozornění na adekvátnost překladů, sám se tím však neřídí. Kromě naprosto pomýleného chápání pojmu „Totentanz“ je s podivem, že například publikace jedné z největších autorit, o které se opírá, totiž Alana Walkera, cituje z francouzských překladů

(originál třídílné monografie je v angličtině, na což by měl M. Demko alespoň upozornit). Vůbec pracuje téměř výhradně s francouzsky vydanou literaturou. Kdyby dbal na adekvátní překlad, nemohl by italské „gente“ překládat jako „rasa“, neboť „gente“ má sice více významů, rasa však mezi nimi není, běžným významem je „lid“, „lidé“. Výrok Marie d'Agoult o „kreténovi Lisztovi“ je dalším z případů rozdílu mezi překladem a výkladem citátu, vytrženého z kontextu. „Crétin“ zde neznamena „kretén“, nýbrž familiérní „bloud“, „pošetilec“, dejme tomu i „blázen“; zbytek textu M. Demko manipulativně zamlčuje. Další příklad neseriózní práce s prameny a literaturou je odvolávka na Františka Palackého – M. Demko by měl citovat z něj a ne odkazovat k publikaci André de Hevesyho (s. 60, pozn. č. 101). Na základě čeho může M. Demko tvrdit, že Puškinův námět (*Mazeppa*) „byl v historických kontextech jako vzdor vůči Lisztovi nabídnut Čajkovskému“, který „(možná naivně) [?] zkomponoval operu“? (s. 80) Liszt vycházel z básně Victora Huga a první náčrtky skladby jsou z roku 1839, Čajkovského opera je podle Puškinovy *Poltavy* a je o téměř čtyřicet let mladší. Demko tvrdí, že si Hugovu verzi Liszt „nevybral náhodně“, neboť „odporovala Puškinově“, odkud však ví, že Liszt Puškinovu verzi znal?

Samostatným metodologickým problémem je také autorovo argumentování pracemi z 19. století a jeho přesvědčení o jejich trvalé platnosti. Tak je tomu například s publikací Cypriena Roberta *Le Monde Slave* z roku 1852. Taková literatura se však už stává dobovým pramenem a jako s takovým je s ní třeba zacházet. Některé věty jsou nahozeny jen jako jakési bonmoty bez logiky, jako například zmínka o „absurdním dokumentu, který měl vysvětlit Lisztovu neznalost maďarštiny: ... duší jsem Maďar... z roku 1861“ (s. 45). Nejen že opět necituje, jak zní výrok v originále a nevysvětluje, podle čeho je dokument považován za falzifikát, ale vsunuje k němu poznámku s citátem (s chybou!) z knihy Paula Lendvaie, týkající se svatoštěpánské koruny, čímž chce říci, že se maďarské dějiny „opírají více o víru než o vědu“. Své mýty mají všechny národy, včetně Slováků, moderní historik (za nějž se M. Demko zřejmě považuje) by však mýty vytvářet neměl. Otázky jako „proč právě slovanští skladatelé jako Liszt, Chopin a později i Čajkovskij byli představováni jako úchylové, transvestité, homosexuálové, psychopaté a pod.“ (pomineme-li do nebe volající nevkus, s jakým je otázka položena) jen svědčí o neznalosti rozmanitých senzacechtivých líčení osudů, například Schumannových, Mozartových, Schubertových a dalších. K metodologickým prohřeškům patří již zmíněná nedůslednost v citování, v řadě případů z překladů či s pomocí parafrází bez odkazů ke zdroji. Na druhé straně zde nalezneme dlouhý, nepřeložený maďarský citát (s. 129); předpokládá-li se, že slovenský čtenář umí maďarsky, od českého čtenáře to očekávat nelze. Můžeme se tedy ptát podobně, jako to činívá M. Demko: Co nám zde autor chce zatajit? (Totéž se například týká francouzských citátů na s. 131, 140 a 156). Věta: „V Bratislavě se nezachovala žádná budova, kdysi obývaná Lisztovou rodinou“ vyvolává dojem, že zde někdy Liszt (s rodiči, dětmi, partnerkami?) bydlel. Je-li Lisztovou rodinou míněno široké příbuzenstvo, o němž kromě toho, že údajně bylo početné a všichni byli rozhádání (s. 162), víc nevíme, pak se má hovořit o „místě pobytu“, nikoli „obývání“ (bydliště). Stejně tak i v případech Lisztových návštěv, neboť Liszt v Prešpurku / Bratislavě nikdy nebydlel.

Samostatný rozbor by si vyžádaly úvahy o Lisztově postoji k maďarské [!] revoluci. Zde jen tolik, že šlo o rozpor mezi ideou získání autonomie území a jeho vyčlenění

z Habsburské monarchie, a formou zachování monarchického svazku s Habsburky; v hlavní vlně povstání se tedy nejednalo o nacionalisticky motivované povstání maďarského národa. Účelově M. Demko také zachází s Lisztovou publikací *Des Bohémiens...* Jestliže Liszt rozlišoval mezi Maďary a Uhry, rozlišoval pouze mezi maďarskou jazykovou vrstvou a *celkovým* (nikoli *ostatním*) obyvatelstvem, jako tomu například je v již jmenovaném případě Čechů a Böhmen. Francouzské bohémiens, ale také anglické bohemian atd. je natolik mnohovýznamné a v historii proměnlivé, že s ním nelze operovat přímočaře a je nutno je vždy vnímat v dobovém a obsahovém kontextu. Opět se jedná o rozdíl mezi stránkou překladovou a výkladovou. Na jedné straně je tu odvozenina názvu Čech od starověkých Bójů a keltského Boiohaemum, posledním výhonkem chápání je přenesení nomádského způsobu života některých etnik na nestálý život umělců. Jako nejdéle fungující kočovný národ v Evropě tak byli ztotožněni s „bohemians“ Cikáni, „bohémský“ život však s nimi nemá nic společného (Balfeho opera *The Bohemian Girl* je sice *Cikánka*, ale Pucciniho *La bohème* je o pařížské umělecké „bohémě“). Takzvané „ungarismy“ jsou v evropské umělé hudbě komplexní element, M. Demko ovšem tápe a je proto pouze schopen napsat, že Brahms „otázku ‚Zigeunerlieder‘ nakonec ‚balí‘ do termínu *Danses hongroises* (správně *Ungarische Tänze*, s. 151); o cyklu *Zigeunerlieder* pravděpodobně neví.

Na vratkém podkladě je vykládáno Lisztovo rozhodnutí napsat Chopinův životopis. Podle Demka je to „důkaz o Lisztově slovensko-slovanskosti“ (s. 63). Fakt, že oba byli spojeni životem v Paříži a především byli klavírní virtuosové, stojící ve své době na špičce (přičemž jejich rozdílné naturely vylučovaly konkurenci a dovozovaly jim žít vedle sebe), Demko ignoruje. Tvrzení, že bychom se „bez Lisztova díla o Chopinovi možná nikdy nedozvěděli“ (s. 66) nestojí za komentář, hovořit o „polském dialektu“ (tamtéž) raději považujeme za omyl. Nehodláme také rozebírat, proč je M. Demko přesvědčen, že „Chopinova hudba, které naslouchala cizina a Paříž [?] byla vnímána spíše jako folklor“. Měl by vědět, jak silně se například prvky polské hudby v první polovině 19. století rozšířily po celé Evropě; tanec „alla polacca“ například nalezneme v nesčetných operách, orchestrálních skladbách atd. Čteme-li, že: „Je docela možné, že pojem hudební myšlení by se bez Franze Liszta dodnes nevykrystalizoval“ (s. 66), pochybujeme, zda M. Demko vůbec ví, co píše. Odkud ví M. Demko, že Chopinova matka (Krzyżanowska!) byla „bývalá slovenská služka“ (tamtéž) a matka Klary [!] Schumannové Polka? Slovenský původ chce vidět i u hraběnky Evelyny Hańske-Rewuske („původ jména v topografii města Revúca. Není vyloučeno, že Balzac si všiml vlasteneckého vztahu své manželky – Slovenky a Liszta,“ s. 82, pozn. č. 141).

Řada formulací si mnohdy protiřečí, například: „Obrovské počáteční úspěchy mladého Františka Esterházyho podnítily k zahlazení nepříjemností, spojených s Lisztovou rodinou. Rozumně předvídal, že v budoucnosti mohou nastat problémy v souvislosti s životopisem génia. Za jeho mládí snad málokdo předpokládal, že jednou tento problém bude aktuální.“ (s. 9 – 10) Bez ohledu na neobratný slovosled, kdy se dostanou do spojení „úspěchy Františka Esterházyho“, se má za to, že Esterházy věděl, že z Liszta vyroste génius [?], ale vzápětí stojí, že se to nedalo předpokládat (nemluvě o dalším z mnoha neobratných vazeb, kdy by se i vazba „za jeho mládí“ mohlo vztahovat k Esterházymu). K tvrzení, že Liszt měl mimořádný vztah „k Beethovenovi, kterého, zdá se, nepovažoval za německého skladatele“ (s. 28), dluží Demko doklad, na základě



čeho se to zdá a za co tedy Liszt Beethovena považoval. Na s. 36 stojí, že „*dal Liszt stipendium a nejvyšší uherské vyznamenání*“ Ján Leoslavovi Bellovi, na s. 117 Bella „*dostal v Uhersku od Františka [!] Liszta stipendium*“, na s. 123 však v souvislosti s Bellou stojí, že „*není známo*, jak se Liszt [...] *angažoval* za poskytnutí stipendia svému krajanovi“, načež na s. 176 opět, že „*Liszt poskytl stipendium Bellovi a Griegovi*“. Širší komentář by si zasloužil také paušalizující pohled na všeslovanské hnutí a odrodilství Kollára a Šafárika, kteří byli podle Demka „oba českého původu“ (s. 64) a „čestí literární historikové“ (s. 162). Na Šafárika-Šafaříka má M. Demko zvláště spadenó (např. s. 69, pozn. č. 119). Omezím se pouze na to, že pokud se M. Demko tak podrobně zabývá situací Slováků v Uhrách, neměl by bagatelizovat situaci ostatních slovanských národů, problém „čechoslovanství“ a slovanofilských snah byl mnohem širší. Demko dokonce implikuje představu, jako by Liszt byl jedním z předních evropských politicky smýšlejících historiků své doby, když říká, že „*dějinná koncepce slovenských historiků a Franze Liszta byla poražena panslavisty*“ (s. 64). Formulace, že romány a divadelní hry George Sand „pomohly k šíření jejích myšlenek a dodnes nebyly vydány“, postrádá logiku (s. 73), stejně tak věta: „*Víme, že hudební složka v Lisztově tvorbě zaujímá dominantní postavení, stojí nad textem*“ v souvislosti s instrumentální skladbou *Totentanz*.

Samostatný rozbor by také potřebovalo Demkovo líčení vztahu Liszta a Wagnera. Jejich vztah se proměňoval a procházel krizemi, věčně zadlužený Wagner se k Lisztovi choval vyděračsky a Cosima sehrála ve vztahu také svou roli, ovšem přes krizi je to jeden z příkladů celoživotního uměleckého přátelství. M. Demko však jejich vztah účelově staví do černobílého protikladu. Pro Demka „*donekdávna neznámá osobnost*“ překladatele *Tannhäusera* Charlese Nuittera (s. 44) je známa dávno, libreta předkládal pod pseudonymem Charles Truinet a měl být například také překladatelem Smetanovy *Prodané nevěsty* do francouzštiny pro její pařížské uvedení, které se neuskutečnilo. M. Demko v rozporu se skutečností označuje za Wagnerova přítele Jacquese Offenbacha [!], a to ještě k tomu jen proto, aby na něj uvalil prohrěšek užití označení Liszta jako „*kreténa*“ (posun ve výkladu viz výše), který údajně Offenbach použil jako „*leitmotiv*“ [!] ve své „*komické opeře La Grande duchesse*“ [!] (správně *opéra bouffe La Grande-Duchesse de Gérolstein*).

Uvozovacím „*víme*“ či „*je známo*“ M. Demko v naprosté většině zahazuje dedukci, pro niž nemá konkrétní doklad, což není zřejmě náhoda. Podle čeho je „*samozřejmé*, že se Liszt neodvážil odmítnout působení na hudební akademii v Budapešti“, neboť by to „*znamenaló konec*“ (konec čeho?), je další autorovo tajemství (s. 122). Naprostý nonsens je popiska na s. 133 „*Batka poučuje Čajkovského*“ pod faksimilem dopisu, který je dopisem nakladatele Petra (Pjotra) Jurgensona Batkovi, s přípisem Modesta Čajkovského. Jurgenson v tomto dopise píše, že téma skladby P. I. Čajkovského – její název je *Italské capriccio*, v popisce je uveden chybně – je „*populární neapolská píseň, která svým smutným charakterem připomíná slovanské melodie*“. Obsah dopisu s formulací popisky nesouvisí ani v nejmenším, navíc je pramen chybně identifikován. Kde se bere autorova jistota, že Camille Saint-Saëns „*dobře věděl*, že za Uhrem Lisztem se skrývá Slovák“, je další záhada. Ztotožňování Slovák – Esláv – otrok – barbar slouží Demkovi na jedné straně jako nástroj důkazu pro Lisztovo ponižování, jinde však jsou pro něj právě „*barbaři*“ nositeli základů evropské kultury. Z propletence etymolo-

gie slov a jejich významů v různých jazycích se mu hodí ztotožnění Slovana a otroka, ovšem jak pak chce například vysvětlit, že ve slovinštině (která je podle něj slovenštině nejbližší) slovo „otrok“ znamená „dítě“? (Etymologické fantazie navštěvují text vůbec často, to však přenecháme lingvistům.) Do části *Fossiles / Zkameněliny* (část Demko nejmenuje) ze Saint-Saënsova cyklu *Carnival des animaux / Karneval zvířat* skladatel nezakomponoval „slovenský prvek“ z Lisztova *Totentanzu*, nýbrž kromě jiného (např. písni *Ah! vous dirai-je, maman*, na niž napsal variace Mozart, a úryvku z árie Rosiny z Rossiniho *Lazebníka sevillského*) citaci své vlastní symfonické básně *Danse macabre*; Saint-Saëns v cyklu *Karneval zvířat*, který původně ani nebyl určen pro veřejnost, parodoval kolegy skladatele, vesměs zesnulé, a k těmto „zkamenělinám“ sebezparodicky přiřadil sám sebe. Neměl důvod sem zařazovat žijícího Liszta, tím spíše, aby tak „zesměšnil národ Tótů a degradoval jej na zvířata – barbary“ (s. 147, pozn. č. 216). Liszt ale vytvořil klavírní parafrázi na Saint-Saënsův *Danse macabre*, jak M. Demko dobře ví.

Jen na několika místech se Demko dotýká **samotné hudby a hudebních dějin**, ihned je ovšem patrné, že se pohybuje na neznámé půdě, nezná terminologii a mnohdy jako by ani nevěděl, co píše. Jen tak může velebit „motivačně vzestupné melodické postupy, které Liszt tak geniálně realizoval ve své tvorbě a filozofii a které navazovaly na antické barbarské stupnice“ (s. 22 – 23). O neznalosti materiálu svědčí přiřazení Lisztovy *Sonáty h moll* k „jiným neznámým skladbám“ (s. 23), či věta jako: „Definitivní partitura pro zpěv je ve skutečnosti textem nové gregoriánské a luteránské hymny“ (s. 23). Snůškou kuriozit je zejména dvojstrana 100 – 101. Nejen že se zde opět objevuje autorova neorientovanost ve významu pojmu „bohém“ atd., při jehož používání navíc nerozlišuje mezi psaním malých a velkých písmen, nahodile používá kurzívy ap. a svádí tak dohromady Balfeho *Cikánku*, Pucciniho a Leoncavallovu operu *La Bohème* i Bizetovu *Carmen* a jiné. Píše také, že „árie *Bohémy* (Micaela [!]) v Bizetově opeře *Carmen* komparativní otázku tohoto žánru [!] posouvá novým směrem a spojuje ji s Wagnerovou operou [?]“, klade vedle sebe Nietzscheho, Wagnerova *Tannhäusera*, Boieldieuovu *Bílou dámu* [česky správně *Bílá paní*] a Musorgského *Borise Godunova*, s nímž „v kontextu přichází Bizet s novým dramaturgickým plánem na principu využití lyrizmu v opeře. Jestliže v Musorgského Borisi Godunovovi proti sobě stojí car a lid, u Bizeta je to dialog mezi ženama [!] [správně ženami], a Carmen s vojáky.“ Samozřejmě není při tomto bizarním shrnutí dějin opery 19. století žádný bibliografický odkaz. Demko však ještě své podivuhodné „komparace“ graduje. „Bizet překvapivě navazuje na Liszta, na jeho *Sonátu h moll* (sestupného charakteru) [!]. Tuto sestupnou tendenci [!] nechává vyznít v ženských hlasech v *Carmen*. Bizet jako by tím odpovídal Lisztovi i na jeho literární dílo *Bohémové*, tedy, kdo je nositelem sestupných hlasů v evropské tradici [!].“ Demko má na mysli habanéro *Carmen* a její sestupnou melodii považuje za znak východoevropské, dokonce slovenské kultury, jak dále rozvádí (kupodivu najednou nevdá, že Carmen byla Cikánka). Nejslavnější melodie z *Carmen* ovšem vůbec není dílem Bizetovým, ale španělského skladatele Sébastiena Yradiéra, jak se obecně ví. Pokud jde o sestupnou melodii jako „východoevropský znak“, co pak učinit s árií Dalily ze Saint-Saënsovy opery *Samson a Dalila*, s Wagnerovou „Písní o večernici“ z *Tannhäusera*, s árií „Caro nome che il mio cor“ z Verdiho *Rigoletta* či „O mio Alfredo“ z *Traviaty* – mají být rovněž důkazem slovanského původu či vlivu? Zmatek

má Demko i v příbuzenských vztazích: Joseph a Michael Haydn byli vlastní bratři, Ludovic Halévy nebyl Bizetovým bratrancem, přímé příbuzenství je naopak mezi J. F. F. Halévym (strýcem Ludovica Halévya) a Bizetem; J. F. F. Halévy byl Bizetův tchán. Děj *Carmen* sice vychází z novely Prospera Mériméa, že by však Mérimée „jak se zdá, námět čerpal ze srbské legendy *Carmina*“, to se zdá pouze M. Demkovi. Historie námětu i historických předloh postavy Carmen a Dona Josého (jejichž osud dohromady svedl až Mérimée) je dostatečně známá a probádaná. Wagnerova *Tannhäusera* M. Demko vtahuje do „komplexního tématu, jež významem zasahuje do uhersko-slovenských dějin“ a má přitom „na mysli slovenskou operu J. L. Belly *Kováč Wieland*, jemuž námět podsunul Liszt [!]“ (s. 106; předlohou Bellovy opery bylo Wagnerovo nezhudebněné libreto, souvislost s *Tannhäuserem* je čirá fantazie, pokud je tu souvislost, tak s *Prstenem Nibelungovým*). Když už jsme u toho, rovněž stavění Lisztovy *Legendy o svaté Alžbětě* do protikladu k *Tannhäuserovi* kulhá (postava Alžběty ve Wagnerově kompilaci z více motivů souvislost neobhájí). Lisztovo „zohlednění národního prvku“, protože se sv. Alžběta narodila v Bratislavě (tamtéž a na s. 134), je další z nepodložených domněnek. Rodiště Alžběty Duryňské (svatořečené roku 1235), dcery uherského krále Andráse / Ondřeje II., je dodnes nejisté, podle některých zdrojů se narodila v Šarišském Potoku v dnešním severovýchodním Maďarsku. Důvodem uvedení Lisztova křestního jména Franciscus na titulním listu *Missy Solennis* není to, že ji věnoval slovenskému kardinálovi Jánovi Scitovskému, neboť „latinu Slováci (ne Maďari) používali jako oficiální dorozumívací jazyk“ [!]. Latina byla jazykem římsko-katolické církve a jednalo se o latinskou mši, latinsky je – až na údaj o datu kompozice a prvním provedení (které jsou francouzsky) – celý titulní list (s. 107). Dalším příkladem autorova tápání a diletantismu, pokud jde o hudbu samu, jsou formulace jako „Lisztův vztah k Slováckům se odráží v hodnocení hudebních forem [!] jako jsou *Dumky*“ (s. 126), či že Liszt „se stal průkopníkem v oblasti akordického spojování jednotlivých hlasů a vytvořil nové postupy při stavbě skladeb“ (s. 181). M. Demko by také měl vědět, že některé Lisztovy symfonické básně byly původně předebrány k činohrám a k jiným byl „program“ přiřazen či upravován dodatečně, což není u programních skladatelů nic výjimečného, stačí porovnat různé verze autorských programů Berliozovy *Fantastické symfonie* či Smetanovy *Mé vlasti*. M. Demko je ovšem přesvědčen, že každá Lisztova skladba jakýsi „obsah“ či „program“ mít musí (Liszt byl přece programní skladatel) a že je úzce spjata se skladatelovými osobními prožitky v době jejího komponování, které do ní vědomě vkládá. Jiné pohnutky, jako potřebu vlastního koncertního repertoáru, princip zakázky (až na příklady, kdy se mu objednávka hodí, jako v případě cyrilo-metodějských slavností) a nezbytnou racionální složku kompoziční práce ignoruje.

**Literární kvalita textu** (nebo překladu) je většinou velmi nízká, zde několik příkladů. Hlavu ani patu nemá formulace: „Lze tedy konstatovat, že pokud domácí muzikologové (participace umělců na Hummelově pomníku [!]) oprávněně ve svých pracích věnují zvýšenou pozornost faktu, že pro cizí autory je tato událost pouze okrajová, měl by vést k přehodnocení.“ (s. 25). Další stylistické nepřesnosti a nejasnosti: „Mérimée [...] zasahoval také ke *Carmen*“ (s. 44). Lisztovy partnerky „stály proti Piovi IX., strůjci [!] I. vatikánského koncilu, Carolyne asistovala při jeho literární tvorbě [?]“ (s. 77). Kniha se hemží přívlastky a formulacemi jako „slovenský génius a bezprávný občan Uherska“ (s. 8, s. 27), „umělec-nevolník“ (s. 12), „trauma bezprávného Slováka“

(s. 14), „jako by se obával o život“ (s. 21), „systematické útoky, zahrnující rozbor každého Lisztova kroku“ (s. 37), „bezohledně napadaný stařec“, „neustávající teror“ (obojí s. 40), „vnitřní osamocení“, „konflikt se světem“ a „situace s oprátkou na krku“ (s. 44), „tragická životní realita nesvobodného člověka“ (49), „celý život zápasil s problémem neuznání identity vlastního národa“ (s. 51), „zničená a porobená domovina“ a „stará antická porobená rasa“ (s. 59), „bezdomovec vyhoštěný ze své země“ (s. 69), „Slovák nemající občanských práv“ (s. 78), který se „slovenskou formou František ve světě nemohl představovat“ [!] (s. 157), „organizovaný teror“ (s. 103), „slávský pes“ (s. 108), „drama bezbranného Slováka“ (s. 138), „porobený Mazur“ (v tomto případě je to Chopin, kterého Demko považuje jednoznačně za Slovana, s. 82) a podobně. Lisztův prý charakterizuje „mimořádná kulturnost, s níž jiní skladatelé jen zápasili“ [!] (s. 91). Liszt samozřejmě zaujímá velmi významné místo v dějinách hudby a klavírního umění, zvat jej však „největším a nejslavnějším klavírním virtuosem“ si může dovolit beletrista, nikoli historik (s. 180). Vykládat Lisztův podpis „umilissimo Scлавissimo“ jako výraz vědomí o postavení vyhnance a vydědence je další ze svévolných autorových manipulací; není to nic jiného, než obvyklá podpisová floskule „ponížený služebník“, s ironickým nádechem, podepisoval se tak v posledních letech v dopisech kněžně Carolyne.

Ačkoli se ani při pečlivých korekturách nelze ubránit **tiskovým chybám**, přehlédnutím či opomenutím, zde o redaktorské a korektorské péči nemůže být řeč, chyb je na počet stran skutečně příliš a jsou vizitkou nedbalé ediční přípravy, včetně ponechaných slovenských výrazů ap. **Překladačské, jazykové a věcné chyby** (evidentní překlepy ignoruji): „aby *bol* libovolně zařazen“ (= *byl*, s. 8), „první *bibliografické* a odborné práce“ (= *biografické*, s. 8), „*teda* na historii Slováků“ (= *tedy*, s. 9). Chybně je skloňováno vlastní jméno Batka (s. Batkou, nikoli s. Batkem). Chyba je v citaci titulu publikace Gustava Schillinga (správně „*aus nächster Beschauung*“, s. 15). „Všechni autoři jej posuzovali...“ (= *Všichni*, s. 15), „krok vpřed v *otázke*“ (= v *otázce*, s. 18), „mluvalo německy, *teda*“ (= *tedy*, s. 18 – chybné *teda* se objevuje i na s. 21, 104, nelze je považovat za překlep), „jeho matka byla *rakoušanka*“ (= *Rakušanka*, s. 28). Chybné skloňování jména Bülow (Bülowovi, nikoli Bülowi, s. 20), „dědečkovi *Georgii*“ (= *Georgovi*, s. 58), „dědečka *Georgie*“ (= *Georga*, s. 164), „nesouhlasili nejen s maďarskými, ale *také* s českými historiky“ (= nesouhlasili nejen..., ale *ani*..., s. 59), „To byl také jeden z důvodů, proč *jí* [tj. Marii d'Agoult]... nakonec opustil“ (= *ji*, s. 71), „tentýž národ, ... *jenž*“ (= *jež*, s. 84), „manželka Imricha Czobora měla [...] *zjevení*“ (= *vidění*, s. 120), „korunovační mše, *již* Liszt osobně dirigoval“ (= *již*, s. 135), „základní *hodnotící* stanovisko“ (= *hodnotící*, s. 160), chybné přičestí minulé na s. 168 („sponzoři [!] *šířily* pověsti“). Chyby jsou v přepisu dopisu Miloše Ruppeldta („jejich nádherná (= nádherné?) konstituce [...] a jejich zástupců“, „*damáhající* (= domáhající) se humanismu [...], „*zahnání*“ (= *zahnání*) do kouta“ (s. 178n.). Lisztův cyklus *Années de pèlerinage* se překládá jako *Léta putování*, nikoli *Album cestovatele* (s. 181). Autorem operety *Polská krev* není Frimmel ani Rudolf Friml, jehož měl zřejmě M. Demko na mysli, nýbrž Oskar Nedbal, a nad podivnou konstrukcí její souvislosti se „Slovákem-Uhrem“ Lisztem nemá smysl se zamýšlet (s. 77).

O ledabylosti, ať už autorově či redakce, svědčí celá řada **chybně psaných osobních i místních jmen**: V souvislosti se slovanským kongresem (sjezdem) v Praze v roce

1848 uvádí jeho organizátory Thuna, Palackého a Tiégra [!] (= *Rieger*, s. 64), už bylo řečeno, že chybně (opakovaně) je psaný *Nicola Rubenstein* (= *Nikolaj Rubinstein*), Alojz *Hennig* je několikrát uveden jako *Henning*. Matka Bély Bartóka se jmenovala *Voit*[o-vá], nikoli *Vaitová* (s. 17, pozn. č. 20). Olga von Meyendorff-*Gorčakovová* je na s. 154 uvedena jako *Gončarovová*, *Brunswick* jako *Brunschwik* (tamtéž), Janka *Wohl* jako *Vol* (s. 154), *Baudelaire* se objevuje s dvěma „l“ (s. 167), Alexandrovi Porfirjeviči *Borodini* bylo upřeno příjmení (s. 154), jsou uváděny slovenské formy *Mária* Hohenlohe (s. 147), *Jozef* a *Michal* Haydn (s. 153), jako manžel Lisztovy dcery Blandiny je na s. 168 jmenován chybně Daniel Ollivier, je Stuttgart, nikoli Stutgart (s. 180), Leipzig, nikoli Leibzig (s. 185) a lipský nakladatel byl Härtel, nikoli Hoertel (s. 65, pozn. č. 110). Exkurz k Caesarovi je kuriózní sám o sobě, včetně oslího můstku k Mozartovu *Únosu ze serailu* a Byronovu vztahu k Řecku, především se však opět hemží chybnými a zavádějícími pojmenováními. Salieriho opera není *Caesar ve farmácii* (!, s. 86), opera se jmenuje *Cesare in Farmacusa*. Ostrov Farmakusa (Farmakonisi) je onen, kde byl mladý Caesar držen piráty, a opera není „neznámá“, ale dejme tomu „nehraná“ či „dnes zapomenutá“ (premiéru měla roku 1800). *Souvenirs d'une Cosaque* je plurál, nikoli tedy *Vzpomínka* (s. 125). Postava ve Wagnerově *Parsifalovi* je Kundry, nikoli Kundra a nelze ji skloňovat (s. 128, pozn. č. 186). Novalisova sbírka se jmenuje *Hymny noci*, nikoli – jak je uvedeno – hymny „na noc“ (tamtéž). Johann Herbeck nebyl český dirigent (s. 127, pozn. č. 184) a ač jistě nebyl formát například Hanse Richtera, rozhodně nedirigoval Lisztovy skladby „záměrně špatně“, a to i přesto, že se autor ohání Lisztovým vyjádřením (které ovšem opět nedokumentuje). Lisztova skladba *Hunnenschlacht* není *Hunská válka* (s. 129, pokrač. pozn. č. 186). Tamtéž je i skutečně absurdní výtku Wagnerovi, že jeho „koncepce „ultrachrétií“ v Parsifalovi umožnila vyhnout se zmínce o invazi Maďarů do střední Evropy, speciálně proti Slovákům Slovanům“ atd., což je opět jeden z autorových prapodivných myšlenkových skoků. Předkové Johanna Batky pocházeli z Čech, to však ještě není důkaz (národnostně) českého původu, jak jím operuje M. Demko (s. 140), jak k tomu viz výše. Tvrzení, že Batkové „Slováky jako národ neuznali“ resp. Batka mladší „neměl rád Slováky a nepovažoval je za národ“ se ani nelze divit, podobné soudy tvoří M. Demko snadno (s. 142), že však Batka působil jako propagátor slovanské hudby (viz jeho korespondenci s Jurgensonem) už Demko zamlčuje. Liszt nemohl vědět, že Johann Nepomuk Batka starší byl učitelem Bedřicha Smetany, neboť jej se Smetanovým učitelem Batkou ztotožnil až Zdeněk Nejedlý (s. 147), a zůstává to jen pravděpodobnost, pro niž scházejí pramenné doklady. Batkův „ubohý dokument“ o Lisztovi (jak jej označuje Demko na s. 149) nevypovídá o tom, že by Batka o cyrilo-metodějských oslavách v Římě nevěděl, jen klade důraz na Lisztovy velké orchestrální skladby, což je v rámci celkové Lisztovy tvorby rozhodně oprávněnější, než když Demko celou lisztovskou problematiku staví na skladbách *Totentanz* a *Slavimmo*. Lisztův otec Adam nemohl být členem „slavného orchestru J. Haydna u Esterházyho“. Podle Lisztovy korespondence se sice jeho otec s Haydnem znal, esterházyovský orchestr však již měl v době, kdy roku 1805 přišel do Eisendstadtu Adam Liszt, svou slavnou éru za sebou. Haydn odešel roku 1790, a i když Nikolaus II. Esterházy kapelu obnovil a Haydnovi zůstal formální titul kapelníka, ona slavná haydnovská kapela už to nebyla. K tvrzení, že Esterházy se podle Demka přičinil o „oddělení dvou Slováků – Slovanů, tedy J. Haydna [!] a Adama Liszta“ (tamtéž) skutečně není co dodat. Dedukce



o operě *Slovaque* (s. 171), uvedené roku 1898 v Danzigu / Gdaňsku, o níž M. Demko zhola nic neví, ale ihned „nabývá přesvědčení, že jde zřejmě o komickou metaforu a zesměšnění Liszta“ a ptá se, „proč v operě *Slovaque* jsou Slováci zesměšňováni“, už hraničí s paranoiou. M. Demko neví (naštěstí) nic ani o jejím autorovi, jinak by jistě rozvinul svou dedukci dál. Jeden Franz Götze (1814 – 1888) byl Spohrův žák ve hře na housle a v letech 1836 – 1852 tenorista výmarského Dvorního divadla a později v Lipsku, kde také působil jako učitel zpěvu na konzervatoři. S Lisztem už někdy kolem roku 1844 uskutečnil několik koncertů, na nichž zpíval jeho písně. Roku 1854 hostoval ve Výmaru pod Lisztovou taktovkou jako Lohengrin. Autorem opery bude však jeho syn stejného jména (nar. 1859), dirigent a skladatel. Dokud však M. Demko nezná obsah opery a další konkrétní okolnosti vztahu obou Götzů a Liszta, nemá nejmenší právo vynášet podobné hanobící soudy. Potíže má M. Demko i se zeměpisem: Graz (Štýrský Hradec) je hlavní město Štýrska (Steiermark) a neleží v Korutansku (s. 67). A korunou nedbalé autorské i redakční práce je chybně uvedené datum Lisztova úmrtí 21. místo 31. července (s. 41 a znovu s. 156).

**Seznam použité literatury** je svým způsobem rovněž kuriozní. Jak se do něj dostala publikace *Nevirová rakovina*, citovaná navíc bůhvíproč česky a s utajením spoluautorů (správně: Juraj Antal – Roman Záhorec – Michal Weis: *Nevirusová rakovina*) je záhada, historický román Jána Čajaka ml. (odkud M. Demko zřejmě čerpal informace o rodu Bakičových) nepatří do vědecké literatury. Výběr z bohaté monografické literatury k Lisztovi samotnému je ve skutečnosti velmi úzký a s výjimkou Alana Walkera (kde ovšem M. Demko, jak řečeno, nepracoval s originálem) zastaralý a neadekvátní: z korespondence uvádí *anglický* výběr Adriana Williamse z roku 1986 a pokud jde o korespondenci Wagner – Liszt, *francouzské* vydání z roku 1943. Nedostatečná ediční příprava se projevuje mj. v tom, že odkazy na stránky v obsahu knihy nesouhlasí se skutečností.

### *Totentanz*

Knihu *Totentanz* by bylo možno zcela jednoduše odmítnout a vůbec se jí dále nezabývat, protože jen opakuje předcházející fantazie vycházející z přesvědčení, že do této skladby Liszt ukryl jinotaj ztotožněním Tótů se Slováky a že tento význam pojmu Tót samozřejmě [?] znal. Už z věnování knihy „slovenskému národu so spomienkou na slovenského Danteho – Franza Liszta“, v němž se připomíná, že „dňa 1. 1. 1993 sa tento mýtus [túžby Slovákov po slobode] stal skutočnosťou“, je jasné, kam autor směřuje. Své téma však už nyní M. Demko rozprostírá přes celé evropské dějiny, přičemž o jeho pseudohistorické metodě platí výše uvedené.

Tvrdošíjně se opakuje manipulace s Lisztovým výrokem o Rubinsteinově koncertu ve Varšavě (s. 9, 119, s. 152, s. 159, s. 163), citát z dopisu Marii d'Agoult o „vzdálené domovině“ (s. 11, s. 12, připomínka na s. 42, s. 149, s. 161), účelově vykládané označení „crétina“ Liszta (s. 25), i když tentokrát je autor sám proti sobě, když kus citátu uvádí; v češtině by zněl: „Ten bloud Liszt je velmi vychvalovaný ruskou společností, ambasadoři a velká dámská společnost mu dávají k dispozici salony...“ (s. 25 a pozn. č. 45). Možnost, že z Marie d'Agoult hovoří obyčejná ženská žárlivost na onu „dámskou společnost v Rusku“ (slabost svého partnera vůči ženám znala!), si

M. Demko nepripouští. Libovolně je zacházeno i s dalšími citáty (originál a překlad resp. výklad). Opakuje se, že „Liszt celý život potvrdzoval, že Uhor (Hongrois) znamená Slovák-Slovan, ale nie Maďar“, ačkoli v Lisztových písemných projevech lze pouze nalézt, že rozlišoval mezi Uher a Maďar; co všechno může zahrnovat pojem Uher je zmíněno výše. Opět se zde hovoří o šikanování a terorizování Liszta (např. s. 153, pozn. č. 343).

Pokud jde o Lisztovu skladbu *Sept Portraits Historiques Hongrois*, konstatuje M. Demko, že Liszt překvapivě a „nebojácným spôsobom vynechal práve osobnosť L. Kossutha“ (s. 13). Mezi oněmi sedmi, které Liszt zvolil, jsou politikové a umělci, šlechtici i nešlechtici, všechny spojovalo reformní úsilí o rakousko-uherské vyrovnání, proti nimž stál Kossuth v opozici. Chceme-li už Lisztův výběr nějak vykládat, pak tedy postojem ke státoprávnímu uspořádání. Nebyl to postoj čistě nacionální, neboť József Eötvös publikoval maďarsky i německy, Sándor Petőfi (Alexander Petrovics) si jméno pomaďarštil již jako mladík a Mihály Mosonyi si původní jméno Michael Brandt pomaďarštil roku 1859. Kossuth z této skupiny vypadává svým radikalismem, který byl pro Liszta nepřijatelný – Kossuth roku 1849 „zbavil“ Habsburky trůnu a vyhlásil nezávislost Uher. Ostatně Demko sám píše: „Liszt nemal žiadne pochopenie pre nacionalistu Kossutha“ (s. 19).

M. Demko píše, že se Lisztův otec „hlásil k nemeckej národnosti, aj keď neovládal dobre nemčinu (a samozrejme ani maďarčinu), aby sa takto vyhol maďarizácii alebo zaradeniu k Maďarom“ (s. 14). Doklad, že Adam Liszt ovládal slovenštinu, zůstává dlužen, stejně jako doklad, že Liszt rozuměl rusky. Poukaz na ruský dopis Tolstého Lisztovi žádný důkaz není, Liszt si přece vždycky mohl najít někoho, kdo mu dopis přeložil; o existenci písemnosti, psané Lisztem v ruštině (ne případně opsané podle předlohy) Demko nehovoří.

Liszt prý „akoby chcel poukázat na svoj pôvod“ zhudebněním básně Ludwiga Uhlanda *Der (!) Vätergruft*. Ovšem *jaký původ*, to nemůže z básně, jejíž obsah je romantickým obrazem rytíře, družícího se k duchům svých předků, vyplývat. Svou teorii o Tótech-Slovácích a *Totentanzi* vede M. Demko v této knize ještě hlouběji do historie, až ke starým Egypťanům a jejich označení boha Tótha, „ktorý vládol nad rečou, písmom, vedou a umením“ (s. 17). Demkova tvrzení „v žiadnom prípade nemôžeme zamieňať *Totentanz* s *Danse macabre*“ a podobně jsou věcně i historicky falešná. M. Demko poukazuje na skutečnost, že Liszt svůj *Totentanz* věnoval svému zeti Hansi von Bülow a tedy „je absurdné, čo len i pomyslieť, aby otec venoval svojim najbližším hudobné dielo s pomenovaním *Tanec mŕtvych*“ (s. 54). Není to absurdní: skladba je pro klavír a orchestr a Liszt ji věnoval Bülowovi jako klavíristovi a dirigentovi, nikoli jako členu rodiny; Bülow ji také jako první uvedl, jak Demko sám píše (s. 163).

Kapitola II, nazvaná „Dance Macabre – vízia smrti“ se opírá především o práce antropologa Johana Huizingy. Cituje se z francouzského resp. anglického vydání jeho stěžejní holandsky vydané práce *Herfsttij der Middeleeuwen* z roku 1919 (v bibliografickém odkazu tedy nalezneme jak *The Waning of the middle ages*, tak francouzský titul knihy *Le déclin du Moyen du Moyen age*, a to v různých variantách, což opět padá na vrub nedbalé redakční přípravy). Paradoxní je zmínka, že „knihy ako *Homo Ludens* 1938, *Kríza civilizácie* 1953 a iné písal v (!) zásadne v holandčine“ (s. 56, pozn. č. 90, citovat by se měl originální titul knihy). O vlastní podstatě středověkého tance smrti

(danse macabre), jeho náboženské a sociologické funkci a jeho místě v dějinách umění a v našem případě hudby se ovšem v kapitole dozvíme jen málo a o vztahu k Lisztově skladbě nic.

Také Kapitola III „Asketizmus sv. Bernarda, jeho fikcie v politickej realizácii“ je rozsáhlým exkurzem, v němž autor především představuje postavu sv. Bernarda jako hlavního strůjce křížových výprav, dokonce „zakladatele ideologie proti Slovanom „Sturm und Drang nach Osten“ [!] (s. 68), což je skutečně provokativní přirovnání. Podle Demka šlo sv. Bernardovi nejen o „zničenie Lužických Srbov, Pomoranov a Obodritov, ale aj o ďalekosiahlu koncepciu vytlačenia Slovanov z Európy“ (s. 69) a „štyri veľké križiacke výpravy boli vyslané na sever Európy proti Slovanom“ (s. 72). To je veľmi zúžené hľadisko v zásade na výpravy proti husitům a tzv. severní křížovou výpravu do Pobaltí, Bernard z Clairvaux však podnítil jen druhou z křížových výprav, která nadto skončila fiaskem. Křížové výpravy rozhodně nebyly něco, na co by mohly být evropské dějiny hrdé, nelze však popřít, že se na nich jako žoldáci rovněž podíleli Slované. M. Demko se skutečně nezastává před ničím, dokonce i psa bernardýna odvozuje (zdroj zoologického poznatku neuvádí, pravděpodobně tedy jde o jeho ideu) od středoevropského plemene s charakteristikou slovenského čuvače (s. 73, pozn. č. 131). „Slovanské intelektuály s arabskými jmény“ (tamtéž) vezměme jen zkrátka, Slované (včetně Slováků!) přinesli historii takové výsledky, že se skutečně nepotřebují skrývat za pochybné fikce. Údaj „Ibn Habib“ pro indentifikaci v arabském světě nestačí, rodina „Slovana“ Djawhar al-Sigilli (což znamená Sicilský) pocházela ze severní Afriky. Vůči M. Demkovi je ovšem těžko argumentovat, neboť „skutočné otroctvo na pôde Európy [...] bolo spojené so slovanským etnikom a nie s africkým obyvateľstvom, ako sa to dnes propaguje a asociuje“ (s. 73). Není divu, že se mu hodí citovat z práce Francisa Conteho *Les Slaves* a opakovat jeho bonmot, že „Řekové jsou vlastně Slované, aniž si to uvědomují“ (s. 74n.). Rovněž v této kapitole je citován Huizinga, uváděné české vydání *Ve stínech zítřka*, z něž M. Demko čerpá, však není překladem knihy *Herfsttij der Middeleeuwen* (Podzim středověku), nýbrž práce *In de schaduwen van morgen* z roku 1936 (s. 67, pozn. č. 113).

Sv. Bernardovi je věnována i Kapitola IV „Problematica strachu v duchu sv. Bernarda“, hlavně se však opět rozebírá problém Sklavonců a podobně, aniž by k tématu kromě kompilace leccjakých zdrojů mohla přinést něco přesvědčujícího, což platí i pro Kapitulu V, pojednávající o náboženských a estetických konfrontacích. Hovoří se zde o Františku z Asissi, Františku z Pauly, Kateřině Sienské i Johannce z Arku; problém větvení ortodoxní církve (ruské, srbské, řecké atd.) – když už chce autor vysvětlit náboženský život Slovanů – však není ani zmíněn. Nakonec musí M. Demko přiznat – i když jen v poznámce –, že je „terminologická záměna a neujasnenosť medzi Sklavóncami, Uhrami, Tótami, Panóncami atď. evidentná“ (s. 99, pozn. č. 200). Konfúzní je i text Kapitoly VI „Danse macabre v literárnom a estetickom vnímaní“. Vůbec je problémem celé práce, že názvy kapitol jen velmi vzdáleně odpovídají jejich obsahu. Jak rozumět tomu, že „ubi-sunt“ [!] je francouzského původu, si autor opět nechává pro sebe, i jakou souvislost to má s Françoisem Villonem, když pouze uvádí odkaz na práci Itala Siciliana, aniž by vztah osvětlil. („Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere“ / „Kde jsou ti, kdož byli na světě před námi?“, je incipit druhé strofy studentské písně *Gaudeamus igitur*, což se od M. Demka nedozvíme.) V Kapitole VII se hovoří o Medi-

cejském glagolském kodexu, který zkoumal Vševlad Gajdoš. Kodex je uložen v Medi-cejské knihovně ve Florencii, „kterou navštevoval aj Franz Liszt“ (s. 110), z čehož auto-maticky M. Demko vyvozuje, že památku, v níž je staroslověnský předklad Dies irae, Liszt znal. Doložit, že kodex (a dotyčný překlad sekvence) skutečně viděl, však stěží může. Demko hovoří o „neuvěřitelném zápase“ V. Gajdoše o kodex; dopisy otištěné jako faksimile však ukazují, že Gajdošova studie vyšla tiskem, a dokonce neobyčejně rychle (mnohý dnešní autor by byl vděčen, kdyby mu studie vyšla v tak krátkém časovém odstupu od odevzdání rukopisu); „neuvěřitelný zápas“ je tedy další z přehnaných tvrzení (s. 111). Poznámkou č. 230 na s. 110 (pro téma samo zbytečnou, jenže autor si potřeboval rýpnout), že na rozdíl od Slovenska mohli v 70. letech „susedné štáty, Poliaci ako aj Maďari alebo Česi, predsa len na vysokej úrovni pestovať svoje národné kultúry“ (podobné tvrzení se opakuje i na s. 114), M. Demko prozrazuje, že nemá o situaci v normalizovaném Československu ani ponětí. Pokud jde o publikační činnost a literaturu vůbec aj., byla naopak slovenská část republiky daleko svobodnější než česká, mnohé práce, které nemohly vyjít v Praze, vyšly například v Bratislavě.

V knize pokračují odvolávky na **zastaralou literaturu** (kritický postoj k ní ovšem – kromě k pracím Kollárovým, Šafárikovým a Bernolákovým – schází), například na *Encyclopédie méthodique* z roku 1786, diskutabilní práci Levesqueho z roku 1825, von Breye z roku 1828, jehož studie je navíc chybně citována; jmenuje se *Mähren unter den ersten slawischen Fürsten* (nikoli Während...), na *Observations historiques* z roku 1765. Uvádí-li Demko „slověnský jazyk ako základ slovanského jazyka“ (s. 33), čili jako prvotní východisko slovanských jazyků vůbec, ignoruje překladovou stránku termínů „slověnský“, „slovinský“ a „slovanský“ v ruštině, a když poukazuje na tzv. remešské evangelium (s. 34), píše, že „tento nejstarší dokument nehovorí o ‚slovanskej‘ ale o ‚slovanskej‘ reči“, ve faksimilované ukázce na s. 40 však v Hankově překladu jasně stojí „počátky jazyka slovanského“. Na věrohodnosti Demkova tvrzení to tedy opět nepřidá.

Chorvaty nelze jednoduše ztotožnit s Illyry (s. 36), mezi Illyry patřily četné indoevropské kmeny, jejichž identifikace je dodnes nejistá. Za Marie Terezie byli pod souhrnné označení území Illyrie zahrnováni kromě Chorvatů také Slovinci a Dalmatinci. Výsledkem napoleonských válek pak byly „ilyrské provincie“ Korutany, Kraňsko, Istriie, Dubrovnik aj., z čehož opět plyne, že je vždy třeba hovořit o konkrétním označení v daném časovém období a nesměšovat označení teritoria a etnik (národů), která je obývala; citovaná Pucićova báseň (s. 46) k objasnění nepomůže. Komenský (s. 36 a faksimile na s. 44) uvádí „v naší Evropě nejpřednější království“ (což Demko přehlíží), jak stojí v příslušném jazyku každého ze čtyř sloupců. Komenského *Orbis pictus* vyšel v Levoči roku 1685 a paralely „Sclavonia – Sklavonien – Tót ország – Slovenská země“ tedy znamenají označení států, ne etnik; je zde například zvlášť „Moskva“ a „Rusy“, „národ“ Moskvanů však neexistoval. V práci o sto let mladší než *Orbis pictus*, v citované práci Assemaniho *Kalendarie Ecclesiae Universae* je řeč o Slovanech všeobecně, o lidu, který „měl sídlo nejen ve Slavonsku samotném [tedy dnešním Chorvatsku], nýbrž všude, kde měl příbuzné původu a jazyka, ať už se jmenovali Vendica, Sorabica, Bohemica, Polonica, Hungarica, Russica... označují se Slované“ (s. 41). M. Demko zřejmě bezpečně ví (odkud?), že Liszt všechny tyto a jiné historické práce znal a na základě jejich studia si byl vědom toho, že je Slovák. Na s. 59 nakonec M. Demko uvede v závorce

Slovany i jako alternativu Saracénů. Na s. 84n. je učiněn pokus vztáhnout k Lisztově *Totentanz* i Antiochii a zdůrazňuje se původ Pierra Ronsarda a Dürera (s chybným křestním jménem) v Uhrách. Důkaz, že je skutečně zajímavé, odkud jejich předkové přišli, už ovšem nepodává. Lisztovo propagování Bacha nelze zdůvodňovat tím, že „jeho rod bol pôvodom z Bratislavy“ (s. 150); k původu rodu Bachů viz výše.

K dalším zvláštnostem Demkových myšlenkových pochodů náleží pasáž o písni *Wir dachten der Toten* na slova Ferdinanda Freiligratha, poprvé zmíněné na s. 42; incipit podle M. Demka (jak jinak) znamená „Spomínali sme Slovákov“. M. Demko tomu věnuje Kapitulu VIII. Jsou tu další pozoruhodné formulační propletence, nedávající smysl, jako například že Freiligrath „dopomohol básnickym perom dotiahnuť [?] túto zdanlivo miniatúrnu Lisztovu skladbu“ (s. 118), řetězí se zde absurdní „komparace“ jako vztahování Freiligrathovy básně k Bottově *Smrti Jánošíkově*, historický německý název židovského hřbitova v Bratislavě Tottenhauer chápe Demko – setrvává při své fixní ideji – jako reflexi Tótů-Slováků, nejmenovaným jezdcům (zamlčený podmět) ve Freiligrathově básni přiděluje aristokratický původ (?), tvrdí, že „nie je dôvod hovoriť o smrti“ (?) a podobně. Nemůže si však dovolit nezmínit, že Hector Berlioz použil sekvenci *Dies irae* ve *Fantastické symfonii* a musí přece jen připustit její „pozoruhodne silný vplyv“ na Liszta (s. 124, pokr. pozn. č. 254). M. Demko pokračuje v manipulaci vztahu Liszta a Saint-Saënsa, kterého označuje za Lisztova epigona (s. 143, pozn. č. 319). Nelogičnost skutečnosti, že Liszt vytvořil transkripci na Saint-Saënsův *Danse macabre*, skladatele, který si dovolil jej (podle Demka, viz výše) zesměšnit ve svém *Karnevalu zvířat*, mu nepřekáží.

Kniha se postupně stává spíše přehledem moderního slovenského básnictví než knihou o Lisztovi; Lisztovu slovenskou identitu to však potvrdit nemůže, ať jsou autorova myšlenková salta v této skládance nahodilých asociací sebekrkolomnější, například „neboli snáď kvety v *Kytici* Karla Jaromíra Erbena akýmsi odrazovým mostíkom pre Baudelairove *Kvety zla*?“ (s. 159). Tím Demko sugeruje dojem, že Baudelaire Erbenovu sbírku znal (fakt 26 českých [!] vydání nic nedokazuje), a přitom mu uniká prostý fakt oblíbeného užívání pojmenování kytice, věnec a podobně v různých jazycích (viz také *Liederkranz*, *Věnec ze zpěvů vlastenských* ap.) pro sbírku vůbec, což koneckonců platí i pro *Le Fleurs du Mal*. Znovu Demko plete dohromady geografický pojem Bohémia s přeneseným významem na „bohémský“ (lehkovážný) život, když píše, že „Krasko mal vždy pozitivný vzťah k Bohémii, [...] podobne ako Baudelaire, ktorý bol s pojmom ‚Bohémia‘ neustále spojený“; nerozlišování velkých a malých písmen tak zkresluje smysl (s. 159; v pozn. č. 366). Na s. 161 si však M. Demko rozdíl uvědomuje, když potřebuje spojit představu o Lisztovi jako „tulákovi bez domova“ s „bohenianizmom“ [!]. Na pojmovou víceznačnost „bohémien“ se poukazuje i na s. 165, kde se ovšem skví opět jedna ze stylistických perel, když autor zmiňuje (na základě knihy Jerrolda Siegela), že se pojmy Cikán mylně identifikují „s provincií Bohémia, ktorá v tom čase prináležala bývalému Československu“; řeč je o Lisztově písni *Die drei Zigeuner*, tedy o době, kdy žádné Československo neexistovalo. Skutečné faux pas je na s. 161. Zmínkou o „Romeovi z Boulevardu“ chce M. Demko pravděpodobně vyvolat dojem, že je v Murgerově předloze resp. v Pucciniho opeře *La bohème* zesměšňován Liszt [?] a odkazuje na práci Dominiqua Fernandez, jehož ovšem považuje za ženu (viz dále s. 162); jen doufejme, že tím nehodlal poukázat na Fernandezovu (přízna-



nou) homosexualitu. Fernandez je autorem scénáře k filmové podobě Pucciniho opery *La Bohème* režiséra Luigiho Comenciniho (což Demko neuvádí) a autorem bookletu k CD nahrávce firmy Erato, který Demko cituje, ovšem tak, jako by se jednalo o knižní publikaci. Fernandez je také autorem kulturně-historické práce *Prague et la Bohème* (1994), zde se asociační schopnosti M. Demka, který zřejmě o publikaci nevěděl, našťást zastavily.

Velmi podivný je také výklad vztahu Charlese Baudelaira k Lisztovi v Kapitole IX, v níž se postupuje podobným způsobem jako v předchozí knize při hodnocení vztahu Liszta a Wagnera. Autor stojí vždy na straně Lisztově, děj se co děj. Vztah Wagner a Budapešť (správně by mělo být ještě Pešť), který Demko vidí jako poškození Liszta (Demko hovoří dokonce o tamním „kultu Wagnera“, což je silně přeceněné), nelze klást se vztahem tohoto města k Lisztovi do souvislosti; pro tehdejší dobu to byly dva odlišné umělecké typy a reprezentanti různých hudebních druhů: Wagner byl hudebně-dramatický autor a Liszt sice byl operní dirigent, žádnou operu však (kromě raného *Dona Sancha*) nenapsal.

Z libreta Pucciniho *Bohém*y cituje Demko ve francouzštině (v textu opery není o žádné symfonii řeč) a plete sem i ekologii (s. 162, pozn. č. 371). Asociace barevného páva (k němuž se skoky po historii autor dostal přes Margitu Figuli a Tibora Andrašovana) s Mozartovým Papagenem je vzhledem k chápání symbolu páva naprosto absurdní (s. 168, pozn. č. 388). Zcela od tématu odbíhá Demko metafyzickými úvahami o čtverci a oválu a dostává se až k „tulákovu Chaplinovi, ktorý akoby mal rezonovať v týchto konklúziách s Lisztom“ (s. 171) a s poukazem na práci Júlia Paštéky o Chaplinovi oba virtuosy svého oboru připodobňuje: „Evidentý dôkaz, že Chaplin stál na pozícii Liszta a v tomto porovnaní aj na pozícii klavíra [?], vidieť vo filme“ (s. 172). Takových a podobných frazeologických výplodů a myšlenkových eskapád nabízí Demkova kniha přemnoho. Četná jsou tvrzení, která odporují prostým faktům Lisztova životopisu, jako například o jeho vztahu k aristokracii a salonům (s. 174); tento vztah prošel proměnami, o nich však autor nehovoří, neboť Liszt mu musí za každou cenu vycházet jako jednoznačně kladný hrdina. Vždyť podle Demka měl být Liszt „ako hlavný [!] nositeľ hudobnej múzy odstránený [!] z európskeho diania z dôvodu, že nebol predstaviteľom vyvolených veľkých národov, ba dokonca bol predstaviteľom neuznávaného národa Slovákov“ (s. 175). Vrchol pak představuje samotný závěr knihy, „[...] premenovanie Lisztovej skladby je v skutočnosti politickým a konzekventne promadařským postojom. Samotné premenovanie Totentanz na Todtentanz (Tanec mŕtvych) či na makabrický tanec je akousi stále dychtivou tužbou vidieť tento národ už mŕtvym“ (s. 184).

Také v této publikaci je řada **tiskových, gramatických a stylistických chyb**: Na s. 36 je odkaz na ukázkou č. 18, správně má být 15. Danteho dílo se jmenuje *Commedia* resp. *Divina Commedia*, nikoli Divine Comédie (s. 81, ani jako v poznámce Divine comedie). Gogolův *Nos* není divadelní hra, nýbrž povídka (s. 83, pozn. č. 159). Na s. 88 v pozn. č. 172 je zkomoleně citována práce J. M. Korabinského *Geographisch-Historisches und Produkten* (nikoli *une*). Beethoven ani Liszt nenapsali žádnou skladbu na základě Janova Evangelia (s. 92, pozn. č. 183), chybně je uvedeno jméno Théophila Gautiera (s. 103, s. 127 č. pozn. 265), z pozn. č. 229 na s. 109 vypadla část textu, na s. 114 je odkaz na ukázky č. 41 a, b, c, d, má být správně 35 a, b, c, d, u poznámky č. 235 na s. 117 schází odkaz na ukázkou č. 34. Na s. 127 má stát: „Charles Baudelaire

poslal Richardovi Wagnerovi list, v ktorom anticipoval podstatné state zo svojich [nikoli „z jeho“] úvah a z článku Wagner a Tannhäuser v Paríži.“ Formulace na s. 128 je tak neobratná, že vzbuzuje dojem, jako by skladba *Siegfried-Idyll* byla od Nietzscheho. Žádný smysl nedává formulace: „Baudelairova sbierka *Le Spleen der Paris* demonstra-tivne prezentuje manifest o surrealizme z roku 1924 [...] Andrého Bretona“ (s. 133). Povídka Edgara Alana Poea se jmenuje *The Fall of the House of Usher* (Demko uvádí francouzsky!), chyba je v slovenském překladu (s. 135). Jak přetíná „tému Urb Roma alebo Salambó [!]“ (tamtéž) a odkud se tyto tituly vzaly, je opět rébus. Dürer nebyl Albert, nýbrž Albrecht (s. 140 a 141 dvakrát). Théâtre d'Orange není Oranžové diva-dlo, nýbrž Oranžské (s. 142). Murgerovy *Scènes de la vie de bohème* jsou *Scény ze života* (resp. „zo života“) *bohémy* (nikoli Bohémie), chybně je uveden i originální název. Atd., atd.

### Vyhlasujeme!

Demkovy odvolávky na Johna A. Vacvala z USA na konci knihy *Totentanz*, na stat v *Salzburger Nachrichten* či dokonce na rakouského spolkového prezidenta Heinze Fischera v brožurce *Vyhlasujeme!* jsou chytáním za pověstné stéblo; bylo by však pře-devším třeba pátrat po zdrojích, odkud tisk resp. H. Fischer informace vzali. M. Demko reagoval na recenzi Jany Lengové (viz výše) okamžitě vydáním pamfletu *Vyhlasu-jeme!*, jehož titul odpovídá charakteru politického boje, budeme se jím však zabývat už jen stručně. Nic nejsou platná tvrzení jako že „Lisztov otec samozrejme [?] ovládal slovenský jazyk“ (s. 7), když k tomu není žádný důkaz, ani nelze replikovat na větu Jany Lengové, že Liszt slovenštinu ani slovanské jazyky neovládal, Lisztovým citátem ve francouzštině [?], v němž se hovoří pouze o tom, že se mu líbí ideál, symbolismus, sentiment a touhy Slovanů (s. 31). Repinův obraz (na němž prý byl na místě vymazané osoby Liszt), Stasovovo označení Lisztových skladeb roku 1867 jako slovanských atd. (s. 27) atd., to opět nejsou doklady Lisztovy slovenské identity, nýbrž pouze toho, jak byly tehdy národnostní poměry v Evropě neujasněné. M. Demko se dokonce najednou zaštiťuje dokonce Niké Wagnerovou, když ve své práci urputně neustále staví Wagnera proti Lisztovi.

Zaujetí tématem nesmí přerůst v zaslepenost. Nekritická posedlost myšlenkou, pro niž nechce autor vidět nic jiného a selektivně používá jen to, co se mu hodí, je hned trojí medvědí službou – Lisztovu odkazu, pověsti slovenské kultury obecně a dějinám hudby zvláště. Nikdo nejsme dokonalý a všichni se dopouštíme omylů; stane-li se však „omyl“ základem nyní již několika publikací a jejich autor tvrdošíjně odmítá uvažovat o protiargumentech, které jsou mu předkládány, těžko to lze přejít mlčením. Miroslav Demko dělá z problému Liszt politikum se silným protimaďarským, ale také protiče-ským a protipolským podtextem. Důkaz o slovenské identitě Franze Liszta však Miroslav Demko nepřinesl, neboť jej zkrátka vzhledem k době, teritoriu a dalším okolnos-tem Lisztova života přinést nemohl. Pro Lisztovo dílo jako takové a jeho druhý život to také nemá nejmenší význam.

Vlasta Reittererová

## K životnému jubileu Oskára Elscheka

V júni 2011 oslávil významné životné jubileum dlhoročný pracovník Ústavu hudobnej vedy SAV, v rokoch 1970 – 1990 Sekcie hudobnej vedy Umenovedného ústavu SAV a po obnovení Ústavu hudobnej vedy SAV v rokoch 1990 – 1997 jeho riaditeľ, prof. PhDr. Oskár Elschek, DrSc. Ako etnomuzikológ a etnoorganológ patrí k pokračovateľom európskej línie etnomuzikologického výskumu, ktorá sa zakladala na rozvíjaní štúdia ľudovej hudby najmä v kontexte muzikológie. Je autorom jednej z rešpektovaných a diskutovaných systematík hudobnej vedy, ktorá sa usiluje pri diverzifikácii hudobnej vedy v druhej polovici 20. storočia na viaceré odbory, subdisciplíny a špecializácie hľadať prostredníctvom systému ich nového usporiadania novú vnútornú integritu muzikológie. K hudobnej vede pristupoval od začiatku ako k vednej oblasti s vysokým stupňom komplexnosti, ktorá sa odráža nielen v hierarchickom vnútornom členení muzikológie, ale aj v jej vonkajších vzťahoch – pri spolupráci s inými vednými odbormi, a to nielen spoločenských a humanitných vied, ale aj vied prírodných a technických.

Oskár Elschek (nar. 16. júna 1931 v Bratislave) absolvoval na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave dvojodborové štúdium hudobnej vedy a estetiky. Po ukončení štúdií roku 1954 nastúpil do Ústavu hudobnej vedy SAV v Bratislave, kde pôsobil až do odchodu do dôchodku koncom roka 2005. Pracoval v Oddelení etnomuzikológie (pôvodne Oddelenie hudobnej folkloristiky), kde sa postupne profiloval v rámci formujúcej sa štruktúry špecializácií na problematiku ľudových hudobných nástrojov a nástrojovej hudby. Jeho výskumný záber bol však od začiatku oveľa širší – zahŕňal nielen oblasť tejto špecializácie, ale aj výskumný terén regionalistiky, stredoeurópskych a európskych porovnávacích štúdií, exkurzy do mimoeurópskej hudby, problematiku historických prameňov ľudovej hudby, oblasť teórie a metodológie etnomuzikológie a otázky jej interdisciplinárnych väzieb.

Postupné rozširovanie výskumného záberu, spočiatku na báze etnomuzikológie, neskôr systematickej hudobnej vedy, viedlo k prehĺbenému pohľadu aj na štúdium ľudovej hudobnej kultúry, chápanej jednak v jej vnútornej hudobnožánrovej a štýlovej viacvrstvovosti, jednak v širších vzťahoch k iným hudobnokultúrnym typom („vysoká“, „umelecká“, „profesionálna“, „autorská“ hudba). V spolupráci s manželkou, PhDr. Alicou Elschekovou, CSc., ktorá sa špecializovala na oblasť ľudovej piesne, vytvorili ideálny pracovný tím, zameraný na štúdium ľudovej hudobnej kultúry v jednote vokálnej a inštrumentálnej tradície. Od začiatku O. Elschek rozvíjal paralelne viaceré aktivity etnomuzikológa od terénneho výskumu a dokumentácie regionálno-lokálnych foriem cez spracovanie získaných dát, otázky transkripcie, analýzy, klasifikácie a typológie materiálu, interetnickej a interkultúrnej komparácie, spracovanie poznatkov formou výskumných sond a parciálnych tém až po rozsiahle syntetické zhodnotenie vybraných tematických okruhov. Každú z týchto pracovných fáz sprevádzala reflexia aplikovaných metód a techník výskumu. Vďaka tomu jeho vedecké dielo získalo široký

záber a vysokú mieru komplexnosti, ktorá definovala slovenskú etnomuzikológiu aj v medzinárodných kontextoch.

Z tohto hľadiska ku kľúčovým prácam O. Elscheka patria viaceré syntézy z oblasti ľudovej hudobnej kultúry (*Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*, 1962; *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba*, 1980; spoluautorka A. Elscheková), práce encyklopedického charakteru z etnoorganológie (*Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei. Teil 2: Die slowakischen Volksmusikinstrumente*, 1983) a monografické spracovanie vybranej skupiny hudobných nástrojov (*Slovenské ľudové píšťaly a ďalšie aerofóny*, 1991). K týmto prácam patria aj kapitoly vo veľkých interdisciplinárnych syntézach, realizovaných najmä v spolupráci s etnológmi: na niekoľkodielnej monografii *Slovensko III, Ľudová kultúra*, z roku 1975 (*Piesne a hudba*), na regionálnej syntéze *Horehronie: Folklorne prejavy v živote ľudu* z roku 1988 (*Ľudové hudobné nástroje a ľudová nástrojová hudba*), na *Etnografickom atlase Slovenska* z roku 1990 (*Ľudové hudobné nástroje a nástrojová hudba*), na *Encyklopédii ľudovej kultúry Slovenska* z roku 1995 (heslá o hudobných nástrojoch a nástrojovej hudbe), či na monografii *Slovensko – európske kontexty ľudovej kultúry* z roku 2000 (*Ľudová hudba*). Významnou bola spolupráca na rozsiahlej syntéze monograficko-encyklopedického charakteru *Volks- und Populärmusik in Europa* z roku 1992, v ktorej je O. Elschek autorom viacerých kapitol nielen z európskej etnoorganológie a európskych regionálnych nástrojových tradícií, ale aj z dejín európskej etnomuzikológie.

Okrem etnológie rozvíjal spoluprácu v rámci disciplín hudobnej vedy, a to najmä s hudobnou historiografiou a s vybranými odbormi systematickej hudobnej vedy (hudobná akustika, organológia, hudobná teória a ď.). Ako spoluautor viacerých kapitol a editor sa zúčastnil na príprave syntetických jednozväzkových *Dejín slovenskej hudby* z roku 1996 (*Slovenská hudba v spoločenskom a kultúrnom kontexte Európy, Počiatky hudby na Slovensku, Ľudové hudobné nástroje a nástrojová hudba*), v anglickej jazykovej mutácii z roku 2003. Je autorom hesiel v medzinárodne rešpektovaných encyklopedických dielach o hudbe (*Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1998, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001).

K významným prácam, ktoré boli buď predstupňom väčších syntéz, alebo z týchto syntéz vyplynuli ako ich ďalšie rozpracovanie, patrí niekoľko zásadných štúdií v rozsahu malých monografií (*Porovnávací úvodná štúdia k európskemu ľudovému viachlasnému spevu*, 1963, *Archaické typy bezdierkových hranových píšťal v severnom Gemeri*, 1978, *Hajdukentänze in Geschichte und Gegenwart*, 1979, *Repertoárová a hudobnoštylistická diferencovanosť pastierskych bezdierkových píšťal v Európe*, 1980 a ď.). K podnetným patria práce, ktoré sa dotýkajú metodologických otázok z dejín etnomuzikológie a jej súčasnej podoby (*Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*, 1981; *Ideas, Principles, Motivations and Results in East European Folk Music Research*, 1991; *Genetické teórie ľudovej hudby a Kresánkova klasifikácia*, 1993; *Entwicklungswege und Entwicklungsziele der europäischen Volkslied- und Volksmusikforschung*, 1997; *Analytische Verfahren und Schichten in der Volksmusikforschung*, 2000, spoluautorka A. Elscheková; a ď.), pričom niektoré z nich vyvolali medziodborovú diskusiu (*Zmeny konceptov a paradigiem v etnografii a antropológii*, 2000).

Záujem o systematickú hudobnú vedu prof. Elschek rozvíjal spočiatku ako súčasť úvah o interdisciplinárnych väzbách a o mieste etnomuzikológie a etnoorganológie

v hudobnovedných systematikách, spojených s hľadaním vlastných riešení (*Hudobnovedná systematika a etnoorganológia*, 1969). Definovanie väzieb etnomuzikológie k ďalším disciplinám hudobnej vedy znamenalo nielen vymedzenie spoločného priestoru na spoluprácu, ale aj ohraničenie ich vlastných špecifik (*Die Beziehung zwischen Musikgeschichtsforschung und Ethnomusikologie*, 1983; *Experimentelle, systematische und vergleichende Musikwissenschaft*, 1994). Tieto práce logicky vyústili do syntézy o vednej oblasti hudobnej vedy, súčasťou ktorej je aj vlastný návrh jej vnútorného usporiadania (*Hudobná veda súčasnosti: Systematika, teória, vývin*, 1984, *Die Musikforschung der Gegenwart, ihre Systematik, Theorie und Entwicklung*, 1992).

Komplementárnou súčasťou Elschekových aktivít sa stala intenzívna edičná a editorská činnosť. O. Elschek bol v rokoch 1963 – 1971 šéfredaktorom *Slovenskej hudby*, časopisu typu hudobnej revue; ako editor pripravil na vydanie viacero zväzkov vedeckého časopisu / zborníka *Musicologica Slovaca / Musicologica Slovaca et Europaea*. Založil a v rokoch 1993 – 2001 viedol medzinárodný časopis pre systematickú hudobnú vedu *Systematische Musikwissenschaft / Systematic Musicology / Musicologie Systématique* (v spolupráci s A. Schneiderom). V spolupráci s I. Mačákom a E. Stokmannom sa podieľal na sprístupnení etnomuzikologickej bibliografie európskych autorov v desiatich zväzkoch *Musikethnologische Jahresbibliographie Europas* (1966 – 1980); vydal päť zväzkov edície *Musicologica actualis* (1998 – 2002). Spolu s A. Elschekovou pripravili na vydanie Bartókovu zbierku *Slovenské ľudové piesne I – III* (1959, 1970, 2007); z Bartókových článkov a odborných textov edične pripravil tematický výber (*Postrehy a názory* 1965). Zúčastnil sa na príprave, alebo sám pripravil na vydanie niekoľko audiovizuálnych edícií tradičnej hudby zo Slovenska, Maďarska, ale aj z mimoeurópskej hudby (napríklad *Music of the World*, 1991; *Imrich Weiss. The man – his life and his music*, 1994).

Podrobnejšiemu zhodnoteniu vedeckého diela prof. Elscheka ako etnomuzikológa a hudobného systematika spolu s uverejnením jeho kompletnej bibliografie do roku 2001 sa venuje príspevok, uverejnený na inom mieste.<sup>1</sup> Obdobie po roku 2001 sa nesie v znamení finalizácie viacerých dlhoročných výskumných projektov, ako je vydanie III. dielu Bartókovej zbierky *Slovenské ľudové piesne* (2007). Patrí k nim aj monografické spracovanie fujary ako domáceho špecifika a zároveň jedinečného hudobného nástroja v kontexte tradičného európskeho inštrumentára aerofónov, a to v komplexnom pohľade na fujaru ako na hudobný nástroj aj výtvarný artefakt (*Fujara: The Slovak Queen of the European Flutes*, 2007, *Fujara ako výtvarné dielo*, 2009). Po takmer štyridsiatich rokoch sa obnovila aj myšlienka korpusového vydania slovenských ľudových piesní a nástrojovej hudby, tentoraz s výberom materiálu podľa regiónov a hudobných dialektov (*Podpoľanie*, 2002, v spolupráci s L. Mikušovou). Po viacročnom odstupe od posledného zväzku O. Elschek pripravil na vydanie ďalšie dve čísla zborníka *Ethnomusicologicum* (2004, 2005), čím reagoval na potrebu oživenia periodika, slúžiaceho na prezentovanie výsledkov výskumu najmä v oblasti etnomuzikológie a etnochoreológie.

Tematické zameranie a metodologická báza štúdií z tohto obdobia boli usmerňované jednak vzťahom k vybraným disciplinám systematickej hudobnej vedy (napr. *Die*

<sup>1</sup> URBANCOVÁ, Hana: Prínos Oskára Elscheka k európskej muzikológii. In: *Slovenská hudba*, roč. 27, 2001, č. 1, s. 99–119.



*Beziehungen zwischen Musikphilosophie und Musikästhetik: Philosophische und musikästhetische Grundlagen der Musikwissenschaft*, 2002), jednak ďalším rozpracovaním hudobnoštýlových, teritoriálnych, interetnických a sociálno-kultúrnych kontextov tradičnej slovenskej hudby. Práce z dejín odboru a práce koncepčno-programového zamerania reflektujú paradigmatické zmeny, ktoré sa odohrali za posledné viac ako polstoročie vývinu muzikológie, etnológie a na ich pozadí aj etnomuzikológie (*Gedankliche Konzepte der musikwissenschaftlichen Forschung*, 2003, *Etnologické reflexie o koncepciách a stereotypoch*, 2004, *Zmena paradigmy a konceptov v európskej etnomuzikológii v minulosti a dnes*, 2004). Edičný návrat k starším publikovaným prácam obsahol jednak tretie, revidované vydanie syntézy o slovenskej ľudovej hudbe z roku 1962, ktoré dnes funguje najmä ako základná pedagogicko-odborná literatúra, pričom nahrádza nedostatok jazykovo dostupných učebníc z tohto odboru, ale tiež anglickú jazykovú mutáciu jednozväzkových dejín slovenskej hudby z roku 1996, ktorá sprístupnila hudobnú históriu Slovenska medzinárodnej muzikologickej komunite a záujemcom zo zahraničia.

Celé doterajšie vedecké dielo Oskára Elscheka je výsledkom mimoriadneho pracovného nasadenia, ale aj myšlienkovej invencie, metodologickej šírky, koncepčného myslenia a multidisciplinárneho záberu, rozvíjaných v medzinárodnom kontexte. Pre našu generáciu to bola norma, s ktorou sme od začiatku konfrontovali vlastnú výskumnú činnosť; pre mladších kolegov je to záväzok v nadväzovaní na vysoko položený štandard práce muzikológa a etnomuzikológa.

## Výberová bibliografia prác Oskára Elscheka za roky 2001 – 2011<sup>2</sup>

### Knižné monografie

Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby. Bratislava : Hudobné centrum, <sup>3</sup>2005, 220 s. (2. vydanie: Národné osvetové centrum, 1996; 1. vydanie: Osvetový ústav, 1962) (spoluautorka A. Elscheková)

Fujara. The Slovak Queen of the European Flutes. Bratislava : Hudobné centrum, 2006, 110 s. Príloha: CD.

Fujara ako výtvarné dielo. Bratislava : ÚEUV, 2009, 209 s.

### Kapitoly v monografiách

Ľudové hudobné nástroje a nástrojová hudba. In: Podpoľanie : Ľudové piesne a hudba. (=Corpus musicae popularis Slovaca I) Ed. Oskár Elschek. Zvolen : Podpoľianske osvetové stredisko, 2002, s. 343-434.

Slovak Music in the Social and Cultural Context of Europe. In: Elschek, Oskár (ed.): A History of Slovak Music : From the Earliest Times to the Present. Bratislava : Veda – Vydavateľstvo SAV, 2003, s. 15-44.

The Beginning of Music in Slovakia. In: Elschek, Oskár (ed.): A History of Slovak Music : From the Earliest Times to the Present. Bratislava : Veda – Vydavateľstvo SAV, 2003, s. 45-53.

<sup>2</sup> Komplettná bibliografia O. Elscheka do roku 2001 je uverejnená v rámci príspevku: URBANCOVÁ, Ref. 1, s. 108-119.

- Folk Musical Instruments and Instrumental Music. In: Elschek, Oskár (ed.): A History of Slovak Music : From the Earliest Times to the Present. Bratislava : Veda – Vydavateľstvo SAV, 2003, s. 482-504.
- Mediálna spoločnosť: jej kultúra, umenie a hudba. In: Elschek, Oskár (ed.): Multimedialná spoločnosť na prahu 21. storočia: jej kultúra, umenie, hudba a neprekonané problémy. Bratislava : ASCO Art & Science, 2005, s. 13-138.

### Štúdie v časopisoch a zborníkoch

- Reminiscencie a perspektívy k 80. výročiu vzniku Katedry hudobnej vedy UK. In: Slovenská hudobná veda (1921 – 2000) : minulosť, súčasnosť a perspektívy. Ed. Ľubomír Chalupka. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FiF UK, 2001, s. 33-42.
- Kultúrne dedičstvo a UNESCO. In: Tradícia a súčasnosť. Bratislava : Národné osvetové centrum, 2002, s. 9-13.
- Concepts and Strategies of Sound Archives in the Past and Present. In: Music Archiving in the World : Papers presented at the Conference on the Occasion of the 100<sup>th</sup> Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv. Eds. Gabriele Berlin, Artur Simon. Berlin : Verlag für Wissenschaft und Bildung (VWB), 2002, s. 426-434.
- Ciele a úlohy seminára o stredoeurópskej tradičnej hudbe a tanci a niektoré globálne aspekty. In: Stredoeurópske štýly tradičnej hudby a tanca : 29. Seminarium Ethnomusicologicum 2002. / Zborník z 29. etnomuzikologického seminára. (=Musicologica actualis 5) Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Etnomuzikologické oddelenie Ústavu hudobnej vedy SAV; Trnava : Katedra etnológie Univerzity sv. Cyrila a Metoda v Trnave; ASCO Art & Science, 2002, s. 11-18.
- Má stredoeurópsky inštrumentár svoje zvláštnosti? In: Stredoeurópske štýly tradičnej hudby a tanca: 29. Seminarium Ethnomusicologicum 2002. / Zborník z 29. etnomuzikologického seminára. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Etnomuzikologické oddelenie Ústavu hudobnej vedy SAV; Trnava : Katedra etnológie Univerzity sv. Cyrila a Metoda v Trnave; ASCO Art & Science, 2002, s. 70-83.
- Europa der Regionen? Die Regionen Europas – ihre geschichtliche, kulturelle und ethnische Infrastruktur. In: European Folk Art. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : ASCO Art & Science, 2002, s. 29-31.
- Volks- und Tanzmusik des 17. – 19. Jahrhunderts und ihre Reflexion in der Kunstmusik Mitteleuropa. In: European Folk Art. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : ASCO Art & Science, 2002, s. 32-34.
- Die Beziehungen zwischen Musikphilosophie und Musikästhetik : Philosophische und musikästhetische Grundlagen der Musikwissenschaft. In: Musicologica Istropolitana I. Ed. Marta Hulková, Ľubomír Chalupka. Bratislava : Stimul; Katedra hudobnej vedy FiFUK, 2002, s. 11-24.
- Corpus Musicae Popularis Slovaca. In: Podpolanie : Ľudové piesne a hudba. (=Corpus musicae popularis Slovaca I) Ed. Oskár Elschek. Zvolen : Podpolianske osvetové stredisko, 2002, s. 5-11.
- Integrácia ľudovej hudby do mestskej zábavnej hudby. In: Slovenská hudba, roč. 29, 2003, č. 3-4, s. 516-524.
- Gedankliche Konzepte der musikwissenschaftlichen Forschung. In: Musicologica Istropolitana II. Ed. Marta Hulková. Bratislava : Stimul; Katedra hudobnej vedy FiFUK, 2003, s. 11-29.
- Klang- und Stilbereiche der instrumentalen Volksmusik. In: Studia instrumentorum musicae popularis. Zv. XII. Eds. Erich Stockmann, Andreas Michel, Eszter Fontana. Leipzig : Grassi Musik-Instrumentenmuseum, 2004, s. 9-26.
- Mitteleuropas Beitrag zur Stilentwicklung und Geschichte der europäischen Musik. In: Muzikološki zbornik, roč. 40, 2004, č. 1-2, s. 53-72.

- Etnologické reflexie o koncepciách a stereotypoch. In: Slovenský národopis, roč. 52, 2004, č. 1, s. 65-71.
- Gender-Forschung in der Musikethnologie : Ghettoisierung oder Erweiterung der Forschung? In: Die Frau als Mittel in traditionellen Kulturen. Wien : Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie, 2004. s. 11-24.
- Zmena paradigmy a konceptov v európskej etnomuzikológii v minulosti a dnes. In: Ethnomusicologicum III. 30. etnomuzikologický seminár : výskumy v teréne, študijné plány etnológie a etnomuzikológie, teória a metodológia. Ed. Oskár Elsček. Bratislava : ASCO Art & Science, 2004, s. 219-227.
30. etnomuzikologický seminár: otázky pre súčasnosť. In: Ethnomusicologicum III. 30. etnomuzikologický seminár: výskumy v teréne, študijné plány etnológie a etnomuzikológie, teória a metodológia. Ed. Oskár Elsček. Bratislava : ASCO Art & Science, 2004, s. 7-9.
- Empirische Musikwissenschaft : Rezeption und systematische Untersuchung der medialen „World Music“. In: Musicologica Istropolitana III. Ed. Marta Hulková. Bratislava : Stimul; Katedra hudobnej vedy FiFUK, 2004, s. 11-47.
- Výskumné techniky a interpersonálna komunikácia: dotazníky. In: Ethnomusicologicum IV. Empirický výskum v etnomuzikológii, etnológii a folkloristike. Ed. Oskár Elsček. Bratislava : ASCO Art & Science, 2005, s. 131-138.
- Empirický výskum? Empirische Forschung? Empirical Research? In: Ethnomusicologicum IV. Empirický výskum v etnomuzikológii, etnológii a folkloristike. Ed. Oskár Elsček. Bratislava : ASCO Art & Science, 2005, s. 5-10.
- Minulosť a súčasnosť hudobnohistorického bádania na Slovensku. In: Slovenská hudba, roč. 31, 2005, č. 2, s. 122-128.
- Fujara – „mytológia“, či reálna existencia? In: Remeslo, umenie, dizajn, roč. 7, 2006, č. 1, s. 28-30.
- Hudba, umenie, politika a totalizmus v strednej Európe. In: Slovenská hudba, roč. 32, 2006, č. 1, s. 5-15.
- „Slovenská hudba“, slovenská hudobná publicistika, hudobné a hudobnovedecké časopisy. In: Slovenská hudba, roč. 34, 2008, č. 1, s. 5-9.
- Ein Rückblick auf die Entwicklungswege der Musikforschung – zum Jubiläum von Albrecht Schneider. In: Musicologica Istropolitana VIII – IX. Ed. Marta Hulková. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FiFUK, 2009 – 2010, s. 245-261.

## Editorská činnosť

- European Folk Art. Summaries. Ed. Oskár Elsček. Bratislava : ASCO Art & Science, 2002, 108 s.
- Stredoeurópske štýly tradičnej hudby a tanca : 29. Seminarium Ethnomusicologicum 2002 / Zborník z 29. etnomuzikologického seminára. (=Musicologica actualis 5) Ed. Oskár Elsček. Bratislava : Etnomuzikologické oddelenie Ústavu hudobnej vedy SAV; Trnava : Katedra etnológie Univerzity sv. Cyrila a Metoda v Trnave; ASCO Art & Science, 2002, 159 s.
- A History of Slovak Music : From the Earliest Times to the Present. Bratislava : Veda – Vydavateľstvo SAV, 2003, 662 s.
- Ethnomusicologicum III. 30. etnomuzikologický seminár: výskumy v teréne, študijné plány etnológie a etnomuzikológie, teória a metodológia. Ed. Oskár Elsček. Bratislava : ASCO Art & Science, 2004, 230 s.
- Ethnomusicologicum IV. Empirický výskum v etnomuzikológii, etnológii a folkloristike. Ed. Oskár Elsček. Bratislava : ASCO Art & Science, 2005, 225 s.
- Multimediálna spoločnosť na prahu 21. storočia: jej kultúra, umenie, hudba a neprekonané problémy. Ed. Oskár Elsček. Bratislava : ASCO Art & Science, 2005, 367 s.

Podpoľanie : Ľudové piesne a hudba. (=Corpus musicae popularis Slovacae I) Ed. Oskár Elschek. Zvolen : Podpoľianske osvetové stredisko, 2002, 486 s.

Béla Bartók: Slovenské ľudové piesne III. Eds. Oskár Elschek, Alica Elscheková. Bratislava : ASCO & Art Science, 2007, 775 s.

## Rôzne

Slovakia. [Heslo] In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol 23. Second edition. Ed. Stanley Sadie. New York : Oxford University Press, 2001, s. 512-522.

Absencia kultúrnosti. In: Hudobný život, roč. 34, 2002, č. 3, s. 5-7.

Ľudová umelecká tradícia a európske hudobné kontexty v 21. storočí. 10. európska konferencia Medzinárodnej organizácie pre ľudové umenie UNESCO v Trenčianskych Tepliciach. In: Hudobný život, roč. 34, 2002, č. 9, s. 7-9.

Ako som ich videl ja. In: Marián Plavec: Majstri : výrobcovia ľudových hudobných nástrojov na Slovensku. Bratislava : Eurolitera, 2003, s. 424-429.

Grand Prix Svetozára Stračinu 2007. In: Hudobný život, roč. 39, 2007, č. 6, s. 28.

Multimediálny kraj a jeho ľudia. In: Sme, 7. 2. 2008, č. 32, s. 18.

*Hana Urbancová*

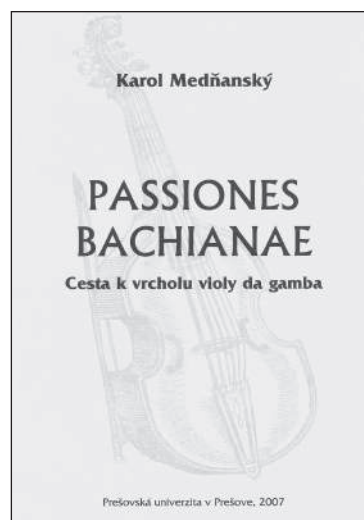
## Karol Medňanský: *Passiones Bachianae. Cesta k vrcholu violy da gamba*

Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, 2007, 203 s. ISBN 978-80-8068-663-5

Kniha Karola Medňanského *Passiones Bachianae* je jeho ďalším príspevkom do literatury o viole da gamba. Úzce navazuje na autorovu disertačnú prácu, ktorá vyšla v knižní podobě pod názvom *Postavenie violy da gamba v kantátach Johanna Sebastiana Bacha* v prešovskom nakladateľstve Súzvuk roku 2006. Recenzovaná publikácia je vysoce fundovaná, pretože v Medňanského osobnosti sa spojuje teoretik, praktický hudbník – hráč na gambu, v neposlední radě tiež vysokoškolský pedagóg.

Po úvodní zamyšlení nad Bachovým dílem v kontextu doby se Medňanský věnuje viole da gamba v období Bachovy tvorby. Tady zcela zákonitě rozvíjí poznatky ze svých jiných studií, kdy vedle stavby nástroje reflektuje anglické, italské a francouzské vlivy. Následuje kapitola o pašijích Johanna Sebastiana Bacha, které jsou zařazeny do tradice německé luteránské pašijové tvorby. Ústřední část knihy tvoří důkladná analýza čtyř hudebních čísel v *Matoušových pašijích* a jednoho hudebního čísla v *Janových pašijích*, kde dominantním nástrojem je viola da gamba. Následuje závěrečné shrnutí a rozsáhlá bibliografie.

Medňanský volí pro svou studii metodu *pars pro toto*, kdy na rozboru několika dílčích částí osvětluje nejen celek díla, ale také charakteristické rysy skladatelova stylu. Tato metoda je adekvátní nejen pro muzikologii, ale byla úspěšně uplatněna také v jiných uměnovědných disciplínách (namátkou uvádím z oblasti literární vědy knihu Ericha Auerbacha: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke AG. 1946, 1964); je ovšem také velice vděčná pro čtenáře, zvláště pokud se má zorientovat v rozsáhlejších hudebních celcích. Ostatně Medňanský se sám k této metodě hlásí, například na s. 160: „Výsledky analýzy nie sú charakteristické len pre tieto hudobné čísla, ale



na základe nich sme dospeli k záverom širšieho záberu, z ktorých možno vydedukovať niektoré výrazné postupy skladateľskej práce Johanna Sebastiana Bacha.“

Bachovo dílo zkoumá především v kontextu německé hudby 18. století, kdy například pro definici rétorických figur mu slouží především teoretické dílo Matthesonovo. Tento pohled je zákonitě zúžen na oblast středního a severního – tedy protestantského – Německa. Méně pozornosti věnuje Medňanský vlivům italským, ačkoli ani ty nejsou opomenuty – například forma neapolské árie v pašijích. Z předchozího století je zmiňován mj. Heinrich Schütz (např. s. 44). Pokud jsou na tomto místě vyzdvihovány zejména jeho troje pašije a cappella jako důležitý okamžik ve vývoji německých protestantských pašijí – autor si všímá například zarámování skladby mezi *Exordium* a *Conclusio*, které nezhudebňují biblické texty –, pak je vhodné doplnit, že Schütz přináší nové prvky i v jiných dílech s velikonoční, ale též vánoční tematikou. Medňanský zdůrazňuje význam



*Janových pašijí* hamburského kantora Thomase Selleho z roku 1643, kdy zmiňuje jeho princip intermédií a využívání nástrojů pro charakteristiku postav. Tento princip však uplatňuje též Schütz ve „vánočním oratoriu“ *Historia von der Geburt Gottes* (SWV 435). Tato partitura je mj. uváděna jako nejstarší známé zhudebnění partu Evangelisty ve formě recitativu. Vzhledem k instrumentálnímu aparátu pak větší význam pro další vývoj pašijové literatury více než pašije a cappella mají Schützovy *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz* (SWV 478); ostatně Medňanský zmiňuje jejich instrumentár v předchozí kapitole („Viola da gamba v čase tvorby Johanna Sebastian Bacha“, s. 30).

Filosofickým východiskem je Medňanskému teologické zázemí Lutherovy reformace, což opakovaně připomíná nejen v kapitole „Lutherova reformácia a jej vplyv na duchovný svet J. S. Bacha“ (s. 20 – 22), kterou sumarizuje slovy: „K pochopeniu Bachovho diela sa môžeme priblížiť iba cez skúmanie jeho vzťahu k viere vychádzajúc z tradícií lutherovskej reformácie...“ (s. 22). Teologické úvahy se objevují též v dalším textu; například v pozn. č. 2 na s. 43 se dočteme: „V našom prehľade sa budeme venovať vzhľadom na príslušnosť J. S. Bacha k protestantskej konfesii hlavne vývojovým tendenciám protestantských pašíí.“ Medňanský tak vnáší do teoretických analýz teologické úvahy. Toto stanovisko ovšem zcela souzní s Bachovým přístupem k textu, jehož – v tomto případě duchovní – obsah je rozhodující pro zhudebnění. Medňanský možná v tomto případě překračuje hranice analýzy konkrétního díla, neboť sám se pouští do teologického rozboru textu: například u árie *Komm, süßes Kreuz* (s. 120), v rámci *Janových pašijí* zejména na s. 133 n., k pojetí smrti Ježíše v duchu Janova evangelia se vyjadřuje v pozn. č. 23 na s. 138, text árie *Es ist vollbracht!* interpretuje na s. 153. Některé výklady týkající se spojení teologie a hudby se mi jeví jako víceznačné. Polemizovat lze například s Medňanského tvrzením, že „ritornely zohrávají významné místo hlavne v árii *Komm, süßes Kreuz* č. 57 z *Matúšových pašíí*. Pomocou nich delí skladateľ jednotlivé diely árie na tri úseky, čím zdôrazňuje cirkev-

nú symboliku čísla tri“ (s. 166). Trojdílnost je totiž v samotné podstatě neapolské árie da capo. Otázkou zůstává, zda si Bach tuto formu vybral z ryze hudebních důvodů, nebo právě pro onu symboliku čísla 3.

Kniha se opírá o rozsáhlou literaturu převážně německé proveniencie (viz bibliografie na s. 177 – 186). Autor se ovšem nespokojuje s pouhým přejímáním faktů. Výchozí materiál doplňuje a dále rozvíjí vlastními úvahami. Nebojí se například sám interpretovat Bachovu číselnou symboliku, a to zejména pro dvojčiferná čísla, případně součty a násobky čísel základních. Tady logicky nachází více významových možností – například úvaha o počtu taktů v árii *Gedult!* (s. 78), významový vztah gamby a zpěvního hlasu v árii *Komm, süßes Kreuz* (s. 118) atd. Pokouší se též nalézt odpovědi na dosud nevyřešené otázky, například, proč skladatel volí v recitativu *Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut zum Kreuz gezwungen sein* tóninu d moll (s. 103). I tady pocho-pitelně navrhuje více řešení. Tento postup je důkazem, že bachovské bádání není zdaleka uzavřeno, stále se rozvíjí a je k němu možno dodávat nové a nové poznatky.

Východiskem pro dílčí analýzy je kapitola „Viola da gamba v čase tvorby Johanna Sebastian Bacha“ (s. 23 – 42). Hudební teoretik se tu spojuje s praktickým hudebníkem, takže Medňanský je schopný navrhnout i konkrétní interpretační řešení. Může se opřít o svou vlastní hráčskou praxi, neboť některé z dotyčných skladeb má na repertoáru. Jednou z ústředních linií knihy je polarita šesti- a sedmistrunné violy da gamba, a to nejen z hlediska hratelnosti akordů nebo tónů ( $A_1$ ), ale především kvůli specifické zvukové barvě. Vůbec v celé práci je kladen velký důraz na akustické vlastnosti nástroje. Podává například návod na řešení šestizvuku se spodním  $A_1$ , pokud má hráč k dispozici pouze šestistrunný nástroj. Interpretačními postřehy jsou zakončeny všechny analýzy, kdy autor dává rady, jak sladit sólový nástroj s barvou lidského hlasu, zabývá se otázkami tempa, řešením technických problémů a podobně.

Ačkoli je v knize přítomna kritika tzv. romantizujícího přístupu k hudbě 18. století, objevují se i dílčí návody, jak se vyrovnat

s partem gamby při hře na současné violoncello (Medňanský vystudoval též violoncello) nebo na violu, pokud je to technicky možné – například, převedení úzké harmonie (kvart-terciové ladění gamby) do široké. Autor zkrátka přistupuje k hudbě 18. století ne z pozice archiváře a konzervátora, nýbrž jako interpret současného světa, ať už je tato hudba realizována na dobové nástroje nebo na nástroje moderní. Ostatně kniha je sympaticky zakončena poukazem na význam studia Bacha pro avantgardu 20. a 21. století (s. 176). S touto problematikou úzce souvisí pojednání o vývoji interpretace – zejména o proměnách instrumentace – po roce 1829, kdy Mendelssohn-Bartholdy uvedl v Berlíně novodobou premiéru *Matoušových pašijí*.

Jak už bylo řečeno, ústřední pasáže knihy jsou vyplněny analýzou pěti hudebních čísel z *Matoušových pašijí* a *Janových pašijí*, v nichž je přítomna viola da gamba. Analýzy jsou provedeny nesmírně pečlivě a důkladně. Autor se systematicky zabývá symbolikou čísel, rétorickými figurami, tektonikou, linií basso continuo, melodickým a tonálním průběhem, akordickou stavbou a samozřejmě instrumentací. Východiskem je mu vždy – podobně jako skladatel – text, jeho filosoficko-teologický obsah. K těmto analýzám přidávám několik dílčích poznámek.

U recitativu *Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut zum Kreuz gezwungen sein* a árie *Komm, süßes Kreuz* z *Matoušových pašijí* Medňanský dokonale porovnává part loutny z první verze a gamby z finální verze díla. Opírá se přitom o edici Neue Bach Ausgabe, kterou realizovalo vydavatelství Bärenreiter (Kassel). Podobné srovnání postrádám u recitativu *Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen* z téhož díla. Čtenář sice nalezne informaci, že „... part violy da gamba je autograficky dokázatelný z posledního známého Bachovho uvedení těchto pašijí“ (s. 62), chybí však odkazy na instrumentaci tohoto úseku v dřívějších verzích. Ostatně které uvedení má Medňanský na mysli? Poslední dokazatelné provedení se uskutečnilo v roce 1736, poté Bach čistopisně vypracoval partituru. Provedení na začátku 40. let, na něž odkazuje Medňanský (s. 54), někteří badatelé zpochyb-

ňují. Mění se též pohled na rok premiéry díla. Například, Christoph Wolff ve své slavné monografii (Medňanský ji uvádí v bibliografii na s. 186; shodou okolností vyšla letos v českém překladu) jej posouvá do roku 1727 – onen tradiční rok 1729, k němuž se přiklání též Medňanský (s. 52), považuje za druhé uvedení první verze.

Autor knihy se několikrát vyjadřuje k otázce užití paralelních tónin u Bacha, kdy upřednostňuje jejich afektový význam před harmonickou funkcí. V souvislosti s árií *Es ist vollbracht!* píše, že „volba tóniny pre kontrastný diel [...] je z pohľadu súčasnej hudobnej teórie predvídateľná – *D dur* jako paralelná k *h mol* základnej tónine árie, avšak z pohľadu afektovej teórie vytvára náladu ľudskej lásky“ (s. 146). Uvádí, že Bach nemohl znát principy funkční harmonie, jak je ustanovil Jean-Philippe Rameau. S tímto názorem lze zajisté souhlasit, stejně jako s afektovým významem tónin pro hudbu období baroka. Nabízí se ovšem otázka, zda Rameau neformuloval svůj harmonický systém jako shrnutí dosavadní praxe. Pak by ovšem Bach v rámci své harmonie myslel též v paralelních tóninách – jejich výskyt je poměrně častý – aniž by ovšem užíval příslušného termínu (afektový význam to nevylučuje). Vždyť ostatně proslulá sonátová forma byla definována mnohem později, než prožila svou „zlatou éru“ v období klasicismu.

Na závěr několik drobností. V knize jsou uvedeny originální texty recitativů a árií se slovenským překladem, což umožňuje čtenáři snadnější orientaci. Překlad však postrádám u recitativu *Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut zum Kreuz gezwungen sein* (s. 99) a následující árie *Komm, süßes Kreuz*. Doplnění by nebylo od věci už kvůli autorově vlastní interpretaci textu. U árie *Es ist vollbracht!* z *Janových pašijí* poukazuje Medňanský na vybočení z Bachova systému, který je založen na jednotě afektu v rámci celé kompozice; poukazuje na to, že střední rychlý, kontrastní díl je dán textem a jeho klíčovými slovy: „Kampf“ a „Macht“ (např. s. 147n.). Rovněž tento názor nehodlám zpochybňovat – napadá mě ovšem, zda tady Bach ve své poměrně rané fázi komponování

duchovní hudby nepřijímá původní model neapolské árie včetně tempového kontrastu pomalu – rychle – pomalu, který je náhodou adekvátní pro zhudebněné verše. Nebo naopak, vzhledem ke stylové nejednotě básní, které jsou zhudebněny v *Janových pašijích*, zda si úmyslně nevybral konkrétní báseň pro konkrétní hudební formu.

Nedílnou součástí knihy je jmenný rejstřík (s. 194 – 200). Vzhledem k její povaze, kdy jsou objasňovány mnohé termíny, napří-

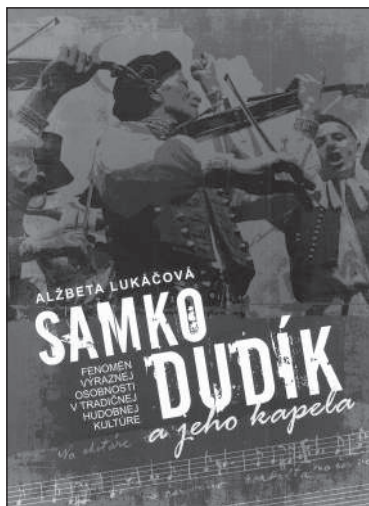
klad rétorické figury, navrhuji pro případné příští vydání zpracovat též rejstřík věcný.

Karol Medňanský vytvořil cenný příspěvek jednak v rámci výzkumu a recepce díla velkého tomášského kantora, jednak v oblasti organologie. Kniha je cenná nejen pro širší muzikologickou obec, ale též pro praktické hudebníky, kteří usilují o hlubší proniknutí do Bachova kompozičního odkazu.

Pavel Sýkora

### Alžbeta Lukáčová: Samko Dudík a jeho kapela. Fenomén výraznej osobnosti v tradičnej hudobnej kultúre

Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2010, 240 s. ISBN 978-80-89151-30-1



Publikácia Alžbety Lukáčovej *Samko Dudík a jeho kapela. Fenomén výraznej osobnosti v tradičnej hudobnej kultúre* významne dopĺňa počtom značne obmedzenú sériu monograficky koncipovaných knižných prác, ktoré sa rôznym spôsobom zameriavajú na tradičnú ansámblovú hudbu na Slovensku. Po vedeckej monografii Jozefa Hrušovského z roku 2007 (*Sláčikové ľudové hudby regiónov východného Slovenska. Ľudová hudba a piesne Zámutova*) ide o ďalšiu prácu, ktorá venuje pozornosť jednej z najznámejších ľudových hudieb vybraného regiónu, tentoraz zo západného Slovenska. Špecifickou črtou publikácie A. Luká-

čovej je, že pozornosť obracia predovšetkým na osobnosť a umeleckú profiláciu jej primáša Samka Dudíka (1880 – 1967), jednej z výnimočných umeleckých osobností ľudovej hudby a vôbec kultúrno-spoločenského života na Myjavsku. Primárny zreteľ sa preto kladie nielen na vytýčenie charakteristických štýlovo-interpretčných znakov hry tohto muzikanta a jeho spoluhráčov v kontexte regionálnych herných interpretačných štýlov. Publikácia prináša prostredníctvom precíznej analýzy jeho životnej a profesijnej dráhy aj zasvätenejší pohľad na vybrané aspekty spoločenského vývoja prelomu 19. a 20. storočia, resp. priebehu prvej polovice 20. storočia, ktoré s ňou súviseli a pomáhali ju formovať.

Vzhľadom na povahu a intenzitu aktivít S. Dudíka autorka jasne poukazuje na nadregionálny význam jeho osobnosti. V kontexte výskumu tradičnej ansámblovej hudby na Slovensku predstavuje S. Dudík nielen primáša s charakteristickým interpretačným štýlom, ale – ako to jasne naznačuje obsah jednotlivých častí publikácie a indicie, ktoré autorka v knihe ponúka – svojím spôsobom tiež intelektuála, ktorého snahou a životným naplnením bolo aktívne sa podieľať na súdobom spoločenskom dianí, a najmä muzicírovaním propagovať myšlienku slovanskej vzájomnosti, resp. bratstva Slovákov a Čechov.

Publikácia je výsledkom dlhodobého systematického štúdia typologicky rôznorodého

a rozsiahleho pramenného materiálu, pochádzajúceho z rôznych zdrojov (dôkazom je aj relatívne veľký počet ilustrácií, fotokópií rukopisov, súkromnej korešpondencie a fotografií začlenených do obsahu práce, objavujú sa tiež úradné záznamy a pod.). Okrem materiálov čerpaných z už existujúcich odborných prác ide predovšetkým o fotografický a písomný materiál z rodinného archívu autorky (ktorá je pravnučkou S. Dudíka) a z muzeálnych fondov, tiež o fónické záznamy, napr. z Fonotéky NÚLK v Strážnici, z Fonotéky Slovenského rozhlasu v Bratislave (táto skupina pramenného materiálu pozostáva predovšetkým zo študijných snímok hry skúmanej ľudovej hudby a záznamov rozhovorov s jej členmi, z materiálov vydaných na vinylových nosičoch, záznamov festivalových scénických programov a hudobných úprav inšpirovaných hrou S. Dudíka). Materiálovú bázu dopĺňajú filmové záznamy dokumentárnej povahy aj populárno-zábavné komerčné filmy, v ktorých S. Dudík účinkoval.

Odborná práca autorky pomerne vyvážene kombinuje etnografický a etnomuzikologický výskum a s nimi spojený metodologický aparát. Obsah publikácie je rozdelený na 4 nosné kapitoly. Každá z nich sa začína krátkym, formálne jasne odlišeným úvodom do problematiky a uzatvára sa tzv. *zhrnutím*, ktoré autorka využíva na rekapituláciu poznatkov a ich prehodnotenie formou úvah, zovšeobecnení a pod. Každá z častí publikácie tak nadobúda – aj napriek viacerým vyskytujúcim sa obsahovým prienikom medzi nimi – ideovo ucelenú podobu.

Jadro práce iniciuje *Úvod*, ktorým je zvolená téma – analýza osobnosti Samka Dudíka – zasadená do kontextu tematicky a metodologicky rôznorodých, ale aj similárnych etnomuzikologických prác autorov slovenskej, českej, resp. moravskej proveniencie. V súvislosti s publikáciami zameriavajúcimi sa na vybrané osobnosti tradičnej hudobnej kultúry poukazuje na porovnávanie väčší výskyt odborných prác z pera moravských autorov. Sleduje tiež predošlé snahy slovenských odborníkov zhostiť sa totožnej témy (do svojho prehľadu zahŕňa aj práce venujúce sa problematike tradičnej ansámbovej hudby My-

javská, v závere spomína scénické podujatia venované osobnosti sledovaného myjavského primáša). Svojím *Úvodom* autorka obhajuje aktuálnosť témy a nutnosť jej podrobnejšieho, holistického spracovania.

Prvá kapitola práce, *Život Samka Dudíka*, v sebe sústreďuje biografické líčenie jeho osobnej životnej a profesijnej dráhy počnúc detstvom a muzikantskými začiatkami v rodnej Myjave, cez jeho pôsobenie v rôznych sláčikových zoskupeniach na Myjavsku, na Morave, či v Prahe, cez rôznorodé skúsenosti s nahrávaním pre štátne rozhlasové a filmárske inštitúcie, až po účinkovanie na politicky angažovaných stretnutiach intelektuálov či v pražských vinárňach – miestach stretnutí vzdelanej vysokoškolskej mládeže, končiac participáciou S. Dudíka na folklórnom hnutí. Pozoruhodné sú detailnejšie informácie o väzbách primáša s hudobným skladateľom Leošom Janáčkom alebo s dr. Jankom Blahom. Kombináciou biografických a historických dát s citáciami z umelcovho vlastného rukopisu, resp. z nahrávok rozhovorov s ním, ďalej s rozsiahlym poznámkovým aparátom a ojedinelým fotografickým materiálom tvorí prvá kapitola informačný základ celej práce. Ten v ďalších kapitolách slúži autorke na zdôvodňovanie povahy a rozsahu viacerých špecifik týkajúcich sa napríklad skladby Dudíkovho aktívneho herného repertoáru alebo jeho vlastného interpretačného štýlu a pod.

Ďalších takmer dvadsať strán sa venuje obsadeniu primásovej kapely v jednotlivých obdobiach jeho kariéry. Autorka spomína prvú hudbu S. Dudíka z jeho ranej mladosti a pokračuje Dudíkovým obdobím včleňovania sa do existujúcich zoskupení na Myjave. Ďalej opisuje formovanie jeho vlastnej ľudovej hudby a následnú muzikantskú spoluprácu s jeho potomkami. Chronologické vykreslenie vzniku, personálnych zmien a fluktuácie členov v jednotlivých zoskupeniach je vždy vsadené do konkrétneho historicko-spoločenského kontextu a životného obdobia S. Dudíka. Pozitívnym prvkom sú autorkine úvahy o výskyte špecifických nástrojových typov, objavujúcich sa v niektorých obsadeniach. Dokladá ich jednak odbornou literatúrou a fotografiami, jednak citáciami z osobnej korešponden-

cie alebo z Juráškovej diplomovej práce o S. Dudíkovi, ktorá obsahuje prepisy rozhovorov s primášom<sup>1</sup>. V závere kapitoly nachádzame krátke životopisy najdôležitejších Samkových spoluhráčov a obligátne zhrnutie, v ktorom sa autorka zamýšľa nad vývojom nástrojového obsadenia jednotlivých ľudových hudieb a poukazuje na vplyv kopaničiarskej tradície hudobných ansámblov a vplyv mestskej cimbalovej hudby a maďarských kaviarenských kapiel, ako na dva zásadné faktory, ktoré formovanie jednotlivých nástrojových zoskupení priamo ovplyvnili.

Vzhľadom na pomerne bohatý spoločenský život S. Dudíka, niekoľkoročné pôsobenie v Prahe či jeho časté odchody na Moravu možno predpokladať veľkú žánrovú pestrosť a šírku jeho herného repertoáru. V knihe A. Lukáčovej je tento aspekt podrobne analyzovaný v tretej časti publikácie s názvom *Repertoár kapely a jeho zdroje*. Množstvo rôznorodých informácií autorka logicky a prehľadne štruktúrovala do viacerých podkapitol. Tie úvodné predstavujú vstupné, všeobecné informácie o procese a zákonitostiach formovania repertoáru sláčikových ľudových hudieb v tesnej nadväznosti na skúmaný ansámbl a okolnosti jeho činnosti. Východisková typológia repertoáru S. Dudíka pozostávajúca z 9 skupín (napríklad *nadregionálny repertoár*, *slovanský repertoár*, *duchovné piesne*, *dobové šlágre* a pod.), určila vnútorné členenie každej z dvoch nosných častí kapitoly. Vyplynuli z rozdelenia všetkých zložiek Dudíkovo repertoáru cez prizmu ich primárnej funkcie na *tanečný* a tzv. *netanečný repertoár*. Rozbor tanečného repertoáru cez prizmu typológie lokálnych foriem tanca, zohľadnenie vplyvu dobovej mestskej hudobnej kultúry, rôznorodé notové ukážky reprezentatívnych vzoriek každej z deviatich typologických zložiek repertoáru, spolu s relatívne rozsiahlym poznámkovým aparátom, ktorý okrem iných častí dopĺňa najmä state venované *tanečným šlágram*, a dôsledná kritická práca s pramen-

ným materiálom robí z tretej kapitoly jednu z najzaujímavejších častí publikácie.

Do poslednej kapitoly autorka umiestnila hudobno-štylovú analýzu hry Samka Dudíka a jeho spoluhráčov. Z metodologického hľadiska zahrnuje spravidla niekoľko krokov, z ktorých každý predstavuje samostatný problém, vyžadujúci si osobité riešenie. Autorka v úvode poukazuje na isté ťažkosti s notovou transkripciou kolektívnych herných prejavov, ktoré, ako uvádza, vyplývali zo zníženej kvality a značného veku zvukových nahrávok Dudíkovej kapely. Poukazuje však na relatívne bezproblémový prepis hry primáša v každej z nich.

Napriek tomu, že z obsahu kapitoly nemožno zistiť presný počet transkripcií, resp. rozsah komparatívneho materiálu autorky (ani notová príloha v podobe partitúr, umiestnená v závere publikácie, nie je spoľahlivým návodom), ide o relatívne precíznu analýzu dostupného materiálu. Autorka sa v prípade skúmania herného štýlu primáša a druhého huslistu celkom jasne inšpirovala postupmi preferovanými v doterajšej slovenskej odbornej literatúre, pričom nepodcenila ani štýlovo-interpretáčny rozbor hry sprievodných nástrojov. Tento postup zahŕňa typologické vymedzenie analyzovaných ornamentálnych hudobných tvarov, podrobný opis ich charakteru a techniky predvedenia skúmaným hráčom (doložený výňatkom z partitúry, resp. deskriptívnou notovou ukážkou herného prejavu daného hráča), ktorý je v závere sprehľadnený tabuľkou. Tá štatisticky vyhodnocuje frekvenciu využívania sledovaných hudobných znakov interpretácie buď v hre daného hráča, alebo v inej vzťahovej väzbe. Veľmi cenné sú časti týkajúce sa súhry primáša s druhým huslistom, analýza hry cimbalistu, tiež však harmonická analýza sprievodných nástrojov a autorkine úvahy o príčinách prítomnosti niektorých tvarov v Dudíkovej hre, resp. príčinách, ktoré mohli ovplyvniť výslednú podobu herných prejavov a celkovú súhru všetkých hráčov v ansámblu. Posledná kapitola tak významne dopĺňa ostatné a zmysluplne ukončuje obsah celej práce.

Publikácia A. Lukáčovej je dôležitým vkladom do etnomuzikologického skúmania

<sup>1</sup> JURÁŠEK, Jaroslav: *Lidový umělec Samko Dudík z Myjavy*. [Diplomová práca] Brno : JAMU, 1961.



tradičnej ansámbovej hudby na Slovensku (možno trochu ľutovať, že súčasťou publikácie nie je CD príloha), a to z niekoľkých dôvodov – nielen preto, že ide o jednu z mála knižných publikácií tejto bádateľskej sféry etnomuzikológie za posledné roky. Prvým z nich je objekt výskumu a spôsob uchopenia témy. Kniha ponúka zasvätený pohľad na osobitý typ ľudovej hudby naozaj špecifického lokálneho aj regionálneho významu. Ľudová hudba Samka Dudíka totiž síce celkom jednoznačne vychádzala z hudobnej a interpretačnej tradície Myjavy a jej blízkeho okolia (k týmto koreňom sa svojou činnosťou prostredníctvom Samka Dudíka aj opakovane vracala a utvrdzovala sa v nich ako interpretačne, tak aj repertoárov), napriek tomu však, takpovediac, „nezodpovedá“ všeobecnému modelu ľudovej hudby, s ktorým pri etnomuzikologickej práci primárne operujeme. Adekvátne odborné spracovanie problematiky si preto vyžadovalo štúdium širších historicko-politických kontextov urbánneho prostredia, presahujúceho hranice Slovenska a dobu, v ktorej S. Dudík aktívne pôsobil.

Druhým dôvodom je mimoriadne rozsiahla materiálová báza, ktorú mala autorka pri svojej práci k dispozícii, resp. ktorú sa jej podarilo počas niekoľkých rokov zhromaždiť

a dôslednosť, s akou pristupovala k jej systematizácii a analýze. Sčasti ide o materiál, ktorý je podľa všetkého len ťažko dostupný. Obrazová zložka publikácie sa preto stáva významným materiálovým zdrojom. V každom smere je publikácia veľmi dobrým príkladom synkretickej a z metodologického hľadiska špecifickej, syntetizujúcej práce, vyžadujúcej si dlhodobý a sústredený výskum.

Posledným dôvodom je jazyková, štylistická stránka. Autorka celkom jednoznačne zvolila taký vyjadrovací aparát, ktorý svojou zrozumiteľnosťou publikáciu ľahšie sprístupňuje bežnému čitateľovi. Všeobecné, z odborného hľadiska pomerne bazálne poznatky, osvetľujúce základné aspekty existencie a vývoja ľudovej hudby a tanca na Slovensku síce nepomáhali informačnej koncízности niektorých častí textu, pomohli však profilovať celú publikáciu ako dielo čitateľsky pútavé a zaujímavé aj pre menej zainteresovaného čitateľa. Celkovo však ide o odbornú prácu výnimočnú a v rôznych smeroch využiteľnú pri ďalšom výskume a dotváraní komplexného obrazu o hudobnej tradícii Myjavska, resp. problematike kultúrnych (hudobných) väzieb medzi Moravou a Slovenskom.

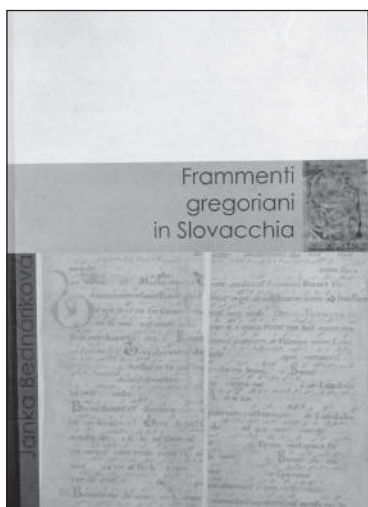
Jana Ambrózová

### Janka Bednáríková: Frammenti gregoriani in Slovacchia. Frammenti rękopisów gregoriańskich na Słowacji

Lublin : Norbertinum, 2009, 154 s. ISBN 978-83-7222-371-5

Výskum stredovekej hudobnej kultúry z územia Slovenska napreduje v poslednom období míľovými krokmi vpred. Po publikovaní digitálnych edícií bratislavských antifonárov I – V (2002 – 2007) a pramenných edícií spišských rukopisov (2006, 2008) sa do popredia pramenných výskumov dostalo aj spracovanie fragmentárne zachovaných materiálov. V rámci projektu Agentúry pre vedu a vývoj (APVV) č. APVV-51-043605 *Pramene stredovekej cirkevnej hudby na Slovensku* riešeného na Ústave hudobnej vedy SAV (E. Veselovská)

a na Katolíckej univerzite v Ružomberku (R. Adamko, J. Bednáríková) prebiehal od roku 2006 systematický výskum stredovekých notovaných materiálov zo všetkých archívnych, muzeálnych a knižničných inštitúcií z celého územia Slovenska, spojený s ich detailnou evidenciou, analýzou, vyhodnotením a digitalizáciou. V súčinnosti so staršími prácami slovenských alebo zahraničných autorov (R. Rybář, J. Sopko, J. Szendrei, L. Vajdička, Z. Czagány) a v kontexte novonájdenej notovaných pamiatok vznikol priestor na



spracovanie a publikovanie nových informácií o stredovekých notovaných materiáloch z nášho územia. Preto boli v poslednom období publikované 3 katalógy stredovekých prameňov na Ústave hudobnej vedy SAV (E. Veselovská – 2 katalógy bratislavských rukopisov: 2002 a 2006, katalóg z Modry a Sv. Jura: 2008) a 3 katalógy na Katolíckej univerzite v Ružomberku (J. Bednáriková – recenzovaný katalóg fragmentov s bezlinajkovými notáciami: 2009, katalóg fragmentov z evanjelickej knižnice v Levoči: 2010 a katalóg zlomkov z archívno-knižničných fondov Bardejova, Prešova a Levoče: 2010).

V metodologicky konštruktívnom spracovaní najstarších hudobných pamiatok z územia Slovenska považujeme publikovanie stredovekých notovaných rukopisov vo forme katalógov za základný a priam nevyhnutný krok, ktorý sa nedá obísť. V posledných systematických dejinách hudobnej kultúry z územia Slovenska (1984, 1996) sa totiž konkrétne pramene spomínali len okrajovo, bez bližšej špecifikácie základných znakov a charakteristík (liturgický obsah, notácia a pod.). V oblasti dejín výtvarného umenia alebo kodikológie je úplne samozrejmým krokom publikovanie materiálov práve vo forme katalógov (P. Brodský, S. Petr, J. Sopko, K. Haidinger a i.). Z dôvodu špecifických vlastností stredovekých notovaných kódexov a fragmentov, potreby ich detailného, priam minuciózneho popisu,

analýzy a komparácie, pokladáme preto katalógové spracovanie najstarších notovaných pamiatok z nášho územia za nevyhnutný stupeň výskumu, spracovania a publikovania informácií nášho kultúrneho dedičstva.

Publikácia J. Bednárikovej je svojím charakterom a spracovaním prehľadným katalógom 17 najstarších notovaných fragmentov z územia Slovenska z časového obdobia od konca 11. až do začiatku 14. storočia. Spracované zlomky tvorili časť dizertačnej práce J. Bednárikovej (*Frammenti gregoriani in Slovacchia. Estratto della Tesi per il conseguimento del Dottorato in Canto Gregoriano, Sezione seconda*), ktorú obhájila na Pápežskom inštitúte pre sakrálnu hudbu v Ríme (Pontificio Istituto di Musica Sacra, školiťel prof. Nino Albarosa, recenzenti: V. Miserachs, D. Saulnier, N. Tangari, R. Cilia, S. Barbagallo), pričom tretí diel práce (*Sezione terza*) bol publikovaný v roku 2010 vo vyššie spomínaných dvoch samostatných zväzkoch fragmentov z evanjelickej knižnice v Levoči a z archívno-knižničných fondov Bardejova, Prešova a Levoče.

Malým hendikepom metodického spracovania monografie je skutočnosť, že podľa predpisov a smerníc rímskeho Inštitútu pre sakrálnu hudbu publikácia v rámci obsahu (*Indice*) zachováva štruktúru dizertačnej práce (*Bibliografia, Introduzione, Sezione prima, Sezione seconda, Sezione terza, Conclusione + Register degli incipit di brani*). Táto štruktúra však nekorešponduje s obsahom a predmetom publikácie, keďže ani prvá časť (*Sezione prima*), ani spomínaný tretí diel dizertácie (*Sezione terza, Frammenti Gregoriani con notatione diastematica*) o fragmentoch zo štátnych archívov v Bardejove, Prešove a Levoči a z Knižnice evanjelického a. v. cirkevného zboru v Levoči, sa v monografii nenachádza. Napriek tejto skutočnosti je publikácia obrovským a mimoriadnym počinom v slovenskej muzikológii.

Formová štruktúra publikácie pozostáva z aktuálnej, celoeurópsky orientovanej bibliografie (*Fonti, Libri e riviste*), nasleduje zoznam skratiek a krátky úvod (*Introduzione*) so stručným popisom historických východísk, metodiky a metodológie notačných

škôl na Slovensku. Nasleduje druhá, ťažisková časť monografie Sezione seconda (podľa predpisov a podmienok udelenia doktorátu na Inštitúte mala byť publikovaná len najdôležitejšia časť práce).

Hlavným predmetom a cieľom monografie bolo sprístupnenie všetkých známych stredovekých notovaných fragmentov s bezlinajkovou (adiastematickou) notáciou z územia Slovenska, ktoré už boli publikované (Z. Czagány, R. Rybář, J. Sopko, J. Szendrei, L. Vajdička, E. Veselovská), prípadne boli nájdené a identifikované počas terénnych výskumov v poslednom období.

Sedemnást stredovekých zlomkov, ktoré sa dnes nachádzajú v 7 slovenských mestách (Bratislava, Martin, Kremnica, Bardejov, Modra, Levoča a Košice – nezvestný fragment) sprístupňuje autorka absolútne presne a mimoriadne detailne. Základným pokladom a prínosom publikácie je racionálna presnosť a úplnosť údajov o každom rukopise. Po úvodnom kodikologickom popise pamiatky nasleduje komentár k liturgickému obsahu, za ktorým je uvedený bezchybný, plnotextový prepis prameňa v pôvodnej podobe (zachovanie riadkovania, farebné odlíšenie rubrovaných skratiek, prepis v modernej latinčine, doplnenie pôvodného textu v prípade nečitateľnosti alebo poškodenia fragmentu). Zlomky sú presne liturgicky identifikované a zaradené, pričom všetky spevy sú uvedené v záverečnom incipitovom registri. Po prepise nasledujú komparatívne tabuľky. V prípade omšových spevov sa konkrétne sledy nápevov porovnávajú s použitým radením v *Antiphonale Missarum Sextuplex* (Hesbert 1935), pri oficiových spevoch sú varianty fragmentov porovnávané s liturgickými poriadkami edícií *Corpus Antiphonalium Officii* alebo *Corpus Antiphonalium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae* (Cao I – IV: Hesbert 1963 – 1970; CAO-ECE Bamberg, Ostrihom, Praha, Salzburg 1988, 1990, 1994, 1996, 2002, 2004). Posledným bodom jednotlivých popisov je analýza jednotlivých neumových štruktúr, ktoré sa používali v danom rukopise. Nesmiernou výhodou publikácie je zaradenie čiernobielych alebo farebných fotoreprodukcí priamo k popisom materiálov. Niektoré

fotoreprodukcie sú síce nevyhovujúcej kvality, napriek tomu je možná ich okamžitá identifikácia a komparácia. Z omšových kníh sú v publikácii spracované 4 fragmenty z misálov a 4 z graduálov. Z oficiových liturgických kníh pochádza 1 zlomok z antifonára a 8 fragmentov je z breviára. Najväčší počet prameňov s bezlinajkovým systémom sa nachádza v Bratislave (2 zlomky v Archíve mesta Bratislavy, 2 v Slovenskom národnom múzeu – Hudobnom múzeu, 2 v Slovenskom národnom archíve a 2 v Ústrednej knižnici Slovenskej akadémie vied – v Študovni rukopisov a starých tlačí). Všetky spracované rukopisy dokumentujú rôzne varianty nemeckého bezlinajkového neumového písma (*adiastematica di tipo germanico*, v staršej literatúre uvádzané aj ako sanktgallenská notácia), ktoré bolo dominantnou notáciou v našom a okolitom geografickom priestore (Stredná Európa: dnešné Slovensko, Čechy, Poľsko, Rakúsko, Maďarsko a i.). Bol to takmer výlučne používaný notačný systém na našom území od konca 11. do konca 13. storočia (v 12. storočí sa začínajú ojedinele objavovať rukopisy s domácim – ostrihomským diastematickým systémom, napr. *Prayov kódex*). Napriek hĺbkovej analýze jednotlivých prvkov zachovaných fragmentov (liturgia, notácia) je dnes nemožné definitívne určiť, či boli spracované pramene na naše územie privezené len vo svojej sekundárnej funkcii (obaly kníh mladšieho obdobia), alebo na našom území aj vznikli (benediktínske skriptória pod vplyvom rakúskej notátorskej tradície okruhu Salzburg alebo juhonemeckej tradície okruhu Passau, Regensburg). Fragmenty s omšovou liturgiou neposkytujú priestor na väčšiu špecifikáciu oblasti, kde sa používali (dodržiavaný liturgický poriadok sa neodkláňa od centrálneho poriadku). Obsah zlomkov s oficiovou liturgiou však poukazuje na nadväznosť našich najstarších prameňov na cirkevné tradície nemecko-rakúskych oblastí (Bamberg, Salzburg) alebo ojedinele Čiech (*Breviario* Bardejov 1685).

Mimoriadne vyzdvihnúť treba najmä absolútny bonbónik katalógu. Ide o detailné popisy nepublikovaných fragmentov z Archívu literatúry a umenia Slovenskej národnej knižnice v Martine. Miniaturne zlomky

fragmentov *Breviára B I/17* a *Graduálu B I/16* boli objavené na väzbách kníh z mladšieho obdobia a boli reštaurované v rámci projektu APVV Slovenskej národnej knižnice *Prieskum, konzervovanie a kultúrno-historické zhodnotenie pergamenových dokumentov v Slovenskej národnej knižnici*. Mimoriadne miesto v dejinách hudobnej kultúry na Slovensku zastáva najmä zlomok *Graduála B I/16*, ktorý J. Bednáríková dotovala do 12. storočia. V rámci spracovania stredovekých pergamenových väzieb zo Slovenskej národnej knižnice v Martine počas spomínaného projektu APVV sme ho v spolupráci s J. Šedivým dotovali do poslednej tretiny 11. storočia (E. Veselovská, J. Šedivý 2010). V kontexte všetkých publikovaných fragmentov a kódexov z územia Slovenska považujeme práve tento zlomok za najstarší zachovaný rukopis s nemeckou bezlínajkovou notáciou z nášho územia a vôbec najstarší notovaný zlomok, ktorý sa v súčasnosti nachádza v slovenských archívnych alebo knižničných inštitúciách. Fragment zachytáva časť *proprium de sanctis* zo sviatku sv. Vavrinca, sv. Tibúria a sv. Eusébia. Charakteristické tvary tohto na Slovensku ojedinelého variantu nemeckej bezlínajkovej notácie sú s náznakmi diastematizácie neumových tvarov. Štruktúrálna výstavba neum

sa približuje formám, ktoré sa používali v rukopisoch druhej polovice 11. storočia (1050 – 1060) v St. Gallen (*Cod. Sang. 374; Cod. Sang. 378; Cod. Sang. 380; Cod. Sang. 484; Sekvenciár A-Wn 1043*; Rakúska národná knižnica vo Viedni *Cod. 1043*).

J. Bednáríková po prvýkrát publikuje aj fragment *Misála 926-928* z Evanjelickej knižnice v Levoči z 13. storočia, ktorý zachytáva časť omšovej liturgie s notovaným spevom *communio Redime me Deus Israe* a *graduale Exaltabo te Domine*.

Napriek konštatovaniu, že Janka Bednáríková ponúka len 3 nové, ešte nespracované a nepublikované pramene, predstavuje katalóg nenahraditeľnú a nesmierne cennú publikáciu. Okrem pripomienky, že by sme namiesto nekvalitne publikovaných fotografií ocenili kombináciu publikovania obrázkov s finančne nenáročnou CD prílohou s kvalitnými reprodukciami rukopisov, niet popisom prameňov čo vytknúť. V budúcnosti sa tiež veľmi tešíme na hodnotiace štúdie a monografie autorky, kde očakávame systematické vyhodnotenie a porovnanie spracovaných materiálov v kontexte celoeurópskych dejín stredovekej hudobnej kultúry.

Eva Veselovská

## Marta Toncrová – Lucie Uhlíková (eds.): *Písňe z Kopanic. Ze zápisů Josefa Černíka*

Brno : Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i., Praha – Pracoviště Brno, 2010, 430 s. ISBN 978-80-87112-38-0

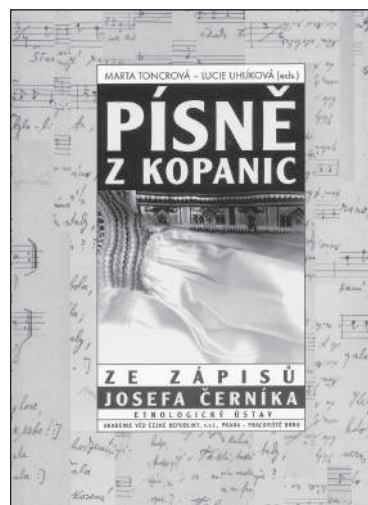
Vydávanie piesňových zbierok je zo strany členov folklórneho hnutia, pedagógov a nadšencov pre ľudovú pieseň veľmi sledované a je po ňom trvalý dopyt. Dnes, keď je prakticky nemožné zaznamenať tradičné ľudové piesne v ich domácich regiónoch, stávajú sa staršie piesňové zbory jedným z hlavných zdrojov hudobného materiálu pre činnosť folklórnych súborov, speváckych skupín, ľudových hudieb či pedagógov, ktorí v školách pracujú i s ľudovými piesňami. Tí, ktorí v praxi využívajú hudobnofolklórny

materiál, by so zbierkami mali vedieť pracovať o to kvalifikovanejšie, o čo kvalitnejšie je pripravené ich vydanie a sprievodné texty. Aj z tohto dôvodu predstavuje publikovanie piesňových zberov pre editorov ťažkú úlohu, ako zostaviť čo najreprezentatívnejší hudobný materiál, zachovať zámery zberateľa, a pritom sa k jeho zápisom postaviť kriticky a výsledok v zrozumiteľnej podobe predložiť verejnosti.

Brniansky kabinet Etnologického ústavu Akademie věd ČR vydania piesňových zberov

dlhodobo pripravuje. V posledných rokoch vyšli: *Zpěvník lidových písní z Brna* (1995, ed. M. Toncrová), *Lidové písně z moravského Horácka* (1999, ed. M. Toncrová), *Martin Zeman: Horňácké písně* (2000, eds. M. Toncrová a L. Uhlíková), *František Lísek: Písně z Lašska* (2004, ed. M. Toncrová), *Oldřich Šírovátka: Lidové písně, pověsti a dětské hry z Boskovicka* (2005. Eds. I. Melkus a J. Pospíšilová). Nedávnym edičným počinom je rozsiahla zbierka piesní z fondu Josefa Černíka: *Písně z Kopanic. Ze zápisů Josefa Černíka*. Ponúka časť piesňového materiálu, ktorý za viac ako 50 rokov zhromaždila zaujímavá osobnosť moravskej zberateľskej obce – pedagóg, hudobný skladateľ, huslista, hudobný teoretik, spisovateľ a žiak Leoša Janáčka – Josef Černík. Predmetom Černíkovho zberateľského záujmu boli predovšetkým oblasti moravských a slovenských Kopanic, Luhačovické Zálesí, západné Slovensko a Valašsko. Pre nás Slovákov je obzvlášť zaujímavé čítať okrem slovenských piesní i piesňové zápisy z pohraničných oblastí osídlených kopaničiarskym obyvateľstvom. Poskytujú totiž pohľad do repertoáru oblasti, ktorá tvorí spolu s kopanicami zo slovenskej strany hranice jeden kultúrny priestor. O piesňach z tejto oblasti Slovenska, žiaľ, dnes vieme len veľmi málo, pretože sa tu v minulosti výskumy realizovali len veľmi poskromne. Správy máme o súkromnom zbere Jozefa Lehockého z roku 2006, ktorý zaznamenával piesne na slovenskom svahu oproti Žitkovej, tzn. na kopaničiach Vlčí vrch a Horná a Dolná Závrská. Výsledky týchto zberov boli publikované v knihe *Ludové písně, spevné a tanečné tradície spod Bielych Karpát III* (Trenčín : Kultúrne stredisko Sihot', 2007). Skorší výskum uskutočnila choreografka Eleonóra Kubalová roku 1977 na kopanici Kykula – získané piesne by mali byť uverejnené v rámci pripravovanej publikácie *Ludové písně, spevné a tanečné tradície spod Bielych Karpát II* do konca tohto roka.

Piesňový zber Josefa Černíka z kopaničiarskej oblasti Moravy (predovšetkým z obcí Žitková, Vápenice, Vyškovec, Lopeník, Bošacky a Starý Hrozenkov) mal zložitý osud: materiál zozbieraný približne od roku 1900 sa dočkal svojej prvej edície hneď v nasledu-



júcom roku, a to pod názvom *Zpěvy moravských Kopaničářů*. Už v rokoch 1902 a 1908 vyšli ďalšie dve rovnomenne doplnené edície. Černík potom údajne sám vyhlásil, že pravdepodobne zozbieral všetky melodické typy, ktoré sa v tejto oblasti nachádzajú a pri ďalších zberoch nachádza už len ich varianty. Napriek tomu sa v 40. rokoch 20. storočia (už ako sedemdesiatnik) na Kopanice vrátil a začal dopĺňať ďalšie varianty spolu s overovaním tých, ktoré získal. Napokon do polovice 50. rokov pripravil do tlače ďalšie vydanie *Zpěvů moravských Kopaničářů*. To však už obsahovalo takmer 1800 piesní s variantmi. Pripravovanú zbierku mal tvoriť aj nový predhovor, prepracovaná štúdia o kopaničiarskej ľudovej piesni, nová štúdia o speve a inštrumentálnej hudbe, opis kopaničiarskej svadby, kapitola o ľudovom tanci a pohybové opisy kopaničiarskych tancov, ktoré mala pripraviť mladá etnochoreologička Zdenka Jelínková. Okrem toho Černík plánoval zaradiť vecné a jazykové vysvetlivky a nárečový slovníček, ktorý vypracoval dialektológ Alojs Gregor. Popri incipitovom zozname piesní mal byť zaradený aj zoznam speváčok a spevákov podľa lokalít a zoznam kopaničiarskych piesní vydaných v moravských zbierkach. Pôvodný sľub vydania zo strany *Československé akademie věd* v Prahe po dlhých prietahoch nebol dodržaný, z čoho bol Černík sklamaný. Ďalšou inštitúciou, ktorá sa pokúšala o vydanie, bol *Krajský*



*národní výbor* v Gottvaldove v rámci edičnej činnosti *Krajského muzea*. I toto vydanie sa nieslo v znamení dlhých prieťahov a výsledku v podobe zbierky sa Černík už nedožil. Jeho zbierku kopaničiarskych piesní potom v roku 1970 odkúpil brniansky *Ústav pro etnografi a folkloristiku*. Svojho vydania sa, paradoxne, dočkala práve od tejto inštitúcie (dnes *Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., pracoviště Brno*). Napriek autorovej snahe a prianiu zbierku nedeliť a vydať ju v celom jej rozsahu, nebolo to možné. Publikácia pod názvom *Písně z Kopanic. Ze zápisů Josefa Černíka* vyšla ako výber z rozsiahleho, doteraz nepublikovaného piesňového materiálu.

Černíkov piesňový zber je v knižke rozdelený do samostatných tematických častí presne tak, ako to naplánoval sám Černík: obsahuje piesne „milostní a taneční, manželské, žňové, žertovné a satirické, elegické, vojenské, pijácké, epické a různé“. Aj keď z pohľadu dnešnej zberateľskej a vydavateľskej praxe by bola zbierka iste zostavená inak (a to minimálne z hľadiska zostavenia typológie piesňových žánrov), ponúka pomerne celistvý obraz o spevnom repertoári oblasti Kopanic. K jeho kompletnej podobe by iste prispeli aj uspávanky, detský repertoár, vianočné piesne či piesne na pomedzí duchovnej a svetskej vokálnej tradície. Tieto žánre však zberatelia prvej polovice 20. storočia nereflektovali vo všeobecnosti a nejde len o Černíkovu nepresnosť. Zbierka je preto aj obrazom dobovej edičnej praxe, odborných postojov zberateľov a vydavateľov a v neposlednom rade aj skúseností a profesionálnej erudície samotného Černíka.

Úvodnú stať publikácie pripravili jej zostavovateľky Marta Toncrová a Lucie Uhlíková. V nej zrozumiteľnou formou približujú osobnosť Josefa Černíka, a predovšetkým osudy jeho piesňových zberov, ktoré uskutočnil na Kopaniciach. Čitateľ má možnosť urobiť si prehľad aj o jednotlivých, v odbornej literatúre doteraz zmätočne uvádzaných edíciách zbierky *Zpěvy moravských Kopaničářů* (a *Kopaničářů*). Dôležité je i to, že sa dozvedáme o Černíkových edičných zámeroch, o tom, aké mal plány s vydaním poslednej, najobsiahlejšej zbierky i o tom, aká mala byť jej presná po-

dobu. Prvá kapitola zároveň objasňuje, prečo je zbierka zostavená v takej podobe, v akej sa dostáva čitateľovi. Veľmi oceňujem, že sa pripravovateľky vydania pokúsili zostaviť ho tak, ako to plánoval sám Černík (okrem zredukovaného obsahu piesní, s ktorým Černík počas svojho života nesúhlasil). Zbierka teda obsahuje výber 672 piesní, čo, žiaľ, predstavuje len niečo viac ako tretinu zberateľom plánovaného rozsahu. Realita je však taká, že finančné limity ovplyvňovali vydávanie zbierok pred šesťdesiatimi rokmi presne tak isto ako dnes. Z tohto pohľadu je uverejnenie výberu z doteraz nepublikovaných piesní z Černíkových zberov dobrým riešením. Autorky v rámci svojej úvodnej štúdie prinášajú doplnenia, komentáre a nové poznatky, viažuce sa na Černíkove hudobné a slovesné analýzy, pričom samy podrobujú rozboru Černíkov piesňový zber. Iste by bolo zaujímavé aplikovať na tento materiál analytický prístup skúmania piesní z hľadiska tonality, ako ho na Slovensku rozpracovali Jozef Kresánek a neskôr manželia Elschekovci. Rozbor tohto materiálu by určite priniesol zaujímavé výsledky a bol by užitočný aj pre skúmanie kopaničiarskych piesní zo slovenskej strany hranice.

Po úvodnej kapitole zostavovateľiek a jej anglickej verzii nasledujú štúdie samotného Josefa Černíka: „Kopaničářská píseň“, „Zpěv a hudba moravských Kopaničářů“ a „Doslov“. Zaujímavým čítaním sú Černíkove rozborý niektorých piesní, ktoré by sme mohli nazvať snahou o ich hudobnosťový analýzu. Predovšetkým rozborý tonálnej stránky melódií sú plné zaujímavých postrehov. V kontraste s nimi stoja pomerne naivné pokusy o analýzu textov a ich poetiky. K jednotlivým notovým príkladom, ktoré uvádza Černík, pripravovateľky publikácie uvádzajú čísla piesní zodpovedajúce ich radeniu. Čitateľ tak má možnosť konfrontovať jeho poznatky so zápismi. Tlačiarenský škriatok však v niekoľkých prípadoch spôsobil, že číslovanie uvádzané v texte je posunuté (o jedno číslo) v porovnaní s notovými zápsmi (napríklad číslo piesne 643 v Černíkovom texte na s. 36 je v skutočnosti pieseň znotovaná na s. 360, ale pod číslom 642). Je samozrejmé, že Černíkové názory úzko súvisia s dobou vzniku zbe-

rov a so stavom poznania v oblasti tradičného hudobného folklóru. Viaceré jeho názory sú z dnešného pohľadu nesprávne a okrem toho nesú pečať Herderovského obdivu voči tradičnej kultúre, typického pre 19. a začiatok 20. storočia. Práve z tohto dôvodu by som uvítala vysvetlenie niektorých jeho výrokov a formulácií, objasnenie niektorých pojmov a pod. (napríklad Černík na s. 40 hovorí o „trojím období ve vývoji naší písně lidové“, nikde však nie je vysvetlené, o aké obdobia ide a čo je pre ne typické). Preto by čitatelia iste ocenili, keby kapitoly písané Černíkom obsahovali kritický komentár zo strany zostavovateľiek.

Poslednou kapitolou úvodných textov a štúdií je „Ediční poznámka“ od zostavovateľiek. Tu editorky komentujú spôsob svojej práce a princípy, na základe ktorých zbierku pripravili, spôsob práce s textami piesní a melodickými zápismi. Práve tu sa najmarkantnejšie prejavuje obťažnosť úlohy spracovania časom poznačeného zberu, ktorý bol navyše pripravený na vydanie v období odlišnej edičnej praxe.

Zbierku účelne dopĺňajú aj pôvodne naplánované state: „Nářeční slovník“ od Alojsa Gregora, „Věcné a jazykové vysvetlivky“ od Černíka, „Rejstřík lokalit“, „Rejstřík zpěváků“, a napokon „Seznam všech písní z Kopanic ze sběru J. Černíka“. Za ním nasledujú fotografické prílohy.

Samotné piesňové zápisy hovoria o tom, že Černík väčšinou rešpektoval pôvodné tóniny (resp. tónové výšky) interpretovaných melódií, čo je veľmi užitočné pre bežnú verejnosť. Notové zápisy sú veľmi dobre čitateľné, keďže najčastejšie majú jedno, dve alebo dokonca žiadne predznamenanie. Prípado, kedy je zvolená tónina pre speváka nevhodná a pieseň v nej pravdepodobne nespieval, je málo. Černík vo viacerých prípadoch uvádza množstvo variantov (predovšetkým textových), čo jednak vypovedá o povahe kopaničiarskeho repertoáru, a jednak rozširuje možnosti použitia piesní v interpretačnej praxi. Je škoda, že zbierka neuvádza presné časové údaje o zbere piesní. Černík nám síce poskytuje informáciu o veku spevákov, neprezrádza však, kedy sa narodili, čím tieto informácie strácajú na výpovednej hodnote – to ale spomínam skôr ako kuriozitu tejto publikácie. Zbierka je totiž pekne a prehľadne graficky spracovaná, dobre sa v nej listuje, jej väzba a obal odolávajú všemožným záťažovým skúškam, ktorým som ich podrobila. *Písně z Kopanic* sú však predovšetkým publikáciou, ktorej vydanie je pre odbornú verejnosť i nadšencov veľmi dôležité a zaplňa doteraz neznámy priestor v poznaní piesňového bohatstva samot moravsko-slovenského pomedzia.

Alžbeta Lukáčová

**Franz Liszt a jeho miesto v európskej hudobnej kultúre / Franz Liszt und seine Bedeutung in der europäischen Musikkultur. Medzinárodná muzikologická konferencia pri príležitosti 200. výročia narodenia a 125. výročia úmrtia Franza Liszta, Bratislava 17. – 19. mája 2011**

V dňoch 17. – 19. mája 2011 sa v Múzeu Jána Cikkera v Bratislave uskutočnila muzikologická konferencia na tému *Franz Liszt a jeho miesto v európskej hudobnej kultúre*. Podujatie s bohatou medzinárodnou účasťou, venované dvojstoročnici narodenia jednej z najimpozantnejších osobností neskorého hudobného romantizmu, sa konalo v organizačnej gescii Ústavu hudobnej vedy SAV s finančným príspevkom Ministerstva kultúry SR a v spolupráci s ďalšími domácimi i zahraničnými kultúrnymi inštitúciami. Franz Liszt, rodák z oblasti, ktorá má výsostné znaky nášho podunajského regiónu a je autentickým nositeľom jeho génia loci, si v dejinách hudby získal miesto ako novátorský tvorca, vyhľadávaný pedagóg klavíra, mentor, podporovateľ, ba dokonca dobrodinec mnohých európskych tvorcov (napríklad Smetanu či Griega) a v neposlednom rade ako múdry a rozhladený glosátor kultúrneho a spoločenského diania svojej doby. Ak k týmto charakteristikám priradíme aj skladateľov pôžitkárskeho životného štýlu v mladosti, jeho slabosť pre nežné pohlavie, mondénne predvádzanie sa v parížskych salónoch, cestovateľskú vášeň a kozmopolitné vnímanie sveta, teda vlastností, ktoré v závere Lisztovho života prekvapujúco vyústili do hlbokého pokory prijatím duchovnej služby nižšieho rádrového svätenia, máme pred sebou priam renesančne rozdychcenú umeleckú osobnosť, ďaleko presahujúcu dobový dejinový rámec. Osobnostný zjav takýchto rozmerov prináša zakaždým dostatok tém a podnetov na diskurz či výmenu názorov v rámci odbornej konferencie, kde cenné príspevky predniesli významní predstavitelia domácej i zahraničnej muzikológie, najmä vedci z nemeckej jazykovej oblasti. Ladislav Kačic zo Slavistického ústavu SAV zaujímavo priblížil

účastníkom vývoj Lisztovho vzťahu k rádu františkánov. Príspevok Wolfganga Dömlinga (sám sa na sympóziu zo zdravotných dôvodov nezúčastnil) sa zaoberal niektorými aspektmi kompozičných poetík Liszta a Schuberta. O estetike Lisztovej piesňovej tvorby a o melodrame v 19. storočí hovorila Ivana Rentsch z Hudobnovedného inštitútu Zürišskej univerzity, kým Vincent Arlettaz zo švajčiarskeho distriktu Fully sa zamerával na objasnenie zmien pri koncipovaní jednotlivých verzií Lisztových ťažiskových orchestrálnych diel. Muzikológ Péter Halász z Ústavu hudobnej vedy Maďarskej akadémie vied v Budapešti detailne referoval o vývinových peripetiách klavírneho cyklu *Roky putovania*. Arne Stollberg z Hudobnovedného inštitútu Bernskej univerzity (inak pracoviska, ktoré si získalo renomé vďaka pôsobeniu legendárneho muzikológa Ernsta Kurtha) podrobil analýze hudobnú reč Wagnera a Liszta najmä z hľadiska netradičných štruktúrnych postupov. Štyri nasledujúce príspevky pochádzali z pera domácich muzikologičiek: Jana Lengová, dôverná znalkyňa lisztovskej problematiky, zasvätené hovorila o Lisztovom vzťahu k Slovensku, osobitne o skladateľových návštevách Bratislavy. Markéta Štefková, pracovníčka Ústavu hudobnej vedy SAV a Katedry teórie hudby HTF VŠMU a Eva Ferková, vedúca Katedry teórie hudby HTF VŠMU, si zvolili komparatívne témy: Štefková referovala o význame Hummelovej klavírnej *Fantázie Es dur*, op. 18 pre Lisztovu tvorbu, Ferková porovnávala tektonickú funkciu chromatismu v dielach Liszta a Chopina. Riaditeľka Ústavu hudobnej vedy SAV Hana Urbancová zaujímavo spracovala problematiku uhorského štýlu v dielach Liszta, Brahmsa a Schmidta. Helmut Loos, ordinárius Hudobnovedného inštitútu

Lipskej univerzity, známy svojimi objavnými publikáciami o Schumannovi, venoval svoju pozornosť Lisztovej duchovnej tvorbe a na jej príklade objasnil pozadie tzv. kultúrneho boja v nemeckej oblasti v druhej polovici 19. storočia. Epistolárnu problematiku zastupovala Lisbeth Suhrcke z univerzity v Oldenburgu, ktorá predstavila Mariu Lipsius ako autorku Lisztovej biografie a vydavateľku skladateľových listov. Jedným z najzaujímavejších príspevkov bola nesporné úvaha Gerharda Winklera, riaditeľa Zemského múzea v Eisenstadte, o narušenom vzťahu Franza Liszta a viedenskej hudobnej kultúry (vo svojom texte použil pre nás objavnú, avšak presnú charakteristiku etnicity Liszta ako „po nemecky hovoriaceho Maďara“). Mark Kroll z Bostonskej univerzity porovnával Lisztovu a Hummelovu klavírnu transkripciu Beethovenových symfónií. Teoretickú časť konferencie zavŕšil referát Niny Noeske z Hudobnej a divadelnej akadémie v Hannoveri o Lisztovi ako o celebritu showbiznisu („Liszt medzi umením, gýčom

a popkultúrou“). Podujatie spestrili tri hudobné vystúpenia: suverénny Ladislav Fančovič najprv predniesol výber z Lisztových klavírných transkripcií piesní Franza Schuberta, neskôr zasa Lisztov prepis Hummelovho *Sep-teta*, op. 74. Osobitnú pozornosť odborníkov i širokého publika vyvolal koncertný projekt Cigánskych diablov s rakúskym klaviristom Paulom Guldom, v ktorom netradične interpretovali známe Lisztove skladby.

Záverom treba vyzdvihnúť organizačný prínos dámy, bez ktorej by sa toto hodnotné podujatie sotva uskutočnilo na želanej úrovni: Doc. Martéta Štefková všetko z pozadia nenápadným spôsobom „režirovala“, bravúrne riešila nepredvídané situácie a stihala sa aj aktívne zúčastňovať na teoretických blokoch. Aj jej zásluhou si konferencia uchovala reprezentatívnu úroveň, bez toho, aby sklzla do pseudoodbornej problematiky, typickej pre istú časť domácej muzikologickej spisby.

Ivan Marton

## Edvard Grieg a Dánsko / Edvard Grieg and Denmark. Medzinárodná muzikologická konferencia, Kodaň 11. – 13. augusta 2011

Konferencie tematicky zamerané na život a dielo veľikána škandinávskej hudby organizuje Medzinárodná Griegova spoločnosť (The International Grieg Society – IGS) pravidelne od roku 2000 (Bergen/N 2000, Münster/D 2002, Rím/I 2004, Bergen/N 2007, Berlín/D 2009). IGS so sídlom v Nórsku združuje desiatky hudobníkov a hudobných vedcov z celého sveta. Cieľom IGS je prispievať k povedomiu o hudbe Edvarda Griega a na základe jej interpretácie na vysokej úrovni napomáhať poznaniu a porozumeniu a všeobecnú prístupnosť hudby Edvarda Griega pre interpretov, vedcov, učiteľov, edukátorov a široké vrstvy publika.

V roku 2011 organizátori sústredili pozornosť na Griegov vzťah k Dánsku. Grieg, ktorý od čias štúdií v Lipsku 1858 – 1862 trpel následkami tuberkulózneho ochorenia, sa v krutých zimných časoch opakovane musel uchýliť zo svojho „sídla“ – vily, ktorú

si postavil na jednom z fjordov v najkrajšej štvrti Bergenu Paradis –, do prívetivejšieho kodaňského podnebia. V škandinávskej kultúrnej metropole našiel svoj druhý domov. Dán Niels Gade bol Griegovi vzorom, pokiaľ ide o vytvorenie charakteristickej idiomatiky škandinávskej umeleckej hudby na báze využitia prvkov ľudovej hudby.

Konferencia sa uskutočnila v lukratívnych priestoroch Schæffergården Congress Centre v Gentofte na okraji Kodane v prekrásnom prostredí plnom zelene. Odznelo 20 referátov účastníkov z USA, Nórska, Nemecka, Anglicka, Holandska, Fínska, Dánska, Švédska, Poľska, Maďarska, Japonska, Ruska, Grécka a Slovenska; popri renomovaných reprezentantoch svetových univerzít a vysokých hudobných škôl významne zastúpená bola aj mladá generácia muzikológov. Vzhľadom na to, že som nebola prítomná na úplnom začiatku a konci podujatia, tematické zameranie konferencie nemôžem priblížiť cel-

kom vyčerpávajúco. Maria Eckhardt, riaditeľka Lisztovho múzea v Budapešti, reflektovala vzťah medzi Griegom a Lisztom. Vplyvom dánskych skladateľov na Griega, predovšetkým Nielsa Gadeho a Johanna Petra Emilia Hartmanna sa venovali Constanze Leibinger z Hamburgu, Juliette Appold z New Jersey a Inger Sørensen z Dánska. Značný priestor bol venovaný reflexii Griegovej piesňovej tvorby, u nás nie až natoľko známej. Moderátorkou piesňového bloku bola nadšená propagátorka Griegových piesní Angličanka Beryl Foster, viceprezidentka IGS, zásluhou ktorej boli všetky skladateľove piesne vydané v angličtine. Camilla Hambro z fínskeho Åbo prezentovala úvahu o význame Griegovej piesňovej tvorby, ktorej prvou interpretkou bola jeho manželka Nina. Jorma Lünenburger z Berlína/Helsínk sa sústredil na definovanie špecifik škandinávskej piesňovej tvorby (Grieg, Sibelius) oproti nemeckej piesňovej tvorbe. O mýtckej dimenzii Griegovho piesňového opusu č. 44 „medzi horami a fjordami“ referoval Gregory Martin z Illinois. Nórska operná speváčka Hilde Sween predniesla príspevok na tému špecifik nórskej výslovnosti, ku ktorej spolu s tímom ďalších kolegov aj vydáva špeciálne „návody“ pre spevákov. Na základe porovnania nahrávok piesní v podaní Niny Grieg s nahrávkami zo súčasnosti zároveň poukázala na to, že nórska výslovnosť sa za niekoľko desiatok rokov veľmi zmenila: nakoľko sa medzičasom vymanila spod silného nemeckého vplyvu a taktiež preto, lebo predobrazom prednesu piesní už nie je patetický divadelný prejav (aký dokumentujú práve nahrávky v podaní Niny), ale bežná civilná reč. Tieto fakty mali prirodzene dopad aj na zmeny výrazu Griegovej piesňovej tvorby. Reflektovaná bola aj Griegova orchestrálna tvorba: Bjarte Engeset z nórskeho Larviku na báze podrobných porovnávacích analýz poukázal na špecifiká Griegovho inštrumentačného štýlu a vymedzil niekoľko charakteristických sémantických polôh Griegovej orchestrálnej hudby; skúmaním Griegovho vplyvu na symfónie Johana Halvorsena sa zaoberal Øyvind Dybsand z Oslo.

12. augusta sa účastníci konferencie (spolu s pasívnymi účastníkmi okolo 60 osôb) vydali na exkurziu do Søllerødu severne od Kodane, kde Grieg skomponoval svoje pravdepodobne najslávnejšie dielo, *Koncert pre*

*klavír a orchester a mol* op. 16. Aby kompozíciu tohto diela mohol zavŕšiť v pokoji, uchýlil sa v lete roku 1868 krátko po narodení dcéry Alexandry na tunajšiu vidiecku usadlosť spolu so svojimi priateľmi, dánskym skladateľom Emilom Hornemanom a nórsym klaviristom a skladateľom Edmundom Neupertom, ktorému koncert aj venoval. Priamo v prostredí usadlosti so špecifickým „spiritus loci“, kde sa dnes nachádza štýlová kaviareň, bol odprezentovaný blok príspevkov zameraných na Griegovo klavírne dielo a predovšetkým koncert op. 16, ktorý moderoval Patrick Dinslage, vedúci Griegovho Výskumného centra na Akadémii umení v Berlíne a prezident IGS. Na komplikované okolnosti priateľstva medzi Griegom a Honemannom poukázala Inger Sørensen z Dánska, ktorá na túto tému vydala aj knižnú monografiu. Ja som sa vo svojom príspevku pokúsila vymedziť miesto Griegovho klavírneho koncertu vo vývinových tendenciách hudby v 19. a 20. storočí a konfrontovala sa s niektorými mýtmi o tomto diele, ako napríklad že Grieg je „Chopinom severu“, že toto dielo je „mladšou sestrou veľkého brata Schumannu“, že princíp radenia kontrastných úsekov je určitou paralelou naratívneho štýlu Hansa Christiana Andersena, pričom obojím autorom išlo predovšetkým o vyjadrenie atmosféry nórskej (škandinávskej) krajiny a pod. Chopinov, Schumannov a Griegov koncert je možné priviesť na spoločného menovateľa: ich genéza siaha ku klavírnym koncertom bratislavského rodáka Johanna Nepomuka Hummela, ktoré boli v oblasti tohto žánru pre skladateľov 19. storočia prinajmenšom rovnako významným mostom ako Beethovenove klavírne koncerty, na čo som poukázala na báze porovnávacej analýzy viacerých príkladov. Metóda radenia kontrastujúcich úsekov je azda do istej miery výsledkom Griegovej inšpirácie Andersenovou poetikou, rovnako však korešponduje so striedaním kantabilne-lyrických a virtuóznobrilantných úsekov, aké sa v koncertoch raných romantikov traduje práve od čias Hummela. Pokiaľ ide o Griegov koncert, zvlášť nápadné sú paralely medzi kantabilne-lyrickými úsekmi inšpirovanými technikou belcanta a virtuóznymi pasážami Hummelových



op. 85 a 89 (sprostredkované súvisiacimi so Chopinom, ktorému boli Hummelove koncerty bezprostredným východiskom). V príspevku venovanom životu a dielu Edmunda Neuperta predstavili americkí muzikológovia Andrew Adams a Bradley Martin osobnosť tohto za čias Griegovho života slávneho klavírneho virtuóza a skladateľa, ktorého stopy sa po emigrácii do Ameriky roku 1882 dočasne stratili. Adams a Bradley, ktorí sa dlhodobo venujú skúmaniu Neupertovho života a diela, zamerali svoju pozornosť hlavne na otázku, do akej miery Neupert Griegovi vypomáhal pri koncipovaní virtuózných pasáží a kadencií, pričom na základe porovnávacích analýz úsekov z Griegovho koncertu s Neupertovými etudami napísanými pred vznikom koncertu poukázali na to, že Neupert má na koncerte oveľa významnejšie zásluhy než sa všeobecne predpokladá. Definitívnu odpoveď na túto otázku však neprinášajú, nakoľko Neupertova pozostalosť je dosiaľ preskúmaná len sčasti. Mladý poľský muzikológ Wojciech Stepień z Katovic, ktorý štúdium hudobnej vedy absolvoval u Eera Tarastiho v Helsinkách, predniesol teóriu o sémantickom význame „vtáčích motívov“ v Griegovej hudbe, založených na určitých konštantných intervalových konšteláciách.

Kto má záujem dozvedieť sa viac o obsahu referátov, nájde ich na stránke IGS <http://www.griegsociety.org/default.asp?sp=2>. IGS totiž z konferencií nevydáva žiadne zborníky, všetky príspevky od roku 2000 sú však dostupné na tejto internetovej stránke, čo je naozaj veľmi praktické pri rešeršiach.

Podujatie malo reprezentatívny spoločensko-umelecký rozmer: jeho súčasťou bola recepcia usporiadaná nórsnym veľvyslancom v Dánsku a prítomní boli aj zástupcovia rôz-

ných nórsnych inštitúcií, knižníc, archívov a medzinárodne renomovaní bádatelia v oblasti problematiky Griegovej tvorby. V rámci prezentácie „Novinky o Griegovi“ informoval Erling Dahl, hlavný iniciátor vzniku Centra pre výskum Griegovej hudby na Univerzite v Bergene, spolu s riaditeľkou Bergenskej verejnej knižnice a niekoľkoročnou predsedníčkou IGS Trine Kolderup Flaten a ďalšími členmi tímu spolupracovníkov o tom, že 16. marca 2011 sa podarilo otvoriť toto Centrum a informovali o najbližších plánoch: o zabezpečení profesorov a vypísaní veľkoryso dotovaných štipendií pre uchádzačov o doktorandské štúdium. Siren Steen, vedúca Griegovho archívu Bergenskej knižnice informovala a aj názorne demonštrovala digitalizáciu všetkých manuskriptov a vydaní Griegových diel dostupných na webových stránkach knižnice, za ktorými tak bádatelia už nemusia cestovať do Bergenu. Momentálne sa pracuje na zabezpečení prístupu k všetkým nahrávkam Griegových diel – tento projekt je v štádiu digitalizácie LP platní a iných starších médií.

Súčasťou podujatia bol aj koncert klaviristu Einara Røttingena, rektora Griegovej akadémie v Bergene, ktorý v rámci moderovaného koncertu poukázal na väzby medzi *Sonátou pre klavír*, op. 28 Nielsa Gadeho a Griegovou *Sonátou pre klavír*, op. 7 (obe v e mol). Súčasťou programu exkurzie do Søllerødu bol aj koncert nórskeho organistu, skladateľa a zbormajstra Klausa Lyngbye.

Pozornosť, akú Nóri venujú pestovaniu Griegovho odkazu, je naozaj obdivuhodná a mala by byť pre nás príkladná. Ďalšia konferencia IGS sa uskutoční roku 2013 v skladateľovom rodnom meste Bergene.

Markéta Štefková

## The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives / Muzyczna kultura Śląska do roku 1742. Nowe konteksty – nowe perspektywy. Wrocław 8. – 10. septembra 2011

Mesto Wrocław / Wrocław (Vratislavia), ktoré sa pýši prívlastkami *miasto spotkań* / *Stadt der Begegnung* / *the meeting place*, sa stalo v septembri

roku 2011 aj miestom stretnutia muzikológov na medzinárodnej muzikologickej konferencii *The Musical Culture of Silesia before 1742*.

*New Contexts – New Perspectives* (8. – 10. 9. 2011). Konferencia bola výsledkom úspešnej spolupráce dvoch špičkových vedeckých kolektívov – z Poľskej akadémie vied vo Varšave a z Karlovej univerzity v Prahe; hudobní historici z varšavského Oddelenia muzikológie Inštitútu umení (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk) a z pražskej Katedry hudobnej vedy spojili totiž svoj pracovný potenciál v zaujímavom projekte výskumu hudobnej kultúry Sliezska. K spolupráci na svojom projekte prizvali aj miestnych špecialistov, pracujúcich priamo v centre výskumu hudobných dejín Sliezska, na Katedre muzikológie Vroclavskej univerzity (Katedra Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego). Výsledky tejto dvojročnej spolupráce sa všetci zainteresovaní rozhodli predložiť na konferencii, ktorej hostiteľmi sa stali vroclavskí muzikológovia. Organizačný a vedecký výbor konferencie v zložení prof. Remigiusz Pośpiech (Vroclav), dr. Paweł Gancarczyk (Varšava) a dr. Lenka Hlávková-Mráčková (Praha) pripravili podujatie mimoriadneho významu, ktoré zaštitilo mesto Vroclav a zaradilo ho do programu svojho známeho medzinárodného festivalu Wratislavia Cantans.

Konferenciu otvoril generálny riaditeľ festivalu Wratislavia Cantans Andrzej Kosendiak, pričom zdôraznil význam systematického hudobnohistorického výskumu Sliezska a znovuoživovanie jeho hudby, dokumentovanej zachovanými prameňmi už od stredoveku. Účastníkov konferencie pozdravil i riaditeľ Katedry muzikológie Vroclavskej univerzity prof. Maciej Gołąb, ktorý vyzdvihol skutočnosť, že konferencia sa koná na pôde univerzity práve v roku jej osláv 200. výročia založenia; zdôraznil, že Vroclavská univerzita sa ako moderná univerzitná inštitúcia vyvíjala od roku 1811, keď tu začalo samostatne fungovať päť fakúlt: katolícka teologická, evanjelická teologická, právnická, medicína a filozofie. V ich rámci mala svoje miesto aj muzikológia (1815 – 1952, neskôr, od 2003, v rámci Inštitútu vied o kultúre). Dodnes rezonujú v európskej muzikológii mená osobností, ktorých muzikologická činnosť bola spätá s Vroclavskou univerzitou (Carl von Winterfeld, J. I. Schnabel, F. J. Wolf, E. Bohn, M. Schneider, F. Feldmann, H. Feicht).

Za hostiteľskú stranu sa s účastníkmi konferencie zval vedúci Oddelenia historickej muzikológie prof. Remigiusz Pośpiech (Zakład Muzykologii Historycznej), ktorý ocenil, že pozvanie prijali nielen všetci českí a poľskí riešitelia projektu, ale aj pozvaní muzikológovia z ďalších európskych krajín (Veľká Británia, Nemecko, Francúzsko, Holandsko, Slovensko). Počas troch dní rokovani spolu odznelo 24 príspevkov priamo zameraných na hudobnú minulosť Sliezska: Veronika Mráčková: *The Silesian Tradition of Hymns to Czech Saints*; Jan Ciglbauer: *Two 'Alleluia's' in Nicolaus Cosel's Manuscript: the Creation of New Liturgical Music in 15<sup>th</sup>-Century Central Europe*; Vladimír Mañas: *The Musical Culture of Opava/Troppau in Upper Silesia, ca 1550 – 1750*; Janka Petőczová: *The Role of Silesia in the Development of Musical Culture in the Towns of Spiš and Šariš*; Thomas Napp: *Der Meistergesang zwischen Görlitz und Breslau im ausgehenden 16. Jahrhundert*; Paweł Gancarczyk: *A New Fragment of 15<sup>th</sup>-Century Polyphony in Silesia and the Tradition of the Central-European Repertory*; Lenka Hlávková-Mráčková: *Das Glogauer Liederbuch und die Traditionen des polyphonen Liedes in Mitteleuropa*; Jaap van Benthem: *Das Glogauer Liederbuch: eine unbeachtete Quelle für Johannes Tourout?*; Jacobijn Kiel: *Two Anonymous 'Salve' Settings in the Wrocław Codex (Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka, RM 5892)*; Christian Thomas Leitmeier: *Lutheran Propers for Breslau/Wrocław: the 'Cantus Choralis' (1575) of Johannes Knöfel*; Marc Desmet: *Handl's Music in the Brieg Manuscript Collection*; Bernhold Schmid: *„Nach dir, Herr Christe, thut mein hertz verlangen“. Ein unbekanntes Kontrafakt zu Jacob Regnarts „Tutto lo giorno“ aus der Bibliothek des Gymnasiums in Brieg/Brzeg*; Grzegorz Joachimiak: *Lutenists from Silesia and Bohemia around the Count Losy von Losinthal (ca 1650 – 1721)*; Remigiusz Pośpiech: *Ein Schlesier aus Oppeln in Prag: Franz Ludwig Poppe (1671 – 1730) und seine Werke in tschechischen Sammlungen*; Ludmiła Sawicka: *Die Besonderheit der Kirchenkantaten von Johann Georg Clement (ca 1710 – 1794)*; Barbara Przybyszewska-Jarmińska: *Marcin Mielczewski (d. 1651) and Alberik Mazák (1609 – 1661): a Silesian Perspective*; Tomasz Jeż: *The Jesuit Melodrama in the Baroque Glatz/Kłodz-*

ko; Paulina Halamska: *Protestant Elite Milieu in the 17<sup>th</sup>-Century County of Glatz as Exemplified by the Family of Breslau Organist Tobias Zeutschner*; Jiří Kroupa: *A Czech Version of the Song 'Omni die dic Mariae' in the Hymnbook of Jiřík Hlohovský (Olomouc 1622): a Polish Subject as an Instrument of Catholic Reformation in the Bohemian Lands*; Agnieszka Drożdżewska: *Czech Musicians in the Theatrical Life of Silesia, ca 1600 – 1742*; Václav Kapsa: *On the Way from Prague to Wrocław: Sacred Music by Early 18<sup>th</sup>-Century Prague Composers in Silesia*; Marc Niubó: *B. Artopheus and B. M. Černohorský – the Last Traces of Music by Friars Minor Conventual in Wrocław?*; Stanislav Bohadlo: *Ivo Anton OFMC (1664 – after 1709). Between Wrocław and Prague. Organist and Teacher of B. M. Černohorský*; Dominika Grabiec: *Passion Cycles with Musical Motives in Silesian Art and the Piety of the Bernardines*.

Málokedy sa podarí zainteresovať toľkých zanietých špecialistov, aby pracovali na jednej hudobnohistorickej téme. Organizátorom vrocľavskej konferencie sa to však podarilo nad očakávanie. Ukázala sa užitočnosť a nevyhnutnosť porovnávacieho výskumu hudobných prameňov i repertoáru pre poznanie stredoeurópskych a európskych súvislostí (prezentovali sa stredoveké kódexy a fragmenty, renesančné a barokové tlače a rukopisy, hudba mešťanov, cirkevných inštitúcií, cirkevných rádov, hudba šľachtická i v privátnej umeleckej sfére). Mnohé prednesené príspevky prekvapili konkrétnymi novými objavmi, či už skladieb českých hudobníkov v poľských archívoch alebo poľských skladateľov pôsobiach v Čechách; zaujal napríklad objav nových diel Bohuslava Matěja Černohorského, významného skladateľa minoritov a signifikantného predstaviteľa českej barokovej hudby, ale aj informácia o predvádzaní skladieb spišského skladateľa a organistu Jána Šimráka v 17. storočí v Kostole sv. Márie Magdalény vo Vrocľavi. Hudobný život v sliezskych regiónoch a historických mestách (Wrocław/ Breslau, Zgorzelec / Görlitz, Brzeg / Brieg, Glatz / Kłodzko, Opole / Oppeln, Opava / Troppau, Nysa / Neisse) bol na konferencii skúmaný v širokospektrálnom

multietnickom a multikonfesionálnom zábere, ktorý ukázal, že hudba a hudobná kultúra je premenlivý organizmus, meniaci sa v závislosti od sociálnych a spoločenských podmienok, a že práve rôznorodosť tohto procesu vo vývoji hudby je základom vzniku nových umeleckých hodnôt.

V novom svetle sa ukázal aj význam *znovuobjavenia* hudobných prameňov zo sliezskych archívov, predovšetkým hudobných rukopisov a tlačí z unikátnej vrocľavskej zbierky hudobní Univerzitnej knižnice, ktorú skatalogizoval pred viac než 100 rokmi Emil Bohn. Dôkladný porovnávací archívny výskum týchto hudobnohistorických prameňov, ktoré v nepriaznivých vojnových a povojnových rokoch menili majiteľov a dnes sú opäť k dispozícii na štúdium v európskych knižniciach rôznych inštitúcií (Berlín, Vrocľav, Varšava, Krakov, Uppsala), sa pre súčasnú historickú muzikológiu stáva alfou a omegou pri odhaľovaní špecifických (nielen sliezskych) lokálnych konotácií. V tomto smere je potrebné oceniť súčasnú intenzívnejšiu spoluprácu poľských a európskych (obzvlášť nemeckých a českých) muzikológov ako kvalitatívne novú bázu, výrazne prospešnejšiu pre európsku muzikológiu; bázu, ktorá postupne prekonáva uvažovanie o komplikovaných dejinách Sliezska, ovplyvnené optikou povojnových udalostí.

Vrocľavská konferencia *The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives* výrazne prekonala hranice, ktoré stanovoval bilaterálny výskum v pôvodnom poľsko-českom projekte *The Musical Culture of Silesia before 1742 from the Polish and Czech Perspectives* a stala sa základom nadnárodného bádania spoločného hudobnokultúrneho dedičstva. V ňom sú Sliezsko a jeho história uchopené ako *modelový prípad*, v ktorom je možné hudobnú minulosť, a predovšetkým transfer hudby a transmisiiu hudobných poznatkov, skúmať len *bez etnocentrických reflexov* – ako v konkrétnom čase *reálne existujúci multikultúrny a premenlivý stredoeurópsky fenomén*.

Janka Petőczová

## Cesty hudobnej vedy v strednej Európe. Medzinárodné muzikologické sympóziu, Bratislava 15. – 16. septembra 2011

Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského usporiadala v dňoch 15. až 16. septembra 2011 v priestoroch Clarissea Univerzitnej knižnice v Bratislave medzinárodné muzikologické sympóziu s názvom *Cesty hudobnej vedy v strednej Európe*. Podujatie sa uskutočnilo s finančnou podporou projektovej agentúry Ministerstva školstva SR VEGA (projekt č. 2/0143/11). Okrem pripomenutia si 90. výročia založenia Katedry hudobnej vedy bolo cieľom sympózia prezentovať vývoj, aktuálnu problematiku výskumu a súčasné smerovanie muzikológie v rámci priestoru strednej Európy. Počas dvoch dní vystúpilo na podujatí celkovo 16 referentov, okrem pracovníkov hostiteľskej inštitúcie a ďalších domácich účastníkov prezentovali výsledky svojich prác zahraniční kolegovia z Českej republiky, Maďarska, Nemecka, Poľska a Rakúska. Jednotlivé príspevky sa dajú rozčleniť do dvoch základných tematických okruhov: a) problematika interpretácie a b) zhodnotenie smerovania hudobnej vedy od konca 19. storočia až po súčasnosť.

Dvojdňové podujatie uviedol Vladimír Zvara, vedúci Katedry hudobnej vedy FiF UK, ktorý poukázal na potrebu usporiadania sympózia k danej problematike, vyplývajúcu z aktuálneho bádania a riešenia spoločných vedeckých projektov na Katedre hudobnej vedy FiF UK. Príspevky poukazujúce na rozmanitosť a rôznorodosť názorov, ale aj perspektív pri problematike interpretácie a pri otázkach koncepcií hudobnej vedy prezentovali v jednotlivých referátoch počas prvého dňa: Ľubomír Spurný (*Konzepte der Musiktheorie in Mitteleuropa*), Hartmut Krones (*Semantische Musikanalyse – historische und semiologisch-linguistische Möglichkeiten*), Marek Žabka (*Miroslav Filip and American Transformational Theories*), Anna Dalos (*Ernő Lendvai and his Contemporaries. The Beginnings of the Music Analysis in Hungary: 1921 – 1955*), Markéta Štefková (*Das Harmoniekonzept von Miroslav Filip*), Ilona Ferenczi (*„Wer wälzet uns den Stein?“ – Probleme der slowakisch-*

*-ungarischen Zusammenarbeit auf dem Gebiet der Musikforschung*), Stanislav Tesař (*Das hymnologische Konzept von Dobroslav Orel. Bemerkungen zum Schicksalsweg einer musikwissenschaftlichen Disziplin*) a Naďa Hřčková (*Über die Möglichkeiten einer Historiographie der neueren Musikgeschichte*). V rámci sympózia zaznel komorný koncert, na ktorom sopranistka Eva Šušková a klavirista Peter Pažický predstavili diela Jána Levoslava Bellu, Jána Cíkera, Alexandra Albrechta, Ľudovíta Rajtera a Bélu Bartóka. Concertu predchádzal príspevok Kláry Mészárosovej *Musik im Pressburger Clarisseum*, približujúci históriu kláštora a hudobnú kultúru právnickej školy (Alžbetínskej univerzity).

Druhý deň sympózia odznali príspevky zamerané na koncepciu vnímania a postavenia hudobnej vedy, ako aj čiastkových výskumov, a to od Vladimíra Zvaru (*Konzepte des Nationalen in der Musik und Musikwissenschaft im 20. Jahrhundert*), Ľubomíra Chalupku (*Die Kategorie des „musikalischen Denkens“ im Werk von Jozef Kresánek*), Jarmily Gabrielovej (*Überleitungen zum „Kanon“ in tschechischen Musikgeschichtsschreibung und Musikpraxis*), Marty Ottlovej (*Die Spur Richard Wagners in der tschechischen Musik oder Musikwissenschaft?*), Reginy Chłopickej (*Selected Problems of Analysis of Multimedia Communication in Musical Theatre as Illustrated by the Staging of Kaija Saariaho's Opera L'amour de loin*), Nikolausa Bachtu (*The implicit Listener in Lully, Rameau and Bach*), Oskára Elscheka (*Die Einheit und Diversität der mitteleuropäischen Musikgeschichte*), Lászla Vikáriusa (*Béla Bartók als Musiktheoretiker*) a Mártona Kerékfyho (*Folkloristic Inspirations in the Music of György Ligeti: Problems of Identification and Interpretation*).

Program sympózia bol zostavený s jasnou koncepciou, jednotlivé referáty poukázali na aktuálnu problematiku bádania aj nutnosť ďalšej vzájomnej kooperácie domácich a zahraničných pracovísk formou spoločných projektov v oblasti výskumu hudobnej kul-



túry. Výsledky prác môžu prispieť k lepšiemu pochopeniu zložitých kultúrno-spoločenských vplyvov na hudobné dianie v rámci centier hudobnej kultúry nielen Slovenska,

ale aj štátnych útvarov vzniknutých z niekdajšej Rakúsko-Uhorskej monarchie.

Andrej Čepec

## Pramene slovenskej hudby: Hudobný nástroj – prameň artificijálnej hudby. Prešov 13. – 14. septembra 2011

Každá odborná komunita potrebuje pre vzájomné poznávanie odborných výsledkov a zároveň pre svoj rast platformu, ktorá zabezpečí stretnutie a vzájomné prekonzultovanie odborných pohľadov na jednotlivé vedné oblasti. Je veľmi potešiteľné, ak takéto odborné stretnutia, konferencie, majú svoju tradíciu, ktorá odzrkadľuje istú kontinuitu. V dňoch 13. a 14. septembra 2011 sa v Prešove konala už 31. konferencia hudobných knihovníkov, archivárov a múzejníkov. Jej organizátormi boli Slovenská národná knižnica, Univerzitná knižnica Prešovskej univerzity v Prešove, Univerzitná knižnica v Bratislave, Slovenská národná skupina IAML a Spolok slovenských knihovníkov. Konferencia mala názov *Pramene slovenskej hudby: Hudobný nástroj – prameň artificijálnej hudby*. Miestom konania konferencie bola Univerzitná knižnica Prešovskej univerzity v Prešove. Počas dvoch dní odznelo na konferencii 13 referátov na rôzne témy.

Úvodná časť konferencie patrila organizátorom, ktorí diskutovali o svojich úlohách a potrebách na plenárnom zasadnutí Slovenskej národnej skupiny IAML. Po zasadnutí bola otvorená samotná konferencia, na ktorej odznelo už spomínaných 13 referátov, a to v mierne upravenom poradí.

Karol Medňanský sa ujal prvého príspevku, ktorý sa zameriaval na hudobné nástroje v ich duchovnom, hlbšom zmysle, a to referátom na tému *Hudobné nástroje – nositelia symbolov a hudobných myšlienok*. Autorom druhého referátu bol Robert Šebesta; jeho príspevok *Vývoj basetového rohu v stredoeurópskom regióne* bol pre neprítomnosť autora prečítaný, pričom predstavoval zaujímavý exkurz do danej problematiky. S nemenej

zaujímavým referátom *Lutna a pamiatky lutnovej hudby na Slovensku v 16. a na začiatku 17. storočia* sa predstavil Michal Hotmár; ťažiskom danej témy bola lutna ako nástroj a hudobné artefakty pre ňu určené. Ďalším vynikajúcim príspevkom prispel Ladislav Kačic, ktorý svoju pozornosť venoval cirkevným reholiam a ich hudobnému inventáru. Jeho referát s názvom *Hudobné nástroje v inventároch niektorých reholí (piaristi, jezuiti, františkáni) na Slovensku v 17. – 18. storočí* priniesol mnoho zaujímavých a podnetných informácií o význame hudby pre cirkevné rehole v danom období. Ďalšími prednášajúcimi boli Miriam Žiarna s témou *Interpretácia sopránového partu v sakrálnych skladbách P. P. Petka a P. Rošovského* a Matilda Hýrošová s referátom *Artificijálna hudba v hudobných oddeleniach knižníc*. Ku katalogizácii a modernému spracúvaniu fondov prispel Peter Jantoščiak témou *Cesta od katalogizačných kariet k digitálnym záznamom (digitálne záznamy umeleckých hudobných nástrojov v SNM HuM)*. Referátom na tému *Literatúra o hudebných nástrojoch ve fondu NK ČR* sa predstavila Zuzana Petrášková. Prezentovanie histórie organárskej firmy Gebrüder Rieger, ako aj technického riešenia či potreby uvažovať o ochrane niektorých nástrojov tejto firmy, sa ujal Marek Cepko v príspevku *Organárska firma Gebrüder Rieger a jej pôsobenie na území súčasného Slovenska*. Andrej Štafura sa podrobnejšie zaoberal problematikou reštaurovania v referáte *Poznámky k reštaurovaniu historických organov*. Organologické témy zavŕšil Marian Alojz Mayer erudovaným príspevkom *Významní bansko-bystrickí organári Martin a Michal Podkonickí*. V závere konferencie odzneli ešte referáty Miriam Matejovej



na tému *Hudobná pozostalosť Jozefa Chládku – ružomberského regenschoriho a skladateľa* a Petra Hochela s témou *Anton Aschner: Miserere c mol. Znovuobjavovaná duchovná hudba kremnického kantora*.

Konferencie ako platformy vzájomného vedomostného obohacovania sa sú predpokladom pre ďalší rozvoj vedy. Na týchto zákla-

doch bola postavená aj konferencia *Pramene slovenskej hudby: Hudobný nástroj – prameň artificijálnej hudby*, ktorej účastníci sa mohli oboznámiť hlavne s novými poznatkami ohľadom vývoja jednotlivých hudobných nástrojov, či už po stránke historickej, estetickej alebo technickej.

*Andrej Štafura*

## POKYNY PRE AUTOROV

Časopis *Musicologica Slovaca* vychádza dvakrát do roka. Publikuje pôvodné príspevky z hudobnej histórie, etnomuzikológie a systematickej hudobnej vedy. Redakcia predkladá štúdie na posúdenie jednému lektorovi, v prípade interdisciplinárneho zameralia príspevku podľa zváženia dvom lektorom. O prijatí štúdie na publikovanie rozhoduje redakcia na základe lektorských posudkov a rozhodnutia redakčnej rady časopisu do troch mesiacov od doručenia príspevku. Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Príspevky prosíme zasielať na adresu redakcie v elektronickej forme v textovom editore Word. Poznámky sa uvádzajú pod čiarou, rozsiahlejšie materiálové prílohy sa pripájajú za príspevok. V prípade vkladania materiálových ukážok priamo do textu štúdie (noty, obrázky, grafy, tabuľky) prosíme zaslať jednu verziu príspevku s vloženými ukážkami, druhú verziu v úprave bez ukážok, s označeným miestom ich vloženia, a ukážky zaslať osobitne. Obrázky prosíme posilať v kvalite 300 dpi vo formáte jpg, tiff, pdf.

Rozsah štúdií vrátane poznámkového aparátu by nemal presiahnuť 50 normostrán, v prípade profilov 20 normostrán, recenzií 10 normostrán a pri správach 5 normostrán (1 normostrana = 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 prispôsobené potrebám časopisu. Pre uľahčenie citovania uvádzame niektoré vzory:

### Odkaz na monografiu:

<sup>1</sup>RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, s. 90-95.

<sup>2</sup>DÚŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001, s. 416-417.

Pozn.: Čísla strán v rozpätí strán sa uvádzajú so spojovníkom.

### Odkaz na zborník ako celok:

<sup>3</sup>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.

<sup>4</sup>Prezentácie – konfrontácie 2009 : *Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie*. 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 z nich na titulnom liste. Osoby, ktoré majú sekundárnu zodpovednosť (napr. vedeckí redaktori, editori, prekladatelia...), sa uvádzajú za názvom.

Odkaz na monografiu, zborník, kolektívnu prácu alebo notové vydanie ako súčasť edičného radu:

<sup>5</sup>URBANCOVÁ, Hana (ed.): Lament v hudbe. (=Studia Ethnomusicologica IV) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPRESS, 2009, s. 33-62.

Odkaz na štúdiu v zborníku alebo na kapitolu v kolektívnej práci:

<sup>6</sup>LENGOVÁ, 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 Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 195-258.

Odkaz na štúdiu publikovanú v periodiku:

<sup>7</sup>MÚDRA, 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:

<sup>8</sup>RYBARIČ, 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:

<sup>9</sup>RYBARIČ, *Dejiny hudobnej kultúry*, Ref. 1, s. 63.

Odkaz na elektronický zdroj:

<sup>10</sup>PETŐCZOVÁ, 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](http://www.snk.sk/?BZ_CS)>

Všeobecné poznámky:

- Ak v prameni nie je uvedené miesto vydania, rok vydania alebo vydavateľstvo, tak uvádzame: b. m., b. r., b. v.
- V prípade viacerých miest vydania a vydavateľstiev sa názov vydavateľstva pridá k príslušnému miestu vydania a oddelí sa bodkočiarkou a medzerou:  
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- Ak je viac miest vydania a len jeden vydavateľ, tak miesta vydania oddelíme bodkočiarkou a medzerou:  
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Údaje v bibliografickom opise citovaného prameňa sa uvádzajú v jazyku prameňa až po údaj o rozsahu. Preklad názvu sa môže pripojiť v hranatých zátvorkách.
- Skratkou pre označovanie strany alebo strán je s., ročníky časopisov a čísla zborníkov sa uvádzajú arabskými číslicami. Pokiaľ sú dokumenty v edíciách číslované, je potrebné uvádzať okrem strán aj číslo.

## OBSAH ROČNÍKA 2 (28), 2011

## Štúdie

|                                                                                                                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Ambrózová, Jana: Analýza rytmického sprievodu v ľudových hudbách na Slovensku.....                                                                             | 73  |
| Kačic, Ladislav: K špecifikám hudby františkánov na Morave v 17. a 18. storočí.<br>Poznámky k dejinám hudby v <i>Provincia Bohemiae Sancti Wenceslai</i> ..... | 207 |
| Ruščin, Peter: Viachlasné slovenské duchovné piesne v rukopisnom evanjelickom<br>kancionáli SK-Mms, B III/107 zo 17. storočia .....                            | 38  |
| Urbancová, Hana: Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre na Slovensku.<br>Modely žánrových syntéz v etnomuzikológii.....                                   | 5   |
| Veselovská, Eva: Česká notácia na Slovensku v období stredoveku .....                                                                                          | 173 |

## Materiály

|                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Bárdiová, Marianna: Piesne Jána Móryho (1892 – 1978) na Thákurove básne .....  | 230 |
| Kubandová, Janka: Paul Hindemith: Unterweisung im Tonsatz .....                | 121 |
| Petóczová, Janka: „Samuel Marckfelner bin ich genandt“ .....                   | 108 |
| Timková, Miriam: Piesňový repertoár obce Dohňany. Zo zápisov Karola Plicku ... | 251 |

## Diskusia

|                                                |     |
|------------------------------------------------|-----|
| Reittererová, Vlasta: Lisztovské fantazie..... | 274 |
|------------------------------------------------|-----|

## Profily

|                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| Petóczová, Janka: K životnému jubileu Ladislava Kačica ..... | 130 |
| Urbancová, Hana: K životnému jubileu Oskára Elscheka .....   | 294 |

## Recenzie

|                                                                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Ambrózová, Jana: Alžbeta Lukáčová: Samko Dudík a jeho kapela. Fenomén<br>výraznej osobnosti v tradičnej hudobnej kultúre .....          | 304 |
| Antalová, Lenka: Musicologica Istropolitana VII .....                                                                                   | 156 |
| Bugalová, Edita: Jana Bartová: Úvod do hudobnej muzeológie .....                                                                        | 149 |
| Kačic, Ladislav: Hana Urbancová (ed.): Lament v hudbe .....                                                                             | 141 |
| Kňažíková, Anna: Musicologica Istropolitana VI .....                                                                                    | 154 |
| Lukáčová, Alžbeta: Marta Toncrová – Lucie Uhlíková (eds.): Písne z Kopanic.<br>Ze zápisů Josefa Černíka.....                            | 310 |
| Ruščin, Peter: Gizela Gáfríková (ed.): Posledné veci človeka. Štúdie k dejinám<br>slovenskej duchovnej kultúry 17. – 18. storočia ..... | 145 |
| Sýkora, Pavel: Karol Medňanský: Passiones Bachianae. Cesta k vrcholu violy da<br>gamba .....                                            | 301 |

|                                                                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Štafura, Andrej: Marian Alojz Mayer: Dejiny organa na Slovensku od najstarších čias po súčasnosť.....                        | 151 |
| Veselovská, Eva: Janka Bednáriková: Frammenti gregoriani in Slovacchia. Frammenti rękopisów gregoriańskich na Słowacji ..... | 307 |

## Správy

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Čepec, Andrej: Cesty hudobnej vedy v strednej Európe. Medzinárodné muzikologické sympóziu, Bratislava 15. – 16. septembra 2011 .....                                                                                                                                                             | 320 |
| Marton, Ivan: Franz Liszt a jeho miesto v európskej hudobnej kultúre / Franz Liszt und seine Bedeutung in der europäischen Musikkultur. Medzinárodná muzikologická konferencia pri príležitosti 200. výročia narodenia a 125. výročia úmrtia Franza Liszta, Bratislava 17. – 19. mája 2011 ..... | 314 |
| Petőczová, Janka: Musik in der „Lebenswelt“: Immaterielle Dimensionen der Musik-Kultur von Deutschen in (und aus) den südosteuropäischen Siedlungsgebieten. Bonn 11. – 13. novembra 2010 .....                                                                                                   | 159 |
| Petőczová, Janka: The Musical Culture of Silesia Before 1742. New Contexts – New Perspectives / Muzyczna kultura Śląska do roku 1742. Nowe konteksty – nowe perspektywy. Wrocław 8. – 10. septembra 2011 .....                                                                                   | 317 |
| Štafura, Andrej: Pramene slovenskej hudby: Hudobný nástroj – prameň artificialnej hudby. Prešov 13. – 14. septembra 2011 .....                                                                                                                                                                   | 321 |
| Štefková, Markéta: Edvard Grieg a Dánsko / Edvard Grieg and Denmark. Medzinárodná muzikologická konferencia, Kodaň 11. – 13. augusta 2011 .....                                                                                                                                                  | 315 |
| Urbancová, Hana: Etnomuzikológ „v teréne“. Pramene ľudovej hudby na Slovensku a ich recepcia. Bratislava 10. novembra 2010 .....                                                                                                                                                                 | 162 |
| Zvara, Vladimír: Opera and Nation / Opera és nemzet. Medzinárodná muzikologická konferencia pri príležitosti dvestoročného jubilea Ferenca Erkel. Budapešť, 28. – 30. október 2010 .....                                                                                                         | 158 |



## CONTENTS OF VOL. 2 (28), 2011

### Studies

|                                                                                                                                                                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Ambrózová, Jana: Analysis of Rhythmic Accompaniment in Traditional String Ensembles in Slovakia .....                                                                                                             | 73  |
| Kačic, Ladislav: On the Specific Features of Franciscan Music in Moravia in the 17 <sup>th</sup> and 18 <sup>th</sup> Centuries: Notes on Musical History in the <i>Provincia Bohemiae Sancti Wenceslai</i> ..... | 207 |
| Ruščin, Peter: Multi-part Slovak Hymns in the Manuscript Lutheran Hymnbook SK-Mms, B III/107, from the 17 <sup>th</sup> century .....                                                                             | 38  |
| Urbancová, Hana: Song Genres in Traditional Musical Culture in Slovakia. Models of Genre Synthesis in Ethnomusicology .....                                                                                       | 5   |
| Veselovská, Eva: Czech Notation in Slovakia in the Medieval Period.....                                                                                                                                           | 173 |

### Materials

|                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Bárdiová, Marianna: Songs by Ján Móry (1892 – 1978) on Tagore's Poems .....                     | 230 |
| Kubandová, Janka: Paul Hindemith: Unterweisung im Tonsatz .....                                 | 121 |
| Petőczová, Janka: "Samuel Marckfelner bin ich genandt" .....                                    | 108 |
| Timková, Miriam: The Song Repertoire of Dohnany Village. From the Records of Karol Plicka ..... | 251 |

### Discussion

|                                                 |     |
|-------------------------------------------------|-----|
| Reittererová, Vlasta: Lisztean Phantasies ..... | 274 |
|-------------------------------------------------|-----|

### Profiles

|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| Petőczová, Janka: Regarding the Personal Jubilee of Ladislav Kačic ..... | 130 |
| Urbancová, Hana: Regarding the Personal Jubilee of Oskár Elsček .....    | 294 |

### Reviews

|                                                                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Ambrózová, Jana: Alžbeta Lukáčová: Samko Dudík a jeho kapela. Fenomén výraznej osobnosti v tradičnej hudobnej kultúre .....          | 304 |
| Antalová, Lenka: Musicologica Istropolitana VII .....                                                                                | 156 |
| Bugalová, Edita: Jana Bartová: Úvod do hudobnej muzeológie .....                                                                     | 149 |
| Kačic, Ladislav: Hana Urbancová (ed.): Lament v hudbe .....                                                                          | 141 |
| Kňažíková, Anna: Musicologica Istropolitana VI .....                                                                                 | 154 |
| Lukáčová, Alžbeta: Marta Toncrová – Lucie Uhlíková (eds.): Písne z Kopanic. Ze zápisů Josefa Černíka.....                            | 310 |
| Ruščin, Peter: Gizela Gáfriková (ed.): Posledné veci človeka. Štúdie k dejinám slovenskej duchovnej kultúry 17. – 18. storočia ..... | 145 |

|                                                                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Sýkora, Pavel: Karol Medňanský: <i>Passiones Bachianae</i> . Cesta k vrcholu violy da gamba .....                                    | 301 |
| Štafura, Andrej: Marian Alojz Mayer: Dejiny organa na Slovensku od najstarších čias po súčasnosť.....                                | 151 |
| Veselovská, Eva: Janka Bednáriková: <i>Frammenti gregoriani in Slovacchia</i> . Frammenti rękopisów gregoriańskich na Słowacji ..... | 307 |

## Reports

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Čepec, Andrej: Ways of Musicology in Central Europe. International Musicological Symposium, Bratislava, September 15 – 16, 2011 .....                                                                                                                                                                                          | 320 |
| Marton, Ivan: Franz Liszt and His Place in European Music Culture / Franz Liszt und seine Bedeutung in der europäischen Musikkultur. International Musicological Conference on the Occasion of 200 <sup>th</sup> Birth Anniversary and 125 <sup>th</sup> Death Anniversary of Franz Liszt, Bratislava, May 17 – 19, 2011 ..... | 314 |
| Petőczová, Janka: Musik in der “Lebenswelt”: Immaterielle Dimensionen der Musik-Kultur von Deutschen in (und aus) den südosteuropäischen Siedlungsgebieten. Bonn, November 11 – 13, 2010 .....                                                                                                                                 | 159 |
| Petőczová, Janka: The Musical Culture of Silesia Before 1742. New Contexts – New Perspectives / Muzyczna kultura Śląska do roku 1742. Nowe konteksty – nowe perspektywy. Wrocław, September 8 – 10, 2011 .....                                                                                                                 | 317 |
| Štafura, Andrej: Sources of Slovak Music: Musical Instrument – Source of Artificial Music. Prešov, September 13 – 14, 2011 .....                                                                                                                                                                                               | 321 |
| Štefková, Markéta: Edvard Grieg and Denmark. International Musicological Conference, Copenhagen, August 11 – 13, 2011 .....                                                                                                                                                                                                    | 315 |
| Urbancová, Hana: Ethnomusicologist in the “Field”. Sources of Traditional Music in Slovakia and their Perception. Bratislava, November 10, 2010.....                                                                                                                                                                           | 162 |
| Zvara, Vladimír: Opera and Nation / Opera és nemzet. International Musicological Conference on the Occasion of 200 Jubilee of Ferenc Erkel. Budapest, October 28 – 30, 2010 .....                                                                                                                                              | 158 |