
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 3 (29)

2012

Číslo 1

Bratislava 2012

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 3 (29), 2012, číslo 1

Časopis Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

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

Hlavná redaktorka: Hana Urbancová

Výkonná redaktorka: Katarína Godárová

Preklady do anglického jazyka: John Minahane

Notová sadzba: Stanislav Grich

Návrh obálky: Eva Kovačevičová-Fudala

Redakčná rada:

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

Adresa redakcie: Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4

E-mail: musicologica.slovaca@savba.sk

Tel./Fax.: +421 2 54773589

Evidenčné číslo: EV 4007/10

Vydáva: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

Zalomenie a tlač: AEPRESS

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma: AEPRESS a redakcia časopisu

Časopis je evidovaný v medzinárodných bibliografických databázach CEJSH a RILM.

ISSN 1338-2594

OBSAH

Štúdie

- Alison J. DUNLOP: Hudba a hudobníci na bratislavskej korunovácii Márie Terézie (1741)5
 Jana LENGOVÁ: České literárne inšpirácie v hudobnej tvorbe Jána Levoslava Bellu ..45
 Branko LADIČ: Poznámky k tektonickým princípom v operách Richarda Straussa ... 85

Materiály

- Jana VOJTĚŠKOVÁ: Dopisy Jána Levoslava Bellu Ludevítu Procházkovi.....98
 Anikó HUGYIVÁR SEBŐK: Cesty Bélu Bartóka za slovenskou ľudovou piesňou z pohľadu jeho korešpondencie 107

Profily

- K nedožitým deväťdesiatinám Jany Márie Terrayovej (Ladislav Kačic) 114
 Za Klimentom Ondrejkom (Miroslava Záhumenská) 117

Recenzie

- Omnibus fiebat omnia. Kontexty života a diela Fridricha Bridelia SJ (1619 – 1680). Eds. Marie Škarpová, Pavel Kosek, Tomáš Slavický, Petra Bělohávková (Peter Ruščin) 125
 Jan Bařa (ed.): Codex Kutenbergensis. Kutnohorský kodex (Eva Veselovská) 131
 Jana Kalinayová-Bartová: Hudba v stredovekom výtvarnom umení na Slovensku (Sylvia Urdová) 134
 Karol Medňanský: Poetika hudby 17. – 18. storočia (Pavel Sýkora) 138
 Lubica Droppová – Eva Krekovičová: Počujte panny, aj vy mládenci... Letákové piesne zo slovenských tlačiarň (Hana Urbancová) 142

Správy

- Central-Eastern Europe versus the Italian *musica moderna* – Reception, Adaptation, Integration / Europa środkowo-wschodnia wobec włoskiej *musica moderna* – recepcja, adaptacja, integracja. Varšava, 12. – 15. októbra 2011 (Janka Petőczová) 146
 Hudobná kultúra miest 16. a 17. storočia v stredoeurópskom priestore. Bratislava, 26. – 28. októbra 2011 (Andrej Čepec) 150
 Prínos osobností pre rozvoj hudobnej kultúry Gemera a Malohontu. Regionálna muzikologická konferencia, Revúca, 1. decembra 2011 (Andrej Štafura) 152
 RILM – medzinárodná bibliografia literatúry o hudbe. Workshop, Bratislava, 21. júna 2011 (Hana Urbancová) 153
 Hudobná historiografia včera a dnes. Bratislava, 9. novembra 2011 (Andrej Čepec) 154

CONTENTS

Studies

- Alison J. DUNLOP: Music and Musicians at the Pressburg Coronation of Maria Theresia (1741)5
Jana LENGOVÁ: Czech Literary Inspirations in the Musical Work of Ján Levoslav Bella ..45
Branko LADIČ: Notes on the Tectonic Principles in the Operas of Richard Strauss 85

Materials

- Jana VOJTĚŠKOVÁ: Ján Levoslav Bella's Writings to Ludevít Procházka98
Anikó HUGYIVÁR SEBŐK: Béla Bartók's Journeys in Search of Slovak Folk Song,
as Revealed by His Correspondence 107

Profiles

- Ninetieth of Jana Mária Terrayová in Memoriam (Ladislav Kačic) 114
Remembering Kliment Ondrejka (Miroslava Záhumenská) 117

Reviews

- Omnibus fiebat omnia. Kontexty života a díla Fridricha Bridelia SJ (1619 – 1680).
Eds. Marie Škarpová, Pavel Kosek, Tomáš Slavický, Petra Bělohávková
(Peter Ruščin) 125
Jan Baťa (ed.): Codex Kuttenbergensis. Kutnohorský kodex (Eva Veselovská) 131
Jana Kalinayová-Bartová: Hudba v stredovekom výtvarnom umení na Slovensku
(Sylvia Urdová) 134
Karol Medňanský: Poetika hudby 17. – 18. storočia (Pavel Sýkora) 138
Ľubica Droppová – Eva Krekovičová: Počujte panny, aj vy mládenci... Letákové
piesne zo slovenských tlačiarň (Hana Urbancová) 142

Reports

- Central-Eastern Europe versus the Italian *musica moderna* – Reception, Adaptation,
Integration / Europa środkowo-wschodnia wobec włoskiej *musica moderna* – re-
cepcja, adaptacja, integracja. Warsaw, October 12 – 15, 2011 (Janka Petőczová) ... 146
Music of the Towns in the 16th and 17th Centuries in Central Europe. Bratislava,
October 26 – 28, 2011 (Andrej Čepce) 150
The Contribution of Personalities to the Development of Music Culture in Gemer
and Malohont. Regional Musicological Conference, Revúca, December 1, 2011
(Andrej Štafura) 152
RILM – International Repertory of Music Literature. Workshop, Bratislava,
June 21, 2011 (Hana Urbancová) 153
Musical Historiography – Past and Present. Bratislava, November 2011 (Andrej Čepce) ... 154

MUSIC AND MUSICIANS AT THE PRESSBURG CORONATION OF MARIA THERESIA (1741)

ALISON J. DUNLOP

Alison J. Dunlop; Don Juan Archiv, Trautsonsgasse 6/6, A-1080 Wien, Österreich; e-mail: alison.dunlop@donjuanarchiv.at

ABSTRACT

This study deals with the music performed and musicians present during Maria Theresia's prolonged stay in Pressburg in 1741 in conjunction with her coronation as King of Hungary. The role music and ceremony played during this pivotal junction in the history of the Habsburg monarchy are considered within the context of the War of the Austrian Succession and are contrasted with other coronations which took place in Pressburg, Prague and Frankfurt (predominantly in the 18th century). This article employs a diverse range of manuscript and printed sources found in the Viennese Haus-, Hof- und Staatsarchiv that provide an insight into matters of imperial court policy, ceremony and finance. Detailed descriptions of coronation ceremonies, with a particular focus on the number and placement of musicians, are provided and practicalities such as travel and accommodation are touched upon. The royal party's activities – in particular church services and celebrations involving music – in the Viennese “suburb” are also outlined in detail in the form of a calendar of events. In addition, numerous transcriptions of documents pertaining to music and ceremony are provided.

Key words: Pressburg, coronation, musicians, Viennese imperial court, 1741, Prague, Frankfurt, ceremony, Habsburg, Maria Theresia, Franz Stephan, policy, finance

Introduction

The coronation of Maria Theresia in Pressburg (today Bratislava) occupies a special place in the history of the Habsburgs. Coronations naturally almost always occur during a phase of transition but the instability and uncertainty that surround this particular event make the Pressburg coronation in 1741 one of significance. It took place at one of the most important junctions in Austrian history and the contrast between the steadfast tradition of ceremony and ritual and the drastic changes that the succession brought is

striking. The coronation was shadowed by periods of mourning for various members of the family, not least for Karl VI, which in a sense complement the other grave matters which prevented the young monarch from celebrating for long.¹ At the fore was the increasingly menacing War of the Austrian Succession (1740 – 1748), which – in light of this study – had the fortunate consequence of significantly prolonging the royal party's stay in the Viennese "suburb". The long-foreseen complications of a female Habsburg ruler had finally become reality and threatened to decimate their territories.

Maria Theresia, accompanied by Franz Stephan and his brother Prince Karl von Lothringen, left Vienna on the evening of 19 June 1741 and after sojourning at Petronell and Wolfsthal arrived in Pressburg the following afternoon. With the exception of a few short trips,² Maria Theresia remained in Pressburg until 11 December 1741 – Franz Stephan and his brother departed for Moravia on 4 November and returned to Vienna on 3 January (a full chronicle of events can be seen in Appendix 1). By mid September, the conflict had intensified to such a degree that imperial treasures and im-

¹ In the *Wienerisches Diarium* of 12 November 1741 (p. 1023), the following *Königliches Patent* is issued: "[... Karl VI] den 20ten dies lauffenden Monats / und Jahrs fruhe nach 1. Uhr aus diesem zergänglichen Leben / wie nicht zu zweifeln ist / in die ewige Freud / und Seligkeit abgefordert; und nun sich in allweg gebühren will / daß in diesem betrübten Kaiser= und Lands=Fürstl. Todes=Fall zu Erzeugung Christlichen Mitleidens mit Uns alle Freuden / und Frölichkeiten ab= und eingestellt werden: Als befehlen Wir euch allen / und jeden / keinen ausgenommen / hiemit Gnädigst / und wollen / daß ihr alle / und jede Frölichkeiten / Musiken / Trompeten / Jäger=horn / Fecht=Schulen / Tantz / Comödien / und alle andere dergleichen Freuden=Spiel / und äusserliche Erzeugungen bey denen Hoch= und Mahlzeiten / auch anderen Zusammenkunsten / sowohl bey Tag als Nacht / heimlich und öffentlich / ernstlich / und bey Straf ab= und einstellen / und hierwider zu handeln niemanden verstaten / wie auch dergleichen euch selbstnen enthalten sollet: [...] Gegeben in Unserer Stadt Wien den 22ten October im 1740ten / Unserer Reiche im ersten Jahr." In HHStA OMeA ZA-Prot. 18 (f392) the following regulations for mourning are listed: "[...] wie daß Ihro König: May: der Klag halber allergnädigst Resolviret haben, Solche so viel die drapirte Wägen, vnd livree bediente anblanget, wie für Wey: Kaysern Leopoldum Ein Jahr, vnd Sechs Wochen lang zu Tragen; hingegen die Ministri, vnd Cammerer, wie der Hoff, Ein Jahr, vnd zwey Monath zu gehen hätten. Nachdeme aber wegen des unterm 27.^{ten} Aug: nächsthin erfolgten Todtfall der Wey: drchlgsten Erzherzogin Elisabeth Gubernantin derer Niederlanden eine grosse Cammer=Clag auf 5. Monath a dato des höchst See: hinscheidens zu Tragen beschlossen worden; [...]" Later, however (f409), it is noted: "obwohl vnterm 20.^{ten} octob: 740. allergnädigst Resolviret werden, daß es mit der Trauer für Wey: Ihro Kay: vnd König: Cathol: May: auf eben die jenige arth, wie solche für Wey: Kayser Leopoldum getragen worden, sole beobachtet werden, mithin die schwarze Hoff=liberey so wohl, als auch die jenige der Ministres, vnd Cavaliers nicht minder die drapirte Wägen derselben, nach deme eben auf den 1.^{ten} dieses Monats Xbris 1 Jahr= vnd 6 Wochen verflossen gewesen, hätten abgezogen werden sollen, so ist jedannooh, weilen in dem Protocoll gefunden worden, daß die Klag 2 Monath über dß Jahr pro Leopoldo gedauert, solches nicht erfolget, sondern erst, da Ihro König: May: zu Wienn angelanget, zu ablegung der drapirten Wägen, vnd schwarzen libereyen denen bottschaffteren, Ministren= vnd Cammern durch die Hoff=Fouriers angesagt worden, wie an seinen orth solches des mehrern angeführet werden wird."

² For example, to Mannersdorf on 5 July, to Count von Harrach's estates at Bruck an der Leitha and Rohrau from 16 – 18 August, to Count Johann Pálffy's estate at Königsaden from 22 – 23 August, to Hollitsch from 30 August to 6 September, to Möllersdorf from 22 – 23 September, to Eckertsau and on to Vienna from 7 – 11 August, and to Vienna from 11 – 12 July, 25 – 26 July, 26 – 27 August, and 9 – 10 September.

portant documents were evacuated from Vienna to Pressburg.³ Bavarian and French troops had crossed into Upper Austria and Bohemia, Linz was lost almost without resistance and an attack on Vienna seemed likely. Even in Pressburg, however, Maria Theresia was not immune to the dangers that prevented her from returning to Vienna. In a report dated 15 September 1741, she was advised to retreat to Ofen (Buda).⁴ It was also recommended that the *Edelknaben* be sent to Graz and other members of the *Hofstaat* should seek out a safe haven such as Judenburg.⁵ Further reminders about the increasing threat appear in the weeks to come and although other family members had taken due precautions,⁶ Maria Theresia insisted on staying in Pressburg until the last.⁷

Concerning ceremony and music, the imperial court was yet to undergo one of the most radical transformations in its history, namely the abolition of Spanish in favour of French ceremony⁸ and the relatively steep decline of music at court following the organisational reforms that involved the subcontracting of the *Hofkapelle* to Kapellmeister Georg Reutter.⁹ Ceremony at the Habsburg court was particularly bound in tradition and the origins of the coronation ceremony – viewed as an essential means of legitimising sovereignty

³ In the *Zeremonialprotokoll* for 1741 – 1742 (HHStA OMeA ZA-Prot. 18, 348r-348v) there is a request to the librarian (dated 15 September 1741) to pack up the “Manuscripta, vnd andere Kostbare Schrifften, Bücher= vnd antiquitaeten” as soon as possible (they arrived on 20 September) in case there should be an invasion. Further reports discuss what should be done with other precious items both in Pressburg and Vienna, for example, silver, tents, carriages, carpets, paintings, and maps.

⁴ *Intimatum* (dated 15 September 1741, HHStA OMeA ZA-Prot. 18, f347v): “Nachdeme Ihro zu Hungarn, vnd Böheim König: May: Erz=Herzogin zu oesterreich p. Unsere allergnädigste Frau, bey etwa näherer sich ergebender Feindes gefahr weiters von hier nacher offen, oder nach dero allergnädigsten Wohl gefallen anderst wohin sich zu begeben, bey so bewandten umständen aber eine möglichst restringirte, vnd nur höchst nötige Hoff=Staat einsewils mit sich zu nehmen, Willens seynd.”

⁵ HHStA OMeA ZA-Prot. 18, ff351r-352r

⁶ HHStA OMeA ZA-Prot. 18, 361r (23 September 1741): “Es hatten Ihro May: die Königin heute Nachts von hier nacher Möllerstorff, So, dem Printz Carl von Lothring dh: gehörig, Sich begeben, vmb von der verwittibten Kayserin Frau Mutter, so dan von der dhlsten Erzherzogin Maria Anna der Frauen Schwester, vnd von der dhlsten Erzherzogin Maria Magdalena dero Frauen Tante daselbst Sich zu beurlauben, als welche Sich ins gesamt nacher Maria Zell, vnd von da nacher grätz begeben, umb aldorten wegen der obschwebenden Feind: gefahr diesen Winter hindruch zu Residiren. Ingleichen hat sich auch vor etlichen Tügen die verwittibte Kayserin Amalia May: nacher Closter Neuburg in dß daselbstige Neue gebau reitiriret.”

⁷ On 9 October, Maria Theresia writes a response to a report that advises her removal from Pressburg to Raab (Győr) or Ofen (Buda) in which she states that she will remain in Pressburg as long as possible, however, when necessary she will relocate for the safety of her and her children to Ofen (HHStA OMeA ZA-Prot. 18, f370r): “Placet wegen den vorschlag Meiner Person nach Raab zu gehen, allein gedencke hier zu verbleiben, bis dem lezten augenblick, aber aus vorsichtigkeit so wohl Raab beschrieben, vnd offen vor allen, dan ehender noch gedencke aldorten hin zu gehen, so wohl wegen Meiner Sicherheit, als Meiner Kinder, Welche auch nicht mehr gegen Steyrmarch mehr schicken kan, weilen auch dorten aus sehet, daß troublen sich ergeben könten, in übrigen Solle Man alle dispositiones machen, dan aus dem KönigReich nicht gedencke zu gehen, also keine weitere abschickung bedarff, sondern alles in offen praepariren zu lassen.”

⁸ See RIEDEL, Friedrich W.: *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711 – 1740)*. München; Salzburg : Musikverlag Katzbichler, 1977, p. 12.

⁹ Documents regarding the contracts of 1751 and 1756 and their repercussions include: HHStA OMeA Protokolle 24, ff44v-46r (undated, ca. January 1757), HHStA HA HMK Akten 1 (1757 – 1799), ff7r-11v (report, 12 January 1757), ff12r-13v (*Status*, 1 November 1756), ff16r-21v (report,

and obtaining the sympathies of the people – can be traced back to the Old Testament.¹⁰ It has been argued that no other Western ruler in modern times placed so much significance on coronation and homage ceremonies as Karl VI and it was through his endeavours and foresight, culminating in the so-called Pragmatic Sanction (19 April 1713), that he ensured his daughter's right to succeed him.¹¹ The War of the Spanish Succession (1701 – 1714) led to Karl VI possessing an abundance of regnal and ducal titles, including those of King of Bohemia and Hungary, which were inherited by his daughter.

The Sources

Between 1563 and 1830, nineteen coronations took place in the parish church of St. Martin (now St. Martin's cathedral) in Pressburg.¹² There are numerous modern studies about the Hungarian coronations;¹³ those pertaining to music include articles by Ladislav Kačic, Friedrich W. Riedel and Richard Rybář.¹⁴ There are also a number of contemporary printed and manuscript sources such as *Krönungsdiarien*,¹⁵ *Kurtze und Warhafft beschreibung der Röm. Kön. May. Einzug, sampt der Krönung zu Hungerischem König* (Strasburg, 1563),¹⁶ Johann Christian Lünig's *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum Theatrum Caeremoniale [...]* (Leipzig, 1720), the series *Theatrum Europaeum* (Frankfurt am Main, 1636 – 1748),¹⁷ *Ortelius redivivus et continuatus oder Beschreibung der Ungarischen Kriegsempörungen* by Martin Meyer (Frankfurt am Main/Nürnberg, 1665), Giovanni Battista Leoni's *Le solennissime feste et gloriosissimi trionfi fatti nella citta di Possonio. Nella coronation del serenissimo principe Ridolfo arciduca d'Austria, figliolo di sua maesta cesarea, coronato re di Ongaria* (Venice, 1572) and *Notitia Hungariae Novae Historico-Geographica* by Matthias Bel (Wien, 1735 – 1742). Detailed descriptions of

28 October 1765), ff71r-77r (undated, ca. 1790). See also Dorothea LINK's article Mozart's appointment to the Viennese court. In: *Words about Mozart. Essays in Honour of Stanley Sadie*. Ed. Dorothea Link, Judith Nagley. Woodbridge : Boydell Press, 2005, pp. 153-178 for an overview of the organisation of court music in the long eighteenth century.

¹⁰ Discussed in RIEDEL, Friedrich W.: Krönungszeremoniell und Krönungsmusik im Barockzeitalter. In: *Mitteuropäische Kontexte der Barockmusik*. Ed. Pavol Polák. (=Historia Musicae Europae Centralis.) Bratislava : Academic Electronic Press, 1997, pp. 107-132.

¹¹ RIEDEL, Ref. 10, p. 114.

¹² Not all coronations of the Kings of Hungary took place in St. Martin's. For example, Ferdinand II was crowned in 1625 in Ödenberg (Sopron) and Franz II in 1792 in Ofen (Buda).

¹³ These include HOLČÍK, Štefan: *Korunovačné slávnosti, Bratislava 1563 – 1830*. Bratislava : Tatran, 1986) and FUNDÁREK, J. – SMIEŠKOVÁ M. (eds.): *Korunovacie v Bratislave*. Bratislava : 1967.

¹⁴ KAČIC, Ladislav: Musik zur Zeit der Preßburger Krönungsfeierlichkeiten (1563 – 1830). In: *Musicologica Istropolitana* 2. Bratislava : Universitas Comeniana Facultas Philosophica; Stimul, 2003, pp. 31-50; RIEDEL, Ref. 10, RYBARIČ, Richard: Hudba bratislavských korunovácií. In: *Musicologica slovacica*, 14. Bratislava : Veda, 1990, pp. 11-36.

¹⁵ *Wahl- und Krönungsdiarien* for the years 1746, 1764 and 1790 are preserved in the Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Vienna.

¹⁶ Digitalised by the Bayerische Staatsbibliothek: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00038902-3>

¹⁷ Digitalised by Augsburg University: http://www.bibliothek.uni-augsburg.de/dda/urn/urn_uba000200-uba000399/uba000236-uba000256/

coronation ceremonies in general and news from Pressburg can also be found in the *Wienerisches Diarium* from 1703 onwards (from 1780 renamed the *Wiener Zeitung*). As is all too often the case, music does not feature prominently in these contemporary descriptions meaning that it is rarely possible to identify which works were performed; however, several manuscript sources provide more information about the role music played in the ceremony including Kilian Reinhardt's *Rubriche generali per le funzioni ecclesiastiche musicali di tutto l'anno* [...] ¹⁸ and the catalogue *Distinta Specificatione. Dell'Archiuio Musicale per il Seruizio della Cappella, e Camera Cesarea*. ¹⁹

The primary source for this study are the records found in the *Hofzeremonielldepartement* (*Zeremonialprotokolle* (1652 – 1918) and *Zeremonialakten* (1562 – 1918)) of the Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Vienna. ²⁰ The *Zeremonialprotokolle* were first conceived in 1652 during an attempted reform of the organisation of imperial court (*Hofstaat*). These chronicles were recorded by a secretary to the *Obersthofmeister* and maintained – albeit with some gaps – until the end of the Habsburg monarchy. It should be noted that the *Zeremonialprotokolle* were not maintained in the form of a diary, rather they are composites of various documents which were first brought together in the form of *Konzepte* (see n. 20). Fair copies were made retrospectively and bound in individual volumes. ²¹ Which (if any?) predetermined criteria there were for deciding what information should be recorded is impossible to ascertain. At first, only isolated events were noted; however, the *Zeremonialprotokolle* became an increasingly used “reference work” for matters of policy, ceremony and event planning and by the mid-eighteenth century, entries occur on an almost daily basis about a diverse range of activities – the frequency of records from the latter half of the century onwards is once again markedly lower. ²² A recent statistical study examining cross-sections of the *Zeremonialprotokolle* highlights this. ²³ In the earliest years examined (1678 to 1682), research has shown that as little as six per cent of days of the year (in 1682) have information recorded and the documents give remarkably little indication

¹⁸ A-Wn Mus.hs.2503, Vienna, 1727.

¹⁹ A-Wn Mus.hs.2541, anonymous and undated. Detailed information about these sources can be found in RIEDEL, Ref. 8, pp. 17–21.

²⁰ There also exist a series of *Konzepte der Zeremonialprotokolle* (1677 – 1798) which have not been examined for this study.

²¹ PANGERL, Irmgard: „Höfische Öffentlichkeit“. Fragen des Kammerzutritts und der räumlichen Repräsentation am Wiener Hof. In: *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonial-Protokolle (1652 – 1800). Eine Annäherung*. Ed. Irmgard Pangerl, Martin Scheutz, Thomas Winkelbauer. Innsbruck : Studien Verlag, 2007, p. 255.

²² For more detailed information see PANGERL, Irmgard – SCHEUTZ, Martin – WINKELBAUER, Thomas: Zeremoniell und zeremonielles Handeln am Wiener Hof. Eine Skizze. In: *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonial-Protokolle (1652 – 1800). Eine Annäherung*. Ed. Irmgard Pangerl, Martin Scheutz, Thomas Winkelbauer. Innsbruck : Studien Verlag, 2007, pp. 12–14; and PAUSER, Josef – SCHEUTZ, Martin – WINKELBAUER, Thomas (eds.): *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16. – 18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch*. Vienna : Oldenbourg, 2004.

²³ ATZMANNSTORFER, Johanna – CHRISTIAN, Adam – KÖRBL, Hansdieter – STARCH, Roland – WEISSKOPF, Bettina – WELTIN, Dagmar: Much of the same? Das Leben am Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652 – 1800). Ein quellenkritischer Wertstattbericht. In: *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonial-Protokolle (1652 – 1800). Eine Annäherung*. Ed. Irmgard Pangerl, Martin Scheutz, Thomas Winkelbauer. Innsbruck : Studien Verlag, 2007, pp. 229–254.

of the famous piety of Leopold I.²⁴ Even during the early years of the reign of Karl VI, only approximately fourteen per cent of days are covered (1711 to 1713) – most coverage is unsurprisingly dedicated to coronation preparations and festivities.²⁵ By 1730, this figure had risen considerably to fifty per cent and by the time of the year in question for this study, 1741, almost seventy per cent of days are described at least in part.²⁶

For the year 1741, a total of 634 individual events are mentioned in the some 419 folios – primarily concerning matters of the change in leadership but also activities such as galas, balls, opera and theatre performances, hunting and festive sleigh rides.²⁷ By this time, the *Zeremonialprotokolle* had become much more – although it would be presumptuous to say completely – representative of the strong religious character of the Habsburgs and the ceremony and ritual which accompanied (and to a large degree defined) their lives. Maria Theresia followed in the footsteps of her predecessors and is recorded as having attended 61 church services in this year, not including those which took place on feast days and other special occasions (which were by no means uncommon, illustrated in Appendix 1).²⁸

Preparations and Arrival

Preparations for the Pressburg coronation trip began as early as April 1741, notably early in comparison to those of previous monarchs.²⁹ In the preparatory stages of a co-

²⁴ ATZMANNSTORFER, CHRISTIAN, KÖRBL, STARCH, WEISSKOPF, WELTIN, Ref. 23, p. 232.

²⁵ ATZMANNSTORFER, CHRISTIAN, KÖRBL, STARCH, WEISSKOPF, WELTIN, Ref. 23, p. 236.

²⁶ ATZMANNSTORFER, CHRISTIAN, KÖRBL, STARCH, WEISSKOPF, WELTIN, Ref. 23, p. 239.

²⁷ ATZMANNSTORFER, CHRISTIAN, KÖRBL, STARCH, WEISSKOPF, WELTIN, Ref. 23, p. 243.

²⁸ ATZMANNSTORFER, CHRISTIAN, KÖRBL, STARCH, WEISSKOPF, WELTIN, Ref. 23, p. 245.

²⁹ For example, the Hungarian coronation of Karl VI, which took place on 22 May 1712, was only prepared for weeks in advance. In the following report dated 2 May 1712 (HHStA OMeA ZA-Prot. 7, f114r-116r), it is advised that the date of departure for Pressburg and the coronation day should be determined: "Hungarische Crönung vnd die abrayß nacher Preßburg betreffend. [...] Waß nun die abrayß betrifft, so hat der obrister Stallmeister gezweiflet, ob Er mit so uill wägen, alß zu befürderung der mitrayßender Hoffstatt erfordert werde, in so Kurzer zeit vnd auf einmahl werde auf kommen können, und hat man dafür gehalten, daß auch nothwendig wäre, den Tag der Crönung zu determiniren, dann man disen so wohl alß den Tag der abrayß von hier dem Erzbischoffen, dem Palatino, dem Hoff kriegsrath wegen der Regimenten, wie auch durch die hiesige Hoff=Cammer der Hungarischer Cammer notificiren muß, damit Sie sich darnach richten können, man wisse noch nicht, ob zu Prespurg alles darzu im stand seye, wann man am Künfftigen Montag alß den 9.^{ten} von hier aufbrechete, so kämme man den 10.^{ten} nach Prespurg, vnd könte am Mittwoch oder Pfingsttag die Landtags proposition vor Sich gehen, vnd hetten die Status noch 2. oder 3. Täg ad deliberandum, man solte Thuen aber hier zu keine zeit lassen, dann Sie andere Sachen moviren oder vorbringen dürfften, sondern gleich nach der Landtags Proposition den Crönungs actum vornehmen, am Freytag vnd sambstag könte die Crönung nicht geschehen, die 3. Pfingst Feyertäg nehmen die Hungaren nichts vor, und darauf folgen die Quartemper täg, man hat dahero dafür gehalten, daß Ewr Kayser. Maytt die Feyertäg dahier zu bleiben sich resolviren möchten, und am Mittwoch darauf die Reyße antretten, vnd am Freytag oder Sambstag die Landtags Proposition thuen, vnd den Montag alß den 23.^{ten} May sich Crönen lassen könten, so bliebe denen Statibus keine zeit übrig, vnter sich zu deliberiren, vnd andere Sachen vorzubringen, man hette alß dann mehr zeit, das benöthigte Fuhrweeßen zu bestellen vnd gehörigen orths, woh es vonnöthen, hinzuschreiben, vnd den Tag der Abreyß, vndt Crönung zugleich zu notificiren vnd zuerfahren ob hierzu alles im Stand seye, auch wegen verlaßlicher

ronation, it was common practice to examine the documentation (included printed sources such as *Krönungsdiarien* and *Theatrum Europaeum*) of earlier coronations in order to ascertain that traditions were upheld and to make appropriate amendments.³⁰ In addition, it was essential to carefully consider not only ceremonial matters but practicalities such as accommodation, food and travel and to calculate the relevant costs.

The primary focus of this study are the musicians who accompanied the royal party. The exact number of musicians who travelled to Pressburg for the coronation trip is, as with various other travels, almost impossible to ascertain owing to incongruities in the sources. The following table (Table 1) summarises the various surviving lists. What is known with certainty is that a number of musicians returned to Vienna shortly after the coronation on 3 July. The remaining musicians, with the exception of four trumpeters and one timpanist, returned at the latest on 21 September. This is evidenced by a report about a gala held to celebrate the declaration of Franz Stephan as co-ruler of Hungary on this date. Here it is mentioned that the Archbishop of Gran, Count Emericus Esterházy, provided musicians for the occasion as all of the imperial court musicians had been sent back to Vienna.³¹ There are also several subsequent mentions of their absence and the assistance of Count Esterházy's musicians.³² In addition, it is

anstaltungen von Jedem Hoff Ambt Wehe voraus hinunter zu schikken, beruhet aber alles an deme Waß Ewr Kayser. Maytt ferner allergnädigst resolviren, vnd anbfehlen werden. Reso: Caes.^a Bleibt auff den Mittwoch nach Pfingsten vnd die Crönung auff folgenden Sontag bestellt. Carl."

³⁰ For example, prior to the coronation of Karl VI as King of Bohemia we find a report dated 26 March 1723 in which the coronations of Ferdinand II, Ferdinand III and Leopold I are summarised and compared. See BERNING, Benita: „Nach altem löblichen Gebrauch“. *Die böhmischen Königskrönungen der Frühen Neuzeit (1526 – 1743)*. (=Stuttgarter Historische Forschungen 6.) Köln: Böhlau Verlag, 2008, p. 167. In HHStA OMeA ZA-Prot. 7, f. 92v (1710 – 1712), we also find the following information that various documents pertaining to coronations in Hungary, Bohemia and France were consulted prior to the coronation of Karl VI "wobey der HoffCanzler die information gegeben, das Sich in der Kayser: Bibliothec einige documenta von vnterschied. Königreichen Crönungen, in specie von Hungarn, Böhmen, vnd auch Frankhreich = vnd dabey = gefunden, daß dergleichen Frag nicht geschehen [...]"

³¹ HHStA OMeA ZA-Prot. 18, f357: "Unterdesen hatten Ihro May: die Königin bald nach halber 11. vhren sich offentlich in die könig: Schloß Capellen mit vortragung des Creuzes begeben, vnd alda der predig, wie auch dem vnter Trompetten vnd Paucken=Schall wegen des Apostel=Tags *Mathaei* von dem bischoff zu *Neutra* Graff Emerich Esterházy gehaltenen Hoch=Amt, beýgewohnet, vnd weilten der König: *Cæremoniarius*, vnd Hoff=Caplans bis auf den Wochner, samt der König: *Music* auf befehl Ihro May: völlig nacher Wienn geschicket worden; Als hat gedachter Wochner von denen Hoff Caplanen *Briselance* des Stelle des *Cæremoniarij* vertreten, die übrige assistentes seýnd, gleich wie die *Music*, von dem h: Erzbischoffen zu Gran genohmen worden, wie auch nach der hand beý allen gottes=diensten beschehen."

³² HHStA OMeA ZA-Prot. 18, f374, dated 12 October: "Seit dem da die König: Hoff=Capellen *Music* nacher Wienn geschicket worden, so wird bey dem donnerstäg: gebetts kein Hoch=Amt gehalten. Es ist aber hiernebens anzumercken, daß weilten Ihro König: May: dero Hoff=Capellen *Music* nacher Wienn zuruck geschickt, kein Hoch Amt, sondern dafür 2. Stille Messen gehalten worden, welches nach der hand so lang nemblich Ihro May: die Königin zu Prespurg verblieben, beobachtet worden." Again on the occasion of Maria Theresia's name day on 15 October, a gala is held at which musicians of Emericus Esterházy play (f375): "[...] vnd von des h: Primatis Kirchen *Music* /: zumahlen wie schon oben gemeldet, dero König: Capellen *Music* bis auf 4. Trompetter, vnd einen Paucker, der dermahligen Kriegs=umbstände halber, nacher Wienn abgeschicket worden: / gehaltenen Hoch=Amt beý, und liessen alle bis zur Capellen anwesende, in Hin=, vnd zuruckgehen zum allergnädigsten Handkuß."

noted in the court's account books that town musicians – including those playing on St. Michael's gate – were paid 30 Fl for their services in 1687, 1712 and 1741. Further sums paid to the Franciscans, Capuchins and Brothers Hospitallers must also have been contributions towards music provided at church services.³³ Indeed, it was common practice for other musicians to provide additional forces when required – even in Vienna itself.³⁴ To what extent is unknown but performance parts give a somewhat reliable indication. Based on this evidence, Friedrich W. Riedel estimates that – at least at the coronations of Karl VI and in all likelihood at other coronations – each vocal part required three to four persons per part, and that ca. twelve upper strings, one to two violoncellists, at least one double bass, one cornetto, two trombones, one bassoonists, two to four trumpeters and timpanists, one theorbist, one organist (and later in the century oboists and horns) must have been required.³⁵ The most famous example of the court's usage of local musicians is the performance of *Costanza e Fortezza* in Prague in 1723,³⁶ however, other such cases are documented. For example, in Frankfurt

³³ The “Specification deßen, Was bey Konig: Hungar: Crönung aus Löb: geheimben Cammerzahl=Ambt an Regalien verschaffet und außgetheillet worden” (HHStA HA GehKZ, Karton 1, fascicle 16, f24) includes the following payments: “10: denen Statt Musicanten bey dero Pfarr 30 Fl. | 11: denen P: P: Franciscanern zu Prespurg 40 Fl. | 12. denen FF: Misericordiae allda 40 Fl. | 13. denen P: P: Capucinern allda 40 Fl. | 14. denen Closterfrauen allda 250 Fl. | 15. den Spittal allda 50 Fl. | 16. in die armen Häußer allda 100 Fl. | 17. dem Kay: Schloß Caplan 60 Fl. | 18. denen umbliegenden 6 Pfarern auf ihr anmelden 40 Fl [total:] 240 Fl. | 19. denen Alumnis zu Prespurg wegen gehaltenen gottes dienst 50 Fl. | 20. dem Mößner in der Pfarr Kürchen 24 Fl. | 21. dem Kirchendiener im Schloß 30 Fl. | 22. denen Thurnern und Pauckhern auf dem Michaeli Thurn 30 Fl. | 23. vor das Palium dem Thomb Custos 150 Fl. [...]” On f28r is an almost identical list for the year 1712 (the relevant costs are the same as those listed above). For the coronation trip of Leopold I, it is more specifically mentioned in these extracts from account books that the town musicians of the parish of Pressburg received 30 Fl owing to the several church services they performed at (f32r): “75. Denen Stadt-Musicanten bey der Pfarr zu Prespurg, wegen der Ihro Kay: Mtt: etlich mahl geleisten Kirchen-dienst 30 Fl.” There are two special account books (HHStA FHKA SUS, Handschriften 338 and 714) for the coronations of Karl VI and Maria Theresia in Pressburg. Unfortunately, they provide no details of expenses for entertainment such as music and theatre. See SAPPER, Christian: *Die Zahlamtsbücher im Hofkammerarchiv 1542 – 1825*. In: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*, vol. 35, 1982, pp. 404-455 (specifically, p. 449). Additionally, in 1687 for the coronation of Joseph I in Pressburg, Count Adam Pálffy requested that the Olmütz Bishop Karl Liechtenstein-Castelcorno send two trumpeters and a timpanist. See KAČIC, Ref. 14, pp. 35, 40-41 and SEHNAL, Jiří: *Ze života hudebníků kroměřížské kapely v 17. století*. In: *Hudobnovedné štúdie*, vol. 7, 1966, p. 126.

³⁴ For example, Reinhardt mentions in his *Rubriche Generali* two events in St. Stephan's cathedral, on 8 November 1712: “In Chiesa di S:^{to} Stephano si cantò La Messa solen:^{na} dello Spirito Santo con Trombe, e Timpani sul' Coro della Musica di S:^{to} Stefano solito.” (f99r) and on 27 January (Reinhardt falsely gives the 28 January; see description in the *Wienerisches Diarium*, No. 886, 27 – 29 January 1712) 1712 as the imperial musicians had not yet returned from Frankfurt: “Arrivò La S:^a Ces:^a, e R:^{le} Catt:^{ca} Mtà dell' Aug:^{ma} Imp:^{le} Carlo VI., in Vienna, doppo La sua Incoronazione, seguita li 22. Xbre Anno 1711: in Frankfurt [...] NB à questa Funzione servi La Musica di S:^{to} Stefano, Mentre La Musica Ces:^a, non era ancora ritornata da Frankfurt.” (f98v).

³⁵ RIEDEL, Ref. 10, pp. 120-121.

³⁶ J. J. Quantz's *Lebenslauf* (printed in MARPURG, F. W. (ed.): *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, vol. 1 (Berlin, 1754), pp. 197-250) provides one of the most detailed accounts of the performance and mentions how he, Sylvius Leopold Weiß and Carl Heinrich Graun travelled to Prague to hear the “great and magnificent” (“große und prächtige”) opera performed by 100 singers and 200 instrumentalists – which they ended up performing in. He does, however, underestimate

in 1745, the musicians of the Elector of Mainz Johann Friedrich Karl von Ostein (1743 – 1763) played a central role.³⁷ For the Prague coronation in 1743, a seemingly insuf-

the number of musicians brought from Vienna at “only some twenty” and adds that the rest came from Prague (students and members of various counts’ chapels) or elsewhere. There are several lists of musicians who were to travel to Prague in 1723 in HHStA OMeA ÄZA 32 which list either 64 or 68 musicians: the Music Director: Prince Luigi Pio of Savoy; Kapellmeister: Johann Joseph Fux; Vice-Kapellmeister: Antonio Caldara; female singers: Regina Schoonians, Rosina Borosini, Anna d’Ambreville; composer and theorbist: Francesco and Ignazio Conti; “Concertmeister”: Kilian Reinhardt; organists: Johann Georg Reinhardt and Gottlieb Muffat; soprani: Giovanni Vincenzi, Domenico Genuesi, Giuseppe Monteriso, Pietro Rauzino (in addition on another list are Vincenzo Brutti and Giovanni Cares-tini); alti: Gaetano Orsini, Lorenzo Masselli, Giovanni Battista Vergelli, Pietro Cassati (in addition on another list is Nepotte Petarri (Petazzi?)); tenori: Sebastian Zeitlinger, Tomaso Bigelli, Francesco Borosini, Joseph Timmer (in addition on another list is Gaetano Borghi); bassi: Frederico Gozinger, Christoph Braun, Christoph Denk and Marc’ Antonio Berti (Ignaz Pielacher is crossed off one list); *violini* (violins and violas): Antonio Piani, Jacob Hofer, Franz Reinhardt, Johann Otto Rosetter, Ferdinand Woller, Tomaso Piani, Johann Alber, Carl Hartmann, Francesco Hintereder, Carl Denk, and Giovanni Giorgio Hintereder; double bassists: Anton Schnauz, Domenico Apuzo; Violoncellists: Johann Cramer, Pietro Adò, Giovanni Peroni, Franz Schnautz; trombonists: Leopold Christian and Andreas Boog; horn player: Johann Griesbacher; oboists: Ludwig Schön, Ludwig Schulz, and perhaps Joseph Lorber, Andre Widmann and Daniel Hartmann; bassoonists: Tobias Woschitzka and either Carl Maillard or Xaverio Glätzl; trumpeters: Franz Küefel, Thomas Wlach, Joseph Holland and either Rudolph Hien or Franz Turnovsky; timpanist: Gottfried Denk; *Instrumentdiener* and assistant: Johann Fux and Arnold Vorlender; organ maker and assistant: Franz Walter and Ferdinand Römer; lute maker and assistant: Anton Posch (and son). There is also a note about the transport of musicians, instruments and music: in total, two wagons were needed for the music, two for the instruments and seven for the musicians’ baggage. One carriage was to be provided for Prince Pio of Savoy, one for the Kapellmeister Fux, one for the Vice-Kapellmeister Caldara, one for the Contis, one for the Borosinis and fifteen others for a calculated 56 musicians (HHStA OMeA ÄZA 32 “Verzeichnisse der Mitglieder des Obersthofmeisterstabes, des Obersthofmarschallantes etc, die den Kaiser nach Prag begleiten sollen”, ff21r-22r). In addition, a list in the acts of the coronation visit in 1743 which must, however, refer to 1723 (HHStA OMeA ÄZA 41 “Reise Maria Theresias zur Krönung nach Prag”, ff4r, 6r-8v) “Lista der mit beeden Regierenden Kay: May: und denen durch: Erzherzogin zu denen gewesten König: Crönungen nacher Prag beorderten Hoff=Statts=Canzley, und Extra berueffenen Persohnen, so mit quartier versehen worden. [...]” specifies the following forces: “1. Sig: Principe Luigi Pio di Savoya Music Director sambt bediente vnd Pferdt. 1. Cäpelmeister. 1. Vice Cäppelmeister mit 60. Vocal vnd Instrumental Musicis ohne deren bedienten. 51. operisten [!] ohne Bediente. 10. Hoff Tanzer ohne Bediente.” and from the *Oberstallmeisteramt* “4. Musicallische Trompeter. 1. Pauckher. 8. Andere Hoff Trompeter. 1. Pauckher” and the Hartschier-Garde a further 6 trumpeters and 1 timpanist.”

³⁷ In HHStA MEA Wahl- und Krönungsakten 79 (1745, “Fourier=Liste des Hochwürdigsten Fürsten und Herrn Herrn Joannis Friderici Caroli des hey: Stuhls zu Mayntz Ertzbischoffen, des hey: Röm: Reichs durch germanien ErtzCantzlers und Churfürsten pp nach Frankfurth zu bevorstehendes Röm: König: und Kayß: Wahl abgegangenen Hoff=Staat”, unfoliated) and *Des Römischen Kayzers Franciscus Wahl- und Krönungs Diarium* (Frankfurt, 1746) the following musicians of the Elector and Archbishop of Mainz are listed as having assisted at the coronation in Frankfurt in 1745: Kapellmeister: Johann Zach; *Concert-meister*: Ignatz Schwachhofer; female singers: Margaretha Urspringer, Anna Maria Weiß, Theresia Schwachhofer; violinists: Gottfried Reber, Andreas Schwachhofer, Anton Schwachhofer, Joseph Greil; Gambist: Joseph Schwachhofer; horn player: Paul Schwoboda; bass: Gottfried Emmer; organist and oboist: Michael Scheffel; flautist: Wolfgang Wolff; oboist: Gerhard Freyhold; bassoonist: Michael Meyer; clarinetist: Peter Kraus; tenor: Johann Lorenz Kimmel; organ maker: Joseph Danhöffer; unnamed instrument carrier; trumpeters: Sebastian Lambmann (*Obertrompeter*), Michael Neugebauer, Jacob Langer, Gottfried Reinhard, Wilhelm Lambmann, Carl Seitz, Albert Brausch, Christoph Ditsch, Franz

ficient number of court musicians travelled with the royal party, hence necessitating the support of local musicians.³⁸ This also leads to several hypothetical questions: To what degree did court and local or visiting musicians interact? Were musical networks established by these sometimes very brief visits? Did the music performed during coronation visits leave any lasting impression on the parties involved?

Table. 1. Musicians present on Maria Theresia's coronation journey to Pressburg (1741)³⁹

	Pay		Returned on 3 July	Remained in Pressburg until 21 September
	Gulden (Fl)	Kreuzer (Kr)		
<u>Music Director</u> Graf Ferdinand von Lamberg				✓
<u>1 Composer</u> Georg Reutter [with his wife:] Theresia Reutter (geb. Holzhauser)	1 1			✓ ✓
<u>3 Soprani</u> Agostino Antonelli Domenico Genuesi 1 or 3 boys		47 47[?] 24	✓	✓ ✓
<u>3 Contralti</u> Pietro Cassati Pietro Galli Pietro Rauzzino		47 47 47[?]	✓	✓ ✓

Lindemann, Lambmann junior; timpanist: Georg Regal; unnamed timpani carrier. In addition it is noted that vocalists also come for the election and coronation. For more information about the role other musicians played at coronations in Frankfurt, see Arno PADUCH's meticulously detailed article *Die Mainzer Hofkapelle und die musikalische Ausgestaltung der Frankfurter Wahl- und Krönungsmessen*. In: *Wahl und Krönung in Zeiten des Umbruchs*. Frankfurt am Main : Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2008, pp. 105-129.

³⁸ In HHStA OMeA ÄZA 41 "Reise Maria Theresias zur Krönung nach Prag" there are a number of lists specifying which musicians should travel to Prague in 1743. "Aufsatz der zur Vorstehenden König: Prager Reyß mit zu haben nothwendigen Music" (f59r, made by Count Losymthall): "Concert dispensator 1. Soprani 2. Contralti 2. Tenori 2. Organist 1. Violinisten 5. Violoncellist 1. Violonist 1. Instrument diener 1. Orglmacher 1. Geigenmacher 1. S[umm]a 20 Persohnen." In the margins are his suggestions: "domenico [Domenico Genuesi] wan er will fleissig seyn [!]" "pierini [Pietro Cassati]", "porgi [Gaetano Borghi]", "braun [Christoph Braun]" and "timer [possibly Joseph] und noch ein teütscher der besten also nur 2." The "Haupt Lista. Deren Für das zu Glorreichsten Crönung Unserer Allernädigsten Landts Fürstin und Frauen Frauen in diesem 743 Jahr nacher Prag abzugehen denominirte Hoff Personale ausgesetzten Täg: beyträgen, oder Kostgeldern" (ff146r, 152r-153r, 157v) is probably the most accurate. It contains the following names: *Concert-Dispensator*: Andreas Amiller; soprano: Domenico Genuesi; alto: Pietro Cassati; tenor: Gaetano Borghi; bass: Christoph Braun; organist: Wenzel Birck; 2 violinists: Timmer (unclear which is meant), Antonio Pian; violoncellist: Christian Röttig; violist: Franz Schnautz; *Instrumentdiener*: Franz Zeiß; organ maker Johann Leydecker; lute maker: Anton Posch; bassoonist: Franz Philipp Friedrich "auff unterschrifft des Herrn Graf Logi". From the Hartschier-Garde and *Oberststallmeisteramt* are 6 trumpeters and a timpanist On f77r, 6 trumpeters and 1 timpanist from the Arcièren-Leibgarde are also listed.

³⁹ This table is a synthesis of several lists found in HHStA ÄZA 40 and OMeA ZA-Prot.18.

	Pay		Returned on 3 July	Remained in Pressburg until 21 September
	Gulden (Fl)	Kreuzer (Kr)		
<u>3 Tenors</u> Joseph Timmer Gaetano Borghi Christian Payer or Iganx Finsterbusch			✓	✓ ✓
<u>3 Basses</u> Christoph Braun Joseph Moser Anton Pöck		47 47 47	✓	✓ ✓
<u>1 Organist</u> Gottlieb Muffat		47		✓
<u>6 Violinists</u> Antonio Piani Johann Rosetter Tomaso Piani Giovanni Giorgio Hintereder Carl Denk Bernhard Ziller		47 47 47 47 47 47	uncertain ✓ ✓	uncertain ✓ ✓ ✓
<u>2 Violoncellists</u> Carl Drenger Christian Röttig		47 47	uncertain uncertain	uncertain uncertain
<u>1 Violist</u> Franz Schnautz		47		✓
<u>2 Oboists</u> Andre Widmann Giovanni Garzarolli		47 47	✓ ✓	
<u>2 Bassoonists</u> Tobias Woschitzka Anton Maillard		47 47	uncertain ✓	uncertain
<u>2 Trombonists</u> Leopold Christian senior Andreas Boog		47 47	uncertain uncertain	uncertain uncertain
<u>1 Concert-Dispensator</u> Andreas Amiller		38		✓
<u>2 Instrumentdiener</u> Valerius Pacher Franz Zeiß		38 38	✓	✓
<u>1 Lute maker</u> Anton Posch		38		✓
<u>1 Organ maker</u> Johann Leydecker		38		✓
<u>4 Trumpeters</u> [Unnamed]		47		✓
<u>1 Timpanist</u> [Unnamed]		47		✓

Unfortunately, documentation in the *Zeremonielldepartement* pertaining to the earliest coronations does not provide lists of musicians present; however, the number of musicians participating in other coronations allows us to form a picture of what the conventions were. In conjunction with this statistical survey, it is perhaps of interest to examine how musicians fared financially on their travels. In comparison to other coronations, musicians received a relatively small daily allowance. For example, in Pressburg in 1712, the Kapellmeister earned 3 Fl, instrumentalists and the *Concert Dispensator* each received 2 Fl 30 Kr; other members of the *Hofkapelle* received 1 Fl 30 Kr.⁴⁰ In 1714, the sum that the Kapellmeister received is not mentioned and apart from the singer Maria Landini and the composer Francesco Conti who earned 4 Fl and 3 Fl respectively, the amounts remained the same as in 1712 (see Table 2). Elsewhere, in 1711 in Frankfurt, the Kapellmeister and composers received 3 Fl 30 Kr per day, singers, instrumentalists, musical trumpeters and timpanists received 3 Fl and other staff received 2 Fl 6 Kr. In Prague in 1743, the allowances were comparable to those in Pressburg in 1741: singers, instrumentalists, musical trumpeters and timpanists received 54 Kreuzer; other musical staff received 44 Kr.⁴¹ In Frankfurt in 1745, the musicians received the same amounts as in 1711. In addition, the six trumpeters and one timpanist from the Hartschier-Garde earned 1 Fl per day.⁴² At the Frankfurt

⁴⁰ HHStA OMeA ÄZA 24 (1712), 18/II – 22/V “Akten betr. die Krönung Karls VI in Preßburg [...] Cost Geldts Lista Über Hernach benannte Officier und bediente denen bey der A° 1712 vorgewesten Hungar. Crönung das Cost Geldt anstat der ansonst genossenen Hof Tafel abgegeben worden” (ff157r, 158v-159r). The following musicians travelled in 1712 with Karl to Pressburg (Source: HHStA OMeA ZA-Prot 7). “Vom Obrist Hoff Maisters vnd anderen Hoffstaaben, Canzleyen vnd Instanzen, Welche mit Ihro Kay: vnd König. Maytt zur König. Crönung A° 1712. mit nacher Presburg gangen.” (157r-159r, 160r): 6 trumpeters and 1 timpanist, Vice-Kapellmeister [sic] Marc’ Antonio Ziani; soprani: Vincenzo Brutti, Giovanni Battista Vergelli, Johann Held, Giuseppe Galloni, Domenico Tollini; alti: Salvatore Mellini, Gaetano Orsini, Antonio Ferrini; tenors: Sylvio Garghetti, Carlo Costa, Giovanni Battista Barbaretti, Tomaso Bigelli; bassi: Giovanni Battista Cattivelli, Frederico Gozinger, Caspar Liedmayr, Jacob Fillet; *Instrumentisten*: Nicola Matteis, Jacob Hofer, Andreas Abend, Paul Alber, Johann Franck, Peter Clement Schmelzer, Franz Reinhardt, Johann Rosetter, Antoni Christian Schnautz; double bassist: Andreas Freydid; violoncello: Giuseppe Malagodi; Theorbist: Francesco Conti; trombonists: Leopold Christian, Christian Christian; bassoonists: Johann Franz Sturm, Franz Martin Sturm; organists: Johann Georg Reinhardt, Georg Reutter; Concert Dispensator: Kilian Reinhardt; *Instrumentdiener*: Johann Schnautz; lute maker: Anton Posch; organ maker: Ferdinand Römer; musical trumpeters: Sebastian Nosotto, Thomas Bonn, Richard Engel; timpanist: Maximilian Hellmann; and from the *Oberstallmeisteramt*: 12 trumpeters and 2 timpanists.

⁴¹ “Cost=gelder für die nachstehende Hoff Staab” (HHStA OMeA ÄZA 44, ff28v-29r) lists both the expenses for Frankfurt in 1711 and Prague in 1743. The latter are also given in HHStA OMeA ÄZA 41, “Reise Maria Theresias zur Krönung nach Prag”, ff146r, 152r-153r, 157v, 198r.

⁴² There are various lists, some of which do not list the musicians by name, in HHStA OMeA ÄZA 44. The following list of musicians is taken from “Schema, Was denen bey Ihro König: May: bevorstehender Reyße nacher Frankfurth vermög deren comunicirten Listen mitzugehen beordneter Hof Statts und Dicasterial Partheyen, welche oder Wann Sie die Tafel nicht genüßen an Costgeld beyträgen nach allerhöchst König: Befelch alltäglich zu rechnen ist” (f53r ff and 147v-148r, 162r). The Kapellmeister receives 3 Fl 30 Kr, musicians receive 3 Fl and other staff receive 2 Fl 6 Kr. Kapellmeister: Georg Reutter; 2 soprani: Domenico Genuesi, Giuseppe Monteriso; 2 alti: Pietro Cassati, Pietro Galli; 2 tenors: Joseph Timmer, Gaetano Borghi; 2 basses: Christoph Braun [given as Christian in one list], Joseph Moser; 1 Concert Dispensator: Andreas Amiller;

coronation in 1790, the Kapellmeister received 5 Fl, the musicians and trumpeters and timpanist from the *Oberstallmeisteramt* 3 Fl per day, the trumpeters and timpani from the Arcièren-Leibgarde each received 2 Fl,⁴³ and the *Instrumentdiener* received 2 Fl 15 Kr.⁴⁴

Table 2. Musicians present at the coronation of Elisabeth Christine⁴⁵ 1714

Name	Instrument/Voice	Daily Pay	
		Fl	Kr
Marc' Antonio Ziani ⁴⁶	Kapellmeister	-	-
Maria Landini ⁴⁷	Singer	4	
Francesco Conti ⁴⁸	Composer	3	
Vincenzo Brutti	Soprano	2	30
Giovanni Battista Vergelli	Soprano	2	30
Domenico Tollini ⁴⁹	Soprano	2	30
Giovanni Vincenzi ⁵⁰	Soprano	2	30
Cajetano Orsini ⁵¹	Alto	2	30
Lorenzo Masselli	Alto	2	30

1 organist: Wenzel Birck; 1 bassoonist: Franz Philipp Friderich; 4 violinists: Antonio Piani, Giovanni Giorgio Hintereder, Ignati Stadlmann, Jacob Joseph Woller; 1 violoncellist: Christian Rötting; 1 violonist: Franz Schnautz; 1 *Instrumentdiener*: Valerius Pacher; 1 lute maker: Anton Posch [given as Stephan in one list]; 1 organ maker: Johann Leydecker. The musical trumpeters and timpanist are mentioned by name as Joseph Holland, Johann Hainisch, Ernst Bayer and Ferdinand Weidlich (trumpeters), as well as the timpanist Leopold Denk (timpanist) in the document: "Intimatum an die löb: hof Camer die Kostgelder anweisung für die Musicalische 4 Trompetter und Einen herrpauker betreffend." (f203, dated Frankfurt, 8 October 1745) as being owed 3 Fl each from the date of their departure to Frankfurt.

⁴³ The trumpeters from the *Oberstallmeisteramt* received more as they were also required to perform chamber music and at church services.

⁴⁴ For the coronation in Frankfurt in 1790, very few specifics are given regarding musicians in the *Hofzeremonielldepartement* records. In the list "Verzeichniß dem bey Gelegenheit der kaiser: Krönung in Frankfurt erforderlichen Quartiere [...]" (HHStA OMeA ÄZA 93, f386r ff, dated only 1790) from the *Oberstkämmererstab* are 15 *Kammermusici*, Kapellmeister and assistant as well as an *Instrumentdiener* (389v). In addition, there are 6 trumpeters and 1 timpanist from the *Oberstallmeisteramt* (390v) and 4 trumpeters and 1 timpanist from the Arcièren-Leibgarde (388v). These personnel are also given, again without individuals being named with the exception of the *Instrumentdiener* Joseph Förderl (Federl), in the "Kostgeld Liste. Für das zur Krönungsfeyerlichkeit in Frankfurt im Jahre 1790 bestimmte Hofstaats Personale" (dated 10 August 1790, 142r, 143r, 193v).

⁴⁵ Various lists, none of which are dated, are found in HHStA OMeA ÄZA 26, each containing minor differences. This table is based on "Costgeldts Lista Über hernach benandte Officier= undt bediente, denen dß Costgeldt an statt der sonst genoßenen hof=taffl zu Prespurg von 12ten biß 26:ten octob: Anni 1714 inclusivè alß auf 15 tåg zu bezahlen" (ff618r, 621r-622v).

⁴⁶ Ziani is only included in the list on f637v.

⁴⁷ Landini is not included in any other lists.

⁴⁸ On the other lists Conti is simply listed as Theorbist.

⁴⁹ Tollini is not found on f637v. Giuseppe Galloni and Johann Held are also listed on f609v.

⁵⁰ Vincenzi is not found in any other lists.

⁵¹ The other lists give the following alti: Salvator Mellini, Gaetano Orsini and Antonio Ferrini.

Name	Instrument/Voice	Daily Pay	
		Fl	Kr
Giulio Cavalletti	Alto	2	30
Sebastian Zeitlinger ⁵²	Tenor	2	30
Tomaso Bigelli	Tenor	2	30
Francesco Borosini	Tenor	2	30
Franz Huefnagl	Tenor	2	30
Giovanni Battista Cativelli	Bass	2	30
Friedrich Gozinger	Bass	2	30
Caspar Liedmayr	Bass	2	30
Gasparo Corvo ⁵³	Bass	2	30
Kilian Reinhardt ⁵⁴	Konzertmeister	2	30
Georg Reinhardt ⁵⁵	Organist	2	30
Angelo Ragazzi ⁵⁶	Violinist ⁵⁷	2	30
Andreas Abend	Violinist	2	30
Johann Franck	Violinist	2	30
Ferdinand Peyer	Violinist	2	30
Paul Alber	Violinist	2	30
Franz Reinhardt	Violinist	2	30
Johann Otto Rosetter	Violinist	2	30
Ferdinand Woller	Violinist	2	30
Johann Alber	Violinist	2	30
Andreas Freydig	Violinist	2	30
Anton Schnautz	Violoncellist	2	30
Johann Cramer ⁵⁸	Violoncellist	2	30
Leopold Christian ⁵⁹	Trombonist	2	30
Franz Sturm	Bassoonist	2	30
Johann Karl Maillard ⁶⁰	Bassoonist	2	30
Roman Glätzl	Oboist	2	30
Gabriel Glätzl	Oboist	2	30
Johann Baptist Schnautz ⁶¹	<i>Instrumentdiener</i>	1	30

⁵² The other lists give the following tenors: Silvio Garghetti, Carlo Costa, Giovanni Battista Barba-
retti, Tomaso Bigelli.

⁵³ Corvo is not listed elsewhere but f637v also includes Jacob Fillet.

⁵⁴ In the other lists Reinhardt is listed as “dispensatore de Concerti e Custode delle Musiche di
Capelle”.

⁵⁵ Georg Reutter is also included in the list on f638r.

⁵⁶ Under “Instrumentisten” on f610r are: Nicola Matteis, Jacob Hofer, Andreas Abend, Johann
Franck, “Giorgio Lambergh” (probably Ferdinand Lemberger), Pietro Clemente Schmelzer,
Francesco Reinhard, Giovanni Otto Rosetter, Andreas Freydig (here listed as “Contra Basso”);
the list on f637v includes Paul Alber.

⁵⁷ No distinction is made between violinists and viola players.

⁵⁸ On the other lists appears Giuseppe Malagodi.

⁵⁹ Christian Christian is also listed on f638r.

⁶⁰ Not listed elsewhere.

⁶¹ Listed as “Ansager” elsewhere.

Name	Instrument/Voice	Daily Pay	
		Fl	Kr
Franz Peter Schnautz ⁶²	<i>Instrumentdiener</i>	1	30
Anton Posch	Lute maker	1	30
Johann Fux ⁶³	Lute maker	1	30
Franz Walther ⁶⁴	Organ maker	1	30
Franz Anton Küefel ⁶⁵	Musical trumpeter	2	30
Thomas Wlach	Musical trumpeter	2	30
Sebastian Nosotto	Musical trumpeter	2	30
Nikolaus Jesorka	Musical trumpeter	2	30
Joseph Holland	Musical trumpeter	2	30
Franz Turnovsky	Musical trumpeter	2	30
Heinrich Mayr	Timpanist	2	30
Maximilian Hellmann	Timpanist	2	30

For coronations elsewhere, details such as travel routes, number of carriages needed and accommodation costs are sometimes listed.⁶⁶

Arrival in Pressburg

As mentioned above, the royal party departed for Pressburg on 19 June. The three-year old Archduchess Maria Anna was taken first to Pressburg by water (departing at 13:00 and arriving shortly after 18:00).⁶⁷ Maria Theresia, accompanied by Franz Stephan and Prince Karl of Lothringen, left shortly after 17:00 and arrived just after 20:00 in Petronell, where they spent the night. At 09:00 the following day, the royal party travelled to Wolfsthal by land and dined there before embarking on the last stage of the journey

⁶² Not listed elsewhere.

⁶³ Fux is not listed elsewhere.

⁶⁴ In the other lists Ferdinand Römer is given as organ maker.

⁶⁵ On f610r the following trumpeters are listed: Franz Anton Küefel, Thomas Wlach, Sebastian Nosotto, Thomas Bonn and Richard Engel; on f638r Küefel and Wlach are omitted.

⁶⁶ For example, HHStA OMeA ÄZA 44, "Reise Maria Theresias und Franz Stephan von Lothringen nach Frankfurt", contains the list 'Lista Deren sowohl bey der Hinaus nach Frankfurth [1711], als von dannen zuruck für nachfolgende Hof-Staats= und Dicasterial, auch andere Partheyen erforder: gewest- und von Hof-futter=Amt verschafften Wägen und Pferdten" (dated 12 June 1745). It states that the musicians required a total of 11 carriages and 44 horses (for the instrumentalists 3 carriages and 12 horses, for the luggage 6 carriages and 24 horses, for the six trumpeters and one timpanist 2 carriages and 8 horses, for the six Spanish trumpeters who were returning to Vienna – and most likely performed at the coronation – 1 carriage and 5 horses). There is an additional note f51r (dated 19 August 1745) requesting another carriage for music and organ and other instruments: "Nebst denen 5 Wägen für die K: Musici ist auch nothig ein baggage Wagen auff welchen die orgel, andere Instrumenten wie auch die Musicalien mögen gepaket werden. dem Personali wäre noch der orgelmacher beyzuruken anbey vernehme auch dß der Concert Dispensator jedesmahl auff der Reyß in dem Kost Geldt einem K: Musico gleich gehalten worden." See also n. 36 for details of musicians travelling to Prague in 1723.

⁶⁷ Unless stated otherwise, information about the coronation trip is taken from HHStA OMeA ZA-Prot. 18 and OMeA ÄZA 40.

at 16:00. They arrived at Pressburg one hour later, greeted with a guard of honour. All bells in and around the town sounded and, as was customary, trumpets and timpani played from the tower of St. Michael's gate.⁶⁸ After holding an audience and being presented with a key to the town by the mayor, Maria Theresia and Franz Stephan proceeded to the castle where a Te Deum was intoned and all the castle's canons were fired by means of salute.⁶⁹ The *Landtags-Proposition* took place on 21 June and that evening the coronation crown and jewels were taken out to be adjusted for Maria Theresia (on the day before the coronation they were taken to St. Martin's). The election of a palatine, at which Count Johann Pálffy was appointed, was held the following day.

The Coronation

The coronation of Maria Theresia as female king although unusual is not unique. Two years later in Prague, Maria Theresia was similarly proclaimed King of Bohemia.⁷⁰ Interestingly, every aspect of the ceremony of the coronation of a male king was observed. For example, she swore the following words "Ego Maria Theresia Domina et Rex Hungariae profiteor, et promitto Coram Deo" etc and carried out the somewhat strenuous ritual involving the sword of St. Stephan. On the day of the coronation, Sunday 25 June, preparations began at 05:00. According to the *Zeremonialprotokoll*, the town's people gathered in the streets where the royal party were to process, various regiments were in position, flags were flying and musicians played. The procession finally left the castle at 09:00 and trumpeters and timpanists were again heard playing from the tower of St. Michael's gate whilst all bells in and around the town were sounded. As her majesty entered the church, trumpeters and timpanists continued playing until she reached the sacristy. There Maria Theresia, accompanied by her *Hof Dames*, received the crown and jewels from their custodian and prepared herself for the ceremony in the sacristy before processing to the high altar (instructions for the musicians during the ceremony can be seen in Appendix 2).

The documents found in the *Hofzeremonielldepartement* commonly contain detailed plans of churches where coronation ceremonies were held. This is also the case for 1741, which is reproduced below (see Illustration 1). Of interest to this study is the position of musicians in St. Martin's. In Frankfurt,⁷¹ Prague⁷² and Pressburg, wooden

⁶⁸ HHStA OMeA ZA-Prot. 18, ff203v-204r: "Alle glocken in= vnd vor der Stadt wurde hier auff geläutet, vnd der zug gieng also durch das besagte Wetteritzer, oder Wiener Thor, bey der St: Martins=Kirchen vorbey über das Pläzl, vnd so fort die gerade Michaeler gassen durch die zu beyden seiten im gewehr gestandene burgerschafft zum Michaeler Thor hinauß auff dessen Thurn [sic] sich Trompetten, vnd Paucken hören liessen."

⁶⁹ As the prince primate and archbishop, Emericus Esterházy, was unable to perform the necessary functions owing to gout, the Bishop of Erlau replaced him – in spite of much protest from the Archbishop of Colocza, who was second in rank to the prince primate (HHStA OMeA ZA-Prot. 18, ff204v-205r).

⁷⁰ See BERNING, Ref. 30, p. 182.

⁷¹ See RIEDEL, Ref. 10, p. 120.

⁷² For the coronation of Leopold I in Prague in 1656, we find the following description in a printed booklet entitled "Relation, Wie und welchergestalt die Königliche Crönung des Durchleuchtigst=Hochgebohrnen Fürsten und Herrn Herrn Leopoldi, als Erben und Successorn an

stages were erected especially for the coronation in order to accommodate both musicians and guests. In Pressburg we find the following descriptions:

“die musicanten hatten ein besondere Pin [Bühne] zu endt der Kürchen, bey der orgl.”⁷³

“Die Thumkirchen hat man auf nachfolgende weiß zuberaittet, von der großen orgl an wahre ein große abhengende Pün [Bühne] mit villen staffeln biß mehr alß die halbe Kirchen gemacht [...] der Musicanten orth war ganz oben an der orgl, doch in etwas von der übrigen Pühn mit einen kleinen schrankhen Separirt worden.”⁷⁴

“Nun folgt, wie die Dispositiones in der Martini Kirchen, vnd sonsten gemacht worden. In ged. Martini Kirchen hat man von der grossen orgl an, eine groß abhangende Bühne mit villen staffeln oder bänkhen biß über die Mitte der Kirchen gemacht, wo vornen an, die Dames, vnd hinter denenselben die Hungar. Stände vnd einige Teutsche Cavallier geseßen. Der Musicanten orth war ganz oben an der orgl doch von der übrigen Bühne mit einem Schrankhen Separirt.”⁷⁵

“Zu der bey der orgel in der Thomb Kirchen für die Musicanten auffgerichteter bühne [...]”⁷⁶

“14. die vom Schranken an, biß zur Orgel in der mitte der Kirchen auffgerichtete, und durch 2. besondere auffgänge abgetheilte große Bühne, worauff zur rechter auff den ersteren 2. Theillen die Teutsche, zur Lincker seithen aber die Hungar. Damen Ihren angewißenen plaz, und die hintere 2. Theill allerhand Spectatores von denen Hungar. Ständen und Gesanten eingenommen hatten. | 15. die vor die Musicanten

diesem Königreich Böhme Heut dato den vierzehenden Septembris, des instehenden Sechzehen hundert Sechs und Fünzigsten Jahrs alhier zu Prag fürgangen und es darbey in einem und dem anderen gehalten worden. [...] Beschrieben in Prag den 14ten Septembris, Anno 1656.” (copy in HHStA OMeA ÄZA 5 (1655 – 1690): [p. 1] “Zuforderist seynd diese vergangene Täg über zu dieser Königlichen Crönung / und gewöhnlich=Königlichen Mahlzeit die gehörige Nothwendigkeiten aller Orten angeschafft: die Stuck aufgeführt: und sowohl der Garnison, als auch der Burgerschaft dem Herkommen nach in armis aufzuziehen / Ordinanz ertheillet: auch in der Dom=Kirchen / bey St. Veit / auf dem Königl. Prager=Schloß (alwo von Uhralten Zeiten die Könige zu Böhme haben gepflegt gecrönt zuwerden) fünf Bühnen / oder Gerist von Brettern aufgerichtet worden. | Als nemlichen eine gleich in der Mitten der Kirchen vom Predig=Stul an bis zu dem Königlichen Grab etwas flach / von dannen ist ein andere Bühn / Staffelweiß über sich / bis an die Pohr=Kirchen darauf die Orgel stehet aufgerichtet und sehr wohl und stark unterstützt worden / siebenzehen Staffel hoch / und vierzehen Ehlen lang / auf derer beeden adelich= und ander= vornehme Mann= und Weibs=Personen sich versamlet haben; Die dritte Bühn ist zwischen dem Predig=Stul / und dem gewöhnlichen Musicanten=Chor zwischen zweyen Pfeilern gesetzt und der Aufgang darzu über eine Stiegen / bey der Sacristey / sechs Ehlen hoch / und neun Ehlen lang / von sieben Staffel gemacht / und mit roth= und weissem Tuch bedeckt worden / auf welcher eine Stiegen bey der Sacristey sechs Ehlen hoch und neun Ehlen lang von sieben Staffel gemacht und mit roth= und weissem Tuch bedeckt worden auf welcher die hierzu ankommene Herren= und Ritter=Stände=Personen aus Mähren / und Schlesien gestanden; Die vierte Bühn war auf dem Chor / da die Musica zustehen pflaget / und bey dieser Crönung ebenfalls musiciret worden / acht Ehlen lang / und neun Ehlen breit von eilf Staffeln darauf die Trompeten / und Heerpaucken / wie auch in der Höhe bey der Orgel gestanden [...]”.

⁷³ HHStA OMeA ZA-Prot. 1, f493r.

⁷⁴ HHStA OMeA ZA-Prot. 4, f246.

⁷⁵ HHStA OMeA ZA-Prot. 7, f132v.

⁷⁶ HHStA OMeA ZA-Prot. 8, f153v.

auffgerichtete kleinere bühne, so ebenfalls zur Seithen Ihren besonderen auffgang hatte.”⁷⁷

“Von der grossen orgl an biß an die lezten zwey Pfayler wurde eine abhängende mit 21. Sitz bäncken versehene bühne, welche hernach weiter dem vorderen Chor gleich gieng, vnd angefüget ware, auffgebauet, welche vordere an den Chor anstossende gleiche so wohl, als die abhängende bühne zu beyden seithen ihre Stiegen hatten, zumahlen eine von der andern mit einem Schrancken Separiret wurden. Beyde seynd mit roth [...] die König: Hoff=Capellen Music aber hatte ihren orth bey der grossen orgl, vnd ihre eigene Stiegen.”⁷⁸

“der Musicanten orth ist gantz oben an der orgl, doch von der übrigen Bühne mit einem Schrancken Separiret. Unterhalb dieser abhängender [sic] Bühne von der Sacristey bis an den Chor wird Roth, Weiß und Grünes Tuch aufgebreytet.”⁷⁹

Based on these descriptions and as can be seen from the following plan, the especially erected wooden plaforms were in the middle of the church.

⁷⁷ HHStA OMeA ZA-Prot. 8, f162.

⁷⁸ HHStA OMeA ZA-Prot. 8, f264v-265r.

⁷⁹ HHStA OMeA ÄZA 40, “Krönung Maria Theresias zur Königin [sic] von Ungarn in Preßburg 1741”, f61r.

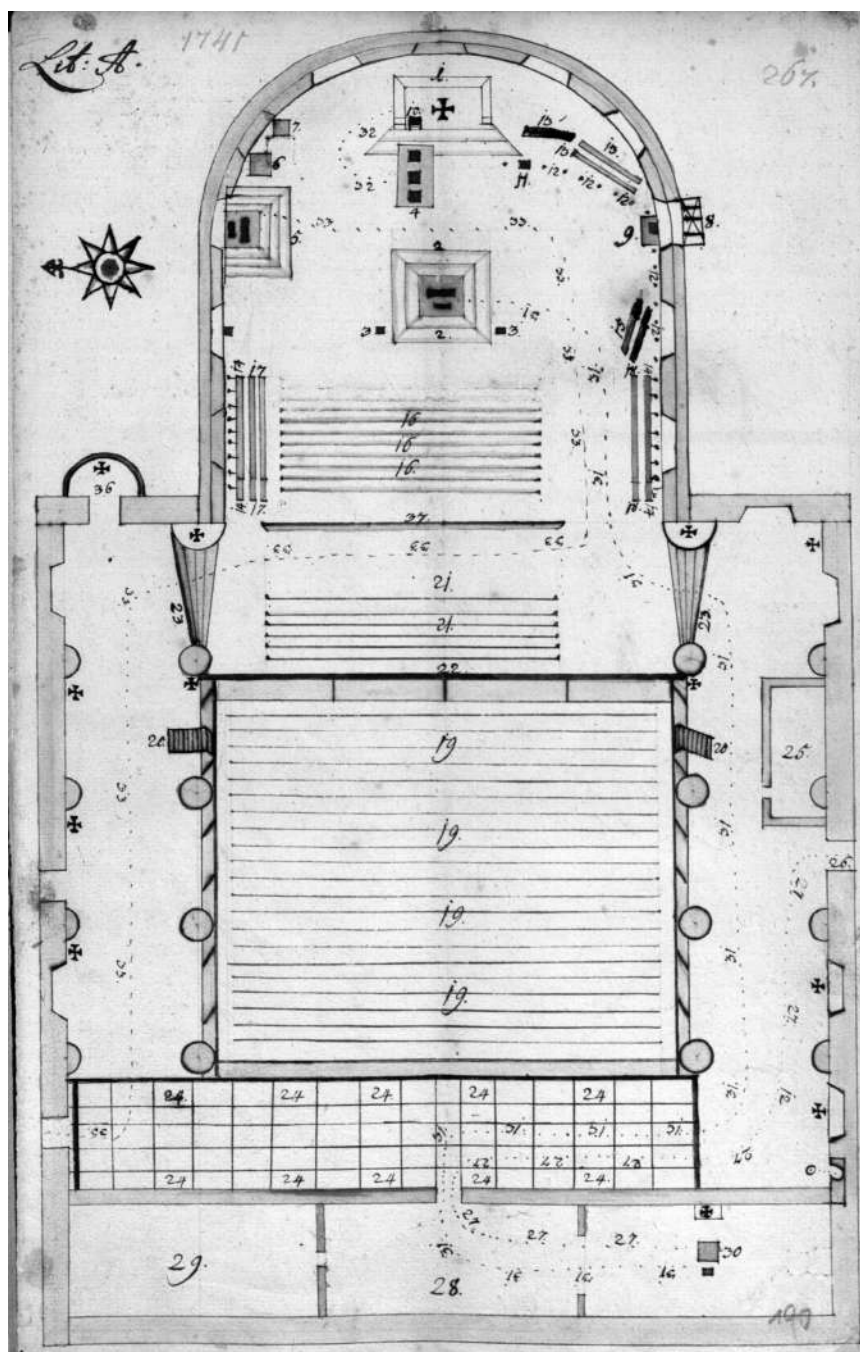


Illustration 1. Plan of St. Martin's for the Coronation of Maria Theresa on 25 June 1741⁸⁰

⁸⁰ HHStA OMeA ÄZA 40, "Krönung Maria Theresias zur Königin von Ungarn in Preßburg 1741", f190r.

1. Der Hohe Altar [The high altar] ⁸¹
2. Der ordinari Thron mit einem schwebenden Baldachin 3. Staffel hoch, und auf allen 4. seiten offen. [The 'ordinary' throne with a suspended baldachin, 3 steps high and open on all 4 sides]
3. Die zwey Stühle, wo die bey der Crönung Ihro May assistirende Hh: Ertz= und bischoffe ihren platz hatten. [The two seats of the archbishops who assisted during the coronation of her majesty]
4. Der Goldstickene Teppich mit 3. Pölstern worauf Ihro may: während der Litaney Allerheiligen mit dem Angesicht gegen der Erden gelegen. [The carpet woven with gold with three cushions on which her majesty lay facing the ground during the Litany of the Saints]
5. Der Thron auf der Evangely seiten wo Ihro könig: Mt: inthorinisiret worden. [The throne on the gospel side where her royal majesty was enthroned]
6. Das Tischl, worauf das Palludamentum Regis & alia indumenta geleyet worden. [The table on which the royal mantle and other garments were laid]
7. Das Tischl worauf der Kelch, und ande[re] Paramenta gestanden. [The table on which the chalice and other adornments stood]
8. Der orth wo die Durchleüchtigste Ertzhertzoginnen, und Ihro König: Hoheit Ihro König: May: Herr Gemahl der Crönung zugesehen. [The place where the serene Archduchesses and his Royal Majesty watched the coronation]
9. Der orth wo der H: Ertzbischoff Consecrator währenden Amt der Hey: Meeß auf einen aufgebreiteten Teppich in einem Roth Sammeten niedern Laiche Sessel gesessen. [The place where the archbishop responsible for the consecration sat on a low red velvet chair placed on an outspread carpet]
10. Eben der erstgedachte Sessel, dessen sich der Ertz=bischoff zu Gran während der Salbung, und Cronungs Cæremonie bedienet. [Like the first mentioned chair, for the Archbishop of Gran during the anointment and coronation ceremony]
11. Das Scabellum, oder der Stuhl, worauf der anstatt des H: Ertzbischoffen von Gran, als dessen Primus Suffraganeus das Hochamt Celbrirende H: bischoff von Erlau gesessen. [The Scabellum, or stool, on which instead of the Archbishop of Gran, the Bishop of Erlau was celebrating the High Mass as his Primus Suffraganeus (lit. 'first supporter', i. e. deputy), sat]
12. Die assistirende bischöffe. [The assisting bishops]
13. Scabella pro Clero assistente. [Stools for the assisting clergy]
14. Reliqui Infulati Episcopi & Praelati.
15. Knie= und Sitzbänkl mit Rothen Sammet und goldenen borten eingefast, für den H: Cardinalen von Kollonitsch, den Pabst: H: Nuntio, und den Venetianischen H: bottschafter. [Pews and kneelers, trimmed with red velvet and golden lace, for the Cardinal of Kollonitsch, the papal messenger and the Venetian ambassador]
16. Die Sitz=bäncke für die Hof= und vornehmen Stadt Dames. [The pews for the court and "city" ladies]
17. Die zwey knie= und Sitzbanck für die H: Rittern des Goldenen Vlieses. [The two pews and kneelers for the Knights of the Order of the Golden Fleece]
18. Banck für die Hh: Geheimen Rähte. [Pew for the Privy Councillors]
19. Die abhängende Bühne von der grossen orgl bis zu denen Ersten 2. Pfaillern. [The overhanging platform from the great organ to the first two pillars]
20. Die Stiegen zu beyden seiten auf diese bühne. [The steps at either sides of this platform]
21. Die den vordern Chor gleiche bühne mit 6 bäncken für Dames, Cammer=herrn, und frembde Ministres. [The same platform at the front of the choir with 6 pews for ladies, chamberlains, and foreign ministers]
22. Der Schrancken, so solche von der abhängenden bühne Separiret. [The barrier which separates it from the overhanging platform]
23. Die Staffln zu beyden seiten der gleichen bühne. [The steps at either side of the same platform]
24. Die grosse Orgl, und der orth, wo die könig: Capellen Music gewesen, so ihren aufgang durch eine kleine Schnecken=Stiegen Sub Sig:⊙ hatte. [The great organ and the place where the royal chapel musicians were, they exited by a small spiral staircase marked with the sign ⊙]

⁸¹ This key is a transcription of the original found in HHStA OMeA ÄZA 40, "Krönung Maria Theresias zur Königin von Ungarn in Preßburg 1741", ff189r-192v.

25. Die Jesuiter Sacristey [Jesuit sacristy]
26. Die Thür von seiten der Wetteritzer, oder Wiener=Thor gassen. [The door on the side of the Wetteritzer Gasse, or Wiener=Thor Gasse]
27. Ihro König: May: Eingang von dieser thür bis in die Sacristey gleich bey dero Ankunfft. [The door to the sacristy through which her Royal Majesty entered and exited]
28. Die Sacristey der Canonicorum. [The canons' sacristy]
29. Die innere Sacristey wo die Crone, und König: Kleinodien die Nacht hindurch aufgehoben worden. [The inner sacristy where the crown and royal finery (small items) were brought during the night]
30. Der orth, und tisch wo Ihro König: Mt: Sich zubereitet. [The place and table at which her Royal Majesty prepared herself]
31. Ihro May: gang aus der Sacristey zu dero ordinari-Thron. [Her Majesty's route from the sacristy to the 'ordinary' throne]
32. Der gang hinter dem Altar. [The route behind the altar]
33. Der gang aus der Kirchen nach vollzogener Crönung denen Franciscanern. [The route out of the church after the performed coronation of the Franciscans]
34. Die grosse thür gegen der Jesuiter Residenz. [The great door facing the Jesuit residence]
35. Kleine thür gegen der Jesuiter Residenz. [The small door facing the Jesuit residence]
36. Die Capellen des Heÿ: Joannis Eleemosynarÿ [The chapel of St. John the Merciful]
37. Die lange Kniebanck so an statt eines Schranckens dem Chor von der niedern bühne Separiret. [The long kneeler which instead of a barrier separates the choir from the low platform]

Although very few contemporary writings provide detailed descriptions about music at coronation ceremonies in the eighteenth century, it is possible to glean information about music at the ceremony in general from the aforementioned sources and specific works whose parts are dated. The coronation itself took place within the framework of the Mass between the Gradual and Gospel.⁸² The coronation ritual was

⁸² The following description of music during the coronation visit of Karl VI in Pressburg is found in Reinhardt's *Rubriche Generali* (ff100r-101r): "All Arrivo di S.^a M:^{ta} Ces:^a, e Catt:^{ca} in Presburgo, Li 19. di Maggio, venuta in Chiesa nel Castello. Li Musici Bassi cantarono L'Antifona, Elegit eum D:^{nus}, con tutte le Repliche, e Responsorj in Canto Corale [...]. Finito ciò, il Cardinale di Sassonia, come Primas Regni Pontificante, intuono il Te Deum Laudamus; quale si canto sol:^{ne} con Trombe, e Timpani. L'Intrate Avanti, in mezzo, ed in fine à 2. Cori. Responsorio solito. Il giorno seguente si canto La Messa, Per La Proposizione alli Stati del Regno d'Ungheria. Quando La M:^{ta} Sua Ces:^a comparue in Chiesa, Le Trombe, e Timpani, suonavano L'Intrata. Dapoi dal Cardinale intuonato Veni Sancte Spiritus, Le Trombe, e Timpani di nuovo suonavano L'Intrata, seguendo La Musica à cantare il Veni Sancte Spiritus sol:^{ne} con Trombe, e Timpani, ed in fine di ciò suonauano La 3:^a volta L'Intrata, come sopra à 2. Cori. Segue La Messa dello Spirito Sancto, senza Trombe, e Timpani, e senza Intrate, Introito Spiritus D:ⁿⁱ replevit Orbem Terrarum. Offertorio. Confirma hoc Deus, quod operates es in Nobis. Messa mediocre [in pencil]: id est n[on] lunga. E li 22. Maggio ejusdem Anni. In giorno della S:^{sma} Trinità, segue La Regia Incoronazione in Possonia nella Chiesa Catedrale, in Rè d'Ungheria. E fece La Funzione il Cardinale di Sassonia Prima Regni. Quando La M:^{ta} Sua Ces:^a arrive alla Chiesa Cathedral, suonarono Le Trombe, e Timpani à due Cori, insinà tanto che basti. E si deue star ben' attento, per quando siano finisce Le Ceremonie, secondo il Rito Romano sul Libro Pontificale. Poi si canto La Messa solenne della S:^{sma} Trinità, con Trombe, e Timpani, e doppio chè sia finite di cantare La Gloria. La Musica riposa. E segue L'Incoronazione. Poi all Intonazione del Cardinale, Il Te Deum Laudamus solenne con Trombe, e Timpani, /: breve : / con L'Intrate di Trombe, e Timpani Avanti, in mezzo, ed in fine à 2. Cori. Poscia al Cenno di del Ceremoniere, si fa una Suonata Sol:^{ne} /: mà breve : / continuandosi il Credo, con il rimanente della Messa, sino al fine, con la Benediz:^{ne} Pontificale, Sit Nomen D:ⁿⁱ

different for the coronation of an emperor, king of Bohemia and king of Hungary. The coronation ritual of the king of Hungary is as follows:⁸³

Procession into the church

Intrada (with trumpets and timpani)

Veni sancte spiritus (intonation)

Introitus *Benedicta sit sancta Trinitas*

Kyrie

Gloria

Oratio

Epistle

Graduale *Benedictus es, Domine, qui intueris*

Prostratio

Litaniae omnium Sanctorum

Scrutinium

Anointing (Antiphon: *Unxerunt Salomonem Sadoc sacerdos* (Choral))

Investiture (Antiphon: *Unxit te Deus oleo laetitiae* (Choral))

Coronation

Inthronisation (Antiphon: *Desiderium animae* (Choral))

Congratulations

Te Deum laudamus

Gospel

Credo

Sacramental procession

Offertorium *Benedictus sit Deus Pater*

Praefatio

benedictum /: Ed essendo seguito in Festa di Tosone. La M:^{1a} Sua Ces:^a andò all' Altare ad Offertorium. Finita La Funzione, caminando La M:^{1a} Sua, per uscire dalla Chiesa, Le Trombe, e Timpani suonavano L'Intrate, insino che basti. Ed il nuovo Rè incoronato con tutto il Clero, e Nobiltà, v' à deporre il Giuramento al Luogo desinato /: nominato il Königsbergh: / Finite tutte queste Ceremonie, Sua M:^{1a} con il Clero, il Nobiltà, venne al Castello, e à suo tempo à Tavola. [...] Il Servizio di Tavola dalla Musica sol:^{ne}, con Ouverture di Trombe, e Timpani, cantandosi frà mezzo delle Cantate, Duetti, Terzetti à vicenda, insino che basti. [...] Reinhardt also describes the Frankfurt coronation and related ceremonies (ff96r-99v) and the Pressburg coronation of Elisabeth Christine (ff102r-103r): "Incoronazione d'una Regina in Ungheria. Anno 1714. Li 18: d'Ottobre in Giorno di S:^{1o} Luca è seguita L'Incoronazione della S:^a Ces:^a, e R:^{1e} Catt:^{ca} Mtà dell' Imp:^{ce} Elisabetta Christina in Possonia, nella Chiesa Cathedrale in Regina d'Ungheria. All'Ingresso in Chiesa, suonorono Le Trombe, e Timpani L'Intrate à 2. Cori. La Musica per regularsi secondo Le Cerimonie, aueua un Libro Pontificale per cantare sopra quello, Le Antifoccorrenti in Corale. La Messa si canto de S:^{1o} Luca. Intrito de communi Apostolorum. Offert:^{rio} d'un S:^{1o} Apostolo à piacere. Doppo L'Epistola seguii dal Cardinale Primas Regni L'Incoronazione. Seguendo poi all' Intuonazione del pred:^{1o} Cardinale il Te Deum Laudamus solennissimo, con Trombe, e Timpani, ed Intrate Avanti, in mezzo, e in fine à 2. Cori. Con il suo solito versetto, Laudemus, et Superexaltemus p. Seguito ciò, si fecero alter Cerminoie, Dupoi al Cenno del Cerimoniere una Suonata /: mà breve: / e seguii L'Evangelo, il Credo, Offertorio, con il Restante della Messa, sino al fine. All' uscire delle Mtà dalla Chiesa, suonorono Le Trombe, e Timpani L'Intrate, come sopra." And concerning the meal which followed the coronation: "Il Servizio di Tavola dalla Musica sol:^{ne} con Trombe, e Timpani, con Cantate à solo, ed à più voci, e con dell'Ouverture frà mezzo, à vicenda sino al fine. [...]"

⁸³ For a comparison of the Pressburg, Prague and Frankfurt coronation ceremonies see RIEDEL, Ref. 10, pp. 117-119.

Sanctus

Canon

Agnus Dei

Communion of the Emperor

Procession to the Franciscan church (with knightly accolade and coronation oath)
(with trumpets and timpani)

Music at the coronation included trumpet intradas (at the beginning and end of the ceremony),⁸⁴ antiphons, singing of the Mass and the Te Deum. Although little is yet known about which works were performed at Hungarian coronation ceremonies – including what music was heard in Pressburg in 1741 – it has been shown that the Kapellmeister was often responsible for composing new works.⁸⁵ Antonio Bertali's *Te Deum laudamus per la Coronazione di Leopoldo Rè D'Ungheria* (listed in *Distinta Specificatione*) is known to have been performed at the coronation ceremony of Leopold I in 1655, and according to a remark on the cover of the parts, a Mass in D by Ignaz Umlauff was performed at the coronation of Queen Maria Theresia in Buda in 1792.⁸⁶

After the service was over, the large church door on the side of the Jesuit residence was opened and the procession went on foot to the Franciscan church. Maria Theresia was furnished with the crown and cloak of St. Stephan, in her right hand she carried a sceptre and in her left an orb. Count Georg Erdödy, mounted on a sumptuously decorated horse, rode from St. Martin's to the Franciscan church and dispersed both gold and silver coronation coins.⁸⁷ Once more, the procession was accompanied by the sound of all church bells in Pressburg ringing and cries of "vivat" from the people. The traditional route, accompanied by various rituals along the way, was taken to the castle. There a meal was held at which it was customary for various kinds of instrumental and vocal works to be performed.⁸⁸ According to contemporary sources, it was not uncommon for there to be various musical curiosities at the coronation meal. For example, a large pie was served for the coronation of Matthias II in 1608 out of which appeared flying doves and a youth singing and playing a "Cimbl" (probably a psaltery)!⁸⁹ On the day after the coronation, a "large colourful gala" was held in the castle with instrumental and vocal music. Finally, on the third day of celebrations there was a public meal at midday with beautiful instrumental music ("eine schöne Instrumental Music"), which was to be the last for some time owing to the recommencement of mourning the next day.

⁸⁴ See *Rubriche Generali*, ff91v, 97r etc.

⁸⁵ KAČIC, Ref. 14, p. 37.

⁸⁶ A-Wn HK.2354.

⁸⁷ These bore on one side a picture of the crown of St. Stephan with the inscription "Maria Theresia in Reg: Hungariae Coronata Poson: 25. Juny 1741." and on the other the Austrian coat of arms with a crowned lion bearing the double Hungarian cross in its right paw with the inscription "Justitia et Clementia."

⁸⁸ See n. 82.

⁸⁹ KAČIC, Ref. 14, p. 43.

The Remainder of the Stay in Pressburg

Music was not isolated to the coronation and surrounding celebrations. The royal party had a variety of pursuits to keep them occupied during their stay in Pressburg. For example, they hosted galas and audiences as well as games in the castle on a weekly basis (on Tuesday, Thursday and Sunday), and enjoyed theatre performances, opera and hunting.⁹⁰ Relatively little is known about opera performances during the summer of 1741 in Pressburg; we do, however, know that at this time the theatre troupe of Pietro Mingotti performed several times in a specially constructed wooden theatre behind the city walls. Performances included Johann Adolph Hasse's *Artaserse* and Baldassare Galuppi's *Alessandro nell'Indie*. The theatre troupe the "Grätzer Komödianten", whose principal was Karl Joseph Nachtigall (born in Pressburg ca. 1694, died 1762) also appeared on stage in Pressburg during the summer.⁹¹ It is also probable that new works were composed for Maria Theresia's visit to Pressburg. One example of such a work composed for the coronation visit of the royal couple to Frankfurt in 1745 is a hitherto unknown cantata by the then newly appointed Mainz Kapellmeister Johann Zach (1713 – 1773).⁹² The music is

⁹⁰ We know from contemporary reports and also court accounts that members of the *Hofstaat* travelled to Pressburg for theatre and opera performances. Extracts from the accounts list the following entries pertaining to comedy performances during visits to Pressburg in 1687 and 1688 (HHStA HA GehKZ, Karton 1, fascicle 16, f33r): "Extract Aus dessen 4. Quartals Particular-Raittung. A: 1687. 1. et 2. Ludovico Burnacini zu seiner zweymahligen nacher Prespurg, wegen deren Comoe-dien, gethanen Reys, auf 2. beylaagen zalt 100 Fl 30 Kr. 8. Dem Theatral-Inspector Johann Benaglia zu seiner 2. mahligen Reys nacher Prespurg zur Comoedi, Post- und Reys-geldt 59 Fl 39 Kr. 14. Die zu Ihrer Kay: Maytt: glorwürdigsten Nahmens-Tag den 15.^{ten} 9bris 687 zu Prespurg gehaltene Comoedi hat in Paaren Geldt gekostet 1364 Fl 15 Kr. 15. Die zu Ihro Maytt: der Kayserin glorwürdigsten geburts-tag an heil. 3. Königfest 688.^{ten} Jahrs zu Prespurg gehaltene Comoedi hat in paar ausgelegten gekostet 1440 Fl 23 Kr." During this stay, at least two operas were performed in Palais Pálffy: *La Fama adormentata e risvegliata* was performed on the name day of Leopold I and *Il Marito ama più* – with an appended ballet at which the young newly-crowned king danced – was staged on 17 January 1688. See KAČIC, Ref. 14, p. 46 and SEIFERT, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing : H. Schneider Verlag, 1985), pp. 39-40, 440, 523, 808.

⁹¹ See KAČIC, Ref. 14, p. 47 and SCHINDLER, Otto G.: Hanswurst in Preßburg/Bratislava. Deutsche Lustigmacher auf den ältesten Theaterzetteln Ungarns und der Slowakie. In: *Deutsches Theater im Ausland vom 17. zum 20. Jahrhundert: Interkulturelle Beziehungen in Geschichte und Gegenwart*. Ed. Horst Fassel, Paul S. Ulrich, Otto G. Schindler. Berlin : LIT Verlag, 2007, p. 108.

⁹² Zach was baptised on 26 November 1713 in Déhtary (Dechtar) bei Brandýs nad Labem (Brandeis an der Elbe) and died on 24 May 1773 in Ellwangen. Little is known about his earliest years. He was a church organist in Prague from 1732 and probably left Bohemia during the early stages of the War of Succession. He is known to have been active as a keyboard teacher in Augsburg in 1745 before taking up his position as Kapellmeister at the electoral court in Mainz on 24 April 1745. Several conflicts with the administration and perhaps personal problems (see the anecdote concerning his lost love and morbid curiosities in the Leipzig *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 20 November 1799, No. 8, pp. 159-160) led to his dismissal in 1756. He spent the remaining seventeen years of his life travelling through Germany and Italy and earned his living from the sale of his compositions, music tuition and performing as a harpsichord player, organist and violinist. Little is known about Zach's vocal music and most works identified as being by him are now lost. These include his *Musicae navales* op. 1 – 4 (Prague, 1737 – 1740), *Langelica tromba finale* (Mainz, 1756) (text extant in B-Bc), and *La passione di Gesù Christo* (Köln, 1764). One cantata, *Tu nempe densas*, composed for the name day of the abbot in Stams (Tirol, 1771) survives as do a number of sacred works (35 Masses and numerous smaller-scale works). Most of his sacred music is believed to have been

seemingly no longer extant but the anonymous text is preserved in the Haus-, Hof- und Staatsarchiv:⁹³

LA FAMA | Cantata di Giubilo | in occasione della Gloriosa Essaltatione | AL TRO-
NO IMPERIALE | DI SUA MAESTA IMPERIALE | FRANCESCO | DUCA DI LORE-
NA, E BARR, | GRAN DUCA DI TOSCANA &c. &c. | Musica del Sr. Giovanni Zach,
Maestro di Capella | DI S. ALTEZZA ELETT. DI MAGONZA. | 1745.

Cantata dalla Signora Margharita | Urspringer.

Non dell' usato Stile
Gioia fra' le [=fragile], e fugace
Giungo à recar sù l'ali
Fama vana, e salace:
Che son quella serbata à cose eccelse
Fama dell' alta Sfera
Sagace, e veritiera.
Non è un' Opera simile
All' altre Opre mortali
Lo Scettro al Gran Francesco oggi recato;
Della **Real Consorte**
Vi risovenga il Fato,
La Condotta, la Sorte,
i Figli, e gran perigli,
e gl' impartiti Regni
Della Destra di Dio patenti pegni;
Indi qual sia, capite,
La Man', ch' al Trono esalta il Reggio Sposo.

Gioite, pur gioite,
Di vera Gioia, e di futura pace,
Nuncio lieto, e giocondo
Dall' alto Jo scendo
à ricrear il Mondo.

Ceda Marte orrido, e fiero
Al novello invitto Impero
Cada, e pera Voglia altiera
Che resiste al suo Valor;

composed during his term as Kapellmeister in Mainz. A large amount of instrumental music (ca. forty symphonies) as well as some chamber and keyboard music is also extant. See GRATL, Franz: "Zach, Jan, Johann". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, vol. 17, 2007, cols. 1288-1291. It has been stated that a mass by Zach was performed at the coronation ceremony on 4 October 1745, although it has not been possible to ascertain which one. See GOTTRON, Adam: *Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800*. Mainz : Stadtarchiv, 1959, p. 129.

⁹³ The printed textbook (HHStA MEA Wahl- und Krönungsakten 79 (1745, unfoliated) bears the following inscription stating that it was performed at meal on 14 October 1745 „produciret bey der taffel, als Ihre Kayser. Majestäten mit Ihrer Churfürst[lich]en gnaden von Maintz speiseten. Frankfurt den 14ten 8b 1745.”

*Spiega il Ciel, serena face,
Rende à Noi Giustizia e Pace
Nel Monarca tutto Petto,
Tutto affetto, e tutto Cuor.*

Veni **Donna Real** fra quante Donne
La più forte, e costante,
Cogli de **Meriti tuoi** le palme illustri,
Risiedi à canto del **Real tuo sposo**
Di triplice Coronna ornato il Crine;
Vivi lunghe Stagioni, e raconsola
Con più vago splendour li tuoi Vassalli,
Che sicome i Mortali
Per altra Donna si compiacque il Cielo
Trar da gli antichi mali,
così per **Te** cui l' **Nome** stesso onora
prescritto è in Ciel', che il Popol suo fedele
Converta in Jnni, e in canti
Le patite tristezze, e i mesti pianti.

*Sorge la bella Aurora
Al caro Sol vicina
Egli la infiora, e indora,
Essa il china, e declina,
E cresce vago il dì.*

*Con Armonia più bella
Questo Sol, questa Stella
Giorni sereni, e pieni
Di sinceri piaceri
Apporteran' così.*

In addition, music was naturally required for the numerous church services, in particular on feast days, during the course of the royal party's stay in Pressburg. Church services were held primarily in the castle chapel (and in the chapel at the archbishop's residence when they moved there for the winter),⁹⁴ but also in St. Martin's, the church of the Brothers Hospitallers, and the Jesuit, Capuchin and Franciscan churches. The following table provides a list of music by composers such as Johann Joseph Fux, Matteo Palotta, Antonio Caldara, Wenzel Birck, Johann Georg Reinhardt, Antonio Draghi and possibly Palestrina ("S:^r Pren:") to be sent to Pressburg on 1 October 1741.

⁹⁴ It is remarked in the *Zeremonialprotokoll* (HHStA OMeA ZA-Prot. 18, f406v) that on some occasions the archbishop's chapel was too small to accommodate music: "[...] wegen Enge des Raumes in der Capellen kein amt, vnd Music: gottes dienst hat gehalten werden können."

Table 3. List of Music to be sent to Pressburg⁹⁵

<i>Musicalien</i> : nach Presburg abzulassen, dem 1. 8ber. 741. Abs	
Requiem. sol:[enne] del Sig: Fux	1
[Requiem]. med:[iocre del Sig: Fux]	1
Graduale. à 4. in pieno.	1
Dies iræ, et Domine, con Tr:[ombe]	2
S. Disponsori. del S:[igno] ^[re] Pren:[estino?]	1
Off:[ertorio] della Mad:[onna] per li defonti	1
Lettioni dai [sic] Morti. S:[igno] ^[re] Fux	1
Magn:[nificat dai Morti]. del S:[igno] ^[re] Pallotta	1
Introiti differenti.	11
Messe br:[evi] et med:[iocri] del Sig:[nore] Cald:[ara]	4
[Messe brevi et mediocri del Signore] Fux.	6
Messa piena, e br:[eve] del S:[ignore] Cald:[ara]	1
Offert:[ori] della Madonna.	5
[Offertori] dei Apostolj.	2
Offert:[ori] della Vergine	2
[Offertori] del Confessore	5
L'Intr:[oiti] et off:[ertori] per la Dom:[eni] ^{ca} 22. post Pentecosten.	2
Sonate. del Sig:[nore] Fux.	9
[Sonate]. del [Signore] Pirck.	4
Vespri. de B: M: V: S:[igno] ^[re] Reinh:[ard]	3
[Vespri. del] Conf:[essore] e Dom:[eni] ^{ca}	2
Vespro. br:[eve] [del] Conf:[essor]e del S:[igno] ^[re] Draghi.	1
Vespro. med:[iocre] de[l] C:[onfessore] del S:[igno] ^[re] Reinh:[ard]	1
In exitu. à 4. in pieno.	1
Dixit sol:[enne] con Trombe. del S:[igno] ^[re] C:[aldara?]	1
Magn:[ificat solenne. con Trombe. del Signore Caldara?]	1
L'Inni. prop:[ri] de S:[anta] Theresa.	2
[L'Inni. propri] della B: M: V:	2
Il Gran Libro, et Invit[atorio]: per li defonti.	3
[L'Inni. propri] delle Vergini.	2
[L'Inno] dei Apostoli. à 3.	1
Vespro, overo Salmi dei Apostoli. del S:[igno] ^[re] Reinh:[ard]	1
Salve. à 2. med:[iocre] del S:[igno] ^[re] Reinh:[ard]	1
[Salve] br:[eve] del S:[igno] ^[re] Reinh:[ard]	3
Litanie. della Mad[onna]: à 4. in p:[ieno]	4
[Litanie] de Venerabili	1

Although several composers are named, it would be difficult or impossible in most cases – even with an exhaustive study of several collections – to ascertain which specific works are meant here. Several works by Fux can be identified, including the *Lettioni da Morto* (K 288, parts in A-Wn Mus.hs.17388, which bears the dates 1 Novem-

⁹⁵ HHStA OMeA ÄZA 40, 16/II, ff13r-14r.

ber 1741 and 27 October 1743), and a Requiem (K 50, parts in A-Wn Mus.hs.19015) which is known to have been performed at least twelve times between 5 March 1720 and 13 August 1743 – in 1741 it was performed on the first anniversary of the death of Karl VI and bears the inscription “1.^{mo} Anniv.^o di S. M. C. C:.” Interestingly, several sonatas (K 360-364, 370) by Fux are extant in copies dating from 1741;⁹⁶ it has been suggested that these copies were made for the chapel of the dowager Empress Elisabeth Christine, although the possibility that some of these were made to take to Pressburg cannot be excluded.⁹⁷ Several sonatas by Wenzel Birck are also mentioned in the list. It is known that Birck composed at least twelve trio sonatas (copies in A-Wgm IX 31817 and in I-Mc C42.10) but performance dates for these works are unknown.⁹⁸ The extant parts of works which may correspond to those by Johann Georg Reinhardt do not bear performance dates corresponding to this latter half of the coronation trip (although it is still possible that they were performed as several covers have subsequently been replaced and many dates written in pencil are no longer visible).⁹⁹ It has not yet been possible to identify the works by Draghi or Caldara and only one extant work in the Österreichische Nationalbibliothek, whose parts bear no performance dates, comes into question for Palotta.¹⁰⁰ It seems likely that the entry “Il Gran Libro, et Invit:[atorio] per li defonti” refers to three extant volumes in the Österreichische Nationalbibliothek: the so-called “Libraccio Officium Defunctorum” mentioned in *Rubriche Generali* (f9v) – which exists in two copies (A-Wn Mus.Hs.16205 and Mus.Hs.16196) – and the “Libretto Invitatorio” (Mus.Hs.19430). The first two volumes contain chants for vespers, Matutins, Lauds, and the Requiem; the third is a kind of supplement volume in which the solo parts for the invitatorium are notated. These were used well into the

⁹⁶ According to Martin Eybl, A-Wn Mus.hs.3629 (K 361) contains 18 performance dates between 12 October 1741 and 5 May 1750; A-Wn Mus.hs.3628 (K 360) similarly contains dates between 1741 and 23 August[?] 1749. See FUX, Johann Joseph: *Triosonaten*. Ed. Martin Eybl. Graz : Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2000), pp. 108-109. Horst Lederer also lists several sources of trio sonatas which are first dated 1741: A-Wn S.m.3631 (K 366 = K 363) contains 29 performance dates between 31 August 1741 and 12 October 1749, A-Wn S.m.3639 (K 368 = K 362) contains 19 performance dates beginning in 1741, ending on 27 October 1749, A-Wn S.m.3632 (K?) contains 23 performance dates between 28 September 1741 and 26 January 1750, and A-Wn S.m.3637 (K 373 = K 364) contains 34 performance dates between 29 September 1741 and 22 July 1750. FUX, Johann Joseph: *Triosonaten*. Ed. Josef-Horst Lederer. Graz : Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1990), pp. 65-67.

⁹⁷ EYBL, Martin: Die Kapelle der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine (1741 – 1750) I: Besetzung, Stellung am landesfürstlichen Hof- und Hauptkopisten. In: *Studien zur Musikwissenschaft*, vol. 45, 1996, pp. 33-66. Martin Eybl's argument that the Fux sonatas were prepared for Graz is, however, convincing as two sets of parts (A-Wn S.m.3632 and 3637) are known to have been performed in Graz – not Pressburg – on 28 September and 29 September respectively. Eybl (p. 42) also provides the first performance dates for the following manuscripts (all A-Wn S.m.): 3626 (K 344,1): 26.10.1741; 3658 (K 344,2–3/394): 20.08.1741; 3631,2 (K 366/363): 31.08.1741; 3632,2 (K 368/362): 28.09.1741 “à Graz”; 3634,2 (K 370): 15.10.1741; 3637,2 (K 373/364): 29.09.1741 (“à Graz”); 3629 (K 379,1/361): 12.10.1741; 3628 (K 379,3/360): 1741?.

⁹⁸ STEPHANIDES, Michael: Wenzel Birck (Pürk) 1718 – 63. Leben und Werk eines Wiener Hofmusiklers an der Wende vom Barock zur Klassik. [Dissertation] Wien : Universität Wien, 1982.

⁹⁹ Manuscripts consulted: A-Wn HMK.338-342, 348-352.

¹⁰⁰ A-Wn Mus.Hs.17465 “In exitu, et Magnificat. Partes. 23. Del S: Pallotta.” bears no performance dates.

eighteenth century for exequies, particular anniversaries and on All Saints Day.¹⁰¹ From October onwards, there were several occasions on which such music – as well as the Requiem Masses and the Lectiones pro Defunctis – would have been performed. For example, on 8 and 9 October in St. Martin's cathedral for the deceased Archduchess Elisabeth, and on 19 and 20 October in order to commemorate the first anniversary of the death of Karl VI.

On the list are also several anonymous works, including introits, offertories and vespers. The cycles of introits by Antonio Bertali (for the Proprium and Commune Sanctorum) and Felice Sances (for the Proprium de Tempore) mentioned in *Distinta Specificatione* are largely preserved (although some anonymously) in the Österreichische Nationalbibliothek. In addition, it is known that composers such as Fux, Reinhard, Caldara and Palotta composed individual introits in the first half of the eighteenth century.¹⁰² Similarly, a parallel cycle of antiphons by Sances is found in *Distinta Specificatione* (f49v) entitled “Antipho[ne] per tutte le Festiuità dell’ Anno alli primi Vespri Sollenni”.¹⁰³ Sances was also responsible for a complete cycle of offertories for the Proprium de Tempore – listed in *Distinta Specificatione*, f67r as “Mottetti [sic] Proprij per tutte le Domeniche dell’ Anno” – although very few of these are known to survive.¹⁰⁴ A second cycle of offertories for all Sundays outside Advent and Lent was composed by Caldara (at the latest in 1718) and used regularly until the 1750s.¹⁰⁵ Three complete *Vesperae de Confessore* by Sances are mentioned in *Distinta Specificatione* (f50); a further one by Ziani (A-Wn Mus.Hs.17429), five by Fux (A-Wn Mus.Hs.17373-17377, K 58-62; K 59-62 are also found in Kremsmünster under the title “Vesperae de Dominica”), three by Reinhardt (A-Wn HK.339-341), one by Caldara (A-Wn HK.181), and one by Wagenseil (A-Wn Mus.Hs.16990) are extant.¹⁰⁶ Another anonymous work on the list is a setting of the psalm “In exitu Israel”, one of the most commonly used for Sunday vespers. The *Distinta Specificatione* mentions four settings by Bertali, three by Sances and two by Schmelzer. In addition, there are several surviving copies of works by Fux (K 243, A-Wn Mus.hs.17352), Predieri (A-Wn HK.421), Caldara (A-Wn HK.219-221), Palotta (A-Wn HK.17465) and Reinhardt (A-Wn HK.1014-1016).¹⁰⁷ The last anonymous items listed are litanies. On most feast days and on certain Saturdays and Sundays a litany of the Blessed Virgin Mary was sung in conjunction with vespers.¹⁰⁸ The solemn litany (with trumpets and timpani) was sung at worship in front of columns (for example, in Pressburg on 2 July and 8 September),¹⁰⁹ whereas the ordinary litany was performed exclusively inside – irrespective of whether or not the church service itself had a solemn or ordinary ceremony.¹¹⁰

¹⁰¹ A detailed description and list of contents is found in RIEDEL, Ref. 8, pp. 91-95.

¹⁰² RIEDEL, Ref. 8, appendix.

¹⁰³ A list of extant works can be found in RIEDEL, Ref. 8, pp. 118-119.

¹⁰⁴ RIEDEL, Ref. 8, p. 156.

¹⁰⁵ RIEDEL, Ref. 8, p. 191.

¹⁰⁶ RIEDEL, Ref. 8, p. 163.

¹⁰⁷ RIEDEL, Ref. 8, p. 165.

¹⁰⁸ RIEDEL, Ref. 8, p. 170.

¹⁰⁹ See *Rubriche Generali*, ff10v, 11v, 20v etc.

¹¹⁰ RIEDEL, Ref. 8, p. 198.

During the lengthy visit to Pressburg there were a number of special occasions and feast days (most often preceded by vespers on the evening before) which required “solemn” music. Before the aforementioned list was drawn up these included: Te Deum for the arrival of the royal party in Pressburg (20 June), a gala in mourning for the name day of the King of Portugal (24 June), the coronation itself (25 June), the feast day of St. Ladislaus I (27 June), the feast of the Visitation of the Blessed Virgin Mary with vespers and litany in front of the Marian column (2 July), the feast of the Holy Apostle Jacob (25 July), the feast of Portiuncula (2 August), a vigil and exequies for the deceased Queen of Sardinia (4 – 5 August), the postponed name day of the deceased Archduchess Maria Magdalena on which there was a gala, vespers and a litany in front of the Marian column (15 August), the feast day of St. Stephan (20 August), the feast day of St. Bartholomew the Apostle (24 August), the birthday of the dowager Empress Elisabeth Christine (28 August), the feast of the birth of the Blessed Virgin Mary (8 September), the feast of the Exaltation of the Holy Cross in Hungary (14 September), the day on which Franz Stephan was declared coregent of Hungary (St. Matthew’s day, 21 September), a procession for the peace and union of Christian potentates (24 September), and Michaelmas (29 September).

Events which took place after this music had been sent to Pressburg included: the birthday of the deceased Emperor Karl VI (1 October), the name day of Franz Stephan (4 October), a service with *Castrum doloris* for the deceased Archduchess Elisabeth (8 October),¹¹¹ the name day of Maria Theresia (15 October), exequies for the first anniversary of the death of Karl VI (20 October), the feast day of Saints Simon and Jude Thaddeus (28 October), and probably the procession for the peace and union of Christian potentates (12 November) and the birthday of Franz Stephan (8 December), although music for these latter two celebrations is not mentioned. Asides from these special occasions, “ordinary” services (listed in full according to the *Zeremonialprotokoll* in Appendix 1) which occurred principally on Thursdays and Sundays were confined to the duration of two Low Masses.¹¹²

The royal party’s stay in Pressburg ended with Maria Theresia and her daughter Maria Anna’s departure for Vienna at approximately 09:30 on 11 December 1741. They travelled by land and arrived at 13:45 where they were welcomed by an estimated crowd of 9000 citizens, various regiments and music.¹¹³ Shortly after returning to Vienna, Maria Theresia was faced with the further insult of the homage (*not* the coronation as is stated in much of the literature) to Karl Albrecht which took place on 19 December 1741;¹¹⁴ however, the Queen was prepared to sacrifice everything to regain Prague, writing that without Bohemia she would be a mere impoverished princess. Prague did indeed eventually return to Austrian hands on 2 January 1743 where she was crowned King of Bohemia that year on 12 May.¹¹⁵

¹¹¹ Here the musicians position in the church is given as being on the altar side of the church opposite the Jesuit sacristy. Exequies are held for the Queen of Sardinia. (HHStA OMeA ZA-Prot. 18, f334r: “die König: Capellen Music aber hatte ihren Platz an der Altar Seiten gegen die Jesuiter Sacristey eingenommen”).

¹¹² See also *Rubriche Generali*, ff12r, 13r etc.

¹¹³ HHStA OMeA ZA-Prot. 18, f411v.

¹¹⁴ As well as there being insufficient preparation time (Prague had been besieged less than a month earlier), the necessary coronation jewels had been stored in the Viennese imperial treasury since 1627. BERNING, Ref. 30, p. 174.

¹¹⁵ See BERNING, Ref. 30, p. 179 and JONÁŠOVÁ, Milada: *Semiramide riconosciuta*. Eine Oper zur Prager Krönung Maria Theresias 1743. In: *Studien zur Musikwissenschaft*, vol. 55, 2009, pp. 53-120.

Appendices

Appendix 1: Chronicle

Date	Place	Description
Monday, 19 June	Vienna to Pressburg	Archduchess Maria Anna departs from Vienna shortly after 13:00 and travels by water to Pressburg, arriving at 18:00.
Monday, 19 June	Vienna to Petronell	Maria Theresia, Franz Stephan and Prince Karl von Lothringen depart from Vienna around 17:00 and travel by water to Petronell shortly after 20:00.
Monday, 19 June	Petronell castle	The royal party spend the night at Petronell castle.
Tuesday, 20 June	Petronell castle	Holy Mass is held before 09:00.
Tuesday, 20 June	Petronell to Wolfsthal	The royal party travels by land to Wolfsthal at 09:00.
Tuesday, 20 June	Wolfsthal to Pressburg	The royal party travels to Pressburg at 16:00.
Tuesday, 20 June	Pressburg	The royal party are welcomed in Pressburg at 17:00.
Tuesday, 20 June	Pressburg castle	A Te Deum Laudamus is heard in the castle chapel in the afternoon.
Wednesday, 21 June	Pressburg	<i>Landtags-Proposition.</i>
Wednesday, 21 June	Pressburg castle	A Mass is held in the castle shortly after 09:00.
Thursday, 22 June	Pressburg	Election of a palatine.
Saturday, 24 June	Pressburg	Gala in mourning for the name day of the King of Portugal with a church service shortly after 10:00 with trumpets and timpani.
Sunday, 25 June	Pressburg	Coronation day and celebrations.
Monday, 26 June, midday	Pressburg castle	Gala and <i>Tafelmusik</i> at midday (instrumental and vocal) in the first <i>anti camera</i> . On this day, the Hungarian crown and jewels were on display for people to visit.
Tuesday, 27 June	Pressburg castle	“Half gala” with a church service (with trumpets and timpani) at 10:30 in the castle chapel on the occasion of the feast of Saint Ladislaus I.
Tuesday, 27 June, midday	Pressburg castle	Because of the recommencement of mourning for Karl VI, beautiful instrumental music was held in the first <i>anti camera</i> for the last time.
Wednesday, 28 June	Pressburg	Mourning for Karl VI is recommenced after the three-day gala.
Thursday, 29 June	Pressburg castle	There is a public church service at around 11:00 in the castle chapel.
Thursday, 29 June	Pressburg to Viennna	Franz Stephan travels at 04:00 by land from Pressburg to Vienna and visits both dowager Empresses and the Archduke and Archduchesses.
Friday, 30 June	Vienna to Pressburg	Franz Stephan returns to Pressburg in the evening.
Saturday, 1 July	Pressburg castle	Vespers are held in the castle chapel.

Date	Place	Description
Sunday, 2 July	Pressburg Brothers Hospitallers church	Maria Theresia travels to the church of the Brothers Hospitallers in the morning, where on the occasion of the feast of the Visitation of the Blessed Virgin Mary a church service is held (with trumpets and timpani) at 11:00.
Sunday, 2 July,	Pressburg Jesuit church	Shortly after 16:00, Maria Theresia goes to the Jesuit church for vespers and the litany is sung by her majesty's musicians in front of the Marian column.
Wednesday, 5 July	Pressburg to Mannersdorf	Maria Theresia and Franz Stephan travel to Mannersdorf to visit the Obersthofmeisterin Countess von Fuchs at her estate. They dine there at midday and return by water to Pressburg in the evening.
Saturday, 8 July	Pressburg castle	A public church service is held in the castle chapel at 11:00.
Sunday, 9 July	Pressburg castle	A church service is held in the castle chapel.
Monday, 10 July	Pressburg castle	A gala is held on the occasion of the name day of the dowager Empress Amalia and of her daughter the Electress of Bavaria.
Tuesday, 11 July	Pressburg to Vienna	In the early hours, Maria Theresia and Franz Stephan travel to Vienna by land in order to congratulate the dowager Empress Amalia on the occasion of her name day. They also visit the Archduchesses Maria Anna and Maria Magdalena and spend the night in Vienna. They receive the news of the death of Franz Stephan's sister Elisabeth Thérèse, Queen of Sardinia.
Wednesday, 12 July	Vienna to Pressburg	Maria Theresia and Franz Stephan leave Vienna at 17:00 and return to Pressburg by boat at 22:00.
Saturday, 15 July	Pressburg castle	A church service and vespers are held in the castle chapel.
Sunday, 16 July	Pressburg	Mourning for the Queen of Sardinia is commenced and a public church service is held.
Saturday, 22 July	Pressburg	A public church service is held in the morning and vespers in the afternoon.
Sunday, 23 July	Pressburg castle	A public church service is held in the castle chapel.
Tuesday, 25 July	Pressburg to Vienna	Franz Stephan and Prince Karl of Lothringen travel together to Vienna shortly after 04:00.
Tuesday, 25 July	Pressburg castle	Church service (with trumpets and timpani) held on the occasion of the feast of the Holy Apostle Jacob in the castle chapel.
Tuesday, 25 July	Pressburg to Vienna	Maria Theresia departs for Vienna by land shortly after 15:00 in order to congratulate her sister the Archduchess Maria Anna on the occasion of her name day.
Wednesday, 26 July	Vienna	Maria Theresia and Franz Stephan dine with the dowager Empress Elisabeth Christine at midday.
Wednesday, 26 July	Vienna to Pressburg	The royal party return to Pressburg in the evening.

Date	Place	Description
Sunday, 30 July	Pressburg castle	A public church service is held in the castle chapel and in the evening there are vespers and a litany of the Most Blessed Sacrament. Franz Stephan travels in the early hours to Kittsee and only returns at night.
Thursday, 2 August	Capuchin church	A public church service is held because of the feast of Portiuncula.
Friday, 4 August	Pressburg St. Martin's cathedral	A vigil for the Queen of Sardinia takes place.
Saturday, 5 August	Pressburg St. Martin's cathedral	Exequies are held for the Queen of Sardinia and vespers were later in the castle chapel.
Sunday, 6 August	Pressburg castle	A public church service is held in the morning in the castle chapel and vespers in the afternoon.
Monday, 7 August	Pressburg to Eckertsau	The royal party travel to Eckertsau.
Wednesday, 9 August	Eckertsau to Vienna	The royal party travel to Vienna in the morning where they dine with the dowager Empress Elisabeth Christine.
Wednesday, 9 August	Vienna to Eckertsau	The royal party travel by water to Eckertsau around 16:00.
Friday, 11 August	Eckertsau to Pressburg	Maria Theresia returns to Pressburg shortly after 14:00, Franz Stephan in the evening.
Sunday, 13 August	Pressburg castle	A public church service is held in the castle chapel in the morning and vespers in the evening.
Monday, 14 August	Pressburg castle	Vespers are held in the castle chapel for the postponed name day of the deceased Archduchess Maria Magdalena on the following day.
Tuesday, 15 August	Pressburg castle	A gala in mourning for the postponed name day of the deceased Archduchess Maria Magdalena is held. There is also a church service (with trumpets and timpani).
Tuesday, 15 August	Pressburg Jesuit church	In the evening, there are vespers and a litany sang by her majesty's musicians in front of the Marian column (as on 2 July).
Wednesday, 16 August	Pressburg to Bruck an der Leitha	Maria Theresia travels to the Count von Harrach's estate to enjoy the hunt and resides there overnight.
Thursday, 17 August	Bruck an der Leitha to Rohrau	Maria Theresia travels to Count Carl von Harrach's estate in Rohrau where she stays overnight with Franz Stephan.
Friday, 18 August	Rohrau to Pressburg	Maria Theresia returns to Pressburg shortly after 14:00, Franz Stephan in the evening.
Saturday, 19 August	Pressburg castle	Vespers are held in the castle chapel.
Sunday, 20 August	Pressburg St. Martin's cathedral	The original feast day of St. Stephan is celebrated in the morning.
Sunday, 20 August	Pressburg Jesuit church	A church service (with trumpets and timpani) is held at approximately 11:00.
Tuesday, 22 August	Pressburg to Königsaden	Maria Theresia and Franz Stephan travel to Count Johann Pálffy's estate at Königsaden, where they stay overnight.

Date	Place	Description
Wednesday, 23 August	Königsaden to Pressburg	Maria Theresia and Franz Stephan return to Pressburg.
Wednesday, 23 August	Pressburg castle	Vespers are held in the castle chapel because of the feast of St. Bartholomew the Apostle which falls on the following day.
Thursday, 24 August	Pressburg castle	A public church service is held in the castle chapel (with trumpets and timpani) on the feast of St. Bartholomew the Apostle.
Thursday, 24 August	Prince Esterházy's residence	Prince Esterházy holds a ball and supper for the royal party, who return at 01:00 to the castle.
Saturday, 26 August	Pressburg to Vienna	Maria Theresia and Franz Stephan travel by land to visit the dowager Empress Elisabeth Christine in order to congratulate her in advance of her birthday (on 28 August).
Sunday, 27 August	Vienna to Pressburg	Maria Theresia and Franz Stephan return by water to Pressburg.
Monday, 28 August	Pressburg castle	A gala in mourning is held in the evening to celebrate the birthday of the dowager Empress Elisabeth Christine. A church service (with trumpets and timpani) is held in the castle chapel followed by a public lunch (without <i>Tafelmusik</i>) at approximately 11:00.
Wednesday, 30 August	Pressburg to Hollitsch	Maria Theresia and Franz Stephan travel to Hollitsch at approximately 13:00.
Tuesday, 5 September	Pressburg	News arrives at approximately 09:00 from Brussels via Courier that the Archduchess Elisabeth passed away on 26 August shortly before midnight at her castle at Mariemont. This news was sent straight to Maria Theresia at Hollitsch.
Wednesday, 6 September	Hollitsch to Pressburg	Maria Theresia and Franz Stephan return at approximately 18:00 from Hollitsch.
Thursday, 7 September	Pressburg	Vespers are held because of tomorrow's feast of the birth of the Blessed Virgin Mary shortly after 20:00.
Friday, 8 September	Pressburg, Jesuit church	The feast of the birth of the Blessed Virgin Mary is celebrated in the Jesuit church and in front of the Marian column.
Saturday, 9 September	Pressburg to Vienna	Maria Theresia travels by land to Vienna at 14:00, Franz Stephan had already left at 06:00.
Sunday, 10 September	Vienna	The royal party participate in a procession from the Augustinian church to St. Stephan's cathedral and a church service in the latter in order to celebrate the relief of Vienna.
Sunday, 10 September	Vienna to Pressburg	Maria Theresia returns in the evening by boat to Pressburg.
Tuesday, 14 September	Pressburg	There is a gala in mourning on the occasion of the birthday of Archduchess Maria Anna, the sister of Maria Theresia. The feast of the Exaltation of the Holy Cross in Hungary is celebrated by Maria Theresia alone, as Franz Stephan had departed for Vienna at 06:00 (the time and date of return to Pressburg is not mentioned).
Sunday, 17 September	Pressburg castle	A public church service is held in the castle chapel in the morning and vespers in the afternoon.

Date	Place	Description
Wednesday, 20 September	Vienna to Pressburg	Archduke Joseph travels to Pressburg by water and arrives in the evening.
Thursday, 21 September	Pressburg	Franz Stephan is declared coregent of Hungary and a gala is held.
Thursday, 21 September	Pressburg castle	A church service (with trumpets and timpani) is held shortly after 10:30 am in the castle chapel on the occasion of St. Matthew's day.
Friday, 22 September	Pressburg to Möllersdorf	At night, Maria Theresia and Franz Stephan travel to Möllersdorf where they dine on the following day.
Saturday, 23 September	Möllersdorf to Pressburg	Maria Theresia and Franz Stephan return to Pressburg in the evening.
Sunday, 24 September	Pressburg	A procession for the peace and union of Christian potentates takes place with services in the Jesuit church and St. Martin's cathedral (in the latter with trumpets and timpani). The worship in St. Martin's cathedral is to last forty hours, i. e. until the evening of 26 September.
Friday, 29 September	Pressburg	A church service (with trumpets and timpani) is held in order to celebrate Michaelmas.
Sunday, 1 October	Pressburg castle	A church service is held on the occasion of the birthday of deceased Emperor Karl VI.
Wednesday, 4 October	Pressburg	A gala for the name day of Franz Stephan and a church service (with trumpets and timpani) in the Franciscan church are held (without <i>Tafelmusik</i> in the castle).
Sunday, 8 October	Pressburg St. Martin's cathedral	A public church service is held with a castrum doloris for the deceased Archduchess Elisabeth.
Monday, 9 October	Pressburg St. Martin's cathedral	Exequies for the deceased Archduchess Elisabeth come to an end.
Thursday, 12 October	Pressburg castle	Two Low Masses are held in the castle chapel.
Sunday, 15 October	Pressburg castle	A gala for the name day of Maria Theresia is held and a church service (with trumpets and timpani) in the castle chapel assisted by the Archbishop of Gran's musicians.
Thursday, 19 October	Pressburg castle	A church service is held in the castle chapel.
Thursday, 19 October	Pressburg St. Martin's cathedral	A vigil is held on the night before the first anniversary of the death of Karl VI.
Friday, 20 October	Pressburg St. Martin's cathedral	Exequies are held for the first anniversary of the death of Karl VI.
Sunday, 22 October	Pressburg	A public church service is held. The usual gala on the occasion of the birthday of the Electress of Bavaria did not take place because of the Bavaria's position in the War of the Austrian Succession.
Monday, 23 October	Pressburg to Vienna and back	Franz Stephan travels to Vienna in order to visit the defences and returns on the same day to Pressburg.
Saturday, 28 October	Pressburg castle	A public church service (with trumpets and timpani) was held in the castle chapel on the occasion of the feast day of Saints Simon and Jude Thaddeus.

Date	Place	Description
Sunday, 29 October	Pressburg castle	Church service in the castle chapel at 09:30.
Wednesday, 1 November	Pressburg castle	A public church service (with trumpets and timpani) and later a vigil in the castle chapel were held to celebrate All Saints' Day.
Thursday, 2 November	Pressburg	A public church service and worship for the Poor Souls was held as would usually occur at Laxenburg on the anniversary of the death of Emperor Leopold.
Friday, 3 November	Pressburg castle	Franz Stephan is greeted by well-wishers for his anticipated departure to Moravia the following day.
Saturday, 4 November	Pressburg to Moravia	Franz Stephan and Prince Karl of Lothringen depart for Moravia at 07:30.
Saturday, 4 November	Pressburg	Maria Theresia, Archduke Joseph and Archduchess Maria Anna move into their Winter quarters in the residence of the Archbishop of Gran in the afternoon.
Sunday, 5 November	Pressburg archbishop's residence	A public church service is held in the chapel of the Archbishop's residence on the occasion of the feast of St. Emeric, a son of St. Stephan, first King of Hungary.
Thursday, 9 November	Pressburg archbishop's residence	Two Low Masses are held in the chapel of the archbishop's residence at 11:00.
Saturday, 11 November	Pressburg archbishop's residence	Two Low Masses are held in the chapel of the archbishop's residence.
Sunday, 12 November	Pressburg	A procession to all churches in and around the city is held. Three days of worship begin in St. Martin's cathedral in order to ask for the peace and union of Christian potentates as well as the safe return of Franz Stephan and Prince Karl of Lothringen.
Wednesday, 15 November	Pressburg archbishop's residence	Two Low Masses are held in the chapel of the archbishop's residence at approximately 11:00.
Sunday, 19 November	Pressburg archbishop's residence	A gala (without <i>Tafelmusik</i>) and church service are held on the occasion of the name day of the dowager Empress Elisabeth Christine.
Tuesday, 21 November	Pressburg archbishop's residence	Two Low Masses are held for the feast of the Presentation of the Blessed Virgin Mary.
Saturday, 25 November	Pressburg archbishop's residence	Two Low Masses are held for the feast of St. Catherine of Alexandria.
Sunday, 26 November	Pressburg archbishop's residence	Two Low Masses are held.
Wednesday, 29 November	Pressburg archbishop's residence	Start of three-day worship owing to the difficult times lasting from 09:00 to 12:00 and 15:00 to 18:00 in the chapel.
Thursday, 30 November	Pressburg	Worship continues and at 10:30 a sermon is held on the occasion of the feast of St. Andrew but the feast day is not celebrated owing to the absence of Franz Stephan. The unfortunate news arrives that Prague has been captured by the allied Bavarian, Saxon and French troops.
Sunday, 3 December	Pressburg archbishop's residence	Two Low Masses are held in the chapel.

Date	Place	Description
Wednesday, 6 December	Pressburg archbishop's residence	Two Low Masses are held in the chapel.
Thursday, 7 December	Pressburg to Vienna	Archduke Joseph and his court returns to Vienna by land and arrives at 13:45.
Friday, 8 December	Pressburg archbishop's residence	Franz Stephan's birthday is celebrated with a gala (for which two Low Masses are held).
Sunday, 10 December	Pressburg archbishop's residence	Two Low Masses are held in chapel.
Monday, 11 December	Pressburg to Vienna	Maria Theresia and the Archduchess Maria Anna depart from Pressburg at approximately 09:30 and travel by land to Vienna, where they arrive at 13:45.
Wednesday, 3 January 1742	Bohemia to Vienna	Franz Stephan returns to Vienna.

Source: HHStA OMeA ZA-Prot. 18 (1741 – 1742).¹¹⁶

Appendix 2: Instructions for the coronations in Pressburg (1741) and Frankfurt (1745)

Pressburg

Source: HHStA OMeA ZA-Prot. 18 (1741 – 1742), ff232v-234r.

Directorium Für Ihro Excell: den König:geheimen Rath, Herrn Ferdinand graffen von Lamberg, quā König: Music Directorn, die auff den 25. dieses, vor sich gehen=solende König: Hungar: Crönung betr: ddo Prespurg den 23. Juny 741.

Es werden Ihro Excell: belieben, die König: Music zeitlich in die St: Martins Kirchen zu beordnen, damit beÿ dem Einlassen keine Confusion entstehe.

So bald Ihro König: Maÿ: beÿ der St. Martins Kirchen absteigen, werden sich so fort die Trompetten= vnd Paucken in so lange hören lassen, biß Ihro Maÿ: in die Sacristeÿ des Capituli Collegiati sich verfüeget. Und

Wan allerhöchst gedacht Ihro Maÿ: von dannen wiederum herauß gehen, so fahret man wieder fort mit dem Trompetten vnd Paucken Schall, bis allerhöchst gedacht Ihro Maÿ: in dero in der Mitte des Chors auffgerichteten Thron sich befinden.

Hierauff fangen die Præliminaria von der Crönung an, vnd hat, so viel sich aus denen Hoff=Protocollis ergibt, die König: Music, biß Ihro König: Maÿ: nach der absterion in obgedachten ihren in der Mitte des Chors befind: Thron Sich den Mantel S:^{ti} Stephani haben vmbgeben lassen, Als nach welcher vmbgebung so fort vnter Trompetten vnd Paucken Schall das ambt der Heÿ: Messe anfanget.

Nach dem graduali, vnd der Epistel gehen Ihro Maÿ: wieder vor dem altar, da dan die Crönung, vnd die dazu gehörige Cæremonien vor sich gehen, werden hernach in dero Thron auf der Evangelÿ seithen geführt, vnd Solenniter inthronisiret, vnd nachdeme der Herr Erz=Bischoff zu Gran jenes ex Rituali: Sta, et à modo retine locum pp vnd noch verschiedene andere gebetter gesprochen, vnd unà cum assistantibus abge-

¹¹⁶ Appendix 1 provides only details of major events, travels and church services.

lesen, So wird ein zeichen von dem H: Palatino Regni gegeben, darauff das volck *vivat* Rex = oder Regina aufruffet, alle glocken gelaütet, vnd von denen auff dem freÿdhoff sich einfindenden granadierern das kleine gewöhr zum zeichen gelöset werde, Worauff auß allen Canonen das Erste Salve gegeben, vnd in dessen von der König: Music das Te Deum Laudamus gesungen wird.

Nach Endigung dessen spricht der Herr Erz=Bischoff zu Gran unà cum assistentibus Episcopis aus dem Rituali die Bendictiones, vnd wird darauff das Evangelium gesungen, welches der Herr Erz=Bischoff v. Colocza Ihro May: zum küssen überbringt, vnd stimmt endlich der Celebrirende Erz=Bischoff das Credo an:

Ihro May: werden hernach ad offertorium geführt, vnd küssen die Patenam;

Es wird nach der hand mit dem amt der Heÿ: Meesse fortgefahren biß zur Communion, Woselbst Ihro König: May: das Sacrament des altars, vnd die ab[so]lution empfangen.

Nach geendigtem Amt der Heÿ: Meß hat die König: Music sich zeitlich nach dem König: Schloß zu begeben, damit Sie die Taffl Music verrichten können, Welche unter Trompetten, vnd Pauken Schall mit vocal, vnd Instrumental Music gehalten werden solle, Wie es bey dergleichen Solennen begebenheiten sonsten der Hoff gebrauch mit sich bringet.

Frankfurt

Source: HHStA OMeA ÄZA 44 (1745), "Reise Maria Theresias und Franz Stephan von Lothringen nach Frankfurt, Kaiserwahl, Huldigung der Stadt Frankfurt und Kaiserkrönung", ff100 and 108r – 109v.

Directorium für den König: Cavagliere di Musica herrn Grafen von Losymthall auf den Röm: König: Einzugs tag in die Stadt Frankfurth. Er König: Obrist hof-Meister Amt ddo aschaffenburg den 22.^{ten} sept: 1745. Nachdeme Ihro Röm: König: May: dero offent: König: Einzug in die Kayser: Reichs Stadt Frankfurth auf nochkhünfftigen Samstag als den 25.^{ten} sept: allergnädigst bestimmt, und dann das Caeremoniale mit sich bringet, daß nach dem Empfang des hochlöß: Churfürst: Collegy der Zug directè nach der St: Barthomaei Kirchen gehet, alß wird die König: hof Capellen Music. Zumahlen der zug in besagter Reichen bald nach 12 Uhren eintreffen wird, in zeiten dahin zu bestellen seyn, damit dieselbe nach beschwohrner Wahl Capitulation das zu intonirende ambrosinische lobgesang unter Trompetten und Pauken Schall prosequiren könne, und sollen sich auch bey dem Ein- und ausgang des zugs in die Kirchen die Trompetten und Pauken gewöhn: massen hören lassen.

[108r – 109v] Directorium für den König: Cavagliere di Musica Herrn Grafen von Losymthall auf dem Röm: Kayser: Crönungs tag.

Pr König: ob: Hofmaister ambt. ddo Frankfurth den 30.^{ten} 7b. 745.

An den höchst erfreulich= und beglücktesten Crönungs Tag der Römischen Kayser: May:, so auf dem 4.^{ten} nechsteintretenden Monats octobris als dero glorreichsten Nahmens Tag allergnädigst anberaumet, wird die König: hofCapellen Music frühe morgens um die ordonnance Stunde in der St: Bartholomaei Kirchen auf den für Sie zubereitheten orth zu erscheinen haben, da dann bey dem Eingang des Zugs in die Kirchen die Trompetten und Pauken sich tapfer hören lassen sollen, Sodann aber Wann Ihro Kayser: May: Selbst in den Chor eintreten, die antiphon: Ecce mitto angelum etc: anstimmen und absingen werden.

Nach dem von Ihro Churfürst: Graf zu Maynz als Consecratore abgelesenen gebeten domine salvum fac Regem und jenen die darauf folgen, fangt das ambt der hey: Messe an. und wird die Collecte Deus qui miro ordine angelorum p. so dann aber der Introitus missae, das Kyrie eleison und gloria in excelsis von der Kayser: Capellen Music, wie gebräuchlich gesungen. Nach der Epistel und sequenz gehet die Salbung vor sich, und wird die König: hof Capellen Music die antiphon: unxit Te Deus p. gewöhn: massen singen.

Nach vollzogene Crönung wann Ihro Kayser: Mayt in der Thron oder beth=Stuhl begleithet werden, könnten sich die trompetten und Pauken, jedoch nicht lange, hören lassen, inmassen darauf weiters mit dem ambt der Hey: Meß fortgefahren, und das Evangelium abgesungen wird. beym offertorio werden Ihro Kayser: May: zum opfer gehen. Nach geendigter Messe, und auf das Evangelium Sancti Joannis wird der Chor das Responsorium absingen. Desiderium animae ejus tribuisti [...]. Nach also völlig geendigten hohen Ambt werden Ihro Kayser: Mayt: inthronisiert und von Ihro Churfürst: g: zu Maynz nach vollzogener dieser Ceremonie das Te Deum laudamus angestimmt, worauf die Trompetten lassen, und unter deren Schall das ambrosianische Lobgesang von der König: hof Capellen Music und unter läuthung der glocken, und erster lösung 100 Canonen bis zu ende continuiert wird, während welchen Te Deum Ihro Kayser: May: die Ritter Schlagung vollziehen.

Ihro Kayser: Mayt: begeben sich nach dieser function wieder zuruck in ihren Thron oder beth Stuhl zum höhen altar, allwo Sie das Jurament den Stifft zu Aachen als Canonicus ablegen, und wann endlich auch diese Ceremonien völlig vorbey, So werden Sie Sich aus der Kirchen zu Fuß nach dem Römer erheben, da dann zum anderten mahl mit allen glocken gelauthet, und die Canonen abgefeuret werden; währenden zug aus der Kirchen werden Sich abermahls die Trompetten und Pauken hören lassen. Wann die speisen auf den Kayser: Tisch getragen werden, und Ihro Kayser: May: zur tafel gehen, ingleichen bey der anderten und dritten tracht, und wann Ihro Kayser: May: von Römer weggehen, werden ebenfahls die trompetten und Pauken sich tapfer hören lassen. die Kayser: Mahlzeit hiedurch wird eine schöne Tafel music anzuordnen seyn.

RESUMÉ

HUDBA A HUDOBNÍCI NA BRATISLAVSKEJ KORUNOVÁCIÍ MÁRIE TERÉZIE (1741)

Bratislavská korunovácia Márie Terézie v roku 1741 sa konala v období trúchlenia, vojny a závažnej nestability Habsburskej monarchie. Uskutočnila sa v čase významných udalostí rakúskych dejín, pričom rozpor medzi prísny tradičným ceremoniálom, resp. rituálom a radikálnymi zmenami, ktoré toto následníctvo prinieslo, priam bije do očí. Mladá panovníčka bola prvou ženskou dedičkou habsburskej dynastie a dlho očakávané komplikácie, ktoré sprevádzali jej následníctvo na tróne, sa nakoniec stali realitou. Mária Terézia opustila Viedeň 19. júna a po obvyklých zastávkach v Petronelli a Wolfsthale prišla nasledujúceho dňa do Prešporka. Pravdepodobnosť, že nepriateľské vojská obklúčia Viedeň, bola na jeseň čoraz väčšia, preto kráľovský sprievod zostal v Prešporku až do 11. decembra 1741. Aj v dejinách Cisárskej dvorskej kapely znamenala prešporská korunovácia významný medzník; za vlády Márie Terézie sa nielen zrušil španielsky dvorský ceremoniál a zaviedol francúzsky, ale nastal aj pomerne veľký úpadok hudby na dvore v súvislosti s organizačnými zmenami, vyplývajúcimi predovšetkým z finančných problémov. Porovnanie tejto korunovácie so staršími zdokumentovanými ceremoniálmi nám odhalí pevnú habsburskú tradíciu, a preto táto štúdia skúma aspekty nadväznosti a diskontinuity, ako aj mieru, do akej boli ovplyvnené praktickými záležitosťami.

Štúdia využíva veľké množstvo tlačенých i rukopisných prameňov, od tzv. *Krönungsdiarien*, alebo *Rubriche generali per le funzioni ecclesiastiche musicali di tutto l'anno* [...] Kiliana Reinhardta, katalóg *Distinta Specificatione. Dell'Archivio Musicale per il Seruizio della Cappella, e Camera Cesarea* a doklady nájdené v domáciach, dvorských a mestských archívoch, napríklad záznamy *Hofzeremonielldepartement* a *Obersthofmeisteramt*. Centrom záujmu autorky štúdie sú však hudobníci, ktorí sprevádzali kráľovskú spoločnosť. Je takmer nemožné zistiť, podobne ako pri iných cestách, presný počet hudobníkov, ktorí cestovali na korunováciu do Prešporka, pretože pramene poskytujú rozporuplné údaje. Hovoríme tu o hudobníkoch, ktorí sa zúčastnili tejto a ďalších korunovácií v Prahe a Frankfurte, o ich finančnej náhrade (*Kostgeld*), dĺžke ich pobytu a ich činnosti. Navyše uvažujeme o spolupráci s miestnymi hudobníkmi a jej dôsledkoch na šírenie hudby. Napríklad máme dôkaz, že kráľovskej spoločnosti v Prešporku boli roku 1741 k dispozícii hudobníci ostrihomského arcibiskupa, grófa Imricha Esterházyho, spolu s detailnými sumami zaplatenými mestským a cirkevným hudobníkom.

V príspevku sa zaoberáme aj hudbou, ktorá sa predvádzala na korunováci, počas sprievodných podujatí a v období predĺženého pobytu dvora v Prešporku, skúmame miesta predvedení, rozostavenie hudobníkov v korunovačnom kostole, repertoár a obsadenie súborov. Hudba sa neobmedzovala iba na korunováciu a sprievodné oslavy, avšak vieme iba veľmi málo o operných predstaveniach v Prešporku v lete 1741. Je známe, že v tomto čase (počas letných mesiacov) hrala divadelná spoločnosť Pietra Mingottiho v špeciálne postavenom drevenom divadle za múrmi mesta, a na javisku sa objavila aj divadelná skupina z Grazu (*Grätzer Komödianten*). Navyše, v období pobytu kráľovskej spoločnosti v Prešporku hudba prirodzene znela počas početných bohoslužieb, najmä sviatkov. Bohoslužby sa konali najmä v hradnej kaplnke (a v kaplnke arcibiskupského paláca, kam sa dvor presťahoval na zimu), ale aj v Chráme Sv. Martina, v kostoloch milosrdných bratov, jezuitov, kapucínov či františkánov. Zachovaný zoznam hudobníkov poslaných do Prešporka 1. októbra 1741 dokumentuje, aký repertoár sa hral, vrátane kompozícií skladateľov ako Johann Joseph Fux, Matteo Palotta, Antonio Caldara, Wenzel Birck, Johann Georg Reihnhardt a Antonio Draghi.

Príspevok uzatvára príloha: sumarizujúca kronika denných udalostí, vrátane ciest, bohoslužieb a hudobných udalostí. Navyše dopĺňame početné prepisy dobových prameňov týkajúcich sa hudobníkov, aby sme osvetlili zložité praktické a obradné aspekty habsburských korunovácií, dodržiavané tradície i drobné odlišnosti medzi jednotlivými ceremoniálmi.

ČESKÉ LITERÁRNE INŠPIRÁCIE V HUDOBNEJ TVORBE JÁNA LEVOSLAVA BELLU

JANA LENGOVÁ

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

ABSTRACT

The composer Ján Levoslav Bella (1843 – 1936) maintained close contacts with personalities of Czech musical culture, especially in the years 1868 – 1881 and 1921 – 1936. Thanks to this he took a more intensive interest in Czech literature, which ultimately led to his taking a number of Czech literary models to set to music. The following works are extant: choirs to words by František Sušil (*St. Cyril's Deathbed Prayer*) and Adolf Heyduk (*Little White Shirt, I'm a Great Lady!*), songs for voice and piano *Good Night* and *To the Singers* to words by Eliška Krásnohorská, the opera fragment *Jaroslav and Laura* according to the verse drama by Václav Pok Poděbradský, and a song for higher bass and orchestra *Credo* to words by Jaroslav Martinec. The study is centred on analysis of individual works, taking into account the circumstances of their emergence and reception.

Key words: Ján Levoslav Bella, Czech-Slovak relations, Czech literature, song, choir, opera

Česko-slovenské hudobné vzťahy boli v 19. storočí mimoriadne intenzívne. Prebiehali na rôznych úrovniach komunikácie, pričom za hlavné komunikačné kanály treba považovať nasledujúce tri, hoci aj ony sa ešte ďalej vrstvil: a) pôsobenie hudobníkov z českých krajín na Slovensku, zväčša činných aj kompozične, b) štúdium slovenských hudobníkov v Prahe, c) mnohostranné individuálne kontakty medzi hudobníkmi a kultúrnymi činiteľmi z Čiech a Slovenska vôbec.

K osobnostiam, rozvíjajúcim bohaté osobné kontakty s českým hudobnokultúrnym prostredím, patrila aj najvýznamnejší slovenský hudobný romantik Ján Levoslav Bella (1843 – 1936). Práve vďaka týmto kontaktom vytvoril niekoľko vokálnych a vokálno-inštrumentálnych kompozícií, ktorých inšpiračným zdrojom bola česká literatúra, básne Františka Sušila, Adolfa Heyduka, Jana Erazima Vocela, Elišky Krásnohorskej, Jaroslava Martinca a veršovaná dráma Václava Poka Poděbradského. Cieľom štúdie je osvetliť okol-

nosti vzniku diel, ako aj hudobnou analýzou priblížiť ich sémantiku a kompozičné myslenie skladateľa. Navyše, dosiaľ sa českým literárnym zdrojom Bellových diel nevenovala patričná pozornosť, pravda, s výnimkou novších výskumov piesňových textov na slová Elišky Krásnohorskej a literárnej predlohy Václava Poka Poděbradského k opernému fragmentu *Jaroslav a Laura*; predkladaná štúdia prináša nové poznatky aj k tejto problematike.

Zborové kompozície na poézii Františka Sušila a Adolfa Heyduka

Počiatky kompozičnej činnosti Jána Levoslava Bellu sa spájajú primárne s tvorbou katolíckej cirkevnej hudby, čo súviselo s jeho teologickým štúdiom, aj pôvodne zamýšľanou profesijnou orientáciou stať sa katolíckym kňazom. Ako kompenzáciu k sakrálnnej hudbe vytvoril už aj v tomto období niekoľko diel svetskej hudby, najmä zbory, zborové úpravy a menšie inštrumentálne diela. Po návrate z univerzitného štúdia teológie vo Viedni do Banskej Bystrice roku 1865 bol mladý, iba 22-ročný Bella považovaný už za vyslovenú kapacitu v oblasti katolíckej cirkevnej hudby. Vo Viedni si vďaka osobným kontaktom s uznávanými teoretikmi Simonom Sechterom a Gottfriedom Preyerom osvojil brilantnú znalosť kontrapunktických techník. Kontrapunkticko-imitačné postupy sa potom stali jedným z markantných znakov jeho kompozičného myslenia v duchovných aj svet-ských skladbách. Vo Viedni sa zoznámil tiež s novými ideami požadujúcimi hudobno-cirkevnú reformu a na istý čas, približne do polovice 70. rokov 19. storočia, sa stal prívržencom cecilianizmu.¹ Z tejto pozície korešpondoval najmä s nemeckými cecilianistami Franzom Xaverom Wittom, Bernhardom Kothem či Heinrichom Oberhofferom.

Mnohostranne nadaný Bella bol činný aj publicisticky a prispieval okrem iného aj do cirkevného časopisu *Cyrill a Method*, ktorý vychádzal s prerušovanou periodicitou v rokoch 1850 až 1870 a vydával ho a sčasti aj redigoval Andrej Radlinský. Záujem Radlinského o Bellov hudobný vývoj odzrkadľuje fakt, že mu posielal knihy o hudbe teoretického aj praktického rázu, vďaka ktorým získal Bella základnú hudobnoteoretickú bázu na celý život.² O zdokonalenie Bellových hudobných vedomostí sa takisto postaral banskobystrický arcibiskup Štefan Moyses, ktorý mu zabezpečil na štúdium okrem iného notový materiál diel Haydna, Mozarta, Beethovena a Clementiho.³ Z dnešného pohľadu fascinuje skutočnosť, aký eminentný záujem a angažovanosť prejavovali predstavitelia slovenského katolíckeho kléru o cirkevnú hudbu a o hudobné umenie vôbec.

Do banskobystrického tvorivého obdobia, keď na Bellu najintenzívnejšie pôsobili vplyvy katolíckeho prostredia, spadá aj vznik jeho prvej skladby na českú poéziu: mužského zboru s barytónovým sólom *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* op. 15 (1869). Je hodnoverne doložené, že zbor vznikol na základe komunikácie so zástupcom bohoslovcov arcibiskupského bohosloveckého seminára v Olomouci.

¹ Por. LENGOVÁ, Jana: Marginálie k hudobnej tvorbe Jána Levoslava Bellu z rokov 1859 – 1869. In: *Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe*. Zborník príspevkov z medzinárodnej muzikologickej konferencie Bratislava 3. – 5. októbra 1996. (=BMN 3.) Ed. Jana Lengová. Banská Bystrica : Nadácia J. L. Bellu, 1998, najmä s. 44-47.

² ZAVARSKÝ, Ernest: *Ján Levoslav Bella. Život a dielo*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1955, s. 47.

³ OREL, Dobroslov: *Ján Levoslav Bella. K 80. narodeninám seniora slovenské hudby*. Sborník FiF UK, roč. 2, č. 25(8). Bratislava : FiF UK, 1924, s. 18.

Podľa publikovanej korešpondencie písomné kontakty Bellu a olomouckých bohoslovcov možno doložiť v rozpätí rokov 1868 – 1869, sprostredkovane až do roku 1871.⁴ Cez Olomouc sa Bella vracal aj zo svojej študijnej cesty na jeseň roku 1873. V prvom zachovanom liste z 12. januára 1868 Bella obratom reagoval na žiadosť bohoslovcov o zaslanie svojej skladby *Haec dies* op. 8. Niekedy na jar 1869, tiež na ich podnet, vytvoril jednu zo svojich ťažiskových kompozícií pre mužský zbor, moteto *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* op. 15 na slová Františka Sušila, profesora bohoslovie v Brne a jednej z vedúcich osobností národno-obrodeneckých snáh na Morave v 19. storočí.

Od druhej polovice 20. storočia až do súčasnosti sa vníma osobnosť Františka Sušila (1804 – 1868)⁵ predovšetkým ako zberateľa a vydavateľa *Moravských národných písní* (1835, ďalšie zbierky 1840, 1853–1860) a českého národného buditeľa. Jeho súčasníci v ňom však videli taktiež (alebo skôr v prvom rade) veľkého kresťanského mysliteľa, hymnológa, verzológa, pedagóga, ako aj propagátora slovanofilských ideí a cyrilo-metodského kultu. Sušil udržiaval tiež kontakty so slovenským katolíckym duchovenstvom a v lete zvykol zbierať ľudové piesne aj na Slovensku. Ak sa zaoberáme Sušilom ako básnikom, treba korektne dodať, že básnická tvorba stojí na okraji jeho mnohodoménnej činnosti. Napokon ani nemal tie najvyššie umelecké ambície, jeho zámerom bolo prostredníctvom viazaného verša prebúdzat záujem o dejiny a posilňovať kresťanský a etický rozmer človeka. Sušilove zobraňované básne sa napríklad členia na lyrické a náučné, dejepisné a inotajné (dějpravné a jinotajné), cirkevné a školské a pod.⁶ Medzi nimi nájdeme mnoho básní o svätcoch – (názvy v jazyku originálu) *Sv. Rosa z Límy*, *Sv. Dorota*, *Sv. Eližběta*, *Sv. Sebastián*, *Sv. Vít vězeň*, *Smrť svatých Lidmily*, *Sv. Václav*, *Sv. Cyrill pachole*, *Sv. Jan Nepomucký*, *Sv. Cyrill a Method*, *Smrť sv. Methoda*, *Smrť sv. Cyrilla*, *Na sv. Cyrilla a Methodia* a iné.

V Sušilovej lyricko-epickej básni *Smrť sv. Cyrilla* v rozsahu 29 distichov sa líči smrť apoštola v Ríme.⁷ Svätý Cyril ležiac na smrteľnom lôžku mal zjavenie v podobe anjela, ktorý mu zvestoval Božiu vôľu pripraviť sa na smrť. Uzrozumený s touto predstavou

⁴ HAMRALA, František: Ján Levoslav Bella a olomoučtí bohoslovci v l. 1867–71. In: *Museum*, časopis slovanských bohoslovců, roč. 63, 1931/1932, č. 1, s. 7–9, č. 2, s. 43–48, korešpondencia v prílohe s. 46–48; na Hamralov príspevok nadviazal HOZA, Štefan: Styk J. L. Bellu s olomouckými bohoslovcami. In: *Duchovný pastier*, roč. 30, 1953, č. 9–10, s. 260–262. Podľa Hamralu z obsahu prvého zachovaného listu Bellu olomouckým bohoslovcem z 12. januára 1868 vyplýva, že spolu komunikovali už pred týmto listom. My sa naopak domnievame, že ide o prvý list Bellu, písaný olomouckým bohoslovcem, ktorým okamžite, ešte v deň doručenia, reagoval na list z Olomouca, a preto datujeme ich písomné kontakty až od roku 1868. Nič z obsahu Bellovho listu totiž nenasvedčuje predchádzajúcej komunikácii: Bella sa pýta na stav a pomery v olomouckom spevokole. Ohlas ako na neznámy fakt, upozorňuje, aby sa adresát nečudoval, že píše v slovenčine, či poukazuje na nevyhovujúci stav cirkevnej hudby, najmä polyfonickej.

⁵ K životu a dielu por. PV [=VYCHODIL, Pavel]: Sušil František. [Heslo.] In: *Ottův slovník naučný*. Zv. 24. Praha : Vydavatel a nakladatel J. Otto, 1906, s. 400–402. Písomné kontakty Františka Sušila so slovenskými činiteľmi Michalom Chrástekom, Andrejom Radlinským, Jurajom Slotom a ďalšími sú zachytené v objemnej publikácii *Z doby Sušilovy. Sbírka dopisů*. Ed. Pavel Vychodil. Brno : Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských, [1917], passim. K významu F. Sušila v hudbe por. SEHNAL, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří: *Dějiny hudby na Moravě*. (=Vlastivěda moravská. Země a lid. Nová řada. Zv. 12.) Brno : Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2001, s. 151–152 a passim.

⁶ SUŠIL, František: *Sebrané básně*. Vydání opravené. Brno : Kněhupectví Ant. Nitsche, 1862, 230 strán, por. Obsah.

⁷ SUŠIL, Ref. 6, s. 127–128.

poveril preto svojho brata Metoda, aby dokončil započaté misijné dielo na Veľkej Morave a v jeho prítomnosti aj za účasti svojich žiakov sa obrátil s prosbou k Bohu o požehnanie Slovanom, potom zomrel. Z básne *Smrt' sv. Cyrilla* Bella zhudobnil spomínanú prosbu k Bohu (22. – 25. strofa), ktorú výstižne pomenoval *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* (textový incipit „Pane Bože slyš mě na nebesou“). Jej ideovou osou je vyzývanie Boha a prosba o ochranu a rozkvet cirkvi Slovanov. Skladateľ siahol po motetovej technike podobne ako vo svojich predchádzajúcich zreľých skladbách a cappella na latinské texty z tohto tvorivého obdobia, napríklad v *Haec dies* op. 8 alebo *Adoramus* op. 10. Kompozícia pre štvorhlasný mužský zbor s barytónovým sólom sa v súlade s textom člení na štyri hudobné diely: 1. Invokácia Boha, 2. Prosba o ochranu Slovanov, nech neodpadnú od viery, 3. Prosba o rozkvet cirkvi (Slovanov), nech svieti ako svetlo slnka na nebi, 4. Prosba o zachovanie príslušnosti k rímskokatolíckej cirkvi (metaforicky k Rímu) a o mravný život (Slovanov). Formovú štruktúru diela výstižne popísal v svojej recenzii Václav Proška, stály dopisovateľ českého hudobného časopisu Dalibor.⁸

Zodpovedajúc sémantike textu preferuje Bella v prvých dvoch dieloch moteta *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* polyfonicko-imitačnú štruktúru, v ostatných dvoch homofonickú.⁹ Strieda tóniny g mol a B dur (g mol, B dur, g mol → B dur, B dur) a harmonický priebeh obohacuje o drobné modulačné vybočenia. Striedmo, ale cielene využíva chromatické kroky, podobne ako neskôr v piesňovej tvorbe, čo dodáva vážnemu charakteru skladby mäkký a vrúcny ráz. Na potrebu skúmať v Bellových skladbách aj charakteristiku tónin upozornila dávnejšie Irena Poniatowska:¹⁰ étos tónin sa podľa jej názoru uplatňoval bežne v hudbe druhej polovice 19. storočia a nájdeme ho ešte aj v dielach Gustava Mahlera. Pri tónine g mol dominujú atribúty ako „melancholická, jemná/tlmená, vážna“ či vyjadrujúca „bolesť“;¹¹ pri tónine B dur „vznešená/dôstojná“ alebo vyjadrujúca atribút „lásky“.¹² Je zjavné, že atribúty tónin korešpondujú s výrazovou intencionalitou Bellovho moteta.

Vo vzťahu slovo–tón skladateľ sporadicky využíva hudobnú symboliku, resp. zvukomalbu. Napríklad, slovo „nesou“ v závere prvého dielu (t. 13 – 14) je stvárnené jemne

⁸ x. [=PROŠKA, Václav]: *Modlitba sv. Cyrilla na sotnách*. Pro sbor složil J. L. Bella, op. 15. In: *Dalibor* (Praha), roč. 8, 1869, č. 22 (1. 8. 1869), s. 166. Por. Textová príloha 1. Identifikácia autorskej značky podľa ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 81.

⁹ Dobroslav Orel azda z vyššie uvedeného dôvodu alebo aj kvôli možnosti opakovania ad libitum 3. a 4. dielu člení formu kompozície len na dva diely, por. OREL, Ref. 3, s. 19.

¹⁰ PONIATOWSKA, Irena: Zwischen Tradition und Neuromantik. (Einige Bemerkungen über die Instrumentalwerke und Lieder von J. L. Bella.) In: *Ján Levoslav Bella v kontexte európskej hudobnej kultúry*. Zborník príspevkov z medzinárodnej muzikologickej konferencie, Banská Bystrica 24. – 26. jún 1993. (=BMN 1.) Ed. Jana Lengová. Banská Bystrica : Nadácia J. L. Bellu, 1993, s. 81-82.

¹¹ Por. AUHAGEN, Wolfgang: *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. (=Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 6.) Frankfurt am Main, Bern, New York : Peter Lang, 1983, s. 409, 471 – „melancholisch, sanft, ernst; [...] Schmerz“; podľa Hectora Berlioza „mélancolique, assez sonore, doux“, čiže „melancholická, dosť zvučná, nežná/sladká“ (tamtiež, s. 474). Ako vyplýva aj z Auhagenovej práce, hudobní teoretici a skladatelia pristupovali k charakteristike tónin diferencovane, niekedy sa prejavuje názorová zhoda, inokedy ambivalentný, či aj úplne odlišný prístup. Preto sa pri skúmaní tónin nesmie postupovať mechanicky, ale treba zohľadniť aj individuálny prístup skladateľa v komparácii s jeho ďalšími dielami.

¹² Ref. 11, s. 409 – „würdevoll“, „Liebe“, podľa Hectora Berlioza „noble, mais sans éclat“, čiže „vznešená, ale bez lesku“ (tamtiež, s. 469).

zvlnenými syrytmickými vokalizovanými melodickými líniami. Alebo iný príklad. Dva syntaktické segmenty verša „Nechť Tvé oči / na Slovanech prodlí“ (t. 15 – 21) z druhého dielu, ktorými sa sémanticky vyjadruje myšlienka dlhého spočinutia Božej milosti (metaforicky Božích očí) na Slovanoch, zodpovedajú aj hudobne dvom segmentom s dynamickým oblúkom $p \rightarrow f \rightarrow pp$. Po homofonickej invokácii všetkých štyroch hlasov v p (1. segment, t. 15 – 16) nasleduje imitačno-kontrapunktický druhý segment (t. 16/17 – 21), založený na melódii s výraznou motivickou hlavickou charakteru exklamácie („na Slovanech“), pričom výrazová naliehavosť postupne graduje až k dynamickej hladine

Notový príklad 1: J. L. Bella: *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* op. 15, t. 32 – 39

[Andante con moto]

The musical score is for five voices: Baritone solo, Tenor I, Tenor II, Bass I, and Bass II. The tempo is marked [Andante con moto]. The dynamic markings are *mf*, *pp*, and *f*. The lyrics are in Czech/Slovak.

Measures 32-39:

Baritone solo: *mf* Jak to slun - ko na ne - be - sich svi - ti.

Tenori I: *pp* Jak to slun - ko svi - - ti.

Tenori II: *pp* Jak to slun - ko svi - - ti.

Bassi I: *pp* Jak to slun - ko svi - - ti.

Bassi II: *pp* Jak to slun - ko svi - - ti.

Measures 40-47:

Baritone solo: *f* ne - pře - stá - vej Cír - kev v nich se skví - ti.

Tenori I: *f* ne - pře - stá - vej v nich se skví - ti.

Tenori II: *f* ne - pře - stá - vej v nich se skví - ti.

Bassi I: *f* ne - pře - stá - vej v nich se skví - ti.

Bassi II: *f* ne - pře - stá - vej v nich se skví - ti.

f. V záverečnej fáze imitačno-kontrapunktického procesu je sémantika slova „prodlí“ (pretrvá) (t. 20 – 21) hudobne ikonizovaná najmä v prvom tenore, a síce v melodike malosekundovými krokmi $f^1 e^1 f^1$), dlhými rytmickými hodnotami (celé a polové noty), a napokon aj návratom dynamiky do *pp*. (Por. Notová príloha 1.)

Obsahovo-ideovým centrom skladby je tretí diel s incipitom „Jak to slunko na nebesích svítí“ so sólovým barytónom, pričom pridaním sólového hlasu sa štvorhlasná sadzba rozširuje na päťhlasnú. Prevažujúcou syrytmickosťou a zmenou metra z dvojdobého (4/2) na trojdobé (3/2) skladateľ v ňom v duchu palestrinovských intencií zvyrazňuje kategóriu slávnostnosti. Posledný, štvrtý diel upevňuje tóninu B dur a je zaujímavý harmonicky využitím mimotonálnych dominánt.

Zhrnujúco možno povedať, že Bella ako jeden z prvých skladateľov na Slovensku v 19. storočí siahol po motetovej kompozičnej technike 16. storočia, ale spojil ju so súvekými modernými hudobno-štýlovými prostriedkami. V dômyselne vybudovanej tektonike moteta sa vhodne striedajú výrazové, dynamické, tvarové aj harmonické kontrasty, v skvelo profilovanej hudobnej sadzbe majú jednotlivé hlasy značnú samostatnosť, ale sú zároveň podriadené celku.

K spôsobu predvedenia diela sa skladateľ vyslovil v nedatovanom liste olomouckým bohoslovcem, napísanom zrejme niekedy na jar 1869:

„Drahí Brat!

Že ponáhlal som sa žiadosti Vašej milej vyhovieť, tu máte dôkaz; neviem však, či nedosvedčí, že som sa prenáhlil. Preto nežiadam[,] aby ste prijali túto skladbu za prílohu k Vášmu Cyrillovi, ale preca prosím[,] aby ste si nestážovali ju previesť a mne o jej účinku odpísať. Metrum sa trochu priečilo zvlášte v homophonii. Tempo je dosť con moto, vliecť to nesmiete na žiaden pád, ale áno s citom zvlášť kontrapunkt na začiatku. Vôbec úvod do g moll má najvážnejšie tempo, ktoré ale nikde nepotrebuje prísne držať. Vznášanie harmonie nad slovom „nesou“ spravte crescendo, ostatní akkord nechajte zaniknúť, a spravte po corone dlhšiu prestávku, kým ozvena zcela zanikne. Jestli by sa Vám videla skladba súcou na vydanie, pripojte ku hviezdičke pri pause práve udanú poznámku, v prednáške a vobec doplňte i ostatné znaky prednášky. Baryton solo nech zcela panuje nad ostatnou harmoniou, ktorú však dajte celým sborom predniesť pravda *pp*., len pri udaných znakoch málinko silnejšie. Avšak načo Vám udávať prednášku, zajiste jestli přijmete skladbu, vložíte Sami najlepšie do jej prednášky potřebný cit a duch. Máte už moju omšu? Srdečný pozdrav Vaším pevcem a p. kapelníkovi! S Bohom.

Váš

J.L. Bella.

NB. Jestli dali byste tlačit tento motet, bolo by mi milšie autographované vydanie, jako,- To deň, ktoré a snad lacnejšie príde než tlač. Ostatne jak sa Vám zdá. Vo Vašem odpise textu stojí „v sličném prokvétati mravu“, Sušil písal: „svatém.“¹³

¹³ HAMRALA, Ref. 4, s. 46. Na konci listu Hamrala poznamenal: „(Tento dopis je připojen na konci motetta Modlitba sv. Cyrilla na sotnách (Pane Bože, slyš mě) bez datování.)“ List je pravdepodobne adresovaný Josefovi Fišarovi, tajomníkovi (starostovi) speváckeho spolku olomouckých bohoslovcov Ohlas.

Z dodatku NB. v liste vidno, ako Bella starostlivo čítal korektúry svojich notových textov. Treba však konštatovať, že v druhom opravenom vydaní Sušilových zobraňovaných básní z roku 1862 sa skutočne nachádza slovo „v sličném“,¹⁴ a nie „svatém“, z čoho vyplýva, že Bella musel mať ako textovú predlohu iné, pravdepodobne prvé vydanie básne.

Bella sa intenzívne zaoberal cyrilo-metodskou ideou,¹⁵ ktorá silno rezonovala počas 50. a 60. rokov 19. storočia na Slovensku i v Čechách a vyvrcholila v oslavách 1000. výročia príchodu slovanských vierozvestcov Cyrila-Konštantína a Metoda na Veľkú Moravu. Skladateľ sa do osláv aktívne zapojil aj svojou kompozičnou tvorbou. Okrem nezachovanej kompozície *Cyrilometodiáda* predstavuje mužský zbor *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* op. 15 ďalší doklad Bellovho záujmu o cyrilo-metodskú tradíciu.

Olomouckí bohoslovci oprávnenne pripisovali Bellovým dielam vysokú umeleckú a duchovnú hodnotu. V časopise *Dalibor* z 20. júla 1869 sa píše, že redakcia bohosloveckého časopisu *Cyrril a Methoděj* vydala Bellov zbor *Modlitba svätého Cyrilla na sotnách* na vlastné náklady ako prílohu svojho časopisu.¹⁶ Ďalej sa dozvedáme, že táto skladba je „překrásna, vznešená“ a že hoci bola vytlačená v počte približne 500 exemplárov, jej náklad bol v krátkom čase rozobraný. Zo správy tiež vyplynulo, že olomoucký bohoslovecký spevokol Ohlas sa chystal na púť na Velehrad v oktáve Nanebovzatia Panny Márie, t. j. 22. augusta 1869, kde predviedol okrem vokálnej omše Heinricha Oberhoffera dva Bellove mužské zbory: ku graduále *To den* a k ofertóriu *Modlitba sv. Cyrila na sotnách*.

Zbor *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* bol vydaný technikou autografie s datovaním 27. mája 1869.¹⁷ Krátko predtým olomouckí bohoslovci vydali aj Bellov mužský zbor *To den* v českom preklade.¹⁸ Tento zbor pôvodne Bella napísal roku 1866 pri príležitosti druhého výročia uvedenia do funkcie veľkoprepošta banskobystrickej kapituly, titulárneho opáta a generálneho vikára Tomáša Červena (Cherven, 1793 – 1876), významného slovenského dejateľa, a publikoval ho u banskobystrického vydavateľa R. Pocka. Text zboru *To den* nebolo ťažké preložiť do češtiny, resp. podložiť českým textom, keďže ide liturgicky o graduále s alelujatickým veršom na biblický text (Ž 118 (117):24, 29). Prevažne homofonicky koncipovaný slávnostný spev pre mužský štvorhlas *To den*, bohato využívajúci opakovania slov i častí textu, má sugestívnu silu výrazu a patril k najčastejšie spievaným Bellovým skladbám pre obsadenie mužského zboru.

Na rozdiel od spomínaných mužských zborov, ktorých datovanie neprináša podstatné problémy, ako kardinálny sa ukazuje problém s datovaním dvoch svetských vokálnych a cappella kompozícií na básne Adolfa Heyduka s názvom *Z „Cigánských melodií“*.¹⁹ Ide o dva kánony pre štyri rovnaké hlasy: *Košilečka bílá* pre mužský štvorhlas a *Mocná jsem zemanka!* pre ženský štvorhlas. Zmienky o tomto diele sú v doteraj-

¹⁴ SUŠIL, Ref. 6, s.127.

¹⁵ K tomu por. LENGOVÁ, Ref. 1, najmä s. 46-47.

¹⁶ F.: „Ohlas“ Olomúcký. In: *Dalibor* (Praha), roč. 8, 1869, č. 21 (20. júla), s.164. – Pod autorskou šifrou F. mohol správu napísať Josef Fišara, tajomník spolku Ohlas v Olomouci.

¹⁷ SK-BRnm, MUS L 105.000, partitúra, na konci rotaprintu poznámka: „J. B. Panák autografoval léta Páně 27. 5. 1869.“ OREL (Ján Levoslav Bella, Ref. 3, s. 19, 91) uvádza chybný údaj k datovaniu. Dielo je archivované aj v ďalších inštitúciách. Jeden exemplár s autografnou dedikáciou na titulnom liste Bella venoval aj dr. Ludevítovi Janovi Procházkovi (CZ-Pnm XXX A 3).

¹⁸ CZ-Pnm XXX A 4 – s autografnou dedikáciou L. J. Procházkovi; ďalej CZ-Pnm XIII F 286.

¹⁹ Archivovanie: SK-BRnm MUS L 89.001, 89.002, 89.003.

šej literatúre o Bellovi len skromné. Z hľadiska chronológie sa kánony považujú buď za dielo z banskobystričského a kremnického²⁰ alebo neskorého postsibinského, resp. viedensko-bratislavského obdobia.²¹ Prikláňame sa k druhej alternatíve. Pre túto chronológiu svedčia výsledky komparácie autografných prameňov, vrátane typu notového papiera a duktu písma, ako aj hudobno-štylové a žánrovo-druhovú kontexty. Závažné argumenty obsahujú aj dva ďalšie pramene z roku 1930: Bellov list a Hořejšova recenzia koncertu. Vďaka nim možno chronológiu vzniku kánonov vymedziť rokmi 1929 – 1930 a považovať ich za diela bratislavskej proveniencie.

Ján Levoslav Bella v liste svojmu synovi Rudolfovi z 18. novembra 1930, v ktorom sa zmieňuje o bratislavskom koncerte 11. novembra 1930 zostavenom zo skladateľových noviniek, okrem iného napísal:

„11. XI. bol v seminári u Dr. Orla večer mojich noviniek; a hoci o 8. hod. po tomto večierku hralo kdesi v inej koncertnej sieni obľúbené pražské kvarteto, priestor seminára sa celkom zaplnil. Hudobníci z Národného divadla výborne hrali moje nové kvarteto ‚Notturmo‘ a zneje pekne. Potom tiež, okrem množstva úprav slovenských piesní pre miešaný sbor, dal Dr. Orel spievať ‚Cigánske kánony‘ pre štyri ženské hlasy, ktoré nielen že celkom dobre znely, ale boli aj dobre prijaté. V jedných novinách tentoraz venovali mojim skladbám, ktoré som složil na Slovensku, väčšiu pozornosť; ale nie je to veľmi obsažné, lebo ani moja komorná hudba, ani mužské sbory a piesne nevyšly tlačou a keďže sú pod zámkom v seminári, sú ťažko prístupné.“²²

Slovo „novinka“ by mohlo znamenať aj prvé bratislavské uvedenie diel, preto ako dôležité spresnenie pristupuje konštatovanie Antonína Hořejša v jeho recenzii na koncert uverejnenej v Slovenskom denníku, ktoré našu hypotézu k chronológii kánonov verifikuje:

„Na Bellovom večere boli prevedené ukážky diel z r. 1929 a 1930. Pre každého bolo prekvapením, koľko životnej sily a nezlomnej hudobnosti má staručký Bella stále ešte po ruke [...] Zaujímavé sú nové sborové harmonizácie ľudových piesní, ktoré interpretovalo Akademické spevácke združenie a roztomilý kánon pre ženský kvartet, ktorý spievala pi Lukesová, Helmuthová, Kostrhunová a Kubátová. / K hudobným ukázkam predchádzal preslov prof. Orla. Majster Bella, ktorý bol prítomný, musel si odniesť dojem, že stále sa množia sympatie k jeho osobe a dielu.“²³

²⁰ OREL, Dobroslov: Seznam skladeb Jána Levoslava Belly. In: *Tempo*. Listy Hudební matice, roč. 13, 1933, č. 2, s. 50. Orel uvádza len ženský zbor aj to s chybným názvom *Mocná jsem panenka* [!] a dáva otáznik k miestu vzniku: Kremnica? Jeho údaj aj s chybným názvom, avšak už bez otáznika, prevzal HUDEC, Konštantín: *Ján Levoslav Bella*. Praha : ČAVU, 1937, s. 107; ďalej (so správnym názvom a uvádzaním oboch zborov) FLEGL, Václav: *Zhudebnění Heydukových sbírek Cigánských melodií*. [Diplomová práce] Praha : Univerzita Karlova, FF ÚHV, 2003, s. 26-27.

²¹ ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 414, bez presného datovania, avšak zo zaradenia v zozname diela vyplýva, že autor dáva vznik do viedensko-bratislavského obdobia; podobne v poznámkach k digitalizovanému fondu J. L. Bellu www.jlbella.sk sa uvádza, že jeho vznik sa viaže k posibinskému obdobiu – por. pramene Ref. 19.

²² BOKESOVÁ, Zdenka: *Návrat J. L. Bellu na Slovensko. Listy k synovi*. Liptovský Sv. Mikuláš : Tranoscius, 1944, s. 78-79. Z listu nie je jasné, či zaznel len druhý kánon *Mocná jsem zemanka* určený pre ženské obsadenie alebo obidva kánony v predvedení ženského zboru, čiže aj kánon *Košilečka bílá*, napísaný pôvodne pre štyri mužské hlasy.

²³ –ah.– [HOŘEJŠ, Antonín:] Večer noviniek J. L. Bellu. In: *Slovenský denník*, roč. 13, č. 262, 14. 11. 1930, s. 5.

Nesmierne plodný český básnik Adolf Heyduk (1835 – 1923),²⁴ ktorý celý svoj tvorivý život prežil v Písku a ktorého súborné dielo zahŕňa vyše 60 zväzkov, mal silnú afinitu k Slovensku, podporovanú aj slovanofilským zmýšľaním. Na Slovensko prišiel prvýkrát ako 19-ročný roku 1854, keď cez prázdniny navštívil svojho brata Josefa, sladovníka v Malackách, s ktorým potom pochodil celé Slovensko.²⁵ Napokon aj jeho *Cigánské melodie* sú inšpirované jeho prvou návštevou Slovenska a boli publikované ako samostatný oddiel autorovej básnickej prvotiny, zbierky *Básně* (1859). Heydukov blízky vzťah k Slovensku vyjadruje jeho poézia so slovenskými motívmi: okrem *Cigánských melodií* (1859) a *Nových cigánských melodií* (1897) k najznámejším patria *Cimbál a husle* (1876), *Od Tater a Dunaje* (1910) či *Slovensku* (1919). Pritom reagoval aj na politické udalosti, ako ukazuje báseň *Apel k trůnu za vraždy v Černové* (1908), v ktorej odsúdil známu černovskú tragédiu z konca októbra 1907. Medzi slovenskými literátmi a hudobníkmi mal mnohých priateľov. Z hudobníkov najužší kontakt pestoval so senickým advokátom a skladateľom Štefanom Fajnorom (1844 – 1909), ktorý zhudobnil výber z jeho básnickej zbierky *Cimbál a husle*.

Heyduk bol básnickým založením romantik a jeho poézia sa vyznačuje osobitou hudobnosťou verša. Zvláštne postavenie majú básne s rómskymi, dobovým slovníkom povedané cigánskymi motívmi. Z českých komponistov vybrané básne z *Cigánských melodií* zhudobnili Karel Bendl, Vítězslav Novák a iní, ale predovšetkým Antonín Dvořák, ktorý v rovnomennom piesňovom cykle pre spev a klavír op. 55 vytvoril piesne nevšednej melodickej krásy a vrúcnosti, medzi nimi napríklad pieseň *Když mne stará matka* op. 55,4.

Cigánske motívy v Heydukovej poézii tvoria súčasť európskej tradície a záujmu o túto tému v období romantizmu, ako ukazuje dielo Emanuela Geibela, Alexandra S. Puškina, Nikolausa Lenaua, Karla Hynka Máchu, Jana Nerudu a ďalších.²⁶ Aj u Heyduka postava Cigána v poézii funguje ako médium, ako jeden zo štylistických prostriedkov, prostredníctvom ktorého možno vyjadriť idey nespútanej slobody, úzkeho vzťahu človeka a prírody, kontrastu vonkajšej drsnosti až primitívnosti s bohatstvom vnútorných citov, ale aj biedy, ba až vydedenectva jednej zo sociálnych skupín spoločnosti.

Domnievame sa, že významné postavenie Adolfa Heyduka v česko-slovenských vzťahoch muselo byť Jánovi Levoslavovi Bellovi známe už počas kremnického obdobia. Keď sa v starobe presťahoval zo Sibirie do Viedne, a potom do Bratislavy, s českou kultúrou prichádzal do kontaktu ešte intenzívnejšie ako v mladých rokoch. Nepoznáme však žiadne doklady o vzájomných osobných či písomných stykoch medzi básnikom a skladateľom.

²⁴ K životu a dielu por. dh [HOLUB, Dalibor]: Adolf Heyduk. [Heslo.] In: *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce*. Zv. 2/I. Eds. FORST, Vladimír a kolektiv. Praha : Academia, 1993, s. 167-171.

²⁵ K vzťahu Heyduka k Slovensku z hudobného hľadiska najviac informácií prináša štúdia BANÁRY, Boris: Štefan Fajnor a Adolf Heyduk. In: *Hudobný archiv* 4, 1981, s. 263-274. Spomína sa tu návšteva Heyduka na augustových slávnostiach v Martine roku 1879 a častejšie návštevy básnika u skladateľa Fajnora v Senici v neskoršom období, hoci ich nemožno doložiť konkrétnymi údajmi.

²⁶ Por. mč: *Básně*. Adolf Heyduk. 1859. Dostupné na internete: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/prirucky/obsah/SBK/5.pdf>

Naše výskumy k otázke básnického textu ukázali, že texty dvoch Belloom zhudobnených Heydukových básní nepochádzajú z prvého vydania básnickej zbierky *Cigánských melodií* z roku 1859, kde sú zaradené pod poradovým číslom XXXVIII. (textový incipit *Košilečku bílou*) a LXVII. (*Zemanka jsem věru*).²⁷ ale – čo je takmer isté – z antológie českej poézie vydanej roku 1872, v ktorej básne figurujú opäť bez názvu, len pod poradovým číslom, tentoraz pod rímskym číslom III. (textový incipit *Košilečka bílá*) a IV. (textový incipit *Mocná jsem zemanka!*).²⁸ Naša hypotéza sa opiera o dva závažné argumenty: a) spoločný názov oboch kánonov na Bellovom autografe zodpovedá názvu básnického výberu z Heydukovej prvotiny v antológii – *Z „Cigánských melodií“*, b) vzhľadom na textové odchýlky medzi oboma vydaniaми komparácia so zhudobneným textom jednoznačne ukázala, že textovou predlohou Bellovho zhudobnenia bolo vydanie z roku 1872. Okrem toho je tu ešte ďalší, nie nevýznamný argument, podporujúci našu hypotézu. Spomínaná *Anthologie české lyriky* (1872) obsahuje aj báseň Jaroslava Martinca *Kredo*, ktorá sa stala podkladom pre Bellovu orchestrálnu pieseň *Credo* z roku 1927. Kamil Krofta, ktorému skladateľ svoju pieseň pre spev a orchester *Credo* dedikoval, v spomienkovej črte uviedol, že Bella báseň „objevil v Anthologii z české poesie, vydané Májem“.²⁹ Hoci Krofta túto antológiu bližšie nešpecifikoval ani neuviedol bibliografický údaj, iste nie náhodou sa Heydukova aj Martinčova poézia nachádzajú v tom istom knižnom prameni, z ktorého Bella zaiste čerpal poéziu pre svoje diela. (K zhudobneniu Martinčovej básne por. príslušnú stať štúdie.)

XXXVIII.	III.
Košilečku bílou,	Košilečka bílá,
červené mám spodky,	červeňoučké spodky,
vyšívaný šátek,	šátek vyšívaný,
pás a černé botky.	k tomu černé botky.
[...]	[...]
 Za košilkou bílou,	 Za novou košilkou
lulku já dostanu;	lulku já dostanu;
pánem jsem, ej pánem!	pánem jsem, ba pánem!
což schází cigánu?	což schází cigánu?
(1859)	(1872)

²⁷ Dostupné na internete: <http://texty.citanka.cz/heyduk/cm1-1.html>

²⁸ *Anthologie české lyriky*. Vybral Jaroslav Goll. Praha : Nákladem knižkupectví : Dr. Grégr a Ferd. Dattel, 1872. Adolf Heyduk je tu zastúpený okrem iných básní aj piatimi básňami zo svojej prvotiny pod názvom *Z „Cigánských melodií“* (s. 62-64), z toho na s. 63 – III. (*Košilečka bílá*), na s. 64 – IV. (*Mocná jsem zemanka!*).

²⁹ KROFTA, Kamil: Mé styky s J. L. Bellou. In: *Ján Levoslav Bella*. Sborník prác o jeho živote a diele. Ed. Ivan Ballo. Turčiansky Sv. Martin : KÚS, 1928, s. 12. (Zborník je separátnym výtlačkom prác zo *Slovenských pohľadov*, roč. 44, 1928, č. 11.) Spomínaná *Anthologie české lyriky* (Ref. 28) obsahuje širší výber poézie vyše päťdesiatich českých básnikov, medzi nimi aj reprezentantov výraznej českej literárnej skupiny či generácie, nazývanej májovci, ako napríklad Jan Neruda, Vítězslav Hálek, a napokon aj Adolf Heyduk. Nakoľko editor zbierky, v tom čase mladý literát, neskôr významný český historik Jaroslav Goll patrila k priateľom Vítězslava Háleka, mohlo to Kroftovi voľne asociovať myšlienkové spojenie s edíciami Máj.

LXVII.

Zemanka jsem věru,
kam jen noha kročí,
vyhnou se mi lidé,
jakmile mě zočí.

Ukazují na mne
jako na velmožku,
a přec je můj palác
z hlíny jen a došku. –
(1859)

IV.

Mocná jsem zemanka!
kam jen noha kročí,
vyhnou se mi lidé,
jakmile mne zočí.

Ukazují na mne,
jako na velmožku, –
a přec je můj palác
z chvoje jen a došku.
(1872)

Z trojstrofovej „*Košilečky*“ zhudobnil Bella iba prvú a tretiu strofu, dvojstrofovú „*Zemanku*“ kompletne. *Košilečka bílá* aj *Mocná jsem zemanka!* majú z verzologického hľadiska rovnakú jednoduchú štruktúru: ide o pravidelné izosylabické šesťslabičné štvorveršové strofy. Z hudobného hľadiska charakterizuje obidve kompozície niekoľko spoločných znakov: zhudobnenie dvoch strof, pomerne jednoduchá melódia ľudovej povahy, symetrická výstavba po dvojtaktiach, melódia prvej strofy ako jednodielna osemtaktová forma $a(\alpha\alpha^m/\alpha\alpha^3)$ $b(\beta\gamma)$, nástupy kontrapunktujúcich hlasov po dvojtaktiach (t. 3., 5., a 7.), celkový rozsah 22 taktov. Aj ich stavebný princíp je rovnaký: ide o jednoduché štvorhlasné priame kánony, ktoré nemajú ambíciu byť komplikovanými dielami svojho druhu, práve naopak, Bellove kánony svojou zdanlivou simplicitou majú slúžiť k potešeniu z umenia polyfonického spevu. Kánony sú, prirodzene, odlišné svojou tvarovosťou, sémantikou textu aj kategóriou výrazu. S tým tiež korešponduje charakteristika tónin: pokiaľ tónina g mol evokuje najmä vážnosť a melanchóliu, tóninu As dur charakterizujú rôzni autori v dvoch zásadne diferencovaných výrazových kategóriách, v Bellovej tvorbe sa s ňou prevažne spája výraz jemnosti, tajomna, snivosti či citovosti.

V mužskom kánone *Košilečka bílá* (g mol, metrum 4/8, bodkovaný rytmus, rozsah undecimy $d - g^1$) prevažuje energický, rázny výraz s istou dávkou melanchólie. V ženskom kánone *Mocná jsem zemanka!* (As dur, metrum 2/4, vyrovnaný rytmus s kvantitatívnou prevahou osminových hodnôt, rozsah dvoch oktáv! $as - as^2$) je to plynulá zvlnená melódia s rozletom, bezstarostného, ale sčasti zádušného rázu. Je známe, že hudba môže v svojej zmyslovej bezprostrednosti povedať oveľa viac, ako dokážu slo-

Notový príklad 2:

a) J. L. Bella: *Košilečka bílá*, 1. hlas, 1. strofa, t. 1 – 8

Mierne, ale ohnivo

Ko - ší - leč - ka bí - lá, čer - ve - ňou - čké spod - ky,
ša - tek vy - ši - va - ný, k to - mu čer - né bot - ky.

b) J. L. Bella: *Mocná jsem zemanka!*, 1. hlas, 1. strofa, t. 1 – 8

Allegretto
mf

Moc - ná jsem ze - man - ka! kam jen no - ha kro - či.
vy - hnou se mi lí - dě, jak - mí - le mne zo - či.

vá,³⁰ a nemusí ísť len o plač v hudbe. Aj v Bellovom kánone *Mocná jsem zemanka!* tak vlastne hudba vykresľuje tvrdú realitu výstižnejšie a účinnejšie ako slová: veď palác, o ktorom spieva rómska „zemanka“ v druhej strofe, je vlastne len chatrčou z chvojniny, slamy či trstia. Hudobne tento rozpor „kreslí“ melodická línia príkrým kontrastom vysokej a nízkej polohy v rozpätí dvoch oktáv (1. hlas, t. 13 – 16): po počiatocnom kvartovom vzopätí k as^2 nasleduje melodický descendenčný oblúk ($es^2 as^2 g^2 f^2 es^2 \cap g^1 as^1 \cap f^1$), ktorý nakoniec „padá“ až k as ($es^1 c^1 des^1 d^1 es^1 as$). (Por. Notová príloha 2.) Bellove kánony vyniknú skôr v komornejšom obsadení (sólové vokálne kvarteto, komorný ansámbl), ale môže ich spievať aj väčší zbor.

Piesne na poéziu Elišky Krásnohorskéj

V piesňovej tvorbe zhudobnil Ján Levoslav Bella nemeckú, českú, maďarskú a slovenskú poéziu.³¹ Na české predlohy vytvoril dve z 37 zachovaných umelých piesni pre spev a klavír. Okrem toho evidujeme stratenú *Píseň Ludmily* napísanú pravdepodobne roku 1872 na verše z drámy *Labyrint Slávy* Jana Erazima Vocela. Keďže Bellu začiatkom 70. rokov 19. storočia zamestnávala myšlienka na veľké oratoriálne dielo, ktoré však napokon nerealizoval, v súčasnosti nie je možné zistiť, či táto stratená pieseň bola zamýšľaná ako súčasť oratória alebo ako samostatná pieseň pre spev a klavír. Dokladom jej existencie sú listy Bellovho pražského priaznivca a podporovateľa, hudobného kritika, redaktora, skladateľa, dirigenta a organizátora hudobného života dr. Ludevíta Jana Procházku (1837 – 1888), ktorý už v jednom zo svojich prvých listov zložil skladateľovi kompliment, že v ňom „žije božská jiskra“.³² V liste z 5. januára 1873 sa Procházka pýta Bellu: „Nehodil by se pro ‚Dalibora‘ Váš

³⁰ EGGBRECHT, Hans Heinrich: *Hudba a krásno*. (=Eseje 3.) (Přeložila Jarmila Gabrielová.) Praha : NLN, 2001, s. 108.

³¹ Nové poznatky k Bellovej piesňovej tvorbe por. v muzikologickej časti súborného vydania Bellových piesní, LENGOVÁ, Jana: I. Ján Levoslav Bella a jeho piesne. In: *Ján Levoslav Bella: Súborné dielo C: I Piesne pre spev a klavír*. Eds. Jana Lengová, Marek Špusta, Peter Zagar. Bratislava : Hudobné centrum, 2007, s. 144-153, ako aj LENGOVÁ, Jana – ŠPUSTA, Marek: II. Pramene. In: *Tamtiež*, s. 175-187. V našej štúdii sa opierame o výsledky hudobnohistorického výskumu v uvedenej publikácii.

³² OREL, Ref. 3, s. 122 – nedatovaný list J. L. Procházku asi z augusta 1869.

zpěv „Ludmily“ z Vocelova „Labirintu Slávy“?³³ V liste z 12. januára 1873 už za poslanú *Píseň Ludmily* ďakuje.³⁴ A po čase v liste z 12. júna 1873 poukazuje na celkovo vydarené dielo, ktoré však v niektorých detailoch navrhuje prepracovať.³⁵ *Labyrint Slávy* (1846) českého básnika, národného buditeľa, kultúrneho historika, archeológa a slovanofila Jana Erazima Vocela (1803 – 1871)³⁶ sa považuje za jeho najlepšie básnické dielo. Zamýšľal ním vytvoriť slovanský pendant ku Goetheho básnickému dramatickému veľdielu *Faust*.

Procházka sa tiež zaslúžil o český preklad dvoch azda najznámejších, pôvodne nemeckých Bellových piesní pre spev a klavír *Was du mir bist* a *Mein Friedhof*, napísaných začiatkom roka 1874 na poéziu Hansa Grasbergera. V češtine *Jak duši mé se krásnou zdáš!* a *Můj hřbitov* ich Procházka promptne publikoval už koncom roka 1874 pod spoločným názvom *Dvě písně* v prílohe č. 9 druhého ročníka pražského hudobného časopisu *Dalibor*, ktorý redigoval. Tieto piesne sa tak stali vôbec prvými publikovanými Bellovými piesňami pre spev a klavír, autor, resp. autori prebásnenia zostali však anonymní. K popularizácii Bellových piesní prispela aj Procházkova manželka, uznávaná sopranistka Marta Procházková, rodená Reisingerová, ktorá ich zaradila do svojho repertoáru. Je pozoruhodné, že práve spomínané dve piesne v českom preklade *Můj hřbitov* a *Jak duši mé se krásnou zdáš* zazneli v podaní Štefana Tisa s klavírnym sprievodom Gustáva Koričánskeho aj na dosiaľ prvom známom koncerte s Bellovou piesňovou tvorbou v 20. storočí na Slovensku, ktorý pod názvom *Večierok slovenskej piesne* usporiadal hudobný odbor Umeleckej besedy slovenskej 24. marca 1922 v Bratislave.³⁷

K vzniku dvoch zachovaných Bellových pôvodných českých piesní pre spev a klavír *Dobrou noc* a *Pěvcům* na poéziu Elišky Krásnohorskéj podáva Dobroslav Orel nasledovný výklad: Bella si básne Elišky Krásnohorskéj priniesol zo svojho študijného pobytu v Prahe na jeseň 1873, po zhudobnení ich poslal roku 1874 Ludevítovi Procházkovi na posúdenie, jeho pripomienky ku koncepcii nepovažoval síce za opodstatnené, ale napriek tomu piesne v novembri 1923 prepracoval a v revidovanej podobe zazneli na koncerte Československého speváckeho spolku Lumír vo Viedni 8. decem-

³³ OREL, Ref. 3, s. 128.

³⁴ OREL, Ref. 3, s. 129.

³⁵ OREL, Ref. 3, s. 130. „Přikládám Vaši píseň „Ludmily“, která v celku dostihuje výtečně ideu i formu básně – rád bych Vás upozornil však na jednotlivosti, kteréž byste mohl poopravit. Hlavní motiv jest ryze rázu slovanského, toho se přidrže v celé skladbě a vymýte zejména zakončení fráze [sic!] v taktu 14. – v německých písních příliš již využítkované. / Podobné rozšiřování melodie jako v taktu 23, jest více rázu instrumentálního než vokálního, také nemůžete všeobecnosti zpěváků přisuzovati takový objem hlasu i sílu ve všech polohách stejnou. V celku jest také v písni Vaši vidno, že Vás vedla někdy více melodická fráze absolutní, než deklamace textu a tento živel musí býti přece v každé písni, která chce s nynější moderní literaturou v tomto oboru konkurovati (na příkl. uvádím zejména překrásné a dokonalé ve formě i v idey písně Roberta Franze), momentem rozhodujícím. Nehoršte se nad těmito in camera caritatis pronešenými slovy a ukažte mně, že jste je přijal přátelsky, tím, že mně píseň Ludmily, snad dle Vaší idey poněkud vybroušenou, brzo opět zašlete.“

³⁶ K životu a dielu por. Hš.: Vocel Jan Erazim. [Heslo.] In: *Ottův slovník naučný*. Zv. 26. Praha : J. Otto, 1907, s. 842-846.

³⁷ Program koncertu: SK-BRnm MUS L 448.000.

Československý zpěvácký spolek
» LUMÍR «
 ve Vídni, I. Dracheng. 3
 Člen Pěvecké obce československé
 v Praze a Pěvecké župy vídeňské

Ročník LIV.
 1923

„Budme zpěvem na Dunaji,
 jako Lumír v českém království“

V sobotu dne 8. prosince 1923
 v malé dvoraně „Koncertního domu“
 I., Lothringerstrasse 20

oslavný večer
hudebního skladatele
J. L. BELLY
 na paměť jeho 80. narozenin



Začátek o 7. hodině večerní

Československý zpěvácký spolek
» LUMÍR «
 ve Vídni, I. Dracheng. 3
 Člen Pěvecké obce československé
 v Praze a Pěvecké župy vídeňské

Pořad:

1. O J. L. Bellovi promluví p. min. dr. Kamil Krofta.
2. Ouvertura k opeře „Wieland kovář“
 (čtyřruční úprava skladatelova)
 Pi. M. Bellová a skladatel
3. Smyčcový kvartet C-dur
 a) Allegro più moderato, I. tempo
 b) Andante
 c) Allegro risoluto
 d) Grave – Vivace
 Pánové: dr. H. Prix, V. Drahozal, dr. B. Nováček, prof. J. Háša
4. a) Nitra
 b) Letí, letí roj
 c) Anička urozená
 Slovenské písně lidové pro smíšený sbor v úpravě skladatelově
 Smíšený sbor „Lumír“
5. a) „Letí, letí roj“
 b) „Pri Prešporku“
 Variace na klavír
 Paní M. Bellová
6. a) Jak duší mé se krásnou zdáš
 b) Můj hřbitov
 Písňe
 Pan Rich. Chýla
7. Dumky („V cizině“) pro housle s prův. píana
 Pan dr. H. Prix
8. a) Spíte haje (Eliška Krásnohorská)
 b) Pěvům
 Písňe
 Slečna Inca Parisová
9. a) Orala
 b) Mlynárka a húska
 c) Do chleba
 Slovenské písně lidové pro smíšený sbor v úpravě skladatelově
 Smíšený sbor „Lumír“

**Veškerá čísla hudebního pořadu jsou
 skladbami J. L. Belly**

Na pianě doprovází skladatel
 Sbory řídí p. Jaroslav Jindra

Obr. 1a, b: Titulný list bulletinu a program slavnostního koncertu venovaného 80. narozeninám J. L. Bellu 8. decembra 1923 vo Viedni, na ktorom zazneli aj piesne na slová E. Krásnohorskej. (Reprodukcia, SK-BRnm MUS L 449.000.)

bra 1923.³⁸ Bratislavská premiéra oboch piesní *Pěvcům* a *Dobrou noc* sa zrejme uskutočnila v rámci autorského večera z Bellových skladieb, ktorý organizoval Hudobný odbor Umeleckej besedy slovenskej 4. októbra 1927.³⁹ Okrem nich tu ako novinky zazneli aj slovenské piesne *Čarujem ti*, *Ukolébavka*, t. j. jedna z uspávaniek z cyklu *Matka nad kolískou* a *Naše vrátka*. Ivan Ballo piesne charakterizoval ako „jemné piecy čistej, krištáľovo jasnej lyriky, milé práve v svojej prostote“.⁴⁰

Nevieme, či sa Orel vo vyššie uvedenom výklade opieral o osobnú výpoveď skladateľa, avšak korešpondencia s Ludevítom Procházkom, ktorá obsahuje k tejto problematike niekoľko viac-menej všeobecných údajov, neumožňuje verifikáciu Orlovho výkladu, skôr núti uvažovať o inej alternatíve. V nedatovanom liste (evidentne z roku 1874) sa Procházka nadšene zmieňuje o Bellom zaslaných nemeckých piesňach a okrem iného tiež píše: „Pokračujte dále v oboru písne, v němž hned z počátku dosáhl jste takových úspěchů – avšak zvolte si nyní texty buď slovácké či české i zasílám Vám tuto látky dosti, z nížto si co nejrychleji vyvolte.“⁴¹ A v ďalších Procházkových listoch možno čítať: „Nezapomeňte na písne české!“⁴² (21. mája 1874), „Nemáte nových písni? Nenapsal jste dosud ničeho z Hálkových písni nebo ze slovenských?“⁴³ (4. apríla 1875), „Koje se nadějí, [...] že mne překvapíte novými nějakými písněmi,“⁴⁴ (28. decembra 1875), „Nemáte žádných nových písni pro moji ženušku (slováckých)?“⁴⁵ (nedatovaný list, po 19. marci 1876), „Vaše písne české Vám co nejdříve zašlu – ženuška moje Vám vřele děkuje za roztomilost Vaší, že jí je chcete věnovat,“⁴⁶ (24. apríla 1880), „Vaše písne české i německé velice mne i moji ženušku potěšily, našel jsem v nich veliký pokrok, větší volnost a samostatnost ideí i gratuluji Vám ze srdce.“⁴⁷ (16. septembra 1880).

Z Procházkových listov teda vyplýva, že Bellovi poslal niekedy v roku 1874 poštovou zásielku s poéziou českých básnikov, medzi ktorými boli aj verše Vítězslava Háľka (1835 – 1874), označovaného za jedného zo zakladateľov modernej českej poézie. Jeho verše ale Bella nezhudobnil. Zásielka mohla obsahovať aj básne mladej, vtedy 26-ročnej nádejnej českej poetky Elišky Krásnohorskej. Bellove české piesne, avšak bez uvedenia ich konkrétneho názvu, Procházka spomína v svojej korešpondencii až roku 1880 a vidí v nich veľký skladateľov pokrok. Odôvodnená je preto tiež hypotéza, že dve piesne na Krásnohorskej poéziu mohol Bella vytvoriť až niekedy medzi rokmi 1876 až 1880. Otázku chronológie dvoch Bellových českých piesní preto treba považovať

³⁸ OREL, Ref. 3, s. 45. V súbornom vydaní piesní J. L. Bellu sa pridržujeme tohto Orlovho názoru na vznik oboch českých piesní. Ich uvedenie v rámci Bellovho autorského koncertu 8. decembra 1923 vo Viedni, usporiadaného spolkom Lumír, možno verifikovať vďaka zachovanému koncertnému programu (SK-BRnm MUS L 449.000).

³⁹ Koncertný program, SK-BRnm MUS L 463.000.

⁴⁰ BALLO, Ivan: Koncert zo skladieb J. L. Bellu. (4. októbra 1927.) In: *Slovenské pohľady*, roč. 43, 1927, č. 10, s. 690. Piesne interpretovali: Mária Kolárová, členka opery Slovenského národného divadla a klavirista Zdeněk Hoblík. V programe koncertu (SK-BRnm MUS L 463.000) sa uvádza iné meno klaviristu – J. Holý.

⁴¹ OREL, Ref. 3, s. 132.

⁴² OREL, Ref. 3, s. 133.

⁴³ OREL, Ref. 3, s. 134.

⁴⁴ OREL, Ref. 3, s. 136.

⁴⁵ OREL, Ref. 3, s. 137.

⁴⁶ OREL, Ref. 3, s. 141.

⁴⁷ OREL, Ref. 3, s. 142.

za otvorenú, nakoľko na potvrdenie tak Orlovho názoru, ako aj nami prezentovanej hypotézy zatiaľ absentujú pramene s jednoznačnými verifikujúcimi údajmi.

Básnickú zbierku *Z máje žití* Elišky Krásnohorskéj si teda Bella buď priniesol z pobytu v Prahe (1873), alebo mu ju zaslal Procházka (1874). Zo zbierky zhudobnil dve básne *Dobrou noc* a *Pěvcům*. Prvú zhudobnenú verziu piesní dnes nepoznáme. V prameni pod spoločným názvom *Dvě písně* sa zachovala iba ich prepracovaná druhá verzia z roku 1923.⁴⁸

Eliška Krásnohorská (1847 – 1926), vlastným menom Alžběta Pechová,⁴⁹ bola sestrou českého vokálneho pedagóga Jindřicha Pecha (1837 – 1905), ktorého s Procházkom spájali úzke osobné kontakty, aj podobné umelecké názory. Aj preto je viac ako pravdepodobné, že Krásnohorskéj poéziu sprostredkoval Bellovi práve Procházka. Krásnohorskéj činnosť bola bohatá a mnohostranná, angažovala sa v oblasti literatúry, publicistiky, prekladateľského umenia a ženského vzdelávania. Počínajúc rokom 1875 sa stala aj úspešnou libretistkou opier Bedřicha Smetanu. Bola horlivou českou vlastenkou a podporovala emancipačné hnutie českých žien. Uznáním jej celoživotného diela bolo udelenie titulu *philosophiae doctor h. c.* Karlovej univerzity a riadneho členstva České akademie věd a umění. Z jej básnickej tvorby sa vyzdvihujú najmä dve básnické zbierky z mladosti: prvotina *Z máje žití* (1871)⁵⁰ a výrazovo úderná zbierka *Ze Šumavy* (1873). Prvotina *Z máje žití* púta mladíckym nadšením, prirodzenosťou a bezprostrednosťou výrazu, básne inklinujú k popevkovému a piesňovému typu.

Popevkový charakter Krásnohorskéj básní sa viaže na ich pravidelnú štruktúru. Bellom zhudobnené dve básne sa vyznačujú izosylabizmom, v tetrastichu sa pravidelne striedajú osemslabičné a sedemslabičné verše. Tomu zodpovedajúc uprednostnil Bella štrukturálne v oboch prípadoch stroficko-variačnú formu. Pritom lyrika piesne *Dobrou noc* vyznieva impresívnejšie a v zhode s charakteristikou tóniny As dur, ako už bolo spomínané vyššie, je jemná, snívá a tajomná, pieseň *Pěvcům* s ódickým charakterom inklinuje k patetickejšiemu výrazu a voľbou tóniny D dur, s ktorou sa v teoretic-

⁴⁸ SK-BRnm MUS L 39.001. Piesne sú publikované in *Ján Levoslav Bella: Súborné dielo C:I Piesne pre spev a klavír*, Ref. 29, s. 89-91 (*Dobrou noc*), s. 92-94 (*Pěvcům*).

⁴⁹ K životu a dielu por. Krásnohorská Eliška. [Heslo.] In: *Ottův slovník naučný*. Zv. 15. Praha : J. Otto, 1900, s. 81-82; A. N.: Krásnohorská Eliška. [Heslo.] In: *Ottův slovník naučný nové doby. Dodatky k velikému Ottovu slovníku naučnému*. Díl 3, zv. 2. Praha : J. Otto společnost s r. o., 1935, s. 827-828; zp [=PEŠAT, Zdeněk]: Eliška Krásnohorská. [Heslo.] In: *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce*. Zv. 2/II. Eds. FORST, Vladimír a kolektiv. Praha : Academia, 1993, s. 939-944; tiež PEŠAT, Zdeněk: Předmluva. In: *Eliška Krásnohorská: Výbor z díla I. Básně a libreta*. Praha : SNKLHM, 1956, s. 5-19.

⁵⁰ KRÁSNOHORSKÁ, Eliška: *Z máje žití*. Básně. Praha : Nákladem knihkupectví dr. Grégra a Ferd. Dattlu, 1871; s. 34 (*Pěvcům*), s. 43 (*Dobrou noc*). Spomínaná básnická zbierka vyšla za života Krásnohorskéj v štyroch vydaniach (1871, 1874, 1885, 1920). Vzácný exemplár prvého vydania so signovaním na titulnom liste: Klema Augustiny m. p. sa zachoval v Slovenskej národnej knižnici v Martine (sign. IE 4122). Je dokladom toho, že zbierka sa už krátko po vydaní dostala aj na Slovensko. Klementína Ruppeltdová, rodená Augustínyová (1850 – 1926) bola manželkou známeho hudobného skladateľa a zbormajstra Karola Ruppeltda (1840 – 1909), bola činná literárne a publicisticky a podobne ako Krásnohorská sa tiež angažovala v emancipačnom hnutí slovenských žien.

kých úvahách spája značne konštantný étos, osciluje v rámci kategórií: radostný, svetlý, nádherný či triumfálny charakter hudby.⁵¹

Úzka spätosť poézie a hudby v umelej piesni, typická pre piesne Franza Schuberta, Roberta Schumanna, Franza Liszta a ďalších, je príznačná aj pre piesňovú poetiku Jána Levoslava Bellu. Robert Franz (1815 – 1892), v svojej dobe významný nemecký piesňový tvorca, na margo vzťahu slova a hudby v piesni povedal: „Man muß nicht Musik zu den Gedichten machen, sondern die Musik muß gleichsam aus dem Inhalt des Gedichtes herauswachsen.“⁵² Ani Bella nekomponoval hudbu k básňam, ale takú hudbu, ktorá vyrastá z obsahu poézie. Výsledkom je jedinečná symbióza troch komponentov: básnického textu, vokálneho a inštrumentálneho hlasu. V Bellových piesňach nachádza bohaté uplatnenie hudobná znakovosť či symbolika ako dôsledok skladateľovej hudobno-asociačnej predstavivosti. Tento kompozičný fenomén, typický pre Bellovu vokálno-inštrumentálnu hudbu vôbec, sa spája s ikonizáciou⁵³ básnických obrazov aj slov, keď zdanlivá hudobná ilustrácia či zvukomaľba sa stávajú v zmysle polysémie funkcionálnym nositeľom výrazu.

V analýze piesne *Dobrou noc* (textový incipit „Spěte háje“) sa chceme bližšie zamerať na niektoré štrukturálne a sémantické súvislosti vzťahu slova a hudby.

- | | |
|---|---|
| 1. Spěte háje, spēte luhy,
ponořte se v blahý sen!
bdí nad vámi hvězdy věrné,
spěte háje, spēte jen! | 3. Spěte vlny! ale vlny
ve snu tajně šeptají
a měsíčku zlatý obraz
toužným chvěním houpají. |
| 2. Spěte růže! spēte kvítky,
skloňte lístky zrozené,
kolébá vás vánek něžný,
spěte růže ruměné. | 4. Spi, mé srdce! ale srdce
smutné, tajně snění má,
kolébajíc vidy krásné
„dobrou noc“ si zastená. |
- „Dobrou noc!“

Báseň pozostáva zo štyroch strof, ktorých hudobným ekvivalentom je stroficko-variačná forma. Hudobný model prvej strofy sa zopakuje s minimálnymi (2. strofa) alebo nápadnejšími variačnými (3. a 4. strofa) zmenami, vyplývajúcimi z obsahového členenia básne (2 + 2 strofy). Sémantické konotáty básne odkazujú na noc ako protiklad dňa, kedy vedomie ustupuje nevedomému sneniu, romantickým túžbam a tajným želaniam. V iluzívnej premene sveta sa má personifikovaná príroda (háje, luhy, ruže, kvietky) ponoriť a ukolísať do spánku. V tretej a štvrtej strofe zdanlivo pokračuje princíp invocácie prírody (vln) a človeka (srdce) k spánku, objaví sa však dôležitá od-

⁵¹ AUHAGEN, Ref. 11, s. 403 – „freudig, hell, [...], prächtig, triumphal“. K D dur sa ešte priraduje aj charakteristika krieglerisch („bojovná/výbojná“), čo pre náš prípad ale neplatí.

⁵² PFORDTEN, Hermann v. d.: *Robert Franz*. Leipzig 1923, s. 35, cit. podľa DÜRR, Walther: *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert*. Untersuchungen zur Sprache und Musik. Wilhelmshaven : Florian Noetzel Verlag, 2002, s. 92 (1. vyd. 1984).

⁵³ K problematike hudobnej ikonizácie por. FECKER, Adolf: *Sprache und Musik*. Bd. 2. Hamburg : Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1989, najmä s. 201-228.

porovacia konjunkcia: *ale*. Vlny, symbol premenlivosti, ilúzií, nevedomia, *ale* v spánku šeptajú a túžobne hojdajú obraz zlatého mesiaca, čo je opäť ďalší symbol neviditeľného aspektu človeka, iracionality a subjektivity. Pointa básne sa ukáže v štvrtej strofe, keď srdce lyrického hrdinu sa má uložiť k spánku, *ale* ono v smutnom tajnom snení si kolíše krásne predstavy, a preto len zastená: „Dobrou noc.“ Bella k tomu dodáva krátky hudobný epilóg: zopakuje v *ppp* „Dobrou noc!“ so záverom na durovej tercii v spevnom hlase. Hudba tak opäť dopovedá, čo bolo v básni len naznačené. Melódia epilógu „Dobrou noc“ je totiž odvodená zo slovenskej ľudovej piesne a pomáha dešifrovať skrytú túžbu („Dobrá noc, má milá, [...] dobre spi, nech sa ti snívajú sladké sny“).

Podobne ako v prvej uspávanke z piesňového cyklu *Matka nad kolískou*, aj v piesni *Dobrou noc* skladateľ zvolil tóninu As dur, teda tóninu, ktorá bola pre neho atribútom jemnosti, snivosti a tajomna. Funkciu kontrastu pridelil dvom krátkym tonálnym vybočeniam do f mol na prvé dva verše 3. a 4. strofy (t. 27 – 30, 39 – 42). Vokálny duktus piesne ($es^1 - as^2$) postavil na malorozsahových intervaloch, resp. intervalových krokoch s prevahou sekúnd a tercií, sčasti aj kvárt a rozochvel ho výrazom lyrickej nehy bez dramatických vzruchov. Ozvlášťujúco – až dvořákovsky – pôsobí striedanie toniky a spodnej medianty $as^1 f^1$ (t. 5 – 6, 17 – 18). Najväčší interval, čistá októva, sa vyskytuje trikrát (t. 28/29, 35, 40/41), ale len vo funkcii výškového kontrastu bez dramatického napätia. Na miestach gradácie sa využíva čistá kvinta nahor v súčinnosti s vokálnou melizmatikou (t. 10, 22, 46), výnimkou je tretia strofa s kvartovým krokom nahor bez melizmatiky (t. 34) a následným uvoľnením v tvare klesajúcej čistej októvy, veľkej sexty nahor a veľkej terciie nadol s hudobnou symbolikou hojkania (t. 35 – 36, „houpajú“). Všetko v piesni akoby bolo nabité jemnou kinetickou energiou. S týmto výrazovým spektrom súvisí aj bohaté využívanie hry akordov *arpeggio* v klavírnom parte, rovnako ako zvlnená dynamika v rozpätí od *ppp* do *f*, s prevahou nižšej dynamickej hladiny, vrátane požiadavky na prednes *dolce*. (Por. Notová príloha 3.)

Základný hudobný model zodpovedajúci textu prvej strofy predstavuje dvojdielna forma (t. 1 – 12) s krátkou introdukciou (t. 1). Ak Hans Heinrich Eggebrecht odvodzoval niektoré Schubertove piesne z jediného myšlienkového či invenčného jadra (Erfindungskern),⁵⁴ tak podobný kompozičný princíp či tendenciu k monotematickosti nájdeme aj u niektorých Bellových piesní, vrátane piesne *Dobrou noc*. Hudobnomyšlienkový materiál celej Bellovej piesne možno odvodiť z prvých dvoch taktov klavírneho hlasu, pričom už 2. takt je vlastne derivátom 1. taktu: ide o pohyb v sekundách a terciách, ktorého kostrové tóny vytvárajú interval kvinty, ale aj kvarty. Za dôležitý štrukturálny prvok treba považovať šesťnástinovú notu predtaktia, anticipujúcu bodkovaný rytmus. Ten sa uplatní v 2. takte ako súčasť modifikovaného rytmického modelu siciliány v štvorosminovom takte (osminová s bodkou, šesťnástinová, štvrtová). Vokálny hlas nastúpi až na 2. dobe (t. 2), anticipovaný vo vrchnom hlase klavíra. Okrem účinku grációzneho zjemnenia nástupu spevu prispieva tento imitačný postup k vnímaniu úzkej prepojenosti medzi vokálnou a inštrumentálnou zložkou.

⁵⁴ EGGEBRECHT, Hans Heinrich: *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*. Wilhelmshaven : Florian Noetzel Verlag, ⁴2001, s. 123-150 (1. vyd. 1979).

Notový príklad 3: J. L. Bella: *Dobrou noc*, vokálny part, t. 27 – 30



Markantné variačné zmeny prvého dielu pôvodného hudobného modelu v 3. a 4. strofe (t. 27 – 30, 39 – 42) pôsobia zdanlivo ako exponovanie nového hudobnomyšlienkového materiálu. Tento dojem vzniká vďaka takým štruktúrnym postupom ako zmena nástupu melódie z 2. na 1. dobu (t. 27, 39), jej transponovanie do molovej tóniny (f mol) a úprava rytmu (izorytmia), čím sa dosiahne prirodzená zhoda s textom a dôležité slovo v texte „*ale*“ pripadne tak v speve na thesis. Tvar descendenčnej vokálnej melódie (t. 29 – 30, 41 – 42), nový vo vokálnom hlase, je obsiahnutý už v introdukcii piesne.

V apartnej jednoduchosti piesne dominuje sféra diatoniky, podčiarkujúc krehkosť a striedmu podmanivosť výrazu. Vysoko štylizované využitie slovenských, resp. slovanských melodických idiémov prevzatých z obľúbenej rovnomennej slovenskej ľudovej piesne *Dobrá noc* je v štruktúre piesne plne umelecky integrované.

Textové predlohy Václava Poka Poděbradského a Jaroslava Martinca

Študijná cesta do Viedne, Prahy a nemeckých hudobno-kultúrnych centier na jeseň 1873 priniesla zlom do Bellovho kompozičného vývoja. Nové poznatky a zoznámenie sa so súvekými modernými hudobnými prúdmi nebývalou mierou rozšírili skladateľov hudobný horizont. Vo Viedni a nemeckých mestách videl nasledovné opery: Belliniho *Normu*, Rossiniho *Barbiera zo Seville*, Weberovho *Čarostrelca*, Wagnerovho *Tannhäusera*, *Lohengrina* a *Majstrov spevákov norimberských* (presnejšie, v Drážďanoch sa zúčastnil generálnej skúšky, kde mal k dispozícii aj partitúru diela).⁵⁵ V Prahe sa nielenže zoznámil s Bedřichom Smetanom, ale uznávaný český operný tvorca ho pozval k sebe domov a po dve popoludnia mu hral na klavíri druhé dejstvo zo svojho *Dalibora* a prvé dejstvo zo slávnostnej opery *Libuše*.⁵⁶ Všetky tieto nové poznatky znamenali pre Bellu substanciálnu skúsenosť, ktorej tvorivým dôsledkom bola zmena orientácie z duchovnej na svetskú hudbu a na také žánrovo-druhovú formy ako umelé piesne, symfonická báseň a opera.

Tridsiatnik Bella mal vysoké ambície. Ešte predtým, ako sa napokon rozhodol pre sujet *Kováča Wielanda*, v nemeckom origináli *Wieland der Schmied*, jeho rozhodnutie najprv padlo na dramatickú báseň Václava Poka Poděbradského *Jaroslav a Laura* napísanú v češtine a publikovanú koncom roka 1876 v 6. ročníku literárneho almanachu

⁵⁵ OREL, Ref. 3, s. 32-38, 41.

⁵⁶ OREL, Ref. 3, s. 44.

Nitra,⁵⁷ ktorý redigoval a vydával jeden z najaktívnejších bojovníkov za svojbytnosť slovenčiny, spisovateľ a redaktor, povolaním evanjelický kňaz, Jozef Miloslav Hurban (1817 – 1888). Dôvodom pre výber libreta v češtine mohli byť Bellove kontakty s pražskými hudobnými kruhmi, aj skladateľské úspechy v Prahe, keď okrem piesní a zborov tu roku 1876 úspešne zaznela pôvodná premiéra jeho symfonickej básne *Osud a ideál*. V hre teda mohla byť perspektíva predvedenia zamýšľanej opery, ale rovnako aj neutešená politická situácia na Slovensku po represívnych opatreniach uhorskej vlády: zatvorenie slovenských gymnázií a zrušenie Matice slovenskej. Jedným z východísk z politickej depresie bol opätovný dôraz na česko-slovenskú vzájomnosť, ako to napokon dokumentujú aj dva ročníky, šiesty a siedmy, Hurbanovho literárneho almanachu Nitra, publikované v češtine. Samozrejme, do úvahy pripadá aj patriotický (česko-slovenský) kontext, ktorý sa v Pokovej básni značne zdôrazňuje. Všetky tieto skutočnosti sú zároveň svedectvom Bellovho záujmu o slovenské kultúrne a spoločenské dianie aj počas jeho kremnického pôsobenia.

Český básnik, spisovateľ a prekladateľ Václav Pok Poděbradský (1829 – 1898)⁵⁸ patril k aktívnym podporovateľom česko-slovenskej vzájomnosti a slovanofilských ideí. Na Slovensko sa dostal už ako mladík, keď sa zúčastnil tretej slovenskej dobrovoľníckej výpravy počas revolučných udalostí roku 1849. Tu sa bližšie zoznámil aj so slovenskými literátmi. Potom pôsobil vo Viedni, v Trnave a opäť vo Viedni, od roku 1856 v súvislosti so zakladaním pozemkových kníh precestoval celú uhorskú krajinu, a teda aj Slovensko. Od začiatku 60. rokov žil v Prahe. Česká literárna veda kladie hodnotovo jeho literárne dielo, preklady aj pôvodné práce, na úroveň bežnej dobovej literárnej produkcie.

Ernest Zavarský predpokladá, že Ján Levoslav Bella poznal Václava Poka Poděbradského z Banskej Bystrice, kde sa Pok na čas usadil.⁵⁹ Tento predpoklad nemáme možnosť toho času verifikovať. Zavarský spomína aj Pokov list Bellovi z 9. decembra 1876, v ktorom sa údajne Pok vyjadril, „že obsah básne má vzťah ku Slovensku, a bolo by preto veľmi vhodné, keby hudbu napísal Slovák“.⁶⁰

Pokova veršovaná dráma *Jaroslav a Laura* s vlasteneckou tematikou odzrkadľuje súveku romantickú ideu, typickú pre národné hnutia: ideu znovuzrodenia či vzkriesenia národa. Jej ústredným motívom je láska, ktorá dokáže prekonať aj tie najťažšie bariéry. Ďalšia vrstva ideového konceptu drámy obnažuje slovensko-česko-nemecké kontexty a možnosti ich ďalšieho rozvoja, pričom – aj z hľadiska symboliky – je príznačné, že prvé dejstvo sa odohráva na Slovensku v Tatrách, druhé v Nemecku a tretie v Čechách v Prahe.

⁵⁷ POK PODĚBRADSKÝ, Václav: *Jaroslav a Laura*. Dramatická báseň ve třech dějích. In: *Nitra*. Dar dcerám a synům Slovenska, Moravy, Čech a Slezska obětovaný. Ed. Miloslav Jos. Lud. Hurban. Roč. 6, Skalica : Josef Škarnicel, 1876, s. 17-65. Bellov operný fragment bol nedávno publikovaný in *Ján Levoslav Bella: Súborné dielo G:II Jaroslav a Laura*. Eds. Jana Lengová, Marek Spusta, Peter Zagar. Bratislava : Hudobné centrum, 2009. Náš text je upravenou verziou textu z uvedenej edície – LENGOVÁ, Jana: I. Bellov operný fragment „Jaroslav a Laura“, in tamtiež, s. 43-47, 56.

⁵⁸ Por. mhs: Václav Pok Poděbradský. [Heslo.] In: *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce*. Zv. 3/II. Eds. OPELÍK, Jiří a kolektiv. Praha : Academia, 2000, s. 978-980.

⁵⁹ ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 209.

⁶⁰ ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 209. Absentuje však údaj o archivovaní listu.

Obsah diela je nasledovný: Jaroslav Lipinský, talentovaný syn slovenského gazdu spod Tatier, študuje v Nemecku. Tu sa zaľúbi do dcéry svojho profesora, hrdej Nemky Laury Eichovej, ktorá ho síce miluje aj obdivuje, ale na žiadosť rodičov ho pre jeho slovanský pôvod odmieta. Jaroslav sa po skončení štúdií nevracia domov, ale ako gymnaziálny učiteľ sa usadí v Prahe. Pointa príbehu počíta so šťastným koncom. Laura sa vďaka svojmu bratovi Danielovi, ktorý študuje genealógiu rodu Eichovcov, dozvie, že ich predkovia pochádzajú z polabských Slovanov. Zmení tak svoj názor a nič už nestojí v ceste tomu, aby sa Jaroslav a Laura mohli zosobášiť.

Text obsahuje hodne symboliky, vrátane mien dramatických postáv, pričom slovanofilskou ideou pripomína filozofiu Jána Kollára. Úvodný výstup Jaroslava je bohatý na romantické konštrukty zo slovanskej minulosti, čo vyjadrujú súvzťažné znakové dvojice, napríklad Svatopluk (Svätopluk) a meč, Karel (český kráľ Karel IV.) a žezlo, Veleslav a pero, Záboj, Lumír a varyto (staroslovanská lýra), matka Sláva a požehnanie, lev a majestátnosť. Celé prvé dejstvo libreta s desiatimi výstupmi je vyhradené slovenským reáliám. Z hľadiska celkového hodnotenia Pokovej veršovanej drámy ako vhodnej opernej predlohy aj z hľadiska jej dramaturgických kvalít treba však konštatovať, že ani jej prevažujúci epický charakter, ani isté prvky schematickosti neboli zárukou kvalitného operného libreta.

Zhudobnenie prvého výstupu Jaroslava z prvého dejstva Bella zaslal na nahliadnutie Ludevítovi Procházkovi, ktorý sa v liste z 1. apríla 1877 vyslovil k libretu značne skepticky:

„S velkým interesem prohlížél jsem první scénu Vašeho ‚Jaroslava‘ – hledáte u mně přátelské rady a tož přijměte ji co takovou: celá práce má více rázu symfonického než dramatického, pracujete hned s počátku plnou parou, co by Vám zbylo pro momenty mnohem náruživější a dramatictější. Příliš komplikovaná orchestrace nutně by musela býti na újmu zřetelnosti slova a docíliti by musela v momentu podobném, jenž je přece více rázu kontemplativního nežli činného, jen pravý opak zamýšleného účinku. Je vidět, že sledujete zcela správný princip zdravé deklamace, jen hleďte, aby zpěvák na jevišti neztrácel nikdy opory a půdy pevné pod nohama a nepište tenory s polohou tak hlubokou, jako na př. v ‚Agitatu‘ – ‚Kde Tvůj Lumír...‘, v hlubší poloze málokterý tenor docílí řádného zvuku – poněkud nemožnou úlohu přisoudil jste také harfě v tak rychlém tempu. Dobře činíte, pakli z počátku přidržíte se uzavřenější formy hudební, v nížto melodickém proudu popráno jest větší volnosti. Celá tato scéna, jak jste napsal, měla by dle mého náhledu málo scénického účinku, není dosti koncise u výrazu a drobí se na příliš mnoho úryvků či fragmentů. – Hlavní otázka jest však, zdali libreto vůbec jest dramatické a zdali se vskutku hodí pro zpěvohru. / Nemá-li charakterů plasticky vyličených, nemá-li účinného postupu dramatického, interesantního konfliktu a přec také vděčných, krásných lyrických momentů, tak raději je odložte a hleďte si získati jiného.“⁶¹

Bella kritické výhrady akceptoval, v práci ďalej nepokračoval, ale záver partitúry upravil na koncertné predvedenie. Zachovaný autograf Bellovej partitúry *Jaroslav a Laura* pre tenor a orchester neobsahuje síce datovanie,⁶² chronológiu vzniku diela možno však odvodiť z vyššie spomínaných listov Václava Poka Poděbradského a Lu-

⁶¹ OREL, Ref. 3, s. 139-140.

⁶² CZ-Pnm XXX A 1.

devíta Procházku Bellovi, čiže šlo by približne o obdobie od polovice decembra 1876 do začiatku marca 1877.

Jaroslavov monológ ako samostatná kompozícia určená na koncertné predvedenie po umeleckej aj estetickej stránke integrálne zapadá do tvorivého obdobia, v ktorom skladateľ dozrieval a formoval svoj individuálny kompozičný štýl. V diele sú uplatnené podobné hudobnoštýlové postupy ako v autorových umelých piesňach pre spev a klavír na nemecké texty, symfonickej básni *Osud a ideál* a neskôr aj v opere *Kováč Wieland*.

Jaroslavov výstup pre tenor a veľký orchester Bella poňal ako hymnus na rodnú zem, ako „nadšené oslovenie takmer personifikovanej zeme“, ⁶³ v ktorom výrazovo dominuje romantická exaltovanosť, emocionalita a monumentalizácia. Z iného názoru, že je to skôr „symfónia so spievaným textom“, ⁶⁴ možno zasa správne usudzovať na symfonický charakter kompozície.

Z verzologického hľadiska predstavuje Jaroslavov monológ 43-veršový heterosylabický rad, v ktorom alternujú v rôznych kombináciách sedem- až jedenástslabičné verše. Obsahovo ho možno členiť na štyri nasledovné oddiely: 1. apoteóza rodnej krajiny a slnka (verše 1 – 10), 2. nárek nad súčasným biednym stavom národa (verše 11 – 21), 3. reminiscencia na slávu vznešených predkov (verše 22 – 31) a 4. vízia budúcnosti a vzkriesenia národného života (verše 32 – 43). Toto členenie vytvára zároveň štyri hudobné situácie, ktoré určujú základný formový pôdorys diela. Ten pozostáva z orchesterálnej introdukcie (t. 1 – 16) a štyroch sčasti kontrastných a sčasti komplementárnych vokálno-orchesterálnych dielov (t. 16 – 45, 45 – 87, 87 – 106, 106 – 148). Text určuje tiež výber hudobno-výrazových prostriedkov a ďalšie členenie vo vnútri jednotlivých dielov. Tektonika kompozície je aj napriek bohatým kontrastom kompaktná a ak odhliadneme od kontextu pôvodného scénického zámeru, tak obe médiá, vokálne aj orchesterálne, vytvárajú výrazovo mimoriadne účinný celok. (Por. Notová príloha 4.)

Melodika sólového vokálneho partu, s hlasovým diapazónom tenoru $d - b^1$, má deklamačno-ariózný charakter. Markantným a typicky bellovským znakom orchesterálneho partu je imitačno-kontrapunktická sadzba. K ďalším markantným znakom vo vokálnom aj orchesterálnom médiu patrí exponovanie malej sekundy, prípadne aj v tvare charakteristického chromatického motívu. Práve využitím chromatiky Bella dosahuje sémanticky bohaté tieňovanie výrazu, ktoré v závislosti od kontextu možno vyjadriť pojmami ako smútok, bolesť či žiaľ, ale aj prosba, túžba, majestátnosť či slávnosť. Východiskom tonálno-harmonickej makroštruktúry diela je základná tónina D dur, ktorá sa strieda s e mol, avšak tonálny plán obohacuje celá škála chromatických postupov a modulácií. Podľa étosu tónin, základná tónina D dur dodáva dielu radostný, triumfálny či majestátny ráz. ⁶⁵

Orchester pozostáva z dvojito obsadených drevených nástrojov, anglického rohu, basového klarinetu, štyroch lesných rohov, troch trúbok, troch pozáun a heligónu (tuby), dvoch tympanov, harfy a sláčikových nástrojov. Časté striedanie nástrojových kombinácií vedie k vytváraniu neustále sa meniacich zvukovo-farebných pásiem a k špecifickej farebnosti inštrumentácie. Treba ešte dodať, že Bella v svojej kompozícii hudobne negoval regionálny, etnograficko-žánrový realizmus literárnej predlohy.

⁶³ ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 210.

⁶⁴ OREL, Ref. 3, s. 69.

⁶⁵ AUHAGEN, Ref. 11, s. 403, 409, por. tiež pozn. 49.

Bellova kompozícia sa ešte roku 1924 považovala za stratenú.⁶⁶ O rok neskôr (1925) však jej autografnú partitúru objavil pri katalogizácii knižnice hudobného odboru Uměleckej besedy v Prahe archivár knižnice Jaroslav Patera.⁶⁷ Pôvodná premiéra diela sa uskutočnila 28. februára 1930 na koncerte usporiadanom pri príležitosti 10. výročia založenia Slovenského národného divadla. Dirigoval Bellov priaznivec, šéf opery a riaditeľ SND Oskar Nedbal, sólový part spieval tenorista dr. Janko Blaho, významný propagátor Bellovej vokálnej tvorby. Dojmy z naštudovania diela skladateľ priblížil svojmu synovi Rudolfovi v liste z 27. februára 1930 takto:

„Dnes ráno zúčastnili sme sa na orchestrálnej skúške na veľký koncert nášho Národného divadla [...]. Na tomto koncerte prednesú tiež moju tenorovú partiu z českej opery, ktorú som na radu z Prahy nedokomponoval; totiž libreto sa im nevidelo dosť dramatickým. Už som na toto dielo dávno zabudol, a teraz objavil ho v Prahe Dr. Orel.⁶⁸ Nedbal sa doň zaľúbil a po veľmi svedomitom štúdiu zaradil ho na program spomenutého koncertu. Nádherný je vlastenecký text a ja som prekvapený a zároveň sa z toho teším, ako sa mi ho podarilo zhudobniť; inštrumentačne je táto tenorová úloha rovnako pôsobivá ako neskoršia opera, ktorú som komponoval až o desať rokov.“⁶⁹

Ohlasy po premiérovom uvedení diela boli diferencované. Okrem pozitívneho prijatia⁷⁰ sa tiež poukazovalo na skutočnosť, že ide o skladateľovu prácu z mladíckych rokov a so zrejším Smetanovým vplyvom,⁷¹ prípadne o historický dokument skladateľovho kompozičného vývoja.⁷² Bellov operný fragment *Jaroslav a Laura* odzrkadľuje dobu, keď sa umelecké uchopenie patriotickej idey chápalo ako najvyššia umelcová cnosť. Hudobná imaginácia skladateľa aj celková hudobno-dramatická koncepcia dodali dielu okrem tohto fundamentálneho rysu aj univerzálnejšie hudobno-estetické hodnoty, čím sa obohatilo o aspekt nadčasovej platnosti.

Druhé Bellovo vokálno-orchestrálne dielo na český text vzniklo s odstupom polstoročia: na konci autografnej partitúry orchestrálnej piesne *Credo* pre basbarytón a orchester je uvedený dátum dokončenia „1. III. 1927.“⁷³ Bella vyhotovil aj klavírny výťah diela pre basbarytón, klavír, harmónium a harfu,⁷⁴ avšak práve toto obsadenie prezrádza, že autorovi šlo skôr o alternatívny interpretačný variant diela pre komorné obsadenie ako o študijný notový materiál typu klavírneho výťahu. Dielo vzniklo na

⁶⁶ OREL, Ref. 3, s. 101 (zoznam diela).

⁶⁷ PATERA, Jar. Dr.: Zpráva archiváře knihovny Hudebního odboru Umělecké Besedy za rok 1925. In: *Listy Hudební Matice*, roč. 5, 1925/1926, č. 6 (25. 3. 1926), s. 248.

⁶⁸ D. Orel zrejme Bellovi sprostredkoval informáciu o nájdení diela, a tým ho Bella chybné považoval za skutočného objaviteľa spomínaného rukopisu.

BOKESOVÁ, Ref. 22, s. 71.

⁶⁹ BOKESOVÁ, Ref. 22, s. 71.

⁷⁰ do [=OREL, Dobroslav] : Jubilejní koncert divadla v Bratislavě. In: *Lidové noviny*, roč. 38, č. 114, 4. 3. 1930 (ráno), s. 7;

df.: Oslavy desaťročia S.N.D. In: *Národní denník*, roč. 9, č. 55, 7. 3. 1930, s. 3.

⁷² -ah-: Z bratislavských koncertov. In: *Slovenský denník*, roč. 13, č. 67, 21. 3. 1930, s. 3.

⁷³ Archivovanie: SK-BRnm MUS L 731.001, titulný list: Credo / básnil Jaroslav Martinec, / složil / Ján Levoslav Bella. / Partitura. / Vysoký basový hlas solo / s orchestrovým sprievodom.

⁷⁴ Archivovanie: SK-BRnm MUS L 731.002, titulný list: Credo. / Básnil / Jaroslav Martinec. / Složil / pre (vyšší) basový hlas / so sprievodom orchestra / Ján Levoslav Bella. / Výťah pre klavír. / (V klav. výťahu sprevádza na jednom / mieste Harmonium, na druhom harfa; / v oboch pádoch smie sa klavírom sprevádzať / jedine v nedostatku uvedených nástrojov.)

<u>OBE CNÍ DŮM</u>	<u>SMETANOVA SÍŇ</u>
Ročník XXVIII.	Saísona 1929/30

V neděli dne 9. března 1930 o 4. hod.

KONCERT SLOVENSKÉ HUDBY

P O Ř A D :

JÁN LEVOSLAV BELLA : Tři přehry ku zpěvohře „Kováč Wieland“.
„Credo“ pro nižší hlas s průvodem orchestru.

MIKULÁŠ MOYZES : Scherzo pro velký orchestr.

Přestávka.

ALEXANDER MOYZES : Symfonie D-dur.

- a) Allegro energico. Andantino semplice. Allegro scherzando. Allegro maestoso. Andante semplice. Maestoso.
- b) Adagio.
- c) Scherzo (Vívnce scherzando). Trio quasi intermezzo (Tempo di mennetto).
- d) Finale (Alegro molto con fuoco).

Řídí: chef V. TALICH.

Solista J. KONSTANTIN, člen opery Nár. divadla v Praze*

* S lask. svolením ředitelství Nár. divadla v Praze

Obr. 2: Program Koncertu slovenskej hudby 9. marca 1930 v Prahe, na ktorom Česká filharmónia pod vedením V. Talicha uviedla z Bellovej tvorby predohru k opere *Kováč Wieland* a orchestrálnu pieseň *Credo*. (Reprodukcia, SK-BRnm MUS L 478.000.)

text českého básnika Jaroslava Martinca (1842 – 1924), vlastným menom Josef Martin,⁷⁵ ktorý sa poézii venoval iba v mladosti, avšak jeho básnická tvorba zahŕňa širšie spektrum tém, medzi nimi aj humoristické, sociálne a filozoficko-duchovné reflexie. Ako sme spomenuli vyššie, je viac ako pravdepodobné, že básnický text k orchestrálnej piesni *Credo* čerpal Bella z antológie českej poézie, publikovanej roku 1872,⁷⁶ nakoľko medzi publikovanou a zhudobnenou poéziou panuje textová zhoda. Jedinou výnimkou je ortografia názvu, zatiaľ čo Martinec používa moderný pravopis slova *Kredo*, Bella jeho latinskú podobu *Credo*. Slovo *Credo* skladateľ navyše sémanticky povýšil tým, že ho okrem názvu zároveň začlenil aj do zhudobneného textu ako úvodnú imperatívnu exklamáciu: *Credo!*

V porovnaní s operným fragmentom *Jaroslav a Laura* skladateľ vytvoril pieseň pre spev a orchester *Credo* v celkom inej životnej, časovej a skúsenostnej konštelácii, už v svojej starobe, keď sa po dlhom pôsobení v Sibíri presťahoval roku 1921 do Viedne a tu udržiaval úzke kontakty s poprednými slovenskými a českými kultúrnymi činiteľmi. Dielo venoval Kamilovi Kroftovi (1876 – 1945), českému historikovi, politikovi a diplomatovi, ktorý bol v rokoch 1921 – 1925 československým veľvyslancom vo Viedni, v rokoch 1927 – 1935 zástupcom ministra zahraničných vecí a následne v rokoch 1936 – 1938 ministrom zahraničných vecí medzivojnového Československa.⁷⁷ Na autorskom koncerte pri príležitosti osláv 80. výročia narodenia skladateľa, ktorý organizoval Československý spevácky spolok Lumír vo Viedni 8. decembra 1923, Kamil Krofta dokonca predniesol úvodnú prednášku,⁷⁸ ktorej text krátko na to vyšiel pod názvom *Ján Levoslav Bella. Přednáška pronesená k jeho 80. narozeninám ve Vídni* (Praha 1924). Spolu s monografiou Dobroslava Orla *Ján Levoslav Bella. K 80. narozeninám seniora slovenské hudby* (Bratislava 1924) predstavujú vôbec prvé dve publikácie biografického charakteru o slovenskom nestorovi hudby Jánovi Levoslavovi Bellovi.

O svojom zámere venovať orchestrálnu pieseň *Credo* Kamilovi Kroftovi sa Bella zmienil v liste Dobroslavovi Orlovi:

„Skladba, ktorú som dohotovil, je ‚Credo‘, ktoré básnik Jaroslav Martinec v štyroch slokách vyslovil. Čo vyznáva o bohu, je i moje dávne vyznanie a báseň táto už dlho zamestnávala môjho ducha, kým doznela k tak ráznej a bez pochyby zaujímavej výslove, že som sa hotovej skladbe nielen úprimne zaradoval, lež i odhodlal venovaním tejto skladby pánu Kroftovi vďak preukázať za jeho láskavú zaujatosť za môj osud, a za jeho neoceniteľné dobrodenia.“⁷⁹

⁷⁵ Martin Josef. [Heslo.] In: *Ottův slovník naučný*. Zv. 16. Praha: J. Otto, 1900, s. 916, tiež Martin Josef. [Heslo.] In: *Ottův slovník naučný nové doby. Dodatky k velikému Ottovu slovníku naučnému*. Díl 4, zv. 1. Praha: „Novina“, Tiskařské a vydavatelské podniky spol. s r. o., 1936, s. 74.

⁷⁶ MARTINEC, Jaroslav: *Kredo*. In: *Anthologie české lyriky*, Ref. 28, s. 153; por. tiež Ref. 29. Je dosť možné, že aj túto publikáciu zaslal Bellovi Ludevít Jan Procházka ešte v zásielke kníh z roku 1874.

⁷⁷ Životopis a pôsobenie Kamila Kroftu podľa internetového zdroja: http://www.vlada.cz/cz/clenove-vlady/historie-minulych-vlad/prehled-vlad-cr/1918-1938-csr/milan-hodza-3/*kopie-1-prof-phdr--kamil-krofta-74642/

⁷⁸ Program koncertu, SK-BRnm MUS L 449.000.

⁷⁹ OREL, Dobroslav: Ján Levoslav Bella. (K 90. narozeninám). In: *Tempo*, Listy Hudební matice, roč. 13, 1933, č. 1, s. 13, pozn. 4, list J. L. Bellu D. Orlovi zo dňa 14. marca 1927, publikovaný je len citovaný výňatok.

Autentické svedectvo Kamila Kroftu zasa z druhého pólu objasňuje vzťah Bella-Krofta, ale aj sémantiku básnického textu k orchestrálnej piesni *Credo*:

„[...] S Bellou jsem se pak až do konce svého působení ve Vídni vídal dosti často. Chodíval k nám na vyslanectví, když jsme tam provozovali českou hudbu a se zbožným pohnutím naslouchával skladbám našich skladatelů. [...] / Mým odchodem z Vídne do Berlína přestaly mé osobní styky s Bellou. Ale letos na jaře [t. j. 1927 – pozn. J. L.] překvapil mne svou návštěvou v Praze. Přijel sem na pěvecký festival, kde byla s velkým úspěchem provedena jeho ‚Svadba Jánošíkova‘. Znova jsem měl příležitost podívat se tělesné zdatnosti a duševní svěžesti staříckého mistra. [...] Děkoval mi svým prostým a milým způsobem znova za vše, co prý jsem pro něho učinil. Jeho díky, jakkoli mne blížily, uváděly mne do rozpaků, protože to, čím jsem snad poněkud přispěl k vyjasnění Bellova stáří, pokládal jsem za svou samozřejmost a radostnou povinnost a byl jsem za to bohatě odměněn přátelstvím vzácného umělce a člověka. [...] / Několik dní po svých 85. narozeninách poslal mi ohlášenou skladbu. Je to píseň na slova Martincovy básně *Credo* pro vysoký basový hlas s průvodem orchestru. [...] Báseň, jejíž slova nadchla Bellu k této skladbě, vyjadřuje myšlenku, že Bůh není nelítostný soudce a mstitel lidských provinění, nýbrž láska svatá nekonečná, která světy tvoří a spojuje. Jeho dech vane vesmírem, takže ‚věčný souzvuk světí jeho díla, v každém kvítku proudí tvůrčí síla, v každém srdci božská jiskra plane.‘“⁸⁰

Reflexívna lyrika Martincovej básne *Credo* predstavuje filozofickú tematizáciu Boha a jeho substanciálneho atribútu – lásky. Nemožno sa azda ani čudovať, že hlboko veriaci, ale nie dogmatický kresťan Bella, ktorý ako skladateľ komponoval latinskú rímskokatolícku liturgickú hudbu aj nemecké protestantské duchovné kantáty, siahol v posledných rokoch svojho života po takomto sugestívnom spirituálnom poetickom texte.

Zo žánrovo-druhového hľadiska skladateľ svoje jednočasťové dielo pre sólový hlas a orchester bližšie nešpecifikoval. Ernest Zavorský ho v žánrovo-druhovej nomenklatúre zoznamu Bellovho diela zaradil medzi svetské kantáty.⁸¹ Túto zaužívanú klasifikáciu však treba prehodnotiť, nakoľko Bellova kompozícia spĺňa tie kritériá, ktoré ju plným právom začleňujú do hudobného kontextu orchestrálnej piesne, resp. umelej piesne so sprievodom orchestra. Toto prehodnotenie získava na váhe aj z toho dôvodu, že orchestrálna pieseň sa ako hudobný druh etablovala v poslednej tretine 19. storočia, keď v rokoch 1870/1880 – 1920 došlo k jej značnému rozmachu, a k jej tvorcom patrili takí autori ako Gustav Mahler či Richard Strauss.⁸²

⁸⁰ KROFTA, Ref. 29, s. 12-13.

⁸¹ ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 370.

⁸² K problematike orchestrálnej piesne a jej vývoja por. DANUSER, Hermann: Kapitel VII: Die Moderne (1880 – 1920). A. Musikalische Lyrik in der Moderne. In Ed. TENŽE: *Musikalische Lyrik. Teil 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven.* (=Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 8,2. Ed. Siegfried Mauser.) Laaber : Laaber-Verlag GmbH, 2004, s. 139-148, 168-181. Autor tu terminologicky rozlišuje medzi Orchesterlied (orchestrálna pieseň, t. j. pieseň pre spev a orchester pôvodne komponovaná pre spev a klavír) a Orchestergesang (orchestrálny spev, t. j. pôvodná kompozícia piesne pre spev a orchester), v slovenčine tieto terminologické nuansy nie je dosť dobre možné uplatniť. Ladislav BURLAS (*Formy a druhy hudobného umenia*. Žilina : Žilinská univerzita v Žiline/EDIS – vydavateľstvo ŽU, 2006, s. 220) k vývoju piesne a jej druhovej diferenciácii poznamenáva: „Umelá pieseň 19. a 20. storočia je skladba pre sólový hlas s klavírnym sprievodom (neskôr aj s orchestrálnym sprievodom).“

Bellova lyricko-dramatická kompozícia *Credo* je bohatá na kontrastne tieňované výrazové plochy počínajúc exaltovanou dramatickosťou, cez meditatívny pátos až po oslavnosť. V zhode s charakterom poézie zhudobnenie rešpektuje ostrý sémantický kontrast medzi ideou odmietajúcou negatívne vymedzenie Boha ako trestajúceho pomstiteľa („To není Bůh“, 1. a 2. strofa) a ideou Boha ako lásky a tvorivej podstaty človeka i celého vesmíru (3. a 4. strofa). Ide o prekomponovanú formu, ktorú však na základe podobností a kontrastu použitých hudobnokompozičných a hudobnosťových prostriedkov možno chápať ako veľkú dvojdielnu alebo veľkú trojdielnu formu. Ak by sme stavbu diela určovali výlučne len na základe proporčnosti tektoniky, tak by šlo o veľkú dvojdielnu formu s introdukciou a krátkou kódou (i A A₁ | B C k). Dôležité je však vziať do úvahy aj sémantický a výrazový aspekt, keďže v Bellových vokálno-inštrumentálnych dielach zhudobnený text, forma a štylistické prostriedky vzájomne úzko súvisia. Z hľadiska komplexného prístupu, a teda so zohľadnením ideovo-myšlienkového, motivicko-tematického a výrazového kontrastu, ako aj charakteru harmonického procesu, sa potom tektonika diela javí ako veľká trojdielná forma s introdukciou a kódou: i A (A mv A₁) mv B mv C k. V tomto členení sa neguje pôvodná štvorstrofová básnická štruktúra a do popredia sa vysúva sémantický obsah diela.⁸³

Notový príklad 4: J. L. Bella: *Credo*, vokálna melódia v jednotlivých dieloch skladby

a) „Credo! To není bůh“, exklamácia a expresívno-deklamačná melódia konvexného typu (diel A, t. 10 – 17)

[Appassionato]

Cre - - - do! To ne - ní bůh. jenž zá - dá za - tra -
ce - ni a sla - bě si - ly pro - tiv - ní - ků dr - tí.

b) „Bůh jest láska“, chorálová melódia (diel B, t. 50 – 57)

[Lento religioso]

Bůh jest lás - ka, kte - rá svě - ty tvo - ří
a je vi - že si - lou ne - hy - nou - cí.

⁸³ V tomto kontexte je zaujímavý strojopisný odpis textu Martincovej básne s názvom *Credo*, ktorý sa zachoval v Osobnom fonde Jána Levoslava Bellu v Hudobnom múzeu Slovenského národného múzea v Bratislave (SK-BRnm MUS L 716.000). V odpise sa nerešpektuje strofická ani veršová štruktúra básne, ale štvorstrofová báseň je odpísaná ako trojstrofová, pričom prvé dve strofy sú spojené do jednej a dvojice veršov spájané do jedného riadku. Takto upravený odpis mohol však byť pomôckou na pochopenie sémantických súvislostí básnického textu.

c) „Věřím v boha! Srdce rychleji bije“, exklamácia a expresívno-deklamačná melódia konkávno-konvexného typu (diel C, t. 74 – 81)

Grave Andante

Vě - řím v bo - - - ha! Srd - ce

rých - lej bi - je, je - ho dech kdy vše - ho - mí - rem va - ne.

Po orchestrálnej introdukcii v C dur, anticipujúcej motivicko-tematické segmenty využívané v orchestrálnom médiu kompozície, a premostujúcej vstupnej vokálnej exklamácii „Credo!“ (t. 8 – 9) nastúpi vokálno-inštrumentálny diel A v rovnomennej molovej tónine c mol. Bella v tomto diele využil princíp stroficko-variačnej formy (1. a 2. strofa – A₁). Tempovo-výrazové označenie *Appassionato* sa prejavuje vo vášnivej dikcii vokálneho partu s expresívno-deklamačnou melódiou konvexného typu, v ktorej sa striedajú veľké intervalové kroky (kvarty až septimy) so sekundovým a terciovým, najmä descendenčným pohybom. Veľmi účinne – ako otázka či pochybnosť – pôsobí vo vokálnej deklamácii maloseptimový skok nahor (t. 17 – „drtí“, sémantický kontext: „To není bůh, jenž žádá zatracení / a slabé síly protivníků drtí.“; t. 36 – „ruší“, sémantický kontext: „To není bůh, jenž svatý zákon lásky / zákon věčný věčnou pomstou ruší.“).

Kontrastný diel B (*Lento religioso*; 3. strofa – „Bůh jest láska, která světy tvoří“) je postavený na viacdielnej vokálnej melódii typu protestantského chorálu. Jeho autentickosť aj archaickosť, ako je to zrejme z modulačného priebehu harmonického procesu, podčiarkuje Bella využitím iónskeho tónového radu in C. Majestátna jasnosť a pevného charakteru umocňuje vokálny bichronický rytmus, striedanie polových a štvrtových rytmických hodnôt sa poruší iba v záverečných dvoch taktách dielu (t. 68 – 69). S evanjelickou duchovnou piesňou, resp. s protestantským chorálom začal Bella tvorivo pracovať v sibinskom období a jeho využitie je prítomné vo viacerých kantátových, motetových aj organových dielach sibinskej proveniencie. Nie je bez zaujímavosti, že melódie chorálového typu sa vyskytnú aj v Bellových svetských dielach posibinského obdobia, a síce sémanticky v zmysle hudobného vyjadrenia modlitby, duchovnej meditácie či prosby. Okrem orchestrálnej piesne *Credo* skladateľ využil typ chorálovej melodiky napríklad aj v tretej piesni *Spíže mi, Janíčko* z piesňového cyklu *Matka nad kolískou*.

Nástup tretieho dielu C (*Moderato*, C dur, 3/4 metrum; 4. strofa – „Věřím v boha! Srdce rychleji bije“) pripravuje medzivetná hudba, ktorá má evidentne sceľovacu úlohu a je motivicko-tematicky prevzatá z orchestrálnej introdukcie. Podobne ako na začiatku aj záverečný diel skladby otvára vokálna exklamácia, tentoraz v češtine: Věřím v boha! (t. 74 – 76). Radostný a jasný ráz vokálnej melódie podčiarkuje jej spočiatku konkávno-konvexná, v závere jednoznačne konvexná melodická línia hybného charakteru, jej voľná deklamačno-expresívna stavba vychádza zo sémantiky textu. Rovna-

ko ako v motete *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* aj v *Crede* skladateľ zmenil v poslednom diele kompozície metrum na trojdobé v zmysle podčiarknutia kategórie slávnostnosti, ktorá tomuto dielu dominuje, čo podporujú aj krátke modulačné vybočenia. Technicko-výrazové interpretačné nároky na vokálny part sú značné: nejde len o samotný rozsah kvartdecimy ($A - g^1$), ale aj o potrebu vystihnúť bohatú škálu výrazových nuansí na kontrasty bohatej hudby. Týmto nárokom nebolo ľahké urobiť zadosť, na čo poukazujú varianty v melódii, zapísané na niektorých miestach ceruzkou do notového textu klavírneho výťahu.

Orchester tvoria dvojito obsadené drevené a plechové dychové nástroje (flauty, ho-boje, klarinety, fagoty, lesné rohy, trúbky) s výnimkou trojice pozáun, ďalej sláčikové nástroje, harfa a tympany, čo umožňuje skladateľovi dosiahnuť bohatú farebnú zvukovú paletu, ale vyhnúť sa zároveň tomu, aby celkový zvukový prúd pôsobil nadmerne dramatickým či robustným dojmom. Orchesterálne médium sa v *Crede* vyznačuje typickou bellovsou imitačno-kontrapunktickou sadzbou a bohato tieňovanou zvukovosťou, zároveň podporuje dramatickosť okrajových dielov skladby a majestátnu veľbu stredného dielu. Celkovo možno konštatovať, že z hľadiska uplatnenia hudobnoštyľových a hudobnovýrazových prostriedkov Bella stojí na pozíciách novoromantizmu zachovávajúc svoj personálny kompozičný štýl, tak ako ho reprezentujú jeho ťažiskové vokálno-orchesterálne diela, vrátane operného fragmentu *Jaroslav a Laura*. Podobne ako u ostatných analyzovaných diel, na pozoruhodné súvislosti poukazuje voľba tóniny C dur – c mol. Tónina C dur má centrálnu postavenie v systéme tónin a jej inštrumentálny zvuk znamená nádheru či svetlo, ale zároveň so zreteľom na to, že je bez predznamenanania, aj jednoduchosť a čistotu, možno teda podľa Wolfganga Auha-gena hovoriť o dvoch typoch atribútov: „1. ruhig, festlich, machtvoll; 2. einfach, rein, Tonart des Lichtes“.⁸⁴ Atribúty tóniny c mol sú v 19. storočí nejednotné, najčastejšie sa spomínajú charakteristiky: „Nacht, Naturgewalten, Todesgedanken, unheimliche, dämonische Tonart“;⁸⁵ k čomu možno dodať aj atribúty ako dramatická či bojová/ener-gická tónina.

Pôvodná premiéra orchesterálnej piesne *Credo* sa uskutočnila v Bratislave 14. no-vembra 1928.⁸⁶ Dielo zaznelo v rámci bratislavských koncertov ešte 8. marca 1930⁸⁷ a 15. decembra 1933.⁸⁸ Rukopisný záznam o pražskej premiére sa zachoval na pred-sádke obalu odpisu partitúry *Creda*, keď ho 9. marca 1930 na slovenskom koncerte uviedla Česká filharmónia so sólistom Janom Konstantinom a pod vedením Václava Talicha.⁸⁹

⁸⁴ AUHAGEN, Ref. 11, s. 406, étos „tónina svetla“ počínajúc Gluckom, por. tiež s. 410, 411.

⁸⁵ AUHAGEN, Ref. 11, s. 406, tiež 474, 475.

⁸⁶ Program koncertu: SK-BRnm MUS L 471.000.

⁸⁷ Program koncertu: SK-BRnm MUS L 479.000.

⁸⁸ Program koncertu: SK-BRnm MUS L 749.000.

⁸⁹ SK-BRnm MUS L 731.003. „Orchesterálny materiál Bellovho ‚Creda‘ bol so svolením riaditeľstva hud.-ved. seminára rozpísaný na náklad Matice Slovenskej. Z tohoto materiálu bolo ‚Credo‘ prvý raz predvedené na slovenskom koncerte České Filharmonie dňa 9. marca 1930. Sólový part spie-val Jan Konstantin. Dirigoval Václav Talich.“

Závěrečné zhrnutie. Na českú poéziu vytvoril Ján Levoslav Bella celkovo osem diel, z toho jedno je stratené. Využil pritom obsadenie mužského a ženského zboru, prípadne sólového vokálneho kvarteta, spevu so sprievodom klavíra a spevu s orchestrom, ako aj pestrú škálu hudobných druhov – moteta, kánonu, klavírnej a orchestrálnej piesne, ako aj opery, síce nedokončenej a zachovanej len ako fragment. V námetovej oblasti sa zameral najmä na prírodnú, patriotickú a duchovno-spirituálnu lyriku. Ide o širokú škálu básnických motívov a námetov, pre ktoré sa rozhodoval z hľadiska intencionality umeleckého zámeru skôr spontánne a podľa svojho subjektívneho výberu či potreby. Z chronologického hľadiska ide o dva časové úseky zodpovedajúce približne rokom 1869 – 1880 a 1923 – 1930. Z posledne menovanej skutočnosti rezultuje poznanie, že bola potrebná istá priaznivá konštelácia autonómnych aj heteronómnych činiteľov, ktorá skladateľa podnietila zamerať pozornosť na českú poéziu a české námety.

Je tiež pozoruhodné, že básnici, ku ktorých poézii Bella inklinoval, prejavovali značnú slovanofilskú orientáciu a ich dielo alebo ich činnosť rôznorodým spôsobom reflektovala česko-slovenský, prípadne slovanský kontext. Všetci českí autori boli tiež buď Bellovými súčasníkmi, alebo žili a tvorili v 19. storočí: ku generácii starším patrili Jan Erazim Vocel, František Sušil a Václav Pok Poděbradský, k Bellovým súčasníkom Adolf Heyduk, Jaroslav Martinec a Eliška Krásnohorská. Náš výskum tiež ukázal, že skladateľ nepestoval priame kontakty s predstaviteľmi českej literatúry, a dokonca ani jediný známy písomný styk s Václavom Pokom Poděbradským neprerástol do užšej komunikácie. K českej poézii sa Bella dostával prostredníctvom iných kontaktov z českého prostredia, ktoré predstavovali jeho priaznivci a podporovatelia v oblasti hudby. Výnimočným v tomto smere stále zostáva Bellovo umelecké priateľstvo s Ludevítom Janom Procházkom.

Najväčšiu recepciu dosiahli Bellove skladby komponované na českú poéziu symptomaticky v medzivojnovom období počas prvej Česko-slovenskej republiky v 20. a 30. rokoch 20. storočia, keď sa uvádzali na Slovensku aj v Čechách. Pri skúmaní hudby 19. storočia sa zvykne zdôrazňovať národná orientácia hudobných skladateľov. Hudba obdobia romantizmu bola však rovnako ako v predchádzajúcich hudobnostýlových obdobiach kompozične aj námetovo širokospektrálna a jedným z jej závažných aspektov bol univerzalizmus. Dokladom paralelne existujúcich rozmanitých hudobných prúdov a vrstvení je aj hudobná tvorba romantika Jána Levoslava Bellu, ktorý čerpal tvorivé podnety z rôznych oblastí s intencionálnou potrebou vytvoriť hudobné diela vysokej umeleckej úrovne.

Štúdia je súčasťou riešenia grantového projektu APVV č. SK-CZ-0183-09 Slovensko-české a česko-slovenské vzťahy v hudobnej kultúre.

Príloha 1: Zoznam diel Jána Levoslava Bellu na českú poéziu

1.

Modlitba sv. Cyrila na sotnách op. 15

Text: František Sušil

mužský zbor (T₁, T₂, B₁, B₂, barytón sólo); moteto; 1869

2., 3.

Dvě písně

– *Dobrou noc*

– *Pěvcům*

Text: Eliška Krásnohorská

spev, klavír; umelá pieseň; 1874? (1876/1880?); 2. verzia 1923

4.

Jaroslav a Laura

Text: Václav Pok Poděbradský

tenor sólo, orchester; operný fragment (Jaroslav, 1. dejstvo, 1. scéna); 1877

5.

Credo

Text: Jaroslav Martinec

basbarytón sólo, orchester; orchestrálna pieseň; 1927

6.,7.

Z „Cigánských melodií“

– *Košilečka bílá*

– *Mocná jsem zemanka!*

Text: Adolf Heyduk

(6.) rovnaké hlasy: mužské vokálne kvarteto / mužský zbor; kánon; 1929/1930

(7.) rovnaké hlasy: ženské vokálne kvarteto / ženský zbor; kánon; 1929/1930

Stratené

8.

Píseň Ludmily

Text: Jan Erazim Vocoel

1872

Príloha 2: Dobová recenzia na moteto *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* op. 15

x [=PROŠKA, Václav]: *Modlitba sv. Cyrilla na sotnách*. Pro sbor složil J. L. Bella, op. 15. In: Dalibor, roč. 8, 1869, č. 22 (1. 8. 1869), s. 166.

Ocenivše některé světské skladby páně Bellovy, v nichžto jsme poukázali k nevšedním jeho vlohám komposičním, přikročíme nyní k posouzení nejnovějšího jeho plodu v oboru hudby chrámové. *Modlitba sv. Cyrilla* skládajíc se zo 4 dílů svědčí přísně duchu hudby církevní a může se nazvati prací velezdařilou. Skladatel obrav si za motiv pěknou jednoduchou melodii imitoval ji v objemu taktu *přísně* (kanonicky) všemi ostatními hlasy a v dalším jejím průběhu *volně* až do polovice prvního dílu. Zde však volil komponista jiný motiv a proved jej volně v ohledu imitačním zakončil první díl. Díl ten skládá se – abychom se tak vyjádřili – z jedné periody a vyšed v modulačním ohledu z toniky G-moll přejde do dominanty a odtud se zase nazpět vrací do toniky. – Co jsme pravili o dílu prvním skladby té, platí též i o druhém, vyjímaje tempo, toninu a malou odchylku v imitaci. – Třetí sada je pětihlasá (kvintetto) s barytonovým solem, které se proplétá svou pěknou melodií nenuceně skrze ostatní čtyry hlasy a ačkoliv je jimi obklopeno se všech stran, vyhýbá se jim přec jen všude opatrně, aby jimi nebylo utlačeno a udušeno, až konečně zabočivši do čtvrté sady další úlohu svým ostatním čtyřem soudruhům přenechává. Naznačivše jen stručně zevnějšek skladby té, musíme se ještě zmíniti o její vnitřní ceně. Že komponista rozvrhl skladbu svou na 4 díly, spočívá asi v tom, že chtěl úplně hudbou vyhověti slovům, které v každém dílu jiný význam mají, tak asi, jak se to stává s propracováním písně. Zde tedy možná říci, že prokomponovav skladatel též verše rýmované dodal tím významu každé jednotlivé sloky náležité platnosti nejen hudbou, nýbrž že i oživil svou skladbu novými motivy, tóninou, taktem a tempem, vyhnuv se obratně monotonii, která se ráda dostavuje k skladbám imitatorickým za příčinu nemožnosti současného jich sledování. Že skladatel uvedl v hudbu nejen vkusně, ale i s rozmyslem zbožná s nádechem vlasteneckým ovanutá slova, je takorčka vidět z každé jeho noty a z každého znaménka. Nacházíme v skladbě té nejen veškerou harmonickou čistotu, samostatné a melodické vedení všech hlasů jakož i vzorné podkládání slov; nýbrž i trefnou volbu motivů, které jsou přiměřeny slovům, jejichžto význam ještě vyšší intervally zvyšují. –

Na př. k slovům: „Pane Bože, slyš nás* na nebesou“ volil skladatel kliduplný skoro v samých sekundách se pohybující motiv, aby naznačil pokornou prosbu svou; přišed ale k slovům: prosby moje nechť se k Tobě nesou, užil už silnějšího motivu a na slovo „prosby“ imituje ho ostatními hlasy vždy ve vyšší poloze, kdežto zase „k Tobě“ nechá dostoupiti první tenor až do oktávy, aby zjednal slovu, jež zastupuje Boha, tím většího výrazu. Tak se děje i u slovech: „Nechť Tvé oči na Slovanech prodlí.“ Všecky čtyry hlasy pějící začátek slov klidně avšak přišed skladatel až k slovům : „Na Slovanech“, položí do prvního bassu motiv vystupující sexty, imituje ho hned v zápětí ostatními hlasy vždy ve vyšší poloze, tak že jeden hlas po druhém vždy silněji volá: „Na Slovanech.“ Tím položil komponista velmi trefně náležitý důraz na důležité slovo v celé básni. Z uvedených příkladů vysvítá, že p. Bella hluboce a důmyslně pojal slova básníková a ze skladby samé jde na jevo, že se p. skladatel volně pohybuje i na poli přísnějších forem polyfonicko-imitatorních a to tím více, anto čtverozpěv pro mužské hlasy poskytuje

komponistovi malého objemu a jej častokrát nutí, upustiť k vôli možnosti riadneho provedení od mnohé hudobní myšlenky. Sbor ten, jenž se výtečně hodí i do akademií s vážnějším obsahem, bude zajisté velevítán všem zpěváckým spolkům, jimž se jedná o provedení zdařilé a nové skladby.

Poznámka:

nás* – v recenzii použitý tento tvar, v Sušilovej básni (vydanie 1862) aj v Panákovom autografovanom notovom texte: mě

Príloha 3: Anonymné české prebásnenie nemeckej poézie

Hansa Grasbergera

Was du mir bist! (Jak duši mé se krásnou zdáš) a Mein Friedhof (Můj hřbitov), podľa BELLA, Levoslav: Dvě písně pro jeden hlas s průvodem piana. In: Příloha „Daliboru“, roč. 2, 1874, s. 1-5. (CZ-Pnm XXX A 6.)

Jak duši mé se krásnou zdáš!

Jak duši mé se krásnou zdáš!
po chmurných zimy dnech,
jak první jara máj,
jak první poupě
v rozkvětání zdobíc háj
jak v modrojasných končinách
skřivánek zpěvná báj.

Mé dobré dítě spáso má!
Když svět ten bídný vyštve mě,
pak Ty's můj cíl
a hlavu mou když prokleje
Ty's můj asyl,
co hvězda má mi zasvitneš
až klesnu zbaven sil.

O dítě mé ty's jediné,
ty lásko má, ty spáso má!

Můj hřbitov

Se svícemi a věnci
již táhnou v smutku ven
hle přátelé, by nad hrobem
ve slzách štkali jen.

Já v zátíší jsem zůstal
v temném zadumání,
vždyť chatře v odívání
bych svoje nechtěl lkání!

Já zesnulé duše všechny
jež Pán byl povolal,
ve svých jsem nadrech vlastních
již dávno pochoval.

A množství jich tu dřímá,
ba zříš i nový hrob,
a často slza vřelá
vzpomíná zašlých dob.

Ach nad vším lkám
co shaslo ve žití májovém,
a vždy mi bude svatým
ten hřbitov ve srdci mém.

Notová príloha 1: Ján Levoslav Bella: *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* op. 15, s. 2, t. 9 – 21, autografia.
(Reprodukcia, SK-BRnm MUS L 105.000.)

The image shows a handwritten musical score for a liturgical piece. The score is written on ten staves, with lyrics in Slovak. The lyrics are: "prosby mo-je necht' se k To-be-ne sou. Necht' Tve o-či na Slo-va-nech na Slo-va-nech pro dli. na Slo-va-nech pro dli. na Slo-va-nech pro dli." The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings like "crescendo" and "Andant. con moto". The score is written in a single system, with the lyrics written below the notes. The handwriting is in ink on aged paper.

Notová príloha 3: Ján Levoslav Bella: *Dobrou noc*, t. 1 – 15. (In: Ján Levoslav Bella: Súborné dielo C: I Piesne pre spev a klavír, Ref. 22, s. 89.)

Dobrou noc

(Eliška Krásnohorská)

Ján Levoslav Bella
(1843 – 1936)
1874/rev. 1923c

Allegretto moderato

Spě - te há - je, spě - te lu - hy, po - noř -

te - se v bla - hý sen! bdí nad vá - mi hvěz - dy věr - né, spě - te

há - je, spě - te jen! Spě - te rů - že! spě - te

Notová príloha 4: Ján Levoslav Bella: *Jaroslav a Laura*, operný fragment, t. 13 – 23. (In: Ján Levoslav Bella: Súborné dielo G:II Jaroslav a Laura, Ref. 57, s. 13 – 14.)

13

2 Fl. a^2 fz pp

2 Ob. a^2 fz pp

Cor. i. fz pp

2 Cl. (A) fz $[pp]$

Cl. b. p fz $[pp]$

2 Fg. p fz $[pp]$

Cor. (F) I p fz pp

II p fz pp

III p fz pp

IV p fz pp

3 Trb. (D) p fz pp

Trbn. a. I p fz pp

Trbn. I. II p fz pp

Trbn. b. III p fz pp

El. [Tb.] p fz pp

Timp. p fz ppp

Arp. p fz ppp

Jaroslav p
Ze - mé dra-hú ro - du - mé - ho, y mi - nu - lo - si

VI. I fz pp

VI. II fz pp

Vle. fz pp

I fz pp

Vlc. II fz $[pp]$

Cb. fz $[pp]$

HC 0901

14

2 Fl.

2 Ob.

Cor. i.

2 Cl. (A)

Cl. b.

2 Fg.

I
II

Cor. (F)

III
IV

3 Trbn. (D)

Trbn. a. I
Trbn. t. II

Trbn. b. III
Ei. [Tb.]

Timp.

Arp.

Jaroslav

Vl. I

Vl. II

Vle.

I
Vlc.

II

Cb.

vne-le-né ho, bu-dá zdra - val To - bé ran-ní slav-ce zá-fi

HC 0901

SUMMARY

CZECH LITERARY INSPIRATIONS IN THE MUSICAL WORK OF JÁN LEVOSLAV BELLA

Czech-Slovak musical contacts were exceptionally intensive and rich in the second half of the 19th century. They proceeded on various levels of communication: a) a series of musicians from Bohemia and Moravia worked in Slovakia; b) a number of Slovak musicians studied in Prague; and c) there was a vigorously developing exchange of musical and cultural values at the level of individuals. The composer Ján Levoslav Bella (1843 – 1936) maintained close contacts with leading representatives of Czech musical culture, especially in the years 1868 – 1881 and 1921 – 1936, which also encouraged him to produce a number of works using Czech literary models. The aim of the study is a musicological interpretation and analysis of individual works, taking into account the circumstances of their appearances and reception.

Bella's correspondence with divinity students in Olomouc can safely be dated to the early months of 1868. At their suggestion Bella took words by the Moravian poet František Sušil (1804 – 1868) to create a male chorus with baritone solo *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* (St. Cyril's Deathbed Prayer, op. 15, 1869), where he applied a motet technique. The Ohlas choir of Olomouc divinity students, which had already performed a number of other compositions by Bella, also presented the premiere of this work. In 1920s Bella again took up choral composition to Czech texts, when he set to music two poems from *Gypsy Melodies* (1859, more precisely its later text version from 1872), a collection by Adolf Heyduk (1835 – 1923). Both of these, *Košilečka bílá* (Little White Shirt) for male choir and *Mocná jsem zemanka!* (I'm a Great Lady!) for female choir, are composed as canons. Bella's two songs for voice and piano *Dobrou noc* (Good Night) and *Pěvcům* (To the Singers) are based on poems by the Prague poet Eliška Krásnohorská (1847 – 1924) from her first poetic collection *Z máje žití* (From the May Life, 1871). The original version of the songs, presumably from 1874, is not extant, only a second version probably from 1923. Both songs are composed in varied strophic form with frequent use of Slovak or Slavic musical elements.

Bella's most extensive work to a Czech text is his opera fragment *Jaroslav and Laura* to the words of the eponymous verse drama by Václav Pok Poděbradský (1829 – 1898), published in the 6th year's volume of the miscellany *Nitra* (1876). Bella's attempt to create a representative opera work is evidenced also by the fact that in March 1877 he sent the musically arranged first scene of *Jaroslav* to his Prague well-wisher and supporter Ludevít Procházka for perusal. Responding to Procházka's critical remarks in a letter of April 1, 1877 he discontinued work on the opera; however, he developed the conclusion of the *Jaroslav* scene for tenor and orchestra so that it would be suitable for concert performance. Bella conceived the song of *Jaroslav* as a hymn to his native land. From the standpoint of prosody it is a 43-line heterosyllabic series, semantically divided into four sections. These at the same time create four musical situations, completed by an instrumental introduction, and determine the basic formal ground-plan of the work: 1) apotheosis of the native land and sun; 2) lament for the current pitiful state of the nation; 3) reminiscence on the glory of noble ancestors; 4) vision of the future and resurrection of national life. The architecture of the composition is compact even despite the rich contrasts; the expressive elements are extraordinarily effective.

In 1927 Bella composed the orchestral song *Credo* for higher bass and orchestra, to words by Jaroslav Martinec. He dedicated it to Kamil Krofta, who was Czechoslovak ambassador in Vienna from 1921 to 1925. The reflective lyricism of the *Credo* represents a philosophical thematisation of God and his substantial attribute, love. The musical arrangement respects the character of the poetry and creates a sharp musical-semantic contrast between an idea rejecting the negative definition of God as a punishing avenger (That is not God..., 1st and 2nd verses) and an idea of God as love and the creative foundation of man and the entire universe (3rd and 4th verses). As regards his use of stylistic and expressive musical means, Bella occupies the position of high romanticism, retaining his personal compositional style as represented in his central vocal-orchestral works, including the opera fragment *Jaroslav and Laura*.

The study highlights the importance of the cultivation of Czecho-Slovak mutuality, and also the fact that Czech poetry is one of the sources of inspiration for the musical work of J. L. Bella.

POZNÁMKY K TEKTONICKÝM PRINCÍPOM V OPERÁCH RICHARDA STRAUSSA

BRANKO LADIČ

Mgr. Branko Ladič; Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského,
Gondova 2, 818 01 Bratislava; e-mail: branko.ladic@gmail.com

ABSTRACT

This article has as its theme the tectonic principles in the works of Richard Strauss, taking account of his first six operatic compositions. These principles diverge notably in the individual works. *Salome* and *Electra* are so-called symphonic operas – apart from use of the orchestral apparatus, they are characterised especially by the applied tectonic and formal principles, adopted partially from so-called absolute music. Principally this means the sonata-form elements which we encounter in these operas – thematic dualism, tonal planning, tonal equalisation. In *The Knight of the Rose* and *Ariadne on Naxos*, as regards tectonics there is a tendency towards the classical model of so-called number opera, though on a different qualitative level – to a greater extent there is a prominence of song and a traditionally conceived periodicity.

Key words: Sonata form, sonata principle, symphonic opera, number opera, periodicity

Operný odkaz Richarda Straussa (1864 – 1949) môžeme nepochybné vo viacerých ohľadoch označiť za výnimočný – či už ide o stránku kompozično-technickú, dramatickú alebo výrazovú –, pritom však nesmierne rozmanitý. Skladateľ sa tvorbe pre operné javisko venoval bezmála celé polstoročie – počínajúc *Guntramom* (dokončený 1893) a končiac *Capricciom* (1941). Za toto obdobie európska hudba a opera prekonali skutočne pozoruhodný a dovtedy nevídaný vývoj, ktorý Strauss do veľkej miery reflektoval, aj keď, samozrejme, selektívne a s pribúdajúcim vekom v zmenšujúcej sa miere.

V tomto texte sa budeme venovať tektonike štyroch kľúčových operných opusov Richarda Straussa: jednoaktoviek *Salome* (1905) a *Elektra* (1909), hudobnej komédie *Der Rosenkavalier* (*Gavalier s ružou*; 1911) a opery *Ariadne auf Naxos* (*Ariadna na Naxe*; 1912/1916). Na týchto dielach sa dá asi najnázornejšie poukázať na premeny skladateľovho ponímania a stvárnenia hudobnodramatického diela, vrátane povestného „obratu“ medzi *Elektrou* a *Gavalierom s ružou*, ktorý by sme s istými výhradami mohli nazvať príklonom k špecifickému straussovskému opernému neoklasicizmu.

Jednou z dôležitých otázok v procese Straussovho skladateľského dozrievania bola otázka nájdenia vlastného vzťahu, vymedzenia sa voči wagnerovskému hudobnému a drama-

turgickému dedičstvu. Richard Strauss vyrastal v prostredí nalađenom nepriateľsky hlavne k vrcholným dielam reformátora – predovšetkým Straussov otec Franz bol Wagnerovým prudkým odporcom. Pritom však prirodzený záujem Richarda Straussa, jeho dirigentská činnosť a v neposlednom rade jeho priateľstvo s prvým huslistom Meinigenského orchestra a Wagnerovým „apoštolom“¹ Alexandrom Ritterom (1833 – 1896) spôsobili, že mladý skladateľ dôkladne spoznal Wagnerove hudobné drámy, jeho teoretické dielo i jeho filozofické východiská, a v konečnom dôsledku sa stal Wagnerovým prívržencom. Bol to práve Ritter, ktorý Straussa nasmeroval k jeho prvým operno-kompozičným plánom, samozrejme podľa Wagnerovho vzoru. Pravdepodobne on navrhol aj námet trojdejstvej opery *Guntram*.² Libreto si Strauss napísal – v súlade s wagnerovským tvorivým modelom – sám. Námet, postavy a dejové motívy – nemecký stredovek, spevák Guntram, ktorého tajná spoločnosť „bojovníkov lásky“ (*Streiter der Liebe*) vyslala, aby napravil krivdy páchané starým kniežaťom, ako aj tajomný Friedhold, ktorý je de facto Guntramovým tútorom – to všetko až príliš pripomína Wagnera, predovšetkým *Parsifala* (zrejme paralely sú medzi Guntramom a Parsifalom, Friedholdom a Gurnemanzom, Kniežaťom a Klingsorom), a aj *Tannhäusera*. Hudobné stvárnenie a koncepcia tieto paralely iba zvyrazňujú. Strauss exponuje rozsiahly leitmotivický aparát – jednotlivým leitmotívom boli neskôr dokonca priradené názvy, podobne ako v prípade Wagnerových diel. Jeho invencia a narábanie s tematickým materiálom leitmotívov svedčia o bravúrnem zvládnutí Wagnerovej techniky. Pomerne úspešnú premiéru opery vo Weimare (10. máj 1894) a uvedenia vo Frankfurte a v Prahe zatienil neúspech v Mníchove – skladateľovom rodnom meste (16. novembra 1895).

Nejednoznačné prijatie *Guntrama* Straussa znechutilo a určitý čas uvažoval, že sa úplne zriekne ďalších operných plánov. Napokon sa však rozhodol originálnym spôsobom pomstiť rodnému mestu. Spolu s libretistom Ernstom von Wolzogenom si vybrali úsmevný námet zo zbierky *Holandských povestí*³ a preložili ho do Mníchova. Námet jednoaktovky *Feuersnot* (*Ohňa zmaz*; 1901), príbeh o dievčati, ktoré nedodržaním sľubu spôsobilo vyhasnutie všetkých ohňov v meste, smeruje k žánru komickej opery, jej hudobné stvárnenie teda nemohlo mať iný základný vzor ako Wagnerových *Majstrov spevákov norimberských* (s jednotlivými prvkami a narážkami na ďalšie diela bayreuthského majstra). Napriek množstvu paralel s *Majstrami spevákmi* je *Ohňa zmaz* predsa krokom vpred, a to koncepčne, dramaturgicky i hudobne. Napriek stále prítomnému Wagnerovmu tieňu je tu Straussova osobnosť a osobitosť jasne citeľná, omnoho jasnejšie než v *Guntramovi*.

Až dielo, ktoré nasledovalo, znamenalo skutočnú Straussovu emancipáciu – *Salome* (1905), skomponovaná podľa rovnomennej drámy Oscara Wilda. Táto opera priniesla ideovo úplne odlišný námet, nehovoriac už o hudobnom spracovaní. Spolu s *Elektrou* (1908), prvou Straussovou operou, na ktorej skladateľ spolupracoval s kongeniálnym libretistom Hugom von Hofmannsthalom, tvoria nepochybne vrchol dovtedajšej Straussovej tvorby.

V názve tohto príspevku sa objavuje slovné spojenie „tektonické princípy“. Tektoniku Straussových opier možno samozrejme sledovať vo viacerých rovinách, pričom

¹ MANN, William: *Richard Strauss. Das Opernwerk*. Laaber : Laaber Verlag, 1981, s. 4.

² MANN, Ref. 1, s. 4.

³ WOLF, Johann Wilhelm: *Niederländische Sagen*. Leipzig : F. A. Brockhaus, 1843.

základnou rovinou tektonického formovania ostáva rovina „hudobno-básnických periód“ („musikalisch-dichterische Periode“), ktorých fungovanie v podmienkach „hudobnej prózy“ opísal Carl Dahlhaus na materiáli Wagnerových hudobných drám.⁴ V rozboroch tektonického riešenia Straussových operných diel, najmä jednoaktoviek *Salome* a *Elektra*, sa však často stretávame aj s aplikáciou iných, „neoperných“ tektonických princípov. Práve tomuto analytickému hľadisku budú venované nasledujúce riadky.

Trochu antitetické slovné spojenie „symfonická opera“, často používané aj v súvislosti so *Salome* a *Elektrou*,⁵ vyjadruje podstatu mnohých hudobnodramatických diel predovšetkým nemeckej proveniencie tej doby. Základnými znakmi sú symfonické obsadenie orchestra, leitmotivická práca a hudobnodramatická deklamácia, teda atribúty, ktoré vo svojom diele rozvinul Richard Wagner. Samozrejme, podľa týchto kritérií sú wagnerovskými opusmi aj Straussove prvé dve opery *Guntram* a *Feuersnot*. Predsa však je symfonizmus *Salome* a *Elektry* intenzívnejší, a najmä konzekventnejší než v prvých dvoch operách skladateľa. Toto tvrdenie je možné doložiť vo sfére, ktorá je pre „symfonickú operu“ príznačná – vo sfére formy, kde prichádza k nahrádzaniu tradičných formových riešení opery a hudobnej drámy 19. storočia aplikáciou formových postupov tzv. absolútnej hudby, predovšetkým prvkov *sonátovej formy*.

Sonátová forma bola vo svojej vykryštalizovanej a najrozšírenejšej podobe v tzv. absolútnej hudbe prítomná už pred rokom 1800. Teoreticky ju „kodifikoval“ Adolf Bernhard Marx okolo roku 1840,⁶ teda až potom, čo došlo vo vrcholných klavírných sonátach Ludwiga van Beethovena (1770 – 1827) už k jej prekonaniu, resp. k jej závažným inováciám. Sonátová forma vo svojej „kodifikovanej“ podobe pozostáva z troch dielov – expozície, rozvedenia a reprízy, prípadne s introdukciou a kódom. Expozícia obsahuje hlavnú tému, modulujúcu medzivetu, vedľajšiu a záverečnú tému a koncentruje sa teda na uvedenie dvoch kontrastných tém alebo tematických plôch v kontrastných tóninách. Rozvedenie pracuje s materiálom uvedeným v expozícii, môže však obsahovať aj nový materiál – tzv. epizodickú tému, resp. epizódy. To sa stalo častým prostriedkom v programovej hudbe, kde formové riešenie musí byť sklbené s programom. Repríza uvádza materiál expozície, pričom odstraňuje tonálny kontrast medzi témami (tzv. tonálne vyrovnanie).

Práve prítomnosť dvoch kontrastných tém (tematický dualizmus) a tonálne vyrovnanie v repríze sú popri uvedenom pôdoryse hlavnými znakmi sonátovej formy. Ako ukázal neskorší vývoj európskej hudby v 19. storočí, sonátová forma ako taká i jej jednotlivé znaky našli široké uplatnenie, a to aj v programovej hudbe, ktorá v tom čase zažila najväčší rozmach. Dôvodom preferencie sonátovej formy bola jej schopnosť vy-

⁴ Por. DAHLHAUS, Carl: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*. München : Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel : Bärenreiter, 1990.

⁵ Por. napr. OKADA, Akeo: Oper aus dem Geist der symphonischen Dichtung. Über das Formproblem in den Opern von Richard Strauss. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, roč. 53, 1996, č. 3, s. 234.

⁶ MARX, Adolf Bernhard: *Die Lehre von der musikalischen Komposition: Praktisch theoretisch*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1847. K tejto problematike por. BANDUR, Markus: *Sonatenform*. [Encyklopedické heslo.] In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. Ludwig Finscher. Sachteil, zv. 8. Kassel : Bärenreiter, 1998, s. 1608.

stavať a vnútorne zjednotiť veľké hudobné plochy. Uplatňovala sa aj na pôde symfonickej básne, ktorú vytvoril Franz Liszt, napriek výsostne mimohudobnej programovosti tohto nového hudobného druhu, samozrejme, v značne inovovanej podobe, resp. podobách (napríklad už spomínané epizodické témy v rozvedení, prípadne v celom priebehu skladby, v závislosti od konkrétneho programu). Richard Wagner dokonca v spise *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* požadoval aplikáciu foriem absolútnej hudby aj na hudobnodramatické dielo: „nová forma dramatickej hudby musí vykazovať jednotu symfonickej časti [...] Témy musia byť ako v symfonickej časti kontrastné, musia sa dopĺňať, pretvárať, deliť a spájať“.⁷ Wagner poukazuje na tematický dualizmus, jeden z hlavných znakov a predpokladov sonátovej formy, a jeho obrovský jednotiaci potenciál, pokiaľ ide o súdržnosť tektonického riešenia celku. Na druhej strane, sám Wagner vo svojich hudobných drámach de facto po tomto prostriedku nesiaha a súdržnosť celku rieši predovšetkým dôkladne prepracovanou leitmotivickou technikou. Strauss teda inšpiráciu k aplikácii „sonátových princípov“ vo svojich hudobnodramatických dielach našiel predovšetkým v symfonickej básni. Napokon, netreba zabúdať, že hudobná dráma a symfonická báseň sa vyvíjali spolu a navzájom sa ovplyvňovali, dokonca možno hovoriť o tom, že symfonická báseň ovplyvnila prechod od opery k hudobnej dráme.⁸ Navyše musíme brať na zreteľ živú výmenu názorov a priateľský vzťah tvorcov oboch koncepcií – Wagnera a Liszta. Sám Strauss bol v dobe, keď písal svoju opernú prvotinu, uznávaným symfonickým skladateľom a tvorcom mimoriadne úspešných symfonických básní (*Don Juan*, 1889; *Macbeth*, 1888 – 1890; *Tod und Verklärung / Smrť a vykúpenie*, 1889; *Till Eulenspiegel*, 1895; *Also sprach Zarathustra / Tak vravel Zarathustra*, 1896; *Don Quijote*, 1897; *Heldenleben / Život hrdinu*, 1898). Symfonická báseň ako druh programovej hudby nie je tak prísne viazaná na tradičné formové schémy, napriek tomu sa pri analýze väčšiny diel tohto žánru, či už ide o diela F. Liszta alebo R. Straussa (a samozrejme aj B. Smetanu, A. Dvořáka a iných) preukazuje, že skladatelia uplatňujú formové riešenia známe z tzv. absolútnej hudby, a to predovšetkým v snahe vyhnúť sa z hľadiska tektoniky málo súdržnej a proporčne vágnej deskriptívnej hudbe. Miera aplikácie „tradičného“ formového riešenia sa v jednotlivých dielach, samozrejme, líši, ale na druhej strane, práve „tradičnej“ formovej schéme sa na pôde symfonickej básne otvárajú nové možnosti a riešenia, súvisiace s aplikáciou tradičných formových schém na literárny (aspoň vo väčšine prípadov) program. Modifikácie modelu sonátovej formy, nezriedka zvýrazňujúce existujúce paralely medzi pôdorysom sonátovej formy a klasickej výstavby drámy,⁹ záviseli od konkrétneho prípadu a dotkli sa vlastne každého dielu: expozície, ktorá v novom druhu slúži predstaveniu charakterov v zmysle expozície dramatického diela, rozvedenia ako zápletky a peripetie, a reprízy ako dramatického finále, rozuzlenia (samozrejme, s tým, že v klasickej výstavbe drámy chýba moment reprízy v zmysle návratu). Dominantná bola tendencia smerujúca k „obrúseniu hrán“ medzi jednotlivými dielmi – v praxi sa to dialo prostredníctvom aplikácie prvkov a techník typických pre rozvedenie do celej

⁷ *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*, zv. 10. Leipzig : E. W. Fritzsch, 1885, s. 185.

⁸ KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*. Bratislava : ASCO Art&Science, 1994, s. 345.

⁹ Por. aj BANDUR, Ref. 6, s. 1608.

skladby, teda aj do expozície a reprízy.¹⁰ Na druhej strane vznikol v rámci samotného rozvedenia priestor pre epizódy, teda pre expozíciu nového motivického materiálu, viac-menej nesúvisiaceho s materiálom uvedeným v expozícii. Práve tieto inovácie umožnili aplikáciu sonátových prvkov aj v hudobnodramatických dielach. „Sonátovosť“ v nich, samozrejme, existuje v skutočne špecifických podmienkach a jej dôsledné analytické „stopovanie“ môže predsa len sklznúť k špekuláciám; na obrovskej ploche hudobnodramatického diela je „sonátovosť“ v širšom slova zmysle skutočne ťažko vnímateľná (a, ako sme už spomínali, existujú paralely medzi pôdorysom sonátovej formy a klasickej výstavby drámy). Pravdepodobne preto Wagner, ktorý sám vo vyššie spomínanom spise požadoval „symfonickosť“ v opere a s ňou spojené formové usporiadanie, riešil napokon súdržnosť celku a zníženie závislosti na textovej predlohe inými prostriedkami – už spomínanou vyspelou leitmotivickou technikou a tematickým kontrapunktom, čo sa ukázalo predovšetkým vzhľadom na rozsah diel ako výhodnejšie. Na druhej strane Straussove opery *Salome* a *Elektra* boli ako jednoaktovky priam predurčené na aplikáciu sonátových princípov v omnoho intenzívnejšej miere. Taktiež si tu skladateľ mohol dovoliť omnoho koncentrovanejšie koncipovať tematický materiál, smerujúci k princípu tematického dualizmu. Pokúsme sa teda stručne načrtnúť hlavné tektonické princípy použité v oboch jednoaktovkách.

Opera *Salome* je rozvrhnutá do štyroch scén, ktoré sú „priznané“ aj nadpismi v partitúre, pričom ich začiatky sa kryjú so vstupom hlavných postáv, s výnimkou krátkej prvej scény (po s. 15 kl. výťahu), ktorá obsahuje dialógy vedľajších postáv (Naraboth, páža, dvaja vojaci, Kapadócijsčan) a plní funkciu introdukcie. V ich reči je však princezná Salome prítomná, pričom prítomná je i hudobne: prvá scéna je vlastne expozíciou prvého tematického komplexu Salome. K ďalšej expozícii jej materiálu prichádza v druhej scéne, ktorá je vlastným vstupom princeznej („Ich will nicht bleiben“, číslo v partitúre 21). Jochanaan vstupuje na scénu v tretej scéne („Wo ist er, dessen Sündenbecher jetzt voll ist?“, č. 66, s. 37 kl. výťahu), jeho tematický materiál však Strauss exponuje už v obidvoch predchádzajúcich scénach, v ktorých zaznieva hlas neviditeľného Jochanaana z cisterny, v ktorej je uväznený (po prvý raz v prvej scéne: „Nach mir wird Einer kommen“, č. 11). Základný tematický materiál skladateľ teda exponoval v prvej, druhej a na začiatku tretej scény. Rozsiahle dueto Jochanaana a Salome, ktoré tvorí väčšinu tretej scény, zastupuje rozvedenie, vzhľadom na naozaj silnú prítomnosť jeho prvkov a princípov. Nachádzame ich však aj v dvoch predchádzajúcich scénach, čo môžeme považovať – ako sme už spomínali – za prejav princípu prenikania spôsobu práce príznačného pre rozvedenie do ostatných dielov sonátovej formy. To bolo v 19. storočí charakteristické najmä pre symfonickú báseň a v dobe kompozície *Salome* išlo o postup bežný vo viacerých hudobných druhoch.

Vstup Herodesa („Wo ist Salome? Wo ist die Prinzessin?“, č. 166) je začiatkom štvrtej scény, ktorá je najrozsiahlejšia (s. 78 – 202 kl. výťahu) a obsahuje z hľadiska formy pokračovanie rozvedenia i náznaky reprízy, a to predovšetkým v záverečnej scéne Salome. Monumentálny stredný diel, ktorý zaberá väčšinu štvrtej scény, sa samozrej-

¹⁰ OKADA, Ref. 5, s. 242.

me nezaobíde bez epizód – piesne Herodesa („Salome, komm, trink Wein mit mir“, č. 172), kvinteta Židov („Wahrhaftig, Herr, es wäre besser“, č. 188) a chorálu Naza-rejských („Er ist gekommen“, č. 209). Epizódy napokon nachádzame aj v tretej scé-ne v rámci dueta Salome a Jochanaana (napríklad ariózo Salome „Jochanaan, ich bin verliebt“, č. 91). Z jednotlivých tematických komplexov – Salome, Jochanaan, Herodes – výrazne dominuje tematický materiál Salome v kontraste s materiálom Jochanaana. Ich konfrontácia je konfrontáciou ženského a mužského princípu; tematický dualiz-mus je tu mimoriadne výrazný. Pritom je výrazný aj harmonický kontrast – dominujú-cou tóninou, v ktorej je exponovaný materiál Salome, je Cis dur, v prípade Jochanaana je to C dur. V záverečnej scéne Salome skladateľ exponuje obe hlavné témy v tónine Cis dur. Ide jednak o výrazný prvok hudobnodramaturgickej symboliky – „splnutie“ oboch postáv, ktoré je po ideovej stránke veľmi dráždivým, až blasfemickým dejovým vyvrcholením – a zároveň o akési tonálne vyrovnanie, čo je mimoriadne dôležitým prvkom sonátovosti. Tento úsek predstavuje reprízu, i keď v pomere k celku skutoč-ne stručnú. Treba však podotknúť, že klasická sonátová repríza so svojimi atribútmi, s konštitutívnym momentom návratu k expozícii v jej úplnej podobe, v kontexte vý-stavby drámy a v dimenziách rozsiahleho hudobnodramatického diela stráca význam a želaný účinok. Aj tu sa ukazuje, že v *Salome* nie je rozhodujúcim formotvorným prv-kom formový pôdorys, ale mimoriadne koncentrovaný a súvislý, „nedeliteľný“ proces rozvíjania tematického materiálu, harmonickej zložky i formy.

V literatúre sa často prízvukuje podobnosť Straussovej štvrtej opery *Elektra* s jeho predchádzajúcim operným dielom. Napriek tomu *Salome* a *Elektra* vykazujú značné odlišnosti, na ktoré napokon upozorňujú už Strauss a Hofmannsthal.¹¹ Tie sa týkali predovšetkým celkového výrazu i charakteru diela, ale aj odlišného hudobného a dra-maturgického stvárnenia sujetu. Opera má de facto sedem scén, od ich označenia však autor upúšťa (podobne ako Wagner v prípade *Parsifala*), pritom je však toto člene-nie jasné a zreteľné, keďže skladateľ jednotlivé scény oddeľuje kratšími či dlhšími me-dzihrami:

- I. Scéna slúžok – dominujúca tónina d mol
- II. Elektra – c mol / As dur / C dur
- III. Elektra a Chrysotemis – Es dur
- IV. Klytaimnestra – h mol
- V. Chrysotemis a Elektra
- VI. Orest
- VII. Druhá scéna slúžok, finále

Hlavný tematický a tonálny kontrast spočíva vo vzťahu Elektry a Chrysotemis. Ako vidíme, skladateľ v ich výstupoch aplikuje tradičný tóninový kontrast, typický pre sonátovú formu: c mol / C dur – Es dur. Elektra tu predstavuje „mužský“ prvok, a teda hlavnú tému, Chrysotemis ženský prvok a vedľajšiu tému, resp. plochu vedľajšej témy, čo je zjavné z použitej tonality a aj vzhľadom na melodicko-rytmickú a výra-

¹¹ Por. STRAUSS, Richard – HOFMANNSTHAL, Hugo von: *Briefwechsel*. Ed. Willi Schuh. Mün-chen : Piper; Mainz : Schott, 1990, s. 19.

zovú stránku. K vlastnej expozícii týchto tematických komplexov dochádza v scéne Elektry („Allein!“, s. 20 – 35 kl. výťahu, 3 takty pred č. 35) a v „arióze“ Chrysotemis („Ich hab's wie Feuer in der Brust“, s. 40, č. 75), samozrejme aj s evolučnými úsekmi. Aj keď tonálny plán v tejto opere čiastočne nemá až takú výrazne koncentrovanú líniu a doslova formotvornú funkciu, ako tomu bolo v predchádzajúcej opere, viacero atribútov opodstatňuje úvahu analytika o aplikácii sonátových princípov. Opera ako celok vykazuje určité prvky reprízovosti, je „zarámovaná“ tóninou C dur, do ktorej vyústil úvodný vstup Elektry a ku ktorej sa skladateľ vracia na samom konci opery. Rozsiahla scéna Klytaimnestry s prevládajúcou tonalitou h mol („Was willst du? Seht doch, dort“, č. 132) má v porovnaní s predchádzajúcimi scénami omnoho evolučnejší charakter – preto tento rozsiahly úsek môže reprezentovať rozvedenie. Úvodná scéna slúžok (prebiehajúca prevažne v d mol) plní funkciu introdukcie.

Aplikácia formových princípov známych z absolútnej hudby pri komponovaní hudobnodramatických diel bola motivovaná predovšetkým snahou o čo najväčšiu súdržnosť celku a jeho jednotlivých častí. K najväčšiemu rozmachu tohto kompozičného postupu došlo v období na prelome 19. a 20. storočia. Samozrejme, miera aplikácie i samotný spôsob sa značne líšili. Hoci túto predznamenal Wagner (o čom svedčí už uvedený citát), odozvu našiel okrem skladateľov wagnerovskej línie, medzi nimi asi najmä Richarda Straussa, aj u antiwagnerovskych zameraných tvorcov: Ferruccia Busoniho (*Arlecchino*, 1917), Paula Hindemitha (*Mörder, Hoffnung der Frauen / Vrah, nádej žien*, 1921, a *Sancta Susanna*, 1922) či Albana Berga (*Wozzek*, 1925).¹² Ide pritom o rôzne koncepcie a rôzne spôsoby uplatnenia uvedených formových princípov. Busoniho *Arlecchino* je číslková opera v tom najvlastnejšom zmysle slova, jednotlivé čísla skladateľ priradzuje a organizuje na základe rozvrhu klasického sonátového cyklu, pričom túto jednoaktovku nedelí do štyroch scén, ale do častí (Sätze). Hindemith koncipoval operu *Vrah, nádej žien* ako štvorčasťovú symfóniu a operu *Sancta Susanna* ako variačný cyklus. Berg vo svojom *Wozzeckovi*, ktorý je nepochybne najslávnejším, azda najdôkladnejším a najvydarenejším príkladom aplikácie foriem z tzv. absolútnej hudby v hudobnodramatickej kompozícii, buduje každú z pätnástich scén opery na podôryse konkrétnej formy z absolútnej hudby. Tieto tendencie boli zamerané predovšetkým na čo najprepracovanejšiu a najdôkladnejšiu organizáciu hudobného materiálu operného diela ako celku a jeho jednotlivých častí. Treba podotknúť, že podobne ako v prípade Straussovej *Salome* a Elektry aj spomínané diela F. Busoniho a P. Hindemitha sú jednoaktovky, jedine Bergov *Wozzek* je trojdejstvomou operou, ako som však spomínal, Berg rieši túto aplikáciu klasických foriem odlišným spôsobom.

Nasledujúca Straussova opera *Gavalier s ružou* bola pre Straussových súčasníkov dokonalým prekvapením. Už počas práce na *Elektre* sa Strauss viackrát vyjadril o potrebe a zámere zmeniť doterajšie východiská pri tvorbe koncepcie ďalšieho hudobnodramatického diela. Príklon k novej, „klasizujúcej“ koncepcii mal viacero dôvodov. Jedným z nich bola iste aj exponovanosť predchádzajúcich diel, a to v oblasti výrazu i využitia hudobných prostriedkov. Výrazný vplyv v tomto ohľade mal na

¹² OKADA, Ref. 5, s. 236.

skladateľa aj jeho libretista Hugo von Hofmannsthal.¹³ Kompozícii *Gavaliera s ružou* predchádzal náročný a zdĺhavý proces výberu nového námetu; Hofmannsthal sa zaoberal postupne príbehmi o Semiramis, Saulovi, neskôr navrhol skladateľovi dva námety z obdobia Veľkej francúzskej revolúcie – Dantonovu smrť a 9. thermidor, a pomerne dlho sa zaoberal námetom na komédiu zo života G. Casanovu (*Cristinas Heimreise*). Napokon v liste z 11. februára 1909 skladateľovi oznamuje, že počas predchádzajúcich troch dní načrtnol scenár novej opery („Spieloper“, zatiaľ bez názvu), a predstavuje mu ideový zámer a charakteristiku dvoch dôležitých postáv – rolu pre barytón a mezzosoprán v mužskom preoblečení. Zároveň pripojil poznámku k časovému zaradeniu deja: Viedeň za vlády Márie Terézie.¹⁴ Skladateľa námet ihneď zaujal, a ako sa ukázalo, už samotný námet, taký radikálne odlišný od námetov predchádzajúcich Strassových opier, poskytol obojmu spoluautorom určitý kľúč k riešeniu otázky, ako „prekonať“ symfonicko-expresívny štýl *Salome* a *Elektry*.

Nová opera (*Gavalier s ružou* je v každom prípade opera, nie hudobná dráma) sa v korešpondencii Straussa s Hofmannsthalom spomína ako „náš Figaro“,¹⁵ čo dostatočne vypovedá o zámerne novom smerovaní autorskej dvojice. Súvislosť s *Figarovou svadbou*, resp. s Mozartovou tvorbou vo všeobecnosti, nie je v prípade Straussovej a Hofmannsthalovej tvorby iba akýmsi bonmotom, ale špecifickým a pomerne zložitým historickým problémom. Strauss obdivoval Mozarta po celý život, predovšetkým pre jeho melodiku a pre jeho narábanie s hudobnými prostriedkami.¹⁶ Straussov príklon ku komediálnemu námetu a zároveň k určitej klasicizujúcej tendencii svedčí predovšetkým o jeho mimoriadne sofistikovanom prístupe k vlastnému skladateľskému vývoju a o snahe neopakovať sa, nestať sa „epigónom samého seba“ (čo je nebezpečenstvom vlastne každého úspešného skladateľa). Aj v prípade aplikácie „neoklasicistických“ prvkov Strauss postupuje opatrne – dômyselne vyberá, kombinuje a pretvára komponenty Mozartovho štýlu, a to navyše v mimoriadne citlivej miere. Táto inšpirácia má v Straussových operných dielach počnúc operou *Gavalier s ružou* viacero polôh. Okrem obdivu k Mozartovmu vedeniu melodického hlasu ide do veľkej miery, a to predovšetkým v prípade *Gavaliera s ružou*, o inšpiráciu Mozartom-dramatikom. Samotná typológia postáv v *Gavalierovi s ružou* a *Figarovej svadbe* vykazuje určitú podobnosť, hoci musíme Hofmannsthalovi uznať veľkú dávku originality: medzi Maršálkou a Grófkou, Ochsom a Almavivom, Octavianom a Cherubinom nie je vzťah totožnosti, ich psychologický vývoj a vykreslenie, ako aj správanie sú značne odlišné. To, čo spája Straussa s Mozartom a Hofmannsthalom s Da Pontem, je podobný postup pri koncipovaní vývoja drámy. Oba libretisti koncipujú svoje postavy ako živé bytosti

¹³ Por. ZVARA, Vladimír: Werk und Kommentar. Zur Interpretation eigener Werke bei Strauss und Hofmannsthal. In: *Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das Internationale Symposium (München, 21. bis 23. Juli 1999)*. (=Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, zv. 17.) Ed. Bernd Edelmann, Birgit Lodes, Reinhold Schlötterer. Berlin : 2001 s. 148-149. Po slovensky: ZVARA, Vladimír: Komentár ako súčasť diela. Na okraj opier Richarda Straussa a Huga von Hofmannsthal. In: ZVARA, Vladimír: *Opera na rozhraní. Pohľady na vývoj hudobného divadla v období moderny*. Bratislava : Stimul, 2004, s. 26-27.

¹⁴ STRAUSS – HOFMANNSTHAL, Ref. 11, s. 54.

¹⁵ STRAUSS – HOFMANNSTHAL, Ref. 11, s. 86.

¹⁶ STRAUSS Richard: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Ed. Willi Schuh. München : Piper; Mainz : Schott, 1989, s. 106.

z mäsa a kostí, so silnými a, čo je dôležité, aj slabými stránkami. Týmto spôsobom libretisti vylučujú tradičné, ale predsa len umelé delenie postáv na kladné a záporné. Dráma sa takto môže síce zdať menej „čitateľná“, konanie postáv však v omnoho väčšej miere odzrkadľuje skutočné, resp. pravdepodobné životné situácie. Treba poznamenať, že ide o výrazný tvorivý počin, nakoľko komická opera ako druh sa svojho „základného delenia“ postáv vzdávala iba ťažko – spomeňme si na typológiu postáv *commedie dell'arte*, ktorá sa stala východiskom opery buffy a tým výrazne ovplyvnila komickú operu ako žáner aj v netalianskom kultúrnom priestore.

Pokúsme sa teraz preskúmať, aké zmeny v porovnaní s dvoma predchádzajúcimi operami vykazuje partitúra *Gavaliera s ružou* v oblasti tektoniky. Predovšetkým si pripomeňme fakt, že ide o trojdejstvovú operu, čo, samozrejme, značne komplikuje aplikáciu formových princípov opísaných vyššie v spojitosti s Straussovými jednoaktovkami. Forma si tu sotva môže udržať takú intenzitu a koncentráciu, nakoľko sa „drobí a rozpadáva“, v jej priebehu nachádzame viacero vrcholov, resp. hudobnodramatických vyvrcholov (v prípade *Gavaliera s ružou* máme takéto vyvrcholovania tri: záver prvého dejstva, scénu odovzdávania striebornej ruže v druhom dejstve a záver opery).¹⁷ Kritika tohto postupu¹⁸ však azda nie je na mieste: trojdejstvový pôdorys je organickou súčasťou „neoklasifizujúcej“ koncepcie tohto diela a je predsa logické, že skladateľ koncipuje vrchol v rámci každého dejstva, pričom je samozrejme nutné jednotlivé vrcholy odstupňovať v celkovom kontexte diela. Vybudovať také rozsiahle dielo (*Gavalier s ružou* trvá približne 3 a 1/4 hodiny) pomocou aplikácie jedného hudobno-formového princípu, akým je klasická sonátová forma, resp. sonátový cyklus, je prakticky ťažko uskutočniteľné. Aplikácia formových modelov z tzv. absolútnej hudby v opere bola výraznou tendenciou danej doby, skladatelia ju reflektovali v tvorbe a tiež pri vykladaní vlastných diel,¹⁹ a tento druh výkladu si rýchlo osvojili aj teoretici, pre ktorých sa stal vítanou príležitosťou na doloženie organickej jednoliatosti skúmaných diel. Tí sa však vystavujú nebezpečenstvu špekulatívnosti a „nadinterpretácie“; veď, koniec koncov, medzi elementárnymi postupmi výstavby hudobných a dramatických foriem, konkrétne medzi klasickou činohernou dramaturgiou a princípom sonátovej formy, existujú, ako som už spomínal, určité všeobecné paralely.²⁰

Richard Wagner, ktorý sám požadoval aplikáciu princípov známych zo sonátovej formy aj na dramatické dielo, ju sám sústavne neuplatňoval. Podľa mojej mienky je jedným z hlavných dôvodov, prečo sa tieto formotvorné princípy nestali súčasťou jeho koncepcie hudobnej drámy, aj hudobno-psychologické hľadisko: „sonátovosť“ aplikovaná na trojdejstvovú operu wagnerovských rozmerov je z hľadiska percepcie takéhoto

¹⁷ Por. KRAUSE, Ernst: *Richard Strauss*. Praha : SNKLHU, 1959, s. 171.

¹⁸ Ako píše Zdeněk Nejedlý: „Mám-li pak na tuto otázku odpověděti hned zde, řeknu přímo, že Strauss tuto rozlehlou plochu svého díla neovládl“. NEJEDLÝ, Zdeněk: *Richarda Strausse Rosenkavalier*. Praha : Melantrich, 1911, s. 4.

¹⁹ Zaujímavým príkladom je v tomto smere aj článok Eugena Suchoňa v premiérovom bulletinu k opere *Krútnava*, v ktorom svoje dielo interpretuje ako sonátový cyklus. SUCHOŇ, Eugen: *Môj pomer k hudobnodramatickej tvorbe*. In: Bulletin Opery SND k premiére *Krútnavy* 10. 12. 1949, s. 7-8. Por. tiež ZVARA, Vladimír: Suchoňovské mýty. In: *Miloslav Kabeláč, Eugen Suchoň. Sborník příspěvků z mezinárodní muzikologické konference k 100. výročí narození*. Ed. Jaromír Havlík. Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění, 2010, s. 62-72.

²⁰ Por. BANDUR, Ref. 6, s. 1608.

diela sotva sledovateľná, je možné uplatniť nanajvýš jej jednotlivé znaky. Pokúsme sa zhrnúť základné atribúty „sonátovosti“: tematický dualizmus, rozvedenie – evolučnosť, reprízovosť a charakteristický tonálny plán – tzv. tonálne vyrovnanie. Strauss v orchesterálnom úvode a prvej scéne prvého dejstva *Gavaliera s ružou* exponuje kontrastný tematický materiál, môžeme povedať: dva tematické komplexy, viazané na Octaviana a Maršálku, pričom dominujúca tónina je E dur. Nasleduje vstup baróna Ochsa (nový materiál), ktorý prechádza do scény, „árie“ a klasického terceta. V priebehu prvého dejstva je evidentné, aký posun nastal u Straussa v súvislosti s aplikovanými tektonickými princípmi – dominuje predovšetkým inšpirácia tzv. číslovanou operou, čo iba podtrhuje nasledujúca scéna – *lever*.

Celá scéna má pomerne zložitú štruktúru, pričom sa tu strieda akýsi druh „Tafelmusik“ – hudby kvázi citovanej – s úsekmi patriacimi k vývoju vlastnej dramatickej zápletky. Scénu otvára výstup troch šľachtických sirôt (č. 217 v partitúre), ktorých spev sa mieša s hlasmi dvoch obchodníkov ponúkajúcich svoj tovar (č. 219). Forma je trojdielna reprízová, skrátený reprízový diel (iba úvodné štvortaktie) strieda pomerne rozsiahly úsek: intrigán Valzacchi ponúka Maršálke svoje služby (č. 225). Znova odznieva spev sirôt – exponovaná je celá perióda s krátkym rozšírením (č. 228). Nasleduje flautové sólo a tenorová ária „Di rigori armato“ (Des dur, 3/4, č. 233) je skutočne pozoruhodnou „vsuvkou“ do tejto scény s charakterom citátu (výstup flautistu a talianskeho speváka má za úlohu pobaviť Maršálku). Z hľadiska formy sa ária skladá zo štyroch periód, ktoré sú s výnimkou tretej koncipované pravidelne – symetricky. Pritom nejde o tzv. reprízovú piesňovú formu v pravom slova zmysle. Formovú schému by sme mohli označiť nasledovne:

a – b – b – c

V prípade takejto retardačnej vsuvky periodická koncepcia neprekvapí, v opere *Gavalier s ružou* však môžeme nájsť aj viacero iných úsekov koncipovaných v tradičnej periodickej piesňovej forme. Takéto „zastavenie“ je v klasicko-romantickej opere obľúbeným prostriedkom retardácie deja. Tento prostriedok umožňuje expozíciu uzavretého útvaru – árie, dueta, prípadne ansámbľu – v konkrétnej situácii, ktorá je týmto útvarom „komentovaná“, resp. poskytuje priestor na akúsi kontempláciu.

V závere dejstva sa Strauss v scéne Maršálky (tzv. „Zeitmonolog“; č. 269) a v záverečnom duete s Octavianom (č. 284) vracia k materiálu exponovanému na začiatku dejstva. Mohli by sme tu poukázať na reprízovosť – tá síce patrí k sonátovej forme, sama o sebe však nemôže byť považovaná za znak sonátovosti, nakoľko princíp reprízovosti v hudbe má omnoho starší pôvod a všeobecnejšiu platnosť. Navyše tu chýba tzv. tonálne vyrovnanie (skladateľ sa vracia k tónine E dur, samotný záver je v Es dur). Aplikácia sonátových princípov a paralely s tzv. symfonickou operou sú tu skutočne málo zreteľné. Hoci nechýba expozícia dvoch kontrastných tém a ich repríza v závere dejstva, dokonca prvky evolučnosti v úvodnej scéne, v celom priebehu dejstva (s výnimkou spomínaného záveru) je princíp aditívnosti v takej prevahe, že považovať ho za stredný diel by bolo skutočne odvážne, navyše jednotlivé scény nevykazujú tematické väzby, resp. vykazujú ich len v minimálnej miere. To, že Strauss v prvom dejstve *Gavaliera s ružou* uplatnil princíp reprízovosti, sa dá bez problémov vysvetliť v rámci konvencií opery 19. storočia.

Podobný prípad reprízového rámcovania vyššieho celku nachádzame v Prológu opery *Ariadna na Naxe* (vo verzii z roku 1916). Podobne ako v prípade *Gavaliera s ru-*

žou, skladateľ hneď v úvode predohry exponuje centrálny motív – motív Skladateľa („mužskú“ tému, hoci rola je, podobne ako v prípade Octaviana v *Gavalirovi s ružou*, zverená mezzosopránu), a to v C dur a v podobe harmonicky mimoriadne stabilnej (téma je v rozsahu 24 taktov harmonizovaná jediným akordom C dur). V ďalšom priebehu predohry exponuje kontrastnú kantabilnú tému (č. 2 v partitúre) s triolovým sprievodom v Es dur (tónina chromatickej terciovej príbuznosti), pričom táto téma je pomerne evolučná a čoskoro moduluje. Táto téma v princípe patrí do tematického kontextu Skladateľa, nie je viazaná na „ženský“ prvok, ktorý v Prológu reprezentuje v prvom rade Zerbinetta, pričom harmonicky sa viaže k materiálu Ariadny zo samotnej opery. V závere Prológu v scéne Skladateľa a Učiteľa hudby („Sein wir wieder gut“; č. 108) prichádza opäť k exponovaniu tohto materiálu, dokonca v totožných tóninách. Skladateľ tak pomocou „reprízy“ dosahuje skĺbenosť celého Prológu; prvky sonátovosti sú však opäť skutočne málo zreteľné (absencia tzv. tonálneho vyrovnania).

Prológ je de facto prekomponovaný (aj keď v prvej polovici Prológu skladateľ využíva v menšej miere aj hovorenú prózu), kontúry jednotlivých scén sú však jasne rozlíšené:

- predohra / orchestrálny úvod;
- prevažne recitatívna scéna (od č. 7), ktorej prirodzené vyvrcholenie prichádza v piesni Skladateľa „Du Venussohn“ (č. 37);
- scéna a arietta Tanečného majstra („Im Gegenteil. Man kommt vom Tisch“, od č. 45);
- scéna (od č. 53), v úvode výrazne recitatívna, podobne ako hneď na začiatku, aj tu sa objavuje hovorená próza (Majordómus), neskôr sa stáva viac prekomponovanou;
- dueto (Zerbinetta a Skladateľ; od č. 79) a finále (prevažne sólo skladateľa; od č. 108).

Posun ku klasicky koncipovanej, tzv. číslovej opere je teda jasný aj v Prológu. Napriek spomínanému rámcovaniu celku pomocou reprízovania použitého materiálu, v priebehu diela nachádzame viac či menej uzavreté formy, ktoré reprezentuje predovšetkým arietta Tanečného majstra, formovo i harmonicky riešená mimoriadne jednoducho, periodicky. Pritom nechýba vrchol – dueto Skladateľa a Zerbinetty pred záverom („Ein Augenblick ist wenig“, č. 91), ku ktorému speje hudobné dianie celého Prológu. Z toho hľadiska je spomínané sólo Skladateľa s „reprízou“ materiálu exponovaného v predohre viac-menej kódou, uzatvárajúcou rozsiahly celok.

Prvky „reprízovosti“ či, všeobecnejšie povedané, symetrie nájdeme aj v opere samotnej – jej krajné diely tvoria scény Ariadny: prvá scéna Ariadny vrátane predohry s analogickým materiálom a tria Najády, Dryády a Echa, ktoré jej predchádzajú, a záverečná scéna – trio a dueto Ariadny a Bacchusa. Ďalšími symetricky situovanými „číslami“ sú dve kvintetá Zerbinetty a jej milovníkov. Osou celého diela a jeho symetrického usporiadania je ária Zerbinetty („Großmächtige Prinzessin“), koncipovaná skutočne mozartovsky – ako scéna, ária a rondo. Netreba však zdôrazňovať, že táto „osová“ forma síce uplatňuje princíp reprízovosti, avšak ten v danom kontexte má sotva mimooperné, „absolútne-hudobné“ súvislosti, a slúži, tak ako aj v prípade *Gavali-*

ra s ružou, ako tradičný operný prostriedok hudobnodramatického a psychologického rámcovania.

Z uvedeného by sa mohlo zdať, že kým vývoj u Richarda Wagnera smeroval od tzv. číslovej opery k opere prekomponovanej, u Richarda Straussa to bolo práve naopak. Toto tvrdenie by však bolo hrubou schematizáciou zložitého kompozičného vývoja hudobného dramatika Straussa, pritom musíme brať do úvahy úplne neporovnateľnú úroveň komplexnosti, ku ktorej Strauss v rámci svojej „reštaurácie“ číslovej opery dospel. Pravda, príklon skladateľa k jeho vlastnému, špecificky straussovskému „neoklasicizmu“ neostane konštantným dominantným rysom jeho neskoršej opernej tvorby. V nasledujúcich operách Richarda Straussa sa miera aplikácie „reštauratívnych“ skladateľských postupov líši – od minimálnej v opere *Die Frau ohne Schatten* (Žena bez tieňa, 1915) až po veľmi extenzívnu aplikáciu daných postupov v operách *Die schweigsame Frau* (Mlčanlivá žena; 1935) a *Capriccio* (1942), ktoré sú, čo sa týka formy, skutočne klasicky koncipované. Isté však je, že krok, ktorý skladateľ urobil od *Elektry* ku *Gavalierovi s ružou*, výrazne ovplyvnil jeho tvorbu a zanechal v nej trvalú stopu.

SUMMARY

NOTES ON THE TECTONIC PRINCIPLES IN THE OPERAS OF RICHARD STRAUSS

Richard Strauss's legacy in opera is exceptional and boundlessly diverse, whether in terms of compositional technique, dramaturgy, or expressiveness. In the half-century during which the composer was producing work for the stage, European music and opera experienced a positively incredible development, which Strauss could not but reflect.

After his first two operas *Guntram* (1893) and *Feuersnot* (1901), a genuine emancipation, especially from the procedures of Richard Wagner, makes its appearance with the pair of one-act works, *Salome* (1905) and *Electra* (1909). In their context we encounter the idea of "symphonic opera", whose fundamental features are considered to be symphonic orchestration, elaboration of leitmotifs and operatic declamation, hence attributes which Richard Wagner was the first to develop in his works. Nonetheless, the symphonism of *Salome* and *Electra* is more intense and thoroughgoing, and especially so in connection with the musical form. Here we reach the point where the traditional formal solutions of 19th century opera and musical drama are replaced by applications of the procedures of so-called absolute music, especially elements of the *sonata form*.

The reason for preferring the sonata form in programme music (the symphonic poem) and opera was its ability to construct and internally unify extensive musical sections. Richard Wagner in his *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* went so far as to demand that the forms of absolute music be applied to opera also, though in his own opuses he did not apply them in so thoroughgoing a fashion. In this context we might identify thematic dualism and tonal planning, and also the moment of so-called tonal equalisation, as the fundamental elements of sonata-form music. Also manifest is a tendency towards "smoothing the edges" between individual "parts" – we find many so-called episodes here (including in the exposition and recapitulation). At the same time, elements of the development are extended also to the non-central parts.

Compared to the two one-acters, the score of *The Knight of the Rose* (1911) shows notable divergences in the area of tectonics. This is a three-act opera which significantly complicates the application of the formal principles described above. The form here can scarcely maintain such concentration; on the other hand, the three-act opera is an organic part of the "neo-classicising" conception of the work. At the same time, we find many "classically" conceived opera procedures, periodically constructed in the "spun out" mode (*Fortspinnung*), e.g. the so-called Lever Scene in the first act. And although the composer "frames" the larger wholes (e.g. the entire first act) with the aid of recapitulation of material already presented in the exposition, we can scarcely speak of elements of the "sonata form".

We find a similar instance of recapitulatory framing of a higher totality in the Prologue of the next Strauss opera, *Ariadne on Naxos* (in the 1916 version). Here Strauss presents material from the overture once again at the conclusion of the Prologue in the Composer and Music Teacher scene (Sein wir wieder gut; No. 108), and indeed in identical keys. Thus by means of recapitulation the composer achieves a dovetailing of the entire prologue. Nonetheless it is also true that *Ariadne on Naxos*, more than any previous work of Strauss's, comes close to the old number opera.

It might seem that while Richard Wagner's development moved from the so-called number opera to the elaborate opera, in Richard Strauss's case it was the precise opposite. But that would be a crude schematisation of Strauss's evolution as a musical dramatist. We must take into account the much higher degree of compositional complexity which Strauss attained in his "restoration" of number opera.

DOPISY JÁNA LEVOSLAVA BELLY LUDEVÍTU PROCHÁZKOVÍ

JANA VOJTĚŠKOVÁ

PhDr. Jana Vojtěšková, CSc.; České muzeum hudby, Karmelitská 2, 118 00 Praha 1;
e-mail: jana_vojteskova@nm.cz

ABSTRACT

This article presents hitherto unpublished letters from the Slovak composer and pedagogue Ján Levoslav Bella to the music critic, editor, organiser, pianist, conductor, and composer Jan Ludevít Procházka. Two letters and one commemorative inscription of Bella augment the correspondence between the two men published in 1924 by Dobroslav Orel, which is more or less one-directional from Procházka to Bella. These new sources are preserved in the Procházka album deposited in the Czech Museum of Music (part of the National Museum) in Prague. The letters attest to Procházka's importance for Bella's development as a composer during the time when he wrote his symphonic poem *Osud a ideál* (Destiny and Ideal).

O kontaktech Jána Levoslava Belly a Jana Ludevíta Procházky pojednal podrobne Dobroslav Orel.¹ Zabýval se vzťahom obou osobností a ve své monografii otiskl také dopisy Procházkovy zaslané Bellovi, které se dochovaly v adresátově pozůstalosti. Dopisy Bellovy měl k dispozici jen dva, jiné v té době neznal. V Českém muzeu hudby v Praze se dochovalo album korespondence adresované Procházkoví, které obsahuje kromě jiných také dopisy a pamětní zápis Jána Levoslava Belly, o kterých Orel nevěděl.

Jan Ludevít Procházka² (1837 – 1888) patřil v šedesátých a sedmdesátých letech 19. století k významným osobnostem pražského hudebního života.³ Byl klavíristou,

¹ OREL, Dobroslav: *Ján Levoslav Bella: K 80. narodeninám seniora slovenskej hudby*. (=Sborník Filozofickej fakulty University Komenského v Bratislave.) Bratislava: [s. n.], 1924, roč. 2, č. 25, 166 s.; (Zde mj. dopisy Ludevíta Procházky J. L. Bellovi a dva dopisy J. L. Belly L. Procházkoví, s. 118-146).

² Psán též Procházka, Prohaska Johann Ludwig.

³ ČERNÝ, Miroslav: Procházka Jan Ludevít. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 370; OTTLOVÁ, Marta: Procházka, Jan Ludevít. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 13. Kassel: Bärenreiter, 2005, s. 955-956; Reittererová, Vlasta: Procházka Jan Ludevít. In: LUDVOVÁ, Jitka a kol. (eds.): *Hudební divadlo v českých zemích*. Praha: Divadelní ústav a Academia, 2006; Reittererová, Vlasta: Procházka Jan Ludevít. In: *Český hudební slovník osob a institucí*, dostupný na internetu [cit. 2011-07-28]: <http://www.ceskyhu->

skladatelem, dirigentem, pedagogem, hudebním kritikem, editorem i organizátorem koncertů. Především byl ale zastáncem moderních hudebních směrů a velkou měrou se zasloužil o prosazování hudebních novinek, zvláště hudby Smetanovy. Jan Loewenbach jej nazval „mužem, bez něhož by umění Smetanovo sotva dosáhlo tak záhy onoho vítězství, jež se stalo epochou moderní hudby české“.⁴

Z titulu svých mnohých funkcí (jako tajemník hudebního odboru Umělecké besedy a pražského Hlaholu, redaktor *Hudebních listů* a *Dalibora*, sbormistr smíšeného sboru Umělecké besedy aj.) i jako soukromá osoba Procházka udržoval četné umělecké kontakty.⁵ Psal si s Franzem Lisztem, Hansem von Bülow, Hansem Richterem, s rakouskými skladateli Wilhelmem Mayerem, Wilhelmem Kienzlem, Richardem Heubergerem, Ferdinandem Thieriotem. V duchu dobového panslavismu a rusofilství se orientoval také na ruské a polské autory (J. N. Galicyn, J. K. Arnold, A. Rubinstein, A. S. Faminčin, W. Želeński). Z domácích autorů byli v kontaktu s Procházkou všichni hlavní představitelé tehdejší české hudby – Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, Zdeněk Fibich, Karel Šebor, Pavel Křížkovský nebo Procházkův učitel Leopold Eugen Měchura, jehož díla Procházka v Praze dirigoval.

K udržování uměleckých kontaktů přispěla i Procházkova manželka – zpěvačka Marta, rozená Reisingerová (1849 – 1903). Od počátku 70. let vystupovala především na tzv. volných hudebních zábavách, na koncertech Umělecké besedy a pražského Hlaholu. Později přijímala též operní role. Zahraniční angažmá získala v roce 1879, kdy odešla s rodinou do Hamburku. Marta Procházková udržovala kontakty především s interprety, zvláště zpěvačkami a klavíristkami.

Po Procházkově smrti byly některé z jemu zaslaných dochovaných dopisů a pamětních zápisů uspořádány do alba, které mělo ukázat šíři jeho uměleckých konexí. Album se později stalo součástí Donebauerovy sbírky a odtud přešlo do sbírky Morawetzovy. Ta byla po 2. světové válce zestátněna. Výtvarné památky byly deponovány v Národní galerii a ostatní v literárním archivu Národního muzea v Praze, později v Památníku národního písemnictví. Po roce 1989 byl majetek v restitucích navrácen dědicům. Od nich byl z prostředků Ministerstva kultury zakoupen pro Národní muzeum – České muzeum hudby.⁶

V Procházkově albu se dochovaly také dva dopisy a jeden pamětní záznam slovenského skladatele Jána Levoslava Belly (1843 – 1936).⁷ O významu Procházkově

debnislovník.cz/slovník/; Nedbal, Miloslav (ed.): *Ludevít Procházka. Slavná doba české hudby. Výbor z kritik a článků*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, 281 s.

⁴ LOEWENBACH, Jan: První apoštol hudby Smetanovy. In: *Hudební revue*, roč. 1, 1908, č. 7, s. 329-355.

⁵ Podrobně o Procházkově albu viz: VOJTĚŠKOVÁ, Jana: Umělecké kontakty Jana Ludevíta Procházky. In: *Musicalia*, 2011, vol. 3, no. 1-2, s. 85-101. ISSN 1803-7828.

⁶ Album je dnes pod signaturou NM-ČMH G 13 627 zařazeno do fondu nenotových rukopisů hudebněhistorického oddělení ČMH. Má koženou vazbu se zlatým vyraženým tiskem a zlatou ořízkou. Na titulním listu se nachází fotografie dr. Ludevíta Procházky s jeho vlastnoručním podpisem. Kromě dvou volně vložených dopisů jsou ostatní dopisy v albu nalepeny a číslovány tužkou. Dnes album obsahuje 169 položek.

⁷ LENGOVÁ, Jana: Bella Ján Levoslav. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Personenteil*. 2. Ed. Ludwig Finscher. 2. vyd. Kassel etc. : Bärenreiter-Metzler, 2006. s. 988-993; GODÁR, Vladimír: Bella Ján Levoslav. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, John Tyrell. 2. vyd. London etc. : Macmillan, 2001, s. 184-186; ZAVARSKÝ, Ernest. Bella Ján Levoslav. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1963, sv 1, s. 71-73.

pro tvůrčí vývoj Bellův pojednal ve své monografii už zmíněný Dobroslav Orel. Publikoval Procházkovy dopisy adresované Bellovi, ve většině případů však neznal Bellovy odpovědi. Dopisy z Procházkovy alba tvoří sice početně jen malý zlomek Bellovy korespondence, ale obsahově jde o významné výpovědi slovenského skladatele.

Ján Levoslav Bella Ludevítu Procházkovi, Praha, 28. 9. 1873⁸

Pamětní zápis z roku 1873 napsal Bella při své návštěvě v domě Procházkové u příležitosti své studijní cesty do Vídně, Prahy, Berlína, Drážďan, Lipska, Regensburgu a Mnichova. Průvodcem hudební Prahou mu byl právě Procházka, v jehož společnosti Bella trávil většinu času. Procházka ho seznámil s předními osobnostmi pražského hudebního života – Smetanou, Dvořákem, Fibichem, Skuherským, Pivodou, Hostinským, Melišem, Förstem aj. O tom, že pražská návštěva měla pro Bellův umělecký vývoj velký význam, svědčí jeho vlastní životopis, kde i po letech na pobyt v Praze živě vzpomíná.⁹ Bellu ovlivnila i Marta Procházková, která ho uvedla do písňové literatury a seznámila ho zvláště s písněmi Schumannovými.



Obr. 1: Pamětní zápis

Dopis z října 1875 inicioval po delší odmlce intenzivnější korespondenci, která měla za následek aktivitu Procházkovy ve prospěch provedení Bellova díla v Praze.

⁸ V Procházkově albu zařazeno jako dopis č. 12.

⁹ OREL, Ref. 1, s. 33.

Ján Levoslav Bella Ludevítu Procházkovi, Kremnica, 7. 10. 1875¹⁰

„Vrúcne milený priateľ môj!

Kochajúc sa v nádeji, že dlhšia prestávka v našom písomnom sväzku ešte nestačila vytisnúť z pamäti Vašej osamelého vzdychajúceho o zlatú slobodu slovenského gajdoša, – otváram tohoročnú saisonu srdečným pozdravom, horúcim bratským objatím v duchu, a vrelou prosbou: nezabúdajte na mňa!

Že neblahé okolnosti postavenia môjho ešte neutlačili všetku tvorivú chuť a silu, dokáž Vám pripojená „Missa IV. vocum“, ktorú povstávať videl ste sám ešte v Prahe Vašej. Pracoval som bedlive, a jakokoľvek zovnútorne, ba viac ešte bohužiaľ! vnútorne zradil som kňaza, jakýmkoľvek bojom znepokojil som všetok bohomier duše, – tu preca v diele tomto zkrúšeným srdcom nadišiel som chrám pravej bohoslužby, a opustiac všetku náruživosť v duchu katolickej cirkve volám: Pane smiluj sa!

Som presvedčený, že neodsúďte dielo to. Pán prof. Förster mi zaslúbil, že prevedie ho; i pripojujem teda odpísané hlasy, prosiac aby ste ostatným potrebnú zásobu odpisov laskave obstarali, nemajúc na tolko času, abych sám to učinil. – Odpušte teraz, že upomínam Vás na nektoré skladby moje – o jejichž osud sa obávam. V mene jednoty českosl. spev. spolkov požiadamý kroz p. Starého prepustil som konkurenčný slovenský sbor „Stoj Slovák, postoj“ zdarma, spokojný učinenu mi poctou, a v pevnej nádeji, že vydá sa. Neni snad' znovu zavrhnutý? –

Nemá-li moja synfonická skladba nádeje, že prijatá bude do programu Vašich filharmonikov pre tohoročnú saisonu? Ja vďačne den a noc pracovať budem v odpisovaní hlasov, – jako i v súčasnom sdokonálení pôvodnej partitury, – v ktorej pre tehďajšiu prehnanú náhlivosť nepreviedol som nektoré partie dľa prvotnej intencii. Zajiste bolo by už na čas, abych vystúpil s väčším dielom na verejnosť, – lebo jedine verejné uznanie môže mi dodať nadšenia potrebného, abych prevýšil malichernú roztrhanosť tisícerych nevýznamných svojich povinností, a zapomnúť na mdlosť telesnú, znovu odvážil sa k podobnému podniku. –

Taktiež náramne zvedavý som na úsudok o doposlanom Vám konkurrečnom Quintette. Čože páni posudzovatelia nestačili ešte mienky svoje odovzdať? Neočakávam, ani nežiadam vypísanú cenu, – práca moja bola už hotová, keď došlo vypísanie konkurrencie, – ani ma nikdy žiadna peňažitá odmena k práci nepohne, – avšak netrpezlivo očakávam prevedenie svojej skladby v kruhu znalcov a od zrelých umelcov, jejichž uznanie býva najmilšou odmenou pre každého skladateľa, ktorý netrží, lež vyslovuje city duše. –

Vôbec nemám s prácami hudebnými nikde žiadneho šťastia. Môj „Rákóczy“, s pôvodnými motivy národného pochodu na spôsob synfonickej skladby prevedený trčí v Budapešti neviem už v kolikerej ruke, – a nemám taktiež ani najmenej návesti, dobyje-li sa až k ušiam pešťanov?

Daj Bože, abych dožil sa lepších nádejí! Živorenie v Kremnici už zunovalo sa mi. Pamätajte na mňa!

Osobne jak sa máte? Milostpaní? Kluk? Vykonajte môj uctivý pozdrav!

S Bohom!

Váš

verný ctiteľ

JL Bella

v Kremnici 7ho Okt. 1875“

¹⁰ V Procházkově albu zařazeno jako dopis č. 13. Za korekturu slovenského textu obou dopisů děkuji Janě Lengové.

Missa quatuor vocibus B dur pro mužský sbor a capella vznikala během studijní cesty v roce 1873. Bella o ní hovořil během své pražské návštěvy s Josefem Förstrem (1833 – 1907), skladatelem a profesorem varhanické školy, který v té době působil jako varhaník v kostele sv. Vojtěcha v Praze, kde se tehdy pěstovala církevní hudba v duchu cecilské reformy. Zda byla mše skutečně provedena, není z další korespondence zřejmé. Procházka se o provedení nezmiňuje.

Sbor *Stoj, Slovák, postoj*, o který požádal Emanuel Starý¹¹ jménem Jednoty českoslovanských zpěváckých spolků, nebyl v letech 1874 – 1875 vydán¹² a dnes je neznámý. O provedení symfonické básně *Osud a ideál* usiloval Procházka od počátku roku 1875. Píše o tom ve svých dopisech Bellovi už v dubnu. Konečně 16. 12. oznámil, že kapelník Čech chce skladbu uvést v příštím filharmonickém koncertu, ale žádá ještě orchestrální hlasy. Bellovi pak napsal ještě 28. prosince, že Marta Procházková hodlá na 2. hudební zábavě v lednu příštího roku zazpívat Bellovu píseň *Jak duši mé se krásnou zdáš*, „zajímavý to klíč k symfonické Vaší skladbě, jímž lze poznati, co jest ten ‚ideál‘“, jak píše. Korespondence mezi Bellou a Procházkou byla až do provedení symfonické básně *Osud a ideál* poměrně četná. Z Bellových dopisů známe bohužel jen jediný (níže uvedený) dopis. *Smyčcový kvintet d-moll* pro 2 housle, 2 violy a violoncello komponovaný někdy v letech 1867 – 1870 poslal Bella do soutěže Umělecké besedy v roce 1875.¹³ První cenu obdržel Antonín Dvořák za *Smyčcový kvintet G dur*, op. 77. Bellův kvintet byl označen jako druhý nejlepší a proveden Bennewitzovým kvartetem.¹⁴

Symfonická skladba *Fantazie na motivy Rákoczyho pochodu* z roku 1874 s původními motivy národního pochodu zůstala v Budapešti neprovedena. Naději na provedení neměla z národnostních důvodů ani v Praze.

Následující dopis Bellův již těsně předcházel pražskému provedení symfonické básně *Osud a ideál*.

¹¹ Emanuel Starý, (1843, Pardubice – 1906, Praha) – český hudební nakladatel, v roce 1867 založil v Praze firmu specializovanou na vydávání hudebnin.

¹² E. Starý, který v časopisu *Dalibor* anoncoval skladby vydané ve svém nakladatelství, nepřinesl v těchto letech o Bellově sboru žádnou zprávu. Sbor není uveden ani v tematickém seznamu skladeb. (Srov. Zavorský, Ernest. *Ján Levoslav Bella*. Bratislava : SAV, 1955.)

¹³ Soutěž byla vyhlášena v lednu roku 1875 a termín na odevzdání skladeb byl do 15. 3. 1875 k rukám jednatele hudebního odboru J. L. Procházky (srov. *Dalibor*, roč. 3, 1875, č. 5 (30. 1.), s. 40. Existují dvě hypotetické verze datování vzniku kvintetu: v letech 1867 – 1868 nebo v roce 1870. (Srov. GODÁR, Vladimír: *Sláčíkové kvinteto d mol Jána Levoslava Bellu*. In: BELLA, Ján Levoslav: *Sláčíkové kvinteto d mol. Súborné dielo A:V*. Ed. Vladimír Godár. Bratislava : Hudobné centrum, 2001, s. 64; LENGOVÁ, Jana: *Ešte raz pravda o Bellovi*. In: *Slovenská hudba*, roč. 30, 2004, č. 3, s. 394.)

¹⁴ O provedení kvintetu psal Procházka Bellovi 5. 2. 1877. (Viz OREL, Ref. 1, s. 54, 138-139.)

Ján Levoslav Bella Ludevítu Procházkovi, Kremnica, 23. 1. 1876¹⁵

„Drahý priateľ!

Ďakujem Vám srdečne za Vaše milé riadky a laskavé doposlanie mojej partitury. Pri mojom veľkom zamestnaní kópia túra len pomali pokračuje, – tým pomalšie, čím viac nahliadal som potrebu, mnoho nie len v hlasovode, lež i registrovaní nástrojov, kde tu i vo veci samej zdokonalit. – Rád som, že dlhší čas uplynul od dokončenia môjho diela; nie len pre známo „nonum prematur in annum“, ale i preto, že teraz objektívnym okom, jako nestranný sudca hľadím na prácu, v než prvotne len ozvenil mi kus vlastného života, – a hudba sama bola mi viac menej len perom, ktorým som ho líčil nedbajúc na to, či trochu škrahe. Na šťastie vidím prácu v hudbnom prevedení jednotnú, neroztrhanú, všetko dobre odôvodené, – a neurazil som hudbný vkus ani daromným lomozom, ani žiadnym excentrickým akkordom, – a tých málo ráznejších dissonancií zapríčinil vnútorný psychologický rozvin myšlienky, jako n. p. na konci IX. hárku zakončenie náruživé bolestnej premeny ideálneho thematu vo viole a violoncellu s pripojeným vzdychnutím oboi, klarinet a fagotov:



Obr. 2

kde silný úder trúb* raní ešte i žiaľnu reminiscenciu, ktorá z tohoto úderu ešte bolestnejšie (v nasledujúcom Lento na poslednej strane) sa vynorí, do odporu prijde s ch[v]ejúcim sa tremolom strún, nad týmto ešte ozve sa v klarinete a fagotu, zanikne v ritardande flauty a oboi – až konečne započne B-klarinet (na X. hárku) svoj resignujúci spev, prejímajúc thema základné bassov, ktoré jako v nejakom predtúšení dvakrát už zjavilo sa v preložení do dúrovej toniny v opakovanom andante con moto do A a do G, vtedy započínajúc pokojným quartetom – teraz samou jemnou klarinetou a ďalej osamelou oboe dávajúc výraz čiste subjektívneho citu bolestnej resignácie. Že zaletovanie violy a violoncellu do ríše ideálu trpkou dissonanciou pretrhnuté najnázornejšie dopomáha k pocíteniu resignujúceho významu spevu B klarinety, dosvedčí každý, kto dopustí ideálny význam hudby vôbec, – a dovoľí vďačne takto vnútorne motivovanú dissonanciu. –

Kópiatúru nesmel som hned započat. V partitúre vynechal som často tak dôležité veci, že bolo mi načas odhodlať sa čo najchladnejšou myslou rozvážiť celý jej vývin. Pracujem rýchle, – a často klame ma oko; zdá sa mi byť na papieri, čo čítam len v myšli. V harmonizovanej piesni „Was du mir bist“, – na štvrtej karte IV. hárku nachodí sa ona čiastka: „Was dem ein Samariter ist, – der unter Mörder fiel“, mal som na mysl upomenúť poslucháča na môjho Samaritána, na môjho vraha, – hlavné thema maly sa tu jedno po druhom ozvať, – a hľa vystaly boli tromboni, ktoré som teraz doložil:

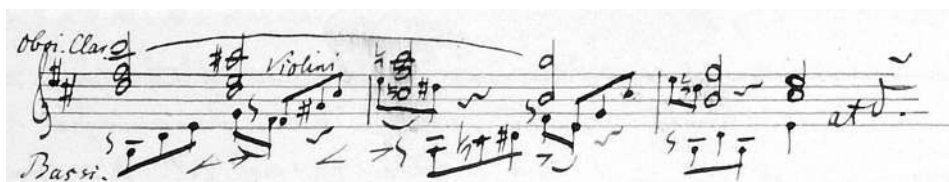
¹⁵ V Procházkově albu zařazeno jako dopis č. 14.



Obr. 3

tak že teraz jadrne najprv corni thema ideálu, za nimi tromboni thema osudu vynášajú.

Podobne na tretej karte IX. hárku vystala najdôležitejšia vec, bez ktorej celé to miesto je temer sprostá sequencia, jakú nájdeme v akejkoľvek knižke. Z hlavného thematicu utvoril som contrapunktický motiv, ktorý jakoby živšie a živšie opletať mal thema ideálu, – a hľa práve motiv ideálu nenašiel som v partitúre, kde oboi a klarinety obsahovali jedine púhy výplnok harmonický takto:



Obr. 4

pohľadnite teraz do partitury, – a vidíte vznášať sa motiv ideálu nad kontrapunktickou figúrou z osudného motívu.

Tak i použil som viac harfy než predtým a sdokonalil všetko, čo v náhlosti bolo vystalo. Skladba i čistý odpis pôvodný conceptovej partitúry bola hotová od mája – do konca augusta 1874 – čo popri mojom veľmi veľkom zamestnaní svedčí o náramnom napnutí a náhlosti práce. –

Strunové nástroje, malé a veľké flauty, oboi a klarinety sú už odpísané s ostatným budem hotový do konca Januara, – tak že v prvej polovici februára obdržíte všetko. Nemožno mi však tu obstaráť odpis všetkých exemplárov – pošlem Vám peniaze, a Vy budete tak laskavý, objednať correktné odpisy strúnových hlasov; nemohli by ste mi asi udať, čo platí sa za odpis jedného hárku nótového?

Milostpanej vykonajte môj srdečný pozdrav a hlboký vďak za jej laskavé predsavzatie, verejne predviesť moju pieseň. Nezabudnem na to nikdy, a cítim sa jej večne zaviazaným. Ona hlbokosťou svojho krásneho umenia, a Henrietta Campione osobným vplyvom vyviedly ma z tesného žaláru a rozžaly mi slnko slobody! Som rád tomu, že porozumel som sám sebe, a znášam takto i trochu ľahšie svoje nešťastie.

Vám ale drahý milenný priateľ patrí prvý vďak! Dost' na tom slove!

S horúcim bozkom

Váš
vďačný priateľ
J L Bella

v Kremnici 23ho januára 1876“

Partituru symfonické básně *Osud a ideál* dal v roce 1875 Procházka k dispozici také Zdenku Fibichovi, který uveřejnil v *Daliboru* její rozbor.¹⁶ Premiéra se pak uskutečnila v Praze 19. 3. 1876 na 2. koncertu spolku Filharmonia¹⁷ na Žofíně za řízení Adolfa Čecha. Hned po premiéře díla informoval Procházka autora o jejím úspěchu.¹⁸ Litoval jen, že Bella nemohl být premiéře přítomen. S účinkem díla by byl jistě spokojen, ale také by slyšel, čeho se musí napříště vyvarovat. Procházka upozornil zejména na přílišnou délku a časté opakování jedné myšlenky. Zdálo se mu také, že píseň *Jak duši mé se krásnou zdáš*,¹⁹ nebyla vhodná jako druhá hlavní myšlenka a že se kvůli jemným detailům nehodila do velkého rámce orchestrálního. Vytýkal také použití pikoly, která na některých místech rušila celkový dojem.

Uvedené dva dopisy Jána Levoslava Belly, které se dochovaly v albu Jana Ludevíta Procházky, doplňují obraz do této doby jen jednostranně známé korespondence. Zvláště druhý dopis pak přináší podrobný náhled do tvůrčího myšlení skladatele.

¹⁶ FIBICH, Zdeněk. *Osud a ideál*. In: *Dalibor*, roč. 3, 1875, č. 19, s. 151-152.

¹⁷ Spolek Filharmonia spojoval od r. 1873 orchestry Prozatímního divadla a Německého zemského divadla. Svou činnost ukončil v druhé polovině 70. let z ekonomických a národnostních důvodů.

¹⁸ Srov. OREL, Ref. 1, s. 137.

¹⁹ O písni *Was du mir bist*, v českém překladu *Jak duši mé se krásnou zdáš* a jejím uplatnění v symfonické básni *Osud a ideál* srov. ZAVARSKÝ, Ref. 12, s. 190, 194, 197; LENGOVÁ, Jana: Ján Levoslav Bella a jeho piesne. In: *BELLA, Ján Levoslav. Piesne pre spev a klavír*. Súborné dielo C:I. Eds. Jana Lengová, Marek Spusta, Peter Zagar. Bratislava : Hudobné centrum, 2007, s. 146.

Vážené mileny! pozdrav můj!

Pročajíte se v nádeji, že větší přestávka v našem písemném svázku ešte nevstala vytrsnut z rameni Vašej osamělého, vzdycha, přičeho o plati slobohy slovenského gajdosa — odváran tohorocenní raivom srovným popotravom, ktorým bratským objatím v duchu, a veľom prarobom: nezaostávajúť na mňa!

Že neblatě oklázosi posvarenie môjho ešte neustály všetku tvorí, rá chut a silu, dokáž som pripojení "Missa IV. vsum", ktorú povsta, vax, videl ste sam ešte v Trake Vašej. Pracoval som bedlive, a jako Koloch govornom, ba viac ešte bohohjal! vnútorné zradil som knípa, jakýmkoľvek bojom započkolil som všetok bohovník duše — tu preca v dile tomto zhrúteným rodom nástínil som chrám pravé bohuslužby, a opustil všetku nórúživost v duchu katolíckej cirkve volis: Pane omiluj sa! —

Som prevedený, že neodstúdiťe dílo to. Paní prof. Jöstner mi farbulal, že prevedie ho; i pripojím veda odpísané hlavy, prosiac aby ste ostaliu potrebnú garaba odpisov lastnare obstarali, nemajíc na soltko času, aby som sám to učinil. —

Odpisuje knaz, že upomínam Vás na nektore skladby moje — o jejichž omu sa obávam. V mene jednoty cirkost. spier. spolkov po trávany knoz po starého prepustil som konkurrencij slovenský sbor "Koz slova", potoj = zdarma, spokojný učenom mi počtom, a v prvý nádeji, že vyda sa. Nevi ma z nou zavrhavý? —

Nemá-li moja symfonická skladba záveje, že prijata bude do programmi kúsik filharmonikov pre tohorocenní raivom? Ja vďične som a noc pracovať budem v odpisovaní hlavou, — jako v ručiasom obokolení prívodný prastitky, — v ktorej pre takdajím prehnatí náklivost nepreviedal som nektore partie dľa prvotný intencij. Zajíste bolo by už na čas, aby ch vytrúpil s vášim dílom na veřejnou — lebo jedine veřejné uznacie môže mi dáť nadšenia potrebného aby ch prevyžil malicherní rozťahavost fidekory, nevytrámyš svojich priateľov, a zapomnie na mlčosé velení, znovu odvážil sa k podob. nimu podniku. —

Taktož náramne trávavý som, na úmudstí o dopostanom Vám konkurencijom gvinziste. Čoži pravi pomůžovavetis nevstali ešte mienky vaše odovzda? Neociklovam, ani nežiadam vyprisaní ceny, —

Obr. 5: Ján Levoslav Bella Ludevítu Procházkovi, Kremnica, 7. 10. 1875

Ukázka dopisu, orig. NM-ČMH, sign. G 13627/13

CESTY BÉLU BARTÓKA ZA SLOVENSKOU ĽUDOVOU PIESŇOU Z POHĽADU JEHO KOREŠPONDENCIE

ANIKÓ HUGYIVÁR SEBŐK

Mgr. Anikó Hugyivár Sebők; Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, Gondova 2, 818 01 Bratislava; e-mail: aniko.sebokova@gmail.com

ABSTRACT

Béla Bartók gathered folk songs in Slovakia during the years 1904 – 1918. Based on Bartók's correspondence from this period as hitherto published in Hungarian, the author has excerpted information about his journeys to Slovakia. In chronological order she elucidates the regions where he conducted fieldwork, the localities of his collecting activity, his contacts with singers, and the situations accompanying his documentation in the field. From the correspondence there is selected citation of Bartók's commentary, which is valuable as the authentic testimony of an ethnomusicologist from his journeys in search of folk song and folk music.

Béla Bartók ako umelec aj ako etnomuzikológ pôsobil často mimo svojho domáceho prostredia, preto jeho komunikácia s rodinou, priateľmi a známymi prebiehala prostredníctvom listovej korešpondencie. Korešpondencia predstavuje dôležitý zdroj pochopenia mnohých motivácií, súvislostí a vzťahov, ktoré dopĺňajú obraz o Bartókovej biografii aj o jeho bohatej umeleckej a vedeckej činnosti.

Po roku 1945 vyšli série Bartókových listov, ktoré sa publikovali buď v úplnej, alebo vo fragmentárnej podobe. Výbery z Bartókovej korešpondencie sa týkali určitého časového obdobia, udalosti či adresáta, pričom občas obsahovali aj mylné alebo chýbajúce údaje.¹ Prvý súhrnný pohľad na Bartókove listy prináša práca Jánosa Deménya, ktorý ich zhromaždil a uverejnil v štyroch zväzkoch publikovaných v rokoch 1948, 1951, 1955 a 1971.² Pri zoradovaní listov do jednotlivých zväzkov síce nepostupoval

¹ BARTÓK, Béla, ifj.: *Bartók Béla családí levelei*. Budapest : Zeneműkiadó, 1981.

² DEMÉNY, János: *Bartók Béla (levelek, fényképek, kéziratok, kották)*. Budapest : Magyar Művészeti Tanács, 1948. DEMÉNY, János: *Bartók Béla levelei. (Az utolsó két év gyűjtése.)* Budapest : Művelt

chronologicky, ale predsa len sa riadil určitými kritériami radenia, pričom listy s chýbajúcimi alebo mylne uvedenými dátumami boli po prvýkrát chronologicky zoradené v jeho ďalšej publikácii z roku 1976.³ Pri príležitosti 100. výročia Bartókovho narodenia sa zásluhou Bélu Bartóka mladšieho publikovali dovtedy neznáme, tzv. Bartókove rodinné listy, ktoré obohatili a rozšírili celkový pohľad na Bartókovu osobnosť.⁴

So Slovenskom Bartóka spájali mnohé väzby, ktoré mali nielen súkromné a osobné pozadie, ale aj umelecké a vedecké súvislosti. V ich rámci nadobúda osobitný význam Bartókova zberateľská činnosť v oblasti terénnej dokumentácie slovenských ľudových piesní.

Prvý pobyt Bélu Bartóka na dnešnom území Slovenska sa uskutočnil v lete 1904 v obci Grlica (Hrlica, okr. Revúca) v **Gemerskej župe**. Začiatkom mája 1904 Bartók cestoval vlakom z Budapešti do Tornale, odkiaľ pokračoval v ceste kočom do Grlice v Gemeri. Bartók sem prichádzal za aktívnym oddychom; dňa 13. mája 1904 píše list svojej matke, v ktorom referuje o svojich prvých dojmoch z tunajšieho pobytu: „je to pre mňa ideálne letovisko, už dávno som túžil dostať sa na takéto miesto – v spoločnosti klavíra. [...] Grlica (= 2 domy) sa nachádza v prekrásnom údolí. Všetci ma láskavo privítali, snažia sa byť vo všetkom ku mne pozorní...“⁵ O dva mesiace neskôr, dňa 26. júna, opäť referuje o svojom pobyte: pochvaľuje si stravu a so spokojnosťou poznamenáva, že vďaka priaznivému počasiu má možnosť stráviť čo najviac času v prírode medzi „svojimi“ sedliakmi.

Ako hosť bol Bartók v Grlici ubytovaný v kaštieli rodiny Fischerovcov. Slúžila tu aj Lídia Dósa (nar. 1885), mladá dievčina pochádzajúca z Transylvánie, vďaka ktorej sa Bartók po prvýkrát zoznámil s ľudovým vokálnym prejavom.⁶ Bartók podľa jej spevu zhotovil svoje prvé notové záznamy ľudových piesní. Lídia Dósa sa neskôr o spolupráci s Bartókom vyjadrila nasledovne: „Keď zapísal pieseň, išiel ku klavíru, aby si ju prehrál. Potom sa ma opýtal, či ju zahrál dobre. Znala presne tak, ako som ju zaspievala.“⁷ Bartóka inšpirovala originalita melódie a prednesu – bol to preňho prvý krok do neznámeho sveta tradičného ľudového spevu. Po zápisoch maďarských ľudových piesní z podania Lídie Dósa Bartók zaznamenal prvé slovenské ľudové piesne od Anny Fischer, dcéry majiteľa kaštiela v Grlici.⁸

Začiatkom augusta Bartók svoj pobyt v Grlici prerušil a odišiel do Bayreuthu. V októbri toho istého roka sa však opäť do obce v Gemeri vrátil. Dňa 11. novembra 1904

Nép Könyvkiadó, 1951. DEMÉNY, János: *Bartók Béla levelei. Magyar, román, szlovák dokumentumok*. Budapest : Zeneműkiadó, 1955. DEMÉNY, János: *Bartók Béla levelei. Új dokumentumok*. Budapest : Zeneműkiadó, 1971.

³ DEMÉNY János: *Bartók Béla levelei*. Budapest : Zeneműkiadó, 1976.

⁴ BARTÓK, ifj., Ref. 1.

⁵ BARTÓK, ifj., Ref. 1, s. 121.

⁶ DILLE, Denis: Bartókov pobyt v Grlici a jeho objavenie ľudovej piesne. In: *Slovenská hudba*, roč. 13, 1969, č. 3, s. 116-121.

⁷ MÓSER, Zoltán: *Ezt az utat bejártam*. Budapest : Kairosz Kiadó és a Párizsi Magyar Intézet, 2001, s. 6.

⁸ CSEHI, Ágota: *Bartók és a felvidék*. Komárom-Tatabánya : Komáromi Lapok szerkesztősége és a Komárom – Esztergom Megyei Önkormányzat 1994, s. 66.

poslal korešpondenčný lístok Istvánovi Thománovi,⁹ v ktorom píše: „Dost. Som taký vyčerpaný! Inak všetko išlo tak, ako ísť malo. Srdečne pozdravuje Bartók.“¹⁰ Bartók si počas pobytu v Grlici na Gemerí uvedomil, že k ľudovým piesňam sa musí vrátiť – zaujali ho ako vzácne, postupne ustupujúce hudobné dedičstvo, ktoré chcel pomocou záznamu zachrániť pred úplným zánikom.¹¹ Po svojom návrate do Budapešti požiadal v roku 1905 o štipendium, aby mohol podniknúť dlhšiu cestu na Slovensko a plne sa venovať zberateľskej činnosti.

Bartókov druhý pobyt v Grlici sa uskutočnil v roku 1906, keď začal zbierať slovenské ľudové piesne aj v bezprostrednom okolí tejto obce – v dedinách Ratková, Filier a Krokava. Jeho prvá väčšia zberateľská cesta po Gemerí sa ukázala ako veľmi úspešná – jej výsledkom boli nielen početné rukopisné zápisy, ale aj zvukové záznamy. Pri zbieraní Bartók už postupoval s dopredu premysleným plánom – slovenské ľudové piesne nielen zapisoval, ale aj zaznamenával na fonograf. O bohatstve a početnosti zozbieraných piesní v Gemerskej župe svedčí list adresovaný priateľovi Lajosovi Dietelovi dňa 3. novembra 1906. Bartók v ňom píše, že za tri týždne sa mu podarilo nazbierať 230 slovenských ľudových piesní (150 zapísal do notového záznamu a ďalších 80 piesní nahral na fonograf); list sa končí slovami: „so zberateľskou horlivosťou pozdravuje Bartók.“¹² V korešpondencii adresovanej pani Gruberovej, budúcej manželke Zoltána Kodálya, dňa 25. novembra 1906 poznamenáva: „strávil som príjemné chvíle medzi svojimi sedliakmi.“¹³

V nasledujúcom období, v rokoch 1906 – 1910, Bartók navštevoval územie dnešného Slovenska každoročne, pričom zbieral najmä v **Nitrianskej župe** (obce Dražovce, Klátova Nová Ves, Horné Lefantovce, Malý Lapáš, Klížske Hradište). Svoju pozornosť sústreďoval predovšetkým na slovenské ľudové piesne. Práca v Nitrianskej župe Bartókovi priniesla nielen početné záznamy piesní, ale aj bohaté zážitky. V liste písanom dňa 3. februára 1909 v Dražovciach čítame: „Milý je tento starobylý národ. Už druhý deň sa tu s nimi zabávam [...] Sú nevyčerpatelným zdrojom piesní, počas dvoch populudní mi ich zaspievali približne šesťdesiat. Pred rokom a pol takisto päťdesiat. A pritom obec nemá viac ako 1 000 obyvateľov. Tu bývam, tu zbieram v jednom roľníckom dome. V utorok bol sviatok, okolo štvrtej sa začali u mňa zhromažďovať, čoskoro ich už bola plná miestnosť. A začalo sa vyspevovanie. Medzitým sa udiali milé historky. Napríklad, keď som postavil jedného muža pred fonograf, bol z toho taký vyľakaný, že si sňal klobúk ako pri pozdrave. Veľký smiech. Jedna slečna spievala ľúbostnú pieseň o Hanzíkovi. Nerozumel som celkom dobre tomu menu, ale ostatní začali pokrikovať, aby spievala o Martinkovi. Slečna trochu hanblivo odmietala, potom vysvitlo, že jej milý sa volá Martinko, a preto si ju doberali.“¹⁴

⁹ István Thomán (1862 – 1941), Bartókov profesor klavírnej hry na budapeštianskej Hudobnej akadémii (1899 – 1903).

¹⁰ DEMÉNY, Ref. 3, s. 79.

¹¹ ÚJFALUSSY, József – ACZÉL, György: *Bartók Béla*. Budapest : Kossuth Könyvkiadó, 1981, s. 10.

¹² DEMÉNY, Ref. 3, s. 112.

¹³ DEMÉNY, Ref. 3, s. 114.

¹⁴ DEMÉNY, Ref. 3, s. 146.

Dražovce navštívil Bartók dvakrát; po druhýkrát sem prišiel vo februári 1909 a býval tu v jednom zo sedliackych domov. Zoltán Móser o Bartókovom druhom pobyte v Dražovciach napísal, že do sedliackeho domu, kde bol ubytovaný, prichádzali za ním jeho speváci – zišli sa tu starí aj mladí a všetci spolu spievali až do rána.¹⁵

Počas výskumných ciest na maďarsko-slovenskom pomedzí Bartókovu pozornosť upútala hra hontianskych pastierov, predovšetkým pastierov sviň, na gajdách a na pastierskych rohoch. Na základe jeho referencií poverilo Národopisné oddelenie Uhorského/Maďarského národného múzea (v súčasnosti Národopisné múzeum v Budapešti) Bélu Bartóka vyhotovením zvukových nahrávok.¹⁶

Dňa 11. novembra 1910 píše Béla Bartók svojej bývalej študentke Etele Freudovej: „Minulú nedeľu na Žitnom ostrove, teraz tu, budúcu nedeľu v Šahách, v spoločnosti gajdošov, pastierov sviň, ej, to je ale život.“¹⁷ Neskôr, 13. novembra, dostala E. Freudová od neho jednoriadkový pozdrav na pohľadnici zo Šiah, z ktorého cítiť radosť z dobre prebiehajúcej zberateľskej práce: „Ej, spomedzi gajdošov, ej, spomedzi pastierov sviň. 1910. nov. 13.“ Zvuková dokumentácia sa uskutočnila v ten istý deň, 13. novembra 1910, vo vtedajšom župnom sídle v Šahách, kde sa konala hudobná prezentácia miestnych gajdošov a pastierov.¹⁸ Aj vo svojom neskoršom liste si Bartók spomína na svoj šahanský pobyt ako na veľký zážitok. Súčasťou podujatia bola hudobná súťaž podporovaná Alojzom Szokolym,¹⁹ ktorý každému účastníkovi zaplatil úhradu denných výdavkov a zabezpečil aj ceny pre výhercov súťaže.²⁰ Bartók v liste spomína počet účastníkov súťaže: „zišlo sa tu 10 hráčov na pastierskom rohu a 5 gajdošov – niektorí hrali aj na oboch nástrojoch.“²¹ Spomedzi hráčov na pastierskom rohu získal prvé mesto Mihály Semetke a z gajdošov Mihály Csuvara.²²

Súťaž muzikantov nebola pôvodne plánovaná ako hudobné podujatie určené pre verejnosť, pretože mala slúžiť len na zvukovú dokumentáciu ľudovej inštrumentálnej hudby pomocou fonografu. Obecnosť mesta si však vyžiadalo, aby bolo hudobné umenie pastierov predvedené na miestnom trhovisku.²³ V podaní ľudových muzikantov zazneli prastaré melódie, pastieri a gajdoši neboli ovplyvnení novším piesňovým repertoárom a prednesovým štýlom.²⁴ Súťažiaci interpretovali maďarské ľudové piesne, medzi ktorými sa však objavili aj dve slovenské ľudové piesne.²⁵ Práve tieto piesne obrátili Bartókovu zberateľskú pozornosť na obce v **Hontianskej župe**.²⁶

¹⁵ MÓSER, Ref. 7, s. 6.

¹⁶ HÁLA, József – SZABÓ, Zoltán G.: *Dudásoknak, kanászoknak közibül, közibül...* Budapest: Timp Kiadó, 2010, s. 139.

¹⁷ DEMÉNY, Ref. 3, s. 169.

¹⁸ HÁLA – SZABÓ, Ref. 16, s. 51.

¹⁹ Alojz Szokoly (1871 – 1932), župný archivár, zberateľ umenia a chýrny lovec.

²⁰ HÁLA – SZABÓ, Ref. 16, s. 45.

²¹ HÁLA – SZABÓ, Ref. 16, s. 51.

²² HÁLA – SZABÓ, Ref. 16, s. 50.

²³ Pri príležitosti 100. výročia šahanského nahrávania ľudovej hudby vyšla publikácia, ktorá podrobne opisuje priebeh a prínos koncertu pastierov sviň. HÁLA – SZABÓ, Ref. 16.

²⁴ HÁLA – SZABÓ, Ref. 16, s. 110.

²⁵ HÁLA – SZABÓ, Ref. 16, s. 53.

²⁶ Túto udalosť literárne spracoval maďarský spisovateľ Ferenc Móra. Jeho novela s názvom *Hontianski igríci* vyšla po prvýkrát v roku 1926. Na námet novely vznikol v roku 1983 v maďarskej televízii hraný film.

V Šahách sa Bartók zoznámil s duchovným z Kostolných Moraviec, Samuelom Bobálom; toto stretnutie sa stalo podnetom na dokumentáciu okolo 200 hontianskych slovenských ľudových piesní. Medzi hontianskych Slovákov sa Bartók dostal až v roku 1913. Ako sa z jeho korešpondencie zo dňa 16. decembra 1912 dozvedáme, s jedným zo slovenských gajdošov sa stretol už na koncerte pastierov a gajdošov v roku 1910: „So slovenským gajdošom som sa stretol pred dvoma rokmi v Šahách.“²⁷ Z ďalšej korešpondencie je zrejmé, že Samuel Bobál pozval Bartóka do Kostolných Moraviec, pričom mu navrhol navštíviť aj ďalšiu lokalitu – obec Lišov, kde sa Bartók dostal v roku 1913. Pri tejto príležitosti napísal: „Radšej by som sa zaoberal menším počtom dedín, alebo jednou, ale o to dôkladnejšie, než viacerými a povrchné.“²⁸ Bartók sa S. Bobálovi tiež zveril, že na základe svojich skúseností radšej zbiera v „sedliackych domoch“, než „v panských domoch“, kde sa sedliaci cítia pri nahrávaní stiesnení.

Zatiaľ sa nepodarilo zistiť, koľkokrát Bartók navštívil Kostolné Moravce. Vo svojom prvom liste písanom S. Bobálovi dňa 16. decembra 1912 spomína, že v roku 1913 po Veľkej noci by sa sem rád vrátil kvôli zbieraniu. V neskoršom liste informuje, že plánovaná cesta sa zrušila.²⁹ Ďalej sa v tomto liste Bartók obracia na pána farára s prosbou o preskúmanie textovej časti svojho rukopisu, ktorý plánoval poslať do Prahy na publikovanie. Vo svojom treťom liste zo dňa 3. novembra 1913 už spomína 180 zozbieraných piesní a informuje S. Bobála o svojom ďalšom zberateľskom pláne: vďaka množstvu ľudových nápevov má v pláne zbierať od 21. novembra 1913 v dedinách Kostolné Moravce, Opatové Moravce a Lišov. Či však svoj plán uskutočnil, nie je známe. V liste spomína aj rok 1914, keď sa určite dostal do spomínaných obcí, čoho dôkazom sú zápisy v zbierke *Slovenské ľudové piesne*. Vo svojom – pre vojnové udalosti azda poslednom – liste S. Bobálovi zo dňa 30. októbra 1914 sleduje s obavami osudy obyvateľov z Kostolných Moraviec: „Je v Moravciach veľký smútok kvôli vojne? Je mi ľúto tých žien, ktoré vo vojne prišli o svojich mužov. Či sa ja ešte niekedy dostanem medzi nich zbierať?“³⁰

Ďalšie pracovné plány aj život Bélu Bartóka ovplyvnila prvá svetová vojna, ktorá vypukla v lete roku 1914. Bartók bol vyrušený zo svojej každodennej činnosti. „Béla všetko vidí len v čiernom [...], čo sa stane s jeho fonografickými valcami, keď prídu Rusi, potom cholera“³¹ – píše dňa 5. októbra 1914 Bartókova matka svojej neveste. Bartók si začína baliť svoje fonografické valce a rukopisné záznamy, avšak nevie, kam ich má uložiť.

Po období úplnej skleslosti sa Bartók pokúsil opäť pracovať. Slovenské ľudové piesne začal zbierať v blízkosti svojho rodiska – v Rakoskeresztúre.³² V apríli 1915 začal zbierať v dedinách **Zvolenskej župy** (Hiadel, Priechod, Polhora, Selce, Veľká Lúka, Beňuš, Badín).³³ V liste napísanom dňa 20. mája 1915 s radosťou referuje Jánosovi

²⁷ DEMÉNY, Ref. 3, s. 199.

²⁸ DEMÉNY, Ref. 3, s. 211.

²⁹ List bez datovania, napísaný medzi 8. májom a 3. júnom 1913.

³⁰ DEMÉNY, Ref. 3, s. 228.

³¹ BARTÓK, Béla, ifj., : *Apám életének krónikája*. Budapest : Helikon Kiadó, 2006, s. 145

³² PALOVÁ-VRBOVÁ, Zuzana: *Béla Bartók*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 108.

³³ BARTÓK, ifj., Ref. 31, s. 147.

Busitiovi,³⁴ že sa mu opäť podarilo zbierať piesne tak, ako v čase mieru: „... ako keby sa vojna sedliakov ani netýkala, sú takí bezstarostní, veselí.“³⁵ Dňa 17. júla sa však už sťažuje v liste svojej manželke, že kvôli vojne má málo spevákov a že zatiaľ má nahrať iba štyri fonografické valce. Nasledujúce dva dni strávil pravdepodobne v Podkoniaciach, kde nahral ďalších desať fonografických valcov. „Zatiaľ 14 valcov a zhruba 100 záznamov.“³⁶ – píše na korešpondenčný lístok 20. júla 1915 svojej manželke. V júli pokračoval vo svojich cestách po dedinách Čierny Balog, Poniky, Priechod a Osrblie.³⁷ V auguste 1915 začal pri terénnej práci používať aj fotoaparát – svojej sestre poslal svoje prvé zábery spevákov z Podkonic.

Pri zberateľských cestách vo Zvolenskej župe Bartóka navštívila manželka Marta Zieglerová so synom Bélom. Ubytovali sa v dedine Hiadeľ. O okolnostiach ich návštevy a o pracovných podmienkach píše Bartók svojej matke list dňa 2. augusta 1915: „Som veľmi rád, že im môžem ukázať – najmä synovi, ktorý také niečo ešte nevidel – horskú oblasť [...] Vďaka kňazovi, vlastne kňazom, zbieranie prebieha dobre. Ľudia mi dôverujú, a len tomu môžem ďakovať za výsledky, ináč by ľudia ani nespievali. Ich zdráhanie má psychologickú príčinu: myslia si, že urobia hanbu sebe a svojej dedine tým, že budú spievať v období „štátneho smútku.““³⁸

O dva týždne neskôr, dňa 19. augusta, Bartók opäť posíla svojej matke pohľadnicu, na ktorej sú zobrazené slovenské ženy v ľudových krojoch.³⁹ Z korešpondencie je evidentné, že zatiaľ nazbieral okolo 400 melódií a na tri dni pôjde ešte do ďalšej dediny. Dňa 23. augusta zbieral v obci Šalková, na ďalší deň však odišiel domov do Rakoskereszturu. Do Zvolenskej župy sa Bartók ešte vrátil – v čase od 27. do 29. decembra 1915 zbieral v dedine Čierny Balog.

Bartók pokračoval vo svojich cestách za slovenskou ľudovou piesňou vo Zvolenskej župe ešte aj v roku 1916. Svojej sestre poslal korešpondenčný lístok dňa 4. januára 1916. Z tohto lístka sa dozvedáme, že má v pláne svoju zberateľskú prácu zanechať, nakoľko ho cestovanie vlakom už veľmi unavuje. V apríli sa však do tohto regiónu ešte vrátil a do konca augusta zbieral v lokalitách Lopej, Valaská, Banská Bystrica, Detvianska Huta, Osrblie a Ľubietová. Z korešpondencie sa dozvedáme, že koncom apríla zaznamenal v Banskej Bystrici, v 16. banskobystrickom pešom pluku, vojenské piesne.⁴⁰ V rokoch 1915 – 1916 Bartók dokumentoval vo Zvolenskej župe vysoký počet slovenských ľudových piesní: okolo 1 800 zápisov, pričom v tejto súvislosti možno spomenúť speváčku Zuzanu Spišiakovú z Poník, od ktorej Bartók získal až 507 piesní.⁴¹

V zbieraní vojenských piesní pokračoval ešte v apríli 1917 v Bratislave, kde zaznamenal piesne v 13. bratislavskom pešom pluku. V liste adresovanom svojej manželke⁴²

³⁴ Iaon (János) Busitia (1875 – 1953), učiteľ výtvarnej výchovy a klavírnej hry; Bartókov priateľ z Rumunska, ktorý mu pomáhal v prípravách na zberateľské cesty po Rumunsku.

³⁵ DEMÉNY, Ref. 3, s. 230.

³⁶ BARTÓK, ifj., Ref. 31, s. 148.

³⁷ BARTÓK, ifj., Ref. 31, s. 149.

³⁸ BARTÓK, ifj., Ref. 1, s. 241.

³⁹ CSEHI, Ref. 8, s. 75.

⁴⁰ BARTÓK, ifj., Ref. 31, s. 152-154.

⁴¹ CSEHI, Ref. 8, s. 75.

⁴² List bez presného datovania. V publikácii BARTÓK, ifj., Ref. 31, s. 160, sa uvádza 10. alebo 11. apríl; v publikácii BARTÓK, ifj., Ref. 1, s. 267, sa uvádza 17. alebo 18. apríl.

sa zveril, že najviac sa tešil na zbieranie slovenských ľudových piesní, ale odkedy sa po dedinách nemôže slobodne pohybovať, je mu veľmi smutno.

Bélovi Bartókovi sa podarilo v rokoch 1906 – 1918 sústrediť 3 409 slovenských ľudových melódií a približne 4 000 piesňových textov.⁴³ Po prvýkrát ponúkol svoje zbery v rozsahu okolo 400 piesní v roku 1910 redakcii *Slovenských spevov*. Nepriaznivý lektorský posudok Jána Izáka Bartókove zámery publikovať zozbieraný materiál načas prerušil. Napokon Bartók uzavrel zmluvu o vydaní svojich zápisov slovenských ľudových piesní s Maticou slovenskou a svoju rukopisnú zbierku ponúkol na vydanie v roku 1920. Napriek pomoci a podpore zo strany Alexandra Albrechta sa však zbierku vydať nepodarilo.⁴⁴ V roku 1933 Bartók osobne organizoval tlačiarenské práce, ale ďalšie komplikácie viedli k prerušeniu spolupráce. Rozsiahly rukopisný materiál sa stal majetkom Matice slovenskej, kde je uložený dodnes. Zbierka *Slovenské ľudové piesne* počas autorovho života nebola publikovaná a vychádzala postupne až po jeho smrti: prvý zväzok v roku 1959,⁴⁵ druhý v roku 1970,⁴⁶ tretí zväzok v roku 2007.^{47, 48}

⁴³ ELSCHÉK, Oskár: Úvod. In: BARTÓK, Béla.: *Slovenské ľudové piesne I*. Ed. Jozef Kresánek, Alica Elscheková, Oskár Elschek. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1959, s. 11.

⁴⁴ BARTÓK, Ref. 43, s. 77.

⁴⁵ BARTÓK, Ref. 43.

⁴⁶ BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne II*. Ed. Alica Elscheková, Oskár Elschek. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1970.

⁴⁷ BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne III*. Ed. Alica Elscheková, Oskár Elschek. Bratislava : ASCO Art & Science, 2007.

⁴⁸ Citáty z korešpondencie v maďarskom jazyku preložila A. Hugiivár Sebők.

K nedožitým deväťdesiatinám Jany Márie Terrayovej

V tomto roku by sa bola dožila svojich 90. narodenín hudobná historička PhDr. Jana Mária Terrayová, rod. Dokulilová. Narodila sa 29. apríla 1922 v Příbyslaviciach na Vysočine. Po maturite na gymnáziu v Třebíči (1941) študovala hru na organe na Státní konzervatoři v Brne (u F. Michálka), v štúdiu pokračovala na Janáčkově akademii (1946 – 1949), ale v roku 1945 začala paralelne študovať na brnianskej univerzite muzikológiu v kombinácii so sociológiou. Dr. Terrayová teda vyšla z inšpiratívneho prostredia brnianskej muzikologickej školy, k jej učiteľom patrili o. i. Jan Racek a Bohumil Štědroň. Štúdium ukončila v roku 1950 a vzápätí obhájila dizertačnú prácu (PhDr.) s názvom *Výskum hudebních zájmů na Horácké vesnici*. Už počas štúdia sa zamestnala ako knihovníčka v brnianskej Univerzitní knihovně (1948 – 1950).

V roku 1951 prišla dr. Terrayová na Slovensko, do Bratislavy, kde sa zoznámila aj so svojím budúcim manželom, profesorom germanistiky na Filozofickej fakulte UK Elemírom Terrayom. Najprv pracovala (do roku 1954) v Univerzitnej knižnici, potom sa stala samostatnou odbornou pracovníčkou v Ústave hudobnej vedy SAV. Patrila – spolu s dr. Polákom a dr. Rybaričom – ku kmeňovým, dlhoročným členom Oddelenia hudobnej histórie, kde pôsobila až do svojho odchodu na zaslúžený dôchodok (1982). Títo traja hudobní historici tvorili síce malý, ale v podstate ideálny pracovný tím, v ktorom sa snúbil široký teoretický záber a mnohostranné poznatky dr. Rybariča, široký kultúrny a hudobný rozhľad dr. Poláka s usilovnosťou, dôslednosťou a akribiou dr. Terrayovej, ktorá plnila úlohu akejsi „včely“, zbierajúcej systematicky po celom Slovensku „nektár“ z plodov našej hudobnej minulosti. Pred vznikom Slovenského národného múzea (a jeho Hudobného oddelenia, neskoršieho Hudobného múzea SNM) totiž prebiehal aj zber hudobných rukopisov, pamiatok, dokumentov na pôde Slovenskej akadémie vied. Dr. Terrayová nám mladším neskôr často rozprávala rôzne (niekedy neuveriteľné, inokedy až hrôzostrašné) historky z hudobnohistorických výskumov v päťdesiatych rokoch minulého storočia, keď pracovníci SAV v budove Múzea na dunajskom nábreží sušili mokré hudobniny zo 17. – 18. storočia, povytáňované kdesi – doslova – z chlievov.

Dr. Terrayová sa snažila už v týchto priekopníckych počiatkoch slovenskej hudobnej historiografie vtlačiť výskumu pečať exaktnosti a vedeckosti. K jej najstarším vedeckým prácam patria koncepčné a metodologicky zamerané štúdie: *Niekoľko poznámok k súčasnému stavu hudobnohistorických výskumov na Slovensku* (1956) a *Metodologické problémy hudobnohistorickej dokumentácie* (1957); druhá zo štúdií je prvým teoretickým a systematickým rozpracovaním problematiky u nás, zahŕňajúcim tak terénny výskum, ako aj súpis prameňov až po dokumentáciu (na úrovni doby!) a teoretickú literatúru k hudobnohistorickému bádaniu. Problematiku uchopila pritom veľmi komplexne, vrátane organológie či ikonografie. Čo sa týka stavu základného výskumu na Slovensku, dr. Terrayová konštatuje, že na Slovensku „je situácia oproti českým krajinám podstatne horšia [...] výskum, ochrana, zbieranie a evidencia hudob-

ných pamiatok sa do nedávnych čias nediali systematicky a ani sa centrálnie neorganizovali“. Napriek dovtedajším aktivitám najmä historikov pôsobiacich na Univerzite Komenského (D. Orel, F. Zagiba, K. Hudec, A. Hořejš) dr. Terrayová ďalej konštatuje, že „veľa materiálu sa bez stopy stratilo už v období do roku 1945, o povojnových stratách ani nehovoriac, pričom ostatok zostal ležať ako mŕtvy, nespracovaný materiál v knižniciach, archívoch, múzeách, na kostolných chóroch a v súkromných zbierkach a konečne ako zatiaľ celkom nedostupný materiál v strediskách zvozu bývalých kláštorných knižníc“. Práve kláštorne knižnice sa dostali do centra záujmu dr. Terrayovej a čoskoro vznikli nové zásadné štúdie, venované najmä hudbe františkánov: *Nové údaje o Pantaleonovi Roškovskom* (1966), *Ein Dokument zur Geschichte der Orgelmusik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts* (1967) a ďalšie. Nadviažuc na výskumy P. Všeblada Gajdoša OFM, s ktorým sa ideálne dopĺňali a systematicky dlhodobo spolupracovali, posunula dr. Terrayová poznanie o našich františkánskych skladateľoch podstatným spôsobom dopredu. To sa týka aj pastorel P. Paulína Bajana OFM či známeho zborníka *Harmonia pastoralis* s originálnymi latinsko-slovenskými omšami, hoci neskoršie výskumy (po smrti dr. Terrayovej) nepotvrdili autorstvo P. Edmunda Paschu OFM (stanovené chybné D. Orlom a P. C. Lepáčkom OFM už v 30. rokoch 20. storočia), ani to, že by zborník pochádzal z jeho ruky. Najmä štúdia J. Terrayovej *Realistické ľudové tradície v slovenských barokových pastorelách* (1974) patrí dodnes ku „klasickým“ prácam z tejto problematiky, podobne ako korektné faksimilové vydanie prvej, známejšej omše z *Harmonie pastoralis*. Ešte významnejšie je skutočne vzorové pramenné vydanie mladšej z dvoch *Uhrovských zbierok* (1742), ktoré pripravila dr. Terrayová už v čase, keď ju čoraz viac trápili zdravotné problémy (1990).

Ďalšou dôležitou výskumnou oblasťou dr. Terrayovej bola už od 50. – 60. rokov minulého storočia duchovná pieseň. Uvedomovala si význam tejto problematiky a v čase politického „oteplenia“ v 60. rokoch sa s entuziazmom pustila do jej mapovania. Hoci z oblasti hymnológie – predovšetkým „vďaka priazni“ vtedajšieho režimu – nepublikovala nič, budovala veľmi systematicky katalóg piesní z našich kancionálov a ďalších zborníkov (tento lístkový katalóg je dodnes zdrojom mnohých zaujímavých informácií).

Veľmi cennou črtou činnosti dr. Terrayovej bola jej úzka spolupráca s odborníkmi z iných vedných disciplín, ale aj so skladateľmi a ďalšími hudobníkmi (J. Kresánek, Š. Németh-Šamorínsky, M. Venhoda a i.), najmä pri vydávaní zvukových nosičov s nahrávkami staršej slovenskej hudby. Spomedzi vedcov okrem P. V. Gajdoša azda najužšie spolupracovala s doc. Jozefom Minárikom, našim významným literárnym historikom, a to nielen na notových edíciách, ale predovšetkým na početných nahrávkach platní či v rozhlasových reláciách. LP-platne *Lilium kvítí sadila* (1974) alebo antológia *Musica antiqua slovacica II (Hudba 16. – 18. storočia na Slovensku)* z toho istého roku patria stále ku klenotom staršej aplikovanej tvorby našich hudobných historikov a dodnes nestratili nič zo svojej aktuálnosti či krásy. V koncepcii dr. Terrayovej oživená hudba minulých storočí rozhodne nepredstavovala nejaké „vykopávky“, či muzeálne artefakty. Jedine nahrávka *Vesperae bachanales* P. Pantaleona Roškovského OFM v úprave Š. Németha-Šamorínskeho (1970) dnes už nezodpovedá náročnejším kritériám a možno ju hodnotiť iba z hľadiska dobového kontextu.

Dr. Terrayová urobila veľmi veľa pre popularizáciu práce hudobných historikov a ich výsledkov v širšej kultúrnej verejnosti, často spolu s dr. Rybaričom, s ktorým si veľmi dobre rozumeli, celý čas sa dopĺňali a úzko spolupracovali. V rozhlasových, televíznych reláciách i na papieri dokázali títo dvaja kolegovia mimoriadne pútavo priblížiť prácu hudobného historika, ba čierno-biely dokumentárny film o nových objavoch v Štítniku patrí k tomu najlepšiemu a najkrajšiemu, čo o hudobnej minulosti Slovenska kedy vzniklo: podať tak poeticky a pútavo v podstate dosť monotónnu a únavnú prácu hudobného historika, ako sa to podarilo týmto našim dvom starším kolegom, to naozaj nevidieť každý deň.

Dr. Terrayová sa venovala (v 50. rokoch veľmi intenzívne) aj hudobnej publicistike, kritike a recenzentskej činnosti, najmä opere SND. Aj v tejto oblasti bola veľkou autoritou, podobne ako vo vedeckom výskume. Azda najviac oslovovala mladších kolegov z ľudskej stránky: veľmi nezištne nám mladším, napríklad, odovzdávala nielen svoje veľké skúsenosti, ale často aj konkrétne materiály z výskumov, ktoré už nestíhala kvôli postupujúcim zdravotným problémom spracovať. Na jej múdre rady iste viacerí spomínajú dodnes.

Dr. Jana M. Terrayová zomrela 14. apríla 1993 v Bratislave vo veku 71 rokov po bohatom, usilovnou vedeckou prácou naplnenom živote. A dnes možno ľutovať jedine to, že nepublikovala oveľa viac. Z jej hlavy totiž vždy vychádzali vynikajúce myšlienky, nápady, z ktorých viaceré realizujeme až dnes my, príslušníci ďalších generácií.¹

Ladislav Kačic

¹ Bibliografia prác J. M. Terrayovej (zostavil Juraj Potúček) sa publikovala ako súčasť príspevku: L. K.: PhDr. Jana M. Terrayová. In: *Musicologica Slovaca et Europaea* 18. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO, 1993, s. 156-161.

Za Klimentom Ondrejkom

Etnochoreológ, folklorista a choreograf PhDr. Kliment Ondrejka, CSc. (9. 12. 1929 Sliače – 19. 2. 2011 Bratislava) patril k dlhoročným pracovníkom Ústavu hudobnej vedy SAV, kde sa venoval najmä problematike detských hier, ľudovému tancu, tradičným obyčajom a regionalistike.

Po krátkom pôsobení v Ústredí národopisných a tanečných ochotníckych súborov Matice Slovenskej (1950 – 1951) študoval na Karlovej univerzite v Prahe, kde zároveň tancoval v Štátnom súbore ľudových piesní a tancov. Odtiaľ prestúpil do Bratislavy na Filozofickú fakultu Univerzity Komenského, kde absolvoval odbor národopis – dejepis; ako poslucháč vysokej školy zároveň tancoval v Lúčnici.

Po ukončení vysokoškolských štúdií pracoval v rokoch 1956 – 1959 v Osvetovom ústave v Bratislave, odkiaľ prešiel pôsobiť do Ústavu hudobnej vedy SAV, kde zotrval až do odchodu do dôchodku (1959 – 2005). V rokoch 1959 – 1962 absolvoval v Ústave hudobnej vedy SAV trojročnú internú aspirantúru. Špecializoval sa na tanečnú folkloristiku, resp. etnochoreológiu, venoval sa výskumu, zbieraniu a dokumentácii ľudových tancov, hier a zvykov, ale aj metodike ľudového tanca a scénickému folklóru.

Rozsiahla a mnohostranná bola jeho spolupráca s ružomberským folklórnym súborom Liptov. Ešte ako študent gymnázia v Ružomberku začal v tomto súbore tancovať a spolupodieľal sa tak na formovaní jedného z našich najstarších amatérskych folklórnych súborov, ktorý vznikol v roku 1946. Jeho spolupráca s týmto telesom sa zintenzívnila v 60. rokoch, keď vedenie súboru prevzal jeho švagog Vojtech Littva. Spoločnými silami, po dlhých diskusiách a vďaka tvorivej invencii dostali Liptov medzi najkvalitnejšie folklórne súbory na Slovensku. Zásluhou obidvoch autorov sa zrodili príťažlivé sólové tance i celé programové bloky scénického folklóru, ktoré sa v bývalom Československu vysoko hodnotili. Spolupracoval aj s ďalšími folklórnymi súbormi a skupinami, napríklad so SEUK-om, pričom je autorom desiatok tanečných a hrových choreografií.

V rokoch 1970 – 1985 inicioval spolu s Elenou Medveckou zberateľské hnutie „K prameňom krásy a poznania“, ktoré bolo zamerané najmä na detské riekanky, hry, zábavky a ľudové zvyky. Výsledky svojich výskumov aj výsledky spolupráce s mnohými spolupracovníkmi v regiónoch vydal ako editor v 14 zväzkoch pod názvom *Deti detom* (1974 – 1990). Kliment Ondrejka bol dlhoročným spolupracovníkom Národného osvetového centra v Bratislave (pôvodne Osvetový ústav). Pôsobil ako člen programového výboru Folklórneho festivalu Východná (1994 – 1997 a 2000) a v spolupráci s týmto festivalom pripravil viacero scénických programov (1992, 1994, 1995, 1996 a 2000). Je autorom množstva publikácií, zbierok rozprávok a povestí, vedeckých, odborných a popularizačných štúdií a článkov.

Z jeho bohatej publikačnej činnosti spomeňme napríklad *Rytmický pohyb ako zložka zvykoslovia ľudových slávností* (1969), *Hry horehronských detí I – III* (1971), *Tradičné hry detí a mládeže na Slovensku* (1976), *Systematika pohybu a jej aplikácia na odzemkové motívy* (1969), *Motivika slovenských ľudových tancov I, II* (1977), *Sú-*

časné detské hry na Slovensku – ich rozšírenie, historická skladba a tematika (1988), *Detský folklór so zbojníckou tematikou v oblasti slovenských Karpát* (1988), *Tance, obyčaje a piesne Gemera* (2005). Je spoluautorom publikácie *Slovenské ľudové tance* (1991, spolu s Máriou Mázorovou a širším kolektívom spolupracovníkov). Zatiaľ nevydaná je vyše tisícstranová kniha o tanečnom a hrovom folklóre Slovákov v Maďarsku, ako aj zbierka viac než 40 000 slovenských ľudových prísloví.

Je autorom scenárov folklórnych programov pre televíziu, rozhlas a film a pre programy folklórnych slávností, festivalov a iných podujatí. Jeho zásluhou majú Sliače vari najpodrobnejšie spracované dejiny ľudovej kultúry. V roku 1999 mu generálny riaditeľ Národného osvetového centra udelil Medailu D. G. Licharda; v roku 2001 mu rodná obec Sliače udelila čestné občianstvo.

Viacere scénické programy na festivale Východná v roku 2009 boli venované životnému jubileu etnochoreológa Klimenta Ondrejku. V auguste 2009 vyšla publikácia o chránených krajinných oblastiach Slovenska s názvom *Chránené krajinné oblasti*, ktorej spoluautorom bol popri Jánovi Lacikovi aj vtedy osemdesiatročný Kliment Ondrejka. Ešte vo februári 2011 vyšla publikácia *Rekordy Slovenska*, na ktorej sa pod vedením Klimenta Ondrejku podieľali desiatky odborníkov.

Komplexnejší prehľad bohatej publikačnej činnosti Klimenta Ondrejku ponúka nasledujúca výberová bibliografia. Vzhľadom na široký tematický záber je zostavená podľa niekoľkých tematických oblastí, ktoré zahŕňajú predovšetkým ľudový tanec, detský a slovesný folklór, scénický folklór, ale aj ďalšie oblasti jeho záujmu; v rámci každej tematickej oblasti sú publikácie radené chronologicky.

Výberová bibliografia prác Klimenta Ondrejku

Ľudový tanec, metodika a choreografia

Tance z Liptovských Sliačov. Bratislava : Slovenský dom ľudovej umeleckej tvorivosti, 1954. [rozmnoženina]

Vynášanie Moreny. Bratislava : Slovenský dom ľudovej umeleckej tvorivosti, 1957. [rozmnoženina]

Zvyky a tradičné slávnosti slovenského ľudu. Bratislava : Osvetový ústav, 1961. [rotaprint]

Základné motívy slovenských tancov a metodika nácviku. Bratislava : Osvetový ústav, 1964. [rotaprint]

K choreografickej problematike amatérskych súborov ľudových tancov. Bratislava : Osvetový ústav, 1965.

Z hybských tradícií. Opis tancov a zvykov. In: Hybe včera a dnes. Ed. Ondrej Mrlian, Rudo Brtáň. Banská Bystrica : Stredoslovenské vydavateľstvo, 1967, s. 123-154.

Systematika pohybu a jej aplikácia na odzemkové motívy. Bratislava : Osvetový ústav, 1969.

Rytmický pohyb ako zložka zvykoslovia ľudových slávností. In: Slovenský národopis, roč. 17, 1969, s. 98-114.

Úpravy ľudových tancov Liptova. Bratislava : Osvetový ústav, 1971.

Spoločenské tanečné hry dospelých. Spoluautor Vladimír Buryan. Bratislava : Osvetový ústav, 1971.

Východniarsky rok. Spoluautor Jozef Majerčík. In: Východná 1269 – 1969. Ed. Pavol Ratkoš. Martin : Osveta, 1972, s. 181-206.

- Výskum tradičnej pohybovej kultúry (Pomocník folklórnych súborov). Banská Bystrica : Krajské osvetové stredisko, 1973.
- Tradičná pohybová kultúra. In: Liptovská Teplička. Ed. Ján Michálek. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1973, s. 163-175.
- K situácii v štúdiu ľudových tancov. In: Súčasný stav etnomuzikologického bádania na Slovensku. (=Seminarium Etnomusicologicum 1.1.) Ed. Alica Elscheková, Oskár Elschek. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 1973, s. 67-76.
- O motivickom katalógu slovenských ľudových tancov. (Round table Katalogizácia a spolupráca v etnomuzikológii.) In: Súčasný stav etnomuzikologického bádania na Slovensku. (=Seminarium Etnomusicologicum 1.1.) Ed. Alica Elscheková, Oskár Elschek. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 1973, s. 177-179.
- Tance z Liptovských Sliačov. In: Repertoárový zborník pôvodných a štylizovaných ľudových tancov. Ed. Kliment Ondrejka, Bratislava : Osvetový ústav, 1973, s. 62-81.
- Repertoárový zborník pôvodných a štylizovaných ľudových tancov. Ed. Kliment Ondrejka. Bratislava : Osvetový ústav, 1973.
- Základné pohybové jednotky tradičných tancov Liptova. I. diel. Liptovský Mikuláš : Okresné osvetové stredisko, 1975.
- Choreografie pre detské tanečné súbory. Bratislava : Osvetový ústav, 1975.
- Zápis tanečného pohybu. Bratislava : Osvetový ústav, 1976.
- Ľudové tance. In: Vlastivedný slovník obcí na Slovensku I. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 1977.
- Motivika slovenských ľudových tancov I. Banská Bystrica : Krajské osvetové stredisko, 1977.
- Motivika slovenských ľudových tancov II. Banská Bystrica : Krajské osvetové stredisko, 1977.
- Z prác tanečných pedagógov I. Zost. Kliment Ondrejka. Bratislava : Osvetový ústav, 1978.
- Zo zápisníka stredoslovenského tanečníka I. Banská Bystrica : Krajské osvetové stredisko, 1981.
- Zo zápisníka stredoslovenského tanečníka II. Banská Bystrica : Krajské osvetové stredisko, 1982.
- Zo zápisníka stredoslovenského tanečníka III. Banská Bystrica : Krajské osvetové stredisko, 1982.
- Zo zápisníka stredoslovenského tanečníka IV. Banská Bystrica : Krajské osvetové stredisko, 1984.
- Zborníček ľudových tancov. Krúživé tance. Myjava : Západoslovenské folklórne slávnosti, 1984.
- Výber z absolventských prác choreografov 2. Zost. Kliment Ondrejka. Bratislava : Osvetový ústav, 1985.
- Vojtech Littva z Liptovských Sliačov – služobník a vládca tanca. In: Slovenský národopis, roč. 34, 1986, č. 3, s. 445-459.
- Zo zápisníka stredoslovenského tanečníka. Svadba z Liptovských Sliačov. Banská Bystrica : Krajské osvetové stredisko, 1988.
- Ľudové tance a zábavy. In: Horehronie. Folklórne prejavy v živote ľudu. Ed. Viera Gašparíková. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 1988, s. 259-296.
- Z výskumných prác absolventov diaľkového štúdia vedúcich folklórnych skupín. Zost. Kliment Ondrejka. Bratislava : Osvetový ústav, 1989.
- Tradičná svadba Liptova a jej tanečné zložky. In: Musicologica Slovaca, roč. 14, 1989, s. 123-152.
- Slovenské ľudové tance. Spoluautorka Mária Mázorová a kol. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1991.
- Tance, obyčaje a piesne Gemera. Rožňava : Gemerské osvetové stredisko, 2005.

Detský folklór

- Hráme sa a tancujeme. Súpis tancov a námetov z obdobia 1945 – 1959. Bratislava : Osvetový ústav, 1960.
- Detské hry. Spoluautorka Elena Medvecká. Bratislava : Osvetový ústav, 1960. [rotaprint]
- Hry so spevom pre materské školy. Spoluautorka Antónia Biľová. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1965.
- Hry detí zo Zamaguria. Spoluautor Alexander Móži. Bratislava : Osvetový ústav, 1966.
- 77 detských spevohier. Bratislava : Krajské osvetové stredisko, 1967.
- Hry horehronských detí I – III. Banská Bystrica : Krajské osvetové stredisko, 1971.
- Hry liptovských detí, mládencov a diev. Bratislava : Osvetový ústav, 1974.
- Deti deťom I. Zborník zo zbierok získaných hnutím „Deti vyhľadávajú ľudové tradície“ v rokoch 1973 – 1974. Ed. Kliment Ondrejka. Bratislava : Osvetový ústav, 1974.
- Z hier liptovských detí, mládencov a diev. Bratislava : Osvetový ústav, 1974. (2. doplnené vydanie: 1976)
- Deti deťom II. Zborník zo zbierok získaných hnutím „Deti vyhľadávajú ľudové tradície“ v rokoch 1973 – 1974. Ed. Kliment Ondrejka. Bratislava : Osvetový ústav, 1975.
- Tradičné hry detí a mládeže na Slovensku. (=Klenotnica slovenskej ľudovej kultúry 10.) Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 1976.
- Deti deťom III. Zborník tradičných materiálov získaných zberateľskou akciou „K prameňom krásy a poznania“ v rokoch 1975 – 1976. Ed. Kliment Ondrejka. Bratislava : Osvetový ústav, 1976.
- Riekanky detí gemerského Pohronia. In: Gemer. Národopisné štúdie 2, 1976, s. 313-346.
- Deti deťom IV. Zborník tradičných materiálov získaných zberateľskou akciou „K prameňom krásy a poznania“ v rokoch 1976 – 1977. Ed. Kliment Ondrejka. Bratislava : Osvetový ústav, 1977.
- Deti deťom V. Zborník tradičných materiálov získaných zberateľskou akciou „K prameňom krásy a poznania“ v rokoch 1976 – 1978. Ed. Kliment Ondrejka. Bratislava : Osvetový ústav, 1978.
- Deti deťom VI. Zborník tradičných materiálov získaných zberateľskou akciou „K prameňom krásy a poznania“. Ed. Kliment Ondrejka. Bratislava : Osvetový ústav, 1979.
- Deti deťom VII. Zborník tradičných materiálov získaných zberateľskou akciou „K prameňom krásy a poznania“. Ed. Kliment Ondrejka. Bratislava : Osvetový ústav, 1979. [1980]
- Deti deťom VIII. Zborník tradičných materiálov získaných zberateľskou akciou „Pri prameňoch krásy“. Ed. Kliment Ondrejka. Bratislava : Osvetový ústav, 1981.
- Deti deťom IX. Zborník tradičných materiálov získaných zberateľskou akciou „Pri prameňoch krásy“. Ed. Kliment Ondrejka. Bratislava : Osvetový ústav, 1983.
- Deti deťom X. Zborník tradičných materiálov získaných zberateľskou akciou „Pri prameňoch krásy“. Ed. Kliment Ondrejka. Bratislava : Osvetový ústav, 1984.
- Deti deťom XI. Zborník tradičných materiálov získaných zberateľskou akciou „Pri prameňoch krásy“. Ed. Kliment Ondrejka. Bratislava : Osvetový ústav, 1985.
- Deti deťom XII. Zborník tradičných materiálov získaných zberateľskou akciou „Pri prameňoch krásy“. Ed. Kliment Ondrejka. Bratislava : Osvetový ústav, 1985. [1986]
- Deti deťom XIII. Zborník tradičných materiálov získaných zberateľskou akciou „Pri prameňoch krásy“. Ed. Kliment Ondrejka. Bratislava : Osvetový ústav, 1987.
- Mlad' sa hrá. Bratislava : Osvetová práca, 1987.
- Detské hry. In: Horehronie. Folklórne prejavy v živote ľudu. Bratislava. Ed. Viera Gašparíková. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 1988, s. 297-331.

- Súčasné detské hry na Slovensku – ich rozšírenie, historická skladba a tematika. In: Musicologica Slovaca, roč. 13, 1988, s. 124-166.
- Detský folklór so zbojníckou tematikou v oblasti slovenských Karpát. In: Slovenský národopis, roč. 36, 1988, č. 3-4, s. 531-542.
- Sami sebe I. Výber dokumentov ľudovej kultúry západoslovenského kraja získaných zberateľstvom detí a vedúcich folklórnych kolektívov. Ed. Kliment Ondrejka, Valéria Maráková. Bratislava : Krajské osvetové stredisko; Západoslovenské folklórne združenie, 1991.
- Hry detí zo Zamaguria. Spoluautor Viktor Majerík. Poprad, 1992. (2. vydanie)
- Podľa s nami hrať. Spoluautori Milan Adamčiak, Milan Novák. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1992.
- Deti deťom XIV. Zborník tradičných materiálov získaných zberateľskou akciou „Pri prameňoch krásy“. Ed. Kliment Ondrejka. Bratislava : Národné osvetové centrum, 1993.

Scénický folklór

- O súčasnom stave folklórnych skupín na Slovensku. In: O spoločenskej funkcii folklórnych súborov. Referáty a diskusné príspevky zo seminára usporiadaného pri príležitosti Celostátného súťažného festivalu amatérskych folklórnych súborov v Poprade 20. – 21. 9. 1971. [Cyril Zálešák et al.] O súčasnom stave folklórnych skupín na Slovensku. Referáty a výňatky z diskusných príspevkov, ktoré odzneli na seminári v Detve 12. – 13. 10. 1971.) [Kliment Ondrejka et al.] Bratislava : Osvetový ústav, 1972, s. 82-90.
- Zborník štúdií a úvah o tanečnej a súborovej problematike. Bratislava : Osvetový ústav, 1973.
- Východná, Východná, pekná dedinôčka... Zost. Kliment Ondrejka. Na 20. výročie folklórneho festivalu. Bratislava : Osvetový ústav, 1973.
- Dvadsaťpäť rokov Východnej. Spoluautor Svetozár Švehlák. Bratislava : Obzor; Osvetový ústav, 1974.
- Festival pod Tatrami. 30 rokov folklórneho festivalu vo Východnej. Zost. Kliment Ondrejka. Bratislava : Osvetový ústav, 1984.
- Folklórny súbor Liptov. Zost. Kliment Ondrejka. Ružomberok : 1986.

Slovesný folklór

- Rozprávania spod Salatína. Bratislava : Tatran, 1972. (2. upravené vydanie: 2003)
- Poviestky spod piecky. Povesti, rozprávky, zvesti. Bratislava : Mladé letá, 1977.
- Zlatý vábnik. Autorské rozprávky s použitím ľudových motívov. Bratislava : Mladé letá, 1979.
- Podľa, deti, medzi nás. Detské hry a rozprávky. Bratislava : Mladé letá, 1980.
- Povesti a zvesti z dolín stredoslovenských. Martin : Osveta, 1982.
- Ja som dobrý remeselník. Výber z remeselníckeho folklóru. Bratislava : Mladé letá, 1987.
- Čo rozprával sváko Vajda. Výber z rozprávok Jána Vajdu Tichého z Liptovských Sliačov. (=Prámeny k tradičnej duchovnej kultúre Slovenska VII.) Bratislava : Matičné združenie priaznivcov ľudovej kultúry Prebudená pieseň, 2000.

Publikované materiály z terénnych výskumov

- Z prameňov krásy a poznania. Výber záznamov ľudových tradícií získaných výskumom detí a ich vedúcich v rokoch 1973 – 1977. Spoluautori Elena Medvecká a Alexander Móži. Bratislava : Smena, 1979.
- Materiály z výskumov tradícií západoslovenského kraja. Zborník materiálov zo zberateľskej práce autora akcie „Ku prameňom krásy a poznania“, ako i kurzistov výskumného školenia Osvetového ústavu. Bratislava : Krajské osvetové stredisko, 1979.

Z výskumov vedúcich detských folklórnych súborov a folklórnych skupín. Bratislava : Osvetový ústav, 1988.

Bibliografie

Tanečníkom do pozornosti. Tanečná bibliografia z rokov 1960 – 1967. Bratislava : Osvetový ústav, 1968.

Z literatúry k štúdiu slovenských (etnicky aj územne) ľudových tancov a hier (do roku 1969). In: Súčasný stav etnomuzikologického bádania na Slovensku. (=Seminarium Etnomusicologicum 1.1.) Ed. Alica Elcheková, Oskár Elchek. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 1973, s. 77-92.

Z literatúry k inscenovaniu folklóru. In: Folklór a scéna. Zborník príspevkov k problematike štylizácie folklóru. Ed. Milan Lečšák, Svetozár Švehlák. Bratislava : Osvetový ústav, 1976, s. 242-261.

Tanečná, hrová a zábavová bibliografia I. Bratislava : Osvetový ústav, 1991.

Tanečná, hrová a zábavová bibliografia II. Bratislava : Osvetový ústav 1992.

Tanečná, hrová a zábavová bibliografia III. Bratislava : Národné osvetové centrum, 1993.

Tanečná, hrová a zábavová bibliografia IV. Bratislava : Národné osvetové centrum, 1995.

Tanečná, hrová a zábavová bibliografia V. Bratislava : Národné osvetové centrum, 1996.

Slovníky

Krátky slovník slovenského nárečia liptovskosliackeho. (=Krátke slovníky najkrajších slovenských nárečí XII.) Bratislava : Print-servis, 1998.

Slovník stredoslovenského nárečia z Liptovských Sliačov a okolia s pôvodným hniezdovaním slov. Bratislava : Print-servis, 1998.

Rôzne – odborné štúdie a články

Odzemok. In: Naša práca, roč. 1, 1951, č. 6, s. 24-26.

Osebe. In: Naša práca, roč. 1, 1951, č. 6, s. 32-35.

Cipovička. In: Za radostnejší život II, 1951 – 1952, č. 7, s. 28-29.

Kečkuvanec. In: Naša práca, roč. 2, 1952, č. 8, s. 39-42.

Máje. In: Ľudová tvorivosť, roč. 3, 1953, s. 149-152.

Hry a zábavy. In: Naša práca, roč. 7, 1957, s. 621-630.

Škola ľudového tanca. In: Ľudová tvorivosť, roč. 7, 1957, s. 300, 351, 419.

Škola ľudového tanca. In: Ľudová tvorivosť, roč. 8, 1958, s. 24, 79, 189, 442.

Na Búrech. In: Ľudová tvorivosť, roč. 8, 1958, s. 136-139.

Slovenské ľudové tance. In: Ľudová tvorivosť, roč. 8, 1958, s. 140, 183-184, 246.

Tance z Borského Mikuláša a Borského Petra. Spoluautor Stanislav Dúžek. In: Naša práca, roč. 8, 1958, s. 214-222.

Hry z Borského Mikuláša a Borského Petra. Spoluautor Stanislav Dúžek. In: Naša práca, roč. 8, 1958, s. 293-294.

Tance z Koša. In: Naša práca, roč. 10, 1960, s. 13-14.

Fašiangové tance z Borského Mikuláša a Borského Petra. Spoluautor Stanislav Dúžek. In: Naša práca, roč. 10, 1960, s. 59-62.

- Bašistovská. Spoluautori Oskár Elschek, Štefan Tóth. In: Naša práca, roč. 10, 1960, s. 107-109.
- Odzemok. Spoluautori Oskár Elschek, Štefan Tóth. In: Naša práca, roč. 10, 1960, s. 149-150.
- Hry a tance z Čáčova. Spoluautor Stanislav Dúžek. In: Naša práca, roč. 10, 1960, s. 248-250.
- Jezerko. Spoluautorka Anna Ballová. In: Hudba – spev – tanec, 1963, s. 59-60.
- Skýcov. Spoluautorka Anna Holečková. In: Hudba – spev – tanec, 1963, s. 72-89.
- Detské hry. In: Hudba – spev – tanec, 1964, s. 55-56, 69-70.
- Svätojánske a sekulské drobnosti. In: Hudba – spev – tanec, 1967, s. 305.
- Sliáčanská svadba. In: Hudba – spev – tanec, 1968, s. 73-76.
- Sadíme my máje. In: Hudba – spev – tanec, 1968, s. 233-236.
- Zo základných pohybových jednotiek ľudových tancov Horehronia. In: Rytmus, roč. 20, 1969, s. 206, 287, 320, 352, 386-387.
- Scénické obrázky zo života niekdajšieho Liptova. Ed. Kliment Ondrejka. Liptovský Mikuláš : Okresné svetové stredisko v Liptovskom Mikuláši, 1973.
- Detské leto vo filme. In: Rytmus, roč. 27, 1976, s. 10-11.
- Klenotnica folklóru. Tance horného Liptova. In: Rytmus, roč. 27, 1976, s. 16-28.
- Pastierstvo v pohybovej kultúre slovenského ľudu. In: Vlastivedný časopis, roč. 26, 1977, s. 130-135.
- Pri prameňoch krásy. Folklórne detské súbory. In: Rytmus, roč. 28, 1977, č. 9, s. 14-15.
- Ľudové tradície pod Tatrami. In: Osvetová práca, roč. 28, 1978, č. 9, s. 20-21.
- Zvyky a tradičné tance Liptova. In: Osvetová práca, roč. 28, 1978, č. 16, s. 21-22.
- Tance Horehronia. In: Rytmus, roč. 29, 1978, č. 2, s. 16-18.
- K tancom z Východnej. In: Rytmus, roč. 29, 1978, č. 8, s. 16-18.
- Nové inšpirácie detských folklórnych súborov. In: Rytmus, roč. 30, 1979, č. 4, s. 14-15.
- Úspešné podujatie v Trenčíne. (Okresná prehliadka detských folklórnych súborov.) In: Rytmus, roč. 30, 1979, č. 4, s. 15.
- Z folklóru detí a pre deti. Riekanky, hry. In: Rytmus, roč. 30, 1979, č. 5, s. 16-19.
- Z folklóru detí a pre deti. Zvyky, koledy, vinše. In: Rytmus, roč. 30, 1979, č. 6, s. 16-17.
- Klenotnica folklóru. Remeselnícke tradície. In: Rytmus, roč. 30, 1979, č. 8, s. 16-17.
- Vydávanie slovenských ľudových tancov. In: Rytmus, roč. 30, 1979, č. 12, s. 14-15.
- Podťe, deti, medzi nás. Detské hry. In: Zlatý máj, roč. 23, 1979, č. 7, s. 406-407.
- Vydávanie slovenských ľudových tancov. In: Rytmus, roč. 31, 1980, č. 1, s. 17; č. 2, s. 14, č. 3, s. 17-18.
- Tradičné tance Gemera. In: Rytmus, roč. 31, 1980, č. 8, s. 13-15.
- O ľudových tancoch na Slovensku. In: Krásy Slovenska, roč. 57, 1980, č. 11; č. 12. [príloha k číslu]
- Výskum súčasných detských hier. In: Rytmus, roč. 37, 1986, č. 4, s. 12-14.
- Tance folklórnej skupiny z Krivian. Spoluautor Ján Lazorík. In: Rytmus, roč. 37, 1986, č. 5, s. 16-18; č. 6, s. 15-17; č. 7, s. 16-17; č. 8, s. 16-18; č. 9, s. 16-17.
- Závažné jednanie zainteresovaných. O programe rozvoja hnutia „Pri prameňoch krásy“. Seminár 27. – 28. 11. 1987. In: Rytmus, roč. 39, 1988, č. 4, s. 10-12.
- Z výskumov robotníckych tradícií pre folklórny súbor Kultúrny život v Rybárpoli pred druhou svetovou vojnou. In: Rytmus, roč. 39, 1988, č. 1, s. 9; č. 2, s. 16-17.
- Jánošíkovská a zbojnícka téma v ľudových hrách. In: Rytmus, roč. 39, 1988, č. 5, s. 12-13.

Fašiangy, karneval. In: Rytmus, roč. 40, č. 1, 1989, s. 15-17.

Z dejín tanca v štyridsaťročnom SEUKu. In: Rytmus, roč. 40, 1989, č. 6, s. 14-15; č. 8, 16-18.

Zberateľ nad iných usilovný – náš spolupracovník Ján Lazorík. In: Rytmus, roč. 41, 1990, č. 1, s. 16-17, č. 2, s. 11.

Sviatky vzkriesenia, sviatky jari – folklórna Veľká noc. In: Rytmus, roč. 41, 1990, č. 4, s. 11-13.

Päťdesiatnik Vojtech Littva. Tanečník a choreograf súboru Liptov a folklórnej skupiny Sliačanka. In: Rytmus, roč. 41, 1990, č. 11, s. 13.

Miroslava Záhumenská

Omnibus fiebat omnia. Kontexty života a díla Fridricha Bridelia SJ (1619 – 1680). (=Antiqua Cuthna 4/2008.) Eds. Marie Škarpová, Pavel Kosek, Tomáš Slavický, Petra Bělohávková

Praha : Státní oblastní archiv v Praze – Státní okresní archiv Kutná Hora & Koniasch Latin Press, s. r. o., 2010, 303 s. ISSN 1803-1374. ISBN 978-80-86772-51-6. ISBN 978-80-86791-89-0

Zborník štúdií venovaný významnej postave českého (nielen) literárneho baroka, jezuitskému pátrovi Fridrichovi Brideliovi, publikovaný ako samostatný zväzok edičného cyklu Antiqua Cuthna, má všetky atribúty zmysluplného interdisciplinárneho edičného titulu. Je spoločným dielom kolektívu editorov z rôznych vedných disciplín – príslušníkov mladšej bádateľskej generácie (literárna historička Marie Škarpová, lingvista Pavel Kosek, muzikológovia Tomáš Slavický a Petra Bělohávková). Ako samotní editori v úvode zdôrazňujú, ide o výstup širšie koncipovaného projektu *Bridelius a Kutná hora* motivovaného 350. výročím vydania Brideliovo notovaného kancionálu adventných a vianočných piesní *Jesličky* (viac informácií o projekte ponúka správa v záverečnej časti zborníka, ako aj webová stránka www.bridelius-jeslicky.cz). Tomuto nevelkému kancionálu sa už v minulosti venovala značná pozornosť zo strany českých aj nemeckých hymnológov a predkladaný zborník len potvrdzuje viackrát overenú skúsenosť, že komplexný výskum hymnologického prameňa nebýva záležitosťou jednej či dvoch vedných disciplín a vyžaduje si kontinuálne bádanie viacerých bádateľských generácií. V tomto prípade možno ku cti mladších českých bádateľov podotknúť, že predchádzajúce generácie mohli o podobnej interdisciplinárnej spolupráci pri hymnologickej téme len snívať. Jednotlivé štúdie v zborníku sú prepracovanými verziami referátov, ktoré odzneli na interdisciplinárnej konferencii *Fridrich Bridelius stále nový a neznámý*, konajúcej sa v Kutnej hore 28. – 29. novembra 2008 v súvislosti so spomínaným výročím.



Vzhľadom na interdisciplinárny charakter príspevkov je zborník rozčlenený na tematické celky (literárna história, editológia, hudobná história a etnomuzikológia, rôzne). Okrem editoriálu je akousi ouvertúrou zborníka výpis zo záznamov jezuitských katalógov, ktorý ponúka v chronologickom usporiadaní dáta k biografii Fridricha Bridelia. Údaje sústredené Annou Fechtnerovou, ktoré doplnili a pripravili na vydanie Kateřina Valentová a Hedvika Kuchařová, sú citované v doslovnom preklade z latinského originálu. Latinská verzia s odvolaním sa na príslušný prameň je uvedená v poznámkach.

Niekoľko zaujímavých pohľadov v súvislosti s pripravovanou komplexnou edíciou Brideliovo kancionálu *Jesličky* predostrela Marie Škarpová vo svojej štúdii *Hymnograf*

Fridrich Bridelius. Několik literárněhistorických poznámek k rozsahu pojmu. Autorka patrí k iniciátorom tejto edície. Jej príspevok sumarizuje rozdielny prístup predchádzajúcich generácií českých literárnych vedcov k poetike Brideliových diel (Jireček, Bitnar, Vašica, Škarka, Kopecký). Autorka pripomína, že súčasná literárna barokistika sa už nemusí sústreďovať na apológiu básnických a jazykových kvalít Brideliovej slovesnej tvorby, ako tomu bolo v minulosti. Pohľad na Brideliov kancionál *Jesličky* dnes odкрýva originalitu tohto diela i jeho tvorcu, ktoré môžeme plne doceniť len v kontexte rozšírenej poznatkovej bázy. Hoci básnické texty kancionálu sú dnes zdanlivo dôverne známe, ich interpretácia predstavuje výzvu aj pre súčasných literárnych historikov, ktorí si musia byť vedomí limitov svojho vlastného pohľadu a otvoriť sa serióznym analytickým poznatkom iných disciplín. V štúdiu *K Bridelovu Křesťanskému učení veršemi vyloženému* sa Hana Bočková venuje Brideliovej katechetickéj tvorbe, ktorú reprezentuje najvýraznejšie spomínané dielo, hoci tri katechetické piesne zaradil Bridelius aj na koniec svojho kancionálu. Bočkovej pohľad vyzdvihuje tiež originálne prvky Bridelia-básnika, prítomné aj v takej funkčne obmedzenej tematike, akou sú vieroučné články katechizmu. Literárny historik má istotne problém v nazeraní na túto „prvoplánovú“ formu, takže niet divu, že v minulosti sa katechetické básnické texty Bridelia rozhodne nevnímali ako literárne skvosty. Bočková sa sústredila na jednotlivé motívy textu a ich genézu, nadväzujúc na dôsledné analýzy exempli v Brideliových katechetických súboroch z prác Josefa Vašicu i Josefa Vintra. Pripomína tiež význam Brideliovej metódy dialógu medzi učiteľom a študentom, ktorá v básnickom texte pôsobí ako dynamizujúci prvok s beletrizácnym účinkom. Z muzikologického hľadiska nás zaujíma, či šlo o spievaný katechizmus. Dôsledné využívanie 8-slabičného verša by tomu nasvedčovalo, umožňuje totiž spev na „obecnú nótu“. V tomto zmysle by bol pravidelný osemslabičný verš so združeným rýmom naozaj „ve službách didaxe“, avšak v širšom zmysle, ako mala autorka na mysli, nakoľko práve spievaný katechizmus bol

účinnou didaktickou metódou, ktorú jezuiti často využívali.

Ku kancionálu *Jesličky* sa opäť vracia Jana Nešněřová v štúdiu *Jesličky: struktura kancionálu, struktury v kancionálu*. Otázka štruktúrovanosti Brideliovho kancionálu istotne nie je samoúčelná, lebo autor tu zámerne tematicky aj textovo spájal niektoré za sebou nasledujúce piesne do vyšších celkov a zreteľne oddelil „staré“ piesne od „nových“. Problematika skúmania štruktúr v Brideliom kancionáli má súvislosť aj s často diskutovanou otázkou eventuálnej dotlače spevníka po cenzúre a s hypotézou o jeho pôvodnej a doplnenej verzii. Jana Nešněřová analyzuje štruktúry kancionálu na základe piatich kritérií: kritérium celku (kancionálu), kritérium starej tlače, tematické kritérium, kritérium obsahové a tvarové a kritérium autorstva. Nešněřová kombinuje spomínané kritériá a nachádza zaujímavé organické celky tejto tlače, čo napokon vyúsťuje do posilnenia tézy o jednotnej, ucelenej výstavbe kancionálu, zodpovedajúcej intenciám autora. Ak vezmeme do úvahy hľadisko starej tlače, problém katechetického dodatku kancionála, tematicky nekompatibilného s jeho celkovým obsahom, hrá paradoxne v prospech tejto tézy. Na posledné voľné listy zrejme už nebolo potrebné dotlačiť vianočné piesne, nakoľko tento repertoár v kancionáli predstavuje uzavretý systém. Autorka tak protirečí niektorým interpretáciám, že katechetické piesne boli do kancionálu dotlačené až dodatočne po cenzúre, keďže napríklad olomoucký exemplár kancionálu poslednú zložku tlače (kustód H) vôbec neobsahuje. Na tejto zložke však boli nielen katechetické piesne ale aj „Hlas labutí“, posledná pieseň predchádzajúceho oddielu vianočných piesní, ktorá je jeho logickým záverom.

Za veľmi cennú možno považovať teologicky fundovanú štúdiu Jana Linku s názvom *Logica coelestis aneb Setkání Frídřicha Bridelia s Johannem Nadasim*. Súvislosti latinskej jezuitskej hymnografie s tvorbou duchovných piesní a hymnov v národných jazykoch sú zaujímavé a doposiaľ málo objasnené. Na podklade interpretačnej analýzy hymnu Frídřicha Bridelia *Co Bůh? Člověk?* považovaného za jeden z vrcholov českého literárneho baroka sa

ukazujú zaujímavé analógie s dielom významného uhorského básnika Johannes Nádasiho, resp. s jezuitskou spiritualitou a prostredím jezuitských vzdelávacích inštitúcií. Po predchádzajúcej analýze Linka konštatuje, že meditačný hymnus ako špecifický druh duchovnej poézie bol v dobe svojho vzniku vnímaný ako štylisticky vyšší a náročnejší žáner pre vzdelancov a študentov z prostredia jezuitských sodalít. Mohol byť včlenený ako podnet na rozjímanie do prvého týždňa duchovných cvičení sv. Ignáca v ich aktuálnej dobovej podobe, ktorá spájala mystiku s rétorikou.

Jan Malura prispel do zborníka štúdiou *Meditace o nebi nejen u Bridela*, v ktorej sa sústredene venuje žánru rozjímania a meditačným prvkom v textoch duchovných piesní na príklade analýzy rozsiahlej, 532-veršovej piesne *Rozjímaní o nebi v noci na jitřní Božího narození*. Tá otvára v Brideliovom kancionáli oddiel vianočných piesní. Na báze komparácie s inými prípadmi meditácií o Božom stvorení z kancionálovej literatúry od čias humanizmu poukazuje Malura na pozvoľné tempo Bridelovej básnickej skladby. Bridelius krúži okolo témy, zastavuje sa, pozoruje, až postupne prechádza do dramatickej gradácie. Zaujímavá je Malurova konfrontácia analogických textov v dobových nekatolíckych kancionáloch s Brideliom. Konštatuje u nich oveľa nižšiu mieru reflexie vonkajšieho sveta, pričom meditácia sa sústreďuje viac dovnútra, k subjektu. Napokon zdôrazňuje, že protiklad medzi predmetnosťou a introspekciou je dôležitou črtou literatúry raného novoveku, ktorá smerovala k individualizácii a k sprivatneniu duchovného života.

Štúdiou *Niekoľko poznámok k poetike slovenských barokových vianočných piesní* predložila istý druh syntézy slovenská literárna historička Timotea Vráblová. Vychádzajúc z motívu jasličiek v tradícii vianočných piesní svoj pohľad rozšírila aj hlbšie do 18. storočia, keďže doň zahrnula napríklad pojem pastorely. Vieme, že pastorela ako nový a výrazný fenomén zbližujúci vyšší žáner s ľudovou tradíciou sa objavuje v slovenských rukopisných prameňoch až od tridsiatych rokov 18. storočia. Je príznačné, že oficiálne kancionály pastorely dlho ignorovali (zrejme pre ich profán-

ne prvky), potom ich v 19. storočí postupne akceptovali (v podstate ako prvok národnej tradície či identity), a napokon konzervovali ako relikť tradície pre súčasných veriacich. Tak sa stalo, že pohľad na barokovú tradíciu vianočných piesní prechádza často cez vrstvu pastorel, ktoré však pôvodne (v baroku rozhodne) neboli súčasťou kancionálovej tradície, aj keď sú v nich prítomné prvky barokového štýlu. V tomto zmysle Vráblová postupuje vo svojom príspevku od „známejšieho k menej známemu“. Je si, samozrejme, vedomá rozdielu medzi pastorelou a kancionálovou vianočnou piesňou a na príklade komparácie Bajanovej pastorely *Ó dobrá novina* a vianočných piesní *Ej, Panenka* a *Když Panna plačícimu z Cantus Catholici* demonštruje niektoré odlišné motívy a tematické akcenty básnickej ilustrácie jasličkovej scény. Ďalšia časť jej príspevku sa venuje poetike vianočných piesní v evanjelických barokových kancionáloch na Slovensku (vydania *Cithary Sanctorum*, Glossius, Blasius), medzi ktorými skôr autorské kancionály vykazujú istú mieru compatibility s Brideliovým dielom.

Séria štúdií venovaných editologickej problematike je v zborníku uvedená tematicky nosným príspevkom Pavla Koseka s názvom *Grafická stránka kancionálu Fridericha Bridelia Jesličky. Staré nové písničky*. Kosek dôkladne analyzuje inventár písmen a ortografiu tlače. Vo využívaní jednotlivých grafémov aj pri ortografii konštatuje určitú variabilitu, zväzrazenú využitím odlišnej sady niektorých písmen a grafických znakov od 67. strany kancionálu. Spolu s množstvom chýb pri paginácii strán jeho zistenia potvrdzujú predpoklad, že tlač Brideliovho kancionálu bola spojená s istými ťažkosťami, ktoré zrejme viedli k až prerušeniu tlačiarenských prác na spevníku. Jiří Novotný sa v štúdiu „*Tys medovitá dílně...*“ venuje veľmi úzko vymedzenej problematike pojmov súvisiacich s včelárstvom a bližšiemu osvetleniu ich obsahu, ktorý nie je taký jednoznačný, ako by sa na prvý pohľad zdalo. Tieto pojmy figurujú často aj v duchovnej literatúre, vrátane Bridelových piesní. Problém tkvie v nejednoznačnom používaní slov stred – stredovina – strdí – med – medovina. Táto nejednoznačnosť vyplýva zo skutočnosti, že ho používali

tak autori znali včelárskej problematiky, ako aj laici, ktorí si nie vždy boli vedomí rozdielu medzi prírodným produktom včiel – plásmom obsahujúcim med – a produktmi získanými ľudskou činnosťou – med, medovina. Zaujímavé sú v tejto súvislosti Novotného konštatovania ohľadom nejasného laického používania pojmu *střed* v českých prekladoch biblie počnúc príbehom o Samsonovi, ktorý vybral plast medu z mŕtvolý leva, až po početné zmienky o zasľúbenej zemi oplývajúcej mliekom a medom. Hoci najpresnejším prekladom staročeského slova „*střed*“ by mohol byť výraz „medoplást“, teda prírodný produkt, jeho interpretácia v básnických dielach nie je jednoduchá, nakoľko by mala byť v súlade s intenciou autora, ktorý mohol, ale aj nemusel rozumieť včelárskej problematike a niekedy bol inšpirovaný inými literárnymi predlohami. Štúdiu *Ortografie Duší v očistci Fridricha Bridelia* uzatvára Veronika Steffal Vladimírová editologickú časť zborníka. Tlač diela Fridricha Bridelia *Dusse w Očistcy skrze Jozeffa w Žalářj postaweného* vyšla v jezuitskej tlačiarni v Prahe v roku 1694, teda 14 rokov po smrti autora. Autorka skúma ortografiu tlače veľmi komplexne, zahŕňajúc do nej napríklad aj pravopis slov cudzieho pôvodu. Mimochodom, skúmanie pravopisného systému tlače a jeho vzťahu k tzv. bratskému pravopisu je zaujímavou a často zložitou témou aj pre bádateľov, ktorí sa zaoberajú slovacikálnymi tlačami 17. storočia. Hoci pravopisná norma nebola v tej dobe ešte ustálená, ako uvádza Steffal Vladimírová, na ortografii tlače sa prejavila závislosť od konkrétnych autorizovaných textov a v neposlednom rade technické vybavenie tlačiarne, ako aj práca sadzačov.

Musím sa priznať, že prvý muzikologický príspevok zborníka *Úkoly pro českou katolickou hymnologii* od hudobného historika Jiřího Sehnala som čítal s veľkým osobným zaujatom. Nielen pre kvalifikovanú „diagnózu“ českej muzikologickej hymnológie, ktorá mi je z odbornej stránky blízka, ale aj kvôli tradične vybrúsenej štylistike autora, vďaka ktorej sa jeho texty veľmi dobre čítajú. Ak je Sehnalov pohľad na českú hymnológiu z muzikologickej strany kritický, je v ňom zahrnuté vedomie významu tradície duchovnej pies-

ne v Čechách, ktorá bola pre susedné národy v mnohom inšpiratívna. Nepochybné si česká hymnológia zaslúži dielo typu Zahnovej a Bäumkerovej syntézy, hoci staršie dielo Karla Konráda, ako aj vedecké práce Jana Koubu, Jaromíra Černého, či internetová databáza Stanislava Tesařa sú v mnohom záslužné pre základný hymnologický výskum. Sehnal však obracia pozornosť na trochu opomínanú oblasť českej katolíckej hymnológie, ktorá sa od 17. storočia môže pochváliť reprezentatívnymi kancionálovými edíciami Jana Rozenpluta, a najmä jezuitu Václava Matěja Šteyera, či viacerými zaujímavými a kvalitnými autor-skými tlačami, vrátane prekladov nemeckých predlôh. Sehnal sa neuspokojuje s povrchným pohľadom na pramene duchovných piesní – pripomína, ako málo vieme doposiaľ o tradícii českého duchovného spevu, o jeho charaktere a podiele na liturgii, kladie aj navonok jednoduchú, avšak vonkoncom nie vyriešenú otázku, pre akú cieľovú skupinu boli kancionálové tlače určené. Zaujímavá je jeho výzva k prekonaniu nacionalistických a estetických predsudkov, ktoré poznamenali výskum katolíckej duchovnej piesne v Čechách v minulosti. Skromne pripomína úzku zviazanosť s nemeckou tradíciou, ktorá permanentne pôsobila na český duchovný spev a nastoľuje otázku zhodnotenia významu Fryčajovho kancionálu, ktorý ako produkt svojej doby odzrkadľuje zmeny vkusu postosvietenskej spoločnosti, pričom mal výrazný ohlas u veriacich, takže nie je namieste dívať sa naň s dešpektom. My môžeme len dodať, že podobných predsudkov a bielych miest máme v hymnologickom výskume na Slovensku viac ako dosť.

Štúdia *Seminarium divarum Barbarae et Rosalinae v Kutné Hoře: dobový kontext barokní tvorby Fridricha Bridelia* od poľského bádateľa Tomasza Jeża je zameraná na hudobné aktivity kutnohorského jezuitského konviktu sv. Barbory a Rozálie v prvých štyroch desaťročiach od jeho založenia v roku 1630. Citáciami z archiválií autor dokladá účinkovanie hudobného súboru seminaristov pri slávnostiach patrónky kostola sv. Barbory, pri slávnostných večerách, procesiách, počas adventu a Vianoc, ako aj spoluúčinkovanie

na školských drámach. Kutnohorskí konviktoristi účinkovali aj na svetských slávnostiach v meste, ako aj slávnostiach miestnych mariánskych sodalít, pri verejných katechézach a pod. Ďalší z hudobnohistorických príspevkov od Vladimíra Maňasa má názov *Tisky barokných náboženských bratstiev jako hymnologický pramen*. Autor v ňom otvára zaujímavú problematiku vymedzenia katolíckych náboženských bratstiev (sodalít) voči predbielohorským literátskym bratstvám, najmä čo sa týka ich aktivít na poli literárnej tvorby a tradície duchovnej piesne. Mañas, ktorý sa problematike literátskych bratstiev sústredene venuje už dlhšiu dobu, pripomína, že nešlo o primárne hudobné inštitúcie, ale o náboženské združenia, ktorých pobožnosti a slávnosti sa odohrávali nad rámec liturgii farnosti. Pri tomto pohľade na literátske bratstvá uznávame, že ich význam sa v minulosti preceňoval. V súlade s tým treba prehodnotiť pohľad na pobielohorské obdobie ako úpadkové vo vzťahu k tejto tradícii. Doposiaľ prehliadané barokové náboženské bratstvá rozvíjali mnoho hudobných a literárnych aktivít, o čom svedčia dobové tlače, z ktorých sa, žiaľ, zachovala len malá časť. Tieto tlače obsahovali aj piesňovú tvorbu určenú špecificky pre potreby sodalít, s ohľadom na ich zasvätenie a pestovanie kultu. Mañas uvádza vo svojom príspevku niekoľko prípadov zachovaných tlačených prameňov 17. storočia z prostredia bratstiev, ktoré obsahujú nemecké duchovné piesne. K viacerým z nich existovali české verzie, ktoré možno doložiť z primárnych alebo sekundárnych prameňov.

Za ďalšiu z ťažiskových štúdií zborníka považujem príspevok Tomáša Slavického, ktorý je spolu s literárnou historičkou Mariou Škarpovou iniciátorom projektu novej edície Brideliého kancionálu. Názov Slavického štúdie *Staré nové písničky. Brideliého redakce nápevů mezi předchozí tradicí a následnou recepcí* napovedá, že ju môžeme chápať ako jadro úvodnej štúdie k pripravovanej edícii. Autor tu predostrel celú škálu problematiky, ktorú môže riešiť hudobný historik v súvislosti s nápevmi kancionálu – okrem tradičnej diferenciácie nápevov staršej a novej tradície (v druhej skupine je

často práve Brideliho kancionál vo výhradnej pozícii najstaršieho českého prameňa) sú to napríklad Brideliho redakčné zásahy do metrorhythmiky nápevov a implementácia jeho predstáv o správnej deklamácii piesní, recepcia a ďalšia variantológia nápevov z *Jeslíček*, či prieniky vianočných duchovných piesní kancionálu do cirkevnej hudby vyššieho žánru (vrátane pastorel). Svoje tézy Slavický ilustruje na početných notových príkladoch z rôznych prameňov, transkribovaných podľa aktuálnych edičných noriem. Vstupuje odvážne na horúcu pôdu, akou je cielený porovnávaci výskum hymnologických prameňov, kde sa kvôli neprístupnosti alebo absencii pramenného materiálu hudobnému historikovi neraz podsúva domnelé alebo logické vytváranie vývojových medzičlánkov a súvislostí v rámci recepcie a ďalších premien piesňového nápevu v tradícii. Aj keď zrejme nikdy nebudeme mať k dispozícii dostatok pramenných dôkazov na umlčanie skeptikov, odкрýva sa tu vzrušujúce bádateľské pole, ktoré pri medziodborovej spolupráci môže priniesť relevantné vedecké poznatky. Iba pripomínam, že čitateľ si môže zo Slavického štúdie odniesť mnoho inšpirácií pre koncepciu dôslednejšieho výskumu nápevov slovenských barokových kancionálov (*Cantus Catholici*, novšie vydania *Cithary Sanctorum*, autorské evanjelické tlače), ktorý nás ešte len čaká.

Nasledujúca trojica príspevkov je z odboru etnomuzikológie, ktorá má čo povedať práve k problematike ďalšieho tradovania nápevov kancionálu, naznačenej Slavickým, keďže kľúčová je ich recepcia a premeny v ľudovej tradícii. Lubomír Tyllner v štúdiu *Bedřich Bridel a lidový zpěvní repertoár v Čechách* konštatuje, že Bridelius vedome nezahrnul do svojho kancionálu koledy z ľudovej tradície, o ktorých v jeho dobách existujú pramenné doklady, rovnako nezahrnul doň spevy spojené s ľudovými vianočnými hrami. Tyllner formuluje názor, že určitú blízkosť s dobou ľudovou tradíciou vykazuje jazyk Brideliových textov, čo však neplatí u nápevov, ktoré boli ľudovej tradícii zrejme cudzie (to možno celkom neplatí pri dlhodobo vžitých tradovaných starých piesňach, ktorých ná-

pevy v kancionáli nie sú notované). Napriek odlišnostiam medzi ľudovou tradíciou a piesňami Brideliého kancionálu sa však súčasťou ľudovej tradície stali viaceré texty *Jesliček*, prípadne ich incipyty alebo fragmenty. Sčasti to platí aj o nápevoch notovaných v kancionáli, hoci ich spojitost s chrámovým spevom je evidentná; vzhľadom na to, že boli vzdialené ľudovému hudobnému mysleniu, sa v mnohých prípadoch uchovávali ako fragmenty, ďalej podriadené variačnému procesu, kontamináciám a iným premenám v rámci ústnej tradície. Tyllner nestavia svoje úvahy „na vode“, ale odkazuje na bohatý pramenný materiál, pozostávajúci najmä z rukopisných a tlačených zbierok ľudových piesní a kolied z 19. storočia. Na Tyllnerov príspevok nadväzuje štúdia Věry Frolcovej s názvom *Dědictví Brideliových Jesliček v koledách na Moravě a ve Slezsku*. Autorka sa okrem iného detailnejšie venuje motívu uspávanky Márie pri kolísaní Božieho Syna, ktorý figuruje v ľudových vianočných hrách a je prítomný vo viacerých piesňach Brideliého kancionálu. Tradícia kolísania Ježiška bola v období baroka napríklad v Poľsku natoľko rozšírená, že tento zvyk tu zaznamenávajú aj v prostredí ženskej rehole karmelitánok. Frolcová samozrejme zameriava svoju pozornosť na celý komplex vianočných piesní. Ako bádatelka, ktorá sa problematike ľudových kolied kvalifikovane venuje už dlhšiu dobu, jasne definuje obsah pojmu koleda a jej funkčné väzby v ľudovej tradícii. Napokon dokladá výskyt 17 vianočných piesní z *Jesliček* v rukopisných prameňoch moravsko-sliezskej proveniencie z 19. storočia, pričom niektoré pramene sú aj z moravsko-slovenského pomedzia. Slovenská etnomuzikológia má v zborníku zastúpenie prostredníctvom štúdie *Bridelius a dokumentácia vianočného repertoáru na Slovensku v 19. a 20. storočí* od Hany Urbancovej. Autorka hneď na úvod upozorňuje na rozdiely v dokumentácii duchovných piesní na Slovensku v porovnaní s Čechami a Moravou, keďže na Slovensku chýba komplexnejšie zachytenie tejto zložky ľudovej spevnej tradície. Urbancová sa zameriava na recepciu duchovných piesní z českých a slovenských kancionálov 17. storočia v kon-

texte dvoch zberateľských celkov: rukopisnej zbierky vianočných piesní Andreja Kmeťa zo začiatku 2. polovice 19. storočia a zberov z terénneho výskumu v 20. storočí ako zápisov z ústnej tradície. Konštatuje, že 9 piesňových typov z Kmeťovej zbierky máme doložených aj v Bridelióvom kancionáli. Z nich len dva možno doložiť fixovanými nápevmi u Bridelia aj Kmeťa, ostatné majú v jednom z porovnávaných prameňov iba odkaz na melódiu. Tieto dve melódie Urbancová podrobuje detailnejšej analýze a nadväzne porovnáva aj všetkých 9 príbuzných textov. V ďalšej časti príspevku venuje pozornosť duchovným piesňam vyskytujúcim sa v zápisoch z terénnych výskumov 20. storočia. Hoci ide o rozsiahly komplex 1250 zápisov, iba 53 z nich má vzťah k barokovým kancionálom, čo zodpovedá 11 kancionálovým piesňovým typom, medzi nimi opäť niektorým doloženým v Brideliovej zbierke. Napriek úzkemu okruhu repertoáru je možné na týchto zápisoch dokumentovať aj niektoré premeny konkrétnych piesňových typov v odlišnom regionálnom kontexte.

Na koniec zborníka zaradili editori ešte dve štúdie typu „miscellanea“, ktoré vhodne dopĺňajú okruh poznatkov o Bridelióvi. Prvá z nich, *Jezuitské misie v barokných Čechách. Náčrt podoby jezuitských rekatolizačných misií ve druhé polovine 17. století* od Petra Havlíčka SJ je zameraná na fenomén ľudových misií, ilustrovaný na aktivitách jezuitského domu tretej probácie v Telči. Havlíček bližšie uvádza misie telčských jezuitov v meste Polná v rokoch 1661 a 1678, o ktorých sú vo výročných správach niektoré bližšie údaje. Napokon predkladá na základe detailnejších správ o jezuitských ľudových misiách v Taliansku celú podrobnú štruktúru týchto akcií; na jej základe si môžeme urobiť okrem iného obraz o uplatnení hudby a duchovného spevu pri jezuitských misiách (verejné procesie, slávnosti a ohlasovania, vyučovanie katechizmu pre deti a pod.). Záverečný príspevok Miloša Sládka pod názvom „*Antonín Škarka nový a neznámý*“ aneb *Dobové okolnosti vydání souboru studií o Fridrichu Bridelovi* je akýmsi epilógom zborníka. Vovádza nás do pohnutej doby konca druhej svetovej vojny a ťažkých

povojnových rokov, ktoré poznačili prípravu súboru brideliiovských štúdií významného českého hymnológa Antonína Škarku do tlače. Keďže časový plán prípravy publikácie sa kvôli nepriaznivým okolnostiam predlžoval, napokon znemožnil jeho konečnú realizáciu nastupujúci komunistický režim. Bolo treba čakať ďalších dvadsať rokov na priaznivejšiu spoločenskú situáciu... Aký to kontrast v porovnaní s možnosťami a podmienkami dnešných bádateľov!

Nadväzujúc na posledný príspevok môžeme s uspokojením konštatovať, že k 350. výročiu kancionála *Jesličky* bol s malým oneskorením zrealizovaný hodnotný edičný projekt. Zborník aktuálnych brideliiovských štúdií vyšiel vo viac než vydatenej grafickej úprave, zahŕňajúcej kvalitnú obrazovú prílohu, s rozkladacou obálkou potlačenou z vnútornej strany farebnými reprodukciami niektorých strán kancionála *Jesličky* a sprievodnými tex-

tami. Čitateľ takto môže bezprostrednejšie vnímať grafickú úpravu Brideliovej tlače s jej sadzbou písmen a notovými typmi. Pri pohľade na zborník ako celok čitateľa istý čas prenasleduje otázka variability mena osobnosti, ktorej je venovaný. Autori príspevkov používali tvary Fridrich Bridelius, Fridrich Bridel alebo Bedřich Bridel v závislosti od zvoleného stupňa bohemizovania. Editori sa v tomto prípade vyhli zásahom v prospech historicky korektného tvaru Fridrich Bridelius, ku ktorému sa evidentne prikláňajú a prenechali riešenie tejto otázky v kompetencii autorov príspevkov. Krátka záverečná časť *Zprávy a recenze*, nadväzujúca na tematiku zborníka a na reálie súvisiace s pôsobnosťou Štátneho okresného archívu v Kutnej Hore, zrejme súvisí so zaradením zborníka do edičného radu tejto inštitúcie.

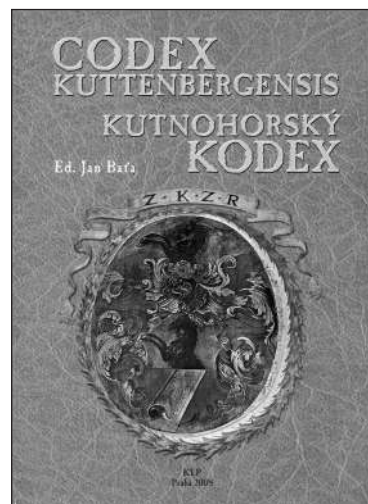
Peter Ruščin

Jan Bařa (ed.): *Codex Kutenbergensis. Kutnohorský kodex. Clavis monumentorum musicorum Regni Bohemiae (CMMRB). Series A I*

Praha : Koniasch Latin Press, 2008, 242 s. ISBN 978-80-86791-21-0

Publikovanie kvalitnej kritickej edície považujeme v muzikológii vždy za mimoriadny počin.

Dvojazyčnú, česko-anglickú edíciu Kutnohorského kódexu editora Jana Bařu vydal Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Prahe v spolupráci s Nadáciou pre dejiny kultúry v strednej Európe. Širokej odbornej a laickej verejnosti je v českom kontexte sprístupnený výnimočný hudobný prameň z konca 16. storočia, ktorý obsahuje jedenásť hlasovo kompletných polyfónnych omšových ordinárií pre 5 až 8 hlasov. Kutnohorský kódex sa zachoval v podobe zborovej knihy („chorbuch“). Väčšina autorov omší pochádza z okruhu cisára Rudolfa II. (Philippe de Monte, Carl Luython, Philipp Schöndorff, Jacob Regnart; Giorgio Flori bol v službách Ferdinanda Tirolského v Innsbrucku a Giulio Belli neopustil po celý



svoj život Taliansko), pričom repertoár prameňa dokumentuje vyspelé kultúrne pove-

domie českého meštianskeho mecenášskeho prostredia a jeho vzťah k panovníckemu dvoru. Z muzikologického hľadiska ide o jedinečný prameň. Je dokladom mimoriadnej umeleckej úrovne renesančného meštianstva v prostredí bohatého a významného stredočeského banského mesta Kutná Hora.

Editor Mgr. Jan Baťa, PhD. (správca knižnice, knihovník a vedecký pracovník Ústavu hudební vědy FF UK v Prahe) sa špecializuje na výskum hudobnej kultúry renesančných Čiech a hudby v Prahe koncom 16. a začiatkom 17. storočia. Za hlavný cieľ publikovania kódexu si vytýčil sprístupnenie tohto prameňa ďalšiemu výskumu a umožnenie zvukového znovuuvedenia jednotlivých skladieb.

Kritická edícia Kutnohorského kódexu je rozdelená na dve časti. Úvodná časť obsahuje faktografické spracovanie doteraz publikovaných poznatkov o kódexe (*Kutnohorský kodex ve světle dosavadní literatury*), podrobný opis (*Popis pramene*) a obsah rukopisu (*Obsah kodexu*). Samostatná podkapitola je venovaná postave Zikmunda Kozla z Rýznaltu, ktorý je v prípise kódexu na fóliu 1r označený za donátora rukopisu. Druhá časť tvorí samotná edícia Kutnohorského kódexu, ktorá je pripravená na základe detailnej porovnávacej analýzy rukopisu s európskymi tlačenými i rukopisnými materiálmi (*Seznam pramenů a literatury*) spolu so sprievodným komentárom s komparatívnym spracovaním prepisových variantov v závere každej omše.

Kutnohorský kódex je dnes uložený v zbierkach Českého muzea hudby v Prahe so signatúrou AZ 33 (261 papierových fólií, rozmery väzby: 575 x 435 mm, rozmery fólií: 560 x 415 mm). Do Českého muzea hudby bol získaný kúpou z pražského antikvariátu v roku 1955. V rámci detailného opisu prameňa je spracovaný opis väzby, kodikologická analýza zloženia pamiatky, rozbor donačného prípisu na prvom fóliu s problematikou datovania kódexu (1593 – 1598), datovanie filigránov a analýza písárskych rúk (dve písárske ruky; A: 1v-154r a B: 155r-261r). Zaujímavé je zistenie editora o zhodnom používaní pa-

piera s niektorými rukopismi z prostredia Viedenského dvora (ÖNB 15948 – Philippe de Monte: *Missa sine nomine*; ÖNB 16194 – Giorgio Flori: *Missa super Ung jour l' amant et l' amie*). Aj keď analýza a porovnávanie písárskych rúk kódexu nepriniesla jednoznačné určenie notátora (ako najbližší, ale nie zhodný, je určený rukopis Leonhardta Franza, ktorý sa prikláňa k notátorovi A), predostrela českej muzikologickej obci potrebu detailného paleografického rozboru zachovaných hudobných prameňov.

Samotný kódex obsahuje 11 polyfónnych omšových ordinárií, pričom je väčšina z nich písaná parodickou technikou. Prvé dve omše *Missa Septimi toni* (ff. 1v-23r, neznáma predloha) a *Missa super Cara la vita mia* (ff. 24v-48r, zapísaná anonymne, predloha: madrigal G. de Wert) sú dielom Philippa de Monte (1521 – 1603), ktorý je autorom aj v poradí šiestej (*Missa Confitebor tibi Domine*, ff. 120r-154r, predloha: moteto O. di Lassa) a ôsmej kompozície (*Missa sine nomine*, ff. 176v-195r, voľná kompozícia bez predlohy). Aj keď v prípade omši P. de Monte nejde o unikáty, *Missa Septimi toni* má v Kutnohorskom kódexe na rozdiel od ostatných porovnávaných prameňov zachované všetky hlasy. Už len vďaka tomuto jedinému faktoru je podľa slov editora tento kódex prvoradým prameňom pre výskum a analýzu Monteho omšovej tvorby. Skladatelia Philipp Schöndorff (1565/70 – ca 1617) a Giorgio Flori (ca 1558 – ca 1594) majú v rukopise po 2 omšové ordináriá. Omše *Missa super La dolce vista* (ff. 68r-86r) a *Missa super Usquequo Domine* (ff. 195v-210r) Philippa Schöndorffa sú komponované podľa modelov madrigalov, chansonov a motet P. de Monteho.

Omše *Missa super Ung jour l' amant* (ff. 87r-119r) a *Missa super Ecco ch' io lass' il core* (ff. 155r-176r) od Giorgia Floriho vznikli podľa predlôh diel O. di Lassa a A. Striggia. Skladatelia Carl Luython (1557/58 – 1620, *Missa super Filiae Hierusalem*, ff. 49r-67r, predloha: P. de Monte), Jacob Regnart (1540/45 – 1599, *Missa super Poi che'l mio largo pianto*, ff. 210v-237r, predloha: P. de Monte) a Giulio Belli (cca 1560 – cca 1621,

Missa super Tanto tempore vobiscum sum, ff. 237v-261r, vlastná kompozícia) sú zastúpení jednou omšou. Repertoár rukopisu možno považovať za repertoár cisárskej rudolfínskej kapely. Štyria skladatelia kódexu (Philippe de Monte, Carl Luython, Philipp Schöndorff, Jacob Regnart) pôsobili na dvore Rudolfa II., Giorgio Flori bol v službách Ferdinanda Tirolského v Innsbrucku a vyrastal v prostredí viedenského cisárskeho dvora. Ako jediný v Čechách, prípadne v Rakúsku, nepôsobil Giulio Belli. Jeho dielo však bolo v Čechách známe.

Napriek pripísanému textu z fólia 1r, ktoré informuje o lokalizácii a donátorovi prameňa, nie je podľa editora isté, či bol kódex napísaný pôvodne priamo pre Kostol sv. Jakuba v Kutnej Hore. Keďže prameň obsahuje úzko vymedzený repertoárový okruh – omšové ordinárie vrátane *Agnus Dei*, do popredia sa dostáva otázka, či bol kódex naozaj písaný prvotne pre Kutnú Horu, ktorá bola koncom 16. storočia po Prahe druhým najvýznamnejším strediskom utrakvizmu v Čechách. Text *Agnus Dei* sa v utrakvistikej liturgii vyskytoval iba výnimočne, pričom katolíci boli v Kutnej Hore v menšine. Inventáre z kutnohorských kostolov dokumentujú síce vyspelosť vybavenia dobovou polyfóniou, s Kutnohorským kódexom sa ale spomínané položky nedajú stotožniť. Problém pôvodnej proveniencie rukopisu teda editor nepovažuje za definitívne vyriešený.

Samostatným problémom ostáva aj postava donátora kódexu Zikmunda Kozla z Rýzntálu (ca 1548 – 1598) z fólia 1r a súvislosť vytvorenia, prípadne darovania kódexu Kostolu sv. Jakuba v Kutnej Hore. Zikmund Kozel z Rýzntálu bol významným kutnohorským mešťanom. Pôvodne pracoval ako pisár a neskôr zastával v mestskej správe v Kutnej Hore vysoké funkcie (1586 – 1598). Finančná prosperita umožnila Kozlovi veľkorysú podporu školy pri Kostole sv. Jakuba, pričom bol v dobovej literatúre označovaný za patróna múz. Priame doklady alebo pramene (inventáre, pozostalosti) v súvislosti s vybavením svätajakubského

chrámu, s Kozlovou činnosťou a Kostolom sv. Jakuba chýbajú.

Napriek nastoleným otázkam je kritická edícia vynikajúcou prácou, ktorá sprístupňuje reprezentatívny omšový repertoár českého cisárskeho dvora z konca 16. storočia v súvislosti s vyspelým kultúrnym povedomím jedného z najvplyvnejších a najbohatších miest českého kráľovstva – Kutnej Hory.

Výborné edičné vydanie kódexu je postavené na spracovaní prameňa Muzea české hudby AZ 33. Doplnené sú označenia hlasov, ktoré v kódexe chýbajú. Editor uskutočnil redukciu notových dĺžok v pomere 1 : 2. Opravené boli iba zjavné písárske chyby (komparatívne tabuľky sú uvedené v závere každej omše spolu s porovnávanými prameňmi, uvedením predlohy, edíciami, pôvodnými kľúčmi, rozsahom hlasov a edičnými zásahmi) a editorské posuvky boli doplnené nad notovú osnovu. Podloženie textu rešpektovalo znenie prameňa, pričom výnimky sú zachytené v kritických poznámkach. Textové skratky a opakovaný text sú doplnené kurzívou.

Škoda, že súčasťou inak výnimočnej a mimoriadne kvalitne spracovanej kritickéj edície nie je aj digitálna kópia prameňa (napríklad vo forme CD prílohy). Veríme, že v blízkej budúcnosti bude Kutnohorský kódex sprístupnený v rámci databázy www.manuscriptorium.com. Dúfame, že sa zrealizuje aj databáza písárskych rúk rukopisov polyfónnej hudobnej kultúry strednej Európy (na Slovensku je zaujímavou paralelou Kutnohorského kódexu Košický polyfónny zborník III z Východoslovenského múzea v Košiciach, ktorý t. č. spracúva A. Meščanová), ktorá bezpochyby pomôže identifikovať aj množstvo fragmentárne zachovaných materiálov.

Na základe výborného spracovania Kutnohorského kódexu sa každopádne mimoriadne tešíme na ďalšiu kritickú edíciu z dielne Jana Baťu, ktorou by mal byť v blízkej budúcnosti Benešovský kancionál.

Eva Veselovská

Jana Kalinayová-Bartová: Hudba v stredovekom výtvarnom umení na Slovensku. Edícia *Musaeum Musicum*

Bratislava : Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, 2011, 222 s. ISBN 978-80-8060-266-6



Kniha Jany Bartovej je mimoriadnym dielom v rámci doterajšej slovenskej muzikologickej spisby. Predstavuje prvú systematickú odbornú reflexiu hudobných motívov v stredovekých výtvarných dielach zo Slovenska. Svojím obsahom a úrovňou spracovania je hodnotným vkladom do výskumu hudobnej ikonografie v európskom kontexte.

Význam evidencie, štúdia a špecifickej interpretácie obrazových dokumentov o hudbe, ktorým sa venuje hudobná ikonografia, je pre poznanie o hudobnej kultúre rôznych historických období nesporný. V prípade stredoveku hodnotu vyobrazeného hudobného motívu zvyšuje skutočnosť, že z tohto obdobia sa vo všeobecnosti vcelku zachovalo málo primárnych hudobných prameňov, akými sú ucelené notové zápisy hudby a hudobné nástroje, ako aj textových opisov dobovej interpretačnej praxe.

Počiatky štúdia a vedeckého bádania v oblasti hudobnej ikonografie na Slovensku sa spájajú s aktivitami etnomuzikológov Oskára Elscheka, Ivana Mačáka a Ladislava Galka, ktorí v 70. rokoch 20. storočia riešili otázky vývoja a konštrukčných charakteristik

ľudových hudobných nástrojov. Z hľadiska inštitúcií patrí historické prvenstvo Hudobnému oddeleniu Historického ústavu Slovenského národného múzea (SNM), v roku 1991 transformovaného na dnešné SNM – Hudobné múzeum. Na jeho pôde sa začal v 70. rokoch 20. storočia budovať ikonografický katalóg dokumentujúci rôzne oblasti hudobnej kultúry na základe informácií z vlastných terénnych výskumov a z literatúry. Jana Bartová v predloženej publikácii nadväzuje aj na prácu a iniciatívy spomínaných etnomuzikológov. Je sympatické, že ako bývalá odborná pracovníčka a riaditeľka SNM – Hudobného múzea v rokoch 1995 – 2002 publikáciu pripravila na vydanie práve v tejto inštitúcii, v edícii *Musaeum Musicum*, ktorej bola spoluzakladateľkou (1993).

V úvode autorka stručne približuje doterajší vývoj a dôležité výsledky hudobnoikonografického bádania všeobecne, ako aj metodologické východiská svojej publikácie a jej koncepciu. Uvádza niekoľko prác z oblasti medievalistickej hudobnej ikonografie publikovaných od 60. rokov 20. storočia po začiatok 21. storočia a zmieňuje sa o medzinárodnom projekte *RIdIM* (*Répertoire International d'Iconographie Musicale*), ktorý funguje od roku 1971 na princípe systematickej dokumentácie, vytvárania medzinárodnej databázy a výmeny informácií o hudobnoikonografických prameňoch. Poukazuje aj na vplyv metodologických postupov ikonografie výtvarného umenia na hudobnú ikonografiu. Ide predovšetkým o postupy formulované Erwinom Panofským (*Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art*, 1939), podľa ktorého by výskum výtvarného diela nemal zostať len pri jeho vonkajšom opise (ikonografickej deskripcii), ale cez ikonografickú analýzu by mal smerovať k ikonológii – jeho ikonografickej interpretácii v širšom zmysle slova, ktorá umož-

ňuje zaoberať sa výtvarným dielom hlbšie a v širších kultúrnych kontextoch.

Jana Bartová pri svojom výskume stredovekých hudobných ikonogramov z územia Slovenska uplatnila aj opačný postup ako E. Panofsky (a to v prevažnej miere) a symbolický význam vyobrazeného motívu jej slúžil na pochopenie tohto motívu v konkrétnom výtvarnom diele. Obrazové dokumenty o hudbe vnímala z dvoch navzájom skĺbených hľadísk (podobne ako americký muzikológ Emanuel Winternitz v publikácii *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, 1967): ikonografického a hudobnohistoriografického, čo sa prejavilo aj v koncepcii jej práce, rozdelenej do dvoch častí. Prvá časť s názvom *Hudobnoobrazové témy v stredovekom výtvarnom umení na Slovensku* sa zaoberá existenciou a vývojom hudobných motívov v hudobnoobrazových témach skúmaných výtvarných stredovekých diel zo Slovenska. Druhá časť s názvom *Hudobné nástroje v stredovekom výtvarnom umení na Slovensku* prináša analýzu týchto motívov z pohľadu dobovej hudobnej reality.

Publikácia je výsledkom výskumu, ktorý prebiehal v rámci dvoch trojročných grantových projektov v rokoch 2004 – 2009. Výber stredovekých výtvarných diel pre výskum bol z geografického hľadiska ohraničený ich väzbou na územie dnešného Slovenska. Jeho časové ohraničenie obdobím neskorého stredoveku je dané pramenným materiálom, keďže takmer všetky stredoveké zachované výtvarné diela s hudobnými motívmi zo Slovenska pochádzajú z obdobia od začiatku 14. storočia do začiatku 16. storočia. Hoci sa autorka orientovala na pramene všetkých dostupných výtvarných prejavov, akými sú nástenná maľba, knižná ilustrácia, sochárstvo, rezbárstvo, tabuľová maľba, úžitkové umenie, zachovaná pramenná báza a jej charakter ju viedla k tomu, že najväčšiu pozornosť venovala najmä nástennému maliarstvu.

Po úvode nasleduje kapitola, v ktorej autorka približuje problémy skúmania a interpretácie hudobných motívov v stredovekom výtvarnom umení zo Slovenska. Jasným a vecným spôsobom poukazuje na všeobecné a špecifické limity výpovednej hodnoty týchto motívov: všeobecné sú dôsledkom samotnej

podstaty stredovekého umenia, ktoré sa vyjadrovalo hierarchicky a atributívne, špecifické sú určené podmienkami stredovekého umenia na Slovensku, akými sú napríklad väzba na sakrálny priestor spätý s kresťanskými náboženskými obradmi, programová obmedzenosť na niekoľko typických schém, chýbajúci porovnávací materiál v prípade neštandardných riešení, problematické určenie ideového zmyslu pri myšlienkovy komplikovanejších, netradičných alebo menej známych motívoch, ako aj ťažká identifikácia hudobných výjavov vzhľadom na poškodený stav výtvarných diel, číselná symbolika, prepájanie archaických a moderných prvkov aj reality a fantázie, neskoršie premalby a reštaurátorské zásahy, ťažkosti pri identifikovaní predlôh, ako aj to, že „hudobné nástroje vypovedajú o hudobnej praxi, ale v obmedzenej miere a súvislostiach“ (s. 17) atď.

Prvá časť publikácie je štruktúrovaná podľa nasledujúcich piatich hudobnoobrazových tém, ktoré našli svoje uplatnenie aj v stredovekom výtvarnom umení na Slovensku: 1. nebeská liturgia, 2. Posledný súd, 3. hudba v stredovekej obrazovej legende, 4. hudba v stredovekej obrazovej moralite a 5. symbolická obrazová reprezentácia hudby – *ars musica*. Na konkrétnych príkladoch z európskeho umenia a z umenia z územia Slovenska autorka sleduje myšlienkové východiská a typizované formy ikonografických schém a stvárnení jednotlivých hudobných motívov aj ich pozmeňovanie, obohacovanie či zjednodušovanie, uvoľňovanie, rozklad a transfer niektorých motívov alebo ich prvkov do iných schém, prepájanie starých a nových ikonografických prvkov atď. Autorka rozlišuje hudobnoikonografické schémy v stredovekom umení podľa toho, či hudobný prvok je v nich od začiatku ich integračnou súčasťou (napríklad obraz starozákonného kráľa Dávida), alebo či bol integrovaný až dodatočne (napríklad nebeská liturgia).

Najväčší priestor v tejto časti je venovaný téme nebeskej liturgie, jednej z kľúčových tém stredovekého výtvarného umenia. V rámci nej sú prezentovaní reprezentanti nebeskej liturgie v zobrazeniach na Slovensku, apokalyptickí starci, proroci a anjeli.

Posledný súd je najčastejšou hudobnoikonografickou schémou v stredovekom umení

na Slovensku (podľa zistení autorky, medzi 25 zachovanými vyobrazeniami s touto témou sa na 14 vyobrazeniach nachádzajú aj trúbiaci anjeli).

Obrazové legendy sú členené pracovne na tri skupiny. V prvej je hudobný motív atribútom svätca (sv. Anton Pustovník), v druhej je doplnkovým prvkom rozprávania obrazu (ladislavská legenda) a v tretej je dôležitou súčasťou deja a identifikačným znakom obrazovej legendy (*Volto Santo*).

V druhej časti publikácie po stručnej vstupnej kapitole nasleduje kapitola o dobových písomných prameňoch s informáciami o hudobných nástrojoch (z oblasti teologickej spisby, hudobnoteoretických traktátov, umeleckej literatúry, hospodárskej a kronikárskej spisby).

Ťažisko tejto časti publikácie spočíva v typológii a charakteristike hudobných nástrojov. Sú rozdelené do troch skupín na strunové, dychové a bicie nástroje. Pri každom nástroji z týchto troch skupín sa nachádza množstvo informácií o jeho genéze a o jeho používaní, o etymológii, konštrukčných charakteristikách, ikonologických súvislostiach a o kontexte jeho uplatnenia v stredovekom výtvarnom umení na Slovensku, o vývoji dobových filozofických názorov naň, o jeho novodobom výskume atď.

Po závere sumarizujúcom výsledky autorinho výskumu nasleduje katalóg hudobných motívov v stredovekom výtvarnom umení slovacikálneho pôvodu. Je štruktúrovaný podľa výtvarného média nasledovne: nástenná maľba (33), kameňosochárstvo (3), tabuľová maľba a skulptúra, oltárne celky (13), knižná maľba (7), úžitkové umenie (6). Po katalógu nasleduje mapa lokalít Slovenska so zachovanými stredovekými výtvarnými dielami s hudobnými motívami a tri tabuľky. Tabuľka č. 1 dokumentuje vzťah patrocínia a ikonografického programu *Korunovania Panny Márie* a nebeskej liturgie s anjelskými hudobníkmi v nástennej maľbe a kamenárstve. Tabuľky č. 2 a č. 3 prinášajú prehľad o stredovekom výtvarnom umení zo Slovenska s údajmi o lokalite, výtvarnom médiu a datovaní z hľadiska hudobnoikonografických schém a motívov (tabuľka č. 2) a z hľadiska stvárnených

hudobných nástrojov (tabuľka č. 3). Súčasťou publikácie je aj bibliografia, miestny a menný register, zoznam vyobrazení, resumé v angličtine. Publikáciu uzatvára farebná obrazová príloha v počte 97 jednotiek, pričom niektoré obsahujú aj ďalšie členenie.

Publikácia má jasnú koncepciu a presvedčivo spracovaný obsah s odbornou hutným textom výbornej argumentačnej úrovne a myšlienkového koncentrácie.

Zvláštne ocenenie si zasluhuje rozsiahly terénny výskum, ktorý autorka uskutočnila v rôznych lokalitách na Slovensku. Úspešne ním nadviazala na predošlé hudobnoikonografické aktivity zachytené v ikonografickom katalógu SNM – Hudobného múzea, kde sa oblasti hudobných nástrojov venoval predovšetkým I. Mačák, ako aj na publikované katalógy stredovekej nástennej maľby (V. Dvořáková – J. Krása – K. Stejskal, 1978; M. Togner, 1988) a na súpisy pamiatkovej starostlivosti. Prínosom publikácie je aj to, že spracúva najnovšie odkryté nástenné maľby (napríklad z Veľkej Lomnice odkryté v roku 2010, ktoré obsahujú doteraz najstarší doklad spracovania témy Posledného súdu u nás). Terénny výskum viedol k pozoruhodným zisteniam v textovej časti práce a bol východiskom pre koncipovanie katalógu.

Vyzdvihnúť treba aj to, že autorka zachytila dynamiku vzťahu reality a symboliky vo výtvarnom umení stredoveku, ktorý nebol jednoduchý, ale bol často premenlivý a obsahoval viacero dimenzií. Pri výskume hudobného motívu sa snažila pochopiť ikonologický zmysel jeho obrazového stvárnenia a až následne hľadať odpovede na otázky o vzťahu motívu k realite hudobnej praxe. Tento metodický postup, okrem toho, že je cestou k pochopeniu pôvodného zmyslu zobrazovaného motívu v konkrétnom čase a v konkrétnych dobových súvislostiach, jej taktiež zabránil – v dobrom zmysle slova – uchýľovať sa k vykonštruovaným záverom a nasilu odpovedať na problémy, ktoré ostávajú otvorené. Autorka si však uvedomovala aj istú obmedzenosť výsledkov výskumu vzhľadom na to, koľko prameňov zo stredoveku sa na Slovensku zachovalo (napríklad z oblasti knižnej maľby alebo aj kameňosochárstva sú hudobné motívy doložené len v skromnom počte).

Ocenenie si zaslúži sledovanie základných filozofických a estetických charakteristík stredovekej spoločnosti, ktorej reprezentanti jednotlivé výtvarné prejavy iniciovali a vytvorili, pričom tieto prejavy sa stali integrálnou súčasťou života tejto spoločnosti v súlade s jej predstavami a duchovnými potrebami. Pozitívne vnímam aj autorkino vhlbenie sa do stredovekého myšlienkového sveta, ktorého esenciou bolo kresťanstvo, a skúmanie súvislostí s kresťanským/katolíckym náboženstvom a cirkvou v stredoveku bez predsudkov. Je správne, že pri výskume výtvarných prejavov s hudobnými motívami, ktoré sú prevažne v sakrálnych priestoroch, hľadá súvislosti v náboženskej rovine, keďže stredoveké chrámy a kaplnky boli miestami modlitby a priestorom, kde sa realizoval kresťanský kult.

Náročnosť výskumu stredovekého inštrumentára znásobuje fakt, že sa vyznačoval objemným množstvom nástrojov rôznych podôb, keďže v tom období ešte neboli vytvorené štandardné formy nástrojových typov a ich výroba odrážala individuálne predstavy a požiadavky ich výrobcov. Napríklad, v prípade sláčikových nástrojov existovalo veľké množstvo typov a medzitypov. Autorka však prejavuje vynikajúcu orientáciu v nástrojových typoch stredoveku, ktorú podčiarkuje aj fakt, že mnohé vyobrazenia sa zachovali v ťažko čitateľnej podobe, pričom je často náročné vzhľadom na fyzický stav prameňov vyobrazené hudobné motívy dešifrovať, alebo vzhľadom na nedostatok zobrazených konštrukčných detailov a absenciu perspektívy vtedajšieho umenia určiť konkrétny nástrojový typ. K nástrojovým typom pristupovala individuálne, podarilo sa jej však postrehnúť aj všeobecné tendencie vo vývoji konštrukcie nástrojových typov a stredovekého inštrumentára vôbec. Jej voľba trojskupinového členenia nástrojov (strunové – *chordalia*, *tensibilia*, dychové – *infantibilia*, *foraminalia* a bicie – *percussibilia*), ktoré sa ustálilo v 15. storočí, je v kontexte riešenej témy práce logická.

V oboch textových častiach publikácie možno obdivovať porovnávaciu prácu a fundovanú analýzu skúmaných ikonogramov zo Slovenska v kontexte európskeho stredovekého umenia. Obrázky v obidvoch textových

častiach publikácie, väčšinou z európskeho stredovekého výtvarného umenia, sú v čierobielej kvalite a napomáhajú porozumenie riešených tém. Je škoda niekoľkých preklepov vedúcich k posunom v značení obrázkov (odkazy na farebnú obrazovú prílohu uvedené napríklad na s. 58, 59, 63, 120), sú však len drobnosťami z hľadiska celkovej rozsiahlej komparácie v publikácii.

V štruktúre publikácie patrí dôležité miesto katalógu hudobných motívov v stredovekom výtvarnom umení slovacikálneho pôvodu, ktorý má spolu s nasledujúcimi tabuľkami a farebnou obrazovou prílohou nespornie veľkú informačnú hodnotu. Poskytuje kvalitnú aktuálnu dokumentačnú bázu k téme hudby v stredoveku na našom území a jej ďalšiemu výskumu. Katalóg je prehľadný, pričom pôdorysy stavieb obsahujúcich hudobné motívy, uvedené pri niektorých motívoch, sú dobrou pomôckou pri ich lokalizovaní. Hudobná ikonografia je opísaná pomocou textu. Možno by sa dalo uvažovať aj o uvedení odkazov na fotodokumentáciu motívov z farebnej obrazovej prílohy, ktoré by čitateľovi pomohli pri lepšej predstave o opisovanom motíve v katalógu. Samotný fakt vytvorenia obrazovej dokumentácie si zaslúži ocenenie, pričom jej veľkou devízou je to, že zachytáva aktuálny stav dokumentovaných vyobrazení (hoci v niektorých prípadoch by bola vítaná lepšia kvalita fotografií v obrazovej prílohe, pri posudzovaní snímok treba brať do úvahy aj obťažnosť fyzického prístupu k vyobrazeným motívom).

Náročnosť výskumu v oblasti hudobnej ikonografie znásobuje nevyhnutnosť interdisciplinárneho prístupu. V predloženej publikácii bol rozsiahly terénny výskum podporený štúdiom a aplikovaním poznatkov z odbornej literatúry najmä z oblasti muzikológie, výtvarného umenia a všeobecných dejín, aj s informáciami z nedávno vydaných publikácií s najnovšími výsledkami výskumu k predmetným témam. Podľa môjho názoru by bolo osožné najmä v pasážach o ideových a náboženských (rituálnych) kontextoch nebeskej liturgie a Posledného súdu vychádzať vo väčšej miere priamo z teologickej literatúry, z novších publikácií z oblasti biblických vied a liturgiky, kvôli väčšej

presvedčivosti a presnejšiemu postihnútiu súvisiacich významov.

Publikácia Jany Bartovej je v kontexte slovenskej muzikológie priekopníckou prácou, ktorej prínos spočíva aj v sumarizovaní a aktualizovaní poznatkov o vyobrazeniach hudby v stredovekom výtvarnom umení na našom území.

Hoci v porovnaní s veľkými európskymi kultúrami sú hudobné výjavy v stredovekom výtvarnom umení zo Slovenska zastúpené v skromnom počte a spracúvajú len niektoré námety, výskum J. Bartovej svedčí o ich pozoruhodnosti a o istých špecifikách. Prejavujú sa napríklad výberom média pre stvárnenie niektorých motívov a schém (apokalyptickí starci na malbe v Martinčeku, ktorá je najstarším zachovaným príkladom nástennej maľby s hudobným motívom na Slovensku, alebo cyklus siedmich slobodných umení s *Pani hudbou* v Štítniku), väzbou na monumentálne maliarstvo, či dominanciou formálneho, symbolického zobrazovania nad marginálnym, preferovaním strunových nástrojov atď. V súvislosti s vyobrazeným inštrumentárom, ktorý má západoeurópsky charakter, J. Bartová poukazuje aj na širšie geografické súvislosti niektorých nástrojov, ktoré sú

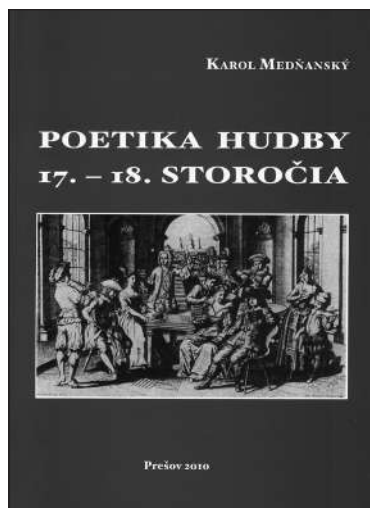
typické pre oblasť strednej Európy (napríklad harfa s dvomi rezonátormi), pričom reflektuje aj výsledky etnomuzikologických bádaní. Autorka však zároveň predpokladá ďalší výskum v oblasti stredovekej hudobnej ikonografie, ktorý môže viesť ku korigovaniu predložených výsledkov výskumu, keďže mnoho nástenných malieb zo stredoveku s potenciálom hudobných motívov je doposiaľ ešte neodkrytých a ďalší pramenný potenciál k téme hudby v stredoveku na Slovensku sa môže nachádzať v umeleckých zbierkach v zahraničí.

Jana Bartová si stanovila náročnú úlohu „zdokumentovať a posúdiť objekty výtvarného umenia s hudobnými motívmi, ktoré vznikli na území Slovenska v období stredoveku ako prejavu, obrazom odzrkadľujúceho duchovnú sféru spoločnosti v oblasti hudobnej recepcie v širokom význame slova a zároveň ako špecifického druhu sekundárneho hudobného prameňa, ktorý môže prinášať poznatky o oblastiach stredovekej hudobnej praxe, nezaznamenávanej notopisom“ (s. 125). Splnila ju excelentne vytvorením tejto publikácie.

Sylvia Urdová

Karol Medňanský: Poetika hudby 17. – 18. storočia

Prešovská univerzita v Prešove, Fakulta humanitných a prírodných vied, Prešov 2010, 166 s. ISBN 978-80-555-0219-9



Hodnotíme-li prínos knihy Karola Medňanského *Poetika hudby 17. – 18. storočia*, ďalšieho ze zaujímavých edičných počínů Prešovské univerzity, musíme především zdůraznit její širokou informativní funkci. Medňanský tak do značné míry zaplňuje vakuum, které je patrné nejen ve slovenské, ale i v české literatuře na téma historicky poučené interpretace staré hudby. Vycházejí sice specializované spisy zabývající se určitým tématem (případně jejich překlady), dosud však chybělo poměrně stručné shrnutí dané problematiky. Ostatně samotný autor vícekrát zdůrazňuje (například s. 10, 151), že tato publikace je určena pro širší okruh zájemců o provozovací praxi hudby 17. a 18. století. Adresáty jsou studenti a pedagogové hudebních škol, konzervatoří a škol

vysokých, prípadne čtenári z laické verejnosti, kedy všetky spojuje záujem o hudbu daného obdobia.

Na Medňanského knihu lze tedy hledět především jako na učebnici, která stručně shrnuje základní témata, jež jsou důležitá pro pochopení a následně též správnou interpretaci barokní hudby. V úvodní části (s. 7-31) autor stručně definuje okruhy, jimž se bude věnovat ve speciálních kapitolách. Následuje oddíl *Musica theoria* (s. 32-69), kde se zabývá druhy tónových soustav (ladění), matematickými a teologickými vlivy na hudbu, kdy mimořádnou pozornost věnuje symbolice čísel. V kapitole *Musica practica et poetica* (s. 70-99) preferuje afektovou teorii a vliv rétoriky na hudbu. Praktický charakter má poslední velký oddíl, *Problematika historicky poučené interpretácie* (s. 100-149), v němž upozorňuje mj. na nutnost správné četby zápisu barokních skladeb, u nichž stejná grafika má mnohdy jiný význam než v hudbě 19. a 20. století. Týká se to například rytmu, tempa, ozdob aj. Důležitou část tohoto oddílu zaujímají pasáže o vztahu a provázanosti vokální a instrumentální hudby.

Učebnicový charakter díla je dán mj. vysvětlením základních pojmů v poznámkách, například „pramen“, „reprint“, „poetika“, zejména pak kombinací primární a sekundární literatury, kdy Medňanský některé prameny cituje nebo parafrázuje přímo (například Quantzův *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*, Dolmetschovu *Interpretaci hudby 17. a 18. století* aj.), další pak přejímá zprostředkovaně s odkazem na díla jiných autorů (například názory E. R. Curtia v kap. *Matematické vplyvy na hudbu*, s. 42, 43). Medňanský tak seznamuje čtenáře s větším množstvím literatury na reflektované téma, čímž naplňuje hlavní záměr své knihy: „vzbudit zájem o štúdium sekundárnych a následne primárnych prameňov historickej hudby“ (s. 151). Aby usnadnil čtenáři orientaci v textu, uvádí většinou slovenské, případně české překlady (překlad postrádám jen ojediněle, například u citace Andrease Werckmeistersa na s. 64). Jako ilustraci teoretických hledisek prokládá Medňanský některé pasáže knihy analýzou vybraných úseků z kantát J. S. Bacha, které souvisejí s jeho

předchozími studii (například *Postavenie violy da gamba v kantátach Johanna Sebastiana Bacha*. Prešov : Súzvuk 2006).

Sympatické na Medňanského přístupu k interpretaci tzv. staré hudby je, že tuto tematiku nepojímá striktně dogmaticky a nečiní si nároky na definitivní řešení, neboť – podle jeho názoru – „návod [jak hrát barokní hudbu] neexistuje pre žiadnu interpretáciu ktoréhokoľvek hudobného slohu a štýlu“ (s. 151). Cílem publikace je především „vzbudit zájem o štúdium historických prameňov“ (s. 100, pozn. č. 1). Svůj antiradikální postoj potvrzuje mj. výkladem pojmu *Aufführungspraxis*, kdy dává přednost překladu „historicky poučená interpretace“ před starším „autentická interpretace“ (s. 7). Zdůrazňuje, že interpretačním cílem není žádná zakonzervovaná „archeologická vykopávka“, nýbrž živé provedení pro současníky, posluchače 21. století, kdy ovšem znalosti dobové interpretační praxe jsou nezbytné pro správné pochopení záměrů skladatele (s. 117). V této souvislosti poukazuje na permanentní diskusi například v otázce užití starých či moderních nástrojů a podotýká, že vedle sebe pravděpodobně budou i nadále působit dvě skupiny interpretů s opačnými postoji (s. 116, kap. *Historické nástroje a súčasnosť*).

Nemožnost definitivního interpretačního řešení, po němž ostatně často touží mnozí nezasvěcení interpreti, odkojení „romantickým“ školením, zdůvodňuje Medňanský též rozmanitostí a proměnlivostí barokní epochy. Čtenář se tak dozví, že je často podstatný rozdíl nejen mezi raným, středním a vrcholným barokem, mezi italskou, německou a francouzskou tradicí, ale i mezi jednotlivými skladateli určitého regionu a určité doby. Interpretační výklad si musí každý hudebník vytvořit sám na základě důkladného studia pramenů a literatury.

Ostatně Medňanského názor, že hrajeme pro současné publikum, doplňují též četné paralely mezi hudbou 17. – 18. století a avantgardou století 20. a 21. K tomu doplňme, že se již dlouho ukazuje skutečnost, že například zpěvák školený na stylu Monteverdiho či opery 18. století atd. je často vynikajícím interpretem vokální hudby století dvacátého. Med-

ňanský v této souvislosti vytváří spíše krátké poznámky, které ovšem mohou být podnětem pro hlubší odbornou studii. Všimá si například splynutí hudby a teologie nejen u J. S. Bacha, ale též u Oliviera Messiaena nebo Arva Pärta. V kapitole o protestantském (Bachově) chorálu neopomene uvést jeho citaci v *Houslovém koncertu* Albana Berga (s. 128, pozn. 74). U Ilji Zeljenky nachází příbuznost řečnického umění a hudby (s. 13). Stravinského *Hudební poetiku* staví do kontextu pojmu *musica poetica*, jak jej formuloval například Joachim Burmeister (s. 9). Velice zajímavé je též srovnání barokního notového zápisu, který není vždy shodný s realizací (například forma *prélude non mesuré*), s aleatorikou (s. 107, pozn. č. 24), případně problematika ovládání hry *divisi* v proudech hudby 20. století (s. 148).

Určitou specifikaci by si zasloužil název knihy, který se mi zdá příliš obecný vzhledem k jejímu obsahu. V rámci podtitulu, případně předmluvy by mohl být čtenář upozorněn, že spis je zaměřen především na hudbu středního a severního – tj. luteránského Německa. Autor tuto skutečnost vysvětluje až v *Závěru* (s. 150 n.). Pokud píše o své „determinaci jazykovým vybavením“, kdy preferuje německou literaturu, je to poněkud v nesouladu s tím, že některé spisy cituje ve slovenském, případně českém překladu. Do těchto jazyků však byly přeloženy i dobové texty a odborná literatura z jiné než německé jazykové oblasti – namátkou upozorňuji na knihu Stanislava Bohadla *Materiály ke studiu dějin hudby, estetiky a sociologie III. Období baroka* (Pedagogická fakulta, Hradec Králové 1988), v níž jsou citovány důležité hudebně teoretické texty zmíněného období. Za hlubší odůvodnění preference Němců však považuji Medňanského názor, který je v knize zdůrazněn na více místech, že jevy, o nichž píše – vztah hudby a rétoriky, vliv matematiky na hudbu atd. –, se v italském a francouzském baroku vyskytují jen okrajově, anebo vůbec (například na s. 150). Aniž bychom popírali význam teorií Burmeisterových, Matthesonových aj., nelze si představit vývoj německé protestantské hudby bez vlivu zejména hudby italské a italských teoretických koncepcí. (Mám na mysli zejména ortodoxní směr reformace, pietisté zůstali po stránce uměleckého přínosu spíš v izolaci.)

Jak známo, celé generace německých skladatelů studovaly od konce 16. století v Itálii – zprvu zejména v Benátkách – a přenášely na německou půdu rozhodující italské podněty. Pokud se Medňanského kniha z velké části zabývá vztahem slova a hudby, nelze například opomenout Heinricha Schütze, který se inspiroval Monteverdiovou doktrínou *oratoria domini harmoniae*, jež je formulována ve známé předmluvě k páté knize madrigalů (1607) v rámci odlišení tzv. *prima* a *seconda prattica*. S ní se Schütz seznámil během svého druhého benátského pobytu (1628 – 1629), kdy studoval právě u Monteverdiho. Medňanský zdůrazňuje Lutherův důraz na propojení řeči a hudby (například s. 59), opomíjí však paralelně se rozvíjející linii italských akademií, které navazují bezprostředně na Platóna, pokud možno bez středověkých nánosů (u Luthera lze pozorovat mnohem více středověkého nejen návazností na Augustina). Medňanský tyto tendence zmiňuje jen okrajově, například stručnými poukazy na florentskou Cameratu, Cacciniho nebo Monteverdiho.

V kapitole *Teologický vplyv na hudbu* jsou vyzdvíženy Augustinovy podněty pro Luthera v rámci vlivu hudby na ovládání člověka („hudba hýbe lidským srdcem“, s. 57). V tomto případě opět nelze opomenout italské koncepce formulované jako „*muovere degli affetti*“, které se objevují nejen v textech souvisejících s hudbou (například Caccini: *Le nuove musiche*), ale i v dobové literární teorii (traktáty marinistů). Ty jsou odvozeny z antických teorií a prosty luteránských vlivů. Jejich význam pro vznik barokní hudby, včetně německé, je ovšem rozhodující.

Na jiném místě knihy se uvádí, že pod vlivem Lutherových idejí („všetka hudba vzniká z Božej vůle“) se na počátku 18. století stírají rozdíly mezi světskou a církevní hudbou. Autor podotýká, že některé prvky taneční hudby se stávají symboly hudby církevní, například 3/4 takt, který představuje nebeské tance (s. 61). Tento jev je však patrný již mnohem dříve v hudbě italské; jako příklad uvádím permanentní střídání sudého a lichého metra v Monteverdiovu *Mariánských nešporách* (*Vesperae Beatae Mariae Virginis*) z roku 1610.

Určité nesrovnalosti provázejí též časové určení období, jímž se kniha zabývá. V titu-

lu je uvedeno 17. – 18. století, některé kapitoly však směřují též do století šestnáctého (například *Vztah slova a hudby v 16. – 18. století*, s. 12). Pozorný čtenář pak zjistí, že nejvíce prostoru je věnováno (německému) střednímu a vrcholnému baroku, předchozí období jsou – až na výjimky – zmiňována spíše orientačně. Rané německé baroko je poměrně hojně zastoupeno hudebními teoriemi (Burmeister, Praetorius), méně však hudebními kompozicemi. Více pozornosti by si – dle mého názoru – zasloužil například zmíněný Heinrich Schütz. Alespoň jeden dílčí příklad: V kapitole *Consorty* je naznačena přímá linie těchto instrumentálních souborů od Angličanů (Dowland, Purcell) k Buxtehudemu: „Mnohé případy hudobných diel, ktoré majú svoje korene nesporne v consorte, nachádzame aj v neskorších obdobiach vývoja nemeckej hudby. Ako príklad môžeme uviesť žalm Dietricha Buxtehudeho *Laudate pueri*, BuxWV 60 pre dva soprány, päť viol da gamba a basso continuo“ (s. 121). Typ consortového doprovodu vokálních skladeb lze však nalézt již u Schütze, například lamentace *Filimí, Absalon* (SWV 269) pro sólový bas a čtyři pozouny (*Symphoniae sacrae I*, 1629).

Preference středního a severního, tj. luteránského Německa je autorovi podnětem k četným spojnicím mezi teologií a hudbou, což je příznačné i pro jiné jeho knihy. Velkou pozornost věnuje například číselné symbolice, pomocí níž interpretuje též duchovní skladby J. S. Bacha. Ačkoli sám poznamenává, že „funkciu číselných symbolov nemožno preceňovať a nekriticky zdôrazňovať ich význam“ (s. 56), neubrání se některým zjednodušujícím tvrzením, například výkladu doprovodu tří nástrojů jako symbolu sv. Trojice v *Sinfonii* z kantáty *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, BWV 76: „Je zřejmé, že toto trioové obsazení má za úlohu symbolizovat sv. Trojici“ (s. 85).

V závěru této recenze si dovolím několik doplňujících poznámek.

V pasážích, které pojednávají o rétorice, se na více místech objevují odkazy na Aristotelovu *Rétoriku*. Její vliv coby jednoho ze základních východisek pro antické koncepte řečnictví je samozřejmě bez diskusí. Důleži-

tou úlohu pro hudební vývoj epochy, o níž pojednává Medňanského kniha, ovšem – vedle spisů Ciceronových – sehrály též Quintilianovy *Základy rétoriky*, které jsou nejen vynikající učebnicí řečnictví, včetně pojednání o rétorických figurách, struktuře řeči, psychologickém účinku řečnickova projevu atd., avšak též – vzhledem k tomu, že byly napsány téměř na sklonku antické kultury – shrnují dosavadní řeckou a římskou praxi. Objev kompletní verze spisu v roce 1416 (spolu s nalezením souboru Ciceronových prací o řečnictví v roce 1421) měl významný vliv na hudební koncepte následujících epoch.

V souvislosti s afektovou teorií zdůrazňuje Medňanský pravidlo zachování jednotného afektu pro celou skladbu, například: „Dôležitým a významným javom afektovej teórie je jednota afektu pre celú skladbu, aj keď pozostáva z viacerých tempovo kontrastných častí“ (s. 30, podobně na s. 77). Toto tvrzení je platné, avšak pouze pro hudbu středního a vrcholného baroka. Naopak permanentní střídání afektů na krátké ploše je patrné pro styl Monteverdiho, který přibližně od čtvrté knihy madrigalů (1603) dělí text na jednotlivé – často emocionálně protichůdné – úseky, které ovládají tzv. klíčová slova.

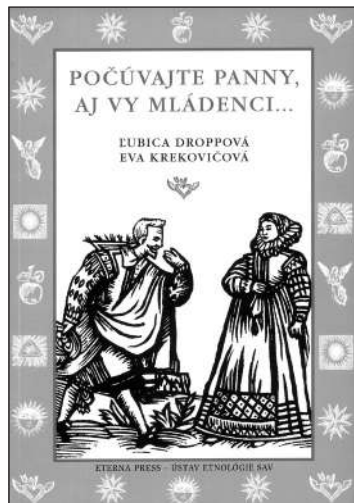
Ve výčtu šesti základních vášní, jak je formuluje René Descartes, je na prvním místě uveden „obdiv“ (s. 74). Přestože originální francouzský termín „admiration“ má i tento význam, pro Descartovu definici by se hodil spíše „údiv“, případně „úžas“. Takto se objevuje též například v anglosaských vydáních *Vášní duše* („wonder“).

Výše uvedené poznámky k Medňanského knize nepovažuji za zásadní výhradu. Spíše se jedná o doplnění určitých názorů, případně o návrh specifikovat tuto práci v rámci podtitulu nebo podrobnější předmluvy. V každém případě Karol Medňanský vytvořil velmi cennou publikaci, která obohatila a doufejme obohatí nejen slovenské hudební prostředí. Pokud je zdůrazněno její určení pro širší hudební veřejnost, zasloužila by kniha též věcný rejstřík. Mnohé důležité termíny se totiž objevují často v poznámkách pod čarou.

Pavel Sýkora

Ľubica Droppová – Eva Krekovičová: Počujte panny, aj vy mládenci... Letákové piesne zo slovenských tlačiarň

Bratislava : Eterna Press – Ústav etnológie SAV, 2010, 495 s. ISBN 978-80-969259-3-3



Piesne šírené pomocou tlačených letákov (tzv. *Flugblattlieder*, *Bänkelsang*, *songsheets*, *broad-sides*, *ventalls*, *cantastoria*, *kramárské písně*, *jarmočné piesne* atď.) boli v období od 16. do začiatku 20. storočia neoddeliteľnou súčasťou spevnosti v mnohých európskych regiónoch. Ich genéza sa spája s vynálezom kníhtlače a s nárastom gramotnosti v širokých vrstvách obyvateľstva – jemu boli tieto piesne adresované ako druh populárnej tvorby polohudového typu. Potreby ľudových vrstiev sa tu často krížili v požiadavkami cirkevných a svetských inštitúcií, čo sa odrážalo aj na šírke sociálnych funkcií letákových piesní: poučiť, vzdelávať, informovať, oznamovať, komentovať, zabávať. Masové šírenie týchto piesní sa viazalo na viacero faktorov, do ktorých vstupovali ekonomicko-obchodné a sociálno-kultúrne vzťahy (výroba tlače, predaj a kúpa, synkretická forma prednesu pri distribúcii a jej redukcia po kúpe tlače, kupujúci ako potenciálny interpret atď.). Tieto faktory podmienili žánrovo-druhovú skladbu repertoáru a jeho životnosť a schopnosť adaptácie v rôznych sociálno-kultúrnych, konfesionálnych či jazykových prostrediach.

Napriek tomu, že letákové piesne ovplyvnili svetský aj duchovný spev a prešli do ústnych foriem šírenia a tradovania, ich výskum sa v jednotlivých európskych regiónoch rozvíjal nerovnomerne – nielen preto, že letákové tlače všade nezohrali rovnakú úlohu, ale aj pre rozdielne výskumné tradície, ktoré vždy neprikladali tzv. polohudovej tvorbe adekvátny význam pre vývin spevnosti. Letákové piesne pritom predstavujú vďačný predmet interdisciplinárneho štúdia, hoci vo svojej primárnej, tlačenej podobe sú už historicky uzavretým javom s ukončeným vývinom.

V Nemecku, Rakúsku, Čechách a na Morave sa o tieto piesne zaujímal viacere vedné disciplíny ako o súčasť dobovej populárnej tvorby aj domáceho kultúrneho dedičstva (H. Naumann, L. Schmidt, L. Petzoldt, B. Václavek, V. Karbusický, B. Beneš, E. Večerková a d.). Na Slovensku letákové piesne ostávali z viacerých príčin dlhodobo na okraji pozornosti; sporadicky sa nimi zaoberali najmä odborníci z oblasti knihovedy, archívnickva a literárnej histórie (B. Bálent, J. Repčák, R. Brtáň, J. Minárik, J. Mišianik). Slovesná folkloristika obrátila pozornosť na tieto piesne koncom 50. rokov prostredníctvom výskumu Ľubice Droppovej-Markovičovej, ktorá však ostala u nás na dlhý čas jedinou autoritou venujúcou sa systematickejšie letákovým tlačiam a ich ohlasom v slovenskom ľudovom speve.

Ak odborná reflexia tieto piesne doneďavna obchádzala, terénny výskum vďaka viacerým zberateľom, folkloristom a etnomuzikológom (E. Hula, K. Plicka, J. Kováčová, E. Krekovičová a d.) prinášal svedectvo o aktívnej recepcii letákových piesní v tradičnom speve – o ich začlenení nielen do ústnej tradície, ale aj do systému spevných príležitostí malomestského a rurálneho prostredia, kde sa stali súčasťou príležitostného aj obradového repertoáru a viacerých žánrov duchovného a svetského spevu.

Letákové tlače boli na Slovensku jedným z faktorov, ktorý stimuloval – aj keď nie v takom rozsahu ako v Čechách a na Morave – tradičnú spevnosť: spev na púťach, spoločenský a stavovský spev, obradový spev a pod. Od 18. storočia, najmä však v 19. storočí a v prvej tretine 20. storočia sa letákové tlače u nás zaslúžili o kultivovanie viacerých piesňových žánrov a pričínili sa o šírenie mnohých piesňových typov nielen na Slovensku, ale aj v slovenských enklávach. Špecifikom nášho územia bola výrazná prevaha duchovného repertoáru nad svetským, ktorá mala svoje historické, konfesiónálne a sociálno-kultúrne príčiny. Tým, že tlačené letáčky obsahovali prevažne piesňové texty bez melódií, nanajvýš s odkazom na nápev typu obecnej noty, nestali sa predmetom štúdia hudobnej historiografie, dokonca ani hymnológie, ktorá môže tieto piesne využiť, napríklad, vo funkcii porovnávacieho materiálu. K poznaniu hudobnej zložky letákových piesní prispela etnomuzikológia, aj keď najmä na základe sekundárneho repertoáru, zaznamenaného ako súčasť ústnych foriem tradovania.

Predpokladom zhodnotenia miesta a významu letákových piesní v slovenskej kultúre je evidencia, katalogizácia a sprístupnenie materiálu. Takéto práce sa sporadicky objavovali v minulosti. Prvý centrálny súpis sa publikoval až v polovici 90. rokov 20. storočia (*Bibliografia jarmočných a púťových tlačí z 18. a 19. storočia z územia Slovenska*, kol. autorov, 1996). Prináša zoznam slovenských letákových tlačí a letákových piesní, ktoré sa nachádzajú dnes v archívoch a zbierkových fondoch viacerých inštitúcií nielen na Slovensku, ale aj – vzhľadom na presahy materiálu, jeho migráciu a vydavateľskú činnosť – v Čechách a v Maďarsku.

Publikácia *Počujte panny, aj vy mládenci... Letákové piesne zo slovenských tlačiarňí*, ktorú pripravili etnologičky a folkloristky Ľubica Droppová a Eva Krekovičová, posúva výskum do roviny analýzy a klasifikačno-typologického vyhodnotenia. Východiskom jej prípravy sa stal materiál uložený v Archíve letákových tlačí Ústavu etnológie SAV, ktorý obsahuje spolu 755 základných variantov piesní, z toho 675 duchovných a okolo 80 svetských piesní.

Porovnaním obsahu archívu s centrálnym súpisom z roku 1996 sa ukázalo, že materiál uložený v tomto archíve možno považovať do veľkej miery za reprezentatívny. Klasifikačno-typologický model, predstavený v publikácii, sa preto môže vzťahovať na oveľa širší záber letákových tlačí s tým, že ďalší výskum bude pravdepodobne dopĺňať získané poznatky najmä z hľadiska piesňových typov a variantov.

Publikácia pozostáva z dvoch častí. Prvá časť (s. 13 – 74) prináša monografickú syntézu doterajších poznatkov o fenoméne letákových piesní na Slovensku. Autorka prvých štyroch kapitol Ľubica Droppová približuje tieto piesne v kontexte európskeho výskumu, zovšeobecňuje ich spoločné znaky a v etnicko-teritoriálnom zábere naznačuje ich špecifiká. Sumarizuje doterajší domáci výskum a podáva základnú charakteristiku tohto repertoáru, ktorá je výsledkom kontaktu autorky s materiálom za posledných vyše päťdesiat rokov; z vlastných terénnych a archívnych výskumov pomáhala budovať spomínaný Archív letákových tlačí, pričom sa podieľala aj na jeho záverečnom spracovaní. Vo svojom príspevku sa venuje tlačiarňam, z ktorých letáky pochádzali (Skalica, Banská Bystrica, Levoča a ď.), otázke autorstva letákovkej tvorby, jazykovej stránke piesňových textov a ich ortografii, veršovej a strofickej stavbe, a napokon základnej klasifikácii repertoáru podľa obsahu piesňových textov.

Autorkou predhovoru a záverečnej kapitoly je Eva Krekovičová. V predhovore priblížila kontexty štúdia letákových tlačí na Slovensku, identifikovala príčiny malého záujmu o ich výskum v minulosti a konštatovala obrat v tomto postoji, súvisiaci s paradigmatickými zmenami v etnológii a folkloristike v 90. rokoch 20. storočia. Načrtla perspektívy ďalšieho výskumu, ktoré vyplynuli zo spracovania materiálu pre publikáciu. V záverečnej kapitole sa venuje ďalšiemu životu letákových piesní – ich presahom do ústnej tradície. To je už téma aj pre etnomuzikológiu, keďže záznamy letákových verzií z ústneho podania predstavujú spievané formy, a teda prinášajú doklad aj k ich hudobnej zložke.

V tejto kapitole sa autorka zamerala na dva problémové okruhy. Tým, že letákové

tlače mali významný podiel na šírení a uchovávaní mnohých historických mentálnych obrazov, na príklade folklorizovaných textov dokladá prítomnosť a pretrvávajúce týchto obrazov v kolektívnej pamäti. Ide o špecifickú etnologickú/antropologickú problematiku, ktorej sa E. Krekovičová venovala na oveľa širšom repertoári. V tomto prípade svoje poznatky aplikovala vo vzťahu k letákovkej produkcii. Druhý okruh patrí do kompetencie folkloristiky a etnomuzikológie: autorka sledovala ohlas letákových tlačí v ústnej tradícii, pričom východiskom bol folklórny materiál. K piesňovým typom, pri ktorých predpokladala na základe témy a poetiky textov vplyv letákových piesní, hľadala paralely podľa pripraveného katalógu, čím zároveň „testovala“ jeho využitie vo výskumnej praxi. Súčasťou takto naznačeného porovnávacieho štúdia je získanie poznatkov, ktoré môžu pomôcť identifikovať folklorizovanú letákovú pieseň aj v prípade, ak z rôznych príčin chýba jej tlačenná predloha. Súčasťou záverečnej kapitoly je publikovanie folklorizovaných verzií z ústnej tradície (vyše 20 ukážok), ktoré je príspevkom aj k hudobnej charakteristike repertoáru – konštatovanie autorky o výraznej variabilite nápevov, o využití putovných melódií a o sémantickom nadväzovaní textov a nápevov je impulzom na detailnejší výskum. Z tohto hľadiska by pomohla osobitná evidencia odkazov na obecné noty, uvedené pri piesňach na letákových tlačiach.

Druhá časť publikácie (s. 75 – 495) predstavuje jej materiállovú súčasť. Je pripravená ako katalóg základných tém a piesňových typov, ktoré sú predstavené prostredníctvom konkrétnych ukážok. Týmto spôsobom publikácia získala rozmer vedeckej antológie s reprezentatívnym výberom materiálu a sprievodným komentárom. Spôsob priblíženia materiálu nadväzuje na *Katalóg naratívnych piesní* (1998) od Sone Burlasovej s tým, že niektoré údaje autorky prispôbilibi špecifikám letákových piesní.

V materiállovej časti je repertoár rozčlenený do dvoch základných tematicko-typologických skupín: na duchovné a svetské piesne. Duchovný repertoár sa člení do 11 cyklov, vymedzených podľa základnej tematickej kate-

górie (biblické postavy, postavy svätcov, ľútost nad hriechmi, posledný súd, piesne pri bohoslužbách, protivojnové a príležitostné piesne atď.), do ktorej je zakomponované aj druhové hľadisko (osobitne vyčlenené epické piesne-legendy). Svetský repertoár obsahuje 10 tematických kategórií, z ktorých viaceré pôsobia kuriózne, ale verne mapujú tematiku piesní tohto typu, šírenú aj v iných európskych regiónoch ako súčasť dobovej populárnej a módnjej tvorby (ľúbostné vzťahy, vojenské piesne, piesne o zamestnaniach resp. stavovské piesne, piesne o ženách, o zvieratách, o novotách, o ľudských zlovykoch, príležitostné, spravodajské a vlastenecké piesne).

V rámci každej tematickej kategórie sa nachádza niekoľko tematických podskupín, ktoré sú reprezentované piesňovými typmi. Každý základný piesňový typ je opísaný prostredníctvom súboru dát, definovaných v úvodnej edičnej poznámke. Štruktúra konkrétnej ukážky obsahuje: námet piesne vyjadrený koncentrovanou formou jednej-dvoch viet; názov tlače a edičné údaje; nasleduje konkrétna piesňová ukážka/príklad; opis ilustrácie na tlači; doplnkové údaje, ak ich tlač obsahuje (autor; poznámka o cenzúre, odkaz na nápev a pod.); zdroj ukážky, pramene s variantmi a literatúra. Týmto spôsobom katalóg prináša kompletnú informáciu o každom piesňovom type. Ak sa na jednej letákovkej tlači nachádza viac ako jedna pieseň, tieto sú rozpisované jednotlivo ako samostatné piesňové typy. Katalóg je prednostne zameraný na registrovanie piesní a tlače eviduje až v druhom pláne. Tento problém by vyriešil abecedný súpis názvov tlačí, pripojený za abecedný súpis textových incipitov piesní v závere publikácie, čím by vznikol kompatibilný súbor súpisov k spomínanej bibliografii tlačí z roku 1996. Pre záujemcov o štúdium piesní však údaj o tlači nie je kľúčový a z tohto pohľadu bol katalóg aj koncipovaný.

Početná obrazová príloha prináša ilustrácie z letákových tlačí, ktoré sú informáciou k výtvarnej zložke tejto tvorby. Index piesňových typov v anglickom jazyku je štandardným vybavením katalógov tohto druhu – slúži komparačnému výskumu bádateľov zo zahraničia, keďže ide často o produkciu, ktorá presahovala etnické hranice.

Edičná príprava piesňových ukážok v antológii zasahovala do textov nepatrne. Katalóg prináša korektný prepis piesňových textov s vplyvom viacerých jazykov (český, latinský, nemecký) aj s rešpektovaním sprievodných znakov (spôsob číslovania strof, označovanie repetícií bez ich rozpisovania a pod.). Pre čitateľskú prístupnosť sa niektoré texty (v tzv. fraktúre) prepísali podľa súčasnej pravopisnej normy. Tým sa uľahčí užívateľovi bez skúseností s týmito tlačami práca s katalógom. Keďže v origináli sú niektoré piesňové texty pre úsporu miesta publikované bez odsadenia veršov, edičná úprava sa musela vyrovnáť s problémom veršovej a strofickej stavby piesní. V týchto prípadoch je výsledná stavba piesňového textu, publikovaná v katalógu, rekonštrukciou.

V minulosti sa u nás používalo na pomenovanie uvedenej produkcie niekoľko názvov (letákové tlače, jarmočné a púťové piesne/tlače). Prínosom autoriek je kodifikácia termínu *letákové piesne* – tento pojem slúži na označenie historickej formy piesní, nachádzajúcich sa na tlačенých letákoch. Druhotne sa vzťahuje aj na repertoár zaznamenaný z ústneho podania a v tomto prípade zdôrazňuje pôvod/predlohu danej piesne v letákovej tlačí. Folklorizované verzie však prinášajú široký rozptyl variantov. Genetické väzby týchto variantov na tlač môže odhaliť porovnávací výskum širokej variantnej skupiny určitého piesňového typu jednak z ústnej tradície, jednak z tlačенých predlôh – jeho metodika bola zatiaľ vo väčšom rozsahu overovaná na príklade mariánskych legendických piesní. Tzv. putovné fragmenty textov sa dosiaľ nestali predmetom samostatného štúdia.

Na vzťah k ústnej tradícii upozorňujú odkazy na folklórne verzie/varianty, uvedené pri niektorých typoch duchovných a svetských letákových piesní v katalógu (napríklad *Když milý pán Ježíš na nebo vstupoval; Keď Panna Maria po svete chodila; Byla svatá Dorota; Slyšel jsem novinu přežalostnou; Na hranicích města německého; Poslyšte Panny, také Mládenici*). Nakoľko tento výskum sa u nás zatiaľ len rozbieha s tým, že komparácie sa uskuotočnili na tematicky a žánrovo ohraničenom repertoári (balady, mariánske piesne, rozlúčkové svadobné piesne a pod.), uvedené odkazy, pochopiteľne, nereflektujú všetky väzby publikovaného materiálu, len ich naznačujú. Predpokladom je spracovanie a sprístupnenie letákových piesní v ich historickej, t.j. tlačenej podobe. V súčasnosti sa však nachádza množstvo letákových tlačí v menších fondoch ako zatiaľ nespracovaný materiál, ktorý ešte len čaká na zahrnutie do centrálneho súpisu. V tejto súvislosti je publikovaný katalóg letákových piesní dôležitým príspevkom nielen k evidencii a sprístupneniu obsahu jedného archívneho celku, ale aj k odbornej reflexii týchto piesní s poukázaním na možnosti ich využitia pri štúdiu tradičných foriem spevnosti.

Vzhľadom na graficky vkusne riešenú publikáciu s nápaditým využitím dobových ilustrácií je škoda, že na jej obale je uvedený názov s menšou odchýlkou/chybou; korektná podoba názvu, vychádzajúceho z textového incipitu letákových piesní spravodajského typu, sa nachádza na titulnom liste vo vnútri publikácie.

Hana Urbancová

Central-Eastern Europe versus the Italian *musica moderna* – Reception, Adaptation, Integration / Europa środkowo-wschodnia wobec włoskiej *musica moderna* – recepcja, adaptacja, integracja. Varšava, 12. – 15. októbra 2011

Výskumné aktivity poľských hudobných historikov sú už dlhé roky prepojené vo vybraných problémových okruhoch s muzikologickými aktivitami talianskych špecialistov. Predmetom ich spoločných projektov je výskum hudby poľských a talianskych skladateľov a vzájomné ovplyvňovanie sa týchto dvoch hudobných kultúr v európskej renesancii a baroku. Výsledkom dlhoročnej bilaterálnej spolupráce bola aj medzinárodná muzikologická konferencia *Central-Eastern Europe versus the Italian musica moderna – Reception, Adaptation, Integration / Europa środkowo-wschodnia wobec włoskiej musica moderna – recepcja, adaptacja, integracja*, ktorá sa konala na jeseň minulého roka vo Varšave. Záštitu nad rozsiahlym štvordňovým podujatím prebrala talianska nadácia Fondazione Ugo ed Olga Levi z Benátok a hostiteľská katedra hudobnej vedy z Varšavskej univerzity, čiže Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Ústrednou myšlienkou konferencie sa stalo 400. výročie vydania *Offertoria totius anni* a *Communiones totius anni* Mikołaja Zieleńskiego v Benátkach roku 1611, čiže prvá edícia hudby poľského skladateľa za hranicami štátneho útvaru Rzeczpospolita Obojga Narodów / Republika dvoch národov. Na projekte participovali aj pracovníci Oddelenia hudobnej histórie Umenovedného inštitútu Poľskej akadémie vied (Zakład Muzykologii, Pracownia Historii Muzyki, Instytut Sztuki PAN). Poľsko-taliansky organizačný výbor konferencie – v zložení Tomasz Jeż, Antonio Lovato, Władysław Malinowski, Aleksandra Patalas, Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Marina Toffetti, Elżbieta Zwolińska a Sławomira Żerańska-Kominek – pripravil muzikologické podujatie mimoriadneho významu pre poznanie hudobnokultúrnych dejín Európy z poľsko-talianskej perspektívy.

Program podujatia zahŕňal viaceré aktivity: ťažisko spočívalo v konferenčných prezentáciách v 11 sekciách, dve osobitné rokovania sa venovali predstaveniu genézy a hlavných výsledkov spolupráce poľských muzikológov so zahraničnými špecialistami, predovšetkým v aktuálnom projekte *Italian Music Repertory in Central-Eastern Europe*, v rámci ktorého prebehlo aj stretnutie študijnej skupiny. Súčasťou podujatia boli dva koncerty starej hudby s programom venovaným priamo hudbe, o ktorej sa rokovalo. Slávnostného otvorenia sa zúčastnili zástupcovia oboch spolupracujúcich inštitúcií: prodekan Fakulty histórie Varšavskej univerzity (Wydział Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego) profesor Tadeusz Cegielski; prodekan Fakulty histórie UW a riaditeľka Inštitútu hudobnej vedy (Instytut Muzykologii, UW) profesorka Sławomira Żerańska-Kominek; zakladateľ nadácie Fondazione Ugo ed Olga Levi profesor Antonio Lovato; riaditeľka Talianskeho kultúrneho inštitútu vo Varšave (Istituto Italiano di Cultura Varsavia) Paola Ciccolella. Profesor Tadeusz Cegielski zdôraznil myšlienku významu multilaterálneho a interdisciplinárneho výskumu kultúrnych vzťahov v Európe. Profesorka Sławomira Żerańska-Kominek privítala talianskych a ostatných európskych účastníkov, obzvlášť predstaviteľov benátskej nadácie Fondazione Ugo ed Olga Levi, podporujúcej hudobnohistorické výskumy od roku 1962, a ocenila tiež možnosť výmeny poznatkov, spoločného publikovania i výmenných študijných pobytov pre muzikológov v Taliansku a vice versa. Profesor Antonio Lovato vysoko ocenil možnosť kontinuálneho pokračovania poľsko-talianskych výskumov, predstavil pilotný projekt geokultúrneho výskumu šírenia talianskej hudby v strednej Európe, ktorý vznikol pri príležitosti konferencie usporia-

danej v Benátkach roku 2009 *La musica poliorale tra Cinque e Seicento: Italia-Europa dell'est* (Polychórická hudba 16. a 17. storočia: Taliansko – východná Európa). V rámci tohto projektu sa sformoval výskumný tím hudobných historikov v študijnej skupine nazvanej TRA.D.I.MUS.: *Tracking the Dissemination of Italian Music in Europe, 16th – 17th century*. Členmi študijnej skupiny sú v súčasnosti vedci zo štyroch európskych krajín, Talianska, Poľska, Slovinska a Slovenska.¹ Za Slovensko pracuje v tejto študijnej skupine Jana Bartová (Katedra hudobnej vedy FiF UK, Bratislava).

Pred samotnými rokovaniami v sekciách odznali dve ťažiskové úvodné prednášky, jedna zameraná na všeobecnohistorické aspekty výskumu a jedna špecializovaná hudobnohistorická. Prvú prednášku na tému „*Le Indie d'Europa*“. *La Repubblica polacco-lituana: un mosaico di nazioni e di religioni* predniesol profesor Wojciech Tygielski (Inštitút Historii Sztuki, UW). Zdôraznil v nej predovšetkým myšlienku etnickej tolerancie a vysokej úrovne demokracie vo vtedajšom poľskom štátnom útvaru Republika dvoch národov, v ktorom – na rozsiahlom teritóriu – zohrávala rozhodujúcu úlohu šľachta, aktívne sa podieľajúca na rozvoji miest a tvoriaca veľkú časť spoločnosti. Zároveň išlo vlastne o historickú mozaiku etnických a religióznych demografických spoločenstiev. Druhá úvodná prednáška *Offertoria and Communiones by Zieleński from the Editor's Perspective* profesora Władysława Malinowského (Warszawa) bola vynikajúcim vstupom do problematiky konferencie. Emeritný profesor Władysław Malinowski predstavil metodologicky kompletný súbor problémov, ktoré výskum hudby Mikołaja Zieleńskiego nastoľuje: transkripcia menzurálnej notácie, analýza systému menzúr, resp. *tactov*, problematika vývoja vokálnej virtuozy, vplyvy inštrumentálnej hudby na vokálnu na prelome 16. a 17. storočia, výskum úlohy organistu a participácie organa na predvádzacej praxi, výskum nového kom-

pozičného štýlu *novo modo* v talianskej hudbe, ktorého výsledkom bolo aj komponovanie Mikołaja Zieleńskiego v polychórskom štýle. Svoju brilantnú prednášku Władysław Malinowski – autor doposiaľ jedinej monografie o Zieleńskom (*Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*, Kraków 1981) a editor jeho skladieb – zakončil myšlienkou pragmatickej kapitulácie hudobného historika pred súčasnými rôznorodými interpretačnými prístupmi pri koncertnom predvádzaní tejto hudby, vznikajúcej v epoche prelomových zmien (*Musik im Wandel / Music in Transition*), pričom nadviazal na slová poľského muzikológa Zdzisława Jachimieckiego, ktoré ani po sto rokoch od vyslovenia ne strácajú platnosť, totiž – že poznanie našej minulosti ostáva otvorené.

Program samotného konferenčného rokovania prebiehal v 11 sekciách: Session 1. **Cultural Interrelations Between Poland and Italy at the Turn of the 17th Century**: Marcin Fabiański (Inštitút Historii Sztuki, Uniwersytet Jagielloński, Kraków): *Disegno? Cenni sul ruolo dell'idea di arte all'epoca degli ultimi re Jagelloni e di Sigismondo III*; Elżbieta Zwolińska (Inštitút Muzykologii, UW): *Mikołaj Zieleński e la ricezione dell'italianità nella cultura musicale polacca al primo Seicento*; Hanna Osiecka-Samsonowicz (Inštitút Sztuki, Polska Akademia Nauk, Warszawa): *Feste e musiche nella chiesa di S. Stanislao dei Polacchi a Roma nella prima metà del Seicento*; Session 2. **Artistic Patronage in the Times of Mikołaj Zieleński**: Barbara Przybyszewska-Jarmińska (Inštitút Sztuki, Polska Akademia Nauk, Warszawa): *Music in Poland under Bishops' Patronage around the Turn of the 16th and 17th Centuries*; Marco Bizzarini (Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università degli Studi di Padova): *Zieleński e il ruolo delle relazioni italo-polacche nel mecenatismo musicale d'inizio Seicento*; Grażyna Jurkowlaniec (Inštitút Historii Sztuki, UW): *The cardinal's Purple and "the black art". Tomasz Treter, Church Hierarchs, Roman Engravers and Venetian Editors*; Session 3. **Cultural Contexts of Zieleński's Publication**: Rodolfo Baroncini (Università La Sapienza, Roma): *La vita musicale a Venezia verso il 1611: musicisti, committenti e repertori*; Luigi Collarile (Insti-

¹ Dostupné na internete: <http://www.fondazionelevi.it/English/attivita/_gruppo_italo_polacco.html>

tut de Musicologie, Université de Fribourg, Suisse): *L'editoria musicale veneziana intorno al 1611: questioni e prospettive*; Mirosław Lennart (Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Opolski): *L'edizione veneziana dell'opera di Mikołaj Zieleński sullo sfondo / dei rapporti culturali tra Polonia e Repubblica veneta*; Session 4. **Polychoral Style Between the 16th and the 17th Century** (1): Daniele V. Filippi (Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche, Università degli Studi di Pavia): *Towards a Phenomenology of Polychorality*; Antonio Lovato (Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università degli Studi Padova): *La musica policorale a Padova durante l'episcopato di Marco II Cornaro (1595 – 1625)*; Agnieszka Leszczyńska (Instytut Muzykologii, UW): *Liturgical Context of the Offertoria and Communiones by Mikołaj Zieleński*; Session 5. **Polychoral Style Between the 16th and the 17th Century** (2): Chiara Comparin (Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università degli Studi Padova): *Antonio Gualtieri, Motecta octonis vocibus libro primo (Venezia, 1604): la musica policorale tra Padova e Venezia*; Lucia Boscolo Folegana (Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università degli Studi Padova): *Aspetti formali della musica sacra policorale a otto voci di Giovanni Croce nella tradizione veneziana tra '500 e '600*; Marina Toffetti (Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università degli Studi Padova): *Giulio Cesare Gabussi's Motets Published before his Polish Stay*; Session 6. **Monody, Concertato & Instrumental Music** (1): Irena Bieńkowska (Instytut Muzykologii, UW): *The Concerti ecclesiastici by Giovanni Battista Cocciola in the Light of the Seconda Prattica*; Metoda Kokole (Muzikološki Inštitut, Znanstvenoraziskovalni Center, Slovenske Akademije Znanosti in Umetnosti Ljubljana): *Early Sacred Monody on its Early Seventeenth-Century Journey from the Eastern Shores of the Adriatic to the Austrian Lands North of the Alps: From Gabriello Puliti's Sacri concentus (1614) to Isaac Posch's Harmonia concertans (1623)*; Matthias Schneider (Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft, Universität Greifswald): *Monodic Organ Chorales in the Œuvre*

of Jan Pieterszoon Sweelinck's Pupils; Session 7. **Monody, Concertato & Instrumental Music** (2): Piotr Wilk (Instytut Muzykologii, Uniwersytet Jagielloński, Kraków): *Mikołaj Zieleński's Fantasias in Relation to the Tradition of Diminution and Ensemble Instrumental Music of the Early Baroque*; Aneta Markuszewska (Instytut Muzykologii, UW): *Could you lament like a man? Udite, lagrimosi Spiriti d'Averno by Lucia Quinciani from Marc'Antonio Negri's Affetti amorosi (Venezia 1611)*; Session 8. **Reception of the Italian Musica Moderna Repertoire**: Jana Bartová (Katedra hudobnej vedy FiF Univerzity Komenského v Bratislave): *Italian Music in the Repertoire of the Musical Centers of 17th Century Bratislava (Pressburg, Posonium)*; Anna Ryszka-Komarnicka (Instytut Muzykologii, UW): *La Giuditta [?] (Warsaw 1635) in the Light of Varied Italian Works on this Subject from the First Half of the 17th Century*; Magdalena Walter-Mazur (Katedra Muzykologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań): *The Stylistic Features of Polychoral Motets for Female Voices from Diocesan Library in Sandomierz*; Session 9. **Historic Musicology Between Poland and Italy – Tradition and Perspectives**: Zofia Dobrzańska-Fabiańska (Instytut Muzykologii, Uniwersytet Jagielloński, Kraków): *Zdzisław Jachimecki's Wpływy włoskie w muzyce polskiej / Italian Influences in Polish Music (Kraków 1911) – An Invitation to Study the 16th- and 17th-Century Reception of Italian Musical Culture in the Polish Commonwealth*; Antonio Lovato, Marina Toffetti, Klemen Grabnar, Metoda Kokole, Aleksandra Patalas, Daniele V. Filippi, Tomasz Jeż: *Study Group "Italian Music Repertory in Central-Eastern Europe" Presentation of the TRA.D. I.MUS Project (Tracking the Dissemination of Italian Music in Europe, 16th–17th Century)*; Session 10. **Reception and Adaptation of the Italian Stylistics** (1): Herbert Seifert (Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien): *Giovanni Valentini Between Venice, Warsaw, Graz and Vienna*; Jan Bafa (Ústav hudební vědy, Univerzita Karlova, Praha): *The Influence of Cori Spezzati Technique on the Music of the Czech Lands. The Case of Pavel Spongopaeus Jistebnický (c. 1560 – 1619)*; Janka

Petöczová (Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava): *Cori Spezzati in Seventeenth-Century Music of Zips*; Session 11. **Reception and Adaptation of the Italian Stylistics** (2): Aleksandra Patalas (Instytut Muzykologii, Uniwersytet Jagielloński, Kraków): *Zieleński's Contemporary – Asprilio Pacelli in Poland: Compositions, Techniques, Reception*; Jiří Sehnal (Ústav hudební vědy, Masarykova Univerzita, Brno): *Adam Michna – Komponist der stilistischen Grenzen*; Ennio Stipčević (Odjel za Povijest Hrvatske Glazbe, Hrvatska Akademija Znanosti i Umjetnosti, Zagreb): *Musica Moderna and Local Music Tradition: the Case of Tomaso Cecchini Veronese in Dalmatia*.

Počas trojdňového intenzívneho rokovania sa ukázalo, že témy, ktoré tri desiatky muzikológov (v menšom zastúpení aj historikov a historikov výtvarného umenia a architektúry) nastolili, posúvajú výskum hudobnej kultúry v strednej a východnej Európe v prelomovom období medzi renesanciou a barokom do novej roviny. Jednak sa tu pertraktovali nové objavy súčasných výskumov v talianskych archívoch (napríklad otázka možného štúdia Mikołaja Zieleńskiego v jezuitskom kolégiu v Ríme, Tomasz Jeż), jednak sa venovala mimoriadna pozornosť termínu *musica moderna* v zmysle hľadania inovácií v hudbe nového barokového štýlu (vývin polyfonickej hudby od monochórickej po polychórickú, rozvoj *cori spezzati* a rozvoj nového inštrumentálneho štýlu, monódia a *concertato*, technika diminúcie) a výskumu intertextuality (madrigalistického prístupu a zvukomalby). Riešili sa rôzne problémy hudobnoštýlové, kompozično-technické i žánrové, súvisiace s prívlastkom „*primum a Polono novo modo concinnata*“, ktorý k svojim skladbám uviedol roku 1611 Mikołaj Zieleński na titulnom liste tlačí.

Druhú rovinu pertraktovaných problémov predstavovali otázky hudobnohistoriografické, ktoré boli včlenené do talianskeho kontextu výskumu hudby Zieleńskiego, dokonca tiež s jubilejným podtónom: kým výskum hudby Zieleńskiego sa niesol v znamení 400-ročnice od vydania jeho diela, výskum taliansko-poľských hudobnokultúrnych vzťahov sa niesol

v znamení 100-ročnice vydania ťažiskovej práce významného poľského muzikológa Zdzisława Jachimeckiego *Wpływy włoskie w muzyce polskiej* (Kraków 1911). Táto kniha sa dodnes chápe ako primárny a rozhodujúci impulz k výskumu lokálnych adaptácií nového talianskeho vplyvu na hudbu poľských skladateľov, ale i na hudbu skladateľov v ďalších centrách strednej a východnej Európy. Možnosti pramenného bádania v Poľsku k dejinám talianskej hudby sú všestranné, zachovali sa tu talianske hudobné tlače a rukopisy s hudbou talianskych skladateľov i hudobnoteoretické traktáty. Je to len prirodzený odraz priamych kontaktov medzi talianskymi a poľskými hudobníkmi, participujúcimi na hudobnom živote na poľských kráľovských dvoroch. Už pri vzniku kráľovskej kapely Žigmunda III. Vasu participovali Taliani Annibale Stabile a Luca Marenzio. Asprilio Pacelli pôsobil v Poľsku dokonca 20 rokov (zomrel vo Varšave 1623). Vplyvy boli – samozrejme – obojstranné, napríklad Bartłomiej Pękiel, prvý netaliansky kapelník kráľovskej kapely vo Varšave, tu pôsobil približne od roku 1633 ako asistent kapelníka Marca Scacchiho; členom tej istej kapely bol aj Marcin Mielczewski, ktorého jedinú skladbu (dvojité inštrumentálny kánon), o ktorej dnes vieme, že vyšla tlačou, publikoval Marco Scacchi v *Cribrum musicum*. Je teda len prirodzené, že talianske vplyvy sa v hudbe domácich skladateľov prejavovali v mimoriadnej miere a vstupovali priamo do ich kompozičného hudobného jazyka.

Konferencia sa stala zároveň aj medzinárodnou platformou na prezentáciu s témou súvisiacich hudobnohistorických skutočností, preberali sa prínosy talianskych hudobných vplyvov vo vybraných centrách Európy na regionálne a lokálne kultúry (pôsobenie skladateľa Tomasa Cecciniho v Chorvátsku; Giulia Cesareho Gabussiho vo Varšave, Giovanniho Valentiniho v Grazi a Viedni, ale predtým aj vo Varšave, Krakove a Vilniuse) a ilustrovali sa štýlové detaily nových kompozičných techník na tvorbe vybraných skladateľov (Isaac Posch, Gabriello Puliti, Pavel Spongopaeus Jistebnický, Adam Michna, Johann Schimrack).

Zaujímavú otvorenú diskusiu priniesol konferenčný blok venovaný predstaveniu

spomínaného projektu TRA.D.I.MUS. V štyľle *round table* sa diskutovalo o cieľoch projektu, o prehľbovaní spolupráce medzi muzikologickými pracoviskami v priestore strednej a východnej Európy, vytvorení networkovej siete a uľahčení kontaktu pre mladých muzikológov, organizovaní stretnutí a konferencií, o tvorbe databáz informácií k bibliografii a prameňom, aj o možnostiach publikovania vedeckých výstupov, štúdií i pramenno-kritických edícií. Súčasťou diskusie bola aj prezentácia zborníka z konferencie z predchádzajúceho projektu *La musica policorale tra Cinque e Seicento: Italia-Europa dell'est / Polychoral Music in Italy and in Central-Eastern Europe at the Turn of the Seventeenth Century*. Eds. Aleksandra Patalas, Marina Toffetti. Venezia : Editione Fondazione Levi, 2011.

Konferencia bola profesionálne zorganizovaná. Jej súčasťou boli aj dva vynikajúce koncerty starej hudby: vokálno-inštrumentálny koncert *Offertorio musicale / Musikalische*

Compagney, dirigovaný skúseným Holgerom Eichhornom (13. 10. 2011) v Arcikatedrále Sv. Jána Krstiteľa, a komorný koncert *Sonatas by Aldebrando Subissati Il Tempo*, dirigovaný Agatou Sapiecha (14. 10. 2011), v sále Tyszkiewicz-Potockého paláca, čiže v priestoroch, v ktorých sídli aj Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Na podujatí participovali všetky významné inštitúcie poľskej muzikológie a bolo na ňom vidieť profesionálne skúsenosti domácich muzikológov i dlhoročnú spoluprácu s talianskou stranou. Poľské muzikologické aktivity sú aj u nás dobre známe, sledujeme ich najmä od konca 60. rokov, keď sa na podobnom podujatí k skúmanej téme zúčastnili aj slovenskí muzikológovia na konferencii v Bydgoszczy roku 1969 *Incontro con la musica italiana in Polonia. Dal Rinascimento al Barocco (Stretnutie s talianskou hudbou v Poľsku. Od renesancie k baroku)*.

Janka Petőczová

Hudobná kultúra miest 16. a 17. storočia v stredoeurópskom priestore. Bratislava, 26. – 28. októbra 2011

Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského zorganizovala v dňoch 26. až 28. októbra 2011 v Kongresovom centre Družba v Bratislave hudobnohistorickú konferenciu s názvom *Hudobná kultúra miest 16. a 17. storočia v stredoeurópskom priestore*. Počas troch dní vystúpilo na konferencii 22 prednášajúcich, okrem pracovníkov hostiteľskej inštitúcie a ďalších domácich účastníkov (Ústav hudobnej vedy SAV; Katedra klasických jazykov FiF UK, Bratislava; Slovenská národná knižnica, Martin; Prešovská univerzita, Prešov) prezentovali výsledky svojich prác kolegovia zo zahraničných inštitúcií z Čiech (Univerzita Palackého, Brno a Olomouc; Univerzita Karlova, Múzeum českej hudby, Praha), Maďarska (MTA Zenetudományi intézet, Budapešť), Nemecka (Robert Schumann – Haus, Zwickau), Poľska (Uniwersytet Jagielloński, Krakov; Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk; Biblioteka Narodowa, Varšava), Rakúska (Universität

Wien, Viedeň) a Talianska (Università di Pavia, Cremona). Podujatie bolo usporiadané, podobne ako viaceré ďalšie akcie, pri príležitosti 90. jubilea založenia Univerzity Komenského. Cieľom konferencie bola vzájomná konfrontácia výsledkov bádania v súvislosti s formovaním mestskej kultúry a hudobného diania v 16. a 17. storočí v strednej Európe.

Konferenciu otvoril Anton Eliáš, dekan Filozofickej fakulty UK, ktorý poukázal na významné postavenie inštitúcie v rámci formovania a smerovania vedy na našom území. V úvodnom slove profesorka Marta Hulková, organizačný a koncepčný garant konferencie, vyzdvihla kladný prínos inštitúcie vďaka prebiehajúcej spolupráci s viacerými domácimi a zahraničnými inštitúciami, ako aj formu prezentácie výsledkov bádania širšej verejnosti.

Podujatie bolo koncipované do troch tematických oblastí. V rámci prvej oblasti venovanej problematike hudobného repertoáru v mestskom prostredí a podmienkam pestovania hud-

by v 16. a 17. storočí v priestore strednej Európy boli prezentované výsledky bádania Evy Veselovskej (*Liturgické notované rukopisy z Nitry z 16. storočia*), Petra Daněka (*Numero Arithmetico notata Series officiorum pro Choro Music Ustensi* (1588) aneb pramen polyfonie plný překvapení), Andrey Meščanovej (*Niekoľko postrehov k hudobnému životu Košíc v 16. storočí*), Daniela Škovieru (*Purkircherova latinská a nemecká parafráza 79. žalmu*), Barbary Przybyszewskej-Jarmińskiej (*Marcin Mielczewski w świetle nowo odnalezionych źródeł*), Jiřího Sehnala (*Varhanáři a varhany v 17. století na Moravě*), Alexandra Patalasa (*Świadectwa recepcji twórczości Marco Scacchiego w Słowacji i na Morawach*), Pétra Király (*Adel und Stadt – musikalische Außenbeziehungen des ungarischen Hochadels im 17. Jahrhundert*) a Kláry Komorovej (*Generálny katalóg tlači 16. storočia zo slovenských knižníc so zreteľom na muzikologické diela*). Druhý tematický okruh sa špecializoval na hudobné pramene pochádzajúce zo spišsko-šarišskej oblasti v stredoeurópskych kontextoch, kde odznali príspevky Marty Hulkovej (*Stredoeurópske súvislosti rukopisných tabulatúrnych zborníkov Levočskej zbierky hudobní*), Jany Kalinayovej-Bartovej (*Medzi Spišom a Sedmohradskom. K interregionálnym hudobnokultúrnym vzťahom v 17. storočí na príklade jedného neznámeho prameňa*), Petra Martinčeka (*Sliezka tvorba v Levočskej zbierke hudobní: M. A. von Löwenstern – Alleluja, Lobet den HERREN*), Kateřiny Máýrovej (*Hudební repertoár tzv. Rokycanské hudební sbírky a jeho srovnání s Levočskou a Bardejovskou zbierkou hudobní*), Moniky Dornovej (*Rukopis Ms mus Bártfa 17 v rámci Bardejovskej zbierky hudobní*), Thomasa Synofzika (*Mitteldeutsche Komponisten des 17. Jahrhunderts in der Motettensammlung Ms. mus. Bártfa 17, Koll. 2*), Anny Kňazíkovej (*Tvorba Christoph Demantia v Bardejovskej zbierke hudobní*), Petra Ruščina (*Te Deum – anonymná polyfonická skladba zo 17. storočia*), Ilony Ferenczovej (*Die Umwandlung der slowakischen Kirchenlieder im Laufe der Arbeiten an dem Tabulaturbuch Vietoris*) a Ireny Holzerovej (*Wenn die Quellen fehlen: Adrian Willaert im Königreich Ungarn*). Záverečná tematická oblasť prezentovala problematiku ohľadom druhovo-žánrového rozvrstvenia a špecifik hudobnej tvorby spomína-

ného obdobia, v rámci ktorej boli prednesené referáty Marka Motnika (*Das Tabulaturbuch Mus. ms. 40115 der Bibliotheka Jagiellońska in Kraków – ein didaktisches Lehrwerk?*), Angely Romagnoliovej (*Theatertanz als Genre im mitteleuropäischen Rahmen*), Karola Medňanského (*Primárne hudobnohistorické pramene z územia Slovenska – inšpiračný zdroj súčasných skladateľov*) a Elżbiety Wojnowskovej (*Polska wielogłosowa pieśń religijna z XVI i początku XVII wieku. Na „skrzyżowaniu“ [różnych] konfesji w Europie Środkowej*).

Spríevodné podujatie konferencie tvorila prehliadka mesta spojená s návštevou nových expozícií Múzea mesta Bratislavy, ako aj komorný koncert umeleckého súboru Musica Aeterna v Moyzesovej sieni, na ktorom odznel dobový repertoár bratislavského evanjelického kostola zo 17. storočia s dielami skladateľov G. B. Buonamenteho, S. Capricorna, M. Uccelinioho a D. G. Speera. Po koncerte sa uskutočnila voľná diskusia (*Round Table*) v priestoroch A-klubu na tému migrácie hudobníkov a hudobného repertoáru v stredoeurópskom priestore v 16. a 17. storočí.

Konfrontácia názorov poukázala na spätosť a kontinuitu vzájomných vzťahov medzi európskymi hudobnými centrami daného obdobia, ako aj na pretrvávajúci problém dostupnosti notového materiálu v zbierkach archívov a knižníc či nutnosť ďalšej kooperácie formou riešenia ďalších spoločných projektov.

Konferencia bola prínosná z viacerých hľadísk. Referujúci priblížili kultúrno-spoločenské dianie a formovanie hudobnej kultúry 16. a 17. storočia z aspektu nových poznatkov a zistení, čím dotvorili mozaiku dejín stredoeurópskeho priestoru spomínaného obdobia. Prínosná bola aj diskusia, ktorá načrtla problematiku migrácie skladateľov, interpretov, nástrojárov a hudobní v rámci stredoeurópskeho priestoru. Ďalšia spolupráca na výskume dejín hudobnej kultúry ponúka možnosť interpretácie problematiky formovania a vývoja hudby z viacerých názorových hľadísk, ktoré prispievajú k lepšiemu a komplexnejšiemu pochopeniu dejín hudobnej kultúry strednej Európy, ako aj regionálnej kultúry.

Andrej Čepec

Prínos osobností pre rozvoj hudobnej kultúry Gemera a Malohontu. Regionálna muzikologická konferencia, Revúca, 1. decembra 2011

Rozvoj regionálnej kultúry prináša vždy potrebný vklad do formovania kultúrnych hodnôt z globálneho pohľadu. V súčasnej dobe je možno viac ako inokedy nevyhnutné tieto hodnoty rozvíjať, pretože regióny z pohľadu rozvoja tzv. vysokej kultúry zaostávajú. Dnes v regiónoch na Slovensku chýbajú odborné ľudské zdroje, a aj preto je dôležité, aby sme z pozície muzikológov prispievali podnetmi pre kultúrny rozvoj regiónov. Takéto podnety sa neraz nájdú v kultúrnej histórii, ktorú na muzikologických konferenciách ponúknu odborníci na tú ktorú oblasť. Je sympatické, že sa práve v regióne Revúca, ktorý je ekonomicky na tom horšie ako vyspelé regióny, podarilo dňa 1. decembra 2011 zorganizovať prvú muzikologickú konferenciu na tému *Prínos osobností pre rozvoj hudobnej kultúry Gemera a Malohontu*. Hlavným organizátorom konferencie bol Ústav hudobnej vedy SAV. Ako spoluorganizátor sa predstavila nezisková organizácia Quirinius, ktorá na Gemeru už niekoľko rokov organizuje a rozvíja kultúrny život. Samotná konferencia sa uskutočnila v novšej budove Prvého slovenského gymnázia v Revúcej, kde dnes sídli Prvé slovenské literárne gymnázium.

Ako už vyplýva z názvu konferencie, pozornosť všetkých zúčastnených sa obrátila práve na región Gemera a Malohontu. Po slávnostnom otvorení, privítaní účastníkov a príhovore vedeckej pracovníčky Ústavu hudobnej vedy SAV Jany Lengovej odznelo na konferencii osem plnohodnotných referátov. Ich pomyselný úvod tvoril práve príspevok Jany Lengovej, ktorá sa zamerala na hudobné dejiny predmetných regiónov, a to na tému *K hudobným dejinám Gemera a Malohontu v rokoch 1780 – 1918*, kde predstavila výrazné osobnosti a centrá dobovej kultúry. Už tento úvodný referát bol predznamenaním bohatej diskusie zúčastnených, čo sa v závere ukázalo ako regionálne špecifikum. Na prvú prednášajúcu následne nadviazal Boris Banáry z Fakulty humanitných vied Žilinskej univerzity v Žiline príspevkom *Ludovít Vansa*

a Tisovský spevokol. (Dva portréty z Gemera). Účastníkom konferencie tak predstavil nielen osobnosť významného rodáka zo Slavošoviec, ktorý zomrel v Rimavskej Pile (dnes súčasť Tisovca), ale aj fungovanie, snahy a rozvíjanie ochotníckej činnosti jedného z troch najvýznamnejších slovenských spevokolov 19. storočia. Andrej Štafura z Ústavu hudobnej vedy SAV vystúpil s organologickým príspevkom s názvom *Súčasný poznatky o historických organoch stredného Gemera*, kde predstavil históriu a najnovšie výsledky výskumov zameraných na historické organy stredného Gemera. V ďalšom organologickom referáte predstavila Ľudmila Pulišová, pracovníčka Gemersko-Malohontského múzea, zbierkový fond hudobných nástrojov, ktoré spomínané múzeum vlastní. Súčasťou jej príspevku tak bola ukážka nástrojov niekoľkých storočí, rôznych materiálov či využitia. S príspevkom *Spomienka na muzikológa Františka Zagibu, Hudobné motívy v ikonografii výtvarných pamiatok Gemera*, ktorý v sebe zahŕňal dve témy, vystúpila Edita Kušnierová, dlhoročná pracovníčka Pamiatkového úradu SR, dnes na zaslúženom dôchodku. Daný príspevok sa okrem predstavenia rožňavského rodáka, prvého riaditeľa oddelenia hudobnej vedy niekdajšej Slovenskej akadémie vied a umení, založenej roku 1942, zamerával aj na predstavenie hudobných motívov v ikonografii výtvarných diel Gemera. Účastníci konferencie tak mali možnosť spoznať jednotlivé zobrazenia hudobných motívov umiestnených nielen v sakrálnych priestoroch.

Nasledujúca časť konferencie patrila príspevku Anny Predmerskej-Zúrikovej z Evanjelickej bohosloveckej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, ktorá poslucháčom predstavila osobnosť gemerského rodáka Jozefa Farkaša, ktorý dlhé roky pôsobil ako organista evanjelickej a. v. cirkvi v Bratislave. Daný príspevok s názvom *Cirkevný hudobník Jozef Farkaš* tak priblížil bohatú činnosť tohto organistu, ktorý sa venoval aj harmonizácii evanjelických duchovných piesní a svoj

Organový sprievod k piesňam Evanjelického spevníka ECAV na Slovensku vydal vlastným nákladom (1999). V závere odznali ešte dve prednášky konferencie, a to príspevok Viery Sedlákovej, pracovníčky Slovenskej národnej knižnice v Martine, *Juraj Kazamek (jeho pôsobenie doma a v zahraničí)*, ktorý bol z dôvodu neúčasti prednášajúcej prečítaný v jej neprítomnosti a príspevok klaviristky a muzikologičky Eleny Letňanovej *Spomienky na môjho otca, hudobníka Ing. Júliusa Letňana*, ktorá predstavila mnohostranné hudobné aktivity svojho otca a a jeho vzťah ku Gemeru.

Záverečnou časťou konferencie bol slávnostný koncert, ktorý sa uskutočnil v kon-

certnej sále Základnej umeleckej školy v Revúcej. Išlo o prvý z cyklu koncertov ôsmeho ročníka festivalu Revúcke adventné koncerty, ktorý organizuje nezisková organizácia Quirinius. Na slávnostnom koncerte sa predstavili sólisti Michaela Kukurová (soprán), Stanislav Bartko (barytón) a pri klavíri Eva Cahová.

Ako sa v závere ukázalo, zorganizovanie regionálnej konferencie, respektíve konferencie v regióne, bolo vydařeným nápadom a na záver nám už nezostáva nič iné, len dúfať, že sa vydará aj pripravovaný II. ročník konferencie, ktorý je plánovaný na december roku 2012.

Andrej Štafura

RILM – medzinárodná bibliografia literatúry o hudbe. Workshop, Bratislava, 21. júna 2011

Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) predstavuje obsiahlu hudobnú bibliografiu, ktorá slúži odbornej aj širšej verejnosti so záujmom o hudbu. Poslaním RILM-u je čo najkompletnejšia evidencia hudobnovednej literatúry publikovanej vo všetkých krajinách a jazykoch sveta, s pokračovaním hraníc vedných disciplín aj hraníc jednotlivých kultúr. Na základe rozširovania svojej globálnej siete a zdokonaľovaním informačných technológií má RILM ambíciu sprostredkovať informácie medzi odborníkmi v oblasti hudby na jednej strane a komunitou výkonných umelcov, hudobných interpretov na druhej strane. Prispieva navyše k uľahčeniu komunikácie medzi vedcami v umenovedných, spoločenskovedných a prírodovedných disciplínach. V súčasnosti RILM zahŕňa viac než 550 000 záznamov v 215 jazykoch zo 151 krajín. Inštitucionálnym jadrom je Medzinárodné centrum (International Center) so sídlom pri The City University of New York, Graduate Center. Zahŕňa globálnu sieť národných komitétov v 60 krajinách, od ktorých získava údaje ku všetkým dôležitým prácam o hudbe, publikovaným v danom regióne či krajine. Komitáty pozostávajú z muzikológov a knihovníkov pôsobiach na univerzitách, v ná-

rodných knižniciach a vedeckých inštitúciách. Medzinárodné centrum publikuje bibliografické zväzky v printovej forme a zároveň svoju bibliografiu distribuuje externým databázovým prevádzkovateľom, ktorí ju uverejňujú cez internet a na CD-ROM; tieto databázy sa každý mesiac aktualizujú.

Ústav hudobnej vedy SAV dlhodobo spolupracuje s RILM-om ako hlavný partner za Slovensko, ktorý zodpovedá za zasielanie údajov k domácim publikáciám o hudbe, pričom inštitucionálne zastrešuje aktivity Slovenského komitátu RILM-u.

V spolupráci so Slovenským komitátom RILM-u a so Slovenskou muzikologickou spoločnosťou Ústav hudobnej vedy SAV pripravil jednodňový workshop pod názvom *RILM – medzinárodná bibliografia literatúry o hudbe*. Workshop viedla Jadranka Važanová, zástupkyňa Medzinárodného centra RILM-u, ktorá zodpovedá za spracovávanie hudobnej bibliografie aj za naše teritórium. Organizácia podujatia bola súčasťou oživenej spolupráce ústavu s centrálou RILM-u, pričom príprava tohto podujatia súvisela aj s novým personálnym zložením Slovenského komitátu od roku 2009. Popri pracovníkoch Ústavu hudobnej vedy SAV, ktorí činnosť komitátu usmerňovali

aj v minulosti, boli ako ďalší členovia prizvaní pracovníci Katedry hudobnej vedy Filozofickej fakulty UK v Bratislave a zástupcovia Slovenskej národnej skupiny IAML (International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres), pôsobiacej pri Slovenskej národnej knižnici v Martine. Workshop sa sústredil na tri tematické okruhy: 1. RILM ako bibliografická inštitúcia s celosvetovým pôsobením; 2. možnosti vyhľadávania dát prostredníctvom databázy EBSCO a 3. vkladanie bibliografických údajov do databázy RILM-u pre inštitúcie aj pre individuálnych záujemcov. Podujatie, organizované pre širšiu muzikologickú aj umenovednú verejnosť,

malo za cieľ poskytnúť rámcovú informáciu o histórii RILM-u, a najmä o jeho súčasných, aktuálnych úlohách, ktoré sa za posledné obdobie podstatne rozšírili a inovovali. Účastníci workshopu z viacerých slovenských inštitúcií (Ústav hudobnej vedy SAV, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Katedra hudobnej vedy FiF UK, Hudobné múzeum SNM, Hudobné centrum, Slovenská národná knižnica a ď.) mali možnosť zoznámiť sa s najnovšou koncepciou evidencie a sprístupňovania informácií o hudobných publikáciách spolu s možnosťami práce s muzikologickými databázami.

Hana Urbancová

Hudobná historiografia včera a dnes. Bratislava, 9. novembra 2011

Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied usporiadal dňa 9. novembra 2011 v galérii Artotéka Mestskej knižnice v Bratislave podujatie *Hudobná historiografia včera a dnes*. Podujatie sa realizovalo pri príležitosti Týždňa vedy a techniky na Slovensku 2011 v rámci Dňa otvorených dverí Ústavu hudobnej vedy SAV. Zámerom prezentácií bolo oboznámiť odbornú a laickú verejnosť s aktuálnymi výsledkami riešenia grantových projektov a výskumov vedeckých pracovníkov oddelenia hudobnej histórie ÚHV SAV.

Podujatie uviedol Ján Kasaj, vedúci Úseku hudobnej a umenovednej literatúry Mestskej knižnice, ktorý poukázal na potrebu robenia prednášok o hudobnej kultúre pre širšiu verejnosť. V príhovore Janka Petőczová, vedúca oddelenia hudobnej histórie Ústavu hudobnej vedy SAV, predstavila odbornú, vedeckú a publikačnú činnosť pracovníkov, ako aj rozčlenenie inštitúcie a charakteristiku jednotlivých oddelení.

Prvú prezentáciu predstavoval príspevok Jany Lengovej (*Klavírne umenie na Slovensku v 19. storočí*), v ktorom z viacerých aspektov priblížila klavírnu tvorbu na našom území pôsobiacich skladateľov a interpretačnú činnosť klavírnych umelcov, ako aj vzťah významných osobností k Slovensku (formovanie re-

pertoáru a dramaturgie koncertu, žánrovú problematiku). Na jej prezentáciu nadviazalo klavírne matiné Zuzany Vontorčíkovej, poslucháčky druhého ročníka VŠMU, v ktorej podaní zazneli diela Stephanie Wurmbrand-Stuppachovej, Jána Levoslava Bellu, Fryderyka Chopina a Franza Liszta.

Druhá prezentácia pozostávala z troch príspevkov a venovala sa problematike zachovaných prameňov vokálnych kompozícií pochádzajúcich prevažne z územia Slovenska. Problematike výskytu a charakteristiky fragmentov stredovekých notovaných rukopisov z Banskej Štiavnice sa venovala prednáška Evy Veselovskej (*Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Schemnitzensi*). Janka Petőczová sa vo svojom referáte (*Levočské tabulatúrne zborníky a ich hudobnohistorický výskum*) zamerala na polychórickú techniku komponovania u skladateľov prvej polovice 17. storočia na území Spiša, pričom načrtla aj problematiku sprístupnenia prameňov formou publikovania pramenno-kritických vydání nôt. Príspevok Petra Ruščina (*Rukopisné kancionály ako pramene poznania hudobnej minulosti Slovenska*) bol zameraný na zbierky duchovných piesní z obdobia 17. storočia. Okrem nových výskytov zhudobnenia duchovných textov v ne-

meckom, maďarskom a slovenskom jazyku priblížil aj problematiku špecifického zápisu skladieb pre obsadenie (chlapčenských) žiackych speváckych zborov.

Dni otvorených dverí TVT sa pomaly stávajú už zabehanou akciou tešiacou sa vzostupnej pozornosti. Prezentácia Ústavu hudobnej vedy SAV sa v roku 2011 ako obyčajne stretla

s kladným ohlasom v spoločnosti. Nasvedčuje tomu aj vysoká účasť návštevníkov na podujatí. Stálo by za zváženie, či by sa v budúcnosti nemali častejšie uskutočniť popularizačné prednášky v tomto duchu pre odbornú, ako aj laickú verejnosť.

Andrej Čepec

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 ukážku zaslať osobitne. Obrázky prosíme posilať v kvalite 300 dpi vo formáte jpg, tiff, pdf.

Rozsah štúdií vrátane poznámkového aparátu by nemal presiahnuť 50 normostrán, v prípade profilov 20 normostrán, recenzií 10 normostrán a pri správach 5 normostrán (1 normostrana = 1 800 znakov). K štúdiu je potrebné pripojiť abstrakt, kľúčové slová a resumé v slovenskom jazyku; súčasťou záhlavia štúdie sú údaje o autorovi (meno a priezvisko, tituly, pracovisko, adresa, telefón alebo e-mail).

S ohľadom na platnosť noriem *STN ISO 690 (Dokumentácia. Bibliografické odkazy)* a *STN ISO 690-2 (Elektronické dokumenty alebo ich časti)* je potrebné rešpektovať ich zásady. Niektoré interpunkčné znamienka sa v odkazoch používajú odlišne od pravidiel slovenského pravopisu; niektoré zásady sú prispôbené potrebám časopisu. Pre uľahčenie citovania uvádzame niektoré vzory:

Odkaz na monografiu:

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

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

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

Odkaz na zborník ako celok:

³ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30.–31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.

⁴P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafin, 1992.

Pozn.: Ako prvý údaj sa uvádza meno editora, ak má primárnu zodpovednosť za zostavenie diela. Pri viacerých zostavovateľoch sa uvádza meno prvého z nich na titulnom liste. Osoby, ktoré majú sekundárnu zodpovednosť (napr. vedeckí redaktori, editori, prekladatelia...), sa uvádzajú za názvom.

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

⁵URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Lament v hudbe*. (=Studia Ethnomusicologica IV.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPress, 2009, s. 33-62.

Odkaz na štúdiu v zborníku alebo na kapitolu v kolektívnej práci:

⁶LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHKE, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 195-258.

Odkaz na štúdiu publikovanú v periodiku:

⁷MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 34, 2008, č. 2, s. 147-154.

Odkaz na už uvedený prameň:

⁸RYBARIČ, Ref. 1, s. 78.

Pozn.: V prípade, že v jednej poznámke sú uvedené dva pramene toho istého autora, v ďalších poznámkach uvádzame aj prvé slová názvu prameňa:

⁹RYBARIČ, Dejiny hudobnej kultúry, Ref. 1, s. 63.

Odkaz na elektronický zdroj:

¹⁰PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008. s. 99-105. Dostupné na internete: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

Všeobecné poznámky:

- Ak v prameni nie je uvedené miesto vydania, rok vydania alebo vydavateľstvo, tak uvádzame: b. m., b. r., b. v.
- V prípade viacerých miest vydania a vydavateľstiev sa názov vydavateľstva pridá k príslušnému miestu vydania a oddelí sa bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- Ak je viac miest vydania a len jeden vydavateľ, tak miesta vydania oddelíme bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Údaje v bibliografickom opise citovaného prameňa sa uvádzajú v jazyku prameňa až po údaj o rozsahu. Preklad názvu sa môže pripojiť v hranatých zátvorkách.
- Skratkou pre označovanie strany alebo strán je s., ročníky časopisov a čísla zborníkov sa uvádzajú arabskými číslicami. Pokiaľ sú dokumenty v edíciách číslované, je potrebné uvádzať okrem strán aj číslo.

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

Musicologica Slovaca appears twice yearly. It publishes original contributions to musical history, ethnomusicology and systematic musicology. The editors send submissions to a single reader for review; articles which have an interdisciplinary orientation may be sent, where this is judged appropriate, to two readers. A decision will be taken by the editors on whether to accept an article for publication, based on the readers' reports and the judgement of the journal's editorial board, within three months of receipt of the article. Unsolicited manuscripts will not be returned.

Contributions should be sent to the editorial address in electronic form in Word documents. Notes should appear as footnotes on the page; more extensive material appendices may be added after the text. In cases where special material samples are inserted directly in the text of the study (musical notes, illustrations, graphs, tables) we ask contributors to send one version with the samples included, a further version without the samples but with the places where they are to be inserted marked, and finally the samples themselves independently. Please send illustrations in 300 dpi quality in format jpg, tiff, or PDF.

The length of an article, including its apparatus, should not exceed 50 standard pages, or 20 standard pages for profiles, 10 standard pages for reviews, and 5 standard pages for reports (1 standard page = 1,800 characters). An abstract, key words and a résumé in the Slovak language must be prefixed to the study. At the head of the study the following data concerning the author will be included: name, surname, titles, place of employment, address, telephone or e-mail.

Account must be taken of the norms *STN ISO 690 (Dokumentation. Bibliographic References)* and *STN ISO 690-2 (Electronic documents or parts thereof)* and their principles must be respected. Some interpunctual symbols are used in references in a manner which differs from standard English orthography, and certain principles are adapted to the needs of the journal. To facilitate citation we present a number of models:

Reference to a monograph:

¹RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, pp. 90-95.

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

Note: The numbers of pages in a page sequence are linked by a hyphen.

Reference to a miscellany as a whole:

³ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30.-31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.

⁴P. Paulín Baján OFM (1721 – 1792) *a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafin, 1992.

Note: The first datum given is the name of the editor, if he/she has primary responsibility for the compilation of the volume. Where there are a number of compilers, the one

whose name is given first on the title page should be cited. Persons who have secondary responsibility (e.g. general editors, translators etc.) are cited after the book's title.

Reference to a monograph, miscellany, collective work, or edition of music as part of a scholarly edition series:

⁵URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Lament v hudbe*. (=Studia Ethnomusicologica IV.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPress, 2009, pp. 33-62.

Reference to a study in a miscellany or a chapter in a collective work:

⁶LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, pp. 195-258.

Reference to a study published in a journal:

⁷MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, vol. 34, 2008, no. 2, pp. 147-154.

Reference to a source already cited:

⁸RYBARIČ, Ref. 1, p. 78.

Note: Where two sources by a single author are cited in the same note, in further notes we also cite the first words of the name of the source:

⁹RYBARIČ, *Dejiny hudobnej kultúry*, Ref. 1, p. 63.

Reference to an electronic source:

¹⁰PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008. pp. 99-105. Accessible on the internet: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

General observations:

- If the place of publication, year of publication or publisher is not mentioned in the source, we cite: n. pl., n. d., n. p.
- Where there are a number of places of publication and publishers the name of the publisher is added to the relevant place of publication and separated with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- If there are a number of places of publication and only one publisher, we separate the places of publication with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Data in the bibliographic description of a cited source are given in the language of the source as far as the page reference. A translation of the name may be attached in square brackets.
- The abbreviation for indicating page is p.; pages is pp. Year volumes of journals and numbers of miscellanies are cited in Arabic numerals. Where documents are numbered in editions, those numbers must be cited as well as the pages.