
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 3 (29)

2012

Číslo 2

Bratislava 2012

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 3 (29), 2012, číslo 2

Časopis Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

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

Hlavná redaktorka: Hana Urbancová

Výkonná redaktorka: Katarína Godárová

Preklady do anglického jazyka: John Minahane

Návrh obálky: Eva Kovačevičová-Fudala

Redakčná rada:

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

Adresa redakcie: Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4

E-mail: musicologica.slovaca@savba.sk

Tel./Fax.: +421 2 54773589

Evidenčné číslo: EV 4007/10

Vydáva: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

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

Ladislav KAČIC: Hudba v školskej hre piaristov na Slovensku v 17. a 18. storočí ...	165
Václav KAPSA: Bassani – Brentner – Villicus: hudební repertoár dvou rukopisných sborníků z piaristického kláštera v Podolínci	195
Markéta ŠTEFKOVÁ: Význam klavírnej školy Johanna Nepomuka Hummela pre vývin estetických ideálov klavírnej interpretácie v 19. storočí	216

Materiály

Štefan NAGY – Andrej ŠTAFURA: Stabilita ladenia organov	254
---	-----

Profily

Príspevok k životu a dielu Františka Zagibu (Jana Lengová)	265
Výberová bibliografia Františka Zagibu (1912 – 1977) (Andrej Čepec)	273
K životnému jubileu profesora Ladislava Burlasa (Janka Petőczová)	277

Recenzie

Barbara Przybyszewska-Jarmińska: Muzyka pod patronatem polskich Wazów: Marcin Mielczewski (Janka Petőczová)	279
Aleksandra Patalas: W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria. (=Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis 19.) (Janka Petőczová)	284
Roger Scruton: Hudobná estetika (Markéta Štefková)	290

Správy

Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Musik vom 16. bis 18. Jahrhundert in der Region Mittel- und Osteuropas. Medzinárodné vedecké sympóziu, Viedeň, 16. – 18. apríla 2012 (Eva Ferková)	295
Seventh Symposium of the Study Group Music and Minorities. Zefat, Izrael, 7. – 12. augusta 2012 (Jana Belišová)	298
Hudobné pramene – kultúrne dedičstvo Slovenska. Bratislava, 23. – 24. novembra 2011 (Andrej Čepec)	303
Ján Cikker včera a dnes. Seminár k storočnici skladateľa. Bratislava, 14. decembra 2011 (Andrej Čepec)	305
Reakcia na recenziu (Marta Hulková)	307

CONTENTS

Studies

Ladislav KAČIC: Music in the Piarists' School Drama in Slovakia in the 17 th and 18 th Centuries	165
Václav KAPSA: Bassani – Brentner – Villicus: the Musical Repertoire of Two Manuscript Collections from the Piarist Monastery in Podolíneč	195
Markéta ŠTEFKOVÁ: The Importance of the Piano Textbook of Johann Nepomuk Hummel for the Development of the Aesthetic Ideals of Piano Performance in the 19 th Century	216

Materials

Štefan NAGY – Andrej ŠTAFURA: Stability of the Tuning of Organs	254
---	-----

Profiles

František Zagiba – His Life and Work (Jana Lengová)	265
František Zagiba (1912 – 1977) – Selected Bibliography (Andrej Čepec)	273
Life Jubilee of Professor Ladislav Burlas (Janka Petőczová)	277

Reviews

Barbara Przybyszewska-Jarmińska: Muzyka pod patronatem polskich Wazów: Marcin Mielczewski (Janka Petőczová)	279
Aleksandra Patalas: W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria. (=Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis 19.) (Janka Petőczová)	284
Roger Scruton: Hudobná estetika (Markéta Štefková)	290

Reports

Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Musik vom 16. bis 18. Jahrhundert in der Region Mittel- und Osteuropas. International Scientific Symposium, Vienna, April 16 – 18, 2012 (Eva Ferková)	295
The Seventh Symposium of the Study Group on Music and Minorities. Zefat, Izrael, August 7 – 12, 2012 (Jana Belišová)	298
The Musical Sources – Cultural Heritage of Slovakia. Bratislava, November 23 – 24, 2011 (Andrej Čepec)	303
Ján Cikker Yesterday and Today. A Colloquium on the Occasion of the Compo- ser's Centenary. Bratislava, December 14, 2011 (Andrej Čepec)	305
Reaction to the Review (Marta Hulková)	307

HUDBA V ŠKOLSKEJ HRE PIARISTOV NA SLOVENSKU V 17. A 18. STOROČÍ

LADISLAV KAČIC

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

ABSTRACT

This article addresses the question, hitherto very little studied in Slovakia, of the Piarist theatre and the part played in it by music. The Piarist school drama, while it has a number of features in common with that of the Jesuits, also differs from the latter in several respects. There is not only a wider thematic scope and a greater stress on secular themes but also a different structure of the school drama in detail. We take as our starting point the relevant passages concerning drama in *Vita poetica* (1693), an authoritative textbook on poetics by Fr. Lucas Mösch a S. Edmundo SchP. In our text we provide a concise analysis, based on primary and secondary sources, of the level of the Piarist theatre, seen in terms of the musical component, in the individual colleges (the most important of which were in Podolíneč, Prievidza and Nitra). A number of performances must have attained an excellent standard musically. The Piarists (like the Jesuits) in the beginning had prominent musicians collaborating in their dramas. However, from the 1770s the musical component of the Piarist theatre fell into gradual decay.

Keywords: Piarists, school drama, music, composers, college

Úvod

Rád piaristov založený roku 1597 sv. Jánom Kalazanským zohral v minulosti významnú úlohu v oblasti vzdelávania, vedy, kultúry a umenia nielen v Európe (najmä strednej), ale aj na Slovensku. V školstve boli piaristi vlastne najväčšími konkurentmi jezuitov, ich školstvo bolo však modernejšie, orientované viac na prírodné vedy a praktické znalosti svojich absolventov. Nie náhodou sa tento rád podieľal na tereziánskej škol-

skej reforme *Ratio educationis* (1777),¹ ktorá však priniesla v duchu doby aj podstatnú sekularizáciu školstva.

Piaristi (medzi nimi i niekoľkí pôvodní talianski spolupracovníci či nasledovníci zakladateľa rádu sv. Jozefa Kalazanského) prišli na Slovensko roku 1642 súčasne z Moravy a Poľska a usadili sa najprv v Podolínci (1642) na Spiši.² Ešte do prelomu 17./18. storočia vznikli fundácie na založenie kláštorov a kolégií v Prievidzi (1666), Brezne (1673), Svätom Jure (1685) a veľmi dôležité centrum piaristov v Nitre (1701), kde bolo nielen kolégium, ale aj šľachtický konvikt (*convictus nobilium*). O čosi neskôr vznikli piaristické kolégiá alebo rezidencie aj v Krupine (1720), Ružomberku (1729), Sabinove (1740), *Collegium oeconomicum* v Senci (1763), kolégium v Banskej Štiavnici (1776), po zrušení jezuitov prevzali piaristi aj ich kláštor a kolégium v Trenčíne (1776). Kláštor v Podolínci patrilo od založenia až do roku 1662 do pôvodnej stredoeurópskej Provincie Germaniae (vznikla v roku 1634), z ktorej sa roku 1662 odčlenila Provincia Poloniae. Následne až do roku 1782 (do vrátenia tzv. spišského zálohu Uhorsku) prislúchal k tejto Poľskej provincii piaristov; ostatné kláštory a kolégiá na Slovensku boli od roku 1695 súčasťou Uhorskej viceprovincie a od roku 1715 samostatnej Uhorskej provincie (Provincia Hungariae).³

Dôležitou súčasťou školského systému piaristov bolo – podobne ako u jezuitov – divadlo. Hralo sa v podstate vo všetkých kolégiách, i tých najmenších, a to niekoľkokrát za rok: okrem záverečného spoločného predstavenia, na ktorom sa podieľala celá škola, veľkých predstavení na sviatky (napríklad zakladateľa rádu sv. Jozefa Kalazanského) či pri príležitosti návštev významných osôb (mecénov, vysokých cirkevných hodnostárov a pod.), musela každá trieda počas školského roka predviesť i samostatne minimálne jedno predstavenie (najmä tzv. deklamácie). Patrilo to k základným povinnostiam pedagóga každej triedy. Z tohto hľadiska bola teda situácia podobná ako u jezuitov, avšak na druhej strane piaristické školské divadlo nemalo takú výrazne reprezentatívnu funkciu ako jezuitské, ale bolo viac orientované prakticky. Aj počiatočné

¹ Na reforme *Ratio educationis* spolupracoval významnou mierou P. Gratianus Marx a S. Barbara SchP, jeho prínos však z hľadiska piaristov nebol jednoznačný: „Paradoxom bylo, že nová vyučovací osnova (studijní plán) s dôrazem na požiadavky doby, vyšla v r. 1775 práve z návrhů piaristy Gratiana Marxe, tehdy rektora Savojské akademie ve Vídni.“ Pozri bližšie ZEMEK, Metoděj – BOMBERA, Jan – FILIP, Aleš: *Piaristé v Čechách, na Moravě a ve Slezsku 1631 – 1952*. Prievidza: TEXTM – Scholae Piaie 1992, s. 111.

² K dejinám piaristického kolégia v Podolínci pozri bližšie VISEGRÁDI, János: *A podolini piarista rendház története 1642 – 1702*. Budapest : 1909. FRIEDRICH, Endre: *A podolini piarista kollégium a XVII. században*. In: *Közlémények Szepesvármegyé multjából*. Lőcse : 1909, s. 120-145. GULYÁS, János: *A podolini piarista kollégium története (1642 – 1710)*. Budapest : 1933, a ďalšiu staršiu literatúru, uvedenú in KAČIČ, Ladislav: *Hudba a hudobníci piaristického kláštora v Podolínci v 17. a 18. storočí*. In: *Musicologica slovaca et europaea XIX*. Bratislava : ASCO Art and Science – Ústav hudobnej vedy SAV, 1994, s. 79-107. Z novšej literatúry k Podolíncu je to predovšetkým zborník štúdií *Návrat k prameňom* (Zborník štúdií k 350. výročiu príchodu piaristov na Slovensko). Ed. P. Pavol Kollár SchP. Prievidza : TEXTM, 1992.

³ Stručný prehľad dejín piaristov v Uhorsku pozri napr. BALANYI, Georgius SchP: *Brevis Conspectus Historicus*. In: *Catalogus Religiosorum Provinciae Hungariae Ordinis Scholarum Piarum 1666 – 1997*. Ed. Stephanus Léh SchP, Andreas Koltai. Budapest : Curia Provincialis Hungariae Scholarum Piarum – Societas pro Encyclopaedia Historiae Ecclesiasticae in Hungaria, 1998, s. 435-460.

váhanie vedenia rádu s úplným akceptovaním divadla⁴ majú piaristi spoločné s jezuitmi, ale od konca 17. storočia sa aj u nich naplno rozvíjalo až do cca 80. rokov 18. storočia, keď dochádza k jeho postupnému úpadku.⁵

Piaristické školské divadlo na Slovensku je pomerne dobre preskúmané najmä zo strany maďarských literárnych vedcov a teatrologov. Najstaršie štúdie viac-menej súpisového charakteru (Prónay – Czászár)⁶ boli dobrým východiskom intenzívneho výskumu maďarských historikov od 70. rokov minulého storočia, ktorý pod vedením I. Kiliána priniesol nielen zásadne nové poznatky (Kilián 1994)⁷, ale i edície hier⁸ a pod. Na Slovensku sa problematike piaristického divadla venovala (rovnako ako staršiemu divadlu všeobecne) iba M. Cesnaková-Michalcová, ktorá je autorkou príslušných kapitol v rôznych syntetických prácach.⁹ Okrajovo sa dotkla problematiky divadla u piaristov aj Š. Poláková.¹⁰ Celkove je však stav výskumu tejto problematiky nielen v Maďarsku, ale napríklad aj v Čechách¹¹ či v Poľsku,¹² s výskumom na Slovensku neporovnateľný.

Táto štúdia, samozrejme, nemôže vyplniť výrazné „biele miesto“, ktoré existuje v reflexii piaristického divadla (podobne ako starších dejín divadla vôbec) na Slovensku. Jednak to nie je v našich možnostiach z hľadiska špecializácie a zamerania výskumu, a navyše táto problematika by si vyžadovala spojenie síl viacerých odborníkov z jednotlivých vedných disciplín a rôznych oblastí výskumu (literatúra, divadlo, hudba, scénografia), ktorí by sa jej venovali systematicky a dlhodobo. Z hľadiska nášho (muzikologického) zamerania je snahou týmto textom posunúť poznanie ďalej predovšetkým v reflexii postavenia hudby v piaristickej dráme, teda nielen akási sumarizácia doterajších poznatkov (hoci ani tá nemôže byť z pochopiteľných dôvodov rozsahu textu vyčerpávajúca), ale aj predstavenie nových, doteraz neznámych faktov a korekcia

⁴ Pozri napr. ZEMEK, M. – BOMBERA, J. – FILIP, A., Ref. 1, s. 137-138.

⁵ Mária Terézia v rámci prebiehajúcej školskej reformy v 70. rokoch 18. storočia zakázala divadlo v reholiach (deklamácie a divadelné hry) a podľa návrhu paristu P. Gratiana Marxa (1775) sa zaviedli verejné skúšky na konci školského roku. Pozri bližšie napr. ZEMEK, M. – BOMBERA, J. – FILIP, A., Ref. 1, s. 141.

⁶ PRÓNAY, Antal – CSÁSZÁR, Elemér: A kegyesrendiek magyarországi iskolában előadott drámák jegyzéke. In: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1915, s. 114-122 a 206-216.

⁷ KILIÁN, István: *A Magyarországi piarista iskolai színjátszás forrásai és irodalma 1799-ig.* (=Fontes ludorum scenicorum in gymnasiis collegiisque Piarum Hungariae.) Budapest : Argumentum kiadó, 1994. KILIÁN, István: *A piarista dráma és színjáték a XVII. – XVIII. században.* Budapest : Universitas, 2002.

⁸ *Piarista iskoladrámák.* Régi Magyar drámai emlékek XVIII. század. 5/1. Eds. Júlia Demeter, István Kilián, Katalin Kiss, Márta Pintér. Budapest : Argumentum kiadó – Akadémiai kiadó, 2002.

⁹ CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena – NOSKOVIČ, Ladislav – ČAVOJSKÝ, Ladislav – LEHUTA, Emil: *Kapitoly z dejín slovenského divadla od najstarších čias po realizmus.* Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1967.

¹⁰ POLÁKOVÁ, Štefánia: Z histórie piaristického školského divadla na Slovensku v 17. a 18. storočí. In: *Zborník Slovenského národného múzea* 94, *Historia* 40. Bratislava : Slovenské národné múzeum 2000, s. 31-45.

¹¹ Pozri napr. kapitolu *Divadelní hry piaristických škol v českých zemích.* In: ZEMEK, M. – BOMBERA, J. – FILIP, A., Ref. 1, s. 135-164, ako aj ďalšiu literatúru tu uvedenú.

¹² Pozri napr. HAHN, Wiktor: *Pijarsky teatr szkolny w Polsce.* In: *Pijarzy w kulturze dawnej Polski.* Kraków : Nakładem Polskiej Prowincji Pijarów, 1982, s. 214-225.

niektorých starších nesprávnych interpretácií miesta hudby v školskej hre piaristov na Slovensku v 17. – 18. storočí. Zaujímavé je však aj porovnanie piaristickej školskej hry s jezuitskou, lebo medzi nimi existujú nielen početné zhody, ale aj niektoré dôležité, i keď nie zásadné rozdiely. Východiskom nám v tomto smere bude najmä vynikajúca učebnica poetiky *Vita poetica* (1693) od významného matematika a vedúcej osobnosti Uhorskej provincie všeobecne (o. i. viceprovinciála koncom 17. storočia) P. Lucasa Möscha a S. Edmundo SchP (1651 – 1701),¹³ ktorá vyšla tlačou v jezuitskej tlačiarňi v Trnave.

Möschova populárna učebnica má nezvyklú formu školskej hry – zachováva presne jej štruktúru; ide teda o veľmi zaujímavý a originálny nápad. Dosvedčuje to už základná synopsa (obsah) učebnice: Prologus – Pars I (Inductio I – V) – Chorus (post Partem I) – Interludium – Pars II (Inductio I – V) – Chorus – Interludium – Pars III (Inductio I – V) – Chorus – Interludium – Pars IV (Inductio I – V) – Chorus – Interludium – Pars V (Inductio I – V) – Chorus – Interludium – Epilogus. Je príznačné, že Mösch tu používa nomenklatúru, ktorú obsahuje väčšina piaristických školských hier, a síce *Pars* na označenie dejstva (namiesto *Actus* u jezuitov) a *Inductio* na označenie výstupu (kým u jezuitov sa používal termín *Scena*). V jednotlivých častiach (*Partes* = z hľadiska učebnice v kapitolách) podáva autor formou dialógov rôznych postáv, samostatných výstupov a pod. kompletnú látku poetiky, ako sa s ňou oboznamovali študenti piaristických (a zrejme aj iných) škôl, a to počnúc rétorickými figúrami až po jednotlivé literárne druhy (gratulationes, epigrammata, elegiae, epithalamia a mnohé ďalšie vrátane drámy). *Vita poetica* postupuje navyše podľa jednotlivých fáz ľudského života: napríklad Pars II má názov *Infantia & Pueritia* (detstvo a chlapčenský vek), Pars III *Adolescentia & Juventus* (dospievanie a mladosť), Pars IV *Virilis Aetas & Senectus* (mužný vek a staroba) a Pars V *Mors, Funera, Epitaphia* (smrť, pohreb, epitaf).

Základné delenie dramatického umenia preberá Mösch zo starších humanistických a jezuitských poetík („*Partes Dramatis sunt Tragoedia, Comoedia, Tragico-Comoedia & Comico-Tragoedia*“, Pars I, Inductio III) a podáva aj ich zhodnú charakteristiku. Na tomto mieste sa nachádza už aj prvá (najstručnejšia) definícia drámy: „*Drama est actus seu praesentatio Historiarum, aut Fabularum, exhibita per introductas personas.*“¹⁴ (voľný preklad „Drama je predstavenie historických alebo vymyslených udalostí prostredníctvom postáv.“)

Drámou (hrou) sa Mösch zaoberá podrobne v 4. časti, resp. kapitole (Pars IV, Inductio V). Drámu na tomto mieste definuje trochu širšie ako „zobrazenie/predstavenie skutočných/historických alebo vymyslených udalostí/báji prostredníctvom skutočných alebo vymyslených postáv“ („*Drama est repraesentatio historiarum, seu fabularum per introductas aut fictas personas*“¹⁵). V súlade s jezuitskými učebnicami poetiky (Vossius, Pontanus, Masen a i.) píše, že tragédia alebo komédia sa delí na dejstvá a dejstvá na výstupy („...*tam Tragicum quàm Comicum [Drama] dividitur in Actus, Partes, inductionem, Protasin & Apodosin. Actus singulus dirimitur in sce-*

¹³ MÖSCH, P. Lucas a S. Edmundo SchP: *Vita poetica per omnes aetatum gradus deducta, sive Poesis tota vitalis, docens, canens et ludens...* Tyrnaviae: Typis Academicis per Joannem Adamum Friedl, 1693.

¹⁴ Tamtiež, s. 6-7.

¹⁵ Tamtiež, s. 239.

*nas vel Inductiones, in quibus duae seu plures personae introductuntur loquentes aut agentes...*¹⁶), pričom používa nielen „jezuitskú“ terminológiu, ale aj piaristickú. Viac výkladov pripúšťa Möschova charakteristika chórov a interlúdií. Dejstvá majú byť podľa neho zakončené zbormi (chórmí), v ktorých sa spieva o morálnom ponaučení z deja, po zboroch niekedy ešte nasledujú komické (avšak slušné!) interlúdiá na rozveselenie divákov, ktoré sa vynechávajú iba vo vážnych hrách a v hrách s posvätnou tematikou. V každom prípade však aj u piaristov mala hudba podobne ako u jezuitov pravdepodobne najvýznamnejšie miesto v chóroch (*„Actus concludi solent choris, quibus moralis aliqua doctrina decantata. Choros aliquando excipiunt Interludia, eaq; jucunda, simul ac honesta, ad exhilarandum spectantium, quae tamen in rebus lugubribus & sacris intermittuntur.“*¹⁷).

Oveľa menej než o hudbe sa možno v Möschovej učebnici – na rozdiel od jezuitov – dočítať o tanci. Na niekoľkých miestach (napríklad charakteristika múz v 1. časti) sa spomínajú – v súvislosti s múzou Erato – iba celkom stručne *„choreas“* (tance), avšak bez bližšieho vysvetlenia.¹⁸ Tanec však hral určite dôležitú úlohu aj v piaristickej školskej hre, ako to napovedajú zachované programy (periochy) či texty hier, avšak zrejme predsa len o čosi menej dôležitú než u jezuitov, ktorí si vo významných predstaveniach prizývali k spolupráci dokonca známych choreografov z Viedne a pod.¹⁹

Hudba v piaristických hrách jednotlivých kolégií

Podolíneec

V najstaršom piaristickom kolégiu na Slovensku sa hralo divadlo pravidelne už v 17. storočí. Poľský historik P. Jan Buba SchP²⁰ uvádza prvé predstavenie už roku 1658: Išlo o „pašiové mystérium“, ktoré na sviatok Božieho tela predviedol napriek zákazu provinciála P. Onuphria Contiho so žiakmi podolínskeho kolégia P. Casimirus Mogilenski ab Assumptione B.M.V. Nevieme, aké miesto v ňom mala hudba, pravdepodobne však išlo o jednoduchšie jednohlasné (chorálne) spevy alebo iné podobné útvary, keďže takéto predstavenia sa konali spravidla na verejnom priestranstve.

Prvé známe oficiálne divadelné predstavenie v Podolínci *Navis antiquissima Domus Opalinsciani* sa spája až s rokom 1668 (ako druhé najstaršie predstavenie vôbec v Poľskej provincii piaristov, do ktorej vtedy Podolíneec patril; ako najstaršie sa v lite-

¹⁶ Tamtiež.

¹⁷ Tamtiež, s. 240.

¹⁸ Tamtiež, s. 24. Je to veľký rozdiel oproti jezuitom, ktorí venujú tancu často samostatné kapitoly (podkapitoly), porov. KAČIC, Ladislav: Jezuitská školská hra, hudba a tanec. In: *Slovenské divadlo*, roč. 46, 1998, č. 1, s. 33-42.

¹⁹ KAČIC, Ladislav: Die Musik der Jesuitendramen in der Slowakei (1600 – 1773). Ein Beitrag zur Geschichte der Provincia Austriae SJ. In: *Ethonologische, historische und systematische Musikwissenschaft (Oskár Elsček zum 65. Geburtstag)*. Ed. Franz Födermayr, Ladislav Burlas. Bratislava : ASCO Art and Science – Institut für Musikwissenschaft, 1998, s. 319-333: 326.

²⁰ BUBA, P. Jan SchP: Polskie misterium pasyjne na Spiszu w polowie XVII. Wieku. In: *Pijarzy w kulturze dawnej Polski*. Kraków : Nakładem Polskiej Prowincji Pijarów, 1982, s. 209-213.

ratúre uvádza predstavenie vo Varšave roku 1664²¹). Text ani obsah tejto hry neboli donedávna známe, I. Kilián²² sa odvoláva len všeobecne na staršiu prácu slovenských teatrologov. Rukopisný program (periocha) tejto hry venovanej rodu Opalińských, ktorý bol rodinnými zväzkami spojený s rodom fundátorov podolínskeho kolégia – slávnym rodom spišských starostov Lubomirskovcov sídliacich na hrade v Starej Lubovni, a teda i s najväčším priaznivcom a mecénom piaristov všeobecne –, sa však nachádza v Národnom múzeu v Krakove.²³ Hra bola predvedená v Podolínci 22. 10. 1668 pred Stanislawom Herakliuszom Lubomirským a jeho manželkou Žofiou Opalińskou; predstavenie pripravil podľa starších údajov P. Franciscus Hanák a S. Wenceslao SchP (1637 – 1710), známy misionár a významná postava z počiatkov pôsobenia piaristov na Slovensku. V Podolínci však Hanák pôsobil iba v rokoch 1658 – 1664,²⁴ takže skutočnosť bude pravdepodobne iná. V hre *Navis antiquissima Domus Opalinsciani* vystupujú predovšetkým alegorické (*Genius Domús Opalinsciana*, *Genius Domús Lubomirsciana*) a antické postavy (Mars, Neptún, Satyrovia a pod.); svojou štruktúrou – Prologus, Actus I, Intermedium, Actus II, Intermedium, Actus III, Intermedium, Epilogus – je ešte dosť blízka jezuitskej hre. Za každým dejstvom sa vyskytujú i časti označené *Chorus*, ale na rozdiel od jezuitskej hry plnili úlohu (pravdepodobne zhudobnených) medzidejstvových častí zrejme predovšetkým uvedené intermédiá. Zo stručného textu periochy sa nemožno dozvedieť o hudbe veľa, mala tu však určite svoje miesto, v hre sa dokonca vyskytoval i balet; popis 4. výstupu 2. dejstva uvádza doslova: „*Satyri flumine Nauim mirantur, tandem edocti à Dijs plaudunt et choreas ducunt*“ (t. j. „satyrovia obdivujú loď a poučení bohmi tancujú“). Táto hra bola pravdepodobne aj dosť výpravná, určite i s nejakou javiskovou technikou a dekoráciami (v perioche sa spomínajú napríklad lode Lubomirskovcov a Opalińských).

Podobný charakter mala asi aj hra *Uladislaus IVtus Rex Poloniae Sueciaeque* (1690),²⁵ ktorú predviedli v roku 1690 podolínski študenti rétoriky. Táto hra o kráľovi Vladislavovi IV. čerpá z nedávnych poľských dejín. Obsahuje nielen niekoľko reálnych historických postáv, ale aj veľké množstvo (vlastne väčšinu) alegorických postáv (*Furor*, *Timor*, *Genius Podolini* a pod.), ktoré sú typické pre prológ, (medzidejstvové) intermédiá a epilóg, ktoré hra tiež obsahuje. Podiel hudby v hre naznačuje ostatne už stručný obsah (*argumentum*) v zachovanom rukopisnom programe („*Antiprologus. Coniuratae in serenissimam Jagielonum Familiam Astates Gentilium Illius Manipulum expetitis, a Triobolari Cerbero discingunt molaribus, ac intra Saliales cantus acutis Trituratum falcibus Manum flamantia: etc....*“).²⁶

Ďalšia hra – *Novus orbis Lusitanicus* – predvedená v Podolínci, ktorú I. Kilián neuvádza, mala naopak pravdepodobne exotickú tematiku (z Južnej Ameriky); „krátku

²¹ HAHN, Ref. 12, s. 224.

²² KILIÁN, A Magyarországi, Ref. 7, s. 50.

²³ Za sprostredkovanie digitálnej kópie ďakujem srdečne kolegovi Dr. Maciejovi Jochymczykovi (Krakov).

²⁴ BOMBERA, Jan: P. František Hanák, piarista misionár. In: *Návrat k prameňom (Zborník štúdií k 350. výročiu príchodu piaristov na Slovensko)*. Ed. P. Pavol Kollár SchP. Prievidza : TEXTM, 1992, s. 70-77.

²⁵ KILIÁN, A Magyarországi, Ref. 7, s. 50-51.

²⁶ Tamiež, s. 50.

scénickú hru s prológom, tromi aktmi a chórom²⁷ predviedli študenti rétoriky a poetiky na počesť P. Josepha a Matre Dei SchP.

Aj v menších hrách, ktoré sa predvádzali v Podolínci, mala hudba určite svoj podiel. I. Kilián uvádza v rukopisom texte hry *Eloquentiae... solutae Ligatus nunc in Cypriano salvari Applausus*,²⁸ predvedenej študentmi rétoriky roku 1697 dokonca krátku melódiu s textom „*Cecini et cantabo Domini qui bona tribuit mihi*“; jej význam či zmysel alebo miesto v hre sa však zatiaľ nepodarilo rozlúštiť (možno sa vzťahuje na niektorú z troch „*Gratulationes scholasticae*“, ktoré sa pravdepodobne bežne spievali na konci hry).

Ďalšia dnes známa piaristická školská hra z Podolíncu – *Carolus V. Rex Imperator* (1701)²⁹ – vyšla dokonca v Krakove tlačou. Rozsiahla hra – podľa tlačeného programu s tromi dejstvami, prológom (a u piaristov na rozdiel od jezuitov aj obvyklým „anti-prológom“), ako i epilógom – bola pravdepodobne s hudbou, i keď nemala medzidejstvové chóry (intermédiá). Nielenže v synopse sa vyskytuje hneď na začiatku „*Carmen dedicatorium*“, ale predstavenie venované kardinálovi L. Kollonichovi a spišskému prepoštovi J. Žigrayovi si bez hudby sotva možno predstaviť.

V 20. rokoch 18. storočia sa v Podolínci stretávame po prvýkrát s bukolickými hrami (eklogami), ktoré boli veľmi obľúbené vo všetkých piaristických kolégiách až do začiatku 19. storočia a aj v Podolínci mali dlhšiu tradíciu. Najčastejšie ich predvádzali mladí piaristi – členovia rádu, novici, študenti teológie a pod. *Ecloga de Natali Christi* (1721)³⁰ obsahuje ešte iba tri postavy bukolických pastierov (Dametas, Menalcas, Corydon), ale počet postáv i kompozícia hry a podiel hudby v nej postupne vzrastali, takže *Carmen Tragicum Bucolico Junctum* (1739) má už 17 postáv a niekoľko hudobných častí: *Cantus Satyris*, *Cantus cum Saltu* („Evan Bache, noster Bache“, t. j. i s tancom!), v závere sa pastieri „poberajú do Betlehema, odovzdajú dary, spievajú, odchádzajú“ („*pergunt in Betleem, reddunt munera, canunt, abeunt*“). Tieto hry z rokov 1729 – 1739 (*Pastores Sermocinantes Christum Natum Salutantes*, *Carmen Tragicum Bucolico Mixtum*),³¹ na ktorých rozvoji mal podstatnú zásluhu najmä P. Hieronymus Kowalski ab Assumptione B.V.M. SchP (1705 – 1787), magister novicov, spájajú prvky vianočnej histórie narodenia Ježiša Krista s prostredím vergiliovských bukolických pastierov, a dokonca i s komickými prvkami (postavy Bakcha, Satyrova a pod.), a nepredvádzali sa na Vianoce, ale počas rôznych vzácnych návštev a pod.³²

S rokom 1738 a honosnými oslavami jubilea provinciála P. Josepha Jastrebského a Jesu Maria SchP sa v Podolínci spája aj jedno výnimočné predstavenie, a to najmä z hľadiska hudby. Popri viacerých literárnych panegyrikách (napríklad od P. Petra Peť-

²⁷ ŠARLUŠKA, Vojtech: Inventár rukopisov Archívu literatúry a umenia. In: *Rukopisy historických knižníc Slovenska* II. Martin : Matica slovenská, 1995, s. 107.

²⁸ KILIÁN, A Magyarországi, Ref. 7, s. 51-52.

²⁹ Tamtiež, s. 52-53.

³⁰ Tamtiež, s. 53-54.

³¹ Tamtiež, s. 54-60.

³² K uvedeným eklogám pozri bližšie tiež KAČIC, Ladislav: Medzi omšou a betlehemskou hrou. In: *Slovenská kresťanská a svetská kultúra*. (=Studia Culturologia Slovaca 1.) Ed. Jana Skladaná. Bratislava : Veda, 1996, s. 66-94.

ka a S. Martino SchP, hudobníka, skladateľa a už vtedy aj výborného rečníka³³) zaznela v rámci týchto osláv aj kompletne zhudobnená hra (možno povedať „jednodejstvová opera“) *Certamen inter Lucinam, Palladem, Mercurium & Jovem* od talentovaného hudobníka, v tom čase študenta filozofie v Podolínci P. JUSTA CASPARA A DESPONSATIONE B.V.M. SCHP (1717 – 1760).³⁴ Titulný list autografného libreta znie:

CERTAMEN / Inter / Lucinam, Palladem, Mer / curium & Jovem / EXORTUM / Vocibus, ac Instrumentis / Institutum / Nominis & Honori Admodum Reve / rendi Patris Patris / IOSEPHI à JESU / MARIA / Provincialis, ipso Patroni sui die / DEDICATUM An[n]ô / MDCCXXXVIII / Ab indigno Filio F. Justo a / Desponsatione B. V. Mariae.

(Medzi riadkami toho textu je inou rukou exlibris: *Bibliothecae Collegij Podolinensis Scholarum Piarum*.)

V hre vystupujú štyri spievané postavy, uvedené na zadnej strane titulného listu:

Canentes

Canto *Lucina [= Juno]*
 Alto *Pallas [= Pallas Athena]*
 Tenore *Mercurius*
 Basso *Jupiter*

Z tejto hry sa zachovalo, žiaľ, iba rukopisné libreto. Vyplýva však z neho, že išlo o kompletne zhudobnený text, skladbu pozostávajúcu okrem inštrumentálneho úvodu (sinfonie) z árií, recitátívov, úvodného a pravdepodobne i záverečného (v poškodenom librete chýbajúceho) zboru (= chorus ako záverečné ansámblové číslo na spôsob „coro“ v opere). Štruktúra skladby je nasledovná:

Symphonia

Chorus (<i>Plausus damus intonamus</i>)	
Recitativo (<i>Quid morare, laudes dare</i>)	Jupiter, Lucina
Arietta (<i>Morum rosa, decorosa</i>)	
Aria (<i>Exemplum hic modestiae</i>)	[Lucina]
Recitativo (<i>Quam parum est, multum deest</i>)	Jupiter, Pallas
Arietta (<i>Flos decoris, gemme roris</i>)	
Aria (<i>Quae me festa, quae me gesta</i>)	Mercurius
Recitativo (<i>Major nobis, major vobis</i>)	Lucina, Mercurius
Arietta (<i>Vir gratiae, sol patriae</i>)	
Aria (<i>Jam silete, jam tacete</i>)	[Pallas]

³³ Predniesol vtedy *Gloriae & Honoris Incrementum, Reverendissimus Pater P. Iosephus á Iesu Maria Praepositus Provincialis...Votivo Carmine adoratus*. Porov. PEŤKO, P. Petrus a S. Martino SchP: *Missa ex G Jesuli Nati (Vianočná omša G dur)*. Musica Scepusii Veteris IV/1. Ed. Ladislav Kačič. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV; Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2009, s. 10.

³⁴ Prvú stručnú správu o tejto skladbe pozri KAČIČ, Ref. 2, s. 94-95.

Recitativo (<i>Quem honorem, et decorem</i>)	Jupiter, Lucina, Pallas
Arietta (<i>Honor primus, tanquam sinus</i>)	Mercurius
Aria (<i>Delicias, blanditias</i>)	
Recitativo (<i>Sic beatam, Sanctis datam</i>)	Pallas, Mercurius
Arietta (<i>Scholae multae a te cultae</i>)	
Aria (<i>Quid edicet Plato licet</i>)	Jupiter
Recitativo (<i>Hoc labore, sua ore</i>)	Mercurius
Arietta (<i>Pulchra lucta est inducta</i>)	Lucina, Pallas
Aria (<i>Polonia lata via</i>)	Pallas, Lucina
Recitativo (<i>Tē vocamus et oramus</i>)	Mercurius
[Aria]	
[Chorus]	

„Obsah“ hry je veľmi jednoduchý: v recitátiách, áriách, duetách atď. štyria antickí bohovia súperia/súťažia vo vychvaľovaní cností, vlastností a zásluh oslávenca. Teda akcent tejto hry bol jednoznačne na hudbe.

Ukážka z textu (úvodný zbor):

Chorus

*Plausus demus intonemus
Jo laudem Cantica,
Musae clangant, plectra tangant,
resonet nunc musica,
Dum ... (nečit.) chari celebrari,
debeant solemnna,
Qui Protector, primus Rector,
in tota Provincia,
Fides, tubae, sine nube
lacta tonent tympana,
Patris nomen, grande omen,
festa pulsant organa.*

Hoci nielen z tejto ukážky, ale z celého textu je jasné, že ide o typickú študentskú prácu (celé libreto vrátane recitátívov obsahuje výlučne viazaný/veršovaný text, navyše jedného typu, čo je napríklad v opere či oratóriu nezvyklé), ale hudba mohla mať – usudzujúc podľa zachovanej cirkevnej hudby P. Justa Caspara – vysokú kvalitu, lebo tento skladateľ patrila k najlepším piaristickým hudobníkmi v strednej Európe vôbec³⁵ (a jeho hudba tu bola aj dostatočne rozšírená, a to aj mimo prostredia piaristov). Hudba k tejto hre („panegyrickej opere“) mala určite slávnostný charakter, t. j. nielen s husľami, ale aj s trúbkami a tympanmi. Ako jeden z mála piaristov sa Caspar venoval takmer výlučne – alebo predovšetkým – hudbe, vo Varšave bol nielen predstaveným chóru piaristického kostola, ale mal styky aj s kráľovským dvorom (uvádza sa ako „*Musicus Aulicus, templi Choro Warsaviae Rector*“,

³⁵ O P. Justovi Casparovi pozri bližšie KAČIC, Ladislav: Piaristi-hudobníci medzi Čechami, Moravou a Slovenskom v 17. a 18. storočí. In: *Slovenská hudba*, roč. 19, 2003, č. 1, s. 5-29: 10-11.

t. j. doslova o. i. ako „dvorský hudobník“). P. J. Caspar, ktorý vstúpil do piaristického rádu roku 1737 v Podolínci a do roku 1740 tu absolvoval jednoročný noviciát i štúdium filozofie a čiastočne aj teológie,³⁶ sa neskôr istý čas pohyboval mimo svojej materskej provincie: v roku 1747 predviedli piaristi v Strážnici jeho „*drama cum eleganti musica*“;³⁷ potom bol regenschorim u piaristov v dolnorakúskom Horne (1748),³⁸ učiteľom hudby (*institutor musicae*) v Bílej Vode (1749 – 1750) v Sliezske, od roku 1751 sa nachádzal v piaristickom kolégiu v Kosmonosoch³⁹ (v oboch kolégiách predviedol aj svoje hry, pravdepodobne s hudbou) a roku 1757 sa vrátil do Poľskej provincie.

Z neskorších rokov sa zachovalo z Podolíncu podstatne menej údajov o divadle, ide najmä o menšie predstavenia typu declamationes, avšak ešte roku 1780 bola predvedená ekloga *Daphnis* (iba s tromi postavami bukolických pastierov); tieto jednoduchšie útvary – eklogy – boli u piaristov všeobecne veľmi obľúbené až do prvých desaťročí 19. storočia.

Piaristický kláštor a kolégium v Podolínci názorne dokumentujú aj niektoré zásadné rozdiely medzi jezuitským a piaristickým divadlom: je to predovšetkým širší tematický a žánrový zámer, ako aj používanie tzv. vernakulárnych jazykov. Z čias pôsobenia P. Petra Krasuského a S. Daniele SchP (1718 – 1765) v 60. rokoch 18. storočia v Podolínci sa totiž zachoval rukopis poľských prekladov rôznych drám (*Tragoedie sacrae versu patrio in Collegio Podolinensi scriptae*),⁴⁰ a to nielen od jezuitov LeJaya (*Jozef zaprzredany, Jozef vice rey Egyptu*) a Porého (*Sennacheryb Krol Assyrski*), ale aj od Voltaira (*Meropa*).⁴¹ Nešlo o nič zvláštne, lebo u piaristov sa podľa W. Hahna bežne hral aj Corneille, Racine či Molière (vrátane komédií, i vo francúzštine!).⁴² Niečo podobné je u jezuitov nepredstaviteľné.

Prievidza

O predvádzaní školských hier v Prievidzi sa zachovalo oveľa viac správ či prameňov než k divadlu v Podolínci. Už z roku založenia kolégia a otvorenia školy (1666) sa zachovala správa, že žiaci sa majú vyhýbať tancu („*choreae*“) a spievaniu nevhodných piesní („*saeculares ac vanae cantilena*“) počas obchôdzok s jasličkami alebo hviezdou.⁴³ Je to dôležitá správa, ktorá dosvedčuje význam a zaužívanú prax ľudového divadla – betlehemských hier – i v prostredí miest. Od 70. rokov 17. storočia však začali hrať piaristi v Prievidzi riadne školské divadlo pravidelne, a to i niekoľko predstavení ročne. Hry predvádzali, spočiatku v piaristickom kostole, i jednotliví profesori a magistri so svojimi žiakmi, napríklad

³⁶ KAČIC, Ref. 2, s. 8 a 101.

³⁷ ZEMEK – BOMBERA – FILIP, Ref. 1, s. 159.

³⁸ BIBA, Otto: *Der Piaristenorden in Österreich. Seine Bedeutung für bildende Kunst, Musik und Theater im 17. und 18. Jahrhundert.* (=Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte V.) Eisenstadt: Institut für österreichische Kulturgeschichte, 1995, s. 152.

³⁹ ZEMEK – BOMBERA – FILIP, Ref. 1, s. 158-159.

⁴⁰ CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena: Divadelné sloveniká v poľských knižniciach. In: *Slovenské divadlo*, roč. 10, 1962, č. 2, s. 233-258.

⁴¹ KILIÁN, A Magyarországi, Ref. 7, s. 60-66.

⁴² HAHN, Ref. 12, s. 218-220.

⁴³ „...Prohibentur quoque studiosis nostris declamantiunculae cum praeseptolis, cantus cum stella, item et aliae saeculares ac vanae cantiones.“ (KILIÁN, A Magyarországi, Ref. 7, s. 70.)

P. Lucas Mösch a S. Edmundo (1672).⁴⁴ K najaktívnejším spomedzi hudobníkov patrili P. NICOLAUS HAUSENKA AB IMMACULATA CONCEPTIONE B.M.V. SchP (1637 – 1683), v rokoch 1668 – 1672 prefekt prievdzského kolégia, ale aj učiteľ hudby atď.⁴⁵ Podľa dobových správ bol Hausenka plodným dramatikom, autorom mnohých hier („*permulta dramata in scena producta scripsit*“). Poznáme nasledovné Hausenkove hry (žiaľ, text ani periocha sa zo žiadnej nezachovali): *Conradinus* (1672), *Miracula Christi* (1673), *Christus patiens sub allegoria vineae* (1673), *Christus passus* (1674), *Actio carmine heroico* (1676), *Cadmus* (1676) a bližšie neznáme *Actio*, resp. *Drama* (1677).⁴⁶ Je veľmi pravdepodobné, že aspoň k niektorým z týchto hier napísal Hausenka hudbu sám, hoci v tom čase bol v Prievidzi dostatok aj ďalších kvalitných hudobníkov. Jedným z nich bol P. Paulus Smaraczkowski a S. Petro SchP (1664 – ?), o. i. učiteľ hudby v Prievidzi, ktorý predviedol so študentmi syntaxe a gramatiky hru *Arcanum Sacramentum Synagogae* (1690).⁴⁷

S Prievidzou sa spája aj vôbec najdôležitejší zachovaný prameň piaristického divadla u nás, a to najmä v súvislosti s hudbou. Ide o predvedenie pašiovej hry *Amoris Divini dilectio* v roku 1700. Výnimočne zachovaný kompletný rukopis – i s hudobnými časťami – je síce v literatúre (aj v medzinárodnom kontexte) známy už dávnejšie,⁴⁸ spájajú sa s ním však aj viaceré nedorozumenia a nesprávne interpretácie. Vzhľadom na výnimočnosť tohto prameňa sa pri ňom pristavíme bližšie.

Hra P. Martina Schubarta a S. Brunone SchP vznikla a po prvýkrát bola predvedená – ako to vyplýva z titulného listu a obsiahlej dedikácie – roku 1694 v Mikulove pred P. Josephom Baumannom a Sancta Catharina SchP, vtedajším provinciálom Provinciae Germaniae. Rukopis, ktorý sa zachoval v autografe (a navyše v čistopise), priniesol do Prievidze P. Eustachius Bohn a Sanctissima Trinitate SchP (1673 – 1723), neskôr významná osobnosť Uhorskej provincie, a najmä v mladosti výborný hudobník, ktorý študoval (podobne ako mnohí ďalší piaristi z Uhorska) v Mikulove. V pôste roku 1700 túto hru potom predviedol v Prievidzi.⁴⁹ Na 1. strane rukopisu sa vyskytuje síce exhib-

⁴⁴ KILIÁN, A Magyarországi, Ref. 7, s. 72. I. Kilián (tamtiež, s. 656-657) uvádza ako reálnu hru aj *Drama ethicum contra vitium virtutis pallivelatum* z Möschovej učebnice *Vita poetica* (1693), či však ide o skutočnú reálne predvedenú hru, je otázne. Podľa nášho názoru je to iba ukážka piaristickej hry na príslušnom mieste učebnice, v každom prípade však ide o „hru v hre“, resp. „divadlo v divadle“.

⁴⁵ Bližšie o Hausenkovi pozri KAČIC, Ref. 35, s. 7-8.

⁴⁶ KILIÁN, A Magyarországi, Ref. 7, s. 72-73.

⁴⁷ Tamtiež, s. 76.

⁴⁸ CESNAKOVÁ – NOSKOVIČ – ČAVOJSKÝ – LEHUTA, Ref. 9, s. 143 („Z konca 17. stor. sa zachoval rukopis libreta *Amoris divini in animam fortis ad mortem crucis dilectio* (Milostná láska božia k duši, silná až k smrti na kríži) s notami písanými pod textom. Skladateľom je Daniel Fr. V. Tallmann de Algersdorff.“ V poznámke uvádza M. Cesnaková aj signatúru For. 0-5, Nr. 30 v budapeštianskom Centrálnom archíve piaristov.) Hru spomína a hudbu stručne charakterizuje aj Jaroslav Bužga (In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zv. 12, šp. 235) „Das Passionspiel *Amor Divini* (Piaristen Nikolsburg 1694, Hs. in de UB Budapest [sic!]) wird eröffnet von einem *Concerto* und *Duo* für Sopr., A. und Gb., ebenso wie die weiteren Soli für A., Sopr. und B., komp. von D. F. W. Tallman de Algesdorf. Drei *Chori* für Gsg., Str. und Cemb. stammen dagegen von dem Benediktinern A. Turner aus Altenburg. Die Melodien der Solo-St. bestehen aus lebhaft rhythmisierten Passagen; oft abwechselnden Begleitakorde steigern den Ausdruck. Die auf wenige Takte beschränkten Kleinformen stehen den vok.-instr. Liedern von Holan nahe.“); až na záver je jeho charakteristika vcelku výstižná.

⁴⁹ „*Hoc anno [1700] exhibuit actiones binas Pater Eustachius a Sanctissima Trinitate. Unam in Quadragesima, cui titulus erat Fortis Agon Amoris Divini pro Anima Mortem usque Crucis susceptus Alteram 29. Augusti, cui Titulus fuit Amor Paternus ad Coronas sublimatus Candaule Cim*

ris „*Bibliothecae Domus Nitriensis*“, ale do Nitry (ako neskoršieho sídla provinciála) a odtiaľ do Budapešti sa rukopis dostal určite až neskôr, neexistujú totiž žiadne správy o predvedení tejto hry aj v Nitre.

Rukopis je relatívne veľmi dobre zachovaný, chýba pravdepodobne iba jeden list (záver dedikácie). Z hľadiska našej témy je najdôležitejšie, že okrem dedikácie, predhovoru a pod. obsahuje prameň aj väčšinu hudobných súčastí hry (sú tiež zapísané rukou P. Martina Schubarta). Rukopis obsahuje celkom výnimočne aj kompletne údaje o autoroch tejto hudby (pri každej jednej skladbe). Sólové časti (árie a úvodné dueto) skomponoval FRANZ DANIEL THALMANN († 1740), zbory P. ALBERTUS TURNER OSB. Najmä prvý z nich je pomerne známym skladateľom, ktorý bol istý čas (od roku 1696) dokonca členom Cisárskej dvorskej kapely (ako *Cammercompositeur*) vo Viedni, po smrti cisára Jozefa I. (1711) bol však penzionovaný a pôsobil v pastorácii v Göllersdorfe.⁵⁰ V čase komponovania hudby k hre *Amoris Divini dilectio* pôsobil ako svetský kňaz v Algersdorfe. Kým Thalmannova tvorba bola rozšírená v celej strednej Európe, Benediktín P. A. Turner, ktorý pôsobil ako regenschori v kláštore v Altenburgu, je oveľa menej známym skladateľom.

Kompletný názov (dvojstranový, typicky barokový titulný list) hry P. Martina Schubarta a S. Brunone SchP znie:

Amoris Divini / in/ ANIMAM / fortis / Vsque ad Mortem Crucis / DILECTIO / Quam / Repraesentae Dramaticâ / lugubri / DEI-HOMINIS *pro Homine* / Passi Hebdomade / Devotissimo / Dominicae Passioni / Auditorio / nuper / vivâ voce / in / Memoriam revocatam, // Hodie / Avspicatissimo Nostri / Adm. Rev. Religiosissimi Patris, / P. JOSEPHI / À S'CTA / Catharina / Cler. Reg. Paup. Mris' DEI Schol. Piar. Per Germa[ni]am / Praepositi Provincialis, / sui Patris observandiſſimi, / Inter mutos gemitus, et taciturnas lachrymas / Hoc elingvi caractere / nunc denuo recantat, / ac / In gratulantis animi acclamationem / reverentissime consecrat / Martinus â S. Brunone Ejusdem Sac: Instituti Sacerd. Profefſus / Anno, ut infrâ sub / Finem / DRAMATIS. [= Chronogram na začiatku *Chorus III*, pozri ďalej.]

(Medzi riadkami textu je na 1. strane oveľa neskôr dopísaný exlibris: *Bibliothecae Nitriensis Scholarum Piarum* / 1756 (preškrtnuté) // (neskôr dopísané: *Anno 1694*). Ďalší exlibris „*Bibliothecae Domus Nitriensis*“ sa nachádza na 1. strane celého rukopisu, kde je inak iba text: DRAMA.

Základná štruktúra tejto hry je nasledovná:

Dramatis Praeludium

Pars Prima (Inductio I – VII)

Chorus I

Pars Secunda (Inductio I – VIII)

Chorus II

Pars Tertia (Inductio I – X)

Chorus III

meriorum Principe Coronam Regiam Sanguini paterno postponente expressus etc.“ (KILIÁN, A Magyarországi, Ref. 7, s. 77).

⁵⁰ O Thalmannovi pozri bližšie KÖCHEL, Ludwig Ritter von: *Die Kaiserliche Hof-Musikapelle in Wien von 1543 – 1867*. (Reprint) Hildesheim : G. Olms Verlag, 1976, s. 66 a 116.

Á. Gupcsó⁵¹ uvádza trochu inú štruktúru: predovšetkým na začiatok dáva „Concerto (Vorspiel)“, slovo „Concerto“ však nie je v tomto prípade označením nejakého inštrumentálneho úvodu (ktorý, samozrejme, bolo možné, a dokonca aj potrebné doplniť), ale ide o označenie úvodného dueta, skomponovaného v koncertantnom štýle, ktoré tvorí *Dramatis Praeludium*, t. j. prológ hry (pozri ďalej). Otázne je i pričlenenie chórov k dejstvám (podľa Á. Gupcsó), keďže v tomto prípade majú tieto časti skôr charakter „jezuitských“ medzidejstvových chórov (u piaristov označovaných zväčša ako intermédiá, resp. interlúdiá), komentujúcich dej samotnej hry v jednotlivých dejstvách, avšak primárne s ním nesúvisiacich.

Rukopis pašiovej hry *Amoris Divini dilectio* poskytuje naozaj unikátny obraz o mieste i kvalite hudby v piaristickom divadle na prelome 17. – 18. storočia v strednej Európe. Zhudobnený text sa nachádza nielen v prológu (= kompletne *Dramatis Praeludium* ako dueto dvoch géniov – *Genius Amoris* a *Genius Doloris* „Huc oculos dolentes“) a v medzidejstvových chóroch (sú taktiež zhudobnené kompletne, viac o tom pozri nižšie), ale aj vnútri jednotlivých dejstiev – všetky tieto sólové časti (iba s bassom continuum) zhudobnil F. D. Thalmann.

Text hry vychádza z pašiovej histórie, ale autor (P. M. Schubart) zakomponoval doň aj úryvky zo Starého zákona (Izaiáš, Pieseň piesní a pod.). Zhudobnený prológ (*Dramatis Praeludium*) prináša parafrázovaný opis Muža bolesti (*Vir dolorum*, Iz. 53) ako dueto dvoch géniov (pozri ďalej). Dej samotnej hry v troch dejstvách je alegóriou pašiovej histórie. Prvé dejstvo hovorí o neopätovanej Božej láske (zosobnenej v postave *Amor Divinus*) k človeku/ludstvu (ľudskej Duši, *Anima*), na jeho konci *Amor* vystreleným šípom zraňuje Dušu – ide teda o miešanie náboženských a svetských prvkov (synkretizmus), v piaristickom divadle vôbec nie ojedinelé. V druhom dejstve je po úkladoch nepriateľov a zrade (Judáš/*Perfidia*, Herodes/*Livor*, farizeji/*Hypocrisis* atď.) nakoniec *Amor* na Olivovej hore zajatý. Tretie dejstvo vlastne už celkom verne „kopíruje“ pašie: mučenie, vysmievanie a odsúdenie Lásky (vrátane zapretia Petrovho/*Comes Amoris* či korunovania Lásky/*Amor* trňovou korunou atď.), a nakoniec jej ukrižovanie. V závere 3. dejstva *Anima* oplakáva svoj omyl pod skutočným krížom, ktorý sa objavuje v pozadí scénografie. Tri zbory po jednotlivých dejstvách iba veľmi voľne nadväzujú na tento alegorický dej, pričom *Chorus II* vychádza obsahovo (nie textovo!) z Brutovej zrady Caesara, ide azda o ešte výraznejší prejav synkretizmu než v 1. dejstve. Záverečný *Chorus III* predstavuje akési zborové lamento, ukončujúce celú hru. Tu sa zároveň vyskytuje v chronograme aj datovanie hry:

Chorus III / *Lachrymas Animae amantis personat*; / qVia / aMor DILeCtIonIs gratIa probrosae / TraBl affIXVs / eXpIraVIt. (= 1694)

⁵¹ GUPCSÓ, Ágnes: Egy piarista iskoladráma zenei anyaga 1694-ből. In: *Barokk színház – barokk dráma*. Ed. Márta Zsuzsanna Pintér. Debrecen : Ethnica kiadás, 1997, s. 198-207. GUPCSÓ, Ágnes: *Amor Divini* – die Musik eines Piaristen Schuldramens (1694). In: *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Slavistický kabinet SAV 1997, s. 237-255 (štruktúra hry je na s. 254). Pozri tiež GUPCSÓ, Ágnes: Musiktheater-Aufführungen an Jesuiten- und Piaristenschulen im Ungarn des 18. Jahrhunderts. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 38/3-4, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1997, s. 315-344: 326-339.

Keďže v hre vystupujú prakticky výlučne alegorické postavy, bezprostredne pred vlastným textom hry je ich vysvetlenie (kľúč); uvádzame ho v dobovom prepise:

Clavis Personarum

<i>Amor Divinus</i>	DEUS-HOMO
<i>Anima</i>	Genus Humanum
<i>Fastus</i>	Pontius Pilatus
<i>Livor</i>	Herodes Rex, vel. Pontiff. Judd.
<i>Hypocrisis</i>	Scribae & Pharysaei
<i>Avaritia</i>	Plebs Judaeorum
<i>Innocentia</i>	Vita <i>CHRISTJ</i>
<i>Natura Humana</i>	Uti sonat
<i>Comes Amoris</i>	Petrus
<i>Perfidia</i>	Judas Iscariotes
<i>Conscientia</i>	Divina Vltio
<i>Stultitia</i>	Aula Herodiana
<i>Dolor</i>	Carnifices
<i>Dolus</i>	Cacodaemon & <i>Iniquitas</i>
<i>Timor</i>	Discipuli Domini
<i>Tumulae Dolorum</i>	Cohors Militaris

Z nich čiastočne spievané sú iba postavy Božej lásky/Krista (*Amor Divinus*, alt), Duše/Ludský rod (*Anima*, soprán), Ludskej prirodzenosti (*Natura Humana*, alt) a Zradcy/Judáš Iškariotský (*Perfidia*, alt), v hre však vystupujú aj ďalšie tri výlučne spievané postavy, ktoré sa neuvádzajú v *Clavis personarum*:

Genius Amoris (soprán) iba v prológu (*Praeludium*)
Genius Doloris (alt) iba v prológu
Vox Caelestis (alt)

Už na prvý pohľad je nápadné, že všetky vokálne party – a to aj v troch medzi-dejstvových chóroch skomponovaných A. Turnerom OSB, k čomu sa ešte vrátime – sú určené pre vyššie hlasy (soprán, alt), teda v spevných partoch Schubartovej pašiovej hry účinkovali iba mladší žiaci. Sólové spevy, ktoré skomponoval F. D. Thalmann, majú iba sprievod bassa continua a nevyskytujú sa v nich žiadne inštrumentálne ritornely a pod. (continuo mohlo byť, samozrejme, obsadené viacerými nástrojmi, okrem čembala a lutny, resp. theorby prichádza do úvahy najmä organ).

Praeludium (= Concerto) je rozsiahle komorné dueto v koncertantnom štýle s viacerými zmenami metra a čiastočne i charakteru hudby (pomalší stredný diel v rámci veľkej formy da capo ABA). Soprán a alt postupujú – koncertantne – v početných imitáciách, ale majú i dlhšie sólové pasáže. Celkove ide o typickú hudbu „prológu“ takejto pašiovej hry, vrátane typickej tóniny e mol.

Hneď v 1. scéne 1. dejstva (Pars Prima, Inductio I) je ária postavy *Natura Humana* (alt) „O Amor! quantum crucias!“ so zaujímavou poznámkou na začiatku

– „*Natura Humana dat vocem, Affectus Amor*“, čiže jedna postava spieva, kým druhá (na scéne) „dodáva afekt“, t. j. pravdepodobne gesto. Po krátkom hovorení texte Lásky sa opakuje predošlá hudba s novým textom „O Dolor! O Amor! Vos amantissimas causatis lachrymas“ a na začiatku je podobná poznámka ako predtým – „*Iterum Amoris affectibus vocem Musicam sociat Nat.^a Hum.*“ Táto ária je zaujímavá i z hľadiska notového zápisu (pozri Obr. 2), spevný hlas je totiž notovaný v tónine es mol (6 bé), kým basso continuo v e mol (1 krížik). Ide tu nepochybne o hudobnorétorickú symboliku: es mol je tóninou smútku, 1 krížik je symbolom Kríža, teda v tomto prípade predobrazom budúceho utrpenia Krista (na rozdiel od 3 krížikov ako symbolu Kalvárie a Kristovho skutočného utrpenia). Rozdielne predznamenanie v spevnom hlase a continuu súvisí možno aj s problematikou ladenia. Hudobne je základom tejto árie v trojdobom metre a pomalom tempe typ árie s mottovým začiatkom, druhé uvedenie bolestnej hudby plnej vzdychov je však rozvinuté o pokračovanie v párnom metre trochu odlišného charakteru (ide o akúsi „dohru“).

Pred predposledným výstupom 1. dejstva (Inductio VI) sú dve nemenej zaujímavé poznámky, osvetľujúce bližšie miesto hudby v tejto hre, pričom však samotná hudba nie je v rukopise na tomto mieste zapísaná: počas hovoreného textu Duše (*Anima*) začína hrať lutna („*Fit Musica in Testudine*“), Duša si sadne a počúva hudbu („*sedet et audit Symphoniam*“). Na začiatku 6. výstupu je ďalšia poznámka – „*Post Symphoniam*“. Á. Gupcsó⁵² vysvetľuje celé toto miesto ako nejakú vloženú „symphoniú“ („*Zwischenspiel*“) medzi 5. a 6. výstupom. Nešlo však o hocijakú inštrumentálnu hudbu, ale o „ad hoc“ vloženú (improvizovanú?) hudbu pre sólovú lutnu na konci 5. scény/výstupu, ktorá na spôsob melodrámy sprevádzala hovorený text Duše (*Anima*) a po ktorej Duša v nasledujúcej 6. scéne zaspáva; pri jej bezprostredne nasledujúcom (spievanom) texte „*Veni, dulcis somne veni*“ sú totiž ďalšie režijné poznámky – „*dormitat*“ („zaspáva“), resp. na konci „*dormit*“ („spí“). Ide teda vlastne o typickú snovú scénu barokovej (najmä benátskej) opery 17. storočia (Obr. 3).

V 2. dejstve (Pars II, Inductio V) je ďalšia poznámka, odkazujúca na vloženie „ad hoc“ inštrumentálnej hudby („*Auditur Praeambulum Musicum*“). Vzhľadom na bezprostredne nasledujúci dramatický zhudobnený výstup Duše/*Anima* a Zrady/*Perfidia* v tomto prípade nešlo pravdepodobne o lutnovú hudbu, ale skôr o inštrumentálny vstup nástrojov, podporujúci dramatický charakter nasledujúcej 5. scény. V nej totiž *Anima* spieva „Ah! Amore langveo!“, kým *Perfidia* (t. j. Judáš) spievajúca „Errasti tramitem“ je podľa režijnej poznámky „*Post scenam*“ (t. j. skrytá za scénou).

V 2. dejstve (Pars II, Inductio VIII) je ešte jedna ária, v ktorej *Vox Caelestis* („Amor! Non recusa mori“) posilňuje trpiaceho Krista/Lásku (samozrejme, v jeho alegorickej podobe ako *Amor Divinus*); táto krátka ária je na prvý pohľad najjednoduchšia a najkonvenčnejšia, opäť však treba mať na zreteli celkový kontext; z hľadiska celkovej dramaturgie/dramatickosti je totiž táto ária veľmi účinná, dlhšia ária by tempo deja rušila.

⁵² GUPCSÓ, Musiktheater-Aufführungen, Ref. 51, s. 333. Správne však uvádza, že v zásade ide o obľúbenú snovú scénu benátskej opery.

V 3. dejstve (Pars III, Inductio VIII) je iba jediná ária („O! Custodes Civitatis!“) s parafrázovaným textom z Piesne piesní, ktorú spieva Duša/*Anima*, hľadajúca svoju Lásku/*Amor*.

Thalmannove árie, resp. úvodné dueto možno hodnotiť ako veľmi kvalitnú dobovú hudbu konca 17. storočia. Skladateľ dobre ovládal rôzne „finesy“ kompozičnej techniky (ária s mottovým začiatkom, technika da capo), rétorické figúry, harmóniu a pod. Jeho menej silnou stránkou je však invencia a trochu konvenčná melodika, takých expresívnych, účinných riešení ako pri zaspávaní Duše, kde autor využil prepauzovanie vokálneho hlasu a dynamiku (postupne *p* i *pp*), núkal kvalitný text viac. Na druhej strane si treba uvedomiť, že hudobné alebo čiastočne zhudobnené výstupy v školskej hre nemali narúšať plynulosť deja, ale mali vhodne zapadať do celkového kontextu. Takéto árie, resp. duetá nemožno teda jednoznačne porovnávať so samostatnými cirkevnými alebo svetskými skladbami. Z tohto hľadiska spĺňa Thalmannova hudba k hre P. M. Schubarta vysoké kritériá. Ostatne, popri J. K. F. Fischerovi ide určite o najznámejšieho skladateľa v strednej Európe spolupracujúceho s piaristami v ich školskom divadle.

Požadovanú kvalitu majú aj tri zborové vstupy, ktoré skomponoval benediktín P. Albert Turner, oveľa menej známy skladateľ než Thalmann. Hoci *Chorus I* („Eheu! Amoris munera!“), *Chorus II* („Ingrata mens, perjura gens“) i záverečný *Chorus III* („Ite fontes lachrymarum“) obsahujú pomerne krátke texty, hudba vykazuje ruku skúseného skladateľa, ktorému nebol neznámy ani dobový štýl francúzskej hudby 17. storočia, ako to dosvedčujú napríklad niektoré kadenčné melodické zvraty v prvom zbore (pozri Obr. 4a-b), alebo využívanie krátkych sôl striedajúcich sa s tutti na spôsob francúzskej dvorskej árie (air de cour). Zbory majú rozdielne obsadenie: prvé dva sú pre dva soprány a dva alty, v záverečnom sa pripája ako piaty vokálny hlas i tenor (je to jediná výnimka nižšieho hlasu než alt v celej hre). Zaujímavé je i využitie nástrojov v zboroch (inštrumentácia): kým v prvom zbore skladateľ používa temnejšie obsadenie – dve violetty a dve violy da braccio, samozrejme s continuum –, v druhom Turner obsadil farebne jasnejšiu dvojicu huslí a v treťom zbore vynecháva nástroje úplne. Zaujímavé sú i detailné riešenia v inštrumentácii, kým totiž napríklad violetty a violy sú v prvom zbore iba súčasťou tutti (zosilňujú ho) a zvyšujú tým kontrast k sólovým pasážam tohto zboru sprevádzaným iba continuum, v druhom zbore využíva Turner husle, o. i. ako pomocný prostriedok pri charakterizácii vokálnej zložky (napríklad tzv. Bogenvibrato).

V roku 1700 (presne 29. augusta) uviedol P. Eustachius Bohn v Prievidzi ešte jednu hru – *Candaulus Cimmericorum Princeps* –, z nej sa však nezachovalo nič.⁵³

V hre *Amor in Cunis Divinus* (Prievidza, 1700) účinkoval o. i. P. GEORGIUS HRDOVIČ A S. MICHAELE SCHP (1677 – 1725),⁵⁴ po P. E. Bohnovi ďalší známy hudobník piaristov na Slovensku, nevedno však, či išlo o spievanú postavu. Hrdovič o niečo neskôr v rokoch 1708 – 1710 predviedol v Prievidzi už ako profesor poetiky a rétoriky viaceré menšie hry (declamatio) a pred J. Pálffym i väčšiu hru *Idea Clementioris Regis, Alphon-*

⁵³ KILLÁN, A Magyarországi, Ref. 7, s. 77.

⁵⁴ Tamtiež. O Hrdovičovi pozri bližšie KAČIC, Ref. 35, s. 9-10.

sus Neapolis Rex (1709),⁵⁵ v ktorej bola pravdepodobne i hudba (hra má prolusio, tri dejstvá, epilóg, ale aj tri intermédiá).

V Prievidzi bola 14. 8. 1701 predvedená i veľká a z hľadiska hudby dôležitá hra – *Patriae Amor et Amator Brutus*.⁵⁶ V tlačenom programe sa objavujú okrem hovorených postáv aj čisto spievané postavy, označené ako *Chori*. Bolo to 5 spevákov (teda podobný počet ako priemerne v jezuitských školských hrách), medzi nimi i známi hudobníci: *Josephus Repkovicz Sclavus. Synt. a Joannes Barth: Wachovsky Pannon. Rhet.* (Ďalšími spevákmi boli: *Andreas Petran. Germ. Grammat.*, ktorý hral okrem toho aj jednu hovorenú postavu, *Michael Turany Slav. Synt. a Joannes Zarnoczy Pannon Arith.*). Jozef Repkovič neskôr v rokoch 1712 – 1715 študoval filozofiu a teológiu u jezuitov v Trnave a ako výborný basista účinkoval vo viacerých tamojších školských hrách.⁵⁷ Vachovský pochádzal zasa z rozvetvenej hudobníckej rodiny na Záhorí a na západnom Slovensku, viacerí jej členovia boli aj skladateľmi.

Dalším významným hudobníkom a skladateľom, ktorý pôsobil v Prievidzi, bol P. BENEDICTUS SLAVKOVSKÝ AB ANNUNTIATIONE B.M.V. SCHP (1685 – 1748). Bol nielen profesorom poetiky a rétoriky, ale aj učiteľom hudby, prefektom chóru a pod., a to neskôr aj vo Svätom Jure (zároveň i rektorom kolégia), a nakoniec dokonca profesorom teológie v Nitre. Slavkovský bol jednou z najvšestrannejších a najvýznamnejších osobností Uhorskej provincie piaristov (asistent provinciála), ale z hľadiska našej témy bol predovšetkým výborným básnikom a skladateľom. So svojimi študentmi predniesol v Prievidzi (väčšinou pred J. Pálffyom) viaceré menšie predstavenia⁵⁸ (declamatio, actio, ale i v nich mohla byť hudba!), najvýznamnejším predstavením však bola v tom čase hra *Fomes discordiae sibi ipsi acerbvs ac damnosvs vidvs intestina accendens odia inter principes Vngariae* (1714), venovaná uhorskému primasovi Kristiánovi Augustovi Saskému, ktorá „trvala – s nádhernou hudbou – štyri hodiny a mala veľký aplauz („...exhibita deinde ipsi fuit actio Carmine Senario – Jambico – Cabalistico, Authore Patre Benedicto ab Annuntiatione Beatae Mariae Virginis, quae 4 durabat horis, cum pulcherrima musica ad applausum.“).⁵⁹ V tejto „kabalistickej“ hre (NB. Slavkovský patril k najlepším znalcom kabalistickej poézie, ako aj tzv. *poesia picta* a u piaristov všeobecne veľmi obľúbenej kabalistiky⁶⁰) na tematiku z uhorských dejín (v „argumentum“ cituje autor Bonfiniho) účinkovali takmer tri desiatky hovorených postáv, žiaľ, z hry sa zachoval iba tlačený program.

Na tomto mieste nemožno uviesť všetky hry predvedené v Prievidzi v 18. storočí, bolo ich naozaj veľa, spomenieme stručne teda aspoň tie najzaujímavejšie z hudobného hľadiska. Vo viacerých sa uvádzajú v tlačených programoch – podobne ako u je-

⁵⁵ KILIÁN, A Magyarországi, Ref. 7, s. 83-84.

⁵⁶ Tamtiež, s. 80-81.

⁵⁷ Pozri bližšie KAČIC, Ladislav: Musiker bei den Tyrnauer Jesuiten im 18. Jahrhundert. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 41/1-3, Budapest : Akademiai Kiadó, 2000, s. 177-198: 181 a 197. J. Repkovič účinkoval v Trnave ako basista v hrách *Carolus I* (1712), *Fraternae in Fratrem Impietatis ultio* (1714) a *Ludi saeculares* (1715).

⁵⁸ KILIÁN, A Magyarországi, Ref. 7, s. 88-89.

⁵⁹ Tamtiež, s. 89-92.

⁶⁰ Pozri bližšie KILIÁN, István: A piarista képpers Magyarországon a 17. – 19. században. In: *A Piarista Rend Magyarországon*. Ed. András Forgó. Budapest : Szent István Társulat – Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 2010, s. 405-449.

zuitov – na konci obsadenia hudobníci iba všeobecne: „*His accedunt Musici, Jocastae, Umbrae*“ (hra *De Nicomede Prussiae Bithyniae Filio Regis*, 1724), „*His accedunt Nuncij, Musici, Jocastae etc. etc.*“ (kabalistická hra *Reconciliatio inter discordes Childebertum et Clotharium Germanos Fratres*, 1732), „*His accedunt Musici, Cyclopes, Jocastae et caetera*“ (hra *Invicta Themis sive Gygantomachia ab Jove fortiter confecta*, 1733), „*His accedunt Milites utriusque Partis, Genii, Musici, Jocastae et caetera*“ (v hre *Victoria qva Mundus Vincitur*, 1734), „*His accedunt Musici, Familiares, Iocastae*“ (v hre *Taciturnas laureata*, 1747, „*Finito Prologo...et fit breve intermedium*“) a pod.⁶¹

V hre *Astioristis a Thyandra ab Iniqua Nece Ingeniose Conservatus* (1728)⁶² sú však okrem početných hovorených postáv uvedení aj „*Musici Collegiales*“, teda hudobníci piaristického kolégia v Prievidzi – *Tenorista* Joannes Zemkai, *Bassista* Andreas Derer a *Discantista* Joannes Ballon. Derer a Zemkai účinkovali aj v hre *Urbs Toletana et ejus Basilica a Mauris Dextere obtenta* (1728), išlo však pravdepodobne o hovorené postavy, ale Derer bol zároveň aj *Gratiarum Actor*, čo mohla byť (aj v mnohých ďalších predstaveniach) spievaná/é postava/y. Podobne v hre *De Thesei Athenas Peregrinantis Itinere / Vaticinium anile Sive Prophetia Marco Pascha dante* (1734) sa uvádzajú traja „choralisti“ (*Choralistae* – *Palingenius* Ioannes Skopecz, *Zythumissius* Math. Liska, *Papinius* Adamus Bajnovics).⁶³ Vzhľadom na celkove menší počet účinkujúcich a iba troch spevákov išlo zrejme o menšie predstavenia, hoci ich predviedli študenti poetiky a rétoriky. Hudba však v nich mala svoje nezastupiteľné miesto.

Z hudobného hľadiska sú zaujímavé aj niektoré hry zo 70. rokov 18. storočia, hoci v piaristickom divadle (podobne ako v školskom divadle vôbec po jeho zákaze Máriou Teréziou) začal vtedy pomalý úpadok, prejavujúci sa i v hudobnej stránke. Ako príklad uvádzame hru *Rosa Acta Prividiae a novitijs Scholarum Piarum* (1. apríl 1772). Okrem dvoch prameňov (kompletných textov) tejto hry, ktoré uvádza I. Kilián, sa podarilo v centrálnej knižnici piaristov v Nitre nájsť ešte tretí,⁶⁴ muselo ísť teda o veľmi populárnu hru. Na titulnom liste nitrianskeho exempláru je označená ako *Declamatio Poëtica / habita Priuidiae Anno / 1772. / Descripta // Sigismundo ab Assumpt. / B.V.M.* Na 1. strane textu je vlastný názov hry – *Rosa Academia / A Tyronibus Prividensibus Scholarum Piarum*. Ako autora tohto odpisu možno identifikovať P. Sigismunda Wernera ab Assumptione SchP (1752 – 1811), ktorý vstúpil do piaristického rádu roku 1770 v Prievidzi a do roku 1772 (vrátane) tu absolvoval noviciát. Ako vyplýva z jedného zo zachovaných exemplárov, túto hru predviedli v Prievidzi práve novici (prvý odpis pochádza zo zbierky P. Christiana Kácsora a S. Emerico SchP, druhý sa nachádza v zborníku *Actiones Comicae et Tragicae* P. Dionysia Kubíka a SS. Trinitate SchP – pozri ďalej). Štruktúra jednodejstvej alegorickej hry podľa argumentum čerpajúca z Catulla, Lucretia a ďalších starých básnikov („...*Poesis ex Catullo, Lucretio, Tibullo, Silio, Italico et alijs antiquis Poetis*“) bola jednoduchá: *Praeludium* (v Kubikovom odpise označené ako *Prolusio*) – *Prologus* – *Inductio I* – XVI – *Chorus*. Kompletne zhudobnené bolo *Praeludium*, spev sa vyskytuje potom až v *Inductio XI (Cantus cum*

⁶¹ KILIÁN, A Magyarországi, Ref. 7, s. 99-120 (passim).

⁶² Tamtiež, s. 104-106.

⁶³ Tamtiež, s. 106 a 114.

⁶⁴ Tamtiež, s. 125-126. Za pomoc pri štúdiu v centrálnej knižnici piaristov v Nitre ďakujem srdečne dr. Františkovi Čelovskému.

Musica) a v závere hry (*Applaudit Musicus Chorus*). Táto hra názorne ukazuje, že nielen z kvantitatívnej stránky mala hudba v tomto čase v piaristickej školskej hre oveľa menej významné miesto než predtým, ale že aj jej úroveň je z kvalitatívnej stránky so 17. storočím a 1. polovicou 18. storočia v podstate neporovnateľná. Melódie zapísané na príslušnom mieste priamo v rukopise sú napríklad v *Praeludiu* v podstate veľmi jednoduché skladbičky v dobovom duchu hudobného klasicizmu (pozri Obr. 6) svedčiace skôr o amatérskej úrovni ich neznámeho autora/autorov (možno sú iba prevzaté z melódií rôznych iných skladieb, ba dokonca v niektorých prípadoch i z ľudovej tvorby – melódia *Cantus cum Musica* v *Inductio XI* je známa z početných pastorel a pod.). Navyše, niektoré zápisy majú výrazne inštrumentálny charakter, takže ich (pravdepodobnú) spievanú podobu si možno iba odvodiť. Na tomto mieste však zneli určite rôzne hudobné nástroje, nešlo len o čembalom sprevádzaný spev (orig.: „*Politia ad exortum Veris cum Solito Musicorum Instrumentorum concentu Principem florum e tellire euocat, cui Rosa festiue occurit.*“). K pompe a inštrumentálnej pestrosti barokového piaristického divadla s trúbkami, tympanmi, lutnovou hudbou a pod. má však hudobná zložka piaristickej hry v 2. polovici 18. storočia dosť ďaleko.

Nitra

Nitriansky piaristický kláštor s kolégiom a šľachtickým konviktom patrilo od založenia k najvýznamnejším kultúrnym centráм na dnešnom Slovensku, po Prievidzi sa stal i hlavným centrom Uhorskej provincie piaristov. Tomuto postaveniu zodpovedal i počet, kvalita a výpravnosť školských predstavení, s ktorými možno porovnávať v 18. storočí iba Prievidzu (Nitra bola navyše biskupským sídlom, čo bola tiež veľká výhoda).

Už jeden z najstarších záznamov o piaristickom divadle v Nitre sa spája s hudbou: v roku 1705 zaplatilo nitrianske kolégium „kočišovi, ktorý priviezol hudobníkov z Prievidze, účinkujúcich v divadle“ („*Aurigae conducto Prividia pro devehendis Musicis Dramatis, 2 F.*“). Z toho istého času sú i rôzne platby, týkajúce sa scénografie.⁶⁵

Aj prvé údaje o deklamáciách rétorov a poetov v Nitre sa spájajú s hudobníkmi: *Elegantes Declamationes* (1707) predviedol vyššie spomínaný P. GEORGIUS HRDOVIČ A S. MICHAELE, jeho nástupca vo funkcii nitrianskeho profesora rétoriky P. JOSEPHUS HERCHL A S. GABRIELE SCHP (1677 – 1712) bol podľa prameňov výborný hudobník („*insignis musicus*“) a skúsený skladateľ.⁶⁶ Hneď po návrate zo štúdií na Morave Herchl predviedol roku 1708 tri predstavenia: 1/ *Declamatio prolusoria*, 2/ *Christus sub Persona Daphnidis crudeliter interemptus* a 3/ *Lyrice symbola*. Druhé z týchto predstavení bolo určite i s hudbou („*2-do Christo sub persona Daphnidis crudeliter interempto nenas decantarunt scenice*“).⁶⁷

V Nitre bola hudobná zložka školských hier (samozrejme, aj ostatné zložky) nepochybne na tej najvyššej úrovni, a je iba škoda, že sa nezachoval žiadny podobný prameň ako z Prievidze (*Amoris Divini dilectio*). V Nitre však bol vždy dostatok výborných hudobníkov, nástrojov i notového materiálu. V hre *Cyprianus et Justina Martyres* (1712) sa dokonca okrem zhudobneného *Praeludia* a troch intermédií vyskytovali aj

⁶⁵ KILIÁN, A Magyarországi, Ref. 7, s. 145–146.

⁶⁶ Bližšie o Herchlovi KAČIC, Ref. 35, s. 10.

⁶⁷ KILIÁN, A Magyarországi, Ref. 7, s. 148.

tance, resp. balety (*Saltus Magorum*, *Saltus hastilis*, *Saltus Mystasequorum*), predstavenie sa končilo poďakovaním mecénovi triedy gramatiky za zvukov trúbok („*inter sonitus tubarum aplausus*“).⁶⁸

Od 20. rokov 18. storočia sa objavujú pravidelne i tlačené programy nitrianskych piaristických predstavení, údaje o hudobníkoch sú však väčšinou iba všeobecné („*His accedunt Musici, Jocastae etc.*“ a pod., ako sme to uvádzali vyššie). Niektoré predstavenia však museli byť podľa počtu účinkujúcich a pod. veľmi výpravné: v hre *Clementia Victrix Ingratitudinis in Demetrio Syriae Rege* (1720) účinkovali štyri desiatky hercov, ale aj hudobníci a tanečníci („*His accedunt: Musici, Cursores, Saltatores, Jocastae, et cetera et cetera*“), podobne v hre *Temerarie Impietatis ultio* (1721). V hre *Clementia Largae Gratitudinis Genitrix seu Conradinus* (1721)⁶⁹ sú okrem viac než 60 hercov uvedení menovite aj niektorí hudobníci: „*His accesserunt MUSICI et JOCASTAE PRINCIPALES – Nobilis Stephanus Szartor Rhetor, Praenobilis Daniel Visnyovski Rhetor, Nobilis Stephanus Annos Rhetor, Ingen. Adolesc. Urbanus Balko Gram.*“ (všetci boli – až na posledného – podobne ako ostatní herci členmi šľachtického konviktu). Aj v ostatných predstaveniach z roku 1721 (celkove ich bolo päť) mala svoje miesto hudba: v hre *Excors Tyronis in Paedagogym Acharistia seu Arcadius Regulus Thedossii Filius* sú síce menovaní iba siedmi tanečníci, ale už v ďalšom predstavení – *Parens Parentis sive Morte Decora Caesus et pro Patre Funeratus insons Oseas*⁷⁰ účinkovali aj menovite uvedení štyria hudobníci („*MUSICI – Ingenuus Juvenis Franc. Parvi, Ingenuus Joannes Molnarovics, Ingenuus Paulus Hlinkay, Ingenuus Joannes Panik*“). Menovite sú uvedení šiesti hudobníci aj v hre *Veturia, altere, Non ob Romulum editum, sed ob Coriolanum Romae concialiatum* (1725):⁷¹ „*MUSICI – BASSISTA Matthias Lopusny, Nob. Rhetor; TENORISTA Stephanus Pocskovics Nob. Rhetor; 1-MUS DISCANTISTA Joannes Lányi, Civis Rhetor* [= neskorší piarista, hudobník a skladateľ P. Cyprianus Lányi a S. Sebastiano SchP, pozri ďalej]; *1-MUS ALTISTA Nicolaus Palaczky, Civ. Princip.; 2-DUS DISCANTISTA Adamus Voldán, Pan. Synt.; 2-DUS ALTISTA Carolus Matusek, Pan. Gram.*“). Ešte lepšie obsadenie hudobníkov mala veľkolepá hra *Victor Amor seu Tigranes Armeniorum Rex* (1726),⁷² v ktorej účinkovalo menovite uvedených okolo 100 hercov (čo však zďaleka neboli všetci herci, lebo na konci zoznamu je ešte údaj „*His accedunt Saltatores, Jocastae ac reliqui Actores*“), okrem nich aj nasledujúci hudobníci: „*CHORAUAE – BASSISTA Stephanus Lopusni, Musicus Collegij Nitriensis Scholarum Piarum, TENORISTA Nob. Gabriel Gerencséry, Musicus Coll. Nitr. Schol. Piarum, ALTISTA Joannes Lányi, Musicus Collegij etc., DISCANTISTA 1-MUS Andreas Dományi, Musicus Collegij etc., DISCANTISTA 2-dus Nob. Antonius Gerencse[ry] Musicus Collegij etc.*“. Spomedzi nich bol výborným hudobníkom nielen už vyššie uvedený Ján Lányi (zaujímavé je, že v roku 1725 sa uvádza ako „diskantista“, t. j. spieval soprán, kým v roku 1726 bol 1. altista), ale aj Dományi, nemenej zaujímavé je, že medzi hudobníkmi nitrianskych piaristov nachádzame aj členov šľachtického konviktu. P. Cyprianus Lányi a S. Sebastiano (1710 – 1739) pochádzal z Prievidze, študoval u piaristov v Nitre

⁶⁸ Tamtiež, s. 149-150.

⁶⁹ Tamtiež, s. 167-169.

⁷⁰ Tamtiež, s. 172-173.

⁷¹ Tamtiež, s. 182-184.

⁷² Tamtiež, s. 194-198.

a v roku 1730 vstúpil do rádu, pôsobil o. i. v hudobníckych funkciách (učiteľ hudby, regenschori) v Prievidzi, Brezne a Nitre. Lányi bol výborným hudobníkom (napríklad prefektom chóru v Prievidzi) a bol aj učiteľom hudby a skladateľom; jeho skladby sa však nezachovali.

Podobné veľké obsadenia neboli v Nitre žiadnou zvláštnosťou, čo nepochybne súvisí o. i. s tým, že na predstaveniach boli často prítomní nitrianski biskupi, ale aj iná šľachta; na druhej strane divadelná sála („theatrum“) v Nitre musela mať tiež nadštandardné rozmery oproti ďalším piaristickým kolégiám.

Veľmi zaujímavý – hoci všeobecný – je i údaj v hre *Gygyantomachia Isaide cum Polyphemo Getheo* (1729):⁷³ okrem hlavných postáv tu vystupovali aj spievajúce ženy (*mulieres cantantes*) a tancujúce ženy (*mulieres choros ducentes*). Fakt, že chlapci v školských hrách bežne stvárňovali aj ženské postavy, je známy a stretávame sa s ním aj u jezuitov a inde.

Všeobecne uvedení hudobníci (*Musici*) sa vyskytujú vo väčšine tlačených programov/perioch piaristických hier predvedených v Nitre aj v 30. a 40. rokoch 18. storočia (až do začiatku 50. rokov).

Hudba v školských hrách nitrianskych piaristov musela mať, a v mnohých prípadoch aj mala, naozaj vysokú úroveň, komponovali ju totiž niekedy najlepší rádoví hudobníci. V inventári chóru (1749 – 1778) sa zachoval napríklad údaj, že roku 1773 pribudla do súpisu *Musica pro Comoedia Germanica* a *Musica pro Comoedia Latina* od P. NORBERTA SCHREIERA A S. BERNARDO SCHP (1749 – 1811), vynikajúcej osobnosti piaristického rádu, nielen hudobníka a skladateľa, ale aj profesora teológie a orientalistiky.⁷⁴ Identifikovať podľa týchto všeobecných údajov hry, ku ktorým táto hudba patrila, nie je jednoznačne možné. „*Comoedia Latina*“ sa môže vzťahovať na hru *Ambitio Vindicata* (1772)⁷⁵ P. Bernarda Benyáka a Matre Dei SchP (1745 – 1829), jedného z najvýznamnejších piaristických dramatikov v Uhorsku. Žiadny údaj, ktorý by sa mohol vzťahovať na „*Comoedia Germanica*“, však z týchto rokov I. Kilián neuvádza. P. Norbert Schreier sa venoval hudbe k piaristickým hrám aj po svojom odchode z Nitry, počas svojho pobytu v Kluži a zhudobnil napríklad dve dramatické básne významného maďarského básnika P. Martina Bollu a Conceptione B.M.V. SchP (1751 – 1831) (*Éneki szerzemény*, 1791, 1792), hoci hudba už v tom čase uňho určite nebola na prvom mieste. Z týchto rozsiahlejších dramatických skladieb, pozostávajúcich z úvodného a záverečného zboru, recitátívov, árií a duet, tria sa však zachovali iba libretá;⁷⁶ táto problematika však nezapadá celkom do témy tejto štúdie.

O mieste hudby v piaristickom školskom divadle od 70. rokov 18. storočia nám podáva dobrý obraz ďalšia hra P. B. Benyáka z uhorských dejín, ktorú predviedli v maďarčine študenti nitrianskeho šľachtického konviktu – *Ternio sextus Comicus Nittriae in Convictu Nobilium 1772, Meg szégenült irigység*.⁷⁷ V hre s tromi dejstvami, z ktorej sa zachovali dva rukopisné exempláre, účinkuje 12 postáv a dôležitú funkciu v „pro-

⁷³ Tamtiež, s. 212-215.

⁷⁴ Bližšie o Schreierovi pozri KAČIC, Ref. 35, s. 14-21.

⁷⁵ KILIÁN, A Magyarországi, Ref. 7, s. 307-308.

⁷⁶ Tamtiež, ako aj KILIÁN, A Magyarországi, Ref. 7, s. 639-640, edície in DEMETER – KILIÁN – KISS – PINTÉR, Ref. 8, s. 287-312.

⁷⁷ DEMETER – KILIÁN – KISS – PINTÉR, Ref. 8, s. 127-205.

lógu“ plní spev (Ěnek) po *Introductis scenis Anglitterris* (hovorený text). V 1. dejstve sa vyskytujú režijné poznámky, ako napríklad „*Pastorella luditur*“ alebo „*Fistulationes fiunt*“, „*Miles Geisae stant, Salamoniani illac veniunt cum musica. Saltant*“. Podobné poznámky sa vyskytujú aj v 2. a 3. dejstve. Všetky tieto poznámky však naznačujú, že išlo o skutočnú scénickú hudbu, ako ju poznáme v divadle dodnes, a nie o nejaké hudobne rozsiahlejšie či závažnejšie útvary, aké sa vyskytovali v staršej piaristickej školskej hre. Prvé a druhé dejstvo sa končia podobným jednoduchým spevným strofickým útvaram ako v „prológu“ (Ěnek).

V hre P. M. Bollu *Arisztón* (Nitra 1774 – 1776) sa zasa vyskytujú údaje po 1. a 2. dejstve „*Sequitur Chorus vel Saltus*“, resp. „*Chorus vel Saltus*“, t. j. funkciu predelov medzi dejstvami mohol plniť aj tanec.

Od 70. rokov 18. storočia sa aj v Nitre stretávame s podobnými procesmi ako v ostatných piaristických kolégiách, a to – najmä z hudobného hľadiska – s kvalitatívnym i kvantitatívnym úpadkom hudobnej zložky hier. Dokladá to hra – označená v rukopise iba všeobecne *Drama* – vynikajúceho básnika („poeta laureatus“) a vtedajšieho profesora v Nitre P. Joannesa Chyosostoma Hanulíka a S. Joanne Nepomuceno SchP (1745 – 1816) z roku 1775, ktorú katalóg I. Kiliána neuvádza.⁷⁸ Táto hra obsahuje dva notové záznamy a jeden ďalší odkaz na hudbu. Prvá melódia je v *Inductio 2da* – je to strofická pieseň pastierov (*Mopsulus, Battus*) a mladého uhorského kráľoviča Bélu („*Quod ter referre advenit numen?*“); druhá je *Cantio ante Inductionem 8vam* („*Saepe fors aspera jussis fert odie*“), taktiež strofická pieseň (formovo /:A://B:/). Obe skladbičky sú veľmi jednoduché, Hanulíkove zápisy majú podobne, ako je to v hre *Rosa* (Prievidza 1772), skôr inštrumentálny charakter, t. j. obsahujú pravdepodobne to, čo hrali 1. husle, a nie to, čo sa reálne spievalo.

Ďalšie kolégia

Pre dejiny piaristického divadla v **Brezne** je nepochybne najvýznamnejší rukopis *Actiones Comicae et Tragicae quas Pater Dionisius Kubik a Sanctissima Trinitate conscripsit in Domo Brezno-Bányensi 1773*.⁷⁹ K problematike hudby – odhliadnuc od toho, že hry pochádzajú z rôznych kolégií – však neprináša veľa nového, lebo tento prameň zachytáva piaristickú hru z hľadiska hudby už na začiatku jej „úpadkovej“ fázy, ako sme ju spomenuli vyššie.

Kolégium v Brezne patrilo k menším, čo sa odrážalo i na počte a veľkosti divadelných predstavení. Niektoré zaujímavé skutočnosti však obsahujú už i najstaršie známe údaje. Už roku 1674, teda celkom v začiatkoch činnosti breznianskeho kolégia, keď prebiehala intenzívna rekatolizácia, sa spomína „hudba a tance“ („*Quod dispensationem circa Musicam et Choreas tempore ab Ecclesia Catholica prohibita, nunquam concedatur*“.⁸⁰). Jedným z prvých veľkých predstavení pred početnými hosťami bol *Actus Scholasticus* (1676), čo si s veľkou pravdepodobnosťou vyžiadalo spoluúčasť hudobníkov. Spomedzi významných piaristických hudobníkov predviedol P. CYPRIANUS LÁNYI A S. SEBASTIANO SCHP (1710 – 1739), ktorý v tom čase ako novic učil aj v breznian-

⁷⁸ Za údaje a materiály k tejto hre ďakujem srdečne môjmu kolegovi Svoradovi Zavorskému.

⁷⁹ Rukopis je uložený v Slovenskej národnej knižnici v Martine.

⁸⁰ KILIÁN, A Magyarországi, Ref. 7, s. 131.

skej škole, so študentmi aritmetiky, syntaxe, gramatistami a parvistami deklamáciu *Palaestralis diligentia* (1734). Či vôbec, a prípadne aký veľký podiel v predstavení mala hudba, nemožno podľa zachovaných údajov povedať.

V piaristickom kolégiu vo **Svätom Jure** pôsobilo množstvo významných hudobníkov – napríklad P. Gabriel Sczawnicki a S. Angelo Custode SchP (1652 – 1723), P. Benedictus Slavkovský ab Annutiatione B.M.V. SchP, P. Henricus Thumar a S. Ladislao SchP (1723 – 1798)⁸¹ a viacerí ďalší –, o hudbe v školskej hre v tomto kolégiu však v súčasnosti nevieme povedať veľa, okrem iného preto, že aj všeobecných údajov či prameňov je zachovaných málo. Je však zaujímavé, že najstarší záznam o divadle, ktorý uvádza I. Kilián – pašiová hra z roku 1693 (*De Passione Domini*), bol v jazyku ľudu (*patria lingua*); či išlo o nemčinu alebo slovenčinu, ťažko povedať. Vo Svätom Jure sa však hralo určite nielen v latinčine, ale aj v nemčine (*Comoedia Germanica*, 1771). V rukopise rôznych rétorických textov zo Svätého Jura⁸² sa zachovalo aj niekoľko hier z 18. storočia, napríklad *Josephus Calasantius*, väčšinou však ide o jednoduchšie eklogy – *Damon* alebo *Ecloga sub nomine Daphnidis* – obsahujúce aj jednoduché „*Cantio*“ a pod., ktoré neprinášajú z hudobného hľadiska nič podstatne nové, podobne ako údaje o fašiangových hrách, medzi študentmi veľmi obľúbených (*Actio Bacchanalistica*, 1751).

Doklady o piaristickom divadle v **Krupine** máme z rokov 1727 – 1773.⁸³ V tlačených periochách sa uvádzajú väčšinou aj hudobníci: *Gratianus Rex* (1727, „*His accedunt Musici, Jocastae, Scenici, Intermediastae*“), *Inopina Miraque Conversio Divi Pavli Apostoli* (1728, „*His accedunt Musici, Jocastae etc.*“), *Inevitabilis Fati Sors olim in Mathia Corvino genuine declarata* (1732, „*His accedunt Legati, Milites, Musici, Cursores, Cives, Jocastae, etc.*“), *Armindus et Florillus Quarti Danorum Regis Filii* (1740, „*His accedunt Pastores, Fauni, Musici, Lictores, Jocastae, Praedones, etc.*“). Posledne menovaná hra mala mimoriadne veľké obsadenie, vyše 50 hraných postáv.

Správy a doklady o divadle u piaristov v **Ružomberku** sú skromnejšie. Už prvé predstavenie *Neo-Phoebus Novo Scholarum Piarum Gymnasio illucescens* (1730) však bolo s hudbou i tancom, resp. baletom („*His accedunt Musici, Saltatores, Jocastae, et cetera*“). V hre väčšieho obsadenia hral jednu z múz mladý Martin Gavlovič, neskorší fratiškán páter Hugolín.⁸⁴ Aj v tomto menšom kolégiu sa hrali obľúbené fašiangové hry (*Bacchi famulitium a pietate convictum*, 1763), neskôr od 70. rokov väčšinou iba tradičné eklogy.

Piaristické kolégium v **Sabinove** je z hľadiska divadla zaujímavé najmä ojedinelými údajmi k scénografii, túto problematiku spracoval podrobne I. Kilián.⁸⁵

Už otvorenie nového sabinovského kolégia roku 1745 sa uskutočnilo „*inter tubarum, tympanorumque sonitus et studiose juventutis cantus*“, t. j. „za zvuku trúbok a tympanov, ako aj spevu študentov“ – v skutočnosti nešlo určite o nejakú hudbu ad hoc (improvizovanú a pod.), ale pravdepodobne o náročnejšiu hudbu slávnostného charakteru – s trúbkami a tympanmi.

⁸¹ O Thumarovi pozri bližšie KAČIC, Ref. 35, s. 11-13.

⁸² KILIÁN, A Magyarországi, Ref. 7, s. 664-667.

⁸³ Tamtiež, s. 556-566.

⁸⁴ Tamtiež, s. 577-579.

⁸⁵ Tamtiež, s. 593-610.

Údaje o školskom divadle u sabinovských piaristov existujú kontinuálne z rokov 1743 až 1777. Osobitne cenné sú však údaje o divadelných dekoráciách a technike (v piaristickom divadle je to skôr výnimka; podľa toho možno usudzovať i na väčšie kolégia, napríklad v Nitre a pod.). V inventári sabinovského kolégia sa tak vyskytuje napríklad predná opona, na ktorej je Apolón s deviatimi múzami („*Cortina anterior, quae per trochleam attrahitur, demittitur, in que 9 Musae cum Apolline depictae videntur*“), zadná opona s Adonisom pri prameni v lese („*Cortina posterior in qua silva, fons saliens et Adonis depictus, pro cuius variatione est cortina ex tela rubro colore tincta*“), okrem toho 6 rôznych maľovaných dekorácií („*Scenae utroque parte pictae nr. 6*“), svietniky („*candelabra ferrea, stannea pro illuminatione*“),... „*corona chartacea picta, sertum flores, vesticulae theatrales ex serico viridi, perkál (!) rubri coloris, talus pro musicis.*“ a pod.⁸⁶

V Sabinovskom kolégiu prevažovali menšie predstavenia, tzv. deklamácie, ktoré museli profesori a magistri jednotlivých tried povinne predviesť každoročne so svojimi žiakmi (triedou), ale žiadnou zvláštnosťou neboli ani väčšie hry (drámy), hoci zo sabinovského piaristického kolégia nepoznáme žiadny rukopisný či tlačенý program (periochu), ani kompletný text. Už jedno z prvých predstavení bolo s hudbou (*Cantio de Nativitate Domini*, 1743). Menovite sú v prameňoch uvedené najmä hry vyšších tried (poetika, rétorika), napríklad *Vindex Iconoclastarum ultio* (1745), *Bogores Rex Bulgarorum* (1756), *Matthias Corvinus et Michael Szilagius cum Gara* (1756), Plautov *Miles gloriosus* (1757), *Coriolani erga Veturiam pietas* (1757), *Sanctus Stephanus de cuppa triumphans* (1767), a pod. Žiadnou výnimkou neboli ani v Sabinove medzi študentmi veľmi obľúbené predstavenia cez fašiangy – rôzne *Actio Bacchanalistica*, *Drama satis amplum et jucundum* (1754) a pod.⁸⁷

Piaristické divadlo v **Banskej Štiavnici** zastihla už iba jeho „úpadková“ fáza (od 70. rokov 18. storočia). Je však zaujímavé, že pokiaľ ide o obsadenie, skromné eklogy tu mali aj neprehliadnuteľnú hudobnú zložku, i keď iba v súvislosti s odmeňovaním najlepších študentov „za zvukov trúb a tympanov“; svedectvo o tom podáva správa z roku 1777: „*Prius vero quam demitteretur Juventus Studiosi II. Humanitatis. Eclogam auditorii gratia in theatro prodixerunt, qua finita, tubarum inter et tympanorum sonitus ementiores in studii proemio publico donati sunt.*“⁸⁸ Tento údaj však nemožno interpretovať ako hudbu k vlastnej hre (ekloge), išlo iba o tradičné „fanfáry“ pri slávnostnom akte odmeňovania študentov.

Záver

Piaristické divadlo na Slovensku v 17. a 18. storočí možno bezpochyby porovnávať s jezuitským, a to aj čo sa týka hudby ako jeho pevnej súčasti. Okrem toho, že divadlo u piaristov malo podstatne širší tematický záber než u jezuitov (najmä pomerne veľký diapazón svetských tém), piaristická školská dráma mala oproti jezuitskej aj trochu voľnejšiu štruktúru, nebola tak vyhranene stereotypná ako jezuitská, v ktorej sa v 18.

⁸⁶ Pozri kompletne tamtiež, s. 610.

⁸⁷ Tamtiež, s. 596-605.

⁸⁸ KILIÁN, A Magyarországi, Ref. 7, s. 642.

storočí tradične zhudobňovali iba medzidejstvomé chóry, prológ a epilóg (hudobné časti sa v dejstvách jezuitskej školskej hry objavovali bežne iba do konca 17. storočia, neskôr, ako napríklad v prípade reprezentatívnej hry *Sub olea pacis et palma virtutis* (Praha 1725) s vynikajúcou hudbou J. D. Zelenku išlo skôr o výnimky). Navyše piaristi predvádzali bežne i oratóriá a v Českej provincii dokonca i operu, čo je u jezuitov nepredstaviteľné. Kým jezuiti spolupracovali v hudbe svojich školských hier – okrem študentov jednotlivých kolégií, medzi ktorými boli početní kvalitní mladí skladatelia (v našich podmienkach napríklad J. Umstatt v Trnave) – spravidla s najlepšimi renomovanými skladateľmi (J. B. Staud, M. Zacher, G. J. Donberger, F. A. Ehrenhardt a i.) vrátane napríklad členov cisárskej dvorskej kapely (F. T. Richter, C. Liedmayr), piaristi síce nespupracovali s nejakou „druhou garnitúrou“ (napríklad J. K. F. Fischer či F. D. Thalmann k nej rozhodne nepatrili), ale oveľa viac sa tejto oblasti hudobnej kompozície venovali početní kvalitní rádiví skladatelia (napríklad P. Justus Caspar SchP, P. Norbert Schreier SchP a i.). V piaristickej hre má však tanec (resp. balet) menší význam než u jezuitov. O tom, že inšpirácie (hoci nepriame) čerpali aj z exkluzívnej dobovej opernej produkcie, svedčí skutočnosť, že v piaristických knižniciach sa nachádzali libretá opier najvýznamnejších barokových skladateľov najmä z Viedne (napríklad *Baldracca* A. Draghiho či dokonca *Il Pomo d'oro* A. Cestiho). To je síce nepriamy, ale veľmi jasný dôkaz o tom, že vo svojom divadle dávali piaristi v podstate oveľa väčší dôraz tak na literárnu stránku hier, ako aj na hudbu, než jezuiti, i keď prostriedky (najmä finančné) na realizáciu mali neporovnateľne menšie.

Štúdia je súčasťou projektu VEGA č. 2/0108/09 Piaristi a školstvo, veda, kultúra na Slovensku v 17. – 19. storočí.

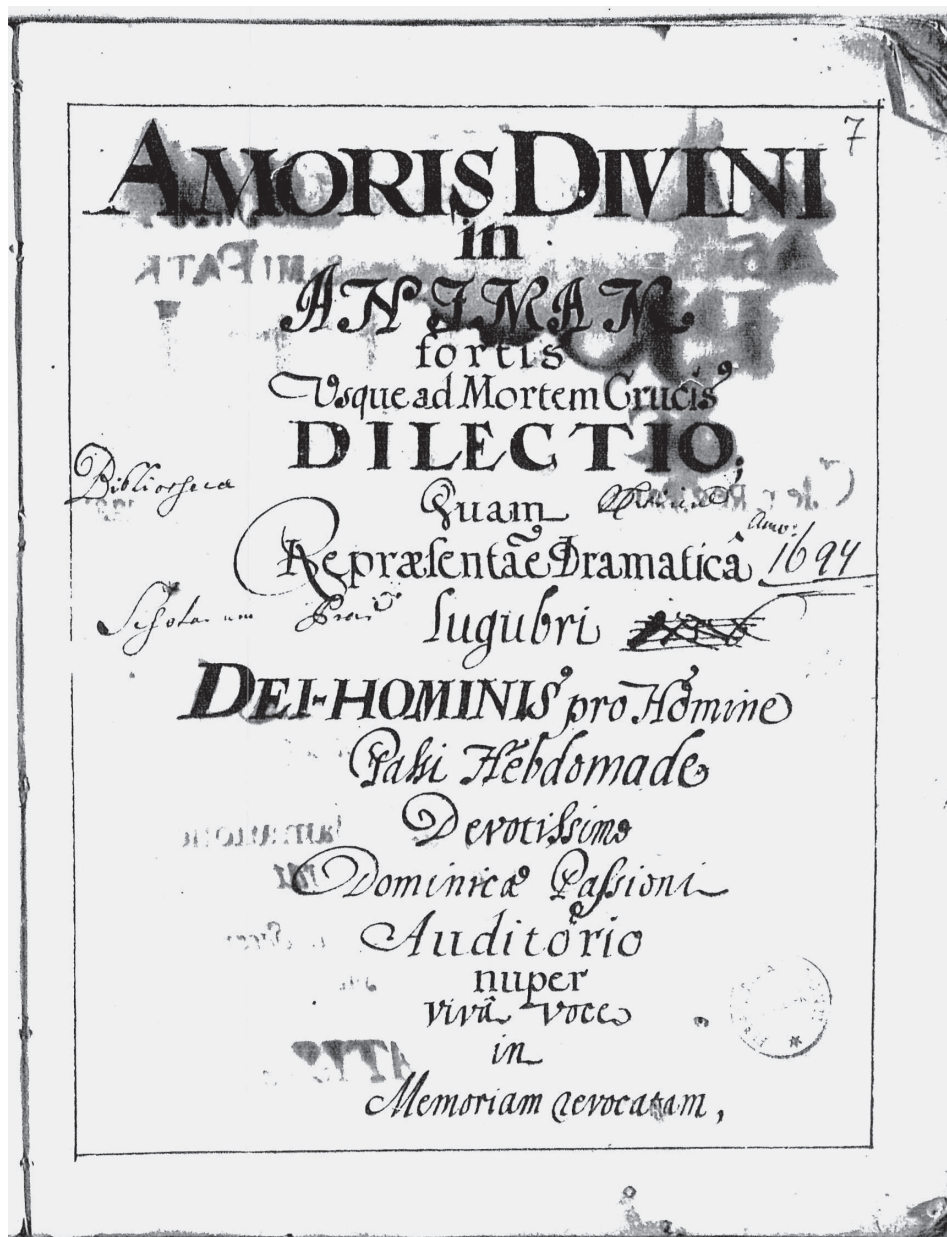
RESUMÉ

MUSIC IN THE PIARISTS' SCHOOL DRAMA IN SLOVAKIA IN THE 17TH AND 18TH CENTURIES

The Piarist theatre in Slovakia (in contrast to Hungary, Poland or the Czech Republic) has been very little researched. The article is concerned with the place and share of music in the Piarist school drama in Slovakia in the 17th and 18th centuries. The starting point is *Vita poetica* (1693), an excellent and highly original textbook on poetics by P. Lucas Mösch a S. Edmundo SchP written in the form of a Piarist school drama. Based on this and on primary and secondary sources (the extant texts of plays, the so-called periochas, i.e. programmes, reports in public records, etc.) we analyse the situation of the school drama, in terms of its musical component, in the individual Piarist colleges in Slovakia, beginning with the oldest and most important (Podolíneč, Prievidza, Nitra) and ending with the decadent phase of the school theatre from the 1770s/80s, which already during the lifetime of Maria Theresa was banned in all orders (among the Piarists all that "survived" the ban was the simpler constructions, especially the eclogues, which were regarded more as poetry than as theatre, i.e. as shepherds' plays). We pay special attention to some of the Piarist dramas which were important from a musical point of view: *Certamen inter Lucinam, Palladem, Mercurium et Jovem* (Podolíneč 1738), a panegyric play with a competent musical arrangement ("opera") by P. Just Caspar a Desponsatione B.M.V. SchP, and *Amoris Divini dilectio* (Prievidza 1700), which was first performed in Mikulov in 1694. Music was composed for this Passion Play by the celebrated composer F. D. Thalmann (arias, duet), who among his other functions was the imperial court musician, together with the Benedictine A. Turner (choirs). The musical component of the play has been preserved, together with the complete text, in the autograph of Fr. Martin Schubart a S. Brunone SchP. Music by Slovak Piarist composers for school dramas by Fr. Benedikt Slavkovský ab Annuntiatione B.M.V. SchP, Fr. Norbert Schreier a S. Bernardo SchP, and many others, has not, alas, survived.

From the decadent phase of the Piarist school drama a number of sources are known where the musical sections also are recorded (at least in simplified form). It is shown, however, that the musical component of plays from the 1770s had a far lower (and essentially incomparable) quality, compared to those from the 17th century or the first half of the 18th.

The article also undertakes a comparison of the music in the Piarist and Jesuit school dramas. The Piarists differed fundamentally from the Jesuit theatre (a far wider diapason of themes, a greater stress on the explicitly secular, historical themes, and so on) and also had a looser structure of dramas. While in the 18th century the Jesuits featured music only in the prologue, the choruses between acts, and the epilogue, in the Piarist theatre the musical sections were more freely combined with the actual drama (plot). In contrast to the Jesuits, the Piarists laid less emphasis on dance.



Obr. 1: P. Martinus Schubart a S. Brunone SchP: *Amoris Divini dilectio* (Prievídza 1700), titulný list

192

PARS PRIMA.

Amor Divinus Animam nequidquam edammas fortissime amat.

Inductio

Amor. Anima ingrati coram ducitum caprobis, caceprium
sua dilectionem celum abentit, ob oculos pait dactis doloris gemit,
quam Melicam agit feceritum Munda Humana.

Personae

Amor Divinus, Natura Humana.

Amor. O Amor! quantum crucias!
Quam dicit pectus angis!
Cor Ipso tibi ducias
Et solus foris fragis.
O tela doloris!
O spicula Amoris!
O pectus!
O Amor!
Natura Humana dactum, affecus Amor.

Amor. O Amor! quantum crucias!
Quam dicit pectus angis!
Cor Ipso tibi ducias
Et solus foris fragis.
O tela doloris!
O spicula Amoris!
O pectus!
O Amor!

Natura Humana dactum, affecus Amor.

Obr. 2: P. Martinus Schubart a S. Brunone SchP: *Amoris Divini dilectio* (Prievidza 1700), začiatok 1. dejstva, ária Daniela Thalmanna

193

PARS PRIMA.

Amor Divinus Animam nequidquam edammas fortissime amat.

Inductio

Amor. Anima ingrati coram ducitum caprobis, caceprium
sua dilectionem celum abentit, ob oculos pait dactis doloris gemit,
quam Melicam agit feceritum Munda Humana.

Personae

Amor Divinus, Natura Humana.

Amor. O Amor! quantum crucias!
Quam dicit pectus angis!
Cor Ipso tibi ducias
Et solus foris fragis.
O tela doloris!
O spicula Amoris!
O pectus!
O Amor!
Natura Humana dactum, affecus Amor.

Amor. O Amor! quantum crucias!
Quam dicit pectus angis!
Cor Ipso tibi ducias
Et solus foris fragis.
O tela doloris!
O spicula Amoris!
O pectus!
O Amor!

Natura Humana dactum, affecus Amor.

Obr. 3: P. Martinus Schubart a S. Brunone SchP: *Amoris Divini dilectio* (Prievidza 1700), záver 1. dejstva

Anima, Salva. Venies in astra Amici,
 Confide, laquei, venies in rostra maris.
 Quae mentis mactum possidet, letum tuum
 Spectas oculis, et tibi peras lect.
 Anima. Ah! dolui, amez peccis affligas carcer.
 Hypocrit. Surge, rixa trachis rostris, gulum
 Me in propinqua terra pederetis am.
 Anima. Ah! dolui amez: hui! no cordi!
 Hypocrit. - - - - - Haave
 Delinam juratorem: pristinum Tobia tibi
 Melicua reddet.
 Hypocrit. Ocyd Melicua roco
 Fugis, Amori carnis inapiedum vias.
 Hypocrit. Ocyd facias roco: sedecarous lect.
 CHORUS I
 Plurimum Cor ab Amore vulneratum a Dolorem Turma
 rebis exelictis configis musicis exhibes.
 Chorus. Amoris mactera!
 O Rectum dolores!
 Orem cordis vulnera!
 O Barbaras amez!
 Tot moris in zoriculis
 Dolores car tum vicit
 Tot vulneratum spiculis
 Amoz car facit vicit
 Ocyd Amoris mactera! et.

[illegible]

Obr. 4a-b: P. Martinus Schubart a S. Brunone SchP: *Amoris Divini dilectio* (Prievidza 1700), začiatok *Chorus I* od P. Alberta Turnera OSB

BASSANI – BRENTNER – VILLICUS: HUDEBNÍ REPERTOÁR DVOU RUKOPISNÝCH SBORNÍKŮ Z PIARISTICKÉHO KLÁŠTERA V PODOLÍNCI

VÁCLAV KAPSA

*Mgr. Václav Kapsa, Ph.D.; Kabinet hudební historie Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i.,
Puškinovo náměstí 447/9, 160 00 Praha 6; e-mail: kapsa@imus.cas.cz*

ABSTRACT

The article is concerned with two manuscripts containing anonymous solo motets and sacred arias preserved in the musical collection of the Piarist monastery in Podolínec under the shelfmarks H-669 and H-1001. In both instances only some partbooks are extant and the composers were identified only exceptionally. On the basis of his preceding research and new comparison, the present author makes the attribution of works more precise: the first collection is compiled mainly from works by J. J. I. Brentner and includes, among other things, a transcription of the printed collection *Hymnodia divina* op. 3 (Prag 1718/19). Three style layers included in the second collection and represented by solo motets of Italian origin (G. B. Bassani, F. A. Bonporti, Anonym), a transcription of a collection of arias by B. Villicus, and an aria (with new Latin text) by N. Piccini, provide material for reflection on the possible directions of further research into style evolution in the solo motet in central Europe in the first third of the 18th century.

Keywords: baroque music, solo motet, arias, cantatas, musical sources, Jan Josef Ignác Brentner, Giovanni Battista Bassani

Prvním z impulsů vedoucích ke vzniku této studie byl letmý pohled do nedávno vydaného katalogu hudební sbírky piaristů v Podolínci.¹ Většina z anonymních chrámových árií obsažených v torzovitě dochovaném sborníku uloženém pod signaturou H-669 se totiž ukázala být skladbami Jana Josefa Ignáce Brentnera, které původně vy-

¹ SMOLAREK, Dariusz: *Thematischer Katalog für Musikalien aus dem Piaristen-Kloster in Pudlein / Katalog tematyczny muzykaliów z klasztoru pijarów w Podolíncu*. Lublin : Wydawnictwo KUL, 2009. Za cenné konzultace a pomoc s obstaráním kopií pramenů či literatury děkuji Ladislavu Kačicovi, Dominice Grabiec, Janě Spáčilové a pracovníkům zmíněných archivů. Za povzbuzení i trpělivost při dlouhém čekání na text jsem zavázán Haně Urbancové.

šly tiskem jako *Hymnodia divina*, op. 3.² Během studia ve Státním archivu v Modre se mi poté poštěstilo nalézt v rozsypu (vytrasený materiál), uloženém v několika kartónech na konci sbírky, další hlasovou knihu náležející k tomuto prameni.³ Podobná zjištění samozřejmě nejsou v daném pramenném terénu ničím výjimečným a to, o kterém zde referuji, plně ocení snad jen „brentnerovský“ badatel.⁴ Poněkud univerzálnější rozměr však dává dotčenému prameni ta skutečnost, že se v něm vedle Brentnerových árií dochovalo mimo jiné i sólové moteto Giovanni Battisty Bassaniho. Mezi hudebninami z Podolínce navíc nalezneme další pramen s obdobnými parametry: jedná se o rukopisný sborník čtyřia dvaceti skladeb, jenž rovněž sestává z opisů tisku české provenience – tentokrát jde o sbírku árií málo známého Balthasara Villicuse (či Willicuse) – a dalším podstatným dílem z Bassaniho sólových motet; již podružné přitom je, že se shodou okolností i v tomto případě dochovala jen část hlasových knih.

Prostřednictvím těchto pramenů se ocitáme v rozsáhlé repertoárové oblasti barokního sólového moteta, chrámové árie či kantáty. Uvádím-li hned tři termíny, jež připadají v úvahu, není to z nerozhodnosti, nýbrž proto, aby byl včas nastolen terminologický problém, který v této sféře panuje a který samozřejmě také do jisté míry odráží určitou nevynezenost a neuchopitelnost věci samé. Když Camillo Schoenbaum – věnoval tomuto tématu svoji disertaci – pléduje pro označení „sólové moteto“, argumentuje nejenom jeho hojným výskytem v titulech tehdejších tištěných sbírek těchto skladeb, ale především územ katolické chrámové hudby, v níž jsou skladby obvykle nazývány buď podle jejich liturgického určení, nebo obecným neutrálním termínem, jakým je právě „moteto“.⁵ Zejména sólová moteta italských skladatelů ovšem bývají často nazývána kantátami (s italskými světskými kantátami ostatně mají nepochybně mnoho společného, podstatný rozdíl však zase tkví v použití latiny oproti národnímu jazyku). Například o Bassaniho chrámových **kantátách** se tak dočteme nejen v průkopnické disertaci Bohumíra Štědrone nebo v dosud jediné monografii o tomto skladateli od Richarda Haselbacha, ale i v nejnovějších vydáních hudebních encyklopedií.⁶ Ko-

² Jediný známý exemplář této tištěné sbírky se dochoval anonymně, bylo jej však možno identifikovat díky jeho dobovému opisu obsahujícímu též přepis titulní strany, viz dále v této studii a rovněž KAPSA, Václav: *Harmonica duodecatomaria ecclesiastica a Hymnodia divina*. Dvě sbírky árií Jana Josefa Ignáce Brentnera. In: *Acta musicologica.cz* 2006, č. 2, dostupné online: <http://acta.musicologica.cz/> [cit. 8. 10. 2012]. Šest árií ze sbírky nahrál Adam Viktora a Ensemble Inégal na CD Jan Josef Ignác Brentner: *Vesperae cum ordinariis psalmis, Hymnodia divina op. 3.* (=Music of Baroque Bohemia.) Praha: Nibiru, 2008, č. 0148-2211.

³ Toto studium bylo podpořeno projektem MEB0810155: *Slovensko-české a česko-slovenské vztahy v hudební kultuře. Vývojové, žánrové a typologické aspekty* (2010 – 2011). Děkuji slovenským kolegům, zejména Ladislavu Kačicovi, za nasměrování na tento pramenný materiál.

⁴ Autor této studie je řešitelem postdoktorského projektu GAČR GPP409/12/P953 *Skladatel a jeho dílo v barokní Praze – Jan Josef Ignác Brentner (1689 – 1742)*, jehož cílem je mj. vytvoření katalogu Brentnerových děl. Předkládaná studie je jedním z jeho dílčích výstupů.

⁵ SCHOENBAUM, Camillo: *Beiträge zur solistischen katholischen Instrumentalmusik des Hochbarocks mit besonderer Berücksichtigung J. A. Planiczky's (1691? – 1732)*. [Diss.] Wien: 1951; SCHOENBAUM, Camillo: *Die „Opella ecclesiastica“ des Joseph Anton Planicky (1691? – 1732), eine Studie zur Geschichte der katholischen Solomotette im Mittel- und Hochbarock*. In: *Acta musicologica* 25, 1953, 39-79.

⁶ ŠTĚDRONĚ, Bohumír: *Sólové chrámové kantáty G. B. Bassaniho*. [Diss.] Brno: Masarykova Univerzita v Brně, 1934; HASELBACH, Richard: *Giovanni Battista Bassani: Werkkatalog. Biographie und künstlerische Würdigung mit besonderer Berücksichtigung der konzertierenden kirchlichen Vokalmusik*. Kassel-Basel: Bärenreiter Verlag, 1954; *Grove Music Online* [8. 10. 2012]. Dostupné na internetu: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>

nečně, u autorů typu Brentnera či Villicuse se zase často setkáváme pouze s áriemi – ostatně oddíl označený *Ariae* nalezneme ve většině tehdejších inventářů chrámové hudby. Terminologický problém však právě zde vystupuje s největší silou – v literatuře se tak o těchto skladbách mluví jako o kantátách, sólových motetech i áriích, evidentně dle aktuální chuti a/nebo více či méně skrytých záměrů autorů textů.⁷ A tímto konstatováním se dostávám k poslední z úvodních tezí této studie. Ve srovnání s ostatními hudebními druhy 17. a 18. století patří sólové moteto, ale i světská kantáta k těm nejméně zpracovaným, a to přes to, že badatelský zájem o ně má dlouhou historii.⁸ Zároveň se však jedná o významné a rozsáhlé repertoárové oblasti, v nichž probíhal do značné míry autonomní hudební vývoj. Již Trola a Schoenbaum pak svými pracemi zacílenými především na Plánického naznačili, že i pro dějiny hudby v českých zemích – a dodejme, že i ve střední Evropě – má zdejší tvorba tohoto druhu slibný výpovědní potenciál.⁹

Jsou-li tedy právě Bassaniho sólová moteta pokládána za jeden z hlavních inspiračních zdrojů pro ty střeoevropské skladatele, kteří v první třetině 18. století komponovali a často i tiskem vydávali árie na latinské neliturgické texty, pak máme v obou podolínských pramenech k dispozici vynikající a zároveň v našich končinách poměrně ojedinělé doklady společného výskytu a užívání domácí tvorby spolu s jejími předpokládanými vzory.¹⁰ Dotyčné sborníky by jistě bylo možno využít jako dílčího materiálu ke studiu recepce daného druhu skladeb. Domnívám se však, že představují i vhodný výchozí bod k obecnějším úvahám o tomto repertoáru. K cílům studie tedy patří nejenom zpřesnění identifikace obsahu obou rukopisů a dílčí úvahy o cestách šíření skladeb v nich obsažených, nýbrž také formulování otázek týkajících se hudby samé, které směřují k problematice inspiračního zdroje a případné míry ovlivnění, stylového vývoje i postavení a významu daného repertoáru v kontextu domácí tvorby té doby.

⁷ Například Zdeňka Pilková evidentně volí označení kantáta proto, aby mohla v závěru své studie uvést srovnání s kantátami Johanna Sebastiana Bacha, které ovšem dle mého názoru v tomto případě není příliš na místě, srov. PILKOVÁ, Zdeňka: Instrumentace kantát autorů z Čech v první polovině 18. století. In: *Hudební věda*, roč. 14, 1977, č. 2, 146–159. Terminologická neukotvenost vystupuje na povrch například také ve *Slovníku české hudební kultury*. Praha : Editio Suprahon, 1997, viz hesla árie, kantáta, moteto, sólová kantáta ad.

⁸ Vypovídající je například až dodatečné připojení svazku věnovaného kantátě k ediční řadě *Handbuch der Musikalischen Gattungen*, jejíž původní rozvrh s kantátou vůbec nepočítal, srov. MAUSER, Siegfried – SCHMIERER, Elisabeth (eds.): *Kantate – Ältere geistliche Musik – Schauspielmusik*. (=Handbuch der Musikalischen Gattungen 17,2.) Laaber : Laaber Verlag, 2010. K posledním pracím o italské světské kantátě patří zejména TALBOT, Michael (ed.): *Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy*, Aldershot : Ashgate, 2009, zatím však zcela převažují práce věnované tvorbě jednotlivých skladatelů, z nichž stojí za zmínku zejména TALBOT, Michael: *The chamber cantatas of Antonio Vivaldi*. Woodbridge : Boydell Press, 2006; SHIGIHARA, Susanne: *Bonifazio Graziani (1604/5 – 1664): Biographie, Werkverzeichnis und Untersuchungen zu den Solomotetten*. Bonn : Universität Bonn, 1984 či SCHEDENSACK, Elisabeth. *Die Solomotetten Isabella Leonardas (1620 – 1704): Analysen sämtlicher Solomotetten und ausgewählte Transkriptionen*. Neuhausen : AIM, 1998.

⁹ Srov. práce uvedené v pozn. 5 a dále TROLDA, Emilián: Josef Antonín Plánický. In: *Česká hudba*, roč. 20, 1913, č. 3, s. 21–23 a především TROLDA, Emilián: Josef Antonín Plánický. In: *Cyril* 59, 1933, s. 100–113.

¹⁰ O tom, že Bassaniho tvorba rozšířená v první čtvrtině 18. století ve střední Evropě vzbudila zájem tamních skladatelů o kompozici árií, mluví Jiří Sehnal v předmluvě k edici sbírky Josefa Antonína Plánického: *Opella ecclesiastica*. (=Musica antiqua bohemica II/3.) Ed. Jiří Sehnal. 2 vyd., Praha : Editio Suprahon, 1988, s. V.

* * *

Cenná hudební sbírka sestávající převážně z hudebnin piaristických klášterů v Podolinci a ve Svatém Juru, uložená ve Státním archivu v Bratislavě, pobočka Modra, je již poměrně dlouho předmětem intenzivního badatelského zájmu. Zejména ta její část pocházející ze spišského Podolince patří k nejcenějším slovenským fondům hudby 18. století. Pozornosti se dostalo jak celé řadě jednotlivých tam uložených hudebních pramenů, tak souvisejícím hudebněhistorickým otázkám. Sbíрка se již dříve dočkala dvou evidencí prostřednictvím strojopisných inventářů, v relativně nedávné době pak byla zpracována potřetí v elektronické podobě pro mezinárodní soupis hudebních pramenů RISM. Na katalogizaci RISM navazuje rovněž již zmíněný katalog, jehož autor Dariusz Smolarek jej vytvořil s cílem vyčlenit sbírku pocházející z kláštera v Podolinci z rozsáhlého archivního fondu a samostatně ji pojednat. Navzdory tomuto zájmu a úsilí badatelů však stále zůstává celá řada důležitých otázek a směrů výzkumu, formulovaných již v základní studii Ladislava Kačice (patří k nim zejména problematika písarských rukou či datace pramenů), do značné míry ne(do)řešena.¹¹ Nedostatečné zpracování hudební sbírky v její šíři a zároveň v patřičné hloubce samozřejmě poněkud omezuje momentální možnosti interpretace vnější podoby obou pramenů, které jsou předmětem této studie – nevyřešena tak zůstává například právě otázka písarů obou rukopisů. Zaměřím-li se v následující části studie na popis obou pramenů, budu přitom postupovat pragmaticky v tom smyslu, že nehodlám znova uvádět některé informace široce dostupné jak ve Smolarekově katalogu, tak v databázi *RISM Online*: jedná se zejména o hudební incipity, počty stránek jednotlivých partů či o formát pramenů. Důraz bude naopak kladen na identifikaci obsahu obou rukopisů.¹²

„Arie De Sanctissima Commonione“

První z dotyčných pramenů je uložen pod signaturou H-669, RISM jej eviduje pod číslem 570002406 a Smolarek jako číslo 490.¹³ Oba uvedené katalogy evidují hlasové knihy *Voce sola* a *Violino 1mo*, v rozsypu pod signaturou H-1033 byla nalezena hlasová kniha *Violino 2do* a přeražena k oběma dříve známým partům. Jak vyplývá z titulních textů i hudebního obsahu, chybí dva party: *Violino 3tio* zahrnující nepochybně také party hoboje a violy obsažené v několika áriích (viz níže), a dále part *Organo*. Jedná se o hlasové knihy menšího formátu vázané v pevných papírových deskách slepených z makulatury nesoucí uvnitř

¹¹ KAČIC, Ladislav: Hudba a hudobníci piaristického kláštera v Podolinci v 17. a 18. storočí. In: *Musicologica Slovaca et Europaea*, roč. 19, 1994, s. 79-107.

¹² Hudební a textové incipity anonymních árií byly porovnány s databází *RISM Online* a se *Souborným hudebním katalogem* v NK ČR, textové incipity byly rovněž porovnány s následujícími katalogy: RIEDEL, Friedrich W.: *Der Göttweiger thematische Katalog von 1830*. München: Musikverlag E. Katzschler, 1979; ZOBEL, Fritz: *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesetheld: thematisch-bibliographischer Katalog. I. Teil, Das Repertoire des Grafen Rudolf Franz Erwin von Schönborn (1677 – 1754)*. Tutzing: Schneider, 1967, 1982.

¹³ Jak vyplývá z katalogizačních zvyklostí RISM, jednotlivé skladby obsažené v rukopisech mají vlastní záznamy, na něž vedou odkazy ze souborných záznamů a které zde proto až na výjimky neuvádím, srov. <http://opac.rism.info/search?documentid=570002406> [8. 10. 2012] a SMOLAREK, Ref. 1, s. 274.

pravdepodobne zbytky textů. Tyto desky navíc evidentně pocházejí z nějaké starší hudebniny, jak naznačují nápisy na zadních stranách desek zpěvního partu (*Pro Organo*) a partu druhých houslí (No. 6 | *Cantus Antiphonarum* | et | *Litaniarum varia(?)* | *ut plurimum* | *AL-TUS* | [?] *Partes* | [nečitelné]), stejně jako vyradýrovaný starý titulní text na přední straně partu prvních houslí. Na přední straně desek jsou uvedeny následující titulní texty:

- *Voce Sola. Arie De Sanctissima* | *Commonione.* | *a* | *Voce Sola 3. Violinis.* | *et Organo*
- *Violino 1mo. Arie De* | *Sanctissima Commonione.* | *a* | *Voce Sola 3. Violinis.* | *et Org.*
- *Violino 2do. Arie De Sanctissima* | *Commonione.* | *a* | *Voce Sola 3. Violinis.* | *et Org.*

Opis byl pořízen pravděpodobně jediným kopistou, jehož notopis prozrazuje zběhllost a porozumění hudebnímu textu. O provenienci pramene vypovídá přípis *Domus Podolinensis Scholarum Piarum* nacházející se vždy na přední straně prvního (nepočítaje desky) fólia hlasové knihy, která je jakýmsi titulním listem uvádějícím rovněž zkrácené označení partu (*Voce Sola, Violino 1mo, Violino 2do*). Rukopis není datován, přibližnou dobu vzniku kolem poloviny 18. století („18.me“) uvedenou katalogizátory RISM by bylo možno korigovat spíše na druhou čtvrtinu 18. století. Pro rukopis byl použit jediný druh papíru, jehož vodoznak tvoří erb odkazující svojí podobou k erbu knížecího rodu Lubomirských (srov. Obr. 6). Stejný vodoznak je doložen v produkci tiskárny v Porębie Wielkiej k roku 1713, rukopis však mohl být vytvořen nejdříve kolem roku 1720, pozdější produkce tiskárny však vykazuje jiné rysy.¹⁴ Snad by se také mohlo jednat o papír z produkce papíren ve Vyšných nebo Nižných Ružbachách, které byly do roku 1745 rovněž pod správou Lubomirských, jejich produkce je však zmapována až od poloviny 18. století. Stopu vedoucí tímto směrem totiž poskytl druhý ze sborníků, který bude pojednán níže a v němž byl užit převážně papír stejného původu. Ač nám tedy zkoumání papíru nepomůže v datování opisu, naznačuje, že se jedná o lokální opis spjatý svým vznikem pravděpodobně přímo s podolínským klášteřem.

Sbírka obsahuje šestnáct skladeb označených v záhlaví vždy jako *Concerto* spolu s příslušným pořadovým číslem; v partu zpěvního hlasu přitom omylem chybí záhlaví u předposlední skladby, takže poslední skladba je mylně označena číslem 15. V žádné z dochovaných hlasových knih není uvedeno jméno skladatele, ve výše uvedených katalogích byla zatím identifikována pouze jedenáctá (Brentner) a patnáctá (Bassani) skladba.¹⁵ Jak bylo již naznačeno výše, větší část skladeb obsažených v prameni je možno připsat Janu Josefu Ignáci Brentnerovi: prvních dvanáct skladeb je opisem jedné z Brentnerových tištěných sbírek árií, témuž skladateli je s větší či menší dávkou

¹⁴ BUDKA, Włodzimierz: Papierna w Porębie Wielkiej. In: *Antologia prac historyka papiernictwa Włodzimierza Budki*. [Nowa Ruda?] : Stowarzyszenie Papierników Polskich, 2009, s. 22-25, zejména vodoznak Nr. VI na s. 24. Vodoznak nebyl dohledán v následující literatuře: MALECZYŃSKA, Kazimiera: *Dzieje starego papiernictwa śląskiego*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1961; MALECZYŃSKA, Kazimiera: *Dzieje starego papieru*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974; ZUMAN, František: *České filigrány XVIII. století*. Praha : Česká akademie věd a umění, 1932; EINEDER, Georg: *Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and Their Watermarks*. Hilversum : Paper Publications Society, 1960; DECKER, Viliam: *Dejiny ručnej výroby papiera na Slovensku*. Martin : Matica slovenská, 1982; DECKER, Viliam: *Dejiny papieri v Poprade*. Martin : Matica slovenská, 1956; DECKER, Viliam: *Dejiny ružomberského mlyna na papier*. Martin : Slovenská národná knižnica v Martine, 1954.

¹⁵ Srov. RISM Online, ID: 570002417 a 570002421; SMOLAREK, Ref. 1, č. 9, s. 156.

nejistoty možno připsat rovněž třináctou a čtrnáctou árii, a to na základě komparace s prameny dochovanými v jiných sbírkách. Autor poslední skladby zatím zůstává zcela neznámý. Přehled obsahu sbírky a konkordancí je uveden v Tabulce 1.

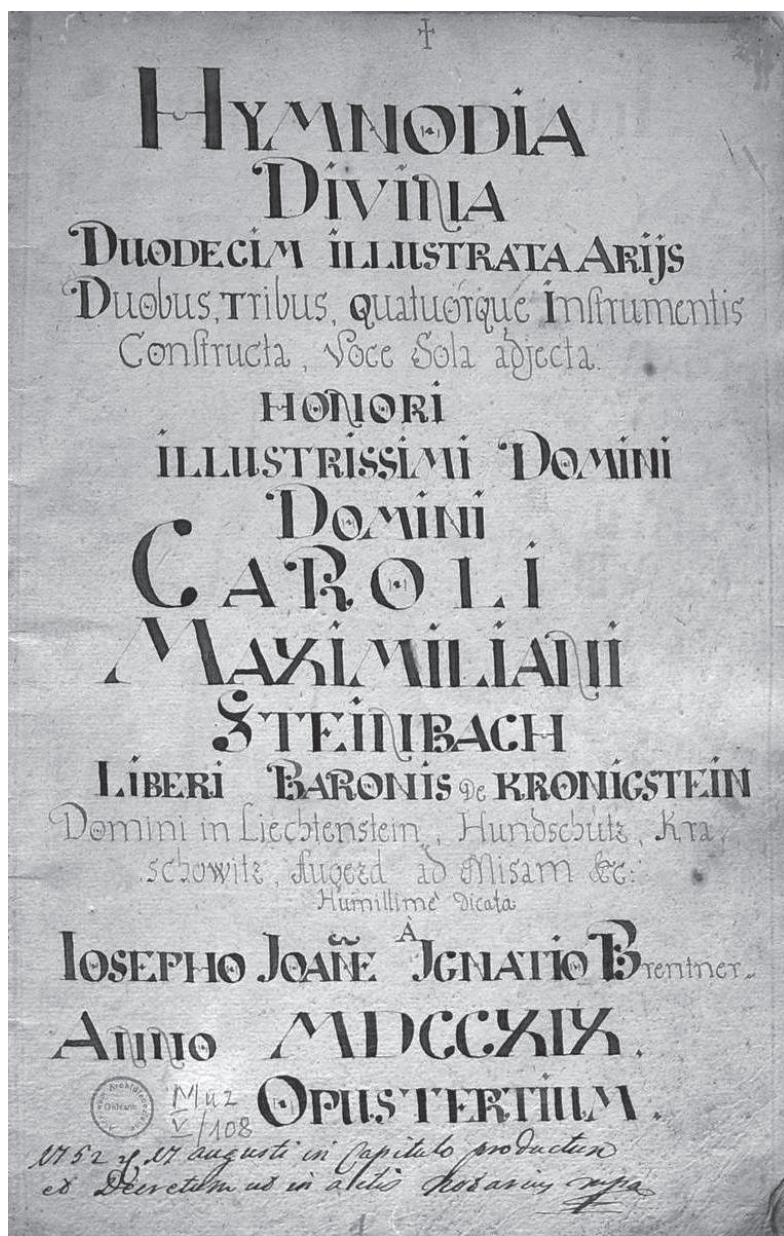
Tabulka 1: Obsah sborníku SK-J: H-669

Concerto	Název – textový incipit	Skladatel	Konkordance
1.	<i>Cor aude ad arma</i>	Brentner	<i>Hymnodia divina</i> op. 3/1
2.	<i>Sine te, o Jesu</i>	Brentner	<i>Hymnodia divina</i> op. 3/2
3.	<i>Domine, non sum dignus</i>	Brentner	<i>Hymnodia divina</i> op. 3/3 A-GÖ: 1022
4.	<i>Ecce panis angelorum</i>	Brentner	<i>Hymnodia divina</i> op. 3/4
5.	<i>Veni Jesu, sponse</i>	Brentner	<i>Hymnodia divina</i> op. 3/5
6.	<i>Desidero te</i>	Brentner	<i>Hymnodia divina</i> op. 3/6
7.	<i>In te confido</i>	Brentner	<i>Hymnodia divina</i> op. 3/7 PL-SA: 282 / A VII 42
8.	<i>Gloria et honore</i>	Brentner	<i>Hymnodia divina</i> op. 3/8 A-GÖ: 1023
9.	<i>Maria gustum sentis</i>	Brentner	<i>Hymnodia divina</i> op. 3/9
10.	<i>O beata, per quam data</i>	Brentner	<i>Hymnodia divina</i> op. 3/10
11.	<i>Oderit me totus mundus</i>	Brentner	<i>Hymnodia divina</i> op. 3/11 PL SA: 262 / A VII 22
12.	<i>Parce mihi Domine</i>	Brentner	<i>Hymnodia divina</i> op. 3/12
13.	<i>Eia ergo laetissima voce cantabo</i>	Brentner?	PL-Kd: 246
14.	<i>Gaudete ridete mortales</i>	Brentner	PL-SA: 281 / A VII 41
15.	<i>Stellae lucidae serенаe</i>	Bassani	<i>Armonie festive</i> , op. 13/1 4 tištěná vydání a řada samostatných opisů
16.	<i>O gratiarum fontes manate</i>	?	konkordance nezjištěny

Převážnou část sledovaného pramene tvoří opis Brentnerovy tištěné sbírky *Hymnodia divina* op. 3 vydané v Praze Jiřím (Ondřejem) Labounem (Georg Labaun) roku 1718 či 1719; nejednoznačnost v dataci vyplývá z rozdílných údajů na konci tištěného partu *Vox* (1718) a v opisu titulního listu (1719), jehož originál se však nedochoval. Anonymita je této sbírce vysloveně vlastní: jediný známý exemplář tisku se totiž dochoval anonymně mezi hudebními prameny minoritského kláštera v Českém Krumlově, které objevil a popsal Emilián Trola.¹⁶ Brentnerova *Hymnodia divina* byla dlouho mylně ztotožňována s jinou sbírkou árií téhož skladatele, která vyšla pod názvem *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica* jako opus 1 v Praze roku 1716. Její identita byla rozpoznána až podle opisu z polského Hnězdna (Gniezna), který také obsahuje

¹⁶ Viz TROLDA, Emilián: Hudební památky v Českém Krumlově. In: *Cyril* 62, 1935, s. 86-90, 109-111, zvl. s. 89. Trola sbírku spartoval (spartace je uložena v CZ-Pnm: XXVIII F 141) a několikrát pojednal ve svých studiích, nejobsáhleji jako „Anonymus 1718“ ve studii Josef Antonín Plánický. In: *Cyril* 59, 1933, 100-113, zvl. s. 111-113. Tisk je dnes uložen v Oddělení rukopisů a starých tisků Jihočeské vědecké knihovny ve Zlaté Koruně.

výše zmíněný opis původního titulního listu (jak lze soudit z jeho grafické podoby i ze znění titulního textu).¹⁷ (Srov. Obr. 1)



Obr. 1: Titulní list hnězdenského opisu sbírky *Hymnodia divina*, op. 3 Jana Josefa Ignáce Brentnera

¹⁷ Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie, notová sbírka, sign. V/108, srov. IDASZAK, Danuta: *Źródła muzyczne Gniezna. Katalog tematyczny. Słownik muzyków*. Kraków: Wydawnictwo „Musiologia Iagellonica”, 2001, č. 20, s. 98-99. Detailněji k záměně obou sbírek viz KAPSA, Ref. 2.

Obr. 2: Příklad změn v podolínském opisu H-669

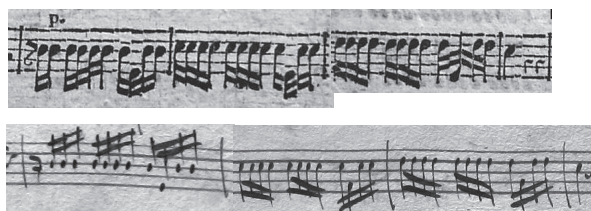
Jedná se o part prvních houslí Brentnerovy árie *Cor aude ad arma*, op. 3/1. Oktávovým přesunem první z šestnáctin na třetí době mírně pozměnil podolínský opisovač vyznění této závěrečné pasáže. Hnězdenský opis na tomto místě sleduje přesně text tisku.



Opisy jednotlivých árií z Brentnerovy *Hymnodie diviny* se dochovaly v Göttweigu a v Sandoměři. Obě místa jsou významnými nalezišti Brentnerových skladeb. Mezi bezmála dvaceti Brentnerovými díly dochovanými v hudební sbírce benediktýnského kláštera v Göttweigu se nachází řada unikátů a některé z tamních pramenů jsou pravděpodobně dokonce skladatelovými autografy. Opis třetí a osmé árie dotyčné sbírky (viz Tab. 1) pořídil göttweigský regenschori P. Maurus Brunnmayr (1688 – 1748) v roce 1726. S podolínským sborníkem tyto opisy evidentně nemají přímou souvislost. To dokládá především opis árie *Gloria et honore*, v jehož případě máme k dispozici dostatek srovnávacího materiálu (tři party oproti jedinému v případě árie *Domine, non sum dignus*). V opisu P. Brunnmayra nenalezneme ani stopy pravděpodobné tvořivosti podolínského opisovače, která vedla k chybám v šestnáctinové pasáži houslí, ani další ojedinělé, přehlédnutím vzniklé chyby vyskytující se v podolínském prameni (Obr. 3).¹⁸ Význam göttweigských pramenů en gros tak je sice nepochybně zcela zásadní pro výzkum Brentnerovy tvorby, ve vztahu k našemu užšímu tématu však mají přeci jen poněkud větší význam opisy dochované v Sandoměři.

Obr. 3: Příklady chyb v podolínském opisu H-669 ve srovnání s tištěnou předlohou – Brentnerova árie *Gloria et honore*, op. 3/8

a: part prvních houslí, stupňovitě stoupající odskoky na spodní kvintu jsou chybné, snad šlo o „nápad“ opisovače, který však nebyl ověřen s ostatními hlasy



b: part druhých houslí: čtvrtkové noty v druhém taktu chybně převedeny na osminy



¹⁸ Datace obou opisů je uvedena na jejich titulních listech. K P. Mauru Brunnmayrovi a jeho opisům viz RIEDEL, Friedrich W.: Musikpflege im Stift Göttweig unter Abt Gottfried Bessel. In: *Gottfried Bessel (1672–1749), Diplomat in Kurmainz – Abt von Göttweig, Wissenschaftler und Kunstmäzen*. (=Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte 16.) Mainz : Gesellschaft für Mittelrheinische Kirchengeschichte, 1972, s. 141–172.

V hudební sbírce knihovny kněžského semináře v Sandoměři se, podobně jako v Göttweigu, nacházejí dvě árie ze sbírky *Hymnodia divina*, tamní prameny však vrhají více či méně ostré světlo i na autorství dalších dvou árií dotyčného podolínského sborníku. Sandoměřská hudební sbírka obsahuje celou řadu různých provenienčních celků, zatím v ní bylo identifikováno na sedm Brentnerových skladeb. Tyto prameny se různí jak proveniencemi, tak dobou svého vzniku, jejich výrazným společným rysem však je to, že na titulních listech je jméno skladatele uváděno často nepřesně. P. Wendelin Swierczek tak ve svém přehledu sandoměřských hudebních rukopisů uvádí tyto skladby pod jmény Brandner, Bretner, Brentner, Breytner a Brechner.¹⁹ Nalezneme mezi nimi tři opisy árií z Brentnerovy první sbírky *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica* a dva opisy ze sbírky *Hymnodia divina* (autorská atribuce těchto skladeb je tedy nesporná), zbývající dvě árie jsou známy pouze prostřednictvím rukopisů. Na titulním listu árie *Gaudete ridete mortales* je sice skladatel označen jako „Brechner“, ve světle kolísání podoby Brentnerova jména v tamních pramenech i vzhledem k stylovým rysům skladby je dle mého názoru možno považovat Brentnerovo autorství i v tomto případě za velmi pravděpodobné, a to tím spíše, že opis Andreuse Szmajerského je datován rokem 1728, vznikl tedy v době intenzivního šíření Brentnerovy tvorby. Na titulním listu druhé ze zmíněných árií (*Sub specie panis*, PL-SA: 283 / A VII 43) je skladatel naopak uveden zcela jednoznačně (*Authore Josepho Brentner*); opis, který pořídil F. Bojanowski, pochází pravděpodobně z třicátých let 18. století.

Oba sandoměřské opisy árií ze sbírky *Hymnodia divina* se vyznačují velkou věrností notovému textu tisku, opět se tedy na více místech drobně odlišují od notového textu podolínského sborníku, který tak patrně nebyl jejich předlohou. Otázku vzbuzuje sandoměřský opis árie *Oderit me totus mundus*, který na titulním listu nese text „Aria | *De Tempore*. | a | *Canto* [zvýr. autor] Solo | *Violino unisono* [...]“, přitom se však jedná o tenorovou árii. Hlasová poloha je správně označena v záhlaví zpěvního partu (*Tenore Solo*), avšak text na titulním listu naznačuje, že předlohou pro opis byl spíše part označený podobně jako v podolínském sborníku „Canto“. Tištěný vokální part je sice v záhlaví označen neutrálním termínem *Vox*, jeho původní titulní list však neznáme; každopádně ale můžeme soudit, že tato árie byla opsána z partu obsahujícího více árií pro různé hlasy, pravděpodobně celou sbírku.

Opustíme-li nyní árie pocházející z Brentnerovy sbírky *Hymnodia divina*, můžeme konstatovat, že konkordanci v podolínském sborníku má i již zmíněná árie *Gaudete ridete mortales*. Ta je sice v sandoměřském opisu určena pro dvoje housle a dvě horny, je ji však dobře možné provozovat i bez horen, jak byla asi zapsána v podolínském opisu; nezdá se být pravděpodobné, že by byl ve ztracené hlasové knize *Violino 3tio* obsažen společný part pro obě horny. Konečně, sandoměřské prameny vrhají jisté světlo i na árii *Eia ergo laetissima voce cantabo*, která je na třináctém místě sborníku z Podolínce. Táž árie se totiž nachází v hudební sbírce dominikánů v Krakově, sice anonymně, avšak v rukopise obsahujícím ještě jednu anonymní árii, jíž je již zmíněná Brentnerova

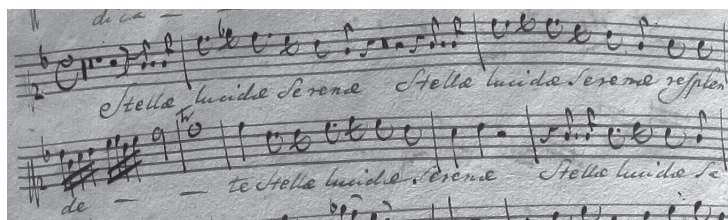
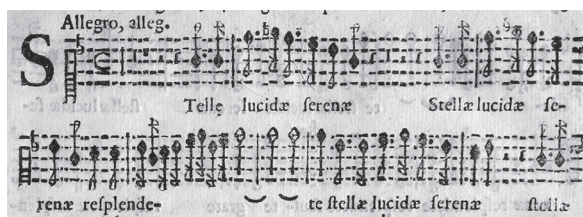
¹⁹ ŚWIERCZEK, Wendelin: Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu. In: *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne*, sv. 10, Lublin : 1965, s. 223-267, zvl. s. 251-252.

Sub specie panis dochovaná rovněž v Sandoměři! Lze tedy alespoň hypoteticky předpokládat Brentnerovo autorství i v případě *Eia ergo*?²⁰

Předposlední árií v podolínském sborníku H-669 je moteto Giovannioho Battisty Bassaniho *Stellae lucidae serena*. Poprvé vyšlo tiskem ve sbírce *Armonie festive o siano Motetti Sacri*, op. 13 v Bologni roku 1693, brzy poté následovala další vydání opět v Bologni, v Amsterdamu a v Londýně.²¹ Jedná se o jednu z častěji kopírovaných Bassaniho skladeb, zdroj opisu je tedy pochopitelně obtížné určit, což je ovšem v případě hojně vydávaných Bassaniho motet pravidlem. Srovnání s prvním boloňským i s londýnským vydáním sbírky jen potvrzuje obrázek, jaký jsme si mohli zatím vytvořit o opisovači dotyčného podolínského sborníku: opět zde nacházíme drobnou rytmickou variantu, kterou by snad bylo možno označit za „vylepšení“ předlohy.²² (Obr. 4)

Obr. 4: Giovanni Battista Bassani: *Stellae lucidae serena*, op. 13/1

Na obrázcích je začátek partu *Canto* v prvním tištěném vydání (Bologna 1693) a v podolínském sborníku H-669. Zatímco v tisku je v devíze i v dalším zpracování jejího motivu vždy použit tečkovaný rytmus, opisovač důsledně pozměňuje rytmický průběh opakovaného uvedení motivu na dvě osminy před jeho závěrem (vždy poslední doba v prvním a třetím taktu od konce druhého obrázku). Tato úprava evidentně vychází z augmentovaného závěru motivu (čtvrtřové noty místo osmin) a její výsledek lze považovat za oprávněný a zdařilý.



²⁰ Srov. RISM Online, ID 300257388 a MROWIEC, Karol: *Katalog muzykaliów gidelkich. Rękopisy muzyczne kapeli klasztoru gidelskiego przechowywane w Archiwum Prowincji Polskiej OO. Dominikanów w Krakowie*. Kraków : Archiwum Prowincji Polskiej OO. Dominikanów, 1986, č. 246, s. 182-183. Děkuji panu Ireneuszovi Wysokińskému OP za laskavé poskytnutí kopií pramene.

²¹ Viz RISM A/I, *Einzeldrucke vor 1800. Datenbank auf CD-ROM*, Kassel : Bärenreiter, 2011, B 1199-1202.

²² Ke srovnání byl použit jediný kompletně dochovaný exemplář prvního vydání uložený v *Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna*, v případě londýnského vydání společný part basu a zpěvního hlasu dochovaný ve sbírkách *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*. Notový text obou tisků je v tomto místě totožný.

Naopak žádná pramenná konkordance nebyla dohledána k poslední árii ve sledovaném sborníku, která tak zůstává nadále dílem anonymního autora. Její hudební podoba je však v kontextu ostatních skladeb sborníku poměrně specifická. Nejedná se o vícedílné moteto, jak je tomu v případě Bassaniho skladeb pravidlem, nýbrž o samostatnou árii. Od árií Brentnerových se však odlišuje svojí formou. Brentner nejčastěji používá model da capo árie (v 10 áriích ze sbírky *Hymnodia divina* i v obou zbývajících) a ve dvou případech i tzv. *Kirchenarie* či *arie da chiesa* (árie *Domine, non sum dignus* a *Ecce, panis angelorum*).²³ Anonymní árie *O gratiarum fontes* se vyznačuje tím, že nemá úvodní ritornel a začíná přímo devízou, i s tímto řešením se u Brentnera setkáváme, a sice v poslední, smuteční árii sbírky *Hymnodia divina* *Parce mihi Domine*, kde se však jedná o da capo árii. Anonymní árie sice rovněž nese v houslových partech předpis da capo, ten však znamená opakování celé skladby, zatímco v sopránovém partu je toto opakování vypsáno s dalším veršem textu a ojedinělými změnami ve vedení hlasů: formu bychom tedy mohli označit jako velmi stručnou *Kirchenarii* bez ritornelu, zato však se dvěma strofami textu.

Pojednáváný sborník převážně anonymních árií se tedy ukázal být z velké části sborníkem skladeb Jana Josefa Ignáce Brentnera. Nápadná je relativní homogennost opisu; zdá se, že si jej pořídil hudebně vzdělaný kopista pro svoji vlastní potřebu. Základním zdrojem opisu byla přímo či zprostředkovaně tištěná sbírka *Hymnodia divina*, sborník je tak cenným dokladem jejího šíření, kopista však měl přístup i k áriím šířeným pouze rukopisně. Jejich pramenné konkordance pak odpovídají již vícekrát popsaným úzkým hudebním vazbám podolínského kláštera k polským řeholním institucím, vyplývajícím kromě fyzické blízkosti i z toho, že klášter v té době náležel do polské řádové provincie.²⁴

Jaký je vztah sborníku k dalším s Brentnerem souvisejícím podolínským pramenům? Brentnerovo *Concerto seu Sonata a 4* je evidované pouze v inventáři a bohužel se nedochovalo.²⁵ V hudební sbírce se nachází jediná další Brentnerova skladba, shodou okolností jde rovněž o chrámovou árii (*Aria de B.V.M. et S. Communionem* „Veni Jesu panis vitae“, sign. H-733). Jedná se o jediný pramen této skladby, který má navíc jistý význam i pro Brentnerovu biografii; skladatel je totiž na titulním listě označen jako *Capella Magistro virtuosissimo* u pražských Křižovníků s červenou hvězdou, tedy v jednom z významných pražských hudebních center. Tato informace zatím z jiných zdrojů nebyla potvrzena, není však ani známo žádné jiné Brentnerovo působiště za jeho pobytu v Praze. Opis árie pořídilo více opisovačů, za pozornost stojí především part Canto, na kterém se nachází poznámka *Scriptis F.º Christianus | Podolinij, auctoris ejusdem | bonus natus*. Další studium si ještě vyžádá otázka, zda je oním kopistou Christianus a S. Laurentio, který je v Podolinci doložen na přelomu 30. a 40. let

²³ K formě *Kirchenarie* viz TALBOT, Michael: *The sacred vocal music of Antonio Vivaldi*. Firenze : Leo S. Olschki, 1995, s. 337.

²⁴ Tyto vazby reprezentují například skladby polských skladatelů dochované v podolínské sbírce, blíže viz SMOLAREK, Ref. 1, KAČIC, Ref. 11, či například GRABIEC, Dominika: Offertoria Szymona Ferdynanda Lechleitnera ze zbioru muzykaliów Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Sandomierzu. In: *Przegląd Muzykologiczny*, roč. 6, 2006, s. 17-63.

²⁵ Viz KAČIC, Ladislav: Vivaldiana in der Sammlung italienischer Konzerte der Piaristen in Podolinc. In: *Studi Vivaldiani* 6, 2006, s. 17-39, zvl. s. 31.

18. století a který byl kopistou či vlastníkem několika dalších hudebnin.²⁶ Mezi tímto zpěvním partem a zpěvním partem sborníku H-669 existuje řada příbuzných znaků: podobný duktus písma, „dvojkový“ C klíč, čtvrtová pauza apod., zároveň však zde jsou rozdíly a rukopis obou partů nelze s jistotou ztotožnit. Mohlo by se snad jednat o opis y téhož kopisty pořízené v rozmezí nějaké doby, ověření této hypotézy si však vyžádá rozsáhlejší srovnávací studium všech známých Christianových opisů.

Od Bassaniho k Piccinimu

Obrátme nyní pozornost k druhému sborníku sólových motet a árií, který se nachází v podolínské sbírce a spolu s oním výše pojednaným tvoří jádro této studie. Oba prameny vykazují v mnoha směrech podobné rysy, zároveň se však v leccěms odlišují. Zatímco první obsahuje až na výjimky skladby jediného skladatele a má nesporný význam pro studium jeho díla, druhý z nich hodlám nyní využít poněkud jiným způsobem – jeho obsah zahrnující hudbu vzniklou v rozmezí sedmdesáti let totiž, domnívám se, výtečně naznačuje vývojové tendence týkající se daného repertoáru. Pramen je ve sbírce podolínských piaristů uložen pod signaturou H-1001, databáze RISM jej eviduje pod číslem 570005263 a Smolarek ve svém katalogu jako číslo 491. Rovněž v tomto případě se jedná o torzo, dochovaly se pouze tři hlasové knihy vázané v bleděmodrých plátěných deskách s nalepenými štítky, jež obsahují označení hlasu: *Vox cantans*, *Violino 1mo* a *Violino 2do*. Na přídešti partů *Vox cantans* a *Violino 1mo* je otištěno velké razítko, ex libris nebo snad knihařská značka s korunovanou dvojhlavou orlicí, datem 1744, se jmény *Ioannes Matawowski* a *Jakub Puskarski* a s místními názvy *Wrzubah* a *Wniznim* (= Nižné či Vyšné Ružbachy?). Jméno Matavovský je dobře známé v dějinách spišského papírnictví, Jan Matavovský je od roku 1750 doložen jako papírník v Nižných Ružbachách.²⁷ Pro rukopis byly použity dva druhy papíru, první s průsvitkou v podobě postilióna na koni (na přídešti) vyskytující se poměrně často v produkci slovenských papíren té doby, druhý s korunovaným erbem odkazujícím svojí podobou k erbu hrabat Lubomířských (pro vlastní tělo rukopisu).²⁸ Každopádně se zdá být zřejmé, že i v tomto případě se jedná o opis lokálního původu. Na první notované straně partů dole je konečně přípis o provenienci: *Bibliothecae Domus Podolinensis Scho: Piarum*. Chybí pravděpodobně pouze hlas instrumentálního basu.

Po obsahové stránce lze rukopis rozdělit na tři oddíly (srov. Tabulka 3), každý z nich je psaný jiným kopistou. Prvních třináct skladeb jsou sólová moteta vesměs italského původu, mezi nimiž převažují skladby Giovanni Battisty Bassaniho. Nalezneme jich zde rovnou sedm, dvě z nich přitom katalogizátoři RISM ani Smolarek jako Bassaniho díla neidentifikovali: jak moteto *Triumphasti reportasti*, tak *Carae armoniae* se totiž v podolínském opisu vyskytují s mírně upravenými (ozdobenými) hudebními incipity (srov. Obr. 5). Zastoupeny zde jsou čtyři tištěné sbírky Bassaniho sólových motet (op. 8, op. 11, op. 13, op. 27), a to obvykle těmi největšími „hity“ – nepřekvapí, že se často

²⁶ SMOLAREK, Ref. 1, s. 285, KAČIC, Ref. 11, s. 101.

²⁷ DECKER: *Dejiny ručnej výroby papiera*, Ref. 14, s. 40-41.

²⁸ Viz výše, Ref. 14, a také Obr. 6.

Tabulka 3: Obsah sborníku SK-J: H-1001

V prvním sloupci je uvedeno průběžné číslování skladeb, které neodpovídá chybnému a v jednotlivých hlasech vzájemně se rozcházejícímu originálnímu číslování skladeb ve sborníku. V případě Bassaniho děl je odkázáno pouze na tištěné sbírky.

Skladba	Název – textový incipit	Skladatel	Konkordance
1.	<i>Ave verax honor castitatis</i>	Bassani	<i>Metri sacri</i> , op. 8/1
2.	<i>Quid arma quid bella</i>	Bassani	<i>Metri sacri</i> , op. 8/2
3.	<i>Cara ceres fons amoris</i>	Bassani	<i>Armonie festive</i> , op. 13/4
4.	<i>In nube serena o ardor amabilis</i>	?	–
5.	<i>Ite purae amicae gentes</i> ²⁹	?	–
6.	<i>Triumphasti reportasti</i>	Bassani	<i>Concerti sacri</i> , op. 11/1
7.	<i>Ad arma volate angelici chori</i>	Bassani	<i>Concerti sacri</i> , op. 11/3 ve verzi pro S v SI-Kš: GA II/29
8.	<i>Angelicae mentes animate</i>	Bonporti	<i>Motetti</i> , op. 3/3 CZ-Bm: A 1770
9.	<i>Carae armoniae</i>	Bassani	<i>Concerti sacri</i> , op. 11/2
10.	<i>Lucidae stellae ardentes facellae</i>	?	–
11.	<i>Prophanae voluptates cordis</i>	?	–
12.	<i>Lauda Sion</i>	?	–
13.	<i>Date modulos canores</i>	Bassani	<i>Motetti sacri</i> , op. 27/1
14.	<i>Oderit me totus mundus</i>	Villicus	<i>Lieblicher Ehren-Klang</i> , op. 3/1
15.	<i>Lauda Sion</i>	Villicus	<i>Lieblicher Ehren-Klang</i> , op. 3/2
16.	<i>Ave mundi spes</i>	Villicus	<i>Lieblicher Ehren-Klang</i> , op. 3/3
17.	<i>Tè adoro latens Deus</i>	Villicus	<i>Lieblicher Ehren-Klang</i> , op. 3/4
18.	<i>Ah quis me separabit</i>	Villicus	<i>Lieblicher Ehren-Klang</i> , op. 3/5
19.	<i>Jesu sponsae praeclare veni</i>	Villicus	<i>Lieblicher Ehren-Klang</i> , op. 3/6
20.	<i>Ride cor meum</i>	Villicus	<i>Lieblicher Ehren-Klang</i> , op. 3/7
21.	<i>Venite ad me</i>	Villicus	<i>Lieblicher Ehren-Klang</i> , op. 3/8
22.	<i>O si quando tandem care</i>	Villicus	<i>Lieblicher Ehren-Klang</i> , op. 3/9
23.	<i>Taedet animam meam</i>	Villicus	<i>Lieblicher Ehren-Klang</i> , op. 3/10
24.	<i>In hac die</i>	Piccini	<i>La Buona figliuola</i> , I. akt: <i>Della sposa il bel semblante</i>

jedná o úvodní skladby těchto sbírek.³⁰ Mezi zbývajících pětí skladbami se podařilo určit autorství moteta *Angelicae mentes animate*, které pochází z tištěné sbírky Francesca Antonia Bonportiho vydané jako jeho třetí opus v Benátkách v roce 1701/1702.³¹

²⁹ RISM Online uvádí chybně *In purae amicae gentes*.

³⁰ Například moteto *Quid arma, quid bella* vyšlo tiskem rovněž samostatně jako Bassani's most celebrated motet, viz RISM A/I, B 1185, BB 1185. Rovněž londýnské vydání celého op. 8 nese na titulní straně poznámku upozorňující na to, že v tisku jsou obsaženy *the celebrated mottetts of Quid arma, quid bella, & Alegeri amores*, viz RISM A/I, B 1184, BB 1184.

³¹ RISM A/I eviduje dvě bezprostředně po sobě jdoucí vydání u benátského tiskaře Giuseppe Saly pod čísly B 3648 a B 3649. Existuje též novodobá edice sbírky: BONPORTI, Francesco Antonio: *Motetti per soprano, archi e organo. Opera Terza – 1702*. Ed. Armando Franceschini. 2 sv., Roveto : Biblioteca musicale trentina, 1986, 1987.

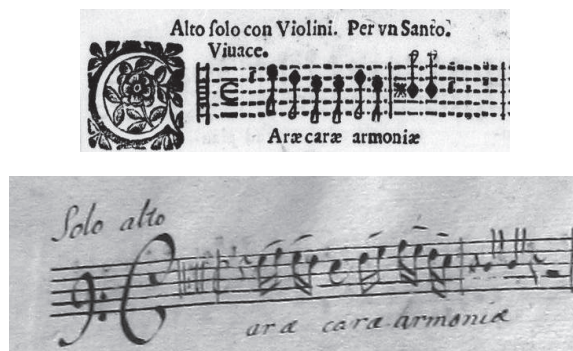
Za pozornosť stojí, že skladateľ sbírku dedikoval salcburskému arcibiskupovi hraběti Janu Arnoštovi z Thun-Hohensteinu, jenž byl například také dedikantem Biberovy sbírky partit *Harmonia artificioso-ariosa*.³² Skladbu se podařilo určit dle textové koncordance v Souborném hudebním katalogu – opis moteta se totiž dochoval rovněž v Brně ve fondu kostela sv. Jakuba v tzv. Altmannově sbírce.³³ Zbývající čtyři moteta této části sbírky zůstávají nadále anonymními. Jedná se však ve všech případech o vícedílné skladby stylově velmi podobné motetům Bassaniho či Bonportiho.

Obr. 5: Devízy Bassaniho árií v prvním tisku a podolínském sborníku H-1001

a: Giovanni Battista Bassani: *Triumphasti reportasti*, op. 11/1



b: Giovanni Battista Bassani: *Carae armoniae*, op. 11/2



Tři Bassaniho moteta vykazují výraznější změny oproti jejich prvnímu vydání. Jedná se jednak o ozdobený zpěvní part ve výše již zmíněných dvou motetech, jednak o změnu obsazení sólového hlasu – moteto *Ad arma volate* původně určené pro tenor je v podolínském opisu obsazeno sopránem. V tomto případě se však nelze domnívat, že se jedná o vlastní tvořivost či zadání opisovače – stejnou úpravu totiž na-

³² Srov. ZOBÉLEY, Fritz: *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesetheid: thematisch-bibliographischer Katalog. I. Teil, Das Repertoire des Grafen Rudolf Franz Erwin von Schönborn (1677 – 1754), Band 1: Drucke aus den Jahren 1676 bis 1738*. Tutzing : Schneider, 1967, nr. 30, s. 22-23.

³³ CZ-Bm: A 1770. Podobně jako v Rajhradském inventáři (viz níže, pozn. 40) je i na tomto rukopisu skladatel označen jako *Pomporti*. Opis byl pořízen kolem roku 1700, s jistotou před rokem 1705. Informace přebírám z katalogizační karty SHK, dotýčný pramen jsem osobně nestudoval.

lezeme v dalším, na prvním pohled dosti vzdáleném slovinském prameni.³⁴ Vzhledem k množství tištěných vydání – Bassaniho sbírky vycházely opakovaně, obvykle v Bologni či v Benátkách, dále v Antverpách a v Londýně až do konce první dekády 18. století – i k mnoha dochovaným rukopisným pramenům, které navíc nepochybně představují jen zlomek původního počtu, je tázání po zdrojích opisu takřka marné. Je také otázkou, zda byl opisovač rovněž pořadatelem této části sborníku – je dost dobře možné, že by se alespoň do určité míry mohlo jednat o opis dosud neznámé starší kompilace, která navíc mohla být jak rukopisná, tak ale také tištěná.

Další část sborníku H-1001 je opisem tištěné sbírky deseti árií skladatele Balthasara Villicuse (ca. 1697 – 1731), kterou vydal roku 1723 v Hradci Králové tiskář Václav Jan Tybely (Wentzl Johann Tibelli) pod názvem *Lieblicher-Ehrenklang*.³⁵ Jediný v RISMu evidovaný exemplář tisku se dochoval právě v podolínské sbírce pod signaturou H-606, další exemplář by se měl nacházet v roudnické lobkovické knihovně, kde jej studoval Paul Nettl a spartoval Emilián Trola.³⁶ Že jej vlastnili právě podolínští piaristé je zřejmé z vlastnického přípisu na titulním listu a na první straně zpěvního partu. Je evidentní, že předlohou kopistovi byl právě tento exemplář tisku. Opisovač se inspiroval mimo jiné římským číslováním jednotlivých árií, jaké je v tisku použito, a uplatňuje je i ve svém opisu, ovšem začíná číslem XV. Jinak jde o zcela věrný přepis tisku, jenž pečlivě zachovává například i údaje o dynamice nebo kolísání ve způsobu psaní odrážky (někde je vyznačena jako křížek, jindy jako skutečná odrážka).

Závěr sborníku obsahuje jedinou árii, která byla evidentně opět o něco později připsána dalším opisovačem. Tentokrát se jedná o kontrafaktum, pretextovanou árii z velmi populární opery *La buona figliuola* Niccolò Picciniho z roku 1760. Árie *Della sposa il bel sembiante* z prvního aktu opery je v opisu uvedena pouze s novým latinským textem *In hac die*. Druhý z podolínských sborníků motet a árií pojednáváných v této studii tak zahrnuje hudbu vzniklou v průběhu bezmála sedmdesáti let. Tři repertoárové vrstvy jsou reprezentovány sólovými motety italských skladatelů konce 17. století, chrámovými áriemi středoevropského skladatele z dvacátých let století osmnáctého a konečně pretextovanou árií z italské opery buffy z let šedesátých.

* * *

Hodláme-li se závěrem krátce věnovat obecnějším úvahám, pak je nutno předeslat, že s pomocí představeného pramenného materiálu – torzovitého a nutně obsahujícího do značné míry nahodilý a na mnoha neznámých faktorech závislý výběr repertoáru

³⁴ Jedná se o opis dochovaný v Koperu, srov. *RISM Online*, <http://opac.rism.info/search?documentid=540002070> [8. 11. 2012]

³⁵ O skladateli víme jen velice málo. Žádné jiné jeho tištěné sbírky nejsou známy, tato – označena jako op. 3 – byla dedikována hraběnce Marii Theresii říšské hraběnce von Paar, rozené von Sternberg. Později Villicus působil ve službách litevského vicekancléře (Podkanclerzy Litewski) Stanisława Cetnara a od roku 1729 v tzv. „Polské kapele“ krále Augusta II. Srov. ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, Alina: The Saxon Court of the Kingdom of Poland. In: *Music at German Courts, 1715–1769. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge : Boydell Press, 2011, 51–77, zde s. 61–62.

³⁶ Viz RISM A/I: V 1573, NETTL, Paul: *Musicalia der Fürstlich Lobkowitzschen Bibliothek in Raudnitz*. In: *Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte*. Brno : Rohrer, 1927, s. 60–70. Trolдова spartace je uložena v CZ-Pnm pod signaturou XVIII E 205.

– je možno otázky spíše jen klást, než aby mohly být zodpovězeny. Nic jiného ostatně následujícími poznámkami ani nesledují.

Za pozornost stojí, jaký budila sólová moteta Giovanni Battisty Bassaniho z konce 17. století zájem ještě ve druhé čtvrtině 18. století. Podolínské opisy samozřejmě nejsou zdaleka tak pozdní, aby byly skutečnou raritou. Bylo by také chybou interpretovat je jako doklad nějakého opožděného zájmu o kdysi populární repertoár. Domnívám se, že jsou spíše dokladem jisté autority Bassaniho tvorby na poli sólového moteta, kterou by snad bylo možno s nadsázkou připodobnit k autoritě Arcangella Corelliho na poli triové sonáty. Že tato autorita – vyplývající nepochybně z množství i velkého rozšíření skladatelových tištěných sbírek – platila alespoň v českých zemích, naznačují například zmínky v traktátu *Conclave thesauri magnae artis musicae* plaského cisterciáka Mauritia Vogta z roku 1719 (dle posudku Vogtova spolubratra Eustachia Axlara otištěného v úvodu *Conclave* se Vogt s Bassaním osobně setkal).³⁷ Vogt sám Bassaniho charakterizuje slovy *Musicus melotheticus suavissimus* a i v textu traktátu jej co autoritu příležitostně zmiňuje, zpravidla ve výčtu s dalšími skladateli.³⁸

V notových pramenech se v českých zemích i na Slovensku Bassaniho moteta dochovala jen sporadicky – nejvýznamnějším pramenným celkem jsou opisy v tzv. Altmannově sbírce z brněnského kostela sv. Jakuba.³⁹ Žádný tisk s Bassaniho hudbou se v Čechách ani na Slovensku nedochoval.⁴⁰ K hlavnímu přílivu Bassaniho tvorby však evidentně došlo nedlouho po jejím vydání tiskem, kolem a krátce po přelomu 17. a 18. století, o tom ale vypovídají pouze hudební inventáře. Bassaniho nalezneme především v oseckém inventáři z roku 1706, kde je zvláštní oddíl nazvaný *Opera Bassani*, ale také v inventářích piaristických kolejí ve Slaném a v Kosmonosech (zde zapsané roku 1712), později v inventáři rajhradského kláštera z roku 1725 (kde je evidováno i jedno Bonportiho moteto) a pražských křižovníků z let 1737/38.⁴¹ V podolínském hudebním inventáři z let 1691 – 1702 ovšem ještě Bassaniho skladby zastoupeny nejsou.⁴²

Postoupíme-li nyní do další stylové vrstvy reprezentované v obou podolínských sbornících Brentnerem a Villicusem, pak je třeba položit otázku, do jaké míry mohla být pro tyto skladatele Bassaniho sólová moteta vzorem? Zatímco není pochyb o tom, že stylové

³⁷ Axlar v této souvislosti vedle „Battisty Bassaniho“ zmiňuje ještě Ottavia Pittoniho, Pollarola a jakéhosi Claudia.

³⁸ VOGT, Mauritius: *Conclave thesauri magnae artis musicae*. Vetro-Pragae : Georgius Labaun, 1719, nečíslovaný úvod a dále např. s. 210.

³⁹ Mimo jiné právě těmito prameny se zabýval ve své disertaci ŠTĚDRŮŇ, Ref. 6. Ojedinelé opisy Bassaniho motet z pozdější doby se nacházely například v anonymní knize motet a mešních proprií ve sbírce pražských alžbětinek, dle SHK Farní úřad P. Marie Bolesné, Fond Alžbětinky, klášter, sign. 17, zde č. 28 (op. 8/1) a 31 (op. 8/2), jedno Bassaniho moteto pocházející z Polné se dochovalo v tzv. Horníkově sbírce (CZ-Pnm: VI A 251).

⁴⁰ Srov. RISM A/I.

⁴¹ STRAKOVÁ, Theodora: Rajhradský hudební inventář z roku 1725 (Příspěvek k poznání hudební kultury na Moravě v 1. pol. 18. století). In: *Časopis moravského muzea*, Vědy společenské 58, 1973, s. 217-246; CULKA, Zdeněk: Inventáře hudebních nástrojů a hudebnin piaristické koleje v Kosmonosích. In: *Příspěvky k dějinám české hudby II. Sborník studií a materiálových statí hudebně historických*. Praha : Academia, 1972, s. 5-43; FUKAČ, Jiří: *Křižovnícký hudební inventář*. [Diplomová práce] Brno : Masarykova univerzita v Brně, 1959.

⁴² *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16. – 17. storočí*. Ed. Jana Kalinayová. Bratislava : Slovenské národné múzeum, Hudobné múzeum, 1994, s. 104-137.

paralely je možno konstatovat mezi Bassaním a sbírkou *Cithara nova* premonstráta Leopolda Josefa Václava Dukáta z roku 1707, například Brentnerova tvorba již prokazuje některé výrazně novější rysy.⁴³ Na první pohled jsou patrné rozdíly ve formálním uspořádání skladeb: Bassaniho moteta jsou ve všech případech vícedílnými skladbami, pravidlem je zde úvodní instrumentální sinfonia, po níž následuje sled relativně krátkých árií a recitativů, blížících se často spíše ariosu. Brentner i Villicus se naproti tomu omezují na „pouhé“ árie, převážně typu da capo, které jsou však obvykle rozsáhlejší. Relativně často je v áriích uplatněn sólový nástroj, housle, či hoboj. Naopak předpis *violino multiplicito*, tedy housle v unisonu, který se objevuje jako novinka v Brentnerově třetím opusu, zatímco v jeho první sbírce árií se nevyskytuje, používá již Bassani. To podstatně tkví ovšem především v hudební řeči samé, formulace vztahu Bassaniho a Brentnerovy tvorby na této úrovni si však vyžádá důkladnější samostatnou analýzu. Otázka případných inspiračních vzorů zejména pro Brentnerovy áriové sbírky tak zůstává stále otevřena.

Jestliže užší hudební vazby mezi Bassaniho motety a Brentnerovými áriemi v tuto chvíli konstatovat nelze, naopak lze očekávat vazby v tvorbě domácích skladatelů chrámových árií té doby. Jde o souvislosti především na úrovni použitých textů, instrumentace a formálních řešení: jak Brentner, tak Villicus například ve svých sbírkách zhudebňují nepříliš frekventovaný text *Oderit me totus mundus*, úvodní árie Villicusovy sbírky právě s tímto textem, která výjimečně začíná instrumentální sonátou, zase svojí formou odkazuje k poslední árii Brentnerovy první sbírky (*O Deus, ego amo te*, op. 1/12). Tyto souvislosti již do určité míry naznačili Trola a Schoenbaum ve výše zmíněných studiích, které však byly zaměřeny primárně na Josefa Antonína Plánického. Že se skladatelé právě prostřednictvím svých tištěných sbírek vzájemně inspirovali, a také hodlali inspirovat, ostatně naznačuje i Plánického předmluva *An den geneigten Philomusum* v jeho sbírce *Opella ecclesiastica*.⁴⁴ Zatímco Trola neznal identitu Brentnerovy sbírky *Hymnodia divina*, Schoenbaum nepracoval ani s Brentnerovými, ani s Villicusovou sbírkou árií. Při nové interpretaci domácí tvorby tohoto druhu tedy bude třeba vzít v úvahu celou řadu dosud nezohledněných pramenů.⁴⁵ Avšak změnu si možná vyžádá i optika, kterou dosud na tento repertoár hledíme.

Pro Troldu, Schoenbauma, ale například i Sehnala a Pilkovou je Plánický jakýmsi vrcholem zdejšího kompozičního vývoje daného druhu, a to především pro komplexnější formální strukturu jeho skladeb zahrnující úvodní instrumentální věty, recitativy i árie. Vraťme se nyní na okamžik k Bassanimu. Haselbach ve své monografii o Bassaním dochází k tomu, že skladatelovy světské a duchovní kantáty se výrazně odlišují. Tyto rozdíly spočívají především v melodice – recitativ duchovních kantát se blí-

⁴³ Ke stylovým paralelám mezi Bassaním a Dukátem viz např. STRAKOVÁ, Ref. 41, s. 222.

⁴⁴ Plánický zde jednak zmiňuje, že byl k publikování svých děl povzbuzen v hudbě zkušenými muži, svoji sbírku pak zároveň vydává s cílem nabídnout začátečníkům na tomto poli něco, co se rovná, nebo alespoň blíží známým italským áriím (hochberühmten Welschen Arien). Srov. PLÁNICKÝ, Ref. 10.

⁴⁵ K širšímu horizontu a kontextu domácí tvorby patří nepochybně ještě další, dosud nezohledněné sbírky chrámových árií, které jednak byly v českých zemích v době svého vzniku rovněž známy, jednak je u nich třeba ověřit, zda a do jaké míry reagují na tvorbu vydávanou v Čechách. Jedná se zejména o RITTER, Carl Friedrich: *Ariae XVI*. S.l., s.n. [1729?]; WILLKOMM, Eugen: *Philomela sacra* op. 1, Augsburg: Johann Jakob Lotter, 1730, op. 2, tamtéž 1732; ZEILER, Gallus: *Dulia harmonica resonans laudem dei in sanctis ejus per 12. arias*. Augsburg; Graz: Philipp Veith & Martin Veith, 1732 ad.

ží více arioso (recitativy světských árií charakterizuje jako *stile recitativo*, duchovních *stile espressivo*), árie zase podléhají pozdně barokní instrumentalizaci zpěvního hlasu oproti staršímu belcantovému stylu árií ze světských kantát.⁴⁶ Nejsou snad Brentnerovy či Villicusovy „holé“ árie dovršením právě takové tendence, kdy variabilita formy ustupuje a je jaksi zvnitřněna do jediné kantabilní a zároveň virtuózní věty?

S instrumentalizací hlasu do jisté míry souvisí též jisté upozadění textu, vztah mezi ním a stále autonomnější melodickou linkou se rozvolňuje a není již tak bezprostřední. Není snad možno jako vyústění této tendence chápat i to, že právě samostatné chrámové árie si často vystačí s relativně velmi krátkými texty, jejichž části tak musí být v průběhu skladby neustále opakovány? Formální i textovou „chudost“ mnohých chrámových árií snad můžeme – alespoň v některých případech – chápat také v intencích funkce skladeb, užívaných často na místě communia (viz také první z obou podolínských sborníků – „Arie de sanctissima commonione“). Jejich účelem není racionální podání nějakého tématu ani například chvála či oslava, nýbrž kontemplace a rozjímání, a to vztahu jedince a Boha – již samotná forma sólové árie zde opět může nést jistou symboliku. Je nasnadě, že účinná hudba přitom hraje stejnou, ne-li větší roli, než text skladby. A tímto konstatováním se na závěr ocitáme i u samotných základů rozšířeného fenoménu kontrafaktury, přetextování árií z oper či oratorií, který přišel ve větší míře do obliby právě v druhé čtvrtině 18. století a znamenal do značné míry postupný zánik, či alespoň upozadění původní tvorby tohoto druhu.

Je zřejmé, že podobné úvahy o hudebním vývoji je třeba důkladně ověřit a především doložit konkrétními příklady. Domnívám se, že oblast sólového moteta první třetiny 18. století, vyznačující se relativním dostatkem dochované domácí tvorby, představuje vhodný terén pro podrobnější sledování hudebního vývoje v českých zemích i ve střední Evropě. Oba podolínské prameny, které byly podnětem pro tuto studii, do této pozoruhodné hudební krajiny plně náleží.

Obr. 6: Vodoznak s erbem Lubomirských sejmutý z papíru použitého ve sborníku H-1001



⁴⁶ HASELBACH, Ref. 6, s. 262-265.

Použité zkratky

A-GÖ	Benediktinerstift Göttweig
CZ-Bm	Moravské zemské muzeum, oddělení dějin hudby, Brno
CZ-Pnm	Národní muzeum – České muzeum hudby, Praha
NK ČR	Národní knihovna České republiky
PL-SA	Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu, Sandomierz
SHK	Souborný hudební katalog
PL-Kd	Archiwum Prowincji OO. Dominikanów, Kraków
SK-J	Štátny archív v Bratislave, pobočka Modra
SI-K, SI-Kš	Škofjski arhiv, Koper

Studie vznikla v rámci postdoktorského projektu GAČR GPP409/12/P953 Skladatel a jeho dílo v barokní Praze – Jan Josef Ignác Brentner (1689 – 1742).

RESUMÉ

BASSANI – BRENTNER – VILLICUS: THE MUSICAL REPERTOIRE OF TWO MANUSCRIPT COLLECTIONS FROM THE PIARIST MONASTERY IN PODOLÍNEC

This article was inspired by the catalogue of the musical collection from the Piarist monastery in Podolíneć published recently by Dariusz Smolarek. It is concerned with the two collections of anonymous solo motets and sacred arias, deposited under the shelfmarks H-669 and H-1001. In both instances only some partbooks are extant, and Smolarek, like the previous cataloguers, had been able to identify only a few compositions. The paper, with a watermark which refers to the coat of arms of the Lubomirski Princes' Family, indicates that both manuscripts were local copies connected with Podolíneć and originating in the second quarter of the 18th century. The second manuscript bears on the end-sheet an ex libris or bookbinder's stamp with the date 1744 and several local and personal names, including the name of the well-known Spiš stationer Jan Matavovský, documented from the year 1750. The hypothesis that the scribe of the first manuscript may have been the Piarist Christianus a S. Laurentio, documented in Podolíneć in the late 1730s and early 1740s, needs further verification.

Thanks to the author's previous research and new comparisons, it has been possible to attribute the compositions more precisely, particularly in the case of the first collection. This is compiled predominantly from works by Jan Josef Ignác Brentner and includes a transcription of his printed collection *Hymnodia divina* op. 3 (Prag 1718/19). The model for the transcript was evidently the printed version or a copy: this is evidenced particularly by the identical and somewhat unusual arrangement of the instrumental parts in single partbooks (cf. Table 2). The copies of individual arias preserved in Sandomierz and Göttweig do not show a direct relationship with the Podolíneć collection. Two further arias may also be attributed to Brentner, based on concordance with sources preserved at Sandomierz and Krakow. The content of both collections and source concordance are presented in Tables 1 and 3.

The second collection includes three style layers. The first is represented by solo motets of Italian origin from the turn of the 18th century. Predominantly they are copies of the best-known compositions from the printed collections of Giovanni Battista Bassani; attribution of two of them has been possible only recently. Another hitherto anonymous motet has proved to be the work of Francesco Antonio Bonporti, published in his third opus. Five motets remain unattributed. Representing a further style layer is a copy of the aria collection *Lieblicher Ehren-Klang* op. 3 by Balthasar Villicus, printed in Hradec Králové in 1723; also extant is an exemplar of the print owned by the Piarists of Podolíneć, which served as the model for the copy. The final layer is represented by an aria from Nicollo Piccini's opera *La buona figliuola* with a new Latin text.

Both collections serve as proofs of the relatively late interest in Bassani's solo motet, whose penetration into the Czech lands, documented mainly by inventories, occurred in the first half of the 18th century: these motets were regarded as models of their kind. However, the works of Bohemian composers a generation younger, represented by Brentner and Villicus, show notable style differences reflected in their formal arrangements: ordinarily they are merely arias da capo. A certain internalising of the formal shape of works and use of shorter texts seem to be a contemporary tendency observable in Bassani and culminating in the much-loved phenomenon of contrafacture, i.e. retexted arias from opera or oratorio. The sacred arias of the Central European composers represent a relatively compact and well-preserved repertoire with a significant documentary value for those researching the style evolution of music composed in this region during the first third of the 18th century.

VÝZNAM KLAVÍRNEJ ŠKOLY JOHANNA NEPOMUKA HUMMELA PRE VÝVIN ESTETICKÝCH IDEÁLOV KLAVÍRNEJ INTERPRETÁCIE V 19. STOROČÍ

MARKÉTA ŠTEFKOVÁ

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

ABSTRACT

The author focuses attention on the importance of the piano textbook *Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* by Johann Nepomuk Hummel (1828). Associating himself with the bel canto technique and Mozart's poetics, Hummel enriched the repertoire with pianistic figures and created a specific lyric-cantabile idiomatics, which had a marked influence on the generation of early romantics. The author defines the status of the Hummel textbook in the field of 18th and 19th century performance tractates. Particular attention is devoted to comparison with Franz Paul Rigler, from whom Hummel borrowed a number of examples, and also to comparing the performance ideals of Hummel and Beethoven, which became the basis for the paradigm of a new aesthetic ideal of piano playing, represented by Fryderyk Chopin and Franz Liszt. While Hummel gave essential stimuli to Chopin, Liszt took his inspiration rather from the poetics of Beethoven.

Keywords: Hummel, performance, tractate, piano playing, technique, aesthetic ideal

„Hummelova tvorba patrí k markantným obetiam historickej bezohľadnosti. Pri oceňovaní jeho diela je ťažké pochopiť jeho historickú cestu od postov ožiarených úspechmi do zabudnutia, keď zároveň mnohým dobovým skladateľom najvyššieho rangu slúžila jeho tvorba ako meradlo hodnôt, ako argument v porovnaní s tvorbou iných skladateľov, či už to boli prívrženci klasicizmu alebo raní romantici, či Chopin, Schumann alebo Haydn, Mozart, Beethoven.“¹

¹ ALBRECHT, Ján: *Človek a umenie*. Ed. Vladimír Godár. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1999, s. 321.

Na prelome 18. a 19. storočia bol Johann Nepomuk Hummel, žiak Haydna a Mozarta, považovaný za rivala Ludwiga van Beethovena. Súčasne bol významným predobrazom pre generáciu raných romantikov (predovšetkým Chopina, Schuberta a Liszta).

V druhej polovici 19. storočia sa však začal presadzovať názor, že pokiaľ Beethoven bol zásadným novátorom, Hummela možno považovať skôr za eklektika a „klasicistického“ manieristu, ktorý sa nedokázal vymaniť z tieňa trojice „viedenských klasikov“.²

Významný podnet k vytvoreniu tohto obrazu nachádzame v autobiografii Carla Czernerho z roku 1842:

„Wenn sich Beethovens Stil durch eine ungeheure Kraft, Charakteristik, unerhörte Bravour und Geläufigkeit auszeichnete, so war dagegen Hummels Vortrag das Muster der höchsten Reinheit und Deutlichkeit, der anmutigsten Eleganz und Zartheit und die Schwierigkeiten waren stets auf den höchsten, Bewunderung erregenden Effekt berechnet, indem er die Mozart'sche Manier mit der für das Instrument so weise berechneten Clement'schen Schule vereinigte. Es war daher natürlich, dass er in der großen Welt den Vorrang als Spieler behauptete, und bald bildeten die zwei Meister Parteien, welche einander mit aller Macht anfeindeten. Hummels Anhänger warfen dem Beethoven vor, dass er das Fortepiano malträtierte, dass ihm alle Reinheit und Deutlichkeit mangle, dass er durch den Gebrauch des Pedals nur confusen Lärm hervorbringe und dass seine Kompositionen gesucht, unnatürlich, melodielos und überdem unregelmäßig seien. Dagegen behaupteten die Beethovenisten, Hummel ermangele aller echten Phantasie, sein Spiel sei monoton wie ein Leierkasten, die Haltung der Finger sei kreuzspinnenartig und seine Kompositionen seien bloße Bearbeitungen Mozart'scher und Haydn'scher Motive.“³

O reputáciu Hummelovej povesti ako „klasicistického skladateľa“ sa významne pričínal aj Robert Schumann, ktorý vo svojej recenzii Hummelových *Etüd pre klavír* op. 125 v časopise *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* roku 1834 vyslovil pochybnosti o Hummelovom neskorom štýle, ako aj o jeho klavírnej škole *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, ktorá vyšla roku 1828 u Hummelovho viedenského vydavateľa Haslingera⁴ a paralelne vo francúzštine u Farrenca v Paríži a v angličtine u Boosey and Co. v Londýne.⁵ Recenzia, v ktorej Schumann vyjadril svoje výhrady, je jeho najobsažnejšou recenziou vôbec a je to súčasne prvá z jeho recenzií, v ktorej svoje názory neartikuloval priamo, ale prostredníctvom „Davidových spojencov“ Eusebia (s introvertným charakterom) a Florestana (extrovert), medzi ktorých odlišnými názormi sprostredkuje Majster Raro.

V súvislosti s tým je dôležité poznať predchádzajúcu históriu Schumannovho vzťahu s Hummelom. Roku 1830 sa dvadsaťročný Schumann rozhodol prerušiť svoje štú-

² K vymedzeniu pojmov klasický, klasicistický a pod. viď ŠTEFKOVÁ, Markéta: Význam Johanna Nepomuka Hummela pre genézu štýlu „romantickej“ hudby. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 1 (27), 2010, č. 2, s. 220-244.

³ Cit. podľa: BENYOVSZKY, Karl: *J. N. Hummel. Der Mensch und Künstler*. Bratislava : Eos-Verlag, 1934, s. 140.

⁴ HUMMEL, Johann Nepomuk: *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*. Wien : Tobias Haslinger, 1828. Druhé vydanie s autorizovanými zmenami samotného Hummela vyšlo 1838, rok po jeho smrti. V tomto texte sa opieram o reprint tohto druhého vydania z roku 1989 s nestránkovaným Predhovorom (*Vorwort*) Andreasa Eichhorna.

⁵ Viď EICHHORN, Andreas: *Vorwort*. In: HUMMEL, Ref. 4, nestr.

dium u Friedricha Wiecka v Lipsku a usiloval sa o pokračovanie u Hummela. V tomto období sa intenzívne zaoberal Hummelovou *Sonátou fis mol* op. 81 a jeho *Koncertom pre klavír a orchester a mol* op. 85, ako aj jeho klavírnou školou, ktorú si zaobstaral krátko po jej vydaní. Naštudovaniu didakticko-inštruktívnych kompozícií Schumann venoval celé týždne; Hummelova klavírna škola tak podľa Matthiasa Wendta, autora štúdie reflektujúcej vzťah medzi Schumannom a Hummelom, mala rozhodujúci význam pre Schumannovo pianistické vzdelanie.⁶

Roku 1831 sa Schumann obrátil na Hummela, ktorého osobne nepoznal, rozsiahlym a zdvorilým listom, v ktorom vyslovil želanie prísť za ním do Weimaru, aby tu mohol zavŕšiť svoje štúdium. Keďže Hummel neodpovedal, rozhodol sa Schumann napísať ešte jeden list, ku ktorému tentoraz priložil aj partitúry svojich *Variácií Abegg* op. 1 a *Papillons* op. 2. V liste z 24. marca 1832 Hummel síce zdvorilo, ale rezolútne zamietol Schumannovu žiadosť, čo Schumanna hlboko ranilo.⁷

Je dôležité uvedomiť si, že tieto udalosti predchádzali Schumannovej recenzii Hummelovho neskorého diela z roku 1834. Ako začínajúci umelec si Schumann vtedy ešte nemohol dovoliť celkom otvorene vysloviť svoje pochybnosti o Hummelovi, ktorý bol v tomto čase uznávanou autoritou. To bol zjavne dôvod, prečo Schumann vyjadril svoje názory v rámci rafinovanej diskusie medzi Eusebiom, Florestanom a Rarom.

Keď sa Schumann s odstupom viacerých rokov vo svojich recenziách vyjadroval k Hummelovi, bol už sám uznávanou autoritou. Porovnania Hummela s Mozartom, z ktorých Hummel vychádza zásadne ako epigón, sa odvtedy v Schumannových recenziách stali akýmsi toposom.⁸

Ďalším faktorom, ktorý sa negatívne prejavil v hodnotení významu Hummelovej tvorby, je príliš jednoznačná identifikácia poetiky predovšetkým jeho klavírneho diela s líniou virtuózne-brilantného štýlu. Hummel, ktorý disponoval fenomenálnou pianistickou invenciou a vynikal v umení ornamentácie a variácie, naozaj významným spôsobom obohatil repertoár pianisticko-technických prostriedkov a figúr, ktoré sú založené na akordických rozkladoch a stupnicových výsekoch. Využíva o. i. rýchle pasážové behy v paralelných terciách, sextách, oktavách, decimách atď. Čo sa v tejto súvislosti nezvykne zdôrazňovať príliš často, resp. dostatočne, je skutočnosť, že tieto pasáže často zahŕňajú aj vedľajšie, t. j. neakordické a nedošálne tóny, na základe čoho Hummel dosahuje celkom originálne zvukové a farebné efekty, na ktoré nadviazal a ktoré ďalej rozvíjal Chopin, Liszt a ďalšie generácie skladateľov. Ako vyslovene inovatívnu možno označiť Hummelovu vynaliezavosť v oblasti kantabilných úsekov a idiomatiky lyrických tém, nakoľko tu Hummel inšpirovaný technikami bel canta a školením u Mozarta rozvinul špecifický druh klavírnej ornamentiky s uplatnením mnohých prízorov, obalov, fioritúr, arpeggií, diatonických a chromatických stupnicových výsekov

⁶ Korešpondenciu medzi Hummelom a Schumannom uverejnil WENDT, Matthias: Schumann und Hummel. In: GERHARD, Anselm – LÜTTEKEN, Laurenz (eds.): *Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar. Kolloquium im Goethe-Museum Düsseldorf 2000*. Kassel : Bärenreiter, 2003, s. 125. Výňatky z tejto korešpondencie v slovenčine som uverejnila v štúdiu venovanej Hummelovmu prínosu pre genézu štýlu „romantickej“ hudby, viď ŠTEFKOVÁ, Ref. 2, s. 236-237.

⁷ WENDT, Ref. 6, s. 136.

⁸ WENDT, Ref. 6, s. 129.

a ďalších figurácií, ktoré obkružujú harmonické oporné tóny, prípadne medzi týmito vytvárajú melodické prechody, ktoré sú tvorené rytmicky nepravidelnými skupinami tónov a vyznačujú sa kvázi-improvizačným charakterom. Túto originálnu štylistickú idiomatiku uplatnil Hummel o. i. vo svojich *Koncertoch pre klavír a orchester a mol* op. 85 (1816) a *h mol* op. 89 (1819), ktoré za čias jeho života patrili k najpopulárnejším dielam svojho druhu.

Hoci Beethovenovo dielo tvorilo najvýznamnejší most k hudbe 19. storočia, predstavovali Hummelove klavírne koncerty ako reprezentanti *lyricko-virtuóznej* vývinovej línie pre generáciu 19. storočia prinajmenšom rovnako významný predobraz ako klavírne koncerty Beethovena ako vedúceho reprezentanta *dramaticko-symfonickej* vývinovej línie. Bezprostredný predobraz tvorili Hummelove klavírne koncerty predovšetkým pre Chopina.⁹

Vývoj romantického klavírneho koncertu, ale aj romantickej literatúry pre sólový klavír a komornej hudby s klavírom, je v skutočnosti bez Hummelových výdobytkov nemysliteľný, nielen čo sa týka virtuozity, ale v rovnakej miere aj lyricko-kantabilnej, zvukomalebnej a sonoristickej zložky.

Nakoľko Hummel vo svojich skladbách melódiu väčšinou umiestňuje do vrchného registra nad modernizovanými Albertiho basmi, popisuje Joel Sachs v *Grove Dictionary of Music and Musicians* jeho hudbu ako „pravorukú“.¹⁰ Hummel sa príležitostne naozaj nevyhol určitému schematizmu a nedostatočnej prepracovanosti ľavej ruky oproti pravej. Pri objektívnom hodnotení významu Hummelovho diela pre budúcnosť je však dôležité zohľadniť skutočnosť, že jeho skladby sú kvalitatívne značne nevynášané, t. j. že Hummel popri množstve skladieb, v ktorých dominuje klavírna virtuoziata, vytvoril niekoľko diel, ktoré sa tejto kvantitatívne dominujúcej „mainstreamovej“ línii úplne vymykajú: popri *Koncertoch pre klavír a orchester a mol* op. 85 a *h mol* op. 89 a *Fantázii Es Dur* op. 18 ide predovšetkým o *Sonátu pre klavír fis mol* op. 81 (1819) a *Septeto d mol* op. 74 (1816). Tieto skladby prinášajú originálne štýlové prvky, harmonické procesy a formové koncepty, ktoré mali významný vplyv o. i. na Beethovena (neskoré klavírne sonáty), Schuberta (*Fantázia Pútnik, Kvinteto Pstruh*) a Liszta (*Sonáta h mol*).¹¹ Pri charakterizovaní Hummelovho štýlu je preto dôležité rozlišovať medzi

⁹ K tejto problematike viď bližšie: ŠTEFKOVÁ, Markéta: Chopins Vorbild. Die Klavierkonzerte von Johann Nepomuk Hummel als Modell für Frédéric Chopin. In: ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : DIVIS, 2009, s. 103-131; ŠTEFKOVÁ, Markéta: Klavírne koncerty Johanna Nepomuka Hummela ako most medzi Mozartom a Chopinom. In: *Slovenská hudba*, roč. 36, 2010, s. 132-150 a ŠTEFKOVÁ, Markéta: Beethoven und Hummel: zwei Arten der Weiterentwicklung von Mozarts Klavierkonzerten. In: GRUBER, Gerold – FERKOVÁ, Eva (eds.): *Accentus Musicalis Monographie*. Bratislava : VŠMU, 2013, v tlači.

¹⁰ SACHS, Joel: Hummel, Johann Nepomuk [heslo]. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 9. Ed. Stanley Sadie a John Tyrrell. London : MacMillan, 2001, s. 831-832.

¹¹ Viď WENDT, Ref. 6, s. 123-145 a EDLER, Arnfried: Charakterstück, Variation, Etüde und Fantasie im Klavierwerk Hummels. In: GERHARD, Anselm – LÜTTEKEN, Laurenz (ed.), Ref. 6, s. 43-56 a ŠTEFKOVÁ, Markéta: Vplyv hudby Johanna Nepomuka Hummela na nemeckých a rakúskych skladateľov 19. storočia. In: FERKOVÁ, Eva (ed.): *Prezentácie – konfrontácie. Zborník z vedeckého seminára*. Bratislava : VŠMU, v tlači.

touto „mainstreamovou“ líniou a jeho vrcholnými dielami, ktoré výrazne ovplyvnili generáciu raných romantikov.

Sústredme teraz pozornosť na Hummelovu klavírnú školu, ktorá je hlavným predmetom záujmu tejto štúdie a pokúsme sa poukázať na význam tohto diela pre vývoj nových estetických ideálov a didaktiky vyučovania klavírnej hry.

Postavenie Hummelovej klavírnej školy v kontexte interpretačných traktátov 18. a raného 19. storočia

V polovici 18. storočia vznikli tri traktáty epochálneho významu zamerané na interpretačnú prax: Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin : 1752 (dostupné aj v češtine ako *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*, Praha : Supraphon 1990), Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. 1. a 2. díl, Berlin 1753 a 1762 (v češtine *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*, Brno : Paido, 2002) a Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg : 1756 (v češtine *Důkladná škola na housle*, Praha : Ivan Černý, 2000).

Hoci východiskom autorov týchto traktátov sú estetické princípy a zásady interpretačnej praxe neskorobarokového obdobia, súčasne sú preniknuté aj radom inovatívnych prvkov a estetikou galantného, resp. citového („empfindsamer“) štýlu. Podľa Siegfrieda Mausera, autora kapitoly o vývoji estetických interpretačných ideálov a o interpretačných traktátoch klavírnej a komornej hudby v rozmedzí od vrcholného baroka po romantizmus v prestížnej publikácii *Musikalische Interpretation*,¹² významným indikátorom zmeny je predovšetkým rozdiel v používaní zdanlivo bezprostredne súvisiacich a synonymicky zameniteľných pojmov „afekt“ (*Affekt*) a „pocit“ (*Empfindung*), ktoré však naznačujú smerovanie do významovo diametrálne odlišných oblastí. Celkom v barokovom duchu síce ešte všetci autori považujú za primárnu úlohu interpreta určiť základný afekt, a teda charakter skladby ako viac-menej jednotného útvaru. Preto je súčasťou všetkých traktátov aj ozrejmienie realizácie sústavy ozdôb v intenciách manieristickej náuky. C. Ph. E. Bach sa však z tejto tendencie k fixácii zvukového obrazu na báze určitého základného afektu dôsledne vymaňuje svojou požiadavkou, aby interpretácia bola aj spontánnym vyjadrením interpretovho jedinečného cítenia (*Empfindung*):

„Es gehört hiezu eine Freyheit, die alles slavische und maschinenmäßige ausschliesset. Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel.“¹³

Tým súčasne predznamenáva interpretačné ideály nasledujúcej epochy, v zmysle ktorých sa dôraz kladie na subjektívny vklad interpreta v záujme dosiahnutia bezprostredného výrazu hudobnej interpretácie so špeciálnym dôrazom na vyjadrenie dramatického charakteru.

¹² MAUSER, Siegfried: Hermann: Klavier- und Kammermusik. In: DANUSER, Hermann (ed.): *Musikalische Interpretation*. (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 11.) Ed. Carl Dahlhaus. Laaber : Laaber-Verlag, 1992, s. 55.

¹³ Cit. podľa MAUSER, Ref. 12, s. 366.

Klavírna škola C. Ph. E. Bacha zostala predobrazom radu nasledujúcich interpretačných traktátov až do konca 18. storočia. Podľa jeho vzoru zahŕňajú tieto traktáty vždy všeobecnú náuku o hudbe, prednese, prstoklade a manierach realizácie ozdôb. Problematika sa prakticky demonštruje na báze cvičných príkladov, ktoré sa nachádzajú buď v prílohe, alebo sú vydané ako samostatné skladby.

V traktátoch druhej polovice 18. storočia je však badateľná tendencia venovať podstatne väčší priestor praktickým hráčskym otázkam ako držanie tela, ruky a problematika pohybového aparátu. To predznamenáva zásadnú zmenu, ku ktorej došlo na prelome 18. a 19. storočia: v tomto období traktáty definitívne strácajú charakter všeobecno-vzdelávacích hudobných kompendií, miznú obsiahle pasáže zamerané na náuku o kompozícii, harmónii, generálnom base a všeobecné zásady hudobného prednesu a pribúda orientácia na špecifické problémy súvisiace s hrou na konkrétnom nástroji.

Funkciou traktátov zameraných na oblasť hry na klavíri napísaných po roku 1800 tak prestáva byť snaha o objasnenie princípov dobovej interpretačnej praxe; teoreticko-estetické pasáže sú čoraz viac redukované v prospech výkladov o konkrétnych empiricko-pragmatických problémoch, ktoré sú ilustrované množstvom cvičení a príkladov. Na rozhraní starej a novej metodiky klavírnej hry stojí podľa Mausera *Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique* z roku 1805, ktorej autor Louis Adam po prvý raz zreteľne deklaruje interpreta ako svojbytný subjekt, ktorý má nielen povinnosti, ale aj práva:

„Spieler, wie Componisten, müssen einen besonderen Styl haben. [...] So muß man nicht sklavisch die Manier anderer Künstler nachahmen; man muß sich eine eigene schaffen.“¹⁴

Okrem toho sa toto dielo ako jedno z prvých zaoberá výlučne hrou na kladivkovom klavíri, čo je signálom jeho definitívneho „vítazstva“ nad čembalom a klavichordom. Nápadná pozornosť sa venuje detailnému opisu spôsobu držania rúk a náuke o prstovej hre, ktorá bezprostredne nadväzuje na tradície 18. storočia:

„Jede nicht unumgänglich nöthige Armbewegung schadet dem Vortrag. Nur zwei Arten sind erlaubt, wenn man das Klavier verläßt, um zu pausieren, oder wenn man die Hände wechseln muß, um andere Lagen einzunehmen; dann muß nur der Vorderarm sich regen, der Teil von der Schulter bis zum Ellenbogen muß unbeweglich bleiben.“¹⁵

Podobné rady s cieľom dosiahnuť pokiaľ možno čo najvyšší stupeň nehybnosti ruky, lakťa a ramena, sú charakteristické pre traktáty autorov prvej tretiny 19. storočia. Podľa Mausera je nárast ideologizácie ideálu absolútneho pokoja a čo najúspornejších pohybov hracieho aparátu v ich dielach groteskný; predovšetkým u autorov, ktorí sa tento cieľ usilujú dosiahnuť dokonca s pomocou k tomu špeciálne určených mechanických pomôcok, ako bol „Chiroplast“ – vynález Johanna Bernharda Logiera, patentovaný roku 1814, ktorého funkciou je regulovať držanie ruky pri hre a ktorý začiatkom 19. storočia uznávali a odporúčali významné authority ako Kalkbrenner, Clementi, Cramer alebo Hummel.

¹⁴ Cit. podľa MAUSER, Ref. 12, s. 390.

¹⁵ Cit. podľa MAUSER, Ref. 12, s. 390.

V súvislosti s Hummelovou monumentálnou klavírnou školou je však nutné uvedomiť si, že zásady správneho sedenia pri klavíri a správneho držania tela, ramien, laktov, rúk a prstov, sa týkajú elementárneho stupňa vyučovania klavírnej hry a hudby vôbec a sú náplňou dvoch úvodných kapitol prvého úseku (*Erster Abschnitt*; viď Príklad 1) prvej časti (*Erster Theil*) Hummelovho diela, konkrétne s. 1 – 2 v rámci diela s celkovým rozsahom 468 strán.

Príklad 1:¹⁶

	
Vorrede	IX.
Vorerinnerung für Ältern und Lehrer	XI.
ERSTER THEIL.	
ERSTER ABSCHNITT.	
Elementar-Unterricht	1.
Erstes Kapitel.	
Vom Sitze am Klavier	1.
Zweites Kapitel.	
Von der Haltung des Körpers, der Arme, der Hände und der Finger	1.
Drittes Kapitel.	
Vom Notenplan und von den Schlüsseln	2.
Viertes Kapitel.	
Von der Tastatur und den Noten	3.
Fünftes Kapitel.	
Von der Gestalt der Noten, ihrem Werth, und den auf sie Bezug habenden Pausen	4.
Vorbereitende-Übungen	6.
ZWEITER ABSCHNITT.	
Erstes Kapitel.	
Von den Versetzungszeichen	13.
Zweites Kapitel.	
Von den Punkten hinter den Noten und Pausen, Bindungen und verschiedenartigen Noten-Eintheilungen	20.
Praktische Beispiele darüber, und Finger-Übungen	23.
DRITTER ABSCHNITT.	
Erstes Kapitel.	
Von den Tonleitern, Tonarten, Vorzeichnungen und Intervallen	46.
Zweites Kapitel.	
Vom Zeitmass und Takt	49.
Drittes Kapitel.	
Wie man den Takt angeben soll	52.
Viertes Kapitel.	
Von den Wiederholungs- und Vortragszeichen	53.
Fünftes Kapitel.	
Von Worten, die auf langsamere oder schnellere Bewegung des Zeitmasses, auf Affekt, Stärke und Schwäche des Spiels Bezug haben	56.
60 Übungsstücke aus allen Tonarten, worin die im ersten Theil erklärten Regeln in Anwendung gebracht sind	59.
Zusatz Kapitel.	
Auswahl zweckmässiger Kompositionen fürs Pianoforte zur stufenweisen Fortschreitung	101.
ZWEITER THEIL.	
EINLEITUNG.	
Vom Fingersatze überhaupt	105.
Erstes Kapitel.	
Vom Fortrücken mit einerlei Fingerordnung bei gleichförmiger Figurenfolge; nebst dazu erforderlichen Applikatur-Übungen	106.
Zweites Kapitel.	
Vom Untersetzen des Daumens unter andere Finger, und Überschlagen der Finger über den Daumen; nebst Übungen	107.

¹⁶ HUMMEL, Ref. 4, s. VII-VIII.

Drittes Kapitel.	Seite
Vom Auslassen eines oder mehrer Finger; nebst Übungen	250
Viertes Kapitel.	
Vom Vertauschen des einen Fingers mit dem andern auf demselben Tone; nebst Übungen	278
Fünftes Kapitel.	
Von den Spannungen und Sprüngen; nebst Übungen	297
Sechstes Kapitel.	
Vom Gebrauch des Daumens und des fünften Fingers auf den Obertasten; nebst Übungen	310
Siebentes Kapitel.	
Vom Überlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und Unterlegen eines kürzern unter einen längern; nebst Übungen	322
Achtes Kapitel.	
Vom Abwechseln eines oder mehrer Finger auf derselben Taste, bei wiederholtem und nicht wiederholtem Tonanschlag; und umgekehrt vom mehrmaligen sogleich wiederholten Gebrauch eines und derselben Fingers auf zwei oder mehrern Tasten; nebst Übungen	335
Neuntes Kapitel.	
Vom Abwechseln, Überschlagen und Eingreifen der Hände; nebst Übungen	370
Zehntes Kapitel.	
Von der Stimmen-Vertheilung und Fingerordnungs-Licenz beim gebundenen Styl; nebst Fugen-Beispielen	379

DRITTER THEIL.

ERSTER ABSCHNITT.

Erstes Kapitel.	
Von den Ausschmückungen und Mauieren (Verzierungen) überhaupt; nebst ihren Zeichen	393
Zweites Kapitel.	
Vom Triller mit seinem Nachschlag	393
Drittes Kapitel.	
Von dem uneigentlichen Triller oder der getrillerten Note ohne Nachschlag	397
Viertes Kapitel.	
Vom Schneller	398
Fünftes Kapitel.	
Vom Doppelschlag; (von Vielen <i>Mordent</i> genannt)	398
Sechstes Kapitel.	
Von den Vorschlägen, Zwischenschlägen und andern Verzierungen	399
Praktische Beispiele	403

ZWEITER ABSCHNITT.

Erstes Kapitel.	
Vom Vortrage überhaupt	426
Zweites Kapitel.	
Einige Hauptbemerkungen, den schönen Vortrag und Ausdruck betreffend	427
Drittes Kapitel.	
Vom Gebrauch der Pedale	453
Viertes Kapitel.	
Über die zweckmässige Behandlung der verschiedenen Pianoforte von deutschem oder englischem Mechanismus	454
Fünftes Kapitel.	
Über Nutzen, Gebrauch und Anwendung des Mälzel'schen Metronoms	455
Sechstes Kapitel.	
Vom Stimmen des Instruments	458
Siebentes Kapitel.	
Vom freien Phantasiren (<i>Extemporiren</i>) und Präludiren	461

Ako vidíme, Hummelova klavírna škola pozostáva z troch častí, ktoré sa vnútorne členia na ďalšie úseky a kapitoly. Prvý úsek prvého dielu je koncipovaný ešte v duchu barokových traktátov a spĺňa funkciu „všeobecnej náuky o hudbe“: po objasnení základnej polohy sedenia pri klavíri a držania ruky sa Hummel v ďalších kapitolách venuje objasneniu princípu systému notácie klavírnej hry, kľúčov, tónov a pomlčiek. Po teoretickom výklade problematiky nasledujú na s. 6 – 14 „prípravné cvičenia“ („Vorbereitende Übungen“), ktoré tvorí 18 jednotaktových cvičení, téma s 19 variáciami v päťprstovej polohe a šesť jednotaktových cvičení, ktoré prinášajú zmenu polohy, stupnicové pasáže a akordické rozklady. Táto štruktúra (teoretický výklad problematiky + príklady názorne

demonštrujúce objasňovanú problematiku) sa zachováva aj v druhom a treťom úseku prvej časti klavírnej školy. Tie súčasne prinášajú dokončenie výkladu problematiky „všeobecnej náuky o hudbe“; tak sa v dvoch kapitolách druhého úseku objasňuje problematika posuviek; bodkovaných notových hodnôt a pomlčiek, ligatúr, pravidelného a nepravidelného členenia notových hodnôt, stupníc, tónin, posuviek a intervalov, tempa a taktu; záver patrí opäť „praktickým príkladom a prstovým cvičeniam“ („Praktische Beispiele darüber, und Finger-Übungen“). V rámci tretieho úseku sa teoretický výklad sústreďuje na problematiku stupníc, tónin, predznamenaní a intervalov; metrorhythmiky, tempa a taktu; opakovacích a prednesových znamienok; označení pomalého a rýchleho tempa, afektu a dynamiky hry. Súčasťou piatej kapitoly je napokon „60 cvičných skladieb, v ktorých budú využitá pravidlá objasnené v prvej časti“ („60 Übungs-Stücke, worin die im ersten Theile erklärten Regeln in Anwendung gebracht werden“) na rozhraní medzi etudou a prednesovou skladbou s uplatnením rozmanitých typov klavírnej sadzby. Prvá časť uzatvára „dodatočná kapitola“ („Zusatz-Kapitel“), v ktorej Hummel v záujme prehĺbenia vedomostí odporúča na štúdium skladby ďalších skladateľov.

Už tento náčrt pôdorysu prvej časti Hummelovej klavírnej školy svedčí o tom, že ide o systematicky mimoriadne premyslené dielo. To potvrdzuje aj druhá časť, sústredená na problematiku prstokladových zásad, ako aj tretia časť zameraná na problematiku realizácie ozdôb, správneho prednesu a improvizácie (podrobné obsahové členenie viď Príklad 1).

Už v prvej recenzii Hummelovej klavírnej školy, ktorá vyšla roku 1829 v *Allgemeine musikalische Zeitung*, sa vyzdvihla Hummelova koncepcia diela, konkrétne skutočnosť, že tu Hummel žiakovi každý nový moment objasní slovom a cvičnými príkladmi, v ktorých sa objavujú len dovtedy objasnené aspekty. Podľa Hartmuta Grimma, autora štúdie o význame Hummelovej klavírnej školy z roku 2003, jej novum spočíva predovšetkým v úzkom systematickom prepojení

[...] von theoretischem Lehrstoff und praktischen Übungsaufgaben, die den im Titel erhobenen Anspruch einer ‚theoretisch-practischen‘ Klavierschule auf einem historisch neuen Niveau einlöst. Dazu gehört auch die Verflechtung von bedacht fortschreitenden Unterweisungen in der Notenkunde und einem diesen Schrittmass angepassten Apparat an kurzen technischen Übungen und kleineren Übungssätzchen [...], die das jeweilige musiktheoretische und technische Problem in einen schon etwas komplizierteren Zusammenhang stellen, hat Hummel in Charakter und Umfang als kurze ‚Handstücke‘ komponiert. [...] Im 18. Jahrhundert wurden solche Stückchen dem Eleven – passend zur jeweiligen technischen Übung – vom Meister in Form von Inventionen, Präludien etc. im Unterricht aufnotiert, wie das von Johann Sebastian Bach, François Couperin, Leopold Mozart und Daniel Gottlob Türk belegt ist. Als ‚Probe-‘ bzw. ‚Handstücke‘ zu Instrumental- oder Vokalschulen waren sie oft nur auf einzelne spezielle Lektionen bezogen [...]. Oder sie bildeten als Anhang zum entsprechenden Lehrwerk eine Sammlung von pädagogisch motivierten Stücken mit zumeist recht losem Bezug zum konkreten Inhalt einzelner Lektionen. In Hummels Schule sind einige der kürzeren Exempel-Sätzchen erstmalig auch in einzelne Kapitel des Anfängerkurses systematisch integriert worden.“¹⁷

¹⁷ GRIMM, Hartmut: Johann Nepomuk Hummels Klavierschule. In: GERHARD, Anselm – LÜTTEKEN, Laurenz (eds.), Ref. 6, s. 91-92.

V súvislosti s Hummelovou klavírnou školou upozornilo viacero slovenských muzikológov na príbuznosť jej koncepcie s koncepciou dvoch interpretačných traktátov viedenského rodáka Franza Paula Riglera (cca 1748 – 1796), ktorý pôsobil v Bratislave a bol azda aj Hummelovým učiteľom, predovšetkým *Anleitung zum Klavier für musikalische Lehrstunden* (1779, Viedeň), eventuálne *Anleitung zum Gesange, und dem Klaviere, die Orgel zu spielen; nebst den ersten Gründen zur Komposition, als Nöthige Vorkenntnisse der freyen und gebundenen Fantasie* (1798, Ofen; je však otázne, či toto Riglerovo posmrtné vydané dielo, ktoré je rozšírenou a prepracovanou verziou Riglerovej klavírnej školy, Hummel vôbec poznal).¹⁸ Zvlášť zaujímavá je skutočnosť, že Hummel priamo prevzal z Riglerovej publikácie viaceré notové príklady,¹⁹ ktorých počet jednotliví autori udávajú v rozmedzí od sedem (Mokrý) po štyridsaťštyri (Polakovičová). V rámci medzinárodnej muzikologickej konferencie, ktorá sa roku 2008 pri príležitosti 230. výročia narodenia J. N. Hummela uskutočnila v Bratislave, sa problematikou integrácie Riglerových inštruktívnych kompozícií do Hummelovej klavírnej školy zaoberali Andrej Čepce a František Pergler. Obaja pritom sústredili svoju pozornosť na parametre, ktoré Hummel oproti Riglerovi čiastočne pozmenil. Čepce upozorňuje predovšetkým na zmenu taktu a tempa, dynamiky, redukciu ozdôb a artikulácie zmeny. Pergler na základe porovnania dvojíc príkladov z oboch klavírných škôl poukazuje predovšetkým na progresivitu Hummelových zmien v oblasti prstokladu:²⁰

Príklad 2: Využitie techniky „skĺznutia“ piateho prstu z čierneho na biely kláves²¹



¹⁸ Viď ČEPEC, Andrej: Vergleich der Schule von Johann Nepomuk Hummel und F. P. Rigler mit Berücksichtigung der Tempo-Problematik. In: ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel*, Ref. 9, s. 79-80.

¹⁹ MOKRÝ, Ladislav: Ku genéze Hummelovej Ausführliche Anweisung zum Pianofortespiel (1828). In: *Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia I.* Bratislava : Obzor, 1974, s. 21-27; POLAKOVIČOVÁ, Viera: Franz Paul Rigler vo svetle najnovších výskumov. In: *Musicologica Slovaca IX.* Bratislava : Veda, 1985, s. 76-125; ŠUBA, Andrej: Anleitung zum Gesange. Poznámky k teoretickému dielu Franza Paula Riglera. In: *Slovenská hudba*, roč. 31, 2005, č. 3-4, s. 336-355; ČEPEC, Ref. 18, s. 79-89 a STAROSTA, Miloslav: Johann Nepomuk Hummel: Große Klavierschule. In: ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel*, Ref. 9, s. 45-57.

²⁰ PERGLER, František: Instruktive Klavierstücke von Johann Nepomuk Hummel. In ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel*, Ref. 9, s. 73-74.

²¹ Cit. podľa PERGLER, Ref. 20, s. 73.

Hummel's Fingersatz
Verwendung der „Gleittechnik“

b)

Príklad 3: Využitie techniky nemej výmeny prstu na zadržanom klávese²²

Richter - keine Phrasenbögen, keine Artikulation

a)

Positionsingersatz

b)

Hummel's Phrasierung

"stummer Fingerwechsel"

²² Cit. podľa PERGLER, Ref. 20, s. 74.

Pokiaľ ide o väzby medzi Riglerovou a Hummelovou školou, je podľa môjho názoru dôležité uvedomiť si, že Hummelovo dielo je niekoľkonásobne rozsiahlejšie než Riglerovo a ambície oboch autorov sú neporovnateľné. Riglerova škola je typickým inštruktívnym dielom, ktorého cieľom je poskytnúť návod k nadobudnutiu základných zručností v oblasti hry na klavíri a jeho teoretický výklad problematiky je završený treťou časťou, ktorú tvorí príloha (*Anhang*) vo forme „24 kadencií (alebo záverov) s doplneným prstokladom a šiestimi klavírnymi etudami rozmanitého druhu“ („24 Kadenzen (oder Schlüsse) mit beigefügtem Fingersatze, und 6 Klavieretüden verschiedener Art“). Ako vidíme, klasifikoval samotný Rigler skladby, ktoré predstavujú ťažiskový umelecký výstup jeho interpretačného traktátu, ako kompozície didakticko-inštruktívneho charakteru. Rovnako ako predchádzajúce, aj tieto skladby sú v zásade indiferentné už z hľadiska dobových štýlov, o nejakom vyhranenom osobitom skladateľskom rukopise ani nehovoriac. Naproti tomu Hummel systematicky stupňuje najskôr technickú náročnosť, už v druhej a následne predovšetkým v tretej časti klavírnej školy však špecifikuje a stupňuje aj nároky na prednes, pričom sa jednotlivé skladby snaží štýlovo diferencovať v rozmedzí od barokového prelúdia a fúgy až po romantické miniatúry v duchu Schubertových *Moments musicaux* alebo Schumannových charakteristických skladieb. V druhom úseku tretej časti klavírnej školy prináša Hummel okrem didakticko-inštruktívnych „ozrejmujúcich príkladov“ („Erläuterungs-Beispiele“) pri objasňovaní aspektov „pekného a výrazného prednesu“ napokon úryvky zo svojich vrcholných kompozícií (napríklad *Koncertu pre klavír a orchester a mol* op. 85, *Sonáty pre klavír fis mol* op. 106), ku ktorým pridáva subtilne prednesové inštrukcie zanesené jednak priamo do notového textu, ako aj vo forme dodatočných slovných komentárov.²³

Hoci je nepochybné, že Hummel priamo prevzal niektoré Riglerove príklady bez uvedenia pravého autorstva skladieb, je potrebné uvedomiť si, že ide o didakticko-inštruktívne kompozície, ktoré sa nachádzajú výlučne v prvej časti Hummelovej klavírnej školy, t. j. v tej časti diela, ktorá je v duchu starších traktátov súčasne akýmsi základným kompendiom znalostí o hudbe všeobecne a v ktorej Hummel originalitu svojho prístupu ešte zámerne nedemonštruje. Faktom zostáva, že táto časť diela je Riglerom významne ovplyvnená, hoci u Hummela sa črtajú aj nové aspekty súvisiace s vývojom techniky klavírnej hry a zmenou estetických ideálov jeho doby. Ide napríklad o inovátné prstoklady, tempové odchýlky, prepracovanejšiu artikuláciu, dynamiku a pod.

Na rozdiel od Riglera je však Hummelovou ambíciou poskytnúť komplexný návod k umeniu klavírnej hry od elementárnych začiatkov až po najvyšší stupeň majstrovstva, pričom rozhodujúci medzník v tomto zmysle predstavuje hranica medzi prvou a druhou časťou klavírnej školy, na čo poukazuje Grimm:

„Allerdings ist die Gliederung der Schule durch eine deutliche Zäsur geprägt, welche die Unterweisungen für den Anfänger und fortgeschrittene Dilettanten von den Anleitungen zur Ausbildung des professionellen Spiels trennt.“²⁴

A hoci Hummel v druhej ani tretej časti klavírnej školy explicitne neruší platnosť inštrukcií pre začiatočníkov z prvej časti, je zrejmé, že realizácia jeho prstokladových

²³ HUMMEL, Ref. 4, s. 427-440.

²⁴ GRIMM, Ref. 17, s. 91.

požiadaviek hráčom, ktorý sa klavírnej interpretácii rozhodol venovať profesionálne, predpokladá uvoľnenosť a flexibilitu prstov, ruky, lakťa i ramena. To je zrejmé napríklad už z nasledovnej poznámky z úvodu k druhej časti, v ktorej Hummel upozorňuje na funkciu palca:

„Der wichtigste Finger ist der Daumen, als der Stützpunkt, um den sich die andern Fingern, die Hand möge sich zusammenziehen oder erweitern, mit möglichster Leichtigkeit und Geschwindigkeit, ohne die geringste Trennung der Töne, hin- oder herüber legen müssen.“²⁵

To sotva korešponduje s obrazom, ktorý si vybavíme pri vyššie citovanom Czerneho opise spôsobu Hummelovej interpretácie, ktorý roku 1934 uverejnil Hummelov prvý životopisec Karl Benyovszky v knihe *Johann Nepomuk Hummel: Der Mensch und Künstler* a ktorý sa odvtedy stále znovu cituje v súvislosti s (údajne problematickým) vzťahom medzi Beethovenom a Hummelom.²⁶ Uplatnenie Hummelovej prstokladovej systematiky v každom prípade nijako nemožno zosúladiť s ideálom pevne fixovaného ramena, lakťa a zápästia, ktorý Hummel odporúča začiatočníkom v úvodných kapitolách prvej časti svojho diela. Napriek tomu sa vo všeobecnom povedomí značne presadila predstava o Hummelovi ako interpretovi typu „mechanického verklikára“ a o jeho klavírnej škole ako trochu zastaralom a skostnatelom traktáte, aké sa začiatkom 19. storočia zameriavali predovšetkým na zdokonalenie bezúčelnej virtuozity. Mauser k tomu poznamenáva:

„Die Spannung zwischen einer veränderten Form der Virtuosität in den Klavierwerken, die den Einsatz der gesamten Spielapparatur fordert, einer pianistischen Praxis, die darauf pragmatisch reagiert, und einer konservativen Lehrmeinung, die bestimmte Haltungsideale zunächst um jeden Preis zu erhalten trachtet, kennzeichnet die Situation im ersten Jahrhundertdrittel [des 19. Jahrhunderts].“²⁷

Podľa Mauserovho názoru až Fryderyk Chopin prekonal „eine sich verselbstständigende Mechanisierung des Virtuositums“, „das hochgereizte Ideal völliger Gleichmäßigkeit [...] innerhalb melodischer Verläufe, die dadurch jede Poesie verlieren“ a objavil „die Bedeutung der Individualität des einzelnen Fingers, die gefördert anstatt im Dienst eines unsinnigen Egalité-Ideals nivelliert werden sollte.“²⁸ Mimoriadne zaujímavá podľa Mausera je v tejto súvislosti Chopinova „ungewöhnliche Fingersatztechnik“; za „durchaus revolutionär“ považuje predovšetkým „Techniken, um ein möglichst kantables Legato zu erreichen“:²⁹

„[...] Daumengebrauch auf schwarzen Tasten, das Rutschen mit demselben Finger von einer Taste zur anderen (vor allem von einer schwarzen Taste auf eine weiße), der häufige stumme Fingersatzwechsel sowie das prinzipielle Überschlagen kürzerer Finger durch längere.“³⁰

²⁵ HUMMEL, Ref. 4, s. 105.

²⁶ Tento mýtus však najnovšie výskumy popierajú. Viď napr. Hummelovu dosiaľ najobsažnejšiu monografiu KROLL, Mark: *Johann Nepomuk Hummel. A Musician's Life and World*. Lanham, Maryland : The Scarecrow Press, 2007, s. 72-73.

²⁷ MAUSER, Ref. 12, s. 391.

²⁸ MAUSER, Ref. 12, s. 391.

²⁹ MAUSER, Ref. 12, s. 396.

³⁰ MAUSER, Ref. 12, s. 396.

Všetky tieto techniky však nachádzame už v druhom a najrozsiahlejšom diele Hummelovej klavírnej školy, ktorý sa sústreďuje na problematiku prstokladu: viď šiestu kapitolu *Vom Gebrauch des Daumens und des fünften Fingers auf den Obertasten; nebst Übungen*,³¹ štvrtú kapitolu *Vom Vertauschen des einen Fingers mit dem andern auf demselben Tone; nebst Übungen*,³² ôsmu kapitolu *Vom Abwechseln eines oder mehrerer Finger auf derselben Taste, bei wiederholtem und nicht wiederholtem Tonanschlag; und umgekehrt – vom mehrmaligen sogleich wiederholten Gebrauch eines und desselben Fingers auf zwei oder mehreren Tasten; nebst Übungen*,³³ druhú kapitolu *Vom Untersetzen des Daumens unter andere Finger, und Überschlagen der Finger über den Daumen; nebst Übungen*,³⁴ siedmu kapitolu *Vom Überlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und Unterlegen eines kürzern unter einen längern; nebst Übungen*.³⁵ Ako prezrádajú už názvy jednotlivých kapitol, teoretická problematika je opäť ozrejmená na základe množstva cvičení resp. menších kompozícií (dodatok *nebst Übungen* v záhlaví všetkých kapitol).

Hummelov epochálny význam v oblasti zdokonalenia zásad prstokladovej systematiky si uvedomili už niektorí príslušníci generácie jeho súčasníkov, resp. bezprostredných nasledovníkov.

Podľa François Josepha Fétisa vlastný význam Hummelovej klavírnej školy spočíva v tom, že ako

„[...] erste rationale Methode des Fingersatzes versucht, alle Möglichkeiten des Fingersatzes zu systematisieren und theoretisch durchzuspielen.“³⁶

Oskar Bie píše:

„Und nun wird für jedes Kapitel des Fingersatzes, für jede technische Möglichkeit ein Haufen von Beispielen angefahren, die vollendetste Permutationsrechnung, die es je gegeben hat. 2200 Notenbeispiele stehen im ganzen darin [...] Und so passiert das grosse Wunder, dass durch die äussersten denkbaren Kombinationen, durch die hundert chromatischen Nuancen musikalische Figuren sich bilden, die kein Komponist vorher erfunden hat und die zu klanglichen Wirkungen nie gekannter Art reizen.“³⁷

Súčasní autori, ktorí sa reflexiou Hummelovej klavírnej školy zaoberali na základe intenzívneho štúdia tohto diela a majú dostatočný časový odstup, aby mohli vyhodnotiť jej reálny prínos pre budúcnosť, takisto vysoko hodnotia význam druhej časti Hummelovej klavírnej školy. Grimm píše:

„Dieser Teil der Schule wartet nun mit nicht weniger als 2000 Passagen und Figuren-Übungen auf, die in der Tradition des 18. Jahrhunderts unter dem Begriff der Applikatur zusammengefasst und nach unterschiedlichen Typen und Schwierigkeitsgraden geordnet sind. [...] Die gewaltige Anzahl der Exempel zielt auf die Automatisierung

³¹ HUMMEL, Ref. 4, s. 310-321.

³² HUMMEL, Ref. 4, s. 278-296.

³³ HUMMEL, Ref. 4, s. 335-370.

³⁴ HUMMEL, Ref. 4, s. 167-250.

³⁵ HUMMEL, Ref. 4, s. 322-335.

³⁶ Cit. podľa EICHHORN, Ref. 5, nestr.

³⁷ Cit. podľa EICHHORN, Ref. 5, nestr.

komplizierterer Fingersatzkombinationen und zugleich auf die Ausbildung eines grossen Repertoires von Spielfiguren, das bei der Erarbeitung von Klavierwerken unterschiedlicher Gattungen und Stilrichtungen zuverlässig abgerufen werden konnte. Damit avanciert die Lehre der Applikatur in Hummels Klavierschule historisch erstmalig zum Kernstück der pianistischen Ausbildung.“³⁸

Je pritom úplne nemysliteľné, že by Hummelovým požiadavkám bolo možné dostať v intenciách požiadavky na hru „s prstami zahnutými ako pavúk“ a fixovaným ramenom, lakťom a zápästím.

Slovenský klavirista a pedagóg klavírnej hry na Hudobnej a tanečnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave František Pergler, ktorý cvičenia z Hummelovej klavírnej školy úspešne uplatňuje aj na elementárnom stupni vyučovania klavírnej hry a do tlače pripravuje výber cvičení a skladieb z Hummelovej klavírnej školy určený pre inštruktívne účely moderného vyučovania hry na klavíri, na základe svojich vlastných pedagogických skúseností odporúča štúdium kompozícií už z prvého dielu s cieľom uvoľnenia hracieho aparátu:

„Die an der Hummelschen Technik geübte Hand erreicht nach einem bestimmten Zeitabstand eine größere Bewegungsflexibilität. Ohne ein lockeres Handgelenk sind viele ungewöhnliche Figurationen kaum spielbar.“³⁹

Hummel verus Beethoven

Štýlový rozdiel medzi Hummelovou a Beethovenovou hudbou, ale aj ich interpretačným štýlom, úzko súvisí s vývojom klavírov v 19. storočí.

Virtuózne-brilantný štýl je bezprostredne spätý s vývojom klavírov s viedenskou mechanikou, ktorú Hummel uprednostňoval pred anglickou. Zvukový výsledok sa vyznačuje svetlejšim a tenším tónom, perlivou brilanciou rýchlych pasáží, pregnanciou, zreteľnosťou a eleganciou. Ľahší chod mechaniky a rýchla možnosť repetície toho istého tónu tak úzko súvisia s prednostne lineárnym a na diskantovú polohu orientovaným štýlom a Hummelovou záľubou v bohato zdobených melódiách, brilantných pasážach, akordických rozkladoch a figuráciách. Hra na nástrojoch s viedenskou mechanikou si od klaviristu vyžaduje kratší a ľahší úder, príbuzný dnešnému *staccato*. Pri hre je nutné vyvíjať menší tlak než pri nástrojoch s anglickou mechanikou; pedál sa využíva len sporadicky, nakoľko možnosti tónotvorby, ktoré poskytoval, boli prirodzene úplne neporovnateľné so zvukovými a výrazovými nuansami, ktoré možno s pomocou rozmanitých pedálových techník dosiahnuť na dnešných nástrojoch.

Na rozdiel od Hummela sa Beethoven od roku 1818, keď dostal do daru krídlo s anglickou mechanikou značky Broadwood, nechal vo svojej tvorbe následne významne inšpirovať prednosťami anglickej mechaniky: rozsiahlejší zvukový volúmen, silnejšie basy, razantnejší úhoz. Podľa Siegfrieda Mausera táto skutočnosť je zrejma

³⁸ GRIMM, Ref. 17, s. 97.

³⁹ PERGLER, Ref. 20, s. 75.

„[...] bereits in Satztyp und Vortragsangaben seit Opus 53 an und wird im Spätwerk definitiv bestätigt – die Hammerklaviersonate op. 106, die Diabelli-Variationen op. 120 sowie die letzten drei Klaviersonaten op. 109 – 111 scheinen Klangvolumen und Spektrum des Broadwood-Flügels geradezu vorauszusetzen.“⁴⁰

Napriek tomu nie je možné povedať, že by Beethoven, ktorý v čase svojej ranej mladosti ešte čembalo a klavichord považoval za rovnocennú alternatívu klavíra, po roku 1818 nástroje s anglickou mechanikou uprednostňoval bezvýhradne. Ako dokumentujú mnohé výroky alebo výňatky z jeho korešpondencie, sympatizoval Beethoven až do konca svojho života s mäkkým zvukom nástrojov značky Streicher s viedenskou mechanikou. V súvislosti s Beethovenovým vzťahom k nástrojom s viedenskou a anglickou mechanikou konštatuje Mauser:

„Zusammenfassend muß somit die Instrumentengeschichte und -ästhetik Beethovens insofern als ambivalent bezeichnet werden, als sich einerseits deutliche Beziehungen zwischen der Entwicklung klaviertechnischer Momente und dem Instrumentenbesitz herstellen lassen, andererseits jedoch als Konstante eine fast nostalgisch anmutende Orientierung am hellen, leichten Klangideal der Wiener Instrumente erhalten bleibt.“⁴¹

Hoci Hummel vo svojej klavírnej škole na začiatku kapitoly *Über die zweckmäßige Behandlung der verschiedenen Pianoforte von deutschem oder englischem Mechanismus* konštatuje, že každá z oboch mechaník ma svoje vlastné prednosti, je jeho preferencia nástrojov s „nemeckou mechanikou“ zrejmä:

„Der Wiener lässt sich von den zartesten Händen leicht behandeln. Er erlaubt dem Spieler, seinem Vortrag alle möglichen Nuancen zu geben, spricht deutlich und prompt an, hat einen runden, flötigartigen Ton [...] Diese Instrumente [...] erlauben weder ein heftiges Anstossen und Klopfen der Tasten mit ganzer Schwere des Armes, noch einen schwerfälligen Anschlag: die Kraft des Tons muss allein durch die Schnellkraft der Finger hervorgebracht werden. Volle Akkorde werden z. B. meist ganz rasch gebrochen vorgetragen, und wirken so weit mehr, als wenn die Töne zusammen auf einmal noch so stark angeschlagen werden. [...]

Dem **englischen** Mechanismus muss man, wegen seiner Dauerhaftigkeit und Fülle des Tones, gleichfalls Recht widerfahren lassen. Diese Instrumente gestatten jedoch nicht den Grad von Fertigkeit, wie die Wiener, indem sich der Anschlag der Tasten bedeutend gewichtiger anfühlt, sie auch viel tiefer fallen, und daher die Auslösung der Hämmer bei wiederholtem Tonanschlag nicht so schnell erfolgen kann. Wer an solche Instrumente noch nicht gewöhnt ist, lasse sich durch Tieffallen des Claves und durch den schweren Anschlag der Tasten keineswegs stören; nur übernehme er sich nicht im Tempo, und spiele alle geschwinden Sätze und Rouladen durchaus mit der gewöhnlichen Leichtigkeit. Auch die kräftig vorzutragenden Stellen und Passagen müssen, wie bei den deutschen Instrumenten, durch die Kraft der Finger, nicht aber durch die Schwerkraft des Armes hervorgebracht werden; denn man gewinnt durch heftiges Schlagen, da dieser Mechanismus nicht zu so vielfachen Tonabstufungen, wie der unsrige, geeignet ist, keinen stärkern Tongehalt, als die natürliche, kräftige Elastizität der Finger hervorbringen vermag. Im ersten Augenblick fühlt man sich zwar etwas unbehaglich, weil wir, besonders im Forte bei Rouladen, die Taste bis auf den Grund fassen, was hier mehr oberflächlich geschehen muss, da man sonst nur mit höchster Anstrengung fortkom-

⁴⁰ MAUSER, Ref. 12, s. 388.

⁴¹ MAUSER, Ref. 12, s. 388.

men und die Fertigkeit doppelt erschweren würde. Dagegen bekommt der Gesang, und bekommen alle Bindungen, auf diesen Instrumenten durch die Fülle des Tons einen eigenen Reitz und harmonischen Wohl laut.“⁴²

Znamená to, že interpretácia Hummelových klavírných skladieb na historických nástrojoch a technikami hry, ktoré sám odporúča vo svojej klavírnej škole, je jediná „správna“, resp. primeraná? Domnievam sa že nie, nakoľko Hummel, po prvé, na základe nárokov, ktoré na interpreta kladie, prekročil možnosti nástrojov svojej doby, a po druhé, predznamenal nové cesty klavírnej hry, v ktorých ho bezprostredne nasledoval predovšetkým Fryderyk Chopin.

Beethovenova klavírna škola

V súvislosti s rozdielom, ktorý sa v nadväznosti na rozdielne preferencie viedenskej a anglickej mechaniky v oblasti ďalšieho vývoja ideálu estetiky klavírnej hry začal vyhraňovať medzi Hummelom a Beethovenom, je zaujímavé, že aj Beethoven zamýšľal napísať školu klavírnej hry. Ako didakticko-inštruktívne materiállové východisko mali slúžiť etudy Johanna Baptista Cramera, ktoré Beethoven podľa vyjadrenia Antona Schindlera považoval za „najvhodnejší predstupeň k svojim vlastným dielam“ („die geeignetste Vorschule zu seinen eigenen Werken“);⁴³ Beethovenov prínos mal spočívať v komentároch k týmto etudám.

Podľa Mausera nápadnou tendenciou v Beethovenovej klavírnej škole bola snaha o prozodickú dikciu melodických figurácií. V nadväznosti na systém gréckych veršových stôp sa Beethoven snažil rozvinúť náuku o dlhých a krátkych notách a akcentoch. Ako príklad uvádza Mauser Beethovenove inštrukcie k interpretácii figurácií pravej ruky v etude číslo 21:

Príklad 4:



„Zweck ist der Accent der 5. Note jeder Gruppe, die meist als kleine Sekunde erscheint. Ein trochäisches Versmaß liegt jeder Gruppe zugrunde, erste Note schwer und lang, fünfte aber weniger.“⁴⁴

Vlastným nositeľom poetiky klavírnej hry bol teda Beethovenovi deklamačný potenciál melódie a figurácie, nie ideál absolútnej rovnomernosti (*égalité*), ktorý bol východiskovou paradigmou hummelovskej poetiky. To sa odráža aj v odlišných zámeroch, ktoré Hummel a Beethoven sledovali vo svojich prstokladových systematikách. Pokiaľ Hummel sa usiloval predovšetkým o racionalizáciu, efektivitu, zvýšenie flexibility hracieho aparátu, predpisuje Beethoven z klaviristického hľadiska často dosť ne-

⁴² HUMMEL, Ref. 4, s. 454-455.

⁴³ MAUSER, Ref. 12, s. 389.

⁴⁴ MAUSER, Ref. 12, s. 389.

pohodlné prstoklady, ktoré však majú podčiarknuť určité zoskupenia tónov, napomôcť zreteľnosť artikulácie a dôraznosť akcentov.

V záujme snahy o dosiahnutie charakteru reči a jazyka a dôrazu na deklamačný aspekt hudby celkom novú funkciu nadobúdajú v Beethovenovej hudbe pomlčky a cezúry. Okrem svojej tradičnej členiacej funkcie nadobúdajú u Beethovena význam nositeľov zmyslovo-obsahového napätia, ktoré zásadne prekračujú čisto formotvornú funkciu. V tomto, rovnako ako v dôraze na veľkoplošné legata, sa podľa Mausera

„[...] deutet ein grundlegender Wandel der Ästhetik des Klavierspiels im Verhältnis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an. Nach zeitgenössischen Berichten fielen an Beethovens Spiel selbst neben der phantastischen Improvisationskunst vor allem der singende Ton, das weitgehende Legato [...] und der reiche Pedalgebrauch auf. Der deklamatorische Duktus wird gleichsam in eine flächig-gebundene Spielart eingepaßt [...], die sich im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts durchsetzt und die selbstverständliche Vielfalt artikulatorischer Kleindifferenzierung der Musik und Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts verdrängt.“⁴⁵

V súvislosti s vývojom estetického ideálu klavírnej hry v 19. storočí je zaujímavé uvedomiť si historický vývoj kategórie tempa, ako sa odráža v rozdieloch medzi uchopením tejto problematiky Riglerom, Hummelom a Beethovenom. V traktátoch 18. storočia je problematika tempa v duchu dobovej interpretačnej praxe často zviazaná s metricko-rytmickým základom kompozície, t. j. takty s dlhšími základnými rytmickými hodnotami (ako 4/2, 2/2, 2/1) sa bežne využívajú v archaickom cirkevnom štýle; naproti tomu využitie 9/4 a 9/8 taktov je charakteristické skôr pre hybnejšie tempo a asociované skôr s veselým charakterom.⁴⁶ Podľa C. Ph. E. Bacha sa tempo skladby viaže na obsah skladby, „den man durch gewisse bekannte italiänische Kunstwörter anzuzeigen pflegt“; bližšie je ho možné určiť aj na základe najrýchlejších použitých nôt a figúr.⁴⁷

V nadväznosti na barokovú interpetačnú prax, kde sa pri interpretácii skladieb s uplatnením vnútorného tempového kontrastu alebo cyklických kompozícií odporúčalo zjednotiť kontrastné tempá na báze princípu vnútornej tempovej jednoty (proporčný vzťah medzi samostatnými časťami sa často vyskytuje v párových formách, napríklad medzi dvojicami prelúdií a fúg v Bachovom *Dobre temperovanom klavíri*),⁴⁸ navrhuje Quantz numericky fixovaný systém proporčných vzťahov v zmysle stále sa zdvojnásobujúcich relácií: *adagio assai* (molto): osmina = 40, *adagio cantabile* (larghetto): osmina = 80, *allegretto*: štvrtová = 80, *allegro assai*: polová = 160.

Friedrich Wilhelm Marpurg (1755) člení tempá na rýchle a pomalé; tento druh klasifikácie je napríklad v *Klavierschule* Daniela Gottloba Türka z roku 1789 podstatne diferencovanejší, dokonca až do šiestich hlavných tried: veľmi rýchle (*sehr geschwinde*), rýchle (*geschwinde*), nie až také rýchle (*nicht so geschwinde*), veľmi pomalé (*sehr*

⁴⁵ MAUSER, Ref. 12, s. 389.

⁴⁶ ČEPEC, Ref. 18, s. 87.

⁴⁷ MAUSER, Ref. 12, s. 367.

⁴⁸ Tomuto princípu a jeho uplatneniu v interpretácii hudby klasicizmu, romantizmu a 20. storočia, som venovala pozornosť v kapitole „Princíp vnútornej tempovej jednoty“ in: ŠTEFKOVÁ, Markéta: *O hudobnom čase*. Bratislava : Divis; Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, s. 104-105.

langsam), pomalé (*langsam*), nie až také pomalé (*nicht so langsam*). Okrem toho apeluje Türk na potrebu rozlišovania toho istého tempa predpísaného duchovným kompozíciám určeným pre chrám a komorným kompozíciám ako trio alebo kvarteto na jednej strane, a svetským kompozíciám ako napríklad symfónie a pod. na druhej strane.⁴⁹

Ústredným problémom však zostalo zásadné vymedzenie hranice medzi rýchlym a pomalým tempom, konkrétne medzi charakterom tempa *allegretto* a *andante*. Pokiaľ sa tempo *andante* vo všeobecnosti v druhej polovici 18. storočia začalo chápať ako rýchle, autori inštruktívnych klavírných traktátov ho stále radili do skupiny pomalých, hoci v tomto rámci ho chápali ako najrýchlejšie. Pokiaľ ide o *andantino*, Rigler ho spolu s *allegretto* považuje za strednú tempovú kategóriu, Türk za hraničné pomalé tempo, ktoré bezprostredne súvisí s tempom *allegretto*.⁵⁰

V súvislosti s problematikou styčných bodov a rozdielov medzi Riglerovou a Hummelovou školou sa v rámci konferencie konanej pri príležitosti 230. výročia Hummelovho narodenia obaja slovenskí referenti dotkli aj otázky rozdielneho poňatia problematiky tempa u Riglera a Hummela, ktoré je najzreteľnejšie v prípade vymedzenia tempa *andantino*.

Príklad 5:⁵¹

21. Die Bewegung im Takte richtet sich nach der herrschenden Leidenschaft des Stückes welche geschwind, mäßig, oder langsam ist, und wird über dem Taktzeichen mit einem, oder auch zweien von folgenden Wörtern angedeutet.

Die geschwinde Bewegung wird angezeigt durch:		Die langsame Bewegung wird angezeigt durch:	
Vivace,	munter, lebhaft.	Adagio,	langsam.
con Moto,	bewegt, aufgeweckt.	Adagio assai,	sehr langsam.
Brillante,	rauschend, auffallend.	Adagio non molto,	} ein wenig langsam.
Allegro,	lustig, freudig.	Poco adagio,	
Allegro assai,	} sehr lustig.	Largo,	weitläufig, gedehnt.
Allegro di molto,		Lento,	träg, saumselig.
Presto,	geschwind.		
Prestissimo,	sehr geschwind.		
Die mäßige Bewegung wird angezeigt durch:		Zu diesen Wörtern kommt öfters noch ein anderes, um die herrschende Leidenschaft des Stückes genauer zu bezeichnen.	
Allegro moderato,	mäßig lustig.	Affettuoso, rührend.	Meno, traurig, betrübt.
Allegretto,	} ein wenig lustig.	Cantabile, singend.	Softeruto, anhaltend.
Poco Allegro,		Con Discretion, mit Bescheidenheit.	Spirito, geistig, feurig.
Molto andante,	stark gehend.	Dolce, angenehm.	Suave, annehmlich.
Andante,	schrittmäßig, oder gehend.	Grazioso, reizend, gefällig.	Scherzando, scherzend
Andantino,	} ein wenig gehend.	Grave, schwerfällig.	lig. Siciliana, hirtenthümlich.
Poco andante,		Languido, schwachend.	Con Tenerezza, zärtlich
Larghetto, schleppend, ein wenig weitläufig.		Maestoso, erhaben.	Tempo di } wie eine Menuetto } nur.
Noch kommen einige fremde Wörter vor, die sich nicht auf die Bewegung des Takts, sondern auf andere Gegenstände beziehen.			
A Tempo, nach dem Takte.	Fermate, Verzierung.	Si replica, man wiederhole.	
Da Capo, von Anfang.	Fine, Ende.	Sordino, Dämpfung.	
	Mezzo, halb.	Staccato, gestoßen.	
Coda, Anhang.	Non, nicht.	Subito, gleich.	
		Tacet, schweigt still.	

⁴⁹ MAUSER, Ref. 12, s. 367.

⁵⁰ MAUSER, Ref. 12, s. 367-368.

⁵¹ RIGLER, Franz Paul: *Anleitung zum Klavier für musikalische Lehrstunden*. Wien: Joseph Edlen von Kurzbock, 1779, s. 88.

Fünftes Kapitel.

Von Worten, die auf langsamere oder schnellere Bewegung des Zeitmasses, auf Affekt, Stärke und Schwäche des Spiels Bezug haben.

Man bedient sich, um die Bewegung des Zeitmasses eines *Stücks* und den *darin* im Allgemeinen herrschenden Affekt anzugeben, gewisser italienischer Wörter, die, wenn sie die Stärke oder Schwäche einzelner Töne, oder auch ganzer Perioden bezeichnen, meist in einzelne Buchstaben abgekürzt werden. *) Ich rathe, den Schüler in der Ausführung besonders auf die letztern frühzeitig achten zu lassen; denn seine Finger erhalten dadurch eine feinere Fühlung, bestimmtere Kraft, und machen ihn zu einem guten Vortrag geschickter.

WÖRTE, WELCHE DIE BEWEGUNG DES ZEITMASSES ANDEUTEN.

Ganz langsame, und etwas mehr gehende Bewegungen.

<i>Grave</i>	{	<i>assai</i>	{	sehr	{	schwerfällig ernst.
<i>Largo</i>	{		{		{	gedehnt abgemessen.
<i>Larghetto</i>	{	<i>assai</i>	{	sehr	{	weniger langsam, doch etwas
<i>Lento</i>	{	<i>sostenuto</i>	{	getragen . . .	{	gezogen, gleichsam ermattet.
<i>Adagio</i>	{	<i>non troppo</i>	{	nicht zu sehr .	{	langsam, aber seelenvoll.
<i>Andantino</i> **)	{		{	etwas gehend.	{	
	{	<i>maestoso</i>	{	majestätisch,	{	
	{	<i>non troppo</i>	{	nicht zu sehr,	{	
<i>Andante</i>	{	<i>affettuoso</i>	{	gerührt,	{	
	{	<i>grazioso</i>	{	gefällig,	{	
	{	<i>pastorale</i>	{	ländlich,	{	
	{	<i>con moto</i>	{	etwas bewegt,	{	fortschreitend, gehend.

*) Da viele Ausdrücke im Grund für den Vortrag von einerlei Bedeutung sind, so habe ich zur Vereinfachung der Sache nur solche angegeben, die dem Spieler zu wissen am nöthigsten sind.

**) Manche Autoren geben dem *Andantino* eine schnellere Bewegung als dem *Andante* (gehend, fortschreitend); allein das ist unrichtig, denn *Andantino* als Diminutiv von dem Stammworte *Andante* zeigt schon, das es weniger schnell, als dieses sein muss.

Schnellere und geschwindere Bewegungen.

<i>Allegretto</i>			etwas munter, leicht und anmuthig.
<i>Allegro</i>	<i>maestoso</i>	Munter und lebhaft, aber:	erhaben;
	<i>moderato</i>		mässig;
	<i>giusto</i>		nach Maassgabe des Charakters des Stücks;
	<i>un poco</i>		ein wenig;
	<i>non troppo</i>		nicht zu sehr;
	<i>comodo</i>		gemächlich;
<i>Allegro</i>			munter und lebhaft;
<i>Allegro</i>	<i>con moto</i>	Munter und lebhaft, aber:	mit mehr Bewegung;
	<i>con brio</i> (oder <i>brillante</i>)		hervorstechend;
	<i>con spirito</i> (oder <i>spiritoso</i>)		geistvoll;
	<i>con fuoco</i>		feurig;
	<i>vivace</i>		mit mehr Lebhaftigkeit;
	<i>agitato</i>		ängstlich bewegt;
	<i>furioso</i>		ungestüm, wild;
	<i>molto</i>		viel;
	<i>assai</i>		sehr.
<i>Vivacissimo</i>			sehr lebhaft und feurig;
<i>Presto</i>			noch schneller und flüchtiger;
<i>Prestissimo</i>			so schnell und flüchtig wie möglich.

Charakteristische Bewegungen.

<i>Tempo di Menuetto</i>	im Menuettenschritt;	gemässigt.
<i>Alla Polacca</i>	im Polonaisenschritt;	noch etwas gemässigt.
<i>Alla Siciliana</i>	dem sizilianischen Schäfertanz ähnlich.	pastoralartig.

Worte, die sich im Laufe des Stückes auf das Zeitmass beziehen.

<i>A piacere</i> , nach Belieben; —	{ wird ausser dem Zeitmass vorgetragen, und bleibt dem Gefühl, oft auch der Phantasie des Spielers überlassen.
<i>Meno vivo</i> , weniger lebhaft;	{ Diese Ausdrücke zeigen das .plötzlich oder allmählig . langsam oder geschwinder Werden im Zeitmass an.
<i>Accelerando</i> , sich immer mehr beeilend;	
<i>Stringendo</i> , drängend;	
<i>Sempre</i> { <i>piu mosso</i> bewegter; <i>piu vivo</i> lebhafter; <i>piu stretto</i> anziehender; <i>piu presto</i> geschwinder. }	
<i>1^{mo} tempo</i> , im ersten Zeitmass; kommt vor, wenn im Laufe des Stückes das Zeitmass verändert worden, und späterhin wieder das erste eintreten soll.	
<i>Doppio</i> oder <i>l'istesso Movimento</i> (verdoppelte, oder gleiche Bewegung) kommt ebenfalls im Laufe des Stückes vor, und zeigt an, dass, ungeachtet das frühere Zeitmasszeichen hier verdoppelt ist, dennoch die rhythmische Bewegung Takt gegen Takt, dieselbe bleibt.	

Worte, die sich auf die Stärke oder Schwäche des Vortrags beziehen.

<i>pp.</i> .(<i>pianissimo</i>) . . sehr schwach;	{ Diese Abkürzungen beziehen sich sämmtlich auf die Stärke oder Schwäche des Spiels, und ihre Dauer währt so lange fort, bis eine neue Veränderung darin Statt findet.
<i>p.</i> .(<i>piano</i>) . . . schwach;	
<i>dol.</i> .(<i>dolce</i>) . . . sanft;	
<i>crese.</i> .(<i>crescendo</i>) . . zunehmend;	
<i>mf.</i> .(<i>mezzo forte</i>) . . halbstark;	
<i>f.</i> .(<i>forte</i>) . . . stark;	{ Diese gelten nur für die einzelnen Note, bei der sie stehen.
<i>ff.</i> .(<i>fortissimo</i>) . . sehr stark.	
<i>sf.</i> .(<i>sforzato</i>) . . scharf angespielt;	
<i>fp.</i> .(<i>forte e piano</i>) . stark angeschlagen, dann gleich darauf wieder schwach;	
<i>ten.</i> .(<i>tenuto</i>) . . . gehalten.	

<i>Marcato</i> ,	schärfer bezeichnet;	{ Dieses Wort bezieht sich zuweilen auf eine ganze Notensreihe, die stärker hervorgehoben werden soll.
<i>Decrese</i> (<i>decrecendo</i>),	abnehmend;	{ Diese Worte beziehen sich auf Verminderung der Stärke.
<i>Catando</i> ,	beruhigend;	
<i>Diminuendo</i> ,	vermindernd;	
<i>Perdendosi</i> ,	sich verlierend;	
<i>Smorzando</i> ,	verlöschend;	{ Diese verlangen nicht nur eine Verminderung der Stärke, sondern zugleich eine immer langsamer werdende Bewegung im Zeitmass.
<i>Ritardando</i> ,	zurückhaltend;	
<i>Rallentando</i> ,	verzögernd;	
<i>Morendo</i> ,	absterbend.	

Einige Bezeichnungen anderer Gegenstände.

<i>m. d.</i> (<i>mano dritta</i> oder <i>main droite</i>) für die rechte Hand	{ wird bei Stellen gebraucht, wo eine Hand
<i>m. s.</i> (<i>mano sinistra</i> oder <i>main gauche</i>) für die linke Hand	{ die andere übersteigen soll.
<i>s'attacca subito</i> . (man schreite gleich weiter;	{ wird zu Ende eines Satzes gesetzt, dem sich der folgen-
	{ de gleich anschliessen soll.
<i>Da Capo</i> (von vorn);	{ kommt meist bei Tänzen, Scherzi, etc. vor, und zeigt an, dass nach Beendigung
	{ des gefolgten Trio oder Alternative, der erste Satz zu wiederholen ist.
<i>Senza replica</i> (ohne Wiederholung);	{ kommt vor, wenn ein sich früher wiederholender Satz, beim
	{ <i>Da Capo</i> durch in ohne Wiederholung gespielt werden soll;
	{ doch ist es selten mehr gebräuchlich, da der wiederkehrende
	{ Satz gewöhnlich ausgeschrieben wird.
<i>Coda</i> (Anhang);	{ bedeutet den Schlusssatz, der dem Ende eines Stücks noch angehängt wird, kommt,
	{ ausser in Tanzmusik oder Variationen, selten mehr vor.
<i>Sempre</i> (immer);	{ wird oft andern Worten beigelegt als:
	<i>sempre</i> <i>For</i> oder <i>ff</i> .
	<i>sempre</i> <i>foder</i> <i>ff</i> .
	<i>sempre</i> <i>legato</i> .
	<i>sempre</i> <i>staccato</i> .
	<i>sempre</i> <i>crese</i> .
	<i>sempre</i> <i>decrese</i> . u. s. w.

Solo (allein); kommt meist nur in Konzertstücken vor, um dem Spieler anzuzeigen, wo er anzufangen hat.
Tutti (alle) { Dieses steht mit Vorigem in Verbindung, und bezeichnet den Eintritt der Vor-, Zwischen- und Nachspiele des Orchesters.

Worte, die zur Bezeichnung des Charakters eines Tonstücks entweder gleich zu Anfange, oder, des Affekts einzelner Perioden wegen, im Laufe desselben vorkommen.

<i>mesto, lugubre</i> ,	traurig, düster.	<i>arioso</i> ,	sangbar.
<i>patetico</i> ,	feierlich, ernst.	<i>amabile</i> ,	lieblich.
<i>con dolore</i> ,	mit Wemuth.	<i>con tenerezza</i> ,	zärtlich, schmeichelnd.
<i>languido</i> ,	seufzend, schmachkend.	<i>innocente</i> ,	unschuldig, anspruchslos.
<i>con anima</i> ,	seelenvoll.	<i>con grazia</i> ,	anmuthig.
<i>cantabile</i> ,	gesangvoll.	<i>leggiere</i> oder	mit Leichtigkeit.
{ <i>espressivo</i> oder	ausdrucksvoll.	<i>leggerissimo</i> ,	mit grösster Leichtigkeit.
{ <i>con espressione</i> ,	mit Empfindung.	<i>scherzando</i> ,	scherzend, tändelnd.
{ <i>dolce</i> oder	sanft.	<i>risoluto</i> ,	entschlossen, kräftig.
{ <i>con dolcezza</i> ,	mit Sanftmuth.		

Wie auch Autoren das Zeitmass und den Charakter eines Stücks durch Worte zu bestimmen suchen, so wird ihre Absicht dennoch selten vollkommen erreicht, weil dieses zu sehr von dem individuellen Gefühl und der Ansicht des Spielers abhängt, die es ihm zuweilen erschweren, das richtige Zeitmass aus dem Charakter des Stücks zu entnehmen. *Maelzel's* Metronom ist daher allerdings eine Erfindung von unverkennbarem Nutzen; denn der Spieler oder Dirigent erfährt dadurch augenblicklich das Zeitmass, in welchem der Komponist seine Komposition vorgetragen wissen will. Über die Anwendung des Metronom's im dritten Theil.

*

Ako vidíme, Hummel radí tempo *andantino* do rámca skupiny celkom pomalých a trochu svižnejším krokom napredujúcich temp (*Ganz langsame, und etwas mehr gehende Bewegungen*) a umiestňuje ho medzi *adagio* a *andante*. V poznámke pod čiarou píše:

„Manche Autoren geben dem *Andantino* eine schnellere Bewegung als dem *Andante* (gehend, fortschreitend); allein das ist unrichtig, denn *Andantino* als Diminutiv von dem Stammworte *Andante* zeigt schon, das (sic!) es weniger schnell, als dieses sein muss.“⁵³

⁵³ HUMMEL, Ref. 4, s. 111.

Pokiaľ Čepeć v porovnaní s Riglerom poukazuje skôr na určité všeobecné zmeny v Hummelovom poňatí niektorých temp a pojmov (o. i. *andantino*), spojené s postupnou zmenou paradigmy a niektorých noriem,⁵⁴ reflektuje Pergler túto problematiku v súvislosti s interpretáciou Hummelovej miniatúry *Andantino As dur*:

„*Andantino As-Dur* ist eine kleine und für Hummel eher untypische, weil weniger brillante Komposition, in der ein wichtiger Zusammenhang zwischen Tempo und musikalischem Charakter festzustellen ist. [...] Aus der Sicht des Interpreten ist es notwendig, zuerst über **die Problematik des richtigen Tempos** nachzudenken, da damit der musikalische Charakter zusammenhängt. Das vorgeschriebene Tempo ‚Andantino‘ würde in der klassischen Auffassung der Tempi-Bezeichnung ein etwas lebhafteres, schnelleres Tempo als ‚Andantino‘ bedeuten. Ich hatte aber intuitiv das Bedürfnis, das Stück in einem etwas langsameren Tempo zu spielen – der Charakter der Komposition schien mir ruhiger zu sein. Als ich versuchte, das Tempo zu beschleunigen, verlor die Interpretation ihre musikalische Tiefe. Als ich in Hummels Klavierschule über die Tempi blätterte, erfuhr ich mit Erstaunen, dass Hummel das Tempo Andantino tatsächlich **langsamer** als das Tempo Andante (!) auffasst.“⁵⁵

Ak v súvislosti s problematikou tempa porovnáваме Riglerovu klavírnú školu s Hummelovou, je už na prvý pohľad zrejmý Hummelov zásadne diferencovanejší prístup (porovnaj Príklad 5 a 6). Rovnako si u Hummela možno povšimnúť aj snahu objasniť spojenie základných tempových označení s dodatkami, ktorých zmyslom je bližšie poukázať na konkrétny charakter skladby, ako napríklad *assai*, *sostenuto*, *non troppo*, *maestoso*, *affettuoso*, *grazioso*, *pastorale*, *giusto*, *comodo* atď. Tento zámer, inštruovať interpreta v nemeckom jazyku pokiaľ ide o výber správneho tempa, ale aj a predovšetkým v snahe čo najviac sa priblížiť skladateľom zamýšľanému výrazu *individuálneho charakteru* kompozície, je v porovnaní s Riglerom možné považovať za naozaj revolučný počín, ktorým Hummel súčasne predznamenáva novú éru v oblasti určenia tempa skladateľom, ktoré už nie je viazané len na vymedzenie základného označenia jednotlivých temp a ich pozície v čoraz precíznejšom „rastrí“ od „čo najpomalejšieho“ po „čo najrýchlejšie“, ale ktoré je rovnako dôležité určiť aj z hľadiska konkrétneho a jedinečného charakteru príslušnej kompozície. Tým Hummelova klavírna škola súčasne reprezentuje aj zásadný posun od afektovej teórie smerom k interpretácii založenej na báze individuálneho rozhodnutia interpreta pre najvhodnejšie tempo vychádzajúc z jedinečného a neopakovateľného charakteru interpretovaného diela, čo sa v zásade považuje za prístup v intenciách romantickej estetiky a zvykne spájať až s menami Beethoven, Chopin a Liszt.

V súvislosti s Beethovenom na margo tohto problému poznamenáva Mauser:

„Die kompositionsgeschichtliche Tendenz zur Originalisierung und Subjektivisierung des Werkbegriffs, die Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus eingeleitet hatten, erreicht in Ludwig van Beethovens Musik einen Standard, der das traditionelle Gewebe von Notation und Aufführungstradition mit ihren geschriebenen und ungeschriebenen Regeln auflöst und einen neuen Typus von Vermittler, Ausleger und Übersetzer

⁵⁴ ČEPEC, Ref. 18, s. 88.

⁵⁵ PERGLER, Ref. 20, s. 61-63.

– so der ursprünglich dreifache Wortsinn von ‚interpret‘ – notwendig macht. In dem Maß, wie sich der musikalische Sachverhalt möglichst eindeutig und ausschließlich im Notat zu artikulieren beginnt und dieses als allein relevante Spielanweisung fungiert, verschiebt sich das Verhältnis vom einbezogenen Vortragenden mit allgemeingültigen Aufführungskenntnissen zum Interpreten als verantwortlichem Subjekt gegenüber dem individuellen Werk.“⁵⁶

Tento nový prístup k interpretácii potvrdzuje o. i. citát z Beethovenovho listu z roku 1826:

„Wir können beynahe keine Tempi ordinari mehr haben, in dem man sich nach den Ideen des freyen Genius richten muß.“⁵⁷

V zmysle tohto postoja predpisuje Beethoven kombinácie talianskych pojmov ďalej diferencujúce charakter skladby v rámci základného určenia tempa (*adagio*, *allegro*, *presto*), postupne pribúdajú aj dovtedy neobvyklé výrazové upresnenia, často v nemčine – v oblasti klavírných sonát počnúc op. 90, kde jednotlivé časti nesú nasledovné označenia: I. „mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck“; II. „nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen“. To veľmi pripomína Hummelovu charakterovú a výrazovú diferenciaciu základných temp na základe upresňujúcich talianskych označení (viď Príklad 6 vľavo), ktoré zároveň objasňuje aj v nemčine (vpravo).

Beethoven, rovnako ako Hummel, bol však súčasne nadšeným zástancom využitia metronómu, nakoľko voľbu správneho tempa považoval za prvý dôležitý predpoklad adekvátnej interpretácie svojich diel.⁵⁸ Tým, že Hummel a Beethoven doplnili vo viacerých svojich dielach tempovo-výrazové pokyny aj metronomickými údajmi (Beethoven o. i. vo všetkých svojich symfóniách a v *Sonáte pre klavír op. 106*), napomohli interpretom ozrejmiť svoje kompozičné zámery.⁵⁹ Problematike využitia Mälzelovho metronómu Hummel vo svojom traktáte venuje samostatnú kapitolu.⁶⁰ V dvoch úvodných paragrafoch poukazuje na jeho užitočnosť a funkciu:

„Diese Erfindung neuerer Zeit ist eine der nützlichsten im Gebiete der Musik, und erfüllt ihren Zweck vollkommen; nur giebt es noch Viele, die bei der Anwendung des Metronom's irrig meinen, er sei dazu bestimmt, dass man seinem gleichmässigen Gange durch alle Theile des ganzen Stücks hindurch folgen müsse, ohne dem Gefühle dabei Freiheit zu lassen.

Für die Komponisten hat der Metronom den grossen Nutzen, dass ihre Compositionen, die sie nach den Graden des Metronom's bezeichnen, in allen Ländern im gleichen Tempo ausgeführt werden; und dass nicht, wie sonst, ohnerachtet der sorgfältigst gewählten

⁵⁶ Cit. podľa MAUSER, Ref. 12, s. 385.

⁵⁷ Cit. podľa MAUSER, Ref. 12, s. 385.

⁵⁸ Viď MAUSER, Ref. 12, s. 385-386.

⁵⁹ Viac k tomuto problému viď kapitolu „K závažnosti originálnych metronomických údajov“ in ŠTEFKOVÁ, Ref. 48, s. 94-98.

⁶⁰ HUMMEL, Johann Nepomuk: Über Nutzen, Gebrauch und Anwendung des Mälzelschen Metronom's (Zeitmessers). In: HUMMEL, Ref. 4, s. 455-457.

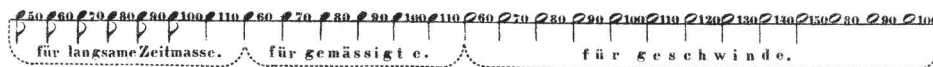
musikalischen Kunstwörter, der Effekt ihrer Werke durch Übertreibung oder Schläfrigkeit des Zeitmasses verloren geht.“⁶¹

V závere kapitoly uvádza Hummel nasledovné tabuľky:

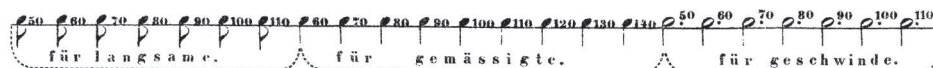
Príklad 7:⁶²

Tab. I.

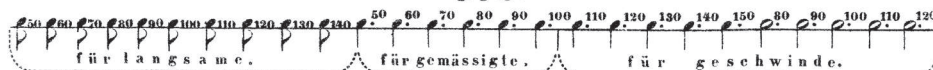
im C, C, $\frac{2}{4}$,



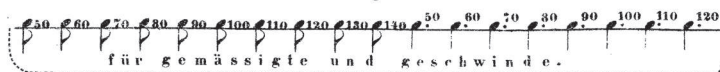
im $\frac{3}{4}$,



im $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$,



im $\frac{3}{8}$.



Príklad 8:⁶³

Tab. II.

Benennung der Bewegungen.

Nahmen der Autoren.	Ursprüngliche Bezeichnung des Stücks	Zeitmass nach des Autors Willen und Angabe gemäss dem Metronom.	
			Im Zeitmass.
bei Paer	<i>Allegro moderato</i>	$\rho = 50$ Grade	C
„ Paer	<i>Allegro moderato</i>	$\rho = 80$ —	C
„ Mehul	<i>Allegro moderato</i>	$\rho = 72$ —	C
„ Mehul	<i>Allegro moderato</i>	$\rho = 88$ —	C
„ Clementi	<i>Allegro</i>	$\rho = 54$ —	C
„ Clementi	— — — —	$\rho = 50$ —	C
„ Cherubini	— — — —	$\rho = 112$ —	C
„ Cherubini	— — — —	$\rho = 126$ —	C
„ Cherubini	— — — —	$\rho = 72$ —	C
„ Mehul	— — — —	$\rho = 96$ —	C
„ Berton	<i>Allegro molto</i>	$\rho = 176$ —	C
„ Spontini	<i>Presto</i>	$\rho = 72$ —	C
„ Spontini	— — — —	$\rho = 88$ —	C
„ Beethoven	— — — —	$\rho = 152$ —	C
„ Beethoven	— — — —	$\rho = 176$ —	C
„ Beethoven	— — — —	$\rho = 224$ —	C
„ Clementi	— — — —	$\rho = 96$ —	C

⁶¹ HUMMEL, Ref. 4, s. 455.

⁶² HUMMEL, Ref. 4, s. 456.

⁶³ HUMMEL, Ref. 4, s. 457.

Namen der A u t o r e n.	Ursprüngliche Bezeich- nung des Stücks	Zeitmass nach des Autors Willen und Angabe gemäss dem Metronom.	
			Im Zeitmass.
„ Cherubini	<i>Andantino</i>	 = 76 —	$\frac{3}{4}$
„ Cherubini	— — — — —	 = 164 —	$\frac{3}{4}$
„ Cramer	<i>Moderato</i>	 = 63 —	$\frac{2}{4}$
„ Cramer	— — — — —	 = 116 —	$\frac{2}{4}$
„ Cramer	<i>Allegro non tanto</i>	 = 138 —	$\frac{2}{4}$
„ Cramer	<i>Presto</i>	 = 138 —	$\frac{2}{4}$
„ Cramer	<i>Moderato</i>	 = 100 —	$\frac{2}{4}$
„ Cramer	— — — — —	 = 258 —	$\frac{2}{4}$
„ Viotti	<i>Andante</i>	 = 52 —	$\frac{3}{8}$
„ Berton	— — — — —	 = 152 —	$\frac{3}{8}$
„ Nicolo	<i>Andantino</i>	 = 52 —	$\frac{6}{8}$
„ Catel	— — — — —	 = 126 —	$\frac{6}{8}$
„ Paer	<i>Andante</i>	 = 50 —	$\frac{6}{8}$
„ Berton	— — — — —	 = 100 —	$\frac{6}{8}$
„ Cramer	<i>Più tosto moderato</i>	 = 92 —	$\frac{6}{8}$
„ Cramer	<i>Allegro agitato</i>	 = 66 —	$\frac{6}{8}$
„ Paer	<i>Lento</i>	 = 120 —	$\frac{6}{8}$
„ Paer	<i>Andante</i>	 = 120 —	$\frac{6}{8}$
„ Paer	— — — — —	 = 112 —	$\frac{6}{8}$
„ Berton	— — — — —	 = 300 —	$\frac{6}{8}$

V tabuľke I (Príklad 7) prezentuje Hummel rozmedzie metronomických údajov pre pomalé, stredne rýchle a rýchle tempá v rôznych typoch taktov, ako ich udáva samotný Mälzel; v tabuľke II (Príklad 8) poukazuje na rozmanitosť ponímania toho istého tempo-veho označenia u dobových skladateľov na základe ich metronomických údajov.

Reflexia Hummelovej klavírnej školy

Ako sme už uviedli, aj Hummelova *Klavírna škola* sa stala v Schumannovej recenzii z roku 1834 predmetom jeho kritiky, presnejšie povedané kritiky Florestana, podľa názoru ktorého obsahuje „neben vielem Nützlichen viel Zweckloses, bloß Angehäuf-tes und Bildunghemmendes“ a ktorý ju napokon celkovo hodnotí ako „nicht zeitge-mäss“. ⁶⁴ Vo svojej štúdii venovanej významu Hummelovej klavírnej školy konštatuje Grimm:

„[...] Hummels Lehrwerk [hat] in musikwissenschaftlichen Reflexionen des fortge-schrittenen 20. Jahrhunderts nur noch wenig Gnade gefunden. [...] So hebt bezeich-nenderweise selbst das Vorwort zur Reprint-Ausgabe der Klavierschule von Andreas Eichhorn (1989) insgesamt eher Defizite und problematische Dimensionen der Kla-vierschule hervor [...]. Eichhorn konstatiert vor allem eine einseitige Orientierung auf die ‚rein technische Dimension des Klavierspiels‘ und ein ‚enttäuschend niedriges Refle-xionsniveau‘ im künstlerisch-gestalterischen Bereich.“ ⁶⁵

⁶⁴ WENDT, Ref. 6, s. 139-140.

⁶⁵ GRIMM, Ref. 17, s. 89.

Eichhorn sa vo svojom predslove viackrát odvoláva na Schumannovu recenziu; zničujúcemu úsudku Florestana patrí dokonca posledné slovo. Grimm samotný oceňuje Hummelovu klavírnú školu predovšetkým ako pokus vybudovať v rámci troch častí diela trojstupňovú hierarchiu hudobného prednesu, ktorá má nielen prekonať priepasť medzi „einer pädagogisch vermittlungsfähigen technischen und einer ästhetisch wertigen, aber nicht lehrbaren Vortragsart,“ ale aj medzi „technisch richtigem und schönem Vortrag“.⁶⁶

Podnietený kritickými výhradami k prvému vydaniu svojej klavírnej školy pozmenil a doplnil Hummel v druhom vydaní, ktoré vyšlo až po jeho smrti roku 1838, predovšetkým tie kapitoly v tretej časti, v ktorých rozoberá rozdiel medzi pekným a výrazným prednesom a rozšíril state venované problematike preludovania a fantazijnej improvizácie na klavíri.

Pri zvažovaní významu Hummelovej klavírnej školy je napokon dôležité uvedomiť si, že dielo sa stalo zásadným predobrazom klavírnej školy Carla Czerneho, považovanej za najvýznamnejší interpretačný traktát klavírnej hry z prvej polovice 19. storočia:

„[...] Hummels Schule [hatte] durch die enge Verbindung von Klavierpraxis und Musiklehre und die didaktisch wohlbedachte Kombination von Übungsexempeln und ästhetisch abgerundeten ‚Handstücken‘ im Hinblick auf den Anspruch eines theoretisch-praktischen Lehrbuchs Massstäbe gesetzt, die zu den wichtigsten Voraussetzungen für die vierbändige *Vollständige theoretische-practische Pianoforte-Schule* gehören, die Czerny dann 1839 vorlegte.“⁶⁷

Okrem toho upozorňuje Grimm už v úvodnom odstavci svojej štúdie na to, že sústredenie pozornosti na Czerneho interpretačný traktát klavírnej hry, považovaný za kľúčový pramenný zdroj z prvej polovice 19. storočia, je pravdepodobne dôvodom absencie samostatných prác venovaných reflexii Hummelovej klavírnej školy,

„[...] da die pädagogisch orientierte Forschung zu Klavierspiel und Klavierunterricht in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bislang vor allem die Auseinandersetzung mit der Klavierschule von Carl Czerny in den Mittelpunkt ihres Interesses gestellt hat.“⁶⁸

Za organické pokračovanie, resp. dovърšenie Hummelových snáh, považuje Czerneho klavírnú školu aj Mauser:

„Die Betonung der technisch-praktischen Seite des Klavierspiels, die sich in Form umfangreicher systematischer Übungen bereits bei Johann Nepomuk Hummel [...] andeutet, dominiert in Carl Czernys *Großer Pianoforteschool* op. 500 eindeutig. Als Schüler Ludwig van Beethovens und Lehrer Franz Liszts, Theodor Leschetizkys und Theodor Kullaks, die ihrerseits als wesentliche Repräsentanten des Virtuositentums eine Vielzahl von Schülern ausbildeten, darf sein Wirken als entscheidende Nahtstelle im Sinn des 19. Jahrhunderts gesehen werden. [...] Diesem Vordringen der technischen Seite des Klavierspiels [...] [entspricht] jedoch eine differenzierte Vortragslehre [...]. Zweifellos wurde mit Carl Czernys klaviermethodischem Werk endgültig die Position moderner

⁶⁶ GRIMM, Ref. 17, s. 100.

⁶⁷ GRIMM, Ref. 17, s. 102.

⁶⁸ GRIMM, Ref. 17, s. 89.

Virtuosen- und Interpretenkultur fixiert, auf der sich die Kunst des Klavierspiels bis heute bewegt.“⁶⁹

V záujme objektívneho vyhodnotenia Hummelovho skladateľsko-interpretačného prínosu, ako aj postavenia Hummelovej klavírnej školy v rámci traktátov 19. storočia, je dôležité zohľadniť aj okolnosť, že Czerneho postoj voči Hummelovi nebol neutrálny, nakoľko v rámci dilemy medzi estetikou kompozično-interpretačných ideálov Beethovena a Hummela bol Czerny stúpencom „opozičného“ tábora.

Pri snahe o objektívne vyhodnotenie významu Hummelovej klavírnej školy si napokon treba uvedomiť, že práve v čase jej vzniku (1820 – 1825) sa v stavbe klavírov presadili výdobytky, na základe ktorých tento nástroj dosiahol svoj dodnes obvyklý status: repetičná mechanika – Erard 1821; liatinový rám – Babcock 1825; pevné struny z liatej ocele – Webster 1834; krížový poťah strún a ťažké hlavice kladiviek potiahnuté plstou – Pape 1824 und 1826.⁷⁰ Zdokonalenie nástrojov bolo bezprostredným predpokladom novej paradigmy estetiky klavírnej hry, ktorá sa konštituovala v dielach Chopina a Liszta.

Hummelove výdobytky mali bezprostredný význam predovšetkým pre Chopina, ktorý si Hummela vážil najväčšmi spomedzi generácie raných romantikov. Chopin bol dôkladne oboznámený s Hummelovou klavírnou školou a jeho prstokladovou systematickou, o ktorej mal mimoriadne vysokú mienku:

„Podľa Chopina ‚Hummel bol v danej oblasti najerudovanejší‘. Vyznanie nie je náhodné, pretože práve Hummel, ktorý zafixoval svoje metodické (prstokladové) názory do veľkej klavírnej školy [...], sa tešil Chopinovmu zvláštnemu uznaniu a pocitu umeleckej spriaznenosti.“⁷¹

Hummela si Chopin rovnako vážil aj ako skladateľa:

„Veľký význam v pedagogickej práci pripisoval Hummelovi a jeho skladbám: nazýval ich podobne ako Bachove diela ‚kľúčom ku klavírnej hre‘ a neustále ich používal na hodinách so žiakmi.“⁷²

Voči Hummelovmu najvýznamnejšiemu rivalovi Beethovenovi a jeho poetike mal Chopin skôr rezervovaný vzťah:

„Beethoven bol pre neho príliš mohutný, napätý. I pri všetkom nadšení Beethovenovými dielami mnohé z nich, povedané slovami Liszta, sa mu zdali neotesané. [...] Možno povedať, že Chopin pociťoval k Beethovenovi úctu, no buričský, dramaticky napätý duch beethovenovskej hudby mu zostával cudzí. Pritom vo vyučovacom procese mu

⁶⁹ MAUSER, Ref. 12, s. 393.

⁷⁰ MAUSER, Ref. 12, s. 360.

⁷¹ MILŠTEJN, Jakov Izakovič: Štúdie o Chopinovi. In: ZAGAR, Peter (ed.): MILŠTEJN, Jakov Izakovič – KREMENŠTEJNOVÁ, Berta Ljebaševna: *Štúdie o Chopinovi. – Pedagogika G. G. Nejgauza*. Bratislava : Hudobné centrum, 2004, s. 77.

⁷² MILŠTEJN, Ref. 71, s. 90. Vid' aj BULA, Karol: Über die Bedeutung Johann Nepomuk Hummels kompositorisch-technischen Errungenschaften für die Gestaltung des Klavierstils von F. Chopin. In: JUNG, Hans Rudolf: *Bericht der wissenschaftlichen Konferenz aus Anlass des 200. Geburtstages Johann Nepomuk Hummels am 18. November 1978 in Weimar*. Weimar : Druckhaus Weimar, 1978, s. 40.

neprekážalo, aby po svojom demonštroval Beethovenove sonáty a navrhoval žiakom rôzne varianty interpretácie.⁷³

Chopin a Liszt boli určujúcimi skladateľmi v rozvoji nového štýlu klavírnej hry, pre ktorý sú príznačné veľkorysé akordické rozklady a rovnomernejšie využitie rozmanitých registrov nástroja. Estetický ideál veľkopriestorového a veľkorozmerného zvuku však obaja skladatelia dosiahli odlišným spôsobom: v Chopinových kompozíciách je primárna melódia, určujúcim parametrom je plastická horizontálna konštrukcia, zatiaľ čo u Liszta dominuje harmónia a vertikála. Pokiaľ Liszt uprednostňuje monumenálne akordické komplexy, koncipuje teda Chopin hudobnú faktúru skôr melodicky – jeho figurácie sú založené predovšetkým na chromatickom obohrávaní trojzvukov a ďalších harmonických útvarov rozličnými priechodnými, pomocnými a prietážnymi tónmi, aké nachádzame už u Hummela, avšak takmer len v oblasti diskantu. Polyfónia vedľajších hlasov patrí k charakteristickým znakom Chopinových diel: samostatné melodické línie Chopin často ozrejmjuje aj prostredníctvom notácie (dlhšie rytmické hodnoty); nie náhodou sa Chopin často označuje ako „skladateľ ľavej ruky“. V kapitole *O klavírnej faktúre Chopina a Liszta* charakterizuje Milštejn rozdiel medzi oboma autormi nasledovne:

„Melos sa u Chopina celkove vyskytuje nielen v melodickej línii, ale aj v línii sprievodu, v basoch a všetkých vedľajších hlasoch. [...] Pre Chopinovu faktúru (oveľa viac než pre faktúru Lisztovu) je príznačná polyfónia vedľajších hlasov (v duchu hudby slovanských národov); sprievod je u Chopina takmer vždy aktívne-melodickým prvkom a nie prvkom pasívne-figuratívnym [...]. U Chopina možno hovoriť dokonca o zvláštnej faktúre vedľajších hlasov, o celom systéme kombinácií a vyčlenení samostatných vedľajších melodických línií (najmä v jeho neskorších skladbách), konečne o faktúre fiktívnej polyfónie (napríklad o vyčlenení melódie na hrebeňoch široko lomených rozkladov, o demonštrovaní skrytých melodických nôt v pasážach atď.), jedným slovom: o melodickom nasýtení hudobného tkaniva ako celku.“⁷⁴

Napriek tomu, že hudobné tkanivo v Chopinových dielach sa formuje predovšetkým melodicky, jeho harmónia, ktorá je výsledkom melodických peripetií viacerých simultánne prebiehajúcich línií, je bohato diferencovaná a nasýtená chromatikou. Naproti tomu Lisztovým východiskom býva skôr určitý harmonický spoj alebo harmonický sled, z ktorého sa melodické kontúry vyčleňujú ako sekundárny element. Podľa Milštejna

„Pre Chopina je prvoradá plastická, horizontálna konštrukcia; Liszt je náchylnejší k vertikálnemu princípu organizácie matérie, plastická konštrukcia nie je pre neho tak podstatná a určujúca.“⁷⁵

Hudobná faktúra Chopinových diel tak prezentuje vnútorne podstatne individualizovanejší ideál zvukovej plnosti.

Ak Liszt nadviazal skôr na Beethovenov inštrumentálny štýl a jeho zámerom bolo dosiahnuť na klavíri orchestrálne efekty, budoval Chopin skôr na klasických princípoch klavírnej hry. So svojím priehľadným, zreteľným a svetlým zvukovým ideálom

⁷³ MILŠTEJN, Ref. 71, s. 91.

⁷⁴ MILŠTEJN, Ref. 71, s. 143.

⁷⁵ MILŠTEJN, Ref. 71, s. 143.

nadväzuje Chopin na Hummela a jeho estetiku klavírnej hry. Podobne ako Hummel, uprednostňoval aj Chopin Pleyelove nástroje oproti Érardovým alebo Broadwoodovým kvôli možnosti ľahšieho úhozu a kvôli ich striebristo svetlému, trochu zastrenému tónu.⁷⁶

Chopin ďalej kultivoval a diferencoval kultúru úhozu: tak napríklad rozlišuje medzi viacerými druhmi artikulácie *legato*, o. i. kombinuje predpis *legato* nezriedka s *legiero* a *leggerissimo* a tým postuluje ideál viazanej hry so svetlou zvukovosťou, ktorá nadväzuje na estetické ideály hudobného klasicizmu, naďalej rozvíjané Hummelom. V tomto duchu sa nesie aj

„technika zvláštneho brilantného legata, ktoré sa niečím blížilo k non legatu – tzv. jeu perlé („perlivá hra“, „hra ako perly“). Bolo nemysliteľné bez rovnomernosti tónov, presnosti dotyku prstov, ktoré sú v sústavnom dotyku s klávesmi [túto požiadavku opakovanne nachádzame aj v Hummelovej klavírnej škole, konkrétne v jeho komentároch k technike hry prstokladových cvičení v druhej časti, p. a.].“⁷⁷

Chopinovým ideálom, rovnako ako Hummelovým, bolo dosiahnuť na klavíri spevnosť príbuznú umeniu spevu eliminujúcu drsné, ostré, „klopajúce“ tóny.⁷⁸ Rovnako ako pre Hummela, bol aj pre Chopina ohľadom kantability klavírneho prednesu rozhodujúci predobraz spevu a ideály operného umenia bel canto. Podľa Milštejna

„So Chopinovým vokálnym zameraním nepochybne súvisí aj hudobná terminológia pre rôzne klaviristické postupy. Určite netreba rozvádzať pojem cantabile, ktorý priamo poukazuje na plynulo tečúcu kantilénu (Chopinovo cantabile znamená nasledovať príklad dobrého speváka: pomocou ponoru prstov do klávesov pridávať melódii objem a prirodzenosť znenia).“⁷⁹

Milštejn, ktorý v súvislosti so Chopinom viackrát poukazuje na zásadný vplyv Hummela na Chopinovu poetiku, však zjavne nie je celkom oboznámený s Hummelovou klavírnou školou, resp. nedoceňuje Hummelov vplyv na Chopina, pokiaľ ide o uplatnenie prvkov vokálnej interpretačnej praxe v oblasti interpretačnej praxe klavírnej hry:

„V dôsledku neoblomného želania aplikovať vokálne výrazové možnosti a prostriedky na klavír Chopin v podstate objavil bel canto klavírnej hry, pričom jeho podstata nespočíva vo vonkajšej analógii klaviristických postupov s vokálnymi postupmi talianskej školy, ale v ich vnútornej jednote.“⁸⁰

Zo speváckej terminológie prevzal Chopin viaceré prednesové a dynamicko-agogické inštrukcie; viaceré z nich však nachádzame už u Hummela, ako napríklad *calando* (podľa Hummela *beruhigend* späté so súčasnou „Verminderung der Stärke“;⁸¹ podľa Milštejna obsahuje Chopinovo *calando* „prvky diminuenda a ritardanda, teda zoslabenie znenia a spomalenie pohybu“⁸²), alebo *smorzando* (podľa Hummela *verlō-*

⁷⁶ MAUSER, Ref. 12, s. 396.

⁷⁷ MILŠTEJN, Ref. 71, s. 58.

⁷⁸ MILŠTEJN, Ref. 71, s. 50-51.

⁷⁹ MILŠTEJN, Ref. 71, s. 54.

⁸⁰ MILŠTEJN, Ref. 71, s. 54-55.

⁸¹ HUMMEL, Ref. 4, s. 58.

⁸² MILŠTEJN, Ref. 71, s. 61.

schend;⁸³ podľa Chopina „sotva badateľné zoslabenie už predtým zoslabeného znenia až po jeho úplný zánik“.⁸⁴

Ako interpret si Chopin vytvoril meno aj na základe svojej dokonalej legatovej hry. Pozoruhodná v tejto súvislosti je predovšetkým technika takzvaného „fiktívneho“ *legata*,⁸⁵ ktoré Chopin na jednej strane, opierajúc sa o Hummelovu prstokladovú systematiku, dosiahol na základe rafinovaného prekonania nemožnosti fyzického spojenia určitých klávesov v dôsledku prekladania a podkladania prstov, na druhej strane s pomocou pedála. Pokiaľ Hummel vo svojej klavírnej škole od využitia pedála ako „Deckmantel [...] eines unreinen und notenverschluckenden Spiels“⁸⁶ skôr odrádza, je umenie klavírnej hry po Chopinovi a Lisztovi bez využitia pedála úplne nepredstaviteľné. To prirodzene súvisí s novými možnosťami tónového nuansovania, ktoré prinieslo technické zdokonalenie pedálov. V snahe dosiahnuť kantabilné a výrazovo bohaté diferencované vedenie línií vypracoval Chopin rozmanité pedálové techniky: okrem už známych techník ako tónový, harmonický a spájajúci pedál dosiahol Chopin veľmi subtilné výrazové efekty s pomocou rýchlej výmeny pedála bez jeho pustenia (polovičný, štvrtinový pedál) a rôzne ďalšie jemné gradácie a tieňovania až po nepretržitú pulzáciu a pedálové vibrato.⁸⁷ K ďalšej diferenciácii výrazu nabádal Chopin na základe využitia ľavého pedála (*una corda*), ktoré odporúčal predovšetkým pri modulačných prechodoch, durovo-molových zmenách a enharmonických prehodnoteniach.⁸⁸

Problém prednesu a charakteru

Chopinovo umenie klavírnej hry preslávil aj jeho *rubatový prednes*, ktorý sa zvykne považovať za pokračovanie v tradícii C. Ph. E. Bacha, ktorý roku 1787 v treťom vydaní svojho interpretačného traktátu *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* charakterizuje *rubato* ako kombináciu dvoch protichodných síl – jednej, ktorá sa metricky podvoľuje a druhej, ktorá sa metra striktne pridržia – a ktorý pôsobenie týchto síl identifikuje s rukami klaviristu:

„Wenn die Ausführung so ist, daß man mit der einen Hand wider den Tact zu spielen scheint, indem die andere aufs pünctlichste alle Tacttheile anschläget: so hat man gethan, was man hat thun sollen.“⁸⁹

V tomto zmysle však o problematike rubatového prednesu píše už Wolfgang Amadeus Mozart v liste svojmu otcovi z 23. – 27. októbra 1777:

⁸³ HUMMEL, Ref. 4, s. 58.

⁸⁴ MILŠTEJN, Ref. 71, s. 61.

⁸⁵ MILŠTEJN, Ref. 71, s. 65.

⁸⁶ HUMMEL, Ref. 4, s. 452.

⁸⁷ MILŠTEJN, Ref. 71, s. 69.

⁸⁸ MILŠTEJN, Ref. 71, s. 68.

⁸⁹ Cit. podľa MAUSER, Ref. 12, s. 369.

„[...] daß ich immer accurat im Tact bleybe: über das verwundern sie sich alle. Das tempo rubato in einem Adagio, daß die lincke Hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen. bei ihnen gibt die lincke Hand nach.“⁹⁰

Hoci Hummel o problematike rubata vyslovene nehovorí, poskytuje v kapitole *Einige Hauptbemerkungen, den schönen Vortrag und Ausdruck betreffend* svojej klavírnej školy na základe výňatkov zo svojich vlastných diel celkom konkrétne inštrukcie na uplatnenie tohto spôsobu prednesu. Ako sme už spomenuli, v druhom vydaní tretej časti svojej klavírnej školy demonštruje Hummel na príkladoch zo svojich vlastných diel požiadavky na flexibilitu tempa a spôsob úhozu, pričom zreteľne rozlišuje predovšetkým medzi perlivo-brilantnými pasážami na jednej strane a kantabilnými pasážami na druhej strane.

Pokúsím sa teraz aspoň naznačiť, čo Hummel chápal pod pojmom „pekný prednes“: nasledujúci príklad prezentuje prvý sólový vstup klaviristu v *Konzerte pre klavír a orchester a mol* op. 85 s prednesovými označeniami doplnenými samotným Hummelom, ako „von hier aus mässig im Zeitmass, gezogen, energisch, gesangreich und ausdrucksvoll, von hier etwas gehender und markirter“:

Príklad 9:⁹¹

(Aus meinen A moll-Konzert, Op. 85.)

Allegro moderato.
Solo.

p gezogen. *crese.* *sf* *p* *f* *p*

Von hieraus mässig im Zeitmass. *f*

p *tr* *energisch.* *f* *p*

fp *Gesangreich und ausdrucksvoll.*

⁹⁰ UHDE, Jürgen – WIELAND, Renate: *Denken und Spielen. Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1988, s. 257.

⁹¹ HUMMEL, Johann Nepomuk: *Konzert pre klavír a orchester a mol* op. 85, 1. časť, t. 120-214.



The musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass staff. The notation includes various dynamics, articulations, and technical markings:

- System 1:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features rapid sixteenth-note passages. The left hand plays chords. Dynamics include *f*, *crese.*, and *p*. There are markings for a trill (*tr*) and a 10-measure phrase.
- System 2:** Continues with *f* and *p* dynamics. Includes a 6-measure phrase and a trill (*tr*). The system ends with a *p* dynamic.
- System 3:** Features a *f* dynamic followed by a *p* dynamic. Includes a trill (*tr*) and a *crese.* marking.
- System 4:** Starts with a *f* dynamic, then moves to *p*. Includes a 5-measure phrase and a 6-measure phrase. The system ends with a *crese.* marking.
- System 5:** Features a *p* dynamic followed by a *mf* dynamic. Includes a 5-measure phrase and a marking "in 8^{va}".
- System 6:** Starts with a *p* dynamic, then moves to *pp*. The system ends with a *pp* dynamic.

Other markings include "etwas vorwärtsgehend." (slightly forward) and various slurs and accents.

lucio.
cre - seen - do

f *p* *pp* *do assai.*

ri - tar - - - dan -

Der Mittelsatz etwas zurückhaltend und mit zartem Gefühl.

p dolce. *p* *tr* *p* *pp* *f*

p *tr* *ten.* *Schneller und mit Geist.* *f* *risoluto.*

p *f*

p *pp*



Na tomto príklade poznamenáva Hummel celkom všeobecne k problematike interpretácie kompozícií v tempe *allegro*:

„Das Allegro fordert Glanz, Kraft, Entschiedenheit im Vortrag, und damit dies möglich werde, theils eine energische, theils eine perlende Schnellkraft in den Fingern. Die im Allegro kommenden sangbaren Stellen können [...] zwar mit etwas Hingebung vorgetragen werden: allein zu auffallend darf von dem herrschenden Charakter und vom Zeitmass nicht abgewichen werden, weil sonst die Einheit des Ganzen leidet, und dieses ein zu rhapsodisches Ansehen bekommt.“⁹²

„Alles Nachgeben in einzelnen Takten bei kurzen Gesangstellen, bei gefälligen Mittelideen, muss fast nur unmerklich geschehen, und nie bis zu dem Adagio herabgezogen werden; so auch, dass der Abstand zwischen dem Zurückhalten und dem Vorwärtsgehen nie zu auffallend gegen das Haupttempo erscheint.“⁹³

Ako ozrejmuju tieto komentáre, bola pre Hummela pri voľbe tempa určujúca predstava základnej tempovej osi, ktorá mala v princípe zostať zachovaná v priebehu celej skladby a od ktorej sa interpret, celkom v duchu moderných teórií hudobnej interpre-

⁹² HUMMEL, Ref. 4, s. 428.

⁹³ HUMMEL, Ref. 4, s. 437.

tácie, napríklad Theodora Wiesengrunda Adorna,⁹⁴ mal flexibilne odchyľovať v súlade s rozmanitým individuálnym charakterom jednotlivých úsekov.

„Der Spieler schwanke nicht beim Takt im Tempo, sondern ergreife (mag er auch bei Gesangsstellen anhalten, oder gewisse Passagen ein wenig modificiren) immer gleich vom ersten Takt an sein bestimmtes Zeitmass [...]. Er übertriebe auch nie das Tempo, und markire in den Passagen zuweilen die Niederstreichnote, so erhält er sich im Takt, und es wird ihm jedes Orchester leicht akkompanieren können.“⁹⁵

Nasledujúca poznámka ozrejmuje, že Hummel bol aj významným zástancom rubatového prednesu:

„Die kleinen Verzierungen müssen dabei vom Spieler so berechnet sein, dass sie dem strengen Zeitmass weder etwas entziehen, noch zulegen, sondern mit dem Takt gleichzeitig beendet sind.“⁹⁶

Podľa Milštejna predstavuje rubato v Chopinovom poňatí nóvum, keďže rytmicky uvoľnenú hru dokázal spojiť s výrazom individuálneho charakteru:

„[...] klasická strohosť sa u neho snúbi s romanticky plastickou improvizovanosťou voľného pohybu. Jeho rubato [...] súvisí nielen s temporytmom, ale aj s dynamikou, artikuláciou, koloristickými efektmi.“⁹⁷

Záver

Určite nie je náhoda, že renesanciu záujmu o Hummelovu hudbu datujeme od ostatných desaťročí 20. storočia. Roku 1987 vyšla nahrávka Hummelových *Koncertov pre klavír a orchester a mol* op. 85 a *h mol* op. 89, ktorú anglický klavirista Stephen Hough nahral na modernom koncertnom krídle spolu s English Chamber Orchestra pod taktovkou Brydena Thomsona. Na základe tejto interpretácie, ktorá síce celkom nezodpovedá interpretačným ideálom samotného Hummela, ktoré zastáva vo svojej klavírnej škole a demonštruje skôr tie výdobytky, ktoré Chopin odhalil pri interpretácii Hummelovej hudby na modernejších nástrojoch, poukázal Hough na Hummelove zásluhy o vývoj nielen hudby samotného Chopina, ale klavírnej hudby 19. storočia všeobecne a týmto spôsobom ozrejmil potenciál jeho hudby pre budúcnosť.

Štúdia vznikla v rámci grantového projektu Kontexty hudby pre klávesové nástroje na Slovensku : osobnosti, štruktúra, funkcia. VEGA 2/0078/12, 2012–2015

⁹⁴ K Adornovej teórii hudobnej interpretácie viď bližšie ŠTEFKOVÁ, Markéta: *Teória hudobnej interpretácie*. Bratislava : VŠMU, 2011 a ŠTEFKOVÁ, Ref. 48.

⁹⁵ HUMMEL, Ref. 4, s. 428.

⁹⁶ HUMMEL, Ref. 4, s. 433.

⁹⁷ MILŠTEJN, Ref. 71, s. 47.

RESUMÉ

THE IMPORTANCE OF THE PIANO TEXTBOOK OF JOHANN NEPOMUK HUMMEL FOR THE DEVELOPMENT OF THE AESTHETIC IDEALS OF PIANO PERFORMANCE IN THE 19TH CENTURY

At the turn of the 19th century the Bratislava-born Johann Nepomuk Hummel, a pupil of Haydn and Mozart, was regarded as a rival of Ludwig van Beethoven.

In the second half of the 19th century, however, the opinion began to hold sway that while Beethoven was a fundamental innovator, Hummel should rather be considered an eclectic and “classicist” mannerist who had not been able to free himself from the shadow of the three “Viennese classics”.

The author concentrates principally on assessing the status of Hummel’s piano textbook in the context of 18th century performance tractates (J. J. Quantz, C. Ph. E. Bach, L. Mozart), which were premised on the aesthetic tenets and principles of performance of the late baroque period, though at the same time giving admittance to a number of innovative elements according with the aesthetic of the gallant or sensitive (“empfindsamer”) style. She also undertakes a comparison of Hummel’s piano textbook with the performance tractate by F. P. Rigler, who was an important model for Hummel and probably also his teacher in Bratislava. She elucidates Hummel’s monumental piano textbook and points out that it was an exceptionally carefully considered work. It is above all the second part of the work that has an epochal importance, focused as it is on perfecting the principles of systematic finger placement; however, the third part, which concentrates on the question of performance modes and musical delivery, also offers valuable suggestions.

The author also undertakes a comparison of the performance ideals of Hummel and Beethoven, whose work and performance textbooks (which in Beethoven’s case remained at the level of a draft) became significant premises for the new paradigm of the aesthetic ideal of piano-playing, represented by Franz Liszt and Fryderyk Chopin.

In contrast to Liszt, who was inspired rather by Beethoven’s instrumental style and whose aim was to achieve orchestral effects on the piano, Chopin, with his transparent, clear and bright sound ideal, leans notably to the side of Hummel and his aesthetics of piano play.

Chopin was thoroughly familiar with Hummel’s piano textbook and its system of finger placement, of which he had an exceptionally high opinion. In his views on the art of piano playing also, Chopin identified to a significant degree with Hummel. Basing herself on critical study of the current literature of Western and Eastern provenance, the author points to the fact that Hummel’s influence on Chopin has not yet been fully appreciated, not only in terms of the evolution of his compositional ideal but also in his aesthetic ideal of piano-playing.

STABILITA LADENIA ORGANOV

ŠTEFAN NAGY – ANDREJ ŠTAFURA

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

ABSTRACT

The article is concerned with stability of the tuning of historic organs which have their wind system supplied, in terms of the positioning of the instrument itself, from an external environment. It addresses the question of temperature changes in sacred buildings, which are an essential magnitude for the analysis. The analysis also touches on the mode of construction used for the wind system, since this construction has a fundamental influence on the constant change of pressure and air temperature in the wind system. We have verified the entire analysis *in situ* under real conditions, also by means of an experiment regarding the analysis of tuning. The positioning of the wind system, sucking in air which differs in temperature from the air where the instrument itself is positioned, does not have any destructive effect on the tuning of historic organs and hence does not damage this tuning in any way.

Keywords: stability of tuning, tuning, wind system, adiabatic expansion, historic organ

Úvod

Organ patrí do skupiny aerofónov a vzduchový systém je nosným systémom tohto nástroja. Vzduchový systém má tak zásadný vplyv na stabilitu ladenia organov z viacerých ohľadov.¹ Túto skutočnosť si stavitelia nástrojov uvedomovali od začiatku, ale vyriešenie tohto problému stability ladenia trvalo ešte mnoho nasledujúcich storočí. Obdobím baroka sa problémy so zásobovaním vzduchu definitívne vyriešili zásobným mechom, zdokonalením klinových mechov či vzduchovodov. Mnohé nástroje mali mechy umiestnené mimo priestoru organa, či už v samostatnej miestnosti, kde mechy

¹ Problematikou stability ladenia organov sa zaoberajú napr. SYROVÝ, Václav: *Hudební akustika*. Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2008, s. 277; MEIER, Dieter: *Eigenschaften verschiedener Balgkonstruktionen*. [Skript zum Referat] CH-Männedorf : Orgelbau Kuhn AG. 2006, s. 1-20.

obsluhovalo viacero kalkantov, alebo na povale kostola, prípadne inde, a to všetko z dôvodu, aby nedochádzalo k rušeniu hry na nástroji, ako aj samotného liturgického úkonu. Ako príklad uloženia mecho v 19. storočí mimo priestoru samotného organa nám môžu slúžiť viaceré organy od majstra Martina Šaška z Brezovej pod Bradlom. Pre tohto organára bolo „charakteristické umiestnenie mecha mimo sokla organovej skrine, buď v priestore chóru, alebo mimo chóru“². Jedným z takýchto príkladov je organ v Evanjelickom kostole a. v. v Starej Turej, kde „jednoduchý magazínový mech s čerpacím mechem rovnobežne stúpajúcim je vo veži kostola, kam ho postavili Šaškovi“³. Podobné riešenia používali aj iní organári. Koncom 19. a začiatkom 20. storočia sa do kostolov, a teda aj k organom, dostáva elektrická energia, ktorú organári využili na zmenu pri pohone mecho. Ľudskú silu nahradil elektromotor, respektíve najprv boli čerpacie mechy napojené na kľukový hriadeľ a až neskôr bol tento spôsob nahradený rotačným čerpadlom vzduchu.⁴ V súčasnosti sa pri stavbe nových nástrojov osadzujú elektromotory aj do samostatných strojovní.

Súčasný postoj k danej problematike sa formoval počas moderných dejín organárstva, keď sa začali nástroje intenzívnejšie opravovať či reštaurovať. Vznikali rôzne náhľady a názory na problematiku stability ladenia. Jedným z hlavných trendov, ktoré sa ujali v priebehu druhej polovice 20. storočia, bola výmena starých hlučných elektromotorov za nové, menej hlučné. Mechy a motory sa začali prenášať čo najbližšie k organu, teda do miestnosti, v ktorej sa nástroj nachádzal, aby bol nasávaný vzduch teplotne rovnaký ako vzduch, v ktorom je uložený samotný nástroj. V tejto súvislosti sme si položili otázku, do akej miery môže umiestnenie vzduchového systému mimo priestoru samotného organa, ktorý nasáva vzduch inej teploty, ako je vzduch v miestnosti, v ktorej je umiestnený samotný organ, ovplyvňovať stabilitu ladenia. Na tieto účely sme vykonali niekoľko meraní a experiment.

Analýza javu a konštrukcie

Na posúdenie vplyvu teploty nasávaného vzduchu na stabilitu ladenia nástroja sme vychádzali z analýzy, ktorá bola postavená na hodnotení umiestnenia konštrukcie vzduchového systému, niektorých abiotických podmienok, samotnej analýzy stability ladenia a fyzikálnych zákonitostí, ktoré súvisia so skúmaným javom. Experimenty sme robili v reálnych podmienkach, pri ktorých sa do nástroja nasával vzduch z kostolnej veže, ako aj pri reálnom nástroji umiestnenom v kostole, pričom sme simulovali podmienky súvisiace s teplotou nasávaného vzduchu.

² MAYER, Marian: *Organ ako hudobný a architektonicko-výtvarný artefakt v tvorbe Martina Šaška*. [Kandidátska dizertačná práca] Bratislava : Umenovedný ústav Slovenskej akadémie vied, 1988, s. 84.

³ MAYER, Marian Alojz: *Martin Šaško a jeho organárska škola*. Bratislava : Hudobné centrum, 2003, s. 87.

⁴ MAYER, Marian Alojz: *Dejiny organa na Slovensku od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Divis – SLOVAKIA, spol. s.r.o., 2009, s. 177.

Konštrukcia vzduchového systému

V súvislosti so skúmaným javom nás prioritne zaujíma technické riešenie vzduchového systému s nasávaním mimo priestoru umiestnenia nástroja. Takýto vzduchový systém organov môžeme rozdeliť na tri časti. Prvá časť je umiestnená mimo priestoru chóru,⁵ respektíve priestoru organa a je tvorená elektromotorom a malou časťou vzduchovodu. Súčasťou tejto prvej časti vzduchového systému organa môže byť aj hlavný mech nástroja. Pri takomto riešení vzduchového systému je motor spojený s mechem nástroja, a to buď prostredníctvom regulátora tlaku alebo bez regulácie. Keďže aj v tejto oblasti vzniká diskusia v súvislosti so stabilitou ladenia, museli sme analyzovať aj problematiku regulácie tlaku. Druhá časť daného vzduchového systému sa nachádza medzi motorom a organom a ide o vzduchovody rôznej dĺžky, pričom v niektorých prípadoch merajú aj niekoľko metrov. Posledná časť vzduchového systému sa nachádza vedľa organa alebo pod organom, a ide buď o tzv. vyrovnávací mech a vzdušnicu, ak sa hlavný mech nachádza mimo priestoru chóru, alebo sa na tomto mieste nachádza hlavný mech. V niektorých prípadoch sa na danom mieste nachádza hlavný a zároveň aj vyrovnávací mech. Každá z týchto častí vzduchového systému organov má svoje špecifiká vyplývajúce z prebiehajúcich fyzikálnych dejov, ktoré je potrebné pre správne analyzovanie skúmaného javu poznať.

Abiotické podmienky

Ďalšou dôležitou súčasťou analýzy je poznanie podmienok, v ktorých sa nachádzajú jednotlivé komponenty vzduchového systému. Tieto podmienky môžu na vzduchový systém nástroja pôsobiť buď pozitívne, negatívne, alebo nepôsobia na vzduchový systém vôbec.

V prípade nástroja, ktorý sa nachádza na chóre kostola, je potrebné brať do úvahy nasledujúce faktory:

1. Teplota na chóre kostola podľa nami nameraných údajov sa pohybuje vždy nad teplotou, ktorá je v prízemnej časti kostola. Rozdiel medzi danými teplotami sa v priemere pohybuje medzi hodnotami 2 – 3 °C. Okrem toho sa zvýšenie teploty nástroja deje aj pôsobením slnečného žiarenia, ktoré môže byť v niektorých prípadoch eliminované vitrážovými sklami okien. V takomto prípade samozrejme stúpa rozdiel v teplotách aj do cca 5 °C v závislosti od počasia. V prípade vitrážových skiel sa teplota priestoru, v ktorom sa nachádzajú, zvyšuje v menšej miere. Ide však o jav, ktorý je potrebné ďalej skúmať, a to v nadväznosti na znižovanie teploty v objekte, čo slúži na lepšiu prevenciu proti drevokaznému hmyzu. Môžeme ale konštatovať, že vnútorná teplota kostola sa bez vplyvu človeka pohybuje v rozmedzí $\pm 2 \div 3$ °C na deň. Pre úplnosť je potrebné ešte uviesť, že doterajšie merania realizované v tzv. letných mesiacoch nám ukázali, že vnútorná teplota kostolov sa pohybuje vo väčšine prípadov v priemere do 25 °C. V zimných mesiacoch sa teplota dostáva na hodnoty 0 °C resp. 2 až 3 °C pod túto hodnotu, pričom rozhodujúci vplyv majú exteriérové podmienky.

⁵ Jeden spôsob je uloženie motora na povale kostola a druhý jeho uloženie vo veži.

2. Ak konštatujeme, že vnútorný priestor kostola predstavuje teplotne stabilný priestor, tak priestor povaly kostola, respektíve vežový priestor je teplotne nestabilnejším v dôsledku výraznejšieho vplyvu externých podmienok. Znamená to, že sa hodnoty teploty priestoru približujú hodnotám teploty v exteriéri, a to tak, že ich do značnej miery kopírujú. Na základe nami nameraných údajov môžeme konštatovať, že teplota na povale kostola sa pohybuje cca $\pm 5\text{ }^{\circ}\text{C}$ voči teplote exteriéru v závislosti od ročných období. Samozrejme, že teplota vo vyššej polohe je rovnako vyššia, či už pre stúpanie teplejšieho vzduchu, ako aj z dôvodu nahriatej krytiny, väčšinou plechu, ale rovnako je potrebné povedať, že teplota nestúpa nad teplotu vonkajšieho prostredia, čiže teplota môže stúpnuť nanajvýš o spomínaných cca $5\text{ }^{\circ}\text{C}$, respektíve v zimných obdobiach aj klesnúť. Sumárne môžeme konštatovať, že pri extrémnych teplotách, ktoré na slnku dosahovali hodnoty až do $37\text{ }^{\circ}\text{C}$, sme namerali na povale kostola najvyššiu teplotu $31,2\text{ }^{\circ}\text{C}$, pri teplotách v zimnom období sme namerali teploty mierne pod nulou a to $-3,4\text{ }^{\circ}\text{C}$, ale aj teploty v hodnotách až $-7,6\text{ }^{\circ}\text{C}$.
3. Priebeh zmeny teploty vo vzduchovom systéme nástroja je komplikovaný v dôsledku dejov prebiehajúcich vo vzduchovom systéme organa, preto budeme najprv uvádzať merané údaje a až následne budeme komparatívne údaje posudzovať a interpretovať. Pre nami skúmaný jav je dôležitejšie definovať teploty pri postavení nasávania mimo priestoru organa. Definovať teplotu vstupného, teda nasávaného vzduchu je pomerne jednoduché, pretože závisí od prostredia, v ktorom sa sací ventil, respektíve motor a mech nachádzajú. Budeme pritom vychádzať zo spôsobov umiestnenia mecha a motora nástroja, ktoré sme uviedli vyššie. Na základe toho môžeme tvrdiť, že vstupná teplota nasávaného vzduchu sa pohybuje od vyšších plusových teplôt v hodnotách nad $30\text{ }^{\circ}\text{C}$ v lete až k zimným mínusovým hodnotám okolo $-7\text{ }^{\circ}\text{C}$, ak berieme do úvahy postavenie nasávania mimo priestoru chóru. Ak sa nasávanie vzduchu deje z rovnakého priestoru, v akom sa nachádza organ, tak ide samozrejme o teplotne rovnaký zdroj vzduchu. Teplota vzduchu vo vnútornej časti vzduchovodov je konštantná, avšak pri teplotných zlomoch, ktoré nastávajú pri prechode vzduchovodov z povalového, respektíve vežového priestoru do chórového priestoru, dochádza k odovzdávaniu teplotnej energie, a tým k zmene teploty vzduchu vo vzduchovode. Táto zmena sa deje obidvoma teplotnými smermi, pričom má však minimálne hodnoty. K dôležitejšej zmene v teplote vzduchu dochádza predovšetkým v mechu nástroja. Tu je nasatý vzduch podrobený kompresii pod konkrétnym tlakom, ktorá spôsobuje jeho zohrievanie. Ak je mech nástroja uložený mimo chórového priestoru, tak dochádza k otepľovaniu vzduchu už v tomto bode a daná teplota pokračuje až po ústie do píšťaly. Meraním sme zistili, že rozdiel medzi nasávaným vzduchom a vzduchom, ktorý sa nachádza už vo ventilovej komore, je aj viac ako $+10\text{ }^{\circ}\text{C}$. Celkovo však môžeme konštatovať, že v priebehu celého vedenia vzduchu do nástroja dochádza k rôznym vplyvom, či už prostredníctvom odovzdávania tepla z externého prostredia, vplyvom trenia, alebo aj vplyvom ďalšej zmeny teploty vzduchu vyvolanej tlakom vyrovnávacieho mecha, ktorý je uložený pod vzdušnicou nástroja. Dôležitejšie ale je, že vieme konštatovať, že každý nástroj má svoje vlastné teplotné zmeny, pričom dokážeme vysloviť zo-všeobecňujúci princíp, že na ústí do píšťaly nameriame vždy chladnejší vzduch ako

v jej okolí, a to v dôsledku prebiehajúcej adiabetickej expanzie. Z týchto dôvodov je lepšie a praktickejšie sledovať zmeny ladenia a nie zmeny priebehu teploty vzduchu vo vzduchovom systéme, ktorý je pomerne komplikovaný a na meranie problematický.

Experiment

Doterajšie skúmanie javu na základe komparácie jednotlivých skutočností, respektíve vzájomná analýza doterajších poznatkov poukázali na skutočnosti, ktoré do značnej miery nasvedčujú, že vplyv rozdielnej teploty vzduchu nasávaného do nástroja nezohráva úlohu iniciátora pri rozladovaní nástroja, teda po zvukovej stránke nepoškodzuje nástroj. Tento predpoklad bolo nevyhnutné overiť aj experimentálne, a to už spomínanou analýzou zvuku, respektíve tónov nástroja, ktorý má nasávanie, a teda aj motor, mimo priestoru chóru. Rovnako sme pre dôkladnejšiu analýzu vykonali aj experimentálne zvýšenie nasávanej teploty pri nástroji, ktorý má motor a nasávanie vedľa nástroja. Teplotu sme zvýšili cca o 30 °C, čo je pre reálnu prax dostatočné nadhodnotenie reálnych hodnôt, aby sme mohli spomínaný vplyv vylúčiť aj v extrémnych prípadoch.

Metóda experimentu

Ako sme už vyššie uvádzali, na experiment sme vybrali nástroj, ktorý má motor uložený mimo priestoru chóru a organa.⁶ V tomto prípade ide o motor, ktorý je uložený vo veži kostola, kde dochádza aj k nasávaniu vzduchu. Počas snímania zvuku boli merané hodnoty jednotlivých priestorov takéto: pri chórovom priestore 12,4 °C a v priestore nasávania, teda vo veži kostola 20,6 °C. Tento rozdiel, ako sme uviedli vyššie, je úplne bežný, a teda pre naše merania štandardný. Na snímanie sme si vybrali register Principal 8' a Bourdon 8', kde sme pri rozsahu nástroja $C - f^{\sharp}$ analyzovali všetky tóny c a a . Výber registrov bol cielený, skúmali sme kovový (Principal 8') a drevený (Bourdon 8') register. Snímanie každého tónu trvalo cca 1 min. Takáto dĺžka trvania tónu má význam hlavne pri ladení nástroja, pri praktickej hre sa takéto dlho držané tóny v podstate nevyskytujú. Zároveň sme snímanie zvuku vykonali aj na druhý deň, aby sme zistili, či aj minimálna zmena teploty vplýva na stabilitu a výšku ladenia. Okrem toho sme na záver zosníмали jednotlivé vybrané tóny aj pri zásobovaní organa vzduchom klasickým a pôvodným spôsobom, teda prostredníctvom páky na pôvodnom mechu nástroja. Na snímanie zvuku a na dosiahnutie relevantných a objektívnych výsledkov sme použili nasledovné technické prostriedky a metodiku:

Vybrala sa metóda záznamu digitalizovaného signálu a jeho následná počítačová analýza. Tento postup sme zvolili z dôvodu časovej náročnosti vyhodnocovania jednotlivých zvukových vzoriek signálu. Signál bol zaznamenávaný prostredníctvom hyperkardioidného mikrofónu AT 835 umiestneného na podlahe v pozdĺžnej osi chrámu smerovaného na prospekt organa a vo výške 3 metre. Signál z mikrofónu bol sprá-

⁶ Organ sa nachádza v Rímskokatolíckom kostole v obci Muráň. Merania sa uskutočnili v apríli 2012.

covávaný prostredníctvom prenosného mixážneho pultu FP 33 a zaznamenávaný do digitálneho rekordéra TASCAM HDP 2 – vo formáte 16 bit/48 k Hz. Teplota prostredia sa zaznamenávala dataloggermi COMET S3120 a teplomerom TESTO 905-T2. Vzorky signálov boli následne zaznamenané a prepísané do počítača, kde sa vykonala signálová analýza. Signály zodpovedajúce jednotlivým tónom boli najprv podrobené spektrálnej analýze a pre potreby merania bolo potrebné každú vzorku podrobiť filtrácii spektra. Túto filtráciu sme vykonali prostredníctvom digitálneho filtra s veľkou strmou typu pásmový priepust, ktorého stredná frekvencia bola upravovaná na hodnotu zodpovedajúcu základnej frekvencii meraného tónu. Filtráciou sme zo spektra tónu odstránili vyššie harmonické zložky a nežiaduce zložky pod základnou frekvenciou, ktoré by inak znemožňovali meranie výšky tónu. Celý priebeh filtrácie bol kontrolovaný na spektrálnom analyzátore. Spracované signály jednotlivých tónov sa následne v analógovej podobe merali prostredníctvom čítača MASTECH MS 6100. Pre zabezpečenie maximálnej presnosti sa meranie realizovalo prostredníctvom merania periódy signálu a frekvencia sa vypočítala na základe elementárnych vzťahov, ktorými sú viazané perióda a frekvencia signálu.

Analýza

Meranie sa uskutočnilo v dvoch po sebe nasledujúcich dňoch, prvé meranie v poľudňajších hodinách a druhé meranie v skorých ranných hodinách, čím sme zabezpečili rozdielne exteriérové podmienky. Pre teplotu nasávaného vzduchu to znamenalo rozdiel cca 7 °C pri prakticky rovnakej teplote interiéru kostola cca 12 °C (Tabuľka 1, 2, 3, 4)⁷. Na základe tohto merania môžeme konštatovať, že ak došlo k zmene základnej frekvencie tónu, uskutočnila sa ako skoková zmena, pričom po uplynutí určitého časového úseku sa frekvencia vrátila na svoju pôvodnú hodnotu (periódy T1, T2 a T3). Celkovo možno konštatovať, že maximálna takto vzniknutá odchýlka po prepočítaní nepresiahla u žiadnej z meraných frekvencií hodnotu 4 centov. Rovnako je dôležité, že sa tak deje rovnako pri kovovom, ako aj pri drevenom registri.

Hodnoty prvého dňa sme porovnali s výsledkami merania z druhého dňa pri zmenených klimatických podmienkach a rovnako aj pri zmene spôsobu zásobovania organa vzduchom prostredníctvom kalkanta. Napriek zmenám podmienok môžeme konštatovať, že k žiadnemu relevantnému posunu frekvencie nedošlo. Z tohto experimentu teda jednoznačne vyplýva, že pri zásobovaní organa vzduchom z iného priestoru, ktorý vykazuje iné teplotné hodnoty, nedochádza k rozladeniu organa, ale konštatujeme, že ladenie je za bežných teplotných podmienok stabilné a najpodstatnejší fakt vyplývajúci z merania je, že krátkodobá zmena frekvencie je dejom vratným, to znamená, že po krátkodobej zmene sa vracia na svoju pôvodnú hodnotu. Ak sa jednotlivé frekvencie tónov v registroch od seba odlišujú, je to spôsobené rozladením registrov voči sebe.

Vyššie uvedený výsledok sme kvôli rôznym možným pochybnostiam o tom, či nedochádza k nestabilite pri extrémnejších podmienkach, a teda vyšších teplotných

⁷ Tabuľky predstavujú sumár výsledkov nameraných v rôznych podmienkach: Hodnoty T1, T2 a T3 reprezentujú namerané údaje v miernych odchýlkach, ktoré sa správajú ako jav vratný, preto tieto rozdiely vnímame ako intonačnú nestabilitu jednotlivých tónov.

Tabuľka 1

Muráň, 27. 4. 2012 – Principal 8'

C (65,4064Hz)	T1=15 384,615 μ S	f1=65,000001 Hz
	T2=15 151,515 μ S	f2=66,0000006 Hz
A (110Hz)	T1= 9174,312 μ S	f1=108,999999 Hz
	T2= 9090,909 μ S	f2=110,000001 Hz
c (130,813Hz)	T1= 7692,308 μ S	f1=129,99999 Hz
a (220Hz)	T1= 4566,210 μ S	f1=219,000002 Hz
	T2= 4587,156 μ S	f2=217,999998 Hz
c ¹ (261,626Hz)	T1= 3861,004 μ S	f1=258,999990 Hz
	T2= 3846,154 μ S	f2=259,999989 Hz
a ¹ (440Hz)	T1= 2288,330 μ S	f1=436,999908 Hz
	T2= 2293,578 μ S	f2=435,999996 Hz
c ² (523,251Hz)	T1= 1926,782 μ S	f1=519,000073 Hz
	T2= 1930,502 μ S	f2=517,999981 Hz
a ² (880Hz)	T1= 1146,789 μ S	f1=871,999993 Hz
	T2= 1148,106 μ S	f2=870,999716 Hz
	T3= 1145,475 μ S	f3=873,000283 Hz
c ³ (1046,50Hz)	T1= 962,464 μ S	f1=1038,999900 Hz
	T2= 963,391 μ S	f2=1038,000147 Hz

Tabuľka 2

Muráň 27. 4. 2012 – Bourdon 8'

C (65,4064Hz)	T1 = 15 384,615 μ S	f1 = 65,000001 Hz	
	T2 = 15 151,515 μ S	f2 = 66,0000006 Hz	
A (110Hz)	T1 = 9174,312 μ S	f1 = 108,999999 Hz	
	T2 = 9259,259 μ S	f2 = 108,000003 Hz	
	T3' = 9090,909	f3 = 110,000001 Hz	
e (164,814)	T1 = 6097,561 μ S	f1 = 163,999999 Hz	
	T2 = 6060,606 μ S	f2 = 165,000001 Hz	
a (220Hz)	T1 = 4566,210 μ S	f1 = 219,000021 Hz	
	T2 = 4587,156 μ S	f2 = 217,999998 Hz	
c ¹ (261,626Hz)	T1 = 3861,004 μ S	f1 = 258,999990 Hz	
	T2 = 3846,154 μ S	f2 = 259,999989 Hz	
	T3 = 3875,969 μ S	f3 = 257,999999 Hz	
a ¹ (440Hz)	T1 = 2277.904 μ S	f1 = 439,000063 Hz	
	T2 = 2272.727 μ S	f2 = 440,000052 Hz	

c^2 (523,251Hz)	T1 = 1956,947 μ S	f1 = 511,000042 Hz	
	T2 = 1960,784 μ S	f2 = 510,000081 Hz	
a^2 (880Hz)	T1 = 1146,789 μ S	f1 = 871,999993 Hz	nestabilná amplitúda
	T2 = 1148,106 μ S	f2 = 870,999716 Hz	
	T3 = 1145,475 μ S	f3 = 873,000283 Hz	
c^3 (1046,50Hz)	T1 = 972,763 μ S	f1 = 1027,999625 Hz	nestabilná amplitúda
	T2 = 971,817 μ S	f2 = 1029,000315 Hz	
	T3 = 973,710 μ S	f3 = 1026,999825 Hz	

Tabuľka 3

Muráň, 28. 4. 2012 – Principal 8'

C (65,4064Hz)	T1 = 15 151,515 μ S	f1 = 66,0000006 Hz	
	T2 = 15 384,615 μ S	f2 = 65,000001 Hz	
	T3 = 14 925,373 μ S	f3 = 67,000000 Hz	
c (130,813Hz)	T1 = 7692,308 μ S	f1 = 129,99999 Hz	
	T2 = 7633,588 μ S	f2 = 130,999996 Hz	
c^1 (261,626Hz)	T1 = 3861,004 μ S	f1 = 258,999990 Hz	
	T2 = 3846,154 μ S	f2 = 259,999989 Hz	
	T3 = 3831,418 μ S	f3 = 260,999974 Hz	
a^1 (440Hz)	T1 = 2277,904 μ S	f1 = 439,000063 Hz	
	T2 = 2272,727 μ S	f2 = 440,000052 Hz	
	T3 = 2283,105 μ S	f3 = 438,000004 Hz	
c^2 (523,251Hz)	T1 = 1926,782 μ S	f1 = 519,000073 Hz	nestabilná amplitúda
	T2 = 1930,502 μ S	f2 = 517,999981 Hz	
	T3 = 1923,077 μ S	f3 = 519,999979 Hz	
c^3 (1046,50Hz)	T1 = 962,464 μ S	f1 = 1038,999900 Hz	nestabilná amplitúda
	T2 = 961,538 μ S	f2 = 1040,000499 Hz	

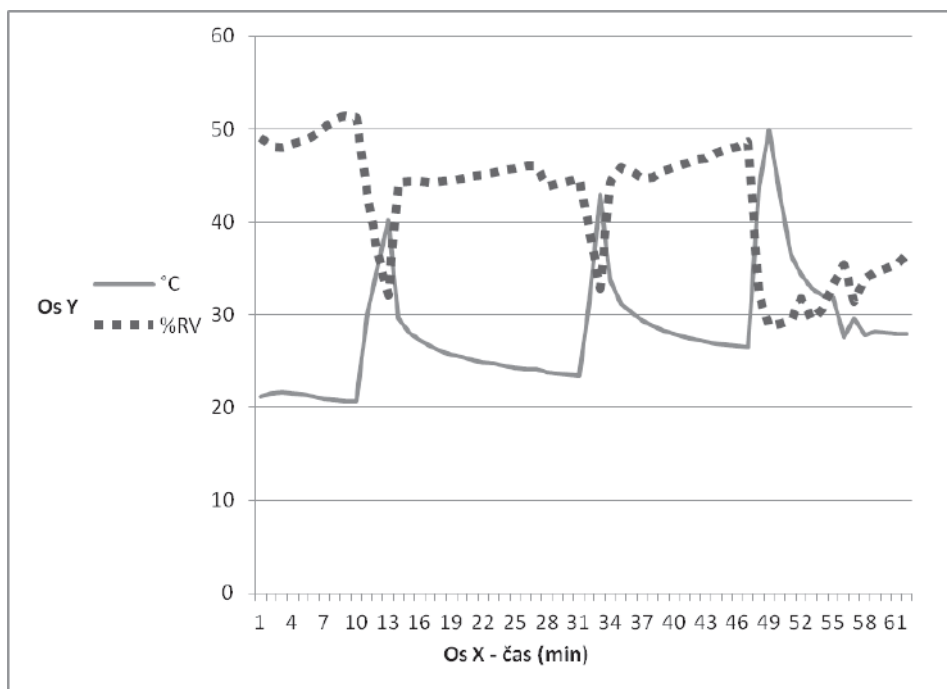
Tabuľka 4

Muráň, 28. 4. 2012 – Principal 8' (nožný pohon)

C (65,4064Hz)	T1 = 15 384,615 μ S	f1 = 65,000001 Hz
	T2 = 15 151,515 μ S	f2 = 66,0000006 Hz
A (110Hz)	T1 = 9177,312 μ S	f1 = 108,964367 Hz
	T2 = 9090,909 μ S	f2 = 110,000001 Hz
c (130,813Hz)	T1 = 7692,308 μ S	f1 = 129,99999 Hz
	T2 = 7575,758 μ S	f2 = 131,999992 Hz
a (220Hz)	T1 = 4566,210 μ S	f1 = 219,000021 Hz
	T2 = 4545,455 μ S	f2 = 219,999978 Hz
c^1 (261,626Hz)	T1 = 3861,004 μ S	f1 = 258,999990 Hz

	T2 = 3846,154 μ S	f2 = 259,999989 Hz
	T3 = 3831,418 μ S	f3 = 260,999974 Hz
a¹ (440Hz)	T1 = 2288,330 μ S	f1 = 436,999908 Hz
	T2 = 2283,105 μ S	f2 = 438,000004 Hz
c² (523,251Hz)	T1 = 1926,782 μ S	f1 = 519,000073 Hz
	T2 = 1930,502 μ S	f2 = 517,999981 Hz
	T3 = 1923,077 μ S	f3 = 519,999979 Hz
a² (880Hz)	T1 = 1145,475 μ S	f1 = 873,000283 Hz
	T2 = 1144,165 μ S	f2 = 873,999816 Hz
c³ (1046,50Hz)	T1 = 962,464 μ S	f1 = 1038,999900 Hz
	T2 = 961,538 μ S	f2 = 1040,000499 Hz
	T3 = 960,615 μ S	f3 = 1040,999776 Hz

rozdieloch, overili aj pomocou ďalšieho experimentu. Pri tomto pokuse sme zvýšili teplotu zásobovacieho vzduchu na rozdiel cca 30 °C oproti teplote priestoru organa, ktorá bola meraná na hodnote 21,3 °C. Merania sme realizovali pre jeden tón *a*¹ pri registri Principal 4', pričom sme v priebehu trvania tónu dodávali vzduch s rôznou teplotou. Napriek extrémnosti rozsahu teploty, ktorá sa pohybovala približne v rozsahu od 20 °C do 50 °C a bola zároveň v prerušovanom zásobovaní (Graf č. 1),



Graf 1: Vývoj teploty a relatívnej vlhkosti kostola počas snímania zvuku

nespôsobilá počas celej doby trvania tónu nestabilitu jeho frekvencie, ktorá sa udržala stabilne na úrovni 946,004/947,001 Hz (tón a^1 pri registri Principal 4' a pri vyššom ladení o jeden poltón, teda cca 475 Hz), respektíve 1057,082/1055,966 μ S. Rozdiel týchto frekvencií je minimálny, cca 1 Hz, a ide o dej vratný, takže uvádzaný rozdiel pripisujeme iba intonačnej nestabilite. Na základe tejto skutočnosti sa dá konštatovať, že stabilita ladenia nezávisí od nasávanej teploty, pretože teplota vzduchu vo vnútri vzduchového systému organa podlieha komplikovaným fyzikálnym procesom, ktoré môžu ovplyvniť jej veľkosť.

Diskusia

Výsledky meraní, ako aj historický prierez používania a umiestňovania vzduchového systému exaktne preukázali, že rôzna teplota nasávaného vzduchu do nástroja nemá vplyv na stabilitu ladenia. Práve z empirickej skúsenosti vychádzali aj starí majstri, ktorí spôsob stavby mechov mimo priestoru chóru bežne používali. V tejto súvislosti môžeme povedať, že najzásadnejší podiel na stabilite ladenia má mech a jeho tlak, ktorému podrobuje nasávaný vzduch. Pri každom nástroji je daný tlak iný, ale stále sa pohybuje v hodnote cca 50 – 120 mm H₂O, čo zodpovedá hodnotám od cca 490 Pa – 1176 Pa, pričom 1 mm H₂O = 9,8 Pa. Tento jav sa nám potvrdil pri porovnaní výsledkov, keď bol vzduch nasávaný pomocou motorového ventilátora z priestoru veže s klasickým nasávaním pomocou páky na pôvodnom mechu. Hodnoty frekvencie, resp. periódy signálu boli zhodné, čo znamená, že pri nasávaní nemusíme brať do úvahy teplotu nasávaného vzduchu, trenie vo vzduchovode či zmenu teploty priestoru pri prechode vzduchovodu do inej časti kostola. Samozrejme, že isté zmeny teploty nastávajú aj v spomínaných častiach, čo bude určite zaujímavým predmetom ďalšieho výskumu, avšak pre súčasný výstup a ozrejenie skúmaného javu je podstatný vplyv tlaku v mechu nástroja.

Pri posudzovaní veľkosti tlaku vzduchu v systéme nástroja je potrebné brať do úvahy stavové veličiny a termodynamické teórie, pomocou ktorých vieme ozrejmiť náš jav. Pri danom vzťahu berieme do úvahy nie otvorený, ale uzavretý vzduchový systém, pretože, ako sme už ukázali, otvorenosť systému v tomto zmysle nie je relevantná. Tým pádom chápeme mech nástroja a následný vzduchovod, vzdušnicu a píšťalnicu ako uzavretú nádobu so stálym tlakom a objemom. V tejto súvislosti je teda jasné, že mechy organov sú objemovo dimenzované tak, že tlak v mechu za veľmi krátky čas ohreje vzduch na určitú teplotu. Následne sa do ventilovej komory dostáva už teplotne stabilizovaný vzduch, ktorý je ďalej distribuovaný. V závere vzduchového systému sa vzduch dostane do píšťalnice, kde je vyvedený úzkym otvorom do jednotlivých píšťal. Túto skutočnosť vieme popísať prostredníctvom adiabatickej expanzie. Pri tomto jave dôjde k okamžitému ochladeniu vzduchu, ktorý sa tak teplotne dostane pod úroveň okolitej teploty. Práve z týchto príčin je fúkaný stlačený vzduch v píšťalách chladnejší ako okolitá teplota, ktorá stúpa a klesá podľa atmosférických podmienok, alebo aj vplyvom človeka, ktorý vo väčšom množstve ohrieva vlastným telesným teplom sakrálny priestor. Adiabatická expanzia teda funguje na báze okamžitého poklesu tlaku, zväčšenia objemu a náhleho ochladenia a to za podmienky, že sa tak udeje rýchlo, bez možnosti vzájomného odovzdania tepelnej

energie.⁸ Za týchto okolností je fúkaný vzduch chladnejší ako okolitý, a to aj o niekoľko stupňov Celzia.

Záver

Vzduchový systém organov poskytuje niekoľko možností postavenia voči nástroju, pričom stabilita ladenia nástroja nezávisí od teploty prostredia, v ktorom je postavený vzduchový systém. Pri postavení vzduchového systému mimo priestoru chóru je dôležité dbať aj na mieru prašnosti tohto prostredia, aby nedochádzalo k zanášaniu píšťal prachom. V takomto prípade by z dlhodobého hľadiska dochádzalo k poškodzovaniu funkčnosti píšťal nástroja. Problematika, ktorá bola predmetom danej štúdie, má tak širší záber, pričom je potrebné jednotlivé poznatky neustále overovať a skúmať. Môžeme tak prispieť k skúmaniu a záchrane historických organov. Na základe týchto poznatkov je dôležité skonštatovať, že pri reštaurovaní historických organov by sa nemal predstavovať vzduchový systém, pretože dochádza k zásahu do historicity a podstaty nástrojov ako predmetov kultúrneho dedičstva. Každý zásah do vzduchového systému nástroja je potrebné dôsledne zvažovať. Na druhej strane, motor do podstaty nástroja nepatrí, preto je jeho prípadná výmena možná. Za iných okolností dochádza v podstate k poškodzovaniu historických nástrojov, čo si určite nevieme predstaviť napríklad už pri spomínaných organoch Martina Šáška. Rovnako výrazne šetríme financie vlastníka, ktoré môže investovať do kvalitnejšieho reštaurovania nástroja.

⁸ GAJTANSKÁ, Milada – DANIHELOVÁ, Anna – NĚMEC, Miroslav: *Fyzika*. Zvolen : Technická univerzita vo Zvolene, 2007, s. 111. KÚDELČÍK, Jozef – HOCKICKO, Peter: *Základy fyziky*. Žilina : Technická univerzita v Žiline, 2011, s. 190-191.

Príspevok k životu a dielu Františka Zagibu

V prvom a druhom desaťročí 20. storočia sa narodili príslušníci prvej generácie slovenskej muzikológie, z ktorých väčšina sa špecializovala na hudobnú históriu, takmer všetci sa venovali aspoň v istom období alebo príležitostne aj hudobnej kritike a publicistike, niektorí čiastočne problematike výskumu tradičnej hudobnej kultúry a len v jedinom prípade a v neskoršom zrelom období sa vedecký záujem dotkol aj systematickej hudobnej vedy. Každá z týchto osobností bola individualitou zameranou na špecifickú oblasť vedeckého bádania.¹ V ich často zložitých ľudských osudoch sa odrážala doba bohatá na spoločensko-politické zvraty.

K tejto generácii muzikológov patrila aj **František Zagiba** (1912 – 1977), ktorého dvojité jubileum, 100. výročie narodenia a 35. výročie úmrtia, si tohto roku pripomíname. Meno Františka Zagibu sa spája s budovaním muzikologickej inštitucionálnej základne na Slovensku, keď sa stal ako sotva 31-ročný prvým riaditeľom Hudobnovedného ústavu novozaloženej Slovenskej akadémie vied a umení,² predchodkyne dnešnej SAV. Po odchode do Viedne pôsobil na viedenskej univerzite a svoje muzikologické práce v nemčine publikoval pod menom Franz Zagiba. Svojím muzikologickým dielom aj účinkovaním reprezentuje tak Zagiba slovenskú aj rakúsku muzikológiu.

V Zagibovej biografii je zakódovaná odrazová základňa jeho muzikologickej orientácie a vedecko-výskumných snáh, v ktorých významné miesto prináleží hudobnej regionalistike, slavistickým štúdiám a starším hudobným dejinám vôbec.

František Zagiba sa narodil v Rožňave 20. októbra 1912 pravdepodobne v národnostne zmiešanej rodine.³ Jeho matka Mária Margita Lopková, resp. Hlopková, (Lopko, Hlopkó), vydatá Aranyová, sa krátko po smrti svojho prvého manžela banského strojára Viktora Aranya roku 1911 ako vdova s dvoma malými deťmi Bélom a Lászlóom po druhýkrát vydala za kolára Františka Zagibu. Ľudovú školu navštevoval Zagiba v Betliari, meštiansku školu (1924 – 1928) a československé štátne reálne gymnázium v Rožňave (1928 – 1932).

Na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave študoval hudobnú vedu, slavistiku, dejiny a maďarskú filológiu (1932 – 1937). Vtedy pôsobil ako *professor*

¹ Najvýznamnejší predstavitelia muzikológie tejto generácie zoradení podľa dátumu narodenia: Konštantín Hudec (1901 – 1952), Ivan Ballo (1909 – 1977), Zdenka Bokesová (1911 – 1962), František Zagiba (1912 – 1977), Ernest Zavorský (1913 – 1995) a Jozef Kresánek (1913 – 1986).

² K problematike založenia a existencie SAVU por. HUDEK, Adam: Vznik a vývoj Slovenskej akadémie vied a umení v rokoch 1942 – 1945. In: *Forum Historiae*, roč. 5, 2011, č. 1, s. 37-55. Dostupné na internete: http://www.forumhistoriae.sk/FH1_2011/texty_1_2011/hudek.pdf

³ Biografiu rekonštruujeme na základe viacerých zdrojov, niektoré údaje v nich sa však rozchádzajú. Archívne materiály in: Bratislava, Ústredný archív SAV, Fond SAVU, škatuľa 37, inv. č. 107, škatuľa 51, inv. č. 152. Por. tiež Výberová bibliografia Františka Zagibu (1912 – 1977), časť Referencie. K rodinným pomerom a činnosti nevlastného brata Lászlóa A. Aranya por. *Emlékkönyv Arany A. László tiszteletére*. (Pamätná kniha Lászlóa A. Aranya.) Red. Károly Tóth, László Végh. Šamorín : Fórum inštitút pre výskum menšín, 2007. Tamtiež, Zhrnutie: Život a doba Lászlóa Alberta Aranya, s. 549-554.

ordinarius hudobnej vedy bratislavskej univerzity Dobroslav Orel, ktorý bol žiakom Otakara Hostinského v Prahe a dizertáciu obhájil u Quida Adlera vo Viedni. Ako empirický historik kládol Orel dôraz na heuristický výskum a na dokumentáciu prameňov v zmysle dobového pozitivizmu, ale aj na kontextuálne chápanie vývoja hudobnej kultúry vo vzťahu národného a teritoriálneho činiteľa. Tento prístup tvorí základnú metodologickú bázu aj v hudobnohistorických prácach Františka Zagibu. Už v mladosti prejavoval Zagiba záujem o kultúrny život svojho rodného mesta, organizoval spevokol, s ktorým účinkoval na cirkevných aj svetských slávnostiach a prispieval do týždenníka *Šafárikov kraj*. Tento jeho záujem potom vyústil do profesionálnych hudobnohistorických aktivít. Po univerzitných štúdiách pracoval ako dočasný profesor československej Obchodnej akadémie v Bratislave, v roku 1942 ho preložili do Nitry.

K 1. marcu 1943 bol PhDr. František Zagiba menovaný riaditeľom Hudobnovedného ústavu Slovenskej akadémie vied a umení v Bratislave zriadenej roku 1942, s ročným platom 29 700 slovenských korún.⁴ Jeho pracovná náplň zahŕňovala tri vedecko-výskumné oblasti: edíciu hudobnohistorických prameňov, skúmanie hudobnej minulosti Slovenska, zbieranie a spracovávanie ľudovej piesne a hudby. Zagiba sa pokúsil získať osobný fond Jána Levoslava Bellu uložený v Hudobnovednom seminári Slovenskej univerzity (vtedajší názov Univerzity Komenského) pre SAVU, ale nepodarilo sa to. Podobne sa nerozvinula ani väčšia spolupráca medzi Štátnym ústavom pre ľudovú pieseň a SAVU. Už roku 1941 (podľa iného zdroja v rokoch 1941 – 1944) Zagiba absolvoval študijný pobyt vo Viedni, kde sa habilitoval prácou *Dejiny slovenskej hudby* (1944). Ako sa sám vyjadril, pôvodne sa chcel habilitovať na Slovenskej univerzite, ale Ministerstvo školstva a národnej osvety na jeho žiadosť nereagovalo.

Pôsobenie Františka Zagibu v SAVU trvalo niečo vyššie dvoch rokov, resp. tri roky. Zložitá povojnová skutočnosť sa veľmi rýchlo dotkla aj akadémie. Už 18. apríla 1945 bola pre Poverenie SNR pre školstvo a osvetu vypracovaná správa o stave zamestnancov SAVU,⁵ v ktorej sa konštatovalo, že dvaja jej zamestnanci sú maďarskej národnosti, a sice dr. Ladislav Arany a dr. František Zagiba. Navyše Zagibova habilitácia na viedenskej univerzite bola označená za spoluprácu s Nemcami. Dňa 6. júna 1945 bolo Zagibovi doručené rozhodnutie o prepustení z akademických služieb, na ktoré reagoval vysvetľujúcim listom typu odvolania.⁶ Zdá sa, že predbežne sa podarilo zvrátiť situáciu, nakoľko výsledkom prvej previerky, ako vyplýva zo zápisnice preverovacej komisie zo dňa 3. septembra 1945, bolo rozhodnutie, aby bol Zagiba ponechaný v službách akadémie. Z piatich členov komisie traja hlasovali za toto rozhodnutie. V Zagibov prospech argumentoval dr. Jozef Orlovský, ktorý sa vyslovil v tom zmysle, že Zagibu pozná od študentských čias, roku 1940 sa prihlásil za Slováka a vyvíjal

⁴ Bratislava, Ústredný archív SAV, Fond SAVU, škatuľa 51, inv. č. 152, Výkaz zamestnancov Slovenskej akadémie vied a umení od započatia činnosti do 30. septembra 1943. Ročný plat je tu definovaný ako „Ročné služobné požitky so všetkými výdavkami“, názov ústavu sa uvádza ako Hudobnovedecký ústav.

⁵ Bratislava, Ústredný archív SAV, Fond SAVU, škatuľa 51, inv. č. 152.

⁶ Bratislava, Ústredný archív SAV, Fond SAVU, škatuľa 51, inv. č. 152. List F. Zagibu zo dňa 15. júna 1945 v rozsahu 8 strojopisných strán adresovaný Povereniu Slovenskej národnej rady pre školstvo a osvetu. Je formulovaný ako odvolanie voči rozhodnutiu o prepustení č. 3788/IV–1945 Poverenia SNR pre školstvo a osvetu.

činnosť v prospech slovenskej kultúry, a dr. Eugen Pauliny, ktorý zasa vyzdvihol, že Zagiba je skutočným odborníkom a svedomitým pracovníkom. František Zagiba tak zrejme dočasne zostal pracovníkom SAVU. Avšak uskutočnila sa ešte druhá previerka dňa 9. marca 1946. Ako dôkazový materiál mala komisia tentoraz k dispozícii písomné Osvedčenie zo dňa 7. marca 1946 od Zagibovho bývalého kolegu na obchodnej akadémii, jazykovedca a pedagóga Imricha Mayera, člena maďarskej menšiny, ktorý Zagibu obvinil z kolaborácie s fašistami a z ďalších osobných aj pracovných prečinov. Okrem toho v neprospech Zagibu osobne vypovedal aj ďalší svedok Rudolf (Rezső) Szalatnai-Ráchel, maďarský literárny vedec pôsobiaci na Slovensku. Tentoraz rozhodnutie päťčlennej komisie pod vedením predsedajúceho Františka Bokesa potvrdilo pôvodný verdikt, ktorým bolo opatrenie splnomocneného Predsedníctva SNR o prepustení Františka Zagibu zo služieb SAVU ako príslušníka maďarskej národnosti. Paradoxom tohto rozhodnutia bol fakt, že František Zagiba, ako to dokumentujú archívne prameňe, ktoré sú k dispozícii, sa považoval za Slováka, uvádzal si slovenskú národnosť a aj jeho vedecký záujem bol orientovaný na slovenské hudobno-kultúrne dejiny, prirodzene, v kontextoch multietnického stredoeurópskeho priestoru.

Z prvého odvolania z roku 1945, ktoré František Zagiba napísal, sa dozvedáme mnohé skutočnosti z jeho života, ale aj podrobnosti o jeho dvojročnej akademickej činnosti vrátane taxatívneho vymenovania prác, ktoré za toto krátke obdobie publikoval, resp. pripravil do tlače. Tento zoznam uvádzame⁷ a doplníme krátkym komentárom:

- *Dejiny slovenskej hudby, I. diel*, 1943. Komentár: Zagibove dejiny hudby vyšli ako 4. zväzok edičného radu Spisy Slovenskej akadémie vied a umení / Opera Academiae Scientiarum et Artium Slovacae, ktorých redaktorom bol univ. prof. Dr. Ľudovít Novák. Prvý diel, zahrnujúci dejiny hudby na Slovensku od najstarších čias do reformácie, bol v rukopise hotový už tri roky pred vydaním, ako to vyplýva z datovania Predslovu 1. januára 1940 v Bratislave. Publikácia predstavuje jednu z ťažiskových syntetických prác autora.
- *Dejiny slovenskej hudby, II. diel*. Komentár: Zagiba plánoval vydať knižne aj druhý diel svojich slovenských hudobných dejín, ale pravdepodobne ich nemal v tom čase dostatočne spracované a neskôr z jeho strany už nebolo aktuálne robiť väčšiu syntézu novšieho obdobia vývoja slovenskej hudby.
- „Do slovenskej vlastivedy som pripravil ako výťah z týchto dvoch sväzkov: *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias do doby súčasnej*. / *Slovenský hudobný lexikon I.-II. diel* (asi po 500 str.).“ Komentár: Tento údaj je dosť nepresný a nie je jasné, o akú publikáciu typu slovenskej vlastivedy ide. Spresnenie umožní až ďalší výskum.
- *Pramene slovenskej ľudovej piesne I.-II. diel (po 500 str.)*. Komentár: Toho času nevedno, kde sa tento objemný rukopis nachádza.
- *Korešpondencia J. L. Bellu*. Komentár: Predpokladáme, že ide o korešpondenciu, ktorú potom Zagiba publikoval v monografii *Johann L. Bella (1843 – 1936) und das Wiener Musikleben* (1955).

⁷ List F. Zagibu, Ref. 6, s. 4-5.

- „*Musicologica Slovaca*. Musikologický časopis. Zredigoval som roč. I/II., venovaný 100 roč. jubileu narodenín J. L. Bellu, rozsah asi 400 strán, za spoluúčasti súčasných slovenských odborníkov. Je to dnes jediný slovenský musikologický časopis svojho druhu.“ Komentár: Nie je známe, že by v 40. rokoch 20. storočia v redakcii Františka Zagibu alebo niekoho iného vyšli dve čísla, resp. dvojčíslo odborného muzikologického periodika *Musicologica Slovaca*. Zredigovaný Zagibov rukopis sa tiež niekde musel stratiť. Z uvedenej skutočnosti ale vyplýva, že názov nášho periodika *Musicologica Slovaca*, ktorý začal vydávať Ústav hudobnej vedy SAV roku 1969 a ktorý v nadväznosti na ústavné publikácie s názvom *Hudobnovedný zborník* a *Hudobnovedné štúdie* s prerušovanou kontinuitou vychádza až do súčasnosti, má svoju predhistóriu s väzbou na SAVU a Františka Zagibu. Myšlienka vydávať muzikologický časopis poukazuje na Zagibovo koncepčné myslenie, keď si uvedomoval dôležitosť prezentácie nových poznatkov zo strany hudobnovedeckých pracovníkov smerom k širšej odbornej verejnosti. S tým je spojené aj stanovenie si priorit, medzi ktoré v danom období patrila aj storočnica významného slovenského skladateľa romantizmu Jána Levoslava Bellu.
- *Slovenské hlásnické piesne vo svetle stredoeurópskeho hudobného folklóru. Porovnávací práca I. – II. sv. asi po 400 str.* Komentár: Ide o príspevok k problematike piesňových žánrov skúmajúci nanajvýš pozoruhodnú špecifickú oblasť tradičnej hudby. Predpokladáme, že Zagiba mal k dispozícii materiály z dotazníkového prieskumu zameraného na mapovanie aktuálneho stavu tradície hlásnických piesní na Slovensku, ktorý v roku 1937 organizoval Štátny ústav pre ľudovú pieseň v Bratislave pod vedením Dobroslava Orla v spolupráci s jazykovedcom Václavom Vážnym. Podľa súčasného stavu poznania je väčšia časť tohto materiálu uložená v Národnom archíve SR, menšia časť v zbierkových fondoch Ústavu hudobnej vedy SAV. Na tento materiál po prvýkrát upozornila a podrobnejšie sa ním zaoberala Hana Urbancová, ktorá napísala aj prvú syntetizujúcu štúdiu k problematike hlásnických piesní na Slovensku v stredoeurópskom kontexte a k ich žánrovej charakteristike, ako aj užšie špecifikovanú štúdiu k tejto téme, kde upozornila na vzťah duchovného a svetského spevu.⁸
- *Handrárska melódia. Hudobnofolkloristická štúdia.* Komentár: Tento rukopis je toho času nezvestný.

V ďalšej časti svojho odvolania Zagiba ešte uvádza rozpracované štúdie o Karlovi Hynkovi Vojáčkovi, pôsobiacom sčasti na Slovensku, potom v Petrohrade, o slovenskej hudbe z obdobia Veľkej Moravy či o ruskej hudbe. Už len kvantita rukopisného materiálu poukazuje na pracovnú činnosť a výkonnosť autora, ako aj na šírku jeho vedeckých záujmov.

⁸ URBANCOVÁ, Hana: Stav a perspektívy výskumu piesňových žánrov. In: *Ethnomusicologicum* 1/1. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 1993, s. 37; URBANCOVÁ, Hana: Hlásnické piesne – historický žáner v ústnej tradícii. In: *Slovenská hudba*, roč. 25, 1999, č. 2-3, najmä s. 120-121, 146-147; URBANCOVÁ, Hana: Hlásnické piesne ako súčasť tradičnej hudobnej kultúry. In: *Slovenský národopis*, roč. 48, 2000, č. 1, s. 5-23; URBANCOVÁ, Hana: Ranná duchovná pieseň v speve hlásnikov na Slovensku. In: *Slovenská kresťanská a svetská kultúra*. (=Studia Culturologica Slovaca 2.) Ed. Jana Skladaná. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 2001, s. 178-201.

O Zagibovom zamestnaní v zložitých povojnových rokoch nemáme presnejšie údaje. Jeho situácia však nebola ľahká a je preto pochopiteľné, že sa mu možnosť pracovať na viedenskej univerzite, s ktorou sa potom spája celá jeho nasledujúca pracovná kariéra, javila v tom čase ako optimálna profesijná aj ľudská existencia. Už roku 1946 sa František Zagiba stal honorárnym profesorom na Univerzite vo Viedni, roku 1952 privátnym docentom pre hudobnú vedu a roku 1967 aj pre slavistiku staršieho obdobia. Roku 1968 bol menovaný mimoriadnym, 1972 riadnym profesorom na tamorej novozaloženej Katedre pre výskum stredoveku so zvláštnym zreteľom na staršiu historickú hudobnú vedu.

K Zagibovmu etablovaniu sa vo vedeckých kruhoch prispela aj jeho organizačná práca. Roku 1952 bol spoluzakladateľom Rakúskej Chopinovej spoločnosti, neskôr premenovanej na Medzinárodnú Chopinovu spoločnosť vo Viedni. V rokoch 1971 – 1973 vykonával funkciu jej prezidenta a bol aj editorom edičného radu Chopin-Jahrbücher. Ako zakladateľ a generálny sekretár sa podieľal na činnosti ústavu Institutum Salisburgo-Ratisbonense Slavicum. Svoju spirituálnu príslušnosť vyjadril členstvom vo Viedenskej katolíckej akadémii. Stal sa nositeľom viacerých vyznamenaní: rytierskeho kríža komtúra pápežského Rádu svätého Silvestra (*Ordo Sanctus Silvestri Papae*), *Ordre du Mérite en faveur de la Culture Polonaise* a striebornej medaily Československej spoločnosti medzinárodných vzťahov. Zomrel vo Viedni 12. augusta 1977.

Zagibova vedecko-výskumná činnosť bola tematicky širokospektrálna a diferencovaná. V mladosti písal aj hudobnokritické a hudobnopublicistické príspevky a v rokoch 1938 – 1943 bol hudobným referentom časopisu Slováč.

Je málo známe, že Zagiba sa venoval aj skúmaniu tradičnej ľudovej kultúry, ktorou sa začal zaoberať už v čase vysokoškolských štúdií. Roku 1937 sa stal členom novozriadenej komisie a pracovnej skupiny na výskum maďarského etnika a slovensko-maďarských vzťahov v duchu modernej lingvistiky v rámci maďarského seminára pri Univerzite Komenského a Učenej spoločnosti Šafárikovej.⁹ Po výskume ľudovej piesne v Slanskej doline nasledoval roku 1938 väčší projekt, keď s pomocou predsedníctva Slovenského výboru Štátneho ústavu pre ľudovú pieseň v Bratislave a podľa skúseností s dotazníkmi pre štúdium slovenskej a podkarpatskoruskej ľudovej piesne vypracoval dotazník aj pre ľudovú pieseň maďarského etnika na Slovensku. Dotazník bol zameraný na tri tematické okruhy: stav ľudového spevu a ľudovej hudby vôbec (vplyv mestskej hudby na úpadok ľudového spevu a hudby, pestovanie tradície svätajánskych a iných ľudových zvykov, záujem o hru gajdošov a pod.), stav ľudového duchovného spevu (cirkevnej piesne) u jednotlivých vierovyznaní a problematika hlásnických piesní (tzv. „bakternóták“). Záverečná fáza predpokladala získanie cenného materiálu na porovnávacie štúdium, nakoľko podobný dotazník vydal Štátny ústav pre ľudovú pieseň už predtým za účelom výskumu u slovenského a rusínskeho etnika.

Na Kongrese pre ľudovú pieseň so zvláštnym zreteľom na jej význam v hudobnej výchove v ČSR, ktorý sa uskutočnil v dňoch 2. – 4. júna 1938 v Bratislave s následným pokračovaním v Trenčianskych Tepliciach v gescii Spoločnosti pre hudobnú výchovu v Československu, Zagiba predniesol referát k problematike porovnávacej hudobnej

⁹ Zpráva o činnosti maďarskej komisie jaz. odboru USŠ a členov maďarského seminára Univerzity Komenského v Bratislave. In: Carpatica, Bratislava 1939, s. 96-107.

vedy v odbore ľudovej hudby (folklóru) so zvláštnym zreteľom na slovenské, maďarské a rusínske etnikum na Slovensku. Okrem toho bol poverený usporiadať v rámci podujatia výstavu k problematike hudobnej kultúry na Slovensku. Redigoval tiež zborník referátov z kongresu, ktorý už však pre známe politické udalosti nevyšiel. Zo Zagibových publikovaných štúdií k problematike hudobnej folkloristiky je najvýznamnejšia práca *Funkčná a priestorová povaha slovenskej ľudovej piesne* (1942), v ktorej uplatnil aktuálnu komparačnú metódu aplikovanú na kontext sociálnych faktorov a funkcionality ľudových prejavov.

František Zagiba bol však v prvom rade empirický hudobný historik. V čase jeho vedeckého nástupu v 30. rokoch 20. storočia sa slovenská historická hudobná veda ešte len začala rozvíjať a z tejto skutočnosti akiste vyplýva počiatočný široký tematický záber jeho publikovaných prác. Treba ich však charakterizovať ako práce základného významu pre ďalší hudobnohistorický výskum, keďže sa nemohol opierať o staršiu vedecko-výskumnú tradíciu. Táto rekognoskácia hudobnohistorického terénu predpokladala postupnosť poznania a ďalší špecializovaný výskum. V Zagibových bádateľských aktivitách centrálne miesto spočiatku patrilo hudobnej regionalistike, skúmaniu rozmanitých prejavov hudobnej kultúry Gemera a Malohontu a v širšom vymedzení regiónu východného Slovenska. Neskôr sa špecializoval na staršie hudobné dejiny, slavistiku starších období a na vybrané témy hudby 19. storočia. Mnohé základné poznatky zostávajú dodnes v platnosti, avšak je prirodzenou zákonitosťou každého historického výskumu, že niektoré poznatky zastarávajú a musia byť na základe novšieho výskumu revidované.

V práci *Hudobné pamiatky františkánskych kláštorov na východnom Slovensku* (1940) priniesol Zagiba cenné podnety k skúmaniu hudobných pamiatok františkánskych kláštorných knižníc a archívov v Bardejove, Nižnom Šebeši, Prešove, Filakove a Rožňave. Práca má sčasti charakter katalógu, sčasti sumarizuje širší dejinný kontext. Význam františkánskej rehole z hudobnokultúrneho aspektu zhrnul autor takto: „Veľkú zásluhu majú františkáni o hudobnú kultúru Slovenska. Je to rád, ktorý má pomerne najviac a najcennejších hudobných pamiatok zo všetkých rádov na Slovensku.“¹⁰ V monografii *Literárny a hudobný život v Rožňave v 18. a 19. storočí* (1947) predostrel Zagiba bohatý faktografický materiál k činnosti miestnych literátov a hudobníkov a poukázal na význam cirkevnej hudby v dejinách mesta. Špecificky významná bola činnosť rožňavských bernolákovcov a rožňavského biskupa a mecena literárneho a hudobného života Jána Scitovského. K štúdiám základného významu patria aj Zagibove práce o Tisovskom spevokole, evanjelickej duchovnej piesni, korešpondencii zo zbierky Jána Batku a k ďalším čiastkovým témam.

Centrálnou Zagibovou syntetickou prácou k slovenským hudobným dejinám sú jeho *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias až do reformácie* (1943), pričom zamýšľaný druhý diel k novším hudobným dejinám už nevyšiel. Každá syntéza predpokladá rozsiahlu sumu poznatkov a monograficky spracovaných čiastkových tém, čo v tom čase autor nemohol mať k dispozícii. Výskum navyše nepokročil tak ďaleko,

¹⁰ ZAGIBA, František: *Hudobné pamiatky františkánskych kláštorov na východnom Slovensku*. Praha : Slovanský ústav, 1940, s. 7 (427). Kritický posudok na štúdiu napísal Věslav J. Gajdoš (in: *Slovenské pohľady*, roč. 57, 1941, č. 5-6, s. 385-391).

aby bolo možné uskutočniť analýzu hudobných prameňov. A tak napriek ohromnej sume poznatkov a údajov o hudbe a speve z dobových dokumentov aj zo sekundárnej literatúry, jeho výklad sa opiera skôr o tzv. tradíciu ako o analýzu hudobných prameňov. Autor však položil základy, na ktoré sa mohlo ďalej nadväzovať. Z koncepčného hľadiska je pozoruhodné, že hneď v úvode si Zagiba položil aj dnes aktuálnu otázku, ako definovať skúmané dejiny, či ako teritoriálny celok (dejiny hudby na Slovensku) alebo preferovať etnický aspekt (dejiny slovenskej hudby). Napokon dospel k stanovisku, takpovediac naprieč dejinným kontinuom, že totiž „kultúrna história určitej oblasti je spätá so všetkými kultúrnymi dianiami bez rozdielu“ a že keď ju chceme napríklad aj v hudbe „zachytiť v jej celistvosti a tým, pravda, i v celej jej umeleckej nosnosti ako štruktúrny celok pre príslušné obdobie hudobné“, tak to potom musí byť „v smysle teritoriálnom i nacionálnom, ako najmä v smysle širšom“¹¹. Niektoré Zagibove názory sú však dobovo podmienené a opierajú sa o vtedajšie vedecké autority. Dnes spornú teóriu jazykovedca Ľudovíta Nováka o periférnosti súčasného teritória Slovenska k okolitým politickým a kultúrnym strediskám sa Zagiba pokúsil aplikovať aj na hudbu, ale korektne poznamenal, že Novákova charakteristika z hľadiska dejín hudby vo všetkom nevyhovuje, lebo „práve mestá na rozhraní mali čulý hudobný život“.¹² Myslia sa tu spišsko-východoslovenské mesta ako napríklad Bardejov, Levoča či Prešov. Zagibova práca je inšpirujúca aj dnes, napriek uplatneniu viacerých dobovo podmienených stanovísk.

František Zagiba sa venoval aj popularizačnej činnosti, ako o tom svedčia jeho práce typu sprievodcu v opere (1947) alebo o sovietskych skladateľoch (1946).

Prísne vzaté František Zagiba sa začal špecializovať na slavistický výskum až po usadení sa vo Viedni: venoval sa výskumu najmä staršieho obdobia stredoveku vo vzťahu k slovanským hudobným dejinám a niektorým z významných osobností slovenskej hudby 19. storočia.

Do prvého desaťročia Zagibovho viedenského pôsobenia v 50. rokoch 20. storočia spadá vydanie jeho troch nemeckých monografií o slovanských skladateľoch epochy romantizmu – o Fryderykovi Chopinovi, Piotrovi I. Čajkovskom a Jánovi L. Bellovi. Chopinovskej téme sa venoval najmä vo vzťahu k viedenskému hudobno-kultúrnemu prostrediu a jeho osobnostiam.

Biografická literatúra o hudobných tvorcach má v nemeckej jazykovej oblasti dlhú tradíciu, hoci monografické diela o slovanských skladateľoch boli v nej ešte aj v polovici 20. storočia zastúpené skôr skromne. Rozsiahla Zagibova monografia o ruskom skladateľovi Piotrovi Iljičovi Čajkovskom (*Tschaikowskij. Leben und Werk*, 1953) je preto obohatením tejto oblasti nielen z hľadiska výberu témy, ale aj z metodologickej stránky, nakoľko autor sa rozhodol, ako to explicitne aj uviedol, využiť pri výklade skladateľovej hudobnej tvorby metódu gestaltizmu (Gestaltanalyse). Jej použitím chcel nájsť kľúč k celostnému uchopeniu relačného vzťahu tvorca–dielo. Z toho dôvodu obsahuje monografia množstvo citátov autentických prameňov, najmä korešpondencie. Podobne ako aj v iných svojich prácach sa Zagiba dotkol aj slovenských kontextov, ten-

¹¹ ZAGIBA, František: *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias až do reformácie*. Bratislava : SAVU, 1943, s. 14.

¹² Tamtiež, s. 17.

toraz poukázaním na recepciu Čajkovského hudby v Bratislave do roku 1918. Súčasťou monografie je zverejnenie korešpondencie brata skladateľa Modesta I. Čajkovského s bratislavským archivárom a hudobným kritikom Jánom Batkom, ktorá je obzvlášť dôležitá pri exegéze Čajkovského *Symfónie č. 6 h mol, Patetickej*.

Ján Levoslav Bella žil vo Viedni dvakrát, a to v rokoch 1863 – 1865 počas štúdia teológie na viedenskej univerzite, a potom v rokoch 1921 – 1928 už ako dôchodca. Zagibova útlá knižka s názvom *Johann L. Bella und das Wiener Musikleben* (1955) sa však nezaobera len týmito dvoma obdobiami Bellovho života, ale predstavuje prierez skladateľovým životom a dielom, ktorý je dokumentovaný pomerne rozsiahlou, sčasti nepublikovanou bellovskou korešpondenciou. Práve táto skutočnosť pridáva práci na autentickejšť, hoci je dnes zarážajúce, že absentuje údaj o archivovaní pramenného materiálu.

Zagibove slavistické práce sú zamerané na staršie dejiny hudby Slovanov stredoa východoeurópskych krajín. Zaoberal sa kresťanskou misiou u Slovanov, staroslovanskou liturgiou, vznikom slovanského liturgického spevu v 9. storočí podľa západného a východného rítu, otázkou zákazu slovanského liturgického spevu, uplatnením západného systému vzdelávania u Slovanov, rímskym spevom *cantus romanus* v latinskom, gréckom a slovanskom kultovom jazyku, cyrilo-metodskou problematikou a podobne. Syntetický pohľad na danú problematiku predložil v práci o duchovnom živote Slovanov v ranom stredoveku a začiatkoch slovanského písomníctva *Das Geistesleben der Slaven im frühen Mittelalter: die Anfänge des slavischen Schrifttums auf dem Gebiete des östlichen Mitteleuropa vom 8. bis 10. Jahrhundert* (1971), ktorá predstavuje istý vrchol jeho vedecko-výskumných snáh v tejto oblasti.

V gescii Hudobnovedného ústavu Univerzity vo Viedni založil edičný rad *Forschungen zur älteren Musikgeschichte* a ako jeho prvý zväzok publikoval syntézu svojich poznatkov k najstarším dejinám hudby v strednej Európe *Musikgeschichte Mitteleuropas von den Anfängen bis zum Ende des 10. Jahrhunderts* (1976). Uskutočnil komparatívne štúdie hudobných pamiatok zo stredoeurópskych archeologických nálezov so zachovanými hudobnoikonografickými prameňmi z obdobia antiky, zaoberal sa ďalej pastierskou hudbou a ranokresťanským spevom, rozšírením rímskeho spevu *cantus romanus* zo Salzburgu ako vtedajšieho duchovného centra do východných oblastí, ako aj duchovnou a svetskou piesňou tohto obdobia. Je sympatickým rysom Zagibu, že aj do týchto skúmaní integrálne včlenil nielen relevantné skutočnosti veľkomoravskej histórie a cyrilo-metodskej misie, ale aj poznatky z vtedy nových archeologických výskumov zo Slovenska.

František Zagiba predstavuje typ moderného hudobného historika kulturologickej orientácie. Jeho vedeckým snažením bolo na jednej strane zaznamenať konkrétne hudobnohistorické fakty, na druhej strane hľadať komplexnejšie hudobnohistorické súvislosti. Jeho vedecká kariéra sa odvíjala od tém charakteru hudobnej regionalistiky po stredoeurópsky hudobný kontext. Pozoruhodný bol jeho kontinuálny záujem o staršie slovanské hudobné dejiny v stredoeurópskom priestore, čím prispel k poznatkovému obohateniu hudobnej slavistiky.

Výberová bibliografia Františka Zagibu (1912 – 1977)

Monografie

- Hudobné pamiatky františkánskych kláštorov na východnom Slovensku. (=Carpatica I. Zv. 2, Rad A, č. 9.) Praha : Slovanský ústav, 1940, 65 s.
- Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias až do reformácie. Bratislava : SAVU, 1943, 133 s.
- Tvorba sovietskych komponistov. Bratislava : Jozef Orlovský, 1946, 46 s.
- Literárny a hudobný život v Rožňave v 18. a 19. storočí. (=Historický odbor „Svojiny“ Východoslovenského kultúrneho spolku II.) Košice : Východoslovenský kultúrny spolok Svojina, 1947, 112 s.
- Spríevodca v opere. Čo má viesť návštevník opery o pôvode, hudobnom štýle, o autoroch a obsahu oper. Bratislava : Jozef Orlovský, 1947, 130 s.
- Chopin und Wien. Wien : H. Bauer, 1951, 152 s.
- Tschaikowskij : Leben und Werk. Zürich; Leipzig; Wien : Amalthea-Verlag, 1953, 455 s.
- Die ältesten musikalischen Denkmäler zu Ehren des Heiligen Leopold. Ein Beitrag zur Choralpflege in Österreich am Ausgange des Mittelalters. Zürich; Leipzig; Wien : Amalthea Verlag, 1954, 41 s.
- Johann L. Bella (1843 – 1936) und das Wiener Musikleben. Wien : Verlag des Notringes der wissenschaftlichen Verbände Österreichs, 1955, 80 s.
- Das Geistesleben der Slaven im frühen Mittelalter : die Anfänge des slavischen Schrifttums auf dem Gebiete des östlichen Mitteleuropa vom 8. bis 10. Jahrhundert. (=Annales Instituti Slavici 7 : Veröffentlichungen des Institutum Salisburgo-Ratisbonense Slavicum.) Wien; Köln; Graz : H. Böhlau Nachf., 1971, 228 s.
- Musikgeschichte Mitteleuropas : Von den Anfängen bis zum Ende des 10. Jahrhunderts. (=Forschung zur älteren Musikgeschichte 1.) Wien : Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1976, 160 s.

Štúdie

- Hudobné pamiatky kapitulskej knižnice v Rožňave. In: Cyril. Časopis pro katolícku hudbu posvätnou a liturgii v Republice Československé, roč. 64, 1938, č. 3-4; 5-6, s. 23-25; 41-44.
- K dejinám slovenských spevokolov. (K 60. výročiu spevokolu v Tisovci. 1877 – 1937.) In: Prúdy, roč. 22, 1938, s. 4-14, 82-93, 140-149. [To isté aj ako separát, 1938, 33 s.]
- Ludová pieseň Záhoria. In: Almanach Spolku záhorských akademikov so sídlom v Malackách. Malacky : Spolok záhorských akademikov, 1938, s. 141-147.
- Univ. prof. dr. Dobroslav Orel a výskum slovenskej hudobnej minulosti. In: Kultúra, roč. 10, 1938, č. 2, s. 37-38.
- Z dejín barokovej cirkevnej hudby na južnom Spiši. In: Kultúra, roč. 11, 1939, č. 6/8, s. 182-184.
- 100 rokov od smrti Antona Matúšika, slovenského lingvistu. In: Kultúra, roč. 11, 1939, č. 5, s. 112-115.
- Melodika ľudovej piesne a jej vzťah k vetnej intonácii. In: Linguistica Slovaca, roč. 1, 1939/1940, č. 1-2, s. 237-242.
- Geschichte der slowakischen Musik von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart. In: Leipziger Vierteljahrschrift für Südosteuropa, roč. 4, 1940, s. 272-295.

- Funkčná a priestorová povaha slovenskej ľudovej piesne. In: Sborník záhorských akademikov so sídlom v Malackách 1932 – 1942. Zv. 2. Trnava : G. A. Bežo, 1942, s. 229-261. [To isté aj ako separát, 1942, 33 s.]
- Karel Hynek Vojáček, profesor petrohradského konzervatória a Slovensko. In: Historica Slovaca, roč. 3-4, 1945/1946, s. 239-247.
- Benediktíni pestovatelia liturgického spevu na Slovensku (Na 1400. výročie smrti sv. Benedikta). In: Nová práca, roč. 3, 1947, č. 12, s. 730-732.
- Moyzes a Bella. In: Verbum, roč. 2, 1947/1948, č. 2, s. 105-106.
- Korešpondencia archivára Jána Batku s ruskými skladateľmi (Listy Archangelského, M. Čajkovského, P. Jürgensona, Glazunova, Rimského-Korsakova, Smolenského a Vinogradského). In: Slovanská Bratislava I. : Sborník příspěvků k dějinám hl. města Bratislavy. Bratislava : Kulturní a informační odbor ÚNV, 1948, s. 253-267.
- Unbekannte Chopin-Kompositionen in Wiener Sammlungen. In: Österreich in Wort und Bild. Zeitschrift für Fremdenverkehr und Wirtschaft, roč. 27, 1951, č. 1, s. 36-40.
- Der strukturelle Charakter des slowakischen Volksliedes. Ein Beitrag aus dem Gebiete der strukturellen vergleichenden Musikwissenschaft. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 1, Wien : 1952, s. 46-52.
- Die Entstehung des slavischen liturgischen Gesanges im 9. Jahrhundert nach westlichen und östlichen Ritus. In: Kongress-Bericht. (=5. Kongress, Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Utrecht 1952.) Amsterdam : Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis; G. Alsbach, 1953, s. 456-461.
- Die deutsche und slawische Choraltradition als Verbindungsglied zwischen West- und Südeuropa. In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 37, 1953, s. 33-43.
- Ungarische Balladenmelodien aus dem Neutraer Gebiet. In: Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes 3, 1954, s. 63-84.
- Die Bedeutung der Wiener Universität für die slavische Musikwissenschaft. In: Die Musikforschung, roč. 7, 1954, č. 2, s. 211-215.
- Wie wird die westliche Liturgie in kirchenslawischer Sprache noch heute gepflegt? In: 2. Internationaler Kongress für katholische Kirchenmusik. Wien : Herold, 1955, s. 89-92.
- Die irisch-schottische Mission in Salzburg im 8. Jahrhundert und die Anfänge der Chorpfege in den Alpenländern. In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 41, 1957, s. 1-3.
- Der Cantus romanus in lateinischer, griechischer und slawischer Kultursprache in der karolinischen Ostmark. In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 44, 1960, s. 1-13.
- Die bairische Slavenmission und ihre Fortsetzung durch Kyrill und Methodius. In: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 9, 1961, s. 1-56.
- Zur Geschichte Kyrills und Methods und der bairischen Ostmission. In: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 9, 1961, s. 247-276.
- Die Anfänge der Christianisierung in Mähren und der Slowakei. In: Zeitschrift für Ostforschung, roč. 11, 1962, č. 4, s. 704-712.
- Die Nationalitäten der Donaumonarchie in panrussischer Sicht. In: Der Donaauraum : Zeitschrift des Institutes für den Donaauraum und Mitteleuropa, roč. 9, 1964, č. 4, s. 214-218.
- Tulln als Missionszentrum für Mähren vor Cyrill und Method? In: Archeologia Austriaca 40, 1966, s. 188-194.

Zborníky (editorská činnosť)

- Hudobný lexikón. Zošit 1. (A – Andreanský.) Bratislava : Jozef Orlovský, 1948, 16 s.
- Chopin-Jahrbuch 1956. Internationale Chopin-Gesellschaft Wien. Zürich; Leipzig; Wien : Amalthea – Verlag, 1956, 256 s.

- Chopin-Jahrbuch 1963. Internationale Chopin-Gesellschaft Wien. Wien : Verlag Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs, 1963, 242 s.
- Prolegomena ad : Acta Congressus historiae Slavicae Salisburgensis in memoriam SS. Cyrilli et Methodii anno 1963 celebrati. (=Annales Instituti Slavici I/1.) Wiesbaden : Otto Harrassowitz, 1964, 38 s.
- Das östliche Mitteleuropa in Geschichte und Gegenwart. Acta Congressus historiae Slavicae Salisburgensis in memoriam SS. Cyrilli et Methodii anno 1963 celebrati. (=Annales Instituti Slavici I/2.) Wiesbaden : Otto Harrassowitz, 1966, 252 s.
- Geschichte der Ost- und Westkirche in den wechselseitigen Beziehungen. Acta Congressus historiae Slavicae Salisburgensis in memoriam SS. Cyrilli et Methodii anno 1963 celebrati. (=Annales Instituti Slavici I/3.) Wiesbaden : Otto Harrassowitz, 1967, 202 s.
- Cyrillo-methodianische Fragen, slavische Philologie und Altertumskunde. Acta historiae Slavicae Salisburgensis in memoriam SS. Cyrilli et Methodii anno 1963 celebrati. (=Annales Instituti Slavici I/4.) Wiesbaden : Otto Harrassowitz, 1968, 218 s.

Rôzne

- Slováci na pražskom konzervatóriu. In: Cyril. Časopis pro katolíckou hudbu posvätnou a liturgii v Republice Československé, roč. 62, 1936, č. 9-10, s. 110-111.
- Drobničky z dejín organárstva na Slovensku. In: Kultúra, roč. 9, 1937, č. 11/12, s. 251.
- F. Z. [=ZAGIBA, František]: Mariška, Václav. [Heslo.] In: ČERNUŠÁK, Gracian – HELFERT, Vladimír (red.): Pazdírkův hudební slovník naučný. Část osobní. Zv. 2. Brno : Nákladem Oldřicha Pazdírky, 1937/38, s. 101.
- F. Z. [=ZAGIBA, František]: Markó, Miklós. [Heslo.] In: ČERNUŠÁK, Gracian – HELFERT, Vladimír (red.): Pazdírkův hudební slovník naučný. Část osobní. Zv. 2. Brno : Nákladem Oldřicha Pazdírky, 1941, s. 102.
- Ako zachovať národu jeho najstaršiu kultúru, jeho ľudovú pieseň. In: Národný pracovník, roč. 2, 1941, č. 2, s. 29-31.
- Zachraňujeme pamiatky slovenskej hudby. In: Národný pracovník, roč. 5, 1944, č. 3, s. 127-129.
- Z hudobného života Bratislavy. In: Verbum, roč. 2, 1947/1948, č. 3, s. 169-170.
- Vplyv slovenskej ľudovej piesne na maďarskú ľudovú hudbu. In: Slovenský denník, roč. 19, 28. január 1936, č. 22, s. 4.
- Johannes Brahms als „Dirigenten – Promotor“. Unbekannte Briefe des Meisters. In: Musikerziehung, roč. 9, 1956, č. 4, s. 238-239.

Referencie

- Zagiba, Franz. [Heslo.] In: SLONIMSKY, Nicolas (ed.): Baker's Biographical Dictionary of Musicians. 5. vyd. New York : G. Schirmer, 1958, s. 1835.
- PM [=PÁNDI, Marianne]: Zagiba, Franz. [Heslo.] In: SZABOLCSI, Bence – TÓTH, Aladár (eds.): Zenei lexicon. Zv. 3. Budapest : Zeneműkiadó Vállalat, 1965, s. 684.
- Δ [=NOVÁČEK, Zdenko]: František Zagiba. [Heslo.] In: Česko-slovenský hudební slovník osob a institucí. Zv. 2. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 963.
- Zagiba, Franz. [Heslo.] In: DAHLHAUS, Carl (ed.): Riemann Musik-Lexikon. Personenteil (L – Z) 12. vyd. Mainz : B. Schott's Söhne, 1975, s. 940.
- František Zagiba. [Heslo.] In: Encyklopédia Slovenska. Zv. 6. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1982, s. 479.
- POTÚČEK, Juraj (zost.): František Zagiba (1912 – 1977). Z hudobnej súčasnosti a minulosti Slovenska. (Antológia hudobných štúdií a kritik.) Z príležitosti 75. výročia narodenia zostavil Juraj Potúček. Bratislava : ÚHV SAV, 1988, 101 s. (Strojopis.)

- Zagiba, František. [Heslo.] In: Slovenský biografický slovník. Zv. 6. Martin : Matica slovenská, 1994, s. 389.
- FÖDERMAYER, Franz: Franz Zagiba. [Heslo.] In: SADIE, Stanley (ed.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Zv. 27. 2. vyd. Oxford; New York; Auckland; Bangkok; Buenos Aires; Cape Town; Chennai : Oxford University Press, 2001, s. 717-718.
- UH [=HARTEN, Uwe] Zagiba, Franz. [Heslo.] In: FLOTZINGER, Rudolf (ed.): Oesterreichisches Musiklexikon. Zv. 5. Wien : Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2006, s. 2710-2711.
- ANGERER, Joachim F.: Zagiba, Franz. [Heslo.] In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 17. Ludwig Finscher (ed.). Kassel, Basel, London, New York, Prag : Bärenreiter; Stuttgart, Weimart : Metzler, 2. vyd. 2007, s. 1303-1304.

Podľa bibliografie zostavenej Jurajom Potúčkom (1988) doplnil

Andrej Čepec

K životnému jubileu profesora Ladislava Burlasa

Profesor Ladislav Burlas sa v apríli tohto roku dožil krásneho životného jubilea, 85. narodenín. Jeho meno je obkolesené titulmi – *Dr. h. c. Prof. PhDr. Ladislav Burlas, DrSc.* – a tie síce vypovedajú veľa o jeho životnej ceste a pracovných aktivitách, zďaleka však nie o všetkom. Celoživotné muzikologické aktivity prof. Burlasa sú totiž výnimočne širokospektrálne. Patrí k našim popredným muzikológom, vysokoškolským pedagógom a hudobným skladateľom. Už od roku 1951 začal pôsobiť v Slovenskej akadémii vied ako hudobný historik, po štyroch rokoch aj ako odborný asistent v Hudobnovednom seminári na Katedre vied o umení FFUK. Roku 1960 sa stal riaditeľom Ústavu hudobnej vedy SAV a po začlenení Ústavu hudobnej vedy SAV do Umenovedného ústavu SAV bol vedúcim pracovníkom Sekcie hudobnej vedy až do roku 1988. Zároveň bol sústavne pedagogicky činný na viacerých vysokých školách. Na docenta hudobnej teórie sa habilitoval v Prahe na AMU v roku 1966, v roku 1985 získal titul doktor vied a v roku 1993 sa stal profesorom. Jeho pedagogická činnosť sa neobmedzovala len na pôsobenie v Bratislave; pomáhal všade, kde bolo potrebné – v Prešove aj Banskej Bystrici, kde od roku 1997 pôsobí ako interný pedagóg (dekan, 2001) na Fakulte múzických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici.

Pre Slovenskú akadémiu vied bola osobitne prínosná jeho dlhoročná činnosť na poste riaditeľa Ústavu hudobnej vedy SAV (do roku 1988). Tu sa vypracoval na medzinárodne uznávaného odborníka vo vednom odbore muzikológia (od roku 1962 pôsobí aj ako člen spoločnosti Gesellschaft für Musikforschung). Vo svojich vedeckých prácach dokázal prepojiť systematické a historické myslenie, ako aj teoretické a praktické aspekty. V 50. rokoch písal práce tematicky zamerané na staršie i novšie dejiny slovenskej hudby (štúdie o duchovnej hudbe 17. a 18. storočia, profily skladateľov: J. L. Bella, E. Suchoň, A. Moyzes), v 60. rokoch sa intenzívnejšie zaoberal problematikou hudobnej teórie, v 70. rokoch upriamil svoju pozornosť na prehĺbenie bádania v oblasti systematických disciplín muzikológie. Venoval sa otázke genézy a vývinu slovenskej národnej hudby, charakterizoval skladateľský štýl reprezentantov slovenskej hudobnej moderny (Alexander Moyzes, Eugen Suchoň, Ján Cikker). V 80. rokoch predložil viaceré štúdie analyzujúce súčasnú slovenskú hudobnú kultúru a intenzívnejšie sa venoval teoretickým problémom hudobnej pedagogiky. Je autorom vyše 150 muzikologických prác, monografií, štúdií, vysokoškolských textov, článkov, úvah, profilov. Z jeho knižných publikácií sú vysoko cenené diela *Formy a druhy hudobného umenia* (1962, reedície 1967, 1978, 2006), *Hudobná teória a súčasnosť* (1978), *Slovenská hudobná moderna* (1983), *Teória hudobnej pedagogiky* (1997); výber z jeho najdôležitejších štúdií vyšiel knižne pod názvom *Hudba – komunikatívny dynamizmus* (1998).

Integrovanou súčasťou pracovných aktivít prof. Burlasa je jeho skladateľská činnosť, je autorom diel symfonických (*Hudba pre husle a orchester* 1977, *Koncert pre organ a orchester* 1983, *Symfónia č. 2* 1986), vokálno-symfonických (*Svadobné spevy z Horehronia* 1957, *Stretnúť človeka*, vokálna symfónia 1984, *Verbunkové piesne* 1990), komorných

(*Planctus*, pre sláčikový orchester 1968, sláčikové kvartetá), zborových (*Metamorfózy krás*, pre miešaný zbor a husle sólo 1964), písal hudbu pre deti i hudbu k filmom. Za svoju kompozičnú a muzikologickú činnosť získal viaceré vyznamenania, v roku 2008 mu bolo udelené vysoké štátne vyznamenanie Pribinov kríž II. triedy za významné zásluhy o kultúrny rozvoj Slovenskej republiky. V pozadí týchto vyznamenaní sa nachádzajú mnohé spoločenské aktivity prof. Burlasa, ktorých bolo za vyše 55 rokov jeho pôsobenia v oblasti rozvoja slovenskej hudobnej kultúry neúrekom, a z ktorých aspoň jednu treba vysoko vyzdvihnúť, a to jeho funkciu dlhoročného riaditeľa festivalu Bratislavské hudobné slávnosti.

Last but not least – ako sám pán profesor s obľubou hovorí – je tu jeho ochota pomáhať mladým i skúsenejším; ochota čítať stovky strán práve napísaných kníh, dizertačných a diplomových prác, písať posudky a recenzie, zúčastňovať sa obhajobných konaní. Profesor Burlas je dodnes významnou osobnosťou slovenskej hudobnokultúrnej scény.¹

Janka Petőczová

¹ Pohľady na muzikologickú činnosť prof. Ladislava Burlasa spolu s výberovou bibliografiou jeho prác boli publikované roku 2007 v časopise *Slovenská hudba*. Pozri bližšie: CHALUPKA, Ľubomír: Príspevok Ladislava Burlasa k hudobno-teoretickému mysleniu na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 33, 2007, č. 1, s. 8-24. PETŐCZOVÁ-MATÚŠOVÁ, Janka: Historické muzikologické aktivity profesora Ladislava Burlasa. In: *Slovenská hudba*, roč. 33, 2007, č. 1, s. 25-31. URBANCOVÁ, Hana: Etnomuzikológia a interdisciplinárne presahy: ľudová hudobná tradícia v diele Ladislava Burlasa. In: *Slovenská hudba*, roč. 33, 2007, č. 1, s. 32-41. KOPČÁKOVÁ, Slávka – PETŐCZOVÁ-MATÚŠOVÁ, Janka: Ladislav Burlas: Bibliografia (výber). In: *Slovenská hudba*, roč. 33, 2007, č. 1, s. 42-46.

Barbara Przybyszewska-Jarmińska: Muzyka pod patronatem polskich Wazów: Marcin Mielczewski

Warszawa : Instytut sztuki PAN, 2011, 499 s. ISBN 978-83-89101-98-3

Polską muzikologię je od minulého roka bohatšia o ďalšiu vynikajúcu hudobnohistorickú autorskú monografiu; a to „autorskú“ hneď v dvojakom slova zmysle: 1) je to rozsiahla 500-stranová publikácia, ktorú nevytvoril autorský kolektív, ale jedna autorka, renomovaná poľská muzikologička Barbara Przybyszewska-Jarmińska, a 2) tematicky je celá venovaná jednému autorovi a jeho hudbe, tentokrát skladateľovi Marcinovi (Martini) Mielczewskému, pôsobiacemu na tom najvyššom možnom hudobníckom poste v histórii barokovej hudby v Poľsko-Litovskej únii v 17. storočí, v kráľovskej kapele na dvore poľských Vasovcov.

Marcin Mielczewski je ústrednou postavou poľských hudobnohistorických bádání už vyše jedného storočia. Od prvých stručných článkov a encyklopedických hesiel o ňom vzrástol vedecký záujem o jeho hudbu vďaka jednej z prednášok mladého Zdisława Jachimeckého, ktorý predstavil jeho dovtedy známú tvorbu na akademickej pôde už roku 1913.¹ Po zaujímavých sporoch o identifikáciu osoby skladateľa – ktorý bol istý čas zamieňaný s Marcinom z Mielca (Mielecensis)² – sa nakoniec dostali do encyklopedickej literatúry tie správne údaje: Marcin z Mielca bol identifikovaný ako dirigent kapely rokantistov vo Wawelskej katedrále a Marcin Mielczewski ako skladateľ a kapelmajster



kráľovskej kapely.³ Povojnové bádania sa sústredili na hľadanie údajov (doteraz veľmi skromných) o živote a o miestach pôsobenia skladateľa a na postupné odkrývanie jeho zachovanej tvorby v rôznych archívnych prameňoch (nachádzajú sa nielen v poľských archívoch, ale napríklad aj na Morave a na Spiši). Ako najzaujímavejšie sa ukázali skladby signované monogramom M.M. Prvé z nich objavil roku 1962 v rukopisoch *Bibliotheki Jagiellońskiej* Jerzy Gołos a rozví-

¹ JACHIMECKI, Zdisław: Twórczość Marcina Mielczewskiego, kompozytora 17 w. In: *Sprawozdania z czynności i posiedzeń Akademii umiejętności w Krakowie*, roč. 18, 1913, č. 6, s. 3-5.

² FEICHT, Hieronim: Przyczynki do dziejów kapeli królewskiej w Warszawie za rządów kapelmistrzowskich Marka Scacchiego. In: *Kwartalnik Muzyczny*, 1, 1928/1929, č. 1, s. 2-34, s. 125-144. Reedícia in: Feicht, Hieronim: *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1980, s. 243-289, s. 280-282.

³ CHYBIŃSKI, Adolf: *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1949, s. 82.

rili diskusie okolo Mielczewského na tému kompozičného hudobného štýlu skladateľa. Trvalo pomerne dlho, kým sa aj tieto skladby uznali ako jeho autorské diela.⁴

Neskôr do týchto diskusií okolo Mielczewského autorského hudobného štýlu vstúpila aj Barbara Przybyszewska-Jarmińska. Ako sama v knihe uvádza, do problematiky ju „vtiahli“ vlastné archívne výskumy v *Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv* v *Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz* v Berlíne roku 1994, počas ktorých objavila 32 skladieb signovaných monogramom M.M. Pre Barbaru Przybyszewsku-Jarmińsku – dnes už profesorku a skúsenú vedúcu vedeckú pracovníčku muzikologického pracoviska Umenovedného inštitútu Polskej akadémie vied – nasledovalo vtedy obdobie transkripcií a analýz týchto skladieb, štúdia hudby Mielczewského a celého hudobnohistorického *backgroundu* barokovej hudby. Jej práce prirodzene vyústili do ich pramennokritických vydaní (vo vydavateľstve Pro Musica Camerata) a koncertných predvedení, ktoré sa zrealizovali pod vedením Stefana Sutkowskiego, riaditeľa Warszawskiej Opery Kameralnej, v cykle koncertov *Marcin Mielczewski znany i nieznany* na kráľovskom zámku vo Varšave. Koncertné aktivity „korunovala“ kolekcia šiestich CD nahrávok *Marcin Mielczewski: Opera Omnia* (PMC 017, 020, 021, 022, 024, 027). Celý tento súbor skúseností, poznatkov a práce sa stal nakoniec pre profesorku Przybyszewsku-Jarmińsku vynikajúcim základom na monografické syntetické vedecké spracovanie všetkých poznatkov o hudbe Mielczewského, o jej umeleckých hodnotách a postavení v európskom hudobnokultúrnom priestore 17. storočia.

Publikácia je profesionálne zostavená, úvodná kapitola vovádza čitateľa do histórie doterajšieho stavu bádania, nasleduje jadro knihy, rozdelené na časť venovanú životu a časť venovanú tvorbe skladateľa. Vzhľadom na zachované pramene je biografická časť knihy proporčne menšia a časť venovaná tvorbe je rozsiahlejšia. Záver publikácie je vyhrade-

ný otázkam adekvátnej historickej interpretácie hudby Mielczewského a jej hodnotenia v európskom kontexte. V prílohe publikácie sa nachádza kompletný katalóg skladieb Mielczewského s opisom prameňov, konkordancií a kritických vydaní ku každej skladbe, ďalej podrobná bibliografia a systematicky roztriedené registre rôzneho druhu. Samotný vedecký text knihy obsahuje bohatý ilustračný materiál, farebné aj čiernobiele fotografie archívnych i hudobnohistorických prameňov, prehľadné tabuľky rôzneho druhu a profesionálne graficky upravené notové príklady.

Časť publikácie venovaná biografii skladateľa je postavená na riešení najzávažnejších otázok jeho presnej identifikácie, opisu jeho hudobníckeho povolania, skladateľských vzorov a kontaktov s významnými poľskými i európskymi hudobníkmi. Ako nesporný je analyzovaný fakt, že vo wawelskej kráľovskej kapele pôsobil od roku 1620 hudobník Martinus Mielec, od roku 1623 ako *R[everendus] P[ater]*. Či bol tento hudobník aj skladateľsky činný sa nedá dokázať, ale sekundárne archívne pramene svedčia o tom, že Páter Mielec nemohol byť totožný s hudobníkom Marcinom Mielczewským. Známy je totiž Mielczewského testament, ktorý objavil a preložil Hieronym Feicht (dokument sa stratil po II. svetovej vojne); a podľa tohto testamentu bol Mielczewski dvakrát ženatý, čo by sa vylučovalo s kaplánskym svätením Marcina Mielca. Opis biografie mladosti Mielczewského sťažuje situácia s nedostatkom archívnych prameňov; jeho dátum narodenia a roky štúdií sú neznáme. Dokázateľný je len rok jeho smrti 1651. Situáciu komplikuje sťahovanie (resp. časté cestovanie) kráľovského dvora a nevyhnutnosť štúdia archíválií rovnako v Krakove, ako aj vo Varšave, ale aj na mnohých iných miestach. Najzávažnejší vierohodný dokument o jeho živote je tlač Hieronyma Niniusa *Examen breve* (1647), v úvode ktorej sa spomína kapelmajster kráľoviča Karola Ferdinanda „D[ominus] Martinus Milczewsky ... in Schola eruditus Francisci Lilij ...“. Druhým dôležitým dokumentom je rukopisná kniha *Li-*

⁴ SZWEYKOWSKI, Zygmund M.: Katalog dzieł Marcina Mielczewskiego. In: *Marcin Mielczewski: Opera Omnia I. Canzony instrumentalne*. (=Monumenta musicae in Polonia A, Polska Akademia Nauk Instytut Sztuki.) Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986, s. 40-41.

ber baptizatorium z Kostola sv. Jána Krstiteľa vo Varšave, kde sa zachoval zápis o krste jeho legitímne narodeného syna Stanislava – „Martini Milczewski, musici S.R.M., matre vero Ursulae“ z roku 1632.

Aj ostatné otázky hudobníckeho pôsobenia Mielczewského analyzuje Barbara Przybyszewska-Jarmińska veľmi podrobne na základe archíválií, podľa ktorých (najpravdepodobnejšie) mohol byť školeným inštrumentalistom, hráčom na dychových nástrojoch, s veľmi pravdepodobným školením ako spevák (basista), organista a skladateľ (z čias štúdia u F. Liliusa). Priama ilustrácia dirigentskej činnosti Mielczewského ako člena kráľovskej kapely nie je dokumentovaná prameňmi, je však jasné, že zahŕňala kráľovské korunovácie v Krakove (napríklad Vladislava IV., 1633); hudobné produkcie počas cestovania (napríklad do Vilniusu, 1636); slávnosti v kráľovskom zámku vo Varšave, v kostoloch, v sídlach magnátov a šľachty; neskôr, cca od roku 1643 bolo jeho pôsobenie zviazané s dvorom biskupa Karola Ferdinanda (cesta do Gdanska, 1646; do Sliezska, Niese, Opole, 1650). Cestovanie kráľovských hudobníkov s ich mecenášmi a zamestnávateľmi je vlastne tou osobitnou kapitolou vo výskume celoeurópskych hudobnokultúrnych kontaktov, ktorá objasňuje rozšírenosť hudby Mielczewského v historických hudobných centrách najrôznejších kútov Európy. Tu sa naplno ukazuje aj opodstatnenie titulu celej publikácie *Muzyka pod patronatem polskich Wazów : Marcin Mielczewski*. Celá šírka týchto kontaktov sa napokon zhmotňuje v hudbe zachovanej v európskych prameňoch a predstavuje v druhej časti knihy.

Tvorba Mielczewského sa systematicky analyzuje v dvoch kapitolách, zahŕňajúcich samostatné tematické okruhy: 1) hudobné pramene v kapitole *Stan wiedzy o dorobku kompozytorskim Marcina Mielczewskiego oraz ewaluacja zachowanych przekazów jego utworów*, 2) charakteristika hudby v kapitole *Charakterystyka twórczości Marcina Mielczewskiego na tle repertuaru wazowskich kapel*. Zachovali sa informácie o vyše 130 skladbách Mielczewského, z nich je dnes k dispozícii vyše 90 zachovaných v archívnych prameňoch a z toho vyše

60 je kompletných. Poznáme len dve skladby, ktoré sa zachovali v dobových tlačiarňach: 4-hlasný kánon v *Cribrum musicum* Marca Scacchiho (1643) a sólový koncert *Deus in nomine tuo* v antológii Johanna Havemannu (1659). Ostatná jeho tvorba sa nachádza len v rukopisoch, a to buď v priestore bývalého štátneho útvaru Rzeczpospolita Obojga Narodów / Republika dvoch národov (pramene zachované v mestách Gdansk, Krakow, Lowicz, Sandomiesz) alebo mimo tohto priestoru (v Moskovskej gubernii, v Sliezske, v Gothe, na Morave, na Spiši, v Šlezvicku-Holštajnsku a v Baden-Badene). Komplexný obraz o tvorbe napokon dopĺňajú diela, o ktorých máme poznatky len podľa ich titulov (textových incipitov), hlavne z inventárnych zoznamov hudobní (napríklad aj z Podolínce a Prievidze). Podrobný opis všetkých týchto prameňov aj s mnohými (i farebnými) reprodukciami celých skladieb nikoho nenecháva na pochybách, že autorka knihy preštudovala celú túto úctyhodnú tvorbu z *autopsie*, teda priamo vlastným pramenným bádáním. Svedčí o tom aj dôkladná porovnávací analýza rukopisov, repertoáru a konkordancií skladieb; čo v mnohom pomáha určovať aj autorstvo diel, keďže vo vyše 60 prípadoch sú skladby signované len monogramom M.M. Nezanedbateľné sú napokon aj riešené otázky analýzy papierov a ich filigránov, otázky začleňovania hudby Mielczewského do hudobného repertoáru miestnych kostolov, ďalej otázky kopistov Mielczewského skladieb (a vzniku ich úprav či aranžmá), keďže išlo neraz o renomovaných miestnych organistov, kantorov a skladateľov.

Charakteristika Mielczewského tvorby je metodologicky riešená na jej rozčlenení podľa hudobných foriem a štýlov a zahŕňa dôkladnú hudobnoštýlovú analýzu jednotlivých zachovaných skladieb. Osobitne sú riešené problémy skladieb veľkého, polychórického obsadenia typu *concertato*, ďalej duchovné koncerty pre jeden zbor a pre menšie, i sólové obsadenie, jednozborové skladby v štýle *prima pratica* (omše, motetá, piesne) a inštrumentálne diela. Ukazuje sa, že centrálné postavenie v Mielczewského tvorbe majú skladby polychórické (zachovalo sa jeho 47 kompletných polychórických duchovných

koncertov a omší), v štýle *cori spezzati*, ktoré sa na poľskom kráľovskom dvore tešili veľkej obľube a stali sa súčasťou hudobného repertoáru už od prelomu 16. a 17. storočia (prvá písomná zmienka o ich predvádzaní vo Varšave je z roku 1596). Koniec-koncov, o obľube tohto štýlu, ktorý dosiahol svoj rozkvet v Taliansku, svedčí i jediná tlač poľského skladateľa Mikołaja Zielenkowského *Offertoria et Communiones totius anni* vydaná v Benátkach roku 1611. Polychórický kompozičný štýl ovplyvňoval v tom čase hudbu v celej Európe; na poľskom kráľovskom dvore sa hrávali okrem talianskej hudby aj polychórické diela skladateľov Rzeczpospolitej Giovanniho Battistu Cocciolu, Gregora Schnitzkia, Andreasa Hakenbergera a ďalších. Zaujímavé sú aj kontakty medzi dvormi poľských Vasovcov a rakúskych Habsburgovcov, ktoré podporovali aj migráciu hudby a hudobníkov (Giovanni Valentini).

Marcin Mielczewski mal celkom prirodzene – ako kapelmajster a hudobník kapely Vladislava IV. a neskôr Karola Ferdinanda – vynikajúci prehľad o špičkovej hudbe nielen vo Varšave, v Krakove, ale aj v celej Európe. Jeho vysoké postavenie bolo odrazom jeho hudobníckych schopností a skladateľských kvalít. Aj po jeho smrti sa jeho hudba hrávala ďalej, a to bez väčších konfesiónálnych bariér. V poslednej kapitole knihy *Problemy wykonawstwa kompozycji Marcina Mielczewskiego* hodnotí Barbara Przybyszewska-Jarmińska hudobnoestetický ideál jeho doby a zmeny, ktorými prešiel v druhej polovici 17. storočia, pričom konštatuje, že napriek týmto zmenám boli jeho skladby naďalej odpisované a hráli sa nielen v pôvodných rímskokatolíckych kostoloch (pod patronátom biskupa v diecéze vrocavskéj a plockej), ale aj v kostoloch evanjelických (luteránskych) vo Vroclavi a v Gdansku, pričom podliehali istým prispôbeniam podľa potrieb liturgie. Zároveň sa menili interpretačné podmienky a prispôbovali sa miestnym potrebám a novému estetickému čítaniu. Neraz samotní autori uspisovali

svoje diela tak, aby ich mohli hrať kapely rôzneho obsadenia a veľkosti, pričom sa bežne akceptovalo v praxi zdvojovanie a nahrádzanie vokálnych partov inštrumentálnymi, pridávanie hlasov, kolorovanie a rôzne dynamicke efekty. Barbara Przybyszewska-Jarmińska sa v tejto záverečnej kapitole venuje dôkladnej charakteristike interpretačných možností polychórického štýlu, ktorý dôkladne pozná nielen na základe dobového repertoáru a dobových predpisov na obsadenie skladieb, ale aj prostredníctvom súčasnej koncertnej praxe, a snahám o historicky poučenú interpretáciu s participáciou historických nástrojov.

Publikáciu ukončuje záverečné slovo autorky, v ktorom nájde čitateľ veľmi cenné zhrnutie celkovej riešenej problematiky. Stručne sú tu vykreslené metodologické problémy bádania a celkový obraz života a diela Mielczewského. V tomto prípade sa čitateľ neubrání pokušeniu porovnávať paralely v hudobnohistorickom výskume tohto poľského skladateľa s výskumom života a diela jeho súputníka, spišského skladateľa a organistu Jána Šimráka (*Johann Schimrack*). Ani u jedného sa nezachovali žiadne informácie k dátam a miestam narodenia, vôbec nič z ich mladosti a z čias ich štúdií. U oboch sú isté len roky ich smrti: u Šimráka 1657 a u Mielczewského 1651. Ako dátum narodenia možno u Mielczewského len hypoteticky predpokladať rok cca 1605, u Jána Šimráka máme k dispozícii len hypotetickú informáciu, že sa narodil (rovnako ako ďalšie deti) pastorovi Benediktovi Šimrákovi a jeho manželke Judite ešte pred rokom 1607, keď už žili v Spišskej Belej; presný dátum ani miesto však nepoznáme.⁵ Je veľmi pravdepodobné, že to bolo tiež začiatkom 17. storočia. Z biografie oboch je známe len isté ohraničené penzum informácií: Šimrák bol organista evanjelického (luteránskeho) kostola, Mielczewski bol inštrumentalista, zviazaný s najväčšou pravdepodobnosťou s rímskokatolíckym kostolom, so špeciálnym vzťahom k dominikánskemu kostolu sv. Jacka (sv. Hyacint) v časti Nové

⁵ MATÚŠ, František: Benedict Schimrack/Benedikt Šimrák. In: PETŐCZOVÁ, Janka (ed.): *Musica Scepui Veteris. Stará hudba na Spiši. Zborník z muzikologickej konferencie*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, s. 103

Mesto vo Varšave. Podľa dnes už nezachovaného testamentu bol Mielczewski dvakrát ženatý. O Šimrákovi vieme, že mal tri deti, z toho určite jednu dcéru, ktorá sa vydala za učiteľa spišskopodhradskej školy. Jeden z jeho synov mal pravdepodobne syna Jána Šimráka (jun.), ktorý v čase protireformácie opustil Spiš, žil v Sliezsku a v roku 1685 je tu evidovaný ako uznávaný skladateľ a organista v kostole sv. Alžbety vo Vroclavi (*Breslau*). Mielczewski odkázal testamentárne všetku svoju notovú pozostalosť Karolovi Ferdinandovi Vasovi, čo bolo akiste aktom vďačnosti k jeho poslednému mecénovi a zamestnávateľovi. Šimrákova hudba sa zachovala (predovšetkým) v historickej knižnici Evanjelického a. v. cirkevného zboru v Levoči na Spiši. Ani u jedného sa nezachoval autograf a celá ich dnes známa tvorba je zapísaná predovšetkým v rukopisných hudobnohistorických prameňoch. Čo je – samozrejme – rozdielne, je dosah vplyvu na európsky hudobnokultúrny priestor: Mielczewského skladby sa nachádzajú v historických archívoch a knižniciach omnoho širšieho priestoru, čo zodpovedá aj jeho postu pôsobenia – v kráľovskej kapele. Ani Šimrák však nebol lokálnym skladateľom. Jeho hudba sa hrala vo významných centrách evanjelickej hudby na Spiši, v Šariši, v Sedmohradsku, a dokonca v druhej polovici 17. storočia aj v Sliezsku. Ťažko zodpovedateľná je však otázka, akými konkrétnymi cestami sa ich hudba šírila; veď vieme, že Mielczewského canzony sa hrali aj na Spiši a v inventárnych zoznamoch jeho hudba figuruje dokonca i v Podolínci a Prievidzi.

S istotou však môžeme povedať, že ani u jedného počet dnes zachovaných skladieb nezodpovedá vtedajšej dobovej realite, pretože ich tvorba musela byť omnoho rozsiahlejšia. Zachovalo sa to, čo pretrvalo vďaka ich hlavnému hudobníckemu zameraniu – predovšetkým duchovná hudba vokálno-inštrumentálna, komponovaná v štýle *prima pratica*. Ako pripomína aj Barbara Przybyszewska-Jarmińska, išlo o dobu hudobnosťového dualizmu, a o obdobie, keď v Poľsku rovnako v duálnosti *prima* i *seconda pratica* tvorili hudbu aj ďalší vynikajúci hudobníci – kráľovský kapelmajster Marco Scacchi a vi-

cekapelmajster Bartłomiej Pękiel. V porovnaní s týmito dvoma skladateľmi autorka knihy veľmi reálne hodnotí kompozičné schopnosti Marcina Mielczewského a definuje ho ako skladateľa, ktorý nemal síce mieru kompozičnej invencie Monteverdiho a z hľadiska spôsobu používania kontrapunktických a harmonických postupov je aj v úzadí za skladateľmi v Rzeczpospolitej M. Scacchim a B. Pękielom. Disponoval však dobrou skladateľskou erudiťou, čo sa týka formy a používania koncertujúcej techniky. Koniec-koncov, v jeho epoche sa necenila originalita, ale schopnosť nasledovania. V úžitkovej hudbe sa javí ako skladateľ konvenčný, v mnohých koncertoch pre veľké obsadenia však túto hranicu až prekračuje. Jeho kvality sa prejavujú v melodickej tvorivosti, v ktorej išlo o zreteľné ilustrovanie slovného textu hudobnými prostriedkami, na základoch hudobnej rétoriky a techniky koncertovania. V podstate mu ani nešlo o originalitu, ale o tvorbu pre potreby svojich mecénov v pevne stanovených hraniciach kompozičnej techniky. Čo je však dôležité, jeho hudbe nechýba umelecký rozmer a má čo povedať aj dnešným poslucháčom. Presne takéto hodnotiace stanovisko sa hodí aj na hudbu Jána Šimráka.

Hudobnohistorická problematika, ktorú Barbara Przybyszewska-Jarmińska rieši vo svojej knihe, je metodologicky vzorovo spracovaná. Založená je na vlastnom heuristickom výskume hudobných prameňov vo všetkých relevantných európskych archívoch. Prameňe sú komplexne zhodnotené, s dôrazom na vnútornú kritiku. Všetky závery sú jasne formulované, s detailným rozlíšením vlastných tvrdení a hypotéz a s podrobným opisom doterajších bádání. Hudobnoteoretické analýzy sú samozrejmosťou súčasťou charakteristiky hudby Mielczewského a nové hodnotiace závery sú založené na syntetickom zhodnotení všetkých poznatkov a použitých myšlienkových postupov. Autorka knihy je známa svojimi širokými hudobnohistorickými aktivitami, veď to nie je ani tak dávno, čo predložila svoju predchádzajúcu syntetickú monografiu o barokovej hudbe v poľskom hudobnohistorickom priestore *Historia Muzyki Polskiej, III, BAROK, część pierwsza, 1595 – 1696* (Varšava 2006), resp. aj

anglickú verziu *The History of Music in Poland, III, The BAROQUE, part 1: 1595 – 1696* (Varšava 2002). Ani s Mielczewského problematikou vlastne neplánuje skončiť, v závere textu sľubuje publikovať v blízkej budúcnosti ešte nový, vylepšený incipitový tematický katalóg tvorby Marcina Mielczewského vo forme partitúrých notových incipitov.⁶

Záverom možno už len podčiarknuť myšlienku vyslovenú v úvode, že publikácia *Muzyka pod patronatem polskich Wazów : Marcin Mielczewski* Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej je ďalšia poľská vzorová vedecká

monografia, ktorá sa radí k najvýznamnejším prácam takéhoto druhu v súčasnej európskej muzikologickej literatúre. Potvrdzuje, že európska hudobnohistorická spisba sa v súčasnosti rozvíja cestou detailného tematického zamerania na skladateľské monografie, resp. na monografické spracovania jednotlivých hudobnohistorických prameňov v celoeurópskom kontexte. Takéto publikácie sú mimoriadne podnetné i pre slovenskú muzikológiu.⁷

Janka Petőczová

⁶ Súčasný existujúci tematický katalóg je koncipovaný ako zoznam notových incipitov všetkých skladieb a každého zachovaného hlasu samostatne. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, Barbara: Marcin Mielczewski – katalog tematyczny utworów. In: SZWEYKOWSKI, Zygmund M. (ed.): *Marcin Mielczewski. Studia*. Kraków : Musica Iagellonica, 1999, s. 27-65.

⁷ Tento príspevok vznikol vďaka podpore Operačného programu Výskum a vývoj (kód ITMS 26240120035) Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR, spolufinancovaného zo zdrojov Európskeho fondu regionálneho rozvoja, v rámci projektu Európske dimenzie umeleckej kultúry Slovenska.

Aleksandra Patalas: W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria (=Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis 19.)

Kraków : Musica Iagellonica, 2010, 473 s. ISBN 978-83-7099-176-0



Aleksandra Patalas je známa poľská muzikologička, ktorá sa dlhodobo venuje hudbe obdobia 16. – 18. storočia. Pracuje v Oddelení starších dejín hudby Ústavu muzikológie Jagelovskej university v Krakove (Zakład Historii Muzyki Dawnej, Instytut Muzykologii, Uniwersytet Jagielloński) a špecializuje sa na problematiku hudobnej teórie 17. storočia, na pramenno-kritické edície starej hudby a na katalogizovanie historických hudobných zbierok. Slovenskí muzikológovia ju poznajú predovšetkým ako autorku špecializovanej publikácie *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow*.¹ Bohaté skúsenosti z vlastného archívneho heuristického výskumu v európskych archívoch a historických knižniciach, zamerané predov-

¹ PATALAS, Alexandra: *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow* / *Katalog starodruków muzycznych z XVI i XVII w. ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie*. Kraków : Musica Iagellonica, 1999.

všetkým na pramene k dejinám poľsko-talian-ských a poľsko-nemeckých hudobných kon-taktov, zúročila Aleksandra Patalas vo svojej najnovšej monografickej publikácii *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria*. Predkladá v nej komplexný pohľad na život a dielo talianskeho skladateľa Marca Scacchiho a ohlas jeho práce v priestore poľského historického štátneho útvaru Rzecz-pospolita Obojga Narodów, Polskiego i Li-tewskiego. Ide o obdobie rozkvetu umenia na poľskom kráľovskom dvore, takpovediac na európsky najvyššej úrovni, keď sa hudobná kultúra na dvore poľských Vasovcov rozvíja-la v európskom kontexte neskorej renesancie a raného baroka v nadväznosti na najvýznam-nejšie talianske a rakúske hudobné centrá (Rím, Viedeň, Graz). Na poľskom kráľovskom dvore sa v tomto období vytvorili špecifické umelecké hodnoty v kultúre poľského národa v silne latinizovanej Európe, absorbujúc do seba podnety okolitých germánskych i slo-vanských kultúr. Taliansko-poľské hudobno-kultúrne kontakty sú natoľko závažnou témou v poľskej hudobnej historiografii, že prakticky už dlhodobo a permanentne rezonujú v poľ-sko-talianskej muzikologickej spolupráci na akademickej i univerzitných úrovniach. Alek-sandra Patalas je úspešnou riešiteľkou týchto bilaterálnych projektov a recenzovaná pub-likácia je len prirodzeným vyvrcholením jej dlhoročných archívnych výskumov hudby ta-lianskych skladateľov a kapelmajstrov na dvore poľských Vasovcov (Asprilio Pacelli, Giovanni Francesco Anerio, Marco Scacchi).

Čitateľa upúta už samotný názov publikácie *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria*, ktorý mimoriadne presne vystihuje celý obsah i poslanie knihy. Tvoria ich dve myšlienkové roviny: 1) autorská monografia o skladateľovi Marcovi Scacchim, o jeho živote, hudobnej tvorbe a hudobnoteo-retických názoroch, 2) nemenej významná je však aj druhá myšlienková rovina, a to hodnotenie významu Scacchiho hudby a jeho hudobno-teoretických náhľadov z hľadiska vývinu hudob-noestetického myslenia v Európe a dosah jeho tvorby a kompozičných princípov na jeho na-

sledovníkov. Schopnosť Scacchiho formulovať princípy novej estetiky *seconda pratica* a cha-rakterizovať vtedajšie hudobné štýly sa stala v dejinách barokovej hudby pojmom. Napriek tomu, že vo svojom rodnom Taliansku upadol ako skladateľ po smrti do zabudnutia, v Európe na jeho hudobnoteoretické traktáty a texty rea-govali jeho súpútnici hudobníci a skladatelia, jeho žiaci a nasledovníci, avšak rovnako aj jeho neprajníci; a jeho názory boli akceptované v pr-vých hudobnohistoriografických dielach ešte v prvej polovici 18. storočia. Jeho známe rozde-lenie hudobných štýlov na *ecclesiasticus* (cirkev-ný), *theatralis* (divadelný) a *cameralis* (komor-ný) sa dostalo až do Matthesonovej učebnice *Der vollkommene Capellmeister*, 1739. Ide o zá-kladnú charakteristiku hudby barokového štý-lu podľa jej funkcie, t. j. určenia miesta, kde sa predvádzala. Scacchi dokonale ovládal všetky tieto tri hudobné štýly. Ako skladateľ, huslista a kráľovský hudobník, *maestro di cappella* opísal roku 1649 v službách Vladislava IV. svoje (mno-hé) povinnosti u kráľa slovami „... tàm in Eccle-sia et Camera, quàm in Theatro“/ „... w kościele, w komnacie, jak i w teatrze“.² Všetky tieto sféry jeho činnosti sú v publikácii Aleksandry Pata-las detailne charakterizované na pozadí širšieho európskeho, i užšieho poľského historického priestoru (Gdansk – Vilnius – Varšava – Krakov – Sliezsko).

Úvodné state knihy sú venované prehľadu bádania a záujmu o hudbu a hudobnoteo-retické texty Marca Scacchiho, ktorý je sledo-vateľný v podstate permanentne od vydania spomínanej Matthesonovej učebnice až do nástupu poľskej muzikologickej školy v 20. storočí. Aleksandra Patalas podrobne pred-kladá všetky informácie, týkajúce sa výskumu života a pôsobenia Scacchiho až do súčasnos-ti a prehodnocuje ich vo svetle najnovších objavov. Vysoko hodnotí vklad Hieronima Feichta do týchto výskumov, jednak pre jeho komplexný prístup k heuristickej práci, jed-nak sú jeho bádania obzvlášť cenné vzhľadom na to, že mal možnosť študovať v archíve Kos-tola sv. Jána Krstiteľa vo Varšave a v Hlavnom archíve mesta Varšavy ešte také dokumenty, ktoré boli neskôr v druhej svetovej vojne zni-

² SCACCHI, Marco: *Canones nonnulli*. Regiomonti [Königsberg, Kaliningrad] : 1649, s. 1.

čené a obsah mnohých z nich je dnes známy len z jeho prekladov a poznámok. Z poľskej muzikológie vyzdvihuje autorka v tejto oblasti povojnové práce Anny a Zygmunta Szweykowských a zo súčasných výskumov práce Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej.³ V nadväznosti na doterajší stav bádania predkladá Aleksandra Patalas výsledky vlastných archívnych výskumov v celoeurópskom meradle, vrátane najnovších bádani v talianskych archívoch a historických knižniciach.

Život hudobníka Marca Scacchiho (? – 1662) sleduje autorka knihy detailne v troch základných etapách, 1) mladosť v rodnom Taliansku, 2) obdobie pôsobenia v kráľovskej kapele v rokoch 1624 – 1649 na dvore poľských Vasovcov a 3) návrat do vlasti a posledné roky v Taliansku. Vierohodnosť uvedených biografických údajov a vyslovených hypotéz dokazuje citátmi z archívnych dokumentov a ich prekladmi, ktoré rozširujú v perfektne vypracovanom poznámkovom aparáte mnohé poznatky, predložené v texte. Presný dátum jeho narodenia nie je známy, vie sa však, že pochádzal z mesta Gallese (severne od Ríma) z rodiny Sebastiana Scacchiho, ktorej prináležal šľachtický titul. Schacchi sám seba označoval za Rimana. Mal dvoch bratov, z ktorých starší, Pellegrinus Scacchi, pôsobil ako organista v najvýznamnejších rímskych kostoloch (Santa Maria Maggiore, Bazilika Sv. Petra a i.). Marco, rovnako ako aj Pellegrinus, študovali hudbu u Giovanniho Francesca Aneria (1567 – 1630), vynikajúceho hudobníka, kapelmajstra tiež vo viacerých rímskych kostoloch a hudobného prefekta v Seminario Romana.⁴ Nebolo náhodou, že Marco Scacchi sa – po

kvalitnom školení v hre na husliach a znalosti vtedajších hudobných foriem a štýlov, s ktorými v hudobnom živote Ríma mohol prísť do kontaktu – vybral do svojej „novej vlasti“ spolu so svojím učiteľom G. F. Aneriom. Smerovali priamo do ďalšieho excelentného hudobného centra – na dvor poľských Vasovcov, do kráľovskej kapely, ktorá bola za čias kráľa Žigmunda III. (posledného z rodu Jagelovských) vychýreným hudobným telesom; v rokoch 1596 – 1630 sa tu vystriedalo viacero vynikajúcich talianskych hudobníkov: Luca Marencio, Annibale Stabile, Giulio Cesare Gabusi, Asprilio Pacelli, Giovanni Francesco Anerio, Tarquinio Merula (organista, 1621 – 1625).

Pôsobenie Marca Scacchiho na varšavskom kráľovskom dvore začínalo v pozícii inštrumentalistu. Bol huslistom, členom kráľovskej kapely, ktorá mala okolo 35 – 40 hudobníkov, medzi nimi i vynikajúcich talianskych spevákov. Aleksandra Patalas opisuje rozmanitý hudobný život na kráľovskom dvore s mimoriadnou erudíciou a znalosťou dobových archívnych prameňov. Podrobne sa venuje udalostiam s vrcholným slávnostným charakterom, ako boli napríklad korunovácie. Z nich sa zachovali mnohé informácie v poľských archíviách, známy je opis korunovácie Vladislava Žigmunda IV. (1633), počas ktorej znela kvalitná hudba: „Muzyka piękne grała, raz w trąby, w bębny, drugi raz we wszelakie instrumenta. W kościele wkoło pobudowano ganki, na których ta wszystka muzyka była...“⁵ Na túto príležitosť napísal Marco Scacchi skladbu *Vivat Vladislaus* a aj 16-hlasnú omšu *Missa Vivat Rex Noster*, ktoré sa však nezachovali; rov-

³ SZWEYKOWSCY, Zygmund M., Anna: *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*. Kraków : Musica Iagellonica 1997. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, Barbara: *Recepcja repertuaru kapeli Władysława IV Wazy w Europie Środkowej i Północnej w świetle „Iudicium Cribri musici“ Marka Scacchiho*. In: *Barok I*, 1994, č. 2. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, Barbara: *Muzyczne dwory polskich Wazów*. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe Semper, 2007.

⁴ V dejinách polyhórickej hudby v Európe je známa omša Giovanniho Francesca Aneria pre 8 priestorovo rozmiestnených zborov, skomponovaná na predvedenie v jezuitskom kostole Il Gesù v Ríme (1616).

⁵ RADOSZEWSKI, Marek: *Diariusz Koronacyjnej Najjaśniejszego Władysława Zygmunta IV*. Ed. Włodzimierz Kaczorowski, Zbigniew Szczerbik. Opole : Wydawn. Uniwersytetu Opolskiego, 2002, s. 34-5.

nako ako jeho dielo, ktoré znelo na kráľovskej pohrebnej slávnosti vo Wawelskej katedrále. O tejto udalosti súčasníci napísali, že hudba bola rozmiestnená na štyri chóry a hrala „žalostne tichý koncert“.⁶ V čase novej korunovácie kráľa dostal Marco Scacchi nový plat vo výške 500 poľských florénov ročne, čo bola na tie časy mimoriadne vysoká suma. Aleksandra Patalas detailne analyzuje hudobný život na kráľovskom dvore. Vyzdvihuje záľubu obidvoch kráľov, otca aj syna, v hudbe. Z nich prvý – podľa vyjadrenia pápežského nuncia Onorata Viscontiho z roku 1636 – aj spieval ako zborový spevák, druhý zas disponoval najlepšimi spevákmi v Európe. Aj neskôr, v časoch panovania Jána Kazimíra mala kráľovská kapela vysoké renomé; súbor pozostával z 12 vokalistov, 8 huslistov, 4 violistov, 2 kornetistov, 3 pozauunistov, 3 alebo 4 organistov, 2 lutnistov, niekoľkých hudobníkov *da camera* a jeho súčasťou bolo aj cca 12 žiakov (učňov) a 18 hráčov na trúbkach a bubnoch. Tento súbor predvádzal aj *drammi per musica*, aj cirkevnú hudbu. Bolo to mimoriadne početné zoskupenie hudobníkov, ale predovšetkým to bolo vokálno-inštrumentálne teleso kvalitných hudobníkov, disponujúcich tvorivým potenciálom; patrili k nim aj Adam Jarzębski, Marcin Mielczewski, Bartłomiej Pękiel, Vincenzo Scapitta, Kaspar Förster jun. Pod vedením Marca Scacchiho fungoval teda v Poľsku aj prvý stály dvorský operný súbor mimo Talianska v Európe. Išlo skrátka o osobitný fenomén na európskej hudobnej scéne.

S nástupom kráľa Vladislava Žigmunda a jeho menovaním Marca Scacchiho do funkcie *maestro di cappella* sú zviazané aj prvé ťažiskové diela Scacchiho vydané tlačou v *Missarum liber primus* (Rím 1633). Tlač obsahuje priamu dedikáciu kráľovi a zamestnávateľovi a od tohto momentu bola celá hudobná tvorba Scacchiho spätá s kráľovským dvorom a jeho miestom v európskom hudobnokultúrnom priestore; rovnako omše a religiózne skladby, ako aj vokálno-inštrumentálne *Madrigali a cinque* (1634) a desiatka scénických

dramatických diel, skomponovaných pre varšavské kráľovské divadlo (od roku 1637 prevádzkované v novovybudovanej divadelnej sále). Alexandra Patalas podrobne opisuje okrem podnetov na kompozičnú tvorbu Scacchiho aj jeho personálne kontakty s hudobníkmi, predovšetkým jeho priateľstvo so známym hudobníkom Kasparom Försterom sen. a jeho obranu v známom spore s gdanským organistom Paulom Siefertom, ktorá vyústila v samotné vydanie hudobnoteoretickej práce *Cribrum musicum* (1643). Smrť kráľa Vladislava IV. a nástup Jána Kazimíra na trón nepredznamenával pre Scacchiho zmeny v jeho hudobníckom poste. Na korunováciu nového kráľa skomponoval známu polychórickú omšu *Missa omnium tonorum* i koncert *Osanna Alleluia Vivat et floreat Rex Casimirus*. Bolo to však už v čase, v ktorom sa prejavovala jeho túžba po starej vlasti a – pravdepodobne aj pod vplyvom ohlášajúcich sa chorôb a pribúdajúcich vojenských nepokojov – skladateľ sa rozhodol vrátiť do Talianska. Záver skladateľovho života je jednou z najpútavejšie napísaných kapitol jeho biografických osudov. Autorka tu hodnotí jeho snahu vysporiadať sa s rôznymi životnými peripetiami, od usporiadania rodinných a finančných záležitostí po snahu zosumarizovať svoj hudobnoteoretický odkaz a poznatky o novej, koncertantnej kompozičnej technike, ktoré reprezentujú tlačou vydané práce *Breve discorso sopra la musica moderna*, *Canones nonnulli* (obidva z roku 1649) a *Iudicium Cribri musici* (s. d.), obsahujúcou v muzikológii pomerne dobre známu korešpondenciu medzi ním a významnými európskymi skladateľmi (Heinrich Schütz, Ambrosius Profius, Christophor Werner, Johann Stobaeus a d.) V závere tejto kapitoly hodnotí autorka knihy osobnosť Marca Scacchiho veľmi trízvo, v kontexte európskeho multikutúrneho historického priestoru, z pozícií teórie modernej hudobnej historiografie, ako skladateľa „poľského“, ktorý sa zapísal v dejinách hudby a hudobnej teórie viac do dejín hudobnej kultúry Republiky dvoch národov a severnej Európy,

⁶ Anonymný archívny rukopis. Citované podľa: SZWEYKOWSCY, Ref 3, s. 85.

než do dejín hudobnej kultúry Talianska. Ako umelca ho vnímali vo Varšave ako Rimana, a v Taliansku naopak – ako kapelmajstra poľských kráľov.

Druhá veľká kapitola knihy je zameraná na charakteristiku hudby Marca Scacchiho, ktorú celú môžeme zaradiť do žánrovo širokej oblasti hudby na kráľovskom dvore. Pre súčasné bádania je dosť obmedzujúce, že väčšia časť jeho známej tvorby sa nezachovala, buď bola vyvezená za hranice svojho pôvodného miesta predvádzania, alebo bola zničená vojnovými a inými nepriaznivými historickými okolnosťami. Za najväčšiu stratu sa považuje zničenie všetkých jeho melodramatických diel, ktorým Scacchi venoval veľa svojho hudobného talentu. V prílohe publikácie predkladá Aleksandra Patalas kompletný prehľad jeho hudobnej tvorby a hudobnohistorickej spisby, ktorú rozdeľuje na 3 základné oddiely: 1) práce teoretického charakteru (9), 2) hudobné tlače 17. storočia, ktoré obsahujú publikované skladby M. Scacchiho (7) a 3) kompletný katalóg jeho hudobnej tvorby. Katalóg je rozdelený podľa žánrov: I. omšové kompozície (7), II. motetá, duchovné koncerty, duchovné skladby bez textu (36), III. svetiské hudobné diela (18); osobitne sú zaradené v katalógu diela neistého autorstva (2), diela nezachované, známe len podľa sekundárnych dobových archívnych informácií (39) a diela, o autorstve ktorých informujú len lexikóny 19. a 20. storočia (2). Katalóg je profesionálne muzikologicky zostavený, obsahuje úplný opis prameňov, v ktorom sú uvedené identifikačné čísla RISM, konkordancie, miesta uloženia prameňov v európskych knižniciach a dopĺňajúce poznámky hudobnopaleografického charakteru (notové kľúče). V súčasnosti je možné Scacchiho hudbu študovať predovšetkým vďaka jeho tlačiam a rukopisným kópiám zo 17. storočia, ktoré sa zachovali mimo hraníc Republiky dvoch národov.

Aleksandra Patalas venuje v kapitole *Muzyka* mimoriadnu pozornosť podrobnej hudobnej analýze Scacchiho zachovaných skladieb. Vysoko hodnotí jeho kompozičné znalosti techniky *stile antico*, predovšetkým v omšiach (dominujú omše parodické). Osobitne sa venuje melodike omší, kontra-

punktu, ich hudobnej forme a predvádzaniu (*a cappella*, s organom, s hudobnými nástrojmi). Samostatne rozoberá skladby s *cantus firmus*, skladby didaktického charakteru (*Surrexit Christus hodie*) a diela vydané vo viacerých verziách (*utwory poliwersyjne*), ktoré bolo možné predvádzať dvoma a viacerými spôsobmi. Tieto kompozície – už a priori predložené s cieľom štúdia samotného skladateľského „kumštu“ – umožňujú sledovať detaily skladateľovho uvažovania vo vedení melodických hlasov a variabilných možnostiach ich kontrapunktického spracovania (napríklad *Modulatio trium Vocum artificiose elaborate z Cribrum musicum*, 1643). Samostatne sú analyzované kánony, skladby využívajúce *obligo*, čiže možnosti intervalového (pre) viazania a tzv. solmizačné témy.

Druhou veľkou oblasťou je analýza Scacchiho koncertantnej tvorby, symbolicky nazvaná *Śpiewajcie Panu pieśń nową*, v ktorej sa autorka knihy venuje malým duchovným koncertom, žalmom, skladbám komponovaným v štýle podobnom madrigalu, a tiež dielam polychorickým, založeným na princípe koncertovania viacerých zborov. Ide o hudbu spojenú s novým hudobnoestetickým princípom *seconda pratica*, ktorá je vlastne demonštráciou Scacchiho teoretických úvah o modernej hudbe, zosumarizovaných v *Breve discorso sopra la musica moderna* (1649). Na tomto mieste sa autorka sústredila na najvýznamnejšie znaky nového hudobnoštýlového uvažovania: na hudobnú rétoriku, harmonické disonancie, monódiu a *recitativo*, úlohu hudobných nástrojov a afektové možnosti stvárnenia v duchovnej hudbe i skladbách „nadreligiózneho“, „štátneho“ charakteru (korunovačným dielam).

Poslednú oblasť analýzy Scacchiho hudby tvoria analýzy madrigalov, ktoré predstavujú skladateľa ako vynikajúceho znalca madrigalovej poézie a jej hudobného stvárnenia. Sedemnást zachovaných Scacchiho madrigalov poskytuje dobrú bázu na ich analýzu, v ktorej sa Aleksandra Patalas sústredila na detailný rozbor poetických vzorov, textovo-hudobných väzieb (tonálne analýzy)

a špecifických spôsobov zvýraznenia afektov v hudbe. Zaujímavá je o. i. analyzovaná problematika predvádzania týchto – pôvodne svetských – skladieb v bohoslužobnom priestore evanjelických (luteránskych) kantorátov v Európe, ktorá súvisí s prekladom textov týchto skladieb do nemčiny a ich publikovaním v štvrtom zväzku známej antológie Ambrosia Profia *Geistliche Concerten und Harmonien* (vydanej už 1642, dnes sa zachovala len tlač z 1646). Práve vďaka tejto tlači sa hudba Marca Scacchiho dostala aj na Spiš a do repertoáru spišských evanjelických kantorátov. Aleksandra Patalas demonštruje všetky svoje tvrdenia v druhej kapitole na veľkom množstve notových príkladov z tvorby Marca Scacchiho, ktoré vyhotovila priamo pre potreby tejto publikácie. Zároveň ich porovnáva s vybranými príkladmi z diel Scacchiho súčasníkov, čím sa kapitola stáva fundamentálnou pre štúdium dobových kompozičných princípov.

Tretia samostatná kapitola knihy, venovaná hudobnoteoretickému mysleniu Marca Scacchiho, je vynikajúcou ukážkou hudobnoestetickú a hudobnoteoretickú erudície autorky, ktorá dokonale pozná všetky detaily sporu medzi Scacchim a Paulom Siefertom. Išlo o spor, ktorý sa týkal širokého európskeho priestoru a prebiehal verejne, v tlačou publikovaných textoch. Na tú dobu to bolo niečo neobvyklé a kritická analýza Siefertovej tlačenej zbierky žalmov *Psalmen Davids* (1640), ktorú predložil Scacchi v *Cribrum musicum Sifertirum* vyvolala – prirodzene – odozvu; tlačou publikovanú obranu Paula Sieferta, budúceho svoju kariéru na poste organistu v Gdanskú (s renomé trojročného štúdia u J. P. Sweelincka). Zároveň ju môžeme chápať aj ako výsledok istej rivality medzi „tradičnými“, poľskými hudobníkmi a „nováčikmi“, prichádzajúcimi z Talianska s novinkami „neoverenými“ na domácej hudobnej scéne. Polemiky

prerástli do obhajoby nového štýlu komponovania, a napokon prispeli k samotnému formovaniu nového barokového hudobného štýlu v európskej hudbe.

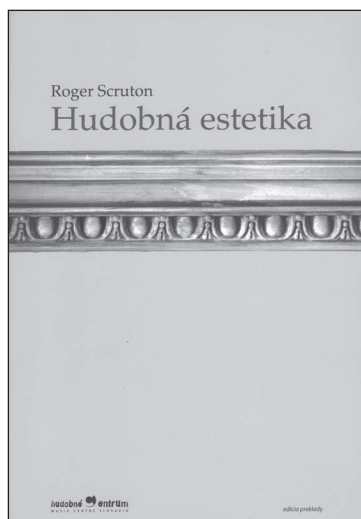
Záverečná kapitola knihy už len prirodzene sumarizuje dôsledky celého pôsobenia Marca Scacchiho na európskej hudobnej scéne, ktorú obohatil o nové hudobné diela. Tie sa hrali nielen v Poľsku, ale dokázateľne aj v Nemecku, Sliezku, Uhorsku a Švédsku. Jeho teoretické polemiky a praktické pôsobenie na kráľovskom dvore z neho urobili v jeho dobe jedného z najvýznamnejších hudobníkov. Aleksandra Patalas tu predkladá myšlienku, že vzhľadom na jeho všestrannú činnosť bol s najväčšou pravdepodobnosťou hudobníkom, ktorý zohral kľúčovú úlohu v dejinách hudby 17. storočia v poľskej Republike dvoch národov. Recepcia jeho hudby v Európe a ohlas jeho teoretických názorov u jeho žiakov európska muzikológia doteraz dostatočne nereflektovala. Bolo mu síce prisúdené čestné miesto, miesto varšavského kapelmajstra v kráľovskej kapele, podľa najnovších bádání mal však oveľa väčší podiel na vývoji európskej hudby baroka. Dokazuje to aj najnovšia analýza textov o hudbe jeho najznámejšieho žiaka Angela Berardiho, v ktorých je omnoho väčší podiel prebratých myšlienok Marca Scacchiho, ako bolo doteraz známe. Kniha Aleksandry Patalas je plná nových, zaujímavých a verifikovaných poznatkov, ktoré bezpochyby prinesú inovačný pohľad na miesto talianskeho skladateľa Marca Scacchiho v dejinách európskej hudby a určite prispedia aj k novej vlne záujmu o jeho hudbu. Publikácia má punc kvalitnej syntetickej muzikologickej monografie a nemala by chýbať v knižnici žiadneho seriózneho záujemcu o dejiny barokovej hudby.⁷

Janka Petőczová

⁷ Tento príspevok vznikol vďaka podpore Operačného programu Výskum a vývoj (kód ITMS 26240120035) Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR, spolufinancovaného zo zdrojov Európskeho fondu regionálneho rozvoja, v rámci projektu Európske dimenzie umeleckej kultúry Slovenska.

Roger Scruton: Hudobná estetika

Bratislava : Hudobné centrum, 2009, 486 s. ISBN 978-80-89427-11-6



V edícii Preklady Hudobného centra vyšiel titul Rogera Scrutona *Hudobná estetika* (anglický originál *The Aesthetics of Music*, Oxford : Oxford University Press, 1997). Scruton je významným reprezentantom modernej filozofie, estetiky a architektúry. Viaceré jeho knihy boli vydané v češtine: spomeňme len *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře* z roku 1998 (Praha : Academia, 2002), *Estetické porozumění* (Brno : Barrister & Principal, 2005), *Krátké dějiny novověké filosofie* (Brno : Barrister & Principal, 2005). Šírka Scrutonových záujmov a jeho rozhľad v súčasnej kultúre sú mimoriadne; impozantná je však predovšetkým jeho schopnosť vhladu do podstaty vecí.

Slovenský preklad Scrutonovho textu je dielom dvojice autorov: Ivana Kosku (kapitoly 1 – 6, 8, 10 – 12 a 14 – 15) a Petra Zagara (kapitoly 7, 9 a 13). Pokiaľ ide o názov knihy, je pre mňa otáznne, prečo sa autori prekladu rozhodli pre názov *Hudobná estetika*, a nie *Estetika hudby*, ktorý by bol primeranejší originálnemu titulu *The Aesthetics of Music*. V centre Scrutonovej pozornosti stojí totiž problematika hľadania odpovedí na otázku o bytostnej podstate a filozofii hudby a hudobného ume-

nia, nie problematika estetických názorov na hudbu, ako sa vyvinuli v rozmanitých obdobiach európskej kultúry alebo v koncepciách niektorých významných európskych mysliteľov a filozofov. V tomto zmysle rozlišuje medzi termínmi hudobná estetika a estetika hudby napríklad aj americký estetik a filozof Edward A. Lippman, autor kníh *A History of Western Musical Aesthetics* (University of Nebraska Press : 1992) a *The Philosophy and Aesthetics of Music* (University of Nebraska Press : 1999). Zdá sa, že pri slovenskom vydaní Scrutonovho spisu sa uvažovalo o oboch alternatívach; na s. 6 totiž v tiráži nachádzame pod menom autora a titulom *Hudobná estetika* vetu „Kniha *Estetika hudby* pôvodne vyšla v roku 1997 v angličtine“.

Preklady odborných titulov z angličtiny sú náročnejšie než napríklad preklady titulov z nemecky hovoriacich teritórií, ku ktorým máme predsa len bližšie tradíciou kultúry i myslenia a kde je aj významový raster pojmov bližší slovenskému. Scrutonov text je okrem toho pre prekladateľov náročný aj z toho dôvodu, že autor voľne parafrázuje idey mnohých významných predstaviteľov modernej filozofie, estetiky, semiotiky a lingvistiky, pričom často operuje s originálnymi a v odbornej literatúre medzičasom hojne reflektovanými pojmami týchto autorov, ktorých kodifikované alternatívy sa v českých a slovenských prekladoch medzičasom zaužívali, a preto by azda bolo vhodné rešpektovať ich aj v preklade Scrutonovej *Hudobnej estetiky*. Tento aspekt v niekoľkých prípadoch bohužiaľ slovenskí prekladatelia trochu „neustrážili“.

Výklad vo svojej knihe člení Scruton s obdivuhodným systematickým nadhľadom a logikou do pätnástich kapitol. V úvode knihy predostiera filozoficky fundované odpovede na zdanlivo elementárne a samozrejme otázky o podstate zvukov a tónov a súčasne si vytvára platformu na koncepčne jedinečnú rozpravu o čoraz abstraktnejších a sofistikovanejších aspektoch estetiky hudby a hudobného umenia. Scruton samotný k tomu píše v úvode

knihy: „V tejto knihe začínam [...] od prvotných princípov a umožňujem predmetu [t. j. estetike hudby, p. a.] – skôr ako tým, ktorí sa ním zaoberali – určovať smer diskusie. Je prekvapujúce, že taká suchopárna otázka ako „čo je to zvuk?“ môže viesť až k filozofii západnej kultúry“ (s. 10). Predpokladom toho, aby sme zvuky vnímali ako hudbu, sú podľa Scrutona tri procesy: 1. vibrácie zvukových vln (túto úroveň by som označila ako „fyzikálnu“). 2. zvuky vznikajúce zásluhou týchto vibrácií, ktorých charakteristickým znakom je „udalostný“ či „procesuálny“ charakter. Na rozdiel od mimohudobných procesov, pri vnímaní ktorých sa konfrontujeme s objektmi, ktorým sa udalosti stávajú, či ktoré sa pod vplyvom procesov menia, je procesuálna povaha hudobných objektov v hudbe absolútna a plne separovaná od ich fyzikálneho zdroja. Zvukové udalosti sa tak stávajú základným komponentom sveta zvukov, voči ktorému zameriavame svoju pozornosť a v ktorom sa orientujeme pomocou kritérií rovnakosti a odlišnosti. V dôsledku ich procesuálneho charakteru organizujeme zvukové udalosti v našom vnímaní v prvom rade na báze časovosti (úroveň „akustická“). 3. Vnímanie zvukov ako hudby predpokladá konečne ich lokalizáciu do metaforicky imaginovaného „akuzmatického priestoru“. Vzťahy v tomto priestore sú založené na „virtuálnej kauzalite“, ktorú síce vnímame ako zákonitú a nevyhnutnú na spôsob fyzikálnych relácií, ktorá však v skutočnosti nemá nič spoločné s fyzikálnymi príčinami vzniku zvuku. Ide teda o špecifickú kauzalitu, ktorá neexistuje v svete mŕtvych strojov, ale len živých bytostí – nakoľko jednotlivý tón „odpovedá“ svojmu predchodcovi, „mieri“ k svojmu nasledovníkovi, „završuje“ určité gesto a pod. Pri identifikácii zmyslu hudobných gest si tak počíname rovnako ako v bežnom živote, kde prostredníctvom gesta toho druhého odhaľujeme dôvod jeho správania a zmysľania. Hudbu teda vnímame tak isto ako život: ako živý organizmus, schopný dýchať a hýbať sa (úroveň „metafyzická“). Esteticky relevantná je až táto posledná úroveň, v rámci ktorej máme podľa Scrutona do činenia až s „terciárnymi“ kvalitami zvukov.

Na tejto základnej hypotéze, načrtnutej v úvodných kapitolách *Zvuk* a *Tón*, Scruton organicky rozvíja a buduje ďalšie úvahy o podstate vnímania hudby v kapitolách *Obrazotvornosť a metafora*, *Ontológia*, *Zobrazenie*, *Expresia*, *Jazyk* a *Chápanie*. Idey predostreté v nasledujúcej kapitole *Tonalita* dominantným spôsobom „vyžarujú“ na druhú polovicu knihy. Podľa Scrutona jedine v rámci tonálnej hudby je možné generovať „silové pole“, ktorému dominuje určitý súzvuk alebo tón, vo vzťahu ku ktorému dokážeme organizovať všetky ostatné tóny či harmónie. Po vymedzení princípov tonálnej hudby sa Scruton venuje reflexii problematiky vzťahu tonality a atonality, pričom ostro polemizuje s tradičným spôsobom interpretácie tohto problému, v zmysle ktorého nahradenie tonality atonalitou bolo logicko-dejinnou nevyhnutnosťou. Po kritickom preskúmaní tézy o „kríze“ tonálnej harmónie vo Wagnerovom *Tristanovi a Izolde* ako o údajnom priamom predpoklade Schönbergovho kroku k atonalite Scruton odmieta názor, že Wagner skoncoval s tonalitou: práve naopak, svojimi inováciami dokázal „dať do pohybu“ tonálne centrum a stať sa tak „zvestovateľom“ nových foriem tonálnej organizácie.

Wagnerovská harmónia je tak podľa Scrutona bránou ku konštituovaniu nových foriem „nedokonalej“ tonality. K ďalším druhom rozšírenej tonality dospel Vaughan Williams alebo Debussy prostredníctvom včlenenia pasáží prevzatých z iných systémov tonality, napríklad pentatoniky a celotónovosti; za obzvlášť plodnú formu rozšírenej tonality považuje Scruton vkladanie „falošných tónov“ do tonálnych melódií a harmónií v rozpätí od Janáčka po Schnittkeho. Ďalšími formami rozširovania tonálneho priestoru sú polytonalita (Bartók, Stravinskij, Szymanowski), kde navzájom koexistuje niekoľko tonálnych centier vytvárajúcich diferencovaný tonálny priestor s privilegovanými a menej privilegovanými pozíciami, a „disonantný kontrapunkt“ (Honegger, Walton, Roussel, Martinů), v rámci ktorého skladateľ na ceste k definitívnemu konsonantnému rozuzleniu disonantných epizód prináša rad čiastočných „zastavení“, ktoré sa však súčasne stávajú zdrojom diso-

nantnej kolízie medzi inými hlasmi. V Skriabinovej hudbe napokon Scruton identifikuje niekoľko alternatív možnosti „rekonštrukcie“ tonality z jej vlastných ruín, pričom spôsoby jeho inovácie tonality považuje za prinajmenšom rovnako zaujímavé ako kánonizované experimenty Schönberga. Scrutonova nekompromisná, avšak vecne precízne zargumentovaná a analyticko-filozoficky fundovaná kritika atonálnej, resp. dodekafonickej a seriálnej hudby ako špecifického druhu atonálnej hudby, púta pozornosť už od čias prvého vydania knihy.

Nápadnou črtou záverečných kapitol knihy *Forma, Obsah, Hodnota, Analýza, Predvedenie a Kultúra* je dôraz na etický charakter či poslanie hudby a – v nadväznosti na Platónove či Aristotelove idey – vyzdvihovanie jej výchovnej úlohy v procese vytvárania našich emocionálnych a hodnotových preferencií a nášho vkusu. Tento moment je aj ústredným bodom Scrutonovej teórie hudobnej expresie, v zmysle ktorej je hudba objektom našej sympatie, ktorá nás vyzýva k vnútornej spoluúčasti. A hoci v závere knihy Scruton opätovne obhajuje tonalitu ako „jazyk“ hudby (aj keď sa jej prostredníctvom už skladateľ súčasnosti nemôže vyjadriť autenticky, ale len „v úvodzovkách“), je aj v súvislosti s kritickou analýzou smerovania modernej spoločnosti napokon predsa len značne skeptický a upozorňuje na „[...] veľkú úlohu stojacu pred umením zvukov: obnovenie tonality ako imaginárneho zvukového priestoru a vzkriesenie duchovného spoločenstva, ktoré tento priestor zaplňalo [...] Potrebujeme hudobný ekvivalent Štyroch kvartet – znovuoobjavenie tonálneho jazyka, ktoré zároveň vykúpi čas“ (s. 454).

Nakoľko Scrutonov spis poznám aj z anglického vydania, rada by som teraz poukázala na niekoľko momentov, ktoré sa mi v aktuálnom slovenskom preklade javia ako trochu otázn.

Keď poukazuje na polárne rozdiely, používa Scruton s obľubou pojem *distinction*, ktorý je prekladaný ako *dištinkcia*. Myslím si, že tento pojem je v slovenčine trochu neobvyklý a jeho náhrada bežne používanými slovenskými alternatívami *rozdiel*, *rozlišova-*

nie, by napomohli zrozumiteľnosť výkladu. Za problematický považujem aj preklad slova *token* ako *inštancia* v súvislosti so zakladateľom modernej semiotiky a autorom známej znakovej typológie ikon – index – symbol Charlesom Peirceom. Túto problematiku v súvislosti s hudbou dôkladne reflektuje Vladimir Karbusický v práci *Grundriss der musikalischen Semantik*, predovšetkým v kapitole *Zur objektiven Begründung der Zeichensystematik Peirces* (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986, s. 39-51).

Problém, či hudba má alebo nemá znakovú štruktúru, rieši Scruton explicitne v kapitole *Jazyk* v nadväznosti na Ferdinanda de Saussura. Tu je v slovenskom preklade použitý výraz *znak* (ako ekvivalent termínu *sign*). Je zjavné, že prekladatelia sa chceli vyhnúť použitiu jedného termínu (znak) na dva pojmy, aby tak vytvorili ekvivalent dvojice Scrutonom využitých pojmov: *token* (Peirce) a *sign* (Saussure). To je síce pochopiteľné, napriek tomu sa mi termín *inštancia* (ako alternatíva Peirceovho termínu *token*) nezdá zvolený celkom šťastne. V práci *Teorie sémiotiky* (český preklad Marek Sedláček; Praha : Argo, 2009, s. 67-68) v ktorej sa autor Umberto Eco (viď *Předmluva*, s. 7-8) usiluje o vyjasnenie odbornej terminológie v tejto oblasti, poznamenáva na margo Peirceovej terminológie: „[...] kód zavádí obecné typy (types), tedy vytváří pravidlo, které generuje konkrétní projevy (tokens), tj. takové znaky, které se obvykle vyskytují v komunikačních procesech [...]“. Použitie nie celkom vhodného slovenského ekvivalentu *inštancia* pre pojem *token* v Scrutonovej *Hudobnej estetike* čiastočne skresľuje zmysel jeho úvah (viď napríklad s. 26 alebo 110).

Problematickým sa mi javí aj používanie termínu *geštalt*, *geštaltový* a *geštaltisti*, odvodené od nemeckého *Gestalt* (tvar): viď napríklad „Rytmické zoskupovanie je geštaltovým fenoménom [...]“ (s. 45). Je síce pravda, že Scruton samotný používa z nemčiny prevzatý termín *Gestalttheorie*, príp. podstatné meno *Gestalt*, ale tu ide pravdepodobne o bežný jazykový úzus v angličtine. Hoci využitie termínu *geštalt* a *geštaltová teória* nájdeme zaužívané aj v slovenských odborných textoch, čitateľovi práce pohybujúcemu sa v teritóriu

hudobnej problematiky, u ktorého nemôžeme predpokladať všeobecnú oboznámenosť s vyššie uvedenými pojmami a disciplínami, by boli iste zrozumiteľnejšie termíny *tvar* alebo *tvarová psychológia*. V každom prípade by bolo bývalo vhodné aspoň pri prvom použití tohto termínu ozrejmiť súvislosť s významom tohto pojmu v zmysle *tvar* a aj súvis s *tvarovou psychológiou* (samotný Scruton tento návod čitateľovi poskytuje hneď v úvode knihy odkazom na „Gestalt psychologists“, viď *Preface* in orig., s. VIII; čo je do slovenčiny preložené ako „geštalisti“, viď s. 10). Čitateľ neznalý tohto pojmu nemusí celkom pochopiť zmysel Scrutonových úvah odvíjajúci sa od okruhu problematiky tvarovej psychológie, napríklad „Melodický geštalt je celkom prebiehajúcim v čase, ktorý vnímame v nepretržitom zvukovom toku, a nie celkom, v ktorom sa niekoľko simultánnych elementov zoskupuje do organizovanej celistvosti“ (s. 54).

V diskusii o Croceho názoroch sa autori rozhodli pre preklad pojmu *intuitions* ako *nazerania*: „Croce bol presvedčený, že umelecké diela vyjadrujú ‚nazerania‘ (intuitions) – termín prevzal od Kanta a dal mu zmysel, podobne ako Kant, prostredníctvom dištinkcie medzi nazeraním a pojmom“ (s. 142). Pojem *intuícia* je v našej odbornej literatúre všeobecne zaužívaný v súvislosti s Kantom, Crocem i Bergsonom, pričom jeho významové pole je termínom *nazeranie* vyčerpané len čiastočne – skôr než o nazeranie ide o bezprostredný, bezpojmový vhlád, vžívanie. A práve keď sú Kantove a Croceho idey aplikované na oblasť hudby, ktorá – ako na to práve Scruton kladie veľký dôraz, – nevie nič zobraziť, ale len vyjadriť, bolo by azda vhodnejšie zostať pri pojme *intuícia*. Napokon, v súvislosti so Scrutonovým výkladom podstaty Kantovej filozofie v knihe *Krátké dejiny novovêké filozofie* ponecháva aj prekladateľ českého vydania Jiří Ogrocký jeho termín *intuícia*: „Kantova teorie syntetického [...] závisí na empirickém prvku jeho filosofie – na názoru, že k poznání dospíváme syntézou pojmu a ‚intuice‘“ (vydal Barrister & Principal : Brno, 2005, s. 163). Využitie pojmu *intuícia* v slovenskej verzii *Hudobnej estetiky* by podľa môjho názoru napomohlo aj zrozumiteľnosť Scrutonových

úvah v subkapitole *Generatívna teória tonálnej hudby*, ktorá by podľa Scrutona na úvod „[...] charakterizovala hudobné ‚nazeranie‘, ktoré treba vysvetliť, a to by slúžilo ako primárny dôkaz teórie. Existuje najmenej päť hudobných nazeraní: 1. Nazerania týkajúce sa zoskupovania hudobných prvkov: horizontálne zoskupovanie do fráz, melódií a podobne a vertikálne zoskupovanie do akordov [...] 2. Metrické nazeranie, proti ktorému pôsobí zážitok zoskupovania. [...] 3. Nazeranie na melodickú líniu: spôsob, akým sa delí na epizódy, ktoré sa navzájom rozvíjajú, odpovedajú na seba či pokračujú jedna v druhej. [...] 4. Nazeranie na vytváranie a uvoľňovanie napätia v hudobnej sekvencii: vnímame, že tón smeruje k inému tónu alebo si ho vyžaduje, že akord je neúplný či ‚nesaturovaný‘, že pasáž smeruje k záveru alebo že si vyžaduje uvoľnenie napätia. [...] 5. Nazeranie na vzťah časti a celku: ktoré časti skladby si navzájom odpovedajú, ktoré treba vyčleniť ako nezávislé epizódy atď.“ (s. 180-181; prosím čitateľa, aby si namiesto pojmu „nazeranie“ predstavil formuláciu „intuícia týkajúca sa...“).

V diskusii o koncepcii symbolizmu Nelsona Goodmana sú použité podľa môjho názoru nie celkom vhodne zvolené alternatívy semiotických pojmov *labelling*, *label* a *reference*, pre ktorý sú v českej a slovenskej semiotike zaužívané termíny označovanie, označenie a odkaz: „Goodman chápe symbolizmus ako značkovanie [*labelling* = označovanie, p. a.] [...] Umelecké diela niečo symbolizujú tak, že na niečo ‚referujú‘ [‚by referring‘ = odkazujú, p. a.] a existujú dva dôležité druhy referencie [*reference* = odkazov, p. a.]: denotácia (značka [*label* = označenie, p. a.] sa spája s osobitosťou) a predikácia (značka [*label* = označenie, p. a.] sa spája s nekonečne veľa výskytmi osobitosti)“ (s. 199).

V súvislosti s problematikou hudobnej interpretácie, ktorej Scruton jednak venuje samostatnú kapitolu, ktorej sa však priebežne dotýka v celej knihe, používa dôsledne termín *performance*, nie *interpretation*. Z formálneho hľadiska je teda úplne v poriadku, že slovenskí prekladatelia používajú len termín *predvedenie*. Na rozdiel od angličtiny, ktorá preferuje pojem *predvedenie* (ako ekvivalent pojmu

performance), uprednostňuje však slovenčina generálne termín *interpretácia* (ako ekvivalent *interpretation*). V nemčine sa o terminologické vyhradenie rozdielu vo významovom poli oboch pojmov zaslúžil Hermann Danuser v práci *Musikalische Interpretation* (Laaber : Laaber-Verlag, 1992): pokiaľ pojem interpretácia (nemecky *Interpretation*) je zaužívaný v súvislosti s hudbou od čias viedenských klasikov, používa sa *interpretačná prax* (*Aufführungspraxis*) predovšetkým v súvislosti s interpretáciou „starej hudby“ (v našich kontextoch je okrem termínu „historická interpretačná prax“ zaužívaný aj podľa môjho názoru nie celkom šťastný pojem „poučená interpretácia starej hudby“). Hoci tento terminologický rozpor je podľa Danuserovho názoru naďalej metodologicky neudržateľný, evokuje rozdiel medzi pojmami *predvedenie* a *interpretácia* dva odlišné postoje k problematike interpretácie, ktoré súvisia s mierou subjektivity interpretovho vkladu. V súlade s historickým vyhraňovaním funkcie interpreta pritom pojem predvedenie sugeruje jej chápanie ako vykonávateľa skladateľových pokynov; naopak pojem interpretácia asocjuje, že interpret má väčšiu mieru slobody a priestor pre svoj osobný a neopakovateľný vklad, čo je charakteristické pre hudbu od čias Beethovena a romantikov.

Nakoľko Scruton sa (vo vyššie uvedenom zmysle) významne dotýka tak problematiky predvedenia (resp. interpretačnej praxe), ako aj interpretácie, možno by stálo za úvahu použiť v niektorých prípadoch namiesto termínu predvedenie pojem interpretácia, prípadne sa aspoň zmieniť o odlišných tradíciách či preferenciách označenia aktu interpretácie v slovenčine a angličtine; predovšetkým v subkapitolách *Autentické predvedenie* (s. 397) alebo v záverečnom súhrne na konci kapitoly s nadpisom *Poznámky k definícii hudobnej kultúry* (s. 408-409), kde v bode 2 stojí: „Predvádzanie dvojakého druhu: realizácia

hudobného diela podľa skladateľových pokynov a voľná improvizácia, ktorá môže mať za východiskový bod iné dielo“ (prosím čitateľa, aby si namiesto pojmu „predvádzanie“ dosadil „interpretácia“).

V texte sa vyskytuje niekoľko redakčných „nedotiahnutostí“ a chýb, spomeniem len nesprávne uvedený názov Adornovho spisu *Über der Fetischcharakter in der Musik* (s. 421) alebo pojem *endlose Melodei* (s. 425).

Vydanie slovenského prekladu Scrutonovej *Hudobnej estetiky* je nesporné významným počínom Hudobného centra v edícii *Prekladky*. Je zásadným obohatením domácej odbornej literatúry v tejto oblasti, ktorý by nemal chýbať v knižnici žiadneho profesionálneho hudobníka. Titul sa stane bezpochyby významným zdrojom poznatkov a inšpirácie nielen pre hudobných vedcov a teoretikov, ale aj pedagógov a poslucháčov vysokých umeleckých škôl, resp. univerzít zameraných na výučbu hudobnej vedy, estetiky a pod.

Vzhľadom na to, že na Slovensku zatiaľ nemáme tradíciu vo vydávaní titulov tohto druhu, mali prekladatelia naozaj neľahkú úlohu (svedčí o tom aj fakt, že kniha s oficiálnym vročením 2009 vyšla až roku 2012). K niekoľkým poznámkam, ktoré som k prekladu mala, ma podnietila jednak znalosť anglického originálu Scrutonovej *The Aesthetics of Music* a niektorých ďalších titulov tohto autora vydaných v českom jazyku, ako aj fakt, že oblasti hudobnej estetiky, hudobnej filozofie a hudobnej semiotiky a štúdiu aj cudzojazyčných, prednostne však nemeckých publikácií z tejto oblasti, sa venujem dlhodobejšie. Vzhľadom na to, že slovenská terminológia v oblasti estetiky hudby nie je ustálená, sú moje poznámky mienené ako impulz k diskusii o naznačených problémoch a reflexii niektorých odborných termínov a pojmov: dospieť k „terminologickému úzu“ v tejto oblasti považujem za významnú úlohu pre budúcnosť.

Markéta Štefková

Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Musik vom 16. bis 18. Jahrhundert in der Region Mittel- und Osteuropas. Medzinárodné vedecké sympóziu, Viedeň, 16. – 18. apríla 2012

V dňoch 16. – 18. apríla 2012 sa na viedenskej umeleckej univerzite uskutočnilo významné podujatie – medzinárodné vedecké sympóziu venované problematike dejín a praxe interpretácie hudby 16. – 18. storočia v regióne strednej a východnej Európy. Podujatie sa konalo ako vyvrcholenie aktivít v riešení medzinárodného rakúsko-slovenského projektu *Accentus Musicalis*. Projekt v trvaní dvoch rokov (2011 – 2012) sa stal jedným z najvýznamnejších priestorov pre rakúsko-slovenskú spoluprácu medzi vrcholnými umelecko-pedagogickými inštitúciami: *Universität für Musik und darstellende Kunst* vo Viedni a *Vysokou školou múzických umení* v Bratislave. Hlavným riešiteľom na inštitucionálnej úrovni bol vedecký ústav viedenskej univerzity *Music Analysis and Exile Documentation Research Center* a hlavnou osobnosťou, vedúcim projektu a spolutvorcom celej idey a koncepcie projektu bol prof. Gerold Gruber. Ďalšie zúčastnené inštitúcie mali jednak vedecko-pedagogické zázemie (*Katedra teórie hudby*, vedúca katedry doc. Eva Ferková spolu s piatimi vedeckými spoluriešiteľmi z Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU v Bratislave), jednak hudobnointerpretáčn é zázemie v zosobnení hudobných telies – rakúskeho súboru pre starú hudbu *Collegium musicum* s umeleckým vedúcim prof. Ingomarom Rainerom a slovenského telesa *Musica aeterna* pod vedením Petra Zajíčka. Riešenie projektu, zamerané na rozvíjanie poznania v interpretácii starej hudby, na odkrývanie klenotov hudby rakúsko-slovenského regiónu z obdobia 16. – 18. storočia, prebiehalo formou viacerých workshopov, určených záujemcom medzi študentmi z rôznych krajín Európy aj sveta. Workshopy sa postupne koncentrovali na interpretáciu starej hudby v rôznych kategóriách a na rôznych typoch dobových nástrojov, ktoré patrili v tomto regióne a v tom

období do základného inštrumentára (od sláčkových cez dychové, klávesové až po ľudský hlas ako najstarší hudobný nástroj). Priestory pre workshopy a koncerty pritom poskytli kultúrne inštitúcie rakúskych aj slovenských miest a mestečiek (Viedeň, Eisenstadt, Schloss Hof, Trnava, Bratislava). Posledný z workshopov priblížil študentom problémy vydávania notovín starej hudby od analýzy starých notových materiálov, cez problémy prepisu, spracovania, digitalizácie až po samotné edičné techniky.

Vedecký výskum, zabezpečovaný najmä zo slovenskej strany, sa svojím zameraním orientoval predovšetkým na hudbu 17. a 18. storočia. Priniesol mnohé nové poznatky o skladateľoch a hudbe z tohto obdobia v priestore krajín strednej Európy „okolo Dunaja“. Vedecké aktivity sa prezentovali na dvoch hlavných podujatiach: na pôde Katedry teórie hudby v Bratislave v rámci medzinárodného seminára *Prezentácie – konfrontácie* v marci 2012 a na pôde viedenskej univerzity v rámci záverečného sympózia v apríli 2012.

Na sympóziu sa predstavila pestrá paleta tém a pohľadov na starú hudbu, zaznela známa aj menej známa hudba tých období a skladateľov, a čo je najdôležitejšie, prebehli mnohé diskusie a polemiky o význame, možnostiach a cieľoch stálych návratov k starej hudbe cez jej výskum, s novými kritickými vydaniaми, interpretáciou historickou, poučenou, na starých aj nových hudobných nástrojoch.

Úvodné slovo profesora Grubera objasnilo prítomným, ako vznikla idea projektu *Accentus Musicalis*, jeho hlavné ciele a snahy. V ďalšom príspevku s latinským názvom „*Accentus non solus Musicalis sed etiam Oratorius*“ sa Gruber sústredil na dobový rétorický význam pojmu „*accentus*“ a jeho použitie v textoch rôznych autorov od J. Matthesona až po J. J. Rousseaua.

Jedna z hlavných organizátoriek a súčasne koncepcných manažérick projektov Jana Gajdošková uviedla vo svojom príspevku niektoré výsledky a vyhodnotenia sociologického prieskumu, realizovaného v rámci riešenia projektu. Respondenti zo 14 krajín v počte 63 odpovedali na rozmanité otázky týkajúce sa záujmu, možností a štátnej podpory rozvíjania záujmu o starú hudbu na pôde domácich inštitúcií. Respondenti, povolaním muzikológovia, pedagógovia, výkonní umelci aj študenti, poukázali na mnohé nedostatky v starostlivosti o kultivovanie a rozvoj poznania starej hudby, v možnostiach jej oživovania a predvádzania, v poskytovaní priestoru na vydávanie notovín či interpretáciu na starých dobových nástrojoch.

Gertraut Wimmer zhrnula výsledky svojho pedagogického snaženia a výučbu cez výskum dobovej interpretácie a hru na dobových nástrojoch zhodnotila ako veľmi pozitívne. V študentoch sa vďaka ponoru do historickej hudby a nového poznania vtedajších teórií (rétorika, afektová teória, normy interpretácie atď.), ako aj vďaka snahám rekonštruovať dobovú interpretačnú prax výraznejšie rozvinula kreativita, motivácia pre poznávanie histórie ako cesty k lepšiemu a adekvátnejšiemu predvádzaniu.

Ingomar Reiner, umelecký vedúci telesa Collegium musicum (súbor, pozostávajúci zväčša zo študentov starej hudby), jedného z umeleckých partnerov projektu, prezentoval potrebu prepojenia vedeckého historického výskumu s možnosťami výskumu poučenej a dobovo adekvátnej interpretácie ako základnú nevyhnutnosť pre správne a umelecky profesionálne interpretačné výkony súborov starej hudby. Dokumenty a správy o historickej interpretačnej praxi sú zachované v textoch a popisoch, ktorých správne porozumenie je hlavným predpokladom historicky adekvátnej dobovej interpretácie.

Nemecký muzikológ a hudobný pedagóg Hannelore Unfried priblížil vo svojom príspevku tanečnú kultúru a uplatnenie francúzskych barokových tancov v hudobno-dramatických kompozíciách Antonia Draghi, Johanna Josepha Fuxa a Antonia Caldaru.

Hudobno-dramatická tvorba bratislavského skladateľa a výkonného hudobníka Antona Zimmermanna bola predmetom výskumu

Ludmily Michalkovej, členky riešiteľského tímu vedeckej časti projektu a pedagogičky Katedry teórie hudby Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU. Michalková poukázala na rozličné koncepcie hudobného divadla, ktoré skladateľ uplatnil vo svojej tvorbe, ako aj na ich estetické korene a umelecký význam.

Markéta Štefková, ďalšia členka partnerského vedeckého tímu za Hudobnú a tanečnú fakultu (spolu s L. Michalkovou, E. Ferkovou, L. Kačicom, R. Šebestom a L. Bernáthom), sa v rámci riešenia projektu zamerala na niektoré originálne objavy v štylistike, klavírnej virtuozi, brilantnej technike bratislavského rodáka Johanna Nepomuka Hummela, ako aj na umelecký význam jeho tvorby v kontexte klavírnej tvorby jeho učiteľa W. A. Mozarta. Poukázala na zviazanosť niektorých jeho techník s viedenskou mechanikou klavíra, pripomenula obrovský význam Hummela pre ďalší rozvoj ako interpretačného klavírneho majstrovstva, tak aj kompozičných výdobytkov svojej doby, a priame vplyvy skladateľa na klavírnú hudbu F. Chopina a F. Liszta.

Predmetom záujmu príspevku Roberta Šebestu bola tvorba W. A. Mozarta cez výskum 25 skladieb (*Fünfundzwanzig Stücke* KV 439b) pre 3 basetové rohy. Ako aktívny interpret autentických interpretácií skladieb pre dobové nástroje sa prirodzene začal zaujímať najmä o pôvodný notový materiál a jeho kvality. Keďže rukopis, ako uviedol autor príspevku, nie je už k dispozícii, existujú len vydané noty u Nikolausa Simrocka, v ktorých je z týchto 25 skladbičiek vytvorených päť 5-časťových divertiment. Príspevok priniesol konfrontáciu týchto kombinácií vydaných skladieb s nedávno objaveným materiálom dvadsiatich piatich kusov na hrade Seibenburg v Rakúsku. No-voobjavený materiál uvádza 25 častí skombinovaných do iných štyroch skladieb – jednej 5-časťovej, jednej 6-časťovej a dvoch 7-časťových. Autor porovnal a zhodnotil obe verzie z viacerých uhlov pohľadu.

Karol Medňanský z Pedagogickej fakulty Prešovskej univerzity sa zmienil vo svojom príspevku o najvýznamnejších skladateľoch a výkonných hudobníkoch obdobia 16. – 18. storočia, ktorí pôsobili na východnom Slovensku, najmä v regiónoch Zemplína a Šariša. Uviedol

súpisu skladieb, obsadenia, hudobné druhy a hudobno-sociologické kontexty tejto hudby a potvrdil významný vplyv východného Slovenska na rozvoj hudby v spomínanom období.

Príspevok Janky Petőczovej z Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied v Bratislave sa koncentroval na viacborovú hudbu 17. storočia, ktorá bola vytvorená na Slovensku a na jej tvorcov (Johann Schimrack, Zacharias Zarevuthius a ďal.). Venovala sa problémom vokálnej interpretácie na jednej strane a transkripciám príslušných skladieb pre inštrumentálne obsadenie na druhej strane.

Hudobná reč Johanna Specha vo vokálnej a vokálno-inštrumentálnej hudbe nie je doteraz dostatočne preskúmaná, preto sa stala predmetom výskumu a hudobnej analýzy ďalšieho riešiteľa vedeckej časti projektu Ľuboša Bernátha z Katedry teórie hudby HTF VŠMU. Autor poukázal na odlišnosti harmonicky a tektonicky jednoduchších piesní oproti komplikovanejším a prekomponovanejším kantátam a arietám.

Keďže v období 18. storočia sa niektoré symfónie bratislavského skladateľa Antona Zimmermanna pripisovali Josephovi Haydnovi, Eva Ferková vychádzala z predpokladu, že hudobná reč týchto dvoch významných skladateľov, žijúcich a tvoriacich v regióne rakúsko-slovenského pohraničia, nesie viaceré znaky podobnosti. Analytický pohľad na *Pastorálnu symfóniu* a *Vojenskú symfóniu* Antona Zimmermanna v porovnaní s niektorými Haydnovými ranými symfóniami tieto paralely potvrdil, ale ukázali sa aj zásadné rozdiely.

Člen spoluriešiteľského vedeckého tímu Katedry teórie hudby HTF VŠMU a súčasne vedecký pracovník Slavistického ústavu SAV Ladislav Kačic sa zamerával na tvorbu málo známeho, ale významného skladateľa strednej Európy z obdobia prvej polovice 18. storočia, Josepha Umstatta. Umstatt bol plodným skladateľom omší, oratórií a ďalších cirkevných skladieb, ale komponoval aj symfónie, koncerty, komornú hudbu atď. Ladislav Kačic zdokumentoval v tvorbe Umstatta štýlové prieniky baroka a klasicizmu, ktorých pôvod našiel v uplatnení postupov barokového kontrastu v kombinácii s motívickou výstavbou patriacou štýlovo ku klasicizmu.

Pre interpretačnú prax a frázovanie je cítenie správnej metrickej a rytmickej pulzácie hudby a jej prípadný tanečný pôvod predpokladom adekvátnej interpretácie. Z tohto predpokladu vyšiel aj nemecký muzikológ poľského pôvodu, pôsobiaci nielen na Hochschule für Musik v Mannheime, ale aj na Univerzite Mozarteum v Salzburgu, Michael Malkiewicz. Vo svojom príspevku zdokumentoval prieniky hudby a tanečných rytmov v duchovnej tvorbe Mikolaja Gomółku a Jacobusa Gallusa. Autor objavil v mnohých skladbách stopy tanečných rytmov, najmä pavany a galliardy, a aj prakticky predviedol krokové variácie a tanečné figúry, ktoré príslušným tancom a rytmom mohli zodpovedať.

Fyzickými, manuálnymi a mimickými danosťami a predpokladmi pre interpretáciu starej hudby sa vo svojom príspevku zaoberal Peter Röbbke, profesor viedenskej Universität für Musik und darstellende Kunst. Ako pedagóg inštrumentálnej a vokálnej interpretácie preukázal závislosť kvality tónu od práce s fyzickým aparátom interpreta.

Problémy autorstva diela *Prothimia suavissima*, ktoré vydalo nemenované nemecké vydavateľstvo v 17. storočí, priblížil v konfrontácii s výsledkami historického výskumu Ladislava Kačica viedenský muzikológ Herbert Seifert. Pri iniciálkach autora skladby J. S. A. B., ktoré boli uvedené na notách, bolo možné uvažovať o viacerých autoroch – napríklad o Sebastienovi Brossardovi, či Antoniovi Bertalim, avšak podľa zistení L. Kačica je šesť sonát druhého dielu tohto cyklu sonát pre 3-4 hlasy a basso continuo identických s hudbou Samuela Capricorna. Autor príspevku skúmal možnosti odlíšenia hudobných štýlov spomenutých skladateľov.

Zuzana Martináková z novozaloženej súkromnej umeleckej univerzity v Banskej Štiavnici analyzovala modálne myslenie niektorých slovenských skladateľov, tvoriacich v období 16. – 17. storočia a konfrontovala ho s modálnymi postupmi skladateľov strednej a západnej Európy.

Prezentáciu najvýznamnejších historických nástrojov patriacich do archívu hudobných nástrojov *Instrumentenarchiv des Stiftes Seitenstetten* pripravil rakúsky muzikológ

a spevák Michael Wagner. Pri vybraných nástrojoch zdokumentoval nielen mená a pôvod výrobcov, ale aj miesto a rok výroby nástroja (pokiaľ sú známe).

Hudobný repertoár, mená hudobníkov a súpis používaných nástrojov, to sú dôležité historické informácie dokumentujúce hudobný život a historickú interpretačnú prax v regiónoch najvýznamnejších moravských miest – Prostějov, Olomouc a Rožmberk. Autor príspevku moravský muzikológ Vladimír Maňas poukázal na význam súpisu hudobníkov a hudobných nástrojov, ktorý sa nachádza na hrade v Prostějove a dokumentuje činnosť pražskej dvornej kapely. O rozvoj hudobného života Moravy v tom období sa zaslúžili jednak magnáti a milovníci hudby (napríklad Karl von Liechtenstein), jednak významní skladatelia a interpreti (Monte, Luython, Regnat a ďalší).

Predmetom výskumu viedenského muzikológa Markusa Grassla sa stali hudobnícky a skladateľky minulosti, ktorých mená boli prevažne zatienené osobnosťami mužských skladateľov. Jednou z významných francúzskych skladateľiek na prelome 17. a 18. storočia, ktorej hudba prenikla aj do nemecky hovoriacich krajín, bola Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre (1665 – 1729). Autor sa zameral na problémy recepcie jej hudby v týchto krajinách.

Skutočnosť, že W. A. Mozarta možno považovať za významnú osobnosť v oblasti improvizčných techník, nie je až taká známa širokej verejnosti. Jej výskumu a možnostiam jej pedagogického uplatnenia sa venoval muzikológ a pedagóg klavírnej interpretácie Wolfgang Brunner.

Cirkevná hudba 17. a 18. storočia v krajinách českej koruny je zdokumentovaná viacerými prameňmi, či už ide o zbierky skladieb, kroniky alebo koncertné priestory,

v ktorých príslušná hudba znela. Najfrekvencovanejšími priestormi pre znenie cirkevnej hudby boli samozrejme kostoly a chrámy, ktoré sa stali predmetom výskumu bývalého pedagóga dejín hudby Palackého univerzity v Olomouci Jiřího Sehnala. Autor poukázal na súvislosť priestorových možností a obmedzení príslušných kostolov s obsadením, pre ktoré boli skladby komponované, či už išlo o zborové skladby a cappella, alebo o vokálno-inštrumentálne kompozície.

Nielen v záverečnej diskusii, ale priebežne, počas celého trvania sympózia, sa účastníci venovali významu a možnostiam oživovania historickej hudby a jej najadekvátnejšej interpretácii, ktorú v minulosti ovplyvňovali nielen dobové zvyklosti a normy, stupeň vedeckého a teoretického nazerania, ale aj technické možnosti či obmedzenia dobových nástrojov a závislosť hudobníkov i skladateľov od finančnej podpory jednotlivých mecénov, hudobných spoločností, cirkvi, miest a inštitúcií. Mnohé problémy minulosti sú živé a aktuálne aj dnes, samozrejme v pozmenených podmienkach, ovplyvnených technologickým pokrokom na jednej strane, ale aj trhovo závislým fungovaním štátov na strane druhej. V podmienkach slovenského hudobného života je oživovanie starej hudby čoraz náročnejšie kvôli znižujúcim sa finančným dotáciám a klesajúcemu záujmu štátu o rozvoj umenia a kultúry, ktoré nie sú ekonomicky ziskovými subjektmi.

Perspektíva ďalšieho rozvoja poznávania teórie a praxe historickej interpretácie však nie je beznádejná, pokiaľ je stále predmetom záujmu vzdelaných a nadšených profesionálov – muzikológov, interpretov, pedagógov, ale aj pokiaľ má svoje publikum medzi poslucháčmi a milovníkmi hudby.

Eva Ferková

Seventh Symposium of the Study Group Music and Minorities. Zefat, Izrael, 7. – 12. augusta 2012

V dňoch 7. až 12. augusta 2012 sa uskutočnilo v priestoroch Zefat Academic College v Izraeli siedme medzinárodné sympóziu

študijnej skupiny Music and Minorities / Hudba a menšiny, pôsobiacej pri International Council for Traditional Music (ICTM).

Sympóziu otvorili slávnostnými príhovorami Aharon Kelerman, rektor Zefat Academic College, Essica Marks, miestna organizátorka podujatia, Svanibor Pettan, generálny tajomník ICTM, a Ursula Hemetek, predsedníčka študijnej skupiny.

Príspevky boli prezentované počas troch pracovných dní v deviatich moderovaných blokoch a v štyroch tematických okruhoch: 1. Hudobná výchova a kultúrna identita v menšinových skupinách; 2. Metodológia štúdia hudby a menšín; 3. Hudba a menšinový nacionalizmus; 4. Reprezentácia hudby menšín vo filme a videu. Po každom príspevku bol vytvorený priestor na diskusiu.

V úvode sympózia sa vstupným príspevkom *Literatúra, výtvarné umenie a hudba na multikultúrnej univerzite* predstavila Judith Cohen (Izrael). Pred niekoľkými rokmi ju požiadali, aby pripravila a viedla nový učebný program pre výučbu literatúry, výtvarného umenia a hudby na Zefat Academic College. Mesto Zefat / Safed na severe Izraela je obklopené arabskými dedinami, a tak slúži ako vzdelávacie centrum pre arabských moslimských študentov, ortodoxných kresťanov rôznych denominácií, ktorí študujú bok po boku so židovskými študentmi. Nový program ponúka študentom komplexný pohľad na svet umenia a kultúry, je vytváraný rovnakým pomerom prvkov západnej a východnej kultúry. Všetci študenti hudby študujú západnú aj východnú (arabskú) hudobnú teóriu a pôsobia striedavo vo východných a západných hudobných súboroch.

Organizátorka sympózia Essica Marks (Izrael) otvorila prvú tému sympózia **Hudobná výchova a kultúrna identita v menšinových skupinách**. Vo svojom príspevku *Hudobné a kultúrne aspekty vo vyučovacích metódach dvoch učiteľov – izraelského a arabského* priblížila dva smery v hudobnom vzdelávaní v Izraeli. Susana Weich-Shahak (Izrael) sa posledné tri desaťročia venovala výskumu sefardskej hudobnej tradície v rôznych krajinách. Sefardskí Židia žili v období stredoveku na Pyrenejskom polostrove, odkiaľ boli na prelome 15. a 16. storočia vyhnaní. Svoje bohaté dlhoročné skúsenosti prezentovala v príspevku *Rekviem pre ústnu hudobnú tradíciu?*

Sefardské komunity – prípadová štúdia. Otvorila otázky o vzťahu medzi komunitnými hudobnými tradíciami a ich nositeľmi, účinkujúcimi a poslucháčmi. Zaoberala sa tým, ako jednotlivci vidí, hodnotí, pozná a prenáša hudobné tradície zdedené od staršej generácie. Jej otázky a postrehy môžu byť použité v súčasnej dobe v mnohých krajinách, v ktorých je prítomný jav migrujúcich komunít. Príspevok bol doplnený audiovizuálnymi nahrávkami z jej vlastnej terénnej práce. Teresa Nowak (Poľsko) informovala o význame spevokolov a spevníkov pre Lužických Srbov. Od hnutia speváckych zborov v 19. storočí sa hudobný život Lužických Srbov rýchlo menil. Hudba slúži na prebudenie povedomia etnickej identity a na jej udržanie. V súčasnosti je takmer v každej obci a škole s prevládajúcim lužickosrbským obyvateľstvom aktívny spevokol; od 19. storočia sa repertoár veľmi nezmenil, dokonca aj nové skladby sú komponované v štýle staršieho repertoáru.

Druhý blok príspevkov otvorila Gretl Schwoerer-Kohl (Nemecko) svojím príspevkom *Význam hudobnej výchovy pre kultúrnu identitu etnickej skupiny Hmong v severnom Thajsku*. Kmene Hmong sa sťahovali z Číny v 18. storočí kvôli politickým nepokojom. V súčasnosti sa deti z kmeňa Hmong v Thajsku učia hovoriť, čítať a písať thajsky, spievať thajské piesne a hrať na thajských hudobných nástrojoch. Na jednej strane je to užitočné pre integráciu etnickej menšiny Hmong, na druhej strane však ohrozuje ich kultúrnu identitu. Našťastie v niektorých Hmong dedinách sa zachováva aspoň časť tradičného hudobného repertoáru a hudobných nástrojov. Slávni hudobní majstri učia svojich synov, synovcov alebo iných mužských príbuzných ich hudobné tradície. V súčasnosti väčšina príslušníkov etnickej skupiny Hmong žije v Číne, menšie komunity sú vo Francúzsku, Kanade, Spojených štátoch amerických a v Južnej Amerike, vo Vietname. Medzi členmi etnických skupín Hmong na celom svete sa uskutočňujú živé internetové výmeny, zamerané aj na ich hudbu.

Yves Defrance (Francúzsko) v príspevku *Nahrávky a súťaže Shima Uta ako spôsob uchovávaní živej hudby na Amami ostrovoch*

priblížil oživenie ľudových piesní etnickej skupiny Shima Uta z japonských ostrovov Amami prostredníctvom ľudí, ktorí emigrovali do Osaky a Tokia a začali organizovať súťaže v speve piesní. Štúdia Larry Francis Hilariana (Singapur) *Hudba a tanec arabskej menšiny v multikultúrnom národnom štáte Singapur* sa zaoberala príchodom arabských prisťahovalcov z južného Jemenu. Začiatkom 20. storočia sa mnoho tzv. Hadhrami Arabov usadilo v Singapure. Používanie tradičných hudobných nástrojov ako gambus (hruškovitá lutna) a marwas (malý obojstranný bubon), hudba a tanec na svadbách, pri obriezках, na náboženských festivaloch zohrávajú významnú kultúrnu úlohu. Tanec je pri mnohých príležitostiach výlučne mužskou záležitosťou. Aj prostredníctvom hudby a tanca sa Hadhrami Arabi v poslednom období vyčleňujú voči ostatným moslimským etnickým skupinám v Singapure.

Prezentáciou Gerdy Lechleitner (Rakúsko) *Metodika odôvodňuje metódy* sa začal tretí blok. Ako základnú metodológiu pre štúdium hudby menšín vyzdvihla terénny výskum, ktorý využíva rôzne metódy ako nahrávanie zvuku a videa, zúčastnené pozorovanie, komunikáciu a rozhovory. Po zbere dát nasleduje ich interpretácia. V interdisciplinárnej oblasti štúdia vedomia sa využívajú tri prístupy: 1. prístup z pohľadu prvej osoby; 2. sub-osobný pohľad alebo pohľad tretej osoby a 3. pohľad ďalšej osoby. Interpretácia práce v teréne z týchto troch hľadísk bude slúžiť ako základ pre poznanie hudby menšín a povedie k všeobecnejšiemu výsledkom. Prvý deň sympózia uzatvorila Dorit Klebe (Nemecko) príspevkom o špecifických aspektoch a problémoch v interaktívnych komunikačných metódach v praxi hudobných vystúpení tureckej menšiny (berlínska diaspora) vo svojich dynamických vzťahoch voči dominantnej spoločnosti. Turecká menšina v berlínskej diaspore je zložitý jav, pretože v Turecku existuje asi päťdesiat etnických skupín s náboženskými odlišnosťami s rôznymi interakciami so susednými kultúrnymi oblasťami na Balkáne, v Stredomorí a s arabskými krajinami. Veľa z týchto vplyvov je zastúpených aj v rámci tureckých komunít v Berlíne a v Nemecku. Na

vysokých školách v Berlíne od roku 1980 sa angažujú v rámci rôznych hudobných projektov členovia tureckých komunít, najmä profesionálni hudobníci Turk Halka müziği – tradičnej tureckej ľudovej hudby, čiastočne zloženej z hudobných žánrov náboženských obradov; klasický prúd Türk müziği / sanat müziği – ottomanskej dvornej hudby, ďalej populárnej tureckej hudby a hybridnej formy vyplývajúcej z ich kombinácie. Hybridný smer vyvoláva negatívne ohlasy medzi hudobníkmi a jednotlivcami, ktorí sa obávajú straty originality, snažia sa nájsť a uchovať to, čo je typicky turecké, vytvoriť formy dokumentácie, archivácie, zaznamenať varianty, spôsoby a príčiny obmieňania pôvodnej hudby.

Poobede sa uskutočnilo pracovné stretnutie študijnej skupiny, ktoré otvoril Svanibor Pettan (Slovinsko) dokumentom *ICTM a Hudba a menšiny: Historické a súčasné úvahy*. Opisuje okolnosti vedúce k založeniu študijnej skupiny so zameraním na menšiny, ktorá bola založená v roku 1997 v Nitre na 34. medzinárodnej konferencii ICTM. Študijná skupina významne prispela a naďalej prispieva k systematickému výskumu rozmanitých a zložitých vzťahov medzi hudbou a menšinami, pričom neustále narastá počet výskumných pracovníkov s týmto zameraním. S vyše 300 členmi zo všetkých kontinentov je druhou najväčšou a jednou z najaktívnejších študijných skupín v rámci ICTM. Večer sa uskutočnila slávnostná recepcia a koncert The Jewish Andalusian Ensemble.

Druhý deň sympózia bol venovaný téme **Hudba a menšinový nacionalizmus**. Začal sa štvrtým blokom, ktorý patrilo ruským účastníčkam. Marziet Anzarokova (Rusko) v príspevku *Kultúrny nacionalizmus Adygh diaspory v Turecku: príčiny a podstata jeho odrazu v inštrumentálno-tanečnej tradícii* opisovala kultúrny nacionalizmus Čerkesov (ktorí sami seba nazývajú Adygh), násilne vyhnaných z oblasti Kaukazu počas rusko-kaukazskej vojny a roztrúsených väčšinou v Turecku. Výskyt kultúrneho nacionalizmu má niekoľko príčin: 1. historická pamäť ako dôsledok etnickej genocídy Čerkesov, spáchanej cárskym Ruskom v 19. storočí; 2. diskriminačná politika Turecka v 20. storočí, ktorej cieľom bolo potlačiť etnickú identitu dia-

spóry; táto ideológia zapríčinila zrušenie verejných organizácií, trestné stíhanie a pogromy: množstvo unikátnych zvukových záznamov, kultúrnych artefaktov prinesených predkami moderných tureckých Čerkesov z Kaukazu malo byť stiahnutých zo súkromných zbierok; 3. asimilačné procesy; 4. náboženská ideológia. Vzhľadom na čiastočnú stratu materinského jazyka sa práve tanec stal alternatívnym prostriedkom komunikácie. Kvôli asimilácii v mnohých čerkeských dedinách začali prevládať turecké inštrumentálno-tanečné tradície. Až pozitívne demokratické trendy v Turecku na začiatku 20. storočia priniesli návrat strategických prvkov tradičného hudobného systému do kultúrneho života Adygh diaspóry. Strach z ďalších strát však podporoval nacionalizmus v Adygh komunitách – Turkom je odopretý prístup do Adygh spoločenstva a Čerkesi majú pri slávnostných obradoch zakázané integrovať turecké hudobné nástroje.

Alla Sokolova (Rusko) v tridsaťminútovom dokumentárnom filme *Naučte sa* priblížila život Kurdov v Adyghskej republike (Rusko). Niektoré dediny v Krasnogvardejskom regióne sú v súčasnosti kompaktne osídlené Kurdmi. Kultúrne rozdiely medzi Kurdmi a domácim obyvateľstvom – Rusmi a Čerkesmi /Adygh – sú natoľko výrazné, že vyvolali sociálne konflikty. Hudba, tanec a tradičná kultúra Kurdov patria k významným nástrojom interkultúrnych kontaktov. Film ukazuje tradičné tance a obrady Kurdov v Adyghskej oblasti.

Elena Shishkina pomocou bohatého obrazového materiálu zo svojich expedícií v rokoch 1974 – 2012 priblížila oblasť Astrachánu v príspevku *Nárust kultúrnej identity moslimov v Astrachánskom regióne na Dolnej Volge*. Oblasť Astrachánu sa vyznačuje etnicou a náboženskou rozmanitosťou, existuje tu viac ako sto etnických skupín a tridsať náboženstiev. Medzi astrachánskych moslimov patria Kazaši, Tartári a v poslednom období stále narastajúci počet Čečencov. Tieto etnické menšiny však majú celkom odlišnú mentalitu. Kazaši ani Tartári nezažili vyhnanie zo svojho územia tak ako Čečenci, preto mali vždy priateľské vzťahy s ruskou pravoslávou cirkvou, siahajúce až do 16. storočia. Moslimské festivaly, napríklad „Novrus“ a „Saban-

tuy“ s prvkami etnického rituálu, s vokálnymi a tanečnými prejavmi, boli oživené ako verejné oslavy v regióne Astrachán. Materiálne prvky moslimskej tradície sa stávajú v každodennom živote čoraz dôležitejšími.

Piaty blok otvorila Jessica Roda (Canada) príspevkom *Dedičstvo ako nástroj na konštrukciu národa: príklad židovsko-španielskej hudobnej praxe*. Na začiatku 20. storočia počas krízy Osmanskej ríše Židia zo židovsko-španielskeho regiónu začali upevňovať svoju identitu voči majorite. V tomto procese bolo hlavným nástrojom duchovné dedičstvo: príslavia, viera, história a hudba. Hudba sa stala dominantným prvkom židovsko-španielskej identity, dochovala sa do dnešných dní a hráva sa na medzinárodných pódioch. Sarah Ross (Švajčiarsko) v príspevku *Vedomie nacionalizmu alebo jeho absencia: hľadanie švajčiarskej národnej esencie v židovskej hudbe* polemizuje s názorom, že neexistuje židovská hudba, ktorá by bola ovplyvnená švajčiarskou ľudovou hudbou. Tento názor vznikol kvôli nedostatočným etnomuzikologickým výskumom židovskej ľudovej hudby vo Švajčiarsku. Symbiotický vzťah medzi židovskou a švajčiarskou kultúrou má svoj základ v spore o tzv. nacistické zlato medzi Svetovým židovským kongresom a švajčiarskymi bankami a odráža sa v jedinečnom dialekte s názvom surbtal-jidiš. Hoci surbtal-jidiš je mŕtvym jazykom, v súčasnosti je oživený v rámci Programu švajčiarsko-židovskej kultúrnej a intelektuálnej scény. Zameriava sa na pôvodné, rovnako ako nové piesne, komponované v dialekte surbtal-jidiš. Prvá časť príspevku sa snaží rekonštruovať históriu piesní Židov v mestách Endingen a Lengnau; druhá časť podáva portrét židovského pesníčkára Denisa Alvareza, ktorý žije v Berne a píše nové židovské piesne v dialekte surbtal-jidiš.

Posledný blok druhého dňa patril celý Yoshitakovi Terada (Japonsko) s témou *Cirkulácia indickej hudby a menšinový nacionalizmus*. Od roku 1960 prudko vzrástla migrácia ľudí z Južnej Ázie do Severnej Ameriky a Európy. V USA žije v súčasnosti viac ako dva milióny ľudí indického pôvodu. Terada analyzoval úlohu hudby a tanca v odovzdávaní kultúrnych hodnôt a národného cítenia ďalším generáciám v komunitách žijúcich v diaspó-

rach. Medzi vlastou a diaspórami existuje živá výmena hudby, hudobníkov, koncertných turné, diaľková výučba cez internet a pod.

Tretí deň odznali príspevky na tému **Reprezentácia hudby menšín vo filme a videu**. Tom Solomon (Nórsko) predstavil nevšednú tému v príspevku *Etnické a rasové stereotypy v amerických kreslených seriáloch*. Napríklad, animovaná postava Bosko, Talk-Ink-Kid, bola vyslovene definovaná ako chlapec „Neger“ s veľkými ústami; hudba týchto raných karikatúr bola tiež „čierna“ (počiatky jazzu, predtým ragtimu). Neslávne preslávené sú aj postavy Indiánov vo filme o Petrovi Panovi z dielne Walta Disneyho, či karibské antropomorfizované morské tvory v Malej morskej panne. Autor príspevku tvrdí, že hudba spolu s animovanými snímkami vytvára stereotypy. Karikatúry čerpajú z fyzického vzhľadu, pohlavia, jazyka, geografie a spolu vytvárajú postavu ako stelesnenie rasových a etnických stereotypov. Tomasz Nowak (Poľsko) vo svojej prezentácii *Funkcia hudby vo filmoch poľských Židov v medzivojnovom období* analyzuje židovské filmy z medzivojnového obdobia. V týchto filmoch odznelo veľa hudby, vrátane tradičnej ľudovej. Hudba použitá vo filmoch produkovaných pre poľské publikum, často v jazyku jidiš, je iná ako vo filmoch určených pre amerických divákov. Bożena Muszkalska (Poľsko) predstavila *Hudobné Portréty Židov vo filmoch vyrobených v Poľsku*. Filmy so židovskou tematikou sa produkovali v Poľsku od prvých desaťročí 20. storočia. Keďže majiteľmi väčšiny miestnych filmových spoločností boli Židia, filmy boli spočiatku hlavne adaptáciami židovských divadelných hier, ktoré vychádzali zo židovskej literatúry a folklóru. Muszkalska sa zameriava na etnograficky ladené filmy, ktoré zachytávajú tradičný spôsob života. Rituály, modlitby, rovnako ako tanečné scény sa používajú ako forma na rekonštrukciu tradičnej židovskej hudobnej kultúry. Autorka rozoberá dva filmy: *Dybbuk* z roku 1937 a *Austeria* z roku 1982, ktoré boli vyrobené za rôznych historických okolností. Prvý z nich od židovského režiséra Michała Waszyńskiego môžeme vnímať ako predtuchu odstránenia poľského židovstva. Druhý film poľského režiséra Jerzyho Kawalerowicza má pripomínať poľsko-židovský národ a kultúru zničenú počas holokaustu. Oba filmy

sa inšpirovali slávnou hrou Anského s názvom *Dybbuk*, ktorá obsahuje cenné informácie o židovskom folklóre, zhromaždené autorom počas jeho národopisných výprav.

Ôsmy blok otvorila Inna Naroditskaya (USA) príspevkom *Dve židovské menšiny a raná kinematografia*. Prvý americký zvukový film *Jazz Singer* (1927) a prvý sovietsky hudobný film *Jolly Fellows* (1934) spája rovnaká téma džezu a Židov. Oba produkovali židovskí scenáristi, skladatelia so židovskými hercami v hlavných úlohách a obidva predstavujú broadwayský typ džezu. Americký film sa sústredil na adaptáciu starých jidiš báji do epochy amerického džezu: hlavný hrdina sa narodí do rodiny ruského židovského kantora a zvolí si kariéru džezového speváka. Konflikt medzi otcom a synom je hudobne vyjadrený v posune od ruskej klasickej hudby k americkému popu. Sovietsky film približuje pastiera, ktorý sa naučí hrať na husliach od jidiš-hovoriaceho huslistu a postupne ho začne priťahovať svet džezu. Zvedavý ruský dedinčan sa presťahuje do mesta a ocitá sa v epizódach pripomínajúcich Charlieho Chaplina, v New Orleans zažije džezový sprievod.

Judith Cohen (Kanada) sa v príspevku *Boli „Poslední Marranos“ poslední? Portugalskí krypto-Židia vo filme* venuje Marranos – Židom obývajúcim Iberský poloostrov, ktorí pod hrozbou vyhnanja prijali kresťanstvo, ale tajne ďalej praktizovali judaizmus. Keď sa v 90. rokoch objavil film *Les derniers Marranes / Poslední Marranos*, rýchlo sa šírila po židovských filmových festivaloch. Neskôr bol natočený seriál izraelskej produkcie *Out of Spain*, ktorého hrdinami sú krypto-Židia z portugalského vidieka. Keďže utajenie je ústredným aspektom krypto-židovskej kultúry, zviditeľnenie spôsobu života, kultúry a hudby vyvolalo vlnu etických otázok a viedlo k sporom vnútri aj mimo krypto-židovskej komunity. Odvtedy sa stalo bežnou praxou prezentovať krypto-židovskú kultúru na akademických konferenciách. Naďalej však ostáva otvorená otázka, nakoľko zviditeľňovať kultúru, ktorej podstata je postavená na utajení, na uchovaní vo vnútri komunity, hoci jej zverejnenie v súčasnosti už nie je nebezpečné.

Filmy nemecko-tureckého režiséra Fatiha Akina predstavil Oded Erez (USA) a Julia Aylin Kolcu (Turecko) v príspevku *Hudobné pohľadnice z Istanbulu*. Film *Gegen die Wand* (2004) sa odohráva v Hamburgu a Istanbuli a vykresľuje tragický milostný príbeh dvoch mladých turecko-nemeckých prisťahovalcov. Kultúrne priestory Hamburg a Istanbul sú vykreslené s využitím populárnej a tradičnej hudby. Film je rozdelený do piatich dejstiev. Každé dejstvo je uvedené „hudobnou pohľadicou“ – statickým záberom na kapelu sediacu a hrajúcu tradičnú tureckú hudbu na pozadí malebnej panorámy Istanbulu. V spojení hudobných pohľadníc so scénami s Akinovým dokumentárnym filmom *Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul* (2005) sa objavuje zložitost' zdanlivo stereotypnej reprezentácie tureckej hudby. Spevák Idil Üner sa narodil v Nemecku, ale hovorí po turecky. Hudba, ktorá sa často hráva v turistických kluboch v Istanbuli, je rómska. Túto pestrosť a mnohovrstvovosť sa snaží v dokumente ukázať nemecký hudobník a hudobný producent Alexander Hacke.

Prvým prispievateľom v poslednom bloku príspevkov bol Kai Aberg (Fínsko). V príspevku *Hudobné dokumenty a konštrukcia hudobnej identity fínskych Kaale – problémy terénneho výskumu, filmovej dokumentácie a identity fínskych Rómov*. V súčasnosti narastá počet hudobných dokumentov, etnografických filmov a internetových videí (natočených samotnými Rómami) o piesňach Rómov. Pretože tento hudobný žáner žil hlavne v rómskych komunitách, tieto filmy majú významnú úlohu pri priblížení rómskej kultúry majorite. Filmy podávajú čiastočný obraz reality – pravdivý alebo falošný – a autor si v článku kladie otázku, ako je etnická identita fínskych Kaale vyjadrovaná prostredníctvom hudobných doku-

mentov. Jana Belišová (Slovensko) v príspevku *Dokumentárny film a video ako okno do života rómskej hudby* predstavila svoje dva hudobno-vizuálne projekty: dokumentárny film *Cigarety a pesničky* a DVD *Neve gila*. Film zaznamenáva týždenné pracovné stretnutie šiestich amatérskych rómskych spevákov a troch profesionálnych hudobníkov. Táto zostava sa už stretla viackrát, vytvorila spoločné skladby, ktorých základom sú starodávne rómske piesne a vo Veľkom Slavkove v evanjelickom kostole nahráva svoje prvé CD *After Phurikane*. Ako druhý predstavila projekt *Neve Gila / Nové rómske piesne*, ktorý je pokračovaním dlhodobého autorkinho terénneho výskumu, zameraného na rómske piesne a hudbu. Tentoraz mapuje a zachytáva vrstvu nových, moderných piesní *neve gila*, nazývaných aj rom-pop. Výstupom je spevník a DVD, ktoré sa skladá z audiovizuálnych nahrávok a MP3 zvukových nahrávok, ktoré sú rozdelené podľa tém. Záverečnú prezentáciu *Existenciálne zvukové stopy a vizuálne metafory. Rituálnosť baskickej chalaparty vo filme* predstavila Mária Escribano (Írsko). Rituálne používanie chalaparty a perkusií u Baskov takmer zaniklo, bolo však obnovené v 60. rokoch. Chalaparta sa stala ikonou boja za baskické sebaurčenie, v mnohých dokumentárnych filmoch o španielsko-baskickom konflikte hrá významnú ritualizačnú úlohu.

Večer sa účastníci sympózia v rámci exkurzie dozvedeli veľa zaujímavých faktov o histórii a súčasnosti mesta Zefat, jedného zo štyroch posvätných miest Izraela a centra kabalistického učenia. Spolu so sprievodcom navštívili umeleckú štvrť a synagógu. Posledný deň bol venovaný exkurzii v okolí Zefatu so zameraním na etnickú a náboženskú pestrosť regiónu.

Jana Belišová

Hudobné pramene – kultúrne dedičstvo Slovenska. Bratislava, 23. – 24. novembra 2011

Hudobné múzeum Slovenského národného múzea usporiadalo v dňoch 23. až 24. novembra 2011 medzinárodnú konferenciu s názvom *Hudobné pramene – kultúrne dedičstvo*

Slovenska vo Výstavnom pavilóne Podhradia SNM. Podujatie bolo realizované v spolupráci so Slovenskou muzikologickou asociáciou a s finančnou podporou Ministerstva kultú-

ry SR. Zámerom usporiadateľov bolo pripomenúť si 20. výročie samostatnej existencie Hudobného múzea v rámci múzeí SNM. Počas dvoch dní sa pred odbornou verejnosťou prezentovalo 25 referátov hudobných bádateľov zo Slovenskej a Českej republiky. Okrem niekdajších a súčasných pracovníkov Hudobného múzea SNM predstavili výsledky svojich bádání ďalší odborní, vedeckí a pedagogickí pracovníci.

Konferenciu otvoril príhovorom generálny riaditeľ SNM PaedDr. Rastislav Púdelka a PhDr. Edita Bugalová, PhD., riaditeľka Hudobného múzea SNM, ktorá zhodnotila aktivity a činnosť múzea za posledné desaťročie. Po úvodnom slove prezentovala svoj príspevok Edita Bugalová. Bližšie načrtla problematiku osudu hudobných pamiatok a ich postupného zhromaždenia v inštitúciách na našom území po roku 1918. Ďalšie referáty boli rozčlenené do siedmich tematických okruhov. Hudobnej kultúre a prameňom obdobia stredoveku sa venovali príspevky prezentované v prvom tematickom okruhu, v rámci ktorého predstavila najnovšie výsledky bádání Eva Veselovská, Janka Bednáriková a Rastislav Adamko.

V druhom tematickom okruhu konferencie odznali referáty zaoberajúce sa notovými zbierkami a pedagogicky zameranou hudobno-teoretickou spisbou z pohľadu ich reflexie v dobovej a súčasnej muzikologickej spisbe. Klára Mészárosová vo svojom príspevku prezentovala hudobné pamiatky nachádzajúce sa v rukopisnom fonde Univerzitnej knižnice v Bratislave. Michal Hottmar poukázal na doterajšie teoretické spracovanie problematiky lutnovej hudby pochádzajúcej z územia Slovenska. Andrej Šuba priblížil učebnicu generálneho basu Jána Francisciho v kontexte hudobno-teoretickej spisby 18. storočia. Spôsob aktívneho využitia dobových sakrálnych vokálno-inštrumentálnych diel v pedagogickom procese výučby ponúkla Zuzana Zahradníková. Do druhého tematického okruhu bola začlenená aj posterová prezentácia Zlatice Kendrovej o duchovnej piesni.

Činnosť inštitúcie Hudobného múzea SNM a jej niekdajších pracovníkov zhodnocovali príspevky začlenené do rámca tretieho tematického okruhu, kde odznali referáty väčšiny

pracovníkov Hudobného múzea SNM. Mária Krajčiová priblížila dlhoročné pôsobenie Juraja Šimka-Juhása a zhodnotila jeho prínos v rámci rozvoja hudobného múzejníctva. Výskyt pamiatok gregoriánskeho chorálu v zbierkovom fonde hudobnín Hudobného múzea SNM predstavila Sylvia Urdová. Hudobné pamiatky z obdobia 20. storočia nachádzajúce sa v zbierkovom fonde Hudobného múzea SNM prezentoval z aspektu ich postupného nadobudnutia, spracovania a dokumentácie Vladimír Čížik spolu s Danicou Štilichovou. Alexandra Tauberová formou osobných spomienok priblížila činnosť a vývoj Hudobného múzea SNM v období 1975 – 2000. Brigita Hradská predstavila techniky reštaurovania a spôsob uchovania notových pamiatok, ako aj ďalších zbierkových predmetov, ktoré sa nachádzajú v zbierkach Hudobného múzea SNM. Edukačný charakter mal referát Lucie Fojtíkovej, ktorá poukázala na využitie interaktívnych hudobných aktivít pri deťoch a mládeži v rámci prezentácie múzejného vzdelávacieho programu.

Ďalší tematický okruh bol venovaný príspevkom týkajúcim sa problematiky hudobnej ikonografie na území Slovenska. V rámci neho odznali dva referáty. Špecifickú pozornosť tejto interdisciplinárnej vede z aspektu jej charakteristiky, systematiky a vedeckej reflexie aktuálneho stavu výskumov venovala Jana Kalinayová-Bartová. Marta Herucová vo svojom príspevku referovala o zobrazeniach Franza Liszta, ktoré sa nachádzajú v zbierkových fondoch viacerých slovenských inštitúcií (Galérie mesta Bratislavy, SNM – Múzea Bojnice, SNM – Múzea v Martine).

Hudobnými pamiatkami regiónu Spiša obdobia 16. a 17. storočia, ako aj ich reflexiou v súdobej hudobno-teoretickej spisbe, sa zaoberal piaty tematický okruh. Janka Petőczová sústredila svoju pozornosť na notové rukopisy nachádzajúce sa v Historickej knižnici Evanjelickej cirkvi a. v. v Levoči a ich muzikologickú reflexiu. V podobnom duchu predstavila Marta Hulková problematiku skúmania hudobnej zbierky z Levoče pochádzajúcej z obdobia 16. až 17. storočia. Katarína Burgrová reflektovala hudobné pramene južného Spiša z aspektu pramenného bádania posledného desaťročia.

Tematikou ďalšieho okruhu bola dokumentácia pamiatok hudobnej povahy významných osobností českej hudobnej kultúry. Prezentovala sa aktivita a činnosť pracovníkov Moravského zemského múzea v Brne. Veronika Vejvodová nám svojím referátom priblížila problematiku spracovania knižnice Leoša Janáčka. Projekt elektronického spracovania a sprístupnenia korešpondencie Aloisa Hábu predstavil Ondřej Pivoda.

Záverečný okruh zameraný na problematiku hudobnej organológie obrátil pozornosť jednak na hudobné nástroje a nástrojárov, ako aj na odbornú dokumentáciu a reštaurovanie nástrojov. Marian Alojz Mayer priblížil aj na základe osobných spomienok osobnosť Otomara Gergelyia a jeho činnosť reštaurátora organov. Referát Róberta Šebestu sa zamerával na ozrejmienie výroby basetových rohov v druhej polovici 18. a začiatkom 19. storočia v niekdajšom Prešporku nástrojármi Theodorom Lotzom a Franzom Schöllnastom. Dokumentácii hudobných pamiatok a trojrozmerných predmetov nachádzajúcich sa v Hudobnom múzeu SNM sa venoval Peter Jantoščiak, ktorý poukázal na spôsob spracovania a vývoj od pôvodnej formy katalogizačných kariet k postupnej digitalizácii záznamov, ktoré podložil bohatou obrázkovou prezentáciou. Andrej Čepec priblížil v svojom príspevku hudobné nástroje Johanna Nepomuka Batku, ktoré interpret a skladateľ pôvodne využíval v rámci svojich verejných vystúpení.

Široké spektrum prezentovaných tém a množstvo referátov vrcholne naplnilo zá-

mer usporiadateľov, ako aj očakávania odbornej verejnosti. Prínosom konferencie bolo nastolenie viacerých zatiaľ nezodpovedaných otázok, ako napríklad problematika evidencie a spracovania hudobných prameňov novodobými technológiami, pričom vzniká aj potreba systematického digitalizovania zbierkových fondov, čím sa pamiatky stanú zároveň ľahšie dostupnými verejnosti a nebude dochádzať k ich ďalšiemu znehodnocovaniu. Načrtla sa problematika používania značenia inštitúcií pôsobiacich na území SR v rámci medzinárodného značenia RISM či otázka používania adekvátnej podoby mien osobností hudobnej kultúry v spisbe v kontexte poslednej kodifikácie slovenského jazyka, kde pri ich zápise dochádza oproti ich pôvodnému tvaru k fonetickej zámene. Dospieť ku konsenzu pri riešení tejto problematiky je možné len na základe vecných diskusií zohľadňujúc viaceré aspekty. Konferencia nadniesla viaceré aktuálne otázky, ako aj protichodné názory na ich riešenia, s ktorými sa hudobní vedci stretávajú v súčasnosti. Z týchto a ďalších hľadísk predstavujú dôležitú úlohu ďalšie spoločné stretnutia, hoc i formou pracovných sedení pracovníkov venujúcich sa špecifickým problémom z rôznych oblastí hudobnej kultúry. V súčasnosti je už dostupný zborník z konferencie v elektronickej podobe na on-line zdroji: http://www.snm.sk/swift_data/source/hudobne_muzeum/pdf_dokumenty/Hudobne_pramene_2011_Komplet.pdf.

Andrej Čepec

Ján Cikker včera a dnes. Seminár k storočnici skladateľa. Bratislava, 14. decembra 2011

Pri príležitosti pripomenutia si stého výročia narodenia skladateľa Jána Cikkera (1911 – 1989) sa minulý rok usporiadali viaceré podujatia. K dôležitým akciám náležal nepochybne aj seminár *Ján Cikker včera a dnes*, ktorý dňa 14. decembra 2011 zorganizoval Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave

a Nadácia Jána Cikkera v priestoroch Múzea Jána Cikkera v Bratislave. Na podujatí odznelo osem príspevkov odborných, pedagogických a vedeckých pracovníkov z viacerých inštitúcií z Bratislavy približujúcich osobnosť a kompozičné myslenie skladateľa.

Konferenciu otvoril úvodným slovom Peter Michalica, predseda správnej rady Nadácie Jána Cikkera, ktorý poukázal na nedo-

statočnú interpretáciu skladateľovej tvorby oproti minulosti. Lubomír Chalupka priblížil hudobnú poetiku skladateľa v kontexte dejinných súvislostí a rozmanitých skladateľských vplyvov pôsobiacich na formovanie jeho vlastného hudobného jazyka, poukázal aj na recepciu jeho tvorby doma i v zahraničí. Juraj Hatrík v príspevku ozrejmil hudobné myslenie skladateľa a špecifiká kompozičného rukopisu, ktoré demonštroval na príklade poňatia coriolanovského typu hrdinu v Cikkerovom *Hommage à Beethoven* v porovnaní s jeho predobrazom v predohre *Coriolanus* L. van Beethovena. Vzájomnou komparáciou týchto skladieb poukázal autor príspevku na Cikkerovo kompozičné majstrovstvo, spracovanie motívov, ich tvarovosť, proces pretvárania a celkovú ucelenosť skladby, na jemnosť a detailnú kompozičnú prácu autora. Jordana Palovičová priblížila klavírnú tvorbu J. Cikquera z pohľadu interpretky, pričom predstavila pripravované projekty interpretácie diel skladateľa, ako aj z pohľadu osobných spomienok, keď poukázala na vzájomné priateľské vzťahy medzi skladateľom a jej rodinou. Opernú poetiku skladateľa priblížil Vladimír Zvara predovšetkým na základe spôsobov spracovania námetov oper a ich inscenovania v minulosti aj v súčasnosti – s osobitným

zreteľom na najnovšie naštudovanie skladateľovej opery *Mr. Scrooge* v Opere SND. Lucia Valovičová vo svojom príspevku poukázala na genézu a spracovanie libreta Cikkerovej opery *Hra o láske a smrti*. Na dejinné súvislosti autorových oper s tvorbou významných literátov poukázala Jana Lengová, ktorá bližšie charakterizovala Cikkerovu operu *Coriolanus* a vyzdvihla jej aktuálnosť aj pre súčasnú dobu. Irena Michalicová priblížila doterajšiu činnosť Múzea Jána Cikquera, jeho ďalšie perspektívy a spôsob využitia v budúcnosti. Vo svojom koreferáte sa Marianna Bárdiová okrem priblíženia komplikovaného vzniku a začiatkov činnosti múzea zamerala aj na vykreslenie osobnosti skladateľa a jeho manželky Kataríny na základe osobných spomienok. Podujatie spríjemnila popoludní Jordana Palovičová interpretáciou klavírných variácií Jána Cikquera op. 14, č. 1.

Na záver podujatia prebehla diskusia účastníkov seminára, v ktorej sa ďalej rozvíjali postrehy k osobnosti a tvorbe skladateľa. Podujatie prispelo k obohateniu doterajších znalostí, ako aj k dôležitým poznatkom týkajúcim sa života, diela a hudobného myslenia skladateľa.

Andrej Čepec

Reakcia na recenziu

Reakcia na poznámky Ladislava Kačica v recenzii zborníka Ústavu hudobnej vedy SAV „Lament v hudbe“ v periodiku *Musicologica Slovaca*, roč. 2 (28), 2011, č. 1, s. 144

Hudobnohistorické bádanie má svoje osvedčené metodologické postupy, a napriek tomu sa málokedy podarí jednej generácii komplexne vyriešiť všetky možné hľadiská skúmanej problematiky, najmä ak ide o výskum hudobnej kultúry starších storočí. Viaceré generácie hudobných historikov sa sústredili počas 20. storočia aj na hudobníky, ktoré sa zo 17. storočia zachovali na Spiši, konkrétne v Knižnici ev. cirkvi a. v. v Levoči. Počas posledných desaťročí som štafetu v tomto snažení prebrala aj ja a usilujem sa vo výskume pokračovať v spolupráci s príslušníkmi mladšej generácie, nakoľko som pedagógom na Katedre hudobnej vedy FFUK v Bratislave.

V rámci nasledujúcich riadkov chcem reagovať na recenziu mojej štúdie od Ladislava Kačica, ktorý v periodiku *Musicologica Slovaca* 2 (28), 2011, č. 1, s. 144 píše nasledovne: „Nevedno však, prečo ... autorka ... zotrúva na používaní mena „Šimbracký“. Z pera L. Kačica, ktorý sa ako redaktor vydavateľstva OPUS staral o realizáciu dvoch zväzkov notovej pramennej edície tvorby Jána Šimbrackého *Opera Omnia* v rámci série *Fontes Musicae in Slovacia* pripravovaných editorsky Richardom Rybárikom (1982, 1991), vyznieva táto výčitka prekvapivo. V mojej recenzovanej štúdii som zotrúva na používaní slovakizovaného tvaru priezviska tohto spišskopodhradského organistu, ktorý postupne vytvárali jednotlivé generácie hudobných historikov počas 20. storočia. Novší slovakizovaný tvar priezviska „Šimrák“ nepoužívam. Toto moje stanovisko a dôvody som publikovala už pred piatimi rokmi v úvode konferenčného zborníka Katedry hudobnej vedy FFUK v Bratislave (*Hudobnohistorický výskum na Slovensku*

začiatkom 21. storočia. Bratislava : Stimul, 2007, s. 10.)

Ortografia priezviska tohto skladateľa pôsobiaceho počas prvej polovice 17. storočia, uvádzaného vo vedeckých štúdiách, syntetických prácach, pramenných edíciách či lexikografických heslách, sa menila počas 20. storočia až dodnes viackrát. Na vzácne hudobníky a tvorbu domácich hudobníkov v rámci jednotiek Knižnice evanjelickej cirkvi a. v. v Levoči upozornil už Dobroslav Orel v publikácii *Pazdírkův hudební slovník naučný* (1929, s. 370) v hesle *Slovensko*. Tvar priezviska „Schimbracký“ ako prvý používal jeho odchovanec Antonín Hořejš v kapitole o slovenskej hudbe v publikácii *Československá vlastivěda* (1935, zv. VIII, s. 568), a potom v rozsiahlejšej štúdii o tabulatúrnych hudobných pamiatkach z Levoče v knihe *Hudba na Slovensku v 17. století* (1954, s. 96-154). Tabulatúru rukopisnú pamiatku, kde sa nachádza 40 skladieb spomínaného spišského hudobníka, označil za *I. sborník Jána Schimbrackého* (sign. 13 992) a následne, vzhľadom na totožného zapisovateľa, aj ďalšiu pamiatku za *II. sborník Jána Schimbrackého* (sign. 13 993). Hořejš svoje rozhodnutie mohol odvodiť od veľkého počtu skladieb v rukopise pochádzajúcich od tohto skladateľa, ktorého priezvisko je päťkrát zaznamenané v tvare ako *Schimbracký* [Schimbrackii] a štyrikrát ako *Schimracký* [Schimrackii], čiže v genitívnom tvare v zmysle latinskej gramatiky, podobne ako je zapísaná väčšina priezvisk ďalších skladateľov v pamiatke sign. 13 992. Hořejš navyše predpokladal, že tento spišský hudobník by mohol byť aj zapisovateľom spomínaných tabulatúrnych zborníkov. Pozoruhodné je, že na prvej nečíslovanej strane týchto spomí-

náných pamiatok niekto modrou ceruzkou zapísal sčasti po nemecky a sčasti po slovensky (prípadne česky) nasledovnú poznámku: „Sborník Johanna Schimbrackého / Jahr 1635“ (v sign. 13 992); „Sammlung / Colligat / II. Sborník / Johann Schimbracký / Jh. 1644“ (v sign. 13 993). Nakoľko spomínaný hudobný fond sa zachoval na pôde nemeckej ev. a. v. cirkvi, predpokladám, že tento záznam sa mohol uskutočniť počas prvej Československej republiky a môže pochádzať od A. Hořejša, ktorý už vo svojej rigoróznjej práci obhájenej v roku 1929 na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského venoval pozornosť levočským tabulatúrnym pamiatkam.

Ladislav Kačic považuje z mojej strany za nevhodné, že používam zastaralé, neaktuálne označenie tabulatúrnej pamiatky sign. 13 993 ako *Tabulatúrny zborník Jána Šimbrackého II.* a odkazuje ma na používanie signatúr vytvorených počas 60. rokov 20. storočia Františkom Matúšom, ktoré považuje za logické. Na problémy okolo signatúr, ktoré vytvoril F. Matúš, som upozornila už vo svojej kandidátskej práci z roku 1985. Tieto dodatočné signatúry mali poslúžiť len na evidenciu hudobnía a predpokladám, že vznikli pod časovým tlakom, nerešpektujú totiž ani poradie v súčasnosti platných signatúr danej knižnice a vo viacerých prípadoch ani obsahovú logiku jednotlivých hudobných celkov.

Je bežnou skutočnosťou, že v hudobno-historickej spisbe tie rukopisné pamiatky, ktorým chýba titulná strana, sú pomenované vedcami, ktorí ich objavili, alebo venovali často dlhší časový úsek svojho života ich spracovaniu. Variabilita pri určovaní názvu pamiatky je rôznorodá v závislosti od dokázateľných či predpokladaných okolností ich vzniku. Často sa v názve uprednostní miesto ich súčasného uloženia, napríklad *Lubický spevník* (názov zvolili muzikológovia Jana M. Terrayová a Richard Rybář, napriek tomu, že samotná pamiatka neobsahuje dôkazy o priamom súvise so zvoleným miestopisným označením. Ďalej sa môže v názve preferovať priezvisko majiteľa, napríklad *Vietoris* (názov podľa určenia maďarského muzikológa Bertalana Fabóa), hoci zvolené priezvisko sa v rukopisnej pamiatke, s ktorou sa v slovenskej hudobnohis-

torickej literatúre spája, nevyskytuje a možné súvislosti s ním sú na úrovni hypotéz. Ak sledujeme prístup Jozefa Kresánka, ďalšieho erudovaného a medzinárodne rozhladeného vedca v podobnej situácii, akou je napríklad dodatočný mladší záznam v rukopisnej hudobnej pamiatke (uloženej konkrétne v depozite Slovenskej národnej knižnice v Martine), tak môžeme konštatovať, že napriek tomu, že hudobnohistorický porovnávací výskum nepotvrdil vlastníctvo osoby, ktorá je v dodatočnom zázname uvedená, publikoval ju pod názvom *Melodiarium Annae Szirmay-Keczer* (Bratislava : Opus, 1983). Aj zachovanie A. Hořejšom ustáleného pomenovania rukopisných pamiatok sign. 13 992 a 13 993, ako *Sborníky Jána Schimbrackého I. a II.*, považujem za primerané.

Vráťme sa k tvaru priezviska spomínaného spišského organistu. Pokračujúci výskum počas 60. rokov 20. storočia priniesol pramennú edíciu troch jeho skladieb (*Congregati sunt inimici nostri, Missa super Omnes gentes, Angelis suis mandavit de te*) vydaných ako notové prílohy periodika Slovenská hudba, v spolupráci so Slovenským hudobným fondom zásluhou editorov Ladislava Burlasa a Richarda Rybářa, ktorí meno i priezvisko hudobníka uviedli nasledovne: „**Johannes Schimbraczky**“. Táto podoba mena i priezviska sa dostala do medzinárodného lexikónu *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vydaného v roku 1980 (zv. 16, s. 650), kde autorom hesla je John Clapham. Rešpektoval tvar priezviska, ktorý bol na pôde slovenskej hudobnohistorickej spisby publikovaný nielen vo vyššie spomínanej notovej edícii skladieb, ale aj v tematickom katalógu tvorby tohto hudobníka zverejneného v rámci komplexnej monografie Richarda Rybářa roku 1973 (*Musicologica Slovaca IV.* Bratislava 1973, s. 7-83). Podľa môjho názoru Clapham predpokladal, že v prípade ortografie „Schimbraczky“ ide o dobový tvar priezviska uvádzaného v hudobných prameňoch. Tvar priezviska „**Šimbracký**“ Clapham v hesle uvádza v zátvorke, čím upozorňuje na to, že na Slovensku je zaužívaný tento tvar podľa slovenskej ortografie. Po prvýkrát vo vedeckej štúdii tento tvar priezviska použil Richard Ry-

bari roku 1966 – K biografii Jána Šimbrackého a Zacharia Zarewutia. In: *Slovenská hudba* 10, 1966, č. 3, s. 108-114. Počas 80. rokov 20. storočia na pôde vydavateľstva OPUS Richard Rybarič začal realizovať päťzväzkový edičný projekt – Ján Šimbracký: *Opera Omnia*. Žiaľ, predčasná smrť mu nedopriala dokončiť jeho zámer a zverejnené boli len už vyššie spomínané dva zväzky (1982, 1991), ktoré obsahujú skladby na latinské texty.

Koncom 70. a začiatkom 80. rokov 20. storočia som v rámci svojej kandidátskej práce o *Levočskej zbierke hudobní*n (1985) pripravovala aj tematický katalóg všetkých zachovaných skladieb v rukopisných hudobných jednotkách – 6 zväzkov organových tabulatúrnych zborníkov, 22 hlasových zošitov a jednej partitúry –, ktoré pochádzali z obdobia do nástupu rekatolizácie (1674). Nakoľko počet zastúpených skladateľov z viacerých národných kultúr v zachovaných hudobných jednotkách presahoval vyše 200 a ortografia ich priezviska nebola jednotná ani na pôde renomovaných vedeckých národných periodík a syntetických publikácií, zvolila som za východisko pri písaní všetkých priezvisk vo svojej kandidátskej práci vtedy najaktuálnejší medzinárodný hudobný lexikón *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), t. j. v prípade nášho spomínaného hudobníka tvar priezviska „Schimbraczký“, podľa vyššie spomínaného hesla Johna Claphama. R. Rybarič v oponentskom posudku na moju dizertačnú prácu jednoznačne vytkol, že nepoužívam tvar priezviska „Šimbracký“ a vyjadril ľútosť nad tým, že nerešpektujem jeho vedeckú prácu. Tvrdenie, ktoré sa objavilo v ostatnom čase v slovenskej hudobnohistorickej spisbe, že zmena priezviska tohto skladateľa na „Šimrák“ by bola želaním aj R. Rybariča, považujem za nepravdepodobné.

Priezvisko skladateľa, ktoré sa ustáli na pôde národnej kultúry, sa nezvykne meniť napriek tomu, že pokračujúci výskum môže odhaliť ďalšie podrobnosti vychádzajúc či už z dobových primárnych (hudobných), či zo sekundárnych (archívnych) pamiatok. Ak nemáme k dispozícii dobový podpis samotného hudobníka (čo je náš prípad), ktorý v danej dobe mohol na konci latinskej listiny

použiť latinizovanú podobu svojho priezviska a v prípade textu v národnom jazyku ortografiu príslušného národného jazyka, tak sa zvolí jeden tvar priezviska na základe najzávažnejšej primárnej pamiatky – v našom prípade je to tabulatúrna pamiatka s najväčším počtom výskytu skladieb hudobníka v rámci sign. 13 992 – a ostatné možné dobové tvary sa uvedú v zátvorke. Do tohto medzinárodne obvyklého spôsobu nakladania s historickými priezviskami vstúpili naši jazykovedci, ktorí určili povinnosť modifikovať cudzojazyčné priezviská do podoby súčasnej spisovnej slovenčiny. Richard Rybarič sa prispôbil tomuto domácomu úzu, a preto zmenil Hořejšom používaný tvar priezviska „Schimbracký“ na „Šimbracký“. R. Rybariča vnímam ako jedného z mojich významných učiteľov, ktorému vďačím za dôveru, s ktorou mi zveril spracovanie *Levočskej zbierky hudobní*n, preto dovedy, kým nám jazykovedci neinovujú pravidlá pre písanie ortografie historických priezvisk, budem používať Rybaričom ustálenú slovakizovanú podobu priezviska a jeho dobové tvary uvediem v zátvorke (Schimbrack, Schimrack, Schimrag). Doteraz nemáme k dispozícii vlastnoručný podpis tohto spišskopodhradského organistu. Či sa nájdu relevantné dobové archívne materiály, ktoré by mohli priniesť do riešenia daného problému viac svetla, je zatiaľ otvorené. Doteraz neboli odborné spracované ani všetky archívne Evanjelickej cirkvi a. v. v Levoči, kde sa podľa výpovedí pána farára Jána Havíru počas kritických rokov po druhej svetovej vojne sústredili aj historické archívne z ďalších spišských evanjelických farností. Zohľadňujúc aj medzinárodný výskum hudobnej kultúry 17. storočia v stredoeurópskom meradle, nepovažujem za vhodné viackrát meniť priezviská našich hudobníkov na pôde národnej kultúry, ako to vidíme v prípade tohto spišského hudobníka za posledných necelých sto rokov. Pôsobí to dezorientujúco pre málo zasvätených záujemcov o tieto hudobné pamiatky. Treba zdôrazniť, že najzávažnejšie syntetické práce na pôde slovenskej hudobnohistorickej spisby, ako sú publikácie z roku 1984 – R. Rybarič: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku, stredovek, renesancia a barok* – a z roku 1996

Dejiny slovenskej hudby (ed. Oskár Elschek) a jej anglická verzia publikovaná roku 2003, uvádzajú priezvisko tohto hudobníka v tvare „Šimbracký“. Navyše v reedícii medzinárodného hudobného lexikónu *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* z roku 2001 nachádzame inovované heslo o spomínanom hudobníkovi od Janky Petőczovej (zv. 23, s. 397), kde taktiež je uvedený pod priezviskom „Šimbracký“ s odkazmi na dobové tvary priezviska.

Historické, hudobno-historické, ako aj jazykovedné metódy pri výskume hudobných pamiatok sú nevyhnutné a majú slúžiť na lepšie priblíženie sa ku konkrétnej historickej dobe a jej kultúrnym potrebám, a najmä k hudobno-štýlovým špecifikám tvorby skladateľa. Jazykové analýzy historických priezvisk a z nich plynúce možné dedukcie môžu skrývať indicie na národný pôvod ich nositeľov, ale aby sme na ich základe vytvárali v súčasnosti – konkrétne v prípade nami sledovaného spišského hudobníka – ďalšiu slovakizovanú podobu priezviska, také snažby jednoducho nemožno vnímať ako napredovanie vo výskume. Používanie iba podoby priezviska „Šimrák“ v najnovšej publikácii Ladislava Kačica – *Barok* (Bratislava 2009, s. 223-224) bez uvedenia dobových podôb priezviska a upozornenia, že hovoríme vlastne o skladateľovi, ktorého priezvisko v syntetických domácich vedeckých publikáciách Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied je „Šimbracký“, môže viesť k predstave, že ide o iného hudobníka. Túto ďalšiu slovakizovanú podobu priezviska spišskopodhradského organistu začala používať Janka Petőczová roku 2004, keď sa podujala pokračovať po Richardovi Rybáričovi vo vydávaní tvorby tohto hudobníka vo vydavateľstve Súzvuk (Prešov) pod menom „Schimrack“ a v zátvorke Šimrák. Podoba priezviska, ktorá je v pramenno-kritickom vydaní uvedená v zátvorke, sa ocitla na prvom mieste v revídanom vydaní *Die Musik in Geschichte und*

Gegenwart (2006, zv. 15, s. 834), kde autorkou hesla je Janka Petőczová.

Je potrebné si uvedomiť, že dobové podoby priezvisk majú aj významnú výpovednú hodnotu, môžu pomôcť pri sledovaní časového, geografického i národnostného prostredia, v ktorom sa sledované osoby pohybovali. Každá doba má svoje špecifiká, čo sa týka aj spôsobu písania priezvisk, preto by sa mal historik snažiť zachovať práve ich dobovú podobu. Žijeme v dobe, keď viacerí jedinci sú nositeľmi rôznorodo jazykovo skomolených priezvisk. Malo by byť v kompetencii konkrétneho človeka, či podobu svojho priezviska chce meniť podľa platných národných jazykových pravidiel. Nemali by sme opakovane modifikovať priezviská hudobníkov, ktorí žili v minulosti a nemôžu vyjadriť svoj názor v tomto smere.

Od našich v súčasnosti aktívnych hudobných historikov sa očakáva, že budú odkaz staršej generácie tvorivo rozvíjať. Ak začnú vydávať hudobné diela pod modifikovaným či zmeneným priezviskom skladateľa oproti tomu, aké na začiatku použili príslušníci už nežijúcej generácie slovenských hudobných historikov, taký počin je prinajmenšom neštandardný v porovnaní s medzinárodnými zvyklosťami. Sme svedkami skôr toho, že v jednom prípade súborné vydania tvorby európskych skladateľov realizujú postupne 2 až 3 generácie hudobných historikov v závislosti od kvantity tvorivého odkazu toho-ktorého skladateľa. Na pôde viacerých národných kultúr fungujú dlhodobo edičné série starej hudby, ktoré by bez aktívnej spolupráce a ochoty pokračovať v pracovnom úsilí predchádzajúcich generácií nemohli byť dokončené.

Ostáva mi len poďakovať sa Ladislavovi Kačicovi, že ma svojou recenziou vyzval, aby som vysvetlila svoje postoje a názory týkajúce sa problematiky písania historických priezvisk domácich hudobníkov 17. storočia.

Marta Hulková

POKYNY PRE AUTOROV

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

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

Rozsah štúdií vrátane poznámkového aparátu by nemal presiahnuť 50 normostrán, v prípade profilov 20 normostrán, recenzií 10 normostrán a pri správach 5 normostrán (1 normostrana = 1 800 znakov). K štúdii je potrebné pripojiť abstrakt, kľúčové slová a resumé v slovenskom jazyku; súčasťou záhlavia štúdie sú údaje o autorovi (meno a priezvisko, tituly, pracovisko, adresa, telefón alebo e-mail).

S ohľadom na platnosť noriem STN ISO 690 (*Dokumentácia. Bibliografické odkazy*) a STN ISO 690-2 (*Elektronické dokumenty alebo ich časti*) je potrebné rešpektovať ich zásady. Niektoré interpunkčné znamienka sa v odkazoch používajú odlišne od pravidiel slovenského pravopisu; niektoré zásady sú prispôbené potrebám časopisu. Pre uľahčenie citovania uvádzame niektoré vzory:

Odkaz na monografiu:

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

²DŮŽEK, 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 : Serafín, 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: ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 195-258.

Odkaz na štúdiu publikovanú v periodiku:

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 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 : Serafín, 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: ELSCHKEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, pp. 195-258.

Reference to a study published in a journal:

⁷MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, vol. 34, 2008, no. 2, pp. 147-154.

Reference to a source already cited:

⁸RYBARIČ, Ref. 1, p. 78.

Note: Where two sources by a single author are cited in the same note, in further notes we also cite the first words of the name of the source:

⁹RYBARIČ, *Dejiny hudobnej kultúry*, Ref. 1, p. 63.

Reference to an electronic source:

¹⁰PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, pp. 99-105. Accessible on the internet: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

General observations:

- If the place of publication, year of publication or publisher is not mentioned in the source, we cite: n. pl., n. d., n. p.
- Where there are a number of places of publication and publishers the name of the publisher is added to the relevant place of publication and separated with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- If there are a number of places of publication and only one publisher, we separate the places of publication with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Data in the bibliographic description of a cited source are given in the language of the source as far as the page reference. A translation of the name may be attached in square brackets.
- The abbreviation for indicating page is p.; pages is pp. Year volumes of journals and numbers of miscellanies are cited in Arabic numerals. Where documents are numbered in editions, those numbers must be cited as well as the pages.

OBSAH ROČNÍKA 3 (29), 2012

Štúdie

Dunlop, Alison J.: Hudba a hudobníci na bratislavskej korunovácii Márie Terézie (1741)	5
Ladič, Branko: Poznámky k tektonickým princípom v operách Richarda Straussa ...	85
Lengová, Jana: České literárne inšpirácie v hudobnej tvorbe Jána Levoslava Bellu ...	45
Kačic, Ladislav: Hudba v školskej hre piaristov na Slovensku v 17. a 18. storočí ...	165
Kapsa, Václav: Bassani – Brentner – Villicus: hudobný repertoár dvou rukopisných sborníků z piaristického kláštora v Podolínci	195
Štefková, Markéta: Význam klavírnej školy Johanna Nepomuka Hummela pre vývin estetických ideálov klavírnej interpretácie v 19. storočí	216

Materiály

Hugyivár Sebők, Anikó: Cesty Bélu Bartóka za slovenskou ľudovou piesňou z pohľadu jeho korešpondencie	107
Nagy, Štefan – Štafura, Andrej: Stabilita ladenia organov	254
Vojtěšková, Jana: Dopisy Jána Levoslava Belly Ludevítu Procházkovi	98

Profily

Čepec, Andrej: Výberová bibliografia Františka Zagibu (1912 – 1977)	273
Kačic, Ladislav: K nedožitým deväťdesiatinám Jany Márie Terrayovej	114
Lengová, Jana: Príspevok k životu a dielu Františka Zagibu	265
Petőczová, Janka: K životnému jubileu profesora Ladislava Burlasa	277
Záhumenská, Miroslava: Za Klimentom Ondrejkom	117

Recenzie

Petőczová, Janka: Aleksandra Patalas: W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria. (=Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis 19.) ...	284
Petőczová, Janka: Barbara Przybyszewska-Jarmińska: Muzyka pod patronatem polskich Wazów: Marcin Mielczewski	279
Ruščin, Peter: Omnibus fiebat omnia. Kontexty života a díla Fridricha Bridelia SJ (1619 – 1680). Eds. Marie Škarpová, Pavel Kosek, Tomáš Slavický, Petra Bělohávková	125
Sýkora, Pavel: Karol Medňanský: Poetika hudby 17. – 18. storočia	138
Štefková, Markéta: Roger Scruton: Hudobná estetika	290
Urbancová, Hana: Ľubica Droppová – Eva Krekovičová: Počujte panny, aj vy mládenci... Letákové piesne zo slovenských tlačiarň	142

Urdová, Sylvia: Jana Kalinayová-Bartová: Hudba v stredovekom výtvarnom umení na Slovensku	134
Veselovská, Eva: Jan Baťa (ed.): Codex Kuttnerbergensis. Kutnohorský kodex	131

Správy

Belišová, Jana: Seventh Symposium of the Study Group Music and Minorities. Zefat, Izrael, 7. – 12. augusta 2012	298
Čepec, Andrej: Hudobná historiografia včera a dnes. Bratislava, 9. novembra 2011	154
Čepec, Andrej: Hudobná kultúra miest 16. a 17. storočia v stredoeurópskom priestore. Bratislava, 26. – 28. októbra 2011	150
Čepec, Andrej: Hudobné pramene – kultúrne dedičstvo Slovenska. Bratislava, 23. – 24. novembra 2011	303
Čepec, Andrej: Ján Cikker včera a dnes. Seminár k storočnici skladateľa. Bratislava, 14. decembra 2011	305
Ferková, Eva: Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Musik vom 16. bis 18. Jahrhundert in der Region Mittel- und Osteuropas. Medzinárodné vedecké sympóziu, Viedeň, 16. – 18. apríla 2012	295
Petőczová, Janka: Central-Eastern Europe versus the Italian <i>musica moderna</i> – Reception, Adaptation, Integration / Europa środkowo-wschodnia wobec włoskiej <i>musica moderna</i> – recepcja, adaptacja, integracja. Varšava, 12. – 15. októbra 2011 ..	146
Štafura, Andrej: Prínos osobností pre rozvoj hudobnej kultúry Gemera a Malohontu. Regionálna muzikologická konferencia, Revúca, 1. decembra 2011	152
Urbancová, Hana: RILM – medzinárodná bibliografia literatúry o hudbe. Workshop, Bratislava, 21. júna 2011	153
Hulková, Marta: Reakcia na recenziu	307

CONTENTS OF VOL. 3 (29), 2012

Studies

Dunlop, Alison J.: Music and Musicians at the Pressburg Coronation of Maria Theresia (1741).....	5
Ladič, Branko: Notes on the Tectonic Principles in the Operas of Richard Strauss ...	85
Lengová, Jana: Czech Literary Inspirations in the Musical Work of Ján Levoslav Bella	45
Kačic, Ladislav: Music in the Piarists' School Drama in Slovakia in the 17 th and 18 th Centuries	165
Kapsa, Václav: Bassani – Brentner – Villicus: the Musical Repertoire of Two Manuscript Collections from the Piarist Monastery in Podolíneč	195
Štefková, Markéta: The Importance of the Piano Textbook of Johann Nepomuk Hummel for the Development of the Aesthetic Ideals of Piano Performance in the 19 th Century.....	216

Materials

Hugyivár Sebők, Anikó: Béla Bartók's Journeys in Search of Slovak Folk Song, as Revealed by His Correspondence	107
Nagy, Štefan – Štafura, Andrej: Stability of the Tuning of Organs	254
Vojtěšková, Jana: Ján Levoslav Bella's Writings to Ludevít Procházka	98

Profiles

Čepec, Andrej: František Zagiba (1912 – 1977) – Selected Bibliography	273
Kačic, Ladislav: Ninetieth of Jana Mária Terrayová in Memoriam	114
Lengová, Jana: František Zagiba – His Life and Work	265
Petőczová, Janka: Life Jubilee of Professor Ladislav Burlas	277
Záhumenská, Miroslava: Remembering Kliment Ondrejka	117

Reviews

Petőczová, Janka: Aleksandra Patalas: W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria. (=Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis 19.)	284
Petőczová, Janka: Barbara Przybyszewska-Jarmińska: Muzyka pod patronatem polskich Wazów: Marcin Mielczewski	279
Ruščin, Peter: Omnibus fiebat omnia. Kontexty života a díla Fridricha Bridelia SJ (1619 – 1680). Eds. Marie Škarpová, Pavel Kosek, Tomáš Slavický, Petra Bělohávková	125
Sýkora, Pavel: Karol Medňanský: Poetika hudby 17. – 18. storočia	138
Štefková, Markéta: Roger Scruton: Hudobná estetika	290

Urbancová, Hana: Ľubica Droppová – Eva Krekovičová: Počujte panny, aj vy mládenci... Letákové piesne zo slovenských tlačiarň	142
Úrdová, Sylvia: Jana Kalinayová-Bartová: Hudba v stredovekom výtvarnom umení na Slovensku	134
Veselovská, Eva: Jan Baťa (ed.): Codex Kuttenbergensis. Kutnohorský kodex	131

Reports

Belišová, Jana: The Seventh Symposium of the Study Group on Music and Minorities. Zefat, Izrael, August 7 – 12, 2012	298
Čepec, Andrej: Ján Cikker Yesterday and Today. A Colloquium on the Occasion of the Composer's Centenary. Bratislava, December 14, 2011	305
Čepec, Andrej: Music of the Towns in the 16 th and 17 th Centuries in Central Europe. Bratislava, October 26 – 28, 2011	150
Čepec, Andrej: Musical Historiography – Past and Present. Bratislava, November 2011	154
Čepec, Andrej: The Musical Sources – Cultural Heritage of Slovakia. Bratislava, November 23 – 24, 2011	303
Ferková, Eva: Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Musik vom 16. bis 18. Jahrhundert in der Region Mittel- und Osteuropas. International Scientific Symposium, Vienna, April 16 – 18, 2012	295
Petőczová, Janka: Central-Eastern Europe versus the Italian <i>musica moderna</i> – Reception, Adaptation, Integration / Europa środkowo-wschodnia wobec włoskiej <i>musica moderna</i> – recepcja, adaptacja, integracja. Warsaw, October 12 – 15, 2011.....	146
Štafura, Andrej: The Contribution of Personalities to the Development of Music Culture in Gemer and Malohont. Regional Musicological Conference, Revúca, December 1, 2011	152
Urbancová, Hana: RILM – International Repertory of Music Literature. Workshop, Bratislava, June 21, 2011	153
Hulková, Marta: Reaction to the Review.....	307