
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 5 (31)

2014

Číslo 1

Bratislava 2014

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 5 (31), 2014, číslo 1

Časopis Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

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

Hlavná redaktorka: Hana Urbancová

Výkonná redaktorka: Katarína Godárová

Preklady do anglického jazyka: John Minahane

Návrh obálky: Eva Kovačevičová-Fudala

Redakčná rada:

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

Adresa redakcie: Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4

E-mail: musicologica.slovaca@savba.sk

Tel./Fax.: +421 2 54773589

Evidenčné číslo: EV 4007/10

Vydáva: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

IČO: 00586978

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

Zalomenie a tlač: AEPRESS

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma: AEPRESS a redakcia časopisu

Časopis je evidovaný v medzinárodných bibliografických databázach CEJSH a RILM.

ISSN 1338-2594

OBSAH

Štúdie

Eva VESELOVSKÁ: Stredoveké notované fragmenty zo Slovenského národného archívu.....	5
Janka PETŐCZOVÁ: Evanjelické kantoráty a. v. na Spiši a ich význam pre rozvoj renesančnej a barokovej hudby.....	35
Jana LENGOVÁ: K otázke rodových štúdií: Ženy v opernej a operetnej prevádzke bratislavského Mestského divadla (1886 – 1920)	66
Andrej ŠTAFURA – Štefan NAGY – Martin ČULÍK: Hodnotenie dreva organových píšťal z pohľadu frekvenčného spektra zvuku píšťal a fyzikálno-akustických charakteristík	88

Materiály

Kristína LOMEN: Rudolph Réti a jeho metóda hudobnej analýzy	115
Michal ŠČEPÁN: Witold Lutosławski a Tadeáš Salva.....	138

Profily

Jan Ling (1934 – 2013) (Hana Urbancová)	158
---	-----

Recenzie

Hana Urbancová: Jánske piesne na Slovensku. Štruktúra, funkcia, kontext (Jadranka Važanová)	161
Eva Ferková: Tektonika a dynamizmus v hudbe (Katarína Hašková)	165
Gizela Gáfriková (ed.): Hugolín Gavlovič a jeho dielo v dobovom literárnom a kultúrnom kontexte (Peter Ruščin)	167
Musicologica Istropolitana VIII – IX (Vladimír Král).....	173

Správy

13. dni Tadeáša Salvu. Muzikologická konferencia, Lúčky, 17. – 19. októbra 2013 (Michal Ščepán)	176
Oskar Kolberg – prekursor europejskej folklorystyky. Medzinárodná muzikologická konferencia pri príležitosti 200. narodenia Oskara Kolberga, Varšava (Poľsko), 21. – 22. februára 2014 (Hana Urbancová).....	177

CONTENTS

Studies

Eva VESELOVSKÁ: Medieval Musical Fragments from the Slovak National Archive	5
Janka PETŐCZOVÁ: Lutheran Church Cantorates in Spiš and their Significance in the Development of Renaissance and Baroque Music	35
Jana LENGOVÁ: On the Question of Gender Studies: Women in Opera and Operetta in the Bratislava City Theatre (1886 – 1920)	66
Andrej ŠTAFURA – Štefan NAGY – Martin ČULÍK: Evaluation of the Wood of Organ Pipes in Terms of the Sound Spectrum and Physico-acoustic Characteristics	88

Materials

Kristina LOMEN: Rudolph Réti and his Method of Musical Analysis	115
Michal ŠČEPÁN: Witold Lutosławski and Tadeáš Salva	138

Profiles

Jan Ling (1934 – 2013) (Hana Urbancová)	158
---	-----

Reviews

Hana Urbancová: Jánske piesne na Slovensku. Štruktúra, funkcia, kontext (Jadranka Važanová)	161
Eva Ferková: Tektonika a dynamizmus v hudbe (Katarína Hašková)	165
Gizela Gáfriková (ed.): Hugolín Gavlovič a jeho dielo v dobovom literárnom a kultúrnom kontexte (Peter Ruščín)	167
Musicologica Istropolitana VIII – IX (Vladimír Král)	173

Reports

13 th Days of Tadeáš Salva. Musicological Conference, Lúčky, October 17 – 19, 2013 (Michal Ščepán)	176
Oskar Kolberg – prekursor europejskej folklorystyky. International Musicological Conference on the Occasion of the Bicentenary of Oskar Kolberg's Birth, Warsaw (Poland), February 21 – 22, 2014 (Hana Urbancová)	177

STREDOVEKÉ NOTOVANÉ FRAGMENTY ZO SLOVENSKÉHO NÁRODNÉHO ARCHÍVU

EVA VESELOVSKÁ

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

ABSTRACT

The sources of medieval musical culture from the territory of Slovakia are the foundation stone in the musical history of our land. The most recent investigations of 62 medieval fragments from the Slovak National Archive in Bratislava have indicated a wealth of original and imported written culture from a time period from the late 12th to the early 16th century. Newly discovered fragments fill out the complex picture of the sources of medieval musical culture, which despite severe material losses (manuscripts lost, destroyed, or removed abroad) is rich and unique. In the latest research in the Slovak National Archive many fragments have been identified from manuscripts which are currently known and more or less complete.

Keywords: Middle Ages, liturgy, notation, fragment, Slovakia

V roku 2013 sa s láskavou pomocou riaditeľa Slovenského národného archívu (ďalej SNA) PhDr. Radoslava Ragača, PhD. a Mgr. Eriky Javošovej, PhD. realizoval výskum neevidovaných pergamenových väzieb SNA, ktoré okrem dvoch zlomkov s nemeckou bezlinajkovou notáciou a jedného fragmentu s ostrihomskou notáciou ešte neboli spracované a publikované.¹ Mimoriadne cenné materiály z časového obdobia od konca 12. do začiatku 16. storočia sú dnes uložené v 9 fondoch: Farská knižnica v Kremnici, Fond rodu Pálfi, panstvo Červený Kameň; Fond rodu Pálfi, panstvo Bojnica; Ústredný pálfiovský archív; Ústredný archív rodu Erdődy – Fond rodu Erdődy, panstvo Smolenice; Hodnoverné miesto Leleský konvent; Hodnoverné miesto Spišská Kapitula; Kapitulská knižnica v Bratislave a Hodnoverné miesto Bratislavskej kapituly. Stredoveké notované zlomky boli použité na väzby mladších rukopisov a kníh (Fond Kapitulskej

¹ SOPKO, Július: *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach*. Martin : Matica slovenská, 1981, č. 51, č. 88 a č. 93. VESELOVSKÁ, Eva: *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava*. (=Musaeum Musicum.) Bratislava : Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, 2002, č. 45, 46, 47.

knižnice v Bratislave, Farská knižnica v Kremnici), alebo tvorili vrchný obal úradných protokolov či účtov (fondy hodnoverných miest a rodových panstiev).² Novonájdené fragmenty dopĺňajú komplexný obraz prameňov stredovekej hudobnej kultúry z územia Slovenska, ktorý bol napriek veľkým materiálnym stratám (stratené, zničené a vyvezené rukopisy) bohatý a jedinečný. V rámci najnovších výskumov v SNA sme identifikovali viacero fragmentov z dnes známych a viac-menej kompletných rukopisov. Bola potvrdená mimoriadna potreba spracovania stredovekých materiálov nielen vo forme knižného katalógu,³ ale aj ich online sprístupnenia z dôvodu umožnenia identifikácie rovnakých rukopisov vo viacerých archívnych alebo knižničných inštitúciách. Vo fragmentárnej podobe sa totiž mnohé pramene nachádzajú nielen v rôznych mestách na území Slovenska, ale i v zahraničí (v Maďarsku, Rakúsku, Poľsku, Rumunsku alebo v Čechách).

Počas spracovania stredovekých notovaných zlomkov zo Slovenského národného archívu sme identifikovali niekoľko skupín rukopisov, ktoré charakterizovali spoločné notačné, liturgické alebo obsahové prvky.

Mimoriadne zaujímavú skupinu tvoria najstaršie zlomky, ktoré pochádzajú z väzieb kníh Kremnickej farskej knižnice a z Bratislavskej kapitulskej knižnice. Napriek torzovitému stavu (nastrihané pásiky z väzby) sa na fragmentoch zachovalo viacero častí liturgie, ktoré aspoň čiastočne nasmerovali stopovanie pôvodu týchto najstarších notovaných materiálov z nášho územia.

Notovaný breviár Farskej knižnice v Kremnici Cx (Codex) IV tvoril väzbu rukopisu *Guilelmi Peraldi Sermones dominicales de tempore de evangelis* (1441 – 1442),⁴ ktorý je domáceho pôvodu.⁵ Väzba bola vytvorená s najväčšou pravdepodobnosťou na území Slovenska. Notovaný zlomok teda mohol byť použitý buď z kúpeného pergamentu (v čase nedostatku financií rôzne cirkevné inštitúcie predávali staršie nepotrebné kódexy) alebo z rukopisu, ktorý sa používal v blízkom okolí alebo priamo v Kremnici. (Obr. 1)

Breviár je možné datovať do druhej polovice 12. storočia. Obsahuje časť liturgie na 3. a 4. adventný týždeň. Antifóny na Magnifikat a Benediktus (*Fer. 4, 5 Hebd. 3 Adv., Sabbato Hebd. 4*) sa približujú liturgickému poriadku okruhu Salzburg, Bamberg a Aquileia (Ab. *Ponam in Sion*, Am. *Ponent Domino*: *Fer. 4 Hebd. 3 Adv.*; Ab *Consolamini consolamini*, Am. *Laetamini cum Jerusalem*: *Fer. 5 Hebd. 3 Adv.*).⁶

² Prvé sondy z výskumov v SNA boli uverejnené v štúdiách: VESELOVSKÁ, Eva: Hudba, náboženstvo a identita – interpretácia vzájomných prienikov typologických štruktúr stredovekých notačných systémov z územia Slovenska. In: *World Literature Studies : časopis pre výskum svetovej literatúry*, s. 85-99; VESELOVSKÁ, Eva: Stredoveké notované fragmenty na Slovensku. *Cantus Planus in Slovacia*. In: *Vedy o umeniach a dejiny kultúry* : zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie. Eds. Ivan Gerát et al. Bratislava : Ústav dejín umenia SAV, 2013, s. 121-130.

³ T. č. je v tlači plnotextový katalóg fragmentov Slovenského národného archívu, ktorý bude tvoriť tretí zväzok edície Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia*.

⁴ SOPKO, Ref. 1, č. 165. LAMOŠ, Teodor: *Archív mesta Kremnice*. Sprievodca po fondoch a zbierkach. Bratislava, 1957, s. 179.

⁵ Autorom Kázni Viliama Peralta bol Benedikt z Martina (ff. 12va, 193vb).

⁶ DOBSZAY, László: *Corpus Antiphonalium Officii – Ecclesiarium Centralis Europae. I/A Salzburg (Temporale)*. Budapest : MTA, 1990, s. 83, Nr. 2411, 2450, 2460, 2470. Druhá dvojica antifón má v rubrike označenie R ako responzórium a V ako verš k responzóriu. Na tomto mieste však ide o antifóny.

Tabuľka č. 1: Komparácia liturgického obsahu Notovaného breviára KrF Cx IV

Liturgia ⁷	Fer. 4 Hebd. 3 Adv.	Fer. 5 Hebd. 3 Adv.
Breviár Fk Kre IVa	Ab Ponam in Sion Am Ponent Domino	Ab Consolamini consolamini Am Laetamini cum Jerusalem
Salzburg	Ab Missus est Gabriel Ab+Ponam in Sion Am Ponent Domino	Ab Consolamini consolamini Am Laetamini cum Jerusalem
Bamberg	Ab Missus est Gabriel Ab+Ponam in Sion Am Ponent Domino	Ab Consolamini consolamini Am Laetamini cum Jerusalem
Aquileia	Ab Ponam in Sion Am Ponent Domino	Ab Consolamini consolamini Am Laetamini cum Jerusalem
Praha	Ab Missus est Gabriel Am Ponent Domino	Ab Consolamini consolamini Am Laetamini cum Jerusalem
Ostrihom	Ab Quomodo fiet istud Ab+ Hoc est testimonium Am Ponam in Sion	Ab Ponent Domino Am Consolamini consolamini
Spiš	Ab Spiritus Sanctus Am /?/	Ab Consolamini consolamini Am Laetamini cum Jerusalem
Transylvánia/ Veľký Varadín	Ab Missus est Gabriel Am Laetamini cum Jerusalem	Ab Quomodo fiet istud Am Hoc est testimonium
Záhreb	Ab Missus est Gabriel Am Ponent Domino	Ab Quomodo fiet istud Am Laetamini cum Jerusalem

Na verso strane sa nachádzajú tzv. Veľké Ó-antifóny (*Sabbato Hebd. 4 Adv. + Antiphonae Majores*). Liturgické radenie opäť smeruje k juhonemecko-rakúskej oblasti, s výnimkou antifóny *O oriens*, ktorú kremnický fragment neobsahuje. Je to mimoriadne raritná absencia, keďže táto antifóna sa objavuje na piatom mieste takmer vo všetkých európskych liturgických poriadkoch (Cantus ID 004050).⁸

Tabuľka č. 2: Komparácia tzv. Ó antifón Breviára KrF Cx IV

	Breviár Fk Kre IVa	Salzburg	Bamberg/CAlb	Aquileia	Ostrihom
1.	O sapientia	O sapientia	O sapientia	O sapientia	O sapientia
2.	O adonai	O adonai	O adonai	O adonai	O adonai
3.	O radix	O radix	O radix	O radix	O radix
4.	O clavis David	O clavis David	O clavis David	O clavis David	O clavis David
5.	O rex gentium	O oriens	O oriens	O oriens	O oriens
6.	O Emmanuel	O rex gentium	O rex gentium	O rex gentium	O rex gentium
7.	O virgo virginum	O Emmanuel	O Emmanuel	O Emmanuel	O Emmanuel
8.	O Gabriel	O virgo virginum	O virgo virginum	O virgo virginum	O virgo virginum
9.	O mundi domina	O Gabriel	O mundi domina	O Gabriel	O Gabriel
10.	O rex pacifice	O rex pacifice	O Gabriel	O rex pacifice	O rex pacifice
11.	O Jerusalem civitas	O Jerusalem civitas	O Jerusalem civitas	O Jerusalem civitas	O Jerusalem civitas
12.			O rex pacifice	O mundi domina	O mundi domina

⁷ Všetky liturgické porovnávania sa realizovali na základe prehľadov jednotlivých cirkevných centier Európy, ktoré publikovala Maďarská akadémia vied v rámci edície *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae*.

⁸ Dostupné na internete: <http://cantusdatabase.org>

Z Rakúska pochádza i ďalší nastrihaný zlomok breviára z prvej polovice 12. storočia, ktorý tvoril väzbu Kázní a traktátov *Argumentum codicis manu eiusdem temporis exaratum a Thomae Ebendorfer de Haselbach Sermones de sanctis etc. Sign. Manus. 81* (XV.²/ 1459) Bratislavskej kapitulskej knižnice.⁹ (Obr. 2)

Z jednotne zachovaných častí (nie všetky nastrihané pásy rukopisu je možné usporiadať) má zaujímavú, ale zatiaľ nie úplne presne zaraditeľnú štruktúru poradie antifón na Magnifikat v cezročnom období (*Historia De Regum*). Radenie antifón zodpovedá v úvode (1 – 5) salzburskému okruhu. Ďalšie antifóny 6 – 12 sa obsahovo približujú aquilejskej liturgickej tradícii, napríklad použitie antifóny *Saul et Jonathas*,¹⁰ poradie však s Aquileiou identické nie je (rozdielne je radenie už prvých dvoch antifón – antifóny v Aquilei začínajú s *Cognoverunt omnes*). Antifóna *Saul et Jonathas* sa objavuje v najstaršom európskom repertoári v rukopisoch E (Ivrea, Bibliotheca Capitolare 106, 11. storočie), M (Monza, Basilica di S. Giovanni Battista – Bibliotheca Capitolare e Tesoro C. 12/75, 11. storočie) a F (Paris, Bibliothèque nationale de France lat. 12584, St. Maur les Fossés, 12. storočie).

Tabuľka č. 3a: Komparácia liturgického obsahu Breviára Manus. 81

De Regum Am	Breviár Kk Ba Manus. 81	Salzburg	Ostrihom	Aquileia	Bamberg
1	Loquere Domine	Loquere Domine	Loquere Domine	Cognoverunt omnes	Loquere Domine
2	Cognoverunt omnes	Cognoverunt omnes	Cognoverunt omnes	Obsecro Domine	Cognoverunt omnes
3	Praevaluit David	Praevaluit David	Praevaluit David	Praevaluit David	Praevaluit David
4	Nonne iste est	Nonne iste est	Nonne iste est	Nonne iste est	Nonne iste est
5	Quis enim	Quis enim	Doleo super te	Quis enim	Iratus rex Saul
6	Doleo super te	Iratus rex Saul	Rex autem cooperto	Iratus rex Saul	Dixitque David
7	Saul et Jonathas	Doleo super te	Obsecro Domine	Doleo super te	Clamabat Eliseus
8	Obsecro Domine	Rex autem David	Unxerunt Salomonem	Saul et Jonathas	Rex autem David
9	Dixitque David	Dixitque David	Clamabat Eliseus	Dixitque David	Doleo super te
10	Rex autem David	Obsecro Domine		Rex autem David	Unxerunt Salomonem
11	Unxerunt Salomonem	Unxerunt Salomonem		Unxerunt Salomonem	
12	Clamabat Eliseus	Clamabat Eliseus		Clamabat Eliseus	

⁹ SOPKO, Ref. 1, č. 84.

¹⁰ Antifóna *Saul et Jonathas* sa nepoužívala v Prahe, Ostrihome, Bambergu, a ani v Salzburgu. Objavuje sa najmä v talianskych rukopisoch, v Rakúsku ju dokumentuje 6 prameňov (<http://cantus-database.org>: A-Gu30, A-KN1012, A-KN1018, A-KN589, A-Lis290 a A-1863: *Breviarium Cod. 1863 Österreichische Nationalbibliothek Wien*), z uhorských rukopisov sa objavuje vo františkánskom *Antifonári H-Bu lat. 119* Budapest, Egyetemi Könyvtár lat. 119. Žiaľ, ani jedno radenie z porovnávaných kódexov nie je totožné s bratislavským zlomkom.

Časť rozrezaných zlomkov *Breviára Manus. 81* obsahuje liturgiu na sviatok *Commune Virginum* z *Commune sanctorum*. Poradie antifón na ranné chvály (A. *Haec est virgo sapiens et una*. A. *Haec est virgo sapiens quam*. A. *Media nocte clamor*. A. *Prudentes virgines acceperunt*. A. *Tunc surrexerunt omnes virgines*) zodpovedá salzburskej liturgickej tradícii.

Tabuľka č. 3b: Komparácia liturgického obsahu *Breviára Manus. 81*

Breviár Kk Ba Manus. 81	Salzburg	Ostrihom	Transylvania	Praha
Haec est virgo sapiens et una	Haec est virgo sapiens et una	Prudentes virgines aptate	Haec est virgo sapiens et una	Ecce prudens virgo
Haec est virgo sapiens quam	Haec est virgo sapiens quam	Prudentes virgines acceperunt	Haec est virgo sapiens quam	Pulchra facie sed
Media nocte clamor	Media nocte clamor	Tunc surrexerunt omnes virgines	Inventa una margarita	Veni sponsa Christi
Prudentes virgines acceperunt	Prudentes virgines acceperunt	Media autem nocte clamor	Media autem nocte clamor	Virgines Domini
Tunc surrexerunt omnes virgines	Tunc surrexerunt omnes virgines	Virginum chorus laudate	Virginum chorus laudate	Inventa bona margarita

Dva fragmenty zo Slovenského národného archívu patria do skupiny mladších príkladov nemeckej bezlinajkovej neumovej notácie s datovaním po roku 1200 (1200 – 1230). Ide o fragment z väzby rukopisu *Nota contenta in hoc libello – Epistula beati Dyonisii – De Divisione apostolorum sermo – Omelia Origenis de planctu Marie Magdalene etc.* (XV²)¹¹ z Kremnickej farskej knižnice Cx XXIV¹² (Obr. 3) a zlomok z väzby rukopisu *Sermones de tempore et de sanctis Iacobi de Voragine Legenda aurea* (1422) Bratislavskej kapitulskej knižnice Manus. 40.¹³ Oba zlomky sa približujú fragmentu *Graduálu* z *Archívu mesta Bratislavy EC Lad. 3*.¹⁴ *Graduál* z Kremnickej farskej knižnice obsahuje ofertóriové verše k ofertóriu *Immittet Angelus Domini* na štvrtok prvého pôstného týždňa. Prvý, druhý i tretí verš *Benedicam Dominum, In Domino laudabitur* a *Accedite ad eum* obsahuje napríklad benediktínsky rukopis z Rajhradského kláštora *Misál CZ-R (Rajhrad) R 396*.¹⁵

Fragment *Graduálu Manus. 40* obsahuje časť liturgie z *Commune sanctorum*, vigílie sv. Andreja, Sv. Trojice a 3. nedele po sviatku Zoslania Ducha Svätého. Radenie alelujoyých veršov (1. *Domine Deus meus in te speravi salvum* 007a, 2. *Deus judex*

¹¹ SOPKO, Ref. 1, č. 185. LAMOŠ, Ref. 4, s. 182.

¹² Autormi rukopisu boli podľa Júliusa Sopka domáci pisári, jedným z nich bol kremnický pisár Bartolomej Šmelzar (*per manus Bartholomei Smelzär*). Sopko pripúšťa i možnosť vzniku rukopisu v niektorom z rakúskych kláštorov.

¹³ *Sermones de tempore et de sanctis Iacobi de Voragine Legenda aurea* 1422. SOPKO, Ref. 1, č. 51. VESELOVSKÁ, Ref. 1, č. 45.

¹⁴ CZAGÁNY, Zsuzsa: Dva neumové fragmenty v Archíve mesta. In: *Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia* (zv.18). Bratislava : MDKO, 1989, s. 32-45.

¹⁵ Dostupné na internete: <http://cantusbohemiae.cz/id/g01204a>, <http://cantusbohemiae.cz/chant/8617>, <http://cantusbohemiae.cz/chant/8618>. VOŽKOVÁ, Jana: Offertoriale Arnesti: A Forthcoming Edition of Plainchant Offertories with Verses from Bohemian sources. In: *Cantus Planus*. Papers read at the 16th Meeting Vienna, 2011. Wien : Verlag Brüder Hollinek, 2012, s. 425-428.

justus fortis et patiens 007b, *Diligam te Domine virtus mea* 017) zodpovedá radeniu ne-mecko-rakúskeho regiónu Salzburg, Klosterneuburg, Havelberg, Kremsmünster etc. (Ostrihom začína veršom *Verba mea* 005).¹⁶

Tabuľka č. 4: Obsah zlomkov graduálov zo začiatku 13. storočia

Mss.	Datovanie	Liturgia	Obsah
Graduál Fk Kre XXIV	13. saec.	Feria 4, 5, Hebdomada 1 Quad.	1r: Com. Intellige clamorem meum intende voci orationis meae Rex meus et Deus meus quoniam ad te orabo Domine (g00727). feria v* In. Confessio et pulchritudo in conspectu ejus sanctitas et magnificentia in sanctificatione ejus (g00331) Gr. Custodi me Domine ut pupillam oculi sub umbra alarum tuarum protege me (g01179). GrV. De vultu tuo iudicium meum prodeat oculi tui videant aequitatem (g01180) 2r: Of. Immittet Angelus Domini in circuitu timentium eum et eripiet eos gustate et videte quoniam suavis est Dominus (g01204). OfV. Benedicam Dominum in omni tempore semper laus eius in ore meo (g01204a). OfV. In Domino laudabitur anima mea audiant mansueti et laetentur magnificate Dominum mecum et exaltemus nomen eius in invicem (g01204b). OfV. Accedite ad eum et illuminamini et vultus vestri non erubescant iste pauper clamavit et dominus exaudivit eum et ex omnibus tribulationibus eius liberavit eum (g?)
Graduál Kk Ba Manus. 40	13. saec.	Comm. un. Conf. Abb.; Vigilia Andree, De Trinitate, Dom. 1 p. Pent., Dom. 2 p. Pent., Dom. 3 p. Pent.	1r: GrV. Quoniam elevata est magnificentia (g01175). Of. Desiderium* (g01363). Cm. Posuisti domine* (g01289). Vigilia s. Andree* In. Dominus secus mare Galilaeae (g00001). InV. Caeli enarrant gloriam (g01910). Gr. Nimis honorati* xlii (g00002). Of. Gloria et honore* v (g01260). Cm. Venite post me faciam (g00010). In die sancto* In. Mihi autem* xlii (g00005). Gr. Constitues eos* xlii (g00006). AlV. Alleluia Dilexit Andream dominus in odorem suavitatis (g00008). ¹⁷ Of. Mihi autem* xlii (g00009). Cm. Dicit Andreas Simoni fratri suo invenimus (g00004). De s. Trinitate* In. Benedicta sit sancta Trinitas (g01116). Benedicamus patrem et filium (g01116a). Gr. Benedictus es Domine qui intueris (g01117). GrV. Benedictus es in throno regni tui (g01117b). AllV. Alleluia Benedictus es Domine Dei patrum nostrorum et laudabilis in saecula (g01113). Of. Benedictus sit deus pater unigenitusque dei filius sanctus quoque spiritus quia fecit nobis cum misericordiam suam (g01120). OfV. Benedicamus patrem filium cum sancto spiritu laudemus et superexaltemus eum in saecula (g01120b) ¹⁸ . Cm. Benedicite Deum caeli (g02447). ¹⁹

¹⁶ Dostupné na internete: http://www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_I/Musikwissenschaft/cantus/

¹⁷ PRASSL, Franz Karl: Liturgie und Musik im Salzburger Dom und in der benachbarten Abtei St. Peter im 12. Jahrhundert – eine Verhältnisbestimmung anhand der Hauptquellen. In: *Musica mediaevalis liturgica*. Ružomberok: Verbum, 2010, s. 94-125. Rozdiel v používaní alelujového verša je v salzburskej dómskej liturgii AllV. *In omnem terram* (DOM) a v Kláštore sv. Petra *Dilexit Andream* (St. Peter).

¹⁸ Dostupné na internete: <http://cantusbohemiae.cz/chant/6810>

¹⁹ Brassói II. *Graduale*, f. 117. <http://gradualia.eu/id/g02447>

Mss.	Datovanie	Liturgia	Obsah
			Iv: Dominica i. post Pentecostes* In. Domine in tua misericordia speravi (g01122). InV. Usquequo Domine oblivisceris me in finem (g01968). Gr. Ego dixi Domine miserere mei sana (g01123). GrV. Beatus qui intelligit super egenum et pauperem (g01124). ALV. Alleluia Domine Deus meus in te speravi salvum me fac ex omnibus persequentibus me et libera me (g01136). Of. Intende voci*xx(g00769). Cm. Narrabo*xvii (g02185). Dominica ii In. Factus est Dominus protector meus (g01133). InV. Diligam te domine virtus mea (g02117). Gr. Ad dominum cum* xviii (g02042). ALV. Alleluia Deus iudex justus fortis et patiens numquid irascetur per singulos dies (g01148). Of. Domine convertere*xxiii (g01137). Cm. Cantabo Domino qui bona tribuit (g01138). Dominica iii. In. Respice in me et miserere (g01145). InV. Ad te domine levavi animam meam deus meus in te confido non erubescam (g01928) Gr. Jacta cogitatum*xiii (g01146). ALV. Alleluia Diligam te Domine virtus mea Dominus firmamentum meum et refugium meum et liberator meus (g02186). Of. Sperent in te* (g01149). Cm. Ego clamavi quoniam exaudisti (g01252). Dominica iii

Medzi ďalšie mimoriadne cenné nálezy stredovekých notovaných zlomkov zo Slovenského národného archívu patria notované zlomky z obalov protokolov Hodnoverného miesta Leleského konventu. Ide o raritný nález rukopisov, ktoré evidentne pochádzali z domáceho, premonštrátskeho skriptória. Z územia Slovenska sme doteraz nemali žiadne priame dôkazy o notátorskej činnosti premonštrátov.

Okrem notovaných fragmentov sa na obaloch protokolov Hodnoverného miesta Leleského kláštora zachovala aj zaujímavá zbierka nenotovaných liturgických kníh (homiliár, misál, ordinár, biblia – spolu takmer 178 zlomkov!). Je nanajvýš pravdepodobné, že rukopisy vznikli a aj sa používali v Leleskom kláštore. Založenie kláštora v Lelesi sa datuje v rozmedzí rokov 1188 – 1196, keď na popud vacovského biskupa Boleslava daroval kráľ Belo III. (1172 – 1196) miestne majetky samotnému Boleslavovi s cieľom osadenia premonštrátov. Zakladaciu listinu dal zničiť Belov syn Imrich, pretože biskup Boleslav sa vo vzájomnom súboji kráľa Imricha s bratom Ondrejom postavil na Ondrejovu stranu. Z roku 1214 sa zachovalo falzum listiny, vydanéj Ondrejom II., v ktorej sa pravdepodobne odkopírovali niektoré body prvej, originálnej zakladacej listiny. Premonštrátsky kláštor v Lelesi bol postavený na základoch staršieho kláštora (možno benediktínskeho). Kláštor bol zasvätený svätému Krížu. Čo sa týka etymológie názvu osady, dodnes nie je dostatočne vysvetlená. Mohlo by ísť o odvodeninu z maďarského slova „lélek“ = duša, čo by značilo maďarský preklad staršieho, pôvodne zrejme slovanského názvu osady, charakterizujúceho prítomnosť predpremonštrátskych mníchov. Kláštor sa stal postupom času centrom kultúrneho a náboženského života miestnej osady, ako i širšieho okolia. V prvej polovici 13. storočia začal fungovať kláštor ako hodnoverné miesto a vznikla v ňom pre kanonikov i kláštorňa škola. Počas tatárskeho vpádu bol kláštor v roku 1241 úplne zničený. V priebehu 14. a 15. storočia došlo k výstavbe nového kláštorného komplexu. Na

južnej strane bol v rokoch 1313 – 1366 postavený gotický kostol Nájdenia sv. Kríža. Na východnej strane sa v polovici 14. storočia (okolo 1350) dostavala gotická kaplnka sv. Michala vyzdobená gotickými nástennými maľbami s motívmi posledného súdu, Michala Archanjela, stretnutia Krista s Veronikou, svätej Alžbety vdovy a uhorských kráľov. V roku 1405 bol pri kláštore doložený špitál a chudobinec. Husiti vyrabovali kláštor v roku 1442. V roku 1453 odišiel prepoš Martin spolu s Jánom Huňadym do bojov s Turkami a zobral so sebou i časť archívu hodnoverného miesta. Počas povstania Imricha Tököliho (1678 – 1682) písomnosti kláštora previezli na Užský hrad. Mnohé z listín však boli zničené o necelé tri desaťročia, keď povstanci Františka Rákociho II. dobýjali hrad Mukačevo. Po zrušení premonštrátskeho rádu v roku 1787 bol archív na štyroch vozoch prevezený do budovy Uhorskej komory v Budíne a o tri roky bol odovzdaný Jágerskej kapitule, kde zostal vyše desať rokov. Začiatkom 19. storočia ho opäť previezli do Lelesu. V roku 1930 archív preniesli do Jasova. Posledný prevoz sa konal v roku 1958, keď sa v rámci sústreďovania archívov hodnoverných miest dostal do Štátneho ústredného archívu Slovenskej republiky v Bratislave – dnešného Slovenského národného archívu.²⁰

Notované fragmenty sa zachovali na obaloch listín (*Acta anni – varia*). Sú to 4 rôzne bohoslužobné knihy: 1 sekvenciár/hymnár z druhej polovice 14. storočia, 1 misál z rokov 1350 – 1375, 1 antifonár z rokov 1350 – 1375 a jeden žaltár z prelomu 14./15. storočia. Z obsahového (liturgického) hľadiska svedčia o domácej, teda ostrihomskej liturgickej tradícii. Sekvenciár obsahuje sekvencie na sviatky najdôležitejších domácich svätcov – sv. Alžbety (Sq. *Gaude Sion quod egressum*) a sv. Ladislava, uhorského kráľa (Sq. *Novae laudis attolamus*). (Obr. 4)

Z hudobnopaletografického hľadiska je mimoriadne zaujímavý misál, ktorý obsahuje notované pašie. Použitá je ostrihomska notácia v jemnom kaligrafickom vypracovaní. Notačné znaky reprezentujú klasické štádium ostrihomského notačného typu, ktorého hlavným reprezentantom je vertikálne postavený *climacus* s dvojitém *bipunktum* v úvode. Použité sú plynulé, rýchle ťahy (napr. esovitý, nedelený *pes* a *scandicus*). (Obr. 5)

Veľmi cenným nálezom sú fragmenty antifonára (3 fóliá), ktoré obsahujú časť liturgie na sviatok Povýšenia sv. Kríža, sviatku sv. Michala (mohlo ísť o hlavný sviatok kláštora) a Štatie Jána Krstiteľa. (Obr. 6)

Použitý notačný systém opäť dokumentuje ostrihomský notačný systém (11 riadkov červenej 4-linajkovej notovej osnovy bez použitia *custosu*). Duktus je vertikálny. Notačné znaky reprezentujú klasické štádium ostrihomského systému druhej polovice 14. storočia (mierna gotizácia prvkov). *Pes* a *scandicus* už stratili plynulú formu. Samostatné *punktum* je v úvode *pesu*, *scandicu* i *torculu*. Predĺžené *punktum* v úvode *pesu* je spojené s vertikálne postavenou *virgou* (prípadne *scandicus* má *tractulus* a *virgu*); tvoria takmer jednoliaty znak. *Clivis* je pravouhlý, plynulý, vertikálny (podobne je vytvorený *porrectus: clivis + virga*).

²⁰ Dostupné na internete: <http://www.historyweb.sk/clanky/detail/premonstratsky-klaster-v-lelesi#.U0PGBtRe-f4>

Tabuľka č. 5: Komparácia liturgického obsahu Antifonára (Hodnoverné miesto Leleského konventu)

Antifonár Hm L Sedlák 10	Ostrihom	Praha	Transylvánia / Veľký Varadín
A. Sanctifica nos Domine	A. Sanctifica nos Domine		A. Sanctifica nos Domine
A. Crux Jesu Christi	A. O crux gloriosa		
I. Venite adoremus	I. Praeveniat faciem	I. Venite adoremus	I. Praeveniat faciem
A. O magnum pietatis L: A1		A. O magnum pietatis	
A. Salva nos Christe salvator L:A2		A. Salva nos Christe salvator	
A. Crux benedicta*L: 5		A. Crux benedicta*	
A. Lignum vitae/?/*L:Ab		A. Lignum vitae	
R. Adoramus te* V2:R	R. Crux Christi qui		R. Crux Christi qui
V. Tuam crucem*V2: R	V. O lignum pretiosum		V. O lignum pretiosum
A. O magnum pietatis*	A. O crux splendidior	A. O crux splendor	A. Gloriandum nobis est
A. Michael Gabriel cherubim	A. Sancte Michaelae archangele		A. Excelsi regis filium
R. Te sanctum Dominum	R. Te sanctum Dominum	R. Te sanctum Dominum	R. Te sanctum Dominum
V. Cherubim quoque et seraphim	V. Cherubim quoque et seraphim	V. Cherubim quoque et seraphim	V. Cherubim quoque et seraphim
A. Dum sacrum mysterium cerneret	A. Dum sacrum mysterium cerneret	A. Dum sacrum mysterium cerneret	A. Dum sacrum mysterium cerneret
I. Angelorum regi Deo jubilemus	I. Angelorum regi Deo jubilemus	I. Angelorum regi Deo jubilemus	I. Angelorum regi Deo jubilemus
H. Tibi Christe*			
A. Ascendit fumus aromatum	A. Introibo in domum	A. Introibo in domum	A. Data est ei incensa
A. Michael archangelus venit	A. Stetit angelus	A. Stetit angelus	A. Ascendit fumus
W. Stetit angelus*		W. In conspectu	W. Ascendit fumus

Medzi najvzácnejšie nálezy, keď boli viaceré fragmenty identifikované ako pôvodná súčasť dnes známych rukopisov, patria zlomky *Spišského antifonára*²¹ (Obr. 7) a *Spišského graduálu Juraja z Kežmarku*.²²

Fragmenty boli snáť pri reštaurovaní autentických protokolov Hodnoverného miesta Spišská Kapitula v roku 1971 a 1975. Jedným z cenných nálezov je zlomok *Spišského antifonára* z Protokolu Hodnoverného miesta Spišská Kapitula z roku 1560, ktorý obsahuje časť oficia z matutína Kvetnej nedele. Radenie responzórií na tento sviatok sa na Spiši mierne odlišovalo od ostrihomskej tradície. Prvým responzóriom na druhé nokturno bolo vždy responzórium *Salvum me fac Deus*, ako druhé nasledovalo *Noli esse mihi*. V ostrihomskej tradícii boli tieto nokturná v opačnom poradí. Netradične sa ako tretie responzórium druhého nokturna objavuje *Dominus mecum est tamquam* (Ostrihom používa *Synagoga populorum*). Nasleduje antifóna *Ancilla dixit* (Ostrihom pou-

²¹ *Spišský antifonár*. Eds. Rastislav Adamko, Eva Veselovská, Juraj Šedivý. Ružomberok : Katolícka univerzita v Ružomberku, 2008.

²² *Spišský graduál Juraja z Kežmarku (1425)*. Eds. Amantius Akimjak, Rastislav Adamko, Janka Bednáriková. Ružomberok : Katolícka univerzita v Ružomberku, 2006.

žíva *Hosanna filio David*). Ako alternatívna antifóna je na dolnom margu uvedená aj antifóna *Rogabo patrem meum ut non*. Rovnaké radenie responzórií druhého nočného dokumentuje napríklad rakúsky rukopis *Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift – Bibliothek, 1017*. Antifónu *Rogabo/Rogavi patrem meum ut non* obsahujú rukopisy A-LIs 290, A-Wn 1890, MA Impr. 1537, TR-Itks 42. Ďalšie fóliá *Antifonára* (Protokol z rokov 1558 – 1564 a 1588 – 1591) obsahujú časť spevov z posledných dvoch týždňov pôstneho obdobia, férie pred Kvetnou nedeľou, spevy z Kvetnej nedele, z matutína v pondelok vo Veľkom týždni, spevy z ranných chvál a nešpory v stredu vo Veľkom týždni, časť matutína vo štvrtok Veľkého týždňa (*Zelený štvrtok, Protokol 1596 – 1602*).

Tabuľka č. 6a: Fragmenty *Spišského antifonára* sňaté pri reštaurovaní autentických protokolov Hodnoverného miesta Spišská Kapitula

Signatúra fragmentov	Sviatok	Text
Protocoll Anni 1560	<i>Dom. in Palmis</i>	1r: [R. Salvum me fac] (007566). ²³ V. Intende animae meae (007566a). R. Noli esse mihi Domine. (007219). V. Confundantur omnes inimici (007219a) 1v: R. Dominus mecum est tamquam (006521). V. Et vim faciebant qui quaerebant (6521a). A. Ancilla dixit Petro vere (001394). in iii n. R. Opprobrium factus sum nimis (007325). *na spodnom margu: A. Rogabo patrem meum ut non deficiat fides tua Petre (004663)
Protocoll Anni 1558 – 1564	<i>Fer. 4 Maj. Hebd., L: A3-5, Ab V: R/V, Am.</i>	1r: [A. Ipsi vero in vanum] (003408). A. Omnes inimici mei audierunt (004126). A. Alliga domine in vinculis nationes gentium (001355). A. Tanto tempore vobiscum (005111). 1v: [R. Vadis propitiator ad immolandum] (007816). V. Venite et videte Deum (007816a). A. Cottidie ²⁴ apud (004570).
Protocoll Anni 1588 – 1591	<i>Fer. 2 Maj. Hebd., N: R1-3.</i>	1r: [R. Conclusit vias meas] (006306). V. Omnes inimici mei (006306b). R. Dixerunt impii apud se (006464). 1v: V. Viri impii dixerunt opprimamus virum justum injuste et de spoliis ejus sortem mittamus (006464a). R. Insurrexerunt in me viri iniqui (006973)
Protocoll XIII. Anni 1596 – 1602	<i>Fer. 4 Maj. Hebd., M</i>	1r: [V. Filius quidem hominis] (006611a). R. Eram quasi agnus innocens (006660). V. Omnes inimici mei adversum (006660a). R. Judas mercator pessimus (007041). f. 1v: V. Melius illi fuerat si natus non fuisset (007041a). A. Libera me de sanguinibus Deus (003616). A. Contumelias et terrores passus (001913). A. Ipsi vero in vanum quaesierunt (003408).
Protocoll Anni 1618 – 1623	<i>Comm. un. Conf., M.</i>	1r: R. [Iste est qui ante Deum] (007003). V. Iste est qui contempsit vitam (007003a) 1v: [R. Posui adjutorium super potentem] (007411). V. Inveni David servum meum (007411a). R. Inveni David (006986) 2r: [A. Domine iste sanctus] (002350). A. Vitam petiit a te tribuisti ei Domine (005478) 2v: [V. Nihil proficiet inimicus] (006986a)

²³ Za spevmi sa uvádzajú čísla spevov medzinárodnej databázy <http://cantusdatabase.org> alebo <http://cantusindex.org>.

²⁴ CAO-ECE V/A uvádza incipit *Quotidie*, č. 25450, s. 164.

Signatúra fragmentov	Sviatok	Text
Protocoll Anni 1551 – 1559, 1618 – 1632	<i>Dom. de Passione, L: Ab, V2: A, R, H, W, Am, C: A</i>	1r: [A. Ego] sum lux mundi (002592). A. Animae impiorum fremebant (001419). R. Circumdederunt me viri mendaces sine causa (006287). Quoniam tribulatio proxima est et (006287a). 1v: H. Vexilla regis* (008410). W. Eripe me Domine ab homine malo R. A viro iniquo libera me * (008054). A. Ego sum qui testimonium (002600). ad completorium an.* R. In manus tuas Domine (0601142). V. Redemisti me Domine (0601142a). A. Gregem tuum Domine ne deseras pastor (002980). I. Hodie si vocem Domini audieritis nolite (001085). A. Ego daemonium (02570).
Protocoll Anni 1583 – 1585	<i>Fer. 3-6 de Passione, Sabb. de Passione, Dom. in Palmis</i>	1r: A. Vos ascendite ad diem festum (005493). A. Quidam autem Judaei dicebant (004534, V2: Am) feria iii*A. Oves meae vocem meam (004203, L: Ab). A. Multa bona opera operatus sum (003827, V: Am). A. Magister dicit tempus meum (003657, L: Ab). A. Desiderio desideravi pascha manducare (002161) 1v: A. Appropinquabat autem dies festus (001465, L: Ab). A. Principes sacerdotum consilium fecerunt (004380, V: Am). A. Clarifica me pater apud temetipsum (001826, L: Ab). Dominica palmarum* A. Animae impiorum* (001419). R. Ingressus Pilatus cum Jesu (006966).
Protocoll Anni .../ 1558 – 1564?/	<i>Fer. 4 Maj. Hebd., Fer. 5 in Cena Dom.</i>	1r: A. Cottidie apud vos eram (200933 V: Am). A. Zelus domus tuae comedit me (005516) 1v: [A. Cottidie apud vos eram in templo docens et] non me tenuistis et ecce flagellatum ducitis ad crucifigendum (004570, L: Ab). R. Vadis propitius ad immolandum (007816)
Protocoll Anni 1550 – 1557	<i>Dom. in Palmis</i>	1r: [A. Cum angelis et pueris] (001974). A. Confundantur qui me persequuntur (001884). A. Turba multa quae convenerat (005256, L: Ab). ad primam*A. Hosanna filio David benedictus (003142). ad terciam* A. Pueri Hebraeorum tollentes ramos (004415). 1v: A. Pueri Hebraeorum vestimenta prosternebant (004416). ad ix* A. Occurrunt turbae cum floribus (004107). ad. vs.*A. Scriptum est enim percutiam (004835, V: Am)
Protocoll Anni 1556 (?)	<i>Fer. 2 de Pas- sione</i>	1r: V. Quasi qui invenit spolia multa (007433a). ad vs. A. Anime impiorum* (001419). R. In te jactatus* (006941). H. Vexilla regis* (008410). W. Eripe me de inimicis* (008053). R. Ne perdas cum impiis Deus (007207). 1v: [A. Sicut exaltatus est serpens in eremo (004932). Ad vs.* A. Tibi revelavi causam meam (005149). I. Adoremus Dominum qui nos redemit (100016). A. In die magno festivitatis stabat (003221)
Protocoll Anni 1551 – 1559, 1618 – 1632	<i>Fer. 2 de Pas- sione, Fer. 3 de Passione</i>	1r: A. Vulpes foveas habent (005512). A. Anime impiorum* (001419). A. Sicut exaltatus est serpens (004932) + na dolnom margu dopísaná antifóna A. Libera me Domine et pone (003617) 1v: A. Tempus meum nondum advenit (005131). A. Vos ascendite ad diem festum (005493)
Protocoll I, 1510 (1632)	<i>Dom. in Palmis</i>	1r: [A. Scriptum est enim percutiam pastorem] (004835, V: Am). A. Fulgentibus palmis prosternimur (002909). 1v: [A. Cum videris nudum] (002047) feria ii*Ubi [...] 2r: [A. Coeperunt omnes turbae] (001840). A. Cum videris nudum operi (002047) 2v: [R. Conclusit vias] meas inimicus (006306)

Časť omšových liturgických spevov z pôstneho obdobia, ktoré boli pôvodne súčasťou *Spišského graduálu Juraja z Kežmarku*, tvorila obal Protokolov Hodnoverného miesta Spišská Kapitula z rokov 1615 – 1616 a 1616 – 1619. (Obr. 8)

Na dvoch pergamenových fóliách sa zachovala časť liturgie zo soboty 3. pôstneho týždňa a 4. pôstnej nedele.

Tabuľka č. 6b: Fragmenty *Spišského graduálu Juraja z Kežmarku* snaté pri reštaurovaní autentických protokolov Hodnoverného miesta Spišská Kapitula

Signatúra fragmentov	Sviatok	Text
Protocoll XVII. Anni 1615 – 1616	<i>Dom. 3 Quadragesimae</i>	f. 1r: [In. Oculi mei semper ad Do-]minum (g00744). InV. Ad te Domine levavi animam meam (g01928). Gr. Exsurge Domine non praevalcat (g00745). GrV. In conf. 1v: vertendo inimicum meum (g00746). Tc. Ad te levavi oculos meos qui (g00747). TcV. Ecce sicut oculi servorum in manibus (g00748).
Protocoll XIX. Anni 1616 – 1619	<i>Sabb. Hebd. 3 Quad., Dom. 4 Quadragesimae</i>	f. 1r: [GrV. Vir-]ga tua et baculus (g00773). Of. Gressus meos dirige Domine (g00774). Com. Nemo te condemnabit mulier (g00775). In. Laetare f. 1v: Jerusalem et conventum (g00776). InV. Laetatus sum in his quae dicta (g01938). Gr. Laetatus sum in his quae dicta (g00777). GrV. Fiat pax in virtute (g00778)

Mimoriadne cenným nálezom je objavenie troch fólií tzv. *Zalka antifonára* (Slovenský národný archív, Fond rodu Pálfi – Panstvo Červený Kameň a väzba rukopisu Manuscripta 148) – Tabuľka č. 2 (Obr. 9). Pramennú edíciu rukopisu, ktorého najväčšia časť sa nachádza t. č. v meste Győr v Maďarsku,²⁵ pripravuje Dr. Zsuzsa Czagány z Maďarskej akadémie vied.²⁶ Tento neskorostredoveký rukopis so zaujímavou identitou (liturgia z rumunskej Transylvánie,²⁷ česká notácia) bol pôvodne určený pre Katedrálu vo Veľkom Varadíne (*Antiphonale Varadiense*). Úplné alebo rozrezané časti fólií tohto obrovského rukopisu (pôvodné rozmery jedného fólia dosahovali takmer 880 x 600 mm) boli objavené v maďarských (Budapešť, Ostrihom, Debrecín, ďalšie inštitúcie v meste Győr), rakúskych (Güssing) a slovenských archívnych a knižničných

²⁵ Győr, Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár, Mss. A 2 (olim: Szemináriumi Könyvtár, sine sign.).

²⁶ CZAGÁNY, Zsuzsa: Fragment, Kodex, Ritus, Tradition. Fragmente des Antiphonale Waradiense in Győr und Modra. In: *Zenetudományi Dolgozatok 2011: In memoriam Doboszy László*. Budapest : MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, s. 123-141. CZAGÁNY, Zsuzsa: Rukopis na hranici kultúr: Antifonár varadínskej katedrály z konca 15. storočia. In: *Vedy o umeniach a dejiny kultúry*. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 2013, s. 131-142.

²⁷ KOVÁCS, Andrea (ed.): *Corpus Antiphonarium Officii-Ecclesiarum Centralis Europae VII/A Transylvania-Várad (Temporale)*. Budapest : MTA, 2010. KOVÁCS, Andrea (ed.): *Corpus Antiphonarium Officii-Ecclesiarum Centralis Europae VII/B Transylvania-Várad (Sanctorale)*. Budapest : MTA, 2010.

inštitúciách²⁸ (Univerzitná knižnica v Bratislave, Štátny archív v Bratislave, Štátny archív v Bratislave – pobočka Modra, Slovenská národná knižnica v Martine, Archív mesta Košice, Štátny archív v Levoči – pobočka Poprad, Knižnica Evanjelického a. v. cirkevného zboru v Levoči²⁹).

Dva fragmenty Slovenského národného archívu Fond rodu Pálfi, Panstvo Červený Kameň Inv. č. 184, 185 obsahujú časť liturgie na sviatok *Purificatio Beatae Mariae Virginis* (2. 2.).³⁰ Radenie antifón síce zodpovedá liturgickému poriadku Veľkého Varadína (Transylvánia), ale pre Varadín netradične sa na druhom fóliu objavuje responzórium *Obtulerunt pro eo* s veršom *Postquam impleti*.

Tretí fragment *Zalka antifonára* tvorí väzbu rukopisu Manuscripta 148 z fondu Bratislavskej kapitulskej knižnice. Zlomok obsahuje opäť časť mariánskeho officia, tentokrát ide o časť responzória *Patriarcharum semine prophetarum* s veršom *Nobilis et clara stirps* zo sviatku *Conceptio Mariae* (8. 12.).

Tabuľka č. 7:

Signatúra fragmentov	Sviatok	Text
Kk Ba Manus. 148	<i>Conceptio Mariae</i> matutínium: R/V	[R. Patriarcharum semine prophetarum origine regum atque pontificum genus vernat magnificum unde virgo concipitur Chris-]tique mater [eligitur] (601757). V. No-[bilis et clara] stirps est Do-[mino quoque clara] (601757a)
FrP CK inv. č. 184	<i>Purificatio Mariae</i> matutínium: N1/V3, N2 a1–a2	1r: [V. Responsum] acceperat a spiritu sancto [non visurum se mortem nisi videret Christum Domini] (007635b) 1v: [A. Specie tua et pulchritudine tua inten-]de prospere procede et regna (004987). A. Adjuvabit eam Deus vultu [suo Deus in medio ejus non commovebitur] (001282)
FrP CK, inv. č. 185	<i>Purificatio Mariae</i> matutínium: 1.2 – 1.3 eventuell 2.1 – 2.2 – 2.3 [?] ³¹	2r: [V. Qui]a viderunt oculi mei salutare tuum quod parasti ante faciem omnium populorum (006367a) 2v: [R. Obtulerunt pro eo Domino par turturum aut duos pullos columbarum] sicut scriptum est in lege Domini (007307). V. Postquam impleti (007307a)

²⁸ Zoznam a identifikácie všetkých fragmentov s českou notáciou, vrátane *Zalka antifonára*, sú najnovšie publikované: VESELOVSKÁ, Eva: Czech Notation in Slovakia in the Middle Ages. In: *Hudební věda*, roč. 49, 2012, č. 4, s. 337-376.

²⁹ BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Stredoveké notované pamiatky v Knižnici Evanjelického a. v. cirkevného zboru v Levoči*. Ružomberok : Verbum, 2010, s. 139-140.

³⁰ KOVÁCS, Andrea (ed.): *Corpus Antiphonarium Officii-Ecclesiarum Centralis Europae VII/B Transylvania-Várad (Sanctorale)*. Budapest : MTA, 2010. 5.02020.210 – 5.02020.230, matutínium.

³¹ Nie je jasná poradová pozícia a umiestnenie responzória (prvé alebo druhé nokturno).

Ďalšími cennými nálezmi zo Slovenského národného archívu sú fragmenty *Antifonára z väzby S. Pat. 61 Sancti Dionysii Areopagitae (Parisiis, 1605)* (Obr. 10) a *Antifonára z väzby Phil. 59* (Knauz 195, Manus. 192) z bývalej Bratislavskej kapitulskej knižnice.

Zlomok Pat. 61 obsahuje spevy na feriálne dni v cezročnom období (*Fer. 3 per annum*). *Antifonár Phil. 59* dokumentuje mimoriadne zaujímavý obsah. Na fragmente sa nachádza časť spevov oficía na sviatok sv. Ladislava, uhorského kráľa (nešpory, rané chvály). Formová štruktúra notácie oboch prameňov jasne inklinuje k ostrihomskej notácii, nepreberá ju ale konštantne. Nesmierne nás teší, že v nedávnej minulosti bolo okrem fragmentov zo SNA identifikovaných viacero fragmentov tejto špecifickej skriptorskej (budínskej) tradície, prípadne z rovnakej skriptorskej dielne (alebo dokonca z identických rukopisov). V rámci projektu spracovania stredovekých fragmentov Rakúskej národnej knižnice vo Viedni Robert Klugseder identifikoval skupinu fragmentov s označením GNA 3 (zatiaľ 32 signatúr).³² Na základe komparatívnych meraní bol spracovaný fragment antifonára *Ser.n. 26.414* (fragment tvoril väzbu signatúry *Cod. med. gr. 15*). Rozmery notovej osnovy sú totožné s *Bratislavským antifonárom III*, pričom jednotlivé neumové štruktúry, použité kľúče (kľúč g v tvare čísla 6) i forma *pesu* potvrdili hypotézu, že s najväčšou pravdepodobnosťou ide o stratenú časť zo sanktorálu *Bratislavského antifonára III*. Bifólio antifonára Rakúskej národnej knižnice obsahuje opäť časť oficía na sviatok sv. Ladislava, uhorského kráľa (slávený 27. 6.). Na fóliu 2v je uvedený koniec antifóny *Fons aeternae pietatis lux superne veritatis tibi Christe complacentes Ladislao nos tuente fac consortes aeternorum te laudantes gaudiorum*, rezponzórium *Salve rex benigne Ladislave laude dignehonor noster et patrone pietens tutor bone* s veršom *Afflictorum portans onus et ad omne pium pronus*. Sú to mimoriadne vzácne spevy k domácomu, uhorskému patrónovi, ktorých časť obsahuje aj *Antifonár Phil. 59* zo Slovenského národného archívu. Novonájedené zlomky zo SNA a Rakúskej národnej knižnice dokumentujú skriptorskú a notátorskú prácu budínskeho skriptória. V oboch prípadoch môže ísť priamo o stratené časti najvýznamnejších rukopisov s týmto špecifickým notačným systémom z konca 15. a začiatku 16. storočia – *Bratislavského antifonára III* (Archív mesta Bratislavy EC Lad. 6) alebo *Budínskeho-Ostrihomského antifonára I, II* (Főszékesegyh. Kvt. Mss. I. 3, Ostrihom). Métsko-gotický zmiešaný znakový systém bol významným notačným typom konca 15. a začiatku 16. storočia. Používal sa najmä v centrálnych uhorských skriptorských dielnach (Ostrihom, Budín). Znaková sústava *Bratislavského antifonára III*, fragmentu *Antifonára S. Pat. 61* zo SNA a zlomky skupiny GNA 3 z Rakúskej národnej knižnice vo Viedni³³ sa prikláňajú k métskym tvarom, ale používajú i viazané ostrihomské štruktúry. Tvary *clivisu* a *pesu* majú striedavo podobu métsku a niekedy sa objavujú i plynulé, esovité ostrihomské tvary týchto notačných znakov (esovitý *pes*). Zvláštne je vypracovanie *scandicu*, ktoré sa odkláňa od typickej métskej formy: v sekundových krokoch za sebou nasledujú dva viazané body a virga (pozostatok rozpadnutého pôvodne jednodielneho ostrihomského *scandicu*). V notácii *Bratislavského antifonára III*

³² Dostupné na internete: <http://www.oeaw.ac.at/kmf/cvp/>

³³ Dostupné na internete: <http://www.cantusplanus.at/de-at/fragmentphp/fragmente/signatur>; napr. Sign. 12.K.22, 20.3.21, 20.L.45, 12.K.22, 38.L.18.etc.

a viedenských zlomkov sa však neobjavuje ostrihomský vertikálny climacus s dvojím bipunktuálnym úvodom. Nahradený je radom klesajúcich punktov. Naopak sa tento bipunktuálny úvod climacu nachádza na zlomku *Antifonára S. Pat. 61* zo SNA. Kým *Bratislavský antifonár III* a fragmenty zo SNA a Viedenskej národnej knižnice používajú 4-linajkový systém, *Antifonár Phil. 59* (spomedzi všetkých porovnávaných zlomkov a kódexov je pravdepodobne najmladším príkladom métsko-gotickej zmiešanej notácie) a *Budínske antifonáre I a II* sú umiestnené do 5-linajkového systému.

Tabuľka č. 8: Rozmery a obsah fragmentov s métsko-gotickým zmiešaným systémom

Signatúra fragmentov	Sviatok	Text	Rozmery
<i>Antifonár Kk Ba S. Pat. 61</i>	<i>Feria 3 per annum</i>	1r: A. Ut non delinquam (005294). A. Sana Domine animam meam (004696). A. Eructavit cor meum (002673). A. Adjutor in tribulationibus (001278). A. Auribus percipite qui (001533). A. Deus deorum Dominus (002168). R. Auribus percipe Domine (006154). R. Statuit Dominus supra (007698)	452 x 322, neúplné zrkadlo: 450 x 313 v.n.o. ³⁴ : 23, m. ³⁵ : 8, p. ³⁶ : 5 x 5
<i>Antifonár Kk Ba Phil. Manus. 192</i>	<i>Ladislai, V: R/V, Am, L: A1-5, R/V.</i>	1r: [R. Salve rex benigne Ladislae laude digne] honor noster et patrone pie potens tutor bone (604904). V. Afflictorum portans onus (604904a). A. Confessor domini Ladislai* (001868). A. Sanctus iste indutus est decorem* (206034). A. Jubilate et invoke* (206035). A. Qui passus est propter nos* (206036). A. Mundialis fabrice gaudet (206037) 1v: A. Laudet te rex glorie* (206038). R. Surge gaude Pannonia (604912). V. Surge collauda Dominum (604912a). Gloria patri.	346 x 228, neúplné zrkadlo: 334 x 215, v.n.o.: 23, m.5-6, p.: 6 x 6
<i>Antifonár Ser.n. 26.414 z väzby signatúry Cod. med. gr. 15</i>	<i>Joannis Evang.: V1-R/ N:R, Joannis Baptistae, Joannis: V1-A,R, Pauli: L-Ab, V2-Am, Ladislai: V1-A, R, H</i>	1a: [R.Vox toni-]trui tui Deus in rota Joannes est evangelista (007921). V. Victo senatu (007921a) 1b: A. [Descendit angelus Domini ad] Zachariam dicens accipe (002156). R. Tu puer propheta altissimi (007791). V. Ad dandam scientiam salutis plebi (007791a). 2a: A. Isti sunt sancti qui (003442). A. Haec est vera fraternitas (003003) 2b: [A. Fons eterne pietatis lux] ... gaudiorum (201858). R. Salve rex benigne Ladislai (604904). V. Afflictorum portans onus (604904a). H. Regis regum* (506270080). W. Ora pro nobis* (008164).	325 x 528 (233 x 295), neúplné zrkadlo: 222 x 228, v.n.o.: 20-23, m.:5-6, p.: 5 x 5

³⁴ Výška notovej osnovy – skratka v.n.o.

³⁵ Veľkosť medzery v notovej osnove – skratka m.

³⁶ Punktum – skratka p.

Tabuľka č. 9: Rozmery kompletných rukopisov s métsko-gotickým zmiešaným systémom

<i>Bratislavský antifonár III</i> (AMB EC Lad. 6)	605 x 414, úplné zrkadlo: 440 x 277, v.n.o.: 20, m.: 5-6, p.:5 x 5
<i>Bakócz graduál</i> (Mss. I. 3c Ostrihom)	836 x 600, úplné zrkadlo: 600 x 442, v.n.o.: 43, m.: 14-15
<i>Budínsky – Ostrihomský antifonár I.</i> (Mss. I. 3 Ostrihom)	475 x 345, úplné zrkadlo: 395 x 250, v.n.o.: 31, m.: 8
<i>Budínsky – Ostrihomský antifonár II.</i> (Mss. I. 1-3b Ostrihom)	490 x 342, úplné zrkadlo: 395 x 250, v.n.o.: 28, m.: 7

Zo skupiny fragmentov zo Slovenského národného archívu považujeme za mimoriadne vzácny aj nález zlomku *Graduálu Panstvo Červený Kameň z väzby Pokladníčného denníka* z r. 1650, Inv. č. 197 (Obr. 11). Neskorostredoveký rukopis bol podľa umenovednej analýzy Dr. Martina Rolanda z Rakúskej akadémie vied napísaný v rozpätí rokov 1420 – 1450 na technicky vysokej úrovni (zlatá gravírovaná iniciála *Salve* vysokej maliarskej kvality).³⁷ Sviatok s touto inciálou (*de BMV*) nebol umiestnený na mimoriadnom mieste kódexu (napr. úvod, zvýraznený sviatok), napriek tomu bol ale pre inštitúciu objednávateľa veľmi významný (mohlo ísť o kostol alebo komunitu so zasvätením Panne Márii). Z úplne rovnakého rukopisu ako zlomok zo SNA pochádzajú aj dva fragmenty zo Štátneho archívu v Banskej Bystrici, pobočka Banská Štiavnica *Graduál Copier Buech 1622 – 1628*, *Graduál Copier Buech 1629* a *Graduál J 2013* zo Slovenskej národnej knižnice v Martine. Všetky zlomky boli súčasťou vzácného paulínskeho graduálu. O určení kódexu hovorí obsah martinského zlomku, ktorý obsahuje alelujový verš *O Pater pie Paule dux heremitarum* na sviatok sv. Pavla pustovníka. Paulínsku provenienciu určuje aj konzervovaný ostrihomský notačný systém. Ostrihomská notácia je zachovaná vo svojej archaickej a absolútne typickej podobe. Plynulé a viazané tvary dokladá *pes*, *scandicus* a *climacus* sa používa taktiež vo svojej vertikálnej podobe v úvode s *bipunktom*. Notácia je umiestnená do 4-linajkového systému s použitím *custosu*.

³⁷ Za konzultáciu fragmentov (datovanie, umenovedná analýza výzdobného systému, analýza paleografickej štruktúry fragmentov z Bratislavy, Kremnice, Košíc a Trnavy) s ostrihomskou notáciou z územia Slovenska ďakujeme Dr. Martinovi Rolandovi z Rakúskej akadémie vied. ROLAND Martin: Illustrierte Missalien in Brunn, Preßburg und Österreich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In: *The History of Written Culture in the 'Carpatho-Danubian' Region I, Latin Paleography Network – Central and Central East Europe 1*. Eds. H. Pátková, P. Spunar, J. Šedivý. Preßburg; Prag : Chronos, 2004, 121-153. Dostupné na internete: http://www.ksbm.oeaw.ac.at/kat_illumHss_rolandpubl.html

Tabuľka č. 10: Fragmenty paulínskeho graduálu z územia Slovenska

Signatúra fragmentov	Sviatok	Text	Rozmery
<i>Graduál</i> <i>FrP CK,</i> <i>inv. č. 197.</i>	<i>Commune BMV</i>	1r: [Cm. Ave regina caelorum mater regis] angelorum o Maria flos virginum velut rosa velut liliū funde preces ad Dominum pro salute fidelium (g02261). Officium Quotidianus de beata virgine* In. Salve sancta parens enixa puerpera regem qui caelum terramque regit [in saecula saeculorum] (g01408) 1v: [Cm. Beata viscera Mariae Virginis quae portaverunt] aeterni Patris Filium. Introitus de beata virgine tempore pascae* Salve* All. Alleluia Post partum Virgo inviolata permansisti Dei Genitrix intercede pro nobis (g01411).	286 x 408 mm, neúplné zrkadlo: 205 x 302, v.n.o.: 28-30, m.: 9-10, p.: 8 x 7
<i>Graduál</i> Copier Buech 1622 – 1628 ŠA Kremnica	<i>Comm. pl. Mart.</i>	1r:[Of. Justorum animae in manu dei sunt et non tanget illos tormentum malitiae visi sunt oculis insipientium mori illi autem sunt in pace (g00481). Cm. Multitudo languentium et qui vexabantur a spiritibus immundis veniebant ad eum quia virtus de illo exibat et sanabat omnes (g00043). 1v: Of. Laetamini in Domino et exsultate justi et gloriamini omnes recti corde alleluia alleluia (g01308) .	410 x 297 mm, neúplné zrkadlo: 300 x 260 mm, v.n.o.: 30-31 mm, m.: 10 mm, p.: 8-9 x 7-8 mm
<i>Graduál</i> Copier Buech 1629 – 1630 ŠA Kremnica	<i>Comm. pl. Mart.</i>	1r: Of. Exsultabunt sancti in gloria laetabuntur in cubilibus suis exaltationes Dei in faucibus eorum (g01323). Co. Justorum animae in manu dei sunt et non tanget illos tormentum malitiae visi sunt oculis insipientium mori illi autem sunt in pace]	404 x 304 mm, neúplné zrkadlo: 304 x 220 mm, v.n.o.: 30-31 mm, m.: 10 mm, p.: 9 x 9 mm
<i>Graduál</i> <i>J 2013 SNK</i> <i>v Martine</i>	<i>Commune sanctorum, s. Paule Eremita</i>	1r: In. Os justi meditabitur sapientiam et lingua ejus loquetur iudicium lex Dei ejus in corde ipsius (g01349) Noli aemulari in malignantibus neque zelaveris facientes iniquitatem (g01987). Gr. Domine praevenisti eum in benedictionibus dulcedinis posuisti in capite ejus coronam de lapide pretioso (g01360) 1v: [Alv. O Pater] pie paule dux heremitarum exemplum/exemplar sanctitatis mon-[strator vie veri]-tatis rosa fulgens in deserto[tu nos rege gregem christi] humilimum esto pro nobis [apud altissimum cum tuis catervis duc nos ad conventum supernorum].	330 x 210 mm, neúplné zrkadlo: 170 x 246 mm, v.n.o.: 30 mm, m.: 10 mm, p.: 8 x 8 mm

Tabuľka č. 11: Stredoveké notované fragmenty Slovenského národného archívu

	Fond	Druh liturgickej knihy	Datovanie	Notácia	Liturgický obsah	Proveniencia
1.	Fk Kre III	breviár	14./15. stor.	MG	Dom. 3 Adv.	Poľsko
2.	Fk Kre IV/a	breviár	12./13. stor.	NB	Fer. 4 Hebd. 4 Adv.	Rakúsko
	Fk Kre IV/b	breviár	12./13. stor.	NB	Inventio Stephani	Rakúsko
3.	Fk Kre XVI	hymnár	15. stor.	MG	Varia	Slovensko
4.	Fk Kre XVII	kancionál	15. stor.	MG	Fer. 2 post octavam Resurrectione Domini	Slovensko
5.	Fk Kre XXIV	graduál	13. stor.	NB	Feria 4, 5 Hebd. 1 Quad.	Rakúsko
6.	FrE Lad. 15f. 8 Nr. 2	antifonár	15./16. stor.	MGz	Comm. Virginum	Slovensko
7.	FrP B inv. č. 103	antifonár	15. stor.	KV	Dom. 4 Quadragesimae	Slovensko
8.	FrP B inv. č. 107	antifonár	15. stor.	KV	sv. Pavol	Slovensko
9.	FrP B inv. č. 176	antifonár	14./15. stor.	O	Dom. 4 p. Epiph.	Slovensko
10.	FrP CK inv. 184	antifonár	15./16. stor.	Č	Purificatio BMV	Veľký Varadín
11.	FrP CK inv. č. 185	antifonár	15./16. stor.	Č	Purificatio BMV	Veľký Varadín
12.	FrP CK inv. č. 193/1-2	antifonár	15. stor.	MG	Dom. 4 p. Pascha	Slovensko
13.	FrP CK inv. č. 197	graduál	15. stor.	O	Commune BMV	Ostrihom
14.	FrP CK inv. č. 243, 294, 299	breviár	14. stor.	MG	Dom. De Passione Nativitas Mariae	Slovensko
15.	FrP CK inv. č. 365	sekvenciár	15. stor.	KV	sv. Mikuláš	Slovensko
16.	ÚPA Arm. III. Lad. 2 f. 1 Nr. 5	graduál	15. stor.	MG	Com. un. Mart. Pont.	Slovensko
17.	ÚPA Arm. VI. Lad. 4 f. 4 Nr. 8	antifonár	14. stor.	MG	sv. Mária Magdaléna, sv. Jakub, sv. Vavrinec	Slovensko
18.	ÚPA Arm. VII. Lad. 7 f. 1 Nr. 1	graduál	15. stor.	MG	Dom. 5, Dom. 6 p. Pent.	Slovensko
19.	Hm L Sedlák 1	hymnár	14. stor.	MG	sv. Ladislav	Slovensko
20.	Hm L Sedlák 3	misál	14. stor.	O	Pašie	Slovensko
21.	Hm L Sedlák 10	antifonár	14. stor.	O	Státie Jána Krstiteľa	Slovensko
22.	Hm L Sedlák 11	žaltár	14. stor.	MG	Fer. 3-6 per annum	Slovensko
23. – 26, 29. – 36.	Hm SK – Varia	antifonár	15. stor.	MG	Varia	Spiš
27. – 28.	Hm SK – Varia	graduál	1425	MG	Varia	Spiš
37.	Kk Ba Asc 42	antifonár	14./15. stor.	KV	Nativitas Domini	Slovensko

	Fond	Druh liturgickej knihy	Datovanie	Notácia	Liturgický obsah	Proveniencia
38.	Kk Ba Inc 62	antifonár	15. stor.	NGCH	Comm. Plur. Mart.	Nemecko
39.	Kk Ba Haer. 3	misál	15. stor.	Č	Prefácie, De s. Cruce	Slovensko
40.	Kk Ba Haer. 27	misál	13./14. stor.	MG	Tropi de Nativitate Domini, lectio ad prima missam	Slovensko
41.	Kk Ba Haer. 70	antifonár	15. stor.	NGCH	Octava Paschae	Nemecko
42.	Kk Ba Hist. 103	?	15. stor.	KV	bez textu	?
43.	Kk Ba Human. 85	antifonár	15. stor.	MG	Sabb. Hebd. 1 Quad.	Slovensko
44.	Kk Ba Manus. 40	graduál	12. stor.	NB	Dom. 1-2 p. Pascha	Rakúsko
45.	Kk Ba Manus. 81	breviár	12./13. stor.	NB	De Regum	Rakúsko
46.	Kk Ba Manus. 86	antifonár	14. stor.	O	Fer. 4, 5, 6 Pent. De Trinitate	Slovensko
47.	Kk Ba Manus. 92	misál	12. stor.	NB	Dom. per annum	Rakúsko
48.	Kk Ba Manus. 145	sekvenciár	14. stor.	Č	De virginibus prosa	Čechy
49.	Kk Ba Manus. 148	antifonár	15./16. stor.	Č	Conceptio Mariae	Veľký Varadín
50.	Kk Ba Manus. 150	sekvenciár	13./14. stor.	KV	sv. Ján evanjelista	Francúzsko
51.	Kk Ba Manus. 192	antifonár	15. stor.	MGz	sv. Ladislav	Budín/ Slovensko
52.	Kk Ba Manus. 205	sekvenciár	15. stor.	MG	sv. Mikuláš, Dedicatione Eccl.	Slovensko
53.	Kk Ba Manus. 242	?	15. stor.	MG	bez textu	Poľsko
54.	Kk Ba Phil. 122	antifonár	15. stor.	MG	sv. Gregor	Budín
55.	Kk Ba Scr. 72	misál	15. stor.	MG	bez textu	Slovensko
56.	Kk Ba Scr. 78	antifonár	15. stor.	KV	Comm. un. Conf. Epi.	Slovensko
57.	Kk Ba S. Pat. 61	antifonár	15. stor.	MG	Fer. 3 per annum	Budín/ Slovensko
58.	HM BK sine sign. 1651 – 1658	antifonár	15. stor.	MG	Fer. 6 in Parasceve	Slovensko
59.	HM BK Odd.a. fondov	sekvenciár	15. stor.	Č	Assumptio BMV	Čechy
60.	HM BK Protocolla Antiqua A	žaltár	15. stor.	MG	Fer. 3 per annum	Slovensko
61.	HM BK Protocolla Antiqua B	žaltár	15. stor.	MG	Dom. per annum	Slovensko
62.	HM BK Protocolla Antiqua C	žaltár	15. stor.	MG	Dom. per annum.	Slovensko

Skratky fondov

Fk Kre – Farská knižnica v Kremnici.
 FrE – Ústredný archív rodu Erdődy – Fond rodu Erdődy, panstvo Smolenice
 FrP B – Fond rodu Pálfi, panstvo Bojnice
 FrP CK – Fond rodu Pálfi I, panstvo Červený Kameň
 Hm L – Hodnoverné miesto Leleský konvent
 Hm SK – Hodnoverné miesto Spišská Kapitula
 Hm BK – Hodnoverné miesto Bratislavská Kapitula
 Kk Ba – Kapitulsá knižnica v Bratislave
 ÚPA – Ústredný pálfiovský archív

Skratky notácií

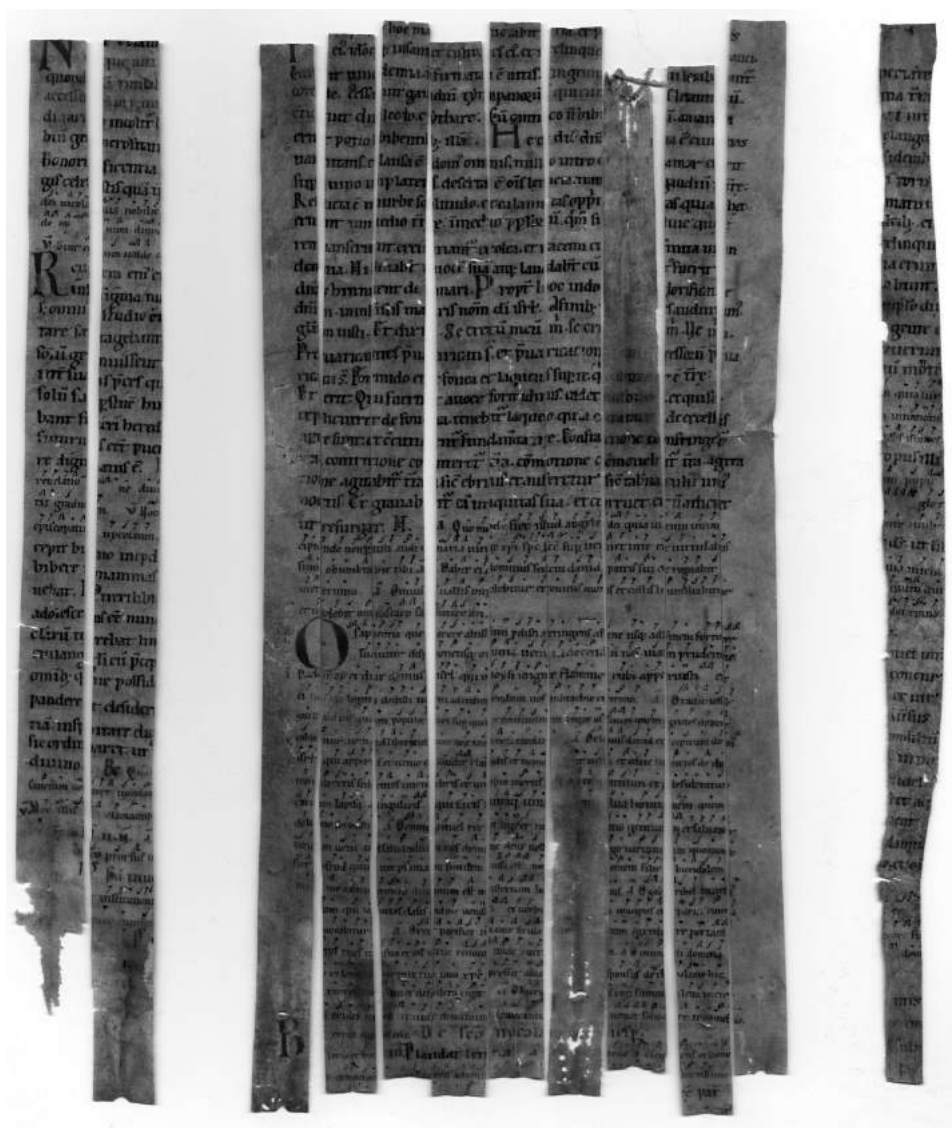
Č – česká notácia
 KV – kvadratická notácia
 MG – métsko-gotická notácia
 MGz – métsko-gotická zmiešaná notácia
 NB – nemecká bezlinajková notácia
 NGCH – nemecká gotická chorálna notácia
 O – ostrihomska notácia

Edície

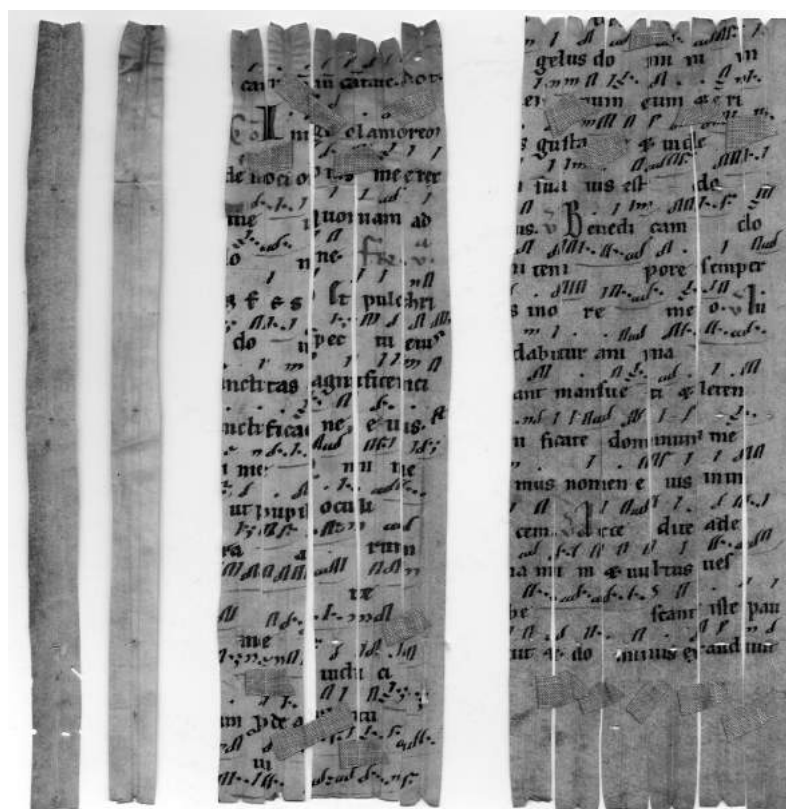
A preliminary Report, László DOBSZAY – Gábor PRÓSZÉKY, Budapest 1988.
 CAO – ECE, I/A Salzburg (Temporale), László DOBSZAY, Budapest 1988.
 CAO – ECE, II/A Bamberg (Temporale), Zsuzsa CZAGÁNY, Budapest 1994.
 CAO – ECE, III/A Praha (Temporale), Zsuzsa CZAGÁNY, Budapest 1996.
 CAO – ECE, III/B Praha (Sanctorale, Commune Sanctorum), Zsuzsa CZAGÁNY, Budapest 2002.
 CAO – ECE, IV/A Aquileia (Temporale), Gabriela GILÁNYI – Andrea KOVÁCS, Budapest 2003.
 CAO – ECE, V/A Strigonium (Temporale), László DOBSZAY – Andrea KOVÁCS, Budapest 2004.
 CAO – ECE, V/B Strigonium (Sanctorale), Andrea KOVÁCS, Budapest 2006.
 CAO – ECE VI/A Kalocsa – Zagreb (Temporale), Andrea KOVÁCS, Budapest 2008.
 CAO – ECE VI/B Kalocsa – Zagreb (Sanctorale), Andrea KOVÁCS, Budapest 2008.
 CAO – ECE VII/A Transylvania – Várad (Temporale), Andrea KOVÁCS, Budapest 2010.
 CAO – ECE VII/B Transylvania – Várad (Temporale), Andrea KOVÁCS, Budapest 2010.
 The Istanbul Antiphonal (about 1360). Ed. Janka SZENDREI, Ed. Musicalia Danubiana 18, Budapest 2002.
 Spišský antifonár. Eds. Rastislav ADAMKO – Eva VESELOVSKÁ – Juraj Spišský graduál Juraja z Kežmarku (1425). Eds. Amantius AKIMJAK – Rastislav ADAMKO – Janka BEDNÁRI-KOVÁ, Ružomberok 2006.

Štúdia je súčasťou projektu Centra excelentnosti Slovenskej akadémie vied „Hrady na Slovensku. Interdisciplinárny prierezový pohľad na fenomén hradov.“ (2013 – 2017)

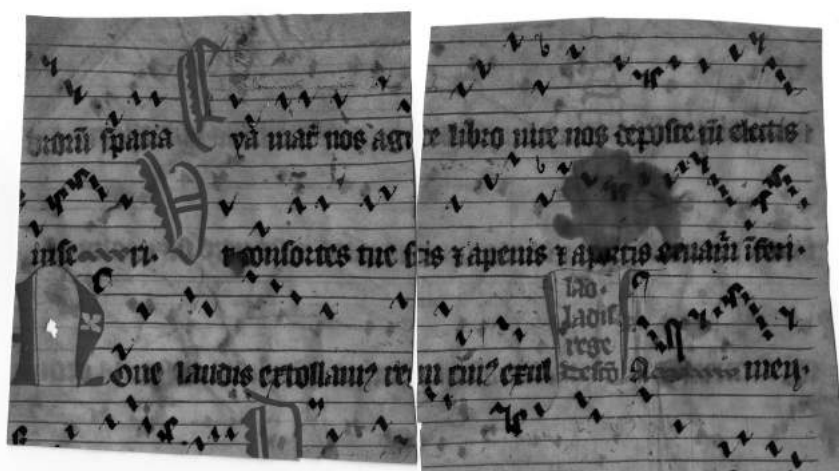
PRÍLOHA



Obr. 1: Notovný breviár Fk Kre Cx (Codex IV)



Obr. 3: Gradual Fk Kre Cx XXIV



Obr. 4: Sekvenciár Hm L Sedlák 1



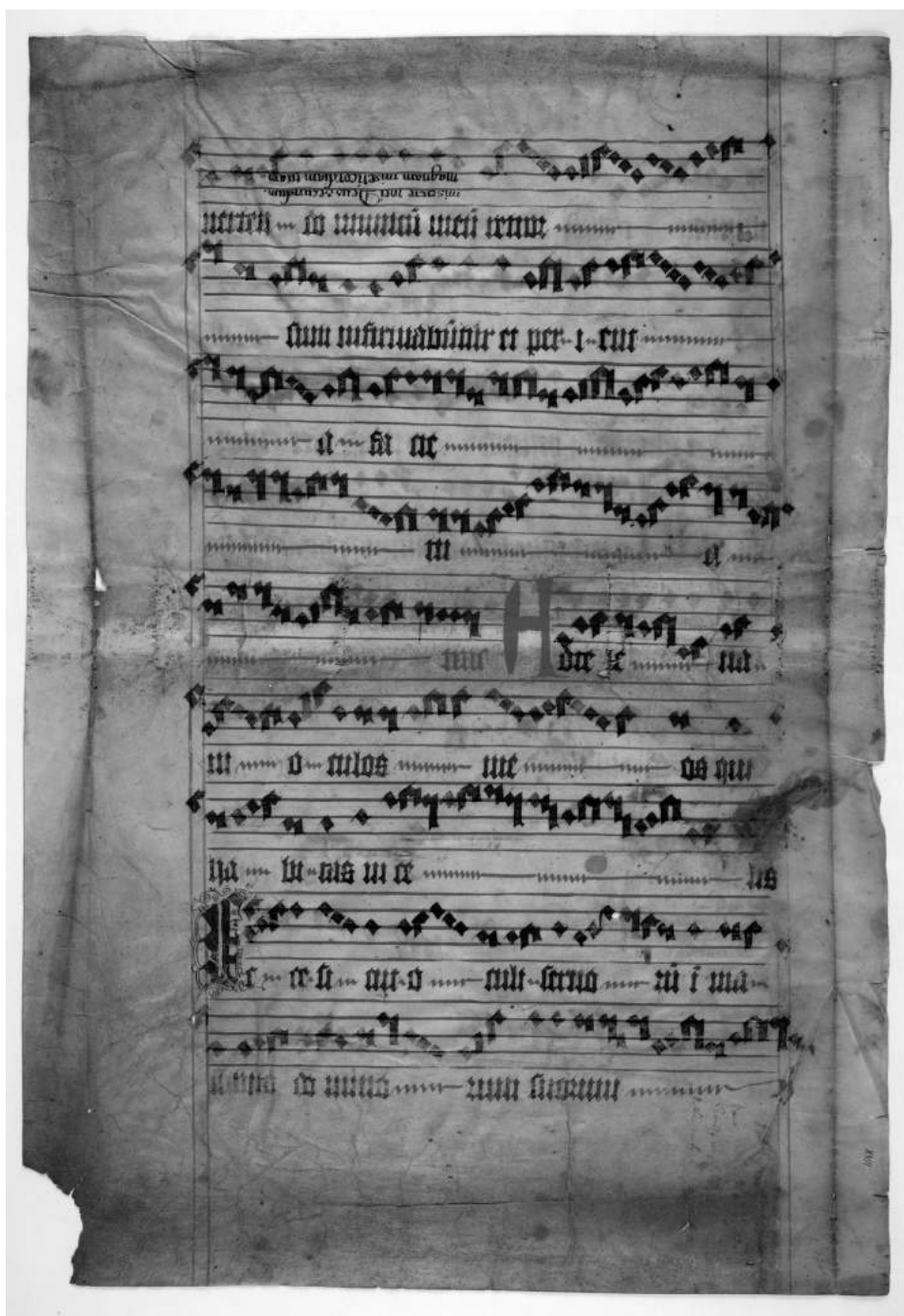
Obr. 5: Misál Hm L Sedlák 3



Obr. 6: Antifonár Hm L Sedlák 10



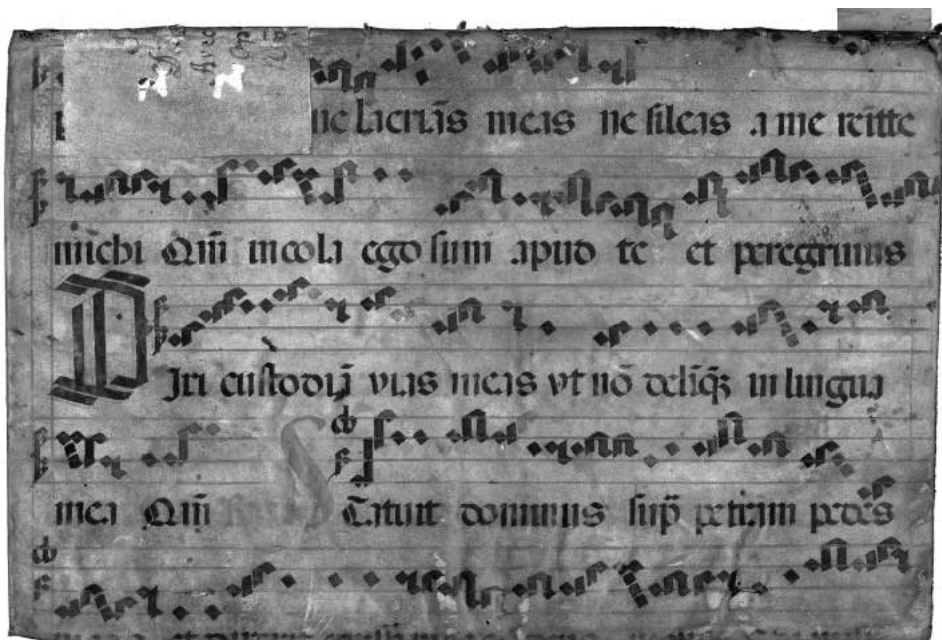
Obr. 7: Spišský antifonár Protocoll Anni 1558 – 1564



Obr. 8: Spišský graduál Protocoll Anni 1615 – 1616



Obr. 9: Zalka antifonár FrP CK inv. č. 185



Obr. 10: Antifonár Kk Ba Pat. 61



Obr. 11: Graduál FrP CK inv. č. 197

Résumé

MEDIEVAL MUSICAL FRAGMENTS FROM THE SLOVAK NATIONAL ARCHIVE

The Slovak National Archive contains exceptionally valuable materials of medieval musical culture from the territory of Slovakia and also from abroad, over a time period from the late 12th century to the 16th century (62 fragments). They are located in 9 funds: Kremnica Parish Library; Palffy Family Fund, Červený Kameň lordship; Palffy Family Fund, Bojnice lordship; Central Palffy archive; Erdődy Family Fund, Smolenice lordship; Leles Monastery Place of Authentication; Spiš Chapter Place of Authentication; Bratislava Chapter Library, and Bratislava Chapter Place of Authentication. Medieval fragments of written music were used as binding for later manuscripts and books (Bratislava Chapter Library Fund, Kremnica Parish Library), or they served as the front cover for official documents or accounts (funds of the places of authentication and family lordships). Newly-discovered fragments fill out the complete picture of the sources of medieval musical culture from the territory of Slovakia, which despite severe material losses (manuscripts lost, destroyed or removed abroad) is rich and unique. In the latest research in SNA several fragments were identified from manuscripts which today are known and more or less complete (*Zalka Antiphonary*, *Spiš Antiphonary*, *Spiš Gradual of Juraj from Kežmarok*, *Pauline Gradual*, *Bratislava Antiphonary III*). This confirms the need for processing of the medieval materials, to make them available not only in the form of a book catalogue but also online, so that the similar manuscripts in several archival or library institutions may be identified. Many sources are found in a fragmentary form in various places on the territory of Slovakia and abroad (in Hungary, Austria, Poland, Romania and the Czech Republic). All of the fragments processed, following publication in book form (in a prepared catalogue), will be published also in the internet database of the Institute of Musicology in the Slovak Academy of Sciences, *Cantus Planus in Slovakia / Slovak Early Music Database* (<http://cantus.sk>).

EVANJELICKÉ KANTORÁTY A. V. NA SPIŠI A ICH VÝZNAM PRE ROZVOJ RENESANČNEJ A BAROKOVEJ HUDBY

JANKA PETŐCZOVÁ

PhDr. Janka Petőczová, CSc.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava; e-mail: jana.petoczova@savba.sk

ABSTRACT

The paper summarises the results of the most recent research on Lutheran Church cantorates in Spiš/Zips in the 16th and 17th centuries. Besides resolving questions of terminology, the author considers the genesis of the Lutheran cantorates (development of musical education, influence of Leonard Stöckel) and also analyses the activity of two urban cantorates (Levoča/*Leutschau*, Spišská Nová Ves/*Neocomium, Iglo, Neudorff*). Emphasis is placed on new findings connected with the existence of the religio-musical corporation *Fraternitas Litteratorum* in Spišská Nová Ves. Particular attention is devoted to transcriptions of the unique musical repertoire in the Spiš Lutheran cantorates and the Central European musico-cultural context.

Keywords: history of music, Lutheran cantorate, musical education, musical culture in Spiš, I. Plorantius, J. Schimrack jun.

Hudobná kultúra na Spiši sa vyvíjala v ranom novoveku predovšetkým pod vplyvom reformácie a rozvoja myšlienok humanizmu. Rozhodujúce v tomto procese bolo nové filozoficko-estetické chápanie podstaty hudby, ktoré prinieslo do hudobnej kultúry progresívne umelecké impulzy. Zvýšil sa sociálny status i umelecký kredit hudobníkov. Progresívne myšlienky humanizmu a reformácie prenikali do Horného Uhorska z Nemecka hneď od samého začiatku. Po roku 1540 boli na Spiši už také etablované, že sa aj tu plne prejavili dôsledky rozštiepenia v cirkevnom vývoji európskeho kresťanského priestoru. Hudobný život sa začal rozvíjať v nových dimenziách. V spišských mestách vznikali jednotne organizované evanjelické (luteránske) kantoráty a. v. ako základná platforma na začlenenie umeleckej hudby do sféry duchovného a kultúrneho života. V týchto kantorátoch dosiahla duchovná umelecká hudba postupne vysokú úroveň, porovnateľnú so stredoeurópskym hudobnokultúrnym priestorom. Pestovala sa tu najprv renesančná polyfónia, neskôr baroková vokálna a vokálno-inštrumentálna viachlasná, viacborová i koncertantná hudba.

Terminológia

Hudobnohistoriografický termín *kantorát* vznikol zo slovenského slova *kantor*, ktoré je prevzaté z latinského slova *cantor*, *-oris*, *m.* – 1. spevák, 2. *metafor.* poeta, ktorý ospevuje, vychvaľuje. Základom latinského substantíva je sloveso *canto*, *-are* – 1. spievať, 2. *transit.* ospevovať, básniť (spevom velebiť, kúzlom očarovať).¹ V súčasnej slovenčine sa slovo *kantor* udomácnilo vo viacerých významoch:

Slovník súčasného slovenského jazyka, H – L (2011):

- **kantor** -ra pl. N -ri m. • lat. • 1. (v minulosti) organista v kostole a spravidla aj učiteľ na ľudovej škole: *vymenovať nového kantora*; *Odvliekli nám kňaza i kantora, ľudí, ktorí s politikou nemali nikdy do činenia*. [A. Devečková]; *Kantor, organista a vo väčších mestách aj choralisti a inštrumentalisti, resp. vežoví trubači tvorili skupinu hudobníkov v službách mesta*. [P. Žigo a kol.]; 2. *hovor.* učiteľ na základnej, strednej al. vysokej škole: *prísny, obľúbený k.*; *Za našich čias sa veru kantori nebabrali s takými individuami, vieš- -nevieš, sedíš tu na to, aby si sa učil*. [J. Sedlák]; 3. *cirk.* (v gregoriánskom choráli) spevák niektorých častí bohoslužobného textu; 4. hlavný spevák v synagóge: *židovský k.*; 5. *cirk.* člen kapituly, hodnostár: *zasadnutie kantorov*; *prechýlené: kantorka*

Slovník cudzích slov (akademický) (2005):

- **kantor** -a m. ♂
- 1. kedysi učiteľ, ktorý zároveň viedol kostolnú hudbu; 2. *cirk. hud.* (v gregoriánskom choráli) spevák, ktorý sám al. s niekoľkými ďalšími spieva niektoré časti bohoslužobného spevu; *žid.* chrámový spevák; 3. *cirk.* jeden z dignitárov kapituly

Krátky slovník slovenského jazyka 4 (2003):

- **kantor**, -a, m. – *zast.* kostolný organista a spevák;
- **kantorský**, *príd.*

Slovník slovenského jazyka (1959 – 1968):

- **kantor**, -a m.
- 1. *trocha zastar.* spevák a organista v kostole: *Učiteľ mal vykonávať funkciu kantora*. (Fr. Král) *Zachrípnutý kantor vyspevoval sväté piesne*. (Al.); 2. *štud. slang.* učiteľ, profesor;
- **kantorka**, -y, -riek ž.
- 1. kantorova žena; 2. *štud. slang.* učiteľka, profesorka;
- **kantorský príd.:** *k-é miesto, k-é povinnosti; k-é povolanie*;
- **kantorstvo**, -a *str.* povolanie, zamestnanie kantora.²

Písomné zmienky o pôsobení a účinkovaní kantorov v slovenčine evidujeme od 16. storočia. Jednou z najstarších je zápis v účtovnom doklade zo Žiliny z roku 1586, ktorý svedčí o pôsobení kantora v Spišskej Kapitule: *Item eodem tempore Diurowj Jan-*

¹ PRAŽÁK, Josef M. – NOVOTNÝ, František – SEDLÁČEK, Josef: *Latinsko-český slovník*. Praha : b. v., 1910, s. 174.

² Slovenský národný korpus, Jazykovedý ústav Ľudovíta Štúra SAV, Bratislava. Dostupné na internete: <<http://slovníky.korpus.sk/?w=kantor>> (4. 6. 2014).

cżowich, czo chodil z listem pre cantora do spisskeg kapitule d. 50.³ V 17. storočí sú už slovenské termíny týkajúce sa povolania kantora úplne bežné, predovšetkým v prameňoch písaných v liturgickom jazyku slovenských evanjelikov, v biblickej češtine. Jedna z najznámejších takýchto statí je *Napomenutj Kantorům potřebné v Cithare sanctorum* (1636, s. 693): „Welmi staré a poctiwé powolánj gest Kantorů aneb Zpěvakůw Cýrkewnjich...“⁴ Ako kodifikovaný termín nájdeme slovo kantor v slovníku Antona Bernoláka *Slowár Slowenský Česko-Latínsko-Ňemecko-Uherský* (1825): *Kantor, a, m. v. Spewák*.

V súčasnej cirkevnej praxi evanjelickej cirkvi a. v. sa používa spojenie *kantorská služba* (resp. *kantorovanie*), a to v dvojakom slova zmysle: v užšom slova zmysle ako „služba, ktorú vykonáva kantor na službách Božích v chráme, prípadne v iných duchovných spoločenstvách mimo Božieho chrámu; a širšom slova zmysle, ako úloha viesť spevokol, vyučovať hru na organe alebo iných hudobných nástrojoch, vyučovať náboženstvo a pod. Podľa dnešného ponímania je teda kantor zborovým funkcionárom, ktorého úlohou či povinnosťou je hrou na organe a spevom viesť nábožný spev chrámového zhromaždenia a sprevádzať bohoslužobnú liturgiu. Kantor tu teda vykonáva dve činnosti: hrá na organe a spieva“.⁵

V stručnom hudobnoterminologickom slovníku nájdeme vysvetlenie termínu *kantor* v dvoch významoch: „kantor – 1. chrámový spevák spievajúci sólové partie liturgických spevov v ranokresťanskej cirkvi (podobne ako židovský chazzán); 2. osoba, poverená vedením chrámového spevu, hrou na organe a vyučovaním liturgických spevov alebo iných predmetov v nižších triedach kláštornej, kapitulskej alebo farskej školy“.⁶ Detailnejšiu definíciu musíme hľadať vo vedeckej muzikologickej literatúre, a to predovšetkým v nemeckej spisbe. V encyklopédii *Der Musik-Brockhaus* (1982) je uvedená komplexná analýza termínu:

Kantor, Cantor [z lat. spevák] od stredoveku, kostolný predspevák a vedúci (zoskupenia) *Schola cantorum*; v evanjelických kostoloch organista a vedúci kostolného zboru, ktorý bol zodpovedný za hudobnú stránku bohoslužieb a hudbu v kostole. – V ranom stredoveku bol kantor potulný spevák, neškolený v hudobnej teórii (*Praktiker*), v protiklade k hudobnoteoreticky vzdelanému hudobníkovi (*Musicus*). Ten bol považovaný od 14. storočia za učiteľa teórie, ktorú kantor uvádzal do praxe. – Kantor bolo tiež označenie úradu klerika, ktorý viedol v kostoloch (*Dom- und Kollegialkirchen*) zborový spev a cvičil v ňom chlapcov. Časom prevzal jeho hudobnícke povinnosti jeho zástupca sukcentor (*Succentor*), zatiaľ čo kantor sa venoval výlučne organizácii zboru a bohoslužieb. V protestantských latinských školách v 16. storočí bol kantor ako učiteľ hudby podriadený priamo riaditeľovi; preto mal taký význam kantor v *Thomas-Kirche* v Lipsku a v *Kreuz-Kirche* v Drážďanoch. Už v 16. storočí patrilo k jeho povinnostiam komponovať a predvádzať hudobné diela. – V polovici 18. storočia stratil úrad luteránskeho kantora na dôležitosť, v dôsledku novohumanistického ideálu vzdelávania a vznikajúcich

³ *Historický slovník slovenského jazyka II (K – N)*. Ed. Milan Majtán. Bratislava : Veda, Vydavateľstvo SAV, 1992, s. 23. Kantor *lat.* spevák a organista, vedúci kostolného zboru, ktorý často pôsobil aj ako učiteľ.

⁴ PETŐCZOVÁ, Janka: Hudobná terminológia v diele Antona Bernoláka v kontexte slovnej zásoby staršej slovenčiny. In: *Slovenská hudba*, roč. 17, 1991, s. 336-337.

⁵ FARKAŠ, Jozef: História a význam kantorskej služby na službách Božích. In: *Spravodajca Výboru cirkevnej hudby ECAV*, roč. 2, 2006, č. 1, s. 25-28.

⁶ LABORECKÝ, Jozef: *Hudobný terminologický slovník*. Bratislava : SPN, s. 113.

nových foriem meštianskeho hudobného života. – V 20. storočí bolo označenie úradu kantora obnovené.⁷

Zo slov odvodených zo slovného základu *kantor* sa v slovenskej muzikologickej literatúre používajú dve: 1. *kantorstvo*, v zmysle: povolanie, zamestnanie kantora a 2. *kantorát*, v užšom slova zmysle: úrad kantora; v širšom slova zmysle – hudobno-kultúrny organizmus mestských spoločností v ranom novoveku, s centrálnym postavením osobnosti kantora, zodpovedného za umeleckú hudbu v cirkevnom a školskom prostredí. V českej muzikologickej literatúre sa tento termín etabloval takisto v súvislosti s činnosťou kantora a jeho aktivitami na latinských školách (od 16. storočia), ktoré otvorili možnosť vychovávať spevákov pre potreby chrámovej hudby:

„Kolem školních kantorů se zvl. v německých městech rozvíjejí dobrovolné pěvecké sbory zvané *Kantorei*, jež byly při provozování figurální hudby podporovány instrumentálními soubory městských pištců a pod. Kantor jako skladatel zajišťoval i repertoár pro svěřený hudební provoz. V katolickém prostředí suplovaly tzv. *Kantorei* spíše bratrstva, blížící se literátským bratrstvům. Města postupně začala zřizovat tzv. *kantoráty*: zde se již kantor jako *director musices* ujímal zodpovědnosti za hudební život městské obce vůbec (vyvrcholením tohoto typu funkce kantora je lipská činnost Bachova; ...“.⁸

V slovenskom jazykovom prostredí je termín *kantorát* relatívne málo známy širokej verejnosti. V súčasnej slovenskej lexikografickej literatúre nájdeme len jeden z jeho významov: *kantorát* -u m. *♂ hist.* evanjelická internátna cirkevná škola, ktorej žiaci mali povinnosť účinkovať pri rozličných hudobných príležitostiach, na bohoslužbách a pod.⁹ Vo vedeckej muzikologickej literatúre sa však termín *kantorát* používa v užšom i širšom význame. V staršej hudobnohistorickej literatúre sa používalo slovo *kantorát* len v úzkom zmysle (úrad kantora) a slovo *kantorstvo* aj ako synonymum pre označenie *kantorátu*:

„Neskôr bol povolaný zo succentorátu na kantorát, avšak mestskí radní si neodpustili napomenúť ho, aby so školskou mládežou usilovnejšie cvičil, und mit Instrumental Musicis fridrich leben soll' a sorne nažíval s hudobníkmi.“ (Zavarský 1977)

„Z prvních [jokulátorov] sa stávajú kostolní hudobníci, členovia *kantorstiev* [vzťahuje sa to najmä na mestských trubačov], druhí sú tvorcami historickej epiky a snád aj spievanej hagiografie.“ (Rybář 1974)¹⁰

V ostatných rokoch sa v hudobnohistorických textoch tieto dva pojmy vyšpecifikovali koncíznejšie: slovo *kantorstvo* sa používa na označenie povolania, kým slovo *kantorát* sa stalo relevantným termínom na najširšie označenie hudobnokultúrneho organizmu evanjelickej (luteránskej) mestskej hudobnej kultúry, zohľadňujúcej osobitosti kantorskej služby pre evanjelické cirkevné obce v ranom novoveku:

⁷ Kantor, Cantor. [Heslo] In: *Der Musik-Brockhaus*. Wiesbaden : Brockhaus; Mainz : Schott, 1982, s. 280.

⁸ Kantor. [Heslo]. In: FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří – MACEK, Petr (ed.): *Slovník české hudební kultury*. Praha : Editio Supraphon, 1997, s. 423-424.

⁹ KRAUS, Jiří a kol.: *Slovník cudzích slov (akademický)*. Eds. Ľubica Balážová, Ján Bosák. Bratislava : SPN; Mladé letá, 2005.

¹⁰ ZAVARSKÝ, Ernest: Príspevok k dejinám hudby v Kremnici od najstarších čias do roku 1650 – časť I. In: *Hudobný archív* 2, 1977, s. 66. RYBARIČ, Richard: Stredoveké mesto ako hudobno-kultúrny organizmus. In: *Historické štúdie*, roč. 19, 1974, s. 188-189.

„Leonard Stöckel vytvoril v Bardejove nielen prosperujúci kantorát, čiže hudobný organizmus, v ktorom sa spájalo spolupôsobenie školy a hudby v kostole a na bohoslužbách, ale v duchu Melancthonovej reformačnej školskej doktríny vytvoril i vlastnú hudobno-pedagogickú koncepciu, v ktorej predložil princípy teoretického i praktického vzdelávania mládeže v speve.“ (Petőczová 2011)

„Spomínané rukopisné nemecké kancionály z oblasti Spiša, ktoré boli zapisované od 2. polovice 17. storočia potvrdzujú, že aj v kantorátoch tohto regiónu boli viachlasné úpravy duchovných piesní z nemeckých tlačných kancionálov dôverne známe.“ (Ručšín 2012).¹¹

V tomto širšom význame sa pod termínom kantorát rozumie samostatný hudobnokultúrny organizmus v dejinách hudobnej kultúry (hornouhorských, resp. slovenských) miest, ktorý sa sformoval do špecifickej podoby v evanjelických cirkevných obciach v ranom novoveku, a v centre ktorého dominovali aktivity speváckeho zboru na bohoslužbách a všetkých cirkevných slávnostiach; hlavnou osobou koordinujúcou tieto aktivity bol kantor (resp. rektor školy), zodpovedný za predvádzanie chrámovej hudby v celej jej šírke. Kantor musel byť vzdelaný hudobník a kvalitný spevák, často aj organista (inštrumentalista), skladateľ a dirigent speváckeho zboru, resp. vokálno-inštrumentálneho hudobného telesa; zároveň pôsobil ako pedagóg v mestskej škole, kde vyučoval hudbu a nezriedka aj iné predmety (latinčinu, matematiku a pod.)

Ak hovoríme o kantoráte ako o špecifickom hudobnokultúrnom organizme, musíme zdôrazniť, že nejde o hudobnú inštitúciu v dnešnom zmysle slova, ale o systém prepojenia činnosti kantora ako učiteľa mestskej školy a zároveň mestom plateného hudobníka vo sfére cirkevnej hudby. Takýto systém kantorátov sa vyvinul z dlhej prehistórie, ktorá siaha do stredoveku, keď sa termínom *cantores* označovali speváci liturgie, t. j. školení speváci, resp. predspeváci v kostole. Pod vplyvom reformácie však nadobudol status kantora nový význam, jeho povinnosti sa rozšírili a od polovice 16. storočia už o kantorátoch hovoríme ako o inovovaných prejavoch hudobnej kultúry, ktoré nadobudli svoju typickú podobu v rozvíjajúcich sa nemeckých protestantských mestách Európy.

Evanjelické cirkevné spoločenstvá v mestách začali postupne v 16. storočí vytvárať širokospektrálne kantoráty, v ktorých mal *kantor* hlavnú zodpovednosť za hudobný život v meste. Významné kantorské postavenie v evanjelickom kantoráte mal napríklad Christoph Demantius (1567 – 1643) v prvej polovici 17. storočia v Žitave a Freibergu (Sasko). Prestížne bolo i postavenie Samuela Capricorna v Bratislave v rokoch 1651 – 1657 na poste *director musicae* v evanjelickom kostole; dokonca je o ňom známe, že písomne žiadal o oslobodenie spod povinnosti učiť v škole, lebo sa chcel venovať kompozičnej činnosti.¹² Avšak azda najznámejším kantorátom v dejinách európskej hudby bol kantorát v Lipsku, kde pôsobil v prvej polovici 18. storočia Johann Sebastian Bach ako kantor, resp. *director musicae*, čo bola vlastne funkcia mestského hudobného riaditeľa, zodpovedného za všetku hudbu, nielen v Kostole sv. Tomáša, ale vo všetkých šty-

¹¹ PETŐCZOVÁ, Janka: Leonard Stöckel a hudba. In: KÓNYA, Peter (ed.): *Leonard Stöckel a reformácia v strednej Európe*. (=Acta Collegii Evangelici Prešoviensis 11.) Prešov : Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, 2011, s. 75. RUČŠÍN, Peter: *Cantus Catholici a tradícia duchovného spevu na Slovensku*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2012, s. 28.

¹² RYBARIČ, Richard: Opus Musicum Samuela Capricorna (1655). In: *Musicologica Slovaca*, roč. 5, 1974, s. 10-11.

roch najväčších lipských kostoloch; okrem toho medzi povinnosti Johanna Sebastiana Bacha patrilo aj vyučovať v škole.¹³

Tvorba slovenských hudobnohistorických termínov vzniká v priamej súčinnosti s výskumom konkrétnych hudobnohistorických prameňov a zároveň s prekladmi odbornej literatúry. Jednou zo základných nemeckých prác, podnetných pre formovanie slovenskej terminológie, bola monografia Dietera Krickeberga *Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. Studien zum Amt des deutschen Kantors* (1965).¹⁴ Neraz však nastane pri tvorbe odbornej terminológie situácia, keď sa pri nedostatku slovenských termínov použije cudzie slovo, najčastejšie sa cituje pôvodný historický pojem, napríklad *Kantorei*: „Ortodoxní luteráni podporovali ‚umeleckú‘ figurálnu hudbu, ktorú nespievali veriaci, ale špeciálne školený zbor, tzv. Kantorei; [...] Polyfonické úpravy chorálu boli tradične výsadným právom Kantorei.“ (Bukofzer 1986)¹⁵

Obidva relevantné termíny *das Kantorat* a *die Kantorei* sú v nemeckej muzikológii etablované, ale z nich je viacvýznamovejšou lexikálnou jednotkou slovo *Kantorei* (*Musik in Geschichte und Gegenwart* 2006):

„Die Kantorei [lat. spevácka spoločnosť (spolok)] – v najširšom slova zmysle: spevácky zbor, ktorý vykonáva svoju profesionálnu alebo dobrovoľnícku službu pre kostol (cirkev) alebo šľachtický dvor; ďalšie významy tohto pojmu sú: 1) skupina spevákov v stredovekých chrámových alebo kláštorňských školách, ako aj biskupských sídlach a rezidenciách; 2) prevažne predreformačná dvorská kapela spevákov z povolania, ktorí slúžili na šľachtickom dvore; 3) zbor, do ktorého sú zahrnutí i adjuvanti, a ktorý pôsobil na mestských a latinských školách a vykonával hudbu v kostole; 4) v 20. storočí svetský alebo duchovný zbor, zložený hlavne z laikov; 5) byt pre kantorov. V nemeckom prostredí sa termín *Kantorei* používa predovšetkým pre protestantské (luteránske) spoločenstvá, pretože v katolíckom prostredí sa bežne nepoužíval. V európskych krajinách sa organizovali skupiny (spoločenstvá) spevákov podobne a označovali sa termínmi ako *Cathedral Music*, *Cappella Sistina*, *Chapel Royal*, *Maîtrise*, *Kurrende*.“¹⁶

Všetky relevantné slová odvodené zo základu *Kantor* nájdeme v nemeckej lexikálnej literatúre (*DUDEN Deutsches Universalwörterbuch*, 1989):

„– Kantor, der: -s, ...oren [2< mlat. cantor, lat. cantor = Sänger, Schauspieler zu: canere = singen]: 1. Organist u.Leiter des Kirchenchors (Berufsbez.); 2. (im MA) Vorsänger u.Leiter des Chores im Gregorianischen Choral
– Kantorat, das: -(e)s, -e: a) Amt eines Kantors (1) b) Amtszeit des Kantors (1)
– Kantorei, die: -, -en: 1. Chor einer evangelischen Kirchengemeinde; 2. (selten) kleine Singgemeinschaft; 3. (im MA) Singbruderschaft, Chor [mit nur geistlichen Mitgliedern]
– Kantorenamt, das: Kantorei (a).“¹⁷

¹³ KAČIC, Ladislav: *Dejiny hudby III. Barok*. Bratislava : Ikar, 2008, s. 281.

¹⁴ KRICKEBERG, Dieter: *Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. Studien zum Amt des deutschen Kantors*. (=Berliner Studien zur Musikwissenschaft 6.) Berlin : Verlag Merseburger, 1965.

¹⁵ BUKOFZER, Manfred F.: *Hudba v období baroka. Od Monteverdiho po Bacha*. Bratislava : Opus, 1986, s. 122, 123.

¹⁶ MOLLER, Eberhard: Kantorei. [Heslo]. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 2. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*. Ed. Ludwig Finscher. Kassel; Basel; London; New York; Prag : Metzler; Stuttgart; Weimar : Bärenreiter, 2006, stĺ. 1779.

¹⁷ *DUDEN Deutsches Universalwörterbuch*, 2. völlig neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich, 1989, s. 808.

Vznik slovenskej terminológie je spätý s korektnou interpretáciou archívnych prameňov (písomností písaných v nemčine, latinčine, maďarčine a slovenčine), predovšetkým ide o preklady slov *Cantorat* a *Cantorey* a o odlíšenie ich viacvýznamovosti. V spišských archívnych prameňoch sa nachádzajú obidva z nich a nie vždy v rovnakom jednoznačnom význame; napríklad v levočských účtovných knihách: *Weg[en] der Cantorj in d' windisch kirch H. Melchior Sutoris ... fl. 1, den. 94 (1642)*, *H. Melch. Sutoris weg[en] d' Cantorey in d' wiðische Kirch ... fl. 1, den 94 (1643)*, *H. Melchior Sutoris weg[en] d' Cantorey in d' wiðischKirchen ... fl. 1, den 94 (1643)*, *H. Melchior Sutoris weg[en] des singens in d' windischen kirch ... fl. 1, den 94 (1646)*, *14. Dec, ist dem Raduch weg[en] d. Cantorey in der Windischen Kirchen seine Zeiß nachgelaßen worden ... fl. 1, den 70 (1649)*; *17. [decem]br[is] Dem Linhart Raduch weg[en] des singens in d' Windischkirch ... fl. 1, den. 70 (1653)*.¹⁸ V archíváliách nájdeme aj slovo *Cantorat* v zmysle miesta (úradu) kantora: *die längstverledigte Cantorat Stelle in vnserer Schule* (Levoča 1642). Tomuto zaujímavému dokumentu budeme ešte venovať hlbšiu pozornosť.

Genéza evanjelických kantorátov a. v. na Spiši

Genéza evanjelických kantorátov na Spiši sa datuje do polovice 16. storočia. Vytvárali sa podľa vzorov nemeckých *Kantorei* vo všetkých spišských mestách, ktoré v tom čase už prešli na evanjelickú vieru. Rozhodujúci vplyv na ich vznik malo pôsobenie významného reformátora evanjelickej cirkvi v Hornom Uhorsku, dlhoročného bardejovského rektora Leonarda Stöckela (1510 – 1560). Jeho hudobné aktivity boli vzorové a inšpiratívne pre široké okolie. Zo začiatku, od roku 1540, pôsobil v Bardejove ako kantor a neskôr, na poste rektora školy, viedol v Kostole sv. Egídia žiacky spevácky zbor. Zároveň sa zaslúžil o nakupovanie špeciálnej hudobnej literatúry a budoval na chóre kostola zbierku hudobní. Do funkcie osobitného kantora prijalo mesto roku 1546 jeho žiaka Jána Hensela, ktorý tiež študoval vo Wittenbergu. Zachoval sa unikátny záznam o ich spolupráci, list bardejovskej mestskej rade, v ktorom žiadal Leonard Stöckel dodatočné vyplatenie mzdy pre neho a kantora, keďže o tieto peniaze prišli pre „neschopnosť mincovne“.¹⁹

Leonard Stöckel presadzoval v celom hornouhorskom evanjelickom prostredí systém výchovy žiakov v duchu zásady Dr. Martina Luthera (1483 – 1546), spájajúcej teológiu a hudbu prostredníctvom myšlienky, že hudba je Boží dar, a tým mimoriadny dar, ktorý tu je od vzniku sveta.²⁰ Samotný Martin Luther, v jednote teológ, básnik

¹⁸ MV SR, Štátny archív Levoča (ďalej ŠAL), Fond Magistrát mesta Levoča (ďalej MML), sign. AML XXI A /60, s. 70; AML XXI A /61, s. 68; AML XXI A /62, s. 69; AML XXI A /66, s. 64; AML XXI A /68, s. 79; AML XXI A /70, s. 85.

¹⁹ ŠKOVIERA, Daniel: *Epistulae Leonardi Stöckel*. In: *Graecolatina et Orientalia*. Zborník FFUK Bratislava, roč. 7-8, 1975-1976, s. 325. PETŐCZOVÁ, Janka: Bardejovskí mestskí hudobníci v 16. a 17. storočí. In: *Slovenská hudba*, roč. 29, 2003, č. 3-4, s. 353-380.

²⁰ MEDŇANSKÝ, Karol: *Kontexty hudobnej histórie a súčasnosti*. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, 2009, s. 11 (kapitola „Vplyv Lutherovej reformácie na vývoj hudobnej kultúry Spiša a Šariša v 16. až 17. storočí“).

a hudobníka, bol tvorcom a propagátorom duchovnej piesne.²¹ Podľa priamych vzorov z Wittenbergu a podľa hudobnopedagogických reforiem Leonarda Stöckela sa budovali aj spišské kantoráty a systém hudobnej výchovy v spišských mestských latinských školách. Je málo známe, že Leonard Stöckel žil krátky čas aj na Spiši, a to roku 1555 v Kežmarku. Jeho teoretické práce a eseje – myšlienky o hudbe – sa zachovali v unikátnom konvolúte v Lyceálnej knižnici v Kežmarku.²² Tento rozsiahly prameň obsahuje odpisy jeho dvoch hudobnoteoretických prác nazvaných *De Musica*, ktoré vznikli v Spišskej Belej roku 1567, a tiež zaujímavé sentencie a texty o hudbe; medzi nimi nájdeme i známu Chváloreč hudby / *Encomion musices* Martina Luthera.²³

S menom Leonarda Stöckela je spojená aj prvá reorganizácia latinskej mestskej školy v Hornom Uhorsku v duchu reformačných zásad. Stöckel vypracoval po svojom príchode do Bardejova roku 1540 *Leges scholae Bartfensis* (Zákony bardejovskej školy), z ktorých vyplýva, že hudba bola integrálnou súčasťou vtedajšieho školského systému. V tomto školskom poriadku sa nachádzajú konkrétne zmienky o hudobnej výchove: „všetci žiaci majú byť v škole v sobotu pred spievaním žalmov; výsada rekordácií nech sa povolí tým, ktorí sa rozumejú hudbe, novým po dvoch mesiacoch; keď rektor prijme a zapíše nového žiaka, nech ide ku kantorovi a zloží u neho skúšku z hudobného umenia“.²⁴ Na Spiši sa mestské školy reorganizovali tiež v 40. rokoch 16. storočia; vieme napríklad, že v Spišskej Belej položil reformačné základy školy roku 1546 farár Vavrínek Serpilius Quendel, absolvent štúdia vo Wittenbergu a Augsburgu. Zachovali sa dokonca konkrétne dôkazy o kontaktoch spišských evanjelikov s materskými nemeckými centrami, ktoré potvrdzujú, že na Spiši boli známe i školské poriadky mestského gymnázia v Zhorelci, progresívne ovplyvňujúce rozvoj evanjelického školstva. Vypracoval ich roku 1566 rektor tamjšej školy Peter Vincentius a ich súčasťou bolo rozdelenie študentov do dvoch speváckych zborov; jeden spevácky zbor zložený z chudobných žiakov sprevádzal liturgiu jednohlasnou, chorálnou hudbou a druhý bol samostatné

²¹ MICHALKOVÁ, Ludmila: Lutherove piesne v Cithare sanctorum 1636. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006. Zborník prác z vedeckej konferencie pri príležitosti 370. výročia vydania 1. kancionála*. Eds. Miloš Kovačka, Eva Augustíniová. Martin : Slovenská národná knižnica, Národný bibliografický ústav v Martine, 2008, s. 90.

²² Leonard Stöckel pôsobil niekoľko mesiacov v Kežmarku, kde sa uchýlil pre nezhody s bardejovskou mestskou radou. Spor sa však urovnal a Stöckel sa vrátil do Bardejova. HAJDUK, Andrej: *Leonard Stöckel. Život a dielo*. Bratislava : Evanjelická bohoslovecká fakulta Univerzity Komenského, 1999, s. 19.

²³ Konvolút sign. MS – KŽ 139 tvoria tlačené a rukopisné jednotky, predovšetkým matematické a hudobnoteoretické tlače (1548 – 1566). Medzi tlače sú zaradené rukopisné texty: učebnica aritmetiky Leonarda Stöckela a učebnica hudby *De Musica / Nicolai Listenii A Johanne Maioris Exposita* a dve učebnice hudby Leonarda Stöckela *De Musica [I.]* a *De Musica [II.]*; ďalej tu sú úvahy o hudbe, sentencie a marginálne poznámky umeleckého, estetického a eticko-filozofického charakteru. Nie všetky rukopisné texty o hudbe sú datované, tie, ktoré majú datovanie, pochádzajú z rozpätia rokov 1566 – 1578. MATÚŠ, František: *De Musica Leonardi Stöckelii*. In: *Slovenská hudba*, roč. 17, 1991, č. 4, s. 360-416; MATÚŠ, František: Príspevok k poznaniu vývinu hudobnoteoretického myslenia na Spiši v 16. storočí. In: *Musicologica Slovaca et Europaea*, roč. 19, 1994, s. 35-40. PETŐCZOVÁ, Ref. 11, s. 70-84.

²⁴ Rukopis *Leges scholae Barthensis* sa nezachoval. Pozri: VAJCIK, Peter: *Školstvo, študijné a školské poriadky na Slovensku v XIX. storočí*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1955, s. 61, 66.

zborové teleso *Chorus symphonicus*, s cieľom predvádzania umeleckej viachlasnej, figurálnej hudby pri bohoslužbách.²⁵

Zo spišských škôl bola najväčšou a najchýrnejšou levočská. Z nej sa zachovali školské poriadky z roku 1589 – *Leges scholae Leuschoviensis*. Zostavil ich vtedajší rektor školy Ján Mylius, rodák z Jihlavy. Podľa obsahu môžeme súdiť, že mu pravdepodobne slúžil ako vzor vrocavský študijný poriadok Petra Vincetia. Hneď v 1. časti levočských poriadkov nájdeme podrobný opis povinností kantora, súvisiaci s predmetom *Spev*:

„Vyučovanie tohto predmetu bude povinnosťou kantora, ktorý prvé dva dni v týždni bude učiť pravidlá tak, že ich rozumne upraví pre prax žiakov. Nasledujúce dva dni bude cvičiť spev, aby chlapcov i mladíkov privykol na cvičený a rovnako modulovaný hlas. Zároveň vysvetlí, ako treba na usmerňovanie a modulovanie hlasu zúžiť hrdlo, sťahovať ústa a formovať samohlásky pri spievaní; ďalej upozorní, aby všetci naraz nenaberali dych, aby tak nenastal hiát v spievaní, ale aby striedavo vdychovali a udržiavali hlas.“ (s. 120).

V závere prvej časti sú dodatky k povinnostiam rektora a učiteľov školy, osobitne i kantora: „kantor nech v škole nevykladá a necvičí len pravidlá spevu, ale nech aj v kostole sám osobne riadi spevácky zbor, kedykoľvek sa musí spievať figurálne alebo chorálne“ (s. 123). V druhej časti sa o spievaní hovorí pri opise povinností žiakov v kostole a na pohrebe: „Pri modlení a pri spievaní, keď [žiaci] stoja pri pulpíte, nech sa nesmejú, nerozprávajú sprostosti, žarty a nech nerobia nič, čo prekáža horlivosti v modlitbe. [...] Pri pohrebných sprievodoch nech idú pokojne. [...] Pri spievaní nech každý tak moduluje svoj hlas, aby súčasne dával pozor aj na hlasy ostatných“ (s. 127).²⁶ Princípy tohto školského poriadku zavádzal do praxe vtedajší kantor levočskej školy Valentín Miška, o ktorom vieme z mestských účtovných kníh, že pôsobil na tomto poste v rokoch 1580 – 1600.²⁷ Organistom vo farskom Kostole sv. Jakuba (vtedy evanjelickom) bol Peter Posnanien(is) v rokoch 1580 – 1588.

Druhým najdôležitejším hudobníkom v evanjelickom kantoráte v Levoči bol mestský organista, formálne síce podriadený kantorovi, ale pre hudobný život mesta to bol natoľko ceneným hudobníkom, že v ranom novoveku vystupuje ako rovnocenne uznávaný, dokonca aj finančne rovnako oceňovaný umelec. Platený bol podobne ako kantor, v skoršom období z kostolných peňazí, neskôr z mestskej pokladnice. Svedčia o tom konkrétne archívne pramene, napríklad podľa výdajov farského kostola roku 1564 dostávali rovnakú hotovosť kantor i organista: *Dem Cantory sein tysk ... f. 15; Organisten sein tysk ... f. 15*.²⁸

²⁵ *Petrus Vincentius* (1519 – 1581) – rektor školy v Zhorelci, od 1565 významný pedagóg a hudobník. Roku 1566 vypracoval nový školský poriadok pre zhorelecké gymnázium, podľa ktorého sa hudba vyučovala každý deň v štyroch vyšších triedach, najnižšia trieda mala v tomto čase písanie. Hudba bola prirodzenou súčasťou výuky slobodných umení, bola tesne spojená s vyučovaním jazyka a rétoriky a v rámci quadrívia bola najtesnejšie spojená s matematickým vzdelaním. EPSTEIN, Peter: *Görlitzer Schulmusik um 1600*. In: *Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens*. Breslau 1929, s. 124–153. PETŐCZOVÁ, Janka: The Role of Silesia in the Development of Musical Culture in the Towns of Spiš/Zips and Šariš/Scharosch. In: GANCARCZYK, Paweł – HLÁVKOVÁ-MRÁČKOVÁ, Lenka – POŠPIECH, Remigiusz (eds.): *The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives*. (=Eastern European Studies in Musicology 1, Ed. Maciej Gołąb.) Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH, 2013, s. 161–178.

²⁶ Študijný poriadok a zákony disciplíny levočskej školy z roku 1589. VAJCIK, Ref. 24, s. 114–129.

²⁷ ŠAL, MML, Účtovná kniha mesta sign. AML XXI A/3–21.

²⁸ ŠAL, MML, *Register vber des pffarhows Einnom vnd ausgob 1564 – 1573*, sign. AML XXX/112, s. 2.

V Spišských Vlachoch poznáme meno prvého kantora z roku 1592; bol ním Joachim Leibitzer, ktorý sa neskôr stal i rektorom miestnej školy.²⁹ V Kežmarku pôsobil na prelome storočí v rokoch 1595 – 1640 (čo je mimoriadne dlhá doba) kantor Zachariáš Wier, o ktorom vieme, že pochádzal z Nemecka, z Berlína.³⁰ Zo Spišskej Novej Vsi máme menovite prvého známeho kantora evidovaného v rokoch 1603 – 1613, keď v mestskej latinskej škole pôsobil Juraj Bartolomej (*Georg Bartholomeus*).³¹ (Obr. 1) V Levočskej zbierke hudobnín sa zachoval zaujímavý zápis o levočskom kantorovi v jednom z hlasových zošitov z prelomu 16. a 17. storočia. Poznámka *Cantor Leutschoviensis* sa nachádza pri skladbe (č. 131) *Dixit Deus non est bonus* (hlasový zošit *Cantus*), práve meno kantora je však nečitateľné.³² Z troch zachovaných hlasových zošitov tejto – pôvodne zrejme šesťhlasnej skladby – môžeme vyčítať, že išlo o renesančné polyfonické moteto. V súčasnosti je to najstarší záznam v dejinách hudby na Spiši o kompozičnej tvorbe spišského kantora.

Nedostatok archívnych informácií k organizácii kantorátov a hudobného života v 16. storočí na Spiši nás nemôže odradiť od uvažovania v analógiách. Vieme, že proces genézy evanjelických kantorátov na Spiši prebiehal podľa vzoru stredonemeckých kantorátov, vytvárajúcich sa v okruhu pôsobenia Martina Luthera. Za prvý vzorový sa považuje kantorát v Torgau (mesto neďaleko Wittenbergu), kde kantor Johann Walter (1496 – 1570) viedol spevácky zbor zložený z dvanástich hudbymilovných mešťanov a deviatich chlapcov, žiakov mestskej latinskej školy. Oficiálne používanie termínu *Kantorei* v zmysle mestského luteránskeho (evanjelického a. v.) kantorátu / *Bürgerlich-protestantische Kantorei* sa datuje od roku 1534, keď sa tento termín použil v kanonickej vizitácii práve v Torgau. V časoch rozkvetu hudobnej kultúry v saských mestách nebolo výnimkou, keď vo väčšom meste existovali aj dva kantoráty paralelne, alebo jeden kantor mohol mať na starosti hudbu v dvoch kostoloch.³³

Na Spiši sa zo 16. storočia nezachovali konkrétne správy o takýchto telesách a ich činnosti, vieme však z iných archívnych indícií, že spevácke zbory, predovšetkým žiacke zbory pod vedením kantorov, existovali vo všetkých mestách a mestečkách, kde boli funkčné školy: v slobodnom kráľovskom meste Levoča (*Leutschau*), v druhom najväčšom meste Spiša Kežmarku (*Kesmark*), v prosperujúcich mestách a mestečkách zálohovaných Poľsku – v Spišskej Novej Vsi (*Neocomium*, *Iglo*, *Newdorff*), Spišskom Podhradí (*Varallium*, *Kirchdrauff*), Spišskom Štvrtku (*Mons Georgii*), Ľubici (*Leibicium*), Spišskej Belej (*Bela*), v mestečkách tzv. popradského päťmestia – Spišskej Sobote (*Georgenberg*),

²⁹ REZIK, Ján – MATTHAEIDES, Samuel: *Gymnaziológia. Dejiny gymnázií na Slovensku*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1971, s. 481, 557.

³⁰ Zacharias Wiehr aus Berlin. In: LIPTÁK, Johann: *Geschichte des evangelischen Distriktual-Lyzeums A. B. in Kesmark*. Kežmarok/Kesmark : Herausgegeben im Selbstverlage des Lyzealpatronates anlässlich der 400-Jahrfeier des Lyzeums, 1933, s. 42.

³¹ ŠAL, pobočka Spišská Nová Ves (ďalej p. SNV), Magistrát mesta Spišská Nová Ves (ďalej MM SNV), Účtovná kniha mesta sign. 32 – K/I, 1603 – 1628.

³² *Cantus*, sign. Sk-Le 57A, f. 91r. Reprodukciu faksimile pozri: HULKOVÁ, Marta: *Musikalische Handschriften aus der Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts in der Musikaliensammlung von Levoča (Leutschau/Löcse)*. In: GANCARCZYK, Paweł – LESZCZYŃSKA, Agnieszka (eds.): *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era*. Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk; Uniwersytet Warszawski; Biblioteka Narodowa, 2012, s. 263.

³³ MOLLER, Eberhard: *Kantorei*. [Heslo]. Ref. 16, stl. 1781.

Hexen (onxectorj) Christopho ro Beck prima fella Jafab bepulding gefalt	101
Hexen Cristophoro Beck 2da famauf Jns fimm Rectoren Scholar Zuganoony weondy Jns fimm falmufter dinst Alab ra gefalt by, falmufter	147 55
Hexen Cantori Georgio Bartholomej fimm Cantor dinst Jns Jafa gantly falmufter	151
Hexen Cantori Georgio Bartheo lomej falmufter 3 ra fimm falmufter dinst auf Alab by fimm falmufter dinst falmufter Bach falmufter falmufter falmufter auf falmufter falmufter falmufter Jns falmufter	281
Hexen Collega Nicolao daxo fimm fella Jafab bepulding falmufter	41
Ono Andreas Koch Campana ratorj fimm Jafab bepulding Jns falmufter dinst falmufter falmufter gantly	12

Obr. 1. Účtovné položky pre kantora školy Juraja Bartolomeja (Georg Bartholomeus) v Spišskej Novej Vsi, 1603. Štátny archív v Levoči, pobočka Spišská Nová Ves, Magistrát mesta Spišská Nová Ves, Účtovná kniha mesta sign. 32 – K/I, 1603 – 1628

Matejovciach (*Matzdorf*), Veľkej (*Felka*), Poprade (*Deutschendorf*) a Strážach pod Tatrami (*Michelsdorf*) i na južnom Spiši, napríklad v Smolníku (*Schmöllnitz*).

Činnosť týchto evanjelických kantorátov sa rozvíjala v konfesionálne jednotnom, ale etnicky pluralitnom spoločenstve. Majoritným obyvateľstvom spišských miest boli Nemci, ktorí spolupracovali so svojimi národnostne koherentnými centrami kultúrneho života v Nemecku, Sliezske, Prusku, Sedmohradsku a v ďalších nemeckých sídelných oblastiach Európy. Etnicky slovenskí spišskí evanjelici mali však tiež vlastný, aktívny podiel na vytváraní hudobnej kultúry. Dokonca aj v takom dominantnom nemeckom meste, akým bola Levoča, používali Slováci od roku 1570 vlastný kostol a z nasledujúceho storočia sa nám zachovali aj mená mestom platených slovenských hudobníkov, kantorov a organistov.³⁴

Kantoráty v 17. storočí na Spiši (Levoča, Spišská Nová Ves)

Obdobím najväčšieho rozkvetu evanjelických kantorátov v spišských mestách bolo 17. storočie. Dokumentujú to archívne pramene, podľa ktorých môžeme v spišských mestách rekonštruovať mená kantorov a ich sociálny status v meste. V Levoči máme napríklad informácie o pôsobení nasledovných kantorov:

1. v nemeckom kostole: Valentín Miška (*Valentin Misska, Miszka*, 1580 – 1600), Gašpar Stein (*Caspar Stein*, 1601 – 1634), Baltazár Apelles (*Balthasar Apelles*, 1635 – 1641), Krištof Werner (*Christophorus Werner*, 1642 – 1655), Ján Frigilla (*Johann Frigilla*, 1656 – 1666), Tomáš Johanni (*Thomas Johanni*, 1668 – 1672);
2. v slovenskom kostole: Juraj Fabri (*Georg Fabricius*, 1619), Melchior Sutoris (1642 – 1649) Leonard Raduch (1650 – 1655), Andrej Utrata (*Andreas Utrata, Ewangelischer Windischer Cantor*, 1701 – 1708).

Výplaty pre nich sa zachovali buď v účtovných knihách mesta, alebo boli vyplácané z tzv. kostolných peňazí. Detailné aktivity týchto konkrétnych kantorov však pramene uvádzajú len výnimočne, ale ich pracovné povinnosti môžeme rekonštruovať analogicky, podľa praxe v iných evanjelických kantorátoch. Komplexný opis ich činnosti predložil v muzikologickej literatúre Richard Rybáříč v monografii *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I.* (s. 40):

„Kantor, ako hlavný organizátor hudby v meste, nemá už temer nič spoločné so stredovekým úradom *canonicus cantor*. Do nástupu reformácie patrili síce kantori medzi duchovenstvo a aj neskôr, najmä v malých mestách a dedinách, sa funkcia kantora chápala ako podmienka na neskoršiu ordináciu do kňazského úradu; v podstate však kantor bol v 16. a najmä v 17. storočí predovšetkým hudobníkom a učiteľom (*cantor in ecclesia, cantor in schola*). Na jeho pleciach spočívala vlastne celá zodpovednosť za hudobnú zložku v náboženskom a verejnom živote mesta. Vyberal a nacvičoval skladby na nedelnú bohoslužbu, pod jeho vedením pracoval zbor spevákov a inštrumentalistov, kantor zabezpečoval priebeh vyučovania základov hudby v latinskej škole, nakupoval, resp. dával odpisovať noty,

³⁴ PETŐCZOVÁ, Janka: Slovenský prvok v hudobnom živote Levoče v 17. storočí. In: *Musicologica Slovaca et Europaea*, roč. 19, 1994, s. 63-78.

ktoré potreboval. Okrem hudobného vzdelania, t. j. okrem zbehlosti v teórii skladby (v niektorých mestách – ako napr. *Ján Kusser st.* v Bratislave v rokoch 1657 – 1672 – musel kantor každoročne zložiť určitý počet diel), požadovalo sa od neho absolútórium strednej školy, ba niekde aj univerzity. Miesto nastúpil obyčajne na základe tzv. vokácie, neraz prišiel z ďalekých krajov [...] a na svojom pôsobisku ostal nezriedka až do smrti. Patril k mestskej honorácii, na rebríčku vzdelancov zaujímal miesto hneď za farárom a rektorom školy [...] V niektorých veľkých mestách s náročnými medzinárodne orientovanými hudobnými podujatiami pôsobil kantor len ako dirigent. V tomto prípade ho titulovali *director musicae* [...] Inde sa však jeho pôsobenie obmedzilo na školu (kde vyučoval literálne predmety), kým v kostole sa na čelné miesto dostával *organista*.³⁵

V tomto opise ide o všeobecné zhrnutie. Konkrétny hudobný život mal však v každom meste špecifickú podobu, podľa finančných možností mestského patriciátu, podľa administratívno-správnej a etnickej štruktúry cirkevných obcí, ale predovšetkým podľa toho, akých ľudí sa mestu podarilo získať do školských i cirkevných služieb a na konkrétne hudobnícke posty – kantorov, organistov, trubačov (instrumentálnych hudobníkov). Hudobne vzdelaní boli totiž aj rektori škôl, diakoni i farári, a aktívne sa do hudobného života zapájali i hudbymilovní mešťania. V každom meste sa v istom období vytvorilo v kantoráte špecifické „jadro“ profesionálneho hudobného súboru, ku ktorému neraz pristupovali ďalší, amatérski speváci a hudobníci.³⁶ Platilo to i pre spišské mestá a ich evanjelické kantoráty, v ktorých ako hudobníci pracovali ľudia z rôznych sociálnych vrstiev, etnických komunit, s rôznym vzdelaním, skrátka ľudia rôznych ľudských i umeleckých osudov.

V Levoči sa zachovalo viacero zaujímavých údajov o spievaní vo farskom kostole. Týkajú sa predovšetkým významných cirkevných udalostí. Jednou z najvýznamnejších bola oslava 100. výročia reformácie v Kostole sv. Jakuba 13. novembra 1617. Bezpochyby na nej spojili sily všetky zborové telesá a všetci hudobníci v kantoráte (i pozvaní umelci). Túto mimoriadnu slávnosť opísal Gašpar Hain vo svojej kronike so zdôraznením, že na nej participovalo 200 ľudí, spieval sa hymnus *Tē Deum laudamus* a na záver znela krásna hudba:

„Nach vollbrachter Jubel Predigt hatt mann das Te DEUM Laudamus gesungen, darauff haben ein Ehrwürdigen Ministerium Ein E. Herrn Richter vnd Rath sambt Herrn VorMünden und Gemeine, in die 200 Personen communicieret, vnd also vnsern Lieben Herrn Gott ein hertzliches Danckopffer gethan, vnd diesen actum mit einer schönen Music geschlossen.“³⁷

Priamych údajov o činnosti speváckeho zboru typu *Chorus symphoniacus* v Levoči nemáme veľa. Jeden sa zachoval v nedatovanom liste kantora Melchiora Sutorisa levočskej mestskej rade. Žiada v ňom o výpomoc, prirovnávajúc sa „k chudobným

³⁵ RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, s. 40. Podrobný opis povinností kantora pozri: HUDEC, Konštantín: *Hudba v Banskej Bystrici do XIX. storočia*. Ružomberok : Tranoscius, 1941, s. 13-46 (kapitola „Hudba na evanjelickom gymnázii“).

³⁶ KAČIC, Ladislav: Od stredoveku po renesanciu. Barok. In: *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art et Science, 1996, s. 78-81 (kapitola „Štruktúra hudobného života“).

³⁷ BAL, Jeromos – FÖRSTER, Jenő – KAUFFMANN, Aurél: *Hain Gáspár Lőcsei Krónikája*. Lőcse : Reiss Józ. T. Könyvnyomó Intézet, 1910 – 1911, s. 151-152.

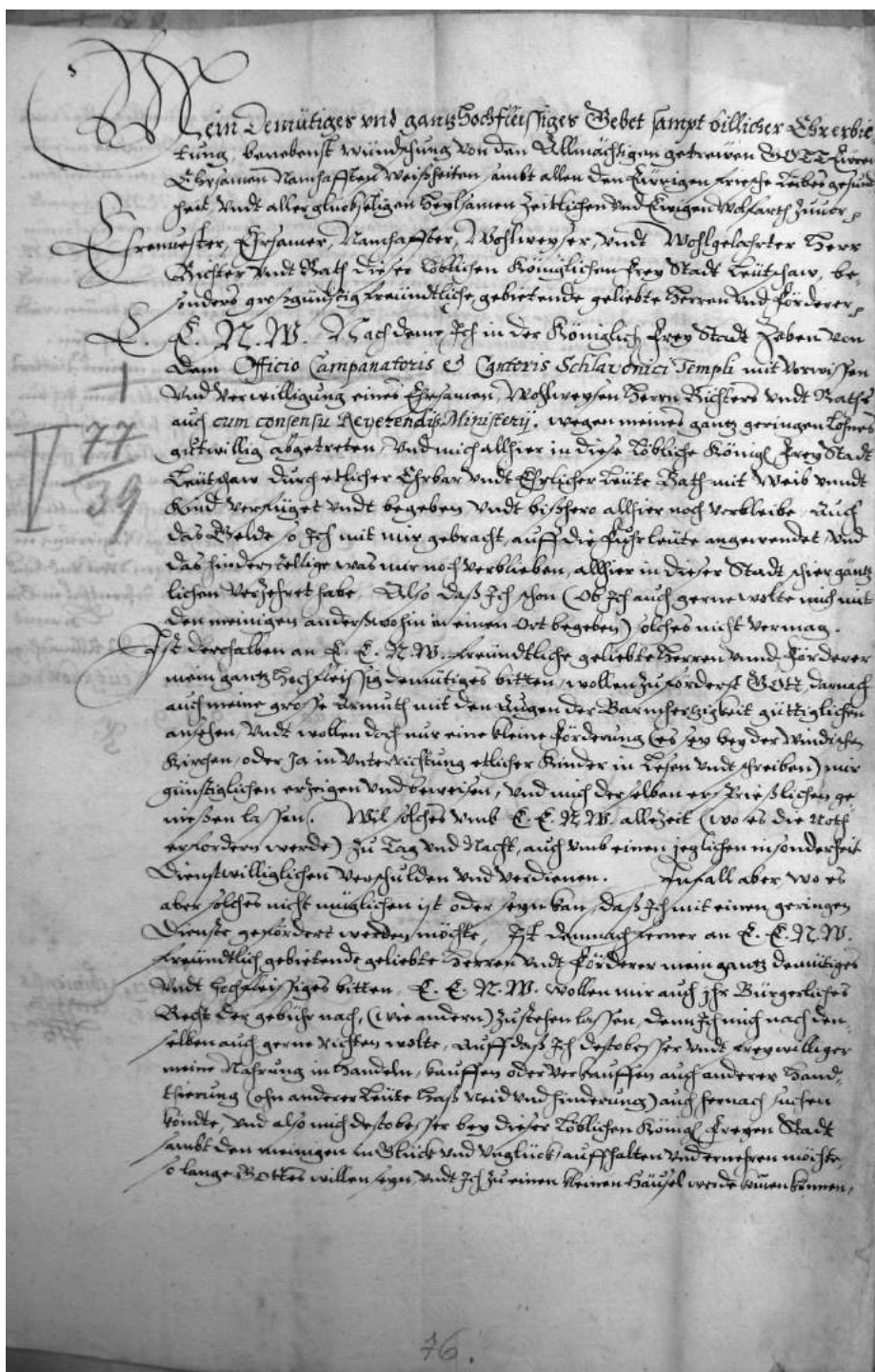
školským deťom, ktoré sa ťažko prebojujúvajú dopredu, aby bez ujmy prežili“. Melchior Sutoris, podpísaný v liste ako *Auditor Scholae* ďalej píše, že „už 13 rokov si vykonáva svoje povinnosti, nielen v zbore nemeckom (*Choro Germanico*), ale aj v zbore slovenskom (*Chorum Sclavorum*), podľa svojich schopností, za čo sa mu však nedostáva nijaké uznanie, tým menej nejaká odmena“. ³⁸ Melchior Sutoris bol v účtovných knihách vyplácaný v rokoch 1642 – 1647 ako kantor slovenského kostola. Z listu je však zrejmé, že v slovenskej časti cirkevnej obce pôsobil ako kantor už omnoho skôr a že bol činný v speváckom zbore nielen slovenského, ale aj nemeckého kostola. Recipročne môžeme teda predpokladať, že hudobníci nemeckého kostola (kantori i organisti) zas vypomáhali v slovenskom kostole. Nemecko-slovenské spolunažívanie sa teda v Levoči v hudobnom živote prejavovalo spoluprácou. Nevyhnutné to bolo obzvlášť pri predvádzaní viachlasnej (i polychorickej) duchovnej hudby, ktorá bola špeciálne komponovaná pre dva, tri, resp. i viaceré priestorovo oddelené spevácke zbory alebo inštrumentálne telesá a vyžadovala si väčší aparát a koordináciu väčšieho počtu hudobníkov.

Kantori nemeckého farského kostola patrili v rebríčku mestskej society k majetnejšej vrstve mešťanov, rovnako ako nemeckí organisti. Vieme, že Samuel Marckfeller (1621 – 1674), titulárny organista nemeckého farského kostola, bol členom mestskej rady, a dokonca i senátorom. O hudobníkoch v slovenskom kostole a ich postavení máme menej archívnych informácií. Zdá sa, že v počiatkoch zvládal úlohy organistu samotný kantor, resp. kantorovanie bolo úlohou niektorého učiteľa školy, pričom mohli v slovenskom kostole vypomáhať aj ostatní inštrumentálni hudobníci v meste. Najstaršiu archívnu informáciu o slovenskom kantorovi Jurajovi Fabrim máme z roku 1619. Zachoval sa jeho vlastnoručne písaný list, v ktorom opisuje svoju chudobu a žiada od slovutnej mestskej rady malú finančnú podporu / *eine kleine Förderung*. List je písaný veľmi úhladným písmom po nemecky, s viacerými latinskými vsuvkami a pretkaný je mnohými vtedajšími štylistickými zvratmi. Dozvedáme sa z neho, že kantor Juraj Fabri prišiel zo Sabinova – z miesta zvonára a kantora slovenského kostola – po tom, čo jeho prechod na nové miesto do Levoče bol riadne schválený vrchnosťou. Do Levoče prišiel i s manželkou a dieťaťom, lebo v Sabinove mal malý plat. Teraz žije v Levoči a rád by požiadal slovutného pána richtára a mestskú radu o udelenie mešťianskeho práva za zvyčajný poplatok, aby mal možnosť obchodovať, kupovať i predávať, a aby mohol spolu so svojimi najbližšími v šťastí i nešťastí pobývať a prežívať tak dlho, kým Boh dá a tak sa dopracovať k nejakému malému domčeku (*vnd Ich zu einen kleinen Häusel werden kommen können*); podpísaný je ako ponížený služobník – *Dienstwilliger / geflisener*) *Georgius Fabrici[us] Cibiniensis / Pannonius / MP*. ³⁹ (Obr. 2)

Pri výskume činnosti evanjelického kantorátu v Levoči sa ukazuje ako kľúčová činnosť hlavného levočského farára v prvej polovici 17. storočia Petra Zablera (ca 1578 – 1645). Na jeho pleciach totiž spočívala farcha zodpovednosti za celý kantorát. Peter Zabler bol levočským farárom 43 rokov, z toho 31 rokov zastával funkciu superinten-

³⁸ ŠAL, MML, Listiny a listy V 80/79. Reprodukciu faksimile pozri: PETŐCZOVÁ, Janka: Slovenský prvok v hudobnom živote Levoče v 17. storočí. In: *Musicologica Slovaca et Europaea*, 19, 1994, s. 63-78, s. 75.

³⁹ ŠAL, MML, Listiny a listy, sign. V. 77/39.



Obr. 2. List slovenského kantora Juraja Fabriho (*Georg Fabricius*), 1619. Štátny archív v Levoči, po-
bočka Levoča, Magistrát mesta Levoča, Listiny a listy sign. V. 77/39

denta.⁴⁰ V zachovanej korešpondencii v levočskom archíve sa nachádzajú unikátne listy, ktoré svedčia o jeho kontaktoch s nemeckými hudobníkmi a o jeho starostlivosti o hudobnú výchovu v škole a rozvoj evanjelického kantorátu v meste. Priame referencie o kantoráte sa nachádzajú napríklad v dvoch listoch levočskej mestskej rade, ktoré Peter Zabler napísal začiatkom roka 1642. V prvom z nich (27. januára 1642) sa obracia na mestskú radu s problémom dlhodobu uvoľneného miesta kantora / *Cantorat Stelle* a nevyhnutnosti obsadiť ho novou, vzdelanou osobou, ktorá by zabezpečila, aby sa študenti zlepšovali v hudbe a morálke:

„... wie nun die längstverledigte Cantorat Stelle in
vnsrer Schule möge wiederumb mit einer geschickten
gelerten, vndt newen Person ersetzt vndt ergäntzt
werden. Denn ob zwar bis anhero kein sonderlicher
Defect vndt mangel gespürt worden; iedoch damit
die Scholares vndt Schulknaben zur Musices
Doctrinâ, vndt Morum Disciplinâ besser vndt
fleissiger angewiesen vndt gewehret werden ...“⁴¹

Druhý list je dlhší, napísaný čoskoro po prvom (12. februára 1642). Peter Zabler v ňom nadväzuje na predchádzajúcu prosbu obsadenia uprázdneného miesta kantora. Tentokrát však pán farár a superintendent priamo odporúča do úradu kantora dovtedajšieho seniora školy Kristofa Wernera (*Christophorus Werner*), pričom vymenúva jeho kladné vlastnosti, ktoré budú zárukou jeho úspešného kantorovania; píše, že je mimoriadne snaživý a už viackrát zastupoval predchádzajúceho kantora, je vzdelaný nielen v gramatike, ale aj v hudbe, je úslužný a nie mrzutý, ochotne podá pomocnú ruku, stará sa o chudobných a plní žiadosti. Farár Zabler sa prihovára za Wernera, že jeho zvolenie do úradu kantora bude prospešné pre mládež, že má skúsenosti aj zo svadieb a pohrebov, a že má mäkký hlas obzvlášť pri spievaní chorálov / *wegen seiner Weichen Stimme sonderlich in Chorall*.⁴²

V prípade, ktorý Zabler opísal ako dlhodobu neobsadený kantorát, si v Levoči nemôžeme predstavovať situáciu, že hudobné produkcie počas bohoslužieb vôbec neboli. Rektor školy vždy musel zabezpečiť zastupovanie. Účtovné knihy svedčia o tom, že v rokoch 1635 – 1641 bol vo funkcii kantora Baltazár Apelles ([?] – 1657) a poznáme aj jeho ročný plat, vyplácaný z testamentu Alexeja Thurzu, ktorý činil 4-krát 6 florénov: *d. Cantori Balthasari Apelles / p 1 Angar; H. Cantorj salarium ... fl. 6* (1641). Baltazár Apelles prišiel do Levoče zo Spišského Podhradia, kde do roku 1635 pôsobil ako notár, ale vieme, že mal aj profesionálne hudobné vzdelanie. Po ukončení pôsobenia v Levoči sa do Spišského Podhradia koncom roka 1641 vrátil a pokračoval tam vo svojej pôvodnej činnosti notára, pôsobil dokon-

⁴⁰ Pochádzal z Nemecka (Hain, Meissen), študoval vo Wittenbergu a do Uhorska prišiel na pozvanie Košičanov. Z postu košického diakona nemeckej evanjelickej cirkvi prišiel roku 1602 do Levoče. Tu pôsobil v prospech evanjelického duchovenstva, školstva a cirkvi; organizoval oslavy storočnice reformácie, staral sa o školu, udržiaval kontakty s jemu rodným nemeckým prostredím i s exulantmi strednej Európy (o. i. aj s Jurajom Tranovským). V Kostole sv. Jakuba dal postaviť nový organ. CHALUPECKÝ, Ivan: Významné evanjelické osobnosti Levoče. Peter Zabler; Štefan Xylander; Christian Pfanschmiedt a Ján Ludovít Topertzer. In: *Pohľady do minulosti. Zborník prednášok z histórie II*. Ed. Mária Novotná. Levoča : Slovenské národné múzeum; Spišské múzeum v Levoči, 2002, s. 107-109.

⁴¹ ŠAL, MML, Listiny a listy, sign. 78/158/1.

⁴² ŠAL, MML, Listiny a listy, sign. 78/157.

ca aj ako inšpektor školy a až do roku 1657 prispieval k rozkvetu evanjelického kantorátu v Spišskom Podhradí spolu s organistom Jánom Šimrákom (*Johann Schimrack*, [?] – 1657). Počas pôsobenia Apellesa vo funkcii kantora v Levoči sa zachovali unikátne záznamy v účtovných knihách, podľa ktorých mu boli vyplatené viaceré odmeny za komponovanie vokálnej duchovnej hudby (za moteto, za *Te Deum laudamus* a ď.).⁴³

Listy Petra Zablera sa s najväčšou pravdepodobnosťou týkali plánovaného návratu Baltazára Apellesa do Spišského Podhradia a po dvoch písomných urgenciách sa situácia vyriešila hneď na začiatku roka 1642, čiže pomerne rýchlo, v prospech Krištofa Wernera, dovtedajšieho učiteľa mestskej školy (*Senior Scholae*). Zápisy v účtovných knihách mesta dokonca priamo dosvedčujú Zablerovo tvrdenie z listu, že na mieste kantora občas zastupoval Krištof Werner: *H. Senior weg[en] verwuster H. Cantorisstell verehrt ... fl. 4* (1635). V nasledujúcom štvrťroku sa mzda kantora zvýšila, a potom sa pravidelne vyplácala už Baltazárovi Apellesovi: *p 2 quartal H. Cantorj verbesser salar ... fl. 6* (1635). Výmena na poste kantora sa teda naozaj udiala koncom roka 1641, pretože aj podľa účtovných kníh sa v treťom štvrťroku vyplatila kantorovi vyššia mzda, ktorá zohľadňovala jeho odchod (resp. odsťahovanie) a paralelne dostal mzdu i jeho pomocný kantor, podľa záznamu vicekantor – zrejme už nastupujúci Krištof Werner: *p 3 Angar dem H. Cantorj zum abzug... 5 R.T ... fl. 9 / dem Vice Cantorij pro ½ quart. ... fl. 3 / p 4 Angar' dem Vice Cantorij ... fl. 6* (1641).⁴⁴ Keďže časovo sa ich práca prekrýva, je zrejmé, že ako kantori spolupracovali, a teda mohli aj spolu predvádzať náročnú polyfonickú a polychorickú hudbu. Krištof Werner zastával významný post levočského kantora 13 rokov, až do svojej smrti roku 1655. Vieme o ňom, že v meste žil minimálne od roku 1639, keď mu tu bolo udelené mestské právo. Bol to takisto rodený Nemec (ako Peter Zabler) a pochádzal z mesta Königbruck (Meißen). Po ňom prebral tento post rodený Levočan Ján Frigilla.

Výrazné zmeny v dobre organizovanom levočskom evanjelickom kantoráte sa začali diať okolo roku 1671, keď ako predzvesť silnejúcej protireformácie začali svoju činnosť v meste jezuiti a získali od slovenskej časti evanjelikov tzv. minoritský kostol. O rok neskôr si otvorili v meste novopostavenú školu a po tom, čo nemeckí evanjelici stratili dominantné postavenie v Kostole sv. Jakuba roku 1674, nastalo kolísavé obdobie bránenia si svojich pozícií na jednej i druhej strane. V účtovných knihách sa začali výdaje pre kantora a organistu farského kostola zaznamenávať stručnejšie: *Den Musicanten bey den Minoriten, Dem Musicanten im Kloster* (1684), *Den Catholischen Musicanten wegen absingung Te Deum laudamus* (1685).⁴⁵ Silná tradícia evanjelickej hudby sa však nedala prerušiť zo dňa na deň. Akiste ju udržiaval naďalej aj najstarší syn bardejovského organistu Zachariáš Zarevúcky ml., pochádzajúci z evanjelického rodinného prostredia; ktorý sa stal na jedno desaťročie organistom farského kostola po Samuelovi Marckfelnerovi. Vojenské nepokoje a zlé časy však zasiahli v sociálnej sfére hlavne hudobníkov nižších vrstiev, ku ktorým patrili Slováci. V položkách pre slovenského kantora nájdeme napríklad výdaje na stravu: *Dem Windischen Cantor fleisch undt brodt bezahlt ... den. 42* (1685).

⁴³ PETŐCZOVÁ, Janka: Osobnosti v dejinách evanjelickej hudobnej kultúry na Spiši v 17. storočí. In: CHALUPKA, Lubomír (ed.): *K pocte Alexandra Moyzesa a Ludovita Rajtera : zborník z muzikologickej konferencie s medzinárodnou účasťou Podiel osobností na vývoji profesionálnej hudobnej kultúry*. Bratislava : Stimul, 2007, s. 343.

⁴⁴ ŠAL, MML, Účtovné knihy mesta, sign. AML XXI A/50, s. 120, AML XXI A/59, s. 108.

⁴⁵ ŠAL, MML, Účtovné knihy mesta, sign. XXI A/82 s. 157, 158, 241.

Z kantorov a inštrumentálnych hudobníkov z konca 17. a začiatku 18. storočia, ktoré sa už vyznačovalo jasnou konfesiónalnou dualitou, vynikali traja – Jonáš Bubenka, Izák Plačko (*Isaac Plorantius*) a Jeremiáš Lednický. O nich vieme, že boli aj hudobnými skladateľmi a komponovali duchovné piesne, resp. príležitostnú tvorbu. Všetci traja úzko spolupracovali v 80. rokoch so slovenským farárom Danielom Sinapiom (1640 – 1688), ktorý bol redaktorom slovenských kníh v Brewerovej tlačiarňi a pričínal sa aj o ôsme vydanie *Cithary sanctorum*. Jonáš Bubenka a Izák Plačko pracovali v Levoči dlhodobo. Bubenka sa spomína v účtovných knihách ako učiteľ v Levoči roku 1672, neskôr bol kantorom i inštrumentálnym hudobníkom. Známy je ako autor drevorezby k zobrazovaniu hudobných nástrojov v Komenského diele *Orbis sensualium pictus*. Vydal v levočskej tlačiarňi zbierku piesní *Auserlesene heist- und trostreiche Jesuslieder* [Leutschau 1683], dnes je však stratená. Izák Plačko (*Plorantius*) bol druhým mimoriadne činným inštrumentalistom a skladateľom; aj jeho príjem bol dosť vysoký. Zachovala sa od neho jedna duchovná pieseň v *Cithare sanctorum* z roku 1696 *Pjseň Człowieka Pocestného / GEZU Cesto prawdiwa*, jediná v spevníku so sprievodom generálneho basu.⁴⁶ Pieseň predstavuje vzácny príklad slovenskej barokovej sólovej duchovnej piesne. (Príklad 1)

Príklad 1. Izák Plačko (*Isaac Plorantius*): *Jezu, cesto pravdivá* (1696)

Jezu, cesto pravdivá

Izák Plorantius, 1696

Cantus

Je - zu, ces - to prav - di - vá, pút - ni - ka své - ho tri - mej.
neb krá - či v pus - ta - ti - nách, blud - nú ces - tu mu ne - dej.

Bc

5

Hned sem i tam cho - di - ti, v tom to sve - te blu - di - ti,

9

ma ces - to chci bez - peč - ne, skrz Te přijď k Slá - ve več - né.

⁴⁶ Reprodukciu faksimile pozri: PETŐCZOVÁ, Ref. 38, s. 76, 77. PETŐCZOVÁ, Janka: *Cithara sanctorum* a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : zborník prác z vedeckej konferencie pri príležitosti 370. výročia vydania 1. kancionála*. Eds. Miloš Kovačka, Eva Augustíniová. Martin : Slovenská národná knižnica, Národný bibliografický ústav v Martine, 2008, s. 167-175.

Archiválie teda potvrdzujú, že slobodné kráľovské mesto Levoča, najväčšie a najbohatšie na Spiši, malo v ranom novoveku vzorový mestský evanjelický (luteránsky) kantorát, ktorý bol do roku 1674 parametrami porovnateľný s obdobnými nemeckými mestskými kantorátmi v Európe. V neďalekej Spišskej Novej Vsi, ktorá bola najdôležitejším mestom spomedzi trinástich miest zálohovaných Poľsku, fungoval obdobne evanjelický kantorát na vysokej úrovni. Vďaka zachovaným archívnym knihám mestského magistrátu dokážeme v Spišskej Novej Vsi takisto rekonštruovať skoro kompletne mená kantorov v 17. storočí. Z účtovných kníh vieme, že mesto pravidelne platilo kantora nemeckého farského kostola (dnešného katolíckeho Kostola nanebovzatia Panny Márie) a od roku 1638 sa osobitne začali evidovať i výdaje pre slovenského kantora (*Windische Cantor*). Svedčí to o vzraste slovenskej komunity v meste, ktorá mohla mať minimálne od tohto roku i vlastný spevácky zbor predvádzajúci duchovné piesne v biblickej češtine, čiže liturgickom jazyku slovenských evanjelikov. Korešponduje to časovo aj s vydaním prvého slovenského spevníka *Cithara Sactorum* v Levoči 1636. Podľa archívnych poznatkov je možné zostaviť nasledovný prehľad kantorov v Spišskej Novej Vsi v ranom novoveku:

Juraj Bartolomej (*Georg Bartholomeus*, 1603 – 1613)
Burchard Buchholtz (*Burchardus Buchholtz*, 1611 – 1623)
Martin Sacco (*Martinus Saccus, Saccius*, 1624 – 1625)
Ján Greisiger (*Johannes Greisiger*, 1626)
Michal Poltz (*Michael Polßkius, Poltz, Peltz*, 1626 – 1627)
Martin Urtitius (*Martin Urtitius, Urbitius, Urticus*, 1627 – 1629)
M. Hermann (*Hermanus, M.*, 1629)
Samuel Schröder (*Samuelis Schröder, Schröter*, 1630)
Adam Langfelder (*Adamus Langfelder*, 1632 – 1634)
Cantor (1635)
Tomáš Relovský (*Thomas Relowsky*, 1636 – 1658)
Windische Cantor (slovenský kantor, 1638 – 1658)
Ján Gallik (*Johannes Gallik*, 1661 – 1668)
Martin Cruselius (*Martinus Cruselius*, 1670– 1674).⁴⁷

Ak sledujeme v účtovných knihách informácie o školských zamestnancoch a o kantoroch, organistoch a trubačoch, dospejeme k zaujímavému poznatku: v porovnaní s inými spišskými mestami sa v účtovných položkách od 20. rokov 17. storočia nevyskytujú osobitné, pravidelné platby organistom. Kantori sú evidovaní samozrejme dvaja, nemecký aj slovenský, okrem toho sa však pravidelne stretávame s výplatami pre rektora školy za muzicírovanie. Tento jav musel súvisieť so špeciálnou črtou hudobného života v meste. Prvú indíciu o tejto zvláštnosti nám poskytuje historická tlač Dávida Fröhlichu (*David Fröhlich*, 1595 – 1648) *Medulla geographiae practicae* (Jadro praktického zemepisu) vydaná v Bardejove roku 1639. Známy keďmarský vzdelanec pri opise spišských miest uvádza pri Spišskej Novej Vsi, že je známa ako banské mesto so železiarskymi dielňami, s množstvom zeleninových záhrad a s fungujúcou spoločnosťou *Collegium Musicum*.⁴⁸ Pri podrobnom preštudovaní mestských kníh sa mi o *Collegiu Musicu* nepodarilo nájsť

⁴⁷ ŠAL, p. SNV, MMSNV, Účtovná kniha mesta sign. 34 – K/I, 1617 – 1631, Účtovná kniha mesta sign. 35 – K/I, 1632 – 1678.

⁴⁸ FRÖLICH, David: *Medulla geographiae practicae*. Bardejov, 1639, s. 352.

žiadnu zmienku, ale natrafila som na iné, unikátne informácie o existencii hudobnej spoločnosti v meste. Počas celého 17. storočia je možné sledovať v archívoch činnosť mestskej hudobnej spoločnosti nazývanej *Fraternitas Litteratorum*, čiže Literátske bratstvo. To vysvetľuje aj skutočnosť, že nielen osobnosti kantorov, ale aj rektorov v Spišskej Novej Vsi mali mimoriadny status v rámci mestského evanjelického kantorátu – podieľali sa totiž na speve v literátskom bratstve, resp. na spoločnom predvádzaní vokálnej a vokálno-inštrumentálnej hudby vo farskom kostole.

Z mnohých zmienok o existencii tejto hudobnej spoločnosti spomeňme aspoň najdôležitejšie priame svedectvo o jej činnosti. Nachádza sa v testamente Anny Feüchterovej, manželky bohatého novoveského mešťana Wolfganga Feüchtera, v knihe mestského súdnictva sign. 86 – K/I, v zápise za rok 1622. Manžel Anny, Wolfgang Feüchter, bol dlhoročným novoveským richárom (v rozpätí rokov 1602 – 1619), resp. zastával aj iné významné funkcie (*Bergmeister* / vrchný banský majster, 1617). Po jeho smrti odkázala vdova pani Anna svoj majetok 1. cirkevnej obci mesta, a to nemeckému i slovenskému kazateľovi a 2. slovutnému literátskemu bratstvu, ktorého aktívnym členom bol aj jej syn. Z testamentu vyplýva, že slovutné literátske bratstvo / *die Löbliche Fraternitet Literator[um]* bolo organizovaným združením pri cirkevnej obci a jeho hlavnou činnosťou bolo spievanie v kostole počas bohoslužieb s cieľom zvelebovať Boha. Vdova odkázala bratstvu pozemky v extraviláne mesta, pri dnešnej ceste smerom na Iliašovce (*Einen Ertrag An Sperndorffer führt*) a potvrdila i užívanie pozemkov v lokalite *Taubnitz*, čiže v okolí potoka Holubnica (Dubnica), pritekajúceho z Novoveskej Huty, s pripomenutím, že takto to bolo zaznamenané už aj do matriky literátov v súvislosti s jej synom Petrom Feüchterom.⁴⁹

Informácie o obdarovanom literátskom bratstve v testamente sú závažného charakteru. Poukazujú na to, že *Fraternitas Litteratorum* bolo organizovanou hudobnou spoločnosťou pri farskom kostole, ktorá mala vlastný nehnuteľný majetok, písomnú agendu (spomínaná je matrika), pričom majetok spoločnosti sa zveľadoval darovaním. Takéto náboženské korporácie s literátskou identitou neboli v novoveku náhodnou a krátkodobou záležitosťou, ale z hudobného hľadiska išlo o dlhodobu budovanú tradíciu duchovného spevu a vokálneho koncertovania vo farskom kostole, ktorá sa nedá dosiahnuť zo dňa na deň. Činnosť literátskeho bratstva v Spišskej Novej Vsi nebola doteraz v slovenskej hudobnej historiografii predmetom aktívneho základného výskumu. Staršia hudobnohistorická literatúra síce literátske bratstvá spomína, ale len okrajovo, v súvislosti so stredovekými tzv. oltárnymi bratstvami.⁵⁰

Niekoľko informácií však poskytuje publikácia Józsefa Hradzského *A XXIV Királyi Plébános Testvérülete (XXIV Regalium Plebanorum Fraternitas) és a Reformáció a Szepességben* (1895). Z jeho výskumov je dôležité, že poznal listinu, obsahujúcu stanov novoveského bratstva, dokument nám dnes neznámy. V tejto listine vyhotovenej dňa 21. júna 1676 (teda už z čias rekatolizácie) nová, katolícka vrchnosť potvrdzovala dovtedajšie stanov evanjelického (luteránskeho) literátskeho bratstva. Katolícky novoveský, podhradský a spišskovlašský farár *Zebrydowski (Josephus Bernardinus Comes a Zebrydowice)* v listine potvrdil, že v činnosti spolku nenašiel nič také, čo by sa proti-

⁴⁹ ŠAL, p. SNV, MMSNV, Kniha mestského súdnictva, sign. 86 – K/I.

⁵⁰ RYBARIČ, Ref. 35, s. 44.

vilo viere a povolil – v zmysle dovtedajších zvykov (*usu antiquo*) a pri dodržaní presne stanovených podmienok – všetky obrady, stanovy a zvyky spolku, ako aj právo členov spolku a ich dedičov narábať a užívať výnosy z polí a lúk spolku. Pri dodržaní týchto podmienok *Zebrydowski* v listine ubezpečuje, že spolok (*fraternitu*) bude aj v budúcnosti podporovať a podmienky na jeho činnosť garantovať. Potvrdzuje zároveň majetky; polia, lúky a stanovy spolku. Napokon ich zaväzuje k tomu, aby sa zúčastňovali na katolíckych procesiách. Okrem jeho podpisu boli na listine aj podpisy seniora bratstva *Johanna Reisa* a konseniora *Johanna Milletera*.⁵¹

Najnovšie archívne výskumy hudobnej histórie Spišskej Novej Vsi teda ukazujú, že pri vtedajšom evanjelickom farskom kostole, dnešnom Kostole Nanebovzatia Panny Márie, fungovala náboženská korporácia *Fraternitas Litteratorum* s tradíciou siahajúcou do 15. storočia. V 16. storočí sa jej činnosť sústreďovala na spev renesančnej polyfónie, neskôr sa bratstvo transformovalo v duchu humanizmu a existovalo ako laické hudobné združenie mešťanov paralelne s evanjelickým mestským kantorátom, resp. v jeho rámci. *Fraternitas Litteratorum* bolo organizované s primárne náboženským a hudobnoumeleckým cieľom; malo vlastného dirigenta (umeleckého vedúceho) a tým mohol byť buď kantor, alebo skôr rektor školy. O všetkých rektoroch novoveskej školy sa zachovali totiž informácie, že boli hudobníkmi a participovali na hudobnom živote mesta. Na základe archívnych prameňov je možné zostaviť relatívne kompletný prehľad rektorov v evanjelickom kantoráte v 17. storočí:

Juraj Peško (*Georg Peschko(vius)*, od 1606, učiteľ, 1617 – 1622 rektor)
 Cyril Jarošek (*Ciriacus Jaroscheck*, 1622 – 1625, prvýkrát rektor)
 Juraj Wirsinger (*Georg Wirsinger*, 1625 – 1628, rektor, hudobný skladateľ)
 Ján Scheibenboden (*Johannes Scheibenboden*, 1628)
 Cyril Jarošek (*Ciriacus Jaroscheck*, 1628 – 1635, druhýkrát rektor)
 Tobiáš Pollutius (*Tobias Pollutius*, 1635 – 1656, rektor, hudobný skladateľ)
 Melchior Roth (*Melchior Roth*, 1670 – 1674, rektor).⁵²

Všetci títo rektori boli zároveň aj aktívnymi hudobníkmi, resp. skladateľmi či organizátormi hudobného života. Archívne pramene pomerne pravidelne uvádzajú hudobné produkcie pri rôznych príležitostiach, ktoré sa konali pod vedením rektora, napríklad v deň voľby richtára. Voľba richtára mala presne stanovený priebeh, slávnostne sa potvrdila v sakristii v kostole a pri tejto príležitosti sa konala bohoslužba.⁵³

⁵¹ Podľa Hradského mal novoveský spolok obrovský majetok. V poslednom roku svojej činnosti disponoval kapitálom približne 1 000 florénov a táto suma sa do roku 1754 z rôznych úrokov a prenájmov pôdy zvýšila na 2 022 florénov a 30 denárov. Okrem toho literátom patrilo veľa polí a lúk. Spolok nakoniec rozpustil Georg Reyscher, vikár nemeckého kostola (1696 – 1703) z veľmi vážnych dôvodov a všetok hnutelný a nehnuteľný majetok spolku pričlenil ku kostolu. HRADSZKY, József: *A XXIV Királyi Plébános Testvérüllete (XXIV Regalium Plebanorum Fraternitas) és a Reformáció a Szepességén*. Miskolcz : Wesselényi Géza Könyvnyomdája, 1895, s. 345-348, kapitola „Fraternitas Litteratorum“.

⁵² ŠAL, p. SNV, MMSNV, Účtovná kniha mesta sign. 34 – K/I, 1617 – 1631, Účtovná kniha mesta sign. 35 – K/I, 1632 – 1678.

⁵³ PALKOVÁ, Nina: Z dejín mestskej správy Spišskej Novej Vsi v 17. storočí. In: *Z minulosti Spiša XVI. Ročenka Spišského dejepisného spolku*. Ed. Ivan Chalupický. Levoča : Spišský dejepisný spolok, 2008, s. 85.

Pokračovalo sa v dome richtára a nechýbala ani oslava. K tomuto dňu sa viažu mnohé záznamy o tom, že rektor školy dostal odmenu za spievanie alebo za spievanie spolu so študentmi, resp. za muzicírovanie. Napríklad:

1627: *Herrn Rectori daß er beÿ Alten Richters Unndt beim Newen Richters Musicirt ... fl. 2*

1632: *H. Rectori beÿ h. Alten Vnndt Neÿen Richter Musicirt fl. 1*

1633: *H. Rectori ... Musicirt am Richters Tag fl. 2,50*

1634: *Hern Rectori daß er Zweÿmal Musicirt geben fl.2*

Zo spomenutých rektorov školy vystupuje do popredia Juraj Wirsinger (*Georg Wirsinger*), o ktorom preukázateľne vieme, že bol kvalitným hudobným skladateľom. V účtovných knihách je uvedený na poste rektora v rokoch 1625 – 1628. Predpokladáme, že jeho predchádzajúcim pôsobiskom bolo banské mestečko Krupina, keďže v *Gymnaziológii* sa spomína ako tamojší rektor školy roku 1618.⁵⁴ Na Spiš prišiel roku 1625 aj s manželkou a deťmi. Od mesta dostal na cestovanie mimoriadne vysokú sumu, vyše 84 florénov. Účtovné výdaje za cestovné a na privítanie sú zapísané dokonca v dvoch knihách:

Item auf dem H. Neÿen Rectorj / Georgio Wirsingero daß man Ihm mit weib Vnndt Kindern / Vndt seinen Sach forein gebracht / auch wa allhie aufgang alß vor / auch Stall Vnndt orth gebracht vorden ... fl. 84,60,⁵⁵

Auf den Neyen H. Rectori Georgio Wirsingero / Aufgangen / In Allem mit 2 ... auch was auf die Malzeit gangen Aufgangen fl. 66 ...

Item ein Kinschij mit 4 Roßsen wo H. Rector darauf geseßen fl. 18.⁵⁶

Prvý plat vo výške 60 florénov dostal v nasledujúcom roku 1626: *Item Herrn Ludirectori Georgio Wir- / singero seine Jahres besoldung zalt ... f 60*. Tú istú sumu mu mesto vyplátilo v roku 1627: *Item Herrn Ludirectori Georgio Wirsinger seine Jahres besoldung wolkömblich auß Jahr ... f 60*. V roku 1628 pracoval naposledy jeden štvrtrok a dostal za to plácu 15 zlatých. V jednej z účtovných kníh je uvedený v roku 1628 ako bývalý pedagóg: *Item H. Georgio Wirsingero gewesenenen Schulmeister für ¼ Jahr zalt*. V tom istom roku už mesto začalo vyplácať aj nového rektora, ktorým bol Magister Johann Scheibenboden.

Je zaujímavé sledovať, kto bol v tom čase na poste kantora v Spišskej Novej Vsi. Počas príchodu Wirsingera do školy tu pracoval ako kantor Martin Sacco, vážený novoveský mešťan, ktorý tu kantoroval dva roky (1624 – 1625), ale po skončení školskej služby ostal v meste žiť (bol členom mestskej rady). Roku 1626 ho vystriedal na niekoľko mesiacov vo funkcii Ján Greisiger a po ňom prišiel Michal Poltz (Peltz[?], 1626 – 1627) a Martin Urtitius (1627 – 1629). So všetkými Wirsinger spolupracoval a je isté, že nielen ako pedagóg nadriadený kantorovi, ale aj ako aktívny hudobník. Ďalším jeho hudobným súputníkom bol vtedajší organista farského kostola Martin Fabri (pôs. 1624 – 1626), i keď s ním spolupracoval zrejme len kratšiu dobu. Zdá sa teda, že na mieste kantora dochádzalo k častému striedaniu, hudobne stabilnou osobnosťou v meste bol však rektor. Hypoteticky teda môžeme uvažovať, že Juraj Wirsinger mohol byť práve počas svojho pôsobenia v Spišskej Novej Vsi vedúcou osobnosťou literárskoho bratstva. Ideálnym potvrdením tejto hypotézy by bola zachovaná matrika s menami členov bratstva, spomínaná v teste Anny Feüch-

⁵⁴ REZIK – MATTHAEIDES, Ref. 29, s. 256, 272.

⁵⁵ ŠA-L, p. SNV, MMSNV, Účtovná kniha mesta sign. 32 – K/I, 1603 – 1628.

⁵⁶ ŠA-L, p. SNV, MMSNV, Účtovná kniha mesta sign. 34 – K/I, 1617 – 1631.

terovej. Keďže sa však nezachovala, nateraz sa musíme uspokojiť s inou dôležitou indíciou, ktorá stavia Juraja Wirsingera do vedúceho postavenia pri hudobných aktivitách literátskeho bratstva – a to je jeho vlastná kvalitná kompozičná tvorba. V levočskej zbierke hudobnín sa totiž zachovali tri jeho skladby, jedna omša a dve motetá, čiže duchovná hudba presne z repertoáru, ktorý bol typický pre viachlasné spievanie členmi literátskeho bratstva v kostole:

1. *Missa a 6. Kyrie* / Georgij Wirsingerij, sign. SK-Le 3A (13992), pre 6 hlasov;
2. *Tulerunt Dominum meum Wirsingeri 4 Vocum*, sign. SK-Le 5A (13994);
3. *Wirsinger / ab 8 / Tulerunt Dominum meum*, sign. SK-Le 64-65A (14003a, 14003b), pre 8 hlasov (fragmentárne).

Prvé dve z týchto skladieb (šesťhlasná omša a štvorhlasné moteto *Tulerunt Dominum meum*) sa zachovali kompletne v tabulatúrnych zborníkoch. Omša sa nachádza v tabulatúrnom zborníku sign. SK-Le 3A a zhudobňuje prvé dve časti ordinária, *Kyrie* a *Gloria* (tzv. protestantská *missa brevis*). V jej závere je uvedené miesto zápisu a datovanie jej odpisu: Nitrianske Pravno, 18. február 1640. V úvodnom textovom incipite je navyše zapísané okrem mena autora aj miesto jeho vtedajšieho pôsobenia, Krupina: *Rect[or]. Carpon[iensis]*. To indikuje, že Wirsinger bol roku 1640 už opäť rektorom školy v Krupine. Odpis Wirsingerovej omše sa teda nerealizoval na Spiši a rok odpisu 1640 je rokom *ad quem* z hľadiska vzniku kompozície. Skladba má klasickú poly-



Obr. 3. Juraj Wirsinger (Georg Wirsinger): *Tulerunt Dominum meum*. Historická knižnica evanjelického cirkevného zboru a. v. v Levoči, rukopisný hlasový zošit sign. SK-Le 64A (olím 14003)

fonickú štruktúru a je skomponovaná staršou technikou *prima prattica*. Polyfonické vedenie hlasov je však obohatené sonoristickými efektmi, vznikajúcimi zo spájania sa hlasov do skupín za účelom polohového a farebného kontrastu.

Druhá Wirsingerova skladba, moteto *Tulerunt Dominum meum* pre štvorhlasný zbor (SK-Le 5A) nemá ani datovanie, ani bližšie určenie miesta odpisu. Zápis však tiež vznikol približne v 40. rokoch 17. storočia, keď vznikal celý rukopis, v ktorom je skladba zapísaná (sčasti v Sedmohradsku, sčasti na Spiši). Tento tabulatúrny zborník je známy, pretože ho čiastočne vytvoril, a teda aj používal levočský organista Samuel Marckfelner. Poslednou zachovanou Wirsingerovou skladbou je nekompletné osemhlasné moteto *Tulerunt Dominum meum* (SK-Le 64-65A). Zhudobňuje ten istý text, len pre dvojnásobný počet hlasov, pre dva štvorhlasné zbory, modernejšou technikou *cori spezzati*. Zachovali sa len dva hlasy z pôvodných ôsmich (*Quinta Vox* a *Tenor*). (Obr. 3) Prameň, v ktorom je moteto zapísané, obsahuje okrem skladieb rôznych európskych skladateľov (vyše 200 skladieb) aj unikátne motetá spišskopodhradského skladateľa a organistu Jána Šimráka (*Johann Schimrack*, [?] – 1657).

Ak dáme do súvisu všetky informácie o pôsobení *Fraternitas Litteratorum* v Spišskej Novej Vsi, vychádza nám, že vrchol jeho pôsobenia sa vzťahuje práve na roky, v ktorých žil na Spiši Dávid Fröhlich a v ktorých referoval o chýrnej novoveskej spoločnosti *Collegium Musicum*. V tom čase mali najvyššiu zodpovednosť za evanjelický kantorát známe osobnosti duchovného života, farári Eliáš Ursinus (*Elias Ursinus* – Bär, 1619 – 1627), Stanislav Horler (*Stanislavus Horler(us)*, 1627 – 1745) a Matej Zarevúcky (*Matthias Zarevutius*, 1646 – 1664). Posledný menovaný Matej Zarevúcky, mladší brat Zachariáša Zarevúckeho, bardejovského organistu, prišiel do novoveského evanjelického spoločenstva a. v., a teda aj do kruhu hudobne vzdelaných mešťanov a nadšencov roku 1646. Pre neho bolo hudobné vzdelanie priam samozrejmosťou, prameniaca už z rodinej výchovy. Na uvítaciu ceremóniu jeho uvedenia do farského úradu pricestoval i jeho brat Zachariáš, aby svojim organovým umením prispel k honosnosti celej slávnosti. Mesto mu pri tejto príležitosti vyplátilo 60 denárov za dve holby vína: *H. Organisten v[on] Barthfellt VerEhrt 2 H. Wein [...] 0,60*.⁵⁷

Evanjelický farár Matej Zarevúcky sa stal v Spišskej Novej Vsi v polovici 17. storočia bezpochyby nielen vedúcou osobnosťou duchovného, ale aj kultúrneho a hudobného života; samozrejme, spolu s pánom rektorom školy, učiteľmi, kantorom, pánmi literátmi, hudbymilovnými mešťanmi a s profesionálnymi hudobníkmi, mestskými zamestnancami. Po skončení jeho dvadsaťročného pôsobenia vo farskom úrade bol na toto zodpovedné miesto pozvaný a zvolený ďalší vzdelaný duchovný, s bohatou pedagogickou praxou a vynikajúcimi hudobnými schopnosťami, tiež člen Bratstva 24. kráľovských farárov, Michal Gnendel (*Michael Gnendel(ius)*, 1664 – 1674). O tom, že aj on bol hudobným skladateľom, sa takmer nevie, ale v hudobnohistorickej literatúre sa z jeho tvorby fragmentárne zachoval jeden sopránový hlas z duchovného koncertu *Herr, um deinet willen* pre malé obsadenie (2 soprány a tenor). Michal Gnendel pôsobil ako farár v Spišskej Novej Vsi v poslednom desaťročí pred nástupom protireformácie, z toho dva roky vo funkcii seniora Bratstva 24 kráľovských farárov (1665 – 1667). Musel byť kvalitným hudobným skladateľom, keď sa jeho hudba hrávala na Spiši a za-

⁵⁷ ŠAL, p. SNV, MMSNV, Účtovná kniha mesta sign. 35 – K/I, 1632 – 1678.

radila sa pri sumarizácii hudobného repertoáru medzi diela významných európskych skladateľov (hlasový zošit SK-Le 66A, olim 14004).

Spišské špecifiká a stredoeurópske hudobnokultúrne kontexty

V dejinách hudby na Spiši zohrali evanjelické kantoráty a. v. mimoriadne pozitívnu úlohu práve v období rozvoja renesančnej a barokovej hudby, predovšetkým od polovice 16. a v 17. storočí. Hudba sa vtedy stala integrálnou súčasťou každodennej duchovnej kultúry ľudí; postupne formovala ich hudobný vkus, umelecké vnímanie, ich náboženskú a koniec-koncov aj ich etnickú identitu. Špecifikom evanjelických kantorátov spišských miest bola prax ich rozčlenenia podľa multietnického zloženia mešťanov (väčšinou bolo bilingválne) – na nemecké a slovenské. Slováci používali zvyčajne menšie, špitálske kostoly; piesne z *Cithary sanctorum* spievali vo všetkých z nich. Zachovali sa však aj viaceré rukopisné spevníky a kancionály zo Spiša. Ich špecifickou črtou je multilingválnosť. Niektoré obsahujú nielen samostatné spevy v latinčine, nemčine alebo v biblickej češtine, ale aj bilingválne texty piesní, na princípe prekladov.

Najznámejším takýmto prameňom je Ľubický spevník z druhej polovice 17. storočia. Obsahuje viaceré unikátne skladby v biblickej češtine, medzi nimi jedno päťhlasné *Te Deum laudamus*, v ktorom je pod notami podpísaný text v latinčine i biblickej češtine.⁵⁸ Azda najznámejšou skladbou Ľubického spevníka je však zhudobnenie piesne *Nastal nám deň wesely* pre 4 hlasy. Tejto slovenskej štvorhlasnej úprave sa venovali viacerí muzikológovia i hudobníci. Predmetom transkripcie do modernej notácie bola už v 70. rokoch, keď ju spartovala pre nahrávanie LP platne Jana Mária Terrayová a vydal Richard Rybarič (1984).⁵⁹ Dodnes sa však nedospelo k optimálnej verzii podloženia textu pod noty.⁶⁰ Je to viditeľné už v prvom zhudobnenom verši v diskante (*cantus firmus*), v ktorom máme podľa verzie v Ľubickom spevníku k dispozícii 8 nôt a len 7 slabík prvého verša: „Na-stal nám deň we-se-ly“. Problém však spočíva v tom, že pod notami je v Ľubickom spevníku zapísaný text piesne, ktorý je známy z *Cantus Catholici* (1655). Keďže ide o slovenskú verziu latinského textu „No-bis est na-tus ho-di-e“, zhodu textu a melódie je možné dosiahnuť jedine s osemslabičným prvým veršom piesne. Doterajšie transkripcie sa rôznymi spôsobmi snažili vysporiadať s menším počtom slabík na danú melódiu, podstatu problému však nevyriešili. Problém totiž tkvie úplne inde – v Ľubickom spevníku muselo dôjsť k chybe pri vpisovaní textu pod noty. Mal tam byť iný text, a to text známy z vydania v *Cithare sanctorum* – „Nastal gest nám

⁵⁸ RUŠČIN, Peter: *Te Deum laudamus / Te Boha chwalíme* – anonymná polyfonická skladba zo 17. storočia v Ľubickom spevníku. In: *Musicologica Istropolitana X – XI (2011 – 2012)*. Bratislava : Stimul, 2013, s. 397-412. Pramenno-kritická edícia skladby: RUŠČIN, Peter: *Te Deum laudamus / Te Boha chwalíme, pre 5 hlasov / for 5 Voices. Ľubický spevník (17. stor.) / Ľubica Hymnal (17th cent.)*. (=Musicalia Istropolitana 4.) Bratislava : Katedra hudobnej vedy FFUK v Bratislave, 2011.

⁵⁹ RYBARIČ, Ref. 35, s. 151, 197-198.

⁶⁰ K problematike nesúlady textu a hudobného zápisu pozri: RUŠČIN, Peter: Niekoľko poznámok k hudobno-textovej interpretácii piesne *Nastal nám den veselý* z Ľubického spevníka. In: MEDŇANSKÁ, Irena – MEDŇANSKÝ, Karol – RUŠČIN, Peter – PETŐCZOVÁ, Janka – BURGROVÁ, Katarína (eds.): *Slovo a hudba ako štruktúrálna-architektonický celok hudobného myslenia 17. – 18. storočia*. Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk; Katedra hudby FHPV PU, 2006, s. 186-187.

den wessely“.⁶¹ Tento má v prvom verši o jedno jednoslabičné slovo viac, dokonca celá sloha metricky úplne zhodne zodpovedá latinskej verzii:

Na-stal jest nám den we-se-ly (8 slabík)
w nemž se z Panny čistě (6 slabík)
narodil Syn Boží. (6 slabík)

Ak v transkripcii pri podkladaní textu použijeme variant publikovaný v *Cithare sanctorum* a zároveň zohľadníme jeho radostný charakter, a pod pohyblivé melodické línie v jednotlivých hlasoch podložíme slovné spojenia korešpondujúce so štruktúrou melodických línií a figúr, dostaneme omnoho prijateľnejšie otextovanú skladbu (Príklad 2).

Pokiaľ hudobný repertoár v slovenských kostoloch máme možnosť sledovať len prostredníctvom spevníkov a kancionálov, o hudbe v nemeckých farských kostoloch máme omnoho viac informácií. Z rukopisných a tlačených prameňov zachovaných v Levočskej zbierke hudobníin dokážeme rekonštruovať celý repertoár, ktorý sa pestoval v 17. storočí v spišských evanjelických kantorátoch: skladby neskororenesančnej polyfónie, neskoršiu rano- a vrcholnobarokovú vokálnu a vokálno-inštrumentálnu viachlasnú hudbu, koncerty pre sólové a komorné obsadenie, inštrumentálnu hudbu i jednohlasné duchovné piesne a árie. Medzi nimi sa zachovali i skladby, ktoré komponovali domáci skladatelia Samuel Marckfelner, Ján Šimrák, Juraj Wirsinger a Michal Gnendel. Ich hudba bola komponovaná na vysokej európskej úrovni.

Doteraz však vôbec nebolo známe, že spišská hudba bola uznávaná a hraná aj v Európe. Svedectvo o tom odhalili až naše najnovšie objavy z výskumov archívnych prameňov v meste Vroclav (*Breslau*, Sliezko). V knihe testamentov mešťana Friedricha Cremmitza sa nachádza informácia, svedčiaca o začlenení skladieb Jána Šimráka, organistu v Spišskom Podhradí, do hudobného repertoáru evanjelického Kostola sv. Márie Magdalény v druhej polovici 17. storočia; konkrétne jeho omše a žalmu č. 100 *Jauchzet dem Herren alle Welt*, ktoré majú znieť na nedeľu *Festo Jubilate* (tretia nedeľa po Veľkej Noci).⁶² Okrem tejto informácie sa vo vroclavských archíváliách zachovali aj dôležité fakty o ďalšom hudobníkovi – o mladom Jánovi Šimrákovi (*Johann Schimrack d. J.*), ktorý od roku 1675 pôsobil ako spevák-choralista vo vroclavskom Kostole sv. Alžbety. Po dvoch rokoch sa stal v tom istom kostole druhým organistom a v tejto funkcii pôsobil do roku 1692 nepretržite, pričom si získal renomé aj ako hudobný skladateľ. Z jeho tvorby sa zachovalo 10 duchovných piesní v tlačenom spevníku Jána Krištofa Mennlinga: *Johann Christoph Mennlings Bußfertiger Zöllner und Rechtschaffner Christ*

⁶¹ VAJDIČKA, Ľudovít M.: Notované vydania *Cithary sanctorum* v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : zborník prác z vedeckej konferencie pri príležitosti 370. výročia vydania 1. kancionála*. Eds. Miloš Kovačka, Eva Augustíniová. Martin : Slovenská národná knižnica, Národný bibliografický ústav v Martine, 2008, s. 111.

⁶² Pramenno-kritická edícia skladby: PETŐCZOVÁ, Janka (ed.): *Johann Schimrack / Ján Šimrák: Jauchzet dem Herren, alle Welt! / Zvučne plesaj Hospodinu, celá zem! [1642]*. (=Musica Scepusii Veteris, II/7.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2012.

Príklad 2. *Nastal jest nám den veselý*, Lubický spevník, 17. storočie

Nastal jest nam den vesely

Lubický spevník 17. storočie

The musical score is written for an 8-part setting, consisting of four systems of staves. Each system has four staves: two soprano staves (treble clef), two alto staves (treble clef), and two bass staves (bass clef). The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Latin and are written below the staves, aligned with the corresponding vocal parts.

System 1:

- Soprano 1: Na - stal jest nam den ve - se -
- Soprano 2: Na - stal jest nam den ve - se - ly, ve - se -
- Alto 1: Na - - stal jest nam den ve - se - ly,
- Alto 2: Na - stal jest nam den ve - se - ly, den ve - se - ly,

System 2:

- Soprano 1: ly, v nemž se z Pan - ny čis -
- Soprano 2: ly, ve - se - ly, v nemž se z Pan - ny čis - te
- Alto 1: den ve - se - ly, v nemž se z Pan - ny čis - te
- Alto 2: ve - se - ly, den ve - se - ly, v nemž se z Pan - ny čis - te

System 3:

- Soprano 1: te na - ro - dil syn
- Soprano 2: z Pan - ny čis - te na - ro - dil syn Bo -
- Alto 1: z Pan - ny čis - te na - ro - dil syn Bo -
- Alto 2: v nemž se z Pan - ny čis - te na - ro - dil syn Bo -

Bo

ží, v němž se z Pan - ny čis - te

ží, v němž se z Pan - ny čis - te

ží, syn Bo - ží, v němž se z Panny čis - te

ží, na - ro - dil syn

z Pan - ny čis - te na - ro - dil syn Bo -

z Pan - ny čis - te na - ro - dil syn Bo -

v němž se z Panny čis - te na - ro - dil syn Bo -

Bo ží.

ží, syn Bo - ží.

ží, syn Bo - ží.

ží, syn Bo - ží.

[Vroclav 1692].⁶³ Všetky sú zhudobnené pre sólový hlas s generálnobasovým sprievodom. V prameni sú označené ako ódy a piesne, pričom autorstvo textu sa pripisuje zostavovateľovi spevníka: *Johann Christoph Mennlings Buß= und Communion = Oden und Lieder*. Z hľadiska ich formy a hudobného štýlu ide o vrcholnobarokové duchovné árie, zhudobňujúce strofické poetické texty v intenciách novej piesňovej tvorby – duchovnej lyriky. Posledná, desiaty pieseň X. / *Der nach dem H. Abendmahl / danckbahre Christ. / Ach GOtt! mein lieber GOtt! wie groß ist deine Treue* je majstrovskou ukážkou zhudobnenia Ježišovho utrpenia na kríži (Príklad 3).

Ján Šimrák ml., ktorý žil vo Vroclavi *de facto* v exile, vyrástol na Spiši. Tu dostal vzdelanie a s najväčšou pravdepodobnosťou patrilo do široko rozvetvenej evanjelickej rodiny spišskopodhradského organistu Jána Šimráka a jeho otca evanjelického farára Benedikta Šimráka, pôvodom z Veľkej Lomnice. V roku vrcholiacej protireformácie odišiel zo Spiša do Sliezska, ktoré bolo vyhľadávanou destináciou uhorských exulantov. Musel mať vynikajúce hudobné vzdelanie, keď sa dokázal uplatniť v špičkovom hudobnokultúrnom prostredí v evanjelickom kantoráte v Kostole sv. Alžbety vo Vroclavi.

Detailný pohľad na hudobnú kultúru Spiša a prosperujúce evanjelické kantoráty a. v. v ranom novoveku ukazuje, že ľudia v tomto regióne na okraji Horného Uhorska dokázali vytvoriť natoľko hospodársky, ekonomicky i kultúrne prosperujúce prostredie, že bolo rovnocenné s európsky porovnateľnými lokalitami. Duchovná hudba a hudobná kultúra celkovo tu dosiahli mimoriadne vysokú úroveň. Stabilitu a kontinuitu hudobnej kultúry tu počas reformácie udržiavali viaceré generácie, v ktorých sa odovzdávali z pokolenia na pokolenie umelecké zručnosti a hudobné tradície. Pre všetkých bez ohľadu na ich etnickú príslušnosť bolo prítiažlivé prírodné prostredie, blízkosť hôr, dostatok vody, husté demografické osídlenie a relatívne vysoký stupeň etnickej a kultúrnej tolerance.

Za povolenie publikovať fotokópie hudobnohistorických prameňov ďakujeme Evanjelickému cirkevnému a. v. zboru v Levoči a MV SR, Štátnemu archívu v Levoči a Štátnemu archívu v Levoči, pobočka Spišská Nová Ves.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0049/13 „Pramene renesančnej a barokovej hudby na Spiši a v Európe“, riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV. Štúdia vznikla rozpracovaním prednášky, ktorá odznela na Diskusnom fóre o renesančnej a barokovej hudbe v rámci IV. evanjelických cirkevných dní 28. júna 2014 v Spišskej Novej Vsi.

⁶³ PETÖCZOVÁ, Janka: *Žalm č. 100 v európskom barokovom hudobnokultúrnom priestore [Der Psalm Nr. 100 im europäischen musikkulturellen Raum des Barocks]*. In: PETÖCZOVÁ, Ref. 61, s. 29.

Príklad 3. Ján Šimrák ml. (Johann Schimrack d. J.): Ach Gott! Mein lieber Gott! (1692)

X. Ach, Gott! Mein lieber Gott!
Ach Bože! Bože môj!

Johann Christoph Menning

Johann Schimrack d. J. / Ján Šimrák ml., 1692

Cantus

Ach, Gott! Mein lie - ber Gott! Wie groß ist dei - ne Treu - e,
 Ach Bo - že! Bo - že môj! Jak veľ - ká Tvo - ja ver - nost',

Bc

6 5 4 6 5 6

5

da - rü - ber ich mich jetzt von Her - zen Herr er - freu - e,
 ja mám v nej te - raz, Pa - ne, tú pra - vú srd - ca ra - dost',

Bc

6 6+ 6 6 6

11

Du nimmst die Sün - den-schuld und straf - fe von mir hin
 Ty sní - maš zo mňa hriech, aj trest mi od - ni - maš,

Bc

6 5 3 6 4#

15

und giebst mir Je - su Leib und Blut zum heil Ge - win.
 Je - ži - ša te - lo, krv, mi k po - svä - te - niu dáš.

Bc

6 5 6 4

Résumé

LUTHERAN CHURCH CANTORATES IN SPIŠ AND THEIR SIGNIFICANCE IN THE DEVELOPMENT OF RENAISSANCE AND BAROQUE MUSIC

The subject of the paper is a summarization of the latest research on Lutheran cantorates in Spiš/Zips in the 16th and 17th centuries. The introduction is devoted to resolving questions of terminology (the words *kantor*, *kantorstvo*, *kantorát*, *Kantorei*, *Kantorat*). What is understood by the term *kantorát* is a musico-cultural organism of urban societies in the early modern period, where the central figure was the cantor, who was responsible for art music in the church and school milieu within the town. The core section of the paper characterises the genesis of the Lutheran cantorates (development of musical education, influence of Leonard Stöckel), and also analyses the activity of two urban cantorates: Levoča/*Leutschau* (personalities of the cantors, letters by superintendent Peter Zabler) and Spišská Nová Ves/*Neocomium*, *Iglo*, *Neudorff* (personalities of the cantors, *Collegium musicum*). Emphasis is placed on new findings connected with the existence of the religious-lay corporation *Fraternitas Litteratorum* in Spišská Nová Ves. Its activity was coordinated with the work of the urban cantorates and rectors of the town schools (*Georg Wirsinger*). Particular attention is devoted to transcriptions of the unique musical repertoire in the Spiš Lutheran cantorates – the thorough bass song *Jezu, cesto pravdivá* (*Isaac Plorantius*, 1696); the four-voice *Nastal jest nám den weselý* (Tubický Hymnbook) and the Central European musico-cultural context (the High Baroque spiritual aria *Ach Gott! Mein lieber Gott!* (*Johann Schimrack jun.*, 1692)).

K OTÁZKE RODOVÝCH ŠTÚDIÍ: ŽENY V OPERNEJ A OPERETNEJ PREVÁDZKE BRATISLAVSKÉHO MESTSKÉHO DIVADLA (1886 – 1920)*

JANA LENGOVÁ

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

ABSTRACT

In the light of gender studies, this paper examines how female singers and composers exercised their professions, and their social and artistic status, in the Bratislava City Theatre during the years 1886 – 1920. The source base is a study of the daily newspapers *Preßburger Zeitung* and *Westungarischer Grenzbote*. From what theatre critics wrote, it is concluded that both men and women could exercise the profession of singer with comparable success, with decisive criterion for evaluation being the singer's performance and his/her creation of the theatrical role. A more detailed description is given of the guest performances of the singers Lujza Blaha (1850 – 1926) and Irma de Spányi (1861 – 1932). There were long-lasting prejudices against women composers. The positive reception of the premiere of the now lost opera *Tamaro*, by the Bratislava composer Countess Alexandrine Esterházy-Rossi, in the Bratislava Theatre (1907), is presented in the wider context of female musical creativity and contemporary domestic opera production, and also as proof of the gradual transformation of older conservative views.

Keywords: gender studies, profession, female singer, female composer, opera, operetta, Bratislava, theatre

* Príspevok je rozšírenou verziou referátu, ktorý bol prednesený na medzinárodnom sympóziu „Hudobné divadlo v priestore a čase: K dejinám divadelnej praxe v strednej Európe v 19. a 20. storočí“, usporiadanom Katedrou hudobnej vedy FiF UK, Ústavom hudobnej vedy SAV a Ústavom pre výskum hudobného divadla Univerzity v Bayreuthe 10. a 11. septembra 2009 v Bratislave. Je tiež prístupný na internetovom portáli v monotematickom čísle časopisu: In: Hudobné divadlo v priestore a čase. Príspevky k dejinám divadelnej praxe v strednej Európe v 19. a 20. storočí. (=Musicologica.eu, roč. 7, 2014, č. 2.) Ed. Vladimír Zvara. Bratislava : Univerzita Komenského, 2014.

Genderové alebo rodové štúdie sa stali jedným z kľúčových pojmov kulturologických a umenovedných diskurzov v americkej a západoeurópskej vede približne od 70. rokov 20. storočia, v muzikológii asi o desaťročie neskôr, pričom rozhodujúcim predpokladom na úspešný výskum danej problematiky bolo teoreticky fundované rozlíšenie termínov *pohlavie* (anglicky *sex*) v biologickom a *rod* (anglicky *gender*) v sociokultúrnom alebo symbolickom zmysle.¹ Bádanie sa koncentrovalo na komplex otázok súvisiacich s významom rodu z hľadiska životného štýlu, sociálnych funkcií a psychickej konštitúcie, ako aj na diferencovanosť rodových rolí a stereotypov. V muzikológii prispeli rodové štúdie k tomu, že sa niektorým dosiaľ obchádzaným témam aj osobnostiam začala venovať väčšia pozornosť. Reflexia ženských a mužských rol v dejinách európskej hudby umožňuje tiež sledovať rôzne hudobnícke profesie, ich adaptovanie, transformovanie či rozšírenie vo vzťahu k procesu novodobej ženskej emancipácie.

Stredobodom skúmania v našom príspevku je sociálny a umelecký status profesií speváčky a skladateľky, ako sa prejavoval v konkrétnych inštitucionálnych podmienkach bratislavského Mestského divadla v rokoch 1886 – 1920, teda v čase, keď moderné emancipačné hnutie dosiahlo prvé neprehliadnuteľné úspechy. Obe hudobnícke profesie skúmame najmä so zreteľom na ich odraz v dobovej regionálnej tlači, obzvlášť v periodikách *Preßburger Zeitung* a *Westungarischer Grenzbote*. V centre pozornosti prvej tematickej oblasti stojí účinkovanie radu vynikajúcich operných a operetných speváčok, ktoré v stálom angažmán alebo pohostinsky účinkovali v bratislavskom Mestskom divadle. Druhá tematická oblasť je zameraná na účinkovanie bratislavskej opernej skladateľky Alexandriny Esterházyovej-Rossiovej v širšom kontexte dejín ženskej hudobnej kreativity a súvekej domácej opernej a operetnej tvorby, ako aj na premiérové uvedenie jej jedinej opery *Tamara*, ktorej pozitívne prijatie možno chápať ako doklad postupnej premeny starších konzervatívnych náhľadov.

Na prelome 19. a 20. storočia začala v európskej spoločnosti intenzívne rezonovať takzvaná ženská otázka, respektíve otázka ženskej emancipácie. Stala sa aktuálnou kultúrno-politickou témou dňa a zasiahla aj do oblasti umenia. Rozsiahle diskusie sa viedli najmä o otázkach ženského vzdelania a kariéry žien. Tieto procesy sa, prirodzene, prejavili aj na Slovensku, obzvlášť vo väčších mestách. Od druhej polovice 19. storočia sa napríklad v hudobnom živote na Slovensku enormne zvýšil zástoj aktívnych hudobníčok v rámci verejných hudobných produkcií, čo možno dať do súvisu s novými formami verejného života, najmä s aktivitami meštianskych hudobných a speváckych spolkov.²

Z aspektu genderového skúmania sa profesia opernej a operetnej speváčky koncom 19. storočia javí ako včasnšie etablovaná profesia, v ktorej sa „emancipácia“ rodových rol presadila v zložitom komplexe opernej prevádzky už od čias vzniku opery ako in-

¹ D. G. [=GIESE, Detlef]: Genderforschung. In: KADEN, Christian – MACKENSEN, Karsten (eds.): *Soziale Horizonte von Musik. Ein kommentiertes Lesebuch zur Musiksoziologie*. (=Bärenreiter Studienbücher Musik. Zv. 15. Eds. Silke Leopold, Jutta Schmoll-Barthel.) Kassel etc. : Bärenreiter, 2006, s.70.

² LENGOVÁ, Jana: Medzi profesiou a záľubou: hudobníčky na Slovensku 1860 – 1918. In: DUDEKOVÁ, Gabriela a kol.: *Na ceste k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*. Bratislava : Veda, Vydavateľstvo SAV, 2011, s. 598-599.

V citáte spomínaný pojem *primadonna* vyjadroval spočiatku iba odborné pomenovanie speváckeho fenoménu a vynikajúceho umeleckého výkonu,⁴ avšak postupne do seba kumuloval aj predstavy spojené s kultom primadon a ich často kapricióznych manier. *Primadonna* (prvá dáma) bola aj v provinčnom divadle prvá a vedúca speváčka hlavnej ženskej roly v predstavení alebo aj v súbore opernej spoločnosti. Osobná príťažlivosť a vysoké spevácke umenie *primadonny* znamenali veľa pre ekonomiku opernej alebo divadelnej spoločnosti. Ale aj opačne. Spoločenské uznanie, ekonomická/finančná nezávislosť a sociálne zabezpečenie patrili k trom významným kritériám, ktoré v povolání speváčky v zmysle emancipačných aktivít žien zohrávali dôležitú úlohu.

Novú budovu bratislavského Mestského divadla dokončili a otvorili roku 1886. Prevádzka tohto divadla fungovala rovnako ako predtým – až do zriadenia Slovenského národného divadla roku 1920 v novoutvorenej Československej republike – na báze prenajímania divadla, pričom nájomná zmluva sa uzatvárala medzi mestským magistrátom a divadelnou spoločnosťou na určité obdobie, resp. divadelnú sezónu.⁵ Táto zaužívaná prax bola obvyklá aj v ďalších mestských provinčných divadlách bývalého Rakúsko-Uhorska vôbec.

Nakoľko divadelné spoločnosti v Bratislave v tom čase museli saturovať všetky divadelné žánre (činohru, spevohru, operetu, operu), a navyše sa sezóna delila na nemeckú a maďarskú časť, prevádzkovanú inou divadelnou spoločnosťou, sotva možno hovoriť o ideálnych podmienkach na činnosť operných a operetných spevákov a speváčok. Kvôli dosiahnutiu požadovanej pestrosti a diváckej atraktívnosti bolo takisto bežné, že speváci a speváčky boli angažovaní buď na kratšiu dobu, alebo vo forme pohostinských vystúpení. V nemeckých divadelných spoločnostiach v Bratislave pôsobili speváci a speváčky väčšinou jednu až tri divadelné sezóny. V maďarských divadelných spoločnostiach v Bratislave, kde sa divadelná prevádzka vyvíjala aj vďaka podpore oficiálnych miest postupne v ich prospech, sa uprednostňovali v repertoári také hudobno-divadelné druhy ako ľudová hra so spevom a opereta. Speváci a speváčky, ktorí sa špecializovali na tieto divadelné druhy, mali preto viac príležitostí na účinkovanie, ako aj možnosť získať dlhší angažmán.

Z rešeršovania lokálnej tlače, *Preßburger Zeitung* a *Westungarischer Grenzbote*, vyplynul poznatok, ktorý poukazuje na zachovanie princípu genderovej rovnosti v divadelných kritikách: recenzenti nerobili žiaden rozdiel medzi hodnotením speváčok a spevákov, rozhodoval umelecký výkon, u speváčok ako bonus navyše pristupovala osobná príťažlivosť. Na prítomnosť hosťujúceho umelca a umelkyne v predstavení upozorňovalo záhlavie plagátov a oznamov v tlači, kde sa ich mená zvyčajne tučným tlačiarenským písmom ako istý druh reklamy či upútavky.

V divadelných recenziách sa odzrkadľovala celá škála postrehov a hodnotení výkonu speváčok, od kritických slov po najvyššie uznanie, niekedy sa vyskytla stručná zmienka o indispozícii či akési všeobecnej hodnotiacej floskuly typu „bola celkom dob-

⁴ Tamtiež, ako aj SCHOLZ, Dieter David: *Mythos Primadonna. 25 Diven widerlegen ein Klischee. Gespräche mit großen Sängerinnen*. [Berlin – Hildesheim :] Parthas, 1999, s. 8. V úvodnej eseji *Primadonna, Diva, Sängerin. Plädoyer wider den Mythos* (s. 7-15) sa autor zaoberá fenoménom *primadonna* z umeleckého, spoločenského a vývojového hľadiska, ako aj z hľadiska životného štýlu prominentných speváčok.

⁵ K organizačným otázkam bratislavského divadla por. LASLAVÍKOVÁ, Jana: *Mestské divadlo v Prešporku v rokoch 1886 – 1920*. (Dizertačná práca.) Bratislava : FiF UK, 2009, najmä s. 29-42.

K. freist. Theater in Preßburg.
Theater-Direktion: Emanuel Raul.

Im Abonnement. (Ungerade) Vorstellung Nr. 3
Dienstag, den 4. Oktober 1892:

Erstes Debut der Damen Marie Seiffert, Adele Jungt und der Herren Franz Bucar, Sigi Szengeri und Richard Kornay.

Oper. Zum 1. Male in dieser Saison: Oper.

Der Troubadour.

Oper in 4 Abtheilungen nach dem Italienischen des E. Camerano von G. Proch. Musik von J. Verdi

Regie: B. Giesinger. — Dirigent: Kapellmeister R. Grubez.

Der Graf von Luna	—	—	Sigi Szengeri
Leonore	—	—	Marie Seiffert
Azucena, eine Zigeunerin	—	—	Adele Jungt
Manrico	—	—	Franz Bucar
Fernando, Lunas Vertrauter	—	—	Richard Kornay
Inez, Leonores Begleiterin	—	—	Josefine Telona
Ruiz, Manricos Freund	—	—	Jakob Knoller
Ein alter Zigeuner	—	—	Max Richard
Ein Bote	—	—	Jean Roll

Preise der Plätze:

Parquet- oder 1. Rang-Loge fl. 5.—, 2. Rang-Loge fl. 4.—, Parquet-Sitz 1., 2. und 3. Reihe fl. 1.20, Parquet-Sitz 4., 5. und 6. Reihe fl. 1.—, die übrigen Reihen fl.—80. Parterre-Entrée 50 kr., Garnisons-Billets im Parterre 30 kr., Balkon-Sitz im 2. Rang 1. Reihe fl.—70, Balkon-Sitz im 2. Rang 2. Reihe fl.—60, Balkon-Sitz im 2. Rang 3. und 4. Reihe 50 kr., Balkon-Sitz im 2. Rang 5. und 6. Reihe 40 kr., Sperrsitze im 3. Rang 1. Reihe 50 kr., Sperrsitze im 3. Rang 2. Reihe 40 kr., die übrigen Reihen 30 kr., Stehplatz im 3. Rang 25 kr., Gallerie-Sperrsitze im 4. Rang 25 kr., Gallerie-Stehplatz 20 kr. Garnisons-Billets auf die Gallerie 10 kr.

Kouponsätze 30 kr.

Raffa-Eröffnung 1/7 Uhr. Anfang 7 Uhr.
Ende gegen 10 Uhr.

Obr. 2: Novinový oznam o uvedení opery *Der Troubadour* (Trubadúr) Giuseppe Verdiho, Bratislava, Mestské divadlo, 4. október 1892, debut speváčky Marie Seiffertovej a Adely Jungkovej (in: WG, roč. 21, č. 6840, 4. 10. 1892, s. 6).

rá“ alebo „uspokojivý výkon“ a pod. Treba pritom nevyhnutne brať do úvahy aj subjektívne stanoviská kritika. Špeciálny záujem patril, prirodzene, primadonám, a to nielen zo strany bratislavskej tlače, ale aj publika, ktoré svoju priazeň voči prvej speváčke vyjadrovalo formou kvetinových či iných darov.⁶

K vysoko uznávaným speváckam patrila dramatická sopranistka Marie Bauerová-Hellmerová (Bauer-Hellmer), ktorú bratislavská kritika v roku 1889 napríklad vysoko vyzdvihla v postavách *Lucrezie Borgia* (v rovnomennej Donizettiho opere), Leonory (*Fidelio*), Anny (*Biela pani*) či *Carmen*. Donizettiho opera dala sólistke, ako sa písalo, skvelú príležitosť „ihr für unsere Bühne unschätzbbares und auch für andere Theater seltenes künstlerisches Können in brillanter und dramatisch höchst ausdrucksvoller

⁶ LASLAVÍKOVÁ, Ref. 5, s. 35.

Weise [...] zu entfalten“.⁷ Rolu Leonory vo *Fideliovi* stvárnila podľa kritiky s nezabudnuteľne mocnou pravdivosťou v speve aj hereckom predvedení⁸ a v postave *Carmen* v bratislavskej premiére 2. februára 1889 bola famózna.⁹

Operná a operetná primadona Mina Zichy-Bavierová (Zichy-Baviera) imponovala tak krásnym hlasom, ako aj mimoriadne krásnym zjavom.¹⁰ Recenzenti chválili vysoké umelecké výkony takých speváčok ako Helene von Falkensteinová (von Falkenstein) z viedenského divadla Carltheater (o. i. Czifra v *Cigánskom barónovi*, Azucena v *Trubadúrovi*), Ella Appeltová (Appelt; Lucia, Margaréta), Milla Vrabéová (Vrabé; Alžbeta v *Tannhäuserovi*, Gertrúda v *Medovníkovej chalúpke*), Marie Seiffertová (Seiffert), koloratúrna sopranistka Marie Erichová (Erich), Rosa Duceová (Duce), Rosa Friedová (Fried), Rosa Hamburgerová (Hamburger), ako aj Mariska Komáromyová (Komáromy), Gisela Ledofszká (Ledofszky), Mariska Ledofszká (Ledofszky) alebo Lenke Szentgyörgyiová (Szentgyörgyi).

Bratislavská kritika všeobecne uznávala, že doménou maďarských divadelných spoločností sú ľudové hry so spevom a tancom, pričom divácky záujem o ne zvyšovali aj pohostinsky vystupujúci speváci a speváčky. V Bratislave viackrát hosťovala primadona budapeštianskeho ľudového divadla Lujza Blahová (Blaha, pôvodne Lujza Kölesi-Reindl; 1850 – 1926), rodáčka z Rimavskej Soboty, mimoriadna speváčka osobnosť, nazývaná aj „uhorský slávik“. V rokoch 1871 – 1910 pôsobila v budapeštianskych divadlách, najmä v Národnom divadle (Nemzeti Színház) v Pešti.¹¹ Jej pohostinské vystúpenia v bratislavskom Mestskom divadle sa vždy považovali za veľkú umeleckú udalosť. Po prvýkrát hosťovala v Bratislave niekedy v sezóne 1873/1874 ako mladá, dvadsaťtri- či dvadsaťštyriročná sólistka v divadelnej spoločnosti Antala Bokodiho a Jánosa Follinusa.¹² V recenzii na jedno z jej prvých bratislavských hosťovaní v roku 1875 sa s nadšením vyzdvihuje jej nádherný, plný volúmen hlasu, nedostižný prednes aj krásny zjav:

„In dem bekannten Volksstücke ‚A rokkant huszár‘ trat gestern vor dichtbesuchtem Hause Frau Blaha vom Budapester Nationaltheater als ‚Marcsa‘ auf. Mit rauschendem Beifalle empfangen, eroberte sich die liebenswürdige Gästin das Publikum im Sturme. Frau Blaha ist ein eigenartiges Talent, dessen einfache, realistische, naive Spielweise

⁷ J. B. [=Johann BATKA]: Theater- und Kunstschriften. / Lucretia Borgia. In: *Preßburger Zeitung* (ďalej PZ), roč. 126, č. 19, Morgenblatt, 19. 1. 1889, s. 5 – „rozvinúť brilantným a dramaticky nanajvyš výrazu plným spôsobom jej umelecké schopnosti, zriedkavé pre naše divadlo i pre iné divadlá“.

⁸ J. B. [=Johann BATKA]: Theater- und Kunstschriften. / Fidelio. In: PZ, roč. 126, č. 23, Morgenblatt, 23. 1. 1889, s. 5. – Ján Batka doslova napísal: „Im Zeichen seiner [t. j. Beethovenovho – pozn. J. L.] Kunst flog Frau Bauer-Hellmer triumphierend voran. Eine ‚Leonore‘ von tragischer Wirkung, von mächtiger Wahrheit im Gesange und in der Darstellung. Das distinguirte Publikum des gestrigen Fidelio-Abends wird diese künstlerisch so bedeutende dramatische Leistung nicht vergessen können.“

⁹ J. B. [=Johann BATKA]: Theater- und Kunstschriften. / „Carmen“ von Bizet. In: PZ, roč. 126, č. 34, Abendblatt, 4. 2. 1889, s. 3. – „[...] der ganz famosen ‚Carmen‘ der Frau Bauer-Hellmer [...]“.

¹⁰ MAUTHNER, [Gustav]: Theater, Kunst und Literatur. / „Der Zigeunerbaron“. In: *Westungarischer Grenzboten* (ďalej WG), roč. 24, č. 7903, 11. 10. 1895, s. 4.

¹¹ K biografii por. Blahová, Lujza. [Heslo.] In: *Slovenský biografický slovník*. Zv. 1. Martin : Matica slovenská, 1986, s. 262. Je nanajvyš prekvapujúce, že sa v hesle neuvádzajú žiadne vystúpenia speváčky ani v bratislavskom Mestskom divadle, ani v iných divadlách na Slovensku.

¹² CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena: *Premeny divadla. (Inonárodné divadlá na Slovensku do roku 1918.)* Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1981, s. 52.

BLAHA LUIZA asszony első vendégjátéka.

MAGYAR SZÍNÉSZET. POZSONYVÁR.SZÍNHÁZ.

Folyó szám 53. Szombat, 1893. évi márczius hó 18-kán: Bérletszünet.

Blaha Luiza asszony első vendégjátékai:

A cornevillei harangok

Regényes operette 3 felvonásban. Szövegírók: Clairville és Gabst. Fordította: Bátkői János. Zenéjét szerző: Planquette R. (Karnagy: Orbán Árpád.)

Első felvonás: „**A co-nevillei vásár**“ Második felvonás: „**A magfogott kisérlet.**“
Harmadik felvonás: „**A család-gróf-kisasszony.**“

Személyek:

Henry de Corneville, a cornevillei vár és környék ura	Füsti Imre	Canale	—	Bognár János
Gaspard apó, kasszabécsi	Gróngyi János	Előzet	—	Vörös Sándor
Bailly, bíró	Kovács Mihály	Marcell	—	Szentes János
Jean Grenicheux, kocsis	Németh János	Első	—	Sarlay Kornél
Jegző	Görög Károly	Második	—	Bartha István
Grippard	Keller Antal	Harmadik	—	Bodnár Gyula
Fuinard	Pirey József	Negyedik	—	Kollet Márton
Germaine, Gaspard apó nevelt lánya	Ladoszky Mariska	Ötödik	—	Lágh János
Serpolette, család	Blaha Luiza asszony	Hatodik	—	Mártonffy Jend
Juika	Lászy Elek	Első	—	Juhász József
Kata	Varnay Paula	Második	—	Ernyei Emil
Néni	Ligeti Józsa	Harmadik	—	Molnár József
Zousska	Szalay Ilona	Negyedik	—	Kolesár Lajos
Krisz	Görög Károly	Ötödik	—	Balogh István
Margot	R-Mihályovics H.	Hatodik	—	Ováry János

Helyárak egy-ötödös-óra, vagyis napi helyárak: Földszinti és első emeleti páholy 7 fnt 50 kr., másodemeleti páholy 5 fnt 50 kr., elsőrendű földszinti zártszék az 1., 2. és 3. sorban 1 fnt 60 kr., másodrendű földszinti zártszék az 4., 5. és 6. sorban 1 fnt 30 kr., harmadrendű földszinti zártszék a többi sorokban 1 fnt 10 kr., másodemeleti erkélyszék az 1. sorban 1 fnt 10 kr., másodemeleti erkélyszék a 2. sorban 90 kr., másodemeleti erkélyszék a 3. és 4. sorban 70 kr., másodemeleti erkélyszék az 5. és 6. sorban 50 kr., harmademeleti zártszék az 1. sorban 70 kr., harmademeleti zártszék a 2. sorban 50 kr., harmademeleti zártszék a többi sorokban 40 kr., karati zártszék a 4. emeletben 80 kr., földszinti bemenet 60 kr., katonajegy a földszintre 40 kr., harmademeleti erkély bemenet 30 kr., karati 20 kr., katonajegy a karatára 10 kr. Szélfényjegy 40 kr.

A t. es. bérlet üreságit jogai dőltet tizenegy óráig visszavárthatnak. — A vendégjátékok sorrendje a bérlet jegyeken 1., 2., 3. és 4. számokkal van megjelölve.

Heti műsor: Hatfő, Ráthay Lajos jutalomjátékaival, bérletolyamban: „Thermidor“ tragédia színmű 4 felvonásban. Köldén, Blaha Luiza asszony harmadik vendégjátékai földemeli helyárak mellett, bérletszünetben: „A piros lánya“, eredeti népszimű 3 felvonásban. Szerden, Blaha Luiza asszony nagredik, utolsó vendégjátékai, földemeli helyárak mellett, bérletszünetben: „A szigány“, eredeti népszimű 3 felvonásban. Előzetemre ki van tűzve a jövő hét végén színe kerdő: „A szulán“, nagy látványos operette 3 felvonásban.

Kedzete 7. vége 9. órákor

Holnap, vasárnap, k é t előadás:

Délután tíz három órákor, lezállított helyárakkal: Esti 7 órákor, Blaha Luiza asszony második vendégjátékai, bérletszünetben:

II. Rákóczy Ferencz
t o g s á g a.
Eredeti történelmi színmű 5 felvonásban.

A piros bugyellárás.
Kredeti népszimű 3 felvonásban.

Kreuzány Ignác, színművezető.

Obr. 3: Hostovanie Lujzy Blahovej v úlohe Serpolettey v operete *A cornevillei harangok* (Cornevilleké zvonky) od Roberta Planquette, Bratislava, Mestské divadlo, 18. marec 1893, divadelný plagátik (in: Szinlapok, Ref. 14).

durch den stets wahren Ausdruck der Empfindung ungemein fesselt. Im Vortrage ungarischer Volkslieder ist sie unerreicht. Die schöne, volle, prächtige Stimme mit der berückenden Klangfarbe, der innige Vortrag, die bezaubernde Laune sind so einzig wie Frau Blaha selbst, deren schöne, reizende Erscheinung entzückte. Zu wahren Perlen des Vortrages zählen wir Petöfi's wundervolles „Árvaleányhaj“ und die Einlage „A Maros vize foly csendesén“. Wir sehen dem weiteren Gastspiele der Frau Blaha mit großem Interesse entgegen und hegen die Ueberzeugung, daß unser Publikum sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen werde, die in ihrer Art einzige Künstlerin in den besten Rollen ihres Repertoires, im „Nagy apó“ und „Strike“ kennen zu lernen. Wir fügen hinzu, daß mit diesen beiden Stücken die so reichhaltige ungarische Saison geschlossen wird.“¹³

¹³ Frau Blaha. In: PZ, roč. 111, č. 118, 26. 5. 1875, s. 3. – „V známej ľudovej hre „A rokkant huszár“ vystúpila včera (t. j. 25. mája 1875 – pozn. J. L.) pred preplneným hľadiskom pani Blahová z budapeštianskeho Národného divadla ako „Marcsa“. Sympatická hostka, privítaná burácajúcim potleskom, si v okamihu podmanila publikum. Pani Blahová je svojrázny talent, ktorého jednoduchá, realistická, naivná herecká kreácia stále mimoriadne dojíma vďaka pravdivému výrazu citu. Je nedostihná v prednese maďarských ľudových piesní. Krásny, plný, nádherný hlas s fascinujúcou farbou tónu, vrúcny prednes, očarujúca nálada sú také výnimočné ako pani Blahová sama, ktorej



Obr. 4: Lujza Blahová ako Serpolette. Dostupné na internete.

K excelentným rolám Lujzy Blahovej patrili postavy v dvoch ľudových hrách so spevmi, ktoré sa niekedy označovali aj ako operety: *A piros buggyelláris* (*Červená peňaženka*) a *A tót leány* (*Slovenské dievča*). Hudbu k posledne menovanému dielu vytvoril Lajos Serly, skladateľ, ktorý hudobné vzdelanie získal súkromným štúdiom u známeho bratislavského wagnerovca, skladateľa a teoretika Karla Mayrbergera. V ľudových hrách so spevmi a tancami *A piros buggyelláris*, *Apja lánya* (*Otcova dcéra*) a *A cigány* (*Cigán*) sa Lujza Blahová predstavila v Bratislave napríklad aj v marci 1893.¹⁴ Za prítomnosti autora Franza Lehára hostovala v marci roku 1906 v jeho operete *Veselá vdova*, po prvýkrát uvedenej v bratislavskom divadle v maďarskom preklade.¹⁵ Ani v zrelom veku nestratilo umenie Lujzy Blahovej nič za svojho účinku, ako o tom podáva svedectvo recenzia z roku 1899, v ktorej sa v kreáciách veľkej umelkyne oceňuje jej ušľachtilá jednoduchosť a dramatický výraz:

krásny, príťažlivý zjav uchvátil. K skutočným perlám vystúpenia rátame Petőfiho krásnu „Árvaleányhaj“ a vložku „A Maros vize foly csendesén“. Ďalšie hostovania pani Blahovej očakávame s veľkým záujmom a sme presvedčení, že naše publikum si nedá ujsť príležitosť, aby spoznalo svojím spôsobom jedinečnú umelkyňu v najlepších rolách jej repertoáru, v „Nagy apó“ a „Strike“. Dodávame, že oboma týmito divadelnými predstaveniami sa bohatá maďarská sezóna končí.“

¹⁴ Színlapok : Pozsonyi városi színház. 1892/1893. (Zbierka divadelných plagátikov.) Bratislava, Univerzitná knižnica, sign. X.521.

¹⁵ LASLAVÍKOVÁ, Ref. 5, s. 134.

„Nach einem dreitägigen an Ehren und Erfolg überreichen Gastspiele verabschiedete sich gestern die ewigjunge, bewunderungswürdige Künstlerin Frau Luise Blaha von dem Preßburger Publikum. Gestern, am vierten Abend, betrat die Dame als ‚Zsofi‘ in Csepregy's noch immer gerne gesehenen Volksstücke ‚*A piros bugyelláris*‘, das vor einiger Zeit auch im Wiener Raimund-Theater unter dem Titel ‚Die rothe Brieftasche‘ einige volle Häuser machte und Anerkennung fand, unsere Bühne. Die ‚Zsofi‘ ist eine der vielen Glanzrollen der Frau Blaha, und damit hätten wir gelegentlich ihre gestrige Leistung ‚*sans phrase*‘ am besten gewürdigt. Die große Künstlerin [...], sie entzückte durch ihre edle Natürlichkeit und ihren kraftvollen dramatischen Ausdruck.“¹⁶

K úspešným hostujúcim operným sólistkám v bratislavskom Mestskom divadle patrila aj mezzosopraniska Irma de Spányi (1861 – 1932).¹⁷ Rodená Bratislavčanka pochádzala z umeniamilovnej rodiny. Spev študovala u uznávanej viedenskej speváčky a pedagogičky Adele Passy-Cornet. Debutovala v Budapešti v sopránovej role Agáty z *Čarostrelca*. Svoju medzinárodnú kariéru rozvinula v Anglicku, Francúzsku, Rakúsku, Taliansku, Nemecku, Česku a Rusku a zavŕšila ju v rodnej Bratislave. Jej doménou sa stali verdiovské a wagnerovské postavy, najmä Brangäne (*Tristan und Isolde*), Ortrúda (*Lohengrin*), Eboli (*Don Carlos*), Azucena (*Il trovatore*) a Amneris (*Aida*), predstavila sa tiež ako Dalila v Saint-Saënsovej opere *Samson a Dalila* a v titulnej role Bizetovej *Carmen*. Ortrúdu spievala aj v druhom predstavení Wagnerovho *Lohengrina* 26. januára 1898 pod taktovkou mladého Bruna Waltera počas jeho bratislavského angažmán v sezóne 1897/1898.¹⁸ V správe, oznamujúcej jej prvé hostovanie v Bratislave v úlohe Amneris 15. decembra 1892, cítiť hrdosť dopisovateľa na úspechy, ktoré bratislavská rodáčka dosiať zožala:

„Unsere Landsmännin Frl. Irma v. Spányi, die von ihren Gastspielen in Bologna, London, Petersburg einen glänzenden Ruf besitzt, absolvirt heute als Amneris in Verdis ‚Aida‘ vor ihrer Abreise nach Italien ein einmaliges Gastspiel. Nach unserem Dafürhalten kann diese Vorstellung in jeder Beziehung als eine vorzügliche betrachtet werden.“

¹⁶ Theater und Kunst. / *A piros bugyelláris*. In: WG, roč. 28, č. 9155, 7. 5. 1899, s. 4. – „Po trojdňovom hostovaní prebohatom na pocty a úspechy sa s bratislavským publikom včera rozlúčila večne mladá, obdivuhodná umelkyňa pani Luise Blahová. Včera, v štvrtý večer, vstúpila na naše javisko pani speváčka ako ‚Zsofi‘ v Csepregyho stále ešte hojne navštevovanej ľudovej hre ‚*A piros bugyelláris*‘, ktorá pred nejakým časom pod názvom ‚Die rothe Brieftasche‘ zaplnila v niekoľkých predstaveniach aj viedenský Raimund-Theater a došla uznania. ‚Zsofi‘ je jednou z mnohých majstrovských rol pani Blahovej, a tým by sme vhodne ‚*sans phrase*‘ najlepšie ocenili jej včerajší výkon. Veľká umelkyňa [...], uchvátila svojou ušľachtilou nenútenosťou a svojím mocným dramatickým výrazom.“

¹⁷ Tiež Spagni, von Spanyi, de Spagni, de Spagny, civilné meno Irma Spányiková-Tomaszyková (Spányik-Tomaszyk). Roky narodenia a úmrtia podľa HRABUŠŠAY, Zoltán: *Vztáhy Kláry Schumannovej k Bratislave*. In: *Hudobnovedné štúdie II*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1957, s. 184. K biografii a rodinnej hudobníckej a umeleckej tradícii por. memoáre SPÁNYI, Irma de: *Bühnenerinnerungen*. Preßburg, 1926, LENGOVÁ, Jana: *Bratislava 1860 – 1918 : Postrehy k osobnostiam klavírneho umenia*. In: *Bratislava : zborník Múzea mesta Bratislavy*. Zv. 22. Ed. Elena Kurincová. Bratislava : MMB, 2010, s. 174-175, ako aj Irma de Spanyi. Gallery. Dostupné na internete: <http://www.isoldes-liebestod.info/Brangaenemaske.htm>

¹⁸ K účinkovaniu Bruna Waltera v Bratislave por. DUŠINSKÝ, Gabriel: Bruno Walter v Bratislave 1897–98. In: *Slovenská hudba*, roč. 11, 1967, č. 3, s. 113-118.

[...] Wir empfehlen mit gutem Gewissen diesen Abend unserem Publikum. Ein Theil des Reinertrages ist für die Stadtarmen bestimmt.“¹⁹

Recenzent denníka *Westungarischer Grenzbote* Gustav Mauthner priblížil po vystúpení spevácke a herecké umenie Imry von Spányiovej v role Amneris nasledovne:

„Frl. v. Spányi, unsere Landsmännin, gastirte gestern endlich auch an unserer Bühne, nachdem sie bereits im schönen Italien manche Triumphe erlebt hatte. Sie hat unseren Erwartungen vollkommen entsprochen. Frl. v. Spányi [...] ist eine distinguirte, geschmackvolle Sängerin und verfügt über eine wohlausgegliche Stimme, die sie vorzüglich zu behandeln weiß. Zu den ersteren, gewiß seltenen Eigenschaften gesellt sich ein schönes schauspielerisches Talent. In ihrem Spiel und Vortrag liegt ein Funken südlichen Temperaments, ein Funken italienischer Sonnengluth, was auf den Zuhörer wirklich erwärmend wirkt. An dem Frl. v. Spányi ist aber am höchsten zu schätzen, daß sie selbst im Affekte der Leidenschaft sich nie zu unschönen Uebertreibungen hinreißen läßt. Ihr Gesang bleibt maßvoll, ihre Bewegungen abgerundet und schön.“²⁰

Na rozdiel od profesie speváčky profesia hudobnej skladateľky a jej tvorivá činnosť neboli dlho ani spoločensky ani umelecky príliš uznávané. V tomto kontexte je pozoruhodný názor Clemensa M. Grubera zo začiatku 90. rokov 20. storočia, ktorý v zmysle rodovej rovnosti kladie pozíciu ženy skladateľky rovnocenne vedľa jej mužských kolegov zdôrazňujúc, že vôbec nie je dôležité, či hudobná tvorba skladateľiek bola úspešná lebo nie, pretože práve úsilie skladateľiek o uznanie v onej sfére, kde sa im opätovane upierala schopnosť tvorivosti, si so zreteľom na tieto skutočnosti zaslúži, aby bolo o to vyššie ocenené.²¹

Proti dlho pretrvávajúcemu predsudku, že ženy nevedia komponovať, sa kriticky postavila Eva Weissweilerová už začiatkom 80. rokov 20. storočia. V svojom historickom prehľade ukázala zo stanoviska rodových štúdií, že žena ako skladateľka bola

¹⁹ Theaternachricht. In: WG, roč. 21, č. 6911 [na tlači chybný údaj 6914], 15. 12. 1892, s. 5. – „Naša krajanka slečna Irma von Spányiová, ktorá má od svojich hostovaní v Bologni, Londýne, Petrohrade skvelú povest, absolvuje dnes pred svojím odchodom do Talianska jednorazové hostovanie ako Amneris vo Verdiho ‚Aide‘. Podľa nášho presvedčenia pôjde v každom ohľade o výborné predstavenie. [...] Odporúčame toto predstavenie s dobrým svedomím nášmu publiku. Časť čistého zisku je určená pre mestskú chudobu.“

²⁰ M. G. [=MAUTHNER, Gustav]: Theater und Kunst / Preßburg, 16. Dezember. / – Aida. In: WG, roč. 21, č. 6912, 16. 12. 1892, s. 4. – „Slečna v. Spányiová, naša krajanka, hostovala včera konečne aj na našom javisku, po tom, čo mnohokrát triumfovala v krásnom Taliansku. Naše očakávania splnila absolútne. Slečna v. Spányiová [...] je distingvovaná speváčka s vkusom a dobre vyrovnaným hlasom, ktorý vie znamenito ovládať. K spomínaným, iste zriedkavým vlastnostiam, sa pripája pekný herecký talent. V jej hereckej a prednese je iskra južanského temperamentu, iskra talianskeho slnečného žiaru, čo v poslucháčoch vzbudzuje skutočne nadšenie. Na slečnu v. Spányiovej treba však najvyššie oceniť, že ona sama sa v afekte vášne nikdy nedá strhnúť k nepeknému prehánaniu. V speve zachováva mieru, jej gestá sú zaoblené a pekné.“

²¹ GRÜBER, Clemens M.: *Nicht nur Mozarts Rivalinnen. Leben und Schaffen der 22 österreichischen Opernkomponistinnen*. Wien : Paul Neff Verlag KG, 1990, s. 7. – „Sie steht gleichwertig neben ihren männlichen Kollegen, unbeschadet, ob ihre Werke mehr oder weniger erfolgreich waren. Das Bemühen dieser Komponistinnen um Anerkennung in einer Sphäre, in der ihnen immer wieder jede schöpferische Fähigkeit abgesprochen wurde, muß angesichts dieser Tatsachen um so höher eingeschätzt werden.“

v dejinách hudby tvorivo činná už od čias antiky.²² Zároveň však vyličila osudy novodobých skladateliek ako Louise Adolpha le Beau alebo Ethel Smythová, ktoré museli vynaložiť úmorné úsilie, keď chceli prezentovať na verejnosti svoje väčšie kompozície, či už opery, oratória alebo symfónie.

Komponujúce ženy boli v minulosti výrazne obmedzované predovšetkým dvoma limitujúcimi faktormi, a síce nedostatočnou možnosťou získať kvalitné hudobnoteoretické vzdelanie vyššieho stupňa, ako aj požiadavkou podriaďiť sa tradičnej role ženy v spoločnosti. Očakávalo sa tiež, že skladateľky sa budú venovať len určitým žánrovo-druhovým oblastiam, napríklad v 19. storočí salónnej hudbe a malým hudobným formám, najmä umelým piesňam a klavírnej lyrike.²³ Niektoré komponistky vytvorili síce aj operné diela, tieto však boli uvedené iba zriedkakedy. Za úspech treba preto pokladať už samotný fakt, ak autorka mohla svoje operné dielo predstaviť verejnosti. K takýmto zriedkavým udalostiam treba priradiť aj uvedenie romanticko-lyrickej opery *Tamara* bratislavskej skladateľky, grófkы Alexandriny Esterházyovej-Rossiovej. Život a dielo umelkyne sú v slovenskej hudobnohistorickej literatúre takmer neznáme, preto považujeme za zmysuplné naskicovať v krátkosti jej životopis.

Alexandrine Esterházyová-Rossiová (Esterházy-Rossi; 1844 – 1919) bola najmladšou dcérou slávnej nemeckej sopranistky Henrietty Sontagovej (1806 – 1854) a jej manžela, talianskeho diplomata grófa Carla Rossiho (1797 – 1864).²⁴ Narodila sa v Berlíne a spolu so staršou sestrou Marie²⁵ bola vychovávaná v kláštornej škole neďaleko Richmondu (dnes súčasť Londýna) v Anglicku. Po sobáši roku 1867 s grófom Imrem (Emmerichom) Esterházym von Galánta (1840 – 1918), ktorý sa konal v kaplnke sv. Ladislava bratislavského Primaciálneho paláca, žila prevažne v Bratislave a v Réde, ďalšom rodinnom zámockom sídle Esterházyovcov (v Komárňansko-ostrihomskej župe, dnes v Maďarsku). Zomrela krátko po skončení 1. svetovej vojny 16. apríla 1919 vo Viedni. Hoci sa Alexandrine Esterházyová-Rossiová od 90. rokov 19. storočia intenzívne zaoberala hudbou, o jej hudobnom vzdelaní nemáme zatiaľ žiadne poznatky.

Podľa zoznamu diela zostaveného Inge Birkin-Feichtingerovou skladateľka vytvorila tri duchovné skladby (z toho jednu omšu), jednu operu, 44 umelých piesní pre

²² WEISSWEILER, Eva: *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999 (1. vydanie 1981 pod názvom *Komponistinnen aus 500 Jahren*).

²³ Tomuto žánrovo-druhovému okruhu sa venovali aj skladateľky v poslednej tretine 19. storočia, resp. na začiatku 20. storočia, ktoré pochádzali zo Slovenska, alebo na Slovensku žili: Ludmilla Gyzicka-Zamoyska (1829 – 1889), Stephanie Wurmbrand-Stuppachová (1849 – 1919) či Ludmila Križková-Lehotská (1863 – 1946).

²⁴ Stručný biografický náčrt skladateľky prináša publikácia Clemensa M. Grubera, Ref. 21, s. 65-70; ďalej BIRKIN-FEICHTINGER, Inge: *Begegnungen mit Gräfin Alexandrine Esterházy-Rossi*. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, roč. 41, 2000, č. 4, s. 345-374. Práca Inge Birkin-Feichtingerovej predstavuje prvú ucelenú pramenno-kritickú biografickú štúdiu o Alexandrine Esterházyovej-Rossiovej, vrátane súpisu diela skladateľky. Poznanky z literatúry doplníme vlastným výskumom.

²⁵ Je pozoruhodné, že aj Marie Rossiová žila v Bratislave a sporadicky ako speváčka účinkovala na koncertoch milovníkov hudby. K najznámejším patrilo jej vystúpenie na bratislavskom koncerte Franza Liszta 19. apríla 1874, kde o. i. zaspievala pieseň *La serenata* od Gaetana Bragu so sprievodom Franza Liszta na klavíri a Fridricha Dohnányiho na violončele. Toto vystúpenie zaznamenal István Zádor vo forme perokresby.

Városi Színház.
Direktion: PAUL BLASEL.

Heute:
Abonnement Inszenbu Nr. 8 35. Vorstellung.
Anfang der Vorstellung 7¹/₄ Uhr.
Novität! Zum 1. Male: Novität!

TAMARO.
Romantisch-lyrische Oper in 2 Akten. Musik von
A. Ertis.
Spielleiter; Dir. Paul Blasel.
Dirigent: Kapellmeister Eugen Mautner.

Sanchez — — —	Ludwig Hönigfeld
Carlotta, dessen Frau — — —	Mathilde Selmar
Lucita, seine Tochter — — —	Fritz v. Wilfried
Rosita, deren Base — — —	Berta Deub
Pandolfo — — —	Robert Bräunert
Albeeto, dessen Sohn — — —	Rudolf Reitner
Faustina, eine Sängerin — — —	Antonte Fischer

Prästa erhöhte Preise.
Kasseneröffnung 1¹/₄ Uhr. — Anfang 7¹/₄ Uhr.

Morgen:
Abonnement Inszenbu Nr. 9 36. Vorstellung.
Novität! Zum 2. Male: Novität!

TAMARO.
Romantisch-lyrische Oper in 2 Akten.

Obr. 5: Novinový oznam o pôvodnej premiére opery *Tamara* Alexandriny Esterházyovej-Rossiovej, Bratislava, Mestské divadlo, 30. apríl 1907 (in: WG, roč. 36, č. 11956, 30. 4. 1907, s. 8).

spev a klavír na nemeckú, francúzsku a taliansku poéziu, dve orchestrálne a štyri klavírne diela.²⁶ Niektoré z nich sú však stratené, vrátane orchestrálnych diel a opery.

Dvojdejtstvovú romanticko-lyrickú operu *Tamara* Alexandriny Esterházyovej-Rossiovej uviedlo bratislavské Mestské divadlo ako pôvodnú premiéru 30. apríla 1907.²⁷ V divadelných oznamoch v bratislavskej lokálnej tlači figuruje autorka pod mužským pseudonymom Alex Ertis, ktorý dovtedy nepoužívala. Ľahko dešifrovateľný pseudonym odvodený z jej mena a priezviska bol však v tlači bez problémov identifikovaný už pred premiérou opery.

²⁶ BIRKIN-FEICHTINGER, Ref. 24, s. 358-367.

²⁷ BIRKIN-FEICHTINGER (Ref. 24, s. 354) uvádza chybný dátum pôvodnej premiéry, a síce 29. apríl 1907, v inom príspevku sa zasa nesprávne uvádza, že operu naštudovala a uviedla v Bratislave 24. apríla 1907 Šopronská divadelná spoločnosť (por. VARKONDOVÁ, Alia Krista: Z histórie a dramaturgie bratislavského operného divadla v terajšej budove Slovenského národného divadla v 19. storočí. In: *100 rokov nového operného divadla v Bratislave. 1886 – 1986*. Zborník z konferencie 1986. Ed. Katarína Horváthová. Bratislava: MDKO, [b. r.], s. 21.

Mužská forma pseudonymu, ktorú si autorka zvolila, si zaslúži malú úvahu z hľadiska rodových štúdií. V tom čase bolo totiž bežné, že ženy, ktoré sa tvorivo realizovali, skrývali svoje skutočné občianske meno pod mužským pseudonymom alebo pod pseudonymom vôbec. S mnohými takými prípadmi sa stretávame predovšetkým v dejinách literatúry, napríklad Francúzska Amantine Aurore Lucile Dupinová, neskôr barónka Dudevantová (1804 – 1876) bola známa pod mužským pseudonymom ako Georg Sand, alebo Angličanka Mary Ann Evansová (1819 – 1880) ako George Eliot. To, že umelkyne siahali po mužskom pseudonyme, mohlo mať rôzne dôvody. Medzi ne patrili, napríklad, také dôvody ako možnosť vôbec prezentovať svoje dielo verejnosti, snaha dohodnúť lepší honorár, obava z negatívnej kritiky alebo nepriaznivého prijatia zo strany publika a v neposlednom rade odmietnutie tradičnej ženskej roly.

V prípade grófkы Esterházyovej-Rossiovej sotva však stála v popredí otázka honoráru alebo finančného ohodnotenia. Bola príslušníčkou vysokej šľachty s dobrým finančným zázemím a jej manžel gróf Imre Esterházy mal v Bratislave povest' „znalca umenia a mecéna a zapáleného podporovateľa všetkého krásneho a dobrého“.²⁸ Treba skôr, naopak, predpokladať, že uvedenie opery *Tamara Alexandriny Esterházyovej-Rossiovej* bolo zo strany grófskej rodiny podporené ak už nie finančne, tak minimálne v umeleckej a morálnej rovine.

Pri používaní pseudonymu sa rysujú isté paralely s inou, z Bratislavy pochádzajúcou komponistkou Stephanie, grófkou Wurmbrand-Stuppachovou, rodenou Vrabélyovou, ktorá po vydaji žila vo Viedni a svoje diela publikovala pod pseudonymom S. Brand-Vrabély, či presnejšie, šlo o kombináciu umeleckého pseudonymu a civilného mena: S. Brand-Vrabély / (Stephanie Gräfin Wurmbrand-Stuppach).²⁹ Tieto kontexty naznačujú istý, skôr symbolický význam používania pseudonymu, ktorého funkciou bolo upozorniť na dve odlišné sféry života umelkyní: privátnu a umeleckú.

Jednoznačne zodpovedať otázku, do akej miery sa grófkа Alexandrine Esterházyová-Rossiová angažovala v ženskom emancipačnom hnutí, by si žiadalo ďalší výskum. Vieme len, že v kruhoch bratislavskej aristokracie údajne hrala „dominujúcu rolu“.³⁰ Jej portrét, ktorý sa zachoval, ju zobrazuje ako dámu, z ktorej vyžaruje príťažlivosť a sebadôvera, a zodpovedá tiež väčšmi predstavám o modernej emancipovanej žene ako o konzervatívnej šľachtickej.³¹

Operu *Tamara Alexandriny Esterházyovej-Rossiovej* naštudovala divadelná spoločnosť riaditeľa Paula Blasela a v bratislavskom Mestskom divadle ju uviedli celkovo štyrikrát, pôvodná premiéra sa uskutočnila 30. apríla 1907. Divadelný riaditeľ Paul Blasel viedol naštudovanie ako umelecký šéf, dirigoval divadelný kapelník Eugen Mautner, jednotlivé

²⁸ Nekrológ in *PZ*, č. 127, 10. 5. 1918, s. 2; cit. podľa BIRKIN-FEICHTINGER, Ref. 24, s. 352 – „ein Kunsterkenner und Mecen und eifriger Förderer alles Schönen und Guten“.

²⁹ K tomu por. LENGOVÁ, Jana: Život a dielo klaviristky, skladateľky a spisovateľky Stephanie Wurmbrand-Stuppachovej vo svetle prameňov. In: *Ad honorem Richard Rybářič*. Zborník z muzikologickej konferencie Musicologica historica I. venovanej nedožitým 80. narodeninám Richarda Rybářiča (1930 – 1989). Ed. Janka Petőczová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, s. 163.

³⁰ Nekrológ in *PZ*, Beilage, 19. 4. 1919; cit. podľa BIRKIN-FEICHTINGER, Ref. 24, s. 352 – „eine dominierende Rolle spielte“.

³¹ Reprodukcia toho istého portrétu publikovaná in GRUBER, Ref. 21, s. 66 a in BIRKIN-FEICHTINGER, Ref. 24, s. 346. Archivovanie originálu in Internationales Opern-Archiv Wien.

postavy stvárnil: Ludwig Höningfeld (Sanchez), Mathilde Selmarová (Carlotta, jeho žena), Fritz von Wilfriedová (Lucita, jeho dcéra), Berta Deutzová (jej sesternica), Robert Bräunert (Pandolfo), Rudolf Roitner (Alberto) a Antonie Fischerová (Faustina, speváčka).

Lokálna tlač priniesla ešte pred premiérou, ako to bolo zvykom, okrem oznamov a krátkych správ aj obsažnejší fejtón o novom opernom diele, aby svojim čitateľom ponúkla čo možno najbohatšie informácie. Opera je toho času stratená, preto tieto články predstavujú cenný zdroj poznatkov k charakteristike a recepcii diela.

Libreto opery *Tamara* napísal viedenský spisovateľ a umelecký kritik Franz Xaver von Gayrspers (1854 – 1907)³² v spolupráci s ďalším Viedenčanom Hugom Schwerdtnerom (1875 – 1936).³³ Gayrspers, vlastne Kilian von Gayrspers sa zaoberal výtvarným umením a pohyboval sa vo viedenských umeleckých kruhoch. Pre svoje literárne diela si volil najmä látky z oblasti umenia a z prostredia života umelcov, ako to nakoniec dosvedčuje aj sujet opery *Tamara*. V librete sa reflektujú aj vtedajšie módné americké vplyvy, keďže dej sa odohráva na niektorom z antilských ostrovov v Karibiku.

Vo fejtóne publikovanom v denníku *Westungarischer Grenzboten* sa podrobne líči dej opery *Tamara*, čomu vďačíme za to, že dnes poznáme bližšie aspoň jej obsahovú stránku.³⁴ Vonkajší rámec deja tvorí ľúbostný príbeh. Tamara je umelecké meno operného hrdinu a hlavného predstaviteľa opery, ktorý sa vlastne volá Alberto. Pôsobí v divadelnej spoločnosti ako prvý tenorista a je obľetovaným idolom žien. Rodičovský dom opustil kvôli jednej speváčke a dal sa na divadelnú dráhu. V skutočnosti však Alberto utiekol z domu na protest voči rozhodnutiu svojho otca, ktorý mu direktívne vybral za nevestu dcéru svojho priateľa z mladosti, bez toho, aby ju Alberto vôbec poznal. Aby sa vyhol splneniu tejto povinnosti, Alberto tajne odišiel so speváčkou Faustinou, „hviezdou“ divadelnej spoločnosti. Na svojich cestách sa napokon dostal do mesta na Antilách v blízkosti plantáží majiteľa Sancheza, kde spoznal jeho dcéru Lucitu a zaľúbil sa do nej. Ako sa dodatočne ukáže, Lucita je však práve to mladé dievča, ktoré Albertovi vybral jeho otec za manželku. Všetky nedorozumenia sa napokon vysvetlia a príbeh sa môže skončiť happyendom – zásnubami Alberta a Lucity. Navyše vyjde najavo, že Faustina je už vydatá a neostane jej nič iné, než sa zmieriť s osudom a vrátiť sa k manželovi.

V romantickom sujete sa prelínajú nové moderné črty s tradičnými a čiastočne tiež s postupmi typickými pre operné kliše. Individuálna revolta proti anachronickému patriarchálnemu spoločenskému poriadku vyústi nakoniec do tradičných zásnub. V deji cítiť radosť z objavovania nových horizontov a sklon k obdivu slobodného umeleckého života, ale zároveň aj kritický pohľad na frivolný životný štýl umelcov. Exotický ostrov v Karibiku ako miesto deja poukazuje tiež na súdobý záujem o Ameriku, ale rovnako na prvok exotizmu, ktorý sa vzťahuje na neznáme, vzdialené krajiny.

³² Kilian von Gayrspers, Franz Xaver. [Heslo.] In: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815 – 1950*. Bd. 3, (Lfg. 14, 1964), s. 330. Dostupné na internete: http://www.biographien.ac.at/oebf/oebf_K/Kilian-Gayrspers_Franz-Xaver_1854_1907.xml

³³ Schwerdtner, Hugo. [Heslo.] In: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815 – 1950*. Bd. 12, (Lfg. 55, 2001), s. 52. Dostupné na internete: http://www.biographien.ac.at/oebf/oebf_S/Schwerdtner_Hugo_1875_1936.xml

³⁴ Theater und Kunst. / „Tamara.“ / Romantisch-lyrische Oper in 2 Akten von Franz X. / Gayrspers, Musik von Alex Ertis. In: *WG*, roč. 36, č. 11956, 30. 4. 1907, s. 3-4. Kompletný text v origináli por. Príloha 1.

Koncízna, hoci stručná analýza hudobnej a dramatickej zložky v spomínanom dobovom periodiku dovoľuje tiež, aby sme si vytvorili aspoň čiastočnú predstavu o charaktere hudby a dramaturgii diela:

„Opera *Tamara* je vlastne singspielom [t. j. spevohrou – pozn. J. L.], ktorého ťažisko spočíva v lyrických častiach. Pravda, už aj ouvertúra ukazuje niekoľko dramaticky nanajvýš účinných gradácií. Najcennejšími časťami opery, lebo najviac dotvárajú atmosféru, sú lyrické miesta, ktoré sa mimochodom tu a tam dvíhajú aj k dramatickému vrcholu, ale celkovo zväčša prechádzajú do melódií, ktoré tvoria hlavnú hodnotu partitúry. Avšak aj čarovný parlandový motív medzi Sanchezom, jeho manželkou Carlotou [...] a Rositou [...], vejárový valčík, tanec víl [Nixenreigen, t. j. kolový tanec so spevom – pozn. J. L.] v snovej vidine (II. dejstvo) a rytmicky znamenito vymyslené tance patria k hudobným perlám opery. / Libreto svojim jednoduchým dejom získava určite na príťažlivosti vďaka skutočnosti, že miesto deja je zasadené do farebne nádherného tropického sveta Antíl. Množstvo malebných motívov a postáv dodáva opere jedinečnú štafáž a skladateľovi bohaté podnety k mnohorakým exotickým rytmom a melódiám. Aj keď teda námet pôsobí v prvom momente dosť nenápadne, tak je bohatý na motívy divadelného a hudobného rázu. Libreto bude určite ešte účinnejšie, ak ho režisér dokáže správne využiť.“³⁵

Operná prvotina *Tamara* Alexandriny Esterházyovej-Rossiovej vzbudila v tlači pozitívny ohlas.³⁶ Recenzenti vyzdvihli najmä dominujúci prvok lyrickosti a bohatstvo melodických nápadov, čo korešpondovalo s doterajším zameraním skladateľky na piesňovú lyriku. Ďalej sa vysoko hodnotí využitie zvukomalby v diele, ktorá sa považuje za súveký moderný prvok, ako aj mimoriadne elegantná a jemne nuansovaná inštrumentácia. Kritické výhrady sa týkali libreta, ktorého jednoduchému deju údajne chýbala dramatická sila.

Ak by sme zosumariovali spomínané názory, tak neprekvapuje, že hudba opery *Tamara* bola v podstatnej miere založená na piesňových prvkoch, pretože práve umeľá pieseň bola doménou Alexandriny Esterházyovej-Rossiovej ako skladateľky. Konzekvencie, ktoré vyplynuli z voľby dramaturgicky „plochého“ libreta, sa nutne museli odraziť aj v charaktere hudby, ktorej chýbali účinné kontrasty, typické pre modernú operu.

Ako skladateľka piesní bola však Alexandrine Esterházyová-Rossiová vskutku úspešná. Jej piesne popularizoval v rámci vojenských koncertov honvédov aj bratislavský vojenský kapelník Josef Striczl,³⁷ ktorý okrem toho zinštrumentoval pre malý orchester a spev jej religióznu meditáciu *Ave Maria* na latinský liturgický text, pôvodne komponovanú pre spev a klavír (resp. organ), a uvádzal ju takisto na svojich koncertoch. Keďže Alexandrine Esterházyová-Rossiová sotva mala dostatočné skúsenosti s veľkým orchestrálnym aparátom, možno sa právom domnievať, že to mohol byť práve Josef Striczl, ktorý autorke pomáhal s inštrumentáciou opery.

³⁵ Tamtiež, s. 4. Text v nemeckom origináli por. Príloha 1.

³⁶ Por. Príloha 2, 3.

³⁷ LENGOVÁ, Jana: Josef Striczl a Bratislava. In: *Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy*. (=Musicologica Slovaca et Europaea XXIII.) Ed. Jana Lengová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Veda, 2006, s. 35, 58.

Na začiatku 20. storočia nebolo každodennou udalosťou, aby veľké operné alebo oratoriálne dielo hudobnej skladateľky bolo aj uvedené. (Napokon, v niektorých hudobno-žánrových oblastiach dosahujú aj v súčasnosti skladateľky iba nízke zastúpenie.) Na rozdiel od tohto všeobecného trendu uvedeniu opery *Tamara* Alexandriny Esterházyovej-Rossiovej sa nekládli do cesty žiadne prekážky či ťažkosti, prinajmenšom na základe súčasného stavu výskumu nie je nič také známe. Práve naopak, predpremiérové oznamy ako aj popremiérové ohlasy poukazujú na pozoruhodné zaangažovanie sa za dielo, ktoré je označované ako „senzačná novinka“³⁸ či „zaujímavá operná novinka“.³⁹ O hudobnej tvorbe autorky sa píše s rešpektom: „Der Name der Gräfin ist auch im Auslande vom besten Klang. Unsere hervorragendsten Konzertsängerinnen haben Lieder der genialen Frau auf dem Repertoire und setzen sie gerne auf das Programm.“⁴⁰

Domnievame sa, že tu spolupôsobilo niekoľko mimohudobných faktorov, ktoré pozitívne ovplyvnili prístup k naštudovaniu aj recepciu opery: a) Dôležitú rolu zohrala podpora zo strany mienkotvorných lokálnych denníkov, ktoré viedli muži a ktorých recenzentmi boli taktiež muži. b) Dobrá povest' autorky ako piesňovej komponistky musela vzbudiť očakávania, že svoje kompozičné ambície potvrdí aj v náročnejšom hudobno-divadelnom žánri. c) Nie bez významu je aj jej príslušnosť k šľachtickým kruhom, pre ktoré pestovanie umenia a hudby bolo otázkou spoločenskej normy a prestíže. Či však rodina Esterházyovcov finančne podporila divadelnú spoločnosť za premiérové uvedenie opery, je zatiaľ otvorenou otázkou. d) Podpornú funkciu treba pripísať aj známemu bratislavskému lokálpatriotizmu, v rámci ktorého sa kládol dôraz na pestovanie domácich hudobných tradícií a na výkony domácich hudobníkov. e) Napokon nemožno vylúčiť ani gesto akceptovania emancipačných snáh na poli hudobného umenia.

Na porovnanie uvedieme niekoľko údajov k pôvodnej javiskovej tvorbe domácich bratislavských autorov. Vo všeobecnosti treba konštatovať, že domáca hudobnodivadelná tvorba bola skromná, avšak zodpovedajúca daným pomerom. Príčina tejto situácie spočívala totiž v tom, že prevádzka provinčných divadiel, založená na striedaní divadelných spoločností, nenapomáhala príliš – na rozdiel od stálych rezidenčných divadelných/operných domov – rozvoju domácej opernej a operetnej tvorby. V rokoch 1886 – 1920 vzniklo v Bratislave niekoľko oper a operiet, sú však takmer bez výnimky stratené. Josef Thiard-Laforest (1841 – 1897) údajne skomponoval v posledných rokoch svojho života dnes stratenú operu *Madrigal*,⁴¹ ktorá však vôbec nebola uvedená. Úspešnejší bol August Norgauer (1861 – 1914),⁴² povolaním bankový úradník, tak so svojou maďarskou operetou *Királyi tréfa* (*Ein Königstraum; Kráľovský žart*), ktorá mala premiéru roku 1892, ako aj s jednodejstvomou operou *Jadwiga* podľa balady Ádama Mickiewicza. Premiéra Norgauerovej opery *Jadwiga* sa uskutočnila roku 1893 a dielo sa objavilo viackrát v hernom pláne divadla. Operety komponovali aj

³⁸ Theater und Kunst. In: WG, roč. 36, č. 11954, 28. 4. 1907, s. 5 – „eine sensationelle Novität“.

³⁹ Theater und Kunst. / „Tamara.“, Ref. 31, s. 3 – „eine interessante Opernnovität“.

⁴⁰ Tamtiež. „Meno grófký má aj v zahraničí najlepší zvuk. Naše najvynikajúcejšie koncertné speváčky majú v repertoári piesne tejto geniálnej ženy a rady ich zaraďujú do programu.“

⁴¹ LENGOVÁ, Jana: Bratislava ako hudobný fenomén v poslednej tretine 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca* 1(27), 2010, č. 2, s. 205.

⁴² Tamtiež, s. 211.

ďalší bratislavskí autori, napríklad Aurel Schwimmer (*Fifine*, 1902) či Josef Hamvas s Mihályom Császárom (*Jatagan*, premiéra v sezóne 1911/12).⁴³ Opera *Tamaro* Alexandriny Esterházyovej-Rossiovej prispela v tomto kontexte zodpovedajúcou mierou k obohateniu domácej hudobnodivadelnej tvorby.

Záverečné poznámky.

V porovnaní s povolaním speváčky sa profesia operného skladateľa považovala ešte aj na začiatku 20. storočia za doménu mužov. Táto skutočnosť odzrkadľovala tradičné názory vtedajšej európskej spoločnosti, podľa ktorých môžu síce ženy dosiahnuť v interpretačnom umení najvyššie vrcholy, ale produktívne schopnosti a „tvorivá sila“ v umení a hudbe vôbec sú vyhradené iba pre mužov. Tieto názory však postupne prechádzali transformáciou, ako to ukazuje aj príklad pôvodnej premiéry opery *Tamaro* Alexandriny Esterházyovej-Rossiovej, keď jej operné dielo bolo prijaté bez väčších výhrad. Bol to začiatok pozvoľna sa kryštalizujúceho procesu smerujúceho k rodovej rovnosti, ktorý napokon priznal aj ženám skladateľkám tvorivé schopnosti v dosahovaní vyšších individuálnych cieľov a vízií.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0165/14 „Žena v tradičnej hudobnej kultúre“ (2014 – 2017), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

⁴³ LASLAVÍKOVÁ, Ref. 5, s. 125, 144.

PRÍLOHY – 1, 2, 3

(V origináli prerývane vytlačené slová sú v prepise vyznačené tučnou kurzívou.)

1.

Theater und Kunst. / „Tamaro.“ / Romantisch-lyrische Oper in 2 Akten von Franz X. / Gayrsparg, Musik von Alex Ertis. In: Westungarischer Grenzbote, č. 11956, 30. 4, 1907, s. 3-4.

Für heute Dienstag hat Direktor Blasel eine interessante Opernnovität angesetzt: die Uraufführung von „Tamaro“. Als Komponist erscheint auf dem Theaterzettel der das Pseudonym Alex Ertis angegeben. Unseren Lesern ist es jedoch kein Geheimnis mehr, daß sich unter diesem „nom de guerre“ Alexandrine Gräfin *Esterházy-Rossi* verbirgt. Die Gräfin ist dem Preßburger Publikum als feinfühliges Liederkomponistin wohlbekannt, man kennt hier auch ihr stimmungsvolles „Ave Maria“ und das prächtige Intermezzo „Frühlingsstimmungen“, das erst vor kurzem die Prager böhmische philharmonische Gesellschaft unter großem Beifall zu Gehör gebracht hat. Der Name der Gräfin ist aber auch im Auslande von bestem Klang. Unsere hervorragendsten Konzertsängerinnen haben Lieder der genialen Frau auf dem Repertoire und setzen sie gerne auf das Programm.

Heute werden wir nun Alex Ertis als Opernkomponisten hören, und das ist wohl ein interessantes Bühnenergebnis.

„*Tamaro*“, Albertos Künstlernamen (Herr *Roitner*), der Held der Oper, ist auch im Libretto ein erster Tenor und der umschwärmte Frauenliebhaber, der um einer Sängerin willen das Vaterhaus verlassen und die Bühnenlaufbahn gewählt hat. Der eigentliche Grund war freilich der, daß sein Vater ihm eine Braut, die Tochter eines Jugendfreundes ausgesucht hatte. Dieser Verbindung zu entgehen, flüchtete er mit dem „Stern“ einer Sängergesellschaft, namens „*Faustina*“ (Frl. *Fischer*) und kam auf seinen Fahrten in eine Stadt, in deren Nähe er auf einer Plantage des Besitzers Sanchez (Herr *Hönigsfeld*) holdes Töchterlein Lucita (Frl. v. *Wilfried*) kennen und lieben lernte. Er benutzte jede freie Stunde, um mit der Angebeteten, die ihn nur unter dem Namen „Alberto“ kennt und die auch ihrerseits dem Tenor ihr Herz geschenkt hat, zusammen zu kommen. Doch der Faustina ist die Veränderung im Wesen Tamaros nicht entgangen und in ihrer Eifersucht kommt sie bald der Ursache der Entfremdung auf den Grund. Tamaro-Albertos Vater Pandolfo (Herr *Brännert*), ein biederer Spießbürger, der Alles, was Künstler und Theater heißt, haßt und verachtet, hat inzwischen sich aufgemacht, um die Spur seines entflohenen Sohnes zu finden, und beschließt bei dieser Gelegenheit seinen alten Freund Sanchez, dessen Tochter Lucita er seinem Sohne zugedacht hatte, zu besuchen. Ein Zufall läßt ihn entdecken, daß eigentlich Faustina die Ursache der Flucht seines Sohnes gewesen und er beschließt, durch seine Freigebigkeit Faustina von Tamaro wegzulocken. Dazu kommt es aber gar nicht, denn der Ausreißer hat sich mittlerweile mit Lucita – der ohnehin ihm zugedachten Braut – verlobt und bei dem Verlobungsfeste, welches gleichzeitig mit Lucitas Geburtstag festlich begangen wird und wozu nebst anderen Gästen auch Faustina geladen wurde, um durch

einen Liedervortrag die Feier zu erhöhen, stellt sich heraus, daß Faustina gar nicht das Recht hat, Tamaros Treue zu begehren, da sie selbst die Gattin des Sheriffs Knor (Herr *Strehn*) ist und demselben durchgebrannt war. Von Tamaro verlassen, bleibt ihr nichts anderes übrig, als reuig in die Arme ihres Gatten zurückzukehren. Während Faustina zähneknirschend zusehen muß, wie das Liebespaar Lucita und Tamaro, gesegnet von den zufriedenen Vätern, sich in die Arme fällt, nimmt sie die ihr mit stoischer Ruhe neu angebotene Hand ihres Gatten und der Vorhang fällt.

Die Oper „Tamaro“ ist eigentlich ein *Singspiel*, dessen Schwerpunkt im lyrischen Teile liegt. Allerdings zeigt auch die Ouvertüre schon einige dramatisch höchst wirkungsvolle Steigerungen. Die wertvollsten, weil stimmungsvollsten Teile der Oper sind die lyrischen Stellen, welche sich übrigens da und dort auch zu dramatischer Höhe erheben, im großen Ganzen aber in Melodien aufgehen, die den Hauptwert der Partitur ausmachen. Aber auch ein reizendes Parlandomotiv zwischen Sanchez, dessen Gattin Carlotta (Frl. *Selmar*) und Rosita (Frl. *Dentz*), der Fächerwalzer, ein Nixenreigen im Traumbild (II. Akt) und rhythmisch trefflich erfundene Tänze zählen zu den musikalischen Perlen der Oper.

Das Buch mit seiner einfachen Handlung gewinnt gewiß durch den Umstand an Reiz, daß der Ort der Handlung in die farbenprächtige Tropenwelt der Antillen verlegt ist. Eine Fülle malerischer Motive und Figuren gibt der Oper eine treffliche Staffage und dem Komponisten reiche Anregung zu vielfältigen exotischen Rhythmen und Melodien. So unscheinbar der Stoff also auch auf den ersten Moment anmutet, so reich ist er an Motiven theatralischer und musikalischer Natur. Das Buch gewinnt auch gewiß an Wirkung, wenn der Regisseur versteht, es richtig auszunützen.

Wir geben diese Besprechung der Oper von Alex Ertis mit auf den Weg, möge er einen Siegeslauf bedeuten.

2.

-a. k.-: Theater. / „Tamaro.“ / Oper in 2 Akten von A. Ertis. / (Erstaufführung.) In: *Preßburger Zeitung*, roč. 144, č. 118, 1. 5. 1907, s. 4.

Im Konzertsale hat das Pozsonyer kunstliebende Publikum schon wiederholt Gelegenheit gehabt, wahrhaft seelenvolle und eine empfindungsreiche Begabung bezeugende Komponistin der in unserer Mitte lebenden Gräfin Alexandrine *Esterházy-Rossi* zu hören. Das herrliche „Ave Maria“ ist zu einer Lieblingskomposition in unserer Stadt geworden und gar manche Lieder werden auch in Musik pflegenden Kreisen mit Vorliebe gesungen und gespielt.

Unter dem Pseudonym A. Ertis trat nun die hochgeschätzte Komponistin Gräfin Alexandrine *Esterházy-Rossi* auch mit einer zaktigen Oper „Tamaro“ hervor, deren Premiere gestern, in Anwesenheit Ihrer k. u. k. Hoheiten der durchlauchtigsten Frauen Erzherzoginen *Isabelle*, *Marie Henriette*, *Marie Therese* und *Gabrielle*, vor einem sehr gut besuchten Hause in unserem Stadttheater stattfand.

Ein musikalisches Werk von Werth. Das lyrische Element tritt auch hier wohlthuend in den Vordergrund und dem ariosen Wohlklange ist ein gebührend reiches Feld eingeräumt. In diesem Sinne also wandelt die edle Komponistin nicht in den

Spuren der Modernen, jedoch das Bezeichnende der Modernen, die Tonmalerei, fehlt auch hier nicht, ja sie kommt beispielsweise in der Dekorationsszene des ersten Aktes recht lieblich zum Ausdruck. Eine elegante, theilweise zierlich-feine Instrumentation bildet zum Ganzen einen gefälligen Rahmen. Wohl gibt er mitunter Stellen, die rhyt[h]mischer gestaltet werden können, was Kapellmeister Eugen *Mautner*, der sich ansonsten bei der Einstudirung verdient gemacht hat, verabsäumte, aber überall begegnen wir der wohlthuenden Harmonie und dem Streben nach dem – Liede. So klingt auch der erste Akt mit einem reizenden Liebesliede aus. Im zweiten Akte sind einige Tänze eingeflochten, die ebenfalls Beifall fanden.

Mit Schluß des ersten Aktes, der viel Beifall gefunden hatte, spielte sich eine herzerfreuende Szene ab. Der in einer Parterreloge anwesenden Komponistin wurden zahlreiche reizende Blumengewinde überreicht, darunter auch ein prächtiges Rosenbouquet durch den Kämmerer Oberlieutenant Grafen Johann *Pálffy* im Namen Ihrer k. u. k. Hoheit der durchlauchtigsten Frau Erzherzogin *Isabelle*. Im Nu war die Loge in einen prächtigen Blumenhain umgewandelt.

Auch die Darsteller erhielten prächtige Blumenspenden und Lorbeerkränze.

Wir haben noch einige Worte über das Libretto zu sagen. Es fehlt demselben an Bühnentüchtigkeit. Die Szenen werden bald da, bald dort jäh abgebrochen und ohne Uebergang neue gebracht. Diese Umstände beeinträchtigen natürlich auch die Musik.

Die Aufführung selbst war nicht so tadellos, als man erwartet hätte. Es mangelt vorerst an gesangstüchtigen Kräften. Die Hauptpartien hatten Herr *Roitner* und Frl. *Leistler* inne. Beide haben wohl mit Fleiß ihre Partien einstudirt, aber es mangelt beiden an klangvoller, reiner Stimme. Frl. *Fischer*, die sehr geschmackvoll war, sang recht brav, aber so ganz befriedigen konnte auch sie nicht. Herr *Hönigfeld* trachtete seiner Baritonpartie gerecht zu werden. – Die Chöre und der vom Chordirigenten Herrn *Chilf* einstudirte Kinderchor haben Beifall gefunden. Die Ausstattung war lobenswerth, ebenso der von Herrn Friedrich *Müller* eintudirte choreographische Theil.

Für heute dürfte sich unser Publikum bei der Reprise gewiß wieder zahlreich finden.

3.

MAUTHNER, [Gustav]: Theater und Kunst. / „Tamaro.“ / Romantisch-lyrische Oper in 2 Akten von Franz X. / Gayrsperg, Musik von Alex Ertis. In: Westungarischer Grenzbote, č. 11957, 1. 5. 1907, s. 5.

Vor einem glänzend besuchten Zuschauerraum ging gestern in unserem Stadttheater zum erstenmale die erste Oper der Frau Gräfin Alexandrine *Esterházy-Rossi*, unserer weit bekannten einheimischen Liederkomponistin, in Szene. Unsere Leser kennen bereits das Sujet der „Tamaro“, – so nennt sich die Oper – und in einer Vorbesprechung haben wir bereits auf einzelne Nummern aufmerksam gemacht. Das Opus enthält eine Fülle prächtiger Melodien, umwoben von einer glänzenden Instrumentazion[!], die oft ganz hinreißend[!] wirkt. Doch nicht der Mache allein ist der zweifellos große Erfolg zuzuschreiben, den die Oper hatte, sondern wohl eben den üppigen schönen Melodien, die ganz im Stile der schönen Lieder der Gräfin Alexandrine *Esterházy-*

-*Rossi*, dieser feinfühlig, hochbegabten und hochmusikalischen Frau, gehalten sind. Ein wohltrainiertes Opernensemble hätte wohl aus dem durchaus nichtleichten Werke noch bedeutenderes zu machen verstanden. Wir hatten aber ein Operettenensemble vor uns, das sein Bestes einsetzte mit Fleiß und gutem Willen und es gelang.

Ganz vortrefflich war Frl. v. *Wilfried* als „Lucita“. Direktor Blasel hat die Sängerin sich eigens für diese Partie verschrieben. Sie verfügt über eine schöne, gesunde Stimme und es würde uns wahrhaftig leid tun, sollte ihr Engagement in unserer Stadt nicht auf längere Dauer gewesen sein. Ganz famos sang Fräulein *Deutz* die „Rosita“. Die Dame bewies eine ganz bedeutende Musikalität. Tüchtig war Frl. *Fischer* als „Faustina“, eine Kraft, die wir ja übrigens schon wiederholt zu würdigen Gelegenheit hatten und volles Lob verdient auch Frl. *Selmar* (Carlotta), die obwohl bisher nur Chorsängerin dem Publikum, wie auch der Komponistin nur Freude gemacht hat. Die Herren *Roitner*, *Hönigfeld* und *Bräunert* schloßen sich den Damenkräften gut an. Kapellmeister *Mautner* dirigierte die Oper sehr gut und die Chöre, sowie die Tänze, die Friedrich *Müller* einstudiert hatte, gingen flott unter großem Beifall. Ein Separatlob verdient Herr Max *Chilf*, der den drolligen wohlstudierten Negerlieder-Chor gestellt hatte.

Die Oper fand einen reichen verdienten Beifall und dürfte mit Recht der Direktion[!] noch einige volle Häuser bringen. Der gestrigen Premiere wohnten Ihre k. u. k. Hoheiten Erzherzogin *Isabelle*, Prinzessin *Elias von Parma* und die Frauen Erzherzoginnen *Henriette*, *Gabriele* und *Isabelle* mit dem Hofstaate bei. Die Logen waren von dem elegantesten Publikum besetzt und nach dem I. Akte, als Regisseur Skal für den stürmischen Applaus gedankt hatte, wurden der Komponistin, die in einer Parterreloge saß, herrliche Blumenspenden überreicht. Diese blühenden Spenden waren durch diese üppige blühende Musik wohl verdient.

Résumé

ON THE QUESTION OF GENDER STUDIES: WOMEN IN OPERA AND OPERETTA IN THE BRATISLAVA CITY THEATRE (1886 – 1920)

At the turn of the 19th and 20th centuries the question of women's emancipation began to resonate intensively in European society, affecting the field of art among others. The paper reflects on the opportunities for female singers and composers to exercise their professions, and their social and economic status, in the specific institutional conditions of the City Theatre in Bratislava in the years 1886 – 1920, as a type of the provincial theatre without residencies. Both musical professions are examined in the light of their reflection in the contemporary regional press, particularly in the daily newspapers *Preßburger Zeitung* and *Westungarischer Grenzboten*.

Opera singing, by both females and males, represents a single profession, where an “emancipation” of gender roles has applied since the beginning of opera as an institution, and which could be exercised with comparable success by women and men in equal measure. The maintenance of gender equality is also deduced from the critical writings on theatre examined here, where the decisive criterion for evaluation was the singers' performance and creation of the theatrical role. A series of female vocal soloists performed in the Bratislava Theatre, either on the basis of permanent engagement or as guests. More detailed attention is given to the guest performances of the singers Lujza Blaha (1850 – 1926) and the mezzosoprano Irma de Spányi (1861 – 1932), who was a native of Bratislava.

While there was a generally widespread traditional view that women too could reach the highest artistic peaks in performance art, the profession of musical composer and its associated creative power were still considered a male domain at the beginning of the 20th century. The presentation of the premiere of the two-act romantic-lyrical opera *Tamaro* by Alexandrine Esterházy-Rossi (1844 – 1919), under the male pseudonym Alex Ertis, in the Bratislava Theatre on April 30, 1907, is examined in the wider context of female musical creativity and contemporary domestic opera and operetta production. This composition is now lost. In press responses high praise was given to such qualities of the work as its lyricism, wealth of melodic ideas, use of sound painting, and elegant instrumentation. The libretto was subjected to criticism for the absence of dramatically sustaining situations. Overall, the positive reception of A. Esterházy-Rossi's *Tamaro* is another striking example of how older conservative views on women's creativity were gradually changing.

HODNOTENIE DREVA ORGANOVÝCH PÍŠŤAL Z POHLADU FREKVENČNÉHO SPEKTRA ZVUKU PÍŠŤAL A FYZIKÁLNO- -AKUSTICKÝCH CHARAKTERISTÍK

ANDREJ ŠTAFURA – ŠTEFAN NAGY – MARTIN ČULÍK

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

Ing. Štefan Nagy, ArtD.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: stefan.nagy@savba.sk

Ing. Martin Čulík, PhD.; Drevárska fakulta, TU Zvolen, T. G. Masaryka 24, 960 53 Zvolen; e-mail: culik@acoustics.sk

ABSTRACT

This paper aims at an experimental evaluation of the quality of the wood used in the manufacture of wooden organ pipes. For this purpose we created a stock of pipes, using various types of wood for the walls of the pipes and for the front board. Using this trial stock of pipes, we conducted a series of experimental measurements, proceeding from an analysis of the sound spectrum. It was shown that what exerts the most fundamental influence on the quality of the sound spectrum is the measure of the pipe and its intonation. This reality is confirmed by the fact that despite the use of varying materials and varied thickness of walls, under constant conditions (pressure, temperature) the resonance mode of all the pipes examined is at the same frequency. A further finding is that the material of the front board and walls may under certain conditions and circumstances have an influence on the creation of a disturbing (humming) component of the tone of the pipe, and indeed on the creation of harmonic tones. Even a small change in the original tuning of a historical pipe causes a relatively marked changes in the actual sound system of the pipe. This fact has significant consequences in the field of restoring historical organs and on changes to the tuning of those instruments.

Keywords: organ, pipe, wood, sound spectrum, tuning, measure, intonation

Úvod

Problematika hodnotenia dreva použitého na výrobu organových píšťal je témou presahujúcou túto štúdiu. Napriek tomu aspoň čiastočné vyriešenie tejto témy prinesie ojedinelé poznatky aj v oblasti aplikácií, ktoré sa budú týkať reštaurovania či stavby nových organov. V tejto súvislosti nás zaujímali poznatky hlavne z dendrologického a akustického pohľadu, ktoré vytvárali potrebné súvislosti pre komplexnejší pohľad. Samotný výskum sme postavili nielen na našich experimentoch a výskumoch, ale aj na výskumoch z oblasti použitia dreva pri hudobných nástrojoch. Napriek tomu bol základným podkladom na používanie určitého dreva terénny výskum drevených organových píšťal nástrojov stredného Gemera.

Historický kontext

Poznanie histórie využívania jednotlivých drevín pri stavbe našich historických nástrojov nás znova učí, akým spôsobom organári v minulosti pristupovali k používaniu drevín na výrobu drevených píšťal. Tento výskum priniesol poznatky o variabilite, s akou organári pristupovali k využívaniu drevín, pričom vôbec nemali k dispozícii dnešné technologické vybavenie, ktorým by vedeli kontrolovať svoje výstupy.¹ Napriek tomu ich výstupy vykazujú istú systematiku, resp. podľa našich dnešných poznatkov aj empiricky zistenú vysokú kvalitu. Pre konkrétnejší pohľad na túto problematiku prinášame sumárne poznatky ohľadom využívania drevín na výrobu organových píšťal pri vybraných nástrojoch organov stredného Gemera.

Výsledkom uvedeného prieskumu je vyselektovanie dvoch skupín píšťal, u ktorých sa ako stavebný materiál použilo drevo rozličnej kvality. Prvou skupinou sú píšťaly, ktoré majú drevo výberovej kvality a ktoré je rezané radiálne, bez nejakých veľkých chýb dreva, akými sú hrče, točenie či živicové kanáliky. Medzi tieto nástroje patrí organový pozitív z Mokrej Lúky, Tornale, Levár a Držkoviec. Druhú skupinu reprezentujú ostatné nástroje, ktoré majú rezy dreva tangenciálne, aj keď sa nájde použitie radiálnych rezov bez nejakého systematického usporiadania, aspoň v primárnom zmysle. Zároveň drevo týchto píšťal obsahuje mnoho chýb (hrče, točivosť, živicové kanáliky). Okrem rozdielov v makroskopických znakoch použitého dreva sme zaznamenali odlišnosti aj v primárnej či sekundárnej modifikácii týchto drevených píšťal. Sekundárnu modifikáciu vnímame ako neskorší zásah do hmotnej, a tým aj hudobnej podstaty drevených píšťal, čo viedlo k zmene zvukového výsledku, a teda aj hudobného štýlu. Toto môže byť dôsledok reštaurátorských zásahov minulosti, ktoré dnes vnímame ako „nešťastné“.

Dôležitou súčasťou akustických vlastností je hlavne primárna modifikácia, ktorá vznikala ako zámer staviteľa nástroja. Takouto modifikáciou bola napríklad petrifikácia nástrojov v Muráni a Revúcej, ktoré boli podľa doterajších poznatkov petrifi-

¹ Exaktné hodnotenie dreva z pohľadu jeho akustických vlastností, aké využívame dnes, v minulosti nebolo možné.

Tabuľka 1: Prehľad použitia drevín pri organoch stredného Gemera

	Obec	Dato- vanie	Použité dreviny	Kvalita drevín	Čer- votoč	Bolus	Petrifi- kácia
1	Mokrý Lúka	1698	smrek/buk – predkrývka	časté radiálne rezy, mnohé chyby ako hrče, točivosť, živičné kanáliky	Áno	Nie	Nie
2	Ratkovské Bystré	1797	smrek/dub – predná doska, dub, predkrývka	časté radiálne rezy, mnohé chyby ako hrče, točivosť, živičné kanáliky	Áno	Nie	Áno
3	Levkuška	1802	smrek/buk – predná doska, buk, predkrývka	radiálne rezy, tangenciálne, mnohé chyby ako hrče, točivosť, živičné kanáliky	Áno	Nie	Nie
4	Kameňany	1804	smrek/dub – predná doska, dub, predkrývka	časté radiálne rezy, mnohé chyby ako hrče, točivosť, živičné kanáliky	Áno	Nie	Áno
5	Sása	prvá tretina 19. stor.	smrek/buk – predná doska, jaseň štíhly – predkrývka	radiálne rezy, tangenciálne, mnohé chyby ako hrče, točivosť, živičné kanáliky	Áno	Nie	Nie
6	Ratková	1842	smrek/dub – predkrývka	radiálne rezy, tangenciálne, mnohé chyby ako hrče, točivosť, živičné kanáliky	Áno	Áno	Nie
7	Chyžné	1854	smrek/buk – predná doska, buk – predkrývka	radiálne rezy, tangenciálne, mnohé chyby ako hrče, točivosť, živičné kanáliky	Áno	Nie	Nie
8	Tornaľa	1868	smrek/dub – protez. – predná doska, predkrývka	radiálne rezy, tangenciálne, mnohé chyby ako hrče, točivosť, živičné kanáliky	Mierne	Áno	Nie
9	Leváre	druhá pol. 19. stor.	smrek/dub – pred. doska, buk? – predkrývka	radiálne rezy pravidelne, podľa základnej obhliadky snaha o kvalitu materiálu	Bez	Áno	Nie
10	Držkovce	druhá pol. 19. stor.	smrek/dub – pred. doska, buk? – predkrývka	radiálne rezy pravidelne, podľa základnej obhliadky snaha o kvalitu materiálu	Áno	Áno	Nie
11	Muráň	1896	smrek/dub – protez. – predná doska, predkrývka	radiálne rezy, tangenciálne, mnohé chyby ako hrče, točivosť, živičné kanáliky	Bez	Áno	Áno
12	Revúca	1897	smrek/buk – predná doska, dub – predkrývka	radiálne rezy, tangenciálne, mnohé chyby ako hrče, točivosť, živičné kanáliky	Bez	Áno	Áno
13	Hrlica	prelom 19. a 20. stor.	smrek/buk – predná doska	radiálne rezy, tangenciálne, mnohé chyby ako hrče, točivosť, živičné kanáliky	Áno	Nie	Nie

kované v primárnom zmysle.² Týmto spôsobom sa vytvoril rovnako jedinečný zvukový výsledok týchto historických organov. Okrem modifikácie petrifikáciou sme zachytili aj primárnu modifikáciu formou nanesej vrstvy červenej hlinky, tzv. bolusu. Tenkú vrstvu červenej hlinky sme zachytili na vnútorných stenách organov v Ratkovej, Tornali, Levároch, Držkovciach, Muráni a Revúcej. Zaujímavosťou je, že ide o organy druhej polovice 19. storočia, ale zároveň aj o organy, pri ktorých organári dbali na výber drevnej hmoty a používali prevažne radiálny rez dreva. Pri organoch v Muráni a Revúcej táto požiadavka nie je síce dodržaná, ale pri týchto nástrojoch môže zvukový charakter ovplyvňovať už spomínaná primárna modifikácia petrifikáciou. Odôvodnenie aplikácie červenej hlinky na vnútorné časti drevených píšťal momentálne nevieme vysvetliť, rovnako sme túto skutočnosť ešte nepreverili pomocou merania frekvenčného spektra zvuku. V tejto súvislosti potrebujeme do budúcnosti zistiť aspoň zloženie danej hlinky, ako aj spôsob nanášania, resp. zloženie tzv. nosiča tejto hlinky, pretože rôzny spôsob nanášania, resp. zloženie nosiča môže ovplyvňovať výsledné frekvenčné spektrum. S pomocou poznania funkcie, zloženia a spôsobu nanášania danej hlinky vytvoríme najidentitejšie kópie historických píšťal na ďalšie experimenty. Takéto kópie s pomocou spomínaných experimentov prinesú objektívne výsledky, ktoré vytvoria obraz o pôvodných zvukových vlastnostiach píšťal.

Stavitelia organov v minulosti využívali červenú hlinku pri cínovaní píšťal, keď ju natierali na spoje pred cínovaním, aby nedochádzalo k prepáleniu organového plechu.³ V tejto súvislosti môžeme uviesť spektrálnu analýzu červenej hlinky, ktorú máme k dispozícii z iného výskumu týkajúceho sa organového kovu.

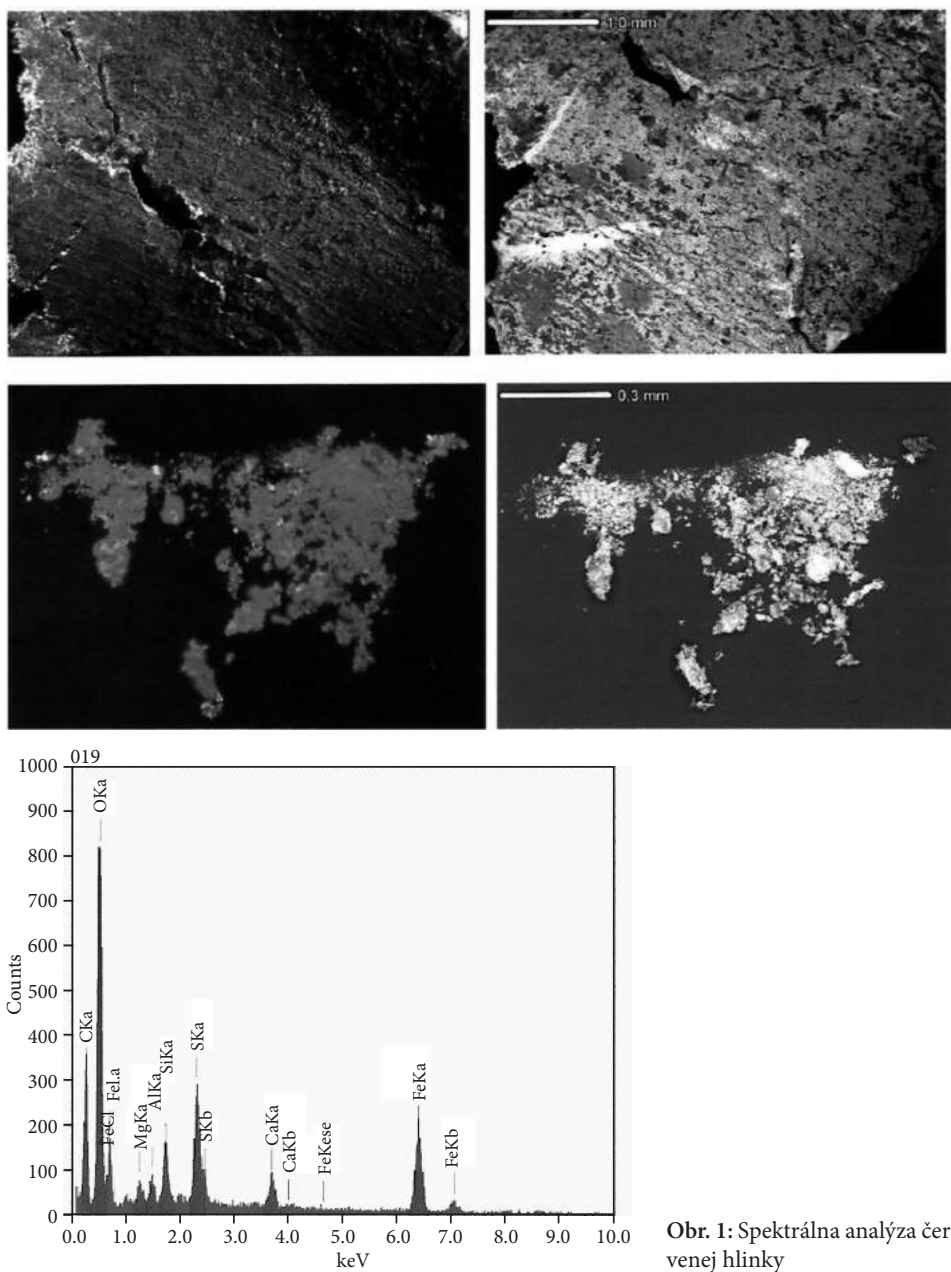
Analýza preukázala prítomnosť železitých pigmentov, ale aj sadry, pričom je potrebné ešte zistiť, aký nosič mohol byť použitý pri dreve – či išlo o vodu, olej alebo nejakú glejovú vodu.

Okrem jednotlivých kvalít dreva a jeho modifikácií sme sledovali aj samotné používanie rôznych druhov dreva pri stavbe organov stredného Gemera, pričom tieto poznatky sme rozšírili aj o dreviny, ktoré už boli v doterajších výskumoch identifikované.⁴ Na základe týchto výskumov môžeme konštatovať, že na prednú dosku alebo len na horné lábium používali organári nasledovné dreviny: smrek obyčajný (*Picea abies*), dub letný (*Quercus robur*), dub zimný (*Quercus petraea*), buk lesný (*Fagus sylvatica*), jedľa biela (*Abies alba*), občas smrekovec opadavý (*Larix decidua*), hruška divá (*Pyrus pyrastrer*) či javor horský (*Acer pseudoplatanus*). Na jadro a tým aj na nohy sa používal hlavne dub a pri predkrývkach sme zachytili výrobu z buka, duba, smreka, jedle, smrekovca. Keďže doteraz sa v tejto oblasti neuskutočnil dôkladný výskum, je možné, že na stavbu drevených píšťal sa použilo viac druhov dreva, ako sme spomenuli.

² Pri archívnom výskume týchto nástrojov sme nezaznamenali sekundárnu petrifikáciu, a keďže nástroje sú neskoršieho datovania, prikláňame sa k názoru, že táto modifikácia je primárneho charakteru.

³ Zloženie organového kovu je aj v súčasnosti z olova a cínu, občas s primiešaním nejakých iných prvkov, samozrejme, v rôznych pomeroch. Porovnaj: JAKOB, Friedrich: *Die Orgel und das Metall*. Männedorf : Orgelbau Kuhn, 1998.

⁴ Porovnaj: MAYER, Marian Alojz: *Dejiny organa na Slovensku od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Divis-Slovakia s.r.o., 2009, s. 168, 169.



Zhodnotenie vyššie uvedených poznatkov prinieslo mnoho ďalších otázok, ktoré sme otvorili pri našich výskumoch. V tejto štúdii sme sa zamerali aj na predné dosky organových píšťal, ktoré sme zároveň dali do súvislosti s bočnými doskami. Keďže predchádzajúci výskum priniesol len sumarizačné poznatky o používaní druhov použitého dreva, ako príklad uvádzame aspoň jeden detailnejší rozbor registra Copula 4' organového pozitívu v Sáse, na základe ktorého sme aj spracovávali novodobé kópie.

Tabuľka 2: Copula 4' – organový pozitív v Sáse

Tóny	Strana A Typ rezu	Strana B	Strana C	Strana D	Rybyna	Zátka	Pred- kryvka	A hrče (počet)	B hrče	C hrče	D hrče
C	RT	RT	RT	RT	áno	áno	R	4	2	5	2
D	TR	RT	R(T)	RT	áno	áno	R	2	3	0	1
E	T	RT	RT	TR	áno	áno	R	0	0	1	0
F	T	RT	R	R(T)	áno	áno	R	0	0	0	0
G	T	R(T)	TR	RT	áno	áno	R	0	0	2	2
A	T	TR	TR	T	áno	áno	T	0	0	1	0
B	T	RT	R	RT	áno	áno	T	0	3	0	3
H	T	RT	R	RT	áno	áno	T	0	2	0	2
c	R	T	R	T	áno	áno	T	0	2	0	3
cis	T	R(T)	RT	RT	áno	áno	T	0	0	1	1
d	T	T	R	RT	nie	áno	T	0	0	0	2
dis	T	T	R	TR	áno	áno	T	0	2	0	1
e	R	TR	R	T	nie	áno	T	0	1	1	1
f	R	RT	RT	RT	áno	áno	T	0	1	2	1
fis	T	R(T)	R(T)	RT	nie	áno	T	0	0	0	0
g	R	R(T)	T	R	áno	áno	T	1	1	3	1
gis	T	RT	T	RT	áno	áno	T	0	0	0	0
a	T	RT	T	RT	áno	áno	T	0	0	0	1
b	T	R(T)	R	R	áno	áno	T	0	0	1	0
h	R	R	T	RT	áno	áno	T	0	1	2	0
c ¹	T	R	T	R	áno	áno	T	0	0	1	0
cis ¹	T	RT	TR	RT	áno	áno	T	0	0	1	0
d ¹	T	RT	R	R(T)	nie	áno	T	0	0	0	0
dis ¹	T	R	R	RT	nie	áno	T	0	0	0	0
e ¹	T	RT	TR	RT	áno	áno	T	0	0	0	0
f ¹	TR	R	T	RT	áno	áno	T	0	0	0	0
fis ¹	T	R	RT	RT	áno	áno	T	0	0	0	0
g ¹	T	RT	T	RT	nie	áno	T	0	0	0	0
gis ¹	T	RT	R	RT	áno	áno	T	0	0	0	0
a ¹	T	RT	TR	RT	áno	áno	T	0	0	0	0
b ¹	T	RT	RT	RT	áno	áno	T	0	0	0	0
h ¹	T	RT	TR	RT	nie	nie	T	0	0	0	0
c ²	TR	RT	R	RT	áno	áno	T	0	0	0	0
cis ²	TR	T	RT	T	áno	áno	T	0	0	0	3
d ²	T	R	RT	R	áno	áno	T	0	0	0	0
dis ²	TR	RT	RT	R	áno	áno	RT	0	0	0	0
e ²	T	T	RT	RT	áno	nie	RT	0	0	0	0
f ²	T	T	RT	R	áno	áno	T	0	0	0	0

Analýza vyššie uvedeného skúmaného registra priniesla zaujímavé informácie, ktoré sme začali postupne ďalej analyzovať, pričom výsledky sme museli vzájomne porovnávať s ostatnými výstupmi. Na základe postupných experimentálnych informácií sme do istej miery pochopili využívanie aj tzv. nerezonančného dreva, resp. dreva, ktoré má svoje chyby a ktoré je rezané viac-menej tangenciálne. Príkladom nám bol práve vyššie spracovaný register, ktorý má pri každej píšťale drevo aj tangenciálne, hlavne čo sa týka bočných a zadnej strany (B, C, D). Zároveň mnohé dosky majú chyby ako hrče alebo točivosť či živicové kanáliky. Dôležité ale je, že využívanie nerezonančného alebo tzv. rezonančného dreva nebolo úplne náhodné, ale dialo sa zrejme skôr na základe empirických znalostí a skúseností jednotlivých staviteľov.

Analýza

Na základe vyššie uvedených poznatkov sme pristúpili k analýze používania rôznych drevín na prednú dosku drevených píšťal, pričom sme si zostavili metodiku dvoch experimentov, ktoré sme použili ako základ pre riešenie tejto otázky. Predmetom výskumu boli dreviny použité na prednú dosku drevenej píšťaly ako smrek obyčajný (*Picea abies*), dub zimný (*Quercus petraea*), buk lesný (*Fagus sylvatica*), hruška divá (*Pyrus pyraeaster*). Ako vzor pre repliky sme použili historickú píšťalu f registra Copula 4' organového pozitívu v Sase. Na lepšie pochopenie akusticko-zvukových analýz uvádzame aj bližšiu charakteristiku jednotlivých skúmaných drevín, ktoré sme použili na predné dosky experimentálnych píšťal.

- **Smrek obyčajný** je prvou dôležitou skúmanou drevinou, ktorá patrí nielen medzi najrozšírenejšiu drevinu na Slovensku, ale aj medzi najpoužívanejšiu drevinu našich historických organov. Z nášho pohľadu sú dôležité informácie o „mäkkosti tohto dreva, pružnosti, pevnosti, ale zároveň je dôležitá informácia o tom, že sa zle impregnuje. Makroskopická štruktúra tohto dreva hovorí, že ide o zrelostrebnú drevinu, pričom jej drevo je bez viditeľného jadra. Hranice ročných kruhov sú výrazné, úzke, letné drevo prechádza pozvoľne do širokého jarného dreva. Medzi letokruhmi je zreteľná hranica; pozvoľnejší prechod medzi jarným a letným drevom v rámci letokruhu. Živичné kanáliky sú malé, menej zreteľné, roztrúsené, voľným okom pozorovateľné len na radiálnych, tangenciálnych dobre opracovaných rezoch, ako jemné, tmavšie, lesklé trhliny. Stržňové lúče sú voľným okom neviditeľné. Stržeň je úzky, najviac 5 mm široký, makroskopicky je nezreteľný. Textúra je pruhovaná alebo fládrovaná, pri ktorej kresba zbíhajúcich sa letokruhových pripomína štruktúru vrstevníc na mape; drevo je matne lesklé, málo dekoratívne. Prevládajúcim elementom anatomickej stavby sú tracheidy – cievice, ktoré zaberajú až 87 – 95 % celkového objemu dreva. Plnia vodivú i mechanickú funkciu. Radiálny priemer jarných tracheíd je 2 – 4 μm , v neskorom dreve 4 – 8 μm . Dĺžka tracheíd (drevných vlákien) je 1,7 – 2,9 – 3,7 mm. Podiel stržňových lúčov je 4,4 – 5,5 %. Úlohou parenchymatických buniek stržňových lúčov (5 až 13 %) je rozvádzať organické zásobné látky. Nechránené a neimpregnované drevo smreka vydrží 10 – 30 rokov. Pod strechou má trvanlivosť 50 až 75 rokov. Pod vodou je

to 60 – 100 rokov a vždy suché drevo smreka vydrží 100 – 900 rokov, čo je údaj, ktorý platí aj pre historické organy, pričom už z tohto je jasné, že ochrana dreva historických organov patrí medzi prioritu.“⁵

- **Dub zimný** je ďalšou dôležitou drevinou, ktorá sa využíva nielen v našom hospodárstve, ale aj pri stavbe našich historických organov. „Jadro môže byť aj nepravidelne okrúhle, veľmi často nerovnomerne zložené, šedohnedé s tmavými hraničnými zónami. Beľ je špinavo ružovobiela. Drevo je kruhovito pórovité s výraznými a pravidelnými ročnými kruhmi. Trachey (cievy) v jarnom dreve sú veľké, voľným okom dobre viditeľné. Na priečnom reze ako kruhové otvory, na pozdĺžnych rezoch ako dlhé pozdĺžne trhlínky. Stržňové lúče sú veľmi časté, široké a mohutné. Na tangenciálnych rezoch sú viditeľné ako široké, tmavé a až 7 cm dlhé pruhy, na radiálnych rezoch ako zrkadielka rôznych tvarov a veľkostí. Na priečnom reze sú stržňové lúče dobre viditeľné ako svetlé pásiky vychádzajúce zo stržňa kolmo k letokruhom. Okolo ciev je rôzne vyvinutý drevný parenchým, ktorý na priečnom reze tvorí svetlé škvrnky alebo čiary rôzneho tvaru. Textúra je veľmi dekoratívna. Anatomická stavba všetkých druhov duba je veľmi podobná. Trachey (cievy) sú veľmi široké s jednoduchou alebo mriežkovou perforáciou. Zoradené sú jednotlivo alebo tvoria skupinky po 2 – 4. Perforácia jarných ciev je väčšinou jednoduchá, úzke cievy majú mriežkovitú perforáciu. Priemer jarných ciev sa pohybuje v rozpätí 0,1 – 0,4 mm, letných ciev 0,01 – 0,05 mm. Tracheidy (cievice) sú v dubovom dreve početne zastúpené hlavne v letnom dreve. Librifórmne vlákna sú u duba vyvinuté ako bunky prevládajúce hlavne v pozdĺžnom smere. Zastúpenie librifórmnych vlákien sa pohybuje v rozpätí 40 – 60 %. Drevný parenchým je tvorený z krátkych tenkostenných buniek. Je usporiadaný v nepravidelných jednoradových pásoch. Tvorí široké vrstvy najmä v jarnom dreve. Jeho zastúpenie je v rozpätí 2,8 – 8,1 %. V dubovom dreve sa vyskytujú dva druhy stržňových lúčov. Široké stržňové lúče sú tvorené z 12 – 30 radov buniek. Úzke stržňové lúče z jedného alebo dvoch radov buniek. Podiel stržňových lúčov v dreve sa pohybuje okolo 20 %. Celkovo je toto drevo pevné, pružné, trvanlivé, pričom sa zle impregnuje a morí.“⁶
- **Buk lesný** patrí ku hlavnej trojici drevín, ktoré využívalo naše organárstvo v minulosti. „Buk je bezjadrová drevina s častou tvorbou nepravého jadra. Farba dreva tesne po spílení je biela, ale môže byť aj slabo ružovkastá. Po čase sa mení na ružovožltú až bleďočervenú. Na čerstvom reze je výrazne zreteľná tmavšia vlhkejšia beľ po obvode priečného rezu. Po vyschnutí sa farebný rozdiel medzi vyzretým drevom a bielou stráca. Cievy sú nezreteľné a ročné kruhy sú ťažko zreteľné. Šírka ročných kruhov sa pohybuje prevažne od 1 do 5 mm, ale samozrejme to závisí aj od vegetačného obdobia. Na tangenciálnom reze sú výrazné nepravé stržňové lúče ako dlhé čiarky 1 – 4 mm. Na radiálnom reze tvoria riedke zrkadielka. Častý je výskyt

⁵ GEJDOŠ, Miloš: *Hlavné dreviny SR v obchode s drevom*. Elektronický zdroj. Dostupné na internete: [http://www.tuzvo.sk/sk/organizacna_struktura/lesnicka_fakulta/organizacne-clenenie/katedry/katedra-lesnej-tazby-logistiky-melioracii/kontakt/smrek-obycajny.html]: Zvolen, 2012, Cit.: 07. 04. 2014.

⁶ GEJDOŠ, Ref. 5. Dostupné na internete: [http://www.tuzvo.sk/sk/organizacna_struktura/lesnicka_fakulta/organizacne-clenenie/katedry/katedra-lesnej-tazby-logistiky-melioracii/servis-studentom/hlavna-dreviny/dub-zimny.html]: Zvolen, 2012, Cit.: 07. 04. 2014.

stržňových škvŕn. Buk patrí k roztrúseno-pórovitým drevinám. Trachey – cievy sú veľmi početné a husto zoradené, ojedinelé, alebo po dvoch až šesť v skupinách. Širšie jarné cievy majú jednoduchú perforáciu, užšie letné cievy majú rebríčkovitú perforáciu. Ich priemer sa pohybuje v rozpätí od 0,02 do 0,1 mm. Stržňové lúče sú homogénne a jednoradové. Libriformné vlákna majú vretenovitý až rúrkovitý tvar. Drevný parenchým sprevádza cievy a je bohato rozptýlený medzi drevnými vláknami. Dĺžka drevných vlákien sa pohybuje od 0,3 – 2,2 mm. Pri tvorbe nepravého jadra sú cievy často vyplnené thylami. Buk je stredne tvrdé, ťažké, pevné drevo, dobre sa štiepa, parené sa dobre ohýba. Nechránené a neimpregnované drevo buka vydrží 10 – 40 rokov. Pod strechou má trvanlivosť 20 až 50 rokov. Pod vodou je to 30 – 120 rokov a vždy suché drevo buka vydrží 200 – 700 rokov, čo je rovnako ako smrek v polovici svojej životnosti pri mnohých historických organoch.⁷

Vyššie uvedené druhy dreva, ako aj ďalšie menej používané, sme postupne podrobili dvom experimentom, aby sme získali výsledky, ktoré by nám vysvetlili doterajšie poznatky z obhliadok organov. Pred tým sme si stanovili potrebnú metodiku, ktorú sme aplikovali v experimentoch.

Metodika

Pre koreláciu s historickým vývojom sme stanovili metodiku, ktorá spočívala vo vymanipulovaní (t. j. vo výbere materiálu, v spôsobe rezu z časti kmeňa) 20 experimentálnych doštičiek, z ktorých sme neskôr vyrobili kompletne píšťaly. Zároveň je potrebné povedať, že 15 doštičiek bolo z jedného kusa smreka obyčajného (*Picea abies*) a na predné dosky sme pripravili ďalších 5 experimentálnych doštičiek z duba zimného (*Quercus petraea*). Z duba sme rovnako pripravili aj jadro, pričom predkrývky boli vyhotovené z hrušky divej (*Pyrus pyrastrer*). Všetky pripravené experimentálne doštičky boli vymanipulované tangenciálnym rezom, no zároveň je potrebné povedať, že doštičky boli z cca storočného dreva, čím sme chceli splniť aj požiadavku degradácie dreva prirodzeným starnutím.

Experiment

Po vymanipulovaní hranolčeka z jedného kusa dreva sme vyselektovali najprv päť hranolčeka zo smrekového dreva, ktoré sme následne narezali na jednotlivé doštičky. Jednotlivé vymanipulované doštičky smreka obyčajného sme presne evidovali podľa pôvodu, čiže píšťala sa vyrobila z doštičiek jedného hranolčeka. Týmto spôsobom sme zachovali kvôli snímaniu charakteristík podmienku rovnakej časti kmeňa a tým aj rovnaké podmienky rastu, vlhkosti, slnečného žiarenia, čiže rovnaké vstupné podmienky. Pre toto meranie sme tak pripravili 15 doštičiek, ktoré sme podrobili experimentu.

⁷ GEJDOŠ, Ref. 5. Dostupné na internete: [http://www.tuzvo.sk/sk/organizacna_struktura/lesnicaka_fakulta/organizacne-clenenie/katedry/katedra-lesnej-tazby-logistiky-melioracii/servis-studentom/hlavna-dreviny/buk-lesny.html]: Zvolen, 2012, Cit.: 07. 04. 2014.

Tabuľka 3: Fyzikálno-akustické charakteristiky skúmaných doštičiek

číslo doštičky / pričný rez	Hustota dreva	Modul pružnosti pozdĺž vlákien	Akustická konštanta	Rýchlosť šírenia sa zvuku v dreve
	$\rho / \text{kg.m}^{-3}$	E_{ℓ} / GPa	$A / \text{m}^4.\text{kg}^{-1}.\text{s}^{-1}$	$c / \text{m.s}^{-1}$
1A / RT	756	12,31	5,34	4036
1B / RT	416	12,23	13,01	5420
1C / RT	433	13,39	12,84	5561
1D / RT	436	13,96	12,96	5656
2A / T	745	11,35	5,24	3903
2B / RT	437	13,59	12,78	5579
2C / RT	428	13,44	13,08	5603
2D / RT	425	12,89	12,96	5508
3A / T	813	10,88	4,50	3659
3B / RT	411	11,68	12,99	5332
3C / TR	436	10,97	11,49	5014
3D / R	425	11,13	12,05	5119
4A / RT	745	12,10	5,41	4029
4B / RT	435	13,30	12,72	5531
4C / RT	434	10,76	11,49	4981
4D / T	399	9,46	12,20	4869
5A / RT	746	10,68	5,07	3784
5B / TR	427	13,84	13,31	5689
5C / TR	412	10,06	11,99	4940
5D / RT	417	12,53	13,16	5484

Samotné snímanie, resp. hodnotenie experimentálnych doštičiek na výrobu organových píšťal sme vykonali pomocou metódy Chladniho obrazcov pri vlhkosti skúšobných doštičiek $w = 10\%$.⁸ Po stanovení hustoty dreva sme touto nedeštruktívnou metódou, zviditeľňovaním rezonančných modov pravouhlých doštičiek, získali fyzikálno-akustické charakteristiky ako akustická konštanta, modul pružnosti a rýchlosť šírenia zvuku^{9,10,11} pre jednotlivé experimentálne doštičky.

Tabuľka 3 prináša fyzikálno-akustické charakteristiky smrekového (B, C, D) a dubového dreva (A) v tvare pravouhlých tenkých doštičiek, ktoré boli vypočítané na zá-

⁸ Vlhkosť bola meraná nepriamou metódou pomocou ihličiek vlhkomera Moisture Meter, MC-7825 PS.

⁹ DANIHELOVÁ, Anna: Relevant Physical Acoustics Characteristics of Spruce Wood as a Material for Musical Instruments. In: *Proceedings of the 8th World Conference on Timber Engineering wcte 2004*. Lahti, 2004, p. 491-494.

¹⁰ DANIHELOVÁ, Anna: Elastic characteristics of wood and their influence on vibrational properties of violin plates. In: *16th Conference of Slovak Physicists*. Zborník. Košice : Slovak Physical Society, 2008, s. 33-34.

¹¹ DANIHELOVÁ, Anna: Wood characteristics and acoustic quality of musical instruments. In: *ACOUSTICS High Tatras 2009 : Proceedings of the ACOUSTICS High Tatras 2009 "34th International Acoustical Conference – EAA Symposium"* [CD Rom]. Nový Smokovec : Technical Univerzity in Zvolen, 2009.

klade potrebných vzťahov. Počet doštičiek pre každú skupinu bol stanovený na 5 kusov (päť kusov experimentálnych píšťal).

Z výsledkov meraní vyplynulo, že tangenciálne rezané doštičky smrekového dreva vykazovali nízku hustotu, modul pružnosti cca od 10 do 14 GPa a akustickú konštantu medzi 11 – 13 $\text{m}^4 \cdot \text{kg}^{-1} \cdot \text{s}^{-1}$. Dubové drevo vykazuje vysokú hustotu cca 750 $\text{kg} \cdot \text{m}^{-3}$, modul pružnosti v hodnotách 11 – 12 GPa, ale zaujímavá je akustická konštanta, ktorá vykazuje nízke hodnoty cca 4,50 – 5,45 $\text{m}^4 \cdot \text{kg}^{-1} \cdot \text{s}^{-1}$.

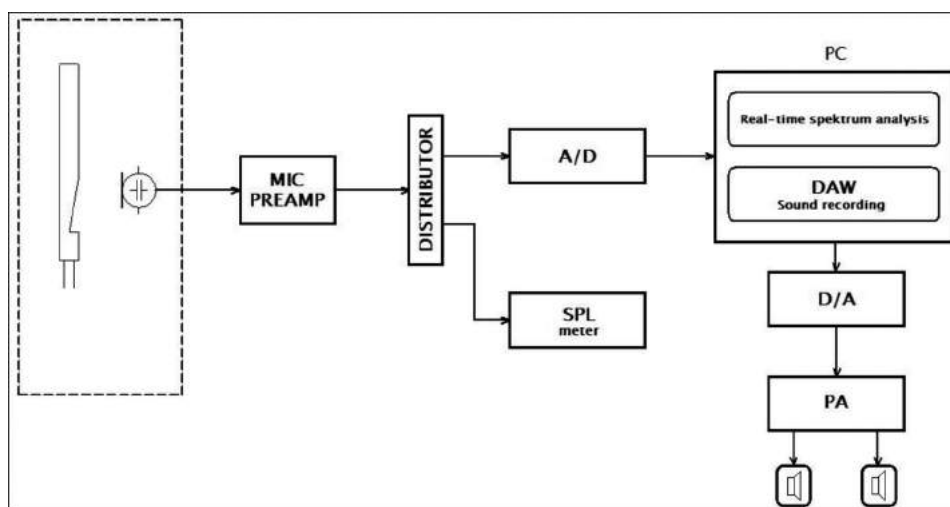
Vyššie uvedené výsledky je potrebné konfrontovať s výsledkami zvukového spektra experimentálnych píšťal zhotovených z experimentálnych doštičiek, pretože je potrebné zistiť, či kvalita samotného materiálu, respektíve rez a orientácia vlákien majú vplyv na samotnú tvorbu zvukového spektra drevených organových píšťal. Tieto poznatky sú veľmi dôležité pri samotnom reštaurovaní historických píšťal, keď mnohokrát dochádza k výrobe historických kópií, respektíve k výmene niektorých ich častí. Ako sme už uvádzali, na túto analýzu sme vytvorili päť kusov experimentálnych píšťal, ktoré sú zložené z presne označených doštičiek, ktoré boli pred zlepením zosnímané metódou Chladniho obrazcov a ich hodnoty sú uvedené v Tabuľke 3. Píšťaly tak tvoria doštičky 1, 2, 3, 4, 5 (strany A, B, C, D) a sú zložené zo smreka (B, C, D) a duba (A), čím sme vytvorili jednotlivé experimentálne píšťaly.

Frekvenčné spektrum zvuku píšťal

Metóda snímania zvukového spektra je postavená na dvoch hlavných častiach technologického vybavenia (Obr. 2). Primárnou časťou je budenie tónu jednotlivých píšťal, ktoré sa zabezpečuje pomocou experimentálnej vzdušnice napojenej na mech a vzduchové čerpadlo. Druhá časť technológie pozostáva z vyhodnocovania spektier v reálnom čase, na ktorý sa využíva akustický software Arta. Na počítači je ďalej nainštalovaný aj DAW Software Samplitude (Digital Audio Workstation), ktorého úlohou je záznam a editácia spracovávaných signálov jednotlivých píšťal. Táto konfigurácia umožňuje ku každému vyhodnotenému spektru priradiť zodpovedajúci zvukový signál. Jednotlivé grafy spektier vznikli na základe popísanej metodiky, pričom boli nastavené nasledujúce parametre: vzorkovacia frekvencia 44,1 kHz, počet vzoriek 8 192, váhové okno Uniform a lineárne priemerovanie zo 100 vzoriek. Zároveň bol zabezpečovaný jednotný tlak 74 mm H_2O (=725,7 Pa), teplota sa udržiavala v intervale 25,2 °C – 25,4 °C. Meranie sa realizovalo aj pomocou Hanningovho okna, avšak pre lepšiu názornosť je uvedené len váhové okno uniform. Intonácia píšťal bola jednotná na základe dobovej predlohy, pričom intonácia bola vykonaná na tzv. plnú nohu¹² pri výške výrezu cca 1/3 zo šírky prednej dosky.

Signál z merného mikrofónu, ktorý sníma zvukový signál meranej organovej píšťaly, sa zosilňuje v mikrofónnom predzosilňovači a z jeho výstupu postupuje do distribútora, v ktorom sa rozdeľuje do dvoch ciest. Prvá cesta vedie do A/D prevodníka, kde sa tento digitalizovaný signál následne vyhodnocuje v akustickom softvéri. Sú-

¹² Noha píšťaly je otvorená naplno, bez vkladania drevených klinkov.



Obr. 2: Schéma meracej aparatúry

bežne sa signál zaznamená vo zvukovom programe, čím sa k analyzovanému spektru vytvorí zodpovedajúci zvukový súbor. Druhá signálová cesta z distribútora vedie do akustického analyzátora, ktorý sa využíva na vyhodnocovanie hladiny akustického tlaku (SPL).

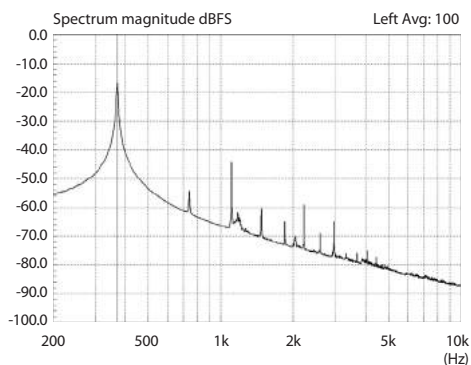
Výsledok

Na analýzu sme vyrobili čo najdokladnejšie kópie historickej píšťaly, pričom sme sa rovnako snažili aj o čo najpresnejšiu intonáciu. Tabuľka 4 zachytáva úrovne harmonických tónov meraného zvukového spektra originálnej píšťaly (Orig.) a experimentálnych píšťal (Graf 1 – 5).

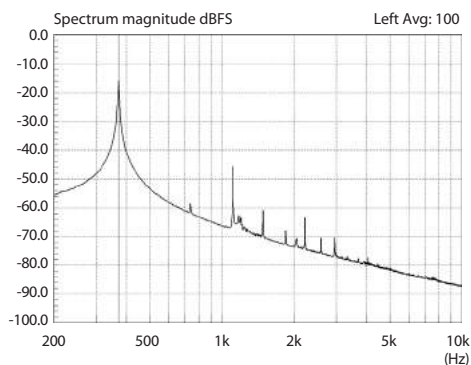
Tabuľka 4: Úroveň harmonických tónov frekvenčného spektra zvuku

Píšťala	Tlak (mm H ₂ O)	Frek. (Hz)	SPL (dB)	Hmotnosť (g)	Rez dreva	1f [dBFS]	2f [dBFS]	3f [dBFS]	4f [dBFS]	5f [dBFS]	6f [dBFS]	7f [dBFS]	8f [dBFS]
Orig.	74	369,1	88,0	117,14	T	-6,58	-47,58	-24,81	-37,80	-57,65	-43,99	-57,24	-53,26
Graf 1	74	371,4	83,5	137,23	T	-16,89	-54,34	-44,20	-54,37	-64,73	-59,05	-69,19	-64,82
Graf 2	74	371,4	83,9	158,21	T	-15,96	-58,56	-45,53	-60,82	-67,88	-63,48	-70,51	-71,96
Graf 3	74	371,4	83,7	142,11	T	-17,08	-56,44	-44,95	-63,12	-65,20	-69,09	-65,69	-66,21
Graf 4	74	371,4	83,0	144,91	T	-15,93	-58,28	-45,17	-63,85	-68,30	-69,45	-74,18	
Graf 5	74	371,4	83,9	149,47	T	-15,94	-56,13	-43,69	-57,34	-67,97	-61,15	-74,77	-65,93

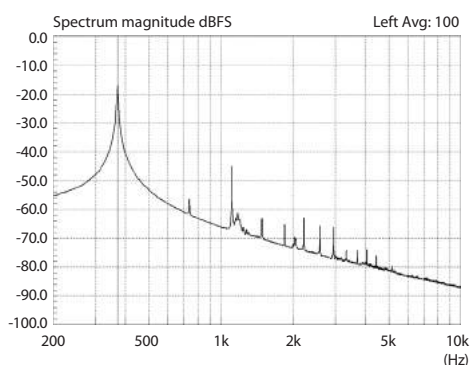
Graf 1: Frekvenčné spektrum zvuku 1. experimentálnej píšťaly, dub/smrek, tangenciálny rez, 371,4 Hz



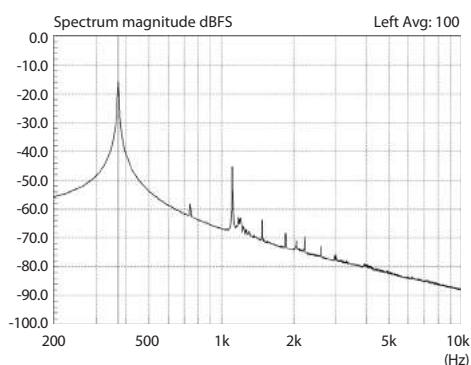
Graf 2: Frekvenčné spektrum zvuku 2. experimentálnej píšťaly, dub/smrek, tangenciálny rez, 371,4 Hz



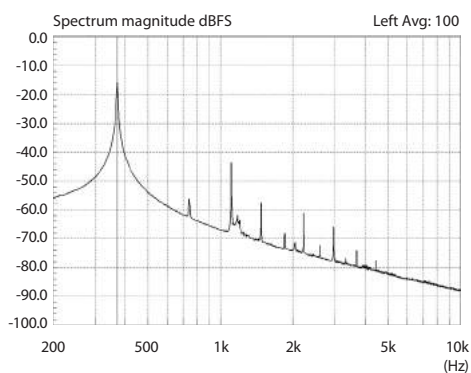
Graf 3: Frekvenčné spektrum zvuku 3. experimentálnej píšťaly, dub/smrek, tangenciálny rez, 371,4 Hz



Graf 4: Frekvenčné spektrum zvuku 4. experimentálnej píšťaly, dub/smrek, tangenciálny rez, 371,4 Hz



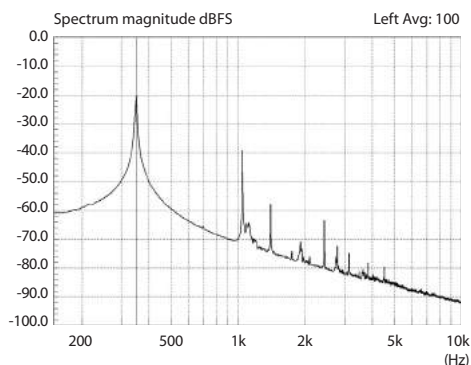
Graf 5: Frekvenčné spektrum zvuku 5. experimentálnej píšťaly, dub/smrek, tangenciálny rez, 371,4 Hz



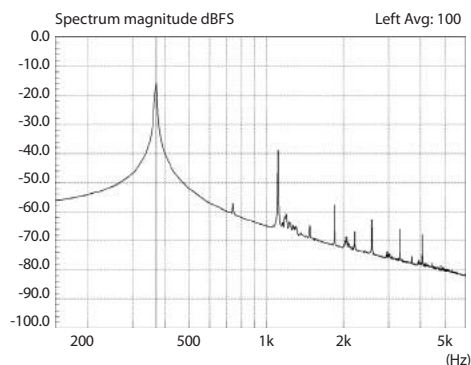
Na základe vyššie uvedených výsledkov môžeme konštatovať, že priebeh frekvenčného spektra zvuku sa do určitej miery líši od originálneho, ale zistili sme aj iný dôležitý fakt: pokiaľ máme tangenciálne rezaný smrek obyčajný na bočné a zadnú stranu, nedochádza k vytváraniu rušivej „šumovej“ zložky.¹³ Pre väčšiu názornosť tohto zistenia sme uviedli aj grafy (Graf 1 – 5) frekvenčných spektier zvuku skúmaných experimentálnych píšťal. Tento jav sme zatiaľ skúmali len pri uvádzaných podmienkach a pri teplote 23°C, z tohto dôvodu je potrebné experiment rozšíriť aj o iné podmienky.

Okrem skúmania tzv. šumovej zložky v prípade smreka obyčajného sme podrobili výskumu aj samotnú prednú dosku, ktorá môže rovnako prispievať k tvorbe alebo eliminácii uvádzanej rušivej zložky. Na analýzu sme vytvorili ďalších 5 experimentálnych píšťal, ktoré mali predné dosky z rôznych drevín. Zároveň sme píšťaly postupne naladili na dve frekvencie, a to na 349,9 Hz a 371,4 Hz pri cca 23°C, čím sme vytvorili podmienky na porovnanie ich frekvenčného spektra zvuku, ak dôjde k zmene výšky ladenia, čiže k zmene výšky zvukového stĺpca. Výsledky uvádzame v nasledujúcich grafoch, ktoré poukážu na tvorbu rušivej zložky.

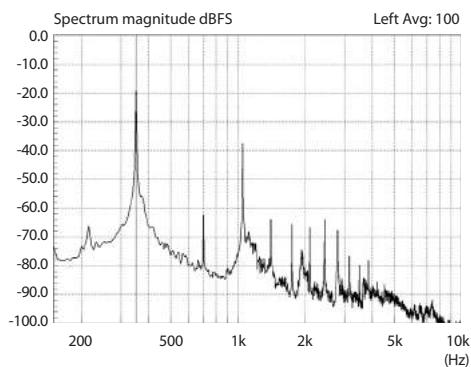
Graf 6: Frekvenčné spektrum zvuku, dub/smrek, radiálny rez, 349,9 Hz



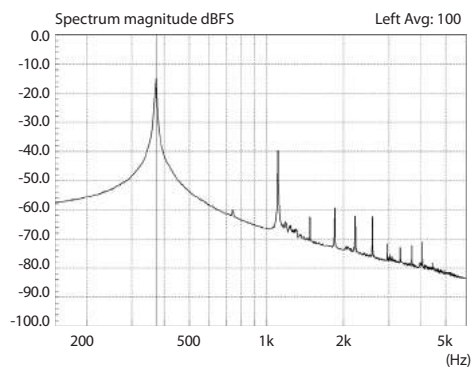
Graf 7: Frekvenčné spektrum zvuku, dub/smrek, radiálny rez, 371,4 Hz



Graf 8: Frekvenčné spektrum zvuku, smrek/smrek, radiálny rez, 349,9 Hz

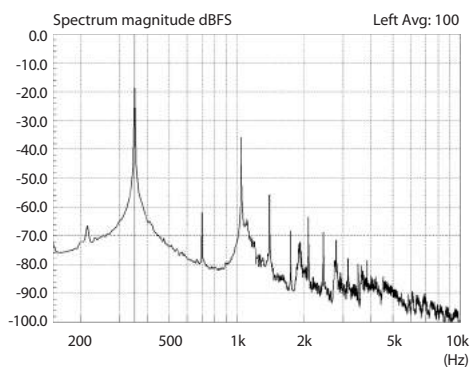


Graf 9: Frekvenčné spektrum zvuku, smrek/smrek, radiálny rez, 371,4 Hz

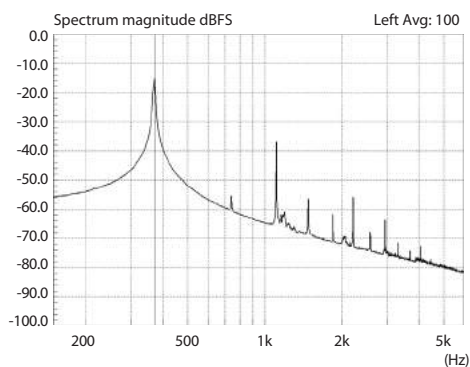


¹³ Túto rušivú zložku treba ešte podrobiť skúmaniu, aby sme ju vedeli presnejšie definovať.

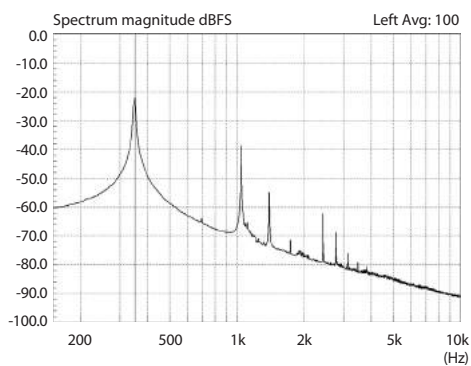
Graf 10: Frekvenčné spektrum zvuku, hruška/smrek, radiálny rez, 349,9 Hz



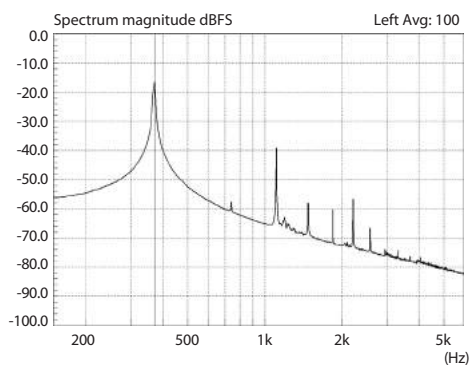
Graf 11: Frekvenčné spektrum zvuku, hruška/smrek, radiálny rez, 371,4 Hz



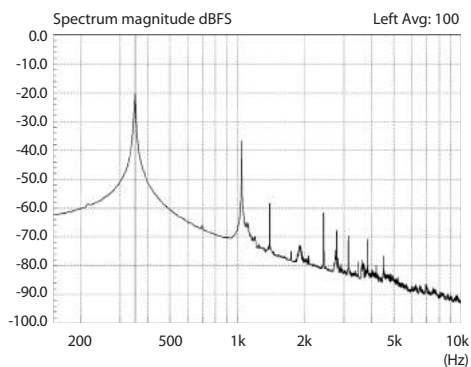
Graf 12: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, radiálny rez, 349,9 Hz



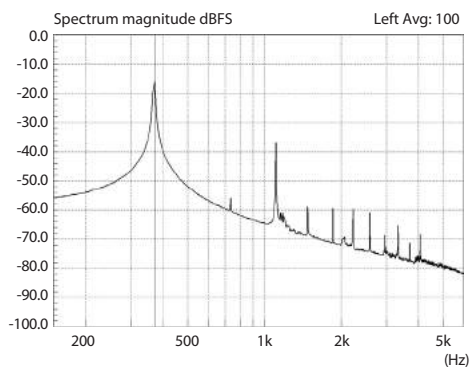
Graf 13: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, radiálny rez, 371,4 Hz



Graf 14: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, tangenciálny rez, 349,9 Hz



Graf 15: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, tangenciálny rez, 371,4 Hz



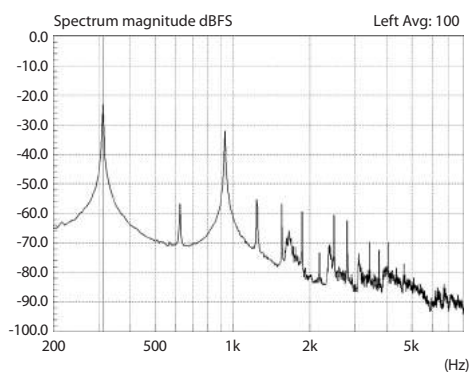
Vyššie uvedené analýzy (Grafy 6 – 15) prinášajú viaceré poznatky, ktoré dopĺňajú naše súčasné znalosti. Primárnym poznatkom je fakt, že pokiaľ pri skúmanej frekvencii 371,4 Hz a menzúre, ktorá je kópiou dobovej píšťaly, sme namerali rozdielne charakteristiky pri radiálnych a tangenciálnych rezoch, tak pri zmene frekvencie na 349,9 Hz, čo je zníženie na pravdepodobne dobovú úroveň¹⁴ originálnej píšťaly, sme zmenu týchto charakteristík nezaznamenali.¹⁵ Napriek tomu nás táto zmena ladenia priviedla k „sekundárnym“ poznatkom, ktoré poukazujú na fakt, že len píšťaly s dubovým a bukovým drevom na predných doskách si zachovali istý jednotný základ frekvenčného spektra zvuku bez rušivej a „šumovej“ zložky.

Na základe vyššie uvedených skutočností konštatujeme, že pri zmene výšky ladenia dochádza k zmene frekvenčného spektra, pričom táto zmena je rozdielna pre jednotlivé dreva aj rezy.

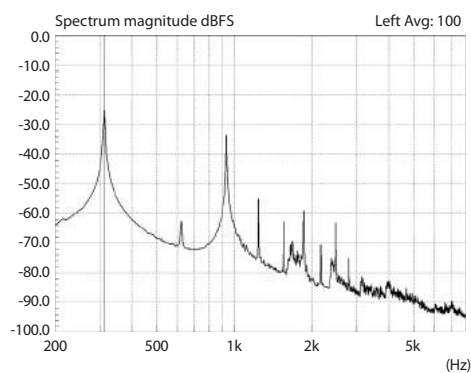
Z tohto dôvodu sme pripravili ďalšie dve vzorky píšťal (Grafy 16 – 51), ktoré sme podrobili analýze ich frekvenčného spektra zvuku pri rôznych zmenách výšky ladenia, pričom ostatné okrajové podmienky ako menzúra, tlak, ostali zachované. Výsledky sú nasledovné:

Frekvenčné spektrum zvukovej oblasti¹⁶ tónu *dis* sa prejavuje pri definovaných podmienkach relatívne nevýrazným základným tónom v hodnotách aj pod -25 dB, pričom sa prejavuje výrazne tretí harmonický tón, čiže kvinta, a to v hodnotách cca -45 dB. Rušivá zložka je výraznejšia pri tangenciálnom reze, ale v závere oblasti sa vyrovnáva s radiálne rezanou píšťalou. Celkovo môžeme hodnotiť túto zvukovú oblasť ako mierne poddimenzovanú, čo sa prejavuje najmä v úrovni základného tónu.

Graf 16: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, tangenciálny rez, 312,2 Hz, *dis*



Graf 17: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, radiálny rez, 312,2 Hz, *dis*

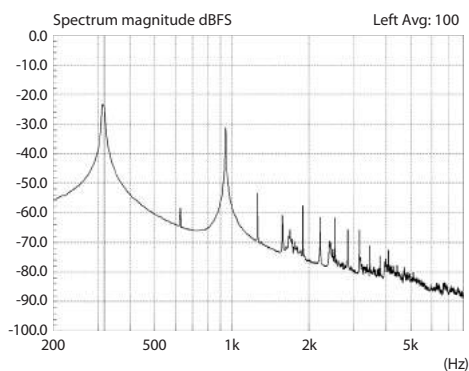


¹⁴ V tejto oblasti sa mohla nachádzať frekvencia tejto píšťaly v minulosti, čo je potrebné skúmať, pričom to neovplyvňuje doterajšie zistenia.

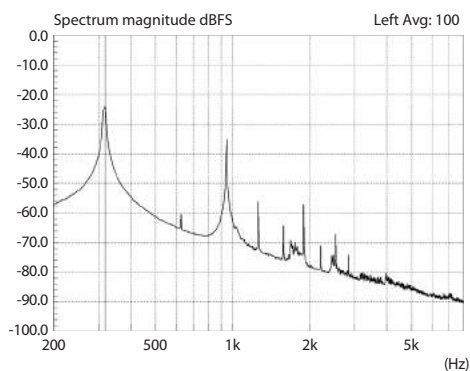
¹⁵ Toto platí pri porovnaní píšťal z buka/smreka pri tangenciálnom reze a pri radiálnom reze (grafy 12 – 13, 14 – 15).

¹⁶ Pod zvukovou oblasťou rozumieme samotný skúmaný tón v tomto prípade *dis* a ďalšie frekvencie nahor, v tomto prípade približne po dvadsať centov. Zvuková oblasť sa končí dosiahnutím ďalšieho poltónu, v tomto prípade *e*.

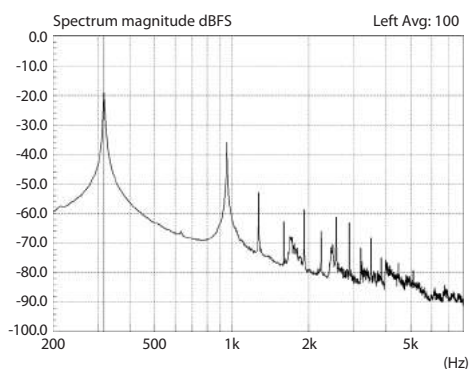
Graf 18: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, tangenciálny rez, dis + 20 centov



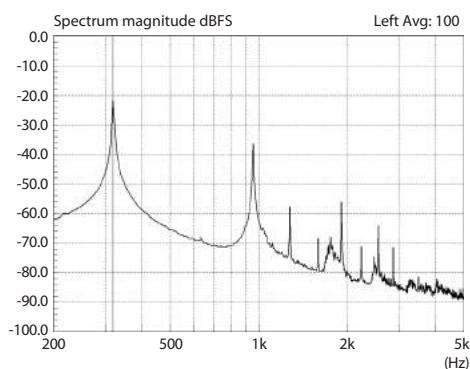
Graf 19: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, radiálny rez, 317,6 Hz, dis + 20 centov



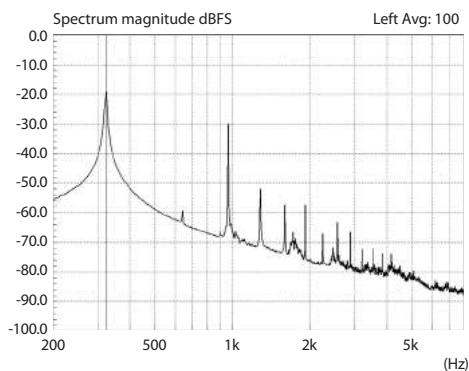
Graf 20: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, tangenciálny rez, dis + 40 centov



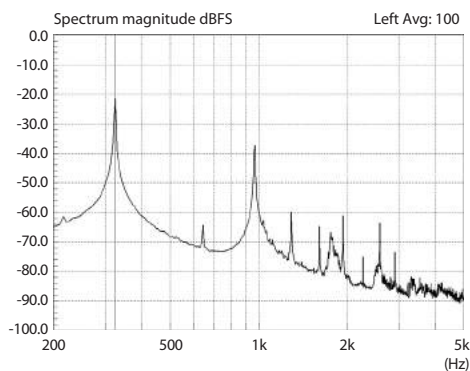
Graf 21: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, radiálny rez, dis + 40 centov



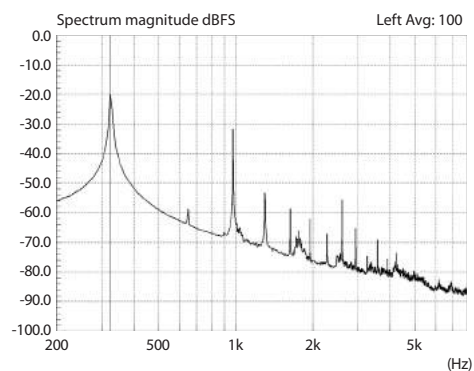
Graf 22: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, tangenciálny rez, dis + 60 centov



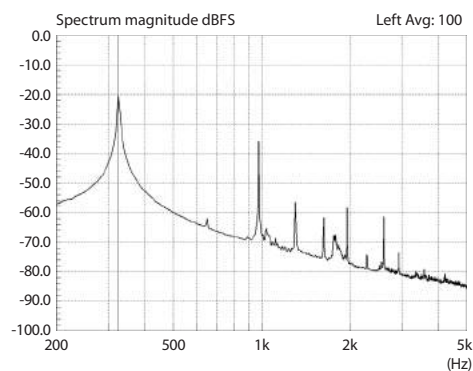
Graf 23: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, radiálny rez, dis + 60 centov



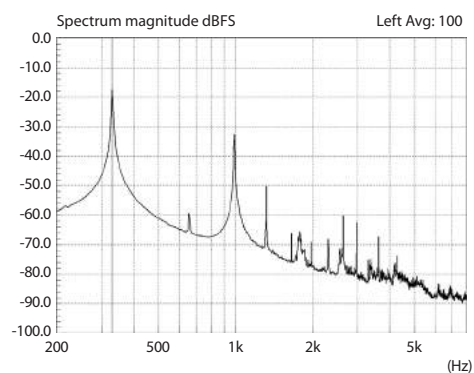
Graf 24: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, tangenciálny rez, dis + 80 centov



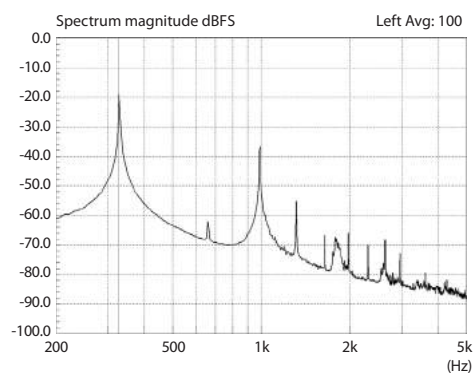
Graf 25: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, radiálny rez, dis + 80 centov



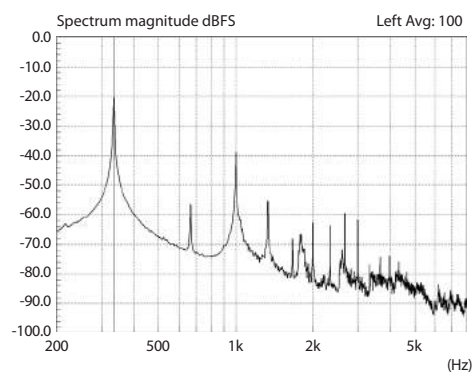
Graf 26: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, tangenciálny rez, e



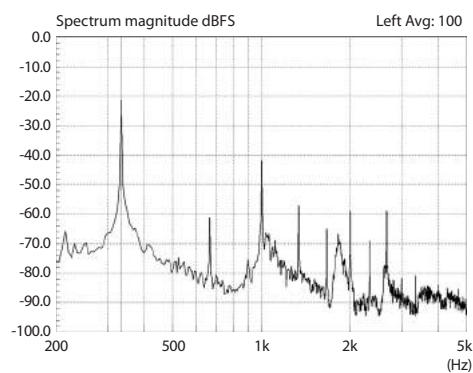
Graf 27: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, radiálny rez, e



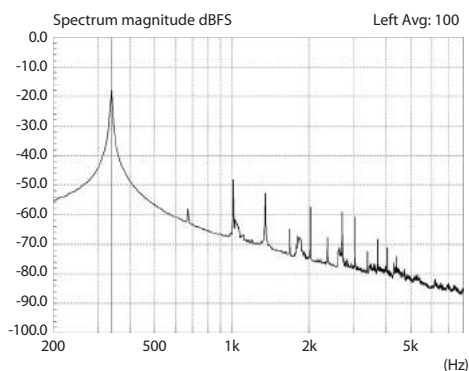
Graf 28: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, tangenciálny rez, e + 20 centov



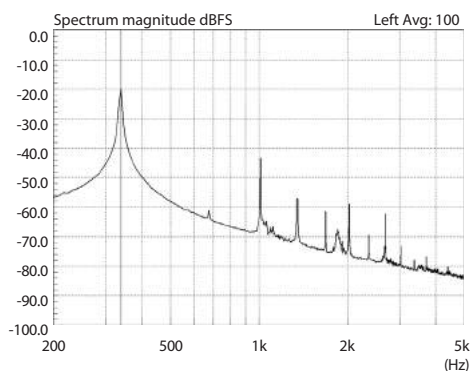
Graf 29: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, radiálny rez, e + 20 centov



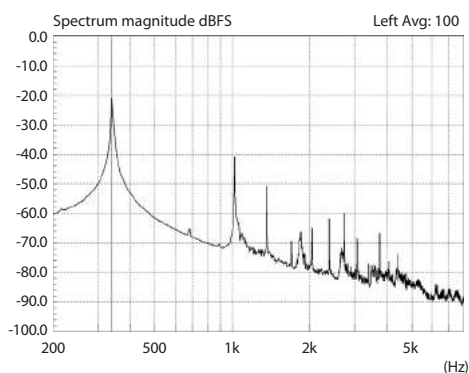
Graf 30: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, tangenciálny rez, e + 40 centov



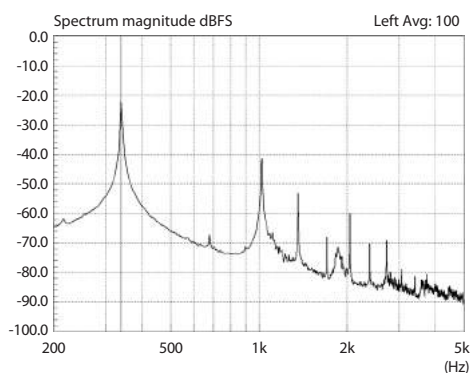
Graf 31: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, radiálny rez, e + 40 centov



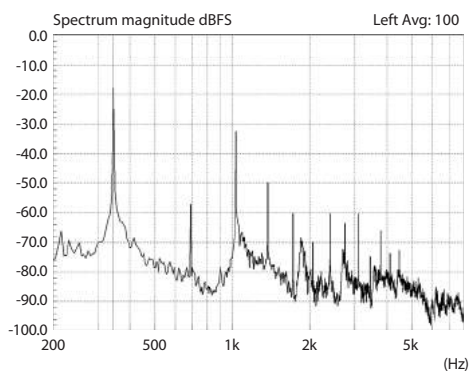
Graf 32: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, tangenciálny rez, e + 60 centov



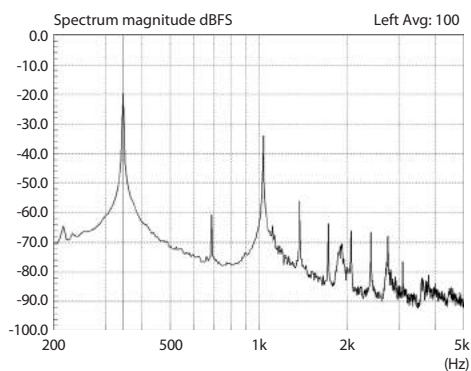
Graf 33: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, radiálny rez, e + 60 centov



Graf 34: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, tangenciálny rez, e + 80 centov

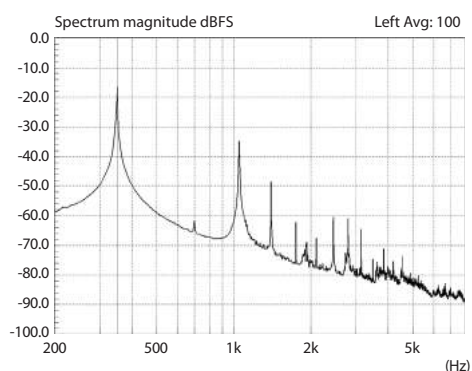


Graf 35: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, radiálny rez, e + 80 centov

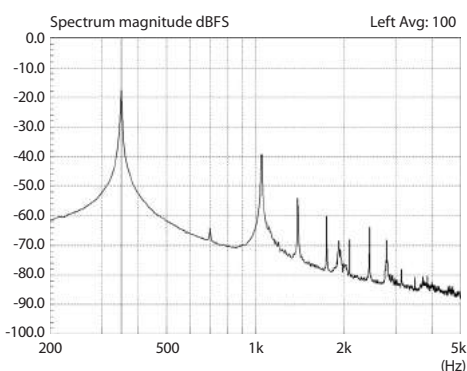


Tón *e* so svojou zvukovou oblasťou je oproti tónu *dis* omnoho diferencovanejším vo frekvenčnom spektre, čo sa prejavuje v odlišných priebehoch ich frekvenčného spektra zvuku. Zároveň môžeme konštatovať, že základný tón tejto oblasti sa začína stabilizovať na vyššej úrovni, aj keď občas s miernym výkyvom. Rovnako je zaujímavý priebeh kvinty (čiže tretieho harmonického tónu), ktorá už začína byť v pomere so základným tónom v nižších úrovniach. Okrem týchto charakteristík sa nám objavilo niekoľko veľmi dôležitých priebehov s dvoma základnými charakteristikami. Prvou charakteristikou, ktorú reprezentuje Graf 29 s radiálnym rezom a Graf 34 s tangenciálnym rezom, je tzv. spektrum s obsiahnutou rušivou zložkou, vidíme však výrazné amplitúdy jednotlivých harmonických tónov. Presným opakom sú Grafy 30 a 31, kde zaznamenávame veľmi čisté zvukové spektrum, ale s celkovo nižšou úrovňou. Pri „tangenciálnej a radiálnej“ píšťale zaznamenávame rozličný vývoj spektra pri preladovaní píšťaly počínajúc tónom *e* pri konštantnej zmene + 20 centov.

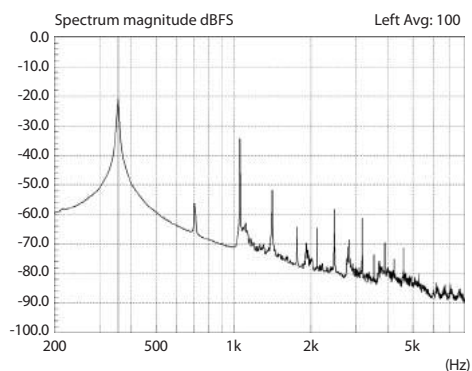
Graf 36: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, tangenciálny rez, f



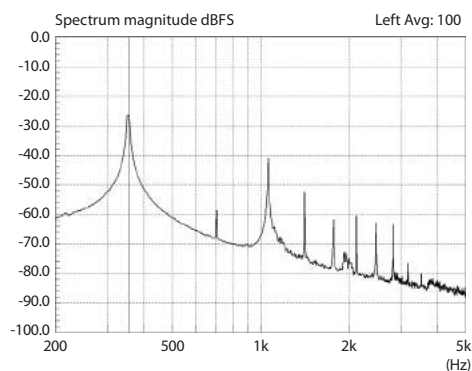
Graf 37: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, radiálny rez, f



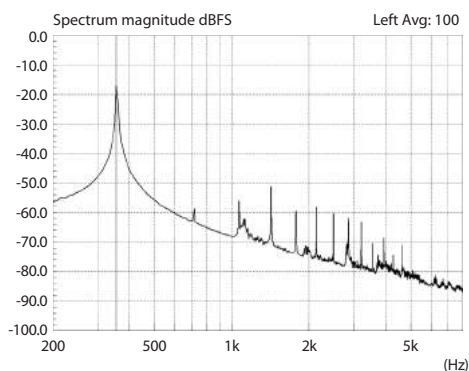
Graf 38: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, tangenciálny rez, f + 20 centov



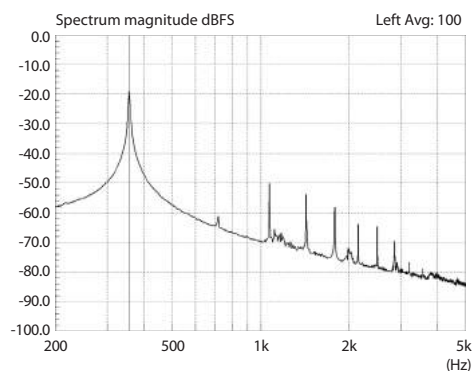
Graf 39: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, radiálny rez, f + 20 centov



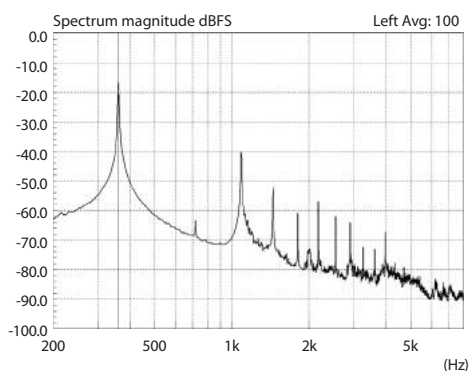
Graf 40: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, tangenciálny rez, f + 40 centov



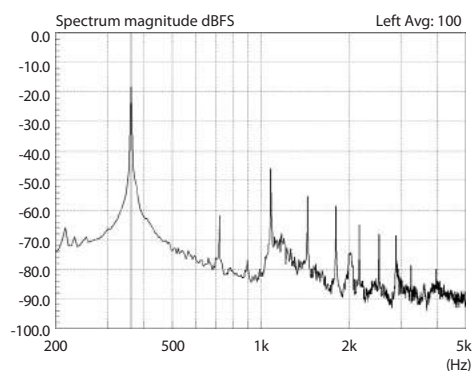
Graf 41: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, radiálny rez, f + 40 centov



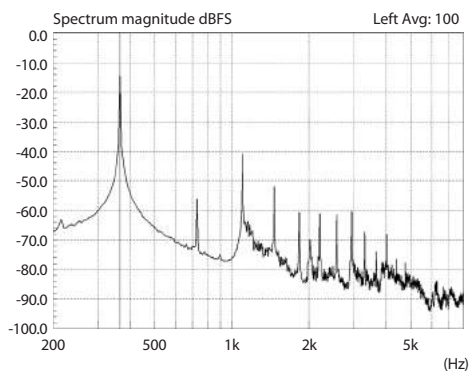
Graf 42: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, tangenciálny rez, f + 60 centov



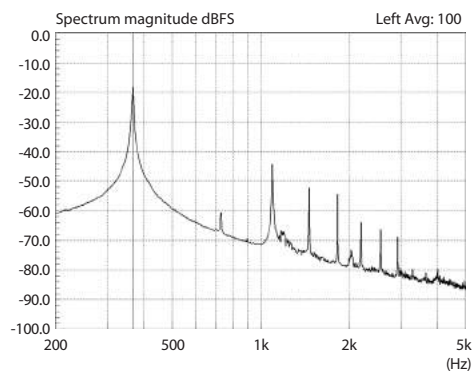
Graf 43: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, radiálny rez, f + 60 centov



Graf 44: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, tangenciálny rez, f + 80 centov

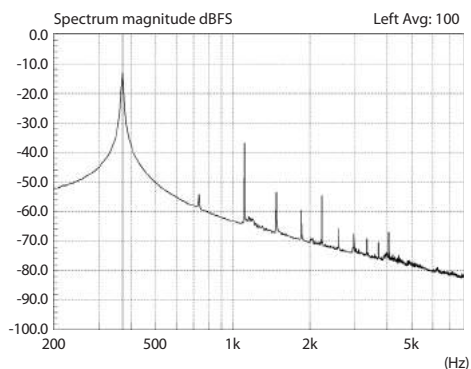


Graf 45: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, radiálny rez, f + 80 centov

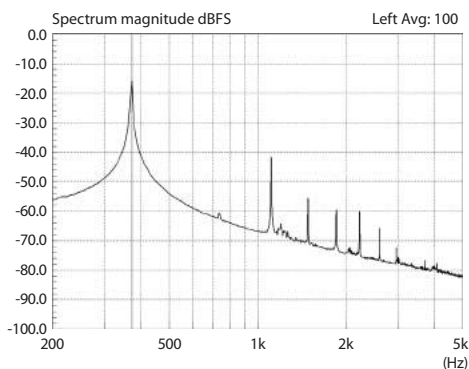


Tón *f* so svojou zvukovou oblasťou je charakterizovaný bohatým a zároveň výrazným frekvenčným spektrom zvuku. Túto skutočnosť vidíme na stabilnom a silnom základnom tóne, pričom tretí parciálny tón je v menších úrovniach. Samotné harmonické tóny zachytávame vo výraznejších hodnotách ako doteraz. Zároveň tu nachádzame frekvenčné spektrá, ktoré sú „poškodené“ tzv. rušivými zložkami – tieto spektrá reprezentujú Grafy 43 a 44. Najdôležitejšie spektrá reprezentujú Grafy 40 a 41, ktoré vykazujú vysoké hodnoty základného tónu, čo ukazuje na jeho stabilitu a zároveň pozorujeme plynulý exponenciálny pokles harmonických zložiek. Okrem toho pozorujeme nízku hodnotu druhého harmonického tónu, ako aj tretieho, čiže kvinty, ktorá má v porovnaní so základným tónom výrazne nízku hodnotu. Z toho vyplýva, že prevládajúcim bude v spektre základný tón. Obidve píšťaly pri tejto frekvencii majú subjektívne najlepší zvuk, ktorý sa prejavuje v už spomínanom spektre, ale zároveň aj v plnosti základného tónu. Čo je ale rovnako podstatné, pri tejto frekvencii dochádza k zhode frekvencie tónu a rezonančnej frekvencie vzduchového stĺpca. Toto je tzv. optimálny režim skúmanej píšťaly.¹⁷

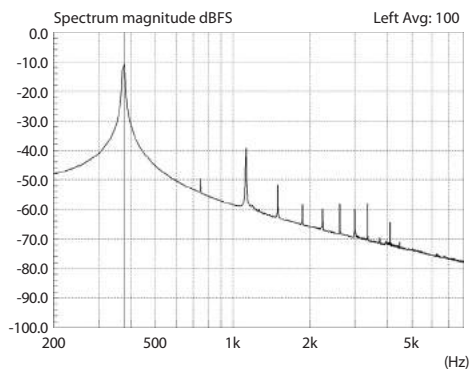
Graf 46: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, tangenciálny rez, fis



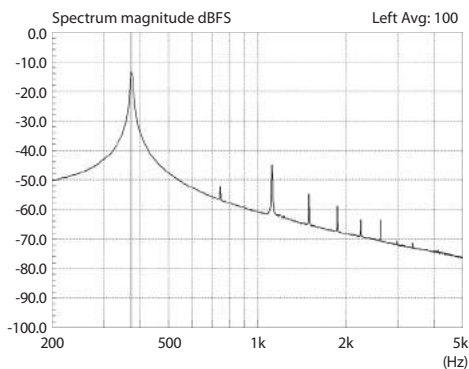
Graf 47: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, radiálny rez, fis



Graf 48: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, tangenciálny rez, fis + 20 centov

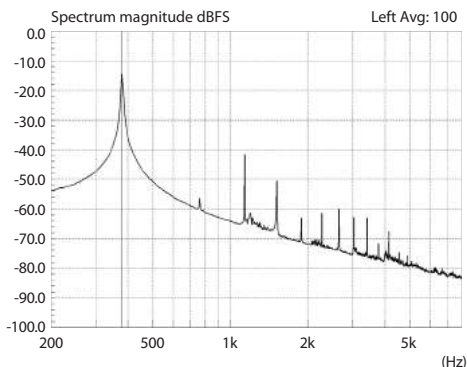


Graf 49: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, radiálny rez, fis + 20 centov

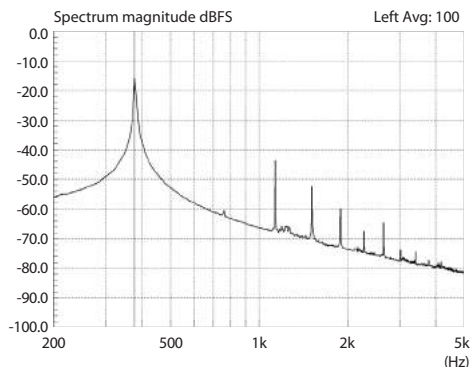


¹⁷ SYROVÝ, Václav: *Kapitoly o varhanách*. Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2004, s. 31.

Graf 50: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, tangenciálny rez, fis + 40 centov



Graf 51: Frekvenčné spektrum zvuku, buk/smrek, radiálny rez, fis + 40 centov



Posledné skúmané zvukové pásmo týchto píšťal bolo na tóne *fis*, ktoré má veľmi charakteristické frekvenčné spektrum. Okrem jasného základného tónu, a to veľmi výrazného, je frekvenčné spektrum zvuku veľmi čisté, v podstate bez „rušivej“ zložky, avšak harmonické tóny sú buď nevýrazné, alebo veľmi nepravidelne rozmiestnené. Výraznejší rozdiel medzi frekvenčným spektrom píšťaly z radiálne píleného a tangenciálne píleného smreka obyčajného sme v podstate nezaznamenali. Jediný rozdiel môžeme zaznamenať v počte tvorených harmonických tónov v tejto oblasti, ktoré sa viac vytvárajú pri „tangenciálne rezanej píšťale“ ako pri „radiálne rezanej“.

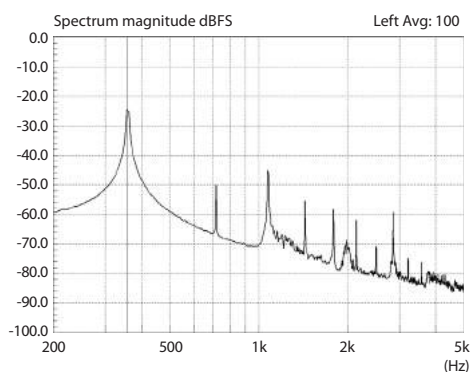
Vyššie uvedená analýza dvoch píšťal, ktoré sú zložené z tangenciálne a radiálne pílených dosiek, priniesla poznatky o charakteristikách frekvenčného spektra pri použití píšťal z rôzneho dreva a rôznych rezov. Tieto nové poznatky vieme definovať nasledovne:

- Jednotlivé rezy smreka obyčajného vytvárajú pri rôznych frekvenciách rôzne frekvenčné spektrá zvuku.
- Napriek rôznym rezom dreva pri rezonančnej frekvencii 355,3 Hz a danej menzúre dosahujú obidve píšťaly svoj vlastný rezonančný mód, čo znamená, že vlastná rezonancia píšťaly je naviazaná na menzúru píšťaly, a nie na materiál.
- Materiál píšťal ovplyvňuje frekvenčné spektrum zvuku len do určitej miery, ako rozhodujúca sa javí menzúra píšťaly a intonácia, pričom netvrdíme, že poznatky z ďalšieho materiálového výskumu nemôžu priniesť nové výstupy. Keďže tieto vlastnosti platia len za týchto okrajových podmienok, dôležité je viesť výskum aj pri zmenených podmienkach, hlavne čo sa týka použitého tlaku.
- Z experimentu vyplýva, že bočné a zadné steny píšťaly nie sú také dôležité ako predná doska, čo prináša do reštaurovania už poškodených píšťal drevokazným hmyzom úplne nový pohľad.
- Súhrnne môžeme povedať, že najdôležitejšia je menzúra a predná doska píšťaly, pričom nemôžeme zabúdať, že toto zatiaľ platí len za týchto spomínaných okrajových podmienok. Znamená to, že tieto experimenty bude nevyhnutné rozšíriť a niekoľkokrát zopakovať.

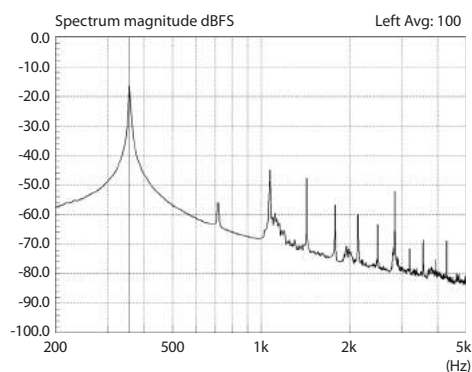
Na overenie spomínaného vlastného rezonančného módu sme vytvorili ešte ďalšie píšťaly z rôznych druhov dreva. Kombinácie sú nasledovné: dub zimný – predná doska / balza (*Ochroma lagopus*) – bočné a zadná doska; dub zimný – predná doska / smrekovec opadavý – bočné a zadná doska; smrek obyčajný / smrek obyčajný, čiže celá píšťala z jednej drevinu, okrem jadra, ktoré je všade podľa historických píšťal z duba. Týmto spôsobom sme dostali výsledky aj extrémne odlišných drier. Výsledky tohto experimentu sú viditeľné na nasledujúcich grafoch:

Na týchto troch grafoch (Grafy 52 – 54) je jasne viditeľné, že napriek diametrálnej materiálovej rozdielnosti dreva majú tieto píšťaly spoločný rezonančný mód, ktorý sa vytvára jednoznačne na základe stanovenej menzúry. Samozrejme, na grafoch vidíme aj mierne rozdiely v spektre, pričom najbohatšie spektrum badáme pri kombinácii dub a smrekovec opadavý, ktorý má experimentálne hrúbku bočných stien a zadnej strany 20 mm. Napriek tomu má rovnakú frekvenciu rezonančného módu ako ostatné experimentálne píšťaly.

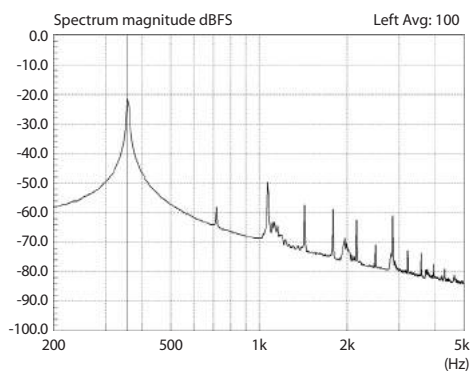
Graf 52: Frekvenčné spektrum zvuku, dub/balza, rezonančný mód – 355,3 Hz



Graf 53: Frekvenčné spektrum zvuku, dub/smrekovec opadavý, rezonančný mód – 355,3 Hz



Graf 54: Frekvenčné spektrum zvuku, smrek/smrek, rezonančný mód – 355,3 Hz



Záver

Sumár poznatkov získaných prostredníctvom tohto výskumu a viacerých uvádzaných experimentov prináša niekoľko zistení o charakteristikách skúmaného dreva a o jeho vplyve na výsledné zvukové vlastnosti dreveného píšťalového fondu organov. Tieto získané poznatky môžeme zhrnúť do nasledovných bodov.

- Najdôležitejším poznatkom je zistenie, že kvalita zvukového spektra najviac závisí od menzúry píšťaly, intonácie, frekvencie tónu a tlaku prichádzajúceho vzduchu do píšťaly. Pri určitej kombinácii týchto podmienok sme dosiahli samotný rezonančný móď píšťaly, ktorého frekvencia by mohla zodpovedať frekvencii dobového ladenia. Do budúcnosti potrebujeme overiť ešte vplyv teploty miestnosti na tvorbu, resp. frekvenciu rezonančného módu.
- Zaujímavý výstup priniesol výskum vplyvu tangenciálnych a radiálnych dosiek na frekvenčné spektrum zvuku, kde sme zaznamenali rôzny vývoj, čo znamená, že pri niektorých frekvenciách prevažuje kvalita tangenciálneho rezu, niekedy opačne. Dôležité však je, že pri rezonančnom móde píšťal majú tangenciálne a radiálne dosky veľmi zhodné frekvenčné spektrum, až na malé detaily.¹⁸ Keďže pri zmene frekvencie sme zachytili aj tvorbu „rušivých zložiek“, dôležité bude túto skutočnosť ešte preverovať a následne reflektovať pri zmene výšky ladenia historických organov.
- Výskum používania predných dosiek a ich vplyvu na tvorbu frekvenčného spektra zvuku píšťal poukázal na rozdiely pri jednotlivých použitých drevách. Aj pri zmenách frekvencie najčistejšie spektrum sme dosiahli pri prednej doske z duba zimného a buka lesného. Ostatné dreviny priniesli horšie výsledky, avšak aj do budúcnosti budeme túto otázku znova preverovať. Ak by sa tieto výsledky znovu potvrdili, znamenalo by to, že najdôležitejšia pre kvalitu tónu je predná doska. Z toho vyplýva, že pri poškodených historických píšťalách drevokazným hmyzom bude reštaurovanie, ale aj diagnostika, podliehať hlavne predná doska.
- Okrem vyššie uvedených zistení sme výskumom overili aj vzťah medzi fyzikálno-akustickými charakteristikami a frekvenčným spektrom zvuku, pričom výsledkom je fakt, že tieto charakteristiky nemajú vplyv na tvorbu základného rezonančného módu píšťaly. Zároveň však nevylučujeme ich vplyv na tvorbu jednotlivých harmonických tónov, čo bude potrebné do budúcnosti ešte overiť.
- Výsledky sú charakteristické pre aktuálne použitú intonáciu a menzúru, z čoho vyplýva, že ich bude potrebné overiť aj pri rôznych iných typoch intonácie a menzúr, ktoré sme v minulosti zaznamenali.¹⁹

Na základe vyššie uvedených výstupov môžeme konštatovať, že výsledky prinášajú aj dôležité aplikačné výstupy s presahom do reštaurovania, ktoré bude v budúcnosti

¹⁸ Tieto minimálne zmeny vo frekvenčnom spektre zvuku môžu byť ovplyvnené aj veľmi malými rozdielmi v intonácii experimentálnych píšťal, pretože úplne rovnaká intonácia sa dosiahnuť v podstate prakticky nedá.

¹⁹ Porovnaj: *Lexikon der Orgel*. Eds. Hermann J. Busch, Matthias Geuting. Laaber : Laaber Verlag, 2008, s. 340, 341. ŠTAFURA, Andrej. *Historické organy stredného Gemera. Konštrukcia a reštaurovanie historických organov*. [Dizertačná práca.] Školiteľ Jana Lengová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2013.

potrebné ďalej prehľbovať a rozvíjať. Zároveň musíme povedať, že tieto poznatky do istej miery zmenili aj náš pohľad na problematiku, resp. výsledky upriamili ešte väčšiu pozornosť na vzťah menzúry píšťal, materiálu a zvuku.

Príspevok je výstupom grantového projektu Ministerstva kultúry Slovenskej republiky „Organológia v kontextoch I“ (2013).

Bibliografia

- DANIHELOVÁ, Anna: Elastic characteristics of wood and their influence on vibrational properties of violin plates. In: *16th Conference of Slovak Physicists*. Košice : Slovak Physical Society, 2008, s. 33-34.
- DANIHELOVÁ, Anna: Relevant Physical Acoustics Characteristics of Spruce Wood as a Material for Musical Instruments. In: *Proceedings of the 8th World Conference on Timber Engineering wcte 2004*. Lahti, 2004, s. 491-494.
- DANIHELOVÁ, Anna: Wood characteristics and acoustic quality of musical instruments. In: *ACOUSTICS High Tatras 2009 : Proceedings of the ACOUSTICS High Tatras 2009 “34th International Acoustical Conference – EAA Symposium” [CD Rom]*. Nový Smokovec : Technical Univerzity in Zvolen, 2009.
- GEJDOŠ, Miloš: *Hlavné dreviny SR v obchode s drevom*. Elektronický zdroj. Dostupné na internete: [http://www.tuzvo.sk/sk/organizacna_struktura/lesnicka_fakulta/organizacne-clenienie/katedry/katedra-lesnej-tazby-logistiky-melioracii/kontakt/smrek-obycajny.html]: Zvolen, 2012, Cit.: 07. 04. 2014
- GEJDOŠ, Miloš: *Hlavné dreviny SR v obchode s drevom*. Elektronický zdroj. Dostupné na internete: [http://www.tuzvo.sk/sk/organizacna_struktura/lesnicka_fakulta/organizacne-clenienie/katedry/katedra-lesnej-tazby-logistiky-melioracii/servis_studentom/hlavna-dreviny/dub-zimny.html]: Zvolen, 2012, Cit.: 07. 04. 2014
- GEJDOŠ, Miloš: *Hlavné dreviny SR v obchode s drevom*. Elektronický zdroj. Dostupné na internete: [http://www.tuzvo.sk/sk/organizacna_struktura/lesnicka_fakulta/organizacne-clenienie/katedry/katedra-lesnej-tazby-logistiky-melioracii/servis_studentom/hlavna-dreviny/buk-lesny.html]: Zvolen, 2012, Cit.: 07. 04. 2014
- JAKOB, Friedrich: *Die Orgel und das Metall*. Männedorf : Orgelbau Kuhn, 1998.
- Lexikon der Orgel. Eds. Hermann J. Busch, Matthias Geuting. Laaber : Laaber Verlag, 2008.
- MAYER, Marian Alojz: *Dejiny organa na Slovensku od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Divis-Slovakia s.r.o., 2009.
- SYROVÝ, Václav: *Kapitoly o varhanách*. Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2004.
- ŠTAFURA, Andrej: *Historické organy stredného Gemera. Konštrukcia a reštaurovanie historických organov*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2013.

Resumé

EVALUATION OF THE WOOD OF ORGAN PIPES IN TERMS OF THE SOUND SPECTRUM AND PHYSICO-ACOUSTIC CHARACTERISTICS

The paper is concerned with evaluation of the wood used in the manufacture of wooden organ pipes, in terms of the influence of the wood on the sound qualities of the organ pipes. We carried out the analyses on an experimental stock of pipes by means of trials of various types. We took as our starting point the findings of fieldworkers on the historical organs of Central Gemer, which point to variability in the manner and quality of use of the individual kinds of wood for the manufacture of our historical wooden registers. The field research took account not only of the quality and type of the wood but also of its various primary and secondary modifications.

The field research was followed by a sound analysis of five wooden pipes of tangentially cut wood. In all of these cases the front board was made of winter oak (*Quercus petraea*) and the side walls from tangentially cut Norway spruce (*Picea abies*). Measurement resulted in the finding that under defined identical conditions the tangential cutting of the side walls suppresses the disturbing or humming component. Subsequently we also made an analysis of the front boards of the pipes, having used several types of wood in their creation. The side walls and rear wall were made from radially cut wood, while in the case of one pipe the cut was tangential. From these experiments it turned out that under identical conditions the least disturbing component was produced by winter oak (*Quercus petraea*) and woodland beech (*Fagus sylvatica*) with a front board at frequencies of 349,9 and 371,4 Hz. At the same time we discovered that with a change of frequency the sound spectrum itself notably changes, while the individual timbers with identical conditions at the extremities had differing spectra.

For this reason we made an experiment on further two pipes whose front board was made from common beech (*Fagus sylvatica*). The side walls and rear wall of the first model were made of radially cut Norway spruce (*Picea abies*); the side walls and rear wall of the second model were likewise made of Norway spruce but were, however, tangentially cut. We commenced the tuning of these pipes at a frequency of 312 Hz (for our *D sharp* note) and pushed it 20 cents upwards; we ended the measurement on the *F sharp* note + 40 cents. From this experiment we derived the thesis that the sound spectrum of organ pipes changes according to the pitch of tuning, while in certain frequencies it also reaches the point of producing a disturbing element, and this with both types of cuts. At the same time we discovered that both pipes, despite difference in the quality of the wood, have an identical resonance mode on the level of note *F* + 40 cents (355,3 Hz). To check the resonance mode we created three further experimental pipes from various types of wood (winter oak, balsa, deciduous larch, Norway spruce). This experiment also confirmed that given identical measure and other procedural conditions, the resonance mode is at the level of 355,3 Hz, even with diametrically different quality in timbers used.

In summary, we may say that the quality of the sound spectrum of wooden organ pipes depends to the greatest extent on the measure and intonation of the pipe, with a common resonance mode being achieved despite difference in the quality of the wood used to manufacture the trial pipes. Results point to the fact that the tangential and radial cuts, as well as the differing types of wood, turn out a different sound spectrum, which involves a change in the view we have hitherto held in connection with creating restorers' replicas. Pipes with tangentially cut wood cannot be replaced by pipes created from wood cut radially and vice versa (having regard to their differing sound spectrum). Furthermore, pipes of varying cuts have modes with a maximally disturbing component on various frequencies. Thus it may happen that this disturbing frequency is overlaid with the frequency of the current tuning of the register. At the same time, a further discovery of this research is that the front board plays a more important part in creating the sound, as compared with the side walls.

RUDOLPH RÉTI A JEHO METÓDA HUDOBNEJ ANALÝZY

KRISTINA LOMEN

*Mgr. art. Kristina Lomen; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava;
e-mail: kristina.lomen@savba.sk*

ABSTRACT

The analytic method of Rudolph Réti (1885 – 1957) is distinguished by focusing on the motivic-thematic processes in the musical work. Réti attempts to identify the thematic connection of the individual parts of a sonata cycle by means of a cell system and thematic models which are found in the entire composition. His principal analytic material is Beethoven's piano sonatas. The author of the paper clarifies Reti's method of musical analysis and applies its procedures in her own analysis of Beethoven's *Sonata in F Minor* op. 2, No. 1 for piano, with the aim of verifying the applicability of Reti's method and its contribution to the theory of musical analysis. At the conclusion of the work there is a highlighting of one aspect, on which the sense and significance of this analytic method depends.

Koniec 19. a začiatok 20. storočia priniesli veľký rozmach v hudobnej teórii a hudobnej analýze. V rámci nej sa vyprofilovalo niekoľko desiatok nových smerov, nových metód a nových typov. Autori týchto metód sa snažili priblížiť k podstate hudby, lepšie jej porozumieť, prípadne odhaliť vhodnú cestu k dosiahnutiu tohto cieľa. Prostriedky volili rôzne, pričom sa zameriavali na rozličné zložky hudby. Niektorí analytici sa orientovali na harmóniu a harmonickú štruktúru, iní na formovú analýzu, ďalší zasa na motivicko-tematickú prácu, tektoniku či dynamizmus v hudbe. Spomeňme iba niektorých autorov a ich metódy: Hugo Riemann (1849 – 1919) a jeho harmonicko-funkčná a motivická analýza,¹ Quido Adler (1855 – 1941) ako jeden z predstaviteľov štýlovej analýzy,² Ernst Kurth (1886 – 1946), ktorý vychádzal z tvarovej psychológie,³ Hans Mersmann (1891 – 1971), pre ktorého mala dôležitý význam melódia v analýze,⁴

¹ FERKOVÁ, Eva: *Hudobná analýza: Teória a stručné dejiny*. Bratislava : AEPRESS, 2007, s. 82-83.

² FERKOVÁ, Ref. 1, s. 88-89.

³ FERKOVÁ, Ref. 1, s. 91.

⁴ FERKOVÁ, Ref. 1, s. 92.

Arnold Schering (1877 – 1941) a jeho redukčná tvarová melodická analýza,⁵ Heinrich Schenker (1867 – 1935), ktorý sa zameriaval na rekonštrukciu tvorivého procesu skladateľa predovšetkým na poli harmonickom,⁶ a v neposlednom rade aj Arnold Schönberg, ku ktorému sa ešte vrátíme.

Hoci navonok išlo o odlišné metódy, všetky – ako poznamenáva muzikológ a hudobný analytik Nicholas Cook – v skutočnosti kládli podobné otázky: akým spôsobom jednotlivé zložky hudby spolu súvisia, akým spôsobom sú si podobné?⁷ Jednu z možností riešenia danej problematiky ponúkla aj metóda zameriavajúca sa na najmenšie segmenty v skladbe, ktorej predstaviteľom je Rudolph Réti.

1. Z biografie Rudolpha Rétiho

Nezachovalo sa veľa zaznamenaných udalostí alebo faktov o živote Rudolpha Rétiho (27. 11. 1885 Srbsko – 7. 2. 1957 Montclair, New Jersey). Významné encyklopédie ako *The New Grove Dictionary of Music* alebo *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* podávajú veľmi skromné informácie z jeho života. V relevantných zdrojoch môžeme nájsť správy o jeho pôvode s rozličnými národnostnými dôrazmi – napríklad, obidve uvedené encyklopédie informujú iba o fakte, že Réti sa narodil v Srbsku: „American writer on music, pianist and composer of Serbian birth“;⁸ „Réti, Rudolph, Rudolf *27. Nov. 1885 in Uzice (Serbien).“⁹ *Zenei lexikon* hovorí o ňom ako o maďarskom hudobnom teoretikovi,¹⁰ zatiaľ čo niektoré slovníky, ako napríklad chorvátska hudobná encyklopédia *Muzička enciklopedija* či *Encyclopædia Britannica*, hovoria o ňom ako o americkom,¹¹ prípadne rakúskom muzikológovi.¹² Všetky informácie sú do istej miery pravdivé, pretože Rudolph Réti sa pohyboval a pôsobil na všetkých uvedených miestach, zatiaľ čo v Srbsku sa len narodil. Namiesto jednoznačných záverov považujeme za opatrnejšie a správnejšie skonštatovať nasledovné fakty: Rudolph Réti sa narodil v Srbskom meste Užice (na čom sa zhodujú všetky slovníky), ako dieťa žil v Pezinku (maď. Bazin, nem. Bösing; vtedy uhorská časť Rakúsko-Uhorska), v rodine sa hovorilo s najväčšou pravdepodobnosťou po nemecky,¹³ študoval vo Viedni, koncom 30. rokov 20. storočia emigroval do USA.

⁵ FERKOVÁ, Ref. 1, s. 95.

⁶ FERKOVÁ, Ref. 1, s. 96-98.

⁷ COOK, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*. London; Melbourne : J. M. Dent & Sons Ltd, 1987, s. 2.

⁸ MORGAN, Paula: Réti, Rudolph. [Heslo.] In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. 2. vydanie, zv. 21. Oxford : Oxford University Press, s. 230.

⁹ SAFFLE, Michael: Réti, Rudolph. [Heslo.] In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. Friedrich Blume. 2. vydanie, Personenteil 13. Kassel; Basel; London; New York; Prag; Stuttgart; Weimar : Bärenreiter; Metzler, 2005, s. 1578.

¹⁰ Réti, Rudolf Richard. [Heslo.] In: *Brockhaus Riemann: Zenei Lexikon*. Ed. Carl Dahlhaus; Hans Heinrich Eggebrecht. 3. zv. Budapest : Zeneműkiadó, 1985, s. 219.

¹¹ Réti, Rudolph. [Heslo.] In: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ed.): *Muzička enciklopedija*. Zagreb : Jugoslovenski leksikografski zavod, 1977, s. 193.

¹² WALKER, Alan: Musical Criticism. In: *Encyclopædia Britannica online*. (cit. 2014. 02. 23.). Dostupné na internete: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/499948/Rudolph-Reti>>

¹³ Informáciu by bolo potrebné ešte spracovať a overiť.

O živote Rudolpha Rétiho si môžeme poskladať určitú mozaiku aj na základe správ o jeho mladšom bratovi Richardovi Rétim (28. 5. 1889 – 6. 6. 1929), významnom šachovom veľmajstrovi. Písal o ňom aj samotný Rudolph,¹⁴ ktorý uvádza, že keď mal dva roky, rodina Réti sa presťahovala naspäť do Rakúsko-uhorskej monarchie, konkrétne do vtedajšieho Bösingu, dnešného Pezinka, kde sa Richard narodil. Ich otec, Samuel Réti bol lekárom a pôsobil ako vedúci v Pezinských kúpeľoch. Spolu s manželkou Annou mali tri deti, najstarší syn Otto však zomrel ako dieťa. Neskôr sa rodina presťahovala do Viedne, pričom leto zvykla tráviť v Pezinku.

Brat Rudolpha Rétiho Richard sa v slovníkových prácach označuje ako rakúsko-uhorský, neskôr česko-slovenský šachista, mysliteľ a novátor. Vo Viedni študoval matematiku. Pravidelne sa zúčastňoval turnajov v rôznych mestách a krajinách: celkove na 72 turnajoch a v 9 vyzývacích zápasoch zohral vyše 1 000 registrovaných partií. Najväčší úspech dosiahol po 1. svetovej vojne, keď sa zaradil medzi najlepších šachistov na svete a získal titul šachového veľmajstra. V roku 1918 vyhral turnaj v Košiciach, turnaje vyhral aj v Budapešti, Štokholme, vo Viedni, Piešťanoch, Paríži, New Yorku. Považuje sa za priekopníka nového spôsobu hry v šachu. Významné sú jeho knihy *Nové idey v šachu* (1923) a *Majstri šachovnice* (1933).¹⁵ Zomrel ako štyridsaťročný v Prahe. Na jeho počesť sa každý rok v Pezinku odohrávajú šachové turnaje a odnedávna je po ňom pomenovaná aj jedna z pezinských ulíc.

Ak by sme predsa len chceli vysloviť mienku o pôvode bratov Rétiovcov, stoja za zváženie správy v dvoch publikáciách. Prvou je *kniha Bratislava, Pressburg, Pozsony : Jewish Secular Endeavors (1867 – 1938)* od Roberta A. Neuratha, vydaná v roku 2011 v USA. Tu nachádzame mená obidvoch bratov: v stati „Šport“ sa vyskytuje meno Richard Réti,¹⁶ a v stati „Hudba“ meno Rudolph Réti.¹⁷ Židovský pôvod Richarda Rétiho nasvedčuje aj kniha *Richard Réti, šachový mysliteľ* od českého autora Jána Kalendovského. Autor publikácie sa zmieňuje o tom, že Réti bol židom po matke.¹⁸ Hovorí však zároveň aj o jeho maďarskom pôvode. Je otázne, čo chápe autor pod týmto pojmom: či územie, na ktorom sa Richard narodil, alebo maďarské korene z otcovej strany.

Zatiaľ čo jeho mladší brat javil záujem o matematiku a šach, Rudolph Réti sa začal čoraz viac venovať hudbe. Vyštudoval hudobnú teóriu, muzikológiu a hru na klavíri vo Viedni, kde sa aj na istý čas usadil. Medzi jeho významných učiteľov patrili klavirista a skladateľ Eduard Steuermann a Arnold Schönberg. Obaja boli zástancami novej, tzv. modernej hudby. Lásku k tejto hudbe preniesli aj na mladého Rudolpha, ktorý ako prvý interpretoval Schönbergovo dielo *Klavierstücke* op. 11. Začiatkom 20. rokov 20. storočia bol jedným zo spoluzakladateľov Medzinárodného festivalu modernej hudby, ako aj Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu – International Society for Contemporary Music (ISCM) v roku 1922. V rokoch 1930 – 1938 bol vedúcim

¹⁴ WINTER, Edward: The Réti Brothers. In: WINTER, Edward: *Chess Notes*. (cit. 2014. 02. 23.). Dostupné na internete: <<http://www.chesshistory.com/winter/extra/reti.html>>

¹⁵ Réti, Richard [Heslo.] In: *Slovenský biografický slovník*. Zv. 5. Martin : Matica slovenská, 1992, s. 70.

¹⁶ NEURATH, A. Robert: *Bratislava, Pressburg, Pozsony: Jewish Secular Endeavors (1867 – 1938)*. USA : Xlibris Corporation, 2010, s. 205-206.

¹⁷ NEURATH, Ref. 16, s. 200-201.

¹⁸ KALENDOVSKÝ, Ján: *Richard Réti, šachový mysliteľ*. Praha : Olympia, 1989, s. 9.

hudobným kritikom v rakúskom časopise *Das Echo*. O rok neskôr emigroval do USA, kde dostal štátne občianstvo. Stal sa členom Americkej hudobnej spoločnosti a odborným asistentom na Univerzite Yale. Zomrel v roku 1957 v Montclair, New Jersey.

Jeho kompozície nepatria medzi ťažiskový repertoár dnešných interpretov, pre zaujímavosť si však niektoré pripomeňme: *Koncert pre klavír a orchester* mal premiéru v Prahe, pre sláčikový orchester skomponoval suitu *Dávid a Goliáš*, zasiahol aj do oblasti vokálnej hudby a hudobnoscénickej tvorby, napríklad operou *Ivan and the Drum*.¹⁹ Meno Rudolph Réti sa dnes spája najmä so špeciálnou metódou hudobnej analýzy, ktorá poukazuje na motivicko-tematické procesy v hudbe.

2. Réti ako hudobný teoretik a jeho analytická metóda

Vo svojej analytickej metóde Réti nadviazal na svojho učiteľa Arnolda Schönberga (1874 – 1954), ktorý sám napísal niekoľko hudobnoteoretických textov. Podobne ako neskôr Rétiho, aj Schönberga zaujímala súdržnosť hudobného diela ako celku. Schönberg považoval za základnú jednotku hudobnej štruktúry motív, ktorý sa opakuje, pričom môže byť varírovaný.²⁰ Vo svojich analýzach vychádzal z diel Johanna Brahmsa. Považoval ho za priekopníka a inovátora v hudobnej reči, a to najmä kvôli jeho princípu neustále sa rozvíjajúcej variácie, založenom na rozvíjaní motivického jadra, z ktorého postupne vznikali väčšie hudobné plochy.²¹ Takýmto spôsobom dosiahol Brahms motivicko-tematickú súdržnosť celého diela.²²

Pre Rétiho metódu je dôležité poznať Schönbergov analytický prístup – jeho podstata spočívala v rozdrobovaní motívu na menšie segmenty, ktoré označil ako **elementy**. Tými boli najčastejšie intervalové zložky.²³ Réti na tento princíp segmentácie nadviazal a ďalej ho rozvinul. Aj on štiepi motív, jeho elementy však nazýva bunkami, ktoré zväčša charakterizuje interval alebo kombinácia troch až štyroch tónov. Tieto bunky sú základom motivického a tematického tvorivého procesu skladateľa; z nich je totiž, podľa Rétiho, vybudované celé dielo. Bunky sú vo svojom priebehu modifikované, premieňané, nachádzajú sa v rôznych inverziách a odlišných harmonicko-melodických kontextoch či rytmických štruktúrach. Dôležité je, že sa v určitej podobe vyskytujú v priebehu celej skladby, a to nielen v rámci tém alebo častí, ale aj v rámci celého sonátového cyklu. Práve ony zaručujú motivicko-tematickú súdržnosť celého diela. Réti vo svojich analýzach vychádza predovšetkým z Beethovena, pričom ale tvrdí, že aj niektorí skladatelia 18. a 19. storočia využívali bunkový systém.

Rudolph Réti je autorom niekoľkých hudobnoteoretických štúdií. Najvýznamnejšie z nich získali veľký ohlas v muzikológii: *The Thematic Process in Music* (1951), *Tonality in Modern Music* (1958) a *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven* (1967). Iba prvá zo spomínaných publikácií vyšla za života Rétiho, na publikovaní ďalších dvoch sa

¹⁹ NEURATH, Ref. 16, s. 201.

²⁰ FERKOVÁ, Ref. 1, s. 100.

²¹ HONS, Miloš: *Hudební analýza*. Praha : Togga, 2010, s. 253.

²² Vhodným príkladom na ilustráciu uvedeného princípu je Brahmsova 4. symfónia e mol op. 98 č. 4.

²³ FERKOVÁ, Ref. 1, s. 101.

do značnej miery podieľala Rétiho manželka, klaviristka a muzikologička Jean Réti Forbes (1911 – 1972).²⁴

Práca *The Thematic Process in Music* [Tematický proces v hudbe] bola po prvýkrát publikovaná v roku 1951 v Spojených štátoch.²⁵ Pozostáva z úvodu a troch častí:

V úvode práce Réti prezentuje základ a východiská svojej metódy. Hovorí, že v hudobnej analýze sa často zanedbáva tematická alebo motivická štruktúra, ktoré však tvoria v hudobnom diele, skladbe, podstatu hudobného procesu. Réti konštatuje, že jednotlivé časti významných hudobných skladieb v hudobnej literatúre sú tematicky zviazané, tj. sú tematicky jednotné. Táto jednota sa dosiahne formovaním jednotlivých tém z jednotnej hudobnej substancie. To znamená, že všetky témy v rôznych častiach klasickej symfónie (alebo sonáty), sú vybudované z jednotného modelu:

„in the great works of musical literature the different movements of a composition are connected in thematic unity – a unity that is brought about not merely by a vague affinity of mood but by forming the themes from one identical musical substance.“²⁶

„...the different movements of a classical symphony are built from one identical thought.“²⁷

Ďalšia autorova úvaha poukazuje na to, že všetky témy v rámci jednej časti sú vybudované z jednej a tej istej myšlienky. Réti uvádza a nepopiera aj fakt, že v sonátovej forme prvá a druhá téma vo väčšine prípadov vzájomne kontrastujú. Hovorí však, že kontrastujú z hľadiska vonkajšieho tvaru skladby, vnútorná podstata modelu je zachovaná, aj keď prípadne v inej podobe (napr. zmenila sa rytmická zložka modelu, je transponovaný na iný tón, je „skrytý“ v melódii, zmenil sa jeho pôvodný kontext atď.):

„namely, the different themes of one movement – in fact all its groups and parts – are in the last analysis also but variations of one identical thought. For instance, the first and second subject of a sonata are usually considered as contrasting, certainly not as identical or even related, manifestations. In reality, however, they are contrasting on the surface but identical in substance.“²⁸

Skladateľ sa teda snaží o rovnorodosť vnútornej podstaty svojho hudobného dieľa, ale súčasne sa snaží o rôznorodosť vonkajšieho vzhľadu – inými slovami, mení plochu skladby, ale zachováva zložku jej tvaru. Preto Réti nepoužíva terminológiu typu hlavná téma, kontrastná téma, záverečná téma. Hovorí o prvej, druhej či tretej téme.

V prvej časti publikácie sa zameriava na tematickú rovnorodosť a tematické premeny, ktoré aplikuje na konkrétnych hudobných príkladoch. Analyzuje jednotlivé časti Beethovenovej 9. symfónie a Schumannovej *Detské scény*. V tejto časti

²⁴ Za slobodna Jean Sahlmark – významná kanadská klaviristka. V roku 1943 sa vydala za Rudolpha Rétiho. Môžeme ju teda nájsť aj pod menom Jean Réti a tiež Jean Réti Forbes, nakoľko sa po jeho smrti opäť vydala ponechajúc si aj jeho priezvisko.

²⁵ RÉTI, Rudolph: *The Thematic Process in Music*. New York : The Macmillan Company, 1951.

²⁶ RÉTI, Ref. 25, s. 4.

²⁷ RÉTI, Ref. 25, s. 13.

²⁸ RÉTI, Ref. 25, s. 4-5.

knihy sa vyjadruje aj k pojmom imitácia, variácia a transformácia, ktoré zaraďuje do historického kontextu a poukazuje na ich odlišnosti. Osobitná kapitola je venovaná druhom/kategóriám transformácie. Na ilustráciu uvádza ukážky na príklade mnohých hudobných diel od viacerých hudobných skladateľov z odlišných hudobnohistorických epoch.

V druhej časti knihy sa zaoberá otázkou tematického procesu a problémom hudobnej formy. Zmieňuje sa o dvoch formovo-stavebných (tektonických) silách v hudbe: vnútornej, o ktorej sme už písali, a vonkajšej, ktorú Réti označuje ako metódu grupovania.²⁹ V našom ponímaní ide o jednotlivé úseky skladby – vety, periódy. Ich zgrupovaním vznikajú väčšie celky – témy, expozície atď. Réti tieto dve tektonické sily neustále konfrontuje.

Tretia časť publikácie prináša všeobecnejší pohľad na danú problematiku. Okrem iného sa zaoberá napríklad otázkou, či je tematická štruktúra výsledkom vedomého alebo nevedomého procesu a do akej miery sa tieto procesy týkajú inštinktívneho alebo osvojeného postupu. Réti sa domnieva, že tematické procesy, ktoré opísal vo svojej knihe a ktoré uviedol na množstve príkladov, sú výsledkom vedomého tvorivého postupu skladateľa, ktorý si pri komponovaní plne uvedomoval tematické súvislosti vo svojom diele.³⁰

Práca *Tonality in Modern Music* [Tonalita v modernej hudbe], ktorá vyšla v roku 1958, tesne po Rétiho smrti, niesla pôvodne názov *Tonality – Atonality – Pantonality*. Úvod k nej ešte stačil napísať sám Réti.

Štúdia má tri hlavné kapitoly. V prvej z nich s názvom „Tonalita“ autor hovorí o dvoch oblastiach, ktoré zabezpečujú formovo-stavebnú silu v tonalite: horizontálnej a vertikálnej. Podstatou tonality alebo tonálneho procesu je podľa Rétiho harmonický spoj I-V alebo V-I. Tieto dve harmonické funkcie zabezpečujú tonálny progres, súvisľaznú silu. Všetky harmonické funkcie, ktoré prebehnú medzi týmito dvomi, sú len harmonickým obohatením a smerujú od toniky do dominanty, alebo opačne. Réti vyjadril tonálny harmonický proces nasledovne: I-x-V-I. Skladatelia sa zameriavali predovšetkým na prvok x, teda na obohatenie harmonického procesu, ktorý mal byť zaujímavý. Časom sa z tohto procesu vyvinula rozšírená tonalita. O horizontálnej harmónii hovorí najmä v súvislosti s Debussym a jeho tvorbou; v Debussyho hudbe nemožno hovoriť o harmonickej, ale o melodicknej tonalite.

V druhej kapitole pod názvom „Atonalita“ sa venuje najmä Schönbergovmu odkazu a jeho tonálnej a atonálnej hudobnej tvorbe, ako aj dvanásťtónovej technike, o ktorej hovorí ako o organizovanej atonalite. Komentuje aj Schönbergovo dielo *Harmonielehre*, ktoré konfrontuje s niektorými svojimi názormi.

Najrozsiahlejšou kapitolou v publikácii je tretia kapitola s názvom „Pantonalita“. Ide o nový kompozičný koncept, o ktorom sa zmieňuje v súvislosti so skladateľmi ako bol Skriabin či Leoš Janáček. Podľa Rétiho je pantonalita výsledkom kombinácie tonality a atonality, pričom predstavuje zvláštnu formu ich vzájomnej organizácie: naprí-

²⁹ RÉTI, Ref. 25, s. 109.

³⁰ RÉTI, Ref. 25, s. 233-234.

klad, pantonalita môže súčasne využívať rôzne tonálne centrá v kombinácii s dvanásť-tónovou technikou.³¹

„Pantonicity remains a tendency, an approximation, as were tonality and atonality. There was never absolute tonality demonstrable in any musical composition, nor absolute atonality; they are both concepts, as is pantonicity – yet by virtue of being concepts they were no less real, for constituted the directions which determined the course of music.“³²

Okrem pantonicity hovorí Réti aj o modalite, rozšírenej tonalite, bitonalite, polytonalite. Na tomto mieste chceme poznamenať, že v jeho práci sme nenašli poznámky k pentatonike.

Publikácia *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven* [Tematické modely v Beethovenových sonátach] je poslednou knihou, ktorá vyšla zásluhou Rétiho manželky v roku 1967. Jean Réti Forbes zhromaždila jednotlivé Rétiho štúdié a úvahy a tento súbor vydala. V práci sa dôsledne, predovšetkým prakticky, prezentuje Rétiho analytická metóda, pričom sa využíva jeho vlastná terminológia.

Základným analyzovaným materiálom sú Beethovenove klavírne sonáty. Ako píše Jean Réti Forbes v úvode, autor v danej štúdii demonštruje to, že Beethoven **v každom svojom diele stanovil tematický model**, ktorý slúžil v priebehu celého diela ako základný materiál nielen pre jednotlivé témy, ale aj pre spojovacie úseky, rôzne figurácie resp. ozdoby, modulácie, dokonca aj v rytmickej zložke.³³

Hlavným analytickým materiálom sú predovšetkým Beethovenove klavírne sonáty *Patetická* op. 13 č. 8 a sonáta *Appassionata*, ktoré kompletne rozanalyzoval. Dôsledne a do detailu sa venuje každej téme, a to jej melodickej, rytmickej aj tonálnej stránke. Okrem toho sa ešte zmieňuje o tematických modeloch vo *Waldsteinskej sonáte* a v *Sonáte d mol* op. 31, č. 2. Pri kapitole o metódach transformácie čiastočne analyzuje aj *Sonátu d mol* op. 10, č. 3, *Sonátu E dur* op. 14, č. 1 a *Sonátu G dur*, op. 14, č. 2.

Pri analýze sa Réti vzdáva od klasicky zaužívaných postupov a využíva metódu, v ktorej analyzuje osobitne každý takt a každý hlas. Cieľom takého postupu je odhaliť základnú bunku, resp. bunky, rôzne modifikácie týchto buniek, ako aj vzťahy medzi jednotlivými hlasmi. Takýmto spôsobom hľadá aj spojitosť a podobnosť medzi jednotlivými témami v rámci jednej časti, ako aj podobnosť medzi časťami a témami sonátového cyklu.

Na začiatku analýzy čitateľovi predstaví základné bunky, z ktorých je vybudovaná celá sonáta. Napríklad, v *Patetickej sonáte* existujú dve základné bunky, nastolené v introdukcii *Grave*, ktoré Réti pomenoval rôzne, aby ich bolo možné odlíšiť: **hlavná bunka** (*prime cell*) a **zhrňujúci motív** (*concluding motif*), ktorý ukončuje vety, úseky a frázy.³⁴

³¹ RÉTI, Rudolph: *Tonality in Modern Music*. 3. vydanie. New York : Collier Books, 1962, s. 130-131.

³² RÉTI, Ref. 31, s. 127-128.

³³ RÉTI, Rudolph: *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*. London : Faber and Faber, 1967, s. 7.

³⁴ RÉTI, Ref. 33, s. 17.

Príklad 1: Dve hlavné bunky

a) hlavná bunka – *prime cell*b) zhrňujúci motív – *concluding motif*

Hlavná tematická myšlienka a jadro štruktúry sú formované kombináciou týchto dvoch buniek. Sú základnou melodickou stavebnou jednotkou, ktorú skladateľ v priebehu kompozície mnohonásobne spracúva pomocou transpozícií, inverzií, variácií. Bunky sa objavujú v rôznych modifikáciách. Réti znázorňuje nasledovné motívy, ktoré vychádzajú z dvoch hlavných buniek; motívy sú znázornené v esenciálnej intervalovej podobe bez rytmického členenia:

Príklad 2: Zoznam motívov³⁵Hlavný motív – *prime motif* (soprán, takt č. 1)

Inverzia (bas, takt č. 1)

Zhrňujúci motív – *concluding motif* (soprán, takt č. 4)

Inverzia (bas, takt č. 1)

Ukončujúci motív – *finishing motif* (soprán, takt č. 1)

Inverzia (alt, 1.takt)

Opakovaná nota – *note repetition* (tenor, takt č. 1)

Inverzia (bas, takty č. 1 – 2)



Uvedené motívy potom aplikuje v jednotlivých hlasoch. Pre obmedzenosť priestoru uvedieme príklad iba v dvoch hlasoch:

³⁵ V príkladoch sú uvedené motívy v tých hlasoch, v ktorých sa po prvýkrát vyskytnú.

Príklad 3:

a) soprán (takty č. 1 – 4)



b) bas (takty č. 1 – 4)



Všetky znázornené motívy sa budú objavovať v celej sonáte v rôznych variantoch. Po tom, čo Réti identifikoval bunky v introdukcii, začína si všímať širšie plochy a porovnáva jednotlivé témy s témou z introdukcie, pričom v nich nachádza motivicko-tematické súvislosti.

Tento princíp sme sa snažili aplikovať aj na iných sonátach – naším hlavným cieľom bolo overiť adekvátnosť Rétiho metódy. Na analýzu sme zvolili *Sonátu f mol* op. 2, č. 1 a *Sonátu mesačného svitu cis mol* op. 27, č. 2. V tejto štúdii budeme prezentovať analýzu *Sonáty f mol*.

3. Aplikácia: analýza Beethovenovej *Sonáty f mol* pomocou Rétiho metódy

Pred samotnou analýzou je dôležité pripomenúť, že bunky stanovené v *Patetickej sonáte* nie sú všeobecne platné. Každá sonáta má špecifický bunkový model, preto aj ich tvary a pomenovania môžu byť rôzne.

Sonáta f mol op. 2, č. 1 vznikla v roku 1795. Je prvou z Beethovenových klavírných sonát a patrí do prvej tvorivej etapy, keď Beethoven tvoril pod vplyvom Mozarta a Haydna – je venovaná Haydnovi. Zo všetkých klavírných sonát sa Beethoven práve vo svojej prvej sonáte azda najviac pridrža pravidiel sonátového cyklu a zákonitostí formovej výstavby.

Toto dielo predstavuje štvorčastový sonátový cyklus, kde Beethoven striktnie dodržiava charakter a formu jednotlivých častí. Jeho podrobnejšej analýze sa nebudeme venovať, aj keď je potrebné pripomenúť, že Rétiho metóda považuje klasický typ harmonickej a formovej analýzy za samozrejmosť; bez nej totiž o motivickej analýze nemožno ani hovoriť – až po zvládnutí sonáty ako celku možno pristúpiť k riešeniu danej problematiky.

Analýza prvej časti (*Allegro*)

Sonáta f mol op. 2, č. 1 určite nepatrí medzi vzorové ukážky sonát na takéto typ analýzy. Hoci Réti hovorí o jednotnej myšlienke a o súdržnosti sonátového cyklu, niekedy je súdržnosť ťažko rozpoznateľná, resp. nie je zreteľne viditeľná v notách a ani po dôkladnej analýze nie je jednoduché identifikovať jednotný tematický materiál. Našou snahou nie je za každú cenu nachádzať dôkazy prítomnosti tejto metódy. Cieľom je ozrejmiť, nakoľko je Rétiho metóda aplikovateľná v analytickej praxi. Taktiež, v danej sonáte nebolo pre konštrukčnú odlišnosť celkom možné uplatňovať analytický postup „hlas po hlase“, ako to robil Réti v *Patetickej sonáte*.

V prvej časti diela ťažko hovoriť o bunkách alebo o bunkovom systéme. Skôr sa dá konštatovať, že táto časť je založená na akordických postupoch. Akordy sú zasa zložené z veľkých a malých tercií, pričom v obratoch sa v nich vyskytujú čisté kvarty (v inverzii čisté kvinty). Z tohto hľadiska nie je veľmi logické vyhľadávať bunky alebo rozklady akordov, pretože veľké tercie a malé tercie je možné nájsť v každom takte, v každom akorde.

To, čo je charakteristické pre celú časť a čo sa bude vyskytovať určitým spôsobom aj v ďalších častiach skladby, je nasledovné:

1. akordický princíp;
2. kvartový zdvih a častý výskyt kvárt;
3. transpozičné postupy;
4. opakovanie.

Dalo by sa povedať, že základným stavebným prvkom prvej časti je molový akord, ktorý sa môže objaviť aj v obratoch (tak by sa poukázalo aj na dôležitosť kvarty), ako aj v podobe durového kvintakordu. V tomto prípade sa z už uvedených dôvodov pomenovanie „hlavná bunka“ zdá byť nepotrebné. To však ešte nepopiera hypotézu, že daná sonáta predstavuje jeden súdržný, tematicky prepojený celok. Pristúpme teda k podrobnejšej analýze.

Expozícia sa začína kvartovým zdvihom, resp. tónickou kvintou a pokračuje rozloženým akordom *f mol*. Základný motív, ako aj základný bunkový model je exponovaný už v prvom takte. Z neho bude odvodená celá téma. Dôležitým momentom a súčasne vyvrcholením dvojtaktového motívu je druhý takt, kde sa objaví triolový stenochorický pohyb. Štvrtkové noty $as^2 - f^2$ však zostávajú v terciovom vzťahu.

Príklad 4: Začiatočná téma 1. časti *Sonáty f mol*, nastolenie motívu a jeho translácia



Ďalšie dva takty sú transláciou prvého taktu o čistú kvintu vyššie. V base sa už nenachádza tónický akord, ale D^6_5 . Rozdiel oproti prvému taktu spočíva v tom, že akord je uvedený súčasne aj v tvare horizontály, aj v tvare vertikály.

Takty č. 5 – 8 predstavujú zlúčenie prvých 4 taktov. V takte č. 5 a č. 6 sú uvedené čiastkové motívy z 2. a 4. taktu. Harmonická funkcia sa v 6. takte mení na D^6 .

Zaujímavé sú takty č. 7 – 8. V nich je totiž obsiahnuté a zhrnuté všetko, čo bolo v priebehu šiestich taktov nastolené: v 7. takte je umiestnené vyvrcholenie témy na akorde f mol, ktorý je v porovnaní s prvým taktom augmentovaný. Avšak možno ho chápať aj ako diminúciu, ak budeme arpeggio považovať za zrýchlený rozklad akordu f mol z 1. taktu. Osminový postup, ktorý nasleduje hneď po ňom, je tiež akousi obmenou 4. taktu. V 8. takte je zahrnutý dokonca aj triolový pohyb, ktorý sa nachádza v ozdoze a predstavuje inverziu triolového pohybu z 2. taktu. Téma sa končí otvoreným záverom na D v f mol.

Príklad 5: Čiastkové motívy (takty č. 5 – 6), zhrnutie taktov č. 1 – 4 v taktoch č. 5 – 8



Tento záverečný motív z taktov 7 – 8 by sme mohli označiť ako **ukončujúci motív**, pretože sa bude vyskytovať v celom sonátovom cykle.

Príklad 6: Variovaný model z taktov č. 4 a č. 2 v taktoch č. 7 a č. 8



Okrem uvedených spojitostí možno v nastolenej téme hovoriť aj o tzv. heglovskej triáde, pričom takty č. 1 – 2 predstavujú nastolenie tézy, takty č. 3 – 4 predstavujú antitézu a v taktoch č. 5 – 8 zlučovaním prvkov vznikla syntéza.

Zdanlivým nástupom témy v c mol na rozložení toónickom kvartsextakorde v taktoch č. 8 – 9 sa začína spojovací úsek. Ďalej je využitý čiastkový motív s triolovým pohybom. Akordické postupy sú augmentované a sú znázornené v celých notových hodnotách.

Spojovací úsek moduluje do paralelnej tóniny As dur. Je evidentné, že skladateľ narába s už známym materiálom, preto nie je potrebné hovoriť o bunkách, alebo hľadať spojitosť medzi témou a spojovacím úsekom.

Druhá téma sa začína rozloženým dominantným nónakordom v paralelnej tónine As dur. Ak by sme teda chceli hovoriť striktné o bunkách, je možné odvodiť si ich z terciovej výstavby.

Dalo by sa hovoriť o dvoch prvkoch začiatočného motívu druhej témy: prvým je rozložený akord, druhým je bodkovaný rytmus končiaci sa skokom čistej kvarty nahor. V base sa nachádza ostinátny dominantný tón *es*.³⁶

Tento motív sa trikrát zopakuje. Pre danú skladbu je typické trojnásobné opakovanie niektorého motívu, prípadne niektorého úseku, čo sme mohli vidieť už na samotnom začiatku časti, kde bol začiatočný motív prvej témy uvedený trikrát: dvakrát v oblasti hlavnej témy, resp. 1. témy, a tretíkrát na začiatku spojovacieho úseku.

Príklad 7: Trojnásobné opakovanie začiatočného motívu

a) oblasť 1. témy (takty č. 1 – 4)



b) začiatok spojovacieho úseku (takty č. 9 – 11)



Príklad 8: Začiatok 2. témy



V takte č. 26 sa začína rozvíjanie gradácie 2. témy. Je založené na osminovom pohybe, ktorý pozostáva prevažne z tercií (ešte raz si môžeme všimnúť dominantnosť tercie). V ďalšom priebehu sa tercia postupne mení – najprv na čistú kvintu, potom na malú septimu.

³⁶ Pozri príklad 8.

Príklad 9: Rozširovanie intervalu tercie (takty č. 26 – 30)



V takte č. 33, ktorý predstavuje prvý vrchol gradačnej plochy, sa po prvýkrát objavajú sekundové postupy v pravej ruke, zatiaľ čo v ľavej ruke sa nachádzajú akordy – rozložené kombinácie tercií a kvárt.

Príklad 10: Prvý vrchol gradačnej plochy (takty č. 33 – 36)



Ak by sme hľadali podobnosť tretej témy s prvou a druhou témou, zistili by sme, že sa v nej nachádza návrat k akordickej štruktúre z prvej témy a rytmický (bodkovaný) motív z druhej témy. S dôrazom na Rétiho metódu by sa dalo tvrdiť, že záverečná téma vyplynula z oboch tém expozície a predstavuje ich obmenu.

Príklad 11: Záverečná téma kódového charakteru (takt č. 41 – 43)



Rozvedenie a repríza sú vybudované z rovnakého materiálu. Z motivického hľadiska neprinášajú žiadne nové javy. Preto ich už nebudeme ďalej skúmať. Možno sa však bližšie pozrieť na tonálny plán.

Vstup do rozvedenia vychádza z prvej témy expozície. Vlastné rozvedenie vychádza z druhej témy – ide o prácu s rozloženým nónakordom v tóninách b mol, c mol a As dur. Tonálny plán sonátového cyklu prvej časti v jednotlivých úsekoch vyzerá nasledovne:

Expozícia : f – As

Rozvedenie: As – b – c – b – As – f

Repríza: f

Z hľadiska predmetného analytického systému by sme mohli tento plán vysvetliť ako prepojenie motivických prvkov aj v tonálnom pláne, a to nasledovným spôsobom:

sobom: základnou bunkou prvej časti je akord *f-as-c*. Keďže tu už v začiatočnom zdvihu dominuje aj kvarta, tak sa tu vyskytuje aj tónina *b* mol, ktorá je v kvartovom vzťahu k tónine *f* mol. Obhajoba tejto hypotézy je však sporná, pretože všetky tóniny, ktoré Beethoven v tomto prípade použil, sú v určitej príbuznosti. Nemusí byť pravdou, že ide o bunkový systém. Pre nás je však oveľa zaujímavejší postup, akým využíva tieto tóniny – symetrickým otáčaním okolo tónu, resp. tonálneho centra *c*.

Tonálny plán prvej časti: *f – As – b – c – b – As – f*

To, čo je pre všetky tri témy charakteristické, je dominantnosť akordickej a terciovej stavby, v prvej téme v ascendenčnom, v druhej téme v descendenčnom postupe. V závere prvej časti sa objaví zahustený sled akordov, ktorý pripomenieme v priebehu ďalšej analýzy.

Analýza druhej a tretej časti (*Adagio a Menuet*)

Druhá a tretia časť *Sonáty f mol* sa od prvej časti líšia svojím charakterom a svojimi témami. Napriek tomuto faktoru sme dospeli k poznaniu, že niektoré súvislosti s prvou časťou existujú. Nachádzajú sa v pretransformovanej podobe a sú prepracované tak, aby zodpovedali pomalému charakteru *Adagia*. V tomto prípade sa zväčša využíva iba vybraný element z predchádzajúcej časti. Pre obmedzenosť priestoru nebude možné venovať sa podrobne každej časti, preto poukážeme iba na niektoré zaujímavé postupy.

Na prvý pohľad sa môže zdať, že hlavná téma z *Adagia* nemá nič spoločné s hlavnou témou z *Allegra*. Po dôkladnej analýze však možno zistiť, že v prvých dvoch taktoch *Adagia* je obsiahnutá myšlienka hlavnej témy *Allegra*.

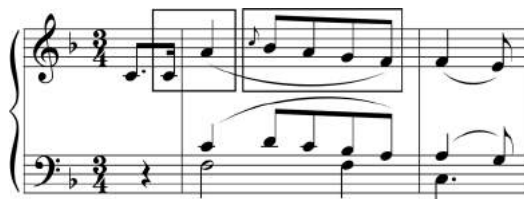
Pre *Adagio* si skladateľ zvolil rovnomennú tóninu *F dur*. Podobne ako prvá časť, aj druhá sa začína predtaktím, taktiež od tónu *c*¹. Rytmus je tu ale pozmenený zo štvrtovej noty na osminovú notu s bodkou a šestnástinu, hodnota predtaktu je však rovnaká – štvrtová nota. Bodkovaný rytmus v tejto časti však nie je novým prvkom, pretože ten bol využitý aj v *Allegre*, pri porovnaní s *Adagiom* však v augmentovanej podobe.

Hneď na začiatku *Adagia* je umiestnený **sextový zdvih** *c*¹ – *a*¹, čo poukazuje na ďalšiu súvislosť medzi prvými dvomi časťami. Na začiatku prvej časti sme videli predtaktie s kvartovým zdvihom *c*¹ – *f*¹. Celý motív prvej témy z *Allegra* má však rozpätie malej sexty cez oktávu *c*¹ – *as*². Z tohto hľadiska možno chápať začiatočný zdvih z *Adagia* ako durovú obmenu začiatočného motívu z *Allegra*.

Ďalší priebeh úvodného motívu z *Adagia* je presným melodickým opakovaním ukončenia prvej témy z *Allegra*. Rozdiel spočíva iba v harmonickom priebehu – ten v 1. takte zostáva na tonike v *F dur* a v 2. takte je na jeho dominante. Vynechaný je *S*⁶, čo je logické, pretože ide o začiatok časti, zatiaľ čo v *Allegre* išlo o ukončenie začiatočnej témy vyžadujúce si úplnejšiu kadenciu (*T*⁶, *S*⁶, *D*).

Príklad 12:

- a) začiatok 1. témy z *Adagia* (sextový zdvih a ukončujúci motív 1. témy z *Allegra*)



- b) začiatočný motív z hlavnej témy *Allegra* – rozsah tónov c^1 – as^2



- c) ukončujúci motív z hlavnej témy *Allegra* (taky č. 7 – 8)



V 2. takte sa objavuje **chromatický motív** v spodnom hlase v pravej ruke, ktorý je typický pre *Adagio* a bude sa objavovať v jeho priebehu.

Príklad 13: Chromatický motív z hlavnej témy *Adagia* (takt č. 2) – alt

V 3. takte sa objavuje sled osmín. To, čo je na nich zaujímavé a čo nám môže istým spôsobom pripomenúť prvú časť, je **využitie kvárt a kvínt**, čo bolo typické pre *Allegra*.

Príklad 14: Postupy kvárt a kvínt (takt č. 3) – soprán



Po ukončení prvej polvety na D^7 vo 4. takte sa objaví chromatický motív smerom nahor, ktorý nahradil sextový zdvih zo začiatku časti.

Príklad 15: Chromatický motív (takt č. 4) – soprán



Druhá polveta je pohyblivejšia, objavuje sa v nej už spomínaný skok veľkej sexty nahor.

Príklad 16: Zdvih veľkej sexty v sopránovom hlase (takt č. 5 – 6)



V malom diele **b** možno vo vrchnom hlase sledovať niekoľko väzieb s už uvedeným materiálom. Na jeho začiatku vidíme analógiu so začiatočnými taktami z *Allegra*. Nachádza sa tam kvartový zdvih $c^2 - f^2$, ako aj pokračovanie akordu in f , tentoraz v dur.

Príklad 17: Analógia s 1. témou *Allegra* a malým dielom **b** (takty č. 8 – 10)



V ďalšom takte si môžeme všimnúť, že skladateľ využíva chromatický motív $c - h - b$ z 2. taktu. Je súčasťou melodického postupu.

Príklad 18: Chromatický motív v malom diele **b** (takt č. 10)



Takty č. 11 – 12 sú obmenou taktov č. 9 – 10. V takte č. 13 nastupuje malý diel **a**¹. V 15. takte sa nachádza akoby klesajúci úsek, ktorý možno považovať za analógiu s klesajúcou pasážou z expoziície *Allegra*. Nie je v nej dodržaný presný intervalový sled, ale už samotný fakt, že ukončujúci úsek je spracovaný podobným spôsobom, nám v istom zmysle môže pripomenúť *Allegro*.

Príklad 19:

a) ukončujúci motív hlavnej témy *Adagia*



b) ukončujúca klesajúca pasáž z expozície z *Allegra*



V 17. takte sa objaví zaujímavý postup. Ak si pozorne všimneme, aj tu sa nachádza chromatický motív *Adagia*, aj keď dobre skrytý a transponovaný na iné tóny, v nových melodicko-rytmických kontextoch: v takte č. 17 tóny $a^1 - gis^1 - g^1$ v príklade 20 vo vrchnej línii, $g^1 - fis^1 - f^1$ v spodnej línii v takte č. 18 a v takte č. 19 v spodnej línii $e^1 - dis^1 - d^1$ a vo vrchnej $g^1 - fis^1 - f^1$.

Príklad 20: Pohyb 2. témy *Allegra* (takty č. 17 – 19)

Ostatné úseky z *Adagia* vychádzajú z už uvedených príkladov, preto ich nebudeme ďalej analyzovať. Pozrime sa teraz na niektoré úseky z tretej časti.

Tu skladateľ vracia hudobný dej do hlavnej tóniny f mol. Podobne ako predchádzajúce časti aj *Menuet* sa začína predtaktím. Evidentne v ňom nie je zdvih, ale malá sexta zo začiatku prvej a druhej časti je prítomná, tentoraz si však skladateľ zvolil postup premeny sukcesívnosti na simultánnosť.³⁷

Tretia časť je zaujímavá z harmonického hľadiska, a to využitím hlavných tónin z predchádzajúcich dvoch častí: f mol, As dur (v *Menuete*) a F dur (v *Triu*).

Aj *Allegro* aj *Adagio* obsahovali charakteristické znaky vlastné iba pre ne samotné. Nastoľuje sa otázka, či má tretia časť svoju vlastnú charakteristiku. Odpoveď na túto otázku je kladná. Nachádza sa hneď v prvom takte. Ide o využitie sekundového postupu a vzápätí tercie. Tento postup je typický pre celú tretiu časť. Nachádza sa aj v *Triu*, kde sekundy postupujú aj smerom nahor.

³⁷ Druhý zákon M. Filipa, bližšie pozri: FILIP, Miroslav: *Súborné dielo 1, Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997, s. 52-53.

Príklad 21: Charakteristický model *Menuetu*Príklad 22: Model z *Menuetu* aj v *Triu*

V tretej časti sa objavujú analógie s predchádzajúcimi dvomi časťami. V takte 15 si môžeme všimnúť podobný rytmický postup z druhej časti, avšak v augmentovanej podobe.

Príklad 23: Porovnanie rytmu z *Adagia* (takt č. 36) a z *Menuetu* (takty č. 15 – 18)

a) *Adagio*



b) *Menuet*



Trio prebieha v rovnomennej tónine F dur. Môžeme si v ňom všimnúť tri charakteristické črty z *Allegra* a z *Adagia*:

1. tak ako v predchádzajúcej časti, aj tu sa na samotnom začiatku vyskytuje interval sexty;
2. v ľavej ruke si môžeme všimnúť návrat k rozloženému kvintakordu F dur, ktorý bol charakteristický pre prvú časť;
3. v 12. takte, v *Triu* v strednom hlase, sa nachádza chromatický motív *c – h – b* z *Adagia* v augmentovanej podobe.

Príklad 24: Zdvih veľkej sexty a rozložený kvintakord F dur v *Triu* (takt č. 1 – 4)

Príklad 25: Chromatický motív v augmentovanej podobe (takt č. 11 – 13)



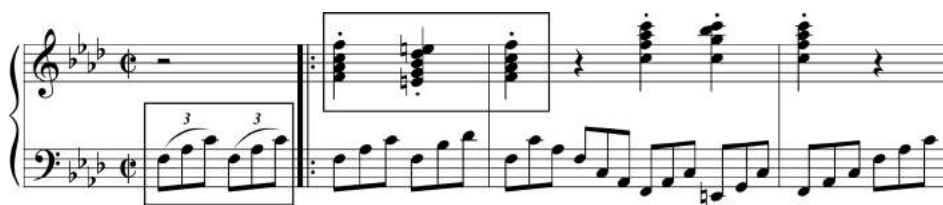
V druhej časti je väzba s prvou časťou zreteľnejšia, a hoci sa aj v tretej časti nachádzajú určité prepojenia a analógie s prvou a druhou časťou, nepovažujeme tému *Menuetu* za vybudovanú striktne z tém *Allegra* alebo *Adagia*. Nemožno však poprieť, že tematická jednota je prítomná vo všetkých troch častiach, aj keď nie je navonok viditeľná.

Analýza štvrtej časti (*Prestissimo*)

Štvrtá časť predstavuje zhrnutie všetkých troch častí *Sonáty f mol*. Obsiahnuté sú v nej všetky už uvedené postupy a motívy. Napriek tomu je téma *Prestissima* originálna. Preto k poznaniu, že jednotlivé časti *Sonáty f mol* sú tematicky spojené, možno dospieť len prostredníctvom dôslednej analýzy.

Na samotný začiatok štvrtej časti skladateľ umiestnil predtaktie, tak ako vo všetkých ostatných častiach. Tentoraz to nie je zdvih, ale rozložený akord f mol. Už v tretej časti zdvih absentoval, a teraz sa zmenil na súčasné znenie intervalu *c-as*.

Začiatočná téma v sebe nesie znaky zo začiatku aj zo záveru prvej časti. Analógia so začiatkom sa nachádza v ľavej ruke v rozloženom akorde f mol, analógia so záverečnou časťou sa nachádza v pravej ruke. Skladateľ využil materiál zo záveru prvej časti, čím naznačil aj záver celého cyklu. Beethoven tu pozmenil harmonický priebeh, čo je logické, pretože v prvej časti išlo o záver. Preto je v ňom postup S^6_5 , D^7 , T, zatiaľ čo v začiatku *Prestissima* je využitý sled T, D^9 , T. Postup vo vrchnom hlase je v oboch prípadoch rovnaký: $f - e - f$. Rovnaký je aj staccatový spôsob interpretácie.

Príklad 26: Porovnanie záveru *Allegro* a začiatku *Prestissima*a) záver *Allegro*b) triolové predtaktie v f mol a začiatok podobný záveru z *Allegro* v *Prestissime*

V ďalšom priebehu prvej témy *Prestissima* sa objavujú štyri príznačné elementy z predchádzajúcich častí, prispôbené priebehu štvrtej časti (modulácii do c mol):

1. kvartové skoky typické pre *Allegro* (*es* – *as* v 6. takte a *c* – *f* v 10. takte);
2. transponovaný chromatický motív v inverzii (*es* – *e* – *f*) charakteristický pre *Adagio* (takt č. 7);
3. skok sexty *c* – *as* typický pre *Allegro* a *Adagio* (*c* – *a*) v taktach 11 – 12;
4. ukončujúci motív z hlavnej témy *Allegro* in c v taktach 12 – 13.

Príklad 27: Skok čistej kvarty *es* – *as*, chromatický motív v inverzii *es* – *e* – *f* (takty č. 5 – 9)



Príklad 28: Skok čistej kvarty *c* – *f*, zdvih malej sexty a ukončujúci motív in c (takty č. 10 – 14)



Ďalšou zaujímavosťou je druhá téma v *Prestissime*. Jej motív vychádza z ukončujúceho motívu z prvej témy *Allegro* a je rytmicky pozmenený, transponovaný, pričom zodpovedá durovej tónine. Trojnásobne sa opakuje (vždy od iného tónu), čo je typické pre *Allegro*.

Príklad 29: Druhá téma z *Prestissima* – analógia s ukončujúcim motívom z *Allegra*

a) ukončujúci motív z *Allegra*



b) *Prestissimo*, druhá téma



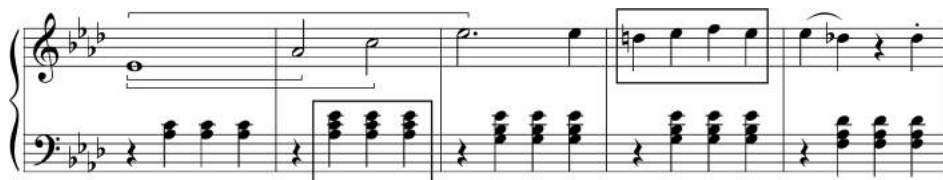
Epizódny diel od taktu č. 61 prináša návrat materiálu z *Adagia*. Je v augmentovanej podobe a rytmicky pozmenený, preto nie je zreteľne viditeľný, je však veľmi jasne počuteľný. Intervalové vzdialenosti sú takmer úplne presne dodržané. V 8. takte sa nachádza už spomenutý motív v príklade 17: rozložený akord F dur so zdvihom čistej kvarty $c - f$, resp. $c - f - a - c$. Tento motív má ambitus čistej oktávy. Rovnaký postup možno nájsť aj v *Prestissime*, v tónine As dur. Podobnosť si môžeme všimnúť aj v taktach 10, 12, 15 – 16 z *Adagia* s taktami 64, 67 – 70 z *Prestissima*.

Príklad 30: Porovnanie *Prestissima* a *Adagia*

a) diel b z expozície *Adagia* (takty 8 – 16)



b) epizódny diel v *Prestissime* (takty 61 – 70)





V ďalšom priebehu *Prestissima* sa už neobjavuje žiaden nový materiál, ani nový postup. Z analýzy vyplynulo, že v *Sonáte f mol* op. 2, č. 1 existuje medzi jednotlivými témami, ako aj medzi časťami sonátového cyklu tematické prepojenie.

5. Záver – kritika a prínos Rétiho analytickej metódy

Rétiho analytická metóda bola a je predmetom vášnivých muzikologických diskusií. Niektorí muzikológovia sa k nej prikláňajú, iní prechovávajú voči nej rezervovaný, resp. negatívny postoj. Roger Scruton vo svojej publikácii *Hudobná estetika* (orig. *The Aesthetics of Music*, 1997) hodnotí túto metódu ako dôležitú preto, lebo umožňuje poslucháčovi počuť, čo sa deje v povrchovej vrstve hudby, pričom sa odhalí jej estetický charakter.³⁸ Rétiho analytická metóda však podľa Scrutona nepotvrdzuje teóriu hudobnej jednoty.

„Motivická analýza sa snaží identifikovať primárne gestá, z ktorých vychádza hudobné dianie. Poskytuje nám teda rozbor hudobného materiálu. Jednota diela nezávisí len od materiálu, ale aj od zaobchádzania s ním.“³⁹

K Rétiho analytickej metóde sa vyjadruje aj Nicholas Cook v knihe *A Guide to Musical Analysis* (1987). Opisuje ju, snaží sa vystihnúť jej podstatu a uvádza Rétiho príklady z Beethovenovej *Patetickej sonáty*. V závere však vyčíta Rétimu tieto nedostatky: podľa Cooka metóda by mala pomáhať úvahám o rytmickej stránke skladby, o jej frázovaní a artikulácii. Tiež sa domnieva, že analýza je príliš detailná, vytvárajúca dojem, že samotná hudba je šifrou, pričom podľa neho nepodporuje citlivé vnímanie počúvaného diela.⁴⁰ Na tomto mieste by sme však chceli poznamenať, že nie každá analýza je určená interpretovi, môže byť napríklad aj zdrojom inšpirácie pre študenta kompozície a pod. S Cookovým tvrdením o detailnosti a komplikovanosti však možno súhlasiť a je možné, že práve pre tieto atribúty sa vo všeobecnosti ťažko nachádza odhodlanie overovať túto metódu v analytickej praxi.

Na druhej strane je však tiež pravdou, že daná metóda prináša nový pohľad na hudobné dielo. Jej význam možno hodnotiť predovšetkým z psychologického aspektu. Umožňuje podvedomé vnímanie tematického prepojenia častí a jednotlivých tém v sonátovom cykle pri počúvaní tej-ktorej skladby. Analytický prínos Rétiho metódy spočíva aj vo vizuálnom odhaľovaní melodických, harmonických a štruktúrnych postupov s pomocou buniek, ktoré sú pre danú skladbu typické a v konečnom dôsledku

³⁸ SCRUTON, Roger: *Hudobná estetika*. Bratislava : Hudobné centrum, 2009, s. 366-370.

³⁹ SCRUTON, Ref. 38, s. 370.

⁴⁰ COOK, Nicholas: Ref. 7, s. 113-115.

sú medzi sebou poprepájané. Pozitívum spočíva teda aj v novom vnímaní danej skladby po analyzovaní hudobného diela – po hudobnej analýze je možné lepšie si uvedomiť tematické väzby aj sluchom. Poslucháč začne vnímať tematický cyklus ako jeden kontinuálny celok, nie ako skladbu rozdelenú na niekoľko častí.

Pri analýze *Sonáty f mol*, op. 2, č. 1 sa ukázalo, že bunkový systém je v konkrétnej sonáte aplikovateľný, aj keď iba do určitej miery. Vďaka Rétiho metóde sme mohli dospieť k poznaniu, že jednotlivé časti sonátového cyklu sú tematicky zviazané.

Nedostatok Rétiho metódy, ktorý sme mohli pri našej analýze postrehnúť aj my, paradoxne vyplýva zo samotného bunkového systému: v niektorých prípadoch vyhľadávanie buniek nemá význam, lebo – ako sme videli – skladba môže byť tematicky prepojená aj na základe väčších motivických celkov, nielen s pomocou buniek. Navyše, ak by sa analytik snažil nájsť bunky v každej skladbe, celkový výsledok by mohol byť neobjektívny. Je dôležité mať na zreteli, že každá sonáta reprezentuje originálny sonátový cyklus a v každej sonáte sa nachádza originálna štrukturálna výstavba. Preto k analýze treba pristupovať bez vopred stanovených predpokladov.

Ťažko však hovoriť o pravdivosti alebo aplikovateľnosti metódy na základe analýzy jednej alebo dvoch skladieb. Pre objektívne zhodnotenie by bolo potrebné vo výskume pokračovať ďalej – analýzou ďalších Beethovenových sonát, ako aj analýzou ďalších diel (predovšetkým v sonátových cykloch) skladateľov hudby 18. a 19. storočia.

Použitie skratky v texte štúdie:

hl.b.	hlavná bunka
hl.m. v inv.	hlavný motív v inverzii
uk.m.	ukončujúci motív

WITOLD LUTOSŁAWSKI A TADEÁŠ SALVA

MICHAL ŠČEPÁN

*Mgr. Michal Ščepán; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava;
e-mail: michal.scepan@savba.sk*

ABSTRACT

Tadeáš Salva (1937 – 1995), on account of his rich compositional work, is regarded as one of the foremost figures in Slovak music during the second half of the 20th century. Salva is one of that generation of composers whose creative formation occurred in the second half of the 1950s, referred to as the Slovak musical avantgarde. He was the only one of that group to study composition in Poland, which at that time was among the main centres of development of the New Music. Here Salva, as well as studying at the Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna in Katowice also benefited from external consultation in Warsaw with one of the leading personalities of Polish music, Witold Lutosławski. For Salva, his musical work became a notable source of inspiration, especially in connection with the application of Lutosławski's compositional technique of limited aleatory.

V uplynulom roku 2013 sme si pripomenuli okrúhle výročia narodení viacerých hudobných skladateľov. Popri René Leibowitzovi či našom Jozefovi Kresáňkovi sa asi najviac vyníma dvestoročné jubileum Richarda Wagnera, Giuseppe Verdiho, z ďalších veľikánov o storočie mladších Benjamina Brittena a Witolda Lutosławského. Práve s posledne menovaným Poliakom sa spája zaujímavá súvislosť. Lutosławski svojím kompozičným vkladom pôsobil nielen na vývoj a smerovanie domácej poľskej scény, ale jeho tvorba sa stretla s veľkou odozvou aj ďaleko za hranicami jeho materskej krajiny, pričom výnimkou nebolo ani Slovensko. Aj napriek tomu, že našu krajinu nikdy nenavštívil, mal veľký vplyv na formovanie tunajších skladateľov predovšetkým z generácie označovanej ako slovenská hudobná avantgarda.¹ Až bytostne však zasiahol do osudu jedného z nich – Tadeáša Salvu (1937 – 1995). Rodák z kúpeľnej obce Lúčky pri Ružomberku našiel v Lutosławského tvorbe značný zdroj inšpirácie a v osobe tohto poľského veľikána múdreho a veľkorysého radcu a priateľa.

¹ CHALUPKA, Lubomír: *Slovenská hudobná avantgarda. Štýlotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FiF UK, 2011, k Salvovi por. s. 86, 367-384.

Zoznámenie s Lutosławskim však prebehlo mimoriadne kurióznym spôsobom. Salva sa po svojom odchode z bratislavskej Vysokej školy múzických umení a po neúspešných pokusoch v pokračovaní štúdia kompozície v Brne či Prahe rozhodol uskutočniť krok, ktorý mu mal byť navrátiť stratené sebavedomie, alebo definitívne pochovať jeho skladateľské ambície. Dovolil si požiadať o posúdenie svojich skladieb významné zahraničné skladateľské osobnosti. Napísal Igorovi Stravinskému, Paulovi Hindemithovi, Bohuslavovi Martinů a posledným adresátom bol práve „guru hudby východu“, ako sa Lutosławski zvykne označovať. Salva vo svojej kronike na túto udalosť spomína takto:

„Jeho adresu som nevedel – napadla ma spásonosná myšlienka. Na VŠMU do knižnice prichádzal hudobný časopis *Ruch muzyczny*. List som adresoval do redakcie vo Warszawie² s tým, aby ho poslali Witoldowi Lutosławskému. Netrvalo moc dlho a tento už vtedy uznávaný vo svete skladateľ mi odpovedal. V liste som ho žiadal, či by nebol taký láskavý a nepozrel sa na moje kompozície, keď pošlem. Moja radosť bola niekoľkonásobná, keď majster Lutosławski žiadosti vyhovel. Po písomnom kontakte a ochote pána Lutosławského pozrieť sa na moje skladby som poslal kolekciu partitúr. V priebehu niekoľkých týždňov prišla písomná správa a v nej pochvalné vyjadrenie o mojich kompozíciách. Moja radosť bola ešte väčšia, keď majster Lutosławski navrhol, aby som pricestoval do Warszawy na festival *Warszawska jesień*, že sa chce osobne so mnou poznať. Toto stretnutie v jeho súkromnom byte bol zážitok ojedinelý v mojom živote. Z jeho elegancie aristokrata a ducha citlivého hudobníka vyžarovala priam božská добрota a humánnosť. [...] Veľké vyznamenanie, ktorého sa mi dostalo, bola tá neopakovateľná skutočnosť, že majster Lutosławski ma osobne pozval na skúšku do Filharmonie Narodowej, ktorá s dirigentom Witoldom Rowickim skúšala jeho kompozíciu „*Gry Weneckie*“. Skúšky tohto diela som absolvoval asi tri aj s pánom Lutosławskim, ktorý ma do tohto diela veľmi podrobne zasvätil. Oslňujúca bola premiéra tohto diela, kde celá sála skandovala a ovácie festivalového publika boli tak ojedinelé a neopakovateľné, že tento vzácny moment uchovávam až dodnes. V priebehu prestávky som išiel gratulovať majstrovi Lutosławskému, ktorý ma delikátnym spôsobom prijal a dokonca ma zobral k sebe na balkón, kde sme o diele živo diskutovali.“³

Na Lutosławského radu a odporúčanie začal Tadeáš Salva od roku 1962 študovať kompozíciu v poľských Katoviciach na Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej u ďalšej významnej postavy poľskej hudby, a to u Bolesława Szabelského – žiaka Karla Szymanowského. Počas tohto štúdia však nestratil ani kontakt s Lutosławskim:

„Mal som u neho privilégium vo forme vzácných externých konzultácií. Táto veľkorysá a nezištná majstrova ponuka ma veľmi potešila. Pokladajúc to za šťastnú príležitosť a vec nevšednej cti, rád som ju využíval. Konzultácie u Lutosławského, aj keď sporadické, boli veľmi tvorivé a podnetné pre môj ďalší skladateľský rozvoj. Navštevoval som ho asi štyrikrát do roka, zvyčajne vtedy, keď som dohotovil skladbu. Zasadou Lutosławského totiž bolo – nehovoriť a neposudzovať kompozíciu, ktorá ešte nie je definitívne ukončená. Zdôvodňoval to argumentom, že jeho predčasný zásah do diela môže spôsobiť viac zla,

² Ortografiu názvov miest, inštitúcií, skladieb a mien osobností v citátoch ponechávame nezmennú, tak ako ich Salva uvádzal vo svojom rukopise, teda v pôvodnom poľskom jazykovom tvare. Miestami chýbajúcu interpunkciu dopĺňame mlčky.

³ SALVA, Tadeáš: *Kronika môjho života*. Rkp., b. m., b. r., s. 57-60. Za láskavé zapožičanie xerokópie autografu kroniky ďakujem skladateľovej sestre doc. Mgr. Margite Gromovej, u ktorej sa originál rukopisu nachádza.

ako veci napomôcť, a tiež tým, že v prípade neukončenej kompozície sa nedá posúdiť celkové čítanie mladého tvorca. [...] Naše stretnutia prebiehali v harmonickej atmosfére, no zavše prišlo i k disharmonickým momentom, a to výlučne vtedy, keď Lutosławski nesúhlasil s mojimi postupmi v kompozičnej práci. Vyčítal mi, keď som v skladbe použil prvky, ktoré boli vlastne princípom iných skladateľov, alebo dokonca i jeho osobné. Zdôrazňoval, že pri komponovaní musím počúvať výlučne svoje vnútorné pochody, tie zvažovať, cizelovať, a tak ich dávať na papier, pretože len v autentickom hudobnom prejave spočíva veľkosť umenia. Konzultácie u Lutosławského ma nesmierne obohatili a vyzbrojili cennými vkladmi. Kontakt, či už osobný, alebo vo forme korešpondencie, je to najvzácnejšie, čo uchovávam vo svojom hudobnom archíve.“⁴

Salva sa so svojím poľským tútorom nestretával iba vo Varšave, ale cesty týchto dvoch postáv sa celkom náhodou pretli aj mimo Európy. Lutosławski totiž od roku 1962 pravidelne navštevoval Spojené štáty americké, kde na pozvanie rôznych popredných amerických hudobných škôl a univerzít viedol majstrovské kompozičné kurzy a prednášky o hudbe. V roku 1964 sa tieto kurzy, na ktorých Lutosławski okrem svojej techniky riadenej aleatoriky venoval pozornosť aj problematike rytmu a veľkých foriem vo vývoji hudby od konca 19. storočia, konali na prestížnom Konzervatóriu v Bostone. V tom istom čase bol na americkom kontinente aj Salva, keď počas letných prázdnin odcestoval na pozvanie svojho strýka Eduarda Pecha na tri mesiace do Hamiltonu v kanadskej provincii Ontario. Aj s Lutosławského láskavou pomocou sa Salva týchto kurzov mohol zúčastniť, pričom k spôsobu, akým sa tam dostal, vo svojej kronike skromne poznamenal: „tento drahý človek mi na tieto kurzy zdarma vybavil dvojťaždnú stáž.“⁵

Na škole v Katoviciach sa Salva vzdelával u spomínaného Bolesława Szabelského, ktorý sa po neoklasicistickej orientácii a neskoršom primknutí sa k barokovým tendenciám na začiatku 60. rokov nadchol organizačnými možnosťami seriálnej techniky odvodenými najmä zo štúdia Webernových diel. Na rozdiel od jeho staršieho spolužiaka Henryka Mikołaja Góreckého, ktorý aj pod vplyvom Szabelského priľnul vo svojich raných dielach k serializmu, pre Salvu zostala táto technika takpovediac cudzia. Vyrovnával sa s ňou hľadaním rozmanitých konfrontácií medzi hierarchickým a abstraktným chápaním dvanásťtónovosti na báze jej voľného využívania, čím bol opäť motivovaný Lutosławského devízou, že skladateľ musí tvorbu akýchkoľvek intervalových spojení viazať nie na štrukturálnu prísnosť, ale na ich expresívnu odôvodnenosť. K tomu sa viaže aj jeden z Lutosławského citátov:

„Intervals have a characteristic power to create an atmosphere. It is difficult to define what I have in mind, but I think of such rather suspect words as expression, colour, atmosphere, that is, notions that can hardly be measured objectively. After all they refer to the composer's complex inner world and sound imagination. The qualitative difference between intervals is important for my musical thinking.“⁶

⁴ SALVA, Tadeáš: Dni a roky s Witoldem Lutosławskim. In: *Hudobný život*, roč. 20, 1988, č. 25, s. 10.

⁵ SALVA, *Kronika môjho života*, Ref. 3, s. 86. Na vysvetlenie treba dodať, že keď sa Lutosławski v korešpondenčnom dialógu s mladým autorom dozvedel, že sa práve v čase jeho pobytu bude taktiež zdržiavať v Severnej Amerike a vedel, že sa kvôli výške zápisného pravdepodobne nebude môcť zúčastniť, rozhodol sa mu aj v tejto situácii opäť pomôcť.

⁶ BÁLINT, András Varga: *Lutosławski Profile: Witold Lutosławski in Conversation with Bálint András Varga*. London : J. & W. Chester Wagner, 1976, s. 21.

Najmarkantnejšie sa Lutosławského vzor prejavuje v používaní jeho aleatorickej metódy, ktorá sa pokladá za opozitum voči tomu druhu kompozície s prvkom náhody, ktorú zaviedol John Cage. Sám Lutosławski svoju metódu opisuje takto:

„Je najvyšší čas, aby som charakterizoval hlavné znaky aleatoriky toho druhu, ktorý je už niekoľko rokov predmetom mojich vlastných kompozičných procedúr a ktorý by som mohol nazvať ‚ohraničenou aleatorikou‘ alebo ‚kontrolovanou‘ či tiež ‚aleatorikou faktúry‘. Pre bližšie určenie tohto pojmu odcitujem dobre známu definíciu Mayera-Epplera: ‚Aleatorické nazývame tie udalosti, ktorých priebeh je zhruba ustálený, no v detailoch závisí od náhody‘. Hudobné diela skomponované v intenciách tejto definície nevychádzajú vlastne mimo základné konvencie a tradície typické pre európsku hudbu. Hudobné dielo je totiž, v súlade s týmito tradíciami, predovšetkým udalosťou, a nie – stavom. John Cage charakterizoval tento fakt neobyčajne jasne: ‚Formálnym aspektom zásadnej konvencie v európskej hudbe je predkladanie celku diela ako predmetu v čase, ktorý má svoj začiatok, stred a koniec a má skôr evolučný ako statický charakter.‘ Zavedenie prvku náhody do takto chápanej hudby, nemusí zásadným spôsobom zmeniť jej najpodstatnejšie znaky, o ktorých hovorí Cage. Dielo neprestáva byť ‚predmetom v čase, ak je rozsah pôsobenia náhody dostatočne ohraničený skladateľom; ak náhoda nezohráva v diele riadiacu úlohu; ak je podriadená cieľom určeným skladateľom; a napokon – ak slúži na obohatenie zásoby vedome používaných výrazových prostriedkov, a nie organizovaniu zvukových javov, ktoré majú byť prekvapením pre poslucháča či dokonca i pre samotného skladateľa.“⁷

Koncepcia riadenej modelovej aleatoriky sa pre Salvu stala záväznou a v maximálnej možnej miere určuje štruktúru i zvukový obraz jeho diel. Kulmináciu Salvovej aleatorickej tvorby priniesli 70. roky, v 80. a 90. rokoch jeho diela už prezrádajú istý ústup z dovtedajších aleatorických pozícií. Salva sa viackrát vyjadril, že v centre jeho pozornosti bol najmä rytmus, pričom hlbokou inšpiráciou v tomto smere bolo poznanie gregoriánskeho chorálu: „v mojej prapodstate hudobnosti ma zaujímala a doteraz zaujíma jednohlasá uvoľnená rytmická prapôvodná melodika melódií, ktorá je zakódovaná v gregoriáne.“⁸ Obdiv ku gregoriánskemu chorálu, ktorý sa vyznačoval voľným rytmom a nepodliehal pravidelnému metru, bol jedným z hlavných činiteľov osvojenia si práve kompozičnej metódy „ohraničenej“ aleatoriky. Tá Salvovi v oblasti metra a rytmu poskytovala dostatočnú kompozičnú voľnosť, ktorú využil najmä pri vytváraní aleatorických modelov. Ivan Hrušovský vo svojej rukopisnej práci *Princípy riadenej aleatoriky z teoreticko-kompozičného hľadiska*⁹ v kapitole „Nomenklatúra prvkov a celkov“ člení aleatorické modely ako základné stavebné jednotky procesu riadenej aleatoriky podľa vnútorného usporiadania, a najmä podľa vzťahu k metrickej a časovej organizácii na ametrické, metrické, alebo polymetrické.¹⁰ Hrušovský ďalej konštatuje,¹¹ že zo slovenských skladateľov práve Salva vo svojej tvorbe najviac rozvinul pôvodnú

⁷ LUTOSŁAWSKI, Witold: O úlohe prvku náhody v kompozičnej technike. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 4, s. 446.

⁸ DÚBRAVSKÝ, Ján: Autentické svedectvo úvah Tadeáša Salvu, zachytených v jeho Kronike. In: MARTINÁKOVÁ, Zuzana; KRÁK, Egon (ed.): *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby II*. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2006, s. 43.

⁹ Časť tejto práce bola publikovaná v časopise *Slovenská hudba*, por. HRUŠOVSKÝ, Ivan: Princíp riadenej aleatoriky – vybrané kapitoly. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 4, s. 536-596.

¹⁰ HRUŠOVSKÝ, ref. 9, s. 537-538.

¹¹ HRUŠOVSKÝ, ref. 9, s. 584.

Lutosławského techniku, pričom uvádza niekoľko príkladov jeho aleatoricko-modelových koncepcií a ich organizácií.¹² Aleatorické modely môžu byť zasadené:

- a) do ametrického priestoru (Príklad 1): Modelová hra vychádza z malých, niekoľkotónových figur s pravidelnou pulzáciou v drevených dychových nástrojoch na podklade konštantného, hoci nepravidelného ostinata v trúbke a trombóne.
- b) do metrického priestoru (Príklad 2): Modelový blok v 1. husliach s predpísaným tempom (štvrtová = 70) je zdanlivo ametrický. V skutočnosti je rytmicky presne diferencovaný a zápisovo koinciduje s taktami viol, violončiel a kontrabasov. Tieto takty sú konštantné 4/4, ale hrajú sa v pomalšom tempe (štvrtová = 60). Dochádza tak k aleatorickému zvukovému treniu a rozchodu zápisu s reálnym zvukovým priebehom, čím vynikne skutočná ametrickosť, netaktovosť modelového pásma v 1. husliach. Aleatorickosť priebehu v dvoch odlišných tempových pásmach sa ešte zväčšuje opakovaním dlhých modelov rytmicky fixovaných v danom tempe.

V Salvových skladbách sa takisto vyskytujú aj modely s vnútornou metrickou organizáciou a s pevným usporiadaním rytmických hodnôt, ktoré sú na metrickom základe pomerene často kombinované s ametrickými modelmi (Príklad 3): Taktovou konštantou ukážky je 7/8 takt v trúbke, organe, violách, violončelách a kontrabasoch. V skupine 1. huslí sa odvíjajú celkom samostatné, nezávislé ametrické modely s prevládajúcim dvaatridsatinovým pohybom. K nim nastupuje polymetrický modelový blok v 2. husliach 5/8, 4/4 a 3/4 takt v každom parte osobitne a s rôznou dĺžkou a počtom taktov v modeloch. Tento modelový blok presne dodržiava pri svojom opakovaní takto-rytmickú štruktúru. Tempo celku ukážky je značne rýchle (osminová = 140), preto zvukovo vystúpi do popredia taktová konštanta a obidva modelové bloky vytvoria zvukovo rozmanitý aleatorický transparent.

V skladbách s presnou taktovou organizáciou je časté využitie simultánnych polymetrických modelov (Príklad 4): Polymetria šesťtaktového altového zboru v rýchlejšom tempe (štvrtová = 90) kombinovaná s polymetriou sopránového sóla v pomalšom tempe (štvrtová = 50) pri konštantnom tempovom opakovaní modelu dáva osobitný prelínajúci sa zvuk s prenikavou farebnou registráciou.

V súvislosti s aleatorickou metódou Lutosławski vo svojom *Sláčikovom kvartete* (1964) a neskôr aj v ďalších dielach zaviedol špecifický druh notácie, tzv. „mobil“. V liste Walterovi Levinovi – primárovi kvarteta La Salle, ktoré toto dielo premiérovu uviedlo, autor v tejto súvislosti píše:

„Skladba je cyklom mobilov, ktoré sa hrajú za sebou bez prestávok, ak tu nie sú iné pokyny. Každý z interpretov hrá svoj part medzi určenými bodmi v čase úplne nezávisle od ostatných. Sám musí rozhodovať o dĺžke fermát a o spôsobe realizácie ritenuta a acceleranda. [...] Jedným zo základných prvkov techniky, ktorú používam v diele, je práve to, že žiaden z interpretov v mnohých úsekoch nevie, čo hrajú v tom istom momente iní, alebo prinajmenšom každý má hrať svoj part tak, akoby nepočul už nič okrem toho, čo hrá sám. [...] Môžete sa ma spýtať, prečo pripisujem taký význam neexistencii partitúry mojej skladby. Odpoveď je celkom jasná: keby som dielo zapísal vo forme bežnej partitúry a jednotlivé hlasy navrstvil mechanicky nad seba, bolo by to klamné, myliace

¹² HRUŠOVSKÝ, Ivan: *Princípy riadenej aleatoriky z teoreticko-kompozičného hľadiska*. Rkp. Bratislava : 1982, s. 170, 174-175.

a zobrazovalo by to iné dielo. Znamenalo by to napríklad, že noty, nachádzajúce sa na tej istej vertikále, majú byť vždy hrané zároveň, čo je v rozpore s mojimi zámermi. Jednotlivým interpretom by to vzalo slobodu v interpretácii označení ako *rubato*, *ritenuto*, *accelerando*, slobodu v ponímaní *fermát* a – predovšetkým – v určovaní vlastného *tem-pa*. [...] Tento zápis znemožňuje čítať štyri hlasy vertikálne, okrem tónov nachádzajúcich sa na rovnakej prerušovanej zvislej línii. Urobil som to úmyselne, aby som na vyhol falošnej domnienke, že aj iné tóny majú byť chápané ako súčasné.“¹³

Salva na premiéru toho diela na koncerte festivalu Varšavská jeseň spomína: „Bol som veľmi zvedavý, čo asi dokáže dnešný tvorca s tradičným druhom...? Nebudem opakovať slová o svojom úžasnutí. Autorovi som blahoželal, dojatý a fascinovaný.“¹⁴ Inšpirovaný práve týmito skutočnosťami sa aj on vo svojom *Sláčikovom kvartete č. 3/b* (1972) rozhodol v závere tohto diela umiestniť takto koncipovaný „mobil“. (Príklad 5.) V slovenskej kvartetovej tvorbe ide o ojedinelý úkaz, pričom o kvalite Salvovho diela svedčí ten fakt, že bolo v roku 1976 premiérové uvedenie popredným americkým komorným súborom Pro Arte Quartet na festivale súčasnej hudby ISCM World Music Days v Bostone, organizovanom pri príležitosti 200. výročia založenia Spojených štátov amerických. Na túto udalosť bolo vybrané spolu s ďalšími 35 skladbami spomedzi všetkých 500 prihlásených a bolo jediným zástupcom z vtedajšieho Československa. „Premiéra dopadla nad očakávanie dobre – dôkazom čoho bolo, že burácajúci potlesk ma na scénu vyvolal viac ako desaťkrát,“¹⁵ dodal k tejto významnej udalosti autor vo svojej kronike.

Zo Salvových postrehov je viditeľné, že svoj blízky vzťah s Lutosławskim nevyužil iba na konzultácie a nahliadnutia do jeho partitúr, ale v zmysle čerpania inšpirácie sa stotožnil aj s myšlienkami jeho skladateľského kréda, ktorého nosným momentom bola zásada: „Najzávažnejšou povinnosťou každého umelca je hovoriť pravdu.“¹⁶ Lutosławski svojho žiaka na konzultáciách vystrihal pred prvoplánovými zvukovými experimentmi a nabádal ho, aby vo svojej tvorbe sledoval vyššie ciele, k čomu Salva v jednom z rozhovorov uviedol:

„Spomínam si, ako som raz doniesol prof. Lutosławskému sláčikové kvarteto, kde som vymyslel všetky možné i nemožné spôsoby vyludzovania zvukov. Lutosławski toto moje dielo roztrhal a povedal mi: ‚Pamätaj si raz a navždy, že na husle sa hrá sláčikom.‘ Odvtedy som si stále viac začal uvedomovať, že vymýšľať zvuky ešte neznamená robiť hudbu, a že vo svojich skladbách musím vyjadriť aj niečo viac: aby ľudia, ktorí budú moju hudbu počúvať, cítili, že mi o niečo ide, že sa tu odohráva dráma – dráma lásky, dobra, zla, viery, ľudského citu. Preto skoro všetky skladby majú text.“¹⁷

Postupne sa tak vykryštalizoval Salvov spontánne otvorený skladateľský naturel, reagujúci na podnety a udalosti z okolitého sveta:

„Cieľom skladateľa nemôže byť iba tíšť, upokojsť, ale jeho úlohou je podať pravdivý obraz toho, čo sám prežíva ako člen spoločnosti. Nezabúdajme, že na každého – a na umelca

¹³ LUTOSŁAWSKI, Witold: O vlastných kompozíciách – koláž. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 4, s. 497.

¹⁴ SALVA, Ref. 4.

¹⁵ SALVA, Ref. 3, s. 239.

¹⁶ LUTOSŁAWSKI, Witold: Credo. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 4, s. 441.

¹⁷ SALVA, Tadeáš: Requiem aeternam. In: *Hudobný život*, roč. 1, 1969, č. 11, s. 3

zvlášť – veľmi silne pôsobí nielen množstvo informácií, ale aj vývoj medziludských vzťahov. Žijeme v 20. storočí, kde na jednej strane sú veľké snahy o pokrok a trvalý mier, no ešte stále sú národy a tisíce ľudí, ktorí hladujú, žijú v rasovej nenávisti, v rozbrojoch, vojnách, alebo v citových nezrovnalostiach. Všetky tieto momenty utvárajú i obsah umeleckých diel, v ktorých je raz optimizmus, inokedy smútok – tak, ako je to v zložitom svete.“¹⁸

Podľa vzoru Lutosławského *Troch poém na Henriho Micheauxa* (1963), či ďalších poľských vokálno-inštrumentálnych diel prinášajúcich okrem iného aj hlbšie myšlienkové posolstvá, sa jedným z hlavných pilierov jeho skladateľskej dikcie stal vokálny prejav, k čomu aj iba niekoľko dní pred svojou smrťou povedal: „Mám veľmi málo inštrumentálnej hudby, lebo všetko sa u mňa spája s ľudským hlasom.“¹⁹ Salva považoval výber textu za mimoriadne dôležitý, keďže mal v kontrapunkte s hudbou vytvárať program skladieb, vychádzajúci z jeho vlastného skladateľského svetonázoru. Výsledkom je množstvo jeho vokálno-inštrumentálnych skladieb – či už na vlastné texty: *Koncert pre klarinet, štyri ľudské hlasy recitátora a bicie nástroje* (1965), *Symfónia lásky* (1966); polytextové – združujúce texty vo viacerých svetových jazykoch, ktoré sú opäť raritou svojho druhu v novodobej slovenskej hudbe: *Requiem aeternam* (1968), *Vojna a svet* (1972), *Slovenská pieseň piesní* (1987); alebo na texty slovenských básnikov, najmä Milana Rúfusa: *Dobrá deň moji mŕtvi* (1973), *Žalospevy* (1974).

Viacero z týchto skladieb sa právom dočkalo aj vysokého medzinárodného uznania. V roku 1967 obsadil Salva so svojou kompozíciou *Koncert pre klarinet, štyri ľudské hlasy, recitátora a bicie nástroje* 2. miesto na festivale mladých skladateľov v Moskve a o rok neskôr mu bola udelená strieborná medaila za humánnosť pápeža Pavla VI. za jeho *Requiem aeternam* na festivale Musica Sacra v Ríme.

Poľský muzikológ Mieczysław Tomaszewski rozoznáva v Lutosławského tvorbe viacero etáp, pričom jedna z nich v období 50. rokov minulého storočia nesie názov „fáza asimilácie folklóru“.²⁰ Sám skladateľ o svojich skladbách z tohto obdobia povedal:

„Folklórne diela vznikali akoby v zátvorkách, mimo mojich hudobných hľadání, hoci som v tomto smere pracoval asi desať rokov. Chcem sa pri nich pristaviť podrobnejšie, lebo v rozličných publikáciách sa na túto tému vyslovilo veľa nepravdy. Nedávno som poskytol istému americkému muzikológovi interview, v ktorom som sa usiloval upresniť omyly a nepresnosti práve v súvislosti s ‚folklórnym‘ obdobím. Koncertné programy často uvádzajú, že ma nútili zaoberať sa folklórom, že to žiadala moc a podobné hlúposti. Pravda je taká, že ľudová hudba má v poľskej profesionálnej tvorbe veľkú tradíciu – od Chopina po Szymanowského. Už pred vojnou som začal písať skladbu na ‚ľudové témy‘, pravda nedokončil som ju, ale teraz nejde o to. V každom prípade tvrdenie, že táto práca bola ‚želaním‘ alebo dokonca ‚príkazom‘, akýmsi ‚nátlakom‘ zo strany vládnych síl, je smiešna hlúposť, ktorú musím neustále vyvracať v najrozličnejších programových bulletinoch.“²¹

¹⁸ URSÍNYOVÁ, Terézia: S Tadeášom Salvom... nielen o ISCM. In: *Hudobný život*, roč. 8, 1976, č. 23, s. 3.

¹⁹ ŠEBÍK, Ján: Keď umelec nie je doma prorokom. Rozhovor s Tadeášom Salvom. In: *Nedelná pravda*, 23. 12. 1994, roč. 3, č. 51, s. 7.

²⁰ Tomaszewski, Mieczysław: Medzi hésitan a direct: Hľadanie vlastnej cesty Witolda Lutosławského. In: HRČKOVÁ, Naďa (ed.): *Slovenskí skladatelia III. Študijné zošity pre súčasnú hudobnú kultúru*. Bratislava : Orman, 2002, s. 94.

²¹ NIKOLSKÁ, Irina: Witold Lutosławski o sebe, tvorbe, o tradíciách. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 4, s. 526.

Vrcholným dielom tohto obdobia je *Koncert pre orchester* (1954), o ktorom jeho autor hovorí:

„Koncert sa od mojich ostatných folklórnych skladieb líši. V cykloch typu Ľudových melódii bol vždy prítomný moment štylizácie piesne alebo tanca. Tak je to aj v prípade *Malej suity* či *Sliezskeho triptychu*. V Koncerte sa využíva rad tém a motívov – je ich tam oveľa viac, než si myslia muzikológovia analyzujúci toto dielo. Folklórny materiál sa traktuje ako akási ‚surovina‘, z ktorej sa buduje veľká konštrukcia barokového typu. Intráda vedome využíva techniku detaché trochu bachovsko-händlovského typu. Celkove možno toto dielo v istom zmysle pokladať za neobarokové. Je tam *Passacaglia*, *Toccata*, *Capriccio* – druhy barokovej hudby. Tieto formy naplnené folklórom zrodili pomerne nové a svieže hudobné obrazy. Aspoň ja si nespomínam na podobný ‚zväzok‘ baroka a folklóru v hudbe.“²²

Aj v tvorbe Tadeáša Salvu dochádza podobne k veľmi svojskému spojeniu baroka a folklóru. V rámci svojho kompozičného vývoja v druhej polovici 70. rokov vytvoril viacero diel, v ktorých citoval ľudovú pieseň, alebo štylizoval a vytváral imitácie na ľudové melódie. V súvislosti s hudbou baroka reprezentuje spojenie s folklórom najmä cyklus *Slovenských concerti grossi*. V prvom z nich (1978), vystupuje do popredia obsadenie typických ľudových nástrojov: pišťala, fujara, drumbľa, cimbal, husle, zvoniec a do kontrastu postavený mužský (barytón) a ženský (alt) hlas, pričom znaky barokovej faktúry predstavuje terasovitá dynamika sólových a orchesterálnych partov, čo pri zvolenej inštrumentácii vytvára podmanivú zvukovú farebnosť. Text skladby čerpá zo slovenskej ľudovej poézie, ale samotné hudobné stvárnenie sa prispôbuje tradíciám ľudového spevu voľného muzicírovania na ten istý text.²³ Na idiom zvuku ľudovej hudby upevnený v koncertantnom štýle Salva vo svojej tvorbe nadviazal v *Slovenskom koncerte grosse* č. 2 (1981). Pri štvorčasťovom kontrastnom tektonickom rozvrhnutí sa dá tento útvar charakterizovať ako obmena koncerta grossa so zápolením dvoch hlasov, sólisticky traktovaných nástrojov a orchesterálnej skupiny, vybudovaná na základe techniky hustej strihovej koláže a krátkych charakteristicky inštrumentovaných, na nálady bohatých sekvencií.²⁴ Ďalšou výslednicou takéhoto spracovania slovenskej ľudovej melodiky je *Slovenské concerto grosso* č. 3 (1987). Autor v ňom volí obsadenie zodpovedajúce typickému corelliiovskému koncertinu – husle, viola a organ, ktoré svojou zvukovosťou podčiarkuje element rustikálnosti obsiahnutý v hlavnej idei kompozície. Dynamický priebeh skladby postupne narastá v priebehu jej troch častí: *Etudé*, *Danza rustica* a *Rapsódia*. Koncertantný princíp ako oživenie barokovej tradície sa v kompozícii uplatňuje prostredníctvom rôznych funkcií jednotlivých virtuózne ladených nástrojov v striedajúcich sa blokoch hudby. Tá je v celkovom ponímaní dôkazom Salvovej blízkej spätosti s domácimi hudobnými koreňmi.

Lutosławski sa neskôr v priebehu druhej polovice 50. rokov vo svojej tvorbe snažil odpútať od melodických a rytmických idiémov ľudovosti smerom k vyabstrahovaniu iba určitých štrukturálnych prvkov z nich. Toto smerovanie vyvrcholilo najmä v kompozícii *Muzyka żałobna* pre sláčikový orchester (1958), kde základným štrukturálnym

²² NIKOLSKÁ, Ref. 21, s. 527.

²³ MARTINÁKOVÁ, Zuzana: Inšpiračné zdroje v tvorbe Tadeáša Salvu. In: MARTINÁKOVÁ, Zuzana (ed.): *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby*. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2004, s. 68.

²⁴ PODRACKÝ, Igor: Dve pôvodne slovenské diela. In: *Hudobný život*, roč. 13, 1981, č. 23, s. 4.

prvkom hlavne v častiach Prológ a Epilóg je zväčšená kvarta známa z ľudovej hudby. Aj v Salvovej tvorbe dochádza k takýmto postupom, aj keď skôr v implicitnej a podvedomej rovine. Salva tak dospel podľa Bartókovej klasifikácie²⁵ k vrcholnému spôsobu práce s prvkami ľudovej hudby, ktorá spočíva v tom, že skladateľ tu už nepreberá ľudové melódie, ani ich neimituje a neštylizuje, ale jeho hudba sa vyznačuje podobnou atmosférou ako autentická ľudová hudba. V tomto prípade možno povedať, že skladateľ do seba vsal podstatu ľudovej hudby, urobil ju svojou hudobnou materskou rečou, ktorú ovláda rovnako dobre ako básnik svoju materinskú reč. Túto skutočnosť badať najmä v jeho vokálnych a vokálno-inštrumentálnych skladbách, ktoré svojím názvom absolútne nenaznačujú možnosť spojenia s folklórom a jeho prejavmi. Salva už od mladosti často chodieval s rodákmi na sená, kde sa započúval do troj- až štvorhlasných spevov, raz široko melodicky rozvíjaných, inokedy žartovných. Jeho vnímavá myseľ uložila tieto mocné dojmy v pamäti natrvalo, ako nevyčerpatelnú zásobárňu inšpirácie. Pri tvorbe jeho diel ho preto upútali najmä možnosti modernej transformácie ľudového vokálneho disponujúceho, napríklad, osobitosťou parlandového prednesu, rubátovosti fráz, náhleho odsadenia, zámlk, rytmického zhustenia, vyznačujúce sa prenikavou atmosférou. Za jeden zo špecifických prípadov v tomto smere môžeme označiť skladbu *Canticum Zachariae* (1963), do ktorej Salva aplikoval princíp echa, docielený opakovaním toho istého hudobného procesu v slabšej intenzite oproti prvému zazneniu. Pôvod tejto anomálie môžeme sledovať na momente, keď pri speve trávnic a viachlasných piesní v horskom prostredí hornatého kraja vzniká priestorový efekt zvukových ozvien. Na tento jav sa napokon v jednom zo svojich rozhovorov odvoláva aj sám Salva:

„Už ako malý chlapec som chodieval s rodičmi na lúky. Patrilo k tradícii, že počas kosenia lúk a hrabania sena ľudia spievali. Lúky v údoliach obkolesené horami takto vytvárali neopakovateľný prírodný amfiteáter. Tradícia lúčanských spevov bola taká silná, že ľudia aj v kostole spievali celkom prirodzene viachlasne. Postrehli to organisti, ktorí prišli do obce hrať podľa kancionála – spevníka zostaveného Mikulášom Schneidrom-Trnavským. Zistili, že harmonické štruktúry viachlasného spevu mali Lúčania odkukané od alikvotných tónov, ktoré vznikali na lúkach ozvenou. Preto aj tak nastupovali, čo na mňa urobilo silný dojem a nedá mi to pokoj doteraz.“²⁶

Z domácich piesňových žánrov Salvu najviac upútala ľudová balada, keď sa od konca 60. rokov intenzívne sa zaoberal jej štúdiom, a to nielen v hudobnej, ale aj literárnej a výtvarnej podobe. Vo všetkých prípadoch však ho upútala najmä jej atmosféra. Podľa Goetheho práve balada ako prazárodok skrýva v sebe ešte nerozlúčené prvky lyriky, epiky a drámy,²⁷ a jej smutný, pochmúrny a zväčša tragicky sa končiaci dej sa pre Salvu stal ideálnym vzorom na pretavenie jeho hudobných imaginácií. S radosťou objaviteľa v nej našiel formu, v ktorej mohol rozvinúť celú škálu nálad, farieb a kontrastov, k čomu sa vyjadril:

²⁵ BARTÓK, Béla: Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unsere Zeit. In: *Béla Bartok. Weg und Werk*. Budapest : Corvina, 1957, s. 176.

²⁶ ŠEBÍK, Ref. 19.

²⁷ VANČOVIČ, Július: *Prozaik proti totalite: Prípad Alfonz Bednár*. Bratislava : Causa editio, 2003, s. 15.

„Som presvedčený o tom, že forma typu balady má svoje závažné miesto v našej kultúre. Má v sebe veľké bohatstvo a možnosti inšpiračných zdrojov nielen v minulosti, ale dokážu ju obdivovať a jej neopakovateľnosť rešpektovať aj ľudia a tvoriví umelci nášho storočia. Tak ako dvanásť tónov chromatickej hudobnej abecedy má nevyčerpatelnú variabilnosť v európskej kultúre, tak balada ako forma limituje slovanský charakter neopakovateľnosti. Dvojdielnosť tohto tvaru nie je môj objav, ale v podvedomí sa mi zdá, že som sa s týmto dualizmom narodil. Bolo by veľmi zlé, keby som túto zdedenú životnú kvalitu nerešpektoval. Balada ako forma má v ľudskom a prírodnom daní svoje významné miesto, lebo rešpektuje dve krajnosti, ktoré sú identifikovateľné a môže ich postrehnúť každý žijúci tvor na našej planéte. Sú to znaky, ktoré sú korením jestvovania živej hmoty, čiže života vôbec. Samotné prírodné zákony nám núkajú nekompromisný dualizmus, ktorý ako jediný dokáže v živote vôbec ukázať podstatnú zmenu. Najmarkantnejšie príklady, ktoré uvediem, sú: narodenie – smrť, svetlo – tma, deň – noc, teplo – zima. V hudobnom jazyku sa odrážajú vo forme polyfónia – homofónia, disonancia – konsonancia, jednohlas – viachlas, hlavná myšlienka – vedľajšia myšlienka, pomalé tempo – rýchle tempo. Ostatné medzistupne sú len akousi tieňohrou farieb, ktoré sú odvodené zo základného dualizmu.“²⁸

O Salvovej bytostnej inklinácii k balade svedčí rad jeho vokálnych či inštrumentálnych diel s týmto názvom, komponovaných pre rozmanité nástrojové obsadenia. Za jednu zo svojich najlepších balád Salva považoval *Baladu pre dvanásť sláčikových nástrojov* (1974).²⁹ Nie náhodou sa preto v podtitule autografnej partitúry uvádza: „Drahému a vzácnemu Witoldovi Lutosławskému z vďačnosti venuje Tadeus Salva.“³⁰

V intenciách uplatnenia myšlienky viacvrstvovej konfrontácie člení Salva komornú dvanásťhlasnú zostavu sláčikových nástrojov do štyroch pásiem. Tie vychádzajú z violončela a kontrabasu, dvojice viol, trojice druhých huslí a štvorice prímov. Dvojdielne formové i obsahové členenie balady v podobe úvodu – navodenia situácie, akejsi predtuchy dramatických udalostí a samotného diania – riešenia konfliktu a rozuzlenia – sa premieta aj do tejto skladby. Prvá, kratšia časť balady, ktorá je akousi prípravou na blížiaci sa konflikt, sa odvíja od tónu *e*, ktorý hrajú violy v rozhodnom nástupe. Ten sa postupne začína obklopovať sériou chromatických tónov vytvárajúc tak dórsky modus od *fis*. Violy, ktoré uviedli kompozíciu, postupne preberajú funkciu lineárnej a vertikálnej výplne a dôležitú úlohu v rámci nasledujúceho hudobného priebehu preberajú husle. Salva zameriava pozornosť predovšetkým na vybrané intervaly – malú terciu, čistú kvartu, zmenšenú kvintu, či čiastočné výseky z modu. Úvodná časť sa končí postupným akoby zrkadlovým návratom a zjednotením hlasov na iniciálnom tóne *e*. Druhá časť, tvoriaca asi 2/3 dĺžky skladby (partitúra s. 16), sa začína rytmizovanou zádržou oporného tónu *d*. Jeho dôležitosť sa však nepotvrdzuje intervalovo, ale sónický – vibrácia okolo neho v štvrtónových odchýlkach poukazuje na spätosť s intonáciami ľudových piesní.³¹ Priebeh skladby postupne narastá od štvor- až po dvanásťhlas s uplatnením viacvrstvomosti kombináciou rozličných ametrických a metrických aleatorických modelov vytvárajúcich pozadie pre ostatné hlasy, v ktorých sa objavujú

²⁸ SALVA, Ref. 3, s. 252-253.

²⁹ SALVA, Tadeáš: Balada per duodecimo archi. In: *Bulletin Nová slovenská hudba* '88, str. 46.

³⁰ SALVA, Tadeus: *Balada per duodecimo archi*. Partitúra. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1974, 62 s. (Autograf) Archivovanie: Bratislava, Hudobný fond, sign. O-675.

³¹ CHALUPKA, Lubomír: Tadeáš Salva: Balada pre 12 sláčikových nástrojov. In: *Hudobný život*, roč. 34, 2004, č. 10, s. 33.

náznaky súvislejších melodických línií, ďalej repetície jednotlivých tónov a v hlbších hlasoch intervalové skoky (prevažne oktavové). Predstava prebiehajúceho dramatického boja je podporená neustále meniacou sa dynamikou, ostrými nánosmi zvukových farieb, akcentovanými nástupmi či využitím glissand. Nositeľom dramatického vzruchu v tejto časti sú opäť husle exponované svojou hustou sadzbou a preferenciami vysokých tónov, akoby tragických výkrikov a nárekov. Pochmúrna a smutná atmosféru sugeruje opäť preferencia vybraných intervalov v podobe malej tercie a zmenšenej kvinty. Po gradácii (Príklad 6) predstavujúcej vyvrcholenie deja docieleného opakováním a postupným zrýchľovaním dvanásťtónového akordického komplexu s prevládajúcou terciovou, resp. sextovou štruktúrou prichádza upokojenie – záver skladby (s. 55). Ten je podobne ako jej začiatok opäť v rézii viol, ktoré *con sordino* s flažoletovým sprievodom ostatných nástrojov uzatvárajú skladbu na finálnom tóne *d*.

Witold Lutosławski zohral v živote Tadeáša Salvu nepochybne dôležitú úlohu nielen po profesionálnej stránke, ale hlavne po tej ľudskej. Salva sa ako človek a pedagóg snažil nadobudnuté idey ľudskosti, porozumenia a pomoci šíriť ďalej medzi svojich žiakov, blízkych a poslucháčov. Svedčí o tom aj vyznanie Tomáša Boroša, ktorý k Salvovi chodil na hodiny kompozície až do jeho smrti:

„Hodiny so Salvom boli ako život v celej svojej šírke. Nádherné, radostné, šťastné, láskyplné, ale i ťažké, pokorné, zvláštne, neisté. I to ťažké, smutnejšie malo svoju neobyčajnú hĺbku. Tým, že to bolo pravdivé, ľudské, bolo to silné a až s odstupom to takto vnímam. [...] Od Salvu-pedagóga sa usilujem prevziať úctu k druhému, lásku k človeku, bezhraničné prijatie druhého, pravdivosť, otvorenosť vo vzťahu, humánnosť, ako aj vzťah učiteľ – žiak, a to predovšetkým vzťah človek – človek, energiu, entuziazmus, temperament, prežívanie, naplno, vnímanie hudby v kontexte (hudba – reálny život, hudba – iné druhy umenia, hudba: súčasnosť a minulosť). Salva vzácné prepájal kompozíciu a osobný život – svoj i žiakov. Bol to vzťah dvoch osobností v celej komplexnosti vnútorného i vonkajšieho prežívania na strane učiteľa i na strane žiaka. Nebol to len vzťah profesijný, odborný. Naučil ma vnímať krásu zvuku nie len hudobného, ale napríklad aj zvuky prírody, prepojiť archaické s novým, nadchnúť sa, byť pokorný, pri všetkej emocionalite zachovať pri komponovaní chladnú hlavu – racio, štrukturálne myslenie, vnímanie celku, tektoniky, formy, využívať kontrast, pracovať s viachlasom.“³²

V publikácii *100 slovenských skladateľov* sa v hesle „Tadeáš Salva“ pri charakteristike jeho tvorby uvádza, že celá skladateľova poetika sa formovala pod vplyvom poľskej kompozičnej školy.³³ Napriek polemikám o korektnosti označenia škola v pravom zmysle slova však ostáva faktom, že Witold Lutosławski sa považuje za jednu z kľúčových postáv hudobného diania v Poľsku po 2. svetovej vojne, s výrazným vplyvom ďaleko za hranicami svojej rodnej krajiny. Práve on zohral v živote slovenského skladateľa Tadeáša Salvu nesmierne dôležitú úlohu, pričom ich vzťah aj napriek značnému vekovému odstupu postupne prerástol z roviny učiteľ – žiak až do priateľstva. Poľský veľikán sa pre Salvu stal celoživotným vzorom nielen po stránke hudobnej,

³² MIŠKOVIČOVÁ, Eva: Žiaci Tadeáša Salvu – Tomáš Boroš a Anton Steinecker. In: Gromová Margita; Langsteinová, Eva (ed.): *12. dni Tadeáša Salvu*. Ružomberok : VERBUM – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku, 2013, s. 78-80.

³³ GODÁROVÁ, Katarína: Tadeáš Salva. In: JURÍK, Marián – ZAGAR, Peter (eds.): *100 slovenských skladateľov*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1998, s. 238.

o čom svedčia analýzy jeho diel, ale aj ľudskej, čo dokumentujú svedectvá jeho blízkych, priateľov a študentov. Na Lutosławského storočnicu zareagovali naše popredné hudobné organizácie a festivaly napríklad uvedením jeho *Koncertu pre violončelo* na festivale Bratislavské hudobné slávnosti, *Łańcuchu I* na festivale Melos-Ětos, alebo napokon jeho *Sláčikové kvarteto* viackrát interpretoval súbor Quasars Ensemble na rôznych podujatiach vo viacerých mestách na Slovensku. Nedožitý 75. výročie narodenia Tadeáša Salvu v roku 2012 však ostalo viac-menej bez väčšieho povšimnutia. Ostáva dúfať, že sa Salvova hudba, svojho času vysoko cenená aj v zahraničí, začne na pódii objavovať čoraz častejšie, a nie iba zriedkavo, ako tomu býva najmä pri jubilejných príležitostiach. Svojou hĺbkou, kvalitou a krásou tam nepochybne patrí a bola by isto obohatením každého koncertného programu.

Bibliografia

- BARTÓK, Béla: Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unsere Zeit. In: *Béla Bartók. Weg und Werk*. Budapešť : 1957.
- BÁLINT, András Varga: *Lutosławski Profile: Witold Lutosławski in Conversation with Bálint András Varga*. London : J. & W. Chester Wagner, 1976.
- DÚBRAVSKÝ, Ján: Autentické svedectvo úvah Tadeáša Salvu, zachytených v jeho Kronike. In: MARTINÁKOVÁ, Zuzana – KRÁK, Egon (eds.): *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby II*. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2006, s. 37-45.
- GODÁROVÁ, Katarína: Tadeáš Salva. In: JURÍK, Marián – ZAGAR, Peter (eds.): *100 slovenských skladateľov*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1998, s. 237-238.
- HRUŠOVSKÝ, Ivan: *Princípy riadenej aleatoriky z teoreticko-kompozičného hľadiska*. Rkp. Bratislava : 1982 (t. č. vo vlastníctve prof. PhDr. Ľubomíra Chalupku, PhD).
- HRUŠOVSKÝ, Ivan: Princíp riadenej aleatoriky – vybrané kapitoly. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 4, s. 536-596.
- CHALUPKA, Ľubomír: Úpornosť zápasu o realizáciu tvorivých predstáv – Tadeáš Salva. In: *Slovenská hudobná avantgarda. Štylotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2011, s. 367-385 .
- CHALUPKA, Ľubomír: Tadeáš Salva: Balada pre 12 sláčikových nástrojov. In: *Hudobný život*, roč. 34, 2004, č. 10, s. 30-33.
- LUTOSŁAWSKI, Witold: O vlastných kompozíciách – koláž. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 4, s. 496-511.
- LUTOSŁAWSKI, Witold: Credo. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 4, s. 441-442.
- LUTOSŁAWSKI, Witold: O úlohe prvku náhody v kompozičnej technike. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 4, s. 445-448.
- MARTINÁKOVÁ, Zuzana: Inšpiračné zdroje v tvorbe Tadeáša Salvu. In: MARTINÁKOVÁ, Zuzana (ed.): *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby*. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2004, s. 68-70.
- MIŠKOVIČOVÁ, Eva: Žiaci Tadeáša Salvu – Tomáš Boroš a Anton Steinecker. In: GROMOVÁ Margita – LANGSTEINOVÁ, Eva (eds.): *12. dni Tadeáša Salvu*. Ružomberok : VERBUM – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku, 2013, s. 78-80.
- NIKOŁSKÁ, Irina: Witold Lutosławski o sebe, tvorbe, o tradíciách. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 4, s. 521-532.
- PODRACKÝ, Igor: Dve pôvodné slovenské diela. In: *Hudobný život*, roč. 13, 1981, č. 23, s. 4.

- SALVA, Tadeáš: Dni a roky s Witoldem Lutosławskim. In: *Hudobný život*, roč. 20, 1988, č. 25. s. 10.
- SALVA, Tadeáš: Requiem aeternam. In: *Hudobný život*, roč. 1, 1969, č. 11, s. 3
- ŠEBÍK, Ján: Keď umelec nie je doma prorokom. Rozhovor s Tadeášom Salvom. In: *Nedelná pravda*, 23. 12. 1994, roč. 3, č. 51, s. 7.
- TOMASZEWSKI, Mieczysław: Medzi hésitan a direct: Hľadanie vlastnej cesty Witolda Lutosławského. In: HRČKOVÁ, Naďa (ed.): *Slovenskí skladatelia III. Študijné zošity pre súčasnú hudobnú kultúru*. Bratislava : Orman, 2002, s. 94-103.
- URSÍNYOVÁ, Terézia: S Tadeášom Salvom... nielen o ISCM. In: *Hudobný život*, roč. 8, 1976, č. 23, s. 3,7.
- VANČOVIC, Július: *Prozaik proti totalite: Prípád Alfonz Bednár*. Bratislava : Causa editio, 2003.

Pramene

a) literárne

SALVA, Tadeáš: *Kronika môjho života*. Rkp., nedatované (vo vlastníctve doc. Mgr. Margity Gromovej).

b) notové

- SALVA, Tadeáš: *Musica in memoriam Arthur Honegger*. Partitúra. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1978. (Xerokópia). Archivovanie: Bratislava, Hudobný fond, sign. O-4792a.
- SALVA, Tadeus: *Balada per duodecimo archi*. Partitúra. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1974. (Xerokópia). Archivovanie: Bratislava, Hudobný fond, sign. O-675.
- SALVA, Tadeáš: *Sláčikové kvarteto č. 3/b*. Partitúra. Bratislava : Opus, 1978 (Edícia faksimile 1972).
- SALVA, Tadeáš: *Koncertantná symfónia*. Partitúra. Bratislava : Opus, 1982 (Edícia faksimile 1978).
- SALVA, Tadeáš: *Magnificus vita salutis (Vitaj, majestátny život-láska)*. Zborová partitúra. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1975.

PRÍLOHA



Obr. 1: Tadeáš Salva: Witold Lutosławski (in SALVA, Ref. 4).

Príklad 1: Tadeáš Salva: *Koncertantná symfónia* (s. 49-50).

The musical score is written for a symphony orchestra. It consists of 14 staves, each with a specific instrument label below it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The woodwind section (flutes, oboes, clarinets, and bassoons) has complex passages with many beamed notes. The brass section (horns, trumpets, and trombones) has simpler, more rhythmic parts. The string section (violins, viola, violoncelli, and basso) provides a harmonic foundation with sustained notes and some movement.

flauto 1.
flauto 2.
oboe 1.
oboe 2.
clarinetto 1.
clarinetto 2.
fagotto 1.
fagotto 2.
corno 1.
corno 2.
tromba
trombone
violino I.
violino II.
viola
violoncelli
basso

Příklad 2: Tadeáš Salva: *Koncertantná symfonia* (s. 163-164).

violino 1.
violino 2.
violino 3.
violino 4.
violino 1.
violino 2.
violino 3.
viola
viola
vcello
vcello
cbass

Príklad 3: Tadeáš Salva: *Musica in memoriam Arthur Honegger* (s. 49).

Handwritten musical score for *Musica in memoriam Arthur Honegger* by Tadeáš Salva, page 49. The score is for a large ensemble, including brass, woodwinds, strings, and organ. The notation is in G major and 4/4 time. The organ part features a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The string section provides a rich harmonic texture with various patterns and sustained notes. The woodwinds and brass parts have more complex, rhythmic figures.

Instrument parts listed on the left:

- b. (bassoon)
- tr. (trumpet)
- organo
- violino I.
- violino I.
- violino I.
- violino I.
- violino II.
- violino II.
- violino II.
- viole
- viole
- vcelli
- vcelli
- cbasso

The score shows a complex arrangement of parts, with the organ playing a significant role in the texture. The string section is divided into first and second violins and violas, and the woodwind and brass sections are also clearly delineated.

Príklad 4: Tadeáš Salva: *Magnificus vita salutis* (Vitaj, majestátny život-láska) (s. 3).

3

VITAJ, MAJESTÁTNY ŽIVOT - LÁSKA!

Tadeáš Salva

Soprán sólo

2/4 (J = 90)

A 1. Vi - taj, taj, je - stát

A 2. Vi a vi ma ny

2/4 (J = 50)

lás -

ži - vot vot a je ny

ži ma stát

ka lás -

Příklad 5: Tadeáš Salva: Aleatorický mobil v *Sláckovom kvartete* č. 3/b (s. 19-20).

The image shows a handwritten musical score for a quartet. It consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is highly complex, featuring many beamed notes, slurs, and dynamic markings. The first staff has a 'p' marking. The second staff has a 'p' marking. The third staff has a 'p' marking. The fourth staff has a 'p' marking. The score is divided into two systems by a vertical line. The notation is dense and appears to be a form of aleatoric music.

Příklad 6: Tadeáš Salva: *Balada per duodecimo archi* (s. 54).

Handwritten musical score for *Balada per duodecimo archi* by Tadeáš Salva, page 54. The score is for a 12-part string ensemble, with staves for Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. The tempo is marked *20''* (20 minutes). The score includes the instruction *accelerando poco* (accelerando poco) repeated for each section. The page number *54* is written at the bottom.

Jan Ling (1934 – 2013)

V závere minulého roka zomrel významný švédsky muzikológ Jan Ling, jeden z kľúčových predstaviteľov škandinávskej etnomuzikológie.

Jan Nils Ling (12. 4. 1934 – 3. 10. 2013) študoval v rokoch 1955 – 1958 na Švédskej kráľovskej akadémii hudby hru na klavíri. V rokoch 1958 – 1967 pokračoval v štúdiu hudobnej vedy na Univerzite v Uppsale, kde bol žiakom muzikológa a organológa nemeckého pôvodu Ernsta Emsheimera – jednej z vedúcich osobností švédskej etnomuzikológie. Roku 1967 Ling ukončil doktorandské štúdium obhájením dizertačnej práce – monografie o tradičnom strunovom hudobnom nástroji domácej kultúry (*nyckelharpa*). Popri vysokoškolskom štúdiu spolupracoval so Švédskym rozhlasom v Štokholme (1958 – 1967) a ako odborný pracovník so Švédskym centrom pre výskum ľudovej piesne a hudby, kde pôsobil až do ukončenia doktorandského štúdia (1959 – 1967). Od roku 1961 bol zároveň paralelne lektorom Múzea hudobnej histórie v Štokholme a pedagógom etnomuzikológie a organológie na Univerzite v Uppsale (1961 – 1967). Ako učiteľ hudobnej teórie a hudobnej histórie krátko pôsobil v Ústave hudobnej výchovy vo svojom rodnom meste Örebro (1966 – 1969) a na konzervatóriu v Göteborgu (1967 – 1970). Roku 1970 sa stal vedúcim Katedry muzikológie na Univerzite v Göteborgu (od roku 1977 profesorom muzikológie), kde pôsobil až do začiatku 90. rokov, neskôr vo funkcii rektora univerzity (1992 – 1997). Roku 1975 sa stal členom Švédskej kráľovskej akadémie hudby. Zomrel v Göteborgu.

Ako muzikológ sa Jan Ling profiloval v troch základných oblastiach hudobno-vedného výskumu: v etnomuzikológii, hudobnej histórii a hudobnej sociológii. Svoju pozornosť však koncentroval najmä na širokospektrálne štúdium ľudovej hudby v jej regionálnych, historicko-vývinových a sociálno-kultúrnych kontextoch. Ak jeho práce o ľudovej piesni, o ľudových hudobných nástrojoch a nástrojovej hudbe Švédska patria dnes k základnej literatúre škandinávskej etnomuzikológie, jeho dvojdielna syntéza z dejín európskej hudby reprezentuje okrem iného aj jeden z inovatívnych prístupov k začleneniu ľudovej hudby do rámca dejín hudobnej kultúry (*Europas musikhistoria. – 1730, 1983; Europas musikhistoria. Folkmusiken 1730 – 1980, 1989*). Táto dvojdielna syntéza v koncentrovanej forme najlepšie odráža autorovu kompetenciu v dvoch vedných odboroch – v hudobnej histórii a etnomuzikológii – a dokladá zmysluplnosť ich vzájomného dialógu pri rekonštrukcii hudobnej minulosti v jej viacvrstvovej štruktúre na európskom kontinente.

Osobitným prínosom pre európsku etnomuzikológiu je druhý diel tejto syntetizujúcej práce, ktorý zároveň vyšiel samostatne v anglickej verzii pod názvom *A history of European folk music* (1997). Autor vychádza z vymedzenia ľudovej hudby ako hudby rurálnych oblastí európskeho kontinentu. Jej vývin hodnotí v kontexte ideologicky a umelecky rôznorodých zberateľských koncepcií, výskumných škôl a hudobných praxí, keď ľudová hudba prechádzala premenami nielen v tradičných rurálnych spoločenstvách, ale aj po presune na pôdu komponovanej hudby, do oblasti folklorizmu, či vo vzťahu k populárnej hudbe. Na tejto báze autor hľadá spoločné znaky európskej

ľudovej hudby v jej pestrých regionálnych, etnických a kultúrnych formách, ale aj v jej dynamických vývinových premenách. Lingova monografia je pokusom o integrovanie ľudovej hudobnej kultúry do rámca tzv. všeobecných dejín hudby. Tradičnú ľudovú hudbu síce považoval za historickú kategóriu, ale zároveň poukázal na veľký potenciál jej uplatnenia v súčasnosti – vo funkcii živej a dynamicky premenlivej umeleckej formy, ktorá dokáže rovnako intenzívne osloviť aj súčasníkov.

Výber z bibliografie

Monografie

- Svensk folkmusik*. Stockholm : Prisma, 1964. (²1978)
- Nyckelharpan. Studier i ett folkligt musikinstrument*. (=Musikhistoriska museets skrifter 2.) Stockholm : Nordstedt, 1967. (²1979)
- Europas musikhistoria. – 1730*. Stockholm : Esselte-Herzogs, 1983.
- Europas musikhistoria. Folkmusiken 1730 – 1980*. Stockholm : Esselte Studium Akademiförlaget, 1989.
- Klingande Sverige : Musikens vägar genom historien*. Stockholm : Akademiförlaget, 1991. (spoluautor: Erik Kjellberg) (²2010)
- A history of European folk music*. Rochester N.Y. : University of Rochester Press, 1997.
- En rundresa med Charles Burney. 1700-talets musikmiljöer*. Stockholm : Atlantis, 2004.
- Franz Liszt och 1800-talets konstmusik*. Stockholm : Hedemora; Gidlunds, 2009.
- Musiken som tidsspegel. 12 essäer om musiken kring sekelskiftet 1900*. (=Svenska humanistiska förbundets skriftserie 128.) Stockholm : Möklinta; Gidlunds, 2013.

Štúdie

- A method of cataloguing vocal folk music. A description of the system used at the Svenskt visarkiv. In: *Nordic Yearbook of Folklore*, roč. 21, 1965, s. 103-114. (spoluautorka: Margareta Jersild)
- Musiksoziologische Projekte in Göteborg. In: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 1972, s. 299-313.
- Vladimir Karbusicky – en musikvetenskapens Solsjenitzyn. In: *Nutida musik*, 1976/1977, č. 2, s. 22-25.
- Adornos Bedeutung für die Musik und Musikwissenschaft in Sweden. In: *Adorno und die Musik*. (=Studien zur Wertungsforschung 12.) Ed. Otto Kolleritsch. Graz : Universal Edition, 1979, s. 83-93.
- Assafjevs intonationsteori. Ett försök till analys. In: *Skriftfest: 19 uppsatser om musik tillägnade Martin Tegen – 60 år*. Ed. Per Erik et al. Stockholm : Institutionen för musikvetenskap, 1979, s. 130-145.
- Wandervögel och den tyska folkvisan. In: *Musikk og politikk*. Eds. Jon-Roar Björkvold, Arne Holen. Oslo : Universitetsforlaget, 1983, s. 119-125.
- The Gärdeby folk melody – a musical migrant. In: *Analytica. Studies in the description and analysis of music in honour of Ingmar Bengtsson*. (=Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music 47.) Stockholm : The Royal Swedish Academy of Music, 1985, s. 301-321. (spoluautorka: Märta Ramsten)
- Volksmusik und Ideologie in Schweden. In: *Wegzeichen. Studien zur Musikwissenschaft*. Ed. Jörgen Mainka, Peter Wicke. Berlin : Neue Musik, 1985, s. 308-330.

- Europe as a conceptual unit in music history. In: *Musica antiqua europae orientalis*. Nr 7. Bydgoszcz : Filharmonia Pomorska im. Ignacego Paderewskiego, 1985, s. 46-476.
- Folk music revival in Sweden. The Lilla Edet Fiddle Club. In: *Yearbook For Traditional Music*, roč. 18, 1986, s. 1-8.
- Joint field research in the cultural dialogue. Musicology und music society in Sweden. In: *Music in the dialogue of cultures*. (=Intercultural Music Studies 2.) Ed. Max Peter Baumann. Wilhelmshaven : Noetzel, 1991, s. 185-198.
- Hugo Alfvén und die Idee der absoluten Musik. Ein regionaler Komponist und seine Auseinandersetzung mit einer Ästhetik von „Weltgeltung“. In: *Weltgeltung und Regionalität*. (=Studia septemtrionalia.) Eds. Robert Bohn, Michael Engelbrecht. Frankfurt am Main : Lang, 1992, s. 241-252, 308-313.
- Die weibliche Rezeption von Kunst- und Populärmusik im bürgerlich-ländlichen Milieu Schwedens. In: *Musica privata. Die Rolle der Musik im privaten Leben. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen*. Ed. Monika Fink et al. Innsbruck : Helbring, 1992, s. 141-149.
- Folk music: A Brew – A Melting Pot. In: *Ethnologische, historische und systematische Musikwissenschaft. Oskár Elschek zum 65. Geburtstag*. Ed. Franz Födermayr, Ladislav Burlas. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 1998, s. 197-226.
- Swedish musicology before and after the fall of the wall. In: *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung. Dokumentation einer internationalen Fachtagung vom 5. – 7. November 1999 in Oldenburg*. Oldenburg : Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, 2000, s. 161-165.
- Is “world music” the “classic music” of our time? In: *Popular Music*, roč. 22, 2003, č. 2., s. 235-240.
- I Olof Anderssons närhet. In: *Det stora uppdraget. Perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908 – 2008*. Ed. Mathias Boström et al. Stockholm : Nordiska museet, 2010, s. 39-44.

Editorské práce

- Musik i Skarabog. 1. Svar på ett brev*. Vara : Skaraborgs läns bildningsförbund i samarbete med Musikvetenskapliga institutionen; Göteborgs universitet, 1978. (spolueditori: Julius Rolander, Stig-Magnus Thorsén)

Hana Urbancová

Hana Urbancová: Jánske piesne na Slovensku. Štruktúra, funkcia, kontext

Bratislava : Academic Electronic Press, 2010, 220 s. ISBN 978-80-88880-90-5. Audio CD, bibliografia, mapy, tabuľky, notové zápisy. Anglické resumé.

Spevy spojené s oslavou letného slnovratu a dňa sv. Jána Krstiteľa predstavujú na Slovensku jeden z významných, dnes už reliktných tradičných piesňových žánrov výročného obradového cyklu, ktorý sa počas dlhodobého vývinu sformoval do podoby vyhraneného repertoáru kolektívne spievaných piesní, predchádzajúcich a sprevádzajúcich obyčaj pálenia jánskych ohňov. V kontexte lokálnych tradícií jednotlivých regiónov Slovenska predstavujú dnes už len nevelký repertoár piesní, často zastúpených jedným melodickým typom či obradovým nápevom. Avšak vďaka ich rozšíreniu po celom našom území, vďaka archaickosti textov a nápevov, ako aj domnelému reliktnému vzťahu k pohanským obyčajom a slovanskému spoločnému kultúrnemu základu, priťahovali jánske piesne pozornosť zberateľov a bádateľov už od obdobia národného obrodovania. Možno práve ich predčasný ústup z aktívneho spevného repertoáru podnietil a urýchlil aj ich dokumentáciu, ktorá dnes predstavuje solídny základ pre hlboký žánrový výskum.

Monografia Hany Urbancovej o jánskych obradových piesňach na území Slovenska nepriamo nadväzuje na autorkinu predchádzajúcu žánrovú prácu o lúčnych piesňach (*Trávnice – lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru*. Bratislava : Academic Electronic Press, 2005). Koncepcia žánru ako syntézy funkčnej, textovej, hudobno-štruktúrálnej a prednesovej zložky repertoáru predstavuje i v tejto práci metodologické východisko a základný aspekt spracovania piesňového materiálu. Jánske piesne spája s trávniciami spôsob interpretácie daný prednesovou situáciou, ktorou bol pôvodne spev vo voľnej prírode, archaické hudobno-štýlové prvky spojené s roľníckou a pastierskou kultúrou,



a sčasti i historické postavenie žánru a jeho recepcia v 19. storočí. Ak trávnice predstavujú v európskom kontexte jedinečný žáner pracovných piesní, charakteristický pre nevelké územie Slovenska, jánske piesne, spojené s oslavami letného slnovratu a obyčajou pálenia svätójánskych ohňov, nachádzajú svoje žánrové paralely u iných slovanských i neslovanských národov. Podobne ako boli trávnice viazané na spevné situácie, ktorých zánik spôsobil ústup piesní z aktívneho spevného repertoáru, priniesla i jánskym piesňam ich úzko vyhranená funkcionalita a zánik obyčají, ktorých boli súčasťou, podobný osud. A tak je jedným z autorkiných zámerov priblížiť a charakterizovať piesňový žáner, ktorý predstavuje na Slovensku „historicky uzavretú kapitolu vo vývine tradičnej piesňovej kultúry“ (s. 6).

Úvodná kapitola („Pramene a zberateľské koncepcie“, s. 7 – 30) zhrňuje a opisuje historické dokumenty k obradom letného slnovra-

tu, doklady o speve a pramene k piesňam, a zároveň predkladá východiská a metódy terénneho výskumu a spracovania materiálu. Najstaršie správy o zvykoch letného slnovratu pochádzajú zo 16. storočia a súvisia s cirkevnými zákazmi vykonávania magických praktík, ktoré zároveň dokladajú ambivalentný vzťah cirkvi k ľudovým obradom. Historické informácie o speve, ktorý sa pôvodne považoval za súčasť janských obradov, a preto sa zriedka spomínal i osobitne, sú iba útržkovitého charakteru a objavujú sa až v 19. storočí, keď sa tak obrady, ako aj piesne s nimi spojené stávajú predmetom etnografického a literárneho záujmu národných buditeľov ako súčasti vytvárania „národnej mytológie“. Až neskôr zaujali bádateľov a hudobníkov archaické štýlové znaky janských piesní, ktoré napokon viacerým vedcom poslúžili aj ako jedno z nosných meradiel pre hudobnoštýlovú charakteristiku slovenských ľudových piesní (Béla Bartók, Jozef Kresánek, Alica a Oskár Elsčevkovi). Autorka kriticky opisuje a hodnotí historické pramene, zberateľské úsilie a jeho motívy, publikácie janských piesní, ako aj ich terénnu dokumentáciu a štúdium. Od polovice 20. storočia získal pohľad na tento žáner komplexnejší charakter vďaka inštitucionálne podchytenému a interdisciplinárnemu výskumu. Na druhej strane však dynamika vývinu žánru janských piesní viedla k ojedinelej situácii, keď bol síce ešte vždy zachovaný obrad pálenia janských ohňov (najmä v podhorských oblastiach), ale obradové jánске piesne začali už v medzivojnovom období z repertoáru ustupovať, až sa napokon vytratil úplne, alebo sa presunuli do sféry folklorizmu a latentného repertoáru spevákov. Dôkladné štúdium prameňov a dokumentácie i hodnotenie situácie vývinu žánru v kontexte obradovej kultúry viedlo autorku k metodológii žánrovej syntézy, teda k metodike terénneho výskumu a spôsobu spracovania materiálu, pri ktorom bolo potrebné konfrontovať piesňovú štruktúru s funkciami spevu a obradovým kontextom.

H. Urbancová realizovala návratný terénny výskum v lokalitách dolného Liptova, horného Spiša, Kysúc a na Horehroní v období od roku 1982 až do roku 1997. Keďže

vo všetkých prípadoch išlo o horské oblasti, v ktorých sa obyčaj pálenia janských ohňov a spevu janských piesní zachovala, poskytovali tieto lokality príležitosť na štúdium spevných príležitostí aj repertoáru obradových piesní, a teda i vzťahu obradu a piesne, ako aj vývinu žánru. Terénny výskum sa uskutočňoval v dvoch formách, v závislosti od stavu tradície v lokalite: jednak pomocou riadeného rozhovoru s nositeľmi tradície, spojeného s nahrávkou a vedúceho k rekonštrukcii starších vývinových fáz obradu, jednak zúčastneným pozorovaním obyčají a spevu janských piesní, čo umožnilo sledovať aktuálny stav obradu i skladbu piesňového repertoáru. Takáto forma výskumu spolu s dôkladným štúdiom repertoáru v publikovaných a archívnych zbierkach, a to aj vzhľadom na obmedzený počet janských piesní, umožnila autorku využiť všetky dostupné zdroje repertoáru a pripravila bázu na jeho vskutku kompletnú charakteristiku.

Druhá kapitola („Letný slnovrat a obradový spev“, s. 31 – 58) naznačuje sémantické súvislosti letného slnovratu, oslavy ktorého boli v rozličných formách rozšírené po celej Európe a viazali sa na predkresťanské obrady súvisiace s kozmogonickými predstavami (prelínanie prvkov kultu slnka/ohňa, vody a vegetácie so symbolikou prechodových rituálov a mágiou počiatku), ktoré časom k sebe priberali prvky kresťanské a historicko-lokálne (spojené nielen s oslavami sv. Jána Krstiteľa, ale v niektorých oblastiach i sv. Jána Nepomuckého či s pamiatkou upálenia Jana Husa). Na pozadí sémantiky a symboliky letného slnovratu v európskych kultúrach a zásahu cirkvi do letného obradového komplexu pričlenením nového obsahu, sviatku narodenia sv. Jána Krstiteľa, analyzuje H. Urbancová podoby janských obradov a obyčají na Slovensku: kolektívny obrad pálenia janských ohňov a individuálne (či skupinovo) praktizované magické a veštické úkony. Súčasťou oboch zložiek bol u nás aj spev špecifických obradových piesní a prednes zariekacích formúl. Na štyroch modelových príkladoch regionálno-lokálnych foriem janských obyčají autorka opisuje obradové fázy, z ktorých niektoré tvorili vo viacerých

lokalitách spoločnú základnú schému, iné boli flexibilné alebo čisto lokálneho rázu. V podkapitole tejto časti sa autorka venuje nositeľom tradície a ich rodovej, vekovej a sociálnej diferenciacii, ktorá sa premietala aj do spevu, repertoáru, hudobnoštýlových znakov a prednesového štýlu. Napokon predostiera zloženie piesňového repertoáru a charakterizuje jeho jednotlivé súčasti (zariekacie formúky, piesne pri pálení ohňov a duchovné piesne) podľa ľudovej terminológie, nositeľov, obsahu, spôsobu prednesu, veršovej stavby, ako aj ich postavenia v obradovom kontexte.

Tretia a zároveň kľúčová kapitola („Jánske piesne a ich štruktúra“, s. 59 – 131) sa sústreďuje na žánrovú charakteristiku *jánskych piesní*, definovaných ako repertoár svetských obradových piesní, ktoré sa spievali kolektívne pri jánskych ohňoch, a to buď bezprostredne, alebo v časovej a priestorovej nadväznosti, v otvorenom priestore jednak v obci, alebo za obcou vo voľnej prírode, v podvečernom a večernom čase (s. 60 – 61). Žánrovému vymedzeniu zodpovedá aj ľudová terminológia (*jánske, svätójánske, na Jána, vajanské, na vojanu, sobotki*), ktorá zároveň rozlišovala jednotlivé kategórie spevu, ako napríklad volania do dialky, výskanie či špecifické obradové nôt. Hudobnoštýlová analýza nápevov jánskych piesní, v ktorej autorka vychádza z princípov hudobného štýlu a historicko-vývinových vrstiev, ako ich definovali a rozvinuli v slovenskej etnomuzikológii Jozef Kresánek a Alica a Oskár Elschekovci, berúc ako základ do úvahy kritériá tonality, ambitu a hudobnej formy ukázala, že v repertoári jánskych piesní prevládajú nápevy predharmonických tonalit (popri menšej, ale dôležitej skupine magicko-rituálnych recitačných nápevov sú to najmä vrstvy roľníckej kvarttonálnej a pastierskej kvinttonálnej kultúry), ambitus stredného rozsahu od kvarty po sextu (s výnimkou magicko-rituálnych typov volaní širokého ambitu) a typ otvorenej trojdielnej a štvordielnej formy. Charakteristika jednotlivých hudobnoštýlových vrstiev (vhodne ilustrovaná v tabuľkách, s. 156 – 157) a ich vnútorná diferenciacia potvrdili hypotézu, že jánske piesne „tvoria súčasť naj-

starších štýlových vrstiev ľudovej piesňovej kultúry a konzervujú mnohé archaické prvky ľudového hudobného myslenia“ (s. 79). Ak hudobnoštýlový prierez repertoáru ako celku poukázal na historicko-genetické súvislosti žánru, analýza piesní v lokálno-regionálnom kontexte pomohla vyčleniť jednotlivé melodické typy (často vo forme lokálnych variantov charakteru obradových nôt, teda nápevov viažucich sa na daný obrad či jeho fázy a spájajúcich sa s rôznymi textami) a ich územné rozšírenie podľa jednotlivých regiónov. V zhrnutí charakteristiky nápevov jánskych piesní autorka prichádza k veľmi významnému postrehu, ktorý osvetľuje vzťah medzi nápevom typu obradovej nôty a textom nielen v jánskych piesňach, ale napríklad i v piesňach svadobných: totiž ak melodický typ (obecnej nôty) plnil úlohu rozlíšenia medzi jednotlivými obradmi, texty piesní plnili rozlišujúcu funkciu v rámci daného obradu (s. 84). To dosvedčuje i nasledujúca analýza textov jánskych piesní, v ktorej autorka v korelácii s hudobnoštýlovými vrstvami vyčleňuje päť poetických vývinových vrstiev na základe veršovej formy a s nimi súvisiacu typológiu obsahových motívov textov. Ak veršovo-prozodická stavba predstavuje spojoivo medzi hudobnoštýlovým vývinom a vývinom textovej motiviky, motivická skladba je určená vzťahom piesne k obradu a jeho aspektom. Práve prostredníctvom textových motívov bolo možné rekonštruovať jednotlivé fázy obradu (vyvolávanie Jána, zvolávanie k ohňom, zapálenie, preskakovanie, vyhásenie ohňa, rozlúčku, odchod a koledovanie), ako aj predstavy s ním spojené a opis obyčají, obradového smiechu i symbiózu s kresťanskými prvkami. Záverečná časť tejto kapitoly sa venuje formálnemu prvku, ktorý je charakteristický približne pre jednu tretinu jánskych piesní, *refrénu* ako hudobno-slovnému útvaru, ktorý sa vo viacerých aspektoch voči piesni vydeľuje a je založený na opakovaní a návratnosti. V obradových piesňach má niekoľko dôležitých funkcií: je symbolom a identifikačným znakom žánru, svojou návratnosťou a konzistentnosťou pôsobí ako zjednocujúci činiteľ, často sa spája s nápevmi typu jánskych obradových nôt a pôsobí aj

ako dôležitý štrukturálny aspekt rozširujúci a obohacujúci formu piesne.

Záverečná štvrtá kapitola („Pieseň a obrad“, s. 133 – 143) predstavuje syntetické zhrnutie charakteristiky žánru jánskych piesní z pohľadu vzťahu piesne a obradu na základe vokálneho štýlu a funkcií spevu, ale najmä z hľadiska funkcií piesne v obrade. Akýmsi spoločným článkom týchto dvoch aspektov vzťahu piesne a obradu sa znova ukazuje *obradová nôta*, ktorej záväzný prednes v kľúčových fázach obradu, návratnosť a tendencia k cyklizácii dovoľuje vysloviť závery o jej hypotetických funkciách v prechodových rituáloch nielen kalendárneho, ale i životného cyklu. V závere autorka identifikuje funkcie, ktoré plnili jánske piesne v obrade (kompozičná, explikačná, ilustračná, komplementárna, sociálno-komunikačná a esteticko-emocionálna) a prostredníctvom ktorých sú jánske obradové piesne spojené s celým systémom tradičnej kultúry a tradičného spôsobu života na Slovensku.

Teoretickú časť práce dopĺňajú mapy výskytu jánskych piesní a obyčají na Slovensku (vrátane samostatnej mapy územného rozšírenia piatich melodických typov v regióne Liptova) a lokalít dokumentácie a terénneho výskumu, ako aj tabuľky s kvantitatívnymi údajmi ku klasifikácii piesní podľa tonality, rozsahu, hudobnej a veršovej formy. Neoddeliteľnou súčasťou monografie je piesňová antológia ponúkajúca reprezentatívny výber piesňového repertoáru a zarietok formulií letného slnovratu z územia Slovenska. Materiál v rozsahu 84 príkladov pochádza z terénnej dokumentácie siahajúcej od 60. rokov 19. storočia až do začiatku 21. storočia s ťažiskom v rokoch 1960 až 1980. Poradie notových ukážok podľa regionálnych a lokálnych melodických typov (od západného cez severné, stredné a južné až po východné Slovensko) korešponduje s ich hudobnosťou charakteristikou v tretej kapitole, t. j. v rámci regiónov sú piesne radené podľa hudobnosťových vrstiev a poskytujú tak čitateľovi obraz nielen o vývine repertoáru, ale aj komparačný pohľad na lokálno-regionálne špecifiká s možnosťou sledovania podobností so susednými etnikami.

Zvukové ukážky na priloženom CD predstavujú reprezentatívny výber 45 terénnych nahrávok jánskych piesní zo Zvukového archívu ľudovej hudby Ústavu hudobnej vedy SAV, pokrývajúcich časové rozmedzie od 50. až po koniec 90. rokov 20. storočia. Zoznam jednotlivých nahrávok obsahuje všetky dôležité informácie o lokalite, regióne, spevákoch, zberateľoch i signatúry v archíve. Zo desiat zvukových ukážok, ako aj niektoré regionálne varianty možno nájsť v prílohe s transkripciami („Antológia“) i v kapitole o hudobnosťových prvkoch a melodických typoch jánskych piesní (s. 69 – 78 a 85 – 89). Keďže sa pri notových ukážkach v práci nenachádzajú odkazy na jednotlivé nahrávky, možno predpokladať, že CD bolo pripravované samostatne a bolo iba dodatočne doplnené k publikácii. Bez ohľadu na to však predstavuje mimoriadne hodnotný zvukový obraz o žánri jánskych piesní v historickom priereze jeho audio-dokumentácie.

Jánske piesne Hany Urbanovej odzrkadľujú popri precíznej, pre ňu príznačnej dokumentácii a analýze prameňov nielen koncepcie premyslenú charakteristiku piesňového žánru v kontexte vývinu jeho funkcií a obradovej kultúry, ale nastoľujú viacero metodologicky dôležitých otázok pre ďalšie štúdium tohto i ďalších obradových žánrov. Napríklad, konštatovania o poklese a presune niektorých výročných obyčají a ich piesní k detskému nositeľovi ako o prejave ich záverečného vývinového štádia (s. 52) alebo o kľúčovej úlohe dievčat a žien v obradových rituáloch a pri interpretácii obradových piesní (s. 47), ale aj myšlienky o transformácii funkcií žánru v súčasnej tradičnej kultúre, inšpirujúce čitateľa premýšľať o dôvodoch a príčinách týchto fenoménov a procesov vývinu slovenskej tradičnej kultúry, ktoré presahujú hranice a možnosti jednej žánrovej štúdie a žiadajú si komplexné štúdium medzižánrových súvislostí. Na to by však bolo potrebné mať k dispozícii hĺbkové analýzy vývinu všetkých nosných piesňových žánrov slovenskej tradičnej kultúry. V tomto zmysle je autorkina monografia významným článkom na ceste k ďalšiemu poznávaniu a uchopeniu tejto kultúry.

Jadranka Važanová

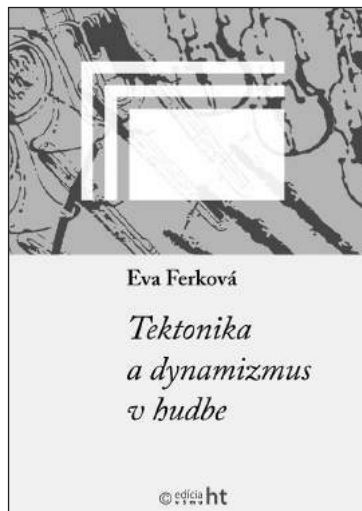
Eva Ferková: Tektonika a dynamizmus v hudbe

Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2013, 164 s. Druhé, rozšírené vydanie. ISBN 978-80-89439-43-0. Bibliografia, notové príklady, grafy. Anglické resumé.

Monografia Evy Ferkovej *Tektonika a dynamizmus v hudbe* je v poradí druhou rozsiahlejšou publikáciou autorky z oblasti hudobnej teórie a hudobnej analýzy. Prvá knižná publikácia s dôrazom na hudobnú analýzu s názvom *Hudobná analýza. Teória a stručné dejiny*, ktorá vyšla v roku 2008, prináša čitateľom v logickom a systematicky zoradenom priereze pohľad na rôznorodé koncepcie a náhľady na problematiku hudobnej analýzy z pohľadu ich historického vývoja, systémov a koncepcií. Z hľadiska použitých analytických ukážok sa v nej autorka orientuje na analýzy vybraných teoretikov a muzikológov najmä zo zahraničia. V druhej knihe *Tektonika a dynamizmus v hudbe*, ktorá je predmetom tejto recenzie, sa E. Ferková posúva od abstraktného náhľadu na fenomén hudobnej analýzy k hudobnej analýze samotnej, od „čistej“ teórie ku konkrétnym dielam a čitateľovi v nej predkladá osem vlastných samostatných analýz, v ktorých postupne sleduje viaceré hudobné javy a fenomény.

Ako Ferková uvádza v predslove, jej ambíciou nie je iba definovať hudobné parametre a ich priemet do reálnej hudby, ale aj predložiť a čitateľovi ponúknuť niektoré možnosti uchopenia hudobnej skladby v jej priebehu a opísať tak jej účinky a pôsobenie na človeka. Vo viacerých úsekoch knihy sa autorka vracia aj k problematike uplatnenia analytického myslenia a jeho výsledkov v kontextoch hudobnej interpretácie.

Knihu autorka rozdeľuje na dva veľké celky. Prvý z nich, *Teoretický úvod*, je priestorom na definovanie základných parametrov, akýchsi vstupných kódov, ktoré sú na pochopenie tektoniky a dynamizmu v hudobnom diele z jej pohľadu najvýznamnejšie. Ako prvý si Ferková všima fenomén časového rozmeru hudby, v ktorom okrem tradičnej definície hudby ako umenia prebiehajúceho v čase otvára aj otázky spojené s krátkodobou a dlhodobou pamäťou, ktoré sú nevyhnutnou súčasťou analytických schopností. Zároveň



podčiarkuje tvarové vnímanie hudby, ktoré je pre európsku hudobnú tradíciu zásadné a je predpokladom tradične chápanej hudobno-formovej analýzy.

V druhej podkapitole prvého celku knihy sa E. Ferková zaujíma o fenomén hudobnej komunikácie, kde sa aj s nadväznosťou na eggebrechtovskú tradíciu snaží definovať jedinečnosť hudobného myslenia ako špecifickej formy jazyka s vlastnou symbolikou, nezávislou od lingvistiky a morfológie reči. Samostatne pritom autorka vníma aj hudobnoteoretické myslenie, ktorého hlavný cieľ vidí v potrebe verbalizovať priebeh v hudbe. Táto verbalizácia je cestou k pochopeniu a zodpovedajúcemu vysvetleniu hudby a pomáha odhaľovať jej posolstvá a komunikačné „kódy“. V dvoch nasledujúcich podkapitolách o tektonických funkciách hudobných tvarov a dynamizme v hudbe sa autorka v zásadných pohľadoch na systematiku tektonických funkcií a dynamizujúcich možností v hudbe opiera najmä o známe postuláty Jozefa Krejsárka a Jevgenija Nazajkinského v tejto oblasti a definuje si tým jasný priestor, v ktorom sa ako analytik bude pohybovať.

Posledné dve podkapitoly s názvami „Analýzy (inštrumentálnych) skladieb a ich teoretická interpretácia“ a „Verbalizácia hudby“ sú potom akýmsi posledným predstupňom pred samotnými analytickými výkonmi. Analýzu diela vníma Ferková v troch rovinách alebo štádiách: v rovine tvorcu-skladateľa, v štádiu interpretácie, kde veľmi presne opisuje situáciu „osudového“ spojenia hudobnej interpretácie a hudobnej analýzy a dnes častý jav nepochopenia tejto „osudovosti“. V neposlednom rade si autorka všíma posledné, tretie štádium hudobnej analýzy, ktoré je na konci reťazca v podobe počúvania, vnímania, ale najmä teoretickej a estetickéj reflexie diela. Posledná podkapitola prvého celku o verbalizácii je zameraná na problematiku hudobnoteoretického pojmoslovía na rôznych stupňoch použitia, ako aj na otázku správneho pojmového a významového uchopenia výsostne hudobných fenoménov.

Druhý veľký a hlavný nosný celok knihy obsahuje tektonické analýzy vybraných skladieb, v ktorých si postupne Ferková na rôznych príkladoch všíma jednotlivé hudobné parametre a ich význam pre tektoniku a dynamizujúce procesy. Každá z analýz sa orientuje na iný fenomén, ktorý autorka vysvetľuje na báze mikrosвета v podobe analýzy najmenších štrukturálnych prvkov, ako aj makrosвета v podobe štrukturálnych vzťahov premietajúcich sa do celkového systému skladby.

Skúmanou otázkou prvých dvoch analýz je problematika gradácie a jej rôznorodého aplikovania v hudobnom diele. Kým v prvej analýze 4. časti Mozartovej *Jupiterskej symfónie* sa Ferková zaoberá motivickou výstavbou a kombinatorikou a jej premietnutím do striedania gradácií a retardácií v prostredí homofónnych a polyfónnych štruktúr, v druhej analýze venovanej 1. časti Beethovenovej *Sonáty mesačného svitu* opisuje fenomén gradácie na báze harmonického narastania a viacvrstvovosti.

Nasleduje analýza Smetanovho sláčikového kvarteta *Z mého života*, v ktorom autorka skúma možnosti identifikácie a nosnosti kontrastných tém a ich vzájomné prepojenia s cieľom vytvoriť dva protipólne pocitové a emocionálne svety.

Zaujímavou je aj analýza, resp. náčrt niektorých tendencií stvárnenia vybraných harmonických postupov, ktoré majú vplyv na tektonické zmeny v Chopinových mazúrkach (harmonický zdvih, harmonicky nejasný začiatok, modalita, bourdon či funkcia chromatiky v harmonických procesoch). Všetky mazúrky potom autorka člení podľa dominancie použitých harmonických postupov. Keďže sú mnohé idey v tejto analýze iba načrtnuté a s ohľadom na pomernosť jednotlivých kapitol nebolo možné venovať sa detailnejšie viacerým z nastolených otázok, je táto analýza zaujímavým podnetom na ďalšie preskúmanie vplyvu harmónie na tektonickú variabilitu Chopinových mazúrok.

Na kapitolu o harmonických postupoch v Chopinových mazúrkach nadväzuje Ferková v ďalšej podkapitole, kde sa v komparatívnej analýze snaží vysvetliť funkciu chromatiky (a chromatických úsekov) u Chopina a Liszta. Všíma si pritom najmä vplyv chromatiky na funkčnosť jednotlivých tektonických celkov, kde sa do popredia dostáva aj otázka historického vývoja fenoménu chromatiky od prostriedku ozdobnosti a ornamentálnosti k fenoménu so silným vplyvom na harmonický a tektonický priebeh celej kompozície.

Posledné tri analýzy sa zameriavajú na hudbu 20. storočia, pričom si Ferková vyberá ako predmet svojej analýzy tri úplne odlišné skladby. Svoj analytický pohľad sústreďuje na drobnú klavírnú kompozíciu *V lietadle* z Poulencovho klavírneho cyklu *Promenády*, kde si všíma novú zvukovosť dosiahnutú bitonalitou, bimetricou, kvartovými štruktúrami, a najmä chromatico-diatonickou polaritou. Nasleduje analýza konceptom a stvárnením rozsiahlej a monumentálnej kompozície Bélu Bartóka *Hudba pre strunové nástroje, bicie nástroje a čelestu*, kde si autorka všíma nové spôsoby polyfonického stvárnenia vo voľnom dvanásťtónovom priestore s organizáciou materiálu na báze intervalových štruktúr. Poslednou z tejto trojice je potom analýza zachytávajúca minimalistickú koncepciu kompozície Arva Pärta *Fratres* s bližším pohľadom na priebeh variačnej formy.

Publikácia *Tektonika a dynamizmus v hudbe* autorky Evy Ferkovej prináša pohľad na otázku

hudobnej tektoniky a dynamizmu na príklade chronologicky zoradených analýz vybraných diel európskej hudby, pričom v každej analýze skúma tento fenomén sledujúc iný hudobný parameter, ktorý tektonickú funkciu v tejto kompozícii preberá. Kým v niektorých analýzach sa autorka venuje detailnej analýze harmonických štruktúr a ich vzájomných vzťahov, v iných zas v popredí stojí motivicko-tematická práca, ktorá sa ukazuje stále v iných „terénoch“ (homofónia, polyfónia), či chromatika a jej osobité postavenie ako činiteľa výrazne ovplyvňujúceho tektoniku hudby.

Okrem samotnej hudobnoteoretickej analýzy je v každej analýze prítomný aj aspekt hudobnointerpretačnej analýzy, ktorú Ferková neustále chápe ako integrálnu súčasť svojich

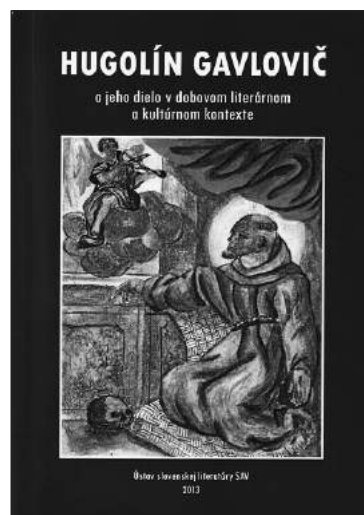
výstupov v tejto publikácii. Ako sama v úvode tejto knihy priznáva, publikácia vznikla ako výsledok jej pedagogického pôsobenia na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU, kde sa dlhodobo venuje otázkam hudobnej analýzy, a to nielen pre študentov hudobnoteoretického zamerania, ale aj interpretačných študijných zameraní. Z tejto pozície si autorka uvedomuje potrebu verbalizácie hudobného obsahu a tvaru. Táto kniha svojou prehľadnosťou, zameraním, čitateľnosťou myslenia a postupov, a najmä zrozumiteľnosťou jazyka môže bezpochyby slúžiť nielen ako odborný príspevok k problematike hudobnej analýzy, ale aj ako kvalitný študijný materiál, ktorý rozšíri ponuku takto orientovanej literatúry u nás.

Katarína Hašková

Gáfriková, Gizela (ed.): Hugolín Gavlovič a jeho dielo v dobovom literárnom a kultúrnom kontexte. Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie 12. – 13. novembra 2012 v Bratislave

Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 2013, 268 s. ISBN 978-80-88746-21-8.

Okrúhle výročia osobností tradične motivujú k zintenzívneniu a ku koncentrácii vedeckého bádania na súvisiace témy. Pre slovenskú literárnu vedu predstavovalo 300. výročie narodenia Hugolína Gavloviča (1712 – 1787) výzvu zamerať sa okrem osobnosti a diela františkánskeho pátra aj na široký okruh problémov spojených s literárnym a kultúrnym barokom na území Slovenska. Je sympatické, že táto výzva viedla v našom kontexte k interdisciplinárnej spolupráci, ktorá sa formovala a rozvíjala najmä v poslednom štvrtstoročí. Zásahu na tom má nepochybne hlavná organizátorka konferencie k okrúhlemu jubileu Hugolína Gavloviča a súčasne editorka zborníka, literárna historička Gizela Gáfriková. Práve ona venovala výskumu literárneho diela Hugolína Gavloviča nemalo rokov svojej vedeckej práce. Jej vyústením je kritická edícia Gavlovičovej *Kresťanskej školy* (Bratislava : Kaligram; Ústav slovenskej literatúry, 2012), ktorou sa toto literárne, filozoficky



i teologicky hodnotné dielo konečne dostáva do rúk širokej verejnosti. Gizela Gáfriková smerovala k svojmu vedeckému cieľu postup-

ne, nenáhľivo, s vedomím, že mnohé výsledky bádania a analýz textu treba trpezlivo overovať a podrobiť konfrontácii na širšom, interdisciplinárnom základe. Počas rokov príprav a práce na tomto vydaní, ako aj pri otváraní súvisiacich tém vždy skromne a korektne rešpektovala kolegov z iných vedných odborov. Vytvorila pôdu na medzinárodné stretnutia zainteresovaných literárnych i všeobecných historikov, lingvistov, archivárov, teológov i muzikológov. Ak reflektujeme v tomto kontexte muzikológiu, je pre nás pozoruhodné, že okruhy tém formulované Gizelou Gárikovou sa stali priesečníkmi, v ktorých sa stretával bádateľský fókus hudobnej historiografie a etnomuzikológie.

Zo zborníka o Hugolinovi Gavlovičovi na čitateľa dýchne atmosféra otvorenosti, vzájomného rešpektu a pokory, ktorú jeho editorka zosobňovala takým neopakovateľným spôsobom. Rôznorodá odborná profilácia jednotlivých autorov sa javí ako menej podstatná. Je príznačné, že niektoré príspevky bádateľov iných vedných odborov sa voľne dotýkajú špecifickej literárnovednej problematiky. Nie je to natolko prekvapujúce, keď publikácia sa zameriava na definovanie kultúrneho kontextu Gavlovičovej doby a prostredia, čo je explicitne vyjadrené v jej podtitule. Už v koncepcii zborníka vnímame úsilie o celostný pohľad, syntézu, prekonávanie zúženého vnímania predmetu bádania, podmienené ochotou neustále sa učiť. Tento prístup nie je len licenciou určitého stupňa vedeckej etiky, ale tentoraz prichádza do súladu s bádateľským zámerom hlbšie vniknúť do františkánskej spirituality, do jej špecifického vnímania sveta v interakcii Božej lásky a neskrývanej chudoby a pominuteľnosti človeka, ktoré sa navzájom priťahujú.

Príspevky prvej časti zborníka vychádzajú z dvoch zásadných prístupov – v prvom rade ide o reflexiu Gavlovičových diel v literárno-historickej spise (príspevky Edity Prihodovej a Evy Tkáčikovej) a problematiku ich vydávania za života autora i po jeho smrti (Ivona Kollárová). Ďalší prístup by sme mohli chápať ako spektrum tradičnej literárnovednej analýzy, zahrnujúcej nielen formálne a štruktúrne aspekty textu Gavlovičových

prác (Hana Bočková, Juraj Andrej Mihály), ale predovšetkým jeho motivickú zložku (týka sa okrem už spomínaných najmä príspevkov Pacifiky Miroslavy Juskovej, Martiny Kubealakovej, Timotey Vráblovej, Lenky Riškovej a Barbary Suchoň-Chmiel).

Fenomén slovenského literárneho baroka a jeho definovanie bádateľmi starších generácií dominuje v príspevku Edity Prihodovej *Reflexia baroka v slovenskej katolíckej moderne*. V centre jej pozornosti sú štúdie štyroch autorov publikované v katolíckych kultúrnych a literárnych časopisoch 30. a 40. rokov 20. storočia – Jozefa Bánskeho, Jozefa Kútника-Šmálova, Celestína Lepáčka a Věslava Jozefa Gajdoša. Korelácia slovenskej katolíckej moderny a literárneho baroka je zaujímavou témou, avšak v tomto prípade ide skôr o kontext, v ktorom vychádzali periodiká s publikovanými príspevkami uvedených autorov. S katolíckou modernou ako literárnym smerom by sme mohli bližšie spájať azda prvých dvoch autorov, predovšetkým Jozefa Kútника-Šmálova. Ďalší dvaja, mimochodom františkánski pátri, sa cielene zaoberali výskumom dejín svojej rehole na Slovensku a jej osobnosťami v širšom kontexte. Autorka teda vo svojich úvahách chápe katolícku modernu nie ako fenomén literárnej tvorby, ale skôr ako dominantný kultúrno-spoločenský myšlienkový a hodnotový smer v prostredí mladšej katolíckej inteligencie 30. rokov, ktorý do istej miery determinoval pohľad týchto osobností na slovenský literárny barok. Bánsky a Kútnik-Šmálov sa ako literárni vedci síce primárne nezameriavali na barokovú literatúru, ale vo svojich príspevkoch formulovali niektoré nové postrehy k tejto téme. Zatiaľ čo Bánsky netradične periodizoval slovenskú barokovú literatúru, rozlišujúc tri vývojové fázy – humanistický (datovaný od roku 1526!), katolícky a klasicistický barok, Kútnik-Šmálov vyzdvihol úlohu reholí, zvlášť jezuitov a františkánov, a formuloval myšlienku o viacgeneračnej františkánskej barokovej básnickej škole. Zásluha Lepáčka a Věslava Gajdoša spočíva predovšetkým v ich poctivej práci na poli heuristiky, ktorá položila základ pre exaktnejšie zhodnotenie úlohy františkánov v rozvoji barokovej kultúry na Slovensku.

Pohľady na Gavlovičovo dielo v literárnohistorických syntézach uplynulého storočia sumarizuje Eva Tkáčiková v príspevku *Literárnohistorická reflexia diela Hugolína Gavloviča*. Tkáčikovej prehľad jasne ukazuje, že kľúčovú úlohu zohrali najmä edície *Valaskej školy* a jej interpretácie. Z tohto rámca sa vymyká prístup Andreja Mráza zo začiatku 40. rokov, ktorý sa ako prvý venoval aj druhému významnému Gavlovičovmu dielu, *Škole kresťanskej* a nastolil otázku textologickej dôsledného vydávania jeho básnických skladieb. Zatiaľ čo úsilie o prípravu vedecky korektnej edície *Valaskej školy* vyústilo do diplomatického (transliterovaného) vydania Geralda Saba z roku 1988, vydaného v USA, a akademického (kritického) vydania, ktoré jeho editorka Gizela Gáfríková publikovala vo vydavateľstve VEDA o rok neskôr, čas na edíciu a zhodnotenie *Školy kresťanskej* nastal až v poslednom desaťročí. Pokiaľ ide o interpretáciu Gavlovičových diel, v medzivojnovom období sa objavili hypotézy o súvislostiach s nemeckým a českým jezuitským barokom, oscilujúcim na pomedzí učenosti a ľudovosti (Heidenreich). Príspevky Milana Hamadu z 80. rokov okrem opätovného zdôrazňovania špecifickosti tejto literatúry na pomedzí vyššieho literárneho a vyhraného folklórneho žánru naznačovali zas analógie medzi františkánskou a pietistickou homiletikou. V novších prístupoch zohľadňujúcich aj druhú Gavlovičovú skladbu sa objavovali i spojitosti s klasickými latinskými a gréckymi vzormi (Škoviera, Dekanová). Nové podnety, predovšetkým z hľadiska prieniku teologických a literárnych aspektov, ich vyváženosti a harmónie v Gavlovičových dielach priniesli analýzy Gizely Gáfríkovej. Ak sledujeme krivku záujmu o Gavlovičovo dielo v slovenskej literárnej vede, zaznamenávame dve sínusoidy s vrcholmi v 30. rokoch 20. storočia, ako aj na sklonku minulého a na počiatku tohto storočia. Záujem sa pritom presúval od pôvodnej koncentrácie na *Valaskú školu* k menej známej Gavlovičovej básnickej skladbe – *Škola kresťanská*.

Otázku funkčných väzieb otvára príspevok Hany Bočkovej *Škola kresťanská jako text nábožensky vzdělávací*. Na pozadí definovania

okruhu náboženskej vzdelávacej literatúry a jej princípov podľa Wolfganga Brücknera identifikuje Bočková trojaké funkčné zameranie aj v Gavlovičovej *Škole kresťanskej* – od duchovnej sebareflexie čitateľa v konfrontácii s eschatologickými témami cez propagandu viery ku katechéze. Kľúč k základnej ideovej línii textu nachádza Bočková už v predhovore zasvätenom osobnosti sv. Františka, zvlášť jeho stigmatizácii, a následnom venovaní tretiemu rádu. Vychádzajúc z analýzy týchto úvodných textov sa ďalej venuje hlavným motívom a ich zobrazeniu v príslušných častiach (cykloch) Gavlovičovho diela. Príspevok Pacificy Miroslavy Juskovej *Obraz sv. Františka z Assisi v diele Hugolína Gavloviča Škola kresťanská* voľne nadväzuje na Bočkovej úvahy podrobnou analýzou obrazu svätca v predhovore knihy. K tematike mystického zážitku sv. Františka s kľúčovými slovami „ohneň“, „rany“ pridáva Jusková stručný exkurz do dejín kultu svätca a jeho stigmatizácie v cirkvi. Ide jej o pochopenie vnútornej motivácie a osobného vzťahu Gavloviča k daným témam, ako aj o súvislosti s jeho duchovnou formáciou v prostredí františkánskej observancie. Líniu autobiografických prvkov zachováva aj nasledujúca analýza Martiny Kubealakeovej *Aspekt samoty a osamelosti v Gavlovičovom živote a tvorbe*. Autorka sa zameriava na to, akým spôsobom rieši Gavlovič vo svojich *Školách* protiklady samoty (v Gavlovičovom živote aj celibátu) a života v spoločnosti, zdravia i choroby (v Gavlovičovom prípade závažného pľúcneho ochorenia). Vo svojom pohľade na tieto témy vždy nepochybne zohľadnil svoju vlastnú skúsenosť, aj keď osobnejšie vyznania o jeho chorobe a trápení nachádzame len v *Škole kresťanskej*. Treba zdôrazniť, že tieto pasáže sú zbavené sentimentalitu a zostávajú podriadené hlavnému účelu – zintenzívneniu vzťahu s Bohom a formulovaniu správnych zásad pre život (nielen čitateľa, ale aj pre samotného autora).

Juraj Andrej Mihály vo svojom príspevku *Formálna výstavba Školy kresťanskej a myšlienková štruktúra jej druhého cyklu* otvára otázku číselnej symboliky v Gavlovičovej literárnej skladbe. Tá má istotne svoje miesto v periodickej výstavbe diela ako celku, nakoľ-

ko počet veršov resp. dvojverší v jednotlivých cykloch nie je náhodný, ako už v minulosti zdôrazňoval Gerald Sabo a Gizela Gáfriková (ich poznatky sa, pravda, vzťahovali predovšetkým na *Valaskú školu*). Ťažiskom Mihályho príspevku je motivická analýza druhého cyklu „O Súde“, čím nadväzuje na všeobecnú charakteristiku podanú v príspevku Hany Bočkovej. Zatiaľ čo u Bočkovej dominuje otázka autorského štýlu a práce s motívom, Mihályho analýza kombinuje teologický a literárny aspekt porovnávajúc deväť ťažiskových tém cyklu s biblickou aj nebiblickou tradíciou. Apokalyptický cyklus má popri výrazných teologických dôrazoch aj prvky ľudového podania. V majstrovskej kombinácii dramatických, didaktických a humorných prvkov sa vážna téma podáva s vystupňovanou účinnosťou i chvilkovým odľahčením, čo účinne motivuje čitateľa k náprave života. Obsahu prvého cyklu toho istého diela sa venuje literárna historička Timotea Vráblová v príspevku *Zrkadlo života a smrti (Cyklus o smrti v Gavlovičovej Škole kresťanskej)*. Autorka venuje pozornosť aj duchovnej a literárnej tradícii témy ars moriendi počnúc od rovnomenného spisu Jana Gersona z 15. storočia cez traktát Erazma Rotterdamského *De preparatione ad mortem* (1533) až po dielo jezuitu Roberta Bellarina *De art ebene moriendi* (1619). Svojím dôrazom na individuálnu zodpovednosť človeka má Gavlovič blízko k Erazmovým myšlienkam. V nasledujúcej motivickej analýze cyklu Vráblová definuje deväť myšlienkových okruhov, ktoré básnik zahrnul do svojich rozjímaní. Napokon venuje pozornosť aj vizualizácii predstáv ako súčasť Gavlovičovej básnickej obraznosti, čím dopĺňa úvahy Bočkovej, Juskovej aj Mihályho. Sériu príspevkov zameraných na motivickú analýzu jednotlivých cyklov uzatvára príspevok Lenky Riškovej *Gavlovičov obraz pekla v Škole kresťanskej*. Vo svojej analýze spomína široké spektrum prameňov, z ktorých Gavlovič vychádzal – okrem Biblie k nim patrili diela stredovekých teológov, cirkevných učiteľov, filozofov či iných mysliteľov, vrátane antických autorov. Rišková hľadá pramene a inšpiračné zdroje konkrétnych myšlienok v Gavlovičovom cykle, pričom poukazuje na

jeho schopnosť priblížiť adresátovi diela jednotlivé obrazy pekla a jeho múk takými výjavmi a situáciami, ktoré sú blízke jeho vlastným predstavám a skúsenostiam.

V porovnaní s príspevkami Mihályho, Vráblovej i Riškovej si zvolila Barbara Suchoň-Chmiel vo svojom príspevku *Biblické motívy v Gavlovičovej Valaskej škole* vyhranenejší tematický záber. Analyzovala len vymedzené pasáže básnickej skladby – úvodné príbehy k jednotlivým nótam, ktorých je celkovo 21. Zdá sa, že identifikovanie biblickej motiviky vo *Valaskej škole* nebolo v minulosti natoľko nosnou témou, aj keď ho vo všeobecnosti bádatelia spomínali. Suchoň-Chmiel odvíja svoju analýzu od starozákonných obrazov pastiera, zosobnených v mnohých biblických postavách, ktoré Gavlovič spojil s dôverne známymi reáliami karpatského pastierskeho života. Nejde však len o motív pastiera a stáda. Spoločným kontextom týchto biblických citátov je aj motív utrpenia a jeho zmyslu vo svetle biblického posolstva (príbeh Ábela, Jozefa, najmä však Jóba). Tieto starozákonné obrazy predstavujú dramatický stav človeka, na ktorý je odpoveďou Boží plán spásy, mimochodom taktiež postavený na symbolike dobrého pastiera. Posledný príspevok prvej časti zborníka od Ivony Kollárovej má v názve sugestívnu otázku: *Prečo Hugolín Gavlovič nevydal svoje diela?* Pri hľadaní odpovede nemôžeme obísť zásadný problém adresáta Gavlovičových diel (je pravdepodobné, že šlo nielen o rehoľných spolubratov a terciárov, ale aj širší okruh čitateľov – študentov či intelektuálnu elitu používajúcu slovenský jazyk). Viaceré okolnosti, napríklad recepcia slovenských kníh v 18. storočí, ale aj ďalšie súvisiace podmienky ako vydavateľský proces sčasti závislý od finančnej návratnosti, distribúcia kníh či spoločenská klíma, nepriali možnosti vydať Gavlovičove básnické skladby tlačou ešte za jeho života. Spoločenská situácia bola v tomto ohľade omnoho priaznivejšia v prvých desaťročiach 19. storočia, po období vydavateľských aktivít Slovenského učeného tovaryšstva. Svedčia o tom jazykovo upravené vydania *Valaskej školy* Michalom Rešetkom z rokov 1830/1831, ktoré tvoria najstaršiu publikovanú verziu Gavlovičovho diela.

Druhú časť zborníka tvoria príspevky zamierané na spletnú problematiku žánrov barokovej poetiky a ich kontextuálnej interpretácie, či už v teoretickej rovine, alebo v aplikácii na konkrétne diela. Tieto otázky vyplývajú už zo samotnej formy Gavlovičových vrcholných básnických skladieb, v ktorých nie je ľahké jednoznačne identifikovať konvenčné žánre, napriek tomu im však nechýbajú prvky vyššej, umeleckej poetiky.

Miloslav Konečný v príspevku *Žáner symbolu v barokovej literatúre* ilustruje uplatnenie symbolu ako menej rozšíreného žánru v latinskej didakticko-reflexívnej poetickej skladbe piaristického básnika Konštantína Halapiho *Epigrammatum moralium, aenigmatum ac tumulorum libri VII* z roku 1745. Poukazuje na nejednoznačnú typologickú diferenciáciu krátkych pointovaných poetických žánrov ako epigram, emblém, či symbol. Vychádzajúc z typológie týchto literárnych žánrov od českého barokového literáta Bohuslava Balbína (*Versimilia humaniorum disciplinarum*, Praha, 1666) Konečný konštatuje, že Halapi uplatnil v spomínanom diele symbol v limitovanej forme (bez zobrazovacej časti), čím sa mu nepodarilo účinne oživiť tradičnú didakticko-reflexívnu látku a v popredí sú len málo inovatívne básnické formy z humanistickej tradície. V kombinácii s menšou mierou originality nemohlo mať spomínané Halapiho dielo výraznejší čitateľský ohlas, na rozdiel od jeho epigramatickej poézie, ktorá bola úspešnejšia. Marie Škarpová v príspevku *Concetto v českej hymnografii 17. století? Hagiografické písňové texty A. Michny z Otradovic v kontextu dobovej estetiky* sleduje možný prienik princípov vyššej poetiky do textov duchovných piesní. Charakterizuje žánrový pojem konceptu ako produktu novej estetiky básnickej tvorby v prvej polovici 17. storočia, ktorý okrem iného nahrádza klasické asociatívne spájanie pojmov hľadaním prekvapivých a objavných súvislostí aj pri zdanlivo nesúvisiacich skutočnostiach. Takéto „konceptuálne“ texty boli záležitosťou intelektuálov a znalcov, navyše sa jednotlivé obrazy mali podávať so silnou emocionálnou a zmyslovou konkrétnosťou, aby pôsobili čo najúčinnnejšie. Škarpová vo vzťahu k českej literárnej tradícii

naznačuje dokonca spektrum „konceptuálnych žánrov“ baroka, kde pripomína, že nejde len o homiletickú literatúru, ale aj iné formy spisby tohto obdobia – milostnú poéziu, duchovnú pieseň, či dokonca historické kroniky. Väčšiu časť svojho príspevku venuje analýze prvkov konceptu v hagiografických piesňach (duchovných piesňach o svätých) od Adama Michnu z jeho zbierok *Česká mariánská muzika*, *Loutna česká* a *Svatoroční muzika*. Škarpová vníma tieto diela vo vzťahu k predchádzajúcej českej tradícii hagiografických piesní (Š. Lomnický, J. Rozenplut), ktorých básnické modely sa Michna pokúšal nahradiť modernjšími. Na druhej strane, neskoršie úpravy týchto piesní do „kancionálovej podoby“ od Václava Matěja Šteyera prvky konceptu eliminujú, čo autorka dokladá konkrétnymi príkladmi. Nasledujúci príspevok Gizely Gárikovej *Niekoľko poznámok ku Gavlovičovmu konceptu (v dobových súvislostiach)* má zdanlivo príbuznú tematiku so Škarpovou, avšak v tomto prípade ide o objasnenie pojmu koncept v kontexte inej doby a iných spoločenských podmienok s odstupom jedného storočia. Otázny je aj vzťah takto chápaného konceptu k pôvodnému barokovému concettu, aj keď európsky konceptizmus prvej polovice 17. storočia nebol u nás neznámym pojmom. Gavlovič sám označoval pojmom koncept základný dvanásťveršový útvar svojej básnickej skladby s ústrednou myšlienkou vyjadrenou skratkovitou formou v nadpise na spôsob motto. Jeho poetika má s konceptizmom spoločný dôraz na hru s významom slov prostredníctvom ostrovtipu, avšak autor je v opozícii k rafinovane prešpekulovanému básnictvu a zastáva zásadu primeranosti a súladu s pravdivou mierou vecí.

Etnomuzikologička Hana Urbancová sa v príspevku *Obraz valasko-pastierskej kultúry v žánrových kontextoch a Gavlovičova Valaská škola* zaoberá žánrovými špecifikami pastierskych piesní a pastorel, ale aj komplexnejším obrazom hudobno-folklórnych prejavov tejto kultúry. Sumarizuje poznatky o reáliách pastierskeho života na základe etnografických výskumov, čo bližšie osvetľuje skúsenosti, ktoré mohol zažívať počas svojich liečebných pobytov na salašoch prušíanskeho panstva

sám Gavlovič. Prvky valasko-pastierskej kultúry identifikuje Urbancová v troch vrstvách: biblické motívy (v obdobnom zmysle ako Barbara Suchoň-Chmiel), idealizácia valasko-pastierskej kultúry, a napokon odpozorovaný obraz tejto kultúry z bezprostredného okolia autora. Z hľadiska hudobného folklóru venuje Urbancová pozornosť aj pastierskym nápevom („nótam“) a eventuálnym melodickým typom, ktoré mohol mať Gavlovič na mysli pri svojich veršoch. Na základe veršovej štruktúry Gavlovičových „nót“ autorka identifikovala obdobnú štruktúru verša v ľudových piesňach rozličných príležitostí a funkcií, pre ktoré je však spoločná príslušnosť k staršej, predharmonickej štýlovej vrstve slovenských ľudových piesní. Táto vrstva je charakteristická kvinttonalitou a modalitou, čo zodpovedá nápevom pastiersko-valaskej kultúry v našej folklórnej tradícii. Pokiaľ ide o dva publikované nápevy z Rešetkových vydání *Valaskej školy*, ktoré podľa názoru Ladislava Kačica možno považovať za dobové štylizácie niektorého z hudobníkov pôsobiach na strednom Považí, Urbancová navyše pripomína, že obsahujú štrukturálne štýlové prvky typické pre nápevy horských regiónov na Slovensku (napr. päťtaktové frázy). Anonymný autor sa teda zjavne inšpiroval folklórnou tradíciou.

Druhú časť zborníka uzatvárajú dva príspevky venované dôležitým formálnym, resp. esteticko-funkčným aspektom Gavlovičových literárnych diel. V prvom z nich Erika Brtáňová venuje pozornosť Gavlovičovej zbierke slovenských kázni, ktorých časť je pravdepodobne prekladom z latinskej predlohy. V príspevku *Charakter exempla v Gavlovičovej kazateľskej zbierke Kameň ku pomoci* detailnejšie analyzuje príklady a podobenstvá uvádzané Gavlovičom na ilustráciu jeho myšlienok. Brtáňová triedi Gavlovičove exemplá z hľadiska pôvodu (biblické, mytologické, námety z klasickej antickej literatúry, fabuly) a dopĺňa ich spektrum ďalšími formami, ako sú hádanky, podobenstvá, príbehy z rehoľného života, zázraky. V niektorých exemplách Gavlovič dokonca slovne znázorňuje výtvarné spodobnenie abstraktných javov. Na záver autorka konštatuje, že Gavlovičove kázne predstavujú v kontexte vývinu homiletiky u nás obdobie

rozkvetu exempla ako argumentu výkladu. Druhý príspevok Jany Skladanej *Frazeológia v Gavlovičových skladbách Valaská škola mra-vív stodola a Škola kresťanská* nie je koncipovaný ako komparácia a venuje sa osobitne frazeológii každého zo spomínaných Gavlovičových diel. Neprekvapuje, že *Valaská škola* disponuje bohatšou typológiou frazém, napokon, ich čítanie nenechá azda žiadneho čitateľa „chladným“ a určite prispievajú k dlhoročnej popularite diela. Ako uvádza Skladaná, charakteristickou črtou frazém u Gavloviča je ich variantnosť s množstvom synonym a variantov jednotlivých komponentov, čo je typické aj pre iné literárne pamiatky predpisovného obdobia. Okruh tém *Školy kresťanskej* je predsa len závažnejší a typologické spektrum frazém je užšie. Sú tu zastúpené tri charakteristické skupiny frazém: klasické typy (slovesné a vetné), ustálené prirovnania a príslovia. V závere Skladaná konštatuje, že obidve Gavlovičove diela aj z hľadiska frazeológie patria ku klenotom staršej slovenskej literatúry.

Tri príspevky záverečnej, tretej časti zborníka sa orientujú na františkánstvo ako na kultúrny fenomén v dejinách Slovenska, čím dokresľujú obraz reálií obklopujúcich Hugolína Gavloviča a kultúrnu vyspelosť prostredia, v ktorom pôsobil.

Rudolf Hudec v stati *Františkánske náboženské bratstvá a Tretí rád na území dnešného Slovenska v 17. – 18. storočí* orientuje čitateľa vo faktoch týkajúcich sa histórie a organizačnej štruktúry terciárov a početných laických, tzv. pásikárskych bratstiev organizovaných františkánmi. Do svojho prehľadu zahŕňa aj literatúru vydávanú pre potreby laických bratstiev v slovenskom jazyku. Éra laických pásikárskych bratstiev bola uzavretá na základe dekrétu Jozefa II. z roku 1782, ktorý ich činnosť ukončil. V príspevku *Hudba a hudobníci františkánskeho kláštora v Pruskom v 18. storočí* predkladá Ladislav Kačic skutočne komplexný obraz hudobného života vo františkánskom kláštore v Pruskom, aj v jeho blízkom okolí. Hoci sám svoju syntézu v závere skromne označuje za „prvý náčrt problematiky hudby u františkánov v Pruskom“, jeho náčrt je faktograficky hutný a vedecky korek-

tný. Neobyčajne vyspelé hudobné prostredie tohto kláštora s koncentráciou popredných hudobníkov Salvatoriánskej provincie, do roku 1689 aj Mariánskej (viď Edmund Beňovič), ktorú iniciovala aj prítomnosť noviciátu, je späté s celým radom vzácných hudobných pamiatok – rukopisných liturgických kníh, slovenských pašionálov, v neposlednom rade dvoch zborníkov Paulína Bajana *Harmonia Seraphica III* a *Jubilus Cordis II*. Kačic sa zmieňuje o praxi pestovania viachlasnej a figurálnej hudby v kláštore a výraznejšiu pozornosť venuje aj pôsobeniu Juraja Zrúneka vo funkcii organistu kláštora a učiteľa spevu a organovej hry v rokoch 1776 – 1778. Na dokreslenie hudobného života kláštora Kačic dopĺňa informácie o chóroch a organoch františkánskeho kostola v Pruskom a konkrétne zmienky o tamojšom pestovaní figurálnej hudby v dobových prameňoch. Rudolf Hudec svojím príspevkom *Františkánske knižnice na Slovensku v 17. a 18. storočí* nadväzuje na staršie výskumy Věslava Gajdoša týkajúce sa knižníc Salvatoriánskej provincie. Hudec zameriava pozornosť aj na staršie obdobie bývalej Uhorskej provincie (od 1239) a jej nástupníckej Mariánskej provincie (od 1523). Z prvého obdobia máme len kusé informácie z tzv. Iglovských štatútov (1454), ktoré potvrdzujú, že už v 15. storočí sa v štyroch konventoch (spomedzi nich bol jeden v Bratislave a druhý v Trnave) budovali knižnice. Niektoré informácie o knižnici trnavského konventu v časoch Mariánskej provincie máme v jeho kronike. V polovici 17. storočia mala už 1 009 zväzkov, o storočie neskôr o tisíciku viac, z toho vyše 60 inku-

nabulí. Počet zväzkov knižnice v Malackách prevýšil v 18. storočí údajne 4 000. Ďalšie informácie máme z neskorších inventárov bratislavského, trnavského a komárňanského kláštora. Hudec konštatuje, že aj formálna štruktúra zápisov v týchto inventároch je rozdielna a zapisovalo sa zrejme spontánne. V závere sa podrobnejšie venuje špecializovaným inventárom, ktoré sa zachovali len z kláštora sv. Kataríny.

Zborník o Hugolinovi Gavlovičovi dôstojne zavŕšil jednu etapu výskumu literárneho diela nášho významného básnika a spisovateľa. Žiaľ, súčasne zavŕšil aj životné dielo jeho editorky, Gizely Gáfrikovej (20. 10. 1945 – 6. 3. 2014). Jej osobnostný vklad do slovenskej literárnej vedy a do humanitných vied zhodnotí čas. Vari najvýstižnejšie jej životné krédo vystihujú verše konceptu „Daremné rozprávky nemajú místa“ z Gavlovičovej *Valaskej školy*, ktoré v zborníku sama cituje:

„Čo najvetšie jest na svete? jak nevíš, to hádaj!
Odpovídám: Místo; druhú odpověď nežádaj.
Neb každá vec, i nejvetšá, leží v svojem míste,
tehdy místo jest nejvetšší, o tom sám víš jiste.
Ale daremné rozprávky tým vetšší bývají,
neb častokráte u lidí místa nemívají.
Nemůžú se pro daremnost do ušů zmestiti,
tehdy od velkého místa musí vetšší býti.
Jestli žádáš, aby řeči tvoje místo meli,
musíš vždy v tvojem mluvení pri pravde býť celý.
Mluv natolko, by se mohlo zmestiti do uší;
které slovo místa nemá, v hanbe zůstať musí.“

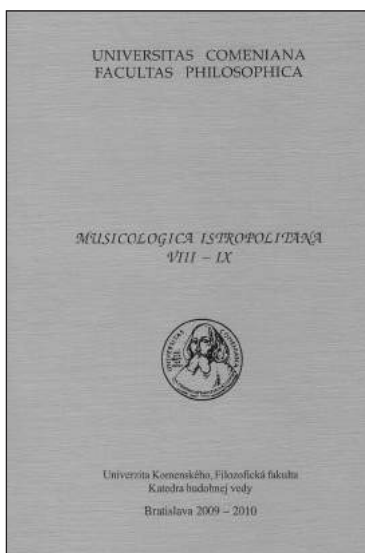
Peter Ruščin

Musicologica Istropolitana VIII – IX

Ed. Marta Hulková. Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy; Stimul, 2009 – 2010, 261 s. ISBN 978-80-89236-95-4.

Dvojčíslo ročenky *Musicologica Istropolitana VIII – IX* pokračuje v tradícii prezentácie výsledkov výskumu z rôznych hudobnovedných odborov. Tento zväzok prináša spolu sedem

vedeckých štúdií, ktorých tematický záber siaha od starších hudobných dejín až k hudbe 20. storočia, k tvorivým trendom v oblasti etnomuzikológie a hudobného marketingu.



Päť z nich je výstupom riešenia vedeckých projektov Grantovej agentúry Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky a Slovenskej akadémie vied VEGA. Ich riešiteľmi boli okrem pedagógov a doktorandov Katedry hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave (Marta Hulková, Alexandra Balgová) aj vedecké pracovníčky Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied (Hana Urbancová, Eva Veselovská), ako aj pedagogička Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre (Eva Szórádová). Sylvia Urdová so svojím príspevkom zastupuje Slovenské národné múzeum Hudobné múzeum v Bratislave a László Vikáriu Maďarskú akadémiu vied v Budapešti. Príspevky sú publikované vo svetových jazykoch (nemeckom a anglickom) s cieľom sprostredkovať výsledky bádania slovenských muzikológov a pedagogicko-vedeckú profiláciu Katedry hudobnej vedy Univerzity Komenského v Bratislave širšej medzinárodnej odbornej verejnosti v záujme konfrontácie bádateľských poznatkov a zintenzívnenia spolupráce medzi jednotlivými inštitútmi hudobnej vedy na zahraničných univerzitách. Cieľom do budúcnosti je postupné rozšírenie autorského okruhu ročenky aj o prispievateľov z radov partnerských hudobnovedných inštitúcií v stredoeurópskom priestore. Prvým

výstupom v tomto smere je štúdia Lászlóa Vikáriusa.

V úvodnom príspevku *Notatio Strigoniensis – Ostrihomská notácia na území Slovenska* sleduje autorka Eva Veselovská vývoj tohto typu notačného systému. Ostrihomská notácia sa používala na území Uhorska v období 12. – 18. storočia a zohrala v rámci vývoja stredovekej hudobnej kultúry významnú úlohu. Autorka vo svojom príspevku poukazuje na dva dôležité aspekty formovania výstavby znakov tejto notácie. Prvý aspekt potvrdzuje samostatnosť a organickú kontinuitu notačného systému. Na strane druhej sa ocitajú vplyvy a prúdy, ktoré sa v rôznej sile a časových etapách objavujú v prameňoch s ostrihomským notačným systémom.

Sylvia Urdová vo svojom príspevku s názvom *Poznámky k nápevom žalmu invitatória v notovanom Breviári z Debná z roku 1375 vo fonde Kolegiálnej knižnice v Prešove* nadväzuje na doterajší výskum tejto pamiatky, ktorý poukazuje na väzbu repertoára v nej na krakovskú liturgickohudobnú tradíciu. Autorka prináša niekoľko poznámok k modálnemu zaradeniu a analýze nápevov žalmu, pričom reflektuje aj ich výskyt v kontexte iných európskych prameňov. Zároveň poukazuje na nutnosť ďalšieho, hlbšieho porovnávacieho výskumu jednotlivých nápevov, textov a melódií antifón invitatória so spevmi v prameňoch oficiá z poľského územia a západnej a strednej Európy.

Autorkou tretieho príspevku s názvom *Pohrebné piesne v repertoári Lubického spevníka (17. – 18. stor.) Zu dir o Herr Gott alleine od A. F. de Hetharsa* je Marta Hulková. Sústreďuje sa na pohrebné piesne z evanjelického prostredia, na ich hudobnú a obsahovú stránku. Na základe obsahu vyčleňuje viachlasné úpravy pohrebných piesní z Lubického spevníka. Porovnávacím výskumom poukazuje na súvislosti viacerých týchto piesní s repertoárom *Cantional oder Gesangbuch...* od Johanna Hermanna Scheina. Ďalej poukazuje na modifikácie importovaného repertoáru a význam jazykových mutácií nemeckého textu do slovakizovanej čestiny. V rámci príspevku autorka prezentuje zrekonštruovanú skladbu *Zu dir o Herr Gott alleine* od domáceho hudobníka And. Frant. de Hetharsa.

Alexandra Balgová sa v príspevku *Hudobná kultúra na Záhorí v 18. a 19. storočí* zaoberá hlavnými nositeľmi hudobného života v mestách Skalica, Malacky, Holíč a Šaštín. V prvých dvoch spomínaných mestách to bola aktivita v prostredí rádov františkánov a jezuitov, na ktorú sa autorka zameriava. V Holíči to je kaštieľ, ktorý bol letným sídlom Márie Terézie a v Šaštíne paulíni a neskôr salesiáni.

Vo svojej štúdii „*Pohrebná pieseň*“ a *začiatky Bartókových úprav slovenských ľudových piesní „Deťom“* sa maďarský muzikológ László Vikárius sústreďuje na začiatky Bartókovho záujmu o úpravy ľudových piesní vo všeobecnosti, a tiež hovorí o začiatkoch skladateľovho zvláštneho záujmu o slovenské melódie. Osobitne sa tu autor venuje skladbe *Pohrebná pieseň*, ktorú detailne skúma z filologického i hudobného hľadiska.

Autorkou ďalšieho príspevku *Hudobné myslenie a dva modely jeho štúdia v dejinách etnomuzikológie* je Hana Urbancová. Venuje sa dvom historickým modelom zaoberajúcim sa štúdiom hudobného myslenia. Na jednej strane stojí geneticko-vývojová teória sloven-

skej ľudovej piesne Jozefa Kresánka (1951), na druhej strane antropológia hudby Alana P. Merriana (1964). Autorka na príklade týchto dvoch historických modelov ilustruje zmeny paradigmy prebiehajúce v etnomuzikológii v druhej polovici 20. storočia.

Štúdia Evy Szórádovej nesie názov *Marketing v hudobnom nástrojárstve a kultúre 19. storočia*. V príspevku autorka prezentuje niektoré oblasti hudobného marketingu v hudobnom nástrojárstve a kultúre na Slovensku. Hlavným pramenným materiálom štúdie sú inzeráty, ktoré autorka analyzuje po obsahovej stránke a dochádza k záveru, že marketing v 19. storočí zodpovedal súčasnej klasickej koncepcii tzv. marketingového mixu.

Posledný príspevok je od Oskára Elscheka a nesie názov *Subjektívno-objektívna retrospektíva k vývinu hudobnej vedy pri jubileu Albrechta Schneidera*. Autor sa tu venuje osobnosti nemeckého muzikológa pôsobiaceho na univerzite v Hamburgu Albrechta Schneidera a jeho prínosu do oblasti metodológie a systematiky hudobnej vedy.

Vladimír Král'

13. dni Tadeáša Salvu. Muzikologická konferencia, Lúčky, 17. – 19. októbra 2013

Pri príležitosti pripomenutia si 76. výročia narodenia skladateľa a pedagóga Tadeáša Salvu (1937 – 1995) sa v jeho rodnej obci Lúčky v priestoroch kúpeľného domu Choč uskutočnila v dňoch 17. až 19. októbra 2013 konferencia nesúca názov *13. dni Tadeáša Salvu*. Ako samotný názov napovedá, išlo už o 13. ročník, ktorý popri zaujímavých príspevkoch tentokrát sprevádzali aj dve významné udalosti. Podvečer 17. októbra bola v skladateľovom pamätnom dome slávnostne založená Nadácia Tadeáša Salvu. Záštitu nad touto organizáciou, ktorej hlavným cieľom je šíriť Salvov odkaz prostredníctvom vydávania nahrávok, usporadúvania koncertov atď., prevzala doc. Margita Gromová – skladateľova sestra, ktorá ako pedagóg na Katolíckej univerzite v Ružomberku bola v spolupráci s touto inštitúciou aj hlavnou organizátorkou celej konferencie.

Na druhý deň ráno bola na stene liečebného domu Liptov odhalená skladateľova pamätná tabuľa, ktorej autorom je výtvarník a autor pamätných zberateľských mincí a medailí Kliment Mitura. Po tomto akte už prišli na rad samotní referujúci so svojimi príspevkami.

Prvý tematický blok bol zameraný na sakrálnosť v tvorbe Tadeáša Salvu. Lubomír Chalupka vo svojom príspevku predstavil komplexný model expresivity v Salvovom diele, pri ktorom zdôraznil, že sakrálnosť bola dôležitým faktorom, ktorý formoval skladateľovo myslenie, čo sa následne odzrkadlilo aj v jeho tvorbe. Kontexty sakrálnej tvorby Tadeáša Salvu, jej semiotické a estetické východiská predostrel Tomáš Boroš. Ten svoje tvrdenia v referáte obohatil o audio ukážky skladateľových autentických výrokov k danej téme, ktoré pochádzali z rozhlasovej relácie *Mysterium ducha odvysielanej roku 1993*.

Druhý tematický blok sa týkal tvorby Tadeáša Salvu a jej interpretácie. Eva Miškovi-

čová predstavila Salvove *Štyri malé prelúdiá pre klavír*, z ktorých ukážky naživo ako súčasť referátu interpretovala Jana Škvarková. Michal Ščepán informáciami o genéze spojenými s analytickými pohľadmi poukázal na dôležité postavenie sláčikových kvartet v kontexte Salvovej tvorby. Vladimír Král informoval o v súčasnosti modernom spracovaní tematických katalógov v digitálnej forme s jej praktickými výhodami a nevýhodami a spolu s Michalom Ščepánom predstavili návrh pripravovaného tematického katalógu tvorby Tadeáša Salvu práve v digitálnej podobe. Margita Gromová sa vo svojom príspevku zamerala na ľudský hlas ako špecifický fenomén v Salvovom diele s poukázaním na jeho využitie v skladateľových dielach zo 60. rokov. Lýdia Dohnalová sa venovala skladateľovej televíznej opere *Margita a Besná*, ktorá sa aj po vyše 40 rokoch od svojej realizácie stále považuje za ojedinelý kompozičný úkaz v slovenskej hudbe 2. polovice 20. storočia.

Obsahom záverečného bloku posledného dňa konferencie bola tvorba súčasníkov, resp. skladateľov tvoriacich približne v rovnakom čase ako Salva. Alena Čierna vo svojom príspevku predstavila elektroakustickú tvorbu Ivana Paríka. Tatiana Pirníková sa vo svojom vystúpení zaoberala etnicitou ako vnútorným princípom prítomným v tvorbe Juraja Hatrika. Ivana Vernusová vystúpila s ornitologickou témou, keď bližšie objasnila vlastnosti vtáčieho spevu, dôležitého inšpiračného východiska v tvorbe Oliviera Messiaena. Jordana Palovičová priblížila klavírnú tvorbu niekdajšieho Salvovho pedagóga Jána Cikke-
ra z pohľadu interpretky, pričom jednotlivé zvukové ukážky sama demonštrovala na klavíri, čo bolo akousi pozvánkou na večerný koncert, ktorý bol vyvrcholením celej konferencie. Okrem Jordanky Palovičovej, ktorá interpretovala Cikkerov klavírny cyklus *Čo mi deti rozprávali*, sa na koncerte predstavil

aj Slovenský komorný orchester. Ten popri overených tituloch ako Vivaldiho *Štyri ročné obdobia* alebo Mozartova *Malá nočná hudba* uviedol takmer s dvadsaťročným odstupom od premiéry Salvovo *Slovenské concerto grosso* č. 1/b.

Osobitý charakter konferencii dodával fakt, že viacero účastníkov sa so Salvom poznalo aj osobne a v diskusiách medzi jednotlivými príspevkami často odznelo mnoho

vtipných a zaujímavých anekdot, čo podujatiu dávalo miestami až „rodinnú“ atmosféru. Na druhej strane sa konferencie nezúčastnil ani jeden zahraničný hosť, čo sa však budú organizátori snažiť napraviť už v ďalšom ročníku, keď okrem iných svoju účasť predbežne potvrdila žijúca legenda poľskej hudby – Krzysztof Penderecki.

Michal Ščepán

Oskar Kolberg – prekursor europejskej folklorystyki. Medzinárodná muzikologická konferencia pri príležitosti 200. narodenia Oskara Kolberga, Varšava (Poľsko), 21. – 22. februára 2014

Začiatkom roka sa konala vo Varšave medzinárodná muzikologická konferencia pod názvom *Oskar Kolberg – prekursor europejskej folklorystyki* (Oskar Kolberg – predchodca európskej folkloristiky). Konferencia bola usporiadaná pri príležitosti dvojstého výročia narodenia poľského hudobného skladateľa, etnológa, folkloristu a etnomuzikológa Oskara Kolberga (1814 – 1890). Podujatie pripravila Sekcja muzykologów Związku kompozytorów polskich v spolupráci s ďalšími inštitúciami (Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Instytut sztuki Polskiej Akademii Nauk) pod vedením prof. Katarzyny Dadak-Kozickej, prof. Sławomiry Żerańskiej-Kominek, prof. Elżbiety Witkowskiej-Zaremba a prof. Pawła Gancarczyka. Podujatie sa konalo v atraktívnych historických priestoroch Varšavskej univerzity za účasti domácich a zahraničných kolegov – etnomuzikológov, hudobných historikov a folkloristov.

Oskar Kolberg sa síce venoval aj hudobnej kompozícii (je autorom viacerých skladieb inšpirovaných poľskou ľudovou hudbou a troch hudobno-scénických diel), ale z odstupe času jeho hudobnú tvorbu významom celkom zatienili pozoruhodné výsledky, ktoré dosiahol v oblasti zberu a vydávania hudobného folklóru. Názorovo vyrástol z podhubia dobového zberateľského hnutia v Európe, spojeného

s prípravou a realizáciou veľkých edičných projektov.

Systematickú zberateľskú činnosť v teréne začal vyvíjať od roku 1838, v období rokov 1842 – 1849 publikoval prvé zbierky ľudových piesní v úprave pre klavír. Od tohto modelu sa však onedlho odklonil a venoval sa výlučne vydávaniu tzv. autentického hudobného folklóru v podobe hudobných a textových transkripcií. Vo svojich ďalších edíciách hudobnokompozičný sprievod nahradil iným druhom komentára: odkazmi na širší sociálno-kultúrny kontext, v ktorom ľudové piesne a inštrumentálnu hudbu (spolu s tancom) v teréne zaznamenal a študoval. Po prvej zbierke pripravenej so širším teritoriálnym záberom (*Pieśni ludu polskiego* 1857) sa ďalej sústredil výlučne na mapovanie regionálnych piesňových a hudobných tradícií v Poľsku. Medzi rokmi 1861 – 1890 publikoval 33 zväzkov diela, ktoré ako výsledok činnosti jediného autora – zberateľa a editora – v ďalších európskych krajinách nemá obdobu: séria regionálnych monografií *Lud, jego zwyczaj, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* predstavuje priekopnícke dielo poľskej etnológie a etnomuzikológie, ktoré sa v druhej polovici 20. storočia stalo predmetom nového, kritického vydania spolu aj so zahrnutím materiálu, pôvodne nepublikovaného.

Kolbergov prínos spočíva jednak v terénnej dokumentácii ľudovej piesne, hudby a tanca v Poľsku, rozsahom úctyhodnej, jednak vo vydaní monumentálneho diela, ktoré sprístupnilo širšej verejnosti výsledky jeho zberateľských aktivít na území Poľska, ale aj výsledky komparačných sond do hudobných tradícií slovanských a neslovanských etník. Z dnešného pohľadu Kolberg nepochybne patrí k významným spoluprotvorcom myšlienkovkej aj materiálnej bázy, na ktorej sa v priebehu prvej polovice 20. storočia postupne formovali východoeurópske školy výskumu hudobného folklóru.

Konferencia zahrnula niekoľko tém, ktoré sa dotýkali viacerých aspektov života a diela Kolberga nielen ako zberateľa hudobného folklóru a editora, ale aj ako súčasníka významných osobností poľskej hudby, s ktorými bol v osobnom kontakte (F. Chopin).

Do úvodného bloku konferencie boli zaradené tri vstupné príspevky so zásadným významom pre mapovanie Kolbergovho myšlienkového sveta stojaceho za jeho koncepciou štúdia hudobného folklóru. Autori Ludwik Bielawski (*Kolberg jako etnomuzikolog*), Jerzy Bartmiński (*O symbolicznym języku folkloru*) a Sławomira Żerańska-Kominek (*Oskar Kolberg a współczesne mapowanie kulturowe*) sa zamerali na kľúčové aspekty tejto koncepcie z pohľadu etnomuzikológie, etnolingvistiky a antropológie. Podobne ako vo väčšine ďalších príspevkov dôležitou súčasťou pohľadu autorov bola konfrontácia Kolbergových ideí so súčasnými prístupmi. Vďaka tomu bolo možné zhodnotiť ich historický význam aj ich aktuálnosť a kriticky prehodnotiť tie obmedzenia, ktoré boli ohraničené dobovými podmienkami.

Najväčší priestor dostali príspevky, ktoré sa sústredili na jadro Kolbergovej činnosti: na predmet, metódy a techniky jeho dokumentačnej práce v teréne. Ak príspevky Piotra Dahliga (*Tradycja Kolbergowska a współczesna dokumentacja wykonawców*) a Zbigniewa Przerembského (*Kolbergowska dokumentacja ludowej muzyki instrumentalnej z perspektywy współczesnych badań*) vychádzali z konfrontácie ideí a prístupov so zahrnutím vlastných skúseností z terénnej práce, Jacek Jackowski

(*Gdyby Kolberg miał fonograf*) priniesol svieži pohľad na bezprostrednú konfrontáciu Kolberga so súčasnosťou: oživil Kolbergove notové transkripcie prostredníctvom súčasných interpretov, spevákov a hudobníkov rôznej hudobnožánrovej proveniencie a testoval tak možnosti aj obmedzenia grafického hudobného záznamu hudobného folklóru. Katarzyna Dadak-Kozicka sa venovala Kolbergovmu spôsobu prezentácie materiálu z terénu a načrtla jeho poznávaciu hodnotu (*Narracyjność w dokumentacji Kolberga*). Viacvrstvový repertoár Kolbergových zbierok a jeho význam pre súčasný výskum bol predmetom príspevku Bożeny Muszkalskej (*Wątki żydowskie u Kolberga na tle historyczno-kulturowym*), Arlety Nawrockej-Wysockej (*Nurt ewangelicki w dokumentacji Kolberga*) a Tomasza Nowaka (*Znaczenie zbiorów Oskara Kolberga dla współczesnych badań choreologicznych*).

Účast etnomuzikológov zo zahraničia sa sústredila na zodpovedanie otázky, do akej miery Kolbergovo dielo a idey v ňom obsiahnuté zasiahli aj do ďalších európskych regiónov, alebo boli len izolovaným segmentom na mape zberateľských a edičných aktivít strednej a východnej Európy.

Kolbergova zberateľsko-vydavateľská práca získala osobitný ohlas najmä v regiónoch, ktoré boli historicky osídlené poľským etnikom, resp. súviseli s posúvaním hraníc štátnych útvarov a so vznikom poľských enkláv. Napríklad, Rimantas Astrauskas priblížil bohatú históriu aktívnej recepcie Kolbergovej zbierky v regiónoch Litvy obývaných Poľiakmi a zhodnotil ju v kontexte domáceho zberateľského hnutia a jeho najvýraznejších osobností (*Lithuanian reflection of O. Kolberg's work from the ethnomusicological point of view*). Naopak, na Slovensku Kolbergove práce v dobovom kontexte rezonovali minimálne, pričom bolo možné hovoriť len o určitých paralelách a analógiách (ideových, zberateľských, edičných). K recepcii jeho prác dochádzalo až s vývinom slovenskej etnomuzikológie v druhej polovici 20. storočia, keď sa výskum domáceho hudobného folklóru začal uskutočňovať v európskom kontexte, vrátane komparačných prístupov. Vo svojom príspevku (*Oskar Kolberg and Slovak ethno-*

musicology) som sa pokúsila naznačiť, že v tomto období viaceré Kolbergove práce našli ohlas nielen v slovenskej etnomuzikológii, ale prostredníctvom problematiky z pomedzia hudobného folklóru a hudobnej histórie aj v slovenskej hudobnej historiografii (najmä práce týkajúce sa vzťahu historického a súčasného repertoáru tanečnej hudby na Slovensku a v strednej Európe).

Panelová diskusia s názvom „Aktualnosť Kolberga: žywa muzyka – žywa tradycja“, ktorú z pohľadu viacerých výskumných tradícií a hudobnožánrových kontextov viedla Ewa Dahlig-Turek, prebehla za účasti etnomuzikológov najstaršej generácie (Anna Czekanowska, Jan Stęszewski) a odborníkov

z praxe – hudobných redaktorov, editorov a muzikantov. Súčasný prístup v hudobno-interpretáčnej praxi priblížil koncert „Inspiracje Kolbergowskie“ s účasťou kapely Janusz Prusinowski Trio.

Medzinárodná muzikologická konferencia vo Varšave vo februári otvorila sériu vedeckých, kultúrnych a umeleckých podujatí v Poľsku, venovaných tohtoročnému okrúhlemu výročiu Oskara Kolberga – pozoruhodnej osobnosti rodiacej sa európskej hudobnej a tanečnej folkloristiky, osobnosti, ktorej idey prekvapujúco aktuálne rezonujú aj v súčasných výskumných kontextoch.

Hana Urbancová

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 zväženia 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 prispôbosené 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 kapitole 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: ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, pp. 195-258.

Reference to a study published in a journal:

⁷MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, vol. 34, 2008, no. 2, pp. 147-154.

Reference to a source already cited:

⁸RYBARIČ, Ref. 1, p. 78.

Note: Where two sources by a single author are cited in the same note, in further notes we also cite the first words of the name of the source:

⁹RYBARIČ, *Dejiny hudobnej kultúry*, Ref. 1, p. 63.

Reference to an electronic source:

¹⁰PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, pp. 99-105. Accessible on the internet: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

General observations:

- If the place of publication, year of publication or publisher is not mentioned in the source, we cite: n. pl., n. d., n. p.
- Where there are a number of places of publication and publishers the name of the publisher is added to the relevant place of publication and separated with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- If there are a number of places of publication and only one publisher, we separate the places of publication with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Data in the bibliographic description of a cited source are given in the language of the source as far as the page reference. A translation of the name may be attached in square brackets.
- The abbreviation for indicating page is p.; pages is pp. Year volumes of journals and numbers of miscellanies are cited in Arabic numerals. Where documents are numbered in editions, those numbers must be cited as well as the pages.