
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 12 (38)

2021

Číslo 1

Bratislava 2021

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 12 (38), 2021, číslo 1

Volume 12 (38), 2021, Number 1

Časopis Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, vychádza dvakrát ročne.

Journal of the Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences, published biannually.

Redakcia / Editorial Staff

Hlavná redaktorka / Editor-in-Chief: Hana Urbancová

Redaktorka / Editor: Katarína Godárová

Redakčná rada / Editorial Board

Bernard Garaj (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre), Michal Hottmar (Univerzita Komenského v Bratislave), Ladislav Kačic (Slavistický ústav Jána Stanislava SAV), Jana Lengová (Ústav hudobnej vedy SAV), Peter Ruščin (Ústav hudobnej vedy SAV), Eva Szórádová (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre), Markéta Štefková (Vysoká škola múzických umení), Eva Veselovská (Ústav hudobnej vedy SAV)

Medzinárodná redakčná rada / International Advisory Board

Zsuzsa Czagány (Zenetudományi intézet MTA BTK, Budapešť), Vladimír Maňas (Masarykova univerzita, Brno), Barbara Przybyszewska-Jarmińska (Instytut Sztuki PAN, Varšava), Jurij Snój (Muzikološki inštitut ZRC SAZU, Ljubljana), Jadranka Važanová (City University of New York), Lubomír Tyllner (Etnologický ústav AV ČR, Praha), Hana Vlhová-Wörner (Universität Basel – Akademie věd České republiky, Praha)

Adresa redakcie / Editorial Address

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Slovenská republika

e-mail: musicologica.slovaca@savba.sk

tel./fax.: +421 2 54773589

Vydavateľ a distribúcia / Publisher and Distributor

Ústav hudobnej vedy SAV / Institute of Musicology SAS, IČO 00 586 978

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Slovenská republika

e-mail: musicology@savba.sk; musicologica.slovaca@savba.sk

tel./fax.: +421 2 54773589

Publikované: jún 2021 / Published: June 2021

Časopis je evidovaný v databázach / Abstracted and Indexed in:

RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), EBSCO – RILM Abstracts of Music Literature, CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities), CEEOL (Central and Eastern European Online Library)

© Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava 2021

ISSN 1338-2594

MK SR EV 4007/10

OBSAH

Štúdie

Janka PETŐCZOVÁ: Hudobná topografia Spiša v kontexte výskumu miest v ranom novoveku.....	5
Tomasz JEŹ: Music as a Vehicle for Conquering Space in Jesuit Nysa and Its Neighbourhoods	42
Markéta ŠTEFKOVÁ: „Barbarizmus“ v kontexte štrukturálnych, estetických a interpretačných aspektov hudby Bélu Bartóka	53
Veronika GARAJOVÁ: Repertoár stredovekého oficína notovaných fragmentov Štátneho archívu Trenčín.....	76

Materiály

Kristína GOTTHARDTOVÁ: Folklórne prvky v komponovanej hudbe a ich reflexia v slovenskom kontexte	105
--	-----

Recenzie

Jana Lengová: Stephanie Wurmbrand-Stuppachová. Život, dielo, korešpondencia (Peter Ruščín).....	118
Lubomír Chalupka: Generačné a štýlové konfrontácie. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia II (Michal Ščepán)	120
Slávka Kopčáková: Aktuálne otázky hudobnej estetiky 20. a 21. storočia (Renáta Beličová).....	125
Album Jana Ludevíta Procházky z let 1860 – 1888 / The Procházka Album (1860–1888) (Jana Lengová)	128
Fotoalbum Ludevíta Procházky z let 1862 – 1888 / The Procházka Photo Album (1862–1888) (Jana Lengová)	132
Deníky Ludevíta a Marty Procházkových (1868–1888) / Die Tagebücher von Ludevít und Marta Procházka (1868–1888) (Jana Lengová).....	135
Tomasz Jeż: Danielis Sartorii Musicalia Wratislaviensia (= Fontes musicae in Polonia, A/I) (Janka Petőczová).....	138
Jozef Sixta: Portrét skladateľa (Kristína Gotthardtová)	141

Správy

Operetta between the two World Wars – On the 100 th Anniversary of the Opening of the Opera of the Slovene National Theatre in Maribor, International Musicological Symposium, 35 th Slovenian Music Days, Ljubljana Festival; Lubľana (Slovinsko), 15. – 16. apríla 2021 (Michal Ščepán)	144
---	-----

CONTENTS

Studies

Janka PETŐCZOVÁ: Musical Topography of the Spiš/Zips Region with Regard to the Early Modern Period Cities.....	5
Tomasz JEŻ: Music as a Vehicle for Conquering Space in Jesuit Nysa and Its Neighbourhoods.....	42
Markéta ŠTEFKOVÁ: “Barbarism” in the Context of the Structural, Aesthetic, and Performance Aspects of Béla Bartók’s Music.....	53
Veronika GARAJOVÁ: The Medieval Office Repertoire in the Notated Fragments of the State Archives in Trenčín.....	76

Materials

Kristína GOTTHARDTOVÁ: Folklore Elements in Composed Music and Their Reflections in the Slovak Context.....	105
---	-----

Reviews

Jana Lengová: Stephanie Wurmbrand-Stuppachová. Život, dielo, korešpondencia (Peter Ruščin).....	118
Lubomír Chalupka: Generačné a štýlové konfrontácie. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia II (Michal Ščepán).....	120
Slávka Kopčáková: Aktuálne otázky hudobnej estetiky 20. a 21. storočia (Renáta Beličová).....	125
Album Jana Ludevíta Procházky z let 1860 – 1888 / The Procházka Album (1860–1888) (Jana Lengová).....	128
Fotoalbum Ludevíta Procházky z let 1862 – 1888 / The Procházka Photo Album (1862–1888) (Jana Lengová).....	132
Deníky Ludevíta a Marty Procházkových (1868–1888) / Die Tagebücher von Ludevít und Marta Procházka (1868–1888) (Jana Lengová).....	135
Tomasz Jeż: Danielis Sartorii Musicalia Wratislaviensia (= Fontes musicae in Polonia, A/I) (Janka Petőczová).....	138
Jozef Sixta: Portrét skladateľa (Kristína Gotthardtová).....	141

Reports

Operetta between the two World Wars – On the 100 th Anniversary of the Opening of the Opera of the Slovene National Theatre in Maribor, International Musicological Symposium, 35 th Slovenian Music Days, Ljubljana Festival; Ljubljana (Slovenia), April 15–16, 2021 (Michal Ščepán).....	144
---	-----

HUDOBNÁ TOPOGRAFIA SPIŠA V KONTEXTE VÝSKUMU MIEST V RANOM NOVOVEKU

JANKA PETŐCZOVÁ

ABSTRACT

The aim of this study is to demarcate the musical topography of the Spiš/Zips region focusing on individual local settlements (towns, villages, monasteries, aristocratic residences). Creating a topographic network of Spiš in the Early Modern Period requires music-historical research at least from five angles of view: research on musical sources, on historical musical instruments, on chronicles and contemporaneous prints, on archival sources and research on historical maps. However, towns (*civitas*, *oppidum*) certainly form the basic topographic unit of research. The primary musical hubs in Spiš included the cities that joined Luther's Reformation movement and had an ethnically mixed, prevailingly Slovak-German population. The specification of the music-topographic network of Spiš enables us to identify the locally and denominationally differentiated musical life of the towns of this region.

Key words: Regional musicology, musical topography, musical culture, history of music in the Spiš/Zips region

Úvod

Pojem *topografia* (z gr. *topos* = miest, *graphos* – opis, zobrazenie) je prienikový pojem medzi geodéziou a kartografiou, ktorým sa v úzkom zmysle slova označuje vedecká disciplína zaoberajúca sa tvarom, opisom, meraním a zobrazením zemského povrchu. Hlavným predmetom jej záujmu je reliéf zemského povrchu, vodné toky a plochy, rastlinstvo a objekty vytvorené človekom. V staršej vedeckej literatúre sa tento pojem používal na geografický opis ľudských sídlisk a jeho ekvivalentom bol termín *miestopis*.¹ V takomto ponímaní sa preniesol aj do hudobnej historiografie, ktorá pod pojmom *hudobný miestopis* rozumela výskum hudobnej kultúry v ľudských sídlach, v ktorých sa pestovala hudba. Týkalo sa to základných demografických administratívno-správnych sídel (mestá, obce) a špeciálnych sídel, napríklad cirkevných (kostoly, kláštory)

¹ PRAVDA, Ján: *Stručný lexikón kartografie*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 2003, s. 148.

a súkromných (šľachtické rezidencie, hrady, zámky).² Prvé pokusy o hodnotenie dejín hudobného života v mestách na Slovensku sa objavili v období vojnového Slovenského štátu, pričom podľa množstva zachovaných hudobných prameňov buď išlo o kratšie štúdie, napríklad k dejinám cirkevnej hudby baníckych miest na južnom Spiši – Gelnica, Smolník, Švedlár v 18. a 19. storočí (Zagiba 1939)³ –, alebo išlo o knižné monografie, z nich najznámejšia je publikácia *Hudba v Banskej Bystrici*, venovaná hudobnému životu a repertoáru jedného mesta od stredoveku do 19. storočia, do ktorej sú zaradené aj hudobné ukážky rukopisov a transkripcie skladieb (Hudec 1944).⁴

Po druhej svetovej vojne sa stala primárnou v slovenskej historickej muzikológii heuristika, teda systematické vyhľadávanie a dokumentácia hudobných prameňov, ktorá podnietila budovanie zbierkového fondu v Slovenskom národnom múzeu-Hudobnom múzeu a vznik Slovenského katalógu hudobnohistorických prameňov.⁵ Intenzívny výskum prebiehal aj v českej muzikológii, kde v 60. rokoch minulého storočia detailné hudobnotopografické aktivity muzikológov na Morave priniesli celý rad objavov hudobných prameňov i dovtedy neznámych hudobných lokalít.⁶ Geograficky presne lokalizované výskumy si vyžiadali následnú komparáciu a hodnotenie javov z hľadiska vzťahov k príslušnej lokalite, k regiónu, k aktuálnym štátnym hraniciam, resp. k bývalým historickým hraniciam štátnych útvarov. Cieľom výskumov bolo charakterizovať jednotlivé hudobné javy, identifikovať významné hudobné centrá a porovnávať ich medzi sebou. V tom období už išlo o celoeurópsky trend vo výskume dejín hudby v mestách a regiónoch nielen v muzikológii, ale aj v etnológii. V hudobnej historiografii sa kreovala *porovnávacia hudobná topografia*, ktorá hodnotila a porovnávala hudobný život jednotlivých lokalít v regionálnom aj nadregionálnom kontexte.⁷

Výskum hudobných prameňov na Slovensku bol zo začiatku primárne vlastivedne orientovaný, postupne sa však dostal na vysokú úroveň teoretického interdisciplinárneho uvažovania; išlo o hodnotenie regionálnych aspektov kultúrnych javov z hľadiska historickej muzikológie, etnomuzikológie, organológie a hudobnej sociológie. Richard Rybáříč aplikoval túto líniu výskumu na obdobie stredoveku, pričom za cieľ *systematickej porovnávacej hudobnej topografie* určil výskum hudobného života stredovekých

² RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku, I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : OPUS, 1984, s. 38-40.

³ ZAGIBA, František: Z dejín barokovej cirkevnej hudby na južnom Spiši. In: *Kultúra*, roč. 11, 1939. Red. Ján Pöstényi. Trnava : Spolok Sv. Vojtecha, s. 182-184.

⁴ HUDEC, Konštantín: *Hudba v Banskej Bystrici do 19. storočia*. Liptovský sv. Mikuláš : Transciscus, 1941.

⁵ Centrálnu evidenciu hudobných prameňov zastrešuje od roku 1967 SNM-Hudobné múzeum v Bratislave (bývalé Hudobné oddelenie Historického ústavu SNM). BUGALOVÁ, Edit: *Hudobné pramene – kultúrne dedičstvo Slovenska. Poznámky k vývoju tezaurácie hudobných prameňov na Slovensku*. In: *Hudobné pramene – kultúrne dedičstvo Slovenska*. Ed. Edit Bugalová. Bratislava : Slovenská muzikologická asociácia, SNM-Hudobné múzeum, 2011, s. 5-10. KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana a kol.: *Sprievodca po zbierkovom fonde Hudobného múzea Slovenského národného múzea I. Hudobné zbierky archívnej povahy, 1965 – 2000 (= Musaeum Musicum)*. Bratislava : SNM-Hudobné múzeum, 2001. DAS LEHOTSKÁ, Miriam: *Pramene hudby na Slovensku v medzinárodnom kontexte*. In: *Múzeum*, roč. 64, 2018, č. 2, s. 4-6.

⁶ Kapitoly z hudební topografie. In: *Opus musicum*, roč. 1, 1969.

⁷ FELDMANN, Fritz: Einige Grundgedanken zur Musik-Topographie. In: *Musik des Ostens* 5. Sammelbände der J. G. Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte, 1969, s. 163.

miest na Slovensku, zameraný na vyhľadávanie a dokumentáciu hudobných pamiatok, výskum sekundárnych hudobných prameňov a ikonografie, kombinovaný s pomocnými vedami (kodikológia, dejiny cirkevnej hudby). Od 70. rokov minulého storočia sa tento trend v slovenskej hudobnej historiografii prejavil zvýšeným záujmom o *hudobnú topografiu* od najstarších dejín hudby až do obdobia klasicizmu.⁸ Systematickú pozornosť *hudobnému miestopisu* venoval Richard Rybarič neskôr nielen pri výskumoch obdobia stredoveku, ale aj raného novoveku; pričom definoval štruktúru hudobného života v mestách na Slovensku a analyzoval podmienky a inštitucionálnu základňu pestovania hudby. V monografii *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I.* (1984) v stati *Renesančné mesto ako hudobnokultúrny organizmus* uviedol: „O hudobnej kultúre Slovenska, o osudoch náročnej hudby v tomto období totiž nerozhodovali, na rozdiel od iných krajín, kráľovské dvory a kniežatá, exkluzívne katedrály s evidentnou snahou reprezentovať a manifestovať bohatstvo, vplyv a slávu mocných tohto sveta, ale hlavné piliere hudobného života na Slovensku v 15. – 17. storočí predstavujú mestá, kde reálne zmýšľajúcim obchodníkom a remeselníkom nešlo v prvom rade o honosné a nákladné hudobné predstavenia, lež o dôstojný a solídny rámec každodenného života.“⁹

Hudobná kultúra európskych miest v ranom novoveku je napokon dlhodobo v centre pozornosti hudobných historikov. Pri tejto problematike je však viac než inde potrebná spolupráca so všeobecnými historikmi, ktorí sledujú vývin miest z celkového hľadiska dejinných procesov, čím pomáhajú odhaľovať medzimestské regionálne i nadregionálne vzťahy. Jedným z takýchto zaujímavých historických regiónov Európy je Sliezsko ležiace na prihraničnom území. Evidujeme dlhodobý záujem o jeho dynamicky premenlivé dejiny; nemeckí historici zmapovali sliezske mestá v encyklopedickom projekte výskumu urbánnych dejín jednotlivých regiónov, pričom k dejinám sliezskych miest existuje až 531 hesiel analyzujúcich mestá, obce, kláštory, kaštiele a ďalšie historicky dôležité lokality (Weczerka 2003). V stredoeurópskej muzikológii je Sliezsko tiež v hľadáčku hudobných historikov v úzkej cezhraničnej kooperácii. Jednou z úspešných platforiem tejto spolupráce je poľský projekt *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* v gescii Hudobnej akadémie Karola Lipińskiego vo Vroclave. Od roku 1980 sa tu prezentujú nové poznatky k dejinám bohatého hudobného života regiónu Sliezka ako kultúrne dôležitéj časti Európy.¹⁰ K zaujímavým viacročným projektom

⁸ RYBARIČ, Richard: Stredoveké mesto ako hudobnokultúrny organizmus. In: *Historické štúdie* 19, Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1974, s. 190. *Spišské mestá v stredoveku*. Ed. Richard Marsina. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1974. Význam stredovekých miest na území dnešného Slovenska potvrdzujú aj aktuálne výskumy historikov, ktorí prisúdili status mesta v stredoveku štyridsiatim siedmim lokalitám na Slovensku. *Lexikón stredovekých miest na Slovensku*. Eds. Martin Štefánik, Ján Lukačka et al. Bratislava : Historický ústav SAV; Prodama, 2010.

⁹ RYBARIČ, Ref. 2, Kapitola „Renesančná a baroková hudba“, podkapitola „Hudobný život na Slovensku v 15. – 17. storočí“, s. 39-45. Richard Rybarič sa dlhodobo venoval výskumu hudobnej kultúry miest na Slovensku v spolupráci so všeobecnými historikmi a zásadnú štúdiu v tomto smere publikoval už v roku 1974. RYBARIČ, Ref. 8, s. 181-192.

¹⁰ Projekty *Handbuch der historischen Stätten Deutschlands* (Stuttgart od roku 1958), *Handbuch der historischen Stätten* (Stuttgart od roku 1966). Pozri: *Handbuch der historischen Stätten, Bd. 1. Schlesien*. Ed. Hugo Weczerka. Stuttgart, 1977, 2003. Projekt *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, od roku 1980 v gescii Katedry teórie hudby a histórie hudobnej kultúry Sliezka Hudobnej aka-

relevantným k oblasti hudobnej regionalistiky a topografie patrí moravský projekt *Výzkumné sondy k dějinám hudební kultury na Moravě, především v Brně* (siedmy ročník v roku 2020), riešený v Ústave hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brne, ktorého cieľom je výskum dejín hudobného a umeleckého života lokalít so zameraním na hudobné osobnosti a hudobné inštitúcie v regióne.¹¹

Metodologické uchopenie výskumu hudobného života miest poskytuje viacero možností podľa predmetu, resp. rozsahu bádania; päť základných najčastejšie používaných predstavil Jan Baťa (2009): 1) komplexný opis hudobného diania v jednom meste v čo najväčšej úplnosti, 2) opis so zameraním sa na vybrané dôležité inštitúcie ovplyvňujúce hudobné dianie, 3) opis hudobnej kultúry v meste z hľadiska jedného hudobného žánra, resp. druhu (napr. pestovanie polyfonickej hudby), 4) opis mestskej hudobnej kultúry z hľadiska vybraného sociologického problému (mecenášstvo, konfesionalita), 5) opis typu mozaikovitého, komplexného uchopenia problematiky v kolektívnej monografii, resp. konferenčnom zborníku.¹² V európskej muzikológii sa v súčasnosti dostávajú do popredia viac otázky výskumu hudobnej kultúry miest z iných aspektov (antropologických, kulturologických), ako napríklad *identita a etnicita, subjektivita, genderové štúdiá, kultúrne stereotypy*. Napriek týmto moderným trendom sa ukazuje, že v historickej muzikológii je návrat ku klasickým metódam hudobnej regionalistiky s použitím komparatívnych databáz stále produktívny; svedčia o tom napríklad výsledky výskumov medzinárodných tímov zaoberajúcich sa problematikou *migrácie v hudbe*.¹³ Skúmať migráciu si totiž priamo vyžaduje vytvárať variabilné hudobnotopografické siete či už z mestských sídel, inštitúcií alebo lokalít na rôznych územiach v Európe. Sledovať migráciu znamená sledovať cesty hudby, spoznávať mobilitu hudobníkov, presuny hudobných prameňov, identifikovať kultúrne vzory a miesta stretu hudobných vplyvov, čo umožňuje hlbšie pochopiť dynamiku európskej hudobnokultúrnej scény a kohézne sily prispievajúce k vytváraniu spoločnej európskej kultúrnej identity.

V slovenskej hudobnej historiografii sa hudobnotopografický výskum zvyčajne spájal predovšetkým s oblasťou výskumu dejín hudby v období klasicizmu, z ktorého sa zachovalo väčšie množstvo prameňov potrebných na ich komparáciu v jednotlivých lokalitách na regionálnej i celoštátnej úrovni. Od spomínaných 70. rokov nájdeme

démie Karola Lipińskiego vo Vroclave. Aktuálne vyšiel tlačou 15. zväzok zborníka z konferencií usporiadaných v rámci tohto projektu. Pozri: *Tradycje śląskiej kultury muzycznej. Tom XV*. Eds. Anna Granat-Janki et al. Wrocław : Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2020. Dostupné na internete: <https://www.dbc.wroc.pl/publication/150729>.

¹¹ *Výzkumné sondy k dějinám hudební kultury na Moravě, především v Brně* (zodpovedný riešiteľ Petr Macek, 2020). Dostupné na internete: <https://www.muni.cz/vyzkum/projekty/54568>.

¹² BAŤA, Jan: Hudební kultura renesančního města jako téma. In: *Acta musicologica*, 2009, č. 2. Dostupné na internete: <http://acta.musicologica.cz/09-02/0902s01.html>.

¹³ *Music Migration in the Early Modern Age: Centres and Peripheries – People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence*. Eds. Jolanta Guzy-Pasiak, Aneta Markuszewska. Warsaw : Liber Pro Arte, 2016. *Music Migrations in the Early Modern Age: People, Markets, Patterns and Styles. / Glazbene migracije u rano moderno doba: ljudi, tržišta, obrasci i stilovi* (= Muzikološki Zbornici 18). Ed. Vjera Katalinić. Zagreb : Croatian Musicological Society, 2016. *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe: Biographical Patterns and Cultural Exchanges*. Eds. Gesa zur Nieden, Berthold Over (= Mainz Historical and Cultural Sciences 33). Bielefeld : Transcript-Verlag, 2016.

tento typ bádania v ťažiskových prácach Dariny Múdrej, ktorá v súvislosti s analýzou hudobného života v období klasicizmu zaradila do publikácie *Pramene slovenskej hudby* aj kapitolu *Topografia hudby klasicizmu* (1977). V tejto kapitole cielene charakterizovala základné poznatky o hudobnom živote miest podľa geograficky ohraničených oblastí vyčlenených podľa množstva zachovaných hudobných prameňov: 1) Bratislava a juhozápadné Slovensko (Trnava, Jur pri Bratislave, Mariánka, Veľké Leváre, Dolná Krupá, Skalica, Modra, Šaštín); 2) Trenčín a okolité mestá (Ilava, Nové Mesto nad Váhom, Pruské, Púchov); 3) stredoslovenské banské mestá (Banská Štiavnica, Kremnica); 4) Spiš (Spišská Kapitula, Podolíneč, Kežmarok, Ľubica, Levoča, Spišské Podhradie, Spišská Nová Ves, Švedlár, Smolník, etc.); 5) Košice a ostatné východoslovenské lokality (Rožňava, Jasov, Fintice, Gelnica, Prešov, etc.).¹⁴ Neskôr sa tiež sústredila na topografické členenie problematiky dejín hudby a v syntetickej monografii *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II* (1993) zohľadnila administratívno-správne teritoriálne hľadiská vo vývinovom historickom kontexte (mestá, stolice, župy, regióny, geografické okruhy).¹⁵ Tento trend dlhoročného výskumu zúročila v najnovšej práci *Topografia hudby klasicizmu z pohľadu kanonických vizitácií* (2019).¹⁶

V moravskej, resp. brnianskej muzikológii sa v súvislosti s hudobnotopografickým výskumom postupne kreovala špecifická muzikologická disciplína – *hudobná regionalistika*, zameraná na „výskum hudobného diania v presne vymedzených topograficko-regionálnych súvislostiach“; v tomto kontexte je stanovené aj metodologické východisko: „Východiskom je tu hudebné topografické bádanie, t. j. komplexné studium hudebného diania jednotlivých lokalít, výsledkom je pak mj. typologie hudebních lokalít, k níž se dospívá komparací struktur a kapacit hudebního života jednotlivých míst v celém historicky sledovatelném rozsahu (lokality sa třídí podle úlohy, jakou hrály v jednotlivých epochách; rozlišují se místa převažně přijímající podněty, místa s částečnou produkční soběstačností a centra vyzařující podněty do jiných lokalit; ...“ (Fukač – Vysloužil 1997).¹⁷ V súčasnosti česká muzikológia zaznamenáva zvýšené aktivity pri objasňovaní dejín jednotlivých miest, resp. lokálnych a regionálnych dejín (Aschenbrenner 2011, 2013; Sehnal 2001, 2002);¹⁸ spomeňme bližšie aspoň bádania zamerané na moravskú hudobnú topografiu raného novoveku, ktoré priniesli nové poznatky k dejinám hudobného života náboženských bratstiev na Morave a k analýze a edícii hudobných inventárov – unikátnych prameňov k dejinám hudobného repertoáru v kostoloch, mestách, biskupských rezidenciách (Maňas 2008, 2016). V prípade

¹⁴ MÚDRA, Darina: *Topografia hudby klasicizmu. Tvorba obdobia klasicizmu*. In: *Pramene slovenskej hudby*. Bratislava : SNM, 1977, s. 63-74.

¹⁵ MÚDRA, Darina: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Klasicizmus*. Bratislava : OPUS, 1993.

¹⁶ MÚDRA, Darina: *Topografia hudby klasicizmu z pohľadu kanonických vizitácií*, 3 zv. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 2019.

¹⁷ *Hudební regionalistika* [heslo]. In: *Slovník české hudební kultury*. Eds. Jiří Fukač, Jiří Vysloužil, Petr Macek. Praha : Editio Supraphon, 1997, s. 329-330.

¹⁸ ASCHENBRENNER, Vít: *Hudebně-liturgický provoz jezuitské koleje v Klatovech v 18. století*. Praha : Západočeská univerzita v Plzni; Scriptorium, 2011. ASCHENBRENNER, Vít: *Hudební kultura v Klatovech 17. a 18. století z hlediska hudební regionalistiky – možnosti a limity výzkumu*. In: *Muzikologické fórum*, roč. 2, 2013, č. 2, s. 133-146. SEHNAL, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří: *Dějiny hudby na Moravě*. (= Vlastivěda moravská. Země a lid, nová řada. Svazek 12). Brno : Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2001.

výskumu náboženských bratstiev ide o analýzu jedného špecifického hudobného javu v početných lokalitách, v ktorých sa porovnávajú spoločné znaky v celoeurópskom kontexte. Autor výskumu Vladimír Maňas dospel hĺbkovou analýzou hudobných a archívnych prameňov k modernému, nenacionalizovanému hodnoteniu hudobných javov v komunite fungovania náboženských bratstiev ako súčasti európskych kultúrno-historických a nábožensko-sociologických dejín.¹⁹

V stredoeurópskej muzikológii sa aktuálne otázky hudobnej regionalistiky riešia viac-menej permanentne, a v to nielen v rovine praktických heuristických výskumov od 60. rokov minulého storočia (výskum osobností, tvorby, migrácia hudby), ale aj v teoretickej rovine; najprepracovanejšiu klasifikáciu problematiky nájdeme u Richarda Rybariča, ktorý označil *hudobnohistorickú regionalistiku* za bázu, bez ktorej sa nedajú budovať veľké syntetické koncepcie a koncepcie, tiež charakterizoval regionalistický výskum ako „hĺbkové, systematické a monografické skúmanie hudobnej minulosti Slovenska koncentrované na jednotlivé mestá, oblasti, inštitúcie a osobnosti“.²⁰ Dôkladné rozpracovanie takýchto teoretických otázok v bývalej Československej socialistickej republike napokon zodpovedalo potrebám vtedajšej hudobnej historiografie. Až po roku 1990 došlo k naplneniu internacionálneho bádania bez obmedzení a vtedy sa jasne ukázalo, že pre územie strednej Európy sú metodologické otázky vymedzenia geografických hraníc výskumu hudobných javov omnoho dôležitejšie než pre ostatné územia Európy.²¹ Vývoj hudby v strednej Európe prebiehal v paralelných vývojových líniách, v ktorých existovala špecifická hudobná kultúra v rôznych lokalitách, či už v hranične ucelených regiónoch (Spiš, Šariš, Sliezsko, Morava), alebo na územiach geograficky premenlivých, na ktorých hudobné vzťahy záviseli od administratívnych, inštitucionálnych a iných kontextuálnych, dynamicky sa meniacich spoločenských javov.

V súčasnosti sú v muzikológii definované pojmy *hudobnohistorická regionalistika* a *hudobnohistorická topografia* ako dve významovo samostatné kategórie. Zastrešuje ich kategória *hudobnej regionalistiky*, ktorej cieľom je komplexný hudobnohistorický, etnomuzikologický, hudobnosociologický, hudobnoantropologický, etc. výskum hudby a hudobnej kultúry v presne vymedzených geografických, ekonomických, administratívno-správnych územiach rôznej veľkosti, ktoré sú nositeľmi hudobnokultúrnych súvzťažností.²² Takýto výskum totiž umožňuje nielen modelovať rôzne typy *hudobno-*

¹⁹ MAŇAS, Vladimír: *Hudební aktivity náboženských korporací na Moravě v raném novověku*. Brno : [s.n.], 2008. Dostupné na internete: http://is.muni.cz/th/13678/ff_d/. MAŇAS, Vladimír: K problematice hudebních inventárů: několik doplňujících poznámek k heslu Katalog Jiřího Fučáče ve Slovníku české hudební kultury. In: *Musicologica Brunensia*, roč. 51, 2016, č. 2, s. 81-94. Dostupné na internete: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/136139/1_MusicologicaBrunensia_51-2016-2_9.pdf?sequence=1.

²⁰ RYBARIČ, Richard: *O niektorých problémoch hudobnohistorickej regionalistiky*. Strojopis. Bratislava, 1982.

²¹ *Musik Mitteleuropas in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts* (= Historia musicae Europae centralis 1). Ed. Pavol Polák. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 1993. *Mittel-europäische Kontexte der Barockmusik* (= Historia musicae Europae centralis 2). Ed. Pavol Polák. Bratislava : Slowakische Musikunion, Academic Electronic Press, 1997.

²² PETŐCZOVÁ, Janka: Hudobnoregionalistický výskum na Slovensku z aspektu historickej muzikológie. Regional Musicological Research in Slovakia from the Aspect of Historical Musicology. In: *Vedecký časopis o kultúre regiónov na Slovensku*, roč. 2, 2018, č. 2, s. 1-62. Dostupné na internete: <http://csr.sk/wp-content/uploads/2019/01/CSR-Volume-2-2018-2.pdf>.

topografických sietí v geograficky a administratívne premenlivých *hudobnokultúrnych areáloch*, ale zároveň poskytuje možnosť lepšie identifikovať a charakterizovať systém vzťahov a mechanizmov, ktoré robia dejiny hudby a hudobnej kultúry vymedzeného regiónu špecifickými, resp. jedinečnými. Základným výsledkom topografického výskumu v dejinách hudby je vytvorenie *hudobnotopografickej siete*, ktorej jednotlivé prvky sú spojené hudobnými súvislosťami (migrácia hudobníkov, presuny hudobných prameňov, šírenie hudobného repertoáru, univerzitné štúdium v zahraničí a získavanie hudobných skúseností, vzťahy medzi hudobnými inštitúciami, kontexty prenosu poznatkov pri pracovných aktivitách hudobných nástrojárov, hlavne pri výstavbe historických organov, etc.).

Hudobnotopografické výskumy Spiša

Dejiny hudby na Spiši trvale pútajú pozornosť hudobných historikov. Hlavným cieľom ich poznania sú pramene polyfonickej hudby v mestách ovplyvnených nemeckou reformáciou. Prvý profesionálny hudobný historik, profesor Dobroslav Orel už v roku 1923 navštívil Spiš, kde uskutočnil výskum hudobných prameňov v **Levoči**, **Poprade** a **Kežmarku**. Služobnú cestu z Bratislavy po Slovensku absolvoval spolu s Antonínom Hořejšom a detaily z tejto cesty poznáme vďaka zachovanej správe, ktorej účelom bolo „... zjisťiti v archivech farních, v musejích městských a zámeckých i na kostelních kruchtách rukopisy, staré tisky a literární díla týkající se hudby, je skatalogisovati pro centrální hudební archiv při hudebně vědeckém seminári filosofické fakulty university Komenského, případně něco z těchto památek získati pro seminární knihovnu“. Okrem správy z tejto služobnej cesty sa zachoval aj dokument z 2. novembra 1923 o výpožičke hudobnohistorických prameňov z Levoče, v ktorom nájdeme zdôvodnenie výpožičky: „... Die hohe Kultur der ev. Gemeinde unter der Tatra verdient es, dass auch ihre Musik wissenschaftlich bearbeitet werde.“²³

Dobroslav Orel a Antonín Hořejš navštívili okrem troch spomínaných spišských miest ešte **Košice**, **Žilinu**, **Liptovský Mikuláš**, **Ružomberok** a **Dolný Kubín**. Pozornosť obidvoch historikov však zaujala predovšetkým **Levoča**, mesto so zachovanou unikátnou evanjelickou zbierkou hudobnín, ktorej súčasťou sú aj vzácne rukopisné zborníky písané nemeckou organovou tabulatúrnou notáciou.²⁴ Tieto pramene sa stali na dlhý čas základným zdrojom poznatkov o hudobnej kultúre Spiša v 17. storočí; z nich predovšetkým dva tabulatúrne zborníky, ktoré obsahujú hudbu spišských skladateľov Samuela Marckfelnera (zborník sign. SK-Le MUS A 5), organistu v Levoči, a Jána Šimráka st. (Johann Schimrack sen.), organistu v Spišskom Podhradí (zborník

²³ „Zpráva o studijní cestě prof. Dobroslava Orela o prázdninách 1923“. Registraturné stredisko FiF UK, Bratislava, Personálne oddelenie, Osobný spis Dobroslav Orel, agenda Hudobného seminára FiF UK v Bratislave 1922 – 1925, čj. 150, hs 1925.

²⁴ D. O. [Dobroslav Orel]: Slovensko. In: *Pazdírkův hudební slovník naučný I. Část věcná*. Ed. Gracian Černušák. Brno : Nákladem Ol. Pazdírků, 1929, s. 370. Konštantín Hudec: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1949, s. 35, 36. BURLAS, Ladislav – FIŠER, Ján – HOŘEJŠ, Antonín (eds.): *Hudba na Slovensku v 17. storočí*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1954, kapitola „HOŘEJŠ, Antonín: Levočské tabulatúrne zborníky“, s. 96–154.

sign. SK-Le MUS A 3).²⁵ V týchto zborníkoch sú za viacerými skladbami uvedené aj dátumy odpisov a miesta, kde sa odpisy realizovali; zo spišských miest to bola **Levoča, Spišské Podhradie, Ľubica a Smolník**. Všetky tieto lokality sa následne dostali do pozornosti bádateľov, rovnako v rovine výskumu primárnych, ako aj sekundárnych prameňov. Primárne hudobné pramene z obdobia raného novoveku sa však nezachovali vo všetkých týchto lokalitách, napríklad v Spišskom Podhradí sa nezachoval ani vtedajší farský kostol (pôvodný stredoveký kostol, v 17. storočí evanjelický), v ktorom Ján Šimrák st. pôsobil. Na zoznam spišských miest zaujímavých pre hudobnú historiografiu Richard Rybarič napokon zaradil ako *prominentné* mestá **Levoču, Ľubicu, Spišské Podhradie, Kežmarok a Spišskú Novú Ves**.²⁶ Tieto mestá patria aj v súčasnosti k najviac sledovaným mestám zo Spiša v celoslovenskom kontexte výskumu starších dejín hudby.²⁷

Mimoriadne postavenie regiónu **Spiša** ako samostatnej výskumnej hudobnotopografickej jednotky sa ukázalo aj pri teritoriálnom členení celoslovenských výskumov. Štandardne v nich dominujú tri, resp. štyri výskumné hudobnokultúrne okruhy, ktoré poskytujú základ na vytváranie *hudobnotopografických sietí* na území súčasného Slovenska: 1) v starších dejinách je to „*západoslovenský okruh, spišsko-východoslovenský okruh a oblasť stredoslovenských banských miest*“ (Rybarič 1984),²⁸ resp. „*Bratislava a západné Slovensko, bohaté stredoslovenské banské mestá, Spiš s centrom Levočou (neskôr Podolíncom) a východné Slovensko s Bardejovom, Prešovom a Košicami*“ (Kačic 1996);²⁹ 2) v klasicizme je to „*západoslovenský, stredoslovenský, spišský a východoslovenský okruh*“ (Múdra 1993).³⁰ V období klasicizmu bol Spiš ako samostatný hudobnokultúrny okruh vyčlenený na základe detailného výskumu prameňov, ktorých sa zachovalo z 18. storočia neporovnateľne väčšie množstvo než z predchádzajúcich storočí. Ukázali to v podstate už prvé výsledky heuristických výskumov, ktoré Darina Múdra realizovala v 70. rokoch; vtedy rozčlenila výskumnú sféru na päť geograficko-kultúrnych oblastí Slovenska: **Bratislava a juhozápadné Slovensko** (Trnava, Jur pri Bratislave, Mariánka, Veľké Leváre, Dolná Krupá, Skalica, Modra, Šaštín); **Trenčín a okolité mestá** (Ilava, Nové Mesto nad Váhom, Pruské, Púchov); **stredoslovenské banské mestá** (Banská Štiavnica, Kremnica); **Spiš** (Spišská Kapitula, Podolíneč, Kežmarok, Ľubica, Levoča, Spišské Podhradie, Spišská Nová Ves, Švedlár, Smolník, etc.); **Košice a ostatné východoslovenské lokality** (Rožňava, Jasov, Fintice, Gelnica, Prešov, etc.). Uviedla pritom aj dôvody jedinečnosti a *svojrázu* hudobnej kultúry Spiša, kto-

²⁵ MATÚŠ, František (trans. a ed.): *Tabulatúrny zborník Samuela Marckfeltera (Výber)* (= Stará hudba na Slovensku 4). Bratislava : OPUS, 1981. RYBARIČ, Richard: Ján Šimbracký [sic, NB Šimrák st.] – spišský polyfonik 17. storočia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 4, 1973, s. 43.

²⁶ RYBARIČ, Ref. 2, s. 43.

²⁷ PETŐCZOVÁ, Janka: *Polychorická hudba II, na Spiši v 17. storočí*. Prešov : František Matúš, 1999. HULKOVÁ, Marta: Hudobná kultúra v mestách a regiónoch v 16. storočí na území Slovenska. In: *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia II*. Ed. Marta Hulková. Bratislava : Stimul, 2010, s. 173-199.

²⁸ RYBARIČ, Ref. 2, kapitola „Renesančné a barokové hudobnokultúrne strediská a okruhy“, s. 46.

²⁹ KAČIC, Ladislav: Od stredoveku po renesanciu. Barok. In: *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art et Science 1996, kapitola „Centrá – okruhy – repertoár“, s. 81-84.

³⁰ MÚDRA, Ref. 15, kapitola „Hudobnokultúrne okruhy a strediská“, s. 28-39.

ré vyplynuli z celkového „charakteru kultúrneho prejavu v 18. storočí, z komplikovaných konfesijných vzťahov a zo spolužitia Slovákov, Nemcov a Maďarov“ (1977).³¹ V podstate vo všetkých týchto teritoriálnych deleniach vystupuje Spiš do popredia ako jedinečná výskumná lokalita, čo je v porovnaní so staršími hudobnohistorickými prácami pozitívna skutočnosť; veď v prvých akademických dejinách hudby (1957) sa spomínali pri prezentovaní urbánneho hudobného života v období klasicizmu len mestá Bratislava, Trnava, Košice, Kremnica, Trenčín, Banská Bystrica, Banská Štiavnica, Krupina, ale ani jedno spišské mesto.³²

Hudobná topografia Spiša

Regionálny výskum dejín hudby a hudobnej kultúry na Spiši z hľadiska hudobnej topografie si vyžaduje metodologické rozčlenenie na dve základné línie: 1) vytýčenie hudobnotopografickej siete vnútri jednotlivých *lokálnych sídel* (mesto, obec, kláštor, šľachtické sídlo), čiže výskum ich *vnútorných* hudobných vzťahov; 2) vytýčenie hudobnotopografickej siete v *geografických hraniciach historického regiónu Spiš* (Spišská stolica), a teda výskum *vonkajších* hudobných vzťahov medzi jednotlivými sídlami. Na tomto základe je potom možné pokračovať v odhaľovaní hudobných súvislostí v geograficky blízkych, hraničných regiónoch (Šariš, Gemer, Liptov, Malopoľsko) a tiež v teritoriálne širšom stredoeurópskom priestore. Napriek mnohým štúdiám k hudobným dejinám Spiša nie je ani v jednej z týchto dvoch línií ukončený komplexný výskum. Isté je, že základnou skúmanou hudobnotopografickou jednotkou v ranom novoveku je *mesto* (*civitas, oppidum*), a že pre spišské mestá platili všeobecne uznávané premisy: 1) v každom meste pôsobili dve inštitúcie usmerňujúce vývoj umeleckej hudby: kostol a škola; 2) mestá zamestnávali profesionálnych hudobníkov – kantor, organista, trubač (resp. inštrumentalista); 3) k prvoradým významným hudobným centráram patrili mestá s národnostne zmiešaným (prevažne slovensko-nemeckým) obyvateľstvom a tie, ktoré sa pripojili k Lutherovmu reformačnému hnutiu; z nich najdôležitejšia úloha pripadla bohatým a kultúrne aktívnym slobodným kráľovským mestám.³³

Pre Spiš to platí nielen pri výskume hudby obdobia renesancie, ale aj celého raného novoveku, resp. až do obdobia neskorého klasicizmu. V dejinách hudby na území historických regiónov súčasného východného Slovenska totiž nedominovali kráľovské dvory, paláce kniežat a exkluzívne katedrály. Hudobná kultúra sa tu rozvíjala predovšetkým v intenciách mestských sídel. Prvý krok k výskumu hudby na Spiši môžeme zacieliť na sedem miest – Gelnica, Kežmarok, Levoča, Spišská Nová Ves, Spišská Sobota, Spišské Vlachy a Stará Ľubovňa; tieto boli označené všeobecnými historikmi ako životaschopné, rozvíjajúce sa mestské sídla už v stredoveku.³⁴ Pravdaže, na roz-

³¹ MÚDRA, Ref. 14, s. 68.

³² *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1957, kapitola: HRUŠOVSKÝ, Ivan: „Klasicistická hudba na prelome 18. a 19. storočia“, s. 157-216.

³³ RYBARIČ, Ref. 2, s. 39-45.

³⁴ *Lexikón stredovekých miest na Slovensku*, Ref. 8. Východisko k charakteristike každého mesta tvorí o. i. aj jeho poloha, prírodné podmienky, mestské privilégiá, mestské právo, stavebný vývoj a topografia mesta (formovanie mestského jadra a predmestí, charakter zástavby, opevnenie, ar-

voj kultúry poskytovali najviac financií tie najbohatšie – dve *slobodné kráľovské mestá* **Levoča** (Leutschau) a **Kežmarok** (Kesmark). Ony reprezentovali tento región ako symboly rozvoja architektúry, výtvarného i hudobného umenia na Spiši, a napokon – v súčasnosti ich považujeme za najlepšie preskúmané mestá, predovšetkým vďaka zachovaným hudobným prameňom. Levoča je dlhodobo v centre pozornosti vďaka zbierke hudobnín v evanjelickom kostole a tiež vďaka osobnosti Samuela Marckfelnera (1621 – 1674), jedného z najznámejších levočských organistov.³⁵ Kežmarok sa dostal do centra pozornosti neskôr v súvislosti s objavom hudby Thomasa Goslera v tabulatúrnom zborníku sign. SK-Le MUS A 3 (olim 13992). Thomas Gosler (Goslerus de Zeger; ? – po 1646) nepôsobil vo funkcii mestského hudobníka, pracoval v Kežmarku v rokoch 1625 – 1646 ako notár a bol aj školským inšpektorom. Jeho osudy sú zaujímavé z hľadiska migrácie – pochádzal z mesta Flensburg (dnes SRN, na hranici s Dánskom) a na Spiš prišiel ako exulant cez Sliezsko a Moravu.³⁶ Popri Levoči a Kežmarku sa pozornosti zo strany hudobných historikov dostáva aktuálne aj mestu **Spišská Nová Ves** (Neudorf, Igló), kde pôsobil v rokoch 1625 – 1628 ako rektorestskej latinskej školy Juraj (Georg) Wirsinger, hudobný skladateľ, ktorého tvorba sa zachovala tiež v tabulatúrnom zborníku sign. MUS A 3.³⁷ **Spišské Podhradie** (Kirchdrauf, Warallia) ako miesto pôsobenia Jána Šimráka st. (? – 1657) je po rokoch pre hudobnú historiografiu opätovne zaujímavé, keďže najnovšie genealogické bádania poukázali na úzke hudobné kontakty medzi týmto mestom a sliezskou metropolou **Vroclav**, kde pôsobil v Kostole sv. Alžbety ako organista hudobný skladateľ Ján Šimrák ml. (roky pôsobenia cca 1675 – 1692).³⁸

Ako je to však s ostatnými mestami a mestečkami Spiša? Mnohé archívne informácie poukazujú na to, že aj v nich prebiehal zaujímavý hudobný život. Vieme, že Samuel Marckfelner, ktorý sa narodil v Košiciach, pôsobil pred príchodom do Levoče jeden rok v **Spišských Vlachoch** (Wallendorf). Hudba Jána Šimráka st. musela byť dobre známa nielen na Spiši, kde pôsobil, ale predvádzala sa aj v ďalších evanjelických kantorátoch v Európe – v **Šariši** (**Bardejov**/Bartfeld/Bártfa, **Prešov**/Eperies), v stredoslovenských banských mestách (**Hauerland**), v **Transylvánii** (**Sibiň**/Sibiu/Hermannstadt) a tiež vo **Vroclave** (Wrocław/Breslau, Kostol sv. Márie Magdalény). V prípade Juraja Wirsingera je za jeho menom uvedené skratkou *Carpon.*, čiže miesto pôsobenia **Krupina** (Carpona) na strednom Slovensku. Podobne bola dešifrácia topografických skratiek dôležitá aj pri identifikácii kežmarského skladateľa a notára Thomasa Goslera;

chitektonické a umelecké pamiatky), tiež demografický, etnický, hospodársky a kultúrny vývoj mesta.

³⁵ MATÚŠ, František: Samuel Marckfelner. Príspevok k poznaniu života a diela levočského organistu, hudobného skladateľa a senátora. In: ŽIFČÁK, František (ed.): *Z minulosti Spiša IX-X*. Levoča : Spišský dejepisný spolok, 2002, s. 137-149. PETŐCZOVÁ, Janka: Samuel Marckfelner bin ich genandt. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 2 (28), 2011, č. 1, s. 108-120.

³⁶ PETŐCZOVÁ, Janka: Tomáš Gosler – neznámy spišský skladateľ 17. storočia. In: *Slovenská hudba* 21, 1995, č. 2, s. 228-262.

³⁷ PETŐCZOVÁ-MATÚŠOVÁ, Janka (trans. a ed.): *Georg Wirsinger / Juraj Wirsinger. Missa a 6. Tulerunt Dominum meum. 1640* (= Musica Scepusii Veteris IX/1). Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, 2015.

³⁸ PETŐCZOVÁ, Janka: Šimrák versus Šimbracký. Mythen und Realität in der slowakischen Musikhistoriographie. In: *Hudební věda*, roč. 52, 2015, č. 3-4, s. 273-316.

skratky totiž označujú jeho pôvod aj povolanie – *Flentsb. Holsat. Not: Caismar.*, do-svedčujú teda, že pôsobil ako notár, a že sa narodil vo **Flensburgu** v regióne Šlezvicko-Holštajnsko (Schleswig-Holstein, od 19. storočia spolková krajina Nemeckého cisárstva). V domácich rukopisných prameňoch sa skratky použili zvyčajne na označovanie veľmi známych, blízkych lokalít – napríklad v tabulatúrnych zborníkoch nájdeme za menom Jána Šimráka st. skratky „O. W.“ alebo „O: Vara:“, v ktorých sa „skrýva“ označenie pracovného postavenia – *organista* – a miesta pôsobenia – **Spišské Podhradie** (Kirchdrauf, Warallia).

Topografické skratky nie je vždy jednoduché dešifrovať, najmä keď sa týkajú vzdialenejších a menej známych lokalít – napríklad levočský organista Ján (Johann) Plotz, predchodca Samuela Marckfelnera, pripísal ku svojmu menu na prídošti tlačeného spevníka Johanna Vogela *Psalmen Davids* (1638) zachovaného v historickej knižnici Evanjelického a. v. cirkevného zboru v Levoči (sign. 369) aj skratku „B S“ – „*Johannes Plotz B S Anno 1645 Ad. 10. Sept: | Zu Leutsch p. T. Organista*“. Z levočských archívnych dokumentov vieme, že Ján Plotz bol organistom vo farskom kostole v rokoch 1641 – 1648. Súčasne sa však v poľských hudobných prameňoch zachovala informácia o jeho pôsobení v sliezskom meste **Breh** (hist. Brieg, Brzeg PL), ktorá je uvedená v rukopisnom tabulatúrnom zborníku sign. Ms. mus. 40056 (PL-KJ) – „*Johannes Plotz Vom Brieg | Caspar Plo(tz) organist | zu brieg in der PfarHer | Kirch*“.³⁹ To potvrdzuje hypotézu, že písmená v skratke „B S“ v spevníku *Psalmen Davids* za menom organistu Jána Plotza označujú jeho sliezsky pôvod *Bregensis Silesius*.

Ukazuje sa teda, že toponymá patria ku kľúčovým slovám pri vyhodnocovaní hudobných prameňov. Umožňujú identifikáciu hudobníkov a podnecujú širší nadregiónálny a transregiónálny výskum. Z hľadiska predmetu bádania si vyžaduje hudobnotopografický výskum Spiša zameranie sa na nasledujúce aktivity: I. výskum zachovaných hudobných prameňov, II. výskum zachovaných historických hudobných nástrojov, III. výskum zachovaných kroník, dobových tlačí a historických opisov Spiša, IV. výskum archívnych prameňov obsahujúcich sekundárne informácie o hudobnom živote, V. výskum zachovaných historických máp.

Ad I. Hudobné pramene

Základnú topografickú sieť spišských miest tvoria lokality, v ktorých sa zachovali najstaršie hudobné pramene zo 16. a 17. storočia:

Levoča (Leutschau): Levočská evanjelická zbierka hudobnín (SK-Le, MUS A);⁴⁰

³⁹ KOCH, Klaus-Peter: Das Claviertabulaturbuch von Caspar und Johannes Plotz. Bemerkungen zu Samuel Scheidt anhand der wieder aufgefundenen Handschrift Mus. ms. 40056 der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin. In: *Beiträge zur musikalischen Quellenforschung. Protokollband Nr. 2 der Kolloquien im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage 1988-1990*. Bad Köstritz : Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz, 1991, s. 229-243.

⁴⁰ MATÚŠ, František: *Súpis hudobnín v knižnici Evanjelickej cirkvi a. v. v Levoči*. 1. *Historický hudobný fond* (16. – 17. storočie); 2. *Prehľadný súpis ďalších hudobnín* (18. – 20. storočie). Strojopis. Levoča; Prešov : UPJŠ v Prešove, 1974. HULKOVÁ, Marta: *Levočská zbierka hudobnín*. (2 zv.) Diss. Bratislava : FFUK, 1985, strojopis. PETŐCZOVÁ, Janka: Príspevok k aktuálnym výskumom hudobných prameňov od 18. storočia (MUS B) v Levočskej evanjelickej zbierke hu-

Kežmarok (Kesmark): Učebnice hudby Leonarda Stöckela *De Musica I* a *De Musica II* (SK-KE, N 139, olim S 38956);⁴¹

Lubica (Leibitz): *Lubický spevník* (SK-BRnm MUS XVIII 652), *Kruczayho spevník* (Lubica, dnes nezvestný, fotokópia SK-BRsav);⁴²

Veľká (Felka, dnes mestská časť Popradu): *Gebeth nach der Summa Der Sonntag-Evangelien | M. Radaschinus, ad quem 1566*; ⁴³ *Himmlischer Engel-Schall oder Gesangbuch* Mikuláša Simonidesa (Nicolaus Simonides 1685).⁴⁴

V epoche neskorého baroka až klasicizmu dokážeme identifikovať širšiu topografickú sieť spišských miest vďaka zachovaným zbierkam hudobní (resp. jednotlivým hudobníkam), ktoré boli zvyčajne lokalizované na chóroch kostolov. Samotná ich prítomnosť neraz implicitne informuje o nadväznosti na kvalitnú hudobnú kultúru v danej lokalite už v predchádzajúcom storočí:

Gelnica (Gölnitz): Zbierka hudobní rímskokatolíckeho farského kostola (Gelnica, Archív Rímskokatolíckeho farského kostola, sine sign.);

Kežmarok (Kesmark): Zbierka hudobní rímskokatolíckeho farského kostola (SK-BRnm MUS IX); Zbierka hudobní v Lyceálnej knižnici v Kežmarku (SK-KE);

Levoča (Leutschau): Zbierka hudobní rímskokatolíckeho farského kostola (SK-L), Levočská evanjelická zbierka hudobní (SK-Le, MUS B);⁴⁵

Lubica (Leibitz): Zbierka hudobní rímskokatolíckeho farského kostola (SK-BRnm MUS X);

Podolínec (Pudlein): Zbierka hudobní piaristického kláštora z Podolíncu (SK-MO, olim SK-J);⁴⁶

Spišská Belá (Zipser Bela): *Kirchen Gesangbuch | Beela* (1753, SK-Le);

dobní. In: *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín V. Príspevky k hudobnej regionalistike*. Ed. Edita Bugalová. Bratislava : SHS; SNM-Hudobné múzeum, 2019, s. 108-118.

⁴¹ 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.

⁴² HULKOVÁ, Marta: *Lubický spevník*. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 12, 1988, s. 11-134. RUŠČIN, Peter: Repertoár Kruczayho spevníka v stredoeurópskom kontexte. In: *Štylotvorné prvky vo vokálnej a inštrumentálnej hudbe 16. – 18. storočia*. Prešov : Súzvuk, 2002, s. 63-79. HULKOVÁ, Marta: Evangelische handschriftliche Gesangbücher aus der Spiš (Zips) von der Wende des 17. und 18. Jahrhundert. In: *Die Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa in der Slowakei*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Slavistický kabinet SAV, 2000, s. 239-250.

⁴³ Michal Radašin (Michael Radaschinus Liburnus, ca. 1510 – 1566) – prvý evanjelický farár v Bardejove, od r. 1544. PETŐCZOVÁ, Janka: *Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša. Raný novovek*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2014, s. 17.

⁴⁴ RUŠČIN, Peter: *Die Kirchenlieder aus dem handschriftlichen Gesangbuch Himmlischer Engel-Schall (1685) von Nicolaus Simonides*. In: *The Musical Sources of Spiš/Zips and Central Europe*. Ed. Janka Petőczová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2018, s. 60-95.

⁴⁵ PETŐCZOVÁ, Janka: *Musical Sources of the Levoča/Leutschau Lutheran Musical Collection from the Era of Dittersdorf, Haydn and Beethoven: Secular Music*. In: *Musical Analysis: Historia – Theoria – Praxis. Volume V*. Eds. Anna Granat-Janki et al. Wrocław : The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław, 2019, s. 143-168.

⁴⁶ SMOLAREK, Dariusz: *Katalog tematyczny muzykaliów z klasztoru Pijarów w Podolíncu. Tematischer Katalog für Musikalien aus dem Piaristen-Kloster in Pudlein*. Lublin : Wydawnictwo KUL, 2009.

- Spišská Kapitula** (Zipser Kapitul): Zbierka hudobnín katedrálneho kostola (Knižnica Spišskej Kapitul);
- Spišská Nová Ves** (Neudorf, Igló): Zbierka hudobnín rímskokatolíckeho farského kostola (Spišská Nová Ves, Chór rímskokatolíckeho farského kostola, torzo, sine sign.);
- Spišské Podhradie** (Kirchdrauf, Warallia): Zbierka hudobnín rímskokatolíckeho farského kostola (SK-BRnm MUS XI);
- Smolnícka Huta** (Schmölnitzhütte): Zbierka hudobnín rímskokatolíckeho farského kostola (Smolnícka Huta, Chór rímskokatolíckeho farského kostola, sign. H 1-112), *Spevník zo Smolníckej Huty* (SK-BRnm MUS I 354);
- Smolník** (Schmölnitz): Zbierka hudobnín rímskokatolíckeho farského kostola (SK-BRnm MUS XXIII);⁴⁷
- Švedlár** (Schwedler): Zbierka hudobnín rímskokatolíckeho farského kostola (SK-BRnm MUS XX).⁴⁸

Pri vytváraní hudobnotopografickej siete spišských miest musíme brať do úvahy aj lokality, na ktoré odkazujú toponymá zapísané v rukopisných prameňoch súvisiacich s dejinami hudby na Spiši:

- 1) toponymá môžu odkazovať na prameň, ktorý sa zachoval *in situ*, čím potvrdzujú predvádzanie hudobného repertoáru v danej lokalite, napríklad poznámka *Leitschau* v levočskom rukopisnom hlasovom zošite partu *Altus secundi chori* na vnútornej časti obalu (SK-Le MUS A 55, olim 13996) poukazuje na predvádzanie polychorickej hudby v **Levoči**. V tomto prípade potvrdzuje afiliáciu k Spišu aj použitý papier vyrobený v Spišskej Teplici v roku 1648.⁴⁹ Za veľmi vzácne sa považujú toponymá, ktoré umožňujú identifikovať migráciu hudobníka žijúceho na Spiši na základe zápisov iných miest jeho pôsobenia. Príkladom môžu byť autografné zápisy Samuela Marckfelnera v levočskom tabulatúrnom zborníku sign. MUS A 5, olim 13994); poukazujú jednak na hudbu predvádzanú v mieste jeho pôsobenia a zachovanú *in situ* – **Levoča** (zápis *Leütsch*, f. 9^v), jednak na hudbu predvádzanú na miestach jeho peregrinácií v **Sedmohradsku** (zápisy *Gemacht ihm Jahr 1.6.4.8. den 20 Sontag Trinit. Von Sa: Mar: zu Schössburg ihn Siebenbürgen*, f. 27^r; *wie man zu Krohn in Siebebürgen pflegt zu süngen*, f. 77^r, *Anno Domini 1643 Corona*, f. 142^r); ide o mestá dnešného Rumunska **Braşov** a **Sighişoara** (Braşov/Kronstadt/Corona; Sighişoara/Schäßburg/Schössburg), v ktorých Marckfelner pôsobil pred príchodom do Levoče medzi rokmi 1643 a 1648;

⁴⁷ BURGROVÁ, Katarína: Záchrana a zachovanie hudobnokultúrneho dedičstva Smolníka a Smolníckej Huty na východnom Slovensku ako jedna z významných hudobných aktivít Prešovského hudobného spolku Súzvuk. In: *Súzvuk 1. Aktivita členov Prešovského hudobného spolku Súzvuk v rokoch 2001 – 2002*. Ed. František Matúš. Prešov : Súzvuk, 2003, s. 31-35. BURGROVÁ, Katarína: Hudobnohistorické pramene zo Smolníckej Huty. Anonymná hudobná tvorba a jej identifikácia. In: *Ad honorem Richard Rybarič*. Ed. Janka Petőczová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, s. 85-95.

⁴⁸ Uvedené zbierky hudobnín s afiliáciou SK-BRnm pozri: KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Ref. 5. DAS LEHOTSKÁ, Ref. 5.

⁴⁹ HULKOVÁ, Marta: Rukopisné hlasové zošity Levočskej zbierky hudobnín (17. storočie). In: *Slovenská hudba*, roč. 21, 1995, č. 2, s. 210.

- 2) toponymá môžu odkazovať na prameň, ktorý sa nezachoval *in situ*, ale migroval v rámci regiónu, napríklad v Levočskej evanjelickej zbierke hudobnín sa zachoval spevník *Kirchen Gesangbuch | Beela | Anno Christi 1753*, ktorý vznikol pre potreby **Spišskej Belej**, a ktorý podľa zápisu na titulnom liste vyhotovil *Thomas Dreyppennig*. Titulný list teda poskytuje informáciu, že Dreyppennig bol v roku 1753 kantorom evanjelickej cirkvi v Spišskej Belej. Vieme o ňom tiež, že od 1777 bol rektorom tamojšej evanjelickej školy.⁵⁰ Je zaujímavé pátrať po migrácii tohto prameňa do Levoče. Pri komparácii dejín oboch cirkevných zborov zisťujeme, že jeden z levočských evanjelických farárov – Johann Weiß (Weisz) pôsobil v rokoch 1754 až 1760 pred príchodom do Levoče v Spišskej Belej.⁵¹ Pravdepodobne práve on mohol iniciovať vznik spevníka na predchádzajúcom pôsobisku a po presťahovaní sa do Levoče (1760) si ho mohol zobrať na svoje nové pôsobisko. Táto úvaha ostáva však v rovine hypotézy dovtedy, kým ju dokážeme potvrdiť hodnovernými údajmi z prameňov;
- 3) toponymá môžu odkazovať na prameň, ktorý používali viacerí ľudia a vo viacerých lokalitách, pri spišských hudobniach ide zvyčajne o stredoeurópsky hudobnokultúrny priestor. Typické je to pre konvolúty obsahujúce viaceré jednotky, napríklad *Konvolút sign. N 139* (olim S 38956) z druhej polovice 16. storočia, ktorý sa nachádza v Lyceálnej knižnici v **Kežmarku**, obsahuje 21 rukopisných a tlačených jednotiek, medzi nimi tri rukopisné učebnice hudby a matematiky od Leonarda Stöckela (1510 – 1560) – *Arithmetica*, *De Musica I* a *De Musica II*, a tiež Stöckelove ďalšie úvahy o hudbe, napríklad *Argumenta de Musica canenda et discenda* [Argumenty o potrebe spievať a učiť sa hudbu] a *Quare decreverim redire ad Musicam* [Prečo som sa rozhodol vrátiť k hudbe]. Vieme, že odpisy Stöckelových učebníc vyhotovil v roku 1567 rektor školy v **Spišskej Belej** Ján (Johannes) Fabri, ktorý žil (resp. študoval) predtým v **Zhorelci** (Görlitz/Zgorzelec, Sliezsko, dnes mesto rozdelené hranicou medzi Nemeckom a Poľskom), čo je uvedené na vnútornej strane obalu konvolútu. Na tej istej strane sa v marginálnej poznámke – *Johannes Scholtz hunc possidet Libellum* – nachádza aj meno ďalšieho identifikovaného vlastníka Jána Scholtza (Johannes, ? – 1593). Scholtz bol v poradí druhým evanjelickým farárom v Spišskej Belej. Prvým bol známy zakladateľ a šíriteľ reformácie na Spiši Vavrinec Serpilius Quendel (Laurentius Serplius Quendelius, ? – 1572). Scholtz prišiel do Spišskej Belej v roku 1559 po predchádzajúcom pôsobení vo **Vrbove** a v **Lubovni**. Quendel odišiel v tomto roku zo **Spišskej Belej** na post farára do **Levoče**, neskôr pôsobil v **Lubici** a zomrel v **Spišskej Sobote**. Jednotlivé rukopisné a tlačené jednotky *Konvolút sign. N 139* mali teda dostatok „možností“ migrovať spolu so svojimi rôznymi majiteľmi. Hlavné vlastníctvo prameňa je však možné pripísať Jánovi Fabrimu, ktorého posesorský záznam je aj na prídošti – *Johannes fabri possidet*. Fabriho rukopisné odpisy Stöckelových traktátov sú výnimočné tým, že na

⁵⁰ Činnosť školy v Spišskej Belej bola v r. 1777 obnovená po vyše sto rokoch obdobia rekatolizácie, počas ktorej bola jej existencia zakázaná. MALOVCOVÁ, Božena: Školstvo v Spišskej Belej do roku 1918. Evanjelické školstvo. In: *Spišská Belá*. Ed. Zuzana Kollárová. Prešov : Universum, 2006, s. 143.

⁵¹ Božena MALOVCOVÁ: *Náboženské pomery do roku 1918. Evanjelická cirkev a. v.* In: *Spišská Belá*. Ed. Zuzana Kollárová. Prešov : Universum, 2006, s. 125.

základe topografických údajov v nich dokážeme datovať cestu tohto mladého vzdelanca zo zahraničia na Spiš; začiatkom roka 1566 bol ešte v **Zhorelci** (január, február) a v roku 1567 už zhotovoval odpisy Stöckelových učebníc v **Spišskej Belej**. Z ďalších jednotiek, ktoré sú súčasťou *Konvolútu sign. N 139*, si Ján Fabri mohol zo Zhorelca priniesť aj dve tlače vydané v tomto meste v roku 1566 *Inicia Doctrinae Arithmeticae olim a Glareano Tradita* Henricha Loritiho Glareana (1488 – 1563) a *De Civilitate Morvm pverilium libellvs* Desideria Erasma Rotterdamského (1467 – 1536). Nie je vylúčené, že aj ostatné tlače v konvolúte mohli tvoriť jeho študijnú, a teda aj budúcu pedagogickú (resp. teologickú) výbavu, ktorú získal v Sliezsku – *Arithmeticae Practicae Methodus Facilis* Rainera Gemma (Wittenberg 1561), *Musica Nicolai Listenii* Mikuláša Listenia (Wittenberg 1552), *Compendiolvm Mvsicae Pro Incipientibvs* Henricha Fabera (Frankfurt nad Odrou 1548), *Brevissima Rudimenta Musicae pro Incipientibus* (s. l., s. d., s. n.) Mikuláša Listenia a *Trost der Eltern wenn ire Kinder kranck werden vnd im HERRN entschlaffen* Georga Walchera (Wittenberg 1559).⁵² Navyše, v Zhorelci Ján Fabri ešte aj odpísal Listeniovu učebnicu hudby, je teda zrejme, že tam mal možnosť zoznámiť sa v praxi s vyučovaním hudby, s hudobným repertoárom, aj s reformou tamojšieho rektora školy Petra Vincentia (1519 – 1581), ktorá predpokladala existenciu dvoch speváckych zborov: jeden, zložený z chudobných žiakov, sprevádzal liturgiu chorálnou hudbou, druhý – *Chorus symphoniacus* – sa zúčastňoval na predvádzaní umeleckej figurálnej hudby pre bohoslužby. Tieto skúsenosti potom mohol Fabri aplikovať vo vlastnej praxi na Spiši. *Konvolút sign. N 139* sa neskôr používal nielen v **Spišskej Belej**, resp. v **Kežmarku**, ale napríklad aj v škole v **Levoči**, o čom svedčí poznámka *Leütsch 1578* zapísaná za rukopisnou staťou „*Amor Docet Musicam*“. Ide tu o krátke vysvetlenie svetskej témy spojenia inšpiratívnej sily hudby a poézie – „Láska učí spievať“, resp. „Láska učí muzicírovať“.⁵³ Táto téma bola v dejinách známa napríklad aj z vyobrazenia amorka (Cupida) držiaceho lutnu na embléme s distichonom z roku 1611 Gabriela Rollenhagena (1583 – 1618);⁵⁴

- 4) toponymá môžu označovať miesta odpisu hudby, čo je už spomenutý prípad odpisovania skladieb do tabulatúrnych zborníkov, ktoré vznikli postupným priradovaním jednotlivých papierových hárkov do väčšieho celku; najpočetnejšie sú uvedené miesta odpisu hudby Jána Šimráka st. v levočskom zborníku sign. MUS A 3 – **Lubica**, **Spišské Podhradie**, **Smolník**, **Banská Štiavnica** (Schemnitz) a **Nitrianske Pravno** (Teutoprona, Deutschproben). Toponymá nájdeme v tomto zborníku aj pri iných dielach, napríklad za šesťhlasnou polyfonickou skladbou Thomasa Goslera

⁵² PETŐCZOVÁ, Janka: Leonard Stöckel a hudba. In: *Leonard Stöckel a reformácia v strednej Európe* (= Acta Collegii Evangelici Prešovensis XI). Ed. Peter Kónya. Prešov : Vydavateľstvo Prešovskej univerzity v Prešove, 2011, s. 70-84.

⁵³ *Liebe lehrt singen* (č. 525); *Liebe lehrt Lautenschlagen* (č. 528). WANDER, Karl Friedrich Wilhelm: *Deutsches Sprichwörter-Lexikon; Ein Hausschatz für das Deutsche Volk*; Vol. 3, 1873, s. 151-152. Reprint Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.

⁵⁴ *Amor docet musicam. Musik und Liebe in der frühen Neuzeit* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 67). Eds. Dietrich Helms, Sabine Meine. Hildesheim : Georg Olms Verlag, 2012. Vyobrazenie emblému dostupné na internete: <http://distichalatina.blogspot.com/2012/03/amor-docet-musicam.html>.

Du hast mir das Herz genommen sa nachádza poznámka, že bola odpísaná 23. júna 1642 v **Lubici** (*Leibicii Ispa Vigilia Joh. Bapt.*) (sign. MUS A 3, f. 153^v);

- 5) toponymá sú zaujímavé aj z iných hľadísk, vo vtedajšej dobe boli totiž jedným zo spôsobov (seba)identifikácie a vzdelanci si ich uvádzali za menom vo forme rôznych skratiek, pričom mohlo ísť o lokalitu pôvodu, miesto pôsobenia alebo geograficky širšie územie; napríklad kežmarský rektor školy Dávid (David) Praetorius (1577 – 1654) sa podpísal pod svoju latinskú báseň *Non nex, non çwe, non Styx, non mundus et ulla Vis, non sejunget nos ab amore DEi* [Ani smrť, ani život, ani podsvetná rieka Styx, ani svet, ani nijaká sila nás neodlúči od Božej lásky] skratkou „*M. D. Praet. | alaus Zipser*“, čiže „**tunajší Spišiak**“ (sign. MUS A 3, f. 275^r) (**Obr. 1**). Báseň sa nachádza pod notovým zápisom v strede dvojzborovej skladby Thomasa Goslera *Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein?* na voľnom mieste papierových hárkov a je dôkazom, že bola napísaná priamo „na mieru“; je totiž venovaná skladateľovi, ospevuje jeho hudbu a pozitívne hodnotí jeho rozhodnutie zhudobniť biblické myšlienky z listu apoštola Pavla Rímskym.⁵⁵ Táto symbióza básne a zápisu hudobného diela vôbec nie je v tabulatúrnych rukopisoch bežným javom. V tomto prípade ide o vzácne dobové svedectvo situácie v evanjelickom mestskom kantórate v Kežmarku, v ktorej rektor mestskej školy Dávid Praetorius rovnako ako mestský notár Thomas Gosler disponovali kvalitným hudobným vzdelaním; obaja žili a pracovali v priateľskej atmosfére v kruhu viacerých evanjelických vzdelancov. Praetorius bol nielen dlhoročným učiteľom (od roku 1608), ale aj mimoriadne váženou osobnosťou.⁵⁶ Jeho žiakom bol vynikajúci matematik a polyhistor Dávid (David) Frölich (1595 – 1648), práve ten, ktorý upozornil v roku 1639 vo svojej tlači *Medulla geographiae practice* [Jadro praktického zemepisu] na existenciu hudobnej spoločnosti *Collegium Musicum* v Spišskej Novej Vsi.⁵⁷

Ad II. Historické hudobné nástroje, organy

Druhý typ hudobnotopografickej siete spišských miest tvoria tie lokality, v ktorých vieme sledovať historické hudobné nástroje, najčastejšie organy, buď ako kompletne nástroje, alebo aspoň čiastočne zachované na chóroch kostoloch. Pri ich výskume je základnou „studnicou“ poznatkov publikácia Otmara Gergelyiho a Karola Wurma *Historické organy na Slovensku* (1982), v ktorej sú zdokumentované organy v kostoloch na Spiši; rozdelené sú chronologicky, podľa ich genézy vo vývine hudobných štýlov:

1) Z konca renesancie a z obdobia raného baroka sa na Slovensku zachovalo trinásť organov, z nich osem sa nachádza na Spiši, v mestách **Levoča** (2 organy), **Kežmarok**, **Spišská Belá**, **Spišská Stará Ves**, **Huncovce** (okres Kežmarok), **Spišská Sobota** (dnes

⁵⁵ PETŐCZOVÁ, Ref. 43, s. 180–182.

⁵⁶ REZIK, Ján – MATTHAEIDES, Samuel: *Gymnaziológia. Dejiny gymnázií na Slovensku*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1971, s. 320.

⁵⁷ PETŐCZOVÁ, Ref. 43, s. 99. FRÖHLICH, David: *Medulla geographiae practicae*. Bardejov : 1639, s. 348–355. Dostupné na internete: <https://books.google.sk/books?id=ER1RUpueYQgC&printsec=frontcover&dq=medulla+geographiae+practicae&hl=sk&sa=X&ved=2ahUKewjk643Zl-tfsAhUFrxoKHTRaBJwQ6AEwAnoECAMQAg#v=onepage&q=medulla%20geographiae%20practicae&f=false>.

mestská časť Popradu), **Žakovce** (okres Kežmarok);⁵⁸ 2) Z obdobia vrcholného baroka sa na Slovensku zachovalo dvadsaťjeden organov, z nich tri sa nachádzajú na Spiši v mestách: **Levoča**, **Kežmarok**, **Iliašovce** (okres Spišská Nová Ves);⁵⁹ 3) Z obdobia neskorého baroka a klasicizmu sa na Slovensku zachovalo dvadsaťdeväť organov, z nich štyri sa nachádzajú na Spiši v mestách: **Švedlár** (okres Gelnica), **Štôla** (okres Poprad), **Gelnica**, **Hrabušice** (okres Spišská Nová Ves). K nim môžeme ešte pripočítať organ v **Matejovciach** (dnes mestská časť Popradu) vybudovaný začiatkom 19. storočia.⁶⁰ Spolu je to teda trinásť historických miest na Spiši, v ktorých sa zachovali originálne organy, pričom je potrebné podčiarknuť, že v prípade najstarších nástrojov – organov z obdobia raného novoveku – je región Spiša z celoslovenského hľadiska regiónom s najväčším množstvom takýchto zachovaných nástrojov.⁶¹

Každý z týchto nástrojov je potrebné posudzovať samostatne, pretože aj organy mohli „migrovať“; ich detailný výskum teda môže priniesť nové poznatky aj k iným lokalitám, než v ktorých sa nachádzajú v súčasnosti. Napríklad v **Huncovciach** sa nachádza organ s pôvodnou drevenou skriňou (nástroj bol renovovaný a doplnený novými píšťalami v 20. storočí), na ktorej sa našiel nápis „*Samuel Stascovius A D 1653*“; tento organár (rezbár) nie je identifikovaný, vieme len, že podľa farskej kroniky bol organ kúpený zo **Spišskej Novej Vsi** v roku 1792. Navyše, presne taká istá organová skriňa sa nachádza v rímskokatolíckom kostole vo **Veľkej** (dnes mestská časť Popradu).⁶² Výskum nástrojov a nástrojárov musí teda zahŕňať detailné bádanie v celej vytypovanej lokalite, v tomto prípade na celom Spiši.

Napokon samotný výskum nástrojárov – staviteľov organov – poskytuje širokú škálu možností sledovať hudobnotopografické kontexty; spomeňme aspoň organárov žijúcich v 18. storočí v **Levoči**. Levočský organár Ján Antel (Johann Antl), ktorého evidujeme v meste od 26. novembra 1708, keď sa stal levočským mešťanom, opravoval napríklad v uvedenom roku aj organ v **Bardejove**.⁶³ Ďalší chýrny organár Vavrínek Čajkovský (Laurentius Czeukowsky, Lorenz Cseikovsky 1677 – 1749), kremnický rodák, ktorý v Levoči získal mestské právo v roku 1714, staval organy v **Kežmarku**, **Veľkom Slavkove** a v **Šoprone**.⁶⁴ V tom období bola Levoča centrom hudobného nástrojárstva v Spišskej stolici. Niektorí nástrojári boli evidovaní ako riadni levočskí mešťania, iní

⁵⁸ GERGELYI, Otmar – WURM, Karol: *Historické organy na Slovensku*. Bratislava : OPUS, 1982, kapitola „Dozvuky renesancie a raný barok“, s. 86.

⁵⁹ GERGELYI – WURM, Ref. 58, kapitola „Vrcholný barok“, s. 87-149.

⁶⁰ GERGELYI – WURM, Ref. 58, kapitola „Neskorý barok a klasicizmus“, s. 151-270.

⁶¹ Z novej literatúry k dejinám organov pozri: KLÍNDÁ, Ferdinand: *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. Bratislava : Hudobné centrum, 2000. MAYER, Marian Alojz: *Dejiny organa na Slovensku od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Divis-Slovakia s.r.o., 2009. Projekt *Organy a organári na Slovensku 1651 – 2006* autorov Mareka Cepka a Mariana Alojza Mayera [DVD], (Bratislava : Hudobné centrum, 2012), zahŕňa opis organov v hraniciach súčasného administratívneho členenia Slovenska, a to v ôsmich krajoch (Banskobystrický, Bratislavský, Košický, Nitriansky, Prešovský, Trenčiansky, Trnavský, Žilinský). Dostupné na internete: <http://organy.hc.sk/web/index.php>.

⁶² GERGELYI – WURM, Ref. 58, kapitola „Vrcholný barok“, s. 55.

⁶³ Štátny archív v Prešove, Špecializované pracovisko Spišský archív v Levoči (ďalej: Spišský archív v Levoči), Magistrát mesta Levoča (MML), XXI/15, *Acta et Fragmenta Prothocollaria 1708, 1709*, s. 444.

⁶⁴ SZÓRÁDOVÁ, Eva: *Historické klavíry na Slovensku (Klavichordy, čembalá, kladivkové klavíry)*. Bratislava : Scriptorium Musicum, 2004, s. 20-21.

pracovali v meste len prechodne v organárskych dielňach. Spravidla však výrobcovia organov cestovali za prácou. V mieste, kde mali dielňu, zhotovovali organové píšťaly a potrebné diely na výstavbu nástroja, ale montovali ich na mieste stavby organa. V Levoči sa vyrábali okrem organov a pozitívov aj iné klávesové nástroje (klavichordy, čembalá, neskôr klavíry a harmóniá). Jedným z najvýznamnejších organárov, ktorých pôsobenie bolo spojené aj s Levočou, bol rodák z Turca František Eduard Pecník (Franciscus Eduardus Petznik, Pecznik, Pecsnik 1748 – 1815). Tento organár sa po rokoch štúdií v Banskej Bystrici (1762 – 1765) a v Šoprone (1770) a po rokoch peregrinácií (Viedeň, Augsburg, Metz, Nancy, Paríž, Amsterdam, Londýn, etc.) vrátil v roku 1781 do Uhorska a našiel si prácu v Levoči u spišského rodáka, organára Jozefa Boroveckého (Josephus Borovetzky, Boroveczky, Borroveczky, 1744 – po 1798). Neskôr päť rokov pracovali spolu v **Prešove** a potom si Pecník otvoril v roku 1787 v Levoči svoju vlastnú dielňu. Prvým samostatným dielom Eduarda Pecníka bol pozitív v Evanjelickom a. v. kostole v **Poprade-Strážach** (1788), nástroj, ktorý sa dnes nachádza v Kostole klarisiek v **Bratislave**. V nasledujúcich rokoch František Eduard Pecník zúročil svoje bohaté vedomosti z vandrovy v rôznych mestách; pracoval v **Prešove**, **Bardejove** a **Tisovci**, spolu postavil dvadsať organov v rôznych mestách Uhorska. Unikátne sú jeho pozitívy, z ktorých sa osem zachovalo v **Gemeri** (napríklad v Lipovci a v Drienčanoch). Spiško-gemerské kontakty v organárstve reprezentuje v nasledujúcom storočí levočský nástrojár Andrej (Andreas) Zimmer (1800 – 1857), ktorý v postavil šesťregistrový organový pozitív v Kostole Zvestovania Panny Márie v Chyžnom.⁶⁵

Ak bádanie rozšírime aj o oblasť výroby klavírov a klávesových nástrojov, potom od konca 18. storočia môžeme do skúmanej hudobnotopografickej siete Spiša priradiť ďalšie lokality: historické mestečko **Vrbov** (Menhardsdorf, dnes obec, okres Kežmarok), kde Jakub Roth vyrábala klavíry a klavichordy, a tiež **Spišskú Sobotu** (Georgenberg, dnes mestská časť Popradu), kde pracovali Daniel a Ján Dávid Valachyovci, profesionálna rodina nástrojárov.⁶⁶ Všetky tieto lokality so zachovanými (resp. čiastočne zachovanými) historickými hudobnými nástrojmi dokumentujú pestovanie polyfonickej (figurálnej) hudby na Spiši, pričom rozsah obsadenia pri predvádzaní môžeme čiastočne dedukovať z počtu zachovaných registrov organov. V prípade nástrojov zachovaných z obdobia neskorého baroka a klasicizmu je potrebné upozorniť na opatrnosť pri vyhodnocovaní lokality a na väzby organa na konkrétny (historický) kostol, keďže do úvahy je nevyhnutné brať čas výstavby (renovácie) kostolov a ich konštrukčné premeny (evanjelická, katolícka príslušnosť). Dokonca mohol nastať aj prí-

⁶⁵ A. Zimmer pracoval od roku 1836 v Spišskej Novej Vsi, od roku 1838 v Levoči. ŠTAFURA, Andrej: *Historické organy stredného Gemera. Dejiny a dispozícia organov*. Revúca : Quirinus, 2016, s. 36, 68. MAYER, Marian Alojz: Slovenský organár František Eduard Pecník. In: *Slovenská hudba*, roč. 25, 1999, č. 2-3, s. 361, 382. GERGELYI – WURM, Ref. 58, s. 221, 222, 226.

⁶⁶ V Národnom múzeu v Krakove (Muzeum Narodowe w Krakowie, Sign. 77.815) sa nachádza jeden klavichord Daniela Valachyho vyrobený v roku 1780. Od Jána Dávida Valachyho (Johann David Wallachy, 1769 – 1818), syna Daniela Valachyho, sa zachoval klavichord vyrobený v roku 1804; dnes je zapožičaný Múzeu Spiša v Spišskej Novej Vsi (majetok Východoslovenského múzea v Košiciach) a nachádza sa v expozícii v letohrádku Dardanely v Markušovciach. SZÓRÁDOVÁ, Ref. 64, s. 21, 86, 87. KICZKOVÁ, Bernadeta: Letohrádky Dardanely – Expozícia klávesových hudobných nástrojov. In: *Múzeum Spiša v Spišskej Novej Vsi, 1951 – 2011*. Ed. Zuzana Krempasová. Spišská Nová Ves : Múzeum Spiša v Spišskej Novej Vsi, 2011, s. 43.

pad, že pôvodný dvojloďový kostol bol nahradený úplne novým kostolom. Napríklad v spomínanom **Spišskom Podhradí**, kde pôsobil v 17. storočí ako evanjelický organizátor nemeckého farského kostola Ján Šimrák st., renovovali v nasledujúcom 18. storočí zničenú budovu farského kostola noví majitelia-katolíci, avšak v 19. storočí bol kostol po zemetrasení a povodni úplne zbúraný a nahradený novou, jednolodňovou stavbou (dnes rímskokatolícky Kostol Narodenia Panny Márie).

Osobitnou kapitolou je výstavba nových evanjelických kostolov koncom 18. storočia po prijatí Tolerančného patentu v Uhorsku; toto je prípad organa v spomínaných **Matejovciach** (Matzdorf). V tomto historickom mestečku pri Poprade ukončili výstavbu nového tolerančného kostola v roku 1787 a organ do neho zhotovoval v rokoch 1806 – 1812 Michal Podkonický, ktorý však v roku 1816 zomrel a jeho prácu dokončil v roku 1823 viedenský organár Friedrich Deutschmann.⁶⁷ Ten je zhotoviteľom aj dvojmanuálového organa evanjelického tolerančného kostola v **Spišskej Novej Vsi**. Ak teda uvažujeme o hudobnom živote evanjelickej cirkevnej obce v Matejovciach v 17. storočí, musíme uvažovať o dnešnom rímskokatolíckom farskom Kostole sv. Štefana, ktorý bol v dejinách vyše jedno storočie evanjelický. Tento pôvodne gotický jednolodňový kostol bol v 18. storočí zbarokizovaný a západnú stranu lode tvorí dnes murovaný luisézny organový chór. V každom prípade výstavba kvalitného organa v novom, tolerančnom evanjelickom kostole v Matejovciach Michalom Podkonickým a Friedrichom Deutschmannom indikuje veľmi silnú tradíciu hudobného života v kultúrnom prostredí lokality, a to v oboch konfesiách. Ak teda poznáme históriu kostolov a hudobnotopografické súvislosti, potom lepšie porozumieme aj správe evanjelického farára a známeho spišského vzdelanca Juraja (Georg) Buchholtza st. (1643 – 1725) z roku 1664, ktorý vyzdvihoval vysokú úroveň vyučovania v škole v **Matejovciach**, pričom uviedol, že „chór bol v kostole uspořobený tak, a hudba bola zostavená tak, že šestnást- i viachlasnú skladbu bolo možné vokálne aj inštrumentálne predviesť dvoj-, ba v mimoriadne sviatočné dni aj trojzborovo, keďže medzi obyvateľmi bolo 6 – 7 osôb, ktoré hudbe celkom dobre rozumeli“.⁶⁸

V tomto prípade ide o vzácnu, jedínú priamu správu o pestovaní polychorickej hudby na Spiši a zároveň aj o svedectvo, že polychorická hudba sa tu pestovala v porovnaní so strednou Európou veľmi dlho, a to aj v jednolodňových kostoloch. Vokálno-inštrumentálna hudba sa pestovala v evanjelických spišských kantorátoch ešte aj tesne pred násilnou rekatolizáciou. Tu sa opäť môžeme oprieť o svedectvo farára Juraja Buchholtza st., ktorý uviedol vo svojom životopise zaujímavé spomienky zo svojho prvého skúšobného účinkovania na poste farára v **Spišskej Sobote** 31. mája 1671: „habe ich der Kirche meine Sing-Probe gethan, also wir vocaliter und instrumentali- ter mit Posaunen und Geigen musiciret haben: HE. XIII. Städten Graf Olmützer Organista ordinarius schlug selbst den orgel (ein schön und großes neues Werk) wie er sonst ein berühmter und lieblicher Orgel-schläger gewest, also hat er auch jetzund

⁶⁷ GERGELYI – WURM, Ref. 58, s. 288.

⁶⁸ LIPTAK, Johann – STEINECKER, Rolland: *Das deutsche evangelische Schulwesen in der Slowakei* (= Schriftenreihe des Hilfskomitees für die Ev.-Luth. Slowakeideutschen). Stuttgart : Hilfskomitee für die Evang.-Luth. Slowakeideutschen, 1957, s. 11.

seinen besten Fleiß bey dem musiciren angewendet.“⁶⁹ Svedectvo vzniklo len niekoľko rokov po ukončení výstavby nového organa (1663) vo vtedy evanjelickom farskom kostole (dnes rímskokatolícky Kostol sv. Juraja); 14-registrový dvojmanuálový organ sa v tom čase nachádzal nad sakristiou, lebo na dnešné miesto na západnej empore ho preniesli v roku 1678. Zhotovil ho organár poľského pôvodu Tomáš Dobkowicz (Tomasz Dobkowitz, zom. 1667 v Kežmarku) a majstrovskú figurálnu výzdobu vyhotovil miestny rezbár Pavel Gross.⁷⁰ Uvedené svedectvo navyše dokumentuje nielen existenciu kvalitného organa vo farskom kostole, ale aj skutočnosť, že samotný gróf Ján (Johann) Olmützer, predstaviteľ *Provincie 13 spišských miest* zálohovaných Poľsku, bol dobrým organistom a hudobníkom, ktorý sa angažoval pri predvádzaní polyfonickej hudby v evanjelickom mestskom kantoráte v Spišskej Sobote.

Ad III. Kroniky, dobové tlače a historické opisy Spiša

Tretiu dôležitú skupinu zachovaných prameňov, ktoré musíme brať do úvahy pri zostavovaní hudobnotopografickej siete spišských miest, tvoria kroniky, dobové tlače a historické opisy Spiša. Z 15. až 17. storočia sa zachovalo na Spiši osem kroník;⁷¹ niektoré fragmentárne, iné z kratšieho časového obdobia, napríklad *Kronika Konráda Spervogla 1515 – 1537* alebo *Kronika Daniela Türcka 1548 – 1559*. Jedna z kroník – známa *Kronika Gašpara Haina* (Caspar Hain) – zachytáva udalosti skoro dvoch storočí. Jej autor bol významnou osobnosťou v dejinách evanjelickej cirkvi v Levoči; bol to rektor mestskej školy (v rokoch 1658 – 1664) a neskôr richtár (v rokoch 1682 – 1683) tohto slobodného kráľovského mesta.⁷² V jeho kronike sa nachádza mnoho informácií o hudobnej kultúre a starší výskum dejín hudby v Levoči bol postavený prakticky len na informáciách z tejto kroniky (akademické *Dejiny slovenskej hudby*, 1957). Až v 80. rokoch minulého storočia doplnil tieto poznatky František Matúš hlbkovým výskumom primárnych i sekundárnych hudobných prameňov.⁷³ Dodnes však ostáva *Kronika Gašpara Haina* dôležitým prameňom predovšetkým pre poznanie hudobných osobností a sociálneho postavenia hudobníkov. Nájdeme tu zaznamenané výmeny na postoch kantorov a organistov, konkrétne udalosti v Levoči sprevádzané hudbou, napríklad pri oslave storočnice reformácie alebo pri príležitosti inštalácie nových farárov. Nachádza sa tu i detailný opis výstavby levočského organa vo farskom kostole v evanjelických časoch. Tento organ začal budovať Ján (Johann) Hummel a dokončil ho Juraj (Georg) Nitrovský. Hain podal aj opis problémov s organárom Hummelom, ktoré vyvrcholili v roku 1628: „Minulý týždeň došlo k prudkým hádkam s naničhodným opilcom z No-

⁶⁹ *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1957, kapitola „Rozvoj duchovnej piesne a inštrumentálnej hudby v 16. a 17. storočí“, podkapitola: „Ladislav Mokry: Hudba v školách“, s. 80.

⁷⁰ GERGELYI – WURM, Ref. 58, s. 57. Výzdoba organa pozri *Musicon*, dostupné na internete: http://www.musicon.sk/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=62.

⁷¹ PIIRAINEN, Ilpo, Tapani – POLLÁKOVÁ, Soňa: *Die Chroniken der Frühen Neuzeit aus der Zips*. Levoča: Spišský dejepisný spolok Levoča, 2013.

⁷² CHALUPECKÝ, Ivan: Kroniky a kronikári mesta Levoča. In: *Pohľady do minulosti. Zborník prednášok z histórie I*. Ed. Mária Novotná. Levoča: SNM – Spišské múzeum v Levoči, s. 25-37.

⁷³ MATÚŠ, Ref. 25.

rimbergu Hansom Hummelom, ktorý už štyri roky preťahuje stavbu organa, pričom minul dvojnásobok dohodnutej odmeny, a predsa organ nedokončil“. Hummelovi napokon hrozil súd. Ten sa však nekonal, lebo organár skončil tragicky, pádom z lešenia, a kronikár v druhej správe už len stručne poznamenal: „Zomrel bezbožný muž Hans Hummel, ktorého bez svetiel a bez kríža pochovali na cintoríne pri novom kláštore“.⁷⁴ Takýto spôsob referencie nikoho nenecháva na pochybách, že výstavba organa ležala Levočanom na srdci a že sa snažili, aby mali nástroj naozaj na úrovni, veď si pozvali naslovovzatého majstra-organára Jána Hummela, pôvodom z Norimbergu, ktorý bol od roku 1608 mešťanom v **Krakove** a pred príchodom do Levoče odviezol kvalitnú prácu pri výstavbe organa v **Olkúši** (Olkusz, Malopoľsko). Poľsko-spišské hudobné vzťahy sú v tomto prípade dokumentované napokon aj poľským organárom, ktorý organ v Levoči dokončil v roku 1632 – bol ním Juraj Nitrovský (Georg Nitroffsky, Jerzy Nitrowsky).

Skutočnosť, že levočský organ sa po dokončení stal jedným z najreprezentatívnejších hudobnokultúrnych artefaktov vtedajšej doby na Spiši, potvrdzuje dobová tlač Dávida Frölicha (David Fröhlich) *Medulla geographiae practicae* (1639). Nájde sa v nej prvé hodnotenie spišských miest a mestečiek zaujímavé aj pre muzikológiu. Spišské mestá sú v nej začlenené do hornouhorského kontextu podľa svojho hospodárskeho a kultúrneho významu. Ako prvé najvýznamnejšie mesto predstavuje Fröhlich **Košice** – *Cassovia* (*metropolis est Superioris Hung[ariae]*), ako druhé **Levoču** – *Leutschovia* (*secunda libera Civitas, metropolis Sepusij*), pričom zdôrazňuje, že je to druhé najvýznamnejšie z piatich slobodných kráľovských miest; nasledujú šarišské mestá **Bardejov** – *Bartpha*, **Prešov** – *Epperiessinum* a **Sabinov** – *Cibinium*, **Zebeň** a spišské mesto **Kežmarok** – *Caesaropolis, Kaysrmarckt*. Za nimi uvádza päť najdôležitejších miest spomedzi 13. miest zálohovaných Poľsku: **Spišská Nová Ves** – *Neocomium, sive Iglo, Newdorf*; **Spišské Podhradie** – *Varallium, Kirchdrauff*; **Spišský Štvrtok** – *Mons Georgii*, **Lubica** – *Leibicium* a **Spišská Belá** – *Bela*. Z mestských sídel severného Spiša opisuje Dávid Fröhlich **Starú Lubovňu** – *Lublovia*, **Ružbachy** – *Rauschenbach* a **Podolíneč** – *Pudolinum*; z *Provincie 11 spišských miest* uvádza **Hrabušice** – *Villa Compositi, Kabsdorff* a **Kláštorko-Letanovce** – *Mons Speculationis, Lapis Refugii*. Medzi banícke mestá južného Spiša Fröhlich zaraďuje **Nálepkovo** – *Wagen[d]rüssel*, **Švedlár** – *Schvedler*, **Gelnica** – *Gölniz*, **Smolník** – *Schmölniz*, **Medzev** – *Mezenseiffen*, **Štós** – *Stos* a **Mníšek nad Hnilcom** – *Einsidel*, pričom detailnejšie sa venuje Smolníku. Na záver pridáva aj južnejšie mestá **Dobšín** – *Topschini*, **Štítnik** – *Czetnik* a **Rožňavu** – *Rosnavia*. Z týchto miest je pre hudobnohistorický výskum Spiša – ale aj Slovenska (resp. Uhorska) – dôležitý opis Levoče a Spišskej Novej Vsi; v súvislosti s Levočou Fröhlich vyzdvihuje organ v Kostole sv. Jakuba a pri opise Spišskej Novej Vsi odporúča mesto do pozornosti čitateľov okrem iného preto, lebo malo v 17. storočí už spomínanú hudobnú spoločnosť *Collegium Musicum*.⁷⁵

⁷⁴ BAL, Jeromos – FÖRSTER, Jenő – KAUFFMANN, Aurél (trans. a eds.): *Hain Gáspár Lőcsei Krónikája*. Lőcse : Reiss Józ. T. Könyvnyomó Intézete, 1910 – 1913, s. 186. GERGELYI, Otmar – WURM, Karol: Osudy chýrneho levočského organa. In: *Hudobný archív* 4. Martin : Matica slovenská 1981, s. 60, 61.

⁷⁵ FRÖHLICH, Ref. 57, s. 348-355.

Informácie Dávida Frölicha sú podstatné z viacerých stránok; jednak potvrdil, že výstavba organa v Levoči bola naozaj v spišských parametroch významnou udalosťou, veď organ hodnotil prakticky len niekoľko rokov po jeho dokončení. V prípade Spišskej Novej Vsi zas ide o jedinú a veľmi cennú priamu informáciu o hudobnej spoločnosti *Collegium Musicum* nielen na Spiši, ale v celom severnom Uhorsku.⁷⁶ Dôležitá je aj skutočnosť, že Frölich ponúka prvú topografickú sieť spišských miest v ich začlenení do nadregionálnych mestských štruktúr – spomína *Pentapolitanu* (Pätmestie: Košice, Levoča, Bardejov, Prešov, Sabinov), čiže Zväz piatich slobodných kráľovských miest, ktoré deklarovali spoluprácu vo sfére evanjelickej cirkvi už v roku 1567. Pripomína nám to nevyhnutnosť začleniť do výskumu nadregionálnych hudobných spišských kontaktov aj Košice. Viaceré levočské osobnosti napríklad pochádzali, resp. prichádzali do Levoče z Košíc; spomínali sme už, že aj organista Samuel Marckfelner bol pôvodom Košičan. Významný evanjelický farár Peter Zabler (ca 1578 – 1645), ktorý pochádzal z Nemecka (Hain, Meissen) a ktorý bol na post levočského farára povolaný z Košíc, pôsobil od roku 1602 v Levoči ako evanjelický farár dlhých 43 rokov. Práve Peter Zabler sa mimoriadne starostlivo venoval rozvoju evanjelického kantorátu a hudobnej kultúry mesta; on organizoval aj výstavbu organa vo farskom kostole.⁷⁷

Pri hudobnotopografickom výskume Spiša je dôležité sledovať hudobné kontakty, ktoré poskytujú práve *zväzy miest* a *súmestia*, čiže geograficky viac či menej susediace konglomerácie miest – napríklad Popradské pätmestie: Poprad, Spišská Sobota, Veľká, Matejovce, Stráže pod Tatrami (dnes mestské časti Popradu). V celom regióne mali bezpochyby najlepšie podmienky rozvoja *Civitas Regia* – slobodné kráľovské mestá **Levoča** a **Kežmarok**. Tie boli z mestských zväzov vyčlenené, dokonca boli vyčlenené aj zo stredovekej *Provincie 24 spišských miest*. Tento zväz miest bol v roku 1412 zálohovaním trinástich spišských miest a Ľubovniansko-podolíneckého panstva rozdelený na dve časti: mestá zálohované Poľsku (*Provincia 13 spišských miest*) a mestá nezálohované Poľsku (*Provincia 11 spišských miest*). Osobitnú skupinu ešte tvorili mestá Gelnického banského okruhu s centrami v **Gelnici** a **Smolníku**. Zálohovanie spišských miest Poľsku sa skončilo v roku 1772 počas delenia Poľska medzi Prusko, Rusko a Rakúsko (1772) a *de facto* sa tieto spišské mestá navrátili do Uhorska v roku 1778 konštituovaním *Provincie 16 spišských miest*; do tejto provincie sa okrem trinástich zálohovaných miest začlenila aj **Stará Ľubovňa**, **Podolíne**c a **Hniezdne**. Oficiálne názvy sídel v *Provincii 16 spišských miest* sa zachovali v levočskom archíve v dokumente z roku 1776 v zozname miest, v ktorom sú uvedené názvy v latinčine, maďarčine, nemčine a slovenčine (**Obr. 2**).

V rámci *Provincie 24 spišských miest* existovalo od stredoveku *Bratstvo 24 kráľovských farárov*, ktoré fungovalo až do roku 1674 a v časoch reformácie predstavovalo zjednocujúci činiteľ pri rozvoji evanjelických a. v. cirkví v spišských mestách. Vieme, že zasadania *Bratstva 24 kráľovských farárov* sa uskutočňovali aj viackrát do roka v jednom z miest Spiša. Chronologický prehľad a opis týchto zasadnutí v rokoch 1519

⁷⁶ PETŐCZOVÁ, Ref. 43, kapitola „*Fraternitas Litteratorum* v Spišskej Novej Vsi alebo po stopách hudobnej spoločnosti *Collegium Musicum* na Spiši“, s. 97-150.

⁷⁷ CHALUPECKÝ, Ivan: Významné evanjelické osobnosti Levoče. Peter Zabler; Štefan Xylander; Christian Pfanschmiedt a Ján Eudovít Topertzer. In: *Pohľady do minulosti. Zborník prednášok z histórie II*. Ed. Mária Novotná. Levoča : SNM – Spišské múzeum v Levoči, 2002, s. 107-109.

– 1705 vypracoval koncom 19. storočia významný historik Spiša József Hradsky. Problematiku rozdelil podľa osobností jednotlivých seniorov; v závere sa však nachádza aj zoznam lokalít, v ktorých evanjelickí seniori pôsobili. Lokality sú rozdelené podľa cirkevných zborov v mestách *Provincie 13 spišských miest* a mestách *Provincie 11 spišských miest*, osobitne sú uvedené ešte štyri lokality: **Levoča**, **Veľká Lomnica**, **Huncovce** a **Švábovce**. Ak sa pozrieme napríklad na evanjelický cirkevný zbor v Poprade, nájdeme tu v rokoch 1624 – 1632 na poste seniora farára Benedikta Šimráka, otca Jána Šimráka st.⁷⁸ (Obr. 3). Pri opise zasadaní sú neraz uvedené aj zmienky o hudbe a speve, resp. iné zaujímavé informácie; napríklad 17. novembra 1667, keď sa evanjelickí farári stretli v **Odoríne**, mal slávnostnú reč farár Hrabovský zo **Švábovíc** v slovenčine.⁷⁹

Najpodrobnejšiu sieť spišských miest z hľadiska kompaktných informácií o evanjelických kantorátoch a kantoroch poskytuje rukopisne zachovaná kniha *GYMNASIOLOGIA EVANGELICO-HUNGARICA, sive HISTORIA SCHOLARUM et earundem RECTORUM CELEBRIORUM*. Jadro knihy vytvoril rektor prešovskej evanjelickej latinskej školy Ján Rezik (zom. 1710), po ňom ho medzi rokmi 1724 – 1728 dokončil jeho nasledovník Samuel Matthaeides a doplnili ďalší spoluautori.⁸⁰ Kniha vyšla tlačou až v 20. storočí v preklade do slovenčiny s názvom *Gymnaziológia* a poskytuje prehľad evanjelických škôl, ich rektorov a učiteľov, resp. kantorov v celom Uhorsku od počiatku reformácie. Jednotlivé lokality sú zoradené podľa veľkosti a významu miest do štyroch skupín; v každej z nich nájdeme aj spišské mestá: 1) *školy v kráľovských a banských mestách* – **Levoča** (Leutschau, Lőcse) a **Kežmarok** (Kesmark, Késmárk); 2) *školy malomestské* – **Spišská Belá** (Bela, Szepesbela), **Spišská Sobota** (Georgenberg, Mons Sancti Georgii, Szombathely), **Gelnica** (Gelniczium, Göllnitz), **Spišská Nová Ves** (Neocomium, Zipser Neudorf, Iglo), **Lubica** (Leibitz), **Spišské Vlachy** (Wallendorf), **Švedlár** (Swedler), **Spišské Podhradie** (Warallium, Kirchdrauf, Várallya), **Tvarožná** (Durelsdorf, Durand), **Krompachy** (Krompach); 3) *artikulárne dedinské školy* – **Batizovce** (Botzdorf, Batizfalva); 4) *školy v sídlach magnátov a šľachticov* – **Spišský Hrhov** (Gorg, Görgő), **Markušovce** (Marksdorf, Márkusfalva) a **Strážky** (Nehre).

Tento prehľad poskytuje cenné kompaktné poznatky podstatné pre výskum hudobnotopografickej siete na Spiši v ranom novoveku. Ide hlavne o informácie týkajúce sa hudobného vzdelávania na spišských latinských školách prostredníctvom kantorov a učiteľov pôsobiacich v evanjelických cirkevných zboroch. Okrem toho poskytuje dôležité informácie genealogického charakteru, týkajúce sa ich vzdelania, a to nielen domáceho, ale aj v zahraničí. Prostredníctvom životopisov učiteľov a rektorov evanjelických škôl dokážeme identifikovať univerzity, na ktorých sa vzdelávali – zvyčajne to boli univerzity v mestách **Wittenberg**, **Halle**, **Drážďany** (Dresden), **Vroclav** (Breslau), **Kaliningrad** (Königsberg), **Toruň** (Thorn), **Gdansk** (Danzig) a ď., čiže predovšetkým v strednom a východnom Nemecku, Sliezsku a Pobaltí. Tam získavali aj hudobné vzdelanie a skúsenosti súvisiace s predvádzaním konkrétneho hudobného repertoáru

⁷⁸ HRADSKY, József: *A XXIV Királyi Plébános Testvérülete (XXIV Regalium Plebanorum Fraternitas) és a Reformáció a Szepességen*. Miskolcz : Wesselényi Géza Könyvnyomdája, 1895, s. 300.

⁷⁹ HRADSKY, Ref. 78, s. 253.

⁸⁰ REZIK – MATTHAEIDES, Ref. 56, s. 5-11.

tamojších evanjelických kostolov.⁸¹ Napokon určité (viac zlomkovité) poznatky poskytuje *Gymnaziológia* aj k dedinským (artikulárnym) školám, preto nie je možné tieto informácie úplne z výskumu vynechať. Vo viacerých dedinách totiž existovali veľmi kvalitné školy, ktoré boli podhubím pre výchovu budúcich spevákov a hudobníkov tamojších – i keď rozsahom menších – kantorátov. Dvaja rektori (Daniel Ölsner, Samuel Frölich) sa spomínajú menovite napríklad aj v menšej dedinskej škole v **Batizovciach** (dnes okres Poprad), v lokalite, ktorá patrila v 17. storočí Máriássyovcom. V tomto krásnom prostredí pod vysokými Tatrami (dva kilometre na severozápad od Svitú) pôsobil v evanjelickej cirkvi v rokoch 1682 až 1688 už spomínaný farár Juraj Bucholtz st., v histórii Spiša zapísaný ako chýrny, priekopnícky bádateľ Vysokých Tatier, v dejinách hudby známy svojím uznanlivým výrokom o pestovaní viacborovej hudby v neďalekých Matejovciach a Spišskej Sobote.

Ad IV. Archívne pramene obsahujúce informácie o hudobnom živote

Štvrtú dôležitú skupinu zachovaných prameňov potrebných k poznaniu hudobnotopografickej siete na Spiši tvoria sekundárne archívne pramene obsahujúce informácie o hudobnom živote. Môžu mať rôzny charakter; môžu obsahovať informácie o individuálnych hudobníkoch rôznych konfesií (matriky, listy, vokácie), informácie o lokálnych javoch (nákup hudobnía a hudobných nástrojov) alebo informácie nadregionálneho charakteru (o cestovaní, štúdiu, a pod.). Pre hudobnotopografický výskum sú dôležité všetky základné typy všeobecnohistorických prameňov, ktorých kategorizáciu zhrnula Eva Szórádová (2001): 1) matriky narodených, sobášených, zomretých; 2) knihy novoprijatých mešťanov; 3) súpisy obyvateľstva; 4) daňové knihy, hlavne daňové knihy remeselníkov; 5) živnostenské protokoly a cechové knihy; 6) účtovné knihy; 7) magistrátne a spisové protokoly.⁸² V každom z týchto archívnych dokumentov môžeme nájsť určitý typ miestopisných údajov. V matrikách sú to údaje o mieste narodenia a úmrtia hudobníkov, v knihách novoprijatých mešťanov sú to údaje o mieste ich bydliska a pôsobenia (aktuálneho, resp. predchádzajúceho), v súpisoch obyvateľstva dokážeme sledovať sťahovanie hudobníkov v rámci jednej lokality, v daňových knihách nájdeme tiež údaje k miestu bydliska.

Osobitne dôležitú skupinu archívnych prameňov predstavuje korešpondencia, predovšetkým listy samotných hudobníkov a listy týkajúce sa hudby, resp. hudobného života. Dôležitá je tiež korešpondencia učiteľov, rektorov, farárov, niekedy i členov mestskej rady, lebo každý z nich sa mohol určitým spôsobom podieľať na rozvoji mestského kantorátu. Takýchto listov sa z obdobia raného novoveku na Spiši nezachovalo veľa, preto tie, ktoré máme k dispozícii, sú cenným zdrojom poznatkov. Jeden z takýchto vzácných listov sa nachádza v levočskom archíve – napísal ho v roku 1614 nemecký kantor Valentin(us) Ritter z mesta **Großenhain** (Hain, Meissen, Sasko) richtárovi mesta Levoča. Ritter v ňom spomína farára Petra Zablera, ktorého sestru mal za manželku.

⁸¹ KALINAYOVÁ, Jana: Hudobné aktivity spišských evanjelikov v Nemecku. In: *Musicologica Slovaca et Europaea* 19, 1994, s. 53-62.

⁸² SZÓRÁDOVÁ, Eva: Všeobecnohistorické pramene v hudobnej historiografii. In: *Ad honorem Richard Rybarič*. Ed. Janka Petőczová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, s. 134-141.

Vieme, že dlhoročný superintendent levočskej evanjelickej cirkvi Peter Zabler naozaj pochádzal z Nemecka (Meissen) a počas celého obdobia pôsobenia na Spiši v prvej polovici 17. storočia udržiaval kontakty s rodným nemeckým prostredím. Zaujímavý je aj samotný obsah listu. Meissenský kantor Valentin Ritter v liste ponúka Levočanom odpis pašíí od Antonia Scandella (1517 – 1580), ktoré sa spievajú u nich v škole. Píše tiež, že pašie nevyšli tlačou, nie je možné ich kúpiť, ale že on má jeden exemplár, z ktorého ich môže Levočanom opísať. Z listu tiež vyplýva, že Levočania boli v **Haine** na návšteve, počuli a spievali Scandellove pašie v kostole a prejavili o ne záujem. Počas tých niekoľkých dní, ktoré tam strávili, však nebolo možné pre nich toto rozsiahle dieľo opísať.⁸³ Samotný list poukazuje nielen na hudobný repertoár a možnosti jeho transmisie na Spiš, ale referuje aj o migrácii Spišiakov do jednej z konkrétnych nemeckých oblastí Saska, do mesta Meissen, ktoré je málo známe v kontexte spišsko-nemeckých hudobných kontaktov; skôr ho poznáme prostredníctvom uznávaného meissenského porcelánu – mimochodom aj porcelánu s cibulovým vzorom, ktorý sa neskôr začal podľa meissenského vzoru vyrábať i v Čechách.

Závažnú skupinu prameňov pri hudobnotopografickom výskume spišských lokalít predstavujú rukopisné mestské knihy, dôležité archívne dokumenty nachádzajúce sa vo fondoch magistrátov spišských miest; ich význam stúpa hlavne pri výskume miest, v ktorých sa nezachovali primárne hudobné pramene. Jednou z takých lokalít je aj mesto **Spišské Vlachy** (Wallendorf, dnes obec v okrese Spišská Nová Ves), ktoré v ranom novoveku patrilo spolu so **Spišským Podhradím** a **Spišskou Novou Vsou** k mestám stredného Spiša z *Provincie 13 spišských miest* zálohovaných Poľsku. Prosperitu zabezpečoval Spišským Vlachom rozvoj remesiel a obchodu, ktorý podporovala výhodná poloha na dôležitej obchodnej ceste spájajúcej **Krakov** a **Šariš** so spišskými banskými mestami, pokračujúca na juh smerom na **Gelnicu** a **Jasov** (tzv. Uhorská cesta). Z magistrátnych dokumentov Spišských Vlachov majú dôležitú výpovednú hodnotu pre hudobnú historiografiu dve mestské knihy nazvané *Urbarium*, prvá z rokov 1616 – 1677 a druhá z rokov 1678 – 1752, v ktorých sa pravidelne vyskytujú informácie o hudbe a hudobníkoch v 17. storočí, resp. o pedagógoch mestskej latinskej školy a inštrumentálnych hudobníkoch platených mestom.⁸⁴ Doplniť sa dajú informáciami z ďalších mestských kníh zmlúv a testamentov z rokov 1596 – 1767, z ktorých je možné rekonštruovať majetkové pomery mešťanov.⁸⁵ Najstaršia informácia o existencii organa v Spišských Vlachoch pochádza z roku 1622, keď mesto zaplatilo za renováciu (resp. prestavbu) organa 41 zlatých a 72 denárov – *Auf die Orgell aufgangen Müntz*.⁸⁶ Práce prebiehali dlhší čas, lebo mesto platilo na etapy. Podľa účtovných dokumentov v meste pôsobili nasledovní organisti: *David Hartman* v rokoch 1636 – 1637; *Jacob*

⁸³ Spišský archív v Levoči, Magistrát mesta Levoča, *Listina a listy*, sign. V. 78/14. Fotokópia a transkripcia listu: PETÖCZOVÁ, Janka. *Zipser-deutsche musikalische Wechselbeziehungen im 17. Jahrhundert*. In: Barockmusik als europäischer Brückenschlag : Festschrift für Klaus-Peter Koch. Ed. Claudia Behn. Beeskow : Ortus Musikverlag, 2019, s. 50-54.

⁸⁴ Štátny archív v Košiciach (ŠA-K), Archív Spišská Nová Ves (A-SNV), Magistrát mesta Spišské Vlachy (MM-SpV), *Urbarium* – Kniha mesta (prvá), 1616 – 1677 sign. 2[a]; *Urbarium* – Kniha mesta (druhá), 1678 – 1752, sign. 2[b].

⁸⁵ ŠA-K, A-SNV, MM-SpV, Knihy zmlúv a testamentov, 1596 – 1634, 1634 – 1659, 1665 – 1703, 1704 – 1767, sign. 11[a], 11[b], 12, 13.

⁸⁶ ŠA-K, A-SNV, MM-SpV, Ref. 85, sign. 2[a], s. 44.

Weiβ (Weiß) v rokoch 1637 – 1638; *Andreas Tinctoris* v rokoch 1639 – 1640 (resp. do 1646); *Samuel Marckfelner* v rokoch 1647 – 1648; *Israel Müller* v rokoch 1649 – ca 1667 a *Gallus Peltz* (Peltzio) v rokoch 1679 – 1700.⁸⁷ Aj tieto dokumenty potvrdzujú informácie z levočských archiválií, že Samuel Marckfelner naozaj pôsobil pred príchodom do Levoče v Spišských Vlachoch. Organ, na ktorom hral, sa však nezachoval. O rozkvet evanjelického kantorátu v Spišských Vlachoch sa až do protireformácie v 17. storočí starali známe osobnosti; v rokoch 1646 – 1667 to bol evanjelický farár magister Andrej (Andreas) Günther a v rokoch 1668 – 1674 Daniel Klesch (1619 – 1697), absolvent niekoľkých zahraničných univerzít a jeden z najvýznamnejších evanjelických farárov, nositeľ titulu *poeta laureatus* (*Keyserlichen Poëten*), ktorý mal aj kvalitné hudobné vzdelanie.⁸⁸ Zachovali sa jeho piesne, publikované neskôr, počas jeho exilu, ako samostatné príležitostné tlače, resp. v rámci spevníkov.⁸⁹

Osobitnú pozornosť je potrebné venovať aj vonkajším parametrom archívnych prameňov (väzba, obal, rozmer, použitý materiál), pretože mnohé magistrátne a spisové dokumenty boli po ukončení záznamov zväzované do knižnej väzby, na ktorú sa používali staršie archy papiera, nevynímajúc notový papier. Takýmto spôsobom sa neraz dostaneme k hudobninám, ktoré sa v čase vyhotovovania knižnej väzby už nepoužívali, ale pre muzikológiu – ak sú ešte čitateľné – majú aj vo fragmentárnej podobe (orezané, lepené vo väzbe) mimoriadny význam. V tomto prípade je určitým identifikátorom používania hudobniny *in situ* a argumentom *ex silentio* samotná existencia mestskej knihy. Jeden z takýchto najnovších zaujímavých nálezov sa podaril v **Spišskej Novej Vsi**. Vo väzbe účtovnej knihy vedenej v rokoch 1514 – 1524 (sign. K/I 28) sa zachovali vo vnútornej strane prednej a zadnej dosky obalu rukopisné notované papierové fólie. Ide o fragmenty troch viachlasných skladieb notovaných bielou menzurálnou notáciou oválneho tvaru s kolorovaním. Skladby reprezentujú renesančnú polyfonickú duchovnú hudbu, ktorá sa s najväčšou pravdepodobnosťou predvádzala v tamojšom farskom kostole v 16. storočí (hymnus na sv. Katarínu, fragment viachlasnej omše, responzórium *Gaudet exercitus Angelorum*). Tieto unikátne hudobné zlomky môžeme považovať za priame svedectvo o renesančnom hudobnom repertoári spievanom novoveským literátskym bratstvom vo farskom Kostole Nanebovzatia Panny Márie⁹⁰ (Obr. 4).

Archívne pramene obsahujúce informácie nadregionálneho charakteru si zvyčajne vyžadujú spracovanie väčšieho objemu dát. Rozsiahlejšie informačné databázy k hudobnému životu sa však zachovali až od 18. storočia. V slovenskej hudobnej historiografii vytvorila takúto rozsiahlu databázu Darina Múdra, ktorá spracovala údaje o hudobníkoch a organoch v katolíckych kostoloch na základe kanonických vizitácií z rokov 1751 – 1833. Región Spiša tu reprezentujú údaje o hudbe z 362 vizitácií, na základe ktorých autorka predkladá 181 lokalít s doloženou prítomnosťou hudby a v ich

⁸⁷ ŠA-K, A-SNV, MM-SpV, Ref. 85; menom a priezviskom sa organisti uvádzajú až od roku 1636.

⁸⁸ PETRÍK, Borislav – RYBÁR, Peter (zost.): *Evanjelická encyklopédia Slovenska*. Bratislava : BoPo, GBÚ ECAV, 2001, s. 344.

⁸⁹ Päť melódií piesní so sprievodom generálneho basu *Festorum anniversariorum et primariorum nativitati, resurrectionis, ascens. Christi* (Jena 1677), pohrebná pieseň pre štyri hlasy *Letztes Testament und Froeliches Sterb-Lied* (1681). KALINAYOVÁ, Ref. 81, s. 57-61.

⁹⁰ PETŐCZOVÁ, Ref. 43, s. 132-134.

rámci 316 mien hudobníkov.⁹¹ Na základe týchto údajov vieme rozpoznať aj hudobno-topografickú sieť, ktorú určujú hudobné javy v katolíckom hudobnokultúrnom prostredí, a to prostredníctvom dobových informácií o vzdelaní a kvalitách hudobníkov, o existencii a veľkosti organov (v niektorých lokalitách aj iných hudobných nástrojov) a o vývine pestovania viachlasnej hudby (*musica figuralis*) v rovnakých lokalitách. Keďže ide o obdobie rekatolizácie, v tejto hudobnotopografickej sieti – prirodzene – vyniká rímskokatolícke cirkevné centrum **Spišská Kapitula**. Ostatné parametre vývinu hudobnej kultúry spišských miest ostávajú relatívne také, ako ich poznáme z predchádzajúceho storočia: za „srdce kultúry Spiša“ označuje Darina Múdra **Levoču**, na východ a na juh od Levoče to boli okrem Spišskej Kapitulky aj mestá **Spišské Podhradie**, **Spišské Vlachy**, **Spišská Nová Ves**, na západ od Levoče to boli mestá **Poprad**, **Spišská Sobota**, **Vrbov**, **Lubica**, **Kežmarok**, **Spišská Belá** a **Slovenská Ves**; na území horného Spiša (lokalizovaného na sever od Slovenskej Vsi) to boli mestá **Stará Ľubovňa**, **Spišská Stará Ves** a **Podolíne**, na území dolného Spiša to boli mestá **Gelnica**, **Švedlár**, **Smolník** a **Smolnícka Huta**. Všetky lokality *spišského hudobnokultúrneho okruhu* uvádza Darina Múdra v dvoch zoznamoch: *lokality Spišskej stolice s doloženou prítomnosťou organov*: 129 lokalít (dnešné obce a mestá Spiša), a *lokality Spišskej stolice s doloženou prítomnosťou iných hudobných nástrojov*: 24 lokalít (zv. I, prílohy 9-11). Osobitne je uvedený zoznam hudobníkov Spišskej stolice (zv. I, príloha 12), zoznam kanonických vizitácií s rozpisom hudobných javov uvedených vo vizitáciách v Spišskom biskupstve od roku 1751, zoznam iných kanonických vizitácií (rehole, farské, štátne a zahraničné archivy) a ďalších dokumentov (dobové inventáre hudobníkov).⁹²

Ad V. Historické mapy

Piatu skupinu zachovaných prameňov dôležitých pre hudobnú topografiu tvoria mapy, ktoré poskytujú pohľad na geografický reliéf regiónu a umožňujú z nadhľadu sledovať odlišnosti v územnom a správnom vývoji miest i vo vývoji ich administratívnej a cirkevnej správy. Z mapových vyobrazení Spiša má muzikológ k dispozícii viacero dokumentov. Najstaršiu kolorovanú mapu Spiša *Ichnographische delineation des ganzen Zipser Comitatus* v mierke 1 : 116 000 vyhotovil na pergamene Jakub Kray v roku 1715. Po jeho smrti vyšla tlačou mierne modifikovaná a o polovicu menšia v diele Mateja Bela *Hungariae antiquae et novae prodromus* (Norimberg 1723). Z 18. storočia sa zachovali čiastkové nákresy Spiša od Juraja Buchholtza ml. (1717) a Samuela Mikovíniho (1740), tvoriace podklady pre azda najznámejšiu mapu Spiša, ktorá vyšla v diele Jána Mateja Korabinského *Novissima Regni Hungariae Potamographica et telluris Productorum* (1791) ako súčasť mapy Uhorského kráľovstva; následne vyšla tlačou v roku 1794 v jeho príručnom atlase *Atlas Regni Hungariae portatilis: ein geographisches Noth- und*

⁹¹ MÚDRA, Ref. 16, s. 69. Takáto hustá sieť lokalít sa už približuje ku dnešnému číslu evidovaných obcí a miest na Spiši na Slovensku, ktorých je 185 (štatistické údaje z r. 2015). Dostupné na internete: https://sk.wikipedia.org/wiki/Zoznam_obc%C3%AD_Spišskej_župy.

⁹² MÚDRA, Ref. 16, zv. I, s. 231-235; zv. I, prílohy 9-11, s. 367-372; zv. I, príloha 12, s. 372-377; zv. II, s. 676-677; zv. II, s. 879-946.

Hülfsbüchlein (1804).⁹³ Táto mapa zachytáva nielen prírodno-geografické pomery Spiša a polohu sídel, ale aj základnú cestnú sieť a poštové stanice. Názvy väčšiny sídel sú nemecké, ale nachádzajú sa tu aj maďarské a slovenské varianty. V spodnej časti mapy je umiestnený erb Spišskej stolice, ktorého súčasťou je aj erb Thurzovcov (lev spre-vádzaný dvoma ružami). Mapa je dôležitá v nadregionálnom kontexte; v rámci celohorského priestoru vyniká husté osídlenie Spiša. Dôležité je aj vizuálne znázornenie veľkosti miest a ich statusu kartografickými značkami: dve slobodné kráľovské mestá **Kežmarok** a **Levoča** majú symbol plného podstavca, na ktorom sa nachádza symbol cirkevnej moci (dve kostolné veže), sídla *Provincie 16 spišských miest* majú podstavec s rímskym číslom XVI, menšie mestá nemajú podstavec pod kostolnou vežou a sú odstupňované až po dedinky, znázornené len bodovo. Historická mapa lokalizuje aj hrady a pevnosti: **Spišský hrad** (Zipserhaus), kaštieľ v **Spišskom Štiavniku** (Arx Scavnik), **Hrad Nedeca** (Arx Dunavetz), **Lubovniansky hrad** (Arx Lublo) a štyri poštové stanice: **Levoča**, **Korytné**, **Lučivná** (Lutsivna) a **Hozelec** (Hozeletz). Z rukopisných máp spomeňme ešte dve zaujímavé mapy Spiša, ktoré sa nachádzajú v Spišskom archíve v Levoči – kolorovaná *Administratívna mapa Spišskej župy* (ca 1780) Andreja Marka a *Mapa Spišskej župy z roku 1794*, ktorá je zaujímavá kolorovaným zvýraznením červenou farbou miest zálohovaných Poľsku (*Provincia 13 spišských miest*)⁹⁴ (**Obr. 5**).

Mapy Spiša sú konečným bodom, v ktorom je možné sumarizovať hudobnotopografickú sieť z hľadiska administratívno-správneho i viacdimenzionálneho cirkevného a kultúrneho vývinu spišských miest. Mapy uľahčujú možnosť spojiť jednotlivé informácie o hudobníkoch, hudobných inštitúciách a hudobnom živote, a zároveň názorne dokumentujú cesty šírenia hudby a možnosti migrácie hudobníkov na regionálnej i lokálnej úrovni. Ideálne je spojiť techniku čítania máp a celkovú znalosť geografického terénu, čo pomáha objasňovať dynamiku celého procesu. Základom je poznať historické názvy lokalít a štruktúru súmestí (zväzov miest) v chronologických vývinových kontextoch. Mapy pripomínajú, že hudobné dejiny Spiša sú polyvalentné a premenlivé – v určitých etapách ich reprezentovali predovšetkým evanjelické mestské kantoráty, v iných etapách bol prosperujúcejší hudobný život v katolíckych kostoloch. Pri záverečnom vyhodnocovaní nemôžeme obísť ani svetské sídla, hlavne sídla šľachty a mestskej aristokracie.

Napokon, mapy poskytujú východisko k bádaniam zameraným na dejiny hudby v jednotlivých mestách (individuálnych lokalitách), ktoré majú svoju vnútornú hudobnotopografickú sieť. Čím je mesto väčšie a jeho vnútorná sieť širšia, tým komplikovanejší je výskum vnútorných hudobných kontextov. Spišské mestá nepatrili

⁹³ Dostupné na internete: https://books.google.sk/books?id=DxiE_38FPc8C&printsec=front-cover&dq=Korabinsky+Atlas+regni+hungariae&hl=sk&sa=X&ved=2ahUKEwjLxIL9sN-7rAhXLQaQKHQQ4BYoQ6AEwAHoECAMQAg#v=onepage&q=Korabinsky%20Atlas%20regni%20hungariae&f=false. Mapa Pavla Kraya sa zachovala v Archíve v Poprade (Poprad-Spišská Sobota). *Historia Scepusii : Vol. II. Dejiny Spiša od roku 1526 do roku 1918*. Eds. Martin Homza, Stanisław A. Sroka. Bratislava : Katedra slovenských dejín FiF UK; Kraków : Instytut Historii Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016, s. 327-330. *Terra Scepusiensis. Stav bádania o dejinách Spiša. Stan badań nad dziejami Spiszu*. Eds. Ryszard Gładkiewicz, Martin Homza, Michał Pułaski, Michał Slivka. Levoča; Wrocław : Kłáštorisko, 2003, s. 252.

⁹⁴ Spišský archív v Levoči. Spišská župa, kongregačné písomnosti, inv. č. 628, šk. 299, č. spisu 419/1794.

v stredoeurópskom kontexte k veľkým sídlam. Dokonca z hľadiska stredoeurópskej demografie to boli mestá relatívne malé; v polovici 16. storočia mal Poprad 595 obyvateľov, Spišská Sobota 394, Veľká 406, Stráže 300 a Matejovce 250. Na konci 17. storočia mal Poprad – najväčšie spomedzi trinástich zálohovaných miest Poľsku 1 003 obyvateľov, Spišská Sobota mala 828 obyvateľov, Veľká 626 obyvateľov, Stráže 505 obyvateľov a Matejovce 265 obyvateľov. V 18. storočí sa ekonomicky i demograficky rozvinula Spišská Nová Ves, ktorá mala v roku 1758 už 2 772 obyvateľov, k čomu prispel rozvoj baníctva. Najväčšími mestami Spiša však stabilne ostávali Kežmarok a Levoča vďaka rozvoju remesiel a obchodu. Levoča mala v čase najväčšieho rozkvetu v 17. storočí maximálne 5 000 obyvateľov.⁹⁵ Avšak na prelome 17. a 18. storočia tu žilo len okolo 3 500 obyvateľov. O sto rokov neskôr, v čase konsolidácie konfesionalnej situácie na Spiši, bolo v Levoči podľa kanonickej vizitácie z roku 1804 evidovaných 4 434 obyvateľov (Nemcov a Slovákov), pričom 2 534 bolo katolíkov a 1 900 nekatolíkov. V porovnaní so stredoeurópskymi mestami mal podobnú veľkosť napríklad sliezsky Breh (Brzeg, PL). V ranom novoveku však len v Poľsku existovalo sedem miest s počtom obyvateľov viac než desaťtisíc a všetky patrili k významným centráм pestovania hudobnej kultúry – Kraków, Lwów, Poznań, Warszawa, Gdańsk, Elbląg, Toruń.⁹⁶

Poznanie hudobnotopografických súvislostí prostredníctvom máp v rámci jednotlivých miest umožňuje rozšíriť nazeranie na hudobný život cez prizmu vnútorných vzťahov medzi ich jednotlivými hudobnými inštitúciami (kostoly, kaplnky, školy). Napríklad v **Levoči** bol v polovici 17. storočia hlavným centrom umeleckej hudby farský Kostol sv. Jakuba, o sto rokov neskôr sa tu rozvíjal hudobný život už v štyroch kostoloch, ktoré navonok reprezentujú ich historické orgány: v jednom novopostavenom drevenom evanjelickom kostole za hradbami mesta a v troch rímskokatolíckych kostoloch: vo farskom kostole (dnes Bazilika minor sv. Jakuba), v Kostole Svätého Ducha a v Kostole Panny Márie Kráľovnej anjelov a sv. Ladislava, t. j. v bývalom minoritskom, resp. starom jezuitskom gymnaziálnom kostole (nazývanom aj Čierny kostol). Keďže v 18. storočí sa rozvinul v Levoči aj hudobný život v bohatých meštianskych a šľachtických rodinách (Thurzovci), dokážeme na mapu mesta zakresliť aj konkrétne meštianske domy, v ktorých sa dokázateľne pestovala hudba (napríklad Lumnitzerovcov, Güntherovcov, Okolicsányiovcov). Napokon nemôžeme zabudnúť ani na sídla šľachty (Thökölyovci na **Kežmarskom hrade**, Máriássyovci v **Markušovciach**), resp. bohatších rodov, napríklad majiteľov kaštieľa v **Strážkach** (dnes súčasť mesta Spišská Belá).

Kaštieľ v **Strážkach** je jednou z menej prebádaných lokalít Spiša napriek skutočnosti, že už najstaršia hudobná história sídla je spojená s pestovaním renesančnej polyfonickej hudby počas spravovania kaštieľa prvým vlastníckym rodom Horvath-Stansithovcov. Pod ich egidou tu existovala v rokoch 1588 – 1711 významná evanjelická škola. Z majetku zakladateľa školy Gregora Horvath-Stansitha pochádzajú jedny z najstarších rukopisných hudobných prameňov zachovaných na území Slovenska, obsahujúcich vokálnu polyfonickú hudbu. Ide o vzácne hlasové zošity sign. Ms. Mus. Bártfa 15 zachované v Bardejovskej evanjelickej zbierke hudobnín (nekompletne),

⁹⁵ *Historia Scepussii* : Vol. II., Ref. 93, s. 272-274.

⁹⁶ PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, Barbara: *Historia Muzyki Polskiej tom III, BAROK, część pierwsza, 1595–1696*. Ed. Stefan Sutkowski. Warsaw : Sutkowski Edition Warsaw, 2006, s. 25-26.

ktoré obsahujú posesorský záznam o kúpe rukopisu Gregorom Horvathom-Stansithom od Martina Eckmanna z Lužice (Lusatio): „*Emptae partes istae in usum Ecclesiae Neeren[sis] per generosum dominum Gregorium H[orvath] S[tansith] a Martino Ekman Lusatio fl. 1 d. 50 die 6 Aprilis secundum Vetus: Anno 1593*“.⁹⁷ Obsahujú polyfonickú hudbu, ktorá sa predvádzala v evanjelickom kostole v Strážkach koncom 16. storočia, a to 5- až 6-hlasné omše a magnifikaty od Orlanda di Lasso (1532 – 1594), Philippa de Monte (1521 – 1603), Johanna Knöfelia (1525 – 1617) a Davida Thusia (16./17. st.).⁹⁸ V kaštieli v Strážkach pokračoval intenzívny rozvoj pestovania hudby aj v 18. storočí. Anna Mária (Nanette) Horvath-Stansithová (vyd. Szirmayová, 1772 – 1807), neter spišského grófa a vicežupana Imricha (Emerich) Horvath-Stansitha (1741 – 1801), bola vynikajúcou speváčkou a klaviristkou. Spev a hru na klavíri študovala vo Viedni (1785/1786). Zachoval sa jej obraz – podobizeň sediacej Anny Márie pri čembale z obdobia pred jej vydajom za Andreja (III.) Szirmayho v roku 1790.⁹⁹

Záver

Vytýčenie hudobnotopografickej siete v premenlivých súradniciach je základnou metódou umožňujúcou komplexný pohľad na hudobný život regiónu Spiš. Ak by sme si položili otázku, či je niektoré z vyššie uvedených hľadísk pri vytýčovaní tejto siete dôležitejšie, odpoveď nebude jednoduchá. Z hľadiska poznania samotnej hudby je pravdaže dominantné hľadisko *zachovaných primárnych hudobných prameňov*; tie poskytujú možnosti výskumu hudobných diel a hudobného repertoáru, čiže šírenia a migrácie hudby v stredoeurópskom priestore. Pre Spiš ostáva až do roku 1830 realitou, že sa tu zachovali od profesionálnych hudobníkov diela signované autorsky ako *opus musicum* od skladateľov pôsobiacich v službách cirkvi – či už to bol evanjelický kantorát alebo cirkevní hudobníci katolíckych kostolov a reholí. Komplexný pohľad na dejiny hudby v regióne si však vyžaduje koordináciu všetkých piatich hľadísk. Popri *primárnych* sú dôležité *sekundárne hudobné pramene*, lebo poskytujú informácie k *biografii hudobníkov* (štúdium, peregrinácie, migrácia, sociálne postavenie) i k *lokálnemu, konfesijnému a etnicky diferencovanému hudobnému životu* (hudobné lokality, ich veľkosť,

⁹⁷ MURÁNYI, Róbert Árpád: *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*. (= Deutsche Musik im Osten, 2). Bonn : Gudrun Schröder Verlag, 1991, s. XI, s. 47-48.

⁹⁸ Z územia historického Uhorska sa diela Davida Thusia zachovali z Bardejova, z Levoče a z Banskej Bystrice. GREŠOVÁ, Adriana: *David Thusius ex Comitatu Mansefeldico* (16. – 17. storočie / 16th–17th Century): *Magnificat octavi toni* (= Musicalia Istropolitana 10). Bratislava : STIMUL, 2019. Dostupné na internete: https://www.academia.edu/41255531/David_Thusius_ex_Comitatu_Mansefeldico_16_17_storočie_16th_17th_Century_Magnificat_octavi_toni. V Krakove sa napríklad zachovala autorská tlač z roku 1609 *EPITHALAMION Musicis numeris exornatum & compositum cum sex vocibus*. PATALAS, Aleksandra: *Catalogue of Early Music Prints from the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow*. Kraków : Musica Iagellonica, 1999, s. 359, 441.

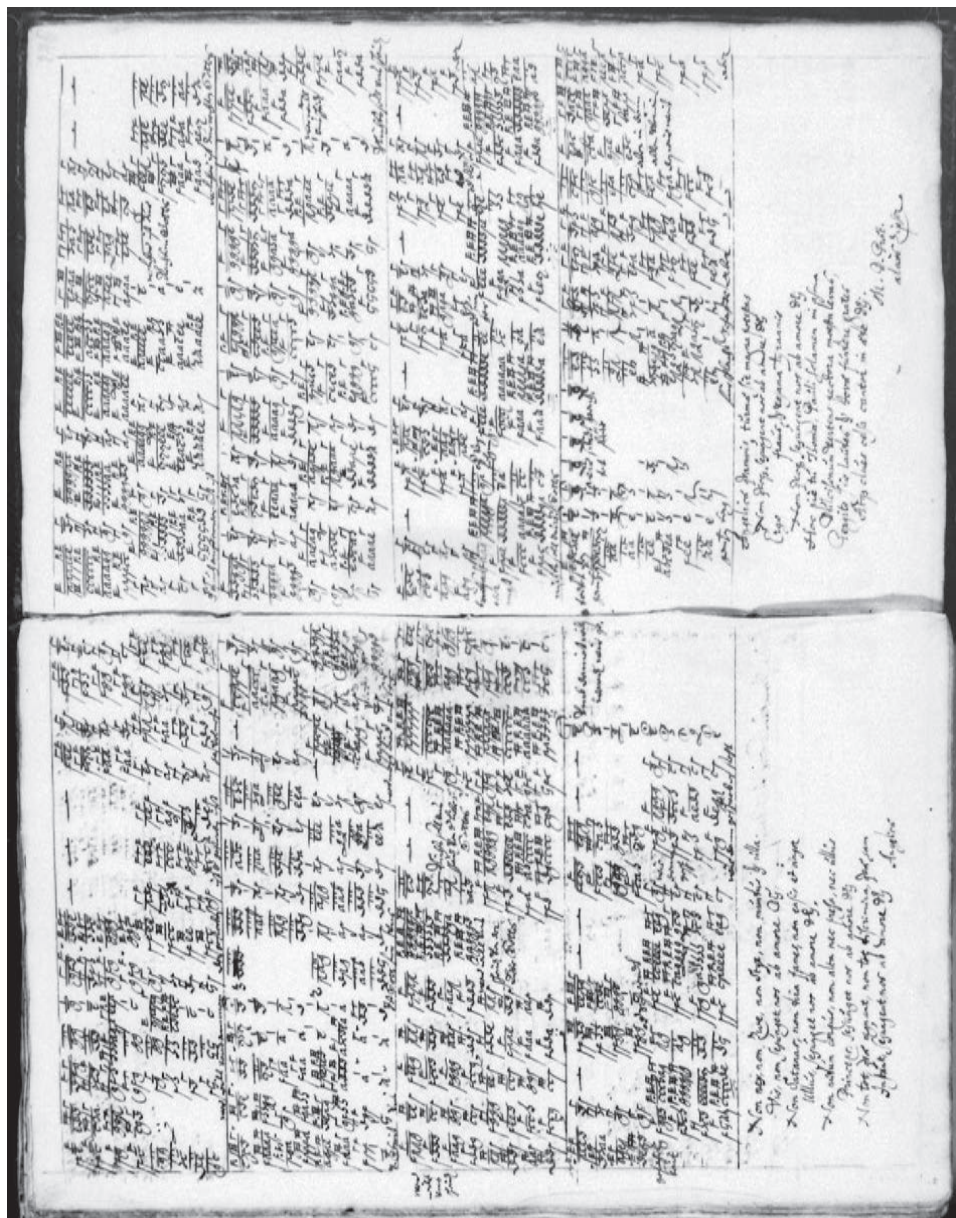
⁹⁹ SZÓRÁDOVÁ, Ref. 64, s. 31. Reprodukcia obrazu s podobizňou Anny Márie pri čembale: *Slovenská hudba*, roč. 24, 1998, č. 3, 1. strana obálky. JANURA, Tomáš – HAVIAROVÁ, Michaela: *Vidiecke šľachtické sídla v Spišskej stolici*. Bratislava : Spoločnosť Kolomana Sokola, 2019, s. 126.

vnútorné členenie, význam, porovnanie v regionálnom a transregionálnom priestore). Výskum zohľadňujúci všetky uvedené hľadiská je nesmierne náročný na čas, ale tiež na zovšeobecňovanie; umožňuje však prekonať problém *nerovnomernosti zachovaných prameňov* a umožňuje presnejšie definovať jedinečné, lokálne a spoločné, regionálne prvky v dejinách hudby a hudobnej kultúry v historickej Spišskej stolici.

Štúdia je súčasťou riešenia grantového projektu VEGA č. 2/0012/21 *Migrácia hudobníkov a transmisia hudby v 17. – 19. storočí na Slovensku a v strednej Európe*, roky riešenia: 2021 – 2024; pracovisko riešiteľky: Ústav hudobnej vedy SAV.

Obrázky sú reprodukované s láskavým povolením Cirkevného zboru ECAV na Slovensku Levoča; Štátneho archívu v Prešove, Špecializovaného pracoviska Spišský archív v Levoči a Štátneho archívu v Košiciach, pracoviska Archív Spišská Nová Ves.

OBRAZOVÁ PRÍLOHA



Obr. 1: M. D. Praet. | *alaus* Zipser. Báseň Dávida Praetoria, 1642. Tabulatúrny zborník, SK-Le MUS A 3, f. 274^v-275^r

© Cirkevný zbor Evanjelickej cirkvi a. v. na Slovensku Levoča. Foto: Janka Petőczová

Tabella

Remonstrans, qualiter Regia XVI Oppida Scepusiensia
usitatio in Regno Hungaria Linguis nuncupantur, et quidem

Latine Hungarice Germanice Slavice

I	Leibitzium	Laibitz	Leibitz	Leubitzsa
II	Iglovia vel Koccomium	Iglo.	Neudorf.	Nowawess
III	Varallya.	Szepes Varallya	Tirchdrauf	Podhradze.
IV	Olasinum vel Villa Latinoru	Olaszi.	Wallendorf.	Wlahy.
V	Beela.	Béla	Beel.	Beley
VI	Mons S. Georgii	Kombathely	Georgenberg	Gobota.
VII	Lublovica	Lublyo.	Liblau	Lubownya
VIII	Felka.	Felka.	Felet.	Welka.
IX	Podolinum.	Podolin.	Pudlein.	Podolinecz.
X	Popradinum	Poprad.	Deutschendorf.	Bohradze.
XI	Inesda.	Inyeczda.	Iniesen.	Enyaszda.
XII	Menhadi Villa	Menyhafa.	Menersdorff	Merbow.
XIII	Durandi Villa	Durand.	Dureldorf.	Lwarosita.
XIV	Matthaei Villa	Matheotz.	Matsdorf.	Matschowtse
XV	Michailis Villa	Sztraza.	Michelsdorf.	Straze.
XVI	Rusovinum	Rushinotz.	Risdorf.	Austinorveze.

Obr. 2: Tabuľka oficiálnych názvov Provincie 16 spišských miest, 1776.

© Spišský archív v Levoči. Foto: Štefan Péchy

X. Poprád.

- | | |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| 1. Topperczer Antal . 1557-ig | 5. Schimrak Benedek . 1624—1632. |
| 2. Gnicsner Bálint . . 1565—1584. | 6. Sturm Dániel . . 1632—1645. |
| 3. Christophori Máté . 1584—1622. | 7. Weisz Tóbiás . . . 1645—1674. |
| 4. Arelt Márton . . . 1622—1624. | |

XI. Felka.

- | | |
|--|-----------------------------------|
| 1. Filker Gergely . . 1552—1575. | 6. Sylvester János . . 1608—1618. |
| 2. Matern (Midvischer)
János 1575—1581. | 7. Reimann Márton . 1619—1624. |
| 3. Nikasy György . . 1581—1600. | 8. Arelt Gergely . . 1625—1641. |
| 4. Grensner Márton . 1600—1605. | 9. Praetorius Gergely. 1541—1645. |
| 5. Weisz Tóbiás . . 1605—1608. | 10. Hertel Ezsaiás . . 1645-ben. |
| | 11. Novoscius Mihály . 1646—1674. |

XII. Matheócz.

(A matheóczy és a mihályfalvi lelkészek nem tartoztak ugyan a XXIV kir. lelkész szövetkezetébe, hanem a felső-poprádi fraternitáshoz, de teljesség kedvéért ide iktatjuk őket.)

- | | |
|------------------------------------|------------------------------------|
| 1. Suchiny Péter . . 1573-tól. | 5. Pilarik Ezsaiás . . 1646—1656. |
| 2. Botzdorfer Szervác . 1574—1597. | 6. Klesch Kristóf . . 1656—1661. |
| 3. Weisz Tóbiás . . 1597—1601. | 7. Heutseh Fülöp . . 1661—1670. |
| 4. Hortensius József . 1601—1645. | 8. Langsfeld Keresztély 1670—1674. |

XIII. Mihályfalva.

- | | |
|-------------------------------|------------------------------------|
| 1. Botzdorfer Szervác . 1566. | 5. Weisz Tóbiás . . 1601—1606. |
| 2. Gulden János . . 1584. | 6. Fabricius Sebestyén. 1606—1623. |
| 3. Eichel Izsák . . 1595. | 7. Klein Kelemen . . 1623—1653. |
| 4. Hermelius János . 1600-ig. | 8. Schwartz András . 1653—1674. |

Obr. 3: Benedikt Šimrák, evanjelický farár v Poprade v rokoch 1624 – 1632. In: HRADSKÝ, József: *A XXIV Királyi Plébános Testvérsége*, 1895, s. 300



Obr. 4: Menzurálny fragment. Účtovná kniha mesta Spišská Nová Ves, 1514 – 1524
© Archív Spišská Nová Ves. Foto: Janka Petőczová

Summary

MUSICAL TOPOGRAPHY OF THE SPIŠ/ZIPS REGION WITH REGARD TO THE EARLY MODERN PERIOD CITIES

The subject matter of the study covers research into *regional musicology* focusing on the history of music and musical culture of the Spiš/Zips region from the aspect of the *musical topography*. The research can be divided into two basic lines: demarcation of the music-topographic network inside the *local habitations* (*towns, civitas, oppidum*) and demarcation of the music-topographic network into the borders of the historical county of Spiš. Back in the Early Modern Period, in the county of Spiš, towns with an *ethnically mixed, prevailingly Slovak-German population* represent the basic topographic unit of our research. Towns that joined *Luther's Reformation movement* were the primary musical centres; in each of these towns, two institutions functioned as the driving force of the development of musical culture, namely the *church* and the *school*, with the *cantor*, the *organist* and the *trumpeter* working as professional musicians. The basic topographic network of the towns of Spiš is made up of localities in which the earliest preserved musical sources originated from the 16th and the 17th centuries. These towns are Levoča (Leutschau), Kežmarok (Kesmark), Lubica (Leibitz) and Veľká (Felka). More sources have been preserved from the period of the Late Baroque and Classicism; thus, the network of towns may be extended by Gelnica (Gölnitz), Kežmarok (Kesmark), Levoča (Leutschau), Lubica (Leibitz), Matejovce (Matzdorf), Podolíneč (Pudlein), Spišská Belá (Zipser Bela), Spišská Kapitula (Zipser Kapitel), Spišská Nová Ves (Neudorf, Igló), Spišské Podhradie (Kirchdrauf, Warallia), Spišské Vlchy (Wallendorf), Smolnícka Huta (Schmölnitzhütte), Smolník (Schmölnitz), Švedlár (Schwedler).

A topical look at the music-topographic network of Spiš in the 16th and 17th centuries must take into equal account *musical criteria* (preserved primary sources of music and musical instruments) and *non-musical criteria* (secondary sources of music and sources of an archival character). Despite the relatively small number of localities on such a map of Spiš, the music-cultural centre of the region clearly appears to be its central part, in which a microregional area of increased contacts between the towns of *Levoča – Spišské Podhradie – Spišské Vlchy – Spišská Nová Ves – Levoča* was formed. Another locality consisted of towns in the upper parts of the *Poprad* basin, mainly of the five towns of *Spišská Sobotka, Matejovce, Veľká, Poprad* and *Stráže pod Tatrami*, where a musical culture of free towns, independent of feudal lords, was cultivated. The northern part of the *Poprad* basin was dominated by *Kežmarok*, a free royal town with an adjacent castle and *Spišská Belá*. On the Polish border, it was the towns long pledged to Poland: *Hniezdne, Podolíneč* and *Stará Lubovňa*. In the southern parts of Spiš, vocal-instrumental polyphonic music was cultivated in *Smolník*. Very often, we have no information about the musical life of the smallest villages and settlements in Spiš, although it is certain that parishes existed in them and sacred singing by the cantor and the congregation was naturally present in their churches. Prospectively, research should be extended even to localities in which minimum information of a musical character has been preserved, just like in the small historical towns of *Spišská Stará Ves, Huncovce, Žakovce, Iľiašovce, Batizovce, Tvarožná, Krompachy, Švedlár*, as well as to other types of localities (the *Spiš Castle, the Lubovňa Castle*).

The specification of the music-topographic network of Spiš enables us to identify the *locally* and *denominationally differentiated musical life* of the towns of this region. Although such research is time-consuming and requires generalization, it may tackle the problem of the *assessment of the unevenly preserved sources* in the various localities of Spiš, as well as the problem of the *integration of the history of music in Spiš into European music history*. Music topography, as one of the basic methods of research on regions, provides a complex view of the history of music and musical culture in the changing geographical coordinates that are independent of political borders.

MUSIC AS A VEHICLE FOR CONQUERING SPACE IN JESUIT NYSA AND ITS NEIGHBOURHOODS

TOMASZ JEŻ

Tomasz Jeż; Uniwersytet Warszawski, Krakowskie Przedmieście 32, 00-325 Warszawa;
e-mail: tomasz.jez@uw.edu.pl

ABSTRACT

The presence of the Jesuits in the artistic culture of the early modern era has been defined as a mission and an accommodation to the “people, times, and places”. Music, considered as a spatial phenomenon, had an important function in this mission, mostly due to its rhetorical qualities. Based on the example of Nysa/Neisse, the paper’s author shows how music influenced the social space of the local community and affected their sense of security and identity describing the way space was conquered by music reshaping the town’s microcosm and its neighbourhoods.

Keywords: Jesuits, Nysa/Neisse, soundscape, social impact

1. Pastoral strategies of Jesuits

The Jesuit presence in artistic culture can be defined as a mission and an accommodation.¹ To ensure the widest possible reception of the preached content, the language and the object of the mission to the “people, times, and places” had to be accommodated in accordance with the Jesuit constitutions.² All three subjects are crucial to understand the Jesuit *modus operandi*, which is also revealed in the musical culture.

¹ HARWELL, Celenza Anna – DELDONNA, Anthony R. (ed.): *Music as Cultural Mission. Explorations of Jesuit Practices in Italy and North America*. Philadelphia : Saint Joseph’s University Press, 2014.

² *Constitutiones Societatis Iesu a Congregatione Generali XXXIV annotatae et Normae complementariae ab aedem Congregatione approbatae*. Romae : Apud curiam praepositi generalis Societatis Iesu, 1995, No. 455, p. 170.

Music can be treated both as an object and a language, which has led to its effectiveness not only in overseas missions, but also pastoral activity in the “Indias around here” of various places in Europe.³

The constitutional recommendation of adjusting musical practice to people brought significant social change. Jesuits were capable of forming a community from any anonymous social group using an appropriate repertoire. Looking for efficacious forms of religious instruction, they supported natural configurative strategies, which allowed a group to become self-directed, such as lay (school or citizens) congregations. Music served in the identification and affirmation of these communities, and confirmed its social structure and prerogatives.⁴ Focusing on the instruction of boys gathered in processions, and church, school or musical ensembles, Jesuit missionaries also used a prefigurative mode of culture,⁵ which ensured their victory in the confessional confrontation of the era.

The music of the Jesuit mission in culture also transformed time as perceived by communities. Their social order was reshaped by conscious strategies of recurrence and periodicity, which supported and regulated the rhythm of the community life. Elements of this regularity may be found in the Jesuit musical repertoire: the litany, the rondo, the sequential, stanzaic and verse forms. But the community’s sacred time was also measured with recurrent performances of the *Salve Regina*, with *meditationes* for consecutive Sundays of Lent, with quarterly *Requiem* masses and annual spectacles *pro renovatione studiorum*. A natural pretext for this regulation was the regularity of the liturgical cycle, broadened by the Jesuits so as to include new, paraliturgical elements, making use of the local traditions.

But another dimension of the pastoral activity is the space in which it takes place. The Jesuit mission brought deep changes to the arrangement of space, both in the centres of towns as well as neighbourhoods. The newly erected churches, colleges, gymnasiums, boarding schools, and seminaries transformed the architectural design of cities.⁶ Most of these buildings were venues for music, as well as the town squares, streets and bridges, which hosted regular paraliturgical performances. The music played during the church services, school theatrical spectacles, processions and pilgrimages annexed public space, highlighting the social change. It was not only an expression of the community’s faith, but also served for its propagation: both in the towns such as on the routes leading to the holy shrines, and the borders of the community’s area.

³ DOMPNIER, Bernard: Les cantiques dans la pastorale missionnaire en France au XVIIe siècle. In: NANNI, Stefania (ed.). *La musica dei semplici. L'altra controriforma*. Roma : Viella, 2012, pp. 72-106.

⁴ JEŽ, Tomasz: *The Musical Culture of the Jesuits in Silesia and the Kłodzko County (1581-1776)*. (=Eastern European Studies in Musicology, 11.) Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Warszawa; Wien : Peter Lang, 2019, pp. 327-338.

⁵ MEAD, Margaret: *Culture and Commitment. A Study of a Generation Gap*, Garden City, NY : Natural History Press New York, 1970, pp. 51-76.

⁶ PASZENDA, Jerzy: *Budowle jezuickie w Polsce XVI-XVIII w.*, Vols. I-IV. Kraków : The Faculty of Philosophy of the Society of Jesus; Wydawnictwo WAM, 1999-2010.

2. Music as a spatial phenomenon

Music played an important function in the Jesuit mission due to its rhetorical qualities. This rich presence in culture resulted not only from its close relationship to the language, but also from the immanent spatial characteristics of this art. If we wish to say anything about music, we cannot isolate it from the space in which it is played. Taking account of the social function of music, it must be studied in its social environment, which includes the space for its performance. Musical topography can be considered a very interesting methodological perspective.⁷ But the spatial quality of music is closely related to its rhetorical features, and both are clearly visible in the context of a mission. Given these circumstances, I examine how music was used to conquer space, based on an example of the Silesian town of Nysa at the time of the Counter-Reformation.

This battle for souls took place initially in the space of the church: in our case the baroque church designed by Andrea de Quadro and dedicated to the Assumption of Holy Virgin Mary.⁸ The square nave of the church was popular in Jesuit circles mostly for its acoustic qualities, which was put to good use not only by preachers, but also musicians, singing in choir or both the galleries, covered with frescoes by Karl Dankwart.⁹ This cycle of paintings corresponded with the analogous cyclic music forms performed in the church: the Litanies and Marian antiphons, which in many Jesuit churches of this area are also represented in iconographic form.¹⁰ Looking around the church, the participant in a liturgy could contemplate the same cultural texts in the musical works which, together with the graphic form, encouraged them to embark on their own journey of faith.

Even more persuasive were the paraliturgical events connected with Christmas and Holy Week, which combined prayer with stage action and music. *Praeseptia* and *sepolcri* embodied the ideal of Ignatian spirituality, expressed in the *compositio loci* method.¹¹ Both events could be considered as counterparts of *Spiritual Exercises*, even though the representation of the sacred topic here is only imagined and not real. The space for this event was defined not only by the actors and scenography installed in the chapel, but also by the music, which penetrated all of the space of the church. Other sacred places of the church found their counterpart in the space of the school: i.e. the

⁷ Seen in recent musicological studies such as: PIÉJUS, Anne: *Musique et dévotion à Rome à la fin de la Renaissance: Les Laudes de l'Oratoire*. Turnhout : Brepols, 2013; CAVICCHI, Camilla – COLIN, Marie-Alexis – VENDRIX, Philippe (eds.): *La musique en Picardie du XIVe au XVIIe siècle*. Turnhout : Brepols, 2012; RODRÍGUEZ-GARCÍA, Esperanza – FILIPPI, Daniele V. (eds.): *Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*. Abingdon; New York : Routledge, 2018.

⁸ KALINOWSKI, Konstanty: Kościół jezuicki w Nysie. In: *Opolski Rocznik Muzealny*, Vol. 4, 1970, pp. 391-439.

⁹ KOZIEŁ, Andrzej: Szwed i jezuici. Karl Dankwart i jego nieznanne prace malarskie dla nyskich i kłodzkich jezuitów. In: *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową*, Vol. I. Wrocław : Wydawnictwo Via Nova, 2006, pp. 265-276.

¹⁰ KLAHR, Michael: *O Clemens*, Assumption of the Holy Virgin Mary Church; KUBEN, Johann: *Salus Infirmorum*, Exaltation of the Holy Cross Church in Brzeg.

¹¹ FLEMING, David L. (ed.): *The Spiritual Exercises of Saint Ignatius: A literal translation and a contemporary reading*. St Louis : Institute of Jesuit Studies, 1989, No. 112, p. 74.

relics of Saint Romanus¹² corresponded to drama performed in the gymnasium devoted to the life of this martyr.¹³

In honour of the saints, whose relics are kept in the Jesuit church of Nysa, new songs were composed. Most of them used familiar melodies and were written in German, which served as propaganda in the confessional struggle.¹⁴ The new songs could be sung by all the Catholic population of the town thanks to the pamphlet editions, distributed on the occasion of the translation of relics from the Roman catacombs.¹⁵ In this way, the new song text not only unified the whole space of the city, but also gave symbolical justification to the “Silesian Rome” nickname, given to Nysa, and not only for this reason.

3. The town microcosm

If we compare the town surrounded by its ribbon of walls to a loudspeaker, its streets can be thought of as a kind of diaphragm, emitting sound in its space. Its vibration is due to the “magnetic field” produced by the various music institutions: churches, schools and official buildings. In its day, Nysa was a centre of particular importance to the Jesuit missions in Silesia.¹⁶ It was the residence of the bishops of Wrocław, and a diocesan seminary operated here from 1575 and it was the first town of Silesia with a stable Jesuit residence.

Jesuits settled in Nysa thanks to Bishop Karl Habsburg (1608–1624), who completed a Jesuit education and was the founder of *Collegium Carolinum*.¹⁷ Karl was a renowned patron of the arts: the musicians who worked in his music chapel included Giovanni Valentini, Stefano Bernardi and Antonio Cifra, previously chapel master of the *Collegium Germanicum* and the *Santa Casa* sanctuary in Loreto.¹⁸ The next bishop,

¹² SCHMIDL, Johann: *Historiae Societatis Jesu provinciae Bohemiae*. Prague : Academic Printhouse [1759], Vol. IV/2, p. 933.

¹³ *S. Romanus Martyr pia tragedia, ad serenissimum...* Nysa : Johann Schubart, 1653. Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, 356658.

¹⁴ JEŽ, Tomasz: The Musical Repertory between the Confessions. Re-Catholicising Strategies in the Songbook of Johannes Schubart from Neisse (1625). In: *Musicology Today*, Vol. 10, 2013, pp. 19–36.

¹⁵ *Lobgesang dem Herzlichen Sissinio Römischen Diacono und Martyri. Als er von der Stadt Rom erhaben, inn deß Collegij der Societet Jesu Kirch zu Neyß Transferiert Anno 1636. In der zu dessen Heyligen Ehr angestellten Procession Dedicirt und gesungen. Im Thon: Frew dich du Himmel köni-gin...* Neisse : Johann Schubart, 1636; *Ein Newer Christlicher Lobgesang, Bey Feyerlich-angestelter Translation der Heyligen Jungfrawen vnd Marterin Secundae zu Glatz newlich auffgesetzt 1641 Im Thon, vnd versetzten Texts imitation Allein Gott in der Höh sey Ehr, &c...* Neisse : Johann Schubart, 1641.

¹⁶ DOLA, Kazimierz: *Jezuici w Nysie. Kolegium i gimnazjum (zw. Carolinum) 1622–1776*. Opole : Wydawnictwo Świętego Krzyża, 2019.

¹⁷ KROESS, Alois: *Geschichte der böhmischen Provinz der Gesellschaft Jesu. Nach den Quellen bearbeitet*, Vol. 3: *Die Zeit von 1665 bis zur Aufhebung der Gesellschaft Jesu im Jahre 1773. Neu bearbeitet und ergänzt von P. Karl Forster SJ*. Praha : Česká provincie Tovaryšstva Ježíšova; Olomouc : Refugium Velehrad-Roma, 2012, pp. 370–371.

¹⁸ FEDERHOFFER, Helmuth: *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*. Mainz : B. Schott's Söhne, 1967, pp. 195–198;

Karl Ferdinand Vasa (1625–1655), hired in his ensemble Marcin Mielczewski¹⁹ and expanded the foundations established by his predecessor: from the funds he left to the Jesuits, they constructed buildings for the boarding school, college and church. The dynamic expansion of the Jesuits in Nysa was also supported by Bishop Leopold Wilhelm Habsburg (1656–1662), who recruited musicians for his ensemble from the Basilica of Saint Mark in Venice, via the intermediary of the Jesuit Giacinto Corracchioli.²⁰

Apart from the private music ensemble of Nysa bishops, from 1630 its activity started *Seminarium Sanctae Annae*, which was established thanks to a subvention from Anna Gebauer.²¹ This boarding school dedicated to teaching music to boys, was ruled by the Jesuit fathers, some of whom were composers,²² others – such as Christoph Keller (1595–1655) and Felix Kadlinsky (1613–1675) – were translators of song texts, published in the prints of Nysa sodalities, led by the same Jesuits.²³ The songs were sung during processions and pilgrimages both within the town and *extra urbem*, and were played by the boarding school musicians, who performed appropriate litanies at climactic moments in those processions.²⁴ The alumni of *convictus* also performed

FEDERHOFFER, Helmuth: Graz Court Musicians and their Contributions to the “Parnassus Musicus Ferdinandeus (1615)”. In: *Musica Disciplina*, Vol. 9, 1955, pp. 178–192; PRZYBYŚZEWSKA-JARMIŃSKA, Barbara: Starania biskupa wrocławskiego Karola Habsburga o pozyskanie włoskich śpiewaków (1621–1622). In: *Res Facta Nova*, Vol. 6 (15), 2003, pp. 129–132.

¹⁹ PRZYBYŚZEWSKA-JARMIŃSKA, Barbara: *Marcin Mielczewski and Music under the Patronage of the Polish Vasas*. (= *Eastern European Studies in Musicology*, 3.) Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Warszawa; Wien : Peter Lang 2011, pp. 8, 202.

²⁰ SAUNDERS, Steven: *Cross, Sword, and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619–1637)*. Oxford : Clarendon Press, 1995, p. 7.

²¹ SCHMIDL, Ref. 12. Vol. III, pp. 1069–1070.

²² The music prefects of the Nysa *convictus* included composers, among them Martin Obersbach (1615–1689), who composed the concerto *Nativitas est hodie Mariae* (Kroměříž, Collegiate Church of St Maurice A 257/1). Music was also composed by Christoph Todtfeller (1624–1678), who published *Geistliches Hirten-Lied von dem verlohrnen Schäflein*, appended to a collection of his Passiontide sermons (*Das Verlohrne Schaaf, Das ist: Fasten=Exhortationes, In welchen eine Sündhafte Seel, so gleich einem jrendem Schäflein, durch allerhand Müßbrauch der Creaturen, von deren Schöpffer abgewichen... Eine Lob-Predig von dem Heiligen Patriarchen IGNATIO, Stiefftern der Societät IESU, In welcher Hochgedachter Heiliger Vatter einem Frommen Wolff verglichen wird, Geprediget In dem Oratorio deß Kayserlichen Collegii Societate IESU, in der Stadt Bresslaw: Von dem Ehrwürdigen P. Christophoro Todtfeller, der Soc: Jesu Priestern, und H. Schrifft Doctore... Prague : Academic Printhouse, 1677*.

²³ *Myrrhen-Büschel Oder Betrachtungen und Gebet Von der Heyligen Wunden, und Leyden Christi. Zu beförderung Der Andacht Gegen dem Allerheiligen Leyden unsers Herrn Jesu Christi. Allen Sodalen und Liebhabern JESU deß Gekreuzigten. Zu Nutz. Gezogen auß dem Lateinischen Myrrhen Büschel deß Wohl Ehrwürdigen P. Vincentij Caraffa jetzund Generals der Societet Jesu, und Anders Andächtigen Authoren. Cum licentia superiorum. Gedruckt In der Fürstlichen und Bischöflichen Residentzstadt Neyss bey Joann Schubart M.D.C.XLVII*.

²⁴ Repertoire of this type can also be found in other Nysa prints by Schubart, including *Catholische Kirchengesänge und geistlich Lieder, mit sonderm fleiss zusammen getragen von newem, so durch das gantze Jahr auff alle H. Festtage, bey den Creutzgängen, vnd zu anderen Zeitten, sehr nützlich zugebracht... Gedruckt zu Neyß, bey Johann Schubart, Anno 1625; Geistlicher Paradeiß Vogel Der Catholischen Deutschen Daß ist: Außserlözene Catholische Gesänge, auß gar vielen Alt vnd Newen Catholischen Gesängbüchern, auff alle Zeiten deß gantzen Jahrs, zu Hauß, in Kirchen, bey den Processionen und Wallfahrten nützlich zugebrauchen... Neisse : Ignaz K. Schubart, 1663*. See

music at the court of Bishop Charles Ferdinand who, it is said, used to listen to the student ensemble more eagerly than he did to his private orchestra.²⁵

The prime responsibility of the Nysa *convictores*, however, was to provide musical settings for liturgies at the Church of the Assumption. In addition to Sunday Masses, they were obliged to sing and play the Saturday Litanies of Loreto,²⁶ the Tuesday hymn to Saint Aloysius Gonzaga,²⁷ litanies and Vespers during the novenas in honour of Saint Francis Xavier and Saint John Francis Regis,²⁸ as well as annual ceremonies dedicated to Saint Anne²⁹ and memorial masses for a departed donor's soul.³⁰ These events occurred very frequently, so the presence of music in Jesuit churches was almost continuous.

4. Social space of community

Musical performances also filled the social space of other communities. The sodalities of Assumption, of Annunciation, of Purification, of Visitation, of Our Lady of Sorrows, of the Mortal Agony of Christ, and of Saint Isidore used to meet every month for their liturgies and congregations. Their chapels resounded with various kind of music in a cyclic way, which made the church almost pulsate like a music instrument. At Lent, some of the communities met even more often, i.e. the Annunciation sodality performed its *meditationes quadragesimales* every Lent Sunday.³¹

Apart from time spent in the chapels intended for the inner circle of sodality members, on some days in the year they participated in street celebrations, which were an opportunity to manifest their faith in the public space of the city. This experience strengthened the identification of the participants with the community, which was a spatial representation of the *sacrum*. But the procession also played an important social role: its order reflected the diversity of the groups, together forming the universe of the town residents. The event was frequently accompanied by music, performed not only by vocalists, but also by loud brass instruments and timpani, well suited to outdoor festivities.³²

The music sung during these processions reflected elements of spiritual life: integrity, unity, and beauty. Each of its groups had its own repertoire which manifested itself in different ways during the procession. The music played by Jesuits referred both to

JEŽ, Tomasz: Jezuicka tradycja kancjonałowa w nyskiej oficynie Johanna Schubarta. In: HAŁUB, Marek – MAŃKO-MATYSIAK, Anna (eds.): *Śląska Republika Uczonych*, Vol. 5, Wrocław : Oficyna Wydawnicza ATUT; Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2012, pp. 149-171.

²⁵ SCHMIDL, Ref. 12, Vol. IV/2 [1759], p. 622.

²⁶ Archivum Romanum Societatis Iesu (hereafter: ARSI) Boh. 112: *Litterae Annuae Provinciae Bohemiae* (1700), p. 5.

²⁷ HOFFMANN, Hermann: Der Anfang der schlesischen Jesuitenprovinz. In: *Zeitschrift des Vereins für Geschichte (und Altertum) Schlesiens*, Vol. 62, 1928, pp. 147-171, here: pp. 159-160.

²⁸ ARSI Boh. 129: *Litterae Annuae Provinciae Bohemiae* (1716), pp. 159-160.

²⁹ ARSI Boh. 126: *Litterae Annuae Provinciae Bohemiae* (1713), p. 102.

³⁰ ARSI Boh. 120: *Litterae Annuae Provinciae Bohemiae* (1708), p. 141.

³¹ ARSI Boh. 102: *Litterae Annuae Provinciae Bohemiae* (1679), p. 555.

³² SCHMIDL, Ref. 12, Vol. III, p. 695.

the tradition of Latin repertoire and songs.³³ The diversity of the repertoire performed on such occasions reflected the universal character of these festivities. In addition to plainchant, other sung repertoire included hymns, litanies and antiphons, motets, arias and church *concerti*, as well as vernacular songs. Instrumental music consisted of intradas, dances and fanfares.³⁴

Music was a vehicle for the acoustic conquest of space, emphasised by an extraordinary iconographic programme. Each group of the procession differed in their garments, and the town space was decorated with paintings, banners, *tableaux vivants*, and there were declamatory feats and choreographic designs presented by the school boys. Other instruments of religious propaganda included a triumphal arch, built by the town council in honour of Saint Ignatius Loyola, bearing his image and carrying the dedication: “Sancto Patri Ignatio Patriarchae Societatis Jesu – Senatus Populusque Nissensis”. The procession passed under this arch on its way to the Collegiate Church of Saint James.³⁵

5. Sacralisation of the town space

All these events confirmed the orthodoxy of the Jesuit spirituality and reflected the supernatural dimension of the Society’s missions. Especially significant were canonisation celebrations; i.e. those of Francis Borgia in 1670, extensively reported in Jesuit *Litterae annuae*.³⁶ The sequence of events took a whole week and involved most of the town’s inhabitants. After the liturgy in the collegiate church, they undertook a procession and sung a hymn composed for the occasion. Instrumental music accompanied the choreographic show staged by the *convictores* in Spanish costumes, there were *tableaux vivants* illustrating scenes from the saint’s life, and a students’ gymnastic show, during which the name “Borgia” was formed by a configuration of their bodies. After these spectacles there was a procession, and *Iste confessor Domini* was performed by the musicians of the collegiate church. On reaching the Jesuit church, they were greeted by the orchestra of the *convictus* of Saint Anna, which played *ex arcu triumphali*. The festivities of the day ended with *Te Deum*, a sermon and *vesperae solennes*. All the following days abounded in similar events; they differed only as regards the organisers and topography. In this way, during the week, the whole town was filled with music, heard by all of its inhabitants.

³³ Songs performed on that occasion were published in the songbook of *Jubel- oder Lobgesäng: Denen Heyligen vnd Seeligen der Societet Jesu, welche die Erste Hundert Jahr dieses Ordens in der Kirchen Gottes geleuchtet. In Celebrirung gemeldter Societet JubelFests von der Hochlöblichen Sodalitet B. V. Annunciatae, bey obgenendter Societet zur Neyß auß schuldiger Ehrerbittung vnd Danckbarkeit Dedicirt...* Neisse : Johann Schubart, 1640.

³⁴ WITTWER, Max: *Die Musikpflege im Jesuitenorden unter besonderer Berücksichtigung der Länd der deutscher Zunge*. [Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald.] Greifswald : Grimmer Kreis-Zeitung, 1934, pp. 54–55.

³⁵ KROESS, Ref. 17, Vol. III, p. 550.

³⁶ Praha, Národní knihovna, Oddělení rukopisů a starých tisků (hereafter CZ-Pn ORST) XXIII C 105/8: *Litterae Annuae Provinciae Bohemiae* (1671–1674), fol. 92r–97r.

Similar festivities accompanied the feasts dedicated to the cult of relics. These events provided excellent opportunities to stimulate new forms of piety, promote the historical traditions of Catholicism and reaffirm its post-Tridentine renewal. The translation of Saint Sisinius relics to the Jesuit church in 1636 was also a topographic event: not only in its universal meaning (thanks to the journey his relics marked while being moved from Rome to Nysa), but also in the local context (the celebration involved representatives of all the churches and monasteries of the town who were invited to this feast).³⁷ The martyr's bones were greeted with Vespers *musico tubarum vocumque concentu decantatae*, after which a new painting depicting the Saint was unveiled in a setting of emblematic pegmata, and a song in his honour was performed by all.

Other festivities were celebrated at the votive columns, often connected with the Marian cult. In 1652, a statue of Notre-Dame-de-Foy was erected in Nysa, patroness against fever and eye diseases.³⁸ The statue was a new sacred object in the public urban space, providing a focal point for prayers, singing of litanies, antiphons and vernacular songs appropriate to the occasion, and was the point of departure for processions, replete with music. It was a form of a cult which attracted all sections of the population and involved frequent performances by singers from the local *convictus*. Their interpretations of the *Salve Regina* and *Ave Maria*, for example, became a staple of such paraliturgical celebrations.³⁹

6. Beyond the town walls

The music also helped conquer the soundscape of the area located outside of the parish space. The word "parishioner" comes from the Greek *πάροικος*, which means "stranger". Every Christian in this sense is a "foreigner" in this world (Eph. 2:19), and his destiny is a journey: made not alone, but in the community of *Ecclesia peregrinans*. So, each pilgrimage is an act of sacralisation of the space which is socialized and appropriated.⁴⁰ The long walk symbolises a fight against oneself, and ultimately to dominate space and to provide a sense of security.⁴¹

First of all, one has to secure the borders of the community: just as the walls of a city protect against the enemy, so do the sacred figures located at the borders of *οίκουμένη*.⁴² These places are protected by statues of Saint John of Nepomuk erected on bridges, of Saint Roch at the crossroads on the edge of the town, and of Holy Virgin Mary on hills.⁴³ Each of these statues were destination points of processions led with

³⁷ SCHMIDL, Ref. 12, Vol. IV, pp. 343-344.

³⁸ CZ-Pn ORST XXIII D 147: *Historiae collegiorum S. J. Provinciae Bohemiae*, fol. 181r.

³⁹ ARSI Boh. 154: *Litterae Annuae Provinciae Bohemiae* (1736), p. 177.

⁴⁰ DUPRONT, Alphonse: *Il sacro. Crociate e pellegrinaggi, linguaggi e immagini*, Torino : Bollati Boringhieri 2006, pp. 33-34.

⁴¹ DELUMEAU, Jean: *Skrzydła anioła. Poczucie bezpieczeństwa w duchowości człowieka Zachodu w dawnych czasach*. Warszawa : Volumen, 1998, p. 140.

⁴² LE BRAS, Gabriel: *La chiesa e il villaggio*. Torino : Boringhieri 1979, pp. 69, 72.

⁴³ ARSI Boh. 128: *Litterae Annuae Provinciae Bohemiae* (1715), p. 143.

proper music sung *in vulgari lingua*.⁴⁴ The community walking here and there filled the space with songs; its warps and wefts intertwining in a kind of web of sound.

At the *limines* of the commune or village, crosses were erected to which the community walked during the processions held on Saint Mark's Day.⁴⁵ They were intended to secure the safety of the community, and there were prayers for a good harvest and protection against drought and epidemics. The variety of plagues and diseases required a rich diversity of intercessors, so the community sang the *Litany of the Saints*, who were invoked to protect their living area. Silesian Jesuits cultivated and developed traditional forms of folk piety associated with these cults, not only to gain the confidence of the local people, but also to rebuild a Catholic identity.

Pilgrimages to the neighbouring sanctuaries served similar goals. The Jesuits revived the old sacred destinations, and led their sodalities to Bardo, to the Romanesque statue of Madonna and Child. The pilgrimages departed each year on the Feast of the Visitation, and were accompanied by songs and instrumental music.⁴⁶ Over time, they also created new sanctuaries, which stimulated the development of new forms of piety, usually expressed with the appropriate musical performances. The missionaries from Nysa organised pilgrimages to the Chapel of Our Lady in Głogówek⁴⁷ and to the statue of Notre-Dame-de-Foy in Albrechtice, singing the Litany of Loreto⁴⁸ on the way.

7. The music for conquering space

It is not an accident that the litany was the musical genre preferred in the discussed circumstances. The recurrence of subsequent invocations alternated with an *ora pro nobis* response can be seen as an acoustic representation of the community: slowly, but steadily continuing to its destination. The endless repeated prayers correspond to very long journey, which is difficult to imagine at the outset. Even the longest litany is crowned by an *Agnus Dei* section, just as an all-day penance led to mercy and peace. Among the litanies sung in the Jesuit circles of Nysa, the most frequent was the *Litany of the Saints*, performed during liturgical mentions of saints: Francis Xavier,⁴⁹ John Francis Regis⁵⁰ and the boarding school's patroness, Saint Anne.⁵¹ The same text was included in the liturgy of rogation days, when processions were made to the border crossroads, which were sprinkled with holy water.⁵² This custom was intended to ensure a good harvest;⁵³ but could be also organised in cases of pest, hunger, fire, and war.

⁴⁴ ARSI Boh. 95: *Litterae Annuae Provinciae Bohemiae* (1631–1640), p. 336.

⁴⁵ SCHMIDL, Ref. 12, Vol. II, 1749, pp. 586–587.

⁴⁶ SCHMIDL, Ref. 12, Vol. III, p. 593.

⁴⁷ SCHMIDL, Ref. 12, Vol. IV/2, p. 508.

⁴⁸ ARSI Boh. 97 I: *Litterae Annuae Provinciae Bohemiae* (1651, 1658, 1660), p. 349.

⁴⁹ ARSI Boh. 102: *Litterae Annuae Provinciae Bohemiae* (1679), p. 829.

⁵⁰ ARSI Boh. 129: *Litterae Annuae Provinciae Bohemiae* (1716), pp. 159–160.

⁵¹ ARSI Boh. 126: *Litterae Annuae Provinciae Bohemiae* (1713), p. 102.

⁵² REFF, Daniel T.: *Plagues, Priests, and Demons: Sacred Narratives and the Rise of Christianity in the Old World and the New*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 100.

⁵³ FASSINO, Gianpaolo: Le processioni delle Rogazioni: dalla fecondità della terra ai confini del villaggio. In: *Bollettino dell'Atlante Linguistico Italiano*, Vol. 26, 2002, pp. 143–155.

An excellent example of such music is the *Litaniae de omnibus Sanctis pro diebus Rogationum* composed by Johannes Faber, a Silesian Jesuit, who spent the last years of his life in Nysa working as a confessor and prefect of the citizens' sodality.⁵⁴ One of his obituaries confirms the special devotion of Faber to the saints, which was reflected in his musical output, which included litanies.⁵⁵ A unique extant copy of such a piece comes from the Convent of Canonesses Regular in Wrocław.⁵⁶ Its paraliturgical use is confirmed by a small piece of paper, found inside Violin I partbook with the inscription "ut congruentem pluviam fidelibus tuis concedere digneris". This text is part of a prayer accompanying a procession beseeching for rain, with the formulary *De processione ad petendam pluviam*.⁵⁷

The architecture of this piece is determined by the structure of the litany's verbal text, ordering successive invocations into groups addressed to angels, apostles, martyrs, doctors of the Church and holy women, followed by various appeals addressed to Christ and closing prayers. The mood of the entire composition is one of intrusive anxiety, calming only in the final *Agnus Dei* section. Was the prayer heard by Lord? Did He send the showers of rain? If yes, one can say, music composed by our Jesuits has conquered not only the space of the earth, but also of the heavens...

⁵⁴ JEŽ, Tomasz (ed.): *Joannes Faber (1599–1667). Litaniae de omnibus Sanctis pro diebus Rogationum a 10.* (= *Fontes Musicae in Polonia, C/VII.*) Warszawa : Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2018.

⁵⁵ CZ-Pn ORST XXIII C 105/7: *Litterae Annuae Provinciae Bohemiae* (1665–1669), fol. 348v: "A D. Matre, Coelitibus, S. Ignatio, Angelo Custode, S. Barbara, Catharina, et S. Hedwige, ut tria impetraret in Sacris eoru(m) aliorum(que) nominib(us) concinnatas Litanias ab ipsa Grammatica nunqua(m) p(rae)termisit. In votis fuère, (pri)mo p(re)serua(ti)o ab impuris cogitationibus. Secundo ut sine supremis D. Mysteriorum p(rae)sidijs e vita n(on) discederet; Tertium his iunxit iam religioni Sociat(us), ut mors non nisi in Suete abueniret. Et eo quod petit, obtinuit, cum tribus his sibi charissimis libenter in Soc(ieta)te mortu(us)".

⁵⁶ Today stored in the University Library in Warsaw, RM 6140.

⁵⁷ *Liber Usualis with introduction and rubrics in English*, Tournai: Benedictines of Solesmes; New York : Desclee Company. Printers to the Holy See and the Sacred Congregation of Rites 1961, p. 1838.

Resumé

HUDBA AKO PROSTRIEDOK NA PODROBENIE SI PRIESTORU V JEZUITSKOM MESTE NYSA A OKOLÍ

Prítomnosť jezuitov v umeleckej kultúre raného moderného veku bola definovaná ako misia a prispôsobenie sa „ľuďom, dobe a miestu“. Hudba, pokladaná za priestorový fenomén, mala v tejto misii významnú funkciu, zväčša pre svoje rétorické kvality. Na príklade mesta Nisa (Nysa/Neisse) autor štúdie demonštruje, ako hudba zasiahla do spoločenského priestoru miestnej komunity a ovplyvnila jej pocit bezpečia a identity. Opisuje tiež spôsob, akým si hudba podrobila priestor tým, že pretvorila mikrokozmos mesta, ako aj jeho okolia.

„BARBARIZMUS“ V KONTEXTE ŠTRUKTURÁLNYCH, ESTETICKÝCH A INTERPRETAČNÝCH ASPEKTOV HUDBY BÉLU BARTÓKA

MARKÉTA ŠTEFKOVÁ

prof. Markéta Štefková, PhD.; Katedra teórie hudby, Hudobná a tanečná fakulta Vysokej školy múzických umení, Zochova 1, 813 01, Bratislava; e-mail: stefkova@vsmu.sk

ABSTRACT

The oeuvre of Béla Bartók (1881–1945) includes a group of compositions usually labelled as “barbarian”. This study focuses on the delineation of the characteristic structural features and aesthetic ideals of this “barbarism”. It examines the various contexts tied to Bartók’s personality. At the time when his personal style was evolving in around 1910, he was significantly influenced by stylizations of authentic Norwegian folklore in the late works of Edvard Grieg (1843–1907). This study aims to point out that “barbarism”, a term with mostly negative connotations, is a not very suitable word for the stylistic orientation in Bartók’s musical oeuvre that was primarily inspired by archaic peasant folk dance music. In addition, it investigates the consequences and impacts of the theory of the “barbarian character” of Bartók’s music on its performance.

Keywords: barbarism, vitalism, neofolklorism, Bartók, Grieg, performance

V štúdií *Die Vorbereitungen zur zweiten Revolution in der Neuen Musik* [Prípravy na druhú revolúciu hudby v Novej hudbe]¹ rozlišuje György Ligeti medzi dvoma „revolúciami“ v hudbe 20. storočia. Prvá sa začala okolo roku 1910 a jej fyziognómiu formovalo *Svätenie jari* (1913) Igora Stravinského, *Námesačný Pierot* (1912) Arnolda Schönberga a *Allegro barbaro* (1911) Bélu Bartóka. V nasledujúcich desaťročiach vznikli

¹ LIGETI, György: *Die Vorbereitungen zur zweiten Revolution in der Neuen Musik*. In: LICHTENFELD, Monika (ed.): *György Ligeti: Gesammelte Schriften*. (=Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Band 10, 1.) Basel : Paul Sacher Stiftung, 2007, s. 79-83. Citáty z nemeckého a anglického jazyka preložila autorka.

majstrovské diela týchto skladateľov, pričom každý z nich šiel svojou vlastnou cestou. Schönberg priviedol chromatiku do posledného štádia a vyvinul nový konštruktívny poriadok, metódu „kompozície s dvanástimi len na seba navzájom vzťahujúcimi sa tónmi“ [Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen].² Stravinskij vybudoval z trosiek tradície mozaiky, v ktorých sa mu na základe odcudzenia starobylého materiálu podarilo dospieť k šokujúcej „novosti“. Bartók sa snažil o syntézu novozískaných prostriedkov: podarilo sa mu obnoviť tonálny základ hudobnej formy bez toho, že by bol odkázaný len na tradičné štýlové prvky. Produkty tohto nového komponovania sa líšia od tradičného hudobného myslenia. Emancipácia disonancie, radikálny rozchod s durovo-molovým systémom a využitie odvážnych, sčasti asymetrických a nanajvýš variabilných, sčasti motorických a strnulých rytmov – to sú charakteristické znaky tohto komponovania.

Za čelného predstaviteľa druhej revolúcie v hudbe považuje Ligeti Antona Weberna (1883 – 1945). Tušenie významu jeho diela však prišlo až dlho po jeho smrti. To, čo v Schönbergových raných atonálnych dielach platilo len pre tónové výšky, sa u Weberna stalo záväzným aj v oblasti rytmu, dynamiky a zvukovej farby. Tento nový poriadok síce nebol fixovaný, ale skryto klíčil v jeho diele. Koncom štyridsiatych rokov došlo k zlomu, keď mladí príslušníci povojnovej avantgardy prišli s totálnou organizáciou hudobného materiálu. Popri tónových výškach sa začal na základe princípu radu organizovať aj rytmus, dynamika, zvuková farba. V priebehu niekoľkých rokov sa netušeným spôsobom zmenila celá štruktúra hudby a samotný proces komponovania. Tak prebehla druhá revolúcia v Novej hudbe.³

Bartókov poľský životopisec Tadeusz Zieliński rozlišuje v jeho tvorbe z obdobia okolo roku 1910 tri smery či štýly, pričom pokračovanie čo i len v jednom by stačilo na to, aby Bartókovi ako tvorcovi zabezpečilo významné miesto v hudbe 20. storočia: vitalizmus, „fantasticko-expresívny štýl“ príbuzný impresionizmu, a najmenej radikálny folkloristický štýl, ktorý je ešte z veľkej časti založený na princípoch tradičnej tonálnej harmónie.⁴

Pre potreby tejto štúdie je zo Zielińskiego klasifikácie najzaujímavejší antiromantický orientovaný *vitalizmus*. Jeho charakteristickými znakmi sú:

- silné exponovanie rytmického elementu;
- ostrá zvukovosť a artikulácia;
- prehľadná a logická organizácia priebehu skladby.

Za prvé dielo tohto charakteru v Bartókovej tvorbe považuje Zieliński *Medvedí tanec* z roku 1908, ktorý je súčasťou *Desiatich ľahkých klavírných skladieb* BB 51, Sz. 39. Kým Zieliński definuje Bartókovu hudobnú poetiku slovom *vitalizmus*, mnohí iní autori ju zvyknú skôr označovať pojmom *barbarizmus*. Zo slovníkovej definície je zjavné, že tieto pojmy majú radikálne odlišné konotácie.⁵ Pojem *vitalizmus* je odvodený od

² LIGETI, Ref. 1, s. 79.

³ LIGETI, Ref. 1, s. 82.

⁴ Zieliński, Tadeusz A.: *Bartók. Leben und Werk*. Mainz : Schott, 2011, s. 164.

⁵ Pre potreby tejto štúdie definujem význam pojmov *vitalizmus* a *barbarizmus* na základe vymedzenia ich bežného významu podľa Slovníkového portálu Jazykovedného ústavu Ľ. Štúra SAV, dostupného na internete <https://slovník.juls.savba.sk/>

latinského slova *vita*, ktoré znamená *život*. Prídavné meno *vitálny* sa používa vo význame *životaschopný*, podobne podstatné meno *vitálnosť* je synonymom pojmov ako *život* a *životaschopnosť*, t. j. niečo rozhodujúcim spôsobom pozitívne.⁶ Základom slova *barbarizmus* je pojem *barbar*, ktorým sa v starovekom Grécku a starovekom Ríme označovali príslušníci národov žijúcich mimo týchto antických civilizácií. V dnešnom kontexte sa ako *barbar* označuje človek, ktorý je necivilizovaný, nevzdelaný, nekultúrny, hrubý, surový a násilnícky. V tomto duchu sa označenie *barbarské* môže použiť aj na pomery či spôsoby. Z pohľadu lingvistiky sa ako *barbarizmus* klasifikuje hrubá chyba proti vnútorným zákonom jazyka; v širšom kontexte sa môže takto označovať surové počínanie.

Aj americká muzikologička maďarského pôvodu Judit Frigyesi vo svojej rozsiahlej štúdii *How Barbaric Is Bartók's Forte?* [Nakoľko barbarské je Bartókovo forte?] ⁷ deklaruje *Medvedí tanec* za modelovú kompozíciu pokiaľ ide o „barbarský“ charakter Bartókových klavírných skladieb. György Ligeti, ktorý vo svojich dvojdielných *Gesammelte Schriften* [Zobraných spisoch] venuje pozornosť Bartókovi hneď v piatich štúdiách, považuje *Medvedí tanec* za obzvlášť vhodný na analýzu, lebo jeho harmonická a formálna štruktúra je relatívne jednoduchá a v rámci malého priestoru obsahuje charakteristické znaky vtedajšieho Bartókovho štýlu v koncentrovanej podobe. Súčasne Ligeti podobne ako Zieliński považuje *Medvedí tanec* za manifestáciu Bartókovho nového estetického ideálu:

„Na prvé počutie zaujme zvukový svet skladby: neobyčajne tvrdý, dosiaľ nepočutý zvuk klavíra (podobne znejúce klavírne diela Stravinského vznikli až oveľa neskôr), neúprosne ostinato [...] a pod ním a nad ním tu bodavé staccato, tam ťažké pesante. Dnes sme na túto akustiku už zvyknutí, ale aký účinok musela mať na uši v roku 1908, v čase, keď sotva doznel posledný vzdych na Melisandiných perách?

Toto bol okamih, keď prezretá Európa uzamkla do sklenenej kletky striebornú ružu – svet nežných paličkovaných čipiek, výletov a detských spomienok na chuť čajového pečiva – a odrazu sa z hrôzostrašného sveta stepí a tájg vyrútili vlky a medvede. A odkiaľ to len prišli, z akých stepí a lesov? Z území Ďalekého východu alebo azda z ešte hlbších, dávno zabudnutých, strašidelnými pralesmi osídlených temných oblastí našej duše? V každom prípade: Bartók spravil niečo, na čo pred ním nikto nemal odvahu – odkiaľ pochovaný, potlačený svet, svet ‚vystierania-sa-na-piesku‘ a ‚nič-nerobenía‘, agresívny svet chaotických neprístopností, objatí a vražd, mágie, sna a totemizmu.“⁸

Ligeti v súvislosti s Bartókovou hudbou len sporadicky používa označenie *barbarizmus*. Estetický charakter a zvukový ideál skladieb pokračujúcich v šlapajach *Medvedieho tanca* sa v každom prípade v ranom období Bartókovej tvorby objavuje aj v *Štrnástich bagatelách pre klavír*, BB 50, Sz. 38 z roku 1908 (č. 2 a 10), *Dvoch ru-*

⁶ Vzhľadom na to, že ani *vitalizmus* ani *barbarizmus* sa v hudobnej teórii a muzikológii neetablovali ako pojmy s určitým konkrétnym významom, nezaoberám sa v tejto štúdii napríklad využitím pojmu *vitalizmus* na označenie konkrétnych smerov v literatúre alebo vo filozofii.

⁷ FRIGYESI, Judit: *How Barbaric Is Bartók's Forte?* In: BIRÓ, Dániel Péter and KREBS, Harald (ed.): *The String Quartets of Béla Bartók. Tradition and Legacy in Analytical Perspective*. Oxford etc.: Oxford University Press, 2014, s. 200-242.

⁸ LIGETI, György: Bartók's Bärenanz. *Eine Analyse*. In: LICHTENFELD, Ref. 1, s. 309.

munských tancoch op. 8a, BB 56, Sz. 43 z rokov 1909 – 1910 a v legendárnej kompozícii *Allegro barbaro*, BB 43, Sz. 69 z roku 1911. *Allegro barbaro* sa považuje za symbolický mílnik v dejinách klavírnej hudby, za rozlúčku s epochou „krásneho klavírneho tónu“ a štart novej epochy, v ktorej sa klavír chápe a využíva skôr ako bicí nástroj.

Aká je však genéza pojmu „barbarizmus“ v súvislosti s Bartókovou tvorbou? V Paríži, ktorý bol na prelome 19. a 20. storočia centrom hudobnej avantgardy, usporiadal Sándor Kovács, hudobník maďarského pôvodu, 12. marca 1910 koncert súčasnej maďarskej hudby pod názvom „Festival Hongrois“. Tu okrem iného odzneli aj diela Kodály a Bartók sa predstavil aj ako interpret svojich *Bagatel* (s výnimkou č. 8 a 13), *Fantázie I* (č. 2 zo *Štyroch klavírných skladieb*, BB 27) a 1. tanca z *Dvoch rumunských tancov* op. 8a. Podľa Zieliňského revolučnosť predstavených skladieb nevzbudila vážnejší záujem a kritika sa uspokojila s benevolentným označením Bartóka a Kodály ako „mladých barbarov“.⁹ Monografia Tibora Talliána vydaná v roku 2012¹⁰ je momentálne primárnym zdrojom informácií o Bartókovi v slovenskom jazyku. Podľa Talliána po tomto parížskom koncerte¹¹ jeden z kritikov zmienil – nie s nevôľou – rafinovaný „barbarizmus“. Bartók to poňal ako svoju vlastnú charakteristiku a nechal sa inšpirovať ku kompozícii *Allegro barbaro*.¹² Frigyesi prináša inú interpretáciu: Bartók sa veľmi rozčúľil, keď ho v roku 1910 jeden z parížskych kritikov nazval „barbarským“. Tento epiteton ho zjavne vyprovokoval k tomu, aby slovo *barbaro* využil v názve skladby *Allegro barbaro*. Názov, a pravdepodobne aj skladba samotná, boli teda ironickou odpoveďou na túto recenziu. Faktom je, že na oboch nahrávkach *Allegro barbaro*, ktoré sa nám dochovali v podaní samotného Bartóka, tento skladbu v kontexte interpretácie svojich vlastných diel hrá nezvyčajne tvrdo a drsne. Je tak pravdepodobné, že postreh Frigyesi na margo vzniku tejto skladby je bližšie k pravde; a teda že z Bartókovej strany išlo tak trochu o ironické preháňanie, ako by chcel povedať: „Dobre, ak si myslíte, že som barbarský, dokážem byť aj taký.“¹³

Venujme však pozornosť nasledujúcej otázke: na základe akých štrukturálnych prvkov sme náchylní považovať Bartókov *Medvedí tanec* za *barbarskú* skladbu?

⁹ ZIELIŇSKI, Ref. 4, s. 162.

¹⁰ TALLIÁN, Tibor: *Béla Bartók*. Bratislava : Hudobné centrum, 2012. Maďarský originál vyšiel v roku 1981; v úvodnej *Poznámke redakcie* uvádzajú Alžbeta Rajterová a Pavol Šuška, že slovenský preklad je prakticky novou prácou: jednak boli „všetky parametre knihy aktualizované tak, aby odrážali najnovšie poznatky bartókovského bádania“ a zohľadnené bolo aj to, že osobu Bartóka „s územím Slovenska a konkrétne s jeho viacerými lokalitami spája veľké množstvo pracovných i ľudských väzieb.“ Pri prvej zmienke o jednotlivých Bartókových skladbách sa opieram o Chronologický zoznam diel, uverejnený v tejto knihe, s. 312-358, pričom uvádzam najskôr údaj podľa zoznamu Lászlá Somfaia (údaj BB z roku 2000), a následne Andrása Szöllösa (údaj Sz. z roku 1976).

¹¹ Tallián uvádza, že koncert v Paríži sa konal až 12. mája 1910. Tento údaj je zjavne nesprávny, nakoľko aj na webovej stránke Maďarskej akadémie vied (Bartók Archives) je uvedený 12. marec 1910. Dostupné na internete: http://www.zti.hu/bartok/ba_en_06_m.htm?0111. [29. 12. 2020]

¹² TALLIÁN, Ref. 10, s. 106.

¹³ FRIGYESI, Ref. 7, s. 218

Notový príklad 1: Bartók: *Medvedí tanec*, t. 1 – 18

Allegro vivace $\text{♩}/104-120$

molto marcato

sf

poco dim.

p

simile

Trefná je už uvedená Ligetiho charakteristika: „neúprosné ostinato [...] a pod ním a nad ním tu bodavé staccato, tam ťažké pesante“. Prvým charakteristickým rysom je opakovane udieraný tón v base, ostinátne „perpetuum mobile“. Oproti tomu je exponovaná jednoduchá, až riekankovitá, podľa Ligetiho „ľudová“ melódia vedená v mixtúrach (napríklad v sledoch paralelných kvartsextakordov alebo sextakordov), pričom na niektorých miestach trojhlas „moduluje“, resp. „vybočí“ do trojzvuku s inou, dokonca aj kvartovou štruktúrou; pozri, napríklad, prvý akord v t. 6, 7 a 9, a hlavne kadenčný úsek v t. 11 – 12 s chromatickým pohybom hlasov.¹⁴ Mixtúry vytvárajú samostatnú zvukovú vrstvu, ktorá je len na niektorých miestach tonálne a harmonic-ky definovateľná či kompatibilná s opakovaným tónom. Ostinátne opakovaný tón je na začiatku označený *forte* a pred samotným nástupom akordickej melódie zaznejú v hlbokoj basovej polohe štyri silné „úderý“ – tón D označený ako *sf*, *tenuto* a *molto marcato*, ktoré má klavirista udierať druhým i tretím prstom naraz. Vzniká tak efekt rozbiehania procesu s gigantickým energetickým potenciálom.

¹⁴ Tieto „kadencie“ sú ústredným bodom Ligetiho analýzy, viď Ref. 8, s. 309-314. Na základe poznania, že ľudové piesne archaickej proveniencie pentatonického a modálneho charakteru nie je možné centralizovať melodicky (smerný tón – rozvodný tón) ani harmonic-ky (D – T), sa Bartók cieľavedome vyhybal tradičnému záveru D – T. Centralizáciu dosahoval pomocou smerných postupov k tercii a ku kvinte toniky. Analýza uverejnená v tejto štúdii je mojou vlastnou analýzou skladby.

Notový príklad 1 zobrazuje diel A. Celková forma *Medvedieho tanca* je A B A B A, t. j. jednoduchá strofická pieseň, pričom diel B je takmer identický s dielom A, respektíve prináša transpozíciu východiskového materiálu o tritón a permutáciu. Ligeti poznamenáva, že komplexnejšiu formu by dielo neznieslo.¹⁵ Jednoduchosť formy je charakteristickým znakom Bartókových „barbarských“ kompozícií nielen na makro-, ale aj mikroúrovni.

Tabuľka 1: Grafické znázornenie mikroštruktúry Bartókovho dielu A *Medvedieho tanca*, porovnaj s Notovým príkladom 1

takty	morfémy	tematické úseky	diel
1-2	1-tón. ostinato	úvod	A
3-4	ost. + 4 sf údery		
5-6	$\alpha^1 + \beta^1$	téma, predvetie: 2 + 2 takty	
7-8	$\gamma^1 + \delta^1$		
9-10	$\gamma^1 + \beta^2$ (inv. β^1)	téma, závetie: 2 + 2 takty	
11-12	$\gamma^2 + \delta^2$		
13-14	$\gamma^3 + \beta^3$	1. vonk. rozš. témy = 2 + 2 takty, závetie ^{var}	
15-16	$\gamma^4 + \delta^4$		
17-18	$\delta^5 + \delta^6$	2. vonk. rozš: augmentácia t. 16	

Z tabuľky vyplýva, že štrukturálnym základom na úrovni morfém sú 4 jednotaktové útvary α , β , γ , δ , ktoré sa neustále opakujú v miernych variáciách. Morféma α sa objaví len raz, na začiatku ako prvok s charakterom úvodu, morféma β je odvodená od morfémy α (mení sa len súzvuk na 1. dobe), morféma γ od morfémy β (zvyšuje sa počet impulzov z 3 na 4 a na poslednej dobe pribúda klesajúci akord). Morféma δ je odvodená od morfémy α (pohyb na jednom tóne) a má záverový, upokojujúci charakter (2 impulzy namiesto 3). Varianty jednotlivých morfém (označené malými arabskými číslicami) sú založené na princípe rytmickej identity a tvarovej podobnosti, resp. príbuznosti melodickej krivky.

Je teda zrejmé, že proces je vybudovaný organicky a vyvedený z opakovania a variovania príbuzných útvarov na submotivickej úrovni. Tento znak je síce málo diskutovaný, ale veľmi charakteristický pre všetky Bartókove skladby „barbarského“ charakteru. Napriek tomu je proces na tematickej úrovni organizovaný ako zmysluplný oblúkovitý útvar s charakterom prirodzeného nádychu, resp. vzopätia, a výdychu, resp. uvoľnenia. Vlastná osemtaktová téma skladby po štvortaktovej introdukcii s periodickou štruktúrou zaznieva v taktach 5 – 12, pričom vrchol tvoria takty 7 – 10, kde sa dvakrát dosahuje melodicky najvyšší tón. Prvé vonkajšie rozšírenie v taktach 13 – 16 predstavuje klesajúcu sekvenciu závetia témy; druhé vonkajšie rozšírenie má vyslovene charakter „zabrzdenia“: v 17. takte pohyb v base síce pokračuje, melodický pohyb však ustrnie (prekvapujúca polová pomlčka); to isté sa zopakuje v nasledujúcom takte, pričom basové *Cis* stúpa na *D*. Tu nastupuje generálpauza.

¹⁵ LIGETI, Ref. 8, s. 314.

Napriek prvotnému „barbarskému“ dojmu a zjavnému rozchodu s ideálmi romantickej estetiky tak môžeme konštatovať, že výstavba úvodného úseku *Medvedieho tance* je organická a prirodzená.

Griegov vplyv na Bartóka v kontexte „barbarizmu“

Málo známym a preskúmaným fenoménom je fakt, že Bartók bol v čase zásadného „prerodu“ svojich názorov na spôsob využitia folklórnych prvkov v umeleckej hudbe okolo roku 1910 značne ovplyvnený klavírnymi štylizáciami folklórneho materiálu v diele nórskeho skladateľa Edvarda Griega (1843 – 1907).

Popredný muzikológ Finn Benestad a muzikológ a klavirista Dag Schjelderup-Ebbe vydali rešpektovanú Griegovu monografiu *Edvard Grieg. Mensch und Künstler* [Edvard Grieg. Človek a umelec], ktorá v nórchine vyšla po prvý raz v roku 1980. V nej autori v záverečnej sumarizácii konštatujú, že v skladateľovom vývoji harmonického myslenia sa črtajú dve línie: na jednej strane

„odvaha k zjemneniu, zdôrazneniu nuáns a k rafinovanosti, čo predznamenáva zvukové umenie impresionizmu – na druhej strane odvaha k ostrej a bodavej neskrotnosti, ktorá sa viaže na ‚národnosť‘ a vedie smerom k takzvanému barbarizmu. [...] Pokiaľ ide o barbarizmus, je dôležité vyzdvihnúť, že už v niektorých raných Griegových kompozíciách sa vyskytujú extrémne disonantné a tvrdé harmonické údery či odvaha k ostrej a bodavej zvukovosti; najďalej v tejto tendencii k ‚barbarizmu‘ ide však v op. 72, ktorý bol Bartókovi preukázateľne známy.“¹⁶

V štvrtej kapitole „Chronologický vývoj Griegovej harmónie“ rovnako rešpektovanej práce *A Study of Grieg's Harmony With Special Reference to his Contributions to Musical Impressionism* [Štúdia o Griegovej harmónii so špeciálnym zreteľom na jeho príspevok k hudobnému impresionizmu]¹⁷ deklaruje Dag Schjelderup-Ebbe Griegov cyklus *Slätter, Nørske sedliacke tance* op. 72 inšpirovaný autentickými zápismi 17 ľudových tancov interpretovaných na legendárnom nórskom ľudovom hudobnom nástroji, hardangerských husliach (v nórchine *hardingfele*), za bezvýhradne najzaujímavejšie Griegovo dielo. Tento nástroj sa vyznačuje drsnou zvukovosťou a má aj perkusívnu kvalitu. Schjelderup-Ebbe považuje Griegov op. 72 za manifestáciu ideálu toho istého realistického národnostného štýlu, aký nachádza v dielach Musorgského, Stravinského a Bartóka, pričom toto dielo muselo v roku 1902 dosť šokovať svojou smelosťou.¹⁸

Peer Findeisen v štúdii *Musical Ethnofolklorism As Expression of National Cultural Independence* [Hudobný etnofolklorizmus ako výraz národnej kultúrnej nezávislosti] nachádza v Griegových *Slätter* dokonca znaky hudobného primitivizmu, ktorý Bartók dotiahol „do extrému vo svojom škandalóznom Allegro barbaro v anti-romantickom

¹⁶ BENESTAD, Finn – SCHJELDERUP-EBBE, Dag: *Edvard Grieg. Mensch und Künstler*. Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1993, s. 320.

¹⁷ SCHJELDERUP-EBBE, Dag: *A Study of Grieg's Harmony With Special Reference to his Contributions to Musical Impressionism*. In: TANUM, Johan Grundt: *Norsk Musikkgranskning. Årbok 1951–1953*, Oslo, 1953, s. 161.

¹⁸ Ref. 17, s. 161–163.

štýle“.¹⁹ V podobnom duchu sa vyjadruje aj Angličan Sebastian Taylor, autor monografie *Smerom k harmonickej gramatike Griegovej neskorej klavírnej hudby*, ktorý opäť upozorňuje na to, že Grieg predznamenal Debussyho impresionizmus, ale aj primitivizmus Bartóka či Stravinského, s ktorým je zjavne spojený regresívny „návrat k pred-tonálnym, modálnym idiómom.“²⁰

Viacerí autori Griegov op. 72 deklarujú ako zásadný moment v jeho štýlovom vývoji: tak Ståle Kleiberg v štúdiu *Towards a Harmonic Grammar of Grieg's Late Piano Music* (Griegove Slätter, Op. 72: zmena hudobného štýlu alebo nový koncept národnosti?) poukazuje na to, že všeobecná percepcia Griega

„je – dokonca dnes – založená na jeho lyrických skladbách, „pšeničných buchtách“, ako ich sám nazýval. Pričom Slätter sú bezpochyby Griegovým najfascinujúcejším dielom. Stretávame sa tu so skutočne „novým Griegom“, a máme dobrý dôvod veriť, že toto dielo zohralo nejakú rolu vo vývoji Bélu Bartóka.“²¹

Tak ako mnoho skladateľov pred ním či po ňom, aj Grieg bol celoživotne fascinovaný hardangerskými husľami, ktorých zvukovosť sa od svojich raných opusov snažil evokovať vo svojich klavírných skladbách, husľových sonátach, kvartetách či symfonických dielach. Špecifikom hry na tomto nástroji je fakt, že ju v zásade nie je možné zaznamenať tradičným notopisom a prakticky dodnes sa traduje, a dokonca aj vyučuje bez nôt.

Dňa 8. apríla 1888 Griega po prvý raz kontaktoval hráč na hardangerských husliach Knut Dahle (1834 – 1921) s prosbou o transkripciu repertoáru tohto nástroja. Hudobník, ktorý sa umeniu hry na hardangerských husliach naučil od jeho popredných reprezentantov v 19. storočí ako Myllarguten (Torgeir Augundson) a Håvard Gibøen, sa obával, že po jeho smrti sa táto tradícia ľudovej hudby navždy vytratí.²² Až 18. októbra 1901 Grieg oslovil svojho kolegu, skladateľa a dirigenta Johana Halvorsena, ktorý bol na rozdiel od neho vyškoleným huslistom a sám ovládal hru na hardangerských husliach, aby zapísal 17 sedliackych tancov v Dahleho interpretácii. Tieto zápisy sa stali východiskom pre Griegovu klavírnu „štylizáciu“ nórskych sedliackych tancov združených v op. 72.²³

Hardangerské husle pochádzajú z Hardangerského regiónu smerom na juhovýchod od Bergenu, Griegovho rodiska. Prvé zmienky o nástroji pochádzajú z roku 1651.

¹⁹ FINDEISEN, Peer: *Musical Ethnofolklorism As Expression of National Cultural Independence*. Dostupné na internete: <<http://griegsociety.com/papers-from-the-grieg-conference-in-2000/>> [16. 9. 2020, nestr.]

²⁰ TAYLOR, Sebastian: *Towards a Harmonic Grammar of Grieg's Late Piano Music*. London & New York : Routledge, 2017, s. 141.

²¹ KLEIBERG, Ståle: Grieg's Slätter, Op. 72: Change of Musical Style or New Concept of Nationality? In: *Journal of the Royal Musical Association*, roč. 121, 1996, č. 1, s. 46.

²² Dahleho obava bola zbytočná. Nástroj je v Nórsku populárny dodnes, neustále inšpiruje nórskych skladateľov, je súčasťou zábavnej a populárnej hudby, rovnako ako za čias Griegovho a Dahleho života sú dodnes obľúbené aj súťaže v hre na hardangerských husliach. V Nórsku je možné absolvovať bakalárske štúdium hry na tomto nástroji.

²³ FINDEISEN, Peer: Der Briewechsel Grieg – Halvorsen – Dahle. In: *Instrumentale Folklorestilisierung bei Edvard Grieg und bei Béla Bartók. Vergleichende Studie zur Typik der Volksmusikbearbeitung im 19. versus 20. Jahrhundert*. (=Beiträge zur Europäischen Musikgeschichte 2.) KREFT, Ekkerhardt (ed.). Frankfurt am Main : Peter Lang, 1998, s. 88-98.

V priebehu 18. storočia sa rozšíril aj do iných oblastí Nórska. Hardangerské husle sa najčastejšie využívali ako sprievod k tancom a zábavám, pričom hráč sprevádzal svoju hru hlučným búchaním nohou o zem. Podľa starých nórskeho zvyklostí hráč na hardangerských husliach viedol aj svadobné pochody.



Obr. 1: Adolph Tidemand (1814 – 1876) a Hans Gude (1825 – 1903): *Svadobný sprievod v Hardangerskom fjorde* (1848)²⁴

Oproti tradičným husliam sú hardangerské husle menšie a majú plochú kobyľku a plochý hmatník, čo umožňuje dvojhlasnú hru (zadržaný tón, prípadne bordunový súzvuk a nad ním melódia), ako aj hru veľkých skokov bez zmeny pozície sláčika. Tenké a krátke základné struny uľahčujú hru v rozmanitých ladeniach a vo vysokých polohách, ako aj manipuláciu so sláčikom. Čo však nástroju dodáva jeho špecifickú a charakteristickú zvukovú auru, sú štyri, prípadne viac spodných rezonančných strún, ktoré sú umiestnené pod štyrmi základnými strunami a počas hry sa rozoznievajú spolu so štyrmi základnými strunami v podobe letmých a prchavých, s dvojhlasnou melódiou často disonujúcich súzvukov.²⁵

²⁴ Fotografia dostupná na internete: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Adolph_Tidemand_-_Hans_Gude_-_Bridal_Procession_on_the_Hardangerfjord_-_Google_Art_Project.jpg [29. 12. 2020]

²⁵ BROCK, Hella: *Edvard Grieg. Eine Biographie. Überarbeitete Auflage*. Dresden : Schott Music International, 1998, s. 25.



Obr. 2: Hardangerské husle z roku 1898²⁶

Z tonálneho hľadiska majú hardangerské husle veľmi obmedzené možnosti modulovať do iných tónin. Na druhej strane existuje viac ako 20 možností rozmanitých ladení nástroja, ktoré majú svoje špecifické názvy a súvisia s náladou rôznych typov tancov.²⁷ Veľká väčšina skladieb sa pohybuje akoby v durovej stupnici so zväčšenou (lydickou) kvartou. Táto kvarta sa môže objaviť aj v kontexte molovej tóniny, pričom medzi molovou terciou a zväčšenou kvartou vzniká hiátus, charakteristický interval zväčšenej sekundy, ktorý prepožičiava tak sedliackym tancom, ako aj Griegovej hudbe všeobecne špecifický exotický charakter.²⁸

²⁶ Musical Instrument Museums Online. Dostupné na internete: <https://mimo-international.com/mimo/detailstatic.aspx?RSC_BASE=IFD&RSC_DOCID=MINIM_UK_2490&TITLE=&lg=fr-FR> [11. 11. 2020, nestr.]

²⁷ FINDEISEN, Ref. 23, „Zur Tradition der norwegischen Musik für Hardingfele (*Slättertradisjon*)“, s. 30-40.

²⁸ SCHJELDERUP-EBBE, Ref. 18, s. 120-121.

V predhovore k op. 72 Grieg podotýka, že hudobná predloha je tradovaná „z čias, keď bola nórska sedliacka kultúra vo vzdialených horských údoliach odlúčená od vonkajšieho sveta, a práve preto si uchovala všetku svoju pôvodnosť.“²⁹

Nie je vylúčené, že pojem „sedliacka hudba“ začal Bartók používať práve pod vplyvom Griegových *Nórskych sedliackych tancov*, pričom pod týmto pojmom chápal starobylú a nadnárodnú vrstvu dedinského folklóru, ktorú našiel v ľudovej hudbe národov, ktoré boli do roku 1918 súčasťou prevažne východnej časti Rakúsko-uhorskej monarchie. Za čias Bartókovho života sa táto archaická vrstva uchovala už len v zaostalých oblastiach bývalého Uhorska, kde ju spolu so Zoltánom Kodályom začal intenzívne vyhľadávať, skúmať, zapisovať a nahrávať od roku 1905: najskôr maďarskú a slovenskú, neskôr rumunskú a okruh jeho záujmu sa neustále rozširoval, až v roku 1912 podnikol spoločne s Frederickom Deliom štvortýždennú okružnú cestu Nórskom, kde si zaobstaral hardangerské husle, o rok nato sa dokonca vydal do severoafrikaných oáz a ďalších krajín.³⁰

Pokiaľ ide o pojem „barbarizmus“ v súvislosti s Griegovým op. 72, viacerí nórski autori udávajú, že sa – podobne ako v Bartókovom prípade – zrodil pri príležitosti parížskej premiéry vybraných skladieb z *Nórskych sedliackych tancov* v Paríži. Žiaden z nich však nekonkretizuje, kto a za akých okolností Griegovu hudbu s týmto označením spojil.

V liste Henrimu Hinrichsenovi z 29. júna 1906 (niečo vyše roka pred svojou smrťou) Grieg referuje, že v Paríži objavili *Nórske sedliacke tance* niekoľkí mladí hudobníci, ktorí sú teraz nadšení pre „le nouveau Grieg“. To potvrdil aj Johan Halvorsen (autor transkripcií, ktoré Griegovi slúžili ako východisko pre op. 72) po svojom návrate z Paríža v roku 1906, keď podotkol, „že nielen Francúzi sa nechali nadchnúť ‚novosťou‘ Griegovej tvorby, ale aj Béla Bartók, ktorý spoznal Slätter počas jedného zo svojich parížskych pobytov.“³¹ Žiaľ, Halvorsen neuvádza nijaké bližšie údaje k tomuto konštatovaniu. Označenie „le nouveau Grieg“ použil poľský skladateľ a muzikológ Wojciech Stępień v nadpise svojej knihy *Le Nouveau Grieg: tendencie modernistyczne w twórczości Edvarda Griega na przykładzie opp. 54, 66 i 72* [Le Nouveau Grieg: modernistické tendencie v tvorbe Edvarda Griega na príklade opusov 54, 66 a 72].³² Pokiaľ teda mladí skladatelia v Paríži v roku 1906 vycítili v op. 72 potenciál niečoho nového, musela sa vyskytnúť aj negatívna kritika, ktorá v súvislosti s týmto Griegovým dielom použila pojem *barbarizmus*.

²⁹ GRIEG, Edvard: Vorwort. In: *Norwegian Peasant Dances (Slätter op. 72)*, freely arranged for Piano Solo, nestr. From the Original Norwegian Hardanger Fiddle Tunes as Transcribed by Johan Halvorsen (Edition Peters 3038), s. 3. Griegov Úvod je uverejnený v nórcine, angličtine, francúzštine a nemčine.

³⁰ TALLIÁN, Ref. 10, s. 126.

³¹ HERRESTHAL, Harald: Edvard Grieg und Frankreich. Zur Grieg-Rezeption. In: TADDAY, Ulrich (ed.): *Edvard Grieg. Musik-Konzepte, Die Reihe über Komponisten*, ed. Text und Kritik, zv. 127, 1/2005. München : Richard Boorberg Verlag, s. 41.

³² Stępień, Wojciech: *Le Nouveau Grieg: tendencie modernistyczne w twórczości Edvarda Griega na przykładzie opp. 54, 66 i 72*. Katowice : Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, 2019.

Griegov op. 72 a Bartókove *Dva rumunské tance* op. 8a

Porovnajme teraz záznam prvého dielu úvodného svadobného pochodu interpretovaného na autentických hardangerských husliach v transkripcii Johana Halvorsena s jeho Griegovou štylizáciou v op. 72:

Notový príklad 2: Halvorsen: *Slåtter. Norwegische Bauerntänze. Für die Geige solo wie dieselben auf der norwegischen Bauernfiedel gespielt werden. Giböens Brautmarsch* [Slåtter, nórské sedliacke tance pre sólové husle, tak ako sa hrali na nórskych sedliackych husliach. Giböenov svadobný pochod], t. 1 – 16

Stimmung der gewöhnlichen Geige.
Accord du violon ordinaire.
Tuning of the ordinary violin.

Bauernfiedel.
Violon rustique.
Peasants' fiddle.

Obere Saiten. Untere Saiten.
Chanterolle. Quatrième corde.
Upper string. Lower string.

Marciale. M.M. ♩ = 92. Johan Halvorsen.

Základný stavebný kameň dielu A tvoria dva motívy v rozsahu dvoch taktov (a + b). Štruktúra prvých štyroch taktov pripomína predvetie a závetie s harmonickým priebehom od toniky k dominante a späť. Pokiaľ prvý motív sa nemení, druhý motív sa raz zopakuje a potom je dvakrát variovaný. Formálna schéma dielu A je nasledovná:

Tabuľka 2: Formálna schéma Halvorsenovho zápisu *Giböenovho svadobného pochodu*, t. 1 – 16, pozri Notový príklad 2

takty	motív	téma	diel
1-2	a	A	A
3-4	b		
5-6	a	A	
7-8	b		
9-10	a	A1	
11-12	b ¹		
13-14	a	A2	
15-16	b ²		

Takúto organickú štruktúru sme mohli pozorovať aj v Bartókovom *Medvedom tanci*. Americká muzikologička maďarského pôvodu Vera Lampert, ktorá sa zaoberala

Griegovými vplyvmi na Bartóka, poukazuje na to, že v štúdiu o maďarskej inštrumentálnej hudbe z roku 1911 Bartók píše, že v maďarskom hudobnom materiáli sa nena- chádzajú paralely sedliackych tancov známych v Nórsku ako *slåt* a v Rumunsku ako *joc*. Typická pre štruktúru týchto tancov je ich stavba z dvoj- alebo trojtaktových mo- tívov, ktoré sa niekoľkokrát opakujú, pričom každé opakovanie prináša malú zmenu.

Ak porovnáme Halvorsenov záznam svadobného pochodu č. 1 s Griegovou tran- skripciou, konštatujeme, že hudobná forma je v oboch prípadoch trojdielna s názna- kovou reprízou, u Halvorsena konkrétne A (t. 1 – 16), B (t. 17 – 37), A' (t. 38 – 49).³³

Prvých 18 taktov Griegovej skladby tvorí dvojtaktová introdukcia plus 16 taktov, ktoré predstavujú analógiu 16 taktov Halvorsenovho záznamu, porovnaj s Notovým príkladom 2.

Notový príklad 3: Grieg: *Slåtter, norske sedliacke tance* op. 72, č. 1. *Giböen*ov svadobný pochod, t. 1 – 18

Marcia M.M. ♩ = 92 Opus 72

ppp

Red. *

5

Red. * simile

9

mf

Red. *

12

cresc.

f

Red. *

³³ Počet taktov uvádzam s ohľadom na predpísané repetície.



Rozdiel medzi Halvorsenom a Griegom je zrejmy na prvý pohľad. Forma autentických nórskeho sedliackych tancov, ako ich zapísal Halvorsen, je statická, tvorená priradením krátkych, najčastejšie dvojtaktových motívov, ktoré sa viacnásobne opakujú, príp. mierne variujú. Naproti tomu buduje Grieg diel A ako kontinuálne stupňovanie, ktoré sa začína v *pianissime* a končí vo *fortissime*, takže celý diel je koncipovaný ako dynamický gradačný oblúk.

To, že ide o uvedomelý skladateľský zámer, potvrdzuje Grieg opätovne v predhovore k op. 72:

„Je v prirodzenej povahe veci, že klavír musel rezignovať na mnohé drobné ozdoby, ktoré nachádzame v charakteristických motívoch sedliackych huslí [...] Zato má ale klavír veľkú výhodu, prostredníctvom dynamických a rytmických rozmanitostí, ako aj prostredníctvom novej harmonizácie pri opakovaní, vyhnúť sa prílišnej jednotvárnosti. Snažil som sa načrtnúť prehľadné línie a celkovo vytvoriť pevnú formu.“³⁴

Pokiaľ v Halvorsenovom origináli téma zaznieva výlučne v dvojčiarkovej oktáve, začína Grieg v malej oktáve, a následne tému uvádza vždy o oktávu vyššie, čím vzniká efekt postupného rozširovania priestoru. V rámci tretieho uvedenia témy v t. 13 sa v spodnom hlase pravej ruky objavuje šesťnásťtinový pulz ako prostriedok gradácie. Po slede zostupných šesťnásťtin v spodnom hlase pravej ruky dospejeme na prvej dobe t. 14 k tónu *fis*¹ a od tohto momentu je melódia vo vrchnom hlase zdvojená oktávami. Po štvrtý raz téma nastupuje v mohutných akordoch oboch rúk.

Halvorsen nezapísal prchavé, často disonujúce zvuky slabo znejúcich rezonančných strún, ktoré súčasne rozoznávajú spektrum vrchných alikvotných tónov a vytvárajú tak charakteristickú zvukovú auru nástroja. Pred každým záznamom však špecifikoval ladenie obyčajných huslí, pre ktoré príklady transkriboval, ako aj originálne ladenie vrchných a spodných strún hardangerských huslí, takže Grieg presne vedel o konkrétnej „zásobe tónov“ v každom tanci. (Pozri Notový príklad 2, kde sa nad notovým záznamom vľavo nachádza ladenie obyčajných huslí (*Stimmung der gewöhnlichen Geige*) a vpravo originálne ladenie hardangerských huslí: vrchných strún (*Obere Saiten*) a spodných strún (*Untere Saiten*).)

Pravá ruka je nositeľom melódie, podobne ako u Halvorsena je často vedená v dvojhlase, pričom charakteristické ozdoby sa nachádzajú v súlade s originálom predovšetkým vo vrchnom hlase. Part ľavej ruky nemá žiaden ekvivalent v Halvorsenových

³⁴ GRIEG, Ref. 29, nestr.

zápisoch. Účinok rezonančných strún evokuje Grieg zadržanými tónmi, organovými bodmi, na základe rafinovaného využitia pedálového znenia, ale aj pomocou príkrych disonancií. Faktúra skladieb je väčšinou štvorhlasná, pričom Grieg autentickú melódiu dopĺňa často lineárnymi protihlasmi, protirytmi, synkopami umocňujúcimi bujarosť tanečnej rytmiky.

Celkový priebeh tancov má väčšinou oblúkovú formu ABA, pre ktorú je typická kulminácia v strednom diele, kde dochádza k nakumulovaniu disonancií, špeciálne dvoj- a trojfunkčných bisonancií a trisonancií,³⁵ a v závere reprízového dielu A postupné brzdenie pulzu.

Vplyv Griegovho op. 72 na Bartókovu tvorbu sa zreteľne prejavuje v skladbe *Dva rumunské tance* op. 8a, ktoré sú prvým tvorivým výsledkom Bartókovej fascinácie rytmom a exotikou rumunského folklóru. Na rozdiel od Griegovho op. 72 však Bartókove rumunské tance nie sú štylizáciami transkripcií autentických folklórnych predlôh, ale svojbytnou kompozíciou. Miloš Schnierer ju považuje za nástup tzv. *neofolklorizmu* v Bartókovej tvorbe.³⁶ Tento pojem je súčasne ďalšou alternatívou Zieliňského pojmu *vitalizmus* ako pozitívneho protipólu označenia *barbarizmus*. V „súhrne princípov Bartókovho neofolklorizmu“ Schnierer akcentuje Bartókovu napojenosť na folklór juhovýchodnej Európy – napríklad karpatského oblúka a Balkánu.³⁷ *Dva rumunské tance* op. 8a tvoria súčasne medzičlánok medzi Griegovými štylizáciami nórskech sedliackych tancov op. 72 a Bartókovým dielom *Allegro barbaro*.

Notový príklad 4: Bartók: *Dva rumunské tance* op. 8a, č. 1, t. 1 – 15

Allegro vivace ♩ = 160

³⁵ Vid' FILIP, Miroslav: Vzťahy funkcií. In: *Súborné dielo I. Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997, s. 105-124.

³⁶ SCHNIERER, Miloš: *Hudba 20. stoloť*. Brno : JAMU, 2014, s. 79.

³⁷ SCHNIERER, Ref. 36, s. 81-82.



Postupy použité v 1. rumunskom tanci, ktorý Bartók dokončil tesne pred svojim parížskym vystúpením začiatkom marca 1910,³⁸ pripomínajú *Gibœenov svadobný pochod*, č. 1 z op. 72: ostinátny pulz charakteru „perpetuum mobile“ nastolený dvojtaktovou introdukciou, pričom Bartók ide ešte ďalej ako Grieg v „tupej“ zvukovosti, ktorá je výsledkom striedania kvintových súzvukov v hlbokom basovom registri; vyvodenie všetkého materiálu skladby z úvodných dvoch motívov v rozsahu dvoch taktov a ich neustálych variácií a transformácií; stavba 1. úseku kompozície ako kontinuálneho stupňovania; trojdielna reprízová forma s kontrastným dielom uprostred.

Táto skladba je súčasne prvým tvorivým výsledkom Bartókovho obdivu rumunského folklóru. O živom a temperamentnom rytme rumunských tancov napísal:

„Pri niektorých kolektívnych, alebo pri párových tancoch tanečníci alebo diváci vykrikujú v rytme hudby osemslabičné riadky, najčastejšie žartovného obsahu, takzvané tanečné slová (chiuturi – na každú osminu jednu slabiku). V niektorých krajoch tieto tanečné slová spievajú na zjednodušenú formu melódie (na osminové hodnoty), ako to vidieť z nasledujúceho príkladu, zaznačeného na stredozápade.“³⁹

Notový príklad 5: Bartók: Zápis rumunského tanca



Hoci melódie *Dvoch rumunských tancov*, op. 8a nie sú prevzaté,⁴⁰ v téme prvej skladby Bartók zjavne imituje charakteristickú osminovú, akoby „osemslabičnú“ rytmickú pulzáciu autentických tancov.

³⁸ ZIELIŃSKI, Ref. 4, s. 132

³⁹ BARTÓK, Béla: Rumunská ľudová hudba (1933). In: Ed.: ELSCHKE, Oskár: *Postrehy a názory*. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1965, s. 144.

⁴⁰ ZIELIŃSKI, Ref. 4, s. 133.

Nápadný je aj „chromatický“ charakter témy inšpirovaný princípmi archaickej modalít, o ktorej Bartók píše:

„Intonácia jednotlivých tónových stupňov je kolísavá (takáto je sekunda, tercia, dokonca často aj kvinta). Medzi malou a veľkou sekundou alebo terciou, a medzi čistou a zväčšenou kvintou môžeme počuť početné stupne bez toho, aby sme zistili hocikaký systém). Človek má dojem, akoby v tejto hudobnej praxi vôbec nebola dôležitá presná (čistá) intonácia intervalov.“⁴¹

V rámci molového kvintakordu ohraničeného kostrovým tónmi c-g sa uplatňujú všetky varianty 2. a 4. „stupňa“. (t. j. tóny *d* aj *des*, *f* aj *fis*). O tomto fenoméne hovorí aj Kresánek v súvislosti so slovenskými ľudovými piesňami, v ktorých sa uplatňuje princíp stabilných, oporných tónov v rozsahu kvarty alebo durového či molového kvintakordu oproti princípu labilných, chromatických tónov vnútri a na okrajoch tohto rámca.⁴²

Podobne ako Grieg v mnohých svojich kompozíciách vrátane *Sedliackych tancov* op. 72, využíva Bartók v strednom diele skladby techniku augmentácie, na báze ktorej generuje zásadný charakterový kontrast (*dolce*, *mp*).

Notový príklad 6: Bartók: *Dva rumunské tance* op. 8a, č. 1, t. 60 – 67

The musical score for Bartók's 'Two Romanian Dances' op. 8a, No. 1, measures 60-67, is presented in three systems. The first system (measures 60-62) is marked 'a tempo dolce' and 'mp'. The second system (measures 63-65) is marked 'Lento (♩: 52 - 54)' and 'poco f sonoro'. The third system (measures 66-67) continues the 'Lento' tempo. The score features a mix of chromatic and diatonic intervals, with a prominent use of the C-G pentad. The notation includes fingerings and articulation marks.

⁴¹ BARTÓK, Ref. 39, s. 144.

⁴² KRESÁNEK, Jozef: „Systém kvintakordálny“. In: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997 (1951), 138-172.



Bartók tu pracuje s dvojtaktím exponovaným v taktach 5 – 6, následne „odštepuje“ a ďalej augmentuje charakteristický melodicko-rytmický motív *fis – f – des* (ktorého okrajové tóny sú smerné ku kvintovému rámcu *c – g*). Kontrast je mimoriadne intenzívny, nakoľko nejde len o spomalenie základného pulzu, ale Bartók sa tu úplne vymaňuje z akejkolvek metricko-rytmickej viazanosti. Dikcia tanca sa náhle mení na vokálnu dikciu „parlando-rubato“, ktorou sa vyznačujú východoeurópske sedliacke piesne spievané vo voľnej prírode; klavírne *accompagnato* možno napodobňuje zvuk cimbalu... S motivickým materiálom pracuje Bartók oveľa odvážnejšie než Grieg; pritom hojne využíva techniky inverzie, zrkadlenia, permutácie, klastre, rytmicky augmentované či diminuované motívy a intervaly, prekvapujúce spomalenia či prerušenia hudobného toku a nečakané „vpády“. Z výrazového hľadiska je to hudba antiromantická, antisentimentálna, vtipná, plná energie a rozmarných kontrastov.

Už Griegove štylizácie nórskeho ľudového tancu boli z tematického hľadiska sústredené predovšetkým na vynachádzanie stále nových harmonizácií a štylizácií útvarov, ktoré sa v origináli pre hardangerské husle niekoľkonásobne opakovali. Tento princíp Bartók doviedol do dôsledku, keď v *1. rumunskom tanci* op. 8a vyvodil všetok materiál z úvodnej štvortaktovej témy.

Estetika a interpretácia Bartókovej hudby v súvislosti s „barbarizmom“

V už viackrát zmienenej štúdii *Nakoľko barbarské je Bartókovo forte?* prináša Judit Frigyesi zaujímavé poznatky a úvahy čiastočne z „vnútromaďarského“ kontextu problematiky. Nasledujúce odstavce prinášajú voľnú parafrázu autorkiných myšlienok.

Pojem *barbarizmus* Frigyesi kladie do súvisu s recepciou Bartókovej hudby z čias svojej mladosti v 70. rokoch 20. storočia, keď Bartókovu hudbu vnímali ako disonantnú, škaredú, brutálnu či agresívnu. Táto predstava je aktuálna dodnes; v 70. rokoch však ešte neboli jasne artikulované argumenty podopierajúce tento názor. Až v prvých desaťročiach 20. storočia sa postupne vykryštalizovala predstava, ktorá dávala Bartókovu tvorbu do súvisu so studenou vojnou, a deklarované priame spojenie me-

dzi „horormi 20. storočia“ a Bartókovou údajne násilnou, rigidnou a nepriateľskou hudbou.

Okrem toho hudobní teoretici dodnes považujú Bartókove štrukturálne komplexné skladby ako sláčikové kvartetá, *Sonáta pre dva klavíry a bicie nástroje* BB 115, Sz. 110 a *Hudba pre sláčikové, bicie nástroje a čelestu* BB 114, Sz. 106, za exemplárny príklad skladateľovho dokonalého systému. Viaceré generácie Bartókových znalcov sa pokúšali deklarovať tieto diela ako reprezentantov jeho dokonalej, matematicky prísnej, kompletnej a totalitnej (*totalizing*) hudobnej štruktúry.

Aj pre milovníkov hudby, interpretov a kritikov je Bartók dodnes skladateľom ťažkej a disonantnej hudby. Jeho komplexné diela sú oceňované (ak sú oceňované), pretože ich disonantnosť a agresivita sa považujú za integrálnu súčasť skladateľovho autentického výrazu bolesti a utrpenia.⁴³

V súvislosti s interpretačnou problematikou úsekov, ktoré Bartók označuje dynamickým znamienkom *forte*, Frigyesi porovnáva dve interpretácie prvej témy Bartókovho 2. husľového koncertu: legendárneho Yehudiho Menuhina (1916 – 1999; nahrávka z roku 1953, EMI) a skôr v interných národných a umeleckých kontextoch známeho Zoltána Székelya (1903 – 2001; nahrávka z roku 1939, Philips), ktorý bol s Bartókom v úzkom osobnom vzťahu. Kedykoľvek prezentovala tieto dve interpretácie laikom a interpretom, reakcia bola vždy rovnaká: dokonca aj tí, ktorí osobne preferovali Székelyov spôsob hry, verili, že Menuhinova interpretácia je vernou realizáciou Bartókových zámerov. Je zrejmé, že táto interpretácia väčšmi zodpovedala predstave o charaktere, ktorý hudobníci a publikum asociujú s Bartókovým barbarským, robustným, dalo by sa povedať exotickým štýlom, evokujúcim atmosféru divokých jazdcov tiahnucich obrovskými maďarskými planinami, pusztou. Lyrický tón Székelyovej interpretácie považovali za nevhodný a slabý, a vo všeobecnosti prinášajúci spôsob hudobnej interpretácie, ktorá je odlišná od toho, čo sa očakáva od prezentácie Bartókovej hudby.

Dynamická inštrukcia *forte* v súčasnej interpretačnej praxi vo všeobecnosti indikuje veľmi hlasný zvuk, vykonávaný s veľkou silou. Takto to však nebolo vždy: v minulosti sa *forte* nechápalo len ako indikátor dynamickej hladiny, ale aj ako určitý *charakter*.

Môže sa *forte* asociovať aj s lyrickým charakterom?

Ten, kto je oboznámený so staršou interpretačnou tradíciou, sa nemôže pomýliť ohľadom atmosféry prvej témy Bartókovho husľového koncertu. Termín „staršia interpretačná tradícia“ sa vzťahuje na 1. polovicu 20. storočia, a špeciálne na jeho prvé dve dekády. Je zachytená na nahrávkach takých klaviristov ako Josef Hofmann, Sergej Rachmaninov, Josef Lhévine, Ignaz Friedman a, samozrejme, Bartók samotný, alebo dirigentov ako Vilhelm Furtwängler, Leopold Stokowski a Pierre Monteaux. Tieto nahrávky ozrejmuju, že väčšina hudobníkov chápala hudobné kompozície ako *proces meniacich sa charakterov a štrukturálnych funkcií*. Od interpreta sa očakávalo, že skladbu stvárni ako kontinuálny príbeh, ako následnosť charakterov, a nielen precízna realizácia nôt, rytmov a interpretačných inštrukcií podľa notovej predlohy. Avšak základný charakter, ktorý mal byť vytvorený v istom úseku skladby, nezávisel od ľubovôle interpreta. Rozhodnutie malo byť založené na štrukturálnych aspektoch zjavných už

⁴³ FRIGYESI, Ref. 7, s. 201.

z notácie: textúry, melódie, rytmu, frázovania, melodického štýlu, formálnej funkcie daného úseku atď.

Rôzne typy tém si vyžadovali rozmanité štýly, a bol rozdiel medzi tematickými a tranzitnými úsekmi (spojkami). Dynamická hladina, koordinácia hlasov, sila akcentov, agogika, rýchlosť a sila *crescenda* a *decrescenda*, kvalita tónu (spôsob dotyku s klávesmi v prípade klavírnej hudby), tempo a ostatné parametre interpretácie boli zvolené až potom, ako interpret porozumel charakteru daného úseku na základe informácií zakódovaných v notácii. V jednom diele tak môžu byť zahrnuté desiatky charakterov. Túto interpretačnú prax by sme mohli označiť za „hermeneutickú“ alebo „štrukturálnu“.

Dirigent alebo sólista vzdelaný v duchu starej tradície sa pozrú na prvú stranu partitúry husľového koncertu, jeho textúru a jeho parametre – orchestráciu, akordy, melodické línie atď. – a najskôr by sa rozhodli pre globálny charakter daný totalitou týchto prvkov. Skladba sa začína delikátnou orchestrálnou textúrou: pulzujúce kvintakordy v harfe, pizzicato nízkych sláčikových nástrojov evokujúce serenádovú atmosféru či pulz srdca, zdržanlivé pianissimo lesných rohov v pozadí. Tomu, kto je oboznámený s *topoi* západnej hudby, tento úvod jasne evokuje pastórálny charakter.

Prečo ale Bartók ústrednú melódiu sólových huslí označil *forte* a nie *piano* alebo *mezzo piano*? Zjavne nechápal *forte* ako označenie agresívnej alebo príliš akcentovanej interpretácie. V prípade husľového koncertu *forte* indikuje jasný, spevný tón. Ide však o nejaký výnimočný prípad, alebo je všeobecne charakter Bartókových skladieb jemnejší a lyrickejší, než sme si zvykli v moderných interpretáciách?⁴⁴

V súvislosti s vymedzením črt „barbarizmu“ v Bartókových klavírných skladbách jedným z najcharakteristickejších znakov, konštatovaných viacerými autormi, je „perkusívny“ zvukový ideál. Klaviristi, ktorí zastávajú zvukový ideál „barbarského *forte*“, sa odvolávajú na Bartókove orchestrálne diela, v ktorých často využíva neobyčajne veľkú perkusívnu sekciu. Podľa Frigyesi úlohou bicích nástrojov však nie je vytvárať „perkusívne efekty“.⁴⁵

V *Hudbe pre sláčikové a bicie nástroje a čelestu* Bartók v záhlaví partitúry špecifikuje, že hráči na bicích nástrojoch by mali sedieť v strede orchestra, pričom tympany by mali byť „v objatí“ kontrabasov a violončiel. Za týchto okolností zvuk tympanov nie je hlučný; naopak, ich údery prichádzajú akoby zvnútra. Ako keby boli zdôraznením tepu srdca sláčikov.

Plán rozsadenia v *Sonáte pre dva klavíry a bicie* je podobný: bicie nástroje tu majú byť „v objatí“ dvoch klavírov. Party klavírov však boli komponované pre špecifických interpretov, menovite pre Bartóka a jeho manželku Dittu Pásztoryovú – dvoch klaviristov, ktorých dotyk s klávesmi bol extrémne ľahký. V ďalších prípadoch sa Bartók pomocou tympanov snaží evokovať mystérióznú zvukovosť – v dielach ako *Hrad kniežaťa Modrofúza*, *Cantata Profana* alebo v *Hudbe pre sláčikové a bicie nástroje a čelestu*.⁴⁶

⁴⁴ FRIGYESI, Ref. 7 s. 205-208.

⁴⁵ FRIGYESI, Ref. 7, s. 212-213.

⁴⁶ FRIGYESI, Ref. 7, s. 210-211.

K interpretácii Bartókových „barbarských skladieb“

Vzhľadom na to, že Bartók skladby tohto charakteru alebo ich časti založil na neustálom radení identických rytmických modelov za sebou, generujúcim akýsi pulz „perpetuum mobile“, môže vzniknúť dojem, že funkciou ostinata je vytvoriť rigidnú rytmickú bázu evokujúcu *barbarský* charakter. Podľa Frigyesi však ostinato pre Bartóka znamenalo presný opak: v jeho interpretáciách všetky ostinatne pasáže, či už s dynamickou inštrukciou *forte* alebo *piano*, vytvárajú zvukovo sýte, ale premenlivé polia. Primárnou funkciou ostinata nie je vytvoriť pevný a búšivý rytmický základ, ale skôr „pulzujúce sonority“ či „pulzujúce zvukové polia“ (*pulsating sonorities*).⁴⁷

V súlade s touto charakteristikou je aj moja analýza Bartókovho *Medvedieho tanca* či prvého z *Dvoch rumunských tancov* op. 8a, v ktorej som poukázala na organický a oblúkový charakter prvého úseku skladby.

Vo svojich vlastných interpretáciách Bartók efekt akcentov vytvára skôr na základe rytmických oneskorení než na základe intenzity dotyku, ako je to počuť v jeho interpretácii *Medvedieho tanca*. Ak materiál nadradený ostinatu tvorí sled melodických fragmentov, Bartók ich nehra ako nejaké vrcholné a hysterické roztrieštenia, ale skôr ako trochu nervózne gestá, ktoré u poslucháča navodzujú dojem akoby „vyvedenia z miery“, ako je to možné počuť v jeho nahrávke prvej časti *Suity* op. 14 a v prvom z *Dvoch rumunských tancov*. Jediným príkladom agresívnej interpretácie je začiatok *Allegra barbara* (v oboch dochovaných nahrávkach). Akcenty v úvodnej melódii sú tvrdé a drsné a výsledkom je interpretácia, ktorá je zásadne odlišná od tej, ktorú obyčajne poznáme z Bartókových nahrávok. To zjavne súvisí s okolnosťami vzniku tejto kompozície, na ktoré som poukazovala vyššie.⁴⁸

Bartókove klavírne skladby, ktoré sa začínajú ostinatom, najväčšmi trpia predstavou, že ich interpretácia má byť „barbarská“. Hudobníci, ktorých ostinato je rigidné a ktorí hrajú ťažké akcenty, sú často vnímaní ako autenticky „bartókovskí“. Situácia je ešte horšia, ak je ostinato v notovom zázname označené *forte* a nad alebo pod týmto ostinatom sa vyskytujú akcentované tóny. To je prípad napríklad začiatku Bartókovej *Sonáty pre klavír*. Ťažký, rytmicky rigidný a búšiaci štýl je dnes v podstate kodifikovaný ako bežná interpretačná prax. Naproti tomu Bartókove vlastné interpretácie vzbudzujú všeobecne dojem energickosti a živosti, nie svalnatosti a úpornosti.⁴⁹

Bartók svoje skladby publikoval až potom, čo ich hral alebo počul na koncerte, takže finálne zmeny vykonával až na základe skúseností so skladbou v koncertnej sále. V konkrétnej interpretácii Bartók vychádzal z toho, aký je štruktúrálna-emocionálny význam, zmysel, funkcia, charakter a atmosféra daného segmentu hudby. Každý z úsekov hral špecifickým interpretačným štýlom ako následnosť rôznych hudobných charakterov. Pri porovnaní nahrávok Bartókových diel v jeho interpretácii s jeho vlastným notovým zápisom je nápadné, že často hráva akcenty, tempá, dynamiku a pod., odlišne od toho, čo nachádzame v notovom zázname.⁵⁰

⁴⁷ FRIGYESI, Ref. 7, s. 212-214.

⁴⁸ FRIGYESI, Ref. 7, s. 218-219.

⁴⁹ FRIGYESI, Ref. 7, s. 218-221.

⁵⁰ FRIGYESI, Ref. 7, s. 216-218.

To podľa môjho názoru svedčí o tom, že pre Bartóka ako mimoriadne senzitívneho umelca bol každý interpretačný akt jedinečný, čiže každá konkrétna interpretácia bola akýmsi variantom podoby, ktorú písomne fixoval v určitom momentálnom rozpoložení.

Záver

Preskúmanie pojmu *barbarizmus* v súvislosti so štrukturálnymi, estetickými a interpretačnými aspektmi Bartókovej a Griegovej hudby ukázalo, že pojmová definícia estetickej orientácie skladateľskej tvorby môže mať fatálne dôsledky na spôsob jej interpretácie, resp. *dezinterpretácie* a *deformácie charakteru*. Štúdia je výzvou nielen pre teoretickú, ale aj praktickú interpretáciu, nakoľko sa priamo dotýka problematiky dnes toľko diskutovanej *autenticnosti* interpretácie. Ukazuje sa, že je potrebná kritická re-vízia pojmu *barbarizmus* s prevažne negatívnymi konotáciami a že pojmy *vitalizmus* a *neofolklorizmus* s pozitívnymi konotáciami presnejšie a zmysluplnejšie postihujú skutočnú povahu tejto estetickej orientácie. Zatiaľ neprebádaným aspektom Bartókovej tvorby, ktorý je pre mňa momentálne výzvou, je skladateľov špecifický *humor*, ktorým jeho *barbarské* skladby často oplývajú. Môže byť barbar vtipný?

Problém *barbarizmu* v hudbe, ktorý sa okrem Bartóka dotýka kompozícií viacerých skladateľov prvej polovice 20. storočia a bol tematizovaný predovšetkým v súvislosti so Stravinského *Svätením jari*,⁵¹ je podľa môjho názoru stále aktuálny. Jeho potenciál sa touto štúdiou určite nevyčerpal a je mojím zámerom venovať sa mu ďalej nielen v súvislosti s Bartókovou tvorbou, ale aj v širšom kontexte hudby prvej polovice 20. storočia a jej reflexie.

⁵¹ Pozri napríklad polemiku o barbarizme diela v spisoch ADORNO, Theodor Wiesengrund: *Filozofie nové hudby*. Praha : NAMU, 2019 (nemecký originál *Philosophie der neuen Musik* vyšiel v roku 1949) verzus KUNDERA, Milan: *O hudbe a románu*. Atlantis : 2014, kapitola „Skandální krás a zlého“ s. 53–55.

Summary

“BARBARISM” IN THE CONTEXT OF THE STRUCTURAL, AESTHETIC, AND PERFORMANCE ASPECTS OF BÉLA BARTÓK’S MUSIC

By around 1910, the possibilities of tonal-functional harmony had been exhausted in European music, and there were efforts to part with the romantic aesthetic ideals. The key representatives of this trend were Arnold Schönberg (1874–1951), Igor Stravinsky (1882–1971), and Béla Bartók (1881–1945). Bartók’s music from this period exhibits various tendencies and influences, as well as the genesis of the aesthetics that is considered to be “barbarian” and applies primarily to his compositions for piano solo. The first and, at the same time, prototypical work of this character in Bartók’s oeuvre is his *Bear Dance* of 1908, and the most famous one is his *Allegro barbaro* of 1911. The latter is regarded as his farewell to a period of “beautiful piano tone” and launches a new period in which he viewed and utilized the piano mostly as a percussion instrument.

This study focuses on the delineation of the characteristic structural features and aesthetic aspects of barbarism. In our search for broader contexts of the use of the term “barbarism” to describe Bartók’s works, we paid attention also to Edvard Grieg (1843–1907) and his *Slåtter, Norwegian Peasant Dances*, Op. 72 (1903), which he composed towards the end of his life. These piano stylizations were inspired by the transcriptions of seventeen folk dances performed on a Norwegian folk instrument, the Hardanger fiddle. They can be viewed as the first concertante opus based on a systematic exploitation of authentic (“ethnomusicological” in the true sense of the word) transcriptions of instrumental folk music. Grieg’s op. 72 made an impact on Béla Bartók and directly influenced his *Two Romanian Dances*, Op. 8a (1910). It was probably when these two works were premiered in Paris (Grieg’s in 1906 and Bartók’s in 1910) that French critics mentioned “barbarism” and Norwegian researchers studying Grieg after his death in 1907 declared some of his late works as oriented towards hard and rough barbarism, repeatedly pointing out Grieg’s influence on Bartók contrary to Grieg’s “refined” influence on Debussy’s and Ravel’s impressionism. We also examine the performance aspect of Bartók’s “barbarian” piano pieces, whose character is often deformed by an excessively strong, aggressive, and sharp key attack, “hammeringly” throbbing ostinato passages, exaggerated dynamic contrasts, and an ominous atmosphere. In conclusion, the author calls for a critical review of the term “barbarism”, which has mostly negative connotations, and for introducing more apt alternatives, such as *vitalism* or *neofolklorism*.

REPERTOÁR STREDOVEKÉHO OFÍCIA NOTOVANÝCH FRAGMENTOV ŠTÁTNEHO ARCHÍVU TRENČÍN

MGR. VERONIKA GARAJOVÁ

Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Karlova Ves, e-mail: veronika.garajova@savba.sk; <http://cantus.sk>

ABSTRACT

Hundreds of fragmentary notated manuscripts have survived in the territory of Slovakia. Medieval fragments from the eleventh to the fifteenth centuries are deposited in several Slovak archives, libraries, and museums. One of the archives that houses a large number of notated fragments is the State Archives in Trenčín. During our music historical field research in this archive, we processed twenty-two notated medieval manuscripts in total. We analysed eleven fragments of antiphonaries, eight graduals, one missal, one breviary, and one fragment whose contents we did not manage to identify because it was severely damaged. Sixteen fragments are notated in Bohemian notation, which makes the State Archives in Trenčín the archive with the largest number of medieval fragments with this system of notation. This study aims for an in-depth musical and liturgical analysis of the medieval office repertoire recorded in the fragments, identified in an interdisciplinary codicological palaeographic and music-palaeographic research to have belonged to a single liturgical codex which has unfortunately not survived in its entirety.

Keywords: Middle Ages, medieval, Trenčín, antiphonary, office, cantus planus, plainchant

Úvod

Notované fragmenty Štátneho archívu Trenčín môžeme datovať do 14. – 16. storočia.¹ Zachované zlomky tvoria v súčasnosti zväčša obaly mestských úradných kníh

¹ V roku 2009 spracovala muzikologička Eva Veselovská v rámci terénneho výskumu v Štátnom archíve Trenčín 22 stredovekých notovaných fragmentov. Základný opis prameňov bol publikovaný v dvoch štúdiách. VESELOVSKÁ, Eva: Bohemian Notation in the Medieval Slovakia. In:

mesta Trenčín z rokov 1596 – 1662. Časť z rukopisov sa nachádza v samostatnej škafuli rôznych hudobní z 15. až 20. storočia pod názvom Zbierka hudobní rozličnej proveniencie (ďalej ZH-A). Všetky zachované materiály obsahujú hudobné dedičstvo jednohlasného liturgického spevu, tzv. gregoriánskeho chorálu (lat. *cantus planus*). Viaceré otázky o vzniku, pôvode a používaní týchto rukopisov sme nedokázali úplne objasniť. Torzovitý stav nám sťažil úplne presné stanovenie vedecko-výskumných záverov. V rámci výzdobného systému fragmentov absentujú zložitejšie iluminácie. Tento fakt skomplikoval presnejšie datovanie skúmaných materiálov na základe analýzy výzdoby. Z toho dôvodu nám pri presnejšom datovaní fragmentov bola nápomocná skôr analýza písma a uplatnenie postupov latinskej paleografie. Významným činiteľom pri stanovení možnej proveniencie alebo vzniku a používania rukopisu bola hudobná a liturgická analýza.

Pri vyhodnocovaní hudobného repertoáru jednotlivých zlomkov sme využívali viaceré zdroje, v prvom rade národnú² a medzinárodné databázy stredovekých hudobných rukopisov,³ ďalej pramenné edície⁴ a monografie⁵ relevantných komparatívnych

Hudební věda, roč. 49, 2012, č. 4, s. 337-376; VESELOVSKÁ, Eva: Die böhmische Notation in der Slowakei im 14. und 15. Jahrhundert. In: HULKOVÁ, Marta (ed.): *Musicologica Istropolitana VI*. Bratislava : Stimul, 2007, s. 9-57. Komplexne bola táto skupina fragmentov analyzovaná a vyhodnotená v roku 2020 ako VI. zväzok edície *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi*. GARAJOVÁ, Veronika: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Trenchini*. Ed. *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia. Tomus VI*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2020.

² Národná databáza stredovekých rukopisov a fragmentov z územia Slovenska – *Cantus Planus in Slovacia: Slovak Early Music Database* (SEMD; <http://cantus.sk/>) sprístupňuje k dnešnému dňu 15 kompletných stredovekých rukopisov a 369 fragmentárne zachovaných stredovekých rukopisov. Rovnako sú v rámci databázy SEMD sprístupnené aj výsledky výskumov stredovekých fragmentov zo Štátneho archívu Trenčín (<http://cantus.sk/archive/50>).

³ Pri výskume notovaných stredovekých fragmentov z Trenčína sme využívali najmä databázu *Cantus Index* ktorá v rámci svojej siete ku dnešnému dňu združuje 13 samostatných národných a univerzitných databáz (<http://cantusindex.org/>). Nenahradiťelné pri výskume boli aj knižničné a archívne databázy *Manuscriptorium* a *Monasterium*, sprístupňujúce české stredoveké notované pramene (<http://www.manuscriptorium.com/en>) a stredoveké notované kódexy z Klosterneuburgu (<http://www.monasterium.net/>).

⁴ Pri vyhodnocovaní fragmentárne zachovaných zlomkov sme využívali najmä edície maďarských hudobných historikov *Corpus Antiphonalium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae* (CAO – ECE), *Melodiarum Hungariae Medii Aevi*, *Monumenta Monodica Medii Aevii*, *Antiphonae a Responsories* a *Musicalia Danubiana*.

⁵ SOPKO, Július – BURAN, Dušan – VESELOVSKÁ, Eva: *Bratislavský antifonár I*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2004; SOPKO, Július – JANKOVIČ, Lubomír – BURAN, Dušan: *Bratislavský antifonár II*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2000; BURAN, Dušan: *Bratislavský antifonár III*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2005; BURAN, Dušan: *Bratislavský antifonár V*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2007; SZENDREI, Janka: *Breviarium notatum Strigoniense: saeculi XIII*. Budapest : Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, 1998; SZENDREI, Janka: *Graduale Strigoniense s. XV/XVI*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1990; SZENDREI, Janka – RYBARIČ, Richard: *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1982; SOPKO, Július: *Nitriansky kódex*. Martin : Matica slovenská, 1987; ADAMKO, Rastislav – VESELOVSKÁ, Eva – ŠEDIVÝ, Juraj: *Spišský antifonár. Antiphonale Scepusiense*. Ružomberok : Katolícka univerzita v Ružomberku, 2008; AKIMJAK, Amantius – ADAMKO, Rastislav – BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Spišský graduál Juraja z Kežmarku z roku 1426*. Ružomberok : PF KU v Ružomberku, 2006.

materiálov.⁶ Na základe analýzy notačného systému, porovnania zhodných kodikologicko-paleografických parametrov a vyhodnotenia liturgického obsahu sme spomedzi skúmaných trenčianskych materiálov určili dve skupiny zlomkov, ktoré vykazujú jednotné charakteristické znaky. Ide o 16 fragmentov, ktoré sú notované českou notáciou. Tieto zlomky môžeme na základe ich liturgického obsahu rozdeliť do dvoch základných skupín. Skupina „A“ označuje fragmenty notované českou notáciou, ktoré sú fragmentmi antifonára. Skupina „G“ označuje fragmenty notované českou notáciou, ktoré pochádzajú z graduálu. Prvá skupina nám približuje hudobný repertoár liturgických spevov stredovekého oficína a druhá skupina obsahuje omšové nápevy. Skúmané fragmenty tvoria vrchný obal mestských úradných kníh mesta Trenčín z rokov 1601 – 1662.⁷ V rámci štúdie sa budeme podrobnejšie venovať analýze hudobno-liturgického obsahu skupiny „A“, konkrétne podskupiny „A1“. Do skupiny „A“ radíme fragmenty so signatúrami *MMTN – Kn/I – 11*, Mestský protokol 1601; *MMTN – Kn/I – 12*, Mestský protokol 1602 – 1603; *MMTN – Kn/I – 13*, Mestský protokol 1604; *MMTN – Kn/I – 14*, Mestský protokol 1605 – 1606; *MMTN – Kn/I – 15*, Mestský protokol 1607 – 1608; *MMTN – Kn/I – 16*, Mestský protokol 1609 – 1610; *MMTN – Kn/I – 17*, Mestský protokol 1613; *MMTN – Kn/I – 18*, Mestský protokol 1614 – 1615; *MMTN – Kn/I – 27*, Mestský protokol 1630; a *MMTN – Kn/I-32*, Mestský protokol 1661 – 1664.⁸

V rámci skupiny „A“ bola pri kodikologicko-paleografickej a hudobno-paleografickej analýze identifikovaná podskupina fragmentov „A1“, ktorá preukazuje zhodné parametre. Od ostatných fragmentov skupiny „A“ sa fragmenty skupiny „A1“ odlišovali najmä písárskou rukou, rozmermi notovej osnovy, rozmermi zrkadla a neumových znakov, najmä *punktu*. U všetkých zlomkov skupiny „A1“ boli tieto parametre totožné. Na základe uvedených poznatkov môžeme konštatovať, že zlomky *MMTN – Kn/I – 11*; *MMTN – Kn/I – 12*, Mestský protokol 1602 – 1603; *MMTN – Kn/I – 13*, Mestský protokol 1604; *MMTN – Kn/I – 15*, Mestský protokol 1607 – 1608; *MMTN – Kn/I – 18*, Mestský protokol 1614 – 1615 a *MMTN – Kn/I – 27*, Mestský protokol 1630 boli v minulosti súčasťou jedného liturgického kódexu. Nález vyššieho počtu fragmentov v jednej inštitúcii, ktoré pochádzajú z rovnakého liturgického kódexu, je na Slovensku pomerne vzácny. Z toho dôvodu budeme týmto zlomkom venovať špeciálnu pozornosť a v rámci štúdie sa budeme zaoberať hudobno-paleografickou

⁶ Napriek obrovskému nárastu zdigitalizovaných a online dostupných prameňov nám však stále absentovali niektoré dôležité údaje potrebné pre komparáciu prameňov strednej Európy.

⁷ Použitie väčšieho množstva zlomkov z jedného alebo z dvoch nepoužívaných liturgických kódexov v jednej archívnej, muzeálnej alebo knižničnej inštitúcii je na Slovensku pomerne vzácny. Podobnú situáciu dokumentujú pramene v štátnych archívoch v Banskej Bystrici, v Banskej Štiavnici a v Kremnici. VESELOVSKÁ, Eva: Najstaršie hudobné pramene Banskej Bystrice. In: BÁRDIOVÁ, Marianna (ed.): *Banská Bystrica: historicko-etnologické štúdie. 2. Osobnosti v dejinách mesta*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, 2001, s. 79-90. VESELOVSKÁ, Eva: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Schemnitziensis*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2011.

⁸ Najvýznamnejšími fondmi Štátneho archívu Trenčín sú Magistrát mesta Trenčín a Magistrát mesta Prievidza. Práve v rámci fondu Magistrát mesta Trenčín (ďalej len *MMTN*) bolo objavených 17 pergamenových notovaných fragmentov z časového obdobia od konca 14. až do prvej polovice 16. storočia. Šestnásť fragmentov je notovaných českou notáciou, ktorá je v skúmanom pramennom materiáli zastúpená v najväčšom počte.

a hĺbkovou hudobno-liturgickou analýzou repertoáru stredovekého officia fragmentov podskupiny „A1“.

Historické predpoklady vzniku notovaných fragmentov

Viaceré otázky vzniku a používania stredovekých rukopisov, ktoré sa zachovali v Štátnom archíve v Trenčíne, sa pokúsime zodpovedať i na základe analýzy historických predpokladov, ktoré súvisia so skriptorskou činnosťou v danom regióne. Opierajúc sa o štúdiu Juraja Šedivého⁹ môžeme konštatovať, že poznáme len veľmi málo kódexov, ktoré sa dajú spájať s územím stredovekého Považia (ich vznik alebo používanie v tejto geografickej oblasti Slovenska). Tento prekvapivý fakt je o to zarážajúcejší, ak si uvedomíme, koľko možných uchovávateľov, resp. producentov písomnej kultúry v danom regióne pôsobilo. Ako oporný bod pre šírenie knižnej kultúry na tomto území berieme rozvoj a stabilizáciu kresťanstva na Považí, ako aj v blízkom okolí. Počiatky kresťanstva v tomto geografickom priestore kladieme približne na koniec 8. storočia. Neskôr, za vlády kniežaťa Pribinu, vzniklo v Nitre pri kostolíku, ktorý vysvätil soľnohradský biskup Adalrák okolo roku 828, misijné centrum. Existenciu misijných centier v rámci Veľkej Moravy dokazujú archeologické nálezy, aj písomné pramene.¹⁰ S rozvojom kresťanstva na tomto území súviselo i slúženie prvých bohoslužieb, pri ktorých spočiatku používali najmä importované kódexy.

Výraznejšia zmena prichádza za vlády prvého uhorského kráľa Štefana I. Ten svojimi reformami cirkevnej organizácie vytvoril základnú štruktúru arcidiecéz, diecéz a veľkofár. Rovnako nariadil, aby liturgické knihy v strediskových kostoloch (kostoly pre viacero dedín) zabezpečil biskup.¹¹ V období včasného stredoveku na Považí existovalo niekoľko pomerne rovnomerne rozmiestnených cirkevných centier. Práve pri týchto centrách existuje odôvodnený predpoklad vlastníctva, resp. domácich odpisov liturgických kódexov. Na Hornom Považí medzi ne patrila napríklad lokalita Liptovská Mara.¹² Kostol pochádza z 12. (možno už 11.) storočia a prislúchajúca farnosť bola sídlom liptovskej časti hontianskeho vicearchidiakonátu.¹³

Pri kristianizácii našej krajiny zohrali v úvodnej fáze šírenia viery najvýznamnejšiu úlohu benediktíni. Na územie Považia (do Nového Mesta nad Váhom) poslal benediktínov pravdepodobne kráľ Štefan I. Benediktíni sem mohli prísť najskôr okolo roku 1015. Po Štefanovej smrti na tomto území prevládali rozsiahle mocenské boje medzi nemeckou, českou a uhorskou stranou. Nepokojné obdobie pretrvávalo až do roku 1096, keď vojaci prvej križiackej výpravy vyplienili celé územie Považia. Za týchto okolností sa benediktíni presunuli na bezpečnejšie miesto, na spomínanú Skalku pri

⁹ ŠEDIVÝ, Juraj: Podmienky pre rozvoj knižnej kultúry na stredovekom Považí. In: DOMOVÁ, Miroslava (ed.) *Kniha 2001 – 2002*. Martin : SNK, 2002, s. 229-237.

¹⁰ KUČERA, Matúš: *Slovenské dejiny I. Od príchodu Slovanov do roku 1526*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2011, s. 90-91.

¹¹ GYÖRFFY, György: *Wirtschaft und Gesellschaft der Ungarn um die Jahrtausendwende*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1983, s. 275.

¹² ULÍČNÝ, Ferdinand: Vývin historického osídlenia v zatopenej časti Liptova do konca 16. storočia. In: HRUŠOVSKÁ, Marta (ed.): *Ochrana pamiatok 12*. Bratislava : Obzor, 1987, 45-47.

¹³ ŠEDIVÝ, Ref. 9, s. 230.

Trenčine.¹⁴ Do Nového Mesta nad Váhom sa vrátili na podnet kráľa Bela IV., ktorý im dal do daru mariánsky kostol. Benediktíni sa snažili zúročiť skutočnosť, že mariánsky kostol zohral významnú úlohu počas tatárskych vojen a dali mu charakter pútnického miesta. Počas 13. storočia však svoju konjunktúru prežívalo aj zakladanie súkromných kláštorov, ktoré slúžili šľachticom zväčša ako rodové pohrebisko. Veľkej obľube sa tešil rád už spomínaných benediktínov – benediktínskych bola viac ako polovica z 90 súkromných kláštorov Uhorska.¹⁵ Podobná situácia bola aj na území dnešného Slovenska. Za vlády Žigmunda Luxemburského na území Slovenska existovalo 52 kláštorov. Z toho 25 % bolo benediktínskych kláštorov, 17,3 % františkánskych a 11,5 % bolo paulínskych a premonštrátskych kláštorov. Tesne za nimi boli kláštory augustiniánov, mníchov pustovníkov a dominikánov. Ostatné rády – cisterцитi, kartuziáni, karmeliti – boli zastúpené len nepatrne.¹⁶

Aj Stibor zo Stiboríc dal v Novom Meste nad Váhom vybudovať jeden z takýchto súkromných kláštorov ako miesto svojho odpočinku. Išlo o kláštor augustiniánov kanonikov (*Ordo canonicorum Regularium S. Augustini*). Tento rád však nebol totožný s augustiniánskymi mníchmi pustovníkmi (*Eremitae Ordinis S. Augustini*). Na území Slovenska neexistoval v tej dobe ani jeden takýto kláštor augustiniánskych mníchov pustovníkov.¹⁷ V roku 1414 vydal Stibor zakladajúcu listinu kláštora. Po smrti Stibora prebral iniciatívu nad augustiniánskou prepozitúrou prvý prior Peter, ktorý hlavne kvôli svojim kontaktom v Čechách vytvoril kompletnú kapitolu s dvanástimi augustiniánskymi rehoľníkmi z kláštora v Šternbergu a v Prahe na Karlove. Po prieniku protestantizmu sa väčšina kanonikov vrátila na Moravu a kláštor zanikol.¹⁸

Ďalšie významné miesto na Považí spojené s benediktínmi je benediktínske opátstvo Skalka pri Trenčine a jeho okolie, ktoré má dlhú kresťanskú tradíciu. Jeho počiatky môžeme hľadať už v prvej polovici 11. storočia, keď na tomto mieste pôsobili sv. Svorad (Andrej) a Benedikt. Opátstvo založil pravdepodobne nitriansky biskup Jakub už pred rokom 1208.¹⁹ Posledný opát sa spomína v roku 1527. Kláštor zanikol rok na to, hoci záujem o jeho obnovenie pretrvával aj neskôr.²⁰ V roku 1644 Skalku odovzdal

¹⁴ GÁBRIŠ, Július: *Dejiny prepozitúry Panny Márie v Novom Meste nad Váhom*. Bratislava : Obzor, 1969, s. 10-15.

¹⁵ KRISTÓ, Gyula – ENGEL, Pál – MAKK, Ferenc: *Korai magyar történeti lexikon: 9-14. század*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1994, s. 490; DVOŘÁKOVÁ, Daniela: *Rytier a jeho král. Stibor zo Stiboríc a Žigmund Luxemburský*. Budmerice : Rak, 2003, s. 335.

¹⁶ Údaje sme čerpali z knihy DVOŘÁKOVÁ, Ref. 15, s. 335. Autorka čerpala údaje z práce maďarskej historičky ROMHÁNYI, Beatrix F.: *Kolostorok és társaskáptalanok a középkori Magyarországon [Monasteries and Collegiate Chapters in Medieval Hungary]*. Budapest: Arcanum [online]. Budapest : Arcanum, 2008, 166 s. Skutočný počet kláštorov na území dnešného Slovenska mohol byť o niečo vyšší. Obe autorky pracovali len s kláštorami, ktoré boli spomenuté v písomných prameňoch.

¹⁷ DVOŘÁKOVÁ, Ref. 15, s. 335.

¹⁸ GÁBRIŠ, Ref. 14, s. 52.

¹⁹ KUZMÍK, Jozef: *Knižné zbierky a knižnice na Slovensku v stredoveku a renesancii*. Martin : Matica slovenská, 1990; Richard Marsina vo svojej štúdii MARSINA, Richard: *Stredoveká hudobná pamiatka zo Skalky*. In: *Adoremus*, roč. 3, 1996, č. 2, s. 13, predpokladá vznik opátstva v roku 1224.

²⁰ ROMHÁNYI, Beatrix: *Kolostorok és társaskáptalanok a középkori Magyarországon [Monasteries and Collegiate Chapters in Medieval Hungary]*. Budapest : Arcanum, 2008, s. 65.

nitriansky biskup Ján Püsky jezuitom, ktorí tu pôsobili až do svojho zrušenia v roku 1773. Na dolnom Považí bol kláštor na Skalke najvýraznejším cirkevno-kultúrnym centrom. Dôvodom môže byť silný vplyv nitrianskej kapituly a biskupa, resp. zboriského kláštora.

Jediný doteraz známy primárny dôkaz stredovekej hudobnej kultúry z Považia pochádza práve zo Skalky pri Trenčíne. Mimoriadne zaujímavý fragment antifonára našiel v Maďarskom krajiniskom archíve²¹ Richard Marsina.²² Fragment je taktiež notovaný českou notáciou a bol použitý ako vrchná väzba urbára majetkov opátstva Skalka. Išlo o antifonár, ktorý sa mohol používať priamo v kláštore. Obsah zachytáva uhorské ofícium k sv. Svoradovi-Andrejovi a sv. Benediktovi *Sanctissimi viri Andreas*. Predpokladáme, že aj zlomok zo Skalky môže byť súčasťou rovnakej skupiny antifonára ako fragmenty z Trenčína. Použitý je totožný notačný systém, ktorý dokladá kontaktné notové písmo (česká a kvadratická notácia) z okolia olomouckého skriptória.²³ Ofícium sv. Svorada-Andreja a Benedikta však jasne určuje ostrihomskú liturgickú tradíciu. Význam fragmentu zo Skalky spočíva najmä v dochovaní ofícia, ktoré sa spája priamo s územím dnešného Slovenska, resp. s ostrihomskou liturgickou tradíciou.

Pravdepodobne najstarším rukopisom, ktorý zachytáva ofícium sv. Svorada-Andreja a Benedikta je *Ostrihomský breviár* zo Záhrebu, ktorý našiel pred nedávnom v Metropolitnej knižnici arcidiecézy v Záhrebe (*Metropolitanska knjižnica Zagrebačke nadbiskupije*) Gábiel Szoliva.²⁴ Zlomok z Budapešti však každopádne korešponduje so zachovaným pramenným materiálom zo ŠA v Trenčíne.

Hudobnopaleografická charakteristika skupiny „A1“

Textové zrkadlo fragmentov antifonára skupiny „A1“²⁵ je ohraničené červeným dvojitým orámovaním. Počet sústav na jednom fóliu je 12. Použitá je štvorlinajková červená notová osnova. *Custos* je písaný v tvare kvadry. Kľúč f nachádzame v dvoch tvaroch. Buď v podobe gotizovanej virgy bez hlavice s dvoma o terciu nižšie postavenými rombusmi, alebo v podobe písmena f. Kľúč c sa používa v klasickom tvare písmena c. Notácia používa posuvku b. Celkový duktus písma je jasne naklonený doprava, čo je typický znak pre klasický systém českej notácie. Notácia bola zrejme dopisovaná až po napísaní textu, čoho dôkazom sú prekryvy neum a textu, hlavne spodných neu-

²¹ HU MNL OL E 152 – Reg. Coll. Tren. – Fasc. 7. – No. 73.

²² MARSINA, Ref. 19, s. 13-14.

²³ ČERVENKA, Stanislav: Středověké chorální rukopisy moravských a slezských sbírek a jejich muzikologická exploatace – současný stav a perspektivy. In: BUREŠOVÁ, Alena (ed.): *Kritické edice hudebních památek*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 1996, s. 39-44.

²⁴ SZOLIVA, Gábiel: Secunda pars breviarii: – A 13. századi esztergomi breviarium kottás szanktoraléjának rekonstrukciója felé. In: *Magyar Könyvszemle*, roč. 135, 2019, č. 3, s. 307-330. Pozri tiež: SZENDREI, Janka: In basilica sancti Emmerami. András és Benedek históriája. In: *Magyar Zene*, roč. 37, 1998, s. 21-28.

²⁵ Hudobno-paleografická analýza stredovekých rukopisov z Trenčína, ktorá zahŕňa aj hudobno-paleografickú analýzu skupiny „A“: GARAJOVÁ, Veronika: Hudobno-paleografická analýza stredovekých rukopisov z Trenčína. In: *Muzikologické fórum*, roč. 7, 2018, č. 2, s. 53-71.

mových znakov a horných dĺžok písmen, ktoré vznikli tým, že pisár nenechal dostatok priestoru pre melodický zápis neumových znakov. Gotizácia tvarov jednotlivých neumových znakov je v pokročilom štádiu. Z jednotónových neum sa dominantne využíva *punktum*. Podobne ako v iných notovaných stredovekých fragmentoch z územia Slovenska, ani tu sa samostatná *virga* takmer nevyskytuje. *Virga* sa využíva iba ako súčasť viactónových neumových štruktúr (*pes*, *climacus*, *scandicus* a *porrectus*). Dvojtónová neuma *pes* je naklonená do pravej strany a tvoria ju dva vertikálne umiestnené rombické *punkty*, spojené zvyčajne tenkým vlasovým ťahom. V niektorých častiach fragmentov nachádzame *pes* v modifikovanej verzii, ktorá vznikla pod vplyvom kvadratickej notácie. Vrchné *punktum* nemá tvar rombický, ale štvorcový (ako v kvadratickej notácii). *Clivis* je pravouhlý, s rombickým zakončením. Trojtónové neumy *torculus* a *porrectus* sa svojím tvarom taktiež približujú notácii kvadratickej. *Climacus* je vo väčšine prípadov vytvorený z troch samostatných klesajúcich *punktov* s duktom doprava. Doprava naklonený *scandicus* pozostáva z dvojtónovej neumy *pes* a *punktu*.

V rámci komparácie jednotlivých neumových tvarov zlomkov zo Štátneho archívu Trenčín sme sledovali podobnosť s fragmentom HU MNL OL E 152, No. 73 zo Skalky a vybranými kódexmi českej a moravskej proveniencie: rukopismi Knihovny Metropolitní kapituly svätého Václava (Olomouc) – CO 6 *Antiphonarium*, CO 7 *Antiphonarium*;²⁶ rukopismi Moravského zemského archívu v Brne²⁷ *Graduál FM 2*,²⁸ *Antifonár FM 5*²⁹ a *Bratislavský antifonárom V*.³⁰

Pri komparácii sme sa zamerali najmä na neumové znaky *custos*, *scandicus*, *climacus*, *torculus* a kľúče. Neumové znaky fragmentov skupiny „A“ sa najviac približujú notácii *Bratislavského antifonára V* (fragmenty MMTN – Kn/I-14 a MMTN – Kn/I-28) a notácii *Antifonára FM 5* (fragmenty MMTN – Kn/I-16 a MMTN – Kn/I-17). Notácia zlomkov skupiny „A1“ sa najviac približuje notácii *Antifonára FM 5* a zlomkom *Olomouckého antifonára* z knižnice Vlastivedného múzea v Olomouci.³¹

²⁶ CO 6 *Antiphonarium*, CO 7 *Antiphonarium*; Zemský archív Opava, pobočka Olomouc, knižnica Metropolitní kapituly svätého Václava (Olomouc); BISTŘICKÝ, Jan – BOHÁČEK, Miroslav – ČÁDA, František: *Seznam rukopisů metropolitní kapituly v Olomouci*. Praha : Státní archiv v Opavě, 1961.

²⁷ ZACHOVÁ, Irena – STANISLAV, Petr: *Soupis sbírky rukopisů bývalého Františkova muzea v Brně*. Brno : Masarykův ústav AV ČR, 2011.

²⁸ Moravský zemský archív, fond G 11, FM 2, *Graduál*.

²⁹ Moravský zemský archív, fond G 11, FM 5, *Antifonár*.

³⁰ VESELOVSKÁ, Eva – ADAMKO, Rastislav – BEDNÁŘIKOVÁ, Janka: *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2017, s. 91-99.

³¹ ČERVENKA, Stanislav – HRBÁČOVÁ, Jana: Fragmenty středověkých liturgických kodexů v knihovně Vlastivědného muzea v Olomouci. In: *Zprávy vlastivědného muzea v Olomouci*, 2013, č. 306, s. 37-53.

Tabuľka neumových znakov

	PUNCTUM	PES	CLIVIS	SCANDICUS	CLIMACUS	TORCULUS	PORRECTUS	CUSTOS	Kľúče
SKUPINA FRAGMENTOV „A“									
MMTN – Kn/I-14				X					
MMTN – Kn/I-16									
MMTN – Kn/I-17									
MMTN – Kn/I-28									
SKUPINA FRAGMENTOV „A“ – PODSKUPINA FRAGMENTOV „A1“									
MMTN – Kn/I-11							X		
MMTN – Kn/I-12									
MMTN – Kn/I-13									
MMTN – Kn/I-15									
MMTN – Kn/I-18									
MMTN – Kn/I-27									
SKUPINA FRAGMENTOV „G“									
Fragmenty graduálu Štátneho archívu Trenčín notované českou notáciou									
MMTN – Kn/I-19									
MMTN – Kn/I-20									
MMTN – Kn/I-21								X	
MMTN – Kn/I-22								X	
MMTN – Kn/I-23									
12a							X		

	PUNCTUM	PES	CLIVIS	SCANDICUS	CLIMACUS	TORCULUS	PORRECTUS	CUSTOS	KLÚČE
VZOROVÉ KÓDEXY A FRAGMENTY									
Fragment zo Skalky – HU MNL OL E 152, No. 73 ³²				X			X		
CO 6 Antiphonarium ³³									
CO 7 Antiphonarium ³⁴									
FM 2 Graduál ³⁵				X					
FM 5 Antifonár ³⁶									
BA V ³⁷									

Porovnanie pisárskych rúk a notačných systémov skupiny „A“ a „A1“

Rukopisy skupiny fragmentov „A“ a „A1“ dokumentujú gotickú minuskulu. Zlomky vykazujú znaky súdobých pisárskych rúk. V rámci skupiny „A“ je možné identifikovať viacero pisárskych rúk. Vo všeobecnosti je možné konštatovať, že oproti písmu fragmentov skupiny „A1“ je písmo skupiny fragmentov „A“ oblejších tvarov, menej kaligrafické a lámanie driekov nie je konzekventné. Písmo fragmentov skupiny „A1“ pôsobí monumentálne, je pravidelné, typicky vertikálne s dominanciou tieňových ťahov a veľkým počtom manieristických vlasových ťahov. Písmo má potlačené horné aj dolné dĺžky.

³² MARSINA, Richard: Stredoveká hudobná pamiatka zo Skalky. In: *Adoremus*, roč. 3, 1996, č. 2, s. 13-14; Magyar Országos Levéltár / Magyar Nemzeti Levéltár HU MNL OL E 152 – Reg. Coll. Tren. – Fasc. 7. – No. 73.

³³ CO 6 Antiphonarium, Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, knihovna Metropolitní kapituly svatého Václava (Olomouc); BISTRICKÝ, Jan – BOHÁČEK, Miroslav – ČÁDA, František: *Seznam rukopisů metropolitní kapituly v Olomouci*. Praha : Státní archiv v Opavě, 1961.

³⁴ CO 7 Antiphonarium, Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, knihovna Metropolitní kapituly svatého Václava (Olomouc); BISTRICKÝ, Jan – BOHÁČEK, Miroslav – ČÁDA, František: *Seznam rukopisů metropolitní kapituly v Olomouci*. Praha : Státní archiv v Opavě, 1961.

³⁵ Moravský zemský archiv, fond G 11, FM 2, Graduál.

³⁶ Moravský zemský archiv, fond G 11, FM 5, Antifonár.

³⁷ Bratislavský antifonár V, Slovenský národný archív SNA 17, Dostupné online: <http://cantus.sk/source/6775>.

et deieu — leu curate quam e — le gi yemet vobis

Obr. 1: Písmo skupiny antifonárov „A“ – Fragment antifonára MMTN – Kn/I-28, Protocolum Civitatis Trenchiniensis anni 1637 – 1642



Obr. 2: Písmo skupiny antifonárov „A1“ – Fragment antifonára MMTN – Kn/I-18, Protocolum Civitatis Trenchiniensis anni 1614 – 1615

Hudobný repertoár skupiny „A1“ (hudobno-liturgická analýza)

Pomocou podrobnej analýzy a komparácie liturgie jednotlivých fragmentov bolo možné zistiť predpokladanú liturgickú tradíciu, ktorú fragmenty dokumentujú. Špecifické znaky omšovej alebo oficiovej liturgie dokážu vo všeobecnosti veľmi presne poukázať na liturgickú alebo hudobnú prax daného regiónu, oblasti, mesta či kláštora. Viaceré striktné a jednotné pravidlá sa síce viažu na časť spevov temporálu a sanktorálu omšovej i oficiovej liturgie, ale aj napriek tomuto faktu dokumentujú lokálne liturgie (i v našom geografickom priestore) viaceré špecifiká konkrétnej lokality alebo objednávateľa. V stredovekom Uhorsku sa stretáme najmä s ostrihomskou (prípadne so spišským, kalocsajským-záhrebským alebo sedmohradským variantom), s českou, poľskou, salzburskou, pasovskou, akvilejskou alebo krakovskou liturgiou.³⁸

Vzhľadom na geografickú polohu mesta Trenčín, historické predpoklady (činnosť augustiniánov v Novom Meste nad Váhom) a zachovanú prevažne českú notáciu frag-

³⁸ CZAGÁNY, Zsuzsa: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. III/A Praha (Temporale)*. Budapest : Zenetudományi Intézet, 1996; CZAGÁNY, Zsuzsa: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. III/B Praha (Sanctorale, Commune Sanctorum)*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2002; GILÁNYI, Gábiela – KOVÁCS, Andrea: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. IV/A Aquileia (Temporale)*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2002; DOBSAY, László: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. V/A Esztergom/Strigonium (Temporale)*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2004; KOVÁCS, Andrea: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. V/B Esztergom/Strigonium (Sanctorale)*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2006; KOVÁCS, Andrea: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. VI/A Kalocsa-Zagreb (Temporale)*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2008; KOVÁCS, Andrea: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. VI/B Kalocsa-Zagreb (Sanctorale)*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2008; KOVÁCS, Andrea: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. VII/A Transylvania – Varád (Temporale)*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2008; KOVÁCS, Andrea: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. VII/B Transylvania – Varád (Sanctorale)*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2008.

mentov existoval odôvodnený predpoklad, že zachovaná liturgická tradícia sa bude približovať buď k ostrihomskej, alebo najmä susednej, pražskej liturgickej tradícii. Na základe daného predpokladu sme obsah fragmentov antifonára pre overenie hypotézy porovnali s viacerými liturgickými tradíciami, a to s ostrihorskou (variant paulínsky a spišský), pražskou, salzburskou, a najmä s liturgickou tradíciou kódexov augustiniánskeho kláštora Klosterneuburg (Rakúsko). Hudobný obsah a verzie spevov sme porovnali najmä s tzv. reprezentatívnymi rukopismi bratislavskej kapituly (*Bratislavský antifonár I, IIa a IIb, Bratislavský antifonár III a Bratislavský antifonár IV*),³⁹ ktoré reprezentujú ostrihorskú liturgickú i hudobnú tradíciu a taktiež s online prístupnými rukopismi (najmä klosterneuburské antifonáre).⁴⁰

MMTN – Kn/I-11

Fragment antifonára *MMTN – Kn/I-11* obsahuje šesť spevov cezročného obdobia („per annum“) z tzv. História kráľov (*Historia de regum*). Na zlomku je zachovaných šesť antifón na Magnifikat. V rámci výberových antifón na večery z tejto časti liturgického roka ide pravdepodobne o v poradí štvrtú až deviatu antifónu. Kompletne sú spevy *Iratus rex Saul* (003411) a *Quis enim in* (004546). Spevy *Obsecro Domine* (004099) a *Rex autem David* (004650) sú neúplné. Začiatky a konce ďalších spevov boli súčasťou predchádzajúcich alebo nasledujúcich fólií kódexu. V rámci liturgickej analýzy fragmentu nebola zistená úplná zhoda so žiadnym porovnávaným liturgickým poriadkom.⁴¹ V prípade *MMTN – Kn/I-11* sa ako najpríbuznejší porovnávaný rukopis javí *A-KN 1012 (Antiphonale Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift – Bibliothek, 1012)*,⁴² v ktorom sa objavujú všetky spevy antifón z predmetného fragmentu. Radenie antifón sa však nezhoduje. Ďalšie dva porovnávané liturgické poriadky, pražský a ostrihorský, sa líšili výberom i poradím antifón. V rôznych stredoeurópskych tradíciách sa odlišoval i počet výberových antifón. Pražský rítus ob-

³⁹ DOBSAY, László – SZENDREI, Janka: *Antiphonen (Antiphonen im 1. Modus)*. Londýn; New York; Praha : Bärenreiter Kassel, 1999; DOBSAY, László – SZENDREI, Janka: *Antiphonen (Antiphonen im 2. bis 6. Modus)*. Londýn; New York; Praha : Bärenreiter Kassel, 1999; DOBSAY, László – SZENDREI, Janka: *Antiphonen (Antiphonen im 7. und 8. Modus)*. Londýn; New York; Praha : Bärenreiter Kassel, 1999; DOBSZAY, László – SZENDREI, Janka: *Responsories. Modes 1-3*. Budapest : Balassi Kiadó, 2013. Rukopisy sú dostupné aj online v databáze *Slovak Early Music Database – Cantus Planus in Slovakia* (<http://cantus.sk/>).

⁴⁰ Antiphonary A-KN 1011, Augustiner-Chorherrenstift – Klosterneuburg, Cod. 1011 – dostupné online: <http://cantus.uwaterloo.ca/index?source=123654>; Antiphonary A-KN 1012, Augustiner-Chorherrenstift – Klosterneuburg, Cod. 1012 – dostupné online: <http://cantus.uwaterloo.ca/index?source=123613>; Antiphonary A-KN 1015, Augustiner-Chorherrenstift – Klosterneuburg, Cod. 1015 – dostupné online: <http://cantus.uwaterloo.ca/index?source=123655>; Antiphonary A-KN 1017, Augustiner-Chorherrenstift – Klosterneuburg, Cod. 1017 – dostupné online: <http://cantus.uwaterloo.ca/index?source=123615>

⁴¹ Zlomok sme porovnali s pražským liturgickým poriadkom a ostrihorským liturgickým poriadkom. CZAGÁNY, Zsuzsa: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. III/A Praha (Temporale)*. Budapest : Zenetudományi Intézet, 1996; DOBSAY, László: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. V/A Esztergom/Strigonium (Temporale)*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2004.

⁴² <http://cantus.uwaterloo.ca/index?source=123613>.

sahuje v ideálnom prípade 10 antifón, ostrihomský 9 antifón. Liturgický poriadok kódexu *A-KN 1012* obsahuje až 13 antifón. Prvý spev *Nonne iste est David* (003948) sa v rámci troch vybraných a porovnávaných liturgií nachádza vo všetkých tradíciách. *Iratus rex Saul* (003411) sa v pražskom ani ostrihomskom liturgickom poriadku medzi antifónami Am1 – Am10 nevyskytuje vôbec.⁴³ Túto antifónu nenachádzame ani v iných častiach officia Histórie kráľov. V prípade *A-KN 1012* sa objavuje tento spev na mieste v poradí šiestej výberovej antifóny. Spev *Quis enim in omnibus sicut David* (004546) sa podobne ako predchádzajúca antifóna *Nonne iste est David* v rámci liturgického poriadku pražského a ostrihomskeho rítu nenachádza. V kódexe *A-KN 1012* sa antifóna *Quis enim in omnibus sicut David* vyskytuje na pozícii piatej antifóny. Pozície týchto dvoch spevov sú teda na *MMTN – Kn/I-11* radené opačne. Antifóna *Obsecro Domine* (004099) sa v liturgickom poriadku pražského rítu vôbec nevyskytuje. V ostrihomskom liturgickom poriadku je umiestnená zhodne na siedmej pozícii. V kódexe *A-KN 1012* sa *Obsecro Domine* spieva ako jedenásta antifóna. Nasledujúce antifóny *MMTN – Kn/I-11* *Rex autem David* (004650) a *Doleo super te* (002321) sa nachádzajú vo všetkých porovnávaných liturgických poriadkoch. V pražskom ríte je siedmou antifónou *Rex autem David* (004650), v Ostrihome sa táto antifóna uvádza ako šiesta v poradí. V prípade *A-KN 1012* je ôsma. Ďalší spev *Doleo super te* (002321) nachádzame v pražskom liturgickom poriadku na mieste šiestej antifóny. V Ostrihome je piata a v *A-KN 1012* siedma. Z melodického hľadiska sme zo všetkých 6 spevov mohli porovnať len 2 úplné spevy *Iratus rex Saul*, *Quis enim in* a časť neúplného spevu *Obsecro Domine*.

Antifónu *Iratus rex Saul* (003411), ktorú v publikácii *Monumenta Monodica Medii Aevi*⁴⁴ (ďalej len *MMMA*) nachádzame pod číslom 8265, môžeme melodicky zaradiť do skupiny antifón ôsmeho modu.⁴⁵ Antifóna patrí do skupiny antifón D2.⁴⁶ Táto skupina antifón je charakteristická svojím tretím melodickým úsekom, ktorý často ostáva na tóne *d* a končí sa ozdobnou kadenciou. Varianty melódií možno pozorovať aj v spôsobe, akým sú v posledných dvoch slabikách rozdelené melizmy. Štvrtý úsek sa v tomto podtype vždy opiera o kosť melodického vzorca *a-c^l-g*. Melódia spevu *Iratus rex Saul* je totožná s melódiou vzorového rukopisu *OFM – 119*⁴⁷ (*Antiphonarium Ordinis Fratrum Minorum*). Diferencia na konci spevu zodpovedá vzoru *c-c-h-c-a-g*. Druhý kompletný spev *Quis enim in* (004546) je v prvom mode (*MMMA* 1224). Skupina „C“, do ktorej je antifóna zaradená, je charakteristická priamym spojením medzi tónmi *d* a *a*. Toto spojenie sa najčastejšie vyskytuje vo forme ligatúry, ktorej v niektorých prípadoch predchádza tón *c*, alebo spojenie *c-f*.⁴⁸ Melódia antifóny sa od publikovanej verzie v *MMMA* líši iba v mieste *sicut David*. Melódia fragmentu: *si-cut Da-vid* je *a-f*

⁴³ A1 Loquere Domine; A2 Cognoverunt omnes a Dan, A3 Praevaluit David.

⁴⁴ DOBSAY – SZENDREI, Antiphonen, Ref. 39.

⁴⁵ DOBSAY – SZENDREI, Antiphonen, Ref. 39, s. 1150.

⁴⁶ DOBSAY – SZENDREI, Antiphonen, Ref. 39, s. 107.

⁴⁷ OFM-119: Antiphonarium Ordinis Fratrum Minorum. Temporale, Pars Aestivalis, 14. storočie. Budapest, Egyetemi Könyvtar (Bibl. Universitatis), Cod. lat. 119, kvadratická notácia. 128 ff. Radó Nr. 178. Mezey Nr. 119. Szendrei C48.

⁴⁸ DOBSAY – SZENDREI, Antiphonen, Ref. 39, s. 49.

f-g-f, melódia vzorových fragmentov: *g-f g-a-g*. Melódia diferencie antifón notovaných v prvom mode sa zhoduje s variantom 1d1 *a-a-g-f-g-a-g-f-e-d*.

Neúplná antifóna *Rex autem David* (004650) (MMA 8508) patrí do skupiny antifón v ôsmom mode s diferenciou *c-c-h-c-a-g*. Zachovaná časť spevu má melódiu takmer totožnú s melódiou vzorových rukopisov: *Bratislavského antifonára I* (STR-3)⁴⁹ a *OFM-119 Antiphonarium Ordinis Fratrum Minorum*. Drobná melodická odlišnosť sa vyskytuje na mieste: *fi-li mi*(2). Melódia fragmentu: *d-g g f-e-d-c*, melódia vzorového kódexu: *podatus d-a a g-f-e-d*. Rovnako malá melodická odchýlka sa nachádza v slove *Absonolon*. Melódia zlomku sa skladá z *torculu c-f-e, f-g-f* a *punktu g*. Melódia vzorového kódexu je *d-f-e, f-g-f-g*. Ostatné časti spevu sú totožné s melódiou fragmentu.

Tabuľka č. 1: MMTN – Kn/I-11, Historia de regum

	MMTN – Kn/I-11, <i>Historia de regum</i>	Pražský rítus	Ostrihomský rítus	Klosterneuburg, A-KN 1012
Am4	Nonne iste est David, 003948	Nonne iste est David	Nonne iste est David	Nonne iste est David de
Am5	Iratus rex Saul, 003411	Mons Gelboe	Doleo super te	Quis enim in omnibus sicut
Am6	Quis enim in, 004546	Doleo super te	Rex autem cooperto	Iratus rex Saul dixit mihi
Am7	Obsecro Domine, 004099	Rex autem David	Obsecro Domine	Doleo super te frater mi
Am8	Rex autem David, 004650	Dixit autem David ad Do-	Unxerunt Salomonem	Rex autem David cooperto capite
Am9	Doleo super te, 002321	Unxerunt Salomonem	Clamabat Elizeus	Saul et Jonathas amabiles et
Am10	X	Clamabat Elizeus	X	Dixitque David ad dominum cum
Am11	X	X	X	Obsecro domine aufer iniquitatem servi
Am12	X	X	X	Unxerunt Salomonem Sadoc sacerdos et
Am13	X	X	X	Clamabat Eliseus ad Eliam pater

⁴⁹ STR-3: *Antiphonarium Strigoniense: Bratislavský antifonár I EC Lad. 3*, Štátny archív v Bratislave, okolo roku 1430 (olim: Knauz 3). 237 ff., métsko-gotická notácia. Dostupné online: <http://cantus.sk/source/14828>; VESELOVSKÁ – ADAMKO – BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 30, s. 60-64.



Obr. 3: Antifonár SK-TN MMTN-Kn/I-11, Štátny archív Trenčín

MMTN – Kn/I-12

Fragment antifonára MMTN – Kn/I-12 dochováva celkovo 13 spevov obdobia cez rok – „*per annum*“, tzv. Histórie múdrosti (*Historia Sapientiae*). Z obsahového hľadiska je v rámci zlomku zachovaných 7 veršov a 6 responzórií spievaných počas nóny (pravdepodobne ide o siedmy až trinásty verš a ôsme až trináste responzórium). Kompletne je zachovaných 6 spevov *Magna enim sunt judicia* (007113), *Deduxisti sicut oves* (007113a), *Deum time et mandata* (006416), *Ne derelinquas me Domine* (007204), *Apprehene Domine arma* (007204a), *Praebe fili cor tum* (007416). Spevy *Ne forte satiatius* (007841a), *Super salutem et omnem* (007727), *Dixi sapientiae* (007727a), *Timentibus Deum* (006416a), *Quae sunt in corde* (007457), *Imperfectum meum* (007457a) a *Attende fili mi* (007416a) sú neúplné. Pri obsahovej analýze – podobne ako v predchádzajúcom prípade – nebola zistená úplná zhoda so žiadnym ideálnym porovnávaným liturgickým poriadkom – pražským ani ostrihomským. Najväčšiu príbuznosť vykazuje liturgický poriadok A-KN 1012 a pražský liturgický poriadok. Je však nutné konšta-

tovať, že odlišnosť sa neobjavuje len v poradí daných spevov, ale aj v ich celkovom počte. Poradie prvých troch spevov *Ne forte satiatas*, *Magna enim sunt judicia*, *Deduxisti sicut oves* je zhodné vo všetkých porovnaných poriadkoch. Rozdielne poradie responzórií a veršov v porovnaní s pražským a ostrihomským rítom je zrejmé až od spevu číslo 4 – responzória *Super salutem et omnem*. Poradie spevov *Super salutem et omnem* (007727) a príslušného verša *Dixi sapientiae Cantus* (007727a) sa zhoduje práve s poradím spevov v *A-KN 1012*. V pražskom liturgickom poriadku sa toto responzórium a verš nachádza ako desiate responzórium v poradí a desiaty verš v poradí. V prípade ostrihomského rítu je to dvanásťte responzórium a dvanásťte verš. Spev č. 5 a 6 – responzórium *Deum time et mandata* (006416) a príslušný verš *Timentibus Deum* (006416a) – sa v pražskom ani v ostrihomskom liturgickom poriadku v rámci responzórií a veršov spievaných počas nóny *Historie sapientiae* nevyskytuje vôbec. Dané spevy figurujú v *A-KN 1012*. Nezhoduje sa však poradie. V antifonári *A-KN 1012* sa tieto spevy spievajú ako pätnásťte v poradí.

Responzórium *Ne derelinquas me Domine* (007204) a verš *Apprehende Domine arma* (007204a) sa svojim radením nezhodujú ani s jedným porovnávaným poriadkom. V pražskom a ostrihomskom ríte nachádzame predmetné responzórium ako deviate. V *A-KN 1012* je uvedené ako desiate. Poradie predposlednej dvojice spevov *Quae sunt in corde* (007457) a *Imperfectum meum* (007457a) sa poradím nezhoduje so žiadnym z uvedených liturgických poriadkov. Pražský rítus a *A-KN 1012* uvádzajú responzórium *Quae sunt* ako jedenásťte, ostrihomský rítus ako deviate. Posledná dvojica spevov *Praebe fili cor tuum* (007416) a *Attende fili mi* (007416a) sa v pražskom liturgickom poriadku a v *A-KN 1012* uvádzajú na dvanástom mieste, v ostrihomskom na jedenástom. Z melodického hľadiska je možné porovnať 7 kompletných spevov. Responzórium *Magna enim sunt judicia* (007113) s veršom *Deduxisti sicut oves* (007113a) patrí do skupiny responzórií tretieho modu (v publikácii Lászlóa Dobszaya a Janky Szendrei *Responsories. Modes 1-3*, č. 3024 ďalej len *Responsories*).⁵⁰ Prvý melodický úsek responzória je pravidelný, upevnený dlhším motívom, ktorý sa drží melodického vzorca, využívaného aj v spevoch 7. modu (*c-acd-c*). Fráza *d f-g-a g (magnificasti)* zvyčajne naznačuje začiatok druhého melodického úseku, strednej časti spevu. V tomto prípade sa však na tomto mieste začína tretí melodický úsek, v ktorom melodická línia kadencuje na *e* namiesto *d*.

Melódia fragmentu v princípe kopíruje melódiu vzorového kódexu, *Bratislavského antifonára I* (ďalej *BA I*). Mierne odchýlky sú badateľné najmä v melizmatických častiach druhej a tretej časti spevu. Najvýraznejšie rozdiely sú v časti *populum tuum et honorasti*. Melódia fragmentu je bohatšia ako melódia *Bratislavského antifonára I*, čo odráža pomer jednoduchých a viactónových neum. Melódia fragmentu: *Po-pu-lum tu-um: fac-c-hca ca.hchag-aage.f*.⁵¹

Melódia vzorového *BA I*: *Po-pu-lum tu-um: fc-c-c ca.ahchag-agfe.e*. Podobná situácia je aj v prípade príslušného verša *Deduxisti sicut oves*, ktorého melódia kopíruje melódiu *BA I*. Malé melodické odchýlky sú najmä v časti *Deduxisti sicut*. Kompozícia neum ostáva rovnaká ako v prípade vzorového kódexu, rovnako frázovanie. Melódia

⁵⁰ DOBSZAY, László – SZENDREI, Janka: *Responsories. Modes 1-3*, Ref. 39, s. 726.

⁵¹ Zistené diferencie v rámci spevov sú oproti porovnávaným prameňom vyznačené v texte **boldom**.

fragmentu: *De-du-xi-sti si-cut c-c-cdc-ahchag h-a*. Melódia BA I: *De-du-xi-sti si-cut c-c-cdc-ahcag c-c*.

Ďalším zachovaným spevom MMTN – Kn/I-12 je responzóriom *Deum time et mandata* (006416). Daný spev sa v publikácii *Responsories* nevyskytuje. Responzóriom je v druhom mode. V kódexe A-KN 1012 sa nachádza na pozícii č. 15. V prvom melodickom úseku melódia fragmentu kopíruje melódiu spevu A-KN 1012. Malé rozdiely nachádzame najmä v prvom úseku *Deum time me et*, kde je melódia fragmentu v porovnaní s melódiou kódexu o niečo jednoduchšia. V slove *de-um* melódia pozostáva z dvoch punktov *d-c*. V prípade melódie A-KN 1012 je melódia zložená z *punctu* a *porrectu d-cd*. Zásadnejší rozdiel v melódii je badateľný v slove *me*. Melódia fragmentu je o veľkú sekundu vyššie: *clivis e-d*, ako melódia A-KN 1012 – *clivis d-c*. V prípade druhého úseku spevu – *Hoc est omnis homo* je rozdiel medzi melodickými líniami zjavnejší. Ide o pomerne výrazné melizmatické úseky, v ktorých melódia vo fragmente nekorešponduje ani s melódiou A-KN 1012, ani so žiadnym iným rukopisom z databázy *Cantus Index*. Melodický záver spevu je zhodný v oboch prípadoch. Melódia fragmentu: *hoc est om-ni ho-mo: gagffgahaga a agfefgef-d-da cd-d*. Melódia A-KN 1012 *hoc est om-ni ho-mo: cdfdfefdc d ddcacdfdfef-d-dh cd-d*.

Melódia spevu *Ne derelinquas me* (007204 *Responsories*, č. 4055) je zaujímavá z niekoľkých ohľadov. Úvodná časť spevu *Ne derelinquas me Domine Pater* je písaná v *c*-klúči, ktorý sa nachádza na tretej linajke, čo spôsobilo, že melódia je oproti vzorovému kódexu BA I transponovaná o kvintu vyššie. Domnievame sa však, že v tomto prípade išlo len o chybu pisára, pretože ostatná časť spevu je notovaná v *c*-klúči, ktorý sa nachádza na 4. linajke. Náš predpoklad o chybe pisára potvrdzuje aj fakt, že v takomto prípade by melódia kopírovala melódiu vzorového kódexu oveľa vernejšie, než v prípade transpozície takého krátkeho melodického úseku. Zvyšné časti responzória sú melodicky zhodné s melódiou vzorového kódexu. Odchýlky sú badateľné len vo výraznejších melizmatických častiach, napríklad v slove *me-o-rum*. Melódia fragmentu je čiastočne pozmenená a neumová kompozícia mierne zjednodušená. Skladá sa z dvoch *torculov* a *clivisu*. Melódia spevu patrí k spevom štvrtého modu. Melódia fragmentu: *me-o-rum f-dcdede-fd*. Melódia vzorového kódexu: *me-o-rum f-dccdede-ed*.

Melodický charakter príslušného verša *Apprehende arma* (007204 *Responsories*, č. 4055) sa veľmi podobá responzóriu, ku ktorému prislúcha. Spev patrí do zoznamu spevov štvrtého modu. Zásadnejšia melodická zmena je zjavná v súvislosti s odlišnosťou textu verša vo fragmente a porovnávaných zdrojoch. Text fragmentu: *Apprehende domine arma et scutum et exsurge in adjutorium mihi*. Text vzorového kódexu: *Apprehende arma et scutum et exsurge in adjutorium mihi*. Melódia textu, ktorý je zhodný v oboch prameňoch, je takmer totožná. Malý rozdiel nachádzame pri poslednej slabike slova *Apprehende*. Melódia slabiky *de* má značne melizmatický charakter. Zmena je v poslednej pasáži melizmy, keď sa melódia príslušnej slabiky *de* MMTN-Kn/I-12 končí *torculom*, a nie klesajúcim tónovým radom.

Melódia fragmentu: *Ap-pre-hen-de: a-a-a-gffgagagefe*. Melódia vzorového kódexu: *Ap-pre-hen-de: a-a-a-gffgagagef*.

Praebe fili (007416 *Responsories*, č. 1066) je posledným kompletne zachovaným spevom fragmentu MMTN – Kn/I-12. Melódia fragmentu verne kopíruje melódiu

vzorového kódexu – *Bratislavského antifonára III (Str-1)*.⁵² Spev patrí k spevom prvého modu. Kompozičná stránka neum fragmentu je v priebehu celého spevu totožná so vzorovým fragmentom. Melodicky sa fragment od vzorového kódexu líši len v melódii slabiky *tur* slova *ad-da-tur*, kde má melódia fragmentu opačný melodický sled ako melódia vzorového kódexu. Melódia fragmentu: *a-acac-gagf*. Melódia vzorového kódexu: *a-acac-afga*.

Tabuľka č. 2: MMTN – Kn/I-12, Historia Sapientiae

	MMTN – Kn/I-12, <i>Historia Sapientiae</i>	Pražský rítus	Ostrihomský rítus	Klosterneuburg, A-KN 1012
V7	Ne forte satius, 007841a	Ne forte satius	Ne forte satius	Ne forte satius evomam illud
R8	Magna enim sunt judicia, 007113	Magna enim sunt judicia	Magna enim sunt judicia	Magna enim sunt judicia tua
V8	Deduxisti sicut oves, 007113a	Deduxisti sicut oves	Deduxisti sicut oves	Deduxisti sicut oves populum tuum
R9	Super salutem et omnem, 007727	Ne derelinquas me Domine	Ne derelinquas me Domine	Super salutem et omnem pulchritudinem
V9	Dixi sapientiae, 007727a	Apprehende arma	Apprehende arma	Dixi sapientiae soror mea es
R10	Deum time et mandata, 006416	Super salutem et omnem	Quae sunt in corde	Ne derelinquas me domine pater
V10	Timentibus Deum, 006416a	Dixi sapientiae	Imperfectum meum	Apprehende arma et scutum et
R11	Ne derelinquas me Domine, 007204	Quae sunt in corde	Praebe fili cor	Quae sunt in corde hominum
V11	Apprehende Domine arma, 007204a	Imperfectum meum	Attende fili mi	Imperfectum meum viderunt oculi tui
R12	Quae sunt in corde, 007457	Praebe fili cor	Super salutem et omnem	Praebe fili cor tuum mihi
V12	Imperfectum meum, 007457a	Attende fili mi	Dixi sapientiae	Attende fili mi sapientiam meam
R13	Praebe fili cor tuum, 007416	X	X	Audi fili mi disciplinam patris
V13	Attende fili mi, 007416a	X	X	Honora dominum de tua substantia
	X	X	X	Aversio parvulorum interficiet eos et
	X	X	X	O viri ad vos clamito
	X	X	X	Deum time et mandata ejus
	X	X	X	Timentibus deum nihil deest et

⁵² *Bratislavský antifonár III* (Antiphonary of Bratislava III), EC Lad. 6, Štátny archív v Bratislave, 161 ff, Métsko-gotická zmiešaná notácia. SOPKO, Július: *Stredoveké kódexy slovenskej proveniencie 1. Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach*. Martin : Matica slovenská, 1981, č. 7; KNAUZ, Nándor: *A pozsonyi káptalannak kéziratai – Codices manuscripti capituli Posoniensis*. Budapest : Nyomatott Horák Egyed betűivel, 1870; SZENDREI, Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1981.

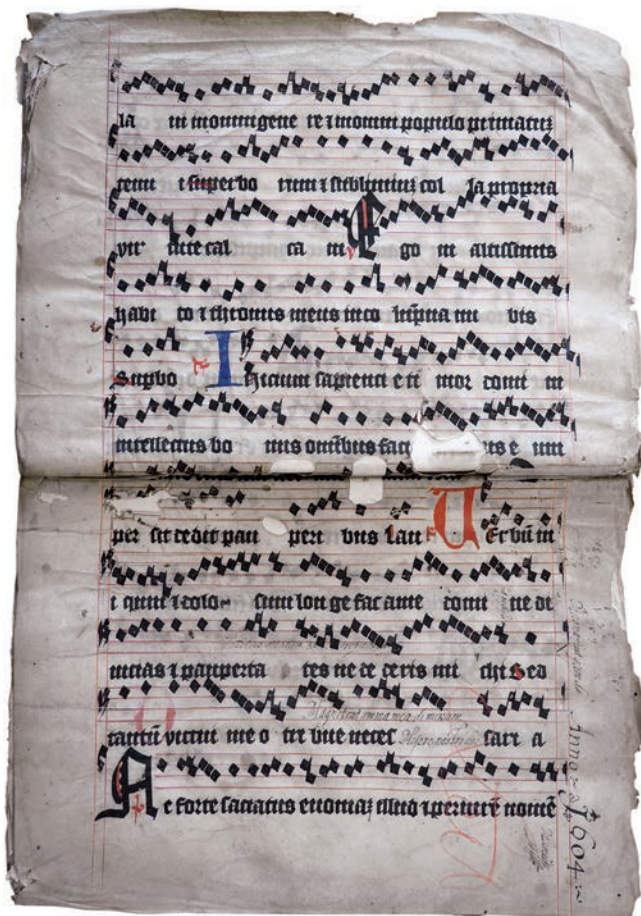


Obr. 4: Antifonár SK-TN MMTN-Kn/I-12, f.1v, Štátny archív Trenčín

MMTN – Kn/I-13

Tretí fragment antifonára *MMTN – Kn/I-13* použitý ako väzba mestského protokolu *Protocollum Civitatis Trenchiniensis anni 1602 – 1603* obsahovo predchádza predošlý fragment *MMTN – Kn/I-12*. Na fóliu sa zachovalo spolu 11 spevov. Pravdepodobne ide o responzóriá a k nim prislúchajúce verše, ktoré v rámci kódexu boli na treťom až siedmom mieste príslušného sviatku daného liturgického poriadku. Kompletná melódia a text sa však dochovali len v prípade 4 spevov – *Domine Pater et Deus* (006387a), *Gyrum caeli circuivi* (006793), *Ego in altissimis* (006793a), *Verbum iniquum* (007841).

Poradie spevov a obsahová stránka fragmentov sú v porovnaní s pražskou a ostrihomskou ideálnou tradíciou úplne totožné. Malý rozdiel je badateľný pri porovnaní liturgického poriadku *A-KN 1012*. Tretie responzórium spolu s tretím veršom a štvrtým responzóriom má oproti fragmentu zamenené poradie. Poradie



Obr. 5: Antifonár SK-TN MMTN-Kn/I-13, f.1v, Štátny archív Trenčín

die ostatných spevov je podobne ako pri predchádzajúcich liturgických tradíciách zhodné. Verš *Domine pater et Deus* (006503 *Responsories*, č. 1098) sa melodicky výrazne nelíši od vzorového kódexu BA I. Spev patrí medzi spevy prvého modu. Podobne ako v predchádzajúcich spevoch je odchýlka melódie fragmentu od vzorového kódexu viditeľná najmä v melizmatickej časti záveru spevu – v slove *malig-no*. Pozmenené je okrem melódie aj frázovanie a kompozičná stránka zápisu melódie. Melódia fragmentu pracuje s frázovaním *ma-lig-no*, kde najväčšia melizma pripadá na slabiku *ma*. Melódia slabiky *lig* klesá štvortónovým radom nadol a fráza je zakončená *podatom ga* a *clivisom gf*. Melódia vzorového kódexu pracuje s frázovaním *ma-li-gno*. Melizmatické časti pripadajúce na prvú a druhú slabiku slova sú porovnateľné dlhé. Melizma slabiky *li* je však o poznanie dlhšia a rozvinutejšia ako v prípade melódie fragmentu. Fráza je zakončená *clivisom gf* na slabike *no*. Melódia fragmentu: *ma-lig-no fga-gaca-agef-gagf*. Melódia vzorového kódexu: *ma-li-gno fga-gaca- aagfeefga-gf*.

Gyrum caeli circuivi (006793 *Responsories*, č. 6032) je responzóriom šiesteho modu. Melódia kopíruje melódiu *BA I* a pri porovnávaní neboli nájdené žiadne podstatné odchýlky medzi danými melódiami. Obdobným prípadom je aj príslušný verš *Ego in altissimis* (006793a), ktorý rovnako neobsahuje výraznejšie melodické alebo kompozičné odchýlky od vzorového kódexu.

Verbum iniquum (007841, *Responsories*, č. 1068) patrí medzi spevy prvého modu. Úvodná časť spevu je jasne prebratá z modelu melódií druhého modu. Úvod používa *c-klúč* na štvrtej linajke notovej osnove, ten sa v strede slova *iniquum* na začiatku nového riadku s novou sústavou mení na *f-klúč* umiestnený na tretej linajke notovej osnove. Melódiu fragmentu sme porovnávali s melódiou *BA I*. Najvýraznejšie odchýlky boli opäť badateľné najmä v melizmatickejších úsekoch melódie. Dva najväčšie rozdiely v melódii sú na mieste zmeny kľúča v slove *iniquum* a najväčšej melizmatickej časti melódie v slove *mihi*. Melódia slova *iniquum* sa od vzorového zápisu odlišuje len jej priebehom, technická stránka zápisu – kompozícia neum – ostáva rovnaká v oboch rukopisoch. Toto neplatí o melódii slova *mihi*. V tomto prípade sa mierne líši melodický priebeh, aj samotné zloženie použitých neum. Fragment zaznamenáva striedmejšiu melódiu a k tomu prislúchajúce jednoduchšie neumové štruktúry. Melódia vzorového kódexu je bohatšia, viac melizmatická a kompozične komplikovanejšia.

Neumový a melodický zápis fragmentu: *mi-hi (pes subbipunctis) gagf (pes) ef – (clivis) fe*.

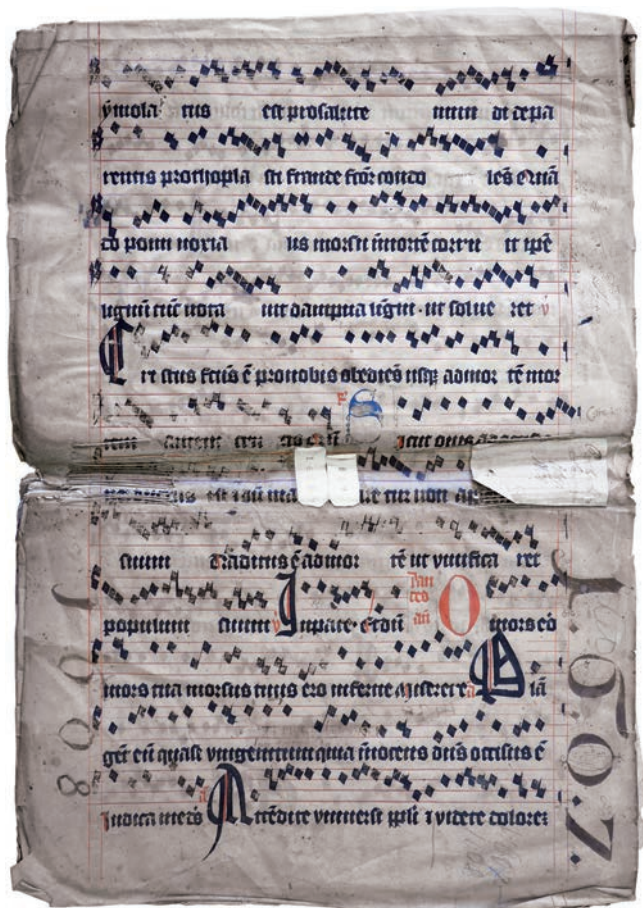
Neumový a melodický zápis vzorového kódexu: *mi-hi (bistropa) aa (climacus) gfe (torculus resupinus) fgfg – (clivis) gf*. Ostatné časti spevu kopírujú melodický priebeh vzorového fragmentu.

Tabuľka č. 3: MMTN – Kn/I-13, Historia Sapientiae

	MMTN – Kn/I-13, <i>Historia Sapientiae</i>	Pražský rítus	Ostrihomský rítus	Klosterneburg, A-KN 1012
R3	Domine Pater et Deus, 006503	Domine Pater et Deus	Domine Pater et Deus	Da mihi domine sedium tuarum
V3	Da mihi Domine sedium, 006503a	Da mihi Domine sedium	Da mihi Domine	Domine pater et deus vitae
R4	Da mihi Domine sedium, 006387	Da mihi Domine sedium	Da mihi Domine sedium	Domine pater et deus vitae
V4	Domine Pater et Deus, 006387a	Domine Pater et Deus	Domine Pater et Deus	Da mihi domine*
R5	Gyrum caeli circuivi, 006793	Gyrum caeli circuivi	Gyrum caeli circuivi	Gyrum caeli circuivi sola et
V5	Ego in altissimis, 006793a	Ego in altissimis	Ego in altissimis	Ego in altissimis*
R6	Initium sapientiae, 00696	Initium sapientiae	Initium sapientiae	Initium sapientiae timor domini intellectus
V6	Dispersit dedit pauperibus, 006967a	Dispersit dedit pauperi-	Dispersit dedit pauperi-	Dispersit dedit pauperibus justitia ejus
R7	Verbum iniquum, 007841	Verbum iniquum	Verbum iniquum	Verbum iniquum et dolusum longe
V7	Ne forte satiat, 007841a	Ne forte satiat	Ne forte satiat	Ne forte satiat

MMTN – Kn/I-15

Antifonár *MMTN – Kn/I-15* dokumentuje 14 spevov pôstneho obdobia sviatku Bielej soboty (*Sabbato Sancto*, matutínium: druhé a tretie nokturno a ranné chvály). Obsahová zhodu pripisujeme hlavne tomu, že dané časti v rámci sviatkov Veľkej noci neboli takmer vôbec variabilné, čo dokazuje aj porovnanie fragmentu s ostatnými liturgickými poriadkami. Fragment obsahuje 13 spevov: dva spevy druhého nokturna: responzórium a príslušný verš; deväť spevov tretieho nokturna: tri antifóny, tri responzória a tri antifóny na ranné chvály. Z daných spevov sa zachovala melódia len v prípade spevov *In pace factus est*, *Deus adjuvat me*, *Aestimatus sum cum*, *Et sicut vulnerati* a troch antifón *O mors ero mors*, *Plangent eum quasi* a *Attendite universi*. Verš *In pace factus est* (006605a, *Responsories* 4066) je v štvrtom mode a melodicky kopíruje melódiu vzorového kódexu *Bratislavského antifonára III*, v ktorej sa nenachádzajú odchýlky od melódie porovnávaného fragmentu. Zhodu melódie so vzorovým kódexom *MMMA* nachádzame aj pri porovnaní melódie antifóny *Deus adjuvat me* (002165).



Obr. 6: Antifonár SK-TN MMTN-Kn/I-15, f.1v, Štátny archív Trenčín

Antifóna patrí do skupiny spevov ôsmeho modu, ktoré tvoria najbohatšiu časť celého stredovekého repertoáru antifón. Antifóny ôsmeho modu sú členené do jasného systému príbuzných typov a podtypov, pričom niektoré časti spevov sa v rámci modu úzko vzťahujú k archaickým skupinám z obdobia pred zavedením systému ôsmich modov.⁵³

Jediný rozdiel v melódii danej antifóny nachádzame na konci spevu, v mieste *susceptor est*. Melódia vzorového kódexu: *sus-ce-ptor est h-a-c ha*. Melódia skúmaného fragmentu: *sus-ce-ptor est: h-a-h-ca*. Zlomok obsahuje aj responzórium *Aestimatus sum cum* (006057) s veršom *Et sicut vulnerati* (006057a – MMMA 4), ktoré sú spevmi štvrtého modu a ich melódia je totožná s melódiou vzorového kódexu MMMA – *Bratislavského antifonára III*. Melódia prvej frázy responzória je totožná so vzorovou melódiou spevov štvrtého modu, ktorá sa používala v miestach vplyvu ostrihomskej tradície. Melódia sa začína na tóne *f*, podporená tónom *d* na druhej slabike. Slabiky 1 – 3 tak určujú melodický incipit, bez ohľadu na zdôraznenie týchto slabík. Nasleduje recitácia na tónoch *f* zakončená krátkou melizmou končiacou *d* kadenciou na poslednej slabike. Tóny zakončujúce melizmu majú stanovené poradie a správajú sa ako fixná formula (často s *e* namiesto *f* vo františkánskej tradícii), *f* recitácia môže byť kratšia alebo dlhšia na základe počtu slabík v danej fráze.⁵⁴ Antifóna *O mors ero mors* (004045) a antifóna *Plangent eum quasias* (004295) sú antifónami štvrtého modu. V oboch prípadoch je melodický zápis antifón oproti vzorovej melódii transponovaný o kvartu vyššie. Melódia oboch spevov verne kopíruje priebeh melódie vzorového kódexu. Antifóna *Attendite universi* (001512, MMMA 7038) je antifónou siedmeho modu. Melódia danej antifóny je zhodná s melodickým zápisom vzorového kódexu MMMA *Bratislavského antifonára III*.

Tabuľka č. 4: MMTN – Kn/I-15, Sabbato Sancto

	MMTN – Kn/I-15, <i>Sabbato Sancto</i>	Pražský rítus	Ostrihomský rítus	Klosterneuburg, A-KN 1017
R3	Ecce quomodo moritur, 006605	Ecce quomodo moritur	Ecce quomodo moritur	Ecce quomodo moritur justus
V3	In pace factus est, 006605a	In pace factus est	In pace factus est	In pace factus est locus ejus
A1	Deus adjuvat me, 002165	Deus adjuvat me	Deus adjuvat me	Deus adjuvat me et dominus
A2	In pace factus est, 003264	In pace in idipsum	In pace factus est	In pace factus est locus
A3	Factus sum sicut, 002849	Factus sum sicut	Factus sum sicut	Factus sum sicut homo sine
R1	Aestimatus sum cum, 006057	Aestimatus sum cum	Aestimatus sum cum	Aestimatus sum cum
V1	Et sicut vulnerati, 006057a	Et sicut vulnerati	Et sicut vulnerati	Et sicut vulnerati dormientes
R2	Agnus Dei Christus, 006065	Agnus Dei Christus	Agnus Dei Christus	Agnus dei Christus immolatus
V2	Christus factus est, 006065a	Christus factus est	Christus factus est	Christus factus est pro nobis
R3	Sicut ovis ad occisionem, 007661	Sicut ovis ad occisionem	Sicut ovis ad occisionem	Sicut ovis ad occisionem
V3	In pace factus est, 007661a	In pace factus est	In pace factus est	In pace factus est locus ejus
A1	O mors ero mors, 04045	O mors ero mors	O mors ero mors	O mors ero mors tua morsus
A2	Plangent eum quasi, 004295	Plangent eum quasi	Plangent eum quasi	Plangent eum quasi unigenitum
A3	Attendite universi, 001512	Attendite universi	Attendite universi	Attendite universi populi et

⁵³ DOBSZAY – SZENDREI, Antiphonen, Ref. 39, s. 98.

⁵⁴ DOBSZAY – SZENDREI, Responsories, Ref. 39, s. 107.

MMTN – Kn/I-18

Fragment *MMTN – Kn/I-18* obsahuje spevy druhého a tretieho nokturna sviatku *Conceptio Mariae*. V rámci fragmentu sa zachovalo 7 spevov: *Patriarcharum semine* (601757), *Nobilis et clara stirps* (601757a), *Verbum patris mundo* (602429), *Solem iustitiae* (602429a), *Rubus quondam incombustus* (512080320), *Haec fratrum magnum* (512080330), *Prima spernens viri* (512080340). Kompletne sa zachovali 4 spevy: *Nobilis et clara stirps* (601757a), *Verbum patris mundo* (602429), *Rubus quondam incombustus* (5.1208.0330) a *Haec fratrum magnum* (5.1208.0330).

Po porovnaní liturgického obsahu fragmentu sme určili úplnú zhodu s českým liturgickým poriadkom. Ostrihomský poriadok a poriadok liturgického kódexu A-KN 1017 nevykazujú s poriadkom fragmentu ani najmenšiu obsahovú zhodu. Ostrihomský rítus pracuje so spevmi *Prophetalis nubem*, *Diffugiunt tenebrae*, *Celebris dies colitur*, *Ista fuit digna*, *Abrahae fit promissio*, *Hoc promissum est*, *Vinea quondam sterilis*. Liturgický poriadok A-KN 1017 so spevmi *Virga Jesse de radice genus*, *Voce prophetiae signatur*, *Prophetalis nubem levem vox*, *Diffugiunt tenebrae pandunt*, *Abrahae fit promissio quod*, *Hoc promissum est impletum*, *Gratulare et laetare urbs*. Keďže vyššie uvedené celkovo zachované spevy nie sú zahrnuté ani v publikácii *Responsories*, ani MMA, melódie zachovaných spevov fragmentu sme porovnávali s melódiami z databázy *Cantus Index* a z národnej databázy *Slovak Early Music Database (SEMD)*. Prvý zachovaný spev V2.2 *Nobilis et clara stirps* (601757a) sa v databáze SEMD nevyskytuje v rámci žiadneho uceleného kódexu. Časť spevu dokumentuje fragment *Varadínskeho antifonára Manus. 148*.⁵⁵ Spev nachádzame v rámci kódexu A-KN 1017. Z dôvodu absencie digitálnej verzie kódexu sme v tomto prípade pracovali s kódexom A-KN 1012.⁵⁶ Melódia fragmentu sa však nezhoduje s melódiou kódexu, ani priebehom, ani umiestnením klúča. Melódia fragmentu má vo viacerých častiach opačný priebeh ako melódia kódexu. Rovnako sa melódia nezhoduje ani približne so žiadnou z melódií uverejnených v databáze *Cantus Index*. Obdobný prípad je aj responzóriom *Verbum patris mundo* (602429). Spev sa vyskytuje v liturgickom poriadku A-KN 1017, porovnávali sme ho s melódiou A-KN 1012. Melódia spevu fragmentu sa nezhoduje ani s melódiou kódexu, ani so žiadnou inou melódiou databázy. Zachované antifóny *Rubus quondam incombustus* (5.1208.0330) a *Haec fratrum magnum* (5.1208.0330) nebolo možné porovnať so žiadnym prameňom z dôvodu absencie melódií týchto spevov v rámci databázy *Cantus Index* či databázy *Hungarian Chant Database*.⁵⁷ Existenciu a poradie spevov sme overili v rámci liturgických poriadkov CAO-ECE, ktoré pracujú výhradne s incipitmi spevov bez melodického zápisu.

⁵⁵ VESELOVSKÁ – ADAMKO – BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 30, s. 233; Dostupné online: <<http://cantus.sk/source/13894>>.

⁵⁶ Dostupné online: <<https://manuscripta.at/diglit/AT5000-1012/0001>>.

⁵⁷ Spev *Rubus quondam incombustus* je evidovaný v rámci maďarskej databázy <http://hun-chant.eu/> pod číslom 512080320 a rovnako je uvedený v rámci pražského liturgického poriadku CAO-ECE III/B. Melódia, ako aj celý text spevu sú dostupné len v liturgickom kódexe *Breviarium Pragense – VII A 12*, Národná knižnica Českej republiky, ktorý doposiaľ nie je prístupný v digitálnej podobe v žiadnej z dosiahnuteľných databáz.

Tabuľka č. 5: MMTN – Kn/I – 18, Conceptio Mariae

	MMTN – Kn/I – 18 <i>Conceptio Mariae</i>	Pražský rítus	Ostrihomský rítus	Klosterneuburg, A-KN 1017
R2	Patriarcharum semine, 601757	Patriarcharum semine	Prophetalis nubem	Patriarcharum semine prophetarum origine regum
V2	Nobilis et clara stirps 601757a	Nobilis et clara stirps	Diffugiunt tenebrae	Nobilis et clara stirps est
R3	Verbum patris mundo, 602429	Verbum patris mundo	Celebris dies colitur	XXX
V3	Solem justitiae, 602429a	Solem justitiae	Ista fuit digna	XXX
A1	Rubus quondam incombustus, 5.1208.0320	Rubus quondam incombustus	Abrahae fit promissio	Conceptus hodiernus Mariae semper virginis
A2	Haec fratrum magnum, 5.1208.0330	Haec fratrum magnum	Hoc promissum est	Gloriosa semper virgo Maria dulcissima
A3	Prima spernens viri, 5.1208.0340	Prima spernens viri	Vinea quondam sterilis	Maria plena gratia stirpe concepta



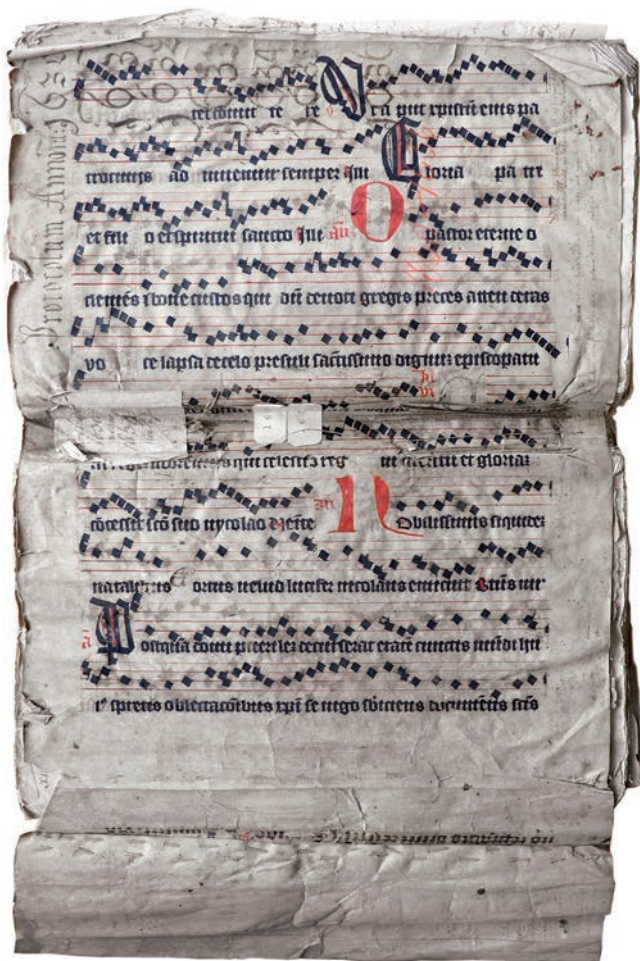
Obr. 7: Antifonár SK-TN MMTN-Kn/I-18, Štátny archív Trenčín

MMTN – Kn/I-27

Fragment antifonára *MMTN – Kn/I-27* dokumentuje večery a prvé nokturmo sviatku sv. Mikuláša (s. *Nicolaus*) a tretie nokturmo sviatku *Dominica I Quadragesimae* časti *Proprium de tempore*. Celkovo sa v rámci fragmentu dochovalo 13 spevov *Beatus Nicolaus jam* (006222), *Ut apud Christum* (006222a), *Gloria patri et filio* (007040b), *O pastor aeternae* (004051), *Confessorum regem adoremus* (001056), *Nobilissimis siquidem* (003888), *Postquam domi puerilem* (004336), *Pudore bono repletus* (004408), *Confessor Dei Nicolaus* (006310), *Erat enim valde compatiens* (006310a), *Operibus sanctis Nicolao* (007324), *Voce quippe de caelo* (007324a), *Et cum jejunasset* (006520a), z toho 6 kompletne. Pri porovnaní liturgického obsahu kódexu s českým, ostrihomským liturgickým poriadkom a poriadkom kódexu *A-KN 1011* sme až na obsah jedného spevu zistili absolútnu zhodu so všetkými porovnávanými liturgickými poriadkami. Komparácia fragmentu s poriadkom *A-KN 1017* nepreukázala v danej časti liturgie zhodu s liturgickým poriadkom kódexu. Po melodickej stránke sa *Ut apud Christum* (006222a, *Responsories* 6055) s melódiou vzorového kódexu nezhoduje. Okrem klúča a transpozície nie je zhodný ani priebeh melódie. Naopak, *Gloria patri et filio* sa melodicky až na zanedbateľné odchýlky s melódiou vzorového kódexu zhoduje. Melódie antifón *Nobilissimis siquidem* (003888, *MMMA* 1503) a *Pudore bono repletus* (004408) sú zhodné s melódiou kódexu *MMMA*. Poslednými spevmi fragmentu sú *Operibus sanctis Nicolao* (007324, *Responsories* 2117) a *Voce quippe de caelo* (007324a). Rovnako ako v prípade antifón sa aj napriek malým odchýlkam melódia kódexu zhoduje s melódiou vzorového kódexu *Responsories*.

Tabuľka č. 6: *MMTN – Kn/I-27, Dominica I Quadragesimae, Proprium de tempore*

	MMTN – Kn/I-27, <i>Dominica I Quadragesimae, Proprium de tempore</i>	Pražský rítus	Ostrihomský rítus	Klosterneuburg, A-KN 1011
R	Beatus Nicolaus jam tri-	Beatus Nicolaus jam tri-	Beatus Nicolaus jam trium	Beatus Nicolaus*
V	Ut apud Christum	Ut apud Christum	Ut apud Christum	XXX
H	xxx	Plaudat laetitia	Exsultet aula caelica	Plaudat laetitia*
W	Gloria patri et filio	Ecce sacerdos	Amavit eum Dominus	XXX
Am	O pastor aeternae	O pastor aeternae	O pastor aeternae	O pastor aeternae
a	Confessorum regem adore-	Confessorum regem adore-	Confessorum regem adoremus	Confessorum regem adoremus
H	xxx	Plaudat laetitia (div.)	xxx	Christe salvator*
a1	Nobilissimus siquidem	Nobilissimus siquidem	Nobilissimus siquidem	Nobilissimis siquidem
a2	Postquam domi puerilem	Postquam domi puerilem	Postquam domi puerilem	Postquam domi puerilem
a3	Pudore bono repletus	Pudore bono repletus	Pudore bono repletus	Pudore bono repletus dei
W	xxx	Ecce sacerdos	Amavit eum Dominus	Confessor dei Nicolaus
R1	Confessor Dei Nicolaus	Confessor Dei Nicolaus	Confessor Dei Nicolaus	Erat enim valde compatiens et
V1	Erat enim valde compati-	Erat enim valde compati-	Erat enim valde compati-	Operibus sanctis Nicolao
R2	Operibus sanctis	Operibus sanctis	Operibus sanctis	Voce quippe de caelo lapsa
V2	Voce quippe de caelo	Voce quippe de caelo	Voce quippe de caelo	Quadam die tempestate



Obr. 8: Antifonár SK-TN MMTN-Kn/I-27, f.1r, Štátny archív Trenčín

Záver

Fragmenty Štátneho archívu Trenčín sú súčasťou jedinečného obrazu stredovekej hudobnej kultúry z územia Slovenska a úzko korešpondujú so skriptorskou tradíciou Moravy (Olomoucké skriptórium).

Na základe historických súvislostí sme od začiatku výskumu predpokladali, že rukopisy notované českou notáciou mohli pochádzať z územia dnešného Slovenska a viazať sa k rádu augustiniánov, ktorí pôsobili v Novom Meste nad Váhom, prípadne k územiu dnešného Považia. Vzhľadom na charakter notácie a obsahovo-melodickú komparáciu sa prikláňame k názoru, že dané zlomky sú úzko prepojené s územím dnešnej Moravy. Tomuto tvrdeniu napovedá aj fakt, že k podskupine fragmentov antifonára môžeme priradiť aj fragment *Antifonára sign.*

MSBaFrPrus 25376 (2 ff.) zo Slovenskej národnej knižnice.⁵⁸ Vzhľadom na zhodu kodikologicko-paleografických parametrov uvedeného fragmentu a podskupiny zlomkov antifonára „A“ je možné tvrdiť, že všetky zmienené zlomky pochádzajú z rovnakého liturgického kódexu. Notácia daných zlomkov sa približuje notácii rukopisov moravského okruhu, najmä rukopisom *Graduálu FM 2*,⁵⁹ *Antifonára FM 5*⁶⁰ a rukopisom *Knihovny Metropolitní kapituly svatého Václava v Olomouci*.⁶¹ Obsahovo je ťažké jednoznačne určiť, ktorý liturgický poriadok fragmenty dokumentujú. S najväčšou pravdepodobnosťou boli zlomky zhotovené českým, resp. moravským notátorom (či už na území dnešného Slovenska, alebo Čiech). Pôvod predlohy, podľa ktorej bol kódex vyhotovený, ostáva otázný – smeruje však k pražskej, resp. augustiniánskej liturgickej tradícii.

Z obsahového hľadiska by sme chceli upozorniť na dva fragmenty. Antifonár *MMTN-Kn/I-11* obsahuje spevy *Iratus rex Saul* a *Quis enim in omnibus sicut*, ktoré dokladajú možný súvis s rádom augustiniánov. Spomínané spevy neboli bežným repertoárom pražského ani ostrihomského rítu. Objavujú sa najmä v kódexoch, ktoré pochádzajú z augustiniánskeho kláštora v Klosterneuburgu. Svojím obsahom je zaujímavý i Antifonár *MMTN – Kn/I-18*. Zlomok dokumentuje spevy nokturna sviatku *Conceptio Mariae*,⁶² ktoré sú v rukopisoch slovenskej a českej proveniencie vzácné. Spevy *Nobilis et clara stirps* a *Verbum patris mundo* obsahujú napríklad kódexy kláštora v Klosterneuburgu. Melódia spevov však nie je zhodná s klosterneuburskými kódexami. Raritné sú spevy *Rubus quondam incombustus* a *Haec fratrum magnum*, ktorých melódia sa neobjavuje v žiadnej z dostupných databáz.⁶³

⁵⁸ LAZORÍK, Eduard: *Stredoveké rukopisné fragmenty na tlačiach 16. storočia z fondu františkánskych knižníc Slovenskej národnej knižnice*. Martin : Slovenská národná knižnica, Odbor správy a spracovania HKD a HKF, 2019, s. 29.

⁵⁹ Moravský zemský archiv, fond G 11, FM 2, Graduál.

⁶⁰ Moravský zemský archiv, fond G 11, FM 5, Antifonár.

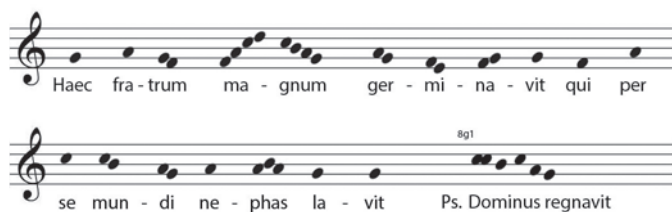
⁶¹ ČERVENKA, Stanislav: Středověké chorální rukopisy moravských a slezských sbírek a jejich muzikologická exploatace – současný stav a perspektivy. In: BUREŠOVÁ, Alena (ed.): *Kritické edice hudebních památek*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 1996, s. 39-44; POKORNÝ, Fratišek – ČERVENKA, Stanislav: *Nepublikované studie Františka Pokorného*. Brno : Moravská zemská knihovna v Brně, 2018; ZACHOVÁ, Irena – STANISLAV, Petr: *Soupis sbírky rukopisů bývalého Františkova muzea v Brně*. Brno : Masarykův ústav AV ČR, 2011.

⁶² Ofícium *Ave decus virgineum* v edícii CAO-ECE III/B uvádza iba v dvoch liturgických kódexoch: v *Pražskom breviári VII A 12* (Národní knihovna České republiky) a v *Antifonári z Hradca Králové, II A 4* (Muzeum Východních Čech). Rovnaké spevy ako v trenčianskom fragmente sa ale nachádzajú iba v *Pražskom breviári VII A 12*. Textovú podobnosť so spevom *Rubus quondam incombustus* nachádzame v antifóne *Namque rubus incombustus Moyses*, ktorá sa v rámci ofícia *Ave decus virgineum* vyskytuje v *Antifonári Hradca Králové II A 4* a je i súčasťou kódexov z Klosterneuburgu A-KN 1010 a A-KN 1017.

⁶³ Spev *Rubus quondam incombustus* je evidovaný v rámci maďarskej databázy <http://hun-chant.eu/> pod číslom 512080320, a rovnako je uvedený v rámci ideálneho pražského liturgického poriadku v edícii CAO-ECE III/B.



Obr. 9: Kompletná melódia antifóny *Rubus quondam* fragmentu MMTN – Kn/I-18, *Protocollum Civitatis Trenchiniensis anni 1614 – 1615*



Obr. 10: Kompletná melódia antifóny *Haec fratrum* fragmentu MMTN – Kn/I-18, *Protocollum Civitatis Trenchiniensis anni 1614 – 1615*

Štúdia je súčasťou grantového projektu APVV-19-0043 „CANTUS PLANUS na Slovensku: lokálne prvky – transregionálne vzťahy“ (2020 – 2024), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV a projektu Mobility Slovenskej akadémie vied: Hudobná kultúra strednej Európy 1450 – 1650: transregionálna identita hudobných prameňov z Klosterneubuergu a Bratislavy (2020 – 2022).

Summary

THE MEDIEVAL OFFICE REPERTOIRE IN THE NOTATED FRAGMENTS OF THE STATE ARCHIVES IN TRENČÍN

The notated fragments deposited in the State Archives in Trenčín form pieces of a unique picture of medieval musical culture from the territory of Slovakia and closely correspond to the Moravian scribal tradition (the scriptorium of the *Metropolitan Chapter of Saint Wenceslas* in Olomouc). From the total number of twenty-two notated medieval fragments situated in Trenčín mainly in bindings of official municipal books from the sixteenth and the seventeenth centuries, sixteen fragments are notated in Bohemian notation. From this group of materials, we selected a group with specific contents. We carried out an in-depth musical liturgical analysis of the medieval office repertoire recorded in the selected fragments (so-called Antiphonary “A”), identified to have belonged to a single liturgical codex which has unfortunately not survived in its entirety.

At the beginning of our research, based on the historical contexts we assumed that the manuscripts notated with Bohemian notation might have come from the territory of present-day Slovakia and might have been linked to the Augustinians, who were active in Nové Mesto nad Váhom, or to the region of the Váh river. In view of the character of the notation and based on contentual and melodic comparisons, we are now inclined to believe that the birth of these fragments is linked to the territory of present-day Moravia, namely to the scriptorium of the *Metropolitan Chapter of Saint Wenceslas* in Olomouc. Due to the agreement of its codicological palaeographic parameters with the Trenčín subgroup of fragments of Antiphonary “A”, a fragment of *Antiphonary MSBaFrPrus 25376* (2 ff.) from the Slovak National Library may also be ranked among this subgroup. The notation of these fragments is close to that of the manuscripts of the Moravian circle, especially of *Gradual FM 2* (Moravian Regional Archives, Collection G 11), *Antiphonary FM 5* (Moravian Regional Archives, Collection G 11), and the manuscripts of the *Library of the Metropolitan Chapter of Saint Wenceslas in Olomouc*. From their contents, it is hard to clearly define which liturgical order they document. Most probably the fragments were produced by a Bohemian or, rather, Moravian notator (the manuscript might have been written in the territory of Moravia or copied by a travelling scribe in the territory of present-day Slovakia). The question of the origin of the model after which the codex was created remains open – it appears to point to the Prague or the Augustinian liturgical tradition.

In terms of their contents, two fragments are remarkable. Antiphonary MMTN-Kn/I-11 contains the chants *Iratus rex Saul* and *Quis enim in omnibus sicut*, which document possible links to the Order of Saint Augustine. These chants did not form part of the regular repertoire of the Prague or the Esztergom rite. They figure mainly in codices that originated in the Augustinian monastery in Klosterneuburg. The contents of *Antiphonary MMTN – Kn/I-18* are also intriguing. This fragment documents chants of the nocturns of the feast of *Conceptio Mariae* that are very rare in manuscripts of Slovak or Bohemian provenance. The chants *Nobilis et clara stirps* and *Verbum patris mundo* figure e.g. in codices of the Augustinian monastery in Klosterneuburg. The melody of the chants, however, does not correspond to the Klosterneuburg codices. The chants *Rubus quondam incombustus* and *Haec fratrum magnum*, whose melodies do not appear in any of the available databases, are also rarities.

FOLKLÓRNE PRVKY V KOMPONOVANEJ HUDBE A ICH REFLEXIA V SLOVENSKOM KONTEXTE

KRISTÍNA GOTTHARDTOVÁ

Mgr. Kristína Gotthardtová DiS. Art; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e- mail: kristina.gotthardtova@savba.sk

ABSTRACT

The utilization of folklore elements in composed music was explored by Slovak musicologists and composers during the nineteenth and the twentieth centuries. Their views were published in monographs, historical syntheses, studies, and essays in periodicals and journals. Perspectives on the selection of folklore models and on the way of their utilization in musical compositions kept changing according to the various historical periods and the contemporaneous social and cultural situation. This study presents an overview of the perspectives of Slovak musicologists and composers on this issue within three concepts of working with folklore models: an aesthetic, a historical, and a theoretical-analytical one.

Keywords: folklorism, composed music, reflection, nationality in music

Folklórne inšpirácie v hudobnej tvorbe 20. storočia boli dôležitou súčasťou štýlových orientácií a estetických smerov v mnohých európskych regiónoch vrátane Slovenska. Úvahy o tom, čo skladateľov viedlo k využívaniu ľudových hudobných prvkov v komponovanej hudbe a ako s týmito prvkami pracovali, boli predmetom muzikologického výskumu aj dobovej umeleckej kritiky. Problematika spracovania ľudovej hudby bola reflektovaná najmä z troch hľadísk – estetického, historického a teoretického. Ťažiskom tohto textu je zhodnotenie domácej reflexie zaoberajúcej sa problematikou folklórnych inšpirácií v hudobnej tvorbe domácich skladateľov. Dôležitým zdrojom informácií sú aj vyjadrenia samotných skladateľov, pretože cez pochopenie ich kompozičného vzťahu k ľudovej hudbe sa dá lepšie pochopiť aj ich hudobná tvorba. Nadväzovanie na hudobný folklór sa realizovalo i v hudobnej tvorbe autorov iných krajín, preto sa v oblasti hudobnej teórie opierame aj o práce medzinárodného kontextového významu.

Problematika folklórnych inšpirácií v komponovanej (umeleckej) hudbe zahŕňa viacero hľadísk, ktoré sa navzájom prelínajú. Napriek tomu sa v doterajšej reflexii dajú vymedziť tri základné hľadiská, ktoré v jednotlivých prácach prevažovali ako ťažiskové alebo dominujúce.

Aspekty hudobnej estetiky

Na Slovensku otázka kompozičného spracovania folklórnych prvkov osobitne rezonovala v prácach, ktoré vznikali na pozadí dobových polemík týkajúcich sa širšej umelecko-estetickkej orientácie domácej hudobnej tvorby. Táto otázka často súvisela s názormi na podstatu národnej hudby a na vzťah regionálnych, národných a univerzálnych prvkov v hudobnej tvorbe.

K prvým kritickým názorom na podstatu slovenskej hudby patrí príspevok hudobného skladateľa Jána Levoslava Bellu z roku 1873, uverejnený v *Letopise Matice slovenskej*. V tomto príspevku prezentoval svoje postoje k formovaniu národnej hudby. J. L. Bella si uvedomoval dôležitosť spoločenskej funkcie hudby a zároveň chápal, že ak má posluchácke publikum hudbu prijať a obľúbiť si ju, musí jej porozumieť. Do svojej názorovej koncepcie preberal idey štúrovskej generácie a v národnej orientácii videl predpoklad vzniku veľkej slovanskej hudby, ktorá by bola so svojimi špecifikami odvodenými z ľudovej hudby dôležitou opozíciou voči silnej románskej a germánskej tradícii. J. L. Bella upozorňoval, že skladatelia a hudobníci pri úpravách „*násilne premieňajú, kazia a ničia národné melodie*“, ¹ keďže sa držia zásad modernej teórie. Všimol si, že ľudoví speváci v piesňach intonujú niektoré intervaly z tohto hľadiska „nečisto“, čo zapisovatelia piesní v modernej notácii nereflektujú: „[...] *potom sa stáva, že spevy slovenské národnú svoju pôvodnosť tratia*.“ ² Bella okrem toho nabádal na vytvorenie zborníka piesní slovanských národov – na základe zozbierania a následného analyzovania nápevov by sa dala vymedziť charakteristika spoločných znakov, ktoré by mohli po akceptovaní hudobnými skladateľmi podnietiť rozvoj slovanskej hudby. Na konci svojho článku Bella hovoril o zbieraní spevov a hier, aj o ich kritickej analýze. Uvedomoval si, že zber materiálu si vyžaduje výskum v teréne a je časovo i odborne náročný, preto v závere odporúčal, aby sa tejto úlohy ujala inštitúcia, ktorá by takúto zberateľskú akciu zorganizovala. J. L. Bella odvodil vznik národnej slovenskej, resp. slovanskej hudby priamo z hudby ľudovej. Opodstatnenosť svojej idey videl najmä v tom, že hudba môže pôsobiť na poslucháča (ľud/národ) intenzívnejšie, ak mu bude myšlienkovu i hudobne blízka.

Na Bellove názory priamo zareagoval až v roku 1948 skladateľ a hudobný teoretik Oto Ferenczy. Vo svojom príspevku prednesenom na I. zjazde skladateľov a hudobných vedcov Československa určil typické znaky slovenskej hudobnosti. Vo vývine slovenskej hudby videl dve základné estetické orientácie, ktoré sa presadili po sebe v nasledujúcich historických obdobiach. Prvá estetická orientácia sa spája s obdobím do prvej svetovej vojny, keď hudobný skladateľ J. L. Bella vychádzal z hudobného ro-

¹ BELLA, Ján Levoslav: Myšlienky o vývine národnej hudby a slovenského spevu. In: *Hudobnovedný zborník*, roč. 1, 1953, s. 28.

² Tamtiež, s. 43.

mantizmu, pričom zároveň jeho tvorbu determinovali požiadavky prostredia. Keďže Bella nemohol nadviazať na domácu kompozičnú tradíciu, preberal mimoslovenské prvky, ktoré si prispôbil, a tak vytvoril modernejšie estetické normy. Po prvej svetovej vojne nasledovalo obdobie, keď sa formovala druhá tradícia slovenskej hudby, ovplyvnená kompozičnou školou Vítězslava Nováka. Na jednej strane nadväzovala na folklórne predlohy, na druhej strane „*následky spoločenského rozpoloženia slovenského života, svojráz oblasti mimoludskej stal sa stredobodom záujmu skladateľov orientovaných impresionisticky*“.³ O. Ferenczy upozornil, že nadväzovanie na hudobný impresionizmus má dve príčiny. Po prvé, prezentoval sa ako vzťah k prírode a po druhé, vďaka jeho harmonickému a metricko-rytmickému mysleniu bolo možné v týchto intenciách voľnejšie kompozične pracovať so slovenskou ľudovou piesňou. Zároveň O. Ferenczy pripomínal, že skladatelia vo svojej tvorbe berú do úvahy aj perцепčné možnosti poslucháča. Konštatoval tiež, že mnohí autori ešte nevyčerpali všetky „tvárne možnosti“, ktoré by prekračovali hranice prijímania hudby u poslucháčov.

O desaťrocie neskôr muzikológ a hudobný skladateľ Ladislav Burlas uverejnil príspevok, v ktorom sa vracia k problému národnosti v hudbe, keďže hudba sa „*neustále vyvíja a každá generácia ho musí riešiť vždy nanovo*“.⁴ Po J. L. Bellovi, ktorý syntetizoval medzinárodné kompozičné postupy s domácimi prvkami (pričom prevažovali vonkajšie vplyvy), L. Burlas videl posun v tvorbe Mikuláša Schneidra-Trnavského. Tomuto autorovi sa podarilo pozdvihnúť úroveň úprav ľudových piesní na vyšší vývojový stupeň, vďaka čomu sa začali jeho piesne uvádzať aj na zahraničných pódioch. Ďalšia generácia skladateľov slovenskej hudobnej moderny sa usilovala syntetizovať národné prvky s internacionálnymi v novej estetickej orientácii. Na základe poznania zahraničnej hudby a autorov ako bol Igor Stravinskij, Vítězslav Novák, Leoš Janáček, Béla Bartók či Karol Szymanowski, si skladatelia vyberali hudobné prvky, s ktorými sa dala kompozične skĺbiť slovenská ľudová hudba. Napríklad, u Dezidera Kardoša nachádzame Bartókove vplyvy v harmonicko-melodickej oblasti, u Jozefa Kresánka bartókovskú rytmiku. Ján Cikker a Eugen Suchoň prejavili spoločný príklon k podhalanskej stupnici a tradičnej zbojníckej kultúre, podobne ako poľský skladateľ Szymanowski. „*Novoromantická monumentalita, prejavujúca sa v snahe o veľké dynamické oblúky a o veľké formové útvary*“, ale i príťažlivosť impresionizmu, ktorá bola „*aj v skutočnosti, že tento štýl využíval modálne harmónie, čím umožnil využitie charakteristických tónin starších vrstiev slovenskej ľudovej piesne*“⁵ – toto všetko nachádzame v tvorbe slovenských skladateľov. L. Burlas upozorňoval aj na rokmi nadobudnutý „automatizmus“ národného štýlu, pre ktorý sa v zahraničí javí naša hudba naďalej konzervatívna a zameraná jednostranne. V príspevku odkazuje vrstovníkom-skladateľom, že „*slovenská hudba vo svojom ďalšom vývoji musí si sformovať svoje konkrétne stanovisko k novším výdobytkom svetovej hudobnej kultúry*“,⁶ pričom nie je nutné preberať všetko, ale je potrebné si z nových možností triezvo vyberať. Skladateľ by sa mal usilovať o nové vide-

³ FERENCZY, Oto: Pohľad na obecnú a sociálnu podmienenosť slovenskej hudby. In: *Hudební rozhledy*, roč. 1, 1948, č. 2-3, s. 32.

⁴ BURLAS, Ladislav: Myšlienky o vývine národnej hudby. In: *Slovenská hudba*, roč. 1, 1957, č. 2, s. 54.

⁵ Tamtiež, s. 58.

⁶ Tamtiež, s. 60.

nie tradície. Mal by ju transformovať, pričom by mal predchádzať sklznutiu do „aranžérskych manier“ a zároveň by nemal štýlovo necitlivo narábať s ľudovou predlohou.⁷

Ešte aj v roku 1964 reagoval na myšlienky J. L. Bellu muzikológ a hudobný skladateľ Jozef Kresánek. Vo svojom príspevku v časopise *Slovenská hudba* uverejnil polemickú úvahu o tom, ako by mala vyzeráť národná hudba. Zamýšľal sa hlavne nad estetickou hodnotou diel, nakoľko táto hodnota je trvalejšia než aktuálna hodnota či hodnota národná. „Celá problematika národnej hudby je takto v podstate otázkou adresnosti, a nie v konkrétnych riešeniach iba nadväzovania na ľudové prvky, ako sa často myslí.“⁸ Zdôraznil, že slovenskí skladatelia by sa nemali uzatvárať pred medzinárodným kultúrnym dianím, ale mali by kriticky preberať prínosné prvky. V tvorbe slovenských skladateľov videl viaceré zmeny myslenia v narábaní s folklórnymi idiómami. Zatiaľ čo v 30. rokoch sa skladatelia viac inšpirovali V. Novákom a jeho romantickejšou zvučnosťou, v 50. rokoch začali vnímať koncepciu B. Bartóka, ktorý „to ľudové nechcel dotvárať ako Novák, ale rozanalyzoval ho až na rytmické a tonálne bunky a z tých od základov samostatne tvoril.“⁹

Uvedené práce, články a úvahy spája skutočnosť, že folklórne inšpirácie v hudobnej tvorbe domácich autorov hodnotili nielen z kompozično-technického hľadiska, ale aj z pohľadu hudobnej estetiky. Ich autormi boli hudobní skladatelia (J. L. Bella), ako aj skladatelia-muzikológovia (O. Ferenczy, L. Burlas, J. Kresánek). Prvotným zámerom vzniku týchto príspevkov bola reflexia aktuálnej dobovej hudobnej tvorby a snaha o jej usmernenie prostredníctvom sformulovania jej nového estetického programu.

Práce z oblasti hudobnej historiografie

Otázkou folklórnych inšpirácií v slovenskej hudobnej tvorbe 20. storočia sa dosiaľ v najväčšej miere zaoberali práce z hudobnej historiografie, s prípadnými presahmi do oblasti hudobnej teórie a analýzy. Problematika využitia folklórnych prvkov v komponovanej hudbe sa stala dôležitou súčasťou hudobnohistorických syntéz dejín slovenskej hudby, knižných monografií, a najmä súčasťou mnohých štúdií, článkov a príspevkov publikovaných v časopisoch a tematických zborníkoch.

Pohľad na hudobnofolklórne inšpirácie v kontexte vývoja slovenskej hudby a hudobnej kultúry prinášajú dve ťažiskové **hudobnohistorické syntézy**. Vo vydaní *Dejín slovenskej hudby* z roku 1957 sa problematike slovenskej hudby 20. storočia venoval Zdenko Nováček. V kapitolách „Rozvoj hudobného života a zápas o modernú orientáciu slovenskej hudby v samostatnom štáte“ a „Rozkvet slovenskej národnej hudby po víťazstve národnej demokratickej revolúcie“ prináša stručnú charakteristiku obdobia do polovice 20. storočia. Z. Nováček upozorňoval na to, že vývoj slovenskej hudby bol limitovaný najmä možnosťami vzdelávania slovenských skladateľov, ktorí boli dlhší čas viac-menej autodidaktmi. Kladne hodnotí kompozičnú prácu Mikuláša Moyzesa,

⁷ BURLAS, Ladislav: Etika a estetika slovenskej národnej hudby. In: *Slovenská hudba*, roč. 8, 1964, č. 6, s. 166.

⁸ KRESÁNEK, Jozef: Opäť myšlienky o národnej hudbe. In: *Slovenská hudba*, 1964, roč. 8, č. 6, s. 161.

⁹ Tamtiež, s. 163.

Viliama Figuša-Bystrého a Mikuláša Schneidra-Trnavského, ktorí „hlboko načreli do pokladov slovenskej ľudovej piesne, no nezostali pri jej citácii, ale rozvinuli muzikálnosť slovenského ľudu do väčších a náročnejších foriem.“¹⁰ Vhodné smerovanie vývoja slovenskej hudby po roku 1945 podľa neho nastane, ak sa hudobní skladatelia viac priblížia ľudu a zbavia sa novodobých „nezdravých vplyvov“. Takéto tvrdenia poukazujú na vnášanie ideologických postojov do hodnotenia umeleckej tvorby, ale aj na primálny časový odstup na sformovanie objektívnejšej reflexie hudobnej tvorby súčasníkov.

Náhľad na stav hudobného života na Slovensku v 20. storočí prinášajú po takmer štyridsiatich rokoch zatiaľ posledné syntetické *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť* (1996). Vývoj hudobného myslenia a hudobnej tvorby prvej polovice 20. storočia reflektoval Ladislav Burlas. Upozornil, že v tomto období bola čast aktívnych skladateľov stále pod vplyvom ideí národného obrodnia presahujúcich z 19. storočia. Vyššie kompozičné a umelecké kvality priznal trojici autorov M. Moyzes – V. Figuš-Bystrý – M. Schneider-Trnavský. Vďaka budovaniu domácich hudobných a hudobno-pedagogických inštitúcií vznikli predpoklady na formovanie profesionálneho hudobného umenia na Slovensku v oblasti kompozície, interpretačného umenia, ale aj muzikológie. L. Burlas poukázal na to, že mladí autori generácie slovenskej hudobnej moderny (A. Moyzes, E. Suchoň, J. Cikker) vnímali rozdiel medzi populárnou piesňou mestského prostredia a ľudovou piesňou tradičného roľníkeho a pastierskeho prostredia na Slovensku s bohatstvom starších štýlových vrstiev. „Inšpirácia ľudovou hudbou v spojení s postimpresionistickým hudobným jazykom sa stala jednou z charakteristických črt novovznikajúcej tvorby.“¹¹ L. Burlas upozornil aj na to, že intenzívnejší kontakt so zahraničím a prenikanie neofolkloristických tendencií do dobovej kompozičnej tvorby podporili u slovenských skladateľov snahy o syntézu hudobných inšpirácií z domácich zdrojov aj z medzinárodného kontextu. „Kryštalizácia štýlu slovenskej hudobnej moderny sa vyznačuje nielen rozchodom s neskororomantický chápanou chromatikou, ale i príklonom k modálne chápanej diatonike.“¹² Rozšírenie diatonického priestoru, využívanie akordov vyšších terciových štruktúr a modalita poskytli slovenským skladateľom nové možnosti spracovania folklórneho materiálu.

V nadväzujúcej kapitole „Vývoj po roku 1945“ Ľubomír Chalupka vymedzil premeny slovenskej hudby v kontexte dobových spoločensko-historických okolností a na pozadí etnologicko-antropologických kategórií identity a akulturalizácie. Hudobní skladatelia sa začleňovali do celoeurópskeho priestoru, preto v ich tvorbe môžeme vnímať snahy jednak o sebaidentifikáciu, jednak o akulturalizáciu. „Štádiá priebežnej sebaidentifikácie a sebarealizácie sa viazali na pripomínanie a tvorivé prehodnocovanie zdrojov vlastnej hudobnej tradície, uložených tak v špecifických štruktúrnych a intonačných vlastnostiach slovenského piesňového a tanečného folklóru, ako aj v afinitie ku

¹⁰ NOVÁČEK, Zdenko: Charakteristika obdobia. In: BURLAS, Ladislav – MOKRÝ, Ladislav – NOVÁČEK, Zdenko (ed.): *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied, 1957, s. 341.

¹¹ BURLAS, Ladislav: Slovenská hudba 20. storočia. Vývoj v prvej polovici storočia. In: ELSČEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby. Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 265.

¹² Tamtiež, s. 266.

konkrétnym výrazovým polohám, námetovým okruhom, citovým reakciám a umelecko-tvorivým zámerom.¹³ Postupné uvoľnenie dobového ideologického vplyvu na umenie v priebehu druhej polovice 20. storočia poskytlo väčší priestor na individuálnu umeleckú sebarealizáciu a slovenskí skladatelia čerpali podnety z ľudovej hudby len na základe vnútornej potreby a vlastnej estetickej koncepcie.

Problematika spracovania slovenského hudobného folklóru v kompozičnej tvorbe sa reflektovala aj v užšie zameraných **tematických monografiách**. V polovici 20. storočia vznikli dve publikácie zamerané na zhodnotenie aktuálneho stavu slovenskej hudobnej tvorby. Jednou z nich je monografia *Súčasná slovenská hudba* od Ernesta Zavorského z roku 1947. Táto práca sa zaoberá vývojom slovenskej hudby prvej polovice 20. storočia. Autor v nej analyzoval tvorbu autorov slovenskej hudobnej moderny, ale detailnejšie sa otázkam využitia hudobného folklóru v ich dielach nevenoval. V závere kapitoly o Eugenovi Suchoňovi sa však dotkol vzťahu skladateľa k slovenskej ľudovej piesni a položil si otázku, v čom tkvie slovenskosť hudby tohto autora. Zvažoval, či ide o časté využívanie určitých intervalov alebo o vedenie melodických línií, ale pri analýze jeho hudby nevedel odhaliť faktory, ktoré túto slovenskosť vytvárajú. Pri úvahách o hudobnej tvorbe Jána Cikkera zdôraznil, že hudobné myslenie tohto skladateľa je spontánne preniknuté „*prvkami melosu a rytmu slovenskej hudby*“ a jeho hudba je „*syntézou moderných skladateľských prostriedkov s duchom ľudovej hudby slovenskej*.“¹⁴ Inklináciu k ľudovej hudbe si všimol aj v ranej tvorbe Dezidera Kardoša a tiež u Jozefa Kresánka, ktorý tvoril „*z ducha ľudového tanca a ľudovej piesne pôvodné diela*“¹⁵.

Druhou monografickou prácou je *Súčasná slovenská hudobná tvorba* (1955) od Zdenka Nováčka. Autor sa venoval vymedzeniu kritérií na posudzovanie dobovej autorskej tvorby a aplikoval ich pri analýzach vybraných diel súčasných slovenských skladateľov. Výber reprezentatívnych kompozícií naplňajúcich dané kritériá sa však zdá byť poznačený dobovou ideológiou. V súvislosti s generáciou slovenskej hudobnej moderny zdôraznil, že jej autorom pripadla úloha „*dovŕšiť doterajší vývoj, rozvinúť nastolené realistické princípy v hudbe svojich predchodcov, obohatiť techniku o plne využitý odkaz klasickej a zdravej poklasickej hudby, naplniť moderný pojem národnosti a rozvinúť svoju tvorbu do všetkých potrebných žánrov*.“¹⁶ Čerpanie hudobného materiálu z folklórneho prostredia sa teda v 50. rokoch 20. storočia od skladateľov programovo očakávalo. V kapitole o tvorbe pre súbory ľudovej umeleckej tvorivosti (t. j. aj folklórne súbory) Z. Nováček vyzdvihol skladateľov, ktorí sa venujú práve tvorbe pre tieto telesá: „*Sú to drobní a zaslúžilí remeselníci, ktorí vedia dať ľudovej piesni jej správny, prostý harmonický a inštrumentálny kabát, ako aj tieto kvality umelecky sčasti rozvinúť*.“¹⁷ Folklorizmus sa v tomto období chápal ako nástroj, ktorý pomáhal hlbšie preniknúť

¹³ CHALUPKA, Lubomír: Vývoj po roku 1945. In: ELSČEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby. Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 273.

¹⁴ ZAVARSKÝ, Ernest: *Súčasná slovenská hudba*. Bratislava : Ernest Závodský, 1947, s. 82.

¹⁵ Tamtiež, s. 119.

¹⁶ NOVÁČEK, Zdeněk: *Súčasná slovenská hudobná tvorba*. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1955, s. 27.

¹⁷ Tamtiež, s. 347.

k mysleniu ľudu (vyrastal z jeho vedomia) a bol základným stavebným prvkom kompozícií, ktoré museli zapadať do rámca ideí socialistického realizmu.

V roku 1964 vyšla práca *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch*, ktorá približuje slovenskú hudobnú tvorbu od konca 19. storočia až do začiatku 60. rokov 20. storočia. Jej autor Ivan Hrušovský rozšíril dovtedy mapovanú hudobnú tvorbu o ďalších autorov, skladateľov najmladšej generácie. Venoval sa autorom starších generácií skladateľov, ale aj autorom nastupujúcej generácie – odchovancom kompozičnej školy A. Moyzesa a J. Cikquera. Publikácia poskytuje stručný súpis ich kompozičného diela a analýzu vybraných kompozícií týchto autorov. I. Hrušovský poukázal na skutočnosť, že generácia A. Moyzesa, V. Figuš-Bystrého a M. Schneidra-Trnavského „*predstavovala logické ohnisko v historickom vývoji slovenskej hudby, tvorila pevný prechod z diletantskej kultúry minulého storočia k slovenskej avantgarde a pripravovala jej pôdu – napriek tomu, že mladí slovenskí skladatelia išli ideove a umelecky novými, odlišnými cestami.*“¹⁸ Pripomenul, že mladá generácia chce svoju hudbu aktualizovať a zároveň chce spojiť nové kompozičné podnety so slovenskou tradíciou. Pri charakteristike vybraných skladieb bližšie špecifikoval, z akých folklórnych podnetov skladatelia čerpali (napríklad ľúbostná, zbojnícka lyrika, baladickosť), aké prvky z hudobného folklóru využívali (rytmika, melodika, tonalita) a upozornil na programovosť, ktorá tematicky vychádzala z ľudovej kultúry (A. Moyzes). Pri charakteristike Suchoňovej hudobnej reči Hrušovský opísal cestu skladateľa k originalite hudobného jazyka, ktorý sa formoval „*zlúčením slovenskej ľudovej melodiky s modernou kompozičnou technikou, predovšetkým s tzv. modálnym princípom, t. j. so systematickým výberom takého tónového materiálu, ktorý obsahujú charakteristické stupnice slovenských ľudových piesní.*“¹⁹ J. Cikker zas podľa I. Hrušovského využíval ľudové piesne a tance v novej podobe, pričom vychádzal z ich filozofickej podstaty. Poukázanie na význam čerpania prvkov z ľudovej hudby nájdeme aj pri Hrušovského charakteristikách ďalších slovenských skladateľov (Andrej Očenáš, Šimon Jurovský, Dezider Kardoš, František Babušek, Jozef Kresánek, Oto Ferenczy).

Monografia Ladislava Burlasa *Slovenská hudobná moderna* publikovaná v roku 1983 sa zameriava výhradne na jednu generáciu slovenských skladateľov, približenú v rámci jednej vývojovej etapy. Ide o generáciu autorov, ktorí reagovali na nové kompozičné smery v zahraničí, vďaka čomu sa im podarilo vymaniť sa z vývojovej statickosti predchádzajúcej generácie. L. Burlas výstižne skonštatoval: „*Generácia 30. rokov nedisponovala fundovanejšou vedeckou analýzou štýlových a štruktúrnych vlastností slovenskej ľudovej piesne. Jednako si našla vývojovým podmienkam primeranú orientáciu a vlastné, priam inštinktívne triedenie hodnôt.*“²⁰ V poslednej kapitole s názvom „Celková charakteristika tvorby 30. rokov“ podotkol, že skladatelia dostali myšlienky národnosti na kompozične profesionálnu úroveň. Vysvetlil pokračovanie národných tendencií tým, že slovenskí tvorcovia sa potrebovali začleniť medzi ostatné kultúrne národy a prejsť aj touto vývojovou fázou, i keď s určitým oneskorením. Upozornil na fakt, s ktorým sa domáce publikum nevyrovnalo dodnes: „*doma sa prijíma [slovenská*

¹⁸ HRUŠOVSKÝ, Ivan: *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch*. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1964, s. 159.

¹⁹ Tamtiež, s. 194.

²⁰ BURLAS, Ladislav: *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava : Obzor, 1983, s. 44.

hudba] ako primoderná a výbojná, kým v zahraničí sa jej avantgardný význam zväčša nepocituje.²¹ L. Burlas v monografii analyzoval vývojové štádiá slovenskej hudobnej moderny prostredníctvom hudobných skladieb a kompozičných prístupov. Upozornil na hudobno-žánrovú pluralitu, ktorá bola potrebná z hľadiska dobového sociálno-kultúrneho zázemia. Slovenská moderna sa snažila o „odsentimentalizovaný postoj k folklórnemu dedičstvu a rovnako aj o odidealizované nazeranie na dedinu 20. a 30. rokov.“²² Na skladateľov vplývali aj ďalšie inšpiračné faktory, napríklad sociálny rozmer hudby a prírodný i historický aspekt. Po hudobnej stránke sa zmenilo najmä chápanie systému harmónie, ktoré sa rozšírilo využívaním vyšších terciových štruktúr. Skladatelia sa v tomto období snažili ľudovú pieseň zbaviť nánosov a vplyvov pochádzajúcich od mestských cigánskych kapiel.

Novším príspevkom, ktorý zachytáva atmosféru prvej polovice 20. storočia v kontexte hudobno-teoretických a sociálnych aspektov, je publikácia *Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra* (1996) od Nade Hrkovej. Autorka v nej rozobrala viaceré činitele, ktoré priamo ovplyvňovali hudobný vývoj, tvrdenia podložila názormi skladateľov a teoretikov z dobovej literatúry a tlače. Pozornosť venovala aj teoretickému dielu hudobného skladateľa Frica Kafendu, ktorý sa zaoberal slovenskou ľudovou piesňou z hľadiska melodickéj a tonálnej výstavby, pričom spájal princípy hudobného myslenia slovenského ľudu s harmonickými princípmi hudby 20. storočia. N. Hrková poukázala aj na vplyv českých a moravských vzdelancov, ktorých idey ovplyvňovali vývoj slovenskej hudobnej tvorby.

Slovenskej hudbe 20. storočia a jej vývojovým premenám, vrátane osvojovania prvkov ľudovej hudby, sa systematicky venoval vo svojich prácach Ľubomír Chalupka. Jeho príspevky vznikali synchrónne s tvorbou skladateľov, ktorú reflektoval od 70. rokov 20. storočia. Keďže bol súčasníkom generácie skladateľov nastupujúcich na začiatku druhej polovice 20. storočia, bol dobre oboznámený s dobovými ideologickými obmedzeniami umeleckej tvorby. Viaceré jeho knižné monografie (*Slovenská hudobná tvorba po roku 1945*, 1996; *Slovenská hudobná avantgarda*, 2011; *Cestami k tvorivej profesionalite*, 2015) sa zameriavajú na základnú charakteristiku aj detailnú hudobnú analýzu diel rovesníkov i predchádzajúcich generácií, ktorých postoje a prístupy hodnotil objektívne.

Vzťah slovenských hudobných skladateľov k hudobnému folklóru približujú viaceré knižné monografie, venované vybraným skladateľským osobnostiam. Patrí k nim Ján Cikker (J. Šamko, 1955), Šimon Jurovský (Z. Bokesová, 1955), Dezider Kardoš (Z. Nováček, 1955), Alexander Moyzes (L. Burlas, 1956), Andrej Očenáš (M. Palovčík, 2002), Eugen Suchoň (J. Kresánek, 1961; E. Zavarský, 2008), Tadeáš Salva (M. Ščepán 2020). Tieto publikácie jednak zachytávajú dobové sociálno-kultúrne a umelecké aspekty, jednak analyzujú kompozície a hudobný jazyk skladateľov.²³

²¹ Tamtiež, s. 165.

²² Tamtiež, s. 97.

²³ ŠAMKO, Jozef: *Ján Cikker*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955. BOKE-SOVÁ, Zdenka: *Šimon Jurovský*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955. NOVÁČEK, Zdeněk: *Dezider Kardoš. Počiatky a rast*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955. BURLAS, Ladislav: *Alexander Moyzes*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956. PALOVČÍK, Michal: *Andrej Očenáš. Hudobné ozveny domoviny*. Brati-

Dôležité poznatky ku kompozičnej práci s ľudovou piesňou prinášali štúdie a články uverejnené v hudobných časopisoch, ktoré sa dotýkali aj smerovania slovenskej hudby. Ladislav Burlas a Ladislav Mokrý pre *Slovenskú hudbu* (1957) napísali spoločne sumarizujúci článok, ktorý v skratke analyzoval prínos zakomponovania ľudovej hudby do klasických kompozícií.²⁴ Príklon k využívaniu ľudovej hudby v tvorbe generácie skladateľov 30. rokov považovali za „*hľadanie nového tvaru a výrazu*“, nakoľko brali do úvahy, že títo autori sa už hlbšie zaoberali hudobnou podstatou ľudových piesní. Za základné ideové znaky hudby tejto generácie označili vlastenecké zameranie ich tvorby a príklon k tzv. realistickému stvárneniu, s ktorým kontrastujú romantické štýlové znaky (napríklad monumentalizmus). Aplikácia prvkov ľudovej hudby (rytmus, melos, forma) na bázu umelej, komponovanej hudby priniesla rozvinutie jednoduchých foriem (úpravy piesní) do foriem náročnejších (symfonické básne, kantáty). Využívanie ľudového materiálu bolo podmienené aj ideou morálnej zodpovednosti skladateľa za celý národ, jeho hudba mala byť rečou všetkých, mala hovoriť o ich problémoch a vytvárať bezprostredný kontakt medzi skladateľom a poslucháčom.²⁵ Vďaka využitiu elementov slovenskej ľudovej hudby si skladatelia formovali špecifický hudobný jazyk, ktorý bol rozpoznateľný aj v medzinárodnom kontexte.

Otázka uplatňovania prvkov hudobného folklóru v skladateľskej tvorbe bola aktuálna aj v 60. rokoch, keď sa k renesancii národných tradícií v hudbe vyjadril Jozef Kresánek.²⁶ Upozornil na fakt, že skladatelia sa po Februári 1948 začali vracáť k lichardovskej tradícii, teda k tomu, čo už slovenská hudobná moderna prekonala. J. Kresánek prirovnal využívanie folklórnych elementov k „*národnému maqam*“, ktoré je prítomné v tvorbe skladateľov nadväzujúcich na hudobný folklór. Vyzdvihol variačný proces, ktorý je charakteristickým znakom ľudovej tvorivosti. Zároveň však upozornil, že nadväzovanie na folklór „*ako na jedinú normu ďalšieho vývoja slovenskej národnej hudby*“ nemožno prikazovať. Podotkol tiež, že pojem adresnosť si nemožno zamieňať so zrozumiteľnosťou a uplatňovanie folklórnych idiómov závisí predovšetkým od vzťahu skladateľa k folklóru.

Aktuálnosť využívania folklórnych prvkov v dobovej kompozičnej tvorbe sa odráža v anketе publikovanej v časopise *Slovenská hudba* v roku 1968.²⁷ Oslovené osobnosti sa mali vyjadriť k piatim otázkam o kvalite, závažnosti a prístupoch k spracovaniu hudobného folklóru. Viacero skladateľov sa zmienilo o tom, že úpravy ľudových piesní sú populárne, ale nie vždy sú dobre interpretované (tzv. reinterpretácia prostredníctvom mestských cigánskych kaviarenských kapiel). Jozef Grešák prirovnal ľudové umenie k poľnej kvetine, ktorá nepatrí do záhrady, čím apeloval na to, aby ľudová hudba nestrácala svoju podstatu – spätosť so životom jej pôvodných nositeľov.

slava : ARM 333, 2002. KRESÁNEK, Jozef: *Národný umelec Eugen Suchoň*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961. ZAVARSKÝ, Ernest: *Eugen Suchoň*. Bratislava : Hudobné centrum, 2008. ŠČEPÁN, Michal: *Tadeáš Salva. Život a dielo*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2020.

²⁴ BURLAS, Ladislav – MOKRÝ, Ladislav: 40 rokov slovenskej hudby. In: *Slovenská hudba*, roč. 1, 1957, č. 8-9, s. 245-258.

²⁵ Tamtiež, s. 258.

²⁶ MARTON, Ivan: Profesor Kresánek o našom folklóre. In: *Slovenská hudba*, roč. 12, 1968, č. 5, s. 213-215.

²⁷ [red.]: Anketa. In: *Slovenská hudba*, roč. 12, 1968, č. 5, s. 210-212.

Čo sa týka vzťahu skladateľa k ľudovej predlohe, Ladislav Burlas tu hovoril o „vyrovnanom partnerstve“, ktoré závisí od zámeru a tvorivého prístupu skladateľa. Tiež upozornil na vývin názorov na spracovanie folklórnej predlohy, ktorý prebiehal na Slovensku od 19. storočia. Nový vývojový krok možno vidieť aj vo vzniku samostatného žánru ľudovej hudby v úpravách pre súbory ľudovej tvorivosti (folklórne súbory), ktorý je sekundárnou formou k paralelne prebiehajúcej, ústne tradovanej ľudovej hudbe žijúcej v jej pôvodnom prostredí. Názory skladateľov na využívanie folklórnych prvkov v hudobnej tvorbe sú dôležitým zdrojom poznatkov z pohľadu samotného tvorca a predstavujú doplnok k muzikologickej reflexii tejto problematiky.

Tematické dvojčíslo *Slovenskej hudby* z roku 2005 sa venuje otázkam tradície, inovácie a modernosti vo vývojových premenách. Nakoľko pojmy tradícia a modernosť sa v 20. storočí na domácej pôde chápali rôzne a ich používanie bolo nadužívané, je zaujímavé sledovať novšie polemiky muzikológov k ich významom. Podľa Ľubomíra Chalupku „*pojmem ,tradícia‘ sa vo vzťahu k ,modernému‘ ocitol na úrovni konzervatizmu, zaostávania umeleckého vývoja, alebo určoval určitý stabilizovaný okruh tvorivých motivácií i výsledkov.*“²⁸ Inovácia sa v určitých vývinových obdobiach 20. storočia na Slovensku považovala za nevhodnú a nenáležitú najmä v kontexte dobovej ideológie – inovatívne hudobné štruktúry kolidovali s dobovým ideologickým nastavením a označovali sa ako škodlivé. Ideologický nátlak na skladateľov, aby bola ich hudba zrozumiteľná širokým vrstvám obyvateľstva, neraz zdiskreditoval zámery čerpania inšpirácií z ľudovej hudby.

Fenoménu využitia hudobnofolklórnych prvkov v komponovanej hudbe sa reflektoval aj v širších historických, kultúrnych, štýlových a žánrových súvislostiach. Tematický zborník z medzinárodnej konferencie *Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe* (1998)²⁹ priniesol niekoľko príspevkov, ktoré sa tohto fenoménu dotkli ako jedného z viacerých aspektov štúdia uvedených troch kategórií v hudbe. Editorka zborníka Jana Lengová poukázala nielen na ich historický, ale aj estetický, filozofický a sociálny rozmer. Zdôraznila, že „*tri kategórie, prezentujúce národné, individuálne a univerzálne fenomény v umení, patria k nosným faktorom, ktorých vzťah, hierarchia a význam sú historicky podmienené. [...] Otázka národného prvku v hudbe, a s tým súvisiaca otázka národnej hudby, stala sa predmetom nespočetných muzikologických štúdií. V tomto zložitom a mnohovrstvovom probléme je však nanejvýš dôležité zdôrazniť, že nejde o hodnotovú, ale o sociálnu, historickú a filozofickú kategóriu.*“³⁰

Hudobná teória a analýza

V porovnaní s hudobnohistorickým bádaním vzniklo dosiaľ podstatne menej prác, ktoré sa venovali otázke využitia hudobného folklóru na pôde komponovanej hudby

²⁸ CHALUPKA, Ľubomír: Inovačné procesy ako pojem a súčasť vývoja slovenskej hudby 20. storočia. In: *Slovenská hudba*, roč. 31, 2005, č. 3-4, s. 224.

²⁹ LENGOVÁ, Jana (ed.): *Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe. Zborník príspevkov z medzinárodnej muzikologickej konferencie.* (=Bibliotheca Musicae Neosoliensis 3.) Banská Bystrica : Nadácia Jána Levoslava Bellu, 1998.

³⁰ Tamtiež, s. 11.

ako teoretickému problému, a to aj v medzinárodnom meradle. Len niekoľko muzikológov sa touto otázkou zaoberalo z teoreticko-systematického hľadiska, keď sa pokúšali svoje poznatky zovšeobecniť a vymedziť rôzne stupne (roviny, úrovne, prístupy) využitia folklórnych prvkov v komponovanej (umeleckej, autorskej) hudbe. Niektoré koncepcie a definície opíšeme na príklade vybraných prác a autorov.

V slovenskom kontexte sa možnosťami využitia folklóru zaoberal Ladislav Burlas v monografii *Hudobná teória a súčasnosť* (1978), a to najmä v kapitolách „Vývoj kompozičnej techniky v súčasnej slovenskej hudbe“ a „Ľudová hudba a skladateľ“. V týchto dvoch kapitolách opísal historické i dobovo aktuálne hudobné trendy vo výstavbe melodiky, akordiky, rytmu i formy kompozícií: „V súčasnom vývoji sa zdá, že dochádza aj k novému využívaniu tzv. tradičných akordických štruktúr, ktoré v hudobnom kontexte dostávajú nový význam.“³¹ Hudobní skladatelia využívajú klasické harmonické myslenie, ktoré môže vychádzať aj z ľudových motívov, avšak kombinujú ho s aktuálnejšími kompozičnými technikami (zahusťovanie akordov, polyfonické prepojenie hlasov, sórnosť). Poukázal aj na funkciu využívania folklórnych prvkov v umeleckej tvorbe: „Význam opierania sa o ľudovú hudobnú tradíciu v umeleckej hudbe vidíme predovšetkým vo vedomom udržiavaní kontinuity v národnej tradícii, v tušenej či uvedomovanej dialektike vzťahu tradície a nových umeleckých prínosov.“³² Ďalej upozornil, že pri pracovaní s ľudovou piesňou je potrebné folklórnu predlohu analyzovať a odkrývať jej umelecké hodnoty. Skladateľom z tzv. venčekárskeho obdobia vytyka ich mechanické aplikovanie durovo-molového harmonického systému pri spracovaní slovenských ľudových nápevov a upozorňuje na potenciálnu farebnosť, ktorá pramení z ich tonálnych osobitostí. Poukázal na význam tvorivého spracovania folklórnej predlohy: „Ak sa zjavilo stanovisko tzv. „únavy z folklóru“, na vine nie je tradícia [...], ale ide o manko na strane tvorivého prístupu k tejto tradícii.“³³ Zdôraznil, že skladateľ by mal svoj tvorivý prínos a fantáziu usmerniť tak, aby spracovanie folklóru nebolo konvenčné, ale aby malo svoje zvláštnosti. Skladateľ má rešpektovať osobitosti ľudového prejavu, ale zároveň sa od neho čaká, že „do diela vnáša čosi nové, čo konvencia nepredpokladá, čo aktualizuje dielo a včleňuje ho do estetických hodnôt súčasnosti.“³⁴ V súvislosti s kompozičným využívaním ľudovej piesne a hudby upozornil na zmenu nositeľa a interpreta tradície, ktorým už nie je intuitívne premýšľajúci človek z tradičného prostredia slovenskej dediny, ale sú ním umelecké telesá (orchestre, zbory, ľudové súbory). Dochádza teda k premene chápania funkcie folklóru, ktorý môže byť spracovaný v rozdielnych umeleckých rovinách, ktoré záviseli aj od adresáta kompozícií.

Na ilustráciu toho, ako sa dá s ľudovou piesňou kompozične pracovať, L. Burlas uviedol niekoľko kategórií prístupov z pozície hudobného skladateľa: od kategórie úprav, ktoré sa rôznia obsadením a spôsobom práce s ľudovou piesňou – od vokálnej hudby transponovanej do inštrumentálnej hudby, cez vokálnu hudbu štylizovanú do podoby klasického zborového spevu, umelú skladbu, ktorá chce pôsobiť ako originálna ľudová hudba, až po voľnú fantáziu na ľudové motívy. Tieto kategórie jasne poukazujú na niekoľko základných skladateľských techník, ktoré sa využívali pri práci

³¹ BURLAS, Ladislav: *Hudobná teória a súčasnosť*. Tatran : Bratislava, 1978, s. 88.

³² Tamtiež, s. 136.

³³ Tamtiež, s. 141.

³⁴ Tamtiež, s. 141.

s folklórnou predlohou: **úprava, imitácia, štylizácia, transmutácia**. Postupné sformovanie týchto technik bolo podmienené historickým vývojom od národnobuditeľských a osvetovo zameraných úprav (tzv. venčekov) v podobe aditívneho radenia viacerých ľudových piesní, cez kompozične náročnejšie montáže a suity ľudových piesní až po technicky náročné symfonicko-vokálne cykly, ktoré už spĺňali náročné umelecké ambície. Podľa L. Burlasa *„Súčasná doba kladie na skladateľa vystupňované záväznosti trojakým smerom: 1. smerom k rešpektovaniu osobitosti ľudovej hudby (vzhľadom na rôzne hudobné dialekty, štýly a interpretačné techniky), 2. smerom k hudobnému jazyku našej doby a k celkovej náročnosti kompozičnej práce, 3. smerom k žánrovej špecifickosti skladieb inšpirovaných ľudovou hudbou (symfonicko-vokálna tvorba, zborová hudba, súborová tvorba atď.).“*³⁵

Základnú typológiu práce s hudobnofolklórnym materiálom prezentovala na príklade štúdia hudobnej tvorby Dezidera Kardoša Hana Urbancová, pričom vychádzala zo spojenia hudobnej teórie a etnomuzikológie.³⁶ Kompozičná tvorba jedného autora a inšpiračný zdroj v regionálne ohraničenej folklórnej tradícii umožnili autorke podrobnejšie vymedziť viaceré úrovne a stupne kompozičného spracovania ľudovej piesne a definovať ich. Spôsob práce skladateľa s ľudovou piesňou rozdelila do niekoľkých kategórií, pričom každú z nich doplnila o vybrané analýzy Kardošových diel. Na príklade kompozičnej práce s ľudovou piesňou vyčlenila štyri základné typologické kategórie – **adaptáciu, imitáciu, štylizáciu a transmutáciu**. Tieto kategórie sa odvíjajú od postupného osamostatňovania sa skladateľa od ľudovej predlohy. Pri adaptáciách sa skladateľ viac-menej pridržiava folklórnej predlohy. Ľudová pieseň sa v nej zobrazí v celku (cituje sa), avšak skladateľ k nej dokonponuje ďalšie hlasy, resp. nový hudobný materiál: *„Adaptácia je vzhľadom na použitý materiál dvojvrstevným útvarom, obsahujúcim jednak vlastnú ľudovú pieseň, jednak skladateľom dodanú látku. Rozlišujúcim kritériom, ktoré ju delí od ďalších stupňov, je využitie citátu konkrétnej ľudovej piesne.“*³⁷ Do tejto kategórie sa radia strofické i stroficko-variačné úpravy piesní, ktoré sú obohatené introdukciami, medzihrami či kódom. K adaptáciám patria aj prekomponované spracovania ľudových piesní, v ktorých skladateľ zasiahol do textu alebo melódie ľudovej piesne a pretvoril jej štruktúru. V prípade prekomponovaného spracovania je autorský prínos vyšší a väčší priestor dostáva individualita skladateľa.

Ďalšie tri kategórie (imitácia, štylizácia, transmutácia) sa čoraz viac vzdávajú autentickej ľudovej predlohe. Skladateľ si vyberá len isté typické regionálne alebo hudobno-vývojové špecifiká, ktoré v diele zdôrazní. Vybraný typický prvok je imitáciou, ak sa napodobňuje určitý folklórny útvar ako celok (napríklad nápev piesne), alebo môže byť štylizáciou, ak sa jeho vlastnosť preniesie na plochu celej kompozície. Imitácia *„predpokladá v istom zmysle priblíženie sa k spôsobu ľudového myslenia [...] Skladateľ sa však nikdy úplne nestotožní s myslením ľudového speváka, preto sa napriek snahe kombinovať charakteristické prvky dialektu nevyhne istej deformácii. To je dôkazom, že*

³⁵ Tamtiež, s. 154.

³⁶ URBANCOVÁ, Hana: *Tvorba národného umelca Dezidera Kardoša a východoslovenská ľudová pieseň*. [Diplomová práca.] Bratislava : Vysoká škola múzických umení, Hudobná fakulta, Katedra hudobnej teórie, 1980.

³⁷ Tamtiež, s. 10.

*imitácie nemôžu nahrádzať autentickú predlohu.*³⁸ Na druhej strane, štylizácia „sa dá chápať ako prienik prvkov ľudového myslenia a kompozičnej skúsenosti skladateľa.“³⁹ Pri transmutácii sa folklórny prvok stáva neoddeliteľnou súčasťou skladateľovho hudobného myslenia, vplýva na melodický i metricko-rytmický obsah kompozície a zasahuje organizáciu vertikálnej i horizontálnej zložky skladby.

Markéta Štefková sa venovala využitiu prvkov ľudovej hudby v kompozičnej tvorbe niektorých európskych skladateľov, pričom medzi ich prístupmi hľadala aj určité paralely a vzájomné vplyvy. Vo svojich prácach spájala prístupy hudobnej teórie a analýzy a hudobnej historiografie. Na príklade nórskeho skladateľa E. H. Griega si všímala prvky nórskej ľudovej hudby vo vybraných kompozíciách tohto skladateľa, ktoré boli prejavom národného štýlu v dobovej európskej umeleckej (komponovanej) hudbe.⁴⁰ Osobitne sa zamerala na vplyvy nórskej ľudovej inštrumentálnej hudby na Griegovu hudobnú reč. Sledovala využitie prvkov ľudovej inštrumentálnej hudby v komponovanej hudbe, ktoré má svoje špecifiká v porovnaní s kompozičnou prácou s vokálnym folklórom a ľudovou piesňou. Vychádzala pritom zo staršej typológie Bélu Bartóka z 30. rokov 20. storočia, ktorá rozlišuje tri rôzne spôsoby využitia folklórnych prvkov:

1. „priame prevzatie sedliackej melódie, bez akejkoľvek zmeny alebo len s malou variáciou, ktorá je vybavená sprievodom a eventuálne obsahuje nejakú predohru a dohru“;
2. „skladateľ nevyužíva nijakú pravú ‚sedliacku melódiu‘, ale namiesto toho vytvára sám určité imitácie sedliackych melódií“;
3. „skladateľ nevyužíva ani sedliacke melódie, ani ich imitácie, z jeho hudby však vyžaruje tá istá atmosféra ako zo sedliackej hudby. V tomto prípade možno povedať, že sa skladateľ naučil hudobnú reč sedliakov a ovláda ju tak dokonale ako básnik svoj materinský jazyk.“⁴¹

Náhľady na spôsob práce s folklórnou predlohou sa rôznili jednak historicky a jednak osobnostne. Každý skladateľ sa snažil osvojiť si prácu s ľudovým materiálom na základe vlastného postupu a podľa vlastných princípov. Záujem o kompozičnú a umeleckú prácu s folklórnou predlohou pramenil z rôznorodých kultúrnych, spoločenských, estetických i politicko-historických daností, ktoré ovplyvňovali kvalitu i kvantitu využitia ľudových prvkov na pôde komponovanej hudby.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0145/18 „Systematika piesňových žánrov v tradičnej hudobnej kultúre“ (2018 – 2021), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

³⁸ Tamtiež, s. 44.

³⁹ Tamtiež, s. 48.

⁴⁰ ŠTEFKOVÁ, Markéta: K využitiu prvkov ľudovej hudby v umeleckej hudbe 19. a 20. storočia. Prvky „národného štýlu“ v klavírnych dielach Edvarda Griega. In: *Slovenská hudba*, roč. 40, 2014, č. 4, s. 311-333.

⁴¹ Tamtiež, s. 327.

Jana Lengová: Stephanie Wurmbbrand-Stuppachová. Život, dielo, korešpondencia

Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2019, 248 s. ISBN 978-80-89135-41-7



Monografia venovaná pozoruhodnej osobnosti skladateľky a klavírnej virtuózky, bratislavskej rodáčky, od hudobnej historičky Jany Lengovej je určite viac, než bežnou muzikologicky spracovanou personálnou biografiou. Autorka sa úspešne pokúša vtiahnuť čitateľa do atmosféry doby, spoločenských konvencií šľachtických a meštianskych kruhov na pozadí hudobnej kultúry stredoeurópskeho provinčného centra, akým bola v druhej polovici 19. storočia Bratislava. Kniha je okrem bohatej faktografie popretkávaná životnými osudmi nielen samotnej Stephanie a jej príbuzných, osobitne sestry Seraphine, ale aj mnohých ďalších osobností, vrátane sledovania ich vzájomných kontaktov, v niektorých prípadoch aj v hypotetickej, pritom vedecky korektnej rovine. Aristokratické prostredie, v ktorom sa Stephanie Wurmbbrand-Stuppachová, rod. Vrabélyová celý život pohybovala, si v jej dobe ešte starostlivo uchovávalo prvky

noblesy a spoločenskej prestíže. Na sklonku „belle époque“, za súmraku monarchie, keď sa životný príbeh Stephanie chýlil ku koncu, však tento svet smeroval k nevyhnutnému úpadku, čo zahŕňa príbeh našej hrdinky do pavučiny nostalgie a krásnych spomienok, zviditeľnený v jej korešpondencii i literárnych dielach z posledných desaťročí života.

Úvodné dve kapitoly knihy Jany Lengovej venované biografii Stephanie na pozadí spomínaných súvislostí sú plné odkazov a citácií z dobových prameňov, vrátane detailných informácií z koncertného života Bratislavy v mladých rokoch skladateľky. Tento úctyhodný pramenný materiál (archívne dokumenty, články z dobovej tlače, korešpondencia a iná sekundárna literatúra) dodáva dôveryhodnosť Lengovej úvahám o vzťahoch ambicióznej umelkyne k umeleckým osobnostiam, rodinným príslušníkom i manželovi, ktoré dokumentujú aj dedikácie niektorých jej diel. Čitateľ sa podrobne oboznámi s prvými úspechmi dvoch nadaných sester – brilantných klaviristiek –, s ich koncertnými vystúpeniami a dobovými ohlasmi. Zdá sa, že hudobným talentom Stephanie predčila svoju o deväť rokov staršiu sestru Seraphine, ktorá nastúpila kariéru koncertnej umelkyne. Stephanie mala všetky predpoklady, aby ju v tom mohla nasledovať, jej životné osudy sa však vyvíjali inak a po sobášii s rakúskym šľachticom Ernstom Wurmbbrandom svoj hudobný talent aspoň sčasti pretavila do skladateľskej tvorby. Autorka publikácie venuje značnú pozornosť aj kontaktom Stephanie s osobnosťami kultúrneho a hudobného života. Osobitný priestor má v jej publikácii priateľstvo s bratislavským archivárom Jánom Batkom na základe zachovanej korešpondencie (obsah 51 listov v nemeckom origináli z Archívu mesta Bratislavy autorka zverejňuje aj s po-

známkovým aparátom v záverečnej kapitole knihy) a tiež príbeh jej nenaplneného platonického vzťahu s Johannesom Brahmsom. Jana Lengová neodolala pokušeniu rozvinúť širšie túto naoko senzáčnú či „bulvárnu“ tému, rieši ju však so sebe vlastnou taktosťou a objektivizujúcim nadhľadom, opierajúc sa o seriózne zdroje a svedectvá. Je zaujímavé sledovať, ako eliminuje všetky náznaky bulvárnosti, ktorými by bolo možné obotkať tento príbeh dvoch spriaznených umeleckých duší, a to aj napriek tomu, že tieto náznaky explicitne spomína, čo je, samozrejme, čitateľsky príťažlivé a vo faktograficky hutnej vedeckej publikácii nepochybne osviežujúce. Nie je to však jediný prípad, keď Lengová dbá na ľudský a psychologizujúci obraz postáv svojej knihy. Zdá sa, že práve tento prístup – empatický zmysel pre detaily a maličkosť každodenného života – odlišuje charakter jej knihy od bežných vedecky spracovaných monografií hudobníkov. Tajomstvo Lengovej úspechu tkvie v tom, že to robí bez toho, aby publikáciu príliš „beletrizovala“.

Obsahom tretej kapitoly knihy je muzikologická analýza tvorby Stephanie Wurmbrand-Stuppachovej, obsahujúcej diela pre klavír, piesne a niektoré ďalšie komorné skladby. V dobovom kontexte boli tieto diela určené pre hudobné salóny, ako však Lengová zdôrazňuje, pojem „salónna hudba“ nemal ešte v 2. polovici 19. storočia negatívny význam, ale zahŕňal aj kvalitatívne hodnotnú hudobnú tvorbu (v tom čase napríklad za skladateľa salónnej hudby považovali aj Chopina). Klavírnú tvorbu Wurmbrand-Stuppachovej Lengová štruktúrovala na charakteristické skladby, štylizácie tancov (najmä valčíky), fantázie (fantastické skladby), etudy (klavírne štúdie), skladby pre dva klavíry a klavír štvoručne. Osobitnú pozornosť venovala skladateľkinmu najznámejšiemu opusu, klavírnemu cyklu *Die schöne Melusine* op. 33 (v podtitule označenému ako hudobné ilustrácie). Skladateľku inšpiroval rovnomenný cyklus akvarelov Moritza von Schwinda a vytvorila jeho pozoruhodný hudobný pendant plný zvukomalby, farebnosti a melodickej invencie. Dieľo bolo publikované vo viacerých vydaniach, najstaršie z nich obsahuje kratšiu verziu cyklu

s 10 časťami, v neskorších vydaniach je cyklus skompletizovaný na 11 častí. Tri časti cyklu neskôr zinzstrumentoval pre orchester viedenský vydavateľ a skladateľ Bohumil Pazdírek. Vo svojej analýze klavírneho diela skladateľky okrem sémantických aspektov J. Lengová vyzdvihla invenčné stvárnenie melódie, zmysel pre delikátnu zvukovosť a zvukomalbu, ktorá v niektorých kompozíciách podľa jej názoru dosiahla predimpresionistickú zvukovosť pri zachovávaní rozšírenej chromatickej tonálnej harmónie. Na druhej strane eviduje tendencie k sentimentalite vo valčíkových štylizáciách či určitý schematizmus v repričovských trojdielnych formových štruktúrach charakteristických skladieb. V záverečných pasážach kapitoly J. Lengová analyzuje skladateľkinu komornú tvorbu – skladby pre husle a klavír (celkovo päť diel, z nich sa zachovali štyri) a vokálne diela (piesne, vokálne kvinteto), ako aj literárnu tvorbu skladateľky (knižne vyšli štyri diela – zbierka aforizmov a úvah *Betrachtungen*, literárne črty a poviedky *Gesammeltes*, a memoárové knižočky *Erinnerungsmomente*, *Erlebtes*). Posledná, štvrtá kapitola knihy sa venuje zachovanej korešpondencii Stephanie Wurmbrand-Stuppachovej, kde autorka sumarizuje doterajšie poznatky a pridáva už spomínaný kompletný prepis korešpondencie skladateľky adresovanej Johannovi Batkovi, doplnený o poznámkový aparát, ktorý je pre poznanie skladateľkinej osobnosti a jej postojev veľmi prínosný.

V prílohe knihy Jana Lengová uvádza zoznam diel skladateľky, vrátane niektorých rukopisných verzií. V zozname nezachovaných diel chýba skladba *Nachtmusik auf Kieferstädtel* op. 64, o ktorej sa autorka zmieňuje v prvej kapitole. Tvorbe Stephanie Wurmbrand-Stuppachovej venovala v uplynulých rokoch pozornosť aj nemecká klavírna pedagogička Isolde Weiermüller-Backes, ktorá je autorkou publikácie *Klaviermusik von Komponistinnen vom 17. bis zum 21. Jahrhundert* (Düsseldorf : Staccato Verlag, 2003). Vo svojej databáze skladateľkiných diel, ktorá je prístupná aj na internetovej stránke www.klassika.info, eviduje ešte niektoré ďalšie vydania diel Stephanie Wurmbrand-Stuppachovej: *Vier Klavierstücke* (*Liebeslied*, *Orientalischer Marsch*,

Menuetto, Trauerkläge), Wien : Wetzler, b.r. – zrejme ide o staršiu verziu rozšírenej zostavy piatich klavírných skladieb, ktorú Lengová eviduje ako op. 25 –, *Zehn Klavierstücke* (*Begegnung, Frage, Vergebliches Ständchen, Sezam, Minnelied, Willis Nachtreigen, Liebeslied, Orientalischer Marsch, Menuetto, Trauerkläge*), bližšie neznámu tlač zostavenú zo skladieb z rôznych vydání. Lengová sama konštatuje vo svojom úvodnom texte k zoznamu diel, že najmä charakteristické skladby skladateľky vychádzali vo viacerých vydaniach a niekedy v rôznorodých zostavách. Je zjavné, že tento problém bude potrebné v budúcnosti pri zostavovaní kompletného zoznamu diel Wurmbrand-Stuppachovej vyriešiť, azda najskôr diferencovaním medzi cyklicky koncipovanými dielami a voľnými sledmi charakteristických skladieb, ktoré možno vnímať aj ako samostatné kompozície. Táto úloha, samozrejme, nie je jednoduchá. Weiermüller-Backes vo svojom zozname, ktorý tiež nie je kompletný a dal by sa doplniť na základe databázy Lengovej, navyše uvádza zrejme nezachovanú klavírnú skladbu bez opusového čísla *Epheu-Blatt*, pri ktorej sa odvoláva na správu z viedenského periodika *Deutsche Kunst- und Musikzeitung* (roč. 1882, č. 38). Táto kompozícia môže rozšíriť zoznam nezachovaných diel skladateľky uvádzaný Lengovou.

Vo výberovom zozname literatúry a prameňov na konci knihy čitateľ nájde aj zoznam novodobých vydání diel Wurmbrand-Stuppachovej. Je sympatické, že jednu edíciu vy-

dala autorka knihy (*Pfünf klavírných skladieb* op. 38). Ďalšiu sériu moderných vydání skladateľkiných skladieb, vrátane cyklu *Die schöne Melusine*, vydalo v posledných rokoch vydavateľstvo Certosa-Verlag, ktoré sa zameriava na tvorbu žien-skladateľiek a vedie ho spomínaná Isolde Weiermüller-Backes. Lengová uvádza 5 notových edícií tohto vydavateľstva, medzičasom k nim pribudla ešte jedna (*Konzertstücke* op. 44, Certosa Verlag W-S6). Editorom týchto vydání je Dieter Michael Backes. Podobné snahy určite prispievajú k oživeniu recepcie diela Wurmbrand-Stuppachovej na medzinárodnej úrovni a nepriamo dosvedčujú jeho európske kvality. Skladateľku podľa národnosti vnímajú v zahraničí ako „ungarisch“, svojou tvorbou však patrila do nemeckého kultúrneho kontextu. Sama skôr stelesňovala triezvy uhorský patriotizmus bratislavskej nobility a vnímala multietnický ráz svojho rodného mesta i metropoly monarchie, v ktorej prežila väčšiu časť svojho aktívneho života. Jana Lengová jej postoj v tejto oblasti interpretuje s rozvahou a nadhľadom, bez predpojatosti, čo môžeme len oceniť, rovnako ako fakt, že sa k nej ako bratislavskej rodáčke môžu hrdo hlásiť aj Slováci. Prvým krokom v tomto smere je práve vydanie monografie od Jany Lengovej, ktorú možno všetkým záujemcom o klavírnú hudbu romantizmu a tiež dejiny hudby na Slovensku v 19. storočí vrelo odporučiť.

Peter Ruščin

Lubomír Chalupka: Generačné a štýlové konfrontácie. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia II. (1951 – 2000)

Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2018, 879 s. ISBN 978-80-223-4585-9

Monografia Lubomíra Chalupku s názvom *Generačné a štýlové konfrontácie. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia II. (1951 – 2000)* priamo nadväzuje na jeho predošlú prácu *Cestami k tvorivej profesionalite*, ktorá

bola zameraná na vývoj slovenskej hudobnej kultúry počas prvých piatich decénií. V následnom pokračovaní autor podľa vlastných slov organicky nadviazal na tie metodologické východiská a skúsenosti, ktoré ho viedli

a sprevádzali pri písaní prvého dielu publikovaného v roku 2015. V tomto prípade ide predovšetkým o výsledky kompozičnej tvorby prezentované vo forme analyticko-interpretčných pohľadov na 32 vybraných kompozícií od 14 skladateľov. Tie vo väčšine prípadov Chalupka považuje za genetický základ pre pochopenie tvorivej dynamiky slovenskej hudby v druhej polovici 20. storočia.

Podobne ako v ostatných Chalupkových publikáciách a štúdiách aj tu zohráva z metodologického hľadiska dôležitú úlohu prítomnosť dvoch základných kultúrnotvorných ambícií – sebaidentifikácie a akulturácie. Vzťah týchto dvoch veličín autor chápe ako podstatný činiteľ periodizácie vývoja slovenskej hudby v celom minulom storočí. Ich proporcia a vzájomné pôsobenie sa však výraznejšie prejavili až v jeho druhej polovici, čo malo za následok zohľadnenie jemnejších periodizačných kritérií v porovnaní s prvým dielom. Ten tvorili tri vymedzené kapitoly s ústrednou pozornosťou voči medzivojnovému obdobiu. V druhom diele je vzhľadom na potrebu prehľadnejšieho a pravidelnejšieho členenia vymedzených päť hlavných kapitol, ktoré zodpovedajú jednotlivým desaťročiam do začiatku nového milénia. Autor však zdôrazňuje, že toto členenie je viac-menej orientačné, čo vyplýva najmä zo vzájomného prelínania dejinných udalostí a období, pri ktorých treba brať do úvahy spolupôsobenie tak heteronómnych (vonkajších), ako aj autonómnych (vnútorných) činiteľov vývoja, ktoré sa ako determinanty z rôznych kultúrno-spoločenských a politických sfér priamo podieľali na kreovaní procesu konštitúcie slovenskej hudby.

Pred prvou kapitolou je zaradená metodologická úvaha (s. 8 – 17). V nej sú pomerne komplexne definované pojmy – generácia, štýl a konfrontácia, ktoré v zmysle skúmania stanovenej problematiky určujú nielen názov tejto state „Generačné a štýlové konfrontácie v slovenskej hudbe ako pojem a problém“, ale tiež samotnej knihy. V prípade generácie autor vychádza z definície tohto slova podľa pojmoslovia literárnej teórie, ktorá vyčleňuje determinanty zo sféry sociologickej a kultúrnej, pričom v zmysle celej práce dochádza k záve-



ru, že generačné vedomie je sociálno-psychologickou realitou, ktorú je treba zohľadňovať pri skúmaní konkrétnych skupín individualít, ako aj širšie štruktúrovaného vývoja tvorby.

Na použitie historických, geografických a sociálno-psychologických zdrojov ako troch základných zdrojov štýlu – ako ich definoval vo svojej fundamentálnej muzikologickej práci Guido Adler –, sa autor odvoláva poukázaním na literatúru od ďalších autorov (Vladimír Helfert, Mikuláš Bek, Józef Chomiński, Mieczysław Tomaszewski, Ladislav Burlas, Richard Rybář, Naďa Hrková). Pri konfrontácii z hľadiska prelínania statických a dynamických faktorov v slovenskej skladateľskej tvorbe 20. storočia dochádza najmä k uplatneniu dvoch spomínaných tendencií, teda akulturácie a sebaidentifikácie, na základe ktorých je možné evidovať tieto typy inovácií – tzv. paradigmatickú a syntagmatickú inováciu. V prvom prípade ide o prijímanie nových skladateľských techník a zobrazovacích postupov, z ktorých ťaží druhý menovaný typ rozširujúci na vyššej úrovni druhovo-žánrovú profiláciu kompozičnej tvorby spojenú so vznikom diel prinášajúcich nové obsahy a posolstvá, či prelínanie medzi hranicami medzi artificálnou a nonartificálnou hudbou.

V rámci členenia jednotlivých kapitol Chalupka pracuje postupom, ktorý si overil už v predchádzajúcom diele. Po priblížení celkovej politicko-historickej atmosféry a vývojovej situácie v slovenskej hudobnej tvorbe je do kontextu začlenená aktivita jednotlivých autorov, vo viacerých prípadoch aj si ich podobizňou. V nasledujúcich podkapitolách hlbším analytickým pohľadom predstavuje autor konkrétne kompozície, ktoré považuje za ťažiskové vo vzťahu k obdobiu, ako aj tvorivej činnosti daného skladateľa v sledovanej perióde.

Úvodná kapitola „Nástup totalitných praktík vo vývoji slovenskej hudobnej kultúry – 50. roky“ (s. 18 – 130) si všima vysporiadanie sa skladateľov so zásadami socialistickeho realizmu, ktorý v danom desaťročí na základe zaradenia krajiny do mocenského vplyvu Sovietskeho zväzu predstavoval postulát „správnej“ tvorby zabezpečovanej dohliadaním stavovského orgánu Zväzu československých skladateľov, resp. jeho slovenskej sekcie. Kým v prvej miniperióde tohto desaťročia sa prejavoval najsilnejší tlak zo strany oficiálnych mocenských štruktúr, v druhej sa začali objavovať prvé tvorivé aktivity vedúce k postupnému odmietaniu ideologických dogiem. Ich kritiku priniesla tretia miniperióda, ktorej negáciu však v závere decénia priniesol návrat staronových zásad potlačujúcich slobodnejšie formulované tvorivé východiská. V zmysle toho dané decénium zahŕňa tvorivé výsledky viacerých skupín autorov – od najstarších aktívnych skladateľov s už vybudovaným tvorivým štýlom a vlastnou tvorivou estetikou (Mikuláš Schneider-Trnavský, Alexander Albrecht, Friso Kafenda, Štefan Németh-Šamorínsky), cez najsilnejšiu vrstvu tvorenú autormi slovenskej hudobnej moderny, ktorí do hudobného života vstúpili počas medzivojnového obdobia, resp. Slovenského štátu (Alexander Moyzes, Eugen Suchoň, Ján Cikker, Andrej Očenáš, Šimon Jurovský, Ladislav Holoubek, Dezider Kardoš, Jozef Kresánek, Tibor Frešo). Práve táto skupina sa ukazovala ako reprezentatívna s potenciálom najlepšie naplňať idey a požiadavky režimu, pričom však pri ich umeleckom dozrievaní nastali rôznorodé individuálne reakcie. Istú

medziskupinu tvorili skladatelia ako Michal Vilec, Ľudovít Rajter, Július Kowalski či Jozef Grešák, po ktorých začiatkom 50. rokov nasledovala ďalšia skupina tvorená Zdenkom Mikulom, Tiborom Andrašovanom, Milanom Novákom. Ich hlavné aktivity spočívajúce v tvorbe pre novozaložené telesá ako SLUK a Lúčnica sa výrazne odlišovali od začiatkovej tvorby dvojice Oto Ferenczy a Ján Zimmer, najmä v zmysle výraznejšej otvorenosti voči západoeurópskej hudbe. Do poslednej skupiny skladateľov, ktorá sa vzhľadom na veľkú nádej vytvorenia jednotného skladateľského frontu začala výrazne oddaľovať od tejto myšlienky, patrili prví absolventi kompozície z VŠMU Ladislav Burlas, Ivan Hrušovský, Pavol Šimai, Juraj Pospíšil a Ilja Zelljenka. V období, ktoré prinieslo množstvo angažovanej hudby, prvé skladateľské postihy, zánik Cirkevného hudobného spolku pri Dóme sv. Martina sa na druhej strane udialo i viacero pozitívnych činov, medzi ktoré patri nepochybne vznik Slovenskej filharmónie, Vysokej školy múzických umení a tiež obnovenie Seminára pre hudobnú vedu na Univerzite Komenského. Vzhľadom na aktivitu uvedených skladateľov v danom období tvorí príslušnú kapitolu 11 analýz diel v zastúpení autorov Alexander Moyzes (2), Eugen Suchoň (1), Ján Cikker (1), Dezider Kardoš (2), Andrej Očenáš (1), Bartolomej Urbanec (1), Oto Ferenczy (1), Ján Zimmer (1), Ilja Zeljenka (1).

Je nesporné, že Chalupka považuje obdobie 60. rokov za mimoriadne dynamicky profilované decénium, pričom veľkú rolu v tomto smere zohráva aj jeho osobná sympatia a záujem o reprezentantov skladateľskej generácie, ktorá sa v tomto období profilovala. Dokazuje to jeho monografia *Slovenská hudobná avantgarda. Štylotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia* (2011), z ktorej v podstate vychádza i logicky najrozsiahlejšia kapitola s názvom „Výostrovanie medzigeneračnej konfrontácie. Formovanie slovenskej hudobnej avantgardy v 60. rokoch“ (131 – 347). Popri zrelej tvorbe najstarších skladateľov (Michal Vilec, Štefan Németh-Šamorínsky), poukázani na dozrievanie a sebakritickú revíziu, resp. inováciu tvorby hlavných pred-

stavitelov generácie slovenskej hudobnej moderny (Alexander Moyzes, Ján Cikker, Eugen Suchoň, Dezider Kardoš), štýlovom rozvíjaní Ferenczyho a Zimmera a tvorivom obohatení Jozefa Grešáka, hlavnú pozornosť venuje práve príslušníkom generácie slovenskej hudobnej avantgardy. Ich nástup a aktivity prebiehali v troch fázach: aktivizačnej (Ilja Zeljenka, Peter Kolman, Miro Bázlik, Dušan Martinček, Jozef Malovec, Ladislav Kupkovič, Ivan Parík), stabilizačnej (Juraj Pospíšil, Pavol Šimai, Ivan Hrušovský), stabilizačnej a konfrontačnej (Tadeáš Salva, Juraj Hatrík, Roman Berger, Juraj Beneš, Jozef Sixta). Akulturačné inovácie týchto skladateľov nielen na poli hudobnej kompozície, ale i v oblasti organizačnej a publicistickej dopĺňali spriaznení muzikológovia, napríklad Peter Faltin, Ladislav Mokry. Mimokompozičné aktivity vyústili predovšetkým do založenia súboru Hudba dneška zameraného na interpretáciu Novej hudby a vzniku Elektroakustického štúdia. V záverečnej konfrontačnej fáze boli zavŕšené organizáciou troch ročníkov Smolenických seminárov po vzore Darmstadtských kurzov v rokoch 1968 – 1970 aj s osobnou participáciou popredných zahraničných skladateľov a muzikológov (György Ligeti, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Bolesław Szabelski, Ulrich Dibelius, Hans Peter Reinecke, Carl Dahlhaus).

Aplikácia kompozično-technických podnetov z tvorby predstaviteľov medzivojnovnej a povojnovnej avantgardy (dodekafónia, serializmus, aleatorika, timbrová hudba) prispela k výraznému oživeniu slovenskej hudobnej tvorby a jej presahov na pódia zahraničných festivalov (Pražská jar, Varšavská jeseň, ISCM v Kodani). Kapitulu dopĺňa 20 analýz venovaných dielam Eugena Suchóna (1), Ilju Zeljenku (2), Mira Bázlika (1), Ladislava Kupkoviča (1), Dušana Martinčka (1), Petra Kolmana (1), Romana Bergera (2), Juraja Pospíšila (1), Ivana Hrušovského (2), Ivana Paríka (1), Juraja Hatríka (1), Jozefa Malovca (1), Jozefa Sixtu (1) Pavla Šimaia (1), Tadeáša Salvu (2), Ladislava Burlasa (1).

Obroda domáceho hudobného života však bola po necelých desiatich rokoch nástupom normalizácie vyvolanej vpádcom sovietskych

vojsk v auguste 1968 predčasne prerušená, čo malo výrazný vplyv na návrat ideologických požiadaviek vo všetkých druhoch umeleckej tvorby. Vplyv týchto procesov na kompozičnú tvorbu a hudobný život je ťažiskom kapitoly „Dôsledky tzv. normalizácie na štýlové konfrontácie v 70. rokoch“ (s. 348 – 498). Rôznorodou kvantitou a kvalitou sa prezentovala skupina skladateľov, ktorých aktivity sa začali v 50. rokoch. Zrelú úroveň svojho štýlu v tomto období predstavovali skladatelia slovenskej hudobnej moderny. Autori podieľajúci sa najväčšou mierou na dynamizácii hudobného života v minulom decénií sa k návratu ideologických požiadaviek a s nimi spojenými perzekúciami postavili dvojakým spôsobom: časť z nich reagovala emigráciou do zahraničia (Kolman, Kupkovič, Šimai, Faltin) a časť sa s deklarovanými kritériami tvorivosti vysporiadala spôsobom, ktorý sa nespreneveril nadobudnutej kompozično-technickej úrovni (s výnimkou Ladislava Kupkoviča a jeho radikálneho kompozično-štýlového obratu). Ak u niektorých skladateľov prichádzalo v 70. rokoch k štýlovým zmenám, súviseli s osobnostným dozrievaním i presunom záujmu na inšpiračné sféry, ktoré vytvárali povedomie novej kontinuity (záujem o folklór, citlivosť pre hodnoty domácej poézie, hľadanie nových možností organizácie v oblasti harmónie a pod.). Túto invenčnosť osobitou polohou dopĺňal Jozef Grešák, a najmä nástup novej skupiny skladateľov, ktorú zastupoval Hanuš Domanský, Vladimír Bokes, Jozef Podprocký a Igor Dibák.

I napriek menšej možnosti dôraznejšej konfrontácie domácej kompozičnej tvorby so zahraničným kontextom sa v istej miere podarilo ďalej kvalitatívne dotvárať profiláciu hudobného života, najmä v oblasti interpretačného umenia, napríklad integráciou do Medzinárodnej hudobnej rady UNESCO, vznikom komorných súborov Musica aeterna, Moyzesovo kvarteto, zakladaním nových inštitúcií, publikovaním muzikologických titulov. Popri domácich festivaloch Bratislavské hudobné slávnosti a Týždeň novej slovenskej hudobnej tvorby, ktorých dramaturgia však bola prísne kontrolovaná, zaznamenali diela slovenských autorov na zahraničných pó-

diách napriek zriedkavejšej prítomnosti viacero výraznejších úspechov (Salva na ISCM v Bostone, 1976, Bázlik na skladateľskej súťaži kráľovnej Marie-José v Ženeve, 1974). V 14 analytických podkapitolách sú zastúpené diela Eugena Suchoňa (1), Jána Cikke-
ra (1), Dezidera Kardoša (1), Jozefa Grešáka (1), Ilju Zeljenku (2), Mira Bázlika (1), Ivana Paríka (1), Jozefa Malovca (1), Tadeáša Salvu (1), Juraja Beneša (1), Vladimíra Bokesa (1), Hanuša Domanského (1) a Jozefa Podprockého (1).

Spoločensko-politické udalosti zo začiatku 70. rokov spôsobili výrazný odklon od vývojových tendencií súčasnej hudby, čo malo za následok diskontinuitu v nadväzovaní na celkový svetový hudobný vývoj. Ten zachytila až generácia skladateľov, ktorá sa však ku kompozično-technickým prostriedkom Novej hudby z 50. a 60. rokov stavala väčšinou odmietavo. Ich profiláciu ovplyvnila hlavne postmoderná iniciatíva, napríklad v podobe hudobného minimalizmu, repetitívnosti a novej jednoduchosti, spojená i so stieraním dovtedy upevňovaných žánrových identít a slohovo-vývojových hraníc hudby. Kapitola „Vklad postmoderny do konfrontačného priestoru – 80. roky v slovenskej hudbe (s. 499 – 686) prináša pohľad na konfrontácie tvorivých výsledkov starších generácií s dielami mladých autorov, menovite Martina Burlasa, Vladimíra Godára, Petra Breinera, Iris Szeghy, Norberta Bodnára a Petra Martinčka, ktorých o čosi neskôr doplnili svojimi nielen kompozičnými aktivitami (napríklad založenie súboru VENI Ensemble) ďalší mladí skladatelia – Peter Zagar, Daniel Matej a Marek Piaček. Štrnásť analytických kapitol má vzhľadom na charakteristiku tejto periódy rôznorodé skladateľské zastúpenie: Alexander Moyzes (1), Zdenko Mikula (1), Roman Berger (1), Ivan Hrušovský (2), Dušan Martinček (1), Ladislav Kupkovič (1), Jozef Sixta (1), Juraj Beneš (1), Juraj Hatrík (1), Vladimír Godár (1), Martin Burlas (1), Iris Szeghy (1), Peter Martinček (1).

Priaznivé prostredie, ktoré nastalo po odstránení totalitného režimu po roku 1989, znamenalo kontinuálny prechod z predchádzajúceho decénia a upevnenie polyštýlových a polygeneračných vrstiev spôsobených

konsenzuálnym vzťahom medzi sebaidentifikačnými a akulturačnými ambíciami. Pád Železnej opony, návrat demokracie a konštitúcia samostatnej Slovenskej republiky okrem liberálnych podmienok pre tvorivosť priniesli viacero nových rozmerov završujúcich etatizáciu domáceho hudobného života v 20. storočí. Pokiaľ generácia starších autorov a kritikov stála za vznikom bienále Medzinárodného festivalu Melos-Ětos, participácia mladších tvorcov našla svoje uplatnenie v založení festivalu Večery novej hudby, ktoré znamenali výrazné oživenie domáceho koncertného života aj v podobe návštev zahraničných hostí (napríklad György Ligeti, John Cage, Henryk Górecki). Obnovilo sa vydávanie časopisu *Slovenská hudba*, vznikla slovenská sekcia ISCM, Slovenská hudobná únia, z vynútených umenovedných zväzkov sa osamostatnila Katedra hudobnej vedy FIF UK aj Ústav hudobnej vedy SAV, vznikali nové konzervatóriá v rôznych častiach Slovenska, založená bola Akadémia umení v Banskej Bystrici a Národné hudobné centrum. Na svoje aktivity zo 60. rokov nadviazal Milan Adamčiak činnosťou súboru Transmusic Comp., s ktorým paralelne vznikol spolok Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu. Rehabilitovalo sa viacero skladateľov, ktorí z rôznych dôvodov v minulosti volili emigráciu, a ktorých diela mohli slobodne odznieť na reformovanom festivale Nová slovenská hudba. Všetky tieto udalosti a zmeny sú zachytené v poslednej kapitole „Polygeneračné a polyštýlové spektrum slovenskej hudby v znamení tvorivej slobody – posledné decénium 20. storočia“ (s. 687 – 807), ktorej súčasťou je 9 analytických pohľadov, výberom autorov odzrkadľujúcich povahu tohto decénia: Ľudovít Rajter (1), Ivan Hrušovský (1), Roman Berger (1), Vladimír Godár (1), Peter Breiner (1), Peter Zagar (1), Jevgenij Iršai (1), Daniel Matej (1) a Marek Piaček (1).

Záverečné strany monografie tvorí zhrnutie, jeho anglická verzia a obligátne náležitosti ako zoznam skratiek, výberová bibliografia, zoznam notových príkladov, menný register a zoznam zvukových ukážok na prílohových CD nosičoch, ktorý v prípade druhého dielu Sprievodcu tvorí 13 titulov.

V závere svojej monografie Ľubomír Chalupka konštatuje, že bude pre neho ako autora dostatočným zadostučinením, ak sa predložený titul spolu s jeho prechádzajúcim dielom stane impulzom pre rad sprievodných otázok a zamyslení, resp. rozhodnutí pre prehĺbenie záujmu o prezentovanú oblasť najmä z radu príslušníkov mladšej generácie. Je nepochybné, že každý, kto v budúcnosti prejaví záujem o slovenskú hudbu a jej štúdium, nebude môcť Chalupkove tituly obísť. V prípade tejto monografie (podobne ako aj predošlých prác) o fundovanosti autora a jeho hlbokej znalosti, ktorá je výsledkom jeho celoživotného záujmu o danú problematiku, svedčí samotný rozsah práce a jej komplexný a tiež objektívny obsah. Toho dôkazom je skutočnosť, že v rámci textu sú zahrnuté i mená a tvorba skladateľov, ktorí boli z rozličných dôvodov v doterajšej muzikologickej spisbe opomínaní, resp. ich mená sa v odbornej literatúre vyskytujú vôbec po prvýkrát. Na 879 stranách sa v ucelenej koncepcii prezentuje vývoj slovenskej hudby

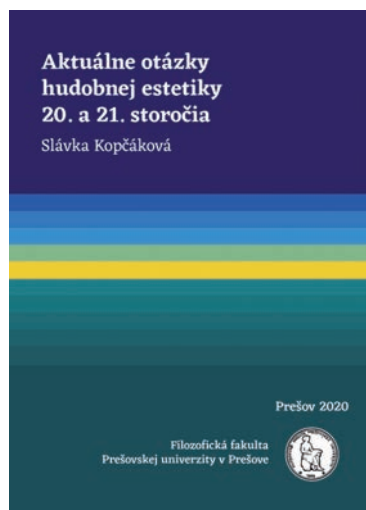
a hudobnej kultúry 2. polovice 20. storočia, ošetrovaný poznámkovým aparátom tvoreným 1401 odkazmi na príslušnú literatúru a pramene, spolu so 68 analyzovanými dielami od 36 autorov, ktoré dokumentuje 307 notových príkladov. Analytické texty predkladajú pred čitateľa osobitú výzvu, ide však o autorov osobitý štýl písania, ktorý vo výsledku poskytuje hlboký prienik do hudobného diela vo všetkých jeho štrukturálnych a formových aspektoch, doplnený informáciami o jeho genéze, verejnom uvedení, resp. zázname na zvukovom nosiči a o celkovej recepcii. Je obdivuhodné a určite nie bežné, že titul takýchto kvalít je výsledkom jedinca, a nie celého tímu. Jeho prínos je sledovateľný vo viacerých oblastiach od vedeckého cez pedagogické zameranie, predstavuje však aj mimoriadnu motiváciu a inšpiráciu pre rad ďalších bádateľov, tak ako by si to pri všetkej skromnosti želal sám autor.

Michal Ščepán

Slávka Kopčáková: Aktuálne otázky hudobnej estetiky 20. a 21. storočia

Edícia Opera Philosophica. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2020, 225 s. ISBN 978-80-555-2522-8

Na pôde Inštitútu estetiky a umeleckej kultúry FF PU v Prešove vyšla v uplynulom roku monografia venovaná aktuálnym otázkam novodobej hudobnej estetiky. Prešovský Inštitút v posledných rokoch strategicky investuje väčšinu svojej vedeckej kapacity do interdisciplinárneho výskumu. Na pravidelných stretnutiach *Súradnice estetiky, umenia a kultúry* udržuje tento interdisciplinárny duch nielen v domácom estetickom myslení, ale snaží sa ho etablovať aj v medzinárodnom kontexte. Takže nie je náhoda, že v prešovskom bádateľskom hľadáči je hudobné esteticko-rovnocenné esteticko-vizuálnemu, literárnemu či multimediálnemu. Pre hudobnú estetiku na Slovensku je to dobrá správa.



Slávka Kopčáková, autorka monografie *Aktuálne otázky hudobnej estetiky 20. a 21. storočia*, má vo svojom akademickom portfóliu viacero monografických príspevkov k dejinám slovenskej hudobnej kultúry. Pred pár rokmi pripravila knižný profil nestora slovenskej hudby Ladislava Burlasa, aktualizáciu svojho staršieho textu, do hĺbky prepracovanú a doplnenú o výsledky pokračujúceho pätnásťročného výskumu (*Ladislav Burlas*, Prešov, 2002; *Ladislav Burlas a slovenská hudobná kultúra*, Prešov, 2017). Najnovšia práca Slávky Kopčákovvej patrí do odlišného výskumného balíka, ktorý je u autorky zastúpený titulom *Vývoj hudobno-estetického myslenia na Slovensku v 20. storočí* (Prešov, 2013). Jej najnovšiu publikáciu možno považovať za nadväzovanie na túto líniu hudobnoestetického výskumu. Tentoraz ide o prehľadné výklady štyroch univerzálnych hudobnoestetických pojmov, okolo ktorých sa historicky vytvoril svojbytný diskurz a ktoré zostávajú trvalou témou aj novodobého myslenia o hudbe. Každému pojmu je venovaná samostatná kapitola s výkladom podstaty konkrétneho diskurzu, t. j. kedy, v akej súvislosti a tiež kto sa podieľal na etablovaní jeho základných téz. Autorka pritom nezabúda ani na relevantné príspevky aktuálnej slovenskej hudobnej estetiky, ktoré uvádza do kontextu a príslušnej línie medzinárodného estetického myslenia.

Slávka Kopčáková sa podujala zosumariizovať novodobé prístupy k redefinovaniu štyroch základných kategórií hudobnej estetiky. Prvá kapitola sa zaoberá pojmom hudobná estetika, druhá kapitola predkladá rôzne postoje k definovaniu hudobného myslenia, tretia sa sústreďuje na podstatu pojmu hudobné dielo a posledná, štvrtá kapitola otvára na Slovensku dosiaľ prehliadanú problematiku hudobnej ontológie. Všetky uvedené pojmy-kategórie sú v úzkom vzťahu k základným hudobnofilozofickým otázkam, na ktoré sa nabalujú rôzne alternatívne diskurzy reflektujúce (každý inak) súčasnú špecifickú kultúrnu situáciu. Netýkajú sa len typicky novodobého komplexného chápania nedeliteľnej ontologickej a noetic-

kej podstaty hudobného umenia. Alternatívne filozofické diskurzy sledujú najmä líniu dištinkcií medzi estetikou a umenovedou, t. j. dištinkcií medzi estetikou hudby v umenovednom zmysle (zastúpenou tradičnou muzikológiou) a estetikou hudby prikláňajúcou sa skôr k etnomuzikologickej stratégii uvažovania o hudbe. Je len samozrejmé, že tieto zásadne odlišné prístupy chápu odlišne aj kompetencie estetiky. Estetika, ktorá chápe hudbu v objektovom zmysle, sa aj vo svojich aplikáciách radikálne líši od hudobnej estetiky, ktorá pracuje aj s činnostným konceptom hudby. Táto línia síce nie je v centre záujmu autorky, ale logicky sa kde-tu vynorí, aspoň ako „vedľajší produkt“ sumarizácie rôznych stanovísk. Napokon, autorka už na začiatku deklaruje vlastné stanovisko a toho sa v jednotlivých výkladoch dôsledne drží: vybrané kategórie chápe ako svojbytné oblasti estetiky, ktoré „vymedzujú konštitutívne vlastnosti disciplíny, jej aktuálne pozície vo sfére umenovedného a filozofického nazerania na hudbu“.

V úvode publikácie autorka odmieta tradičný historizujúci prístup k jednotlivým témam v podobe rekapitulácie ich doterajšieho vývoja. Každá kapitola však nevyhnutne (!) sleduje líniu od historicky etablovaného klasického chápania pojmov k zostručenému sumáru novodobých prístupov, ktoré ich významy aktualizujú. Autorka sa nevyhýba ani výzvam a kontroverziám. Tematizuje napríklad rozdiel medzi pojmi „hudobná estetika“ a „estetika hudby“. Otázku adjektivizácie pojmov iste možno z dobrých dôvodov považovať za marginálnu. Nemusí však zostať výzvou len pre formálnu argumentáciu, ale i pre autentické heuristické myslenie. Je zrejmé, že autorka si bola plne vedomá úskalí výkladu viacerých aspektov estetických kategórií, ktorým sa rozhodla venovať, pretože hneď v Úvode jasne deklarovala neochotu „predstierať istotu“ vlastného poznania a na viacerých miestach sa priznáva k rezignácii na osobný názor. Pripúšťa, že v mnohých problematických otázkach možno prijať pragmatický postoj a považovať ich len za otázky jazykového úzu.

S ohľadom na dramaturgiu textu monografie sa ponúkajú dve možnosti jej čítania. Radenie kapitol môže pôsobiť aditívne, nekonzistentne ako autorkin osobný *reader's digest* súčasnej hudobnej filozofie. Pred skúseným čitateľom sa však môže odvíjať aj „iný“ text. Tvorivé čítanie napríklad odhaľuje v následnosti kapitol vnútorný klimax, od východiskovej kategórie „hudobná estetika“ cez „hudobné myslenie“ a „hudobné dielo“ až po „hudobnú ontológiu“ ako strešnú kategóriu a spoločnú nadstavbu všetkých ostatných. Nie je však celkom jasné, či túto stratégiu sledovala aj autorka monografie, alebo či je pocit dynamizmu textu len výsledkom implikovaného a motivovaného čítania, či dokonca nadinterpretácie.

Publikácia Slávky Kopčákovej nesleduje len vedecké, ale i pragmatické ciele. Poskytuje seriózný a poctivo pripravený materiál pre univerzitné hudobné vzdelávanie. Hudobná estetika u nás sa v oblasti edukácie pevne drží neproblémových historických téz. Dokonca aj akademická hudobná estetika málokedy otvára diskusie týkajúce sa reálnej situácie hudby v aktuálnej hudobnej kultúre. Na našich univerzitách sa nezvykne diskutovať o povahe hudobného estetického (napríklad aký je vzťah zvukového a hudobného estetického), napriek tomu, že súčasná hudobná tvorba (naprieč žánrami) už dávno zmietla zo stola klasickú (historickú) tézu o jeho výhradnej tónovosti a klasicko-romantických kvalitách. Profesionálne vzdelávaní hudobníci sa v rámci tradičnej vysokoškolskej estetiky nemajú možnosť oboznámiť s aktuálnym diskurzom filozofie umenia, takže si nevedia ani poradiť so štandardnou akademickou diskusiou na tému: „každá hudba nie je umením“ (pretože tu nejde o definičný problém hudby samej, ale o konkrétnu ontologickú pozíciu, z ktorej sa k hudbe pristupuje, ide teda o problém hudobnej filozofie). Nielen študenti, ale ani mnohí akademici dosiaľ nechápu dôležitosť, ba nevyhnutnosť kultivovania odlišných diskurzov vzťahujúcich sa

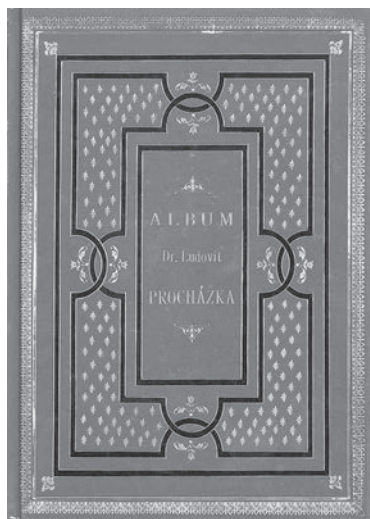
k hudbe v závislosti od toho, či ide o hudobné umelecké dielo, alebo o hudbu, ktorá sleduje odlišné sociálno-kultúrne ciele a realizuje sa špecifickými tvorivými procesmi, v ktorých netreba hľadať artistické ambície (ani uplatňovať artistické estetické kritériá). Nastoľovanie takýchto či podobných tém je kompetenciou hudobnej estetiky a kultivovanie takýchto diskusií je primárnou úlohou jej propedeutiky. Monografia Slávky Kopčákovej je z tohto pohľadu vydareným pokusom o stratifikáciu vybraných typov a úrovní myslenia o hudbe, ktoré reprezentujú súčasnosť (samozrejme s jasne deklarovaným umenovedným dôrazom). Výsledky autorkinej práce na tomto poli sú na Slovensku jedinečné, aj keď možno očakávať, že predložené stratifikácie hudobnoestetického myslenia (hudobnoestetických škôl) budú podliehať ďalšiemu vývoju už len preto, že viacero zmieňovaných estetikov stále pracuje a naďalej rozvíja (t. j. i modifikuje) smerovanie svojho výskumu.

Najnovšia publikácia Slávky Kopčákovej má teda potenciál nezostať len vedeckou monografiou, ale ponúka sa i ako špecifický učebný text. Poskytuje možnosť získavať kompetencie pre aktuálny diskurz o hudbe a zároveň informuje o alternatívach takéhoto diskurzu. Dosiaľ sa totiž u nás text v podobe sumáru aktuálnych podôb hudobnej estetiky neobjavil. Text Slávky Kopčákovej je do istej miery takýmto sumárom (k vybraným témam), ktorý sa navyše pokúša o široko rozkročenú komparáciu tým, že slovenské hudobnoestetické myslenie umiestňuje do medzinárodného kontextu myslenia o hudbe. Publikácia *Aktuálne otázky hudobnej estetiky 20. a 21. storočia* je teda nielen kvalitným príspevkom k aktualizácii slovenskej hudobnej estetiky, ale nepochybne sa stane i vítaným študijným doplnkom k dejinám a súčasnosti hudobnoestetického myslenia pre filozofické fakulty i umelecké vysoké školy a akadémie.

Renáta Beličová

Album Jana Ludevíta Procházky z let 1860 – 1888 / The Procházka Album (1860–1888)

K vydání připravila Jana VOJTĚŠKOVÁ. Praha : KLP – Koniasch Latin Press a Národní muzeum, 2013. LXVI + 350 stran. ISBN 978-80-87773-00-0 (KLP), ISBN 978-80-7036-383-6 (NM)



Roku 2013 vydalo pražské nakladatelstvo Koniasch Latin Press v spolupráci s českým Národním muzeom pramenno-kritickú edíciu Albumu Jana Ludevíta Procházku z rokov 1860 až 1888. Album, ktorý je súčasťou zbierkových fondov Národného muzea – Českého muzea hudby v Prahe, predstavuje unikátny súbor Procházkoví adresovanej a väčšinou doposiaľ nevydanej korešpondencie a pamätných zápisov, vrátane niekoľkých listov, ktoré majú iného adresáta. Význam tejto vzácnej pamiatky z druhej polovice 19. storočia podčiarkuje jej kvalitné pramenno-kritické spracovanie, reprezentatívna výtvarná adjustáž na kriedovom papieri, atraktívna pevná väzba knihy s aplikáciou súdobých výtvarných knižných motívov, a napokon aj bilingválny český a anglický text, vďaka čomu je publikácia prístupná nielen českému (a slovenskému), ale aj zahraničnému záujemcovi o danú problematiku. Edícia ako súčasť riešenia grantového projektu Národného muzea bola podporená

Ministerstvom kultúry ČR v rámci inštitucionálneho financovania koncepčného rozvoja výskumnej organizácie Národní muzeum a aj vydaná s podporou spomínaného ministerstva.

Meno významnej osobnosti pražského hudobného života 60. a 70. rokov 19. storočia Ludevíta Procházku je známe aj v slovenskej hudobnohistorickej spisbe. Ako podporovateľ a priaznivec hudobného skladateľa Jána Levoslava Bellu sa zasadil o to, aby Bellove diela zazneli v 70. rokoch 19. storočia v Prahe, medzi nimi pôvodná premiéra symfonickej básne *Osud a ideál* (1876). Vďaka Procházkovi sa Bella na svojej študijnej ceste (1873), ktorá zahrnovala aj pobyt v Prahe, osobne zoznámil s významnými súevykmi českými skladateľmi, a napokon bol to – prísne vzaté – práve on, kto stál v pozadí Bellovho hudobnoštýľového prerodu. Pramenno-kritické vydanie Procházkovho albumu sa preto sčasti dotýka aj slovenských hudobných dejín.

Editorka Jana Vojtěšková, vedecká pracovníčka Národného muzea – Českého muzea hudby v Prahe, pozná špecifiká editovania korešpondencie hudobníkov veľmi dobre, keďže pred časom vydala edične výborne spracovanú korešpondenciu známeho českého skladateľa Josefa Suka. Svoje skúsenosti tak zúročila aj v recenzovanom Procházkovom albume a pripravila edíciu po obsahovej, koncepcnej, metodologickej, ako aj pramenno-kritickej stránke na vysokej úrovni. Publikácia sa člení na dve časti: v prvej časti sa v zmysle hudobnohistorického úvodu/uviedenia do problematiky charakterizuje editovaná pamiatka z rôznych aspektov, druhá časť je vlastnou edíciou albumu rozšírenou o muzikologické komentáre k editovaným listovým jednotkám a pamätným zápisom.

Prvá časť zahrnuje genézu prameňa, končné spracované biografické profily manželov Ludevíta a Marty Procházkovcov, vyhodnotenie obsahu a kontextov editovanej korešpondencie, edičné zásady a kodikologický popis albumu, ako aj rôzne prehľadové tabuľky, vrátane kalendária k životu a dielu oboch manželov (s. ix – xxxiii, uvádzame odkaz len na českú jazykovú mutáciu). Genéza a osudy pamiatky sú viac ako pozoruhodné, preto sa tu o nich v krátkosti zmienim. Dozvedáme sa, že pamiatka bola zostavená pravdepodobne až po Procházkovej smrti z pôvodného albumu, resp. súboru korešpondencie adresovanej manželom Procházkovcom. Album sa postupne dostal do vlastníctva niekoľkých českých súkromných zberateľov, v súkromnom vlastníctve zostal aj po dražbe v berlínskom aukčnom dome J. A. Stargardt (1908). Súčasťou zbierok Českého muzea hudby, a tým aj vlastníctvom štátu sa stal až roku 2003. Krátky časový horizont, v akom bol Procházkov album vedecky spracovaný a pripravený na publikovanie, tiež vypovedá o výnimočnej historickej hodnote pamiatky.

Ludevít Procházka (1837 – 1888) patrí k muzikologicky reflektovaným osobnostiam najmä v českej, sčasti aj zahraničnej literatúre. Pre danú edíciu bolo však prínosné zaradenie jeho koncízneho biografického profilu, pretože umožňuje lepšie porozumieť personálnym aj tematickým kontextom, ako vyplývajú z analýzy korešpondencie. Ešte väčší treba podčiarknuť zaradenie biografického profilu jeho manželky, speváčky Marty Procházkovej, rodenej Reisingerovej (1849 – 1903), lebo k jej životu je bežne známych iba málo poznatkov. Dr. Ludevít Procházka vyštudoval podobne ako viacerí jeho súčasníci síce právo, ale napokon sa plne venoval hudbe – ako klavirista, skladateľ, dirigent, pedagóg, hudobný kritik, editor a organizátor koncertov. Jana Vojtěšková vyzdvihla šírku jeho vzdelania a aktivít, ako aj mimoriadny hudobný rozhľad a nadšenie, s akým presadzoval modernú českú hudbu a ako Smetanov žiak zvlášť dielo svojho učiteľa. Propagovaniu českej hudby sa venoval tak počas svojho pôsobenia v Prahe, ako aj v Nemecku (Hamburg, Drážďany), kde jeho manželka Marta Procházková získala

operné angažmán. Jeho aktivity organizátora koncertov sa spájali najmä so spolkovou činnosťou, obdivuhodne bohatá bola aj jeho činnosť hudobného publicistu.

V analýze obsahovej zložky editovanej pamiatky s podtitulom *Procházkovy kontakty v zrcadle jeho alba* sa Jana Vojtěšková vyjadrila v tom zmysle, že album bol pravdepodobne zostavený s úmyslom poukázať na neobvyčajnú šírku Procházkových umeleckých kontaktov (s. x), s čím možno plne súhlasiť, pričom ide o osobnosti tak z hudobného, ako aj z mimohudobného prostredia. Obsahová analýza (s. x – xvii) zohľadnila časovú os, čiže chronologický, ale aj tematický aspekt, čo vytvorilo istú žiaducu komplementaritu voči editovanej korešpondencii, zoradenej prevažne abecedne podľa pisateľov/adresantov, kde v popredí stojí individuálny aspekt osobností. V analýze sa detailnejšie reflektujú Procházkove aktivity, ako vyplývajú z obsahu publikovanej korešpondencie a pamätných/spomienkových zápisov: jeho spolková, edičná a kompozičná činnosť, pražská premiéra Lisztovho oratória *Legenda o sv. Alžbete* (1866) a v kontexte s tým aj uvedenie Lisztovho zboru *Slavimo slavno Slaveni!* (1866) v Prahe, záujem o hudbu starších období a historické koncerty, podpora uvádzania diel Leopolda Eugena Méchuru a Méchurove kompozično-estetické postrehy, význam Bellovho kontaktu s Procházkom, kontakty so slovanskými umelcami a vôbec slavistami, ako aj písomné kontakty s početnými hudobnými skladateľmi, interpretmi a hudobnými kritikmi a ďalšie témy. Bližšie sa rozoberajú aj tri listy adresované Marte Procházkovej od Hansa Richtera, Carla Goldmarka a Marthy Remmertovej súvisiace s jej interpretačnou činnosťou a speváckym umením. Zaujali aj zmienky o hudobnom salóne manželov Procházkovcov.

Užitočnou pomôckou sú vyššie spomínané prehľadové tabuľky k rôznym druhom údajov. Umožňujú ľahkú orientáciu v edícii, či už z hľadiska adresantov, profesijného zamerania, chronológie, jazykovej stránky alebo typu dokumentu (list, pamätný zápis a pod.). V albume sa nachádzajú tri listy adresované manželke Marte a päť iným adresátom, ktoré však tiež preukazujú súvislosť s osobou

Ludevíta Procházku. V kodikologickom popise pamiatky upútala podoba krstného mena Procházku v názve albumu na väzbe: „Album / Dr. Ludovít [!] / Procházka“ (s. xx).

Výber relevantnej metódy a koncepcie pri vydaní korešpondencie ako pramenno-kritickej edície je spravidla určený charakterom pramenného materiálu. V druhej časti publikácie (s. 1 – 333) uplatnila editorka Jana Vojtěšková pri práci s pramenným materiálom najnovšie filologické metódy. Jej profesionálny prístup sa odzrkadľuje v korektnej textovej kritike s citlivým vnímaním dobových reálií a kontextov. Tento zreteľ je podporený dopĺňajúcimi hudobnohistorickými komentármi, v ktorých sa odráža celkový rozhľad editorky v súvekej aj novej literatúre, ale aj výsledky ďalšieho pramenného výskumu. Editovaná korešpondencia je písaná v ôsmich jazykoch, a tak k dôležitým predpokladom a pracovným nástrojom patrila aj znalosť cudzích jazykov. Najviac korešpondenčných jednotiek je písaných v češtine a nemčine, početne menšie skupinky listov a pamätných zápisov vytvárajú pramene písané v anglickom, maďarskom, poľskom, ruskom, talianskom a slovenskom jazyku. Duktus písma rôznych adresantov sa pohybuje od kaligraficky úhladného po ťažšie čitateľné písmo (najmä v nemeckom rukopisnom kurente).

Každá korešpondenčná jednotka je transkribovaná v originálnom jazyku formou diplomatického prepisu. Navyše súčasný rozmach reprografickej techniky umožnil začleniť do publikácie aj kvalitnú obrazovú reprodukciu kompletného prameňa. Rozsiahle využitie ikonografického prvku malo však oporu aj v samotnom pramennom materiáli. Okrem listov s notovými ukážkami album totiž obsahoval aj pramene pamätného či spomienkového charakteru so zápisom hudby, v ktorých dominoval notový zápis a text s venovaním bol skôr len doplnkom. Okrem prepisu a faksimile štruktúra každej editovanej jednotky albumu obsahuje ďalej – bilingválne česky a anglicky – základné dokumentačné údaje a regist editovaného prameňa s bohatým poznámkovým aparátom pod čiarou, ktorý sa týka osôb, udalostí, názorov a ďalších záležitostí vyskytujúcich sa v transkribova-

nom texte. Súčasťou tejto štruktúry je tiež bio-bibliografický medailón pisateľa. Služi editorky ku cti, že neopomenula žiaden detail a že medailóny osobností sú spracované dôsledne a koncízne, či už šlo o významnú alebo málo známu osobnosť.

S nadhľadom a dokumentačne precízne sú vyriešené rôzne problematické otázky súvisiace s editovaním albumu, ktoré sa na prvý pohľad javia ako celkom jednoduché. Ako príklad spomeniem číslovanie editovaných jednotiek. Z edičných zásad vyplýva (s. xix), že edícia zachováva pôvodné radenie jednotiek v albume, avšak prináša nové číslovanie, presnejšie sčasti pôvodné a sčasti nové. Nové číslovanie zohľadňuje dve skutočnosti. Prvou je, že album obsahoval aj niekoľko pôvodne nečíslovaných jednotiek. Tieto si v edícii zachovávajú svoje poradie v albume, ale sú v číslovaní odlišené pridaním písmena a alebo b k poradovému číslu, čím sa síce narušila abecedná postupnosť, ktorá je však kompenzovaná v jednej z prehľadových tabuliek (*Abecední přehled pisatelů*, s. xxi – xxvi). Druhá skutočnosť sa týka dávnejšie strateného listu významného českého maliara a ilustrátora Josefa Mánesa. V snahe o zachovanie kompletnosti albumu bol opodstatnené do edície zahrnutý informačný údaj o tomto liste [*85] a v následnom graficky odlišenom dvojitom číslovaní editovaných jednotiek sa už rozlišuje medzi novým a pôvodným číslovaním – 85 [*86] atď. Edícia Procházkovho albumu má tak dnes 169 [*170] číslovaných jednotiek s tým, že reálny počet editovaných jednotiek, vrátane údajov o stratenom Mánesovom liste, vyjadruje číslo 177. Reprezentačná funkcia albumu však znamená, že ide o výber zo zbierky korešpondencie, ktorá pôvodne musela byť podstatne rozsiahlejšia. V priebehu prác na edícii sa navyše v antikvariáte objavili štyri obálky, ktoré pôvodne patrili k albumu. Tieto boli zakúpené pražskou Nadáciou pre dejiny kultúry v strednej Európe a ich reprodukcie s príslušnými údajmi ako dodatok *Appendix* (s. 333) boli tiež zahrnuté do edície.

V albume je zastúpených 116 osobností jednou, eventuálne niekoľkými editovanými

jednotkami, k tomu navyše treba pripočítat jeden vokálny ensemble s kolektívnou pamätnou hudobnou dedikáciou. Z hľadiska profesijného zamerania dominujú, prirodzene, hudobníci a hudobní teoretici (skladatelia, interpreti, pedagógovia, organizátori, hudobní historici a publicisti), ale v menšej miere nájdeme aj zástupcov inej umeleckej sféry (literáti, maliari, herečka) a ďalších profesií (filológ, kňaz, právnik, advokát, politik). Každý list alebo pamätný zápis, či už ide o významnú alebo menej významnú osobnosť, je niečím zaujímavý a vydáva autentické svedectvo o svojej dobe. Spomeniem výberovo *ad demonstrandum* len niekoľko mien pisateľov listov: A. W. Ambros, J. K. Arnold, A. Auspitz-Kolárová, J. L. Bella, E. Šrámková-Bubeníčková, H. von Bülow, A. Dvořák, R. Eitner, A. S. Famin cyn, A. Förchtgott Tovačovský, C. Goldmark, H. Heřmánek, B. Jablonský, A. Joachim, P. Křížkovský, L. Leger, F. Liszt, L. E. Měchura, H. Richter, A. G. Rubinštejn, T. Sladovnik, B. Smetana, A. W. Thayer, V. V. Timanova, J. V. Veit. Pozoruhodný fenomén predstavujú v albume už spomínané jednotky typu pamätných hudobných zápisov s venovaním, medzi nimi od pisateľov ako J. L. Bella, V. V. Bezekirskij, A. Dvořák, E. Chiomi, J. Fabián, W. Górski, A. N. Jesipova, H. Kaan von Albest, W. Kienzl, A. S. Famin cyn, Z. Fibich, A. Peka, N. Plotényi, L. Procházka (B. Smetanovi), E. Reményi, členovia vokálneho Ruského okteta, B. Smetana, C. Viala, W. Żeleński. V pamätných hudobných zápisoch možno vidieť nielen dobové špecifikum, ale aj analógiu medzi hudobno-žánrovým typom najmä klavírných skladieb s názvami *Lístok v pamätníku* (Albumblatt). Je len logické, že sa v týchto hudobných zápisoch odráža tiež hudobná individualita pisateľa.

Už staršia hudobná historiografia si uvedomovala, že veľikáni hudby stoja síce na vrchole pomyslenej pyramídy umenia, základy vyspelej hudobnej kultúry tvorí však dobrá hudobno-organizačná štruktúra a aktivity

hudobníkov na regionálnej a lokálnej úrovni. Ak šírku umeleckých kontaktov Procházku prezentuje v albume početnosť personálneho zastúpenia, podobne šírku jeho hudobno-kultúrnych a umeleckých záujmov dokladá obsahová rozmanitosť a pestrosť tém, obsiahnutých v korešpondencii. Táto rozmanitosť môže poslúžiť ako cenný zdroj poznatkov pri skúmaní a spracovávaní ďalších parciálnych tematických okruhov, ako napríklad koncertná prevádzka, recepcia hudby, kompozičná poetika, hudobnoestetické náhľady, ľudová pieseň a jej spracovanie, slovanofilské idey a mnohé ďalšie.

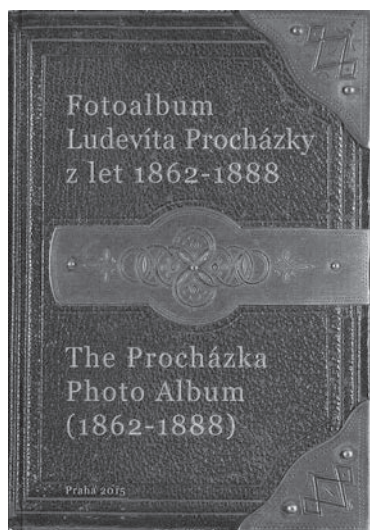
Korešpondencia patrí síce primárne do kategórie historických dokumentov, prináša však rovnako privátne ako všeobecne historické svedectvá. V editovaných textoch vystupuje preto ako nápadný znak individuálny písomný prejav a jazykový štýl pisateľov, ale zároveň celkovo obdivuhodná kultivovanosť ako obraz medziľudských vzťahov a súvekého spoločenského prostredia, v ktorom sa Procházka pohyboval. Z obsahového a vecného aspektu edícia sústreďuje množstvo cenných poznatkov k problematike hudobnej kultúry stredoeurópskeho priestoru. Potvrďuje tiež, že 19. storočie je obdobím rozkvetu korešpondencie ako komunikačného média.

Rada by som v závere ešte raz vyzdvihla vysokú vedeckú úroveň edície albumu Ludevíta Procházku, ktorá sa týka každého jej parametra, vrátane reprografickej zložky a anglickej jazykovej mutácie. Zároveň ponúka pútavé čítanie aj možnosť komparácie transkribovaného textu a faksimile. Vďaka znamenitej vedeckej akribii editorka Jana Vojtěšková aktualizovala predloženou edíciou na vysokej profesionálnej a muzikologickej úrovni odkaz tejto pozoruhodnej osobnosti. Kvalitne editovaná pamiatka predstavuje dôležitú pamäťovú stopu, dotýkajúcu sa tak dejín českého národného spoločenstva, ako širšieho stredoeurópskeho priestoru.

Jana Lengová

Fotoalbum Ludevíta Procházky z let 1862 – 1888 / The Procházka Photo Album (1862–1888)

K vydání připravili Jana VOJTĚŠKOVÁ, Jiří K. KROUPA. Praha : Národní muzeum & KLP – Koniasch Latin Press, 2015. LXII + 186 stran. ISBN 978-80-7036-455-0 (NM), ISBN 978-80-87773-29-1 (KLP)



Dva roky po vydání pramenno-kritickej edície korešpondencie a pamätných zápisov Ludevíta Procházku pripravila Jana Vojtěšková v spolupráci s Jiří K. Kroupom kritické vydanie ďalšej Procházkovej pamiatky (2015), ktoré sa tentoraz týkalo problematiky hudobnej ikonografie. Sústredenej práci na vydaní Procházkovho fotoalbumu predchádzal však dlhší časový úsek venovaný výskumným a rešeršným aktivitám súvisiacim s danou témou. Zárukou kvalitnej prípravy edície boli mená oboch osvedčených editorov. Hudobná historička Jana Vojtěšková sa ako vedecká pracovníčka Národného muzea – Českého muzea hudby v Prahe venuje výskumu najmä českých dejín hudby 19. storočia so špeciálnym zameraním na kritické edície prameňov. Historik a muzikológ Jiří K. Kroupa je vedeckým pracovníkom Nadace pro dějiny kultury ve střední Evropě so sídlom v Prahe. Jeho vedeco-výskumná práca má širšie dimenzie a zahŕňa oblasť staršej aj novej hudobnej kultú-

ry v Čechách, ako aj editovanie nenotovaných hudobných prameňov.

Portrétné fotografie z prezentovaného Procházkovho albumu predstavujú špecifickú kategóriu hudobnej ikonografie. Súvisia s technickým pokrokom, v našom prípade špeciálne s vynálezom fotografie, ako aj s vytváraním rôznych zbierok. Historizmus a historické myslenie v 19. storočí značne ovplyvnili zberateľské aktivity milovníkov hudby aj hudobníkov profesionálov a týkali sa v prvom rade hudobných rukopisov, či špeciálne autografov, ale aj iných prameňov so vzťahom k hudbe, medzi nimi najmä korešpondencie hudobníkov a obrazových prameňov. Vďaka rozmachu portrétnej fotografie ako nového fenoménu, ktorý vhodne plnil reprezentačnú, úžitkovú aj spomienkovú funkciu, máme dnes k dispozícii také jedinečné pramene obrazovej dokumentácie, ako ich obsahuje aj recenzovaná publikácia.

Pramenno-kritická edícia *Fotoalbum Ludevíta Procházky z let 1862 – 1888* vznikla ako výsledok spolupráce dvoch pražských inštitúcií Národného muzea – Českého muzea hudby a Nadace pro dějiny kultury ve střední Evropě a jej vydanie opäť podporilo Ministerstvo kultúry ČR v rámci inštitucionálneho financovania koncepčného rozvoja výskumnej organizácie Národní muzeum. Vzácnu pamiatku archivuje Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Bedřicha Smetany v Prahe. Hneď v úvode publikácie editori explicitne uviedli, že dobové portrétné fotografie z Procházkovho fotoalbumu sú komplementárnym materiálom k už publikovanému Procházkovmu albumu s korešpondenciou a pamätnými zápsmi, a preto základný prístup je založený na podobných východiskách, forme aj grafickom riešení (s. ix). Treba dodať, že v novej publikácii editori nadviazali na Pro-

cházkov album korešpondencie a pamätných zápisov nielen podobnou koncepciou, grafickým riešením a výtvarnou adjustážou, ale aj vysokou vedeckou úrovňou muzikologických textov, pramenno-kritickej práce a editovania ikonografických prameňov. Reprezentatívnosť publikácie opäť dotvára jej bilingválny charakter v českej a anglickej mutácii a tlač na kriedovom papieri, čo však bolo nevyhnutným predpokladom pre kvalitnú reprodukciu ikonografických prameňov. Výbornú kvalitu tlače zabezpečilo opäť pražské nakladateľstvo KLP – Koniasch Latin Press.

V publikácii sa zachováva zaužívané a doterajšou edičnou praxou overené členenie na dve časti. V prvej časti v stati *Ludevít Procházka a jeho fotoalbum* nás editori detailne oboznámili s trochu zložitým procesom vzniku pamiatky (s. xi – xiii). Procházka si začal fotoalbum zostavovať už počas svojho života, zomrel však priskoro vo veku nedovŕšených 51 rokov a zostavenie albumu z jeho zbierky fotografií iste nepatrilo k jeho prioritám. Fotoalbum tak dostal dnešnú podobu až v prvej polovici 20. storočia pri inventarizácii a katalogizácii jeho pozostalosti, keď sa aj iné portrétné fotografie zachované v jeho osobnom fonde začlenili do albumu, vrátane ďalších fotografií mimo inventarizačných jednotiek. Niektoré z nich eventuálne mohli byť pôvodne súčasťou Procházkovkej korešpondencie. Časť fotografií obsahovala venovanie s menom dedikujúceho, niektoré len meno a iné žiadny údaj. Treba vyzdvihnúť, že editori odvodili precíznu komparačnú prácu. Museli identifikovať a porovnať nielen portréty bez venovania a bez uvedenia mena osoby na fotografii, ale tiež – aj keď skôr výnimočne – korigovať dodatočnú, pri inventarizácii vzniknutú chybnú identifikáciu osôb na portrétoch. Týkalo sa to napríklad fotografie kremnického sládkového kvarteta s J. L. Bellom a tromi kremnickými mešťanmi milovníkmi hudby. Kvaršší chybný údaj na reverze fotografie „kvartet Hřímálých“ (s. 62 – 63) editori správne korigovali na súčasný aktuálny stav poznania. Iným príkladom je jedna z dvoch fotografií českého estetika Otakara Hostinského, zobrazujúca mladého muža v rokoch dospievania (s. 49). Pri reprodukcii

tejto fotografie editori odôvodnene doplnili k menu otáznik. Osobne by som sa priklonila dokonca k názoru, že miera odlišnosti v porovnaní so známymi Hostinského portrétmi tu prevažuje nad znakmi podobnosti, čiže pravdepodobne ide o inú osobu.

V prvej časti publikácie editori ďalej minuciózne charakterizovali album so zreteľom na rôzne tematické okruhy a kontexty s cieľom vytvoriť plnohodnotný obraz o šírke a rozmanitosti Procházkových kontaktov a záujmov. Upozornili tiež na niektoré špecifiká. Procházkov osobný alebo písomný kontakt s niektorými významnými hudobníkmi, ako boli D.-F.-E. Auber, H. Berlioz, M. I. Glinka, Ch. Gounod, N. Paganini, G. Rossini či G. Verdi, ktorých portrétné fotografie album obsahuje, nemožno nijako preukázať. Z hľadiska chronológie by u niektorých z nich vzájomný kontakt ani neprichádzal do úvahy, napríklad s Paganinim. To znamená, že časť portrétov v albume je výsledkom Procházkovho zberateľského úsilia. Na druhej strane prekvapuje, ako sa konštatovalo, že chýbajú portréty A. Dvořáka, R. Wagnera či poľských hudobníkov, keďže Procházka bol veľkým ctiteľom tak Smetanu, ako Dvořáka a bol známy svojím slovanofilstvom. Do prvej časti publikácie patrí aj kodikologický popis pamiatky a edičné zásady, ako aj niekoľko precízne zostavených prehľadových tabuliek, ktoré z rôznych aspektov približujú obsah Procházkovho fotoalbumu a zároveň poskytujú vzorne prehľadovú orientáciu v editovanej pamiatke. Na záver tejto časti je zaradená chronológia Procházkovho života a diela (s. xxxi – xxxii).

Druhá časť publikácie predstavuje vlastnú edíciu s reprodukciami fotografií z Procházkovho fotoalbumu a muzikologickými komentármi (s. 1 – 165). Rámcová koncepcia je rovnaká ako v prvej publikácii: reprodukcii prameňa dopĺňa muzikologická interpretácia. Vzhľadom na odlišný typ pramenného materiálu musela sa, prirodzene, uplatniť modifikácia muzikologických riešení. V porovnaní s korešpondenciou, ak neberieme do úvahy komplikovanejšie prípady, z obsahu listu sú vzťahy adresant – adresát, ako aj korelácia predmetu, ktorý ich spája, jednoznačné. Špecifikum pamiatok hudobnej ikonografie,

v našom prípade v kategórii personálny portrét, spočíva v tom, že sú statickým obrazovo-vizuálnym dokladom istej skutočnosti. Editor či hudobný historik musí po identifikovaní a verifikovaní zobrazenej osoby alebo osôb získať údaje so zreteľom na významové korelácie z iných zdrojov. Ak chýba akýkoľvek záznam, dedikácia či aspoň podpis, je postup ešte náročnejší. Tu treba oceniť obdivuhodné penzum vedecko-výskumnej práce, ktorú editori venovali rešeršovaniu dobovej periodickej tlače, staršej aj novej literatúry. Výsledné muzikologické komentáre k jednotlivým personálnym obrazovým jednotkám sú tak na úrovni hudobnohistorických mikrostúdií, ktorých názornosť a detailnosť je skvelým príspevkom do mikrohistórie hudby.

V edícii sa postupuje abecedne podľa priezviska zobrazenej osoby, resp. oficiálneho mena panovníka. Treba oceniť, že reprodukcie približujú fotografiu z oboch strán, tak averz ako reverz, keďže reverz poskytuje mnohé dôležité informácie, týkajúce sa rukopisných zápisov (venovanie a iné záznamy) aj tlačených údajov o fotoateliéri a jeho majiteľovi. Prevažujú portrétné fotografie s jednou osobou, najmä typ tzv. vizitkových fotografií (*carte de visite*), sporadicky sa vyskytnú aj dvojportréty a celkom výnimočne zábery s viacerými osobami (sládkové kvarteto, malé tableau). K niektorým osobnostiam sa zachovali dva fotografické snímky. Edícia obsahuje podobizne osobností ako D. A. Agrenev-Slavianskij, P. Augusti a manželka G. Vitali-Augusti, J. L. Bella, V. V. Bezekirskij, Č. Bubeníček, H. Richter, J. Durdík, Z. Fibich, O. Hostinský, W. Kienzl, P. Křížkovský, J. Lev, F. Liszt, K. J. Erben, J. N. Maýr, L. E. Měchura, F. Palacký, F. L. Rieger, J. Paleček, J. Pěch, N. Plotényi, J. A. Procházka (Procházkov otec), E. Reményi, K. Reményi, H. Richter, A. G. Rubinštejn, T. Sladovnik, B. Smetana, E. Vašák či A. Wilhelmj. S Procházkovým slovanofilstvom možno spojiť reprodukciu spomienkovej fotografie, vydané roku 1863 na pamiatku národnej speváckej slávnosti v Brne 25. – 26. augusta 1863 pri príležitosti miléniových cyrilometodských osláv. Suplementom je komentár k shakespearovským slávnostiam v Prahe roku 1864, doplnený tromi

portrétmi účastníkov týchto slávností (F. V. Jeřábek, J. Sklenář, E. Uggé), ktorí mali v rámci abecedného poradia už svoj samostatný profil. Výsledkom obdivuhodnej editorskej precíznosti a komparačnej dôslednosti je skutočnosť, že z niekoľkých desiatok známych aj menej známych osobností v albume zostalo neidentifikovaných iba sedem podobizní.

Obrazový materiál približuje prostredníctvom profesie fotografovaných osôb či už priamo alebo sprostredkované v prvom rade hudobnokultúrne zameranie a prostredie, v ktorom Procházka pôsobil, a to aj v prípade, že by sme fotodokument zaradili do oblasti zberateľských aktivít, ako som spomenula vyššie. V rámci Procházkových spoločensko-kultúrnych kontaktov sa vo fotoalbeume parciálne odráža aj jeho slovanofilska orientácia, ktorú možno odvodiť od zastúpenia slovan-ských umelcov, ale aj od portrétu francúzskeho slavistu a bohemistu Louisa Legera či ruských cárov. Reflexie nad editovanou pamiatkou smerujú napokon k myšlienke, že fotoalbum odráža nielen bohatstvo a vrstevnatosť súvekej hudobnej kultúry, ale poskytuje aj jednu z možností, ako reálnejšie vnímať rozmanitosť a dynamiku hudobného života druhej polovice 19. storočia, ktorá pre súčasníkov znamenala oveľa viac ako len „súčet“ vrcholných hudobných zjavov či velikánov, čo neskôr prešli „sitom dejín“.

Pri množstve dát, ktorými je edícia doslova nabitá, občas zaregistrujeme drobnú vecnú chybičku či nepresnosť. Môže to však byť aj dôsledok prevzatia zaužívaného údaja z korektnej vedeckej literatúry, ktorý tvrdošijne žije svojím životom ďalej. Uvediem jeden taký príklad. Treba korigovať údaj, že Franz Liszt vstúpil do duchovného stavu (s. 72). Starší slovenský historik františkán Věslav J. Gajdoš OFM, ktorý skúmal špecifickú problematiku vzťahu Liszt a jeho františkánstva, jednoznačne spresnil, že Liszt sa stal františkánskym konfrátrom, čiže čestným členom františkánskej rehole s právom nosiť sutanu, ale bez rehoľných povinností. Nebol teda františkánskym terciárom, tzn. skutočným členom tretej rehole OFM.

Na záver by som rada opätovne zdôraznila, že editori Jana Vojtěšková a Jiří K. Kroupa

mali nielen šťastnú ruku pri výbere editovanej pamiatky, ale svojou úctyhodnou prácou a dôslednosťou, kompetenciou a erudiťou pripravili pramenno-kritické vydanie, ktoré zodpovedá vysokým štandardom vedeckých edícií. Svojím záslužným muzikologickým činom obohatili pomerne málo zastúpenú oblasť hudobnej ikonografie a vedeckej dokumentácie. Precízne formulované mu-

zikologické komentáre či hudobné profile k editovaným reprodukciám podobizní z fotoalbumu sú zároveň fascinujúcim čítaním k hudobným mikrodejinám, dávajúc podnet na úvahy, do akej miery môžu nové poznatky ovplyvniť postupné utváranie inovovaného obrazu hudobných dejín,

Jana Lengová

Deníky Ludevíta a Marty Procházkových (1868–1888) / Die Tagebücher von Ludevít und Marta Procházka (1868–1888)

K vydání připravili Jana VOJTĚŠKOVÁ, Jiří K. KROUPA. Praha : Národní muzeum & KLP – Koniasch Latin Press, 2018. LX + 186 stran. ISBN 978-80-7036-579-3 (NM), ISBN 978-80-87773-61-1 (KLP)

V nedávnej dobe editori Jana Vojtěšková a Jiří K. Kroupa predložili odbornej aj širšej kultúrnej verejnosti ďalšiu spoločnú publikáciu *Deníky Ludevíta a Marty Procházkových (1868–1888)*, ktorá tematicky úzko súvisí s predchádzajúcimi dvoma kritickými edíciami prameňov a týka sa významnej osobnosti pražského hudobného života tretej tretiny 19. storočia Ludevíta Procházku a jeho manželky speváčky Marty Procházkovej. Píšeme o nich vyššie. Možno povedať, že všetky tri publikácie vytvárajú svojím predmetom bádania a editorským prístupom trojzväzkový, vzájomne sa dopĺňajúci komplet. Publikáciu vydalo Národní muzeum – České muzeum hudby v Prahe a pražské nakladatelství KLP – Koniasch Latin Press s podporou Ministerstva kultúry ČR v rámci inštitucionálneho financovania koncepčného rozvoja výskumnej organizácie Národní muzeum. Vkusný výtvarný dizajn publikácie zachováva síce formát predchádzajúcich dvoch, avšak tentoraz namiesto dobovej úpravy preferuje moderné riešenie.

Pre hudobného historika je nielen potešujúce, ale aj veľkou výzvou mať k dispozícii pramene toho typu, ako boli editované v troch spomínaných publikáciách. Je preto pochopi-



teľné – a napokon to vidieť aj na výsledku –, že editori pristupovali k editorskej práci s maximálnym ľudským aj muzikologickým zánie- tením a snahou prezentovať pramene ideálne na najvyššej vedeckej úrovni. V porovnaní s predchádzajúcimi dvoma publikáciami je prezentovaná pramenná edícia vydaná na kvalitnom, ale nie kriedovom papieri, čo zodpovedá štandardom textových publikácií. Na

kriedovom papieri je vytlačená iba obrazová príloha, začlenená ako vložka medzi strany 148 – 149. Publikácia, členená koncepcne podobne ako predchádzajúce dve edície na dve časti, si zachováva tiež bilingválny charakter, avšak tentoraz vychádza v českej a nemeckej mutácii vzhľadom na editované pramene, písané aj v origináli sčasti v jednom alebo druhom z dvoch spomínaných jazykov.

V prvej časti editori načrtávajú najmä hudobnokultúrny prínos Ludevíta Procházku, keďže koncízny biografický profil bol prezentovaný už v prvej publikácii z roku 2013. Poukazujú na jeho aktivity neuveriteľného rozsahu, čo zahrnovalo jeho pôsobenie klaviristu, dirigenta, skladateľa, hudobného kritika, organizátora koncertov, editora a pedagóga. Kľúčová je veta: „Bez Procházkovho pôsobení by se česká moderní hudba Smetanova a jeho současníků prosazovala mnohem obtížněji“ (s. ix). Podobne aj biografický profil Marty Procházkovéj bol už spracovaný v prvej publikácii, v recenzovanej práci sa detailnejší pohľad na jej spevácku kariéru sústreďuje najmä na jej vystúpenia v Prahe a vo Viedni a na angažmán opernej speváčky v Hamburgu, Drážďanoch a opäť v Hamburgu, ako aj jej koncertný, resp. operný repertoár.

Záznamy v editovaných denníkoch neboli písané pravidelne ani systematicky. Napriek tomu poskytujú dôležité údaje k poznaniu života a pôsobenia oboch manželov Ludevíta a Marty Procházkovcov tak po ľudskej, hudobnej, kultúrno-umeleckej, ako aj spoločenskej stránke. Prinášajú tiež dôležitý korektív niektorých zaužívaných skutočností. Editori okrem iného upozornili napríklad na Procházkovu krstné meno, ktoré sa v staršej muzikologickej a encyklopedickej literatúre zvyklo uvádzať ako Jan Ludevít a v tejto forme ho rešpektuje aj prvá procházkovská publikácia. V matričných záznamoch narodených bol Procházka zapísaný latinsky ako „Ludovicus Joannes“, teda česky „Ludvík Jan“. Na základe toho editori dedukujú, že často používal slovenskú formu mena „Ludevít“, respektíve vzhľadom na svoju slovanskú orientáciu slovanský variant „Ludevít“ (s. xi). K tomu by som dodala, že toto krstné meno malo v dejinách slovenského jazyka

svoje vývojové fázy: v štúrovskej dobe to bol starší tvar „Ludevít“, neskôr paralelne varianty „Ludevít“ aj „Ludovít“, posledný tvar „Ludovít“ sa definitívne ustálil až v modernej slovenčine.

Základom pramenno-kritického vydania je Procházkov osobný denník z rokov 1868 – 1883, ktorý je doplnený a rozšírený o ďalšie tri pramene – zápisník Marty Procházkovéj a dva menšie zápisníčky Ludevíta Procházku, čím sa časový horizont denníka rozšíril na roky 1868 – 1888, počínajúc zápismi súvisiacimi s jeho sobášom až po jeho predčasnú smrť. Do vydania nie je zahrnutý pamätník Marty Procházkovéj vzťahujúci sa najmä na hamburský a drážďanský pobyt Procházkovcov, avšak editori dôležité poznatky z neho k spoločenským stykom manželov podali prehľadným spôsobom v prvej časti publikácie, vrátane tabuľky osobností zapísaných v tomto pamätníku (s. xx – xxii). Do edície sú zahrnuté ešte dva ďalšie pozoruhodné pramene typu *oral history*, ktoré napísala blízka príbuzná oboch manželov Milka Procházková-Preissová (1899 – 1981): *Z rodinných vzpomínek a Co vím o Dru. Ludevítu Procházkovi a o svém dědovi varhaníku Josefu Procházkovi z Klatov* (s. 113 – 146). V jednom prípade ide o typ memoárovej literatúry, v druhom o pútavo napísaný popularizujúci biografický náčrt Ludevíta Procházku a jeho otca Josefa Procházku s opisom mnohých zaujímavých udalostí týkajúcich sa rodinného aj súvekeho kultúrno-spoločenského života. Prvé štyri pramene sú uložené v Národnom muzeu – Českém muzeu hudby – Muzeu Bedřicha Smetany v Prahe, posledné dva v Národnom muzeu – Českém muzeu hudby.

Charakter prameňov v predchádzajúcich dvoch kritických edíciách rozkrýva skôr relačný aspekt pôsobenia Ludevíta Procházku z hľadiska českej hudobnej kultúry a stredoeurópskych kontextov. Približuje komunikačné procesy, osobné aj písomné väzby a kontakty, ktoré vo väčšej či menšej miere ovplyvnili jeho činnosť v oblasti hudobnej kultúry. V tretej edícii je centrom editovaných prameňov samotná osobnosť Ludevíta Procházku ako pôvodcu písomných prameňov, ktorý prostredníctvom stručných aj ob-

sažnejších autentických záznamov v denníku a dvoch zápisníčkoch „odhaľuje“ intímnu ľudskú zložku svojej osobnosti a výstižnými postrehmi sa vyjadruje k svojim hudobným aktivitám a k speváckym aktivitám manželky Marty. Pramene sú písané formou, ktorá vylučuje kategóriu denníkov typu sebaaprezentácie. Boli zaiste písané s vedomým či nevedomým úmyslom fixovania pamäťovej stopy ako opory v priebehu plynutia času. Hypoteticky denník a zápisníčky mohli byť vedené myšlienkou napísať v neskoršom veku nejaký spomienkový spis či memoáre, literárny žáner, relatívne rozšírený v 19. storočí aj medzi hudobníkmi.

Koncepcia editorov reflektuje charakter prameňov a opätovne premyslene a dôsledne rieši ich editovanie. Keďže pod názvom *Denníky Ludevíta a Marty Procházkových (1868 – 1888)* (s. 1 – 100) sú v chronologickej postupnosti zahrnuté všetky štyri vyššie spomínané pramene (denník a dva zápisníčky Ludevíta Procházku, ako aj zápisník Marty Procházkovej), otázku odlišenia pridaných troch prameňov editori vyriešili graficko-farebnou úpravou, vrátane skratky príslušného prameňa. Snahou editorov bolo, ako sa píše v „manuáli“ pre používateľov knihy, „konfrontovať a overiť všetky zapsané udalosti a reálie v ďalších dochovaných historických prameňoch a literatúre (matriky, adresáre, seznamy obyvateľstva, programy a divadelní cedule, dobový tisk, korespondence, memoáry, sekundárni literatúra atd.), čo sa odrazilo v pomerne obsáhlých a detailných podčiarových poznámkach“ (s. xxix). Tento náročný cieľ editori v plnej miere vďaka precíznej heuristickej, archívnej a filologickej práci splnili. Procházkové zápisy sú čo do rozsahu rôzne, niekedy veľmi krátke či strohé, inokedy obsažnejšie, opisné a komentujúce. V rozsiahlom a faktograficky hutnom poznámkovom aparáte pod čiarou sa tak dopĺňujú, vysvetľujú, či komentujú v editovaných prameňoch zaznamenané skutočnosti, prípadne sa korigujú nepresné údaje. Dôsledný komparatívny prístup prináša aj ďalšie benefity: pôvodný zápis je vnímaný

v kontextuálnom rozmere s komplexnejším videním skutočností a s novou informačnou hodnotou.

Za edíciu denníkov editori zaradili ešte dva dodatky *Supplementa* (s. 101 – 112), a síce zoznam operného repertoáru Marty Procházkovej (37 postáv) a výber koncertných programov z rokov 1872 – 1878, súvisiacich s umeleckou činnosťou manželov Procházkovcov a dôležitých v kontexte skúmanej problematiky. Edíciu uzatvárajú dve vyššie spomínané literárne črty Milky Procházkovej-Preissovej (s. 113 – 140). Tieto dva pramene sú chápané v zmysle prameňov literárneho žánru. To znamená, že sú citlivo upravené do modernej češtiny, avšak s bohatými doplnkami a komentármi v poznámkovom aparáte.

Predkladaná publikácia skúsených editorov Jany Vojtěškovéj a Jiřího K. Kroupu – podobne ako predchádzajúce dve vydania – vzbudzuje rešpekt. Detailne premyslená koncepcia, filologická, pramenná a archívna práca sú v dokonalom súlade. Editované pramene aj rozsiahle dopĺňujúce dáta a vysvetlenia, komentujúce v poznámkach pod čiarou údaje k menám a udalostiam, spomínaným v editovanom prameni, predkladajú bohaté penzum nových poznatkov. Navyše namiesto punktuálne prezentovaných dát editori dávajú prednosť ich uvádzaniu do súvislostí. Ak chápeme pramene ako médium poznávacieho procesu, recenzovaným trom procházkovským kritickým edíciám treba priznať dvojakú zásluhu. Sú zdrojom základného poznania, ktoré sa opiera o fakty, verifikované a verifikovateľné vďaka kompetentnej a dôslednej práci editorov. Prinášajú tiež množstvo nových poznatkov, vrátane poznatkov z komentujúcich poznámok pod čiarou, a tým aj podnetov, ktoré naznačujú možnosti ďalších tematických oblastí výskumu. Všetky tri edície nadväzujú svojím spracovaním a svojou vysokou vedeckou úrovňou na významné tradície českej muzikológie.

Jana Lengová

Tomasz Jeż: *Danielis Sartorii Musicalia Wratislaviensia (= Fontes musicae in Polonia, A/I)*

Warszawa : Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2017. ISBN: 978-83-65886-11-8



Projekt *Fontes musicae in Polonia* vznikol pod gesciou Katedry dejín poľskej hudby Inštitútu muzikológie Varšavskej univerzity (*Zakład Historii Muzyki Polskiej, Instytut Muzykologii, Uniwersytet Warszawski*) v roku 2016 a za uplynulé štyri roky v ňom vyšlo 28 publikácií, ktoré prinášajú edície historických hudobných prameňov zachovaných na území dnešného Poľska. Projekt je rozdelený do troch sérií podľa typu vydávaných prameňov: *sériu A* tvoria edície inventárov hudobní, resp. katalógy zbierok hudobní zachovaných v Poľsku, v tejto sérii doteraz vyšli štyri publikácie, zodpovední redaktori *série A* sú Tomasz Jeż a Katarzyna Spurgas; *sériu B* tvoria knihy o hudbe, ktoré prinášajú faksimilové edície a vedecké práce k dejinám hudby, v tejto sérii doteraz vyšlo päť kníh, zodpovední redaktori *série B* sú Tomasz Jeż a Bogna Bohdanowicz; *sériu C* tvoria kritické edície hudobných notovaných prameňov, v tejto sérii doteraz vyšlo devätnásť publikácií, zodpovední redaktori *série C* sú Tomasz Jeż a Maciej Jochymczyk. Projekt *Fontes mu-*

sicae in Polonia je financovaný Ministerstvom vedy a vyššieho školstva (*Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego*) v rámci programu *Tradície – Národný program rozvoja humanitných vied* (*Narodowy Program Rozwoju Humanistyki*).

Ako prvá publikácia v *sérii A* vyšla kniha *Danielis Sartorii Musicalia Wratislaviensia* Tomasza Jeża, ktorá vznikla v rámci individuálneho projektu *Repertuar muzyczny kościołów i klasztorów Śląska w czasach nowożytnych* [Hudobný repertoár kostolov a kláštorov Sliezska v ranom novoveku]. Kniha je koncipovaná ako vedecká monografia predstavujúca unikátnu *Zbierku hudobní Daniela Sartoria*, ktorú kolektor zhromaždil pre potreby hudobného života evanjelického luteránskeho Kostola sv. Alžbety, a tiež známeho gymnázia *Elisabetanum* v 17. storočí. Predmetom publikácie je komplexná charakteristika genézy a osudov *Zbierky hudobní Daniela Sartoria*, začlenenie zbierky a jej tvorcu do dejín hudobnej kultúry mesta Vroclav (hist. Breslau), opis a analýza obsahu zbierky hudobní (katalóg), charakteristika tezaurovanej hudby a zhodnotenie významu hudobní v globálnom, nadeurópskom meradle. Napriek tomu, že k obsahu zbierky hudobní bolo vytvorených niekoľko čiastkových katalógov, doteraz nebola predmetom komplexného monografického spracovania. Spôsobili to nielen pohnuté osudy zbierky – hudobniny sa viackrát sťahovali za rôznych, i vojnových okolností, ale aj rozsah zbierky – ide totiž o početný súbor prameňov, ktorý v súčasnosti pozostáva z 399 hudobných tlačí publikovaných v rokoch 1606 – 1665 a piatich rukopisov z toho istého obdobia. Tieto hudobniny uchovávajú objemný hudobný repertoár, ktorý tvorí viac ako 8 000 skladieb. Navyše ide o svetovo unikátnu zbierku starých talianskych tlačí.

Zbierka hudobní Daniela Sartoria vznikla ako osobný fond profesora vroclav-

ského luteránskeho gymnázia pri Kostole sv. Alžbety Daniela Sartoria (1612 – 1671). Po jeho smrti sa stala súčasťou bohatej súkromnej knižnej a muzeálnej zbierky vrocavského mešťana Thomasa Rehdigera (1540 – 1576), ktorá neskôr dostala názov podľa svojho zakladateľa *Bibliotheca Rhedigeriana*. V rokoch 1589 – 1645 sa nachádzala v jednej z miestností Kostola sv. Alžbety (*Elisabethkirche*). V roku 1645 bola oficiálne darovaná mestu Vroclav a stala sa prvou verejnou mestskou knižnicou. V rámci týchto premien boli tlače a rukopisy zo *Zbierky hudobní*n Daniela Sartoria k dispozícii praktickým potrebám hudobného života v gymnázii i kostole. Osobitne môžeme sledovať ich prepojenie s pôsobením Ambrosia Profia (1589 – 1661), odchovanca Alžbetínskeho gymnázia, neskoršieho tamojšieho profesora a organistu v Kostole sv. Alžbety, známeho vydavateľa talianskej hudby v Sliezsku. *Zbierka hudobní*n Daniela Sartoria – dopĺňaná Profiovými aktivitami – sa zachovala v ucelenom fonde až do druhej polovice 19. storočia, keď ju začlenili ako časť zbierkového fondu *Bibliotheca Rhedigeriana* do novozaloženej Vrocavskej mestskej knižnice (*Stadtbibliothek zu Breslau*, 1865 – 1867). Tu sa tematicky zjednotili muzikálie s ostatnými zbierkami hudobnín a celkový obsah takto vzniknutej rozsiahlej zbierky hudobnín poznajú súčasní muzikológovia prostredníctvom dvoch katalógov Emila Bohna (1839 – 1909), knihovníka bývalého vrocavského Kráľovského akademického Inštitútu pre cirkevnú hudbu (*Das Königliche Akademische Institut für Kirchenmusik*). Emil Bohn v dvoch katalógoch osobitne evidoval hudobné rukopisy (1883) a hudobné tlače

(1890).¹ V stredoeurópskej hudobnej historiografii je však málo známy fakt, že ešte pred samotným zjednotením muzikálií v bývalej Vrocavskej mestskej knižnici² vzniklo niekoľko cenných predmetných katalógov jednotlivých fondov Rehdigerovej knižnice, ktoré vypracoval Siegfried Wilhelm Dehn (1799 – 1858), kustód hudobných zbierok Kráľovskej knižnice v Berlíne. Medzi nimi sa nachádza aj čiastkový inventár hudobnín *Catalogus der auf der Elisabeth-Bibliothek befindlichen Musicalien (Rhedigerische Bibliothek)* z roku 1853, ktorý poslužil autorovi publikácie *Danielis Sartorii Musicalia Wratislaviensia* Tomaszovi Ježovi ako východisková báza na usporiadanie a skatalogizovanie *Zbierky hudobní*n Daniela Sartoria.

Publikácia je zostavená ako vedecká monografia v dvoch častiach: prvú tvorí rozsiahla úvodná štúdia v poľskej a anglickej verzii, druhú tvorí samotný katalóg hudobnín. Úvodná štúdia predstavuje syntetické spracovanie problematiky, rozdelené do dvoch kapitol: v prvej kapitole je predstavená história zbierky a jej osudy, druhá kapitola sa venuje hudobnému repertoáru. Čitateľa zaujmú už samotné osudy vrocavských muzikálií zo *Zbierky hudobní*n Daniela Sartoria, ktoré boli počas II. svetovej vojny rozdelené na skupiny a skryté v menších obciach Dolného Sliezska mimo mesta Vroclav, čím ich zachránili pred úplným zničením počas bombardovania centra mesta. Z týchto skrýš boli tesne pred koncom vojny odvezené do Moskvy a odtiaľ (väčšina z nich) do Berlína, do bývalej Štátnej knižnice pruského kultúrneho dedičstva (*Musikabteilung Preußischer Kulturbesitz Staatsbibliothek zu Berlin*). Autor publikácie uvádza, že spomedzi hudobných tlačí preži-

¹ *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700 welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Akademischen Instituts für Kirchenmusik und in der Königl. und Universitätsbibliothek zu Breslau aufbewahrt werden*. Ed. Emil Bohn. Berlin : A. Cohn, 1883. *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*. Ed. Emil Bohn. Breslau : Hainauer, 1890.

² V roku 1889 boli do Vroclavu (Breslau) deponované hudobné pramene zo *Zbierky kráľovského gymnázia v Brehu (Brieg)*, hudobniny Georga Rudolpha, kniežata v Legnici (Liegnitz) a ďalšie muzikálie. KOLBUSZEWSKA, Aniela: *Historische Grundlagen der Musiksammlungen in der Universitätsbibliothek zu Breslau* (= Deutsche Musik in Osten, 6). Eds. Klaus Wolfgang Niemöller, Helmut Loos, Bonn : Gudrun Schröder Verlag, 1994, s. 295-302.

lo vojnové kataklizmy okolo 70 % jednotiek a tie boli v roku 1946 prevezené do Univerzitnej knižnice vo Vroclavi (*Biblioteka Uniwersitetu Wrocławskiego*). Vroclavské hudobniny – a to nielen tlače, ale aj pôvodné rukopisy – vzbudzovali celé desaťročia veľký záujem muzikológov a hudobníkov pôsobiacich v mnohých krajinách, pretože ich depozit v Berlínskej knižnici bol až do roku 1989 utajený. Niekoľko z nich sa dodnes nachádza v Moskve.³

Pri charakteristike hudobného repertoáru, ktorý obsahujú katalogizované muzikálie, sa autor knihy Tomasz Jeż ukazuje ako vynikajúci znalec poľsko-talianskych hudobných kontaktov v ranom novoveku. Špecifikom zbierky je totiž takmer výlučná orientácia na talianske hudobné tlače. Až 90 % jednotiek tvoria staré tlače benátskych oficín Alessandra a Giacomina Vincentiovcov alebo Bartolomea a Francesca Magniovcov. Ide o kľúčové benátske tlačiarne, ktoré produkovali najvýznamnejšiu taliansku hudbu, hlavne repertoáru *seconda pratica*. Zvyšných 10 % tvoria tlače, publikované v Taliansku (Bologna, Florencia, Rím, Neapol) a v nemeckých mestách (Drážďany, Frankfurt nad Mohanom, Freiberg, Ingolstadt, Lipsko, Ravensburg, Innsbruck). Mnohé tlače patria k typu autorských tlačí, obsahujúcich skladby len jedného skladateľa; najviac sú zastúpené tlače Alessandra Grandiho, *maestra di cappella* v benátskej Bazilike San Marco a v kostole Santa Maria Maggiore v Bergame. Celkovo reprezentuje repertoár tlačí diela až 165 skladateľov. Z nich okolo 95% tvorí hudba talianskych skladateľov; zvyšných 5 % tvorí hudba nemeckých autorov, ktorí patrili v tom čase k znalcom talianskeho štýlu komponovania (Ph. F. Buchner, J. Rosenmüller, J. H. Schein, H. Schütz, Ch. Waesich). Druhá časť knihy – samotný katalóg hudobnín – poskytuje metodologicky moderne spracovaný opis jednotlivých tlačí, s identifikáciou autora a vy-

davateľa, so zaradením do katalógu RISM, s diplomatickou transkripciou hudobného repertoáru a bibliografickými odkazmi na kritickú edíciu, digitalizáciu prameňov, resp. profesionálne nahrávky hudobného repertoáru. Kniha obsahuje všetky typy registrov (menné, miestne, skratky, vysvetlivky, literatúru, pramene), ktoré sú v takýchto objemných textoch obzvlášť užitočné.

Autor publikácie *Danielis Sartorii Musicalia Wratislaviensia* profesor Varšavskej univerzity Tomasz Jeż spracoval v tomto prvom zväzku série A edície *Fontes musicae in Polonia* na profesionálnej úrovni závažnú problematiku katalogizácie hudobných prameňov. Vo svojej práci čerpá zo svojich dlhoročných skúseností a vlastného heuristického výskumu prameňov v celoeurópskom meradle, vrátane archívnych výskumov v Taliansku. Hodnotu publikácie zvyšuje spojenie monografického spracovania problematiky a katalógovej databázy prameňov; tým sa kniha bezpochyby stane stimulom na ďalší výskum dejín hudobnej kultúry Sliezska a špeciálne recepcie talianskeho dedičstva *Seicenta* v strednej Európe. Muzikológovia zároveň dostali k dispozícii ďalší katalóg starých tlačí zachovaných na území súčasného Poľska, čím sa práca priradí k doterajším početným poľským publikáciám takéhoto typu; za všetky spomeňme aspoň *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow* (1999) – katalóg Aleksandry Patalas, ktorá spracovala databázu starých tlačí z fondov bývalej Štátnej knižnice pruského kultúrneho dedičstva v Berlíne, uložených v súčasnosti v Knižnici Jagelovskej univerzity v Krakove.⁴ Vďaka týmto katalógom nadobúda problematika migrácie hudobnín v stredoeurópskom a celoeurópskom priestore nové, presnejšie kontúry.

³ Moskva, Rossijskij nacionalnyj muzej muzyki (RUS-Mcm).

⁴ PATALAS, Alexandra: *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow* / *Katalog starodruków muzycznych z XVI i XVII w. ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie*. Kraków : Musica Iagellonica, 1999.

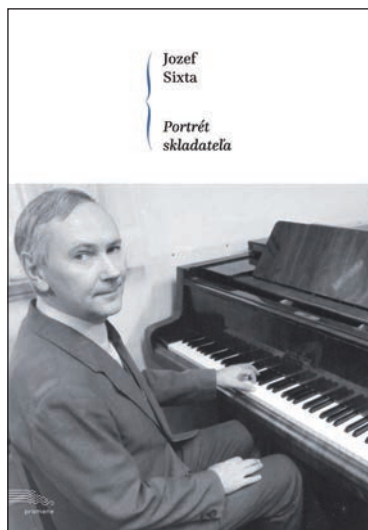
Všetky publikácie vydávané v projekte Inštitútu muzikológie Varšavskej univerzity *Fontes musicae in Polonia* vychádzajú v tlačenej verzii a dostupné sú aj online na webovej stránke <http://fontesmusicae.pl/fontes-pl/>. V krátkom čase niekoľkých rokov sa tento projekt Varšavskej univerzity zara-

dil medzi najväčšie poľské projekty vydávania hudobných prameňov z historického územia bývalého štátneho útvaru Republika oboch národov (Rzeczpospolita Obojga Narodów).⁵

Janka Petőczová

Jozef Sixta: Portrét skladateľa

Ed. Peter Javorka. Bratislava : Hudobné centrum, 2020, 291 s. ISBN 978-80-89427-66-6



Edičné oddelenie Hudobného centra sa snaží každoročne rozšíriť svoje portfólio knižných monografií o práce o slovenských skladateľoch či osobnostiach slovenskej hudobnej kultúry. V niektorých prípadoch ide o reedície teoretických diel skladateľov (I. Hrušovský: *Úvod do štúdia teórie harmónie*, 2019; E. Suchoň: *Hudobnoteoretické dielo*, 2018),

v iných zas o sumarizáciu autorských textov, rozhovorov a textov teoretikov o významných skladateľoch, čím vznikajú biografické a analytické monografie (I. Parík: *Fragmenty a úvahy*, 2017; I. Zeljenka: *Rozhovory a texty*, 2018). Kniha Jozef Sixta: *Portrét skladateľa* patrí práve do druhej kategórie publikácií, ktoré Hudobné centrum vydáva ako edíciu s označením „Pramene“.

Mladý skladateľ a editor monografie Peter Javorka zostavil knihu jednak z textov, ktoré vznikli v priebehu Sixtovho života a boli už publikované v hudobných periodikách (*Hudobný život*, *Slovenská hudba*, *Slovo*, *Tempo*), konferenčných zborníkoch (Prezentácie – konfrontácie, Zborník z medzinárodného sympózia v rámci festivalu Melos-Étos) alebo monografiách (L. Chalupka: *Slovenská hudobná avantgarda, Generačné a štýlové konfrontácie. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia II. (1950 – 2000)*). K tomu pridal texty, ktoré ešte neboli publikované a vznikli pri príležitosti vydania tejto publikácie, resp. sa našli v Sixtovej pozostalosti ako doteraz nezverejnené. Cieľom editora P. Javorku bolo zhromaždiť všetky závažnejšie texty o Jozefovi Sixtovi a jeho hudbe a vydať ich ako jedno súborné dielo napriek tomu, že veľká

⁵ V poľskej muzikológii je ďalším takýmto projektom edícia *Monumenta Musicae in Polonia*, ktorú zastrešuje Oddelenie hudobnej histórie Ústavu hudobnej vedy Umenovedného inštitútu Poľskej akadémie vied (Zakład Muzykologii, Pracownia Historii Muzyki, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk).

časť z nich je prístupná v iných časopisoch a publikáciách. Vznikla tak publikácia, ktorá na jednom mieste poskytuje výber tých najlepších a najdôležitejších informácií o skladateľovi a jeho hudbe, čo môže potenciálnym záujemcom uľahčiť kontakt s dielom skladateľa a zároveň tiež zrýchliť proces pochopenia jeho hudobného odkazu.

Monografia je rozdelená do štyroch väčších okruhov, ktoré predstavujú skladateľa a jeho dielo v odlišných kontextoch. Prvú časť *Texty* tvorí viacero Sixtových autorských textov. Okrem prvého príspevku, ktorý sa zaoberá dielom Johanna Brahmsa a bol pôvodne Sixtovou diplomovou prácou, sa ostatné kapitoly venujú prácam samotného Sixtu. Podkapitola „O svojich skladbách“ je zostavená z textov, ktoré autor napísal do koncertných bulletinov pri premiérach a festivalových uvedení diel (Melos-Étos, Nová slovenská hudba, Týždeň novej slovenskej hudobnej tvorby). Toto zhromaždenie textov výrazne urýchľuje a uľahčuje prácu muzikológom, ktorí nebudú musieť hľadať texty naprieč niekoľkými ročníkmi festivalových programov. Na druhej strane, ak sa dodatočne nepozrú do pôvodného bulletinu, nemusia sa dozvedieť niektoré širšie kontexty (aké iné skladby zneli na koncerte, kto bol interpretom, téma koncertu a pod.), ktoré by im potenciálne mohli pomôcť pri komparácii s inými dielami a umožniť lepšie pochopenie diela samotného. Text k podkapitole „O svojej tvorbe“ sa našiel v Sixtovej pozostalosti. Retrospektíva skladateľa nad vlastným dielom je cenným materiálom, ktorý priamo odhaľuje, ako skladateľ premýšľal a tvoril. Podobný náhľad do myslenia autora sa vyskytuje aj v dlhšom rozhovore s hudobnou publicistkou a rozhlasovou redaktorkou Melániou Puškášovou „O potešení z písania – hudba ako konštrukcia aj emócia. Rozhovor s Jozefom Sixtom“. Vďaka Sixtovej pedagogickej činnosti sa v monografii nachádzajú aj dva texty týkajúce sa umeleckého a pedagogického vedenia žiakov – „Racionálny prístup ku kompozícii, Kompozičná technika ako najdôležitejšia oblasť vyučovania skladby (1996)“. Tieto kapitoly sú podnetné najmä pre mladých skladateľov, ktorí si cez ne môžu porovnať, ako sa v minulosti učilo a tiež

môžu konfrontovať Sixtove názory na vedenie žiaka so svojou vlastnou skúsenosťou.

Druhá kapitola s názvom *Poetika* je zostavená z textov viacerých slovenských hudobných teoretikov a skladateľov. Reflexie na Sixtovu tvorbu z pera Daniely Sliackej, Zuzany Martinákovovej, Ľubomíra Chalupku, Vladimíra Bokesa a Vladimíra Godára už boli publikované. K novým textom vytvoreným pre túto publikáciu patrí text V. Godára: „Neznámy Sixta“ a štúdia Petra Javorku: „Sixtove sláčikové kvarteta v kontexte premien žánru a notácie v druhej polovici 20. storočia“. Godárov text približuje diela, ktoré vznikli počas Sixtovho detstva, v čase jeho osobnej spontánnej „pionierskej“ zanezanosti. Tieto kompozície získali ocenenia aj na súťažiach, porotcovia už vtedy pozorovali v J. Sixtovi veľký talent. V podkapitole nájdeme informácie aj o dielach, ktoré vznikli počas pôsobenia v rozhlase a ktoré nezapadajú do kontextu Sixtovej absolútnej hudby. Táto raritná časť jeho diela demonštruje skladateľovo vyhýbanie sa poplatnosti režimu a tiež podčiarkuje jeho nezávislú a úprimnú tvorbu z vlastného popudu, ktorá tvorí umelecké jadro nepočetného, avšak koncentrovaného skladateľského odkazu. P. Javorka sa v texte zaoberá porovnaním Sixtovho diela v medzinárodnom priestore s dielami skladateľov: G. Crumba, P. Bouleza, L. Beria, W. Lutoslawského, S. Slonimského i T. Salvu. Táto podkapitola by mohla byť podnetom pre tvorbu ďalších textov, ktoré by Sixtovo dielo postavili do európskych či svetových kontextov, ktoré by lepšie určili závažnosť a umelecko-historickú hodnotu skladateľovho diela. Nejasným pre nás ostáva, prečo sa tento text paralelne v čase vydania monografie publikoval v časopise *Slovenská hudba* č. 4, 2020, o čom v knihe nie je zmienka. Narúša sa tak kontext, ktorý si zvolil sám editor, keď na záver textov, ktoré už boli zverejnené, pridáva odkaz na časopis či monografiu, v ktorej ich nájdeme, čiže zdôrazňuje retrospektívne zameranie publikácie.

V tretej časti – *Analýzy* – sú zverejnené rozsiahlejšie analytické náhľady od Nade Hríckovej, Juraja Hatrika a až štyri texty od Ľubomíra Chalupku. Čitateľ sa tak dozvie viac podrobností o významných Sixtových

dielach (*1. sláčikové kvarteto, Variácie pre 13 nástrojov, Asynchrónia, Noneto, Kvarteto pre štyri flauty, Štyri orchestrálne kusy a Piano sonata*), ktoré editor zoradil podľa historickej chronológie ich vzniku. Trochu na škodu je, že nie všetky tieto diela sa vyskytujú na CD, ktoré je súčasťou tejto publikácie.

Kapitola *Spomienky* poskytuje čitateľovi pohľad na osobu Jozefa Sixtu z dvoch uhlov – Sixta ako kolega, Sixta ako učiteľ. V. Bokes, V. Godár a J. Kolkovič prinášajú spomienky na časy, keď chodili na konzervatórium. Cez osobné stretnutia a staré rozhovory môže čitateľ hlbšie preniknúť k Sixtovmu naturelu. Vyzdvihuje sa čistota Sixtovej duše, dobrosrdečnosť, pokora a rešpektovanie skladateľského prejavu svojich žiakov. Editor Peter Javorka sa rozprával s viacerými mladšími Sixtovými žiakmi – Mirkom Krajčím, Rastislavom Dubovským, Petrom Hochelom a Luciou Koňakovskou. Prijemné rozhovory celkom spontánne odkrývajú, ako vnímali Sixtu títo skladatelia kedysi a ako na jeho pedagogické a umelecké vedenie spomínajú spätne dnes. Ukázalo sa, že dôležitou črtou Sixtovho vedenia bola systematickosť (predkladanie kompozícií na týždennej báze) a vľúdnosť, s akou študentom odporúčal, ako by kompozície ešte mohli vylepšiť, ale finálne rozhodnutie nechával na nich. Dbal tiež na prehľadnosť a uhladenosť partitúry, čo využívajú jeho žiaci dodnes. Na záver publikácie je zaradená aj veľmi osobná spomienka na skladateľa z perspektívy jeho sestry Kvety Sixtovej. Jej text prináša sugestívny pohľad na to, ako sa formoval mladý hudobný talent a tiež naznačuje, že bratovým nadaním a úspechmi

žila celá rodina. Úmrtia rodinných členov a historicko-politické udalosti mali pomerne výrazný vplyv na Sixtovu skladateľskú aktivitu – v ťažkom období skoro vôbec nekomponoval. Hlboký vnútorný svet tichého Jozefa Sixtu tak kontrastuje s jeho ideou absolútnej hudby.

V úplnom závere monografie je uvedený chronologický a tematický prehľad diel skladateľa a tiež zoznam nahrávok jeho tvorby a ocenení, ktoré dostal. Táto monografia sa teda snaží uchopiť a skoncentrovať všetky zásadné informácie o skladateľovi. Prvá a posledná kapitola vytvárajú akýsi oblúk, v ktorom najskôr vidíme skladateľove názory a princípy a na záver sa dozvedáme, ako ich vnímali jeho žiaci a rodinnno-hudobné okolie. Práve tieto dve kapitoly prinášajú viac nového textového materiálu. Najmä výpovede žiakov v kapitole *Spomienky* sú autentické a osobné, takýto materiál je vzácny a v slovenskej literatúre ho nie je veľa.

Na záver sa vynára otázka, či má publikovanie takýchto súborných monografií o slovenskej hudbe – o interpretoch a skladateľoch – opodstatnenie a zmysel, alebo je takáto práca skôr nadbytočným opakovaním už publikovaného, keďže prevažná väčšina textov už bola uverejnená a v súčasnosti je celkom nenáročne dohľadateľná. Jednoznačným prínosom publikácie je zverejnenie skladateľových autorských textov a realizovanie rozhovorov s jeho žiakmi a kolegami, ktoré prinášajú novú perspektívu vnímania osoby Jozefa Sixtu.

Kristína Gotthardtová

Operetta between the two World Wars – On the 100th Anniversary of the Opening of the Opera of the Slovene National Theatre in Maribor, International Musicological Symposium, 35th Slovenian Music Days, Ljubljana Festival; Ljubljana (Slovensko), 15. – 16. apríla 2021

Už viac ako rok trvajúca pandémie je príčinou zrušenia a preloženia viacerých podujatí. To je aj prípad 35. ročníka Slovinských hudobných dní. Súčasťou tohto týždňa trvajúceho festivalu konajúceho sa v hlavnom meste Slovinska býva pravidelne okrem koncertov a workshopov aj muzikologické sympóziu s medzinárodnou účasťou. Celé podujatie bolo pôvodne naplánované na apríl 2020, ale z dôvodu vypuknutia pandémie bolo presunutú o rok neskôr. Keďže ani v tomto prípade nebolo možné jeho uskutočnenie prezenčnou formou a organizátori si už nepripúšťali jeho ďalšie presunutie, resp. zrušenie, priklonili sa k využitiu online prenosu.

Témou dvojdnového sympózia konaného v dňoch 14. – 15. apríla bola opereta – hudobno-dramatický žáner, ktorý od svojho vzniku vyvoláva viacero protichodných reakcií a priťahuje množstvo obdivovateľov, ako aj tých, ktorí ju zatracujú. Vzhľadom na svoju obsažnosť bola téma zasadená do obdobia medzi dvoma svetovými vojnami, pričom charakter príspevkov profileovalo aj 100. výročie otvorenia Opery Slovinského národného divadla v Maribore. Aj z tohto dôvodu otvoril sympóziu úvodnou rečou **Simon Krečič**, umelecký a hudobný vedúci tejto inštitúcie. Po ňom účastníkov privítal **Jernej Weiss**, komitétom sympózia poverený ako hlavný organizátor a zostavovateľ celého programu. V hlavnej prednáške podujatia s názvom *Operetta as safe space: 1855–2020* sa **Kevin Clarke** (Amsterdam) zamerával na aspekty, akými sú mravnosť, sexualita, rodové normy a politická explicitnosť, ktoré boli, resp. sú jedným z hlavných zdrojov množstva kontroverzií, s ktorými sa opereta od svojho

vzniku spája. **Hartmut Krones** (Viedeň) vo svojom príspevku *Der Kampf der Operetten-Komponisten um Anerkennung und gerechte Abgeltung ihres geistigen Eigentums* priblížil zápas autorov populárnej hudby (medzi ktorých patrili aj operetní a filmoví skladatelia) za spravodlivé finančné ohodnotenie, keďže v zmysle autorského zákona boli v medzivojnovom období a dlhodobo po ňom považovaní za menejcenných, čo sa následne odrazilo na výške ich honorárov. Príspevok **Helmutha Loosa** (Lipsko) *Erich Wolfgang Korngold – hin- und hergerissen zwischen U- und E-Musik* sa zaoberal pomerne málo prebádanou oblasťou života tohto rakúsko-amerického skladateľa. Ako sa ukázalo, jeho vzťah k operete, ktorej sa v 20. rokoch intenzívne venoval, bol vďaka spolupráci s Maxom Reinhardtom jedným z hlavných premis jeho úspechov v Hollywoode. **Ingeborg Zechner** (Salzburg) vo svojom príspevku *Operette trifft Tonfilm: Mediale Perspektiven der Tonfilm-Operette Anfang der 1930er Jahre* skúmala zasadenie operety do filmového média, jeho následné modifikácie v zmysle distribúcie na zahraničný trh, a to najmä na príkladoch hudobných filmov z 30. rokov minulého storočia *Ja a cisárovná*, *Zdravím a bozkávam*, *Veronika a Paprika*. V príspevkoch dvojice **Stefan Schmidl** – **Timur Sijaric** (Viedeň) *Ambivalence and transfiguration. Willi Forst's "Viennese trilogy" and the paradigms of operetta* autori na základe najnovších objavov filmových partitúr Forstových diel *Opereta* (1940), *Viedenská krv* (1942) a *Viedenské dievčatá* (1944–1949) dospeli k záveru, že táto trilógia bola naozaj disidentským vyhlásením proti Tretej ríši, hoci sám režisér proklamoval

prísne apolitický charakter svojich diel. Meta-morfózy operety na Ukrajine od jej zábavnej, cez morálno-výchovnú až po národno-obrodeneckú funkciu si v príspevku *Ukrainische Operette in den 1920-1930er Jahren als Spiegel gesellschaftspolitischer Prozesse* všimala **Luba Kyyanovska** (Lvov). Príchodom amerického divadelného podnikateľa Bena Blumenthala do hlavného mesta Maďarska v roku 1922 sa v miestnom operetnom divadle otvorila nová éra, ktorej vrcholom bola veľkolepá produkcia v broadwayskom štýle s názvom *Halló, Amerika* uvedená v sezóne 1924/1925. Jej prezentácia bola obsahom príspevku **Daniela Molnára** (Budapešť) *288 metres of velvet, 16 pairs of shoes, 12 yellow cylinders, 5 bathtubs... – Staging the 1925 production of “Halló, Amerika” in the Budapest Operetta Theatre*, v ktorom okrem dobových prameňov vychádzal z pôvodnej dokumentácie predstavenia, získanej počas svojho výskumu realizovaného v Oddelení divadelnej histórie Národnej Széchényiho knižnice. **Ryszard Daniel Golianek** (Poznaň) sa v príspevku *National stereotypes and political issues in Polnische Hochzeit (1937) by Joseph Beer* snažil upozorniť na prítomnosť celého komplexu skrytých významov odkazujúcich na poľské kultúrno-spoločenské, ako aj hudobné tradície, ktorými táto opereta z roku 1937 disponuje.

Matthieu Guillot (Štrasburg) a jeho príspevok *Operetta as a cultural and historical symptom* predstavil vzťah popredného viedenského literáta Karla Krausa k operetám Jaquesa Offenbacha, ktorý v kontexte jeho tvorby a aktivít vyznieva prinajmenšom kuriózne a možno ho považovať za obzvlášť pozoruhodný historický a kultúrny fenomén. V príspevku *Operetta in Marseille (France) during the 1930's: A bridge to the new cultural industry. The example of Tino Rossi* predstavil **Jacques Amblard** (Aix-Marseille) pôsobenie významného korzického speváka v časoch rodiaceho sa kultúrneho priemyslu, pričom sa zamerail aj na historický prechod od operety k muzikálu.

Problematicu nastolenia paradigmy nevyhnutne „väznej“ národnej kultúry, spojenej s posmešným prejavom a marginalizáciou hudobných kritikov voči „nezávažným“ žán-

rom (medzi ktoré patrila aj opereta), ktorá prebiehala v medzivojnovom období na pôde Litovskej národnej opery, priblížila **Vita Gruodyte** (Vilnius) v príspevku *The (non-)seriousness of culture*.

Druhý deň sympózia otvoril **Michal Ščepán** (Bratislava) s príspevkom *Operetta on the scene of the Slovak National Theatre during years 1920–1939*. V ňom priblížil komplikované postavenie operety v repertoári Slovenského národného divadla počas riaditeľov Jeřábka, Nedbala a Drašara a tiež informácie o predvedení a recepcii hudobno-javiskových diel Jána Móryho a Gejzu Dusíka v tomto období. Na rozdiel od Litvy a Bratislavy, kde mala opereta postavenie pária, bola situácia v hlavnom meste Juhoslovanského kráľovstva diametrálne odlišná. **Tatjana Markovič** (Viedeň) v príspevku *Contested entertainment: Discussions on operetta in Belgrade, The Kingdom of SCS/Yugoslavia* na základe systematizácie a analýzy diskurzov o operete v Belehrade v dobových prameňoch poukázala na to, že navzdory kritike zo strany intelektuálov, skladateľov, kritikov a prvých muzikológov predstavovala opereta v miestnom divadle najobľúbenejšiu časť repertoáru, a mala kľúčový význam aj z ekonomického hľadiska. **Fatima Hadžić** (Sarajevo) v príspevku *Operetta in Sarajevo between the Two World Wars* poskytla prehľad hudobných aktivít prvého profesionálneho divadla v Bosne a Hercegovine, so zameraním na predvádzanie operety, ktoré malo podľa nej významný vplyv na rozvoj hudobnej kultúry – podporovalo zkladanie hudobných telies divadelného zboru a poskytovalo zamestnanie profesionálnym hudobníkom, dirigentom, spevákom či ostatným členom súboru. Participáciu slovinských skladateľov na operetnom repertoári Ľubľanskej opery predstavil **Henrik Neubauer** (Ľubľana). V príspevku *Operetta in Ljubljana between the wars* sa tiež zmienil o vynútenom odstránení kompletneho operetného repertoáru z tejto inštitúcie do Terstu bezprostredne po skončení vojny. Toto prímorské mesto bolo dlhodobo považované za hlavné mesto operety v celom Taliansku. Menej známe je to, do akej miery boli na začiatku dvadsiateho storočia zastúpené operety v repertoári di-

vadla sídliaceho v neďalekej Gorici a práve na tieto skutočnosti a vzťah medzi oboma mestami z hľadiska uvádzania operetného žánru sa vo svojom príspevku *Operetta in Trieste and (perhaps) Gorizia* zamerala **Luisa Antoni** (Terst). Príspevok **Boruta Smrekara** (Celje–Ljubljana) *Marjan Kozina: Majda* reflektoval tvorbu popredného slovinského skladateľa a pokúšal sa objasniť príčiny, prečo sa jeho dielo, ktoré svojou úrovňou prevyšuje väčšinu domácej operetnej produkcie, aj napriek výraznému úspechu v domácom prostredí nedokázalo uplatniť aj v repertoári iných zahraničných divadiel.

Práve inscenácia Kozinovej *Majdy* v novembri 1935 predstavovala zlom vo vývoji scénografie v hudobno-dramatických produkciách v Maribore a **Ana Kocjančič** (Lublana) sa vo svojom príspevku *Operetta set design in Slovenia in the light of the historical avant-garde* pokúsila uviesť príklady ďalších inscenácií operiet, ktoré boli v tomto duchu uvedené v operných domoch v Lublane a Maribore, s ich umiestnením do širšieho kontextu spolu s inými zahraničnými inscenáciami pochádzajúcimi z medzivojnového obdobia. Operetou a metamorfózami jej uvádzania na pôde Slovinského národného divadla v Maribore od konca 19. storočia až po súčasnosť sa zaoberala trojica príspevkov od **Manice Špendal** (Maribor): *Different views of operetta and its reception through history at the Maribor theatre*, **Jerneja Weiss** (Ljubljana–Maribor): *Operetta between the wars at the Slovene National Theatre Opera in Maribor* a **Darje Koter** (Lublana): *Operetta productions at SNG Maribor between the wars in the light of directorial approaches*.

Ako naznačuje samotný názov príspevku **Nialla O'Loughlina** (Loughborough) *Operetta at the Crossroads: Radovan Gobec's*

Planinska roža, jeho predmetom bola najmä charakteristika posledného operetného diela tohto úspešného slovinského skladateľa, ktoré predstavuje medzník v tomto žánri z obdobia medzi dvoma svetovými vojnami. V záverečnom príspevku celého sympózia *Tracing the background to the "Maribor operetta war" after the Second World War and the further development of operetta at SNG Maribor*, sa **Karmen Salmič Kovačič** (Maribor) pokúsila osvetliť filozofické, umelecké a ideologické pozadie repertoárovej politiky povojnového obdobia v Slovinsku, počas ktorého opereta získala status „non grata“, pričom sa v ostatných mestách bývalej Juhoslávie naďalej tešila mimoriadnej obľube.

Keďže v závere marca minulého roka, teda tesne pred pôvodne plánovaným konaním sympózia, zastihla organizátorov správa o úmrtí jedného z jeho hlavných iniciátorov a pravidelného účastníka Petra Andraschkeho, rozhodli sa navzdory dlhoročnej tradícii publikovať konferenčné príspevky ešte pred otvorením tohtoročného podujatia. V poradí piaty zväzok série *Studia musicologica Labacensis* s podtitulom *Operetta between the Two World Wars/Opereta med obema svetovnými vojnami* je preto venovaný pamiatke zosnulého nemeckého muzikológa a okrem spomienkového textu od hlavného editora titulu **Jerneja Weiss**a a tiež **Darka Brleka** a **Primoža Kureta**, tvorí jeho obsah popri konferenčných príspevkoch chronologický zoznam všetkých dvadsiatich ôsmich príspevkov, ktoré Andraschke v priebehu rokov 1986 – 2020 na Slovinských hudobných dňoch predniesol. Ostáva dúfať, že sa pandemická situácia bude zlepšovať a tohtoročná online forma festivalu zostane iba jednorazovou záležitosťou.

Michal Ščepán

POKYNY PRE AUTOROV

Recenzovaný vedecký časopis *Musicologica Slovaca* vychádza dvakrát do roka. Publikuje pôvodné príspevky z oblasti muzikológie a jej subdisciplín – hudobnej historiografie, etnomuzikológie a systematickej hudobnej vedy. 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 štúdiu je potrebné pripojiť abstrakt, kľúčové slová a resumé v slovenskom jazyku; súčasťou záhlavia štúdie sú údaje o autorovi (meno a priezvisko, titul, pracovisko, adresa, telefón alebo e-mail).

S ohľadom na platnosť noriem STN ISO 690 (*Dokumentácia. Bibliografické odkazy*) a STN ISO 690-2 (*Elektronické dokumenty alebo ich časti*) je potrebné rešpektovať ich zásady. Niektoré interpunkčné znamienka sa v odkazoch používajú odlišne od pravidiel slovenského pravopisu; niektoré zásady sú prispôbené potrebám časopisu. Pre uľahčenie citovania uvádzame niektoré vzory:

Odkaz na monografiu:

- ¹ RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, s. 90-95.
- ² DÚŽEK, 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:

- ³ ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.
- ⁴ P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafin, 1992.

Pozn.: Ako prvý údaj sa uvádza meno editora, ak má primárnu zodpovednosť za zostavenie diela. Pri viacerých zostavovateľoch sa uvádza meno prvého z nich na titulnom liste. Osoby, ktoré majú sekundárnu zodpovednosť (napr. vedeckí redaktori, editori, prekladatelia...), sa uvádzajú za názvom.

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

- ⁵ URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Lament v hudbe*. (=Studia Ethnomusicologica IV.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPRESS, 2009, s. 33-62.

Odkaz na štúdiu v zborníku alebo na kapitolu v kolektívnej práci:

- ⁶ LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHKEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 195-258.

Odkaz na štúdiu publikovanú v periodiku:

- ⁷ MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 34, 2008, č. 2, s. 147-154.

Odkaz na už uvedený prameň:

- ⁸ RYBARIČ, Ref. 1, s. 78.

Pozn.: V prípade, že v jednej poznámke sú uvedené dva pramene toho istého autora, v ďalších poznámkach uvádzame aj prvé slová názvu prameňa:

- ⁹ RYBARIČ, Dejiny hudobnej kultúry, Ref. 1, s. 63.

Odkaz na elektronický zdroj:

- ¹⁰ PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, s. 99-105. Dostupné na internete: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

Všeobecné poznámky:

- Ak v prameni nie je uvedené miesto vydania, rok vydania alebo vydavateľstvo, tak uvádzame: b. m., b. r., b. v.
- V prípade viacerých miest vydania a vydavateľstiev sa názov vydavateľstva pridá k príslušnému miestu vydania a oddelí sa bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- Ak je viac miest vydania a len jeden vydateľ, tak miesta vydania oddelíme bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Údaje v bibliografickom 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

The peer-reviewed scholarly journal *Musicologica Slovaca* appears twice yearly. It publishes original contributions to music history, ethnomusicology and systematic musicology. A decision will be taken by the editors on whether to accept an article for publication, based on readers' reports and the judgment 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 (Documentation. 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:

- ¹ RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, pp. 90-95.
- ² DŮŽEK, 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:

- ³ ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.
- ⁴ P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafin, 1992.

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:

- ⁵ URBANCOVÁ, 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:

- ⁶ LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHKE, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, pp. 195-258.

Reference to a study published in a journal:

- ⁷ MÚDRA, 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:

- ⁸ RYBARIČ, 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:

- ⁹ RYBARIČ, *Dejiny hudobnej kultúry*, Ref. 1, p. 63.

Reference to an electronic source:

- ¹⁰ PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, 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.