

Slovenská muzikologická asociácia
Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum

**MALÉ OSOBNOSTI
VELKÝCH DEJÍN – VELKÉ OSOBNOSTI
MALÝCH DEJÍN III**

Príspevky k hudobnej regionalistike

Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie
Bratislava 9. – 10. novembra 2016

konanej pri príležitosti
25. výročia existencie samostatného Hudobného múzea

Bratislava 2017

Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia

Z verejných zdrojov Fondu na podporu umenia

vydala Slovenská muzikologická asociácia a Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum
Bratislava 2017

MALÉ OSOBNOSTI VEĽKÝCH DEJÍN – VEĽKÉ OSOBNOSTI MALÝCH DEJÍN III **Príspevky k hudobnej regionalistike**

Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie
Bratislava 9. – 10. novembra 2016
konanej pri príležitosti
25. výročia existencie samostatného Hudobného múzea

Z iniciatívy usporiadateľov konferencie sa viaceré príspevky
venovali problematike hudobných dejín mesta Bratislavy
v rámci projektu APVV Hudba v Bratislave
(blok príspevkov 07 –13)

Príležitostný grafický list *Zátišie s hudbou* © Arnold Feke
Redakčné, zostavovateľské a grafické práce: Edita Bugalová
Preklad resumé: © Veronika Zitta
Technická spolupráca: Bofó
Tlač: P.M.P. TLAČIARENĚ, spol. s r.o.

© Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum
Edita Bugalová, Jana Bugalová-Daňová, Ludmila Červená,
Miriam Das Lehotská, Lucia Fojtíková, Karol Frydrych,
Vladimír Godár, Adriana Grešová, Petr Hlaváček, Michal Hottmar,
Lubomír Chalupka, Peter Jantoščiak, Margaréta Jurkovičová,
Zlatica Kendrová, Renáta Kočišová, Mária Krajčiová, Vladimír Král,
Jana Laslavíková, Jana Lengová, Petr Lyko, Peter Martinček,
Irena Medňanská, Štefan Nagy, Mária Prokipčáková, Boguslaw Raba,
Miroslav Ruttkay, Imrich Šimig, Andrej Štafura, Sylvia Urdová.



SLOVENSKÉ NÁRODNÉ MÚZEUM
HUDOBNÉ MÚZEUM

u. fond
na podporu
umenia

 **APVV**

ISBN 978-80-8060-418-9



9 788080 604189



Arnold Fekete: *Zátišie s hudbou*, 2016

OBSAH

PREDHOVOR	6
01 Sylvia Urdová <i>Agenda olomucensis</i> z roku 1498 vydavateľa Georga Stuchsa (1484 – 1520) v zbierkovom fonde Slovenského národného múzea-Hudobného múzea	7
02 Peter Ján Martinček Intavolácia v tabulatúrnych zborníkoch <i>Levočskej zbierky hudobnín</i> : Redukcia, alebo plnohodnotný zápis kompozície?	14
03 Vladimír Král Organista za skratkou A.S.O.C	25
04 Zlatica Kendrová Tvorca v evanjelických hymnologických prameňoch barokového Slovenska	34
05 Adriana Grešová Hymnologické dielo Daniela Krmana ml. (1669 – 1740)	44
06 Mária Prokipčáková Osobnosť Jána Juhaseviča Skliarskeho (1741 – 1814) v kontexte kantorskej a pisárskej praxe v karpatskom prostredí	56
07 Margaréta Jurkovičová Bratislavský rodák Johann Sigismund Kusser – príspevok k reflexii a poznaniu života či diela skladateľa na základe jeho <i>Zápisníka</i>	80
08 Jana Lengová K hudobnému portrétu bratislavskej rodáčky, Klaviristky Seraphiny Tausigovej, rodenej Vrabélyovej	111
09 Vladimír Godár Vokálno-symfonické dielo Alexandra Albrechta	127
10 Jana Laslavíková Pôsobenie Emanuela Raula v prešporskom mestskom divadle a uvádzanie operného repertoáru v rokoch 1890 – 1899	169
11 Ľubomír Chalupka Pocta Miroslavovi Filipovi – slovenskému muzikológovi	186
12 Peter Jantoščíak Furoja („furolyla“) – altová flauta dielne Franz Schöllnast a syn z Bratislavy v kontexte vývoja hranových dychových nástrojov 19. storočia v podunajskej oblasti	193
13 Edita Bugalová Poznámky k výstave <i>Dobroslav Orel – ČeskoSlovenský muzikológ</i>	212

14 Petr Hlaváček	
Hudba v rodině Kolísků	233
15 Petr Lyko	
Franz Rieger – osobnost konce jedné epochy varhanářství	242
16 Karol Frydrych	
K profilu ředitele auru a varhaníka v Brně-Zábrdovicích Zdeňka Hatiny	246
17 Andrej Štáfura – Štefan Nagy – Bogusław Raba	
Slovenské historické organy v európskom kontexte. Tvorba kritérií porovnávania	267
18 Renáta Kočišová	
Mária Moyzesová, interpretka romantických piesní a árií	276
19 Juraj Ruttkay	
Nezabudnuteľný Rudolf Petrák (1917 – 1972) takmer zabudnutý... ..	287
20 Imrich Šimig	
Za Honorátom Cottelim... ..	306
21 Michal Hottmar	
Ján Labant – pokračovateľ žilinskej gitarovej tradície	314
22 Ľudmila Červená	
Trávníčkovo kvarteto – včera a dnes	323
23 Irena Medňanská	
Béla Kéler – veľká skladateľská osobnosť zo šarišského regiónu	329
24 Jana Bugalová-Daňová	
Hudobná a hlasová terapia s Františkom Tugendliebom	341
25 Lucia Fojtíková	
Lýra naša Bratislavská, čože je to päťdesiatka? Svetlá a tiene Bratislavskej lýry... ..	361
26 Mária Krajčiová	
Osobnosti slovenského interpretačného umenia. Osobné fondy získané do zbierkového fondu SNM-Hudobného múzea po roku 2000	380
27 Miriam DasLehotská	
Výskum hudobnej kultúry z pohľadu súčasných metód hudobnohistorickej dokumentácie	389
SUMMARY	395

PREDHOVOR

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum si v roku 2016 pripomenulo 25. výročie samostatnosti ako špecializovanej odbornej jednotky vo zväzku múzeí SNM. Hudobnomúzejná činnosť na Slovensku však písala svoju históriu oveľa skôr. Zbierkové predmety k dejinám hudby a hudobného života získavalo už Slovenské vlastivedné múzeum (zal. 1924), neskôr sa o významné akvizície pamiatok, najmä hudobných nástrojov, zaslúžil hudobný historik, pedagóg, polyglot prof. Juraj Šimko-Juhás (1897 – 1969), ktorý v Slovenskom múzeu pôsobil v rokoch 1955 – 1958. V tom čase sa usiloval (i keď bezvýsledne) o založenie samostatného Slovenského hudobného múzea so sídlom v Kaštieli Dolná Krupá. Hudobné zbierky archívnej povahy sa sústreďovali v Hudobnovednom seminári už od čias jeho zakladateľa Dobroslava Orla a paralelne na Slovenskej akadémii vied, po založení Hudobnovedného ústavu (1943). Roku 1965 sa v rámci Historického ústavu SNM vytvorilo hudobné oddelenie. Do systematicky budovanej zbierky sa priebežne začlenili aj skoršie akvizície starších hudobnovedných pracovísk. V roku 1991 sa dovtedajšie oddelenie osamostatnilo a vytvorilo sa Hudobné múzeum, do ktorého správy patrí od roku 2003 aj areál Kaštiel'a Dolná Krupá. Ku koncu roka 25-ročnej samostatnej existencie SNM-Hudobné múzeum spravovalo viac než 134 tisíc jednotiek zbierkového fondu.

Múzeum popri svojich základných činnostiach usporadúva od roku 2011 odborné muzikologické konferencie orientované na hudobnú regionalistiku, aby sa v čo najväčšej možnej miere darilo zaplniť biele miesta na mape hudobných dejín Slovenska. Úvod šiestej konferencie a tretej z tematického radu Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín patril prezentácii grafického listu *Zátišie s hudbou*, ktorý autor, akademický maliar Arnold Feke, vytvoril k jubileu múzea. Tiež sme prezentovali knihu spomienok Mikuláša Schneidra-Trnavského *Úsmevy a slzy*, na ktorej treťom doplnenom vydaní sa podieľalo i Hudobné múzeum. V edičnej činnosti pokračujeme aj predkladaným zborníkom. Otvára sa v ňom pestrá paleta príspevkov, nielen v dotyku časového rozmedzia piatich storočí, ale aj v regionálnom rozvrstvení prekračujúcom našu západnú hranicu, s poukazom na význam a poslanie osobností vo svojom prostredí.

Starším dejinám boli venované prvé bloky dvojdňového programu (Sylvia Urdová, Peter Martinček, Vladimír Král, Zlatica Kendrová, Adriana Grešová, Mária Prokipčáková).

K obohateniu výskumu hudobných dejín Bratislavy prispelo viacero referátov zameraných na personalitu s mestom spojené. Záujem sa sústredil nielen na osobnosti hudobných skladateľov (Margaréta Jurkovičová, Vladimír Godár), tiež na aktivity osobností v oblasti interpretačno-pedagogickej (Jana Lengová), či na poli muzikológie (Lubomír Chalupka), divadelníctva (Jana Laslavíková) alebo vo sfére hudobného nástrojárstva (Peter Jantoščiak). S významnou osobnosťou bratislavskej kultúry trvalo presahujúcej do rozvoja hudobného života celého Slovenska súvisela aj prezentácia výstavy *Dobroslav Orel – Česko-Slovenský muzikológ*, prevzatej z Etnologického ústavu ČAV Praha a doplnenej o predmety dokumentujúce Orlovo účinkovanie v Bratislave (Edita Bugalová), ktorú múzeum usporiadalo pri príležitosti 95. výročia založenia muzikológie ako univerzitného odboru.

Tak ako Dobroslav Orel, sa na Slovensku etabloval aj Alois Kolísek (o ňom Petr Hlaváček). Informácie spoza rieky Moravy rozširujú aj referáty venované organárstvu a organistom (Petr Lyko, Karol Frydrych), s ktorými tematicky súvisí aj príspevok o problematike slovenských historických organov (Andrej Štafura – Štefan Nagy – *Bogusław Raba*).

Osobnostiam interpretov sa venovali referenti Renáta Kočišová, Juraj Ruttkay, Imrich Šimig, Michal Hottmar a Ľudmila Červená. Trvalou súčasťou hudobnej kultúry od prelomu 19. a 20. storočia je zábavná aj populárna hudba a osobnosti i udalosti s ňou spojené, čo reflektujú príspevky Ireny Medňanskej, Jany Bugalovej-Daňovej, Lucie Fojtíkovej. Do spektra hudobnej kultúry, najmä na pôde fondovej inštitúcie, patrí získavanie a zber pamiatok s neodmysliteľnou dokumentáciou, o čom informujú príspevky Márie Krajčiovej a Miriam Das Lehotskej.

Zborník v elektronickej forme s farebnou obrazovou dokumentáciou dopĺňa aj ppt prezentácia a zvukové ukážky (k príspevku 20). Zároveň odkazujeme na stránku múzea www.snm.sk, kde cesta: *Hudobné múzeum – Publikácie* otvorí on-line prístup k zborníkom (publikovaným od r. 2011). Zborník vydávame tiež v printovej forme, avšak so selektovanou obrazovou dokumentáciou v čierno-bielej verzii.

Za obsahovú a jazykovú stránku príspevkov, formálne spracovanie bibliografických odkazov a zdroje informácií, fotodokumentov i zvukových záznamov zodpovedajú ich autori.

Podakovanie za finančný príspevok na vydanie zborníka patrí Fondu na podporu umenia, za spoluusporiadanie konferencie Slovenskej muzikologickej asociácii a Katedre muzikológie Filozofickej fakulty UK v Bratislave, Slovenskému národnému múzeu za poskytnutie priestorov, pracovníkom Centra informatiky SNM za technickú pomoc a v neposlednom rade pracovníkom SNM-Hudobného múzea za organizačnú prípravu a realizáciu podujatia.

Edita Bugalová

**01 AGENDA OLOMUCENSIS Z ROKU 1498
VYDAVATEĽA GEORGA STUCHSA (1484 – 1520) V ZBIERKOVOM FONDĚ
SLOVENSKEHO NÁRODNÉHO MÚZEA-HUDOBNÉHO MÚZEA**

Sylvia Urdová

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, Bratislava

Vo svojom príspevku by som chcela priblížiť tlačenú notovanú knihu – notovanú inkunábulu,¹ v zbierkovom fonde Slovenského národného múzea-Hudobného múzea² s evidenčným číslom MUS II 2 a zameriavam sa na notovaný repertoár, ktorý táto kniha obsahuje.

Kniha bola do zbierkového fondu SNM-HuM nadobudnutá v roku 1958, získal ju Juraj Šimko-Juhás od Tibora Freša z Bratislavy (pôvodná signatúra odkazuje na rok 1954).³ Pôvodne bola pred nadobudnutím do zbierkového fondu SNM-HuM súčasťou Františkánskej knižnice v Bratislave, o čom svedčí aj vyblednutá pečiatka na recto strane 1. fólia dole *BIBLIOTHECA O.F.M. PROVINCIAE SS. SALVATORIS / BRATISLAVA*. Ako knihu františkánskej proveniencie ju evidoval aj Dobroslav Orel, ktorý ju uvádza pod názvom [*Agenda secundum chorum Olomucensem.*] v svojej práci z roku 1930 *Hudební památky františkánské knihovny v Bratislavě*⁴ v časti II. *Soupis hudebních památek* v rámci sekcie C *Tisky provenience františkánské* na strane 485 pod číslom 103.⁵

Kniha nemá titulný list, ani pôvodne ho nemala, a nemá ani stranu s kolofonom, ktorú pôvodne obsahovala, s uvedením autora tlače, miesta a dátumu vzniku tlače. Tlačený text v knihe začína na recto strane 1. fólia nasledovne: *In nomine sancte et individue trinita=/tis amen. Incipit agenda s(e)c(un)d(u)m choru(m) / Olomucensem. (...)*. (V mene svätej a nerozdielnej Trojice amen. Začína agenda podľa zvyku Olomouca / resp.: olomouckej cirkvi).

Slovo agenda možno preložiť ako „to, čo sa má vykonávať“. Kniha prináša informácie k obsahu a forme rôznych obradov cirkvi rímskeho rítu, ktoré vysluhuje kňaz. Novším termínom pre tento typ liturgickej knihy je rituál – *rituale*.⁶ Kniha obsahuje bohoslužobné texty (modlitby, čítania) a spevy a tiež rituálne pokyny. Ako napovedá spomínaná 2. veta na recto strane 1. fólia, kniha je určená pre Olomouckú diecézu.

¹ Inkunábula, teda prvotlač je kniha vytlačená do roku 1500 vrátane. In: KOTVAN, Imrich: *Inkunábuly na Slovensku*. Martin : Matica slovenská, 1979, s. 5.

² Ďalej aj ako skratka SNM-HuM.

³ *Prvostupňová evidencia zbierkových predmetov Hudobného múzea Slovenského národného múzea 1921 – 1970*, s. 12.

⁴ In: *Sborník Filozofické fakulty University Komenského v Bratislavě*, 7, č. 59, s. 485.

⁵ 103. / Ss. 284, 15x21 cm., váz. ch. n. podkovová. / [*Agenda secundum chorum Olomucensem.*] / *Bez titulního listu a bez indexu. Notovány jsou zpěvy při svéceních. Na přídeštlí rok 1563. Tisk.* Podľa D. Orla je umiestnenie roku 1563 na prídoštlí, podľa mňa na recto strane fólia 1 hore.

⁶ HUGLO, Michel: *Liturgische Gesangbücher* [heslo]. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil 5. Kassel – Basel – London – New York – Prag – Metzler – Stuttgart – Weimar : Bärenreiter, 1996, s. 1423. V dokumentácii Hudobného oddelenia Slovenského múzea z roku 1954 Juraj Šimko-Juhás túto knihu zaevidoval ako „Rituál zo XVI. storočia.“ In: *Inventárna kniha. Hudobné nástroje a hudobniny od roku 1954*. Bratislava. Rukopis, s. 4.

V dokumentácii SNM-HuM do roku 2013 bola kniha datovaná do roku 1486. V súvislosti s prípravou hesla o nej s názvom *Agenda Olomucensis* do publikácie *Slovenské národné múzeum* pri príležitosti 120. výročia múzea⁷ došlo ku korigovaniu roku vydania. Na základe porovnania s katalógom evidovaných inkunábul *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* z roku 1925 vyplynulo, že kniha bola vydaná o 12 rokov neskôr, teda v roku 1498.⁸ V roku 1486 (7. októbra) vydali Konrád Stachel / Stachel a Matyáš Preinlein v Brne notovanú knihu s názvom *Agenda Olomucensis* v rozsahu 108 fólií, ktorú spomínaný katalóg z roku 1925 eviduje na strane 215 pod číslom 470. Bola to najstaršia kniha vydaná v Brne⁹ a na Morave.¹⁰ V prípade exemplára v SNM-HuM ide o 2. vydanie tejto agendy, ktorá pôvodne mala 154 fólií: agenda vyšla v Norimbergu u tlačiara Georga Stuchsa v roku 1498 (23. októbra) a spomínaný katalóg z roku 1925 ju na strane 215 eviduje pod číslom 471.

Katalóg inkunábul zo Slovenska, ktorý v roku 1979 publikoval Imrich Kotvan, *Agendu Olomucensis* zo SNM-HuM neeviduje. Eviduje však iný exemplár tohto 2. vydania olomouckej agendy z roku 1498 pod číslom 4, ktorý sa nachádza v knižničnom fonde Slovenskej národnej knižnice v Martine a rovnako ako agenda v SNM-HuM, pochádza z knižnice bratislavských františkánov.¹¹ Martinský exemplár je uvedený aj v medzinárodnom elektronickom katalógu inkunábul na webe *British Library* v Londýne,¹² ktorý eviduje tlače z 15. storočia uložené v súčasnosti v rôznych krajinách sveta. Tento katalóg je prepojený so starším, už spomínaným katalógom *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* vydaným v roku 1925 ako tlač, ktorý je v súčasnosti prístupný aj na webe, kde sa na základe najnovších výskumov aktualizuje.¹³ V katalógu prezentovanom na webe *British Library* ani v katalógu *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*¹⁴ exemplár zo SNM-HuM nie je evidovaný.

Agenda Olomucensis v zbierkovom fonde SNM-HuM bola vydaná počas pôsobenia Stanislava Thurza (ca 1470 – 1540) vo funkcii Olomouckého biskupa, ktorým bol v rokoch 1497 – 1540.

⁷ URDOVÁ, Sylvia: *Agenda Olomucensis*. In: PODUŠELOVÁ, Gabriela (zost.) – KRÁLIKOVÁ, Eva – MACHAJDÍKOVÁ, Elena: *Slovenské národné múzeum*. Bratislava : Slovenské národné múzeum, 2013, s. 265. ISBN: 978-80-8060-313-7.

⁸ *Gesamtkatalog der Wiegendrucke: Band I. Abano-Alexius*. Leipzig : Karl W. Hiersemann, 1925, s. 215. Databáza tlači 15. storočia je dostupná aj na internete: <http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/> [marec 2017].

⁹ In: *Internetová encyklopedie dějin Brna*: http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_udalosti&load=1204, [marec 2017].

¹⁰ KUBÍK, ZDENĚK: *Brněnský primát knihtisku – první kniha na Moravě vytištěna před 525 lety*. In: *Duha / Informace o knihách a knihovnách z Moravy*. Dostupné na internete: <https://duha.mzk.cz/clanky/brnensky-primat-knihtisku-prvni-kniha-na-morave-vytistena-pred-525-lety>, [marec 2017].

¹¹ KOTVAN, Imrich: *Inkunábuly na Slovensku*. Martin : Matica slovenská, 1979, s. 44. Martinský exemplár sa do roku 1975 nachádzal na *Miestnom pracovisku Matice slovenskej* v Bratislave. Tamže. *Agendu Olomucensis* ako inkunábulu vo fonde *Slovenskej národnej knižnice v Martine* spomína aj Peter Sabov v svojom texte *Vzácné tlače a zbierky českej proveniencie vo fondoch Slovenskej národnej knižnice v Martine*. In: *Problematika historických a vzácných knižných fondů Čech, Moravy a Slezska 2007: Sborník z 16. odborné konference Olomouc, 13.-14. Listopadu 2007*, ed. Rostislav KRUŠINSKÝ. Brno – Olomouc 2008, s. 174. Dostupné na internete: <https://www.vkol.cz/data/soubory/import/konf16/17.pdf> [október 2016].

¹² <http://data.cerl.org/istc/ia00163300> [október 2016].

¹³ <http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/GWEN.xhtml> [október 2016].

¹⁴ <http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/> [október 2016].

Krakovský rodák Stanislav Thurzo sa od svojho nástupu do úradu Olomouckého biskupa venoval obnove diecézy a už v prvých rokoch svojho pôsobenia urobil opatrenia ohľadom disciplíny kléru, liturgie, kapituly, cirkevných budov a rezidencií, správy cirkevného majetku.¹⁵ Pre Olomouckú diecézu vyšlo s biskupským schválením Stanislava Thurza, ako aj jeho predchodcu Jana Filipca (1431? – 1509), viacero liturgických kníh. Na Morave boli činné tlačiarne v Brne (v rokoch 1486 – 1499, Konrád Stahel / Stachel, Matyáš Preinlein), v Olomouci (v rokoch 1499 – 1504: Matyáš Preinlein 1499, Konrád Baumgarten 1500 – 1502, Liborius Fürstenhain 1504).¹⁶ Vo všeobecnosti však bolo viacero liturgických kníh pre pražskú a olomouckú diecézu v 15. storočí vytlačených nie v domácich moravských, ale v nemeckých tlačiarenských dielňach. Aj 2. vydanie olomouckej agendy nevyšlo v Brne, ako tomu bolo v prípade jej 1. vydania v roku 1486, ale v cudzine: teda v nemeckom Norimbergu. Podľa informácie Martina Rothkegela vyšli počas pôsobenia Stanislava Thurza ako Olomouckého biskupa tieto liturgické knihy: *Agenda Olomucensis* (Norimberg 1498, GW 471), *Missale Olomucense* (Norimberg 1499, Hain 11338), *Psalterium Olomucense* (Brno 1499, Hain 13503), *Breviarium Olomucense* (Štrasburg 1499, GW 5415), *Missale Olomucense* (Viedeň 1505), *Breviarium Olomucense* (Viedeň 1517, VD 16 B 8185).¹⁷

Georg Stuchs (Stüchs, Stöchs, 1484 – 1520) je považovaný spolu s Erhardom Ratdoltom (1442 – 1528) za jedného z najvýznamnejších tlačiarov liturgickej literatúry v Nemecku. Narodil sa v Sulzbachu (Oberpfalz), tlačiareň mal v Norimbergu, kde v roku 1520 zomrel. Istý čas pôsobil aj v Schneebergu (Erzgebirge), kam ušiel pred morom. Tlačil liturgické knihy, a tiež náboženskú literatúru a kalendáre.¹⁸ So Stuchsovou špecializáciou na oblasť liturgických kníh súviselo to, že jeho klientela bola z rôznych regiónov, keďže mnohí objednávateľia si ich dávali tlačiť v cudzine.¹⁹

¹⁵ ROTHKEGEL, Martin: *Der lateinische Briefwechsel des Olmützer Bischofs Stanislaus Thurzó. Eine ostmitteleuropäische Humanistenkorrespondenz der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.* Hamburg – Berlin – London: Lit-Verlag, 2007 (Hamburger Beiträge zur neulateinischen Philologie, hg. von Walther Ludwig, Bd. 5), s. 26. Dostupné na internete: http://www.academia.edu/12910340/Der_lateinische_Briefwechsel_des_Olm%C3%BCtzer_Bischofs_Stanislaus_Thurz%C3%B3._Eine_ostmitteleurop%C3%A4ische_Humanistenkorrespondenz_der_ersten_H%C3%A4lfte_des_16._Jahrhunderts._Hamburg_Berlin_London_Lit-Verlag_2007_Hamburger_Beitr%C3%A4ge_zur_neulateinischen_Philologie_hg_von_Walther_Ludwig_Bd._5_.403_S [30.10.2016].

¹⁶ ROTHKEGEL, Martin: *Der lateinische Briefwechsel des Olmützer Bischofs Stanislaus Thurzó...* s. 27.

¹⁷ ROTHKEGEL, Martin: *Der lateinische Briefwechsel des Olmützer Bischofs Stanislaus Thurzó...* s. 27. M. Rothkegel v predslove tejto svojej publikácie uvádza, že rezidenciu biskupa Stanislava Thurza v Kroměříži vyrabovali Švédi v roku 1643 a že počas 30-ročnej vojny boli mnohé archívy a knižnice na Morave vyrabované alebo zničené.

¹⁸ KÖRNDLE, Franz: *Stuchs, Stöchs, Stöchs, Georg* [heslo]. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Fischer. Personenteil 16. Kassel – Basel – London – New York – Prag – Metzler – Stuttgart – Weimar : Bärenreiter, 2006, s. 221.

¹⁹ WALSH, Katherine: *Liturgische Reformbemühungen der Prager Domherren in nachhussitischer Zeit.* In: EBERHARD, Winfried – MACHILEK, Franz (ed.): *Kirchliche Reformimpulse des 14./15. Jahrhunderts in Ostmitteleuropa.* Köln – Weimar – Wien 2006, s. 263. Dostupné na internete: <https://books.google.sk/books?id=Z-B8oH5Spt0C&pg=PA263&lpg=PA263&dq=georg+stuchs&source=bl&ots=2fbisqUQ18&sig=Bt-DXDDmMUNz8z5zU2W60FTqYvs&hl=sk&sa=X&ved=0ahUKEwixPLG7k9XPAhUHsBQKHTsDssQ6AEIMjAD#v=onepage&q=georg%20stuchs&f=false> [14.10.2016].

Stuchs mal objednávky na knihy z cirkevného prostredia z východonemeckých a severonemeckých diecéz, zo Salzburgu, Regensburgu a tiež napr. z Prahy, Olomouca či z uhorského Ostrihomu. Stuchs zabezpečil pre svoju tlačiarenskú dielňu 18 rôznych typov písma a jeho tlače sa vyznačovali výbornou kvalitou.²⁰ Prvá tlač s notami od Georga Stuchsa pochádza z roku 1491: je to *Agenda Ratisponensis* vytlačená na pergamene.²¹ Josef Benzing datuje Stuchsovu poslednú tlač do roku 1517.²²

Agenda Olomucensis v zbierkovom fonde SNM-HuM má rozmery 155 mm x 220 mm. Pôvodne obsahovala 154 fólií, v súčasnosti obsahuje 142 fólií. Listy knihy sú z papiera, kniha má koženú väzbu s kovovými sponami. V roku 1998 knihu reštaurovala Brigita Haászová-Hradská. Jedným z chýbajúcich listov je aj pôvodné 1. fólio, na ktorom bol drevorez, vyobrazenie erbu. Tlač v knihe je dvojfarebná (čierna a červená – červený pigment rumelka). Na recto strane 1. fólia hore vpravo je aj rukopisná poznámka „1563“ a na tejto strane hore vľavo je vyblednuté číslo, napísané pôvodne červenou (?) ceruzou, „103.“²³

V knihe sú na niektorých miestach dodatočné rukopisné poznámky písané železodubienkovým atramentom v latinčine a slovakizovanej češtine (starej slovenčine?), rozsiahlejšie rukopisné poznámky sú na prednom a zadnom prídoští. Čo sa týka datácie, podľa hrubého odhadu archivára Rehole menších bratov františkánov na Slovensku, Mgr. Františka Kadlečíka, by zápisy mohli pochádzať z konca 15. storočia – 2. polovice 16. storočia.²⁴

Notované spevy sú na fóliách 37 v až 127 r (podľa reálnej foliácie), spolu ca 68 jednohlasných spevov s textovomelodickým zápisom. Sú zaznamenané metsko-gotickou notáciou na štvorlinajkovej notovej osnove červenej farby, ktorá používa kustos. Patria do oblasti gregoriánskeho chorálu. Sú to antifóny, rezponzoriá s veršami, hymnusy a podobne. Notované spevy sú značne zastúpené v časti knihy venovanej liturgii Veľkého týždňa.

Notované spevy v agende sa stali predmetom komparácie so spevmi v stredovekých európskych prameňoch gregoriánskeho chorálu, ktoré sú evidované v projekte elektronickej databázy latinského liturgického spevu *CANTUS* publikovanej na internete. Databáza eviduje spevy z vyše 140 rukopisov a tlačí zo stredoveku z rôznych európskych lokalít. V súčasnosti sa nachádza na stránke Univerzity vo Waterloo v Kanade (University of Waterloo): <<http://cantus.uwaterloo.ca/>>.

²⁰ KÖRNDLE, Franz: *Stuchs, Stöchs, Stöchs, Georg* [heslo]. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart...*, s. 221.

²¹ WALSH, Katherine: *Liturgische Reformbemühungen der Prager Domherren in nachhussitischer Zeit...*, s. 263.

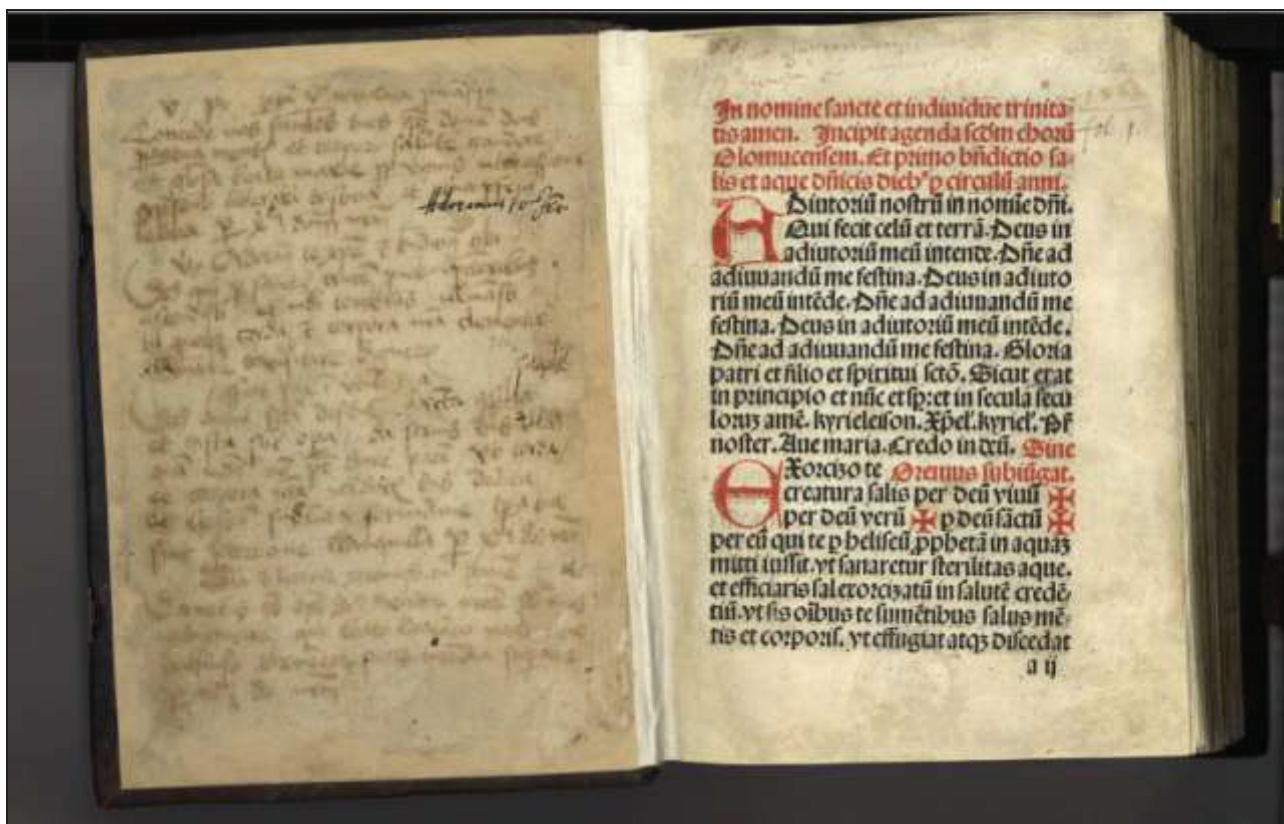
²² BENZING, Josef: *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*. In: Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen begründet von Carl Wehmer, herausgegeben von Walter Bauhuis, Band 12. Wiesbaden 1963, s. 331.

²³ Porov. číslo 103, pod ktorým eviduje tlač s názvom [*Agenda secundum chorum Olomucensem.*] Dobroslav Orel v svojej práci z roku 1930 *Hudební památky františkánské knihovny v Bratislavě*. In: *Sborník Filozofické fakulty University Komenského v Bratislavě*, 7, č. 59, s. 485.

²⁴ V dokumentácii SNM-HuM (v inventárnom zozname) je v súvislosti s týmito rukopisnými poznámkami stručný údaj: „V texte množstvo poznámok v starej slovenčine (podľa dr. Chalupeckého spišského nárečia).“

Pôvodne sa zameriavala na spevy officia, v súčasnosti je rozšírená o notovaný zápis spevov a indexuje aj rukopisy s omšovým repertoárom.²⁵ Hudobnoliturgické konkordancie v databáze *CANTUS* sa podarilo nájsť k takmer všetkým notovaným spevom v agende: výnimkou je 6 položiek, z čoho 3 sú pravdepodobne prefácie, ktoré databáza neviduje, 2 jednotky sú krátke spevy (aklamácie?) a jeden spev je trópus (*Triumphat Dei Filius*). Súpis notovaných spevov v agende aj s odkazom na ich identifikačné číslo v databáze *CANTUS* (CANTUS ID) sa nachádza v priloženej tabuľke.

Pohľad na notovaný materiál v agende, podľa môjho názoru, poukazuje (aj na základe identifikačných čísel CANTUS ID) na značný (väčšinový) podiel kompozícií zo základnej, klasickej vrstvy spevov gregoriánskeho chorálu v Európe, ktorá sa vykryštalizovala pravdepodobne pred 10. storočím. Ďalší výskum obsahu agendy možno v tejto súvislosti orientovať na konkrétne porovnania textovo-melodického riešenia spevov v agende so spevmi v najstarších európskych prameňoch gregoriánskeho chorálu a tiež na hľadanie odpovede na otázku o prítomnosti, resp. prípadne o charaktere lokálneho hudobnoliturgického úzu Olomouckej diecézy. Výskum neskorších rukopisných poznámok v latinčine a slovackizovanej češtine (starej slovenčine?) by mohol napomôcť objasniť výskyt a aj prípadné používanie tejto knihy na Slovensku.



Agenda Olomucensis, predné prídoštie a fólio 1 recto

²⁵ <http://cantus.uwaterloo.ca/> [júl 2017].

AGENDA OLOMUCENSIS (1498)
V ZBIERKOVOM FONDE SNM-HUDOBNÉHO MÚZEA:
NOTOVANÉ SPEVY

Textový incipit notovaného spevu ²⁶	Foliácia	Druh spevu ²⁷	Sviatok (deň), obdobie	Identifikačné číslo CANTUS ID ²⁸
Fontes aquarum sanctificati	[37v] ²⁹ 37v	A	Epiphania Domini?	002888
Videte miraculum mater	[38r] 38r	R	Purificatio Mariae	007869
Virgo concepit et virgo peperit	[39r] 39r	V	Purificatio Mariae	007869b
Hodie beata virgo Maria puerum	[39r] 39r	A	Purificatio Mariae	003089
Per omnia saecula saeculorum – Vere dignum et justum est (Praefatio)	[40v] 40v – [41r] 41r		Purificatio Mariae	
Lumen ad revelationem gentium et	[45r] 45r	A	Purificatio Mariae	003645
Ave gratia plena Dei genitrix	[45v] 45v	A	Purificatio Mariae	200456
Adorna thalamum tuum Sion et	[46r] 46r	A	Purificatio Mariae	g00068
Responsum accepit Simeon a spiritu	[47v] 47v	A	Purificatio Mariae	g00069
Nunc dimittis Domine ³⁰	[48r] 48r	A	Purificatio Mariae	g00069
Qui sine peccato templi est oblatu	[48v] 48v	Sq	Purificatio Mariae	ah50155
Cum inducerent puerum Jesum	[50] 50r	A	Purificatio Mariae	002011
Exaudi nos domine quoniam benigna	[50v] 50v	A	Fer. 4 Cinerum	002770
Salvum me fac deus quoniam	[51r] 51r	AV	Fer. 4 Cinerum	002770a
Immutemur habitu in cinere	[52v] 52v	A	Fer. 4 Cinerum	003193
Juxta vestibulum et altare	[53r] 53r	A	Fer. 4 Cinerum	003554
Ingressus Pilatus cum Jesu in	[53v] 53v	R	Dom. in Palmis	006966
Tunc ait illis Pilatus regem	[54v] 54v	V	Dom. in Palmis	006966a
Simon dormis non potuisti una	[55r] 55r	A	Dom. in Palmis	206016 ?
Collegerunt pontifices et pharisaei	[56v] 56v	A	Dom. in Palmis	001852.1
Unus autem ex ipsis Caiphas	[57v] 57v	AV	Dom. in Palmis	01852a
Ne forte veniant Romani	[58r] 58r	AV	Dom. in Palmis	001852.b
Per omnia saecula saeculorum – Vere dignum et justum est [Praefatio]	[60r] 60r – [60v] 60v		Dom. in Palmis	
Fulgentibus palmis prosternimur	[65r] 65r	A	Dom. in Palmis	002909
Cum appropinquaret dominus	[65v] 65v	A	Dom. in Palmis	001976
Cum audisset populus quia venit	[67v] 67v	A	Dom. in Palmis	001983
Ante sex dies sollempnis paschae	[69r] 69r	A	Dom. in Palmis	001437.3
Occurrunt turbae cum floribus	[70r] 70r	A	Dom. in Palmis	004107
Gloria laus et honor tibi sit	[70v] 70v	H	Dom. in Palmis	008310
Pueri Hebraeorum tollentes	[71v] 71v	A	Dom. in Palmis	004415
Pueri Hebraeorum vestimenta	[71v] 71v	A	Dom. in Palmis	004416
Scriptum est enim percutiam	[72r] 72r	A	Dom. in Palmis	004835
O crux ave spes unica hoc	[72v] 72v	H?	Dom. in Palmis ?	008410h?
Ingrediente domino in sanctam	[73r] 73r	R	Dom. in Palmis	006961
Cum audisset populus quia	[73v] 73v	V?	Dom. in Palmis	006961a
Turba multa quae convenerat	[75r] 75r	A	Dom. in Palmis	005256
Popule meus quid feci tibi	[75v] 75v	VaHW	Hebdomada sancta	008451
Agios o theos agios Ischyros	[76r] 76r	VaHW	Hebdomada sancta	008450
Quia eduxi te per desertum	[76v] 76v	VaHW	Hebdomada sancta	008452
Quid ultra debui facere	[77r] 77r	VaHW	Hebdomada sancta	008453

²⁶ Incipity notovaných spevov v tabuľke sú uvedené podľa latinčiny spevov projektu *CANTUS* <http://cantus.uwaterloo.ca/article/671354> [august 2017].

²⁷ Skratky: A – antifóna, R – rezponzóriem, V – verš (rezponzóriem), H – hymnus, HV – verš (hymnus), AV – verš (antifóna), Sq – sekvencia, Tp – tróp, VaHW – Varia v rámci Veľkého týždňa.

²⁸ <http://cantusdatabase.org/node/1552?source=374033&folio=064v> [október 2016].

²⁹ V hranatej zátvorke je reálne číslovanie fólií, teda číslovanie ceruzou na recto stranách dole, za hranatou zátvorkou je číslovanie fólií perom na recto stranách hore.

³⁰ V databáze CANTUS je fráza *Nunc dimittis domine servum tuum in pace* súčasťou antifóny *Responsum accepit Simeon a spiritu* (CANTUS ID g00069). V skúmanej Agende po fráze *Nunc dimittis domine servum tuum in pace* nasleduje fráza *Quia meruit conspiciere deum qui est rex regum per cuncta secula per eum* (porov. záverečnú frázu antifóny s číslom CANTUS ID g00069.1).

Ecce lignum crucis in quo	[77v] 77v	A	Hebdomada sancta	002522
Dum fabricator mundi	[78r] 78r	A	Hebdomada sancta	a00157
O admirabile pretium cuius	[79r] 79r	A	Hebdomada sancta	203352 ?
Crux fidelis inter omnes	79v [79v]	H	Hebdomada sancta	?
Recessit pastor noster fons	[81r] 81r	R	Hebdomada sancta	007509
Ante cuius conspectum mors	[82r] 82r	V	Hebdomada sancta	007509a
Ecce quomodo moritur justus et	[82v] 82v	R	Hebdomada sancta	006605
In pace factus est locus	[83r] 83r	V	Hebdomada sancta	006605a
Sepulto domino signatum est monumentum	[83r] 83r	R	Hebdomada sancta	007640
Ne forte veniant discipuli ejus	[83v] 83v	V	Hebdomada sancta	007640a
Inventor rutili dux bone	[92v] 93v	H	Hebdomada sancta	830165
Exsultet jam angelica turba caelorum	[93r] 93r	VaHW	Hebdomada sancta	850202
Rex sanctorum angelorum totum – Mitte sanctum nunc amborum	[103v] 103 – [04r] 104v	H – HV	Hebdomada sancta	a00176
Per omnia saecula saeculorum – Vere dignum et justum est [Praefatio]	[105r] 105r – [105v] 105v		Hebdomada sancta	
Laudem dicite deo nostro omnes	[114v] 204v	A	Hebdomada sancta	003590
Cum rex gloriae Christus infernum	[116v] 206v	A	Dom. Resurrectionis?	201042
Triumphat Dei Filius	[117v] 207v	Tp	Dom. Resurrectionis?	
Christus dominus resurrexit	[118v] 208v		Dom. Resurrectionis?	
Deo gratias alleluia	[118v] 208v		Dom. Resurrectionis?	
Vidi aquam egredientem de templo (Confitemini domino quoniam bonus)	[118v] 208v ([119r] 209r)	A – (AV)	Dom. Resurrectionis	005403
Antequam nascerer novisti me	[124r] 304r	R	Pro Defunctis ?	006107
Commissa mea domine pavesco	[124v] 304v	V	Pro Defunctis ?	006107a
Qui Lazarum resuscitasti	[125r] 305r	R	Pro Defunctis	007477
Qui venturus est iudicare	[125v] 305v	V	Pro Defunctis	007477b
Subvenite sancti dei	[126r] 306r	R	Pro Defunctis	007716
Suscipiat te Christus qui	[126v] 306v	V	Pro Defunctis	007716a
Libera me domine de morte	[127r] 307r	R	Pro Defunctis	007091
Dies illa dies irae	[127r] 307r	V	Pro Defunctis	007091g



Agenda Olomucensis, fólio 45 verso a 46 recto

02 INTAVOLÁCIA V TABULATÚRNYCH ZBORNÍKOC *LEVOČSKEJ ZBIERKY HUDOBNÍN:* REDUKCIA ALEBO PLNOHODNOTNÝ ZÁPIS KOMPOZÍCIE?

Peter Ján Martiňek

Konzervatórium v Bratislave, Vysoká škola múzických umení

Abstrakt

Nová nemecká organová tabulatúrna notácia použitá v *Levočskej zbierke hudobnín* pri zápise vokálnych skladieb prináša počas rekonštrukcie kompozícií z tejto zbierky niekoľko nejasností. Jednou z nich je aj otázka presnosti a autentickosti hudobného zápisu. Z iných primárnych prameňov vieme, že táto notácia bola často používaná na zaznamenanie redukcie do kostrových tónov, ktoré slúžili organistovi pri sprevádzaní hudobného telesa. Intavolované tabulatúrne zborníky *Levočskej zbierky hudobnín* však prinášajú na prvý pohľad kompletný zápis väčšiny zapísaných kompozícií. Náš príspevok sa zaoberá komparáciou tabulatúrneho zápisu zborníkov z *Levočskej zbierky hudobnín* s hlasovými zošitmi z rôznych primárnych prameňov. Pri porovnaní sme použili vybrané, výhradne rukopisne zachované diela Matthäusa Apellesa von Löwensterna (1594 – 1648).

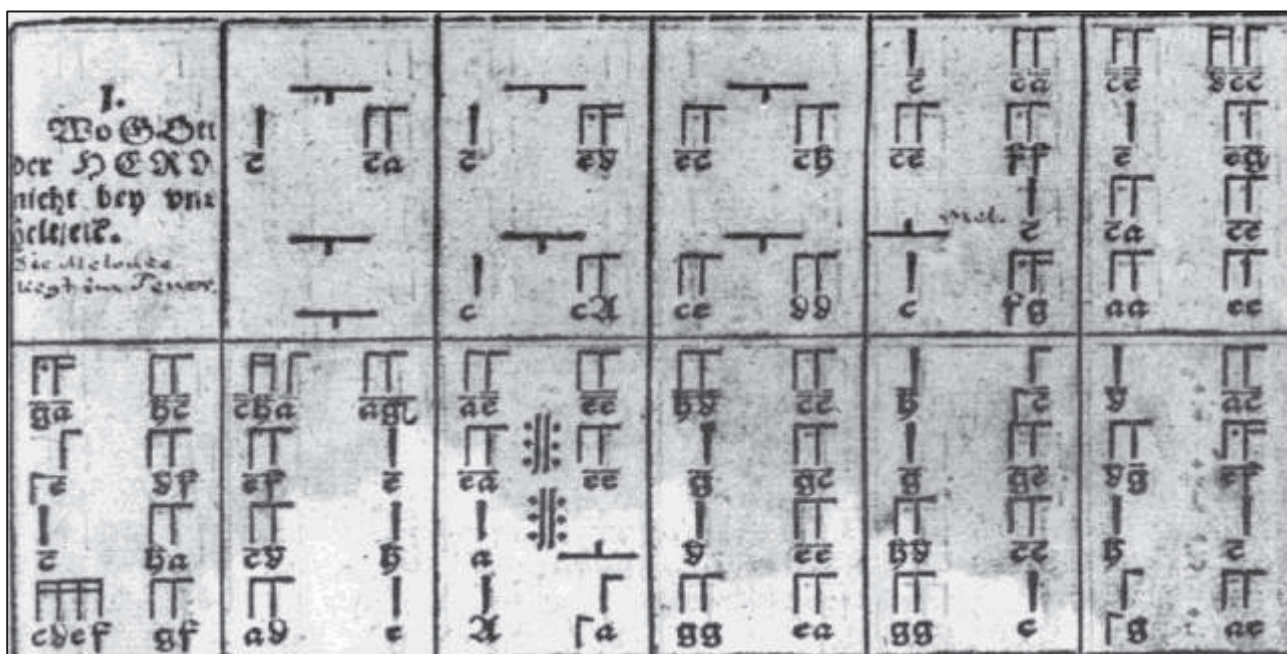
Úvod

Už dlhšie fascinuje rôznych bádateľov otázka, či sa v tabulatúrnych zápisoch v *Levočskej zbierke hudobnín* (ďalej v texte uvedená v skratke ako *LZH*) skrývajú kompletné kompozície, alebo ide iba o isté formy redukcí. Tie mohli byť hypoteticky vytvorené organistom pre lepšiu orientáciu v partitúre, respektíve pre priame sprevádzanie vokálneho telesa. Mnohé iné primárne pramene podobného typu naznačujú práve druhú možnosť,¹ avšak manuskripty zachované v *LZH* sú niečím výnimočné. Na prvý pohľad pôsobia ako relatívne kompletne zachované skladby. Základnou otázkou ale je aj to, čo vlastne považujeme za kompletnú kompozíciu. Pri autorizovaných hudobných tlačiach by to mohlo byť zjednodušene jasné. Ako však pristupovať ku skladbám, ktoré nachádzame zachované definitívne iba v rukopisnej podobe? Dostávame sa tak pravdepodobne k neriešiteľnému problému, hlavne pokiaľ nemáme dostupné autografy, alebo uspokojivý počet rôznych zachovaných primárnych prameňov z toho istého diela. Naša štúdia sa snaží štatisticky zhodnotiť reálnu odchýlku medzi tabulatúrnym zápisom a dostupnými rukopisnými hlasovými zošitmi. Metodologicky sa opierame o štúdium prameňov, jednoduchú štatistiku a následnú komparáciu získaných dát. V nasledujúcom texte sa venujeme výhradne rukopisne zachovaným kompozí-

¹ Zaujímavú komparáciu môžeme vidieť s wrocławskými rukopisnými prameňmi, ktoré sú známe aj pod názvom *Sammlung Bohn*. Napríklad pri rukopisnom zápise sign. *Slg. Bohn ms. mus.* 21 vidíme priamo v tabulatúrnej partitúre redukcie do štyroch kostrových hlasov. Tie sa do veľkej miery svojim priebehom zhodujú so svojimi vokálnymi ekvivalentmi. Podobne si zapisovatelia v tejto zbierke počínali aj pri inom type prameňa – hlasových listoch (napr. sign. *Slg. Bohn ms. mus.* 63, 78, 287). Ich súčasťou je takmer vždy vlastná redukcia organistu do štvorhlasnej tabulatúrnej partitúry.

ciám Matthäusa Apellesa von Löwensterna (1594 – 1648). Vybrané boli skladby, respektíve konkrétne hlasy pri ktorých nachádzame viacnásobný výskyt v rôznych primárnych prameňoch. U M. Apellesa von Löwensterna ide o *Levočskú zbierku hudobnín*, *Bardejovskú zbierku hudobnín* (ďalej v texte uvedená v skratke ako *BZH*) a wrocłavské rukopisné pramene známe aj pod názvom *Sammlung Bohn*.²

Napriek tomu, že Nikolausom Eliasom Ammerbachom (ca 1530 – 1597) spopularizovaná nová nemecká organová tabulatúrna notácia bola pôvodne vymyslená a používaná pre zápis inštrumentálnej hudby, neskôr plní aj iný účel ako notácia pre zápis vokálnych viachlasných, či polychorických skladieb, tzv. intavolácie (obr. 1).³ Obľúbenosť u odpisovačov si získala pravdepodobne kvôli svojej prehľadnosti, a najmä úspornosti. Intavolátor dokázal zapísať zhruba 250 taktovú, osemhlasnú, polychorickú kompozíciu na štyri fóliá, čo predstavuje značnú úsporu miesta. Pre porovnanie, jeden hlas potreboval na zaznamenanie svojho partu zhruba dve fóliá, aj keď väčšinou o niečo menšieho formátu.



Obr. 1. N. E. Ammerbach: *Orgel oder Instrument Tabulatur*, Leipzig 1571 (impr.), f. 10v

² Viac o týchto hudobných zbierkach pozri v nasledujúcich publikáciách: HULKOVÁ, Marta: *Levočská zbierka hudobnín*. [Diss.], Bratislava : FiFUK, 1985, 2 zv.; MURÁNYI, Róbert Á.: *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld*. Bonn : Gudrun Schröder Verlag, 1991. ISBN 978-39-2619-61-6; BOHN, Emil.: *Die musikalischen Handschriften des XVI. — XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*. Breslau : Commissions-Verlag von Julius Hainauer, 1890.

³ AMMERBACH, Elias Nikolaus: *Orgel oder Instrument Tabulatur...* Leipzig, 1571; Pozri aj: FREUDENBERGER, Berthold: *Studien zu Elias Nikolaus Ammerbachs Orgeltabulaturen von 1571 und 1583*. [Diss.], Kiel, 1991.

Problémy vznikajúce pri rekonštrukcii rukopisne zachovaných skladieb zo 17. storočia

Dnes pre nás nová nemecká organová tabulatúrna notácia prináša pri rekonštrukcii skladieb viacero problémov. Ak opomenieme občasne nejasné alebo sporné autorstvo diel súvisiace takmer s každým rukopisným odpisom, vynárajú sa nám hlavne otázky ohľadom samotnej hudobnej kompozície, a teda jej prípadného novodobého znenia. V kompozíciách zachovaných aj formou hudobnej tlače dokážeme nájsť väčšinou jasnú odpoveď. Problematickejšie je to pri výhradne rukopisne vyskytujúcich sa dielach. Každá vokálna kompozícia je primárne zložená z dvoch dôležitých zložiek, hudby a textu. Obe spoločne vytvárajú kompletne dielo. Ak jedna z nich úplne chýba, máme z diela fragment nevhodný pre interpretáciu. Existujú ale určité okolnosti, za ktorých sa môžeme pokúsiť o rekonštrukciu.

Textová zložka môže mať v tabulatúrnych partitúrach zachovaných formou novej nemeckej organovej tabulatúrnej notácie dve podoby. V prvom prípade je v úvode kompozície zapísaný len samotný textový incipit, t.j. úvodná charakteristická fráza pozostávajúca z časti prvého riadku strofy. V druhej podobe text pokračuje a je podpísaný najmä pod najnižší hlas počas úseku alebo celej kompozície. Prvá možnosť vylučuje akúkoľvek hodnovernú rekonštrukciu kvôli neznalosti kompletného textu. Napriek tomu, že by mohlo byť jasné o aký text ide, napríklad uvedením pri incipite skratkou knihy a kapitoly z Biblie, autori často používali dobové parafrázy, prípadne texty, ktoré čiastočne pozmenili. V neprospech hrá aj variabilita dobovej nemčiny a časté používanie dvojtvarov (napr. Herren – Hern). Podrobnejšia verzia textu zapísaného pod celou skladbou prináša dokonalejší pohľad. Problémy s podkladaním textu prichádzajú v polyfonicky spracovaných úsekoch, kde je text zapísaný len všeobecne. Ideálnym pomocníkom sú v tomto prípade hlasové zošity. Vo veľa prípadoch sa vôbec nezachovali, prípadne ich máme dostupné len v obmedzenom počte.

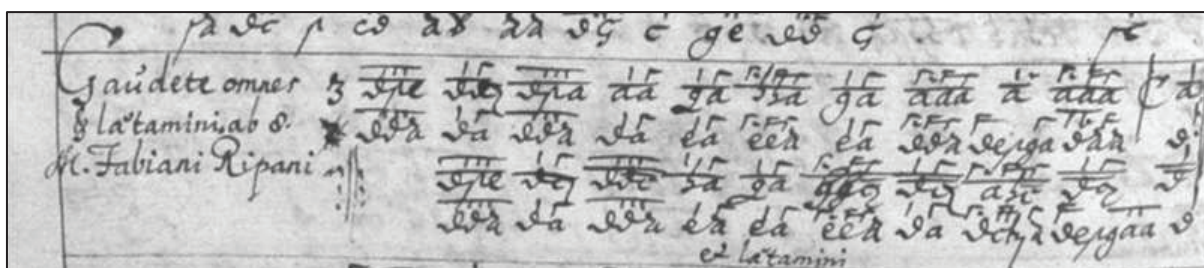
Hudobný zápis prináša tiež niekoľko otázok. Je síce prehľadný a jasný, avšak kvôli občasne použitým rýchlym redukciám do štyroch hlasov v iných primárnych prameňoch si kladieme otázku, či na prvý pohľad ucelené intavolácie polychorických skladieb v tabulatúrnych zborníkoch *LZH* sú kompletným zápisom, alebo tiež istou formou redukcie. Podozrivé je aj *a capella* spracovanie veľkého množstva kompozícií, aj keď dobová prax *ad libitum* by mohla byť riešením pre túto časť problému.

Odchýlky v hudobnom priebehu v tabulatúrnych zborníkoch *LZH*

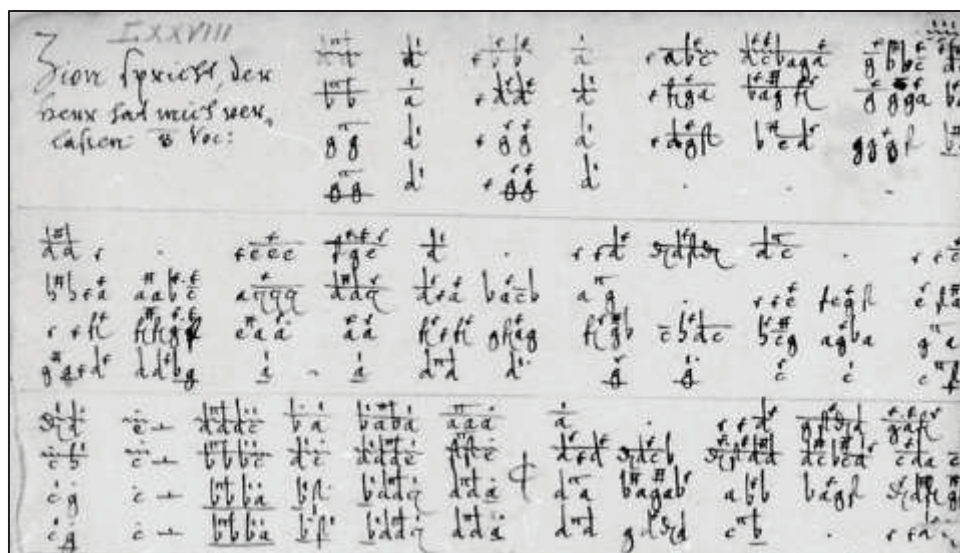
V *LZH* nachádzame šesť tabulatúrnych zborníkov obsahujúcich intavolácie. Sú to tabulatúrne zborníky sign. 13990a /1A/, 13990b /2A/, 13991 /6A/, 13992 /3A/, 13993 /4A/, 13994 /5A/.⁴ Okrem blokovej a zúženej intavolácie nachádzame v nich občasne aj redukcie do kostrových hlasov

⁴ HULKOVÁ, Marta: Stredoeurópske súvislosti šiestich rukopisných organových tabulatúrnych zborníkov z čias reformácie pochádzajúcich z územia Spiša. In: *Musicologica Istropolitana X – XI*, STIMUL, Bratislava 2013, s. 202-203. ISBN 978-80-8127-084-0.

(*Cantus a Bassus*). Ako príklad môžeme uviesť napr. osemhlasnú, dvojzborovú skladbu *Gaudete omnes laetamini* od Fabiana Ripana, zapísanú v sign. 13992 na f. 8v-9r (obr. 2). Vo wrocławských primárnych prameňoch dokonca nachádzame okrem iného touto notáciou zapísane vlastné štvorhlasné redukcie evidentne slúžiace na sprievod vokálneho, prípadne vokálno-inštrumentálneho telesa. Napríklad v signatúrach *Slg. Bohn ms. mus.* 63, 78, 287 a. i. sú pribalené ku hlasovým listom/partom ako jasná zredukovaná partitúra vytvorená pre sprievod a lepšiu orientáciu v skladbe.⁵ Polychorická, osemhlasná kompozícia *Zion Spricht* zachovaná v sign. *Slg. Bohn ms. mus.* 78 je jasným príkladom vlastnej 4-hlasnej redukcie (obr. 3).



Obr. 2. SK-Le, sign. 13.992 (ms.), f. 8v



Obr. 3. D-B, Slg. Bohn ms. mus. 78 (ms.), f. 1v

Náš postup zistenia odchýlok zahŕňa jednoduché štatistické vyhodnotenie rozdielov medzi jednotlivými primárnymi prameňmi. Skúmaný je vždy jeden hlas s viacnásobným výskytom. Odchýlky hudobnej zložky vznikajúce pri porovnávaní rôznych hudobných primárnych prameňov tej istej kompozície spadajú do dvoch kategórií:

⁵ LÖWENSTERN, Matthäus Apelles von: *Zion Spricht. Der Herr hat mich verlassen*. Ed. Peter Ján Martinček, (=Musicalia Istropolitana 5/2) : Bratislava, 2015, s. XVIII. ISBN 978-80-8127-141-0.

- a) drobné odchýlky
- b) odchýlky závažným spôsobom ovplyvňujúce hudobný priebeh.

Najviditeľnejší rozdiel medzi primárnymi prameňmi v prvej kategórii predstavujú dve obmeny. Prvou sú oktávové transpozície určitých úsekov. Tie mohli pravdepodobne vzniknúť prispôbením sa rozsahu určitého hlasu. V niektorých hlasových zošitoch *LZH* je možné nájsť basové party evidentne transponované v určitých úsekoch o oktávu vyššie tak, aby korešpondovali s tenorovým rozsahom. Druhou obmenou sú rytmické variácie ozdobujúce melódiu, prípadne vytvárajúce prietahy v záverečných harmonických kadenciách. Ďalšou drobnou odchýlkou sú koruptely hudobnej zložky vznikajúce nepozornosťou zapisovateľa. Tie sa dajú pri výskyte rôznych primárnych prameňov identifikovať a eliminovať pomerne jednoducho. Ide o chýbajúce tóny, nesprávne rytmické hodnoty v rámci taktu, prípadne zlý tón nepasujúci harmonicky do autorom zvoleného akordu a. i. Za drobnú odchýlku považujeme aj iný tón, respektíve použitie iného stupňa v rámci autorom zvoleného akordu. Prax je často taká, že výmena prebehne v dvoch príbuzných hlasoch. Následným porovnaním je možné konštatovať, že zapisovateľ len vymenil tóny v týchto dvoch hlasoch. Otázkou ostáva prečo. Ak sa hlasy krížili, čo sa občas stáva, pravdepodobne ich kvôli lepšej čitateľnosti upravil tak, aby tento fenomén nenastal.

Za okolnosti závažne ovplyvňujúce priebeh skladby považujeme absolútne iný obsah, iný melodický priebeh, prípadne chýbajúci hudobný priebeh. Dôležitou otázkou ale je, či chceme hľadať v tabulatúrnych zápisoch doslovné kópie autografu, ktorý pravdepodobne už neexistuje, alebo pripustíme istú voľnosť logicky vyplývajúcu z dobovej praxe *ad libitum*.

Výsledok skúmania kompozícií Matthäusa Apellesa von Löwensterna

Pri výhradne rukopisne zachovaných kompozíciách M. Apellesa von Löwensterna nemáme k dispozícii autografy. Nevieme preto úplne presne, ako skladby vyzerali v pôvodnom, dobovom stave. Ak by sme poznali iba kompozície z domácich prameňov (*LZH*, *BZH*) bol by náš obraz o jeho diele značne skreslený. Preskúmanie jeho skladieb vo wrocławských rukopisných prameňoch viedlo hneď pri prvom pohľade ku závažnej informácii o prítomnom, početnom inštrumentálnom aparáte, ktorý v prípade *LZH* absolútne absentuje.

Výber diel pre štatistické zhodnotenie a následnú analýzu bol jednoduchý. Snažili sme sa nájsť vokálny hlas s čo najpočetnejším výskytom v rôznych primárnych prameňoch. Porovnávaný, základný prameň je vždy tabulatúrna partitúra, voči ktorej vyznačujeme odchýlky, respektíve iný obsah vo vokálnych hlasoch. Konkrétny rozdiel medzi tabulatúrnou partitúrou a hlasovým zošitom je nižšie popísaný nasledovným spôsobom: typ odchýlky, počet rozdielnych nôt, číslo taktu, v ktorom je pozorovaná odchýlka.

Najvyšší výskyt rovnakých hlasov v rôznych primárnych prameňoch bol v 3 skladbách: *Ich will den Herren loben allezeit*, *Komm heiliger geist Herre Gott* a *Singet dem Herren ein neues Lied*. Výber rôznych tabulatúrnych zborníkov síce nie je ideálny, najst' však viacero rôznych primárnych prameňov k jednému vokálnemu hlasu nepredstavuje v prípade rukopisne zachovaných skladieb zo 17. storočia jednoduchú úlohu.

Názov kompozície: *Ich will den Herren loben allezeit*

Skúmaný hlas: *Altus*

celkový počet taktov: 154

celkový počet nôt: 331

Skúmané primárne pramene:

LZH, sign. 13992 /3A/, 68., f. 81v – 82r.

BZH, ms. mus. Bártfa 2, koll. 2c, No. 301, 31. f. 47r – 47v.

LZH, sign. 13996 /55A/, 68. *Altus*, f. 47r – 48r.

Slg. Bohn ms. mus. 29, 26. *Altus*, 2 f.

H-Bn ms. mus. Bártfa 2, koll. 2c

oktávová transpozícia: 3 – t. 32

koruptela: správny tón: 1 – t. 104, 1 – t. 133

koruptela: iná rytmická hodnota: 1 – t. 9,
1 – t. 48

rozdiel celkom: 7 nôt

SK-Le sign. 13996 /55A/

oktávová transpozícia: 3 – t. 32

koruptela: správny tón: 1 – t. 104, 1 – t. 133

koruptela: iná rytmická hodnota: 1 – t. 9,
1 – t. 48, 1 – t. 151

rozdiel celkom: 8 nôt

D-B ms. mus. 29

oktávová transpozícia: 3 – t. 32

koruptela: zlý tón: 1 – t. 15

koruptela: správny tón: 1 – t. 104, 1 – t. 133

koruptela: iná rytmická hodnota: 1 – t. 9,
1 – t. 48

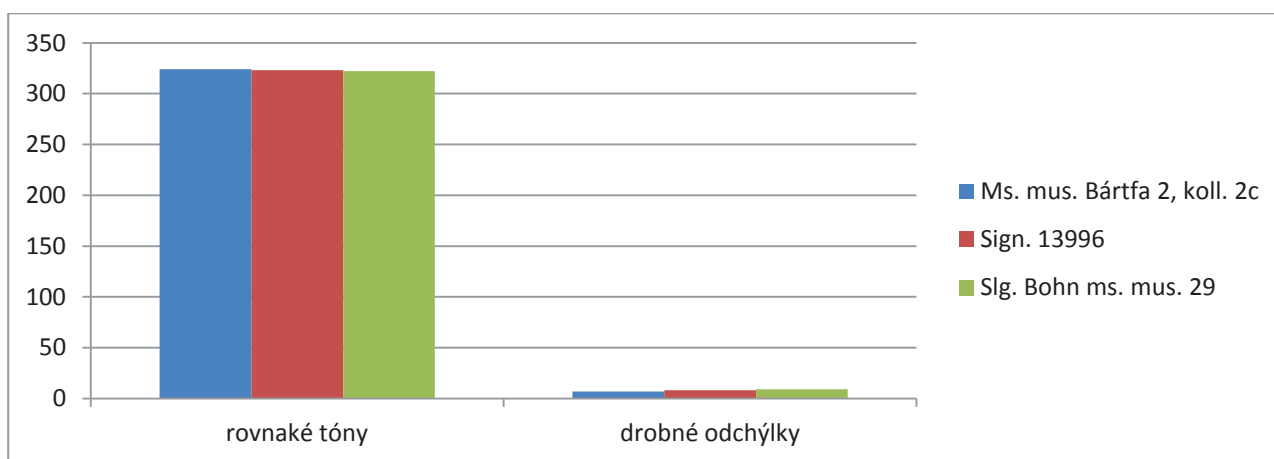
chýbajúci priebeh: 1 – t. 66

rozdiel celkom: 9 nôt

Alt zo šesťhlasnej kompozície *Ich will den Herren loben allezeit* sa zachoval okrem tabulatúrneho zápisu v sign. 13992 aj v 3 ďalších hlasových zošitoch. Po jednom v *LZH*, *BZH* a wrocławských rukopisných prameňoch. Zo všetkých dostupných primárnych prameňov je možné usúdiť, že ide o skladbu bez účasti inštrumentálnej zložky. Celkovo 154 taktov vybraného hlasu obsahuje v tabu-

latúrnom znení 331 tónov. Zaujímavé porovnanie vnútorného hlasu poskytuje bližšie, dôležité údaje, či táto skladba je, alebo nie je redukciou.

Graf 1 je v prípade skladby *Ich will den Herren loben allezeit* veľmi jednoduchý. Obsahuje všetky tri hlasové zošity v jednom. Dôvodom je takmer identický počet rozdielnych tónov oproti tabulatúrnemu zápisu. Ide konkrétne o 8, 7 a 9 rozdielnych tónov, čo percentuálne predstavuje rozdiel menej ako 3 percentá. V dvoch prípadoch v t. 104 a 133 dokonca hlasové zošity opravujú chybný zápis intavolátora. Všetky primárne pramene sa tak takmer zhodujú, čo predstavuje zásadné zistenie, že kompozícia je s veľkou pravdepodobnosťou kompletná a neredukovaná.



Graf 1. M. Apelles von Löwenstern – *Ich will den Herren loben allezeit*.
Výsledok porovnania tabulatúrnej partitúry s rôznymi hlasovými zošitmi.

Názov kompozície: ***Komm heiliger geist Herre Gott***

Skúmaný hlas: *Tenor II. CH*

celkový počet taktov: 227

celkový počet nôt: 398

Skúmané primárne pramene:

LZH, sign. 13991 /6A/, f. 66v – 68r.

LZH, sign. 14002a /62A/, 22. *Ten: 2 Chori*, f. 37v – 39r.

BZH, ms. mus. Bártfa 2, koll. 2d, No. 302, 32., f. 22r – 23r.

Slg. Bohn ms. mus. 287, *Tenor Secundi Chori*, f. 1r – 1v. (1)

Slg. Bohn ms. mus. 287, *Tenor 2 Chori*, f. 1r – 1v. (2)

SK-Le sign. 14002a /62A/

oktávová transpozícia: 2 – t. 163, 1 – t. 191

koruptela: zlý tón: 1 – t. 144, 1 – t. 218

koruptela: správny tón: 1 – t. 135

iný tón v rámci harmónie: 1 – t. 73

rozdiel celkom: 7 nôt**D-B ms. mus. 287 (1)**oktávová transpozícia: 1 – t. 62, 2 – t. 163,
1 – t. 191rytmická variácia: 2 – t. 36, 8 – t. 55-56,
4 – t. 65-66, 2 – t. 178

koruptela: zlý tón: 1 – t. 96

koruptela: správny tón: 1 – t. 135

koruptela: iná rytmická hodnota: 1 – t. 144,
2 – t. 178iný tón v rámci harmónie: 1 – t. 76, 1 – t. 167,
1 – t. 168, 1 – t. 212

chýbajúci priebeh: 8 t. 146-150

rozdiel celkom: 37 nôt**H-Bn ms. mus. Bártfa 2, koll. 2d**

oktávová transpozícia: 2 – t. 163, 1 – t. 191

rytmická variácia: 2 – t. 178

koruptela: zlý tón: 1 – t. 156, 1 – t. 218

koruptela: správny tón: 1 – t. 135

iný tón v rámci harmónie: 1 – t. 73

rozdiel celkom: 9 nôt**D-B ms. mus. 287 (2)**

oktávová transpozícia: 1 – t. 62, 2 – t. 163

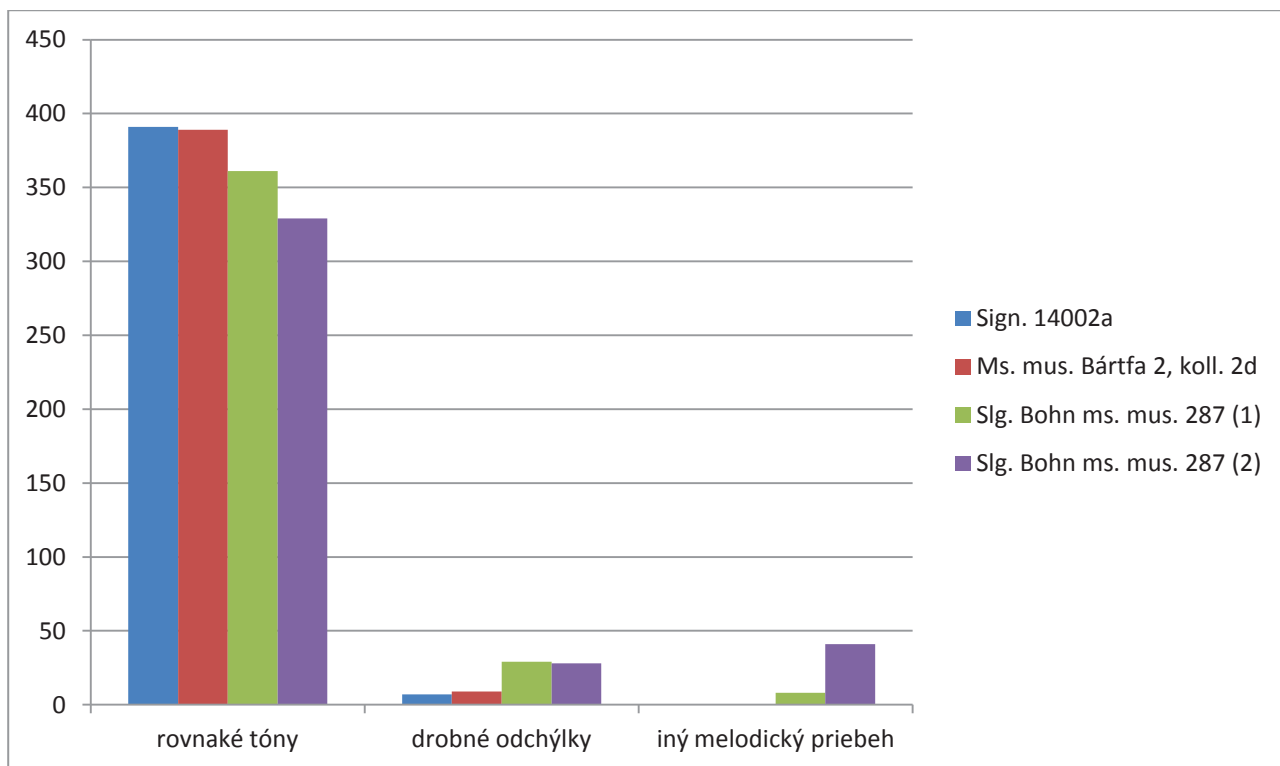
rytmická variácia: 2 – t. 36, 8 – t. 55-56,
4 – t. 65-66, 3 – t. 73-74, 2 – t. 178

koruptela: správny tón: 1 – t. 135

iný tón v rámci harmónie: 1 – t. 76, 1 – t. 96,
1 – t. 167, 1 – t. 168, 1 – t. 212chýbajúci priebeh: 9 – t. 44-48, 8 – t. 100-103,
9 – t. 141-145, 15 – t. 187-194**rozdiel celkom: 69 nôt**

Skladbu *Komm heiliger geist Herre Gott* nachádzame okrem tabulatúrnej partitúry *LZH* sign. 13991 aj v štyroch ďalších hlasových zošitoch. Po jednom exemplári v *LZH* a *BZH* a dva hlasové listy aj vo wrocławských rukopisných prameňoch sign. *Slg. Bohn ms. mus. 287*. Zaujímavým poznatkom je, že verzia zachovaná vo wrocławských primárnych prameňoch disponuje početným inštrumentálnym sprievodom. Tento fakt výrazným spôsobom ovplyvnil aj výsledky vzájomného porovnania.

Graf 2 s výsledkami porovnania obsahuje hlasové zošity z Levoče a Bardejova. Rovnako ako u *a capella* skladby *Ich will den Herren loben allezeit* je rozdiel v primárnych prameňoch niekde na výslednej úrovni 2 až 3%. Hlasové zošity striedavo dopĺňujú a vytvárajú vlastné koruptely. Dopad zmien na výslednú podobu skladby je minimálny.



Graf 2. M. Apelles von Löwenstern – *Komm heiliger geist Herre Gott*.
Výsledok porovnania tabulatúrnej partitúry s rôznymi hlasovými zošitmi.

Problematickejšie je to pri porovnaní tabulatúrnej partitúry s wrocławskými rukopisnými prameňmi. Dva zachované vokálne hlasy majú evidentne rozdelenú istú časť hudobného priebehu a dopĺňajú sa navzájom. Písala ich ale iná ruka a nenachádzame v nich žiadne prípadné predpisy pre znenie sólo hlasov. Čo je zaujímavé, ak by sme ich spojili, dostávame pri porovnaní s tabulatúrnou partitúrou takmer identickú kompozíciu. V drobných odchýlkach prevažujú rytmické variácie, ktoré ozdobujú melodický priebeh. Pri jednotlivých porovnaníach sa dostávame ku rozdielu 9, respektíve 17 percent.

Názov kompozície: ***Singet dem Herren ein neues Lied***

Skúmaný hlas: *Discantus II*

Celkový počet taktov: 260

Celkový počet nôt: 560

Skúmané primárne pramene:

LZH, sign. 13994 /5A/, f. 116v – 118r.

BZH, ms. mus. Bártfa 2, koll. 2c, No. 283, 13. II Disc: I Chori f. 31r – 32v.

LZH, sign. 14001 /61A/, 149. Discantus 2, f. 119v – 121r.

Slg. Bohn ms. mus. 168h, *Altus super: Chori / Voce Cornetto et Trombetta*, f. 1r – 1v.

H-Bn ms. mus. Bártfa 2, koll. 2c

oktávová transpozícia: 3 – t. 20,

4 – t. 158-159, 1 – t. 189

koruptela: zlý tón: 1 – t. 107

iný tón v rámci harmónie: 1 – t. 153

iný melodický priebeh (iný stupeň akordu):

14 – t. 212-218

rozdiel celkom: 24 nôt**SK-Le sign. 14001 /61A/**

oktávová transpozícia: 3 – t. 3 , 3 – t. 20,

4 – t. 158-159

rytmická variácia: 1 – t. 175, 2 – t. 203

koruptela: zlý tón: 1 – t. 16, 1 – t. 157

iný tón v rámci harmónie: 1 – t. 86, 1 – t. 153

iný melodický priebeh (iný stupeň akordu):

12 – t. 184-190, 15 – t. 194-201,

29 – t. 204-218, 12 – t. 230-236

rozdiel celkom: 85 nôt**D-B ms. mus. 168h**

oktávová transpozícia: 3 – t. 3 , 3 – t. 20

rytmická variácia: 1 – t. 58, 1 – t. 72

iný tón v rámci harmónie: 1 – t. 86

absolútne iný obsah: 3 – t. 143

iný melodický priebeh (iný stupeň akordu):

12 – t. 184-190, 15 – t. 194-201,

29 – t. 204-218, 12 – t. 230-236

chýbajúci priebeh: 126 – t. 144-183,

8 – t. 202-203

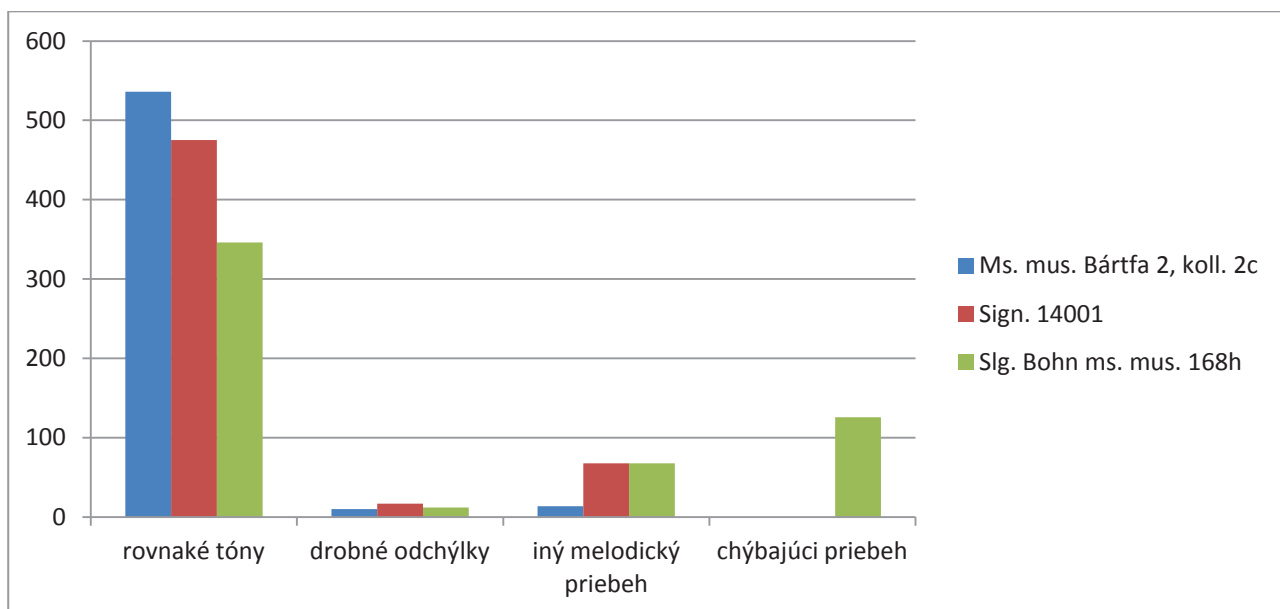
rozdiel celkom: 214 nôt

Druhý *Discantus* z kompozície *Singet dem Herren ein neues Lied* sa zachoval okrem levočského tabulatúrneho zborníka sign. 13994 aj v troch ďalších hlasových zošitoch, po jednom v každom vyššie niekoľkokrát spomenutom prameni.

Na rozdiel od prvých dvoch skúmaných kompozícií nachádzame výraznejšie iný obsah aj v hlasových zošitoch z domáceho prostredia. V prípade hlasového zošitu z *BZH* ide o 4 percentá, v prípade levočského hlasového zošitu o zhruba 15 percent. Iný melodický priebeh je zapríčinený výmenou časti hudobného priebehu s prvým diskantom.

V prípade wrocławského hlasového listu je to zložitejšie. Výrazná odchýlka, až 38 percent, vzniká z veľkej časti tak ako v prípade skladby *Komm heiliger geist Herre Gott* – prenesením hudobného materiálu do iných hlasov. Takty 143 – 184 nahradzuje takmer doslovne hlasový list označený ako *Cantus inf. Chori / Cornetto, Violino, Trombeto et Voce* v danom momente s inštrumentálnym predpisom *Violino sola*. Následne t. 202 – 203 môžeme nájsť v inom hlasovom liste označenom ako *Cantus sup. Chori / Voce, Cornetto et Trombeto*. Vyzerá to tak, že aj iný melodický priebeh patrí tomuto hlasu, konkrétne z taktov 184 – 190, 194 – 201 (s predpisom *Clarin mit Drometen*), t. 204 – 218 (s predpisom *Clarin*, od t. 212 *Sola Voce*) a dokonca aj t. 230 – 236.

Pôvodne vynechaný priebeh tak naznačuje participáciu inštrumentálnej a sólovej vokálnej zložky, ktorá nie je v tabulatúrnej partitúre vyznačená príslušným predpisom.



Graf 3. M. Apelles von Löwenstern – *Singet dem Herren ein neues Lied*.
Výsledok porovnania tabulatúrnej partitúry s rôznymi hlasovými zošitmi.

Záver

Aký záver môžeme vyvodit' zo získaných dát? V prípade čisto vokálnej skladby *Ich will den Herren loben allezeit* zapísanej v tabulatúrnom zborníku sign. 13992 je záver jasný. Kompozícia v tabulatúrnom zborníku je rovnaká verzia aká je zapísaná aj v iných prameňoch. V prípade diela *Komm heiliger geist Herre Gott* zapísaného v tabulatúrnom zborníku sign. 13991 nachádzame dve verzie. Tá tabulatúrna je úzko previazaná s hlasovými zošitmi *LZH* a *BZH*. Wroclavské rukopisné pramene naznačujú trochu pozmenenú verziu. Dokonca v priloženej tabulatúrnej redukcii nachádzame zapísaný ešte variant s fragmentom *Sinfonie* v úvode. *Singet dem Herren ein neues Lied* v tabulatúrnom zborníku sign. 13994 je v porovnaní asi najviac pozmeneným dielom. Už domáce hlasové zošity vypovedajú o zámene určitých úsekov s iným hlasom. Wroclavské rukopisné pramene tak len potvrdzujú naznačené a prinášajú zásadne farebne a inštrumentálne obohatenú kompozíciu.

Čo je však nadmieru dôležité, ani jednému tabulatúrnemu zápisu nechýba závažný hudobný priebeh. Je len prenesený do iného, v našom prípade vokálneho hlasu. Pred nami tak máme autonómnu *a capella* verziu skladby, ktorá mohla byť teoreticky reálne predvádzaná v takejto podobe. To do istej miery naznačujú pri určitých skladbách aj bardejovské a levočské hlasové zošity. Záverečná otázka tak znie, ako budeme vnímať tieto skladby, či ako menej dokonalé náprotivky alebo ako iné, plnohodnotné verzie toho istého diela. Každopádne od tabulatúrnych redukcii, známych z iných primárnych prameňov, sú rozhodne veľmi vzdialené.

03 ORGANISTA ZA SKRATKOU A.S.O.C.

Vladimír Král

Katedra muzikológie, FiF UK Bratislava

Úvod

17. storočie predstavuje obdobie kedy na území dnešného Slovenska (Horné Uhorsko) vznikli vhodné podmienky pre ekonomický a kultúrny rozvoj miest a mestečiek. Zapríčinila to vojna s Osmanskou ríšou, ktorej armáda v roku 1526 v bitke pri Moháči porazila uhorské vojsko *Ludovíta II. Jagelovského*. Následne bol vyplienený Budín, Pešť a okolité kraje, ktoré sa dostali pod správu osmanského sultána, čo viedlo k rozpadu Uhorska. Hlavným mestom okliešteného Uhorska sa stala Bratislava (1536) a sídlo ostrihomskej arcidiecézy a kapituly sa presunulo do Trnavy (1543). Vojna s Osmanskou ríšou mala vplyv aj na vybudovanie novej, bezpečnej obchodnej trasy cez územie Horného Uhorska, „*Magna via*“ (Veľká cesta),¹ ktorá začínala vo Viedni, prechádzala cez západné územie dnešného Slovenska, pokračovala na sever cez Martin, región Spiša až na východné Slovensko a odtiaľ smerom na juh do Sedmohradska, kde končila v Sibiu.

Nemalú úlohu pri rozvoji kultúrneho života miest v 17. storočí zohrala aj tzv. druhá vlna osídľovania zapríčinená protireformáciou, ktorá prebiehala v 16. a 17. storočí v západnej časti habsburskej monarchie. Prichádzajúce nemecké obyvateľstvo smerovalo hlavne do regiónu Spiša, Šariša a stredoslovenských banských miest kde žilo početné nemecké obyvateľstvo už od prvej vlny osídľovania.² Na území Slovenska v tom čase prebiehali protihabsburské povstania³ a do konca 17. storočia tu prevládali relatívne liberálnejšie náboženské pomery ako v okolitých krajinách. Exulanti z Čiech, Moravy a Sliezska tu neboli vystavení prenasledovaniu. Vďaka nemeckému obyvateľstvu na Spiši, ktoré tu žilo a udržiavalo kontakty s materskou krajinou, veľa mladých mužov odchádzalo študovať napríklad do Wittenbergu, kde pôsobil Martin Luther a Philipp Melanchton. Prispelo to k rýchlemu šíreniu reformačných myšlienok na Spiši.⁴

¹ Magna via sa začala budovať v 16. storočí na príkaz *Ferdinanda I.*

² Prvá vlna osídľovania bola iniciatívou uhorského kráľa *Belu IV.* (13. storočie) a priniesla na územie dnešného Slovenska najväčší počet nemeckých kolonistov. Jej cieľom bolo pozdvihnúť hospodárstvo Uhorska po ničivom vpáde Mongolov. Sprievodným znakom prvej vlny nemeckého osídľovania vyplienených území bolo zakladanie miest. Výsledkom bolo napríklad založenie mesta Kežmarok (1251). OLEJNÍK, Milan: Administratívno-právne a hospodárske aspekty prínosu nemeckej menšiny k formovaniu multietnickej spoločnosti na Slovensku. In: *Človek a spoločnosť*, 2000, zv. 3, č. 3.

³ Povstanie Štefana Bocskaya 1604 – 1606, Gabriela Bethlena 1619 – 1622, Juraja I. Rákóziho 1643 – 1645, Imricha Tóčkóliho 1678 – 1688, Františka II. Rákociho 1703 – 1711.

⁴ V *Confessio Pentapolitana* (1549) zostavenej *Leonardom Stöckelom* sa mestá Bardejov, Košice, Levoča, Prešov a Sabinov prikláňajú k Lutherovej reformácii.

V 17. storočí bola na území Spiša z hospodárskeho, spoločenského a kultúrneho hľadiska najdôležitejším slobodným kráľovským mestom Levoča.⁵ Na levočských trhoch sa stretávali obchodníci z celého Uhorska a mesto malo prepojenie s Viedňou, Bratislavou, Sedmohradskom, Ruskom, Sliezsikom, Moravou, poľskými, českými a hornonemeckými mestami.⁶

Bohatý hudobný život a jeho vysokú úroveň na Spiši a v Levoči dokumentujú zachované primárne a sekundárne pramene. Najvýznamnejšie pamiatky z tohto obdobia sa nachádzajú v *Levočskej zbierke hudobnín* (LZH),⁷ ktorá je uložená v knižnici kostola Evanjelickej cirkvi a. v. v Levoči. Repertoár z druhej polovice 16. a 17. storočia nachádzajúci sa v zbierke tvoria tlačené a rukopisné hudobné pamiatky. Väčšina tlačí zo 17. storočia nachádzajúcich sa v LZH pochádza z nemeckých tlačiarň a na tento región je orientovaná aj v nich zachovaná tvorba. Podobne sú na tom aj rukopisné pamiatky, v ktorých nachádzame prevažne tvorbu nemeckých protestantských skladateľov Samuela Scheidta (1587 – 1654), Hieronyma Praetoria (1560 – 1629), Heinricha Schütza (1585 – 1672), Andreea Hammerschmidta (1611 – 1675), Matthäusa Apellesa von Löwensterna (1594 – 1648) atď. V repertoári hudobných pamiatok nájdeme aj tvorbu talianskych skladateľov, hlavne všeobecne obľúbeného Orlanda di Lassa (1532 – 1594) či Giovanni Gabrieliho (1557 – 1612). Z domácich hudobníkov sa tu zachovala napríklad tvorba Jána Šimbrackého (? – 1657),⁸ Georga Wirsingera, Thomasa Goslera, Samuela Marckfelnera (1621 – 1674), či skladateľa označeného iba skratkou A.S.O.C.⁹

Práve skladba *Veni Sancte Spiritus* od skladateľa skrývajúceho sa pod skratkou A.S.O.C., zapísaná v *Tabulatúrnom zborníku Samuela Marckfelnera II* (TZSM II, Sign. 13994), ktorý je súčasťou LZH, je predmetom predkladanej štúdie.

A.S.O.C. = Andreas Stirbitz?

V súčasnosti je v hudbnohistorických kruhoch uprednostňovaná hypotéza, že pod skratkou A.S.O.C., ktorú nachádzame pri dvoch skladbách v TZSM II, *Veni Sancte Spiritus a 12* a *Officium a 16*, sa skrýva kremnický rodák Andreas Stirbitz, ktorý pôsobil v 17. storočí ako organista v Košiciach.

⁵ Dokument o udelení mestských privilégii Levoči sa nezachoval, ale od roku 1317 sa mesto spomína ako slobodné kráľovské. Pozri: LENGOVÁ, Miriam: Z dejín obchodu na Spiši (15. – 17. storočie). In: *Človek a spoločnosť*, 2012. zv. 15, č. 2. Dostupné na internete: <http://www.clovekaspolocnost.sk/sk/rocnik-15-rok-2012/2/studie-a-clanky/z-dejin-obchodu-na-spisi-15-17-storocie/>

⁶ Pozri: Tamže.

⁷ Spracovaniu Levočskej zbierky hudobnín a vytvoreniu tematického katalógu sa venovala Marta Hulková. HULKOVÁ, Marta: *Levočská zbierka hudobnín 1. a 2. zv.*, [kandidátska práca] Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava 1985.

⁸ Richard Rybarič v súbornom vydaní diela Jána Šimbrackého ustálil slovakizovanú podobu mena a priezviska Ján Šimbracký. Aktuálne Janka Petőczová vydáva tvorbu tohto skladateľa pod menom Johann Schimrack/Ján Šimrác.

⁹ HULKOVÁ, Marta: Central European Connections of Six Manuscript Organ Tablature Books of the Reformation Era from the Region of Zips (Szepes, Spiš), In: *Studia Musicologica*, Ed. Tibor Tallián, Akadémiai Kiadó, roč. 56, č. 1, 2015, s. 3-39.

Jedným z našich cieľov je ozrejmiť genézu hypotézy, ktorá dáva do súvislosti A. Stirbitza so skratkou A.S.O.C. Dôvodom je, že v novších prácach dotýkajúich sa tejto témy sa stretávame s rôznymi neoverenými alebo bližšie nešpecifikovanými informáciami a nedostatočne podloženými tvrdeniami. Preto sa tiež pokúsime o upevnenie nastolenej základnej hypotézy jej rozšírením a podrobnejším spracovaním na základe najnovších poznatkov.¹⁰

Kto je teda autorom hypotézy, že skratka A.S.O.C. je skratkou A. Stirbitza, a na základe akých informácií vznikla? Pri bližšom pohľade na túto problematiku prekvapivo zistíme, že táto informácia sa v podstate v hudobnovedných kruhoch traduje bez udania relevantných vysvetlení a dokumentov viac ako dve desaťročia.¹¹ Pri hypotéze týkajúcej sa skratky A.S.O.C. ale chýbajú odkazy na literatúru, keďže z ďalších zistení je jasné, že táto hypotéza vznikla oveľa skôr.

Ak začneme hľadať tak zistíme, že otázka, kto sa skrýva pod skratkou A.S.O.C. rezonuje vo výskume dejín slovenskej hudby od 50. rokov 20. storočia kedy zásluhou muzikológov Antonína Hořejša, Jána Fišera a Ladislava Burlasa vychádza v roku 1954 publikácia *Hudba na Slovensku v XVII. storočí*. Hořejš v nej prvýkrát popisuje levočské tabulatúrne zborníky.¹² V ďalšom mimoriadne závažnom výstupe, v prvých syntetických kolektívnych *Dejinách slovenskej hudby* z roku 1957,¹³ píše Viera Šedivá v kapitole venovanej polyfonickej hudbe, že v TZSM II sa objavuje nový (pravdepodobne domáci) skladateľ-organista pod značkou A.S.O.C. pri skladbe *Veni Sancte Spiritus*, o ktorom sa zatiaľ nepodarilo nič vypátrať.¹⁴ V tej istej publikácii spomína Viera Šedivá aj kremnickú rodinu Stirbitzovcov, z ktorej pochádzal aj organista A. Stirbitz, ktorý pôsobil v Košiciach. Meno A. Stirbitza však nedáva do súvislosti so skratkou A.S.O.C., čo znamená, že táto hypotéza vznikla neskôr.

¹⁰ Napriek tomu, že existujú aj iné hypotézy, ako uvidíme ďalej, táto sa javí najbližšou skutočnosťou, preto sme sa rozhodli preskúmať ju hlbšie.

¹¹ Napríklad Janka Petőczová píše vo svojej publikácii *Polychorická hudba I, v európskej renesancii a baroku, v dejinách hudobnej kultúry na Slovensku*. Ed. František Matúš, Prešov, 1998, s. 72-73, že práve táto hypotéza sa zdá byť najpravdepodobnejšia. Ďalej tvrdí, že S. Marckfelner mohol poznať A. Stirbitza, a že ten pôsobil ako organista v Košiciach okolo roku 1646. Petőczová ale neuvádza odkiaľ tieto údaje získala. V ďalšej štúdii s názvom Polychória – významný fenomén v dejinách Spiša. In: *Slovenská hudba*, roč. 24, 1998, č. 3, s. 251-252, ktorá vyšla v tom istom roku, dáva J. Petőczová A. Stirbitza do súvislosti so skladbou *Officium a 16* a pri druhej skladbe, *Veni Sance Spiritus a 12*, uvádza, že sa jedná o poloanonymný hymnus. Opäť bez uvedenia zdrojov, i keď Ladislav Kačic prezentuje túto hypotézu ako fakt už v *Dejinách slovenskej hudby* (1996), v kapitole venovanej hudobnému baroku. Pri skladbe *Officium* píše Kačic chybný údaj *a 12*, správne má byť *a 16*. Kačic v zozname literatúry síce uvádza knihu Bárđosa Kornéla, *Magyarország zenetörténete II. 1514 – 1686*. Akadémia Kiadó, Budapest 1990, 622 s., ktorý píše o A. Stirbitzovi zaujímavé a podstatné informácie podporujúce danú hypotézu, tie ale Kačic nespomína. Pozri: KAČIC, Ladislav: Barok. In: *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Ed. Oskár Elschek, Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art & Science, Bratislava, 1996, s. 92.

¹² BURLAS, Ladislav – FIŠER, Ján – HOŘEJŠ, Antonín. *Hudba na Slovensku v XVII. stor.* SAV, Bratislava 1954, s. 119-121.

¹³ *Dejiny slovenskej hudby*. Ed.: Ladislav Burlas, Ladislav Mokrý, Zđenek Nováček, ÚHV SAV, Bratislava 1957, 540 s.

¹⁴ Tamže s. 107.

Informácie o rodine Stirbitzovcov čerpá Šedivá zo štúdie d'Isoz Kálmána z roku 1908,¹⁵ ktorý patrí k jedným z prvých, čo spomínajú A. Stirbitza ako: *organist volt András Kassán* (Andrej organista v Košiciach).¹⁶ Samotný d'Isoz vychádza buď z primárnych archívnych prameňov mesta Kremnica, ktoré spracoval archivár Pavol Križko, prípadne z niektorých prác, ktoré Križko na túto tému publikoval.¹⁷

Tu sa dostávame k dobovým prameňom, z ktorých pochádzajú všetky informácie o A. Stirbitzovi a rodine Stirbitzovcov, ktoré sa opakovane objavujú v publikovaných hudobnohistorických prácach dotýkajúcich sa tejto témy. Z archívnych prameňov a prác Križku čerpá aj Konštantín Hudec v publikácii *Hudba v Banskej Bystrici do 19. storočia* z roku 1941,¹⁸ v ktorej spomína Petra Stirbitza, ktorý bol organistom v Banskej Bystrici a jeho brata Andreja, ktorý bol organistom v Košiciach. Žiadne nové informácie neprináša ani Ernest Zavorský vo svojej štúdii *Príspevok k dejinám hudby v Kremnici od najstarších čias do roku 1650*,¹⁹ pôvodne publikovanej v rokoch 1963 – 1967 v nemčine.²⁰ V nej vychádza z archívnych prameňov mesta Kremnica a Križkových publikácií.²¹ A. Stirbitza spomína iba ako organistu v Košiciach, ale žiadnu hypotézu, ktorá by ho spájala so skratkou A.S.O.C. nevysslovuje.

Prvýkrát sa s odkazom na pôvodnú hypotézu, ktorá dáva do spojitosti A. Stirbitza so skratkou A.S.O.C., zaznamenanou v TZSM II, pri skladbách *Veni Sancte Spiritus a 12* a *Officium a 16*, stretávame v diplomovej práci Ivety Kalinayovej.²² Tá pri uvádzaní autorstva hypotézy cituje študentskú prácu Ivy Nábělkovej.²³ To, že autorstvo tejto hypotézy môžeme takmer s istotou pripísať Nábělkovej podporuje aj fakt, že žiadna takáto hypotéza sa neobjavuje ani v publikácii Richarda Rybariča, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Stredovek, renesancia, barok* z roku 1984.²⁴

¹⁵ d'ISOZ KÁLMÁN: *Körmöcbánya XV. XVI. századi zenészeiről*. Budapest 1908.

¹⁶ Tamže, druhá časť, s. 22.

¹⁷ Kremnický archivár Pavel Križko bol zakladateľská osobnosť slovenskej archivistiky. Centrom jeho vedeckých záujmov boli dejiny Kremnice, banských miest a regiónov, osobitnú pozornosť venoval dejinám baníctva, mincovníctva, sociálnej problematike, mestskej správe, justícií, školským a cirkevným dejinám. Pozri výber prác: KRIŽKO, Pavel: *Geschichte der römisch-katholischen Kirchengemeinde in Kremnitz. Erste Periode*. Budapest, 1887; Kremnické školstvo, uverejňované v *Dom a škola* v rokoch 1894 – 1897 a v časopise *Slovenské pohľady* v rokoch 1898 – 1899; KRIŽKO, Pavel: *Z dejín banských miest na Slovensku*. Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava, 1964, 356 s. (Podľa ZAVARSKÝ, Ernest: Príspevok k dejinám hudby v Kremnici od najstarších čias do roku 1650 – časť I., In: *Hudobný archív 2*, Matica slovenská, Martin 1977, s. 12-15).

¹⁸ HUDEC, Konštantín: *Hudba v Banskej Bystrici do 19. storočia*. Spolok Tranoscus, Liptovský Svätý Mikuláš, 1941.

¹⁹ ZAVARSKÝ, Ernest: Príspevok k dejinám hudby v Kremnici od najstarších čias do roku 1650 – časť I., In: *Hudobný archív 2*, Matica slovenská, Martin 1977, s. 9-123.

²⁰ ZAVARSKÝ, Ernest: Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Kremnitz (Kremnica, Slowakei). In: *Music des Ostens*, Bärenreiter, Kassel 1963 – 1975 (1963 - s. 112-125, 1967 - s. 117-135, 1975 - s. 8-173).

²¹ ZAVARSKÝ, Ernest: Príspevok k dejinám hudby v Kremnici od najstarších čias do roku 1650 – časť I., In: *Hudobný archív 2*, Matica slovenská, Martin 1977, s. 12-15.

²² KALINAYOVÁ, Iveta: *Analýza skladieb zapísaných Samuelom Marckfelnerom v dvoch tabulatúrnych zborníkoch Samuela Marckfelnera*. Filozofická fakulta univerzity Komenského, Bratislava 1992, s. 32.

²³ NÁBĚLKOVÁ, Iva: A.S.O.C. – skladby neznámeho skladateľa z Tabulatúrneho zborníka Samuela Marckfelnera. *Súťaž o najlepšiu študentskú vedeckú prácu* (ŠVOK), Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava, 1989.

²⁴ RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Stredovek, renesancia, barok*, Opus, Bratislava, 1984.

Nábělková pri tvorbe hypotézy spájajúcej Andreasa Stirbitza so skratkou A.S.O.C. vychádzala z práce Ernesta Zavarského.²⁵ Okrem tejto hypotézy formuluje v práci ešte ďalšie dve. Jedna predpokladá, že za skratkou A.S.O.C. by sa mohol skrývať niekto z rodiny Šimbrackých, a ďalšia vychádza z informácie od Richarda Rybariča, že v sedmohradskom Brašove pôsobil rod organistov Siegerovcov, z ktorých jeden sa volal Andreas Sieger.²⁶

Hypotézy o Andreasovi Stirbitzovi (Stürbitz, Stierbitz, Štirbitz) a rodine Stirbitzovcov

Doteraz bola hypotéza spájajúca A. Stirbitza so skratkou A.S.O.C. zaznamenanou v TZSM II spracovaná len čiastočne. Nábělková nepracuje so všetkými dostupnými prameňmi a pri formovaní svojej hypotézy vychádza z približných rokov zápisu skladieb so skratkou A.S.O.C. v TZSM II. Na základe toho sa snaží určiť osoby žijúce v tej dobe, ktoré by mohli spĺňať kritérium tejto skratky, a tak identifikovať ich autora. Na životopisné údaje týkajúce sa rodiny Stirbitzovcov a zapisovateľa TZSM II S. Marckfelnera sa pri rozpracovaní tejto hypotézy sústreďuje menej.²⁷

O Andreasovi Stirbitzovi chýbajú presnejšie životopisné údaje, ale o jeho rodine, ktorá žila v Kremnici, sa zachovali dobové dokumenty, ktoré nám pomôžu pri rozpracovaní nastolenej hypotézy.²⁸ Otec Andreasa sa volal Martin Stirbitz a bol váženým občanom mesta Kremnica, kde pôsobil ako organár. Z roku 1613 máme archívny záznam, na ktorý upozorňuje d'Isoz Kálmán, že sa ponúkol mestu postaviť organ pre zámocký kostol. Motiváciou boli jeho dlžoby, a tak sa recipročne usiloval o ich odpustenie. M. Stirbitz podľa dohody organ v zámockom kostole v roku 1614 dokončil, za čo mu mesto okrem odmeny poskytlo aj odpustenie daní. V roku 1615 bol zvolený do mestskej rady a v roku 1617 na základe jeho príhovoru, spolu s organistom Egídiusom

²⁵ ZAVARSKÝ, Ernest: Príspevok k dejinám hudby v Kremnici od najstarších čias do roku 1650 – časť I., In: *Hudobný archív 2*, Matica slovenská, Martin 1977.

²⁶ NÁBĚLKOVÁ, Iva: A.S.O.C. – skladby neznámeho skladateľa z Tabulatúrneho zborníka Samuela Marckfelnera. *Súťaž o najlepšiu študentskú vedeckú prácu (ŠVOK)*, Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava 1989, s. 24. Z dostupných zdrojov sme dokázali overiť mená najznámejších organistov, ktorí pôsobili v 17. storočí v Brašove a Sedmohradsku, ale meno Sieger tam nenachádzame. Richarda Rybariča mohol viesť k takejto úvahe pobyt S. Marckfelnera v Brašove v roku 1643, ktorého latinský ekvivalent je Corona. Latinský ekvivalent začínajúci na písmeno C má ale aj sedmohradské mesto Sighisoara, *Castrum Sex*, ktoré Marckfelner navštívil v roku 1648. Každopádne táto hypotéza sa zdá málo pravdepodobná aj na základe ďalších skutočností, ktorým sa venujeme ďalej v texte. Pozri: TEUTSCH, Karl: 17. Musik in Siebenbürgen. Wechselwirkungen mit Deutschland und den Nachbarn. Siebenbürgische Musiker in Baden-Württemberg. Dostupné na internete: <http://www.siebenbuerger-bw.de/buch/sachsen/17.htm>

²⁷ NÁBĚLKOVÁ, Iva: A.S.O.C. – skladby neznámeho skladateľa z Tabulatúrneho zborníka Samuela Marckfelnera. *Súťaž o najlepšiu študentskú vedeckú prácu (ŠVOK)*, Filozofická fakulta univerzity Komenského, Bratislava 1989.

²⁸ BÁRDOS, Kornél: *Magyarország zenetörténete II. 1514 – 1686*. Akadémia Kiadó, Budapest, 1990, 622 s.; d'ISOZ KÁLMÁN: *Körmöcbánya XV. XVI. századi zenészeiről*. Budapest 1908; HUDEC, Konštantín: *Hudba v Banskej Bystrici do 19. storočia*. Spolok Transcius, Liptovský Svätý Mikuláš 1941, s. 78; KRIŽKO, Pavel: *Geschichte der römisch-katholischen Kirchengemeinde in Kremnitz. Erste Periode*. Budapest, 1887. KRIŽKO, Pavel: Kremnické školstvo, uverejňované v *Dom a škola* v rokoch 1894 – 1897 a v časopise *Slovenské pohľady* v rokoch 1898 – 1899. (Podľa ZAVARSKÝ, Ernest: Príspevok k dejinám hudby v Kremnici od najstarších čias do roku 1650 – časť I., In: *Hudobný archív 2*, Matica slovenská, Martin 1977, s. 12-15).

Krivonosom, prijali za občana mesta istého Jura Markwarta.²⁹ Z roku 1618 sa zachoval archívny dokument³⁰ o tom, že si M. Stirbitza vyžiadali, aby šiel opraviť organ do Nitry, pretože iba on to vie. To, že jeho služby vyhľadávali je dôkazom, že bol šikovným organárom. Martin Stirbitz, člen mestskej rady a vážený organár mal podľa dobových údajov troch synov (Petra, Jána a Andreja). Peter Stirbitz pôsobil v rokoch 1630 – 1648 ako organista v Banskej Bystrici. Prvý záznam o Petrovi Stirbitzovi nachádzame v účtovných knihách z roku 1630, posledný z roku 1642. V roku 1648 už pôsobí na mieste organistu v Banskej Bystrici Mathias Dinga.³¹ Peter bol aj skladateľsky činný. V roku 1646 venoval rodnému mestu 10 partov vlastných skladieb a 26. augusta toho istého roku mestu venoval ďalšie skladby.³²

Ján Stirbitz (? – 1662), ďalší syn organára M. Stirbitza, sa podobne ako jeho otec venoval organárskemu remeslu a od roku 1637 bol až do svojej smrti kremnickým organistom. V roku 1639 bol zvolený do mestskej rady a v meste sa pravdepodobne tešil veľkej obľube, keďže ho menovali aj správcom Štubniansko-hájskeho panstva.³³ Podobne ako brat Peter bol aj Ján skladateľsky činný a rodnému mestu venoval dve skladby. Jednu pre matutinum v roku 1637 a v roku 1649 skladbu na Nový rok.³⁴ Z roku 1646 sa zachoval list mestskej rade, v ktorom žiada peniaze na objednanie dialógov Andreasa Hammerschidta, ktoré vyšli v roku 1645, čo svedčí o jeho rozhladenosti.³⁵ V roku 1663, po jeho smrti, sa stal organistom v Kremnici jeho syn Ján Kristián Stirbitz, ktorý tu kvôli napätým pomerom bol organistom iba do júla.³⁶

Pokus o rekonštrukciu života Andreasa Stirbitza

Pri pokuse o rekonštrukciu života A. Stirbitza a pri hľadaní súvislostí spájajúcich ho so skratkou A.S.O.C. je možné oprieť sa iba o niekoľko dôveryhodných faktov. Na základe dobových dokumentov vieme, že A. Stirbitz bol organista v Košiciach, že sa narodil začiatkom 17. storočia v Kremnici v rodine organára a člena mestskej rady M. Stirbitza. Mal dvoch úspešných bratov Petra a Jána, ktorí boli, podobne ako on, organisti. Dôležitý údaj, ktorý môže upevniť hypotézu, že A. Stirbitz sa skrýva pod skratkou A.S.O.C. nachádzame v publikácii Kornéla Bárdosa.³⁷ Na základe informácií

²⁹ ZAVARSKÝ, Ernest: Príspevok k dejinám hudby v Kremnici od najstarších čias do roku 1650 – časť I., In: *Hudobný archív 2*, Matica slovenská, Martin 1977, s. 104.

³⁰ Tamže, s. 104-105.

³¹ HUDEC, Konštantín: *Hudba v Banskej Bystrici do 19. storočia*. Spolok Transcius, Liptovský Svätý Mikuláš 1941, s. 78.

³² ZAVARSKÝ, Ernest: Príspevok k dejinám hudby v Kremnici od najstarších čias do roku 1650 – časť I., In: *Hudobný archív 2*, Matica slovenská, Martin 1977, s. 106.

Pozri aj: d'ISOZ KÁLMÁN: *Körmöcbánya XV. XVI. századi zenészeiről*. Budapest 1908.

³³ ZAVARSKÝ, Ernest: Príspevok k dejinám hudby v Kremnici od najstarších čias do roku 1650 – časť I., In: *Hudobný archív 2*, Matica slovenská, Martin 1977, s. 104-105.

³⁴ d'ISOZ KÁLMÁN: *Körmöcbánya XV. XVI. századi zenészeiről*. Budapest 1908, s. 22.

³⁵ BÁRDOS, Kornél: *Magyarország zenetörténete II. 1514 – 1686*. Akadémia Kiadó, Budapest 1990, s. 402.

³⁶ Tamže.

³⁷ BÁRDOS, Kornél: *Magyarország zenetörténete II. 1514 – 1686*. Akadémia Kiadó, Budapest 1990. 622 s.

z Archívu mesta Košice uvádza roky pôsobenia A. Stirbitza ako organistu v Košiciach: 1635 až 1655.³⁸ Túto informáciu sa zatiaľ nepodarilo overiť. Spomínaná signatúra, na ktorú odkazuje Bárdos, obsahuje mená členov senátu a mestskej rady. Meno A. Stirbitza sa tu nachádza niekoľkokrát, ale nenachádzame tu spomínané roky jeho pôsobenia. Objavuje sa v rokoch 1644 až 1649, kedy je zapísaný ako člen mestskej rady. V každom prípade z týchto údajov možno celkom jasne predpokladať, že v meste pôsobil už skôr a informácia Kornéla Bárdosa môže byť pravdivá. Čo je zaujímavé, Bárdos neuvádza, že A. Stirbitz bol aj členom mestskej rady. Členstvo v senáte prepokladá, že musel byť vážnym občanom mesta Košice. Údaj o čase pôsobenia A. Stirbitza na poste organistu v Košiciach, s ktorým nedisponovala autorka hypotézy Iva Nábělková a neskôr ani Ladislav Kačic a Janka Petőczová, predstavuje oporný bod, na ktorý možno pri upresňovaní hypotézy nadviazať. Práve roky pôsobenia A. Stirbitza v Košiciach na poste organistu naznačujú, že sa mohol narodiť okolo roku 1610 a bol pravdepodobne stredným synom M. Stirbitza. Vychádzame tu z predpokladu, že jeho synovia sa zamestnali postupne podľa veku, keďže všetci boli organisti. Peter Stirbitz ako najstarší, od roku 1630 pôsobil v Banskej Bystrici. Andrej/Andreas Stirbitz, ako prostredný syn, od roku 1635 ako organista v Košiciach a najmladší Ján Stirbitz po smrti kremnického organistu E. Krivonosa (1635) nastúpil v roku 1637 na jeho miesto. Ďalej predpokladáme, že Andreas a jeho bratia získali vzdelanie od svojho otca M. Stirbitza. Podľa zachovaných dobových údajov týkajúcich sa rodiny Stirbitzovcov vieme, že išlo o vážnu rodinu a šikovných organistov, skladateľov a organárov. To potvrdzuje aj fakt, že samotné mestá, v ktorých jednotliví bratia pôsobili, patrili v 17. storočí k popredným slobodným kráľovským mestám. Post organistu v tej dobe obsadzovali mestá kvalitnými hudobníkmi, čoho príkladom sú známe mená ako Ján Šimbracký, Samuel Marckfelner či Samuel Capricornus (1628 – 1665), z ktorých každý bol aj skladateľsky aktívny.

Roky pôsobenia A. Stirbitza v Košiciach (1635 – 1655) pridávajú na váhu aj hypotéze, že práve on sa skrýva za skratkou A.S.O.C. Naznačujú, že S. Marckfelner (1621 – 1674), zapisovateľ spomínaných skladieb, sa s ním mohol osobne stretnúť, keďže sa narodil v Košiciach.³⁹ To otvára ďalšiu hypotézu, že A. Stirbitz mladému S. Marckfelnerovi mohol dávať lekcie v hre na organe, vzhľadom na skutočnosť, že v čase nástupu A. Stirbitza na miesto košického organistu mal S. Marckfelner 14 rokov. S. Marckfelner v roku 1647 pôsobil ako organista v Spišských Vlachoch a od roku 1648 nastúpil na lukratívnu pozíciu organistu v Levoči. Keďže v tomto veku už musel byť šikovným organistom, je veľmi pravdepodobné, že ako organista pôsobil už aj predtým

³⁸ Tamže, s. 71.; Archív mesta Košice: Iratok Supplementum 1635. Quietantia super exsolutiones Org. Civ. uo. Conscriptioes H III/2 re 7. k. 111v.

³⁹ MATÚŠ, František: Samuel Marckfelner. In: *Z minulosti Spiša*, Ed.: František Žifčák, Polypress, Levoča, 2002, s. 137.

v sedmohradskom Brašove, kde pobudol okolo roku 1643.⁴⁰ Pravdivosť hypotézy, že za skratou A.S.O.C. sa skrýva domáci skladateľ, konkrétne Andreas Stirbitz, naznačuje aj fakt, že zápisy skladieb s touto skratkou, *Veni Sancte Spiritus a 12* a *Officium a 16*, ktoré S. Marckfelner vyhotovil v Tabulatúrnom zborníku Samuela Marckfelnera II, sú zapísané na fóliách, kde sú zapísané aj skladby ďalšieho domáceho organistu a skladateľa Jána Šimbrackého.

Záver

Ak je táto hypotéza pravdivá, tak ide o jediné identifikované skladby, ktoré sa zachovali z tvorby bratov Stirbitzovcov, keďže ďalšie pramene sú stratené alebo zničené. Je to škoda, pretože dobové záznamy poukazujú na to, že to boli plodní a šikovní skladatelia, organisti a vážení občania miest, v ktorých pôsobili. Táto zaujímavá rodina jednoznačne mala svoje miesto v hudobnokultúrnom živote na území dnešného Slovenska v 17. storočí a ďalší výskum môže priniesť zaujímavé výsledky. Inšpiráciou môžu byť aj informácie vyskytujúce sa v spojitosti s menom Stirbitz, ktoré môžu hypoteticky predstavovať smerovanie rodinných väzieb. Napríklad Kornél Bárdos spomína vo svojej publikácii istého Györgya (Juraja) Stirbitza, ktorý pôsobil okolo roku 1654 v Svätom Jure.⁴¹ Ďalej v zozname majstrov minciarov, ktorý vyšiel v roku 1900, nachádzame meno Friedrich Stierbitz s uvedením miesta a roku pôsobenia (majster mincovne v poľskom meste Źary v roku 1622).⁴² Ďalšie stopy vedú na sever územia Čiech, kde nachádzame dedinku Štrbice (lat. Stirbitz, nem. Stürbitz), o ktorej je prvá zachovaná zmienka z roku 1549.⁴³ Neďaleko Štrbice v českom meste Kadaň zase v rokoch 1517/18 – 1591 pôsobil a žil Peter Stierba von Stierbitz, ktorý bol mestským konzulom a prekladateľom administratívnych dokumentov a literatúry do nemčiny.⁴⁴ Či sú tieto informácie relevantné a či naozaj dokážu prispieť k osvetleniu pôsobenia hudobníckej rodiny Stirbitzovcov, ukáže iba ďalší dôkladný výskum.

BIBLIOGRAFIA

BÁRDOS, Kornél: *Magyarország zenetörténete II. 1514 – 1686*. Akadémia Kiadó, Budapest, 1990, 622 s. ISBN 963-05-4579-9.

BURLAS, Ladislav – FIŠER, Ján – HOŘEJŠ, Antonín. *Hudba na Slovensku v XVII. storočí*. SAV, Bratislava 1954.

⁴⁰ František Matúš predpokladá na základe notového zápisu, že v Brašove študoval. Pozri: Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera (výber). Ed. František Matúš, (=Stará hudba na Slovensku 4), Opus, Bratislava 1981 a MATUŠ, František. Samuel Marckfelner. In: *Z minulosti Spiša*, Ed. František Žifčák, Polypress, Levoča 2002, s. 137-153.

⁴¹ BÁRDOS, Kornél: *Magyarország zenetörténete II. 1514 – 1686*. Akadémia Kiadó, Budapest 1990. s. 59.

⁴² FORRER, Leonard L. *Biographical dictionary of medallists : coin, gem, and sealengravers, mint-masters, &c., ancient and modern, with references to their works B.C. 500-A.D. 1900*. Spink & Son, Londýn, 1904, s. 688.

⁴³ <https://cs.wikipedia.org/wiki/%C5%A0trbice>

⁴⁴ <http://wikipedia.qwika.com/de2en/Kada%C5%88>

- Dejiny slovenskej hudby*. Ed. Ladislav Burlas, Ladislav Mokry, Zdenek Novacek, ÚHV SAV, Bratislava 1957, 540 s.
- d'ISOZ KÁLMÁN: *Körmöcbánya XV. XVI. századi zenészeiről*. Budapest 1908.
- FORRER, Leonard L. Biographical dictionary of medallists : coin, gem, and sealengravers, mint-masters, &c., ancient and modern, with references to their works B.C. 500-A.D. 1900. Spink & Son, Londýn, 1904, s. 688.
- LENGOVÁ, Miriam: Z dejín obchodu na Spiši (15. – 17. storočie), In: *Človek a spoločnosť*, 2012. zv. 15, č. 2. Dostupné na internete: <http://www.clovekaspolocnost.sk/sk/rocnik-15-rok-2012/2/studie-a-clanky/z-dejin-obchodu-na-spisi-15-17-storocie/> ISSN 1335-3608
- HUDEC, Konštantín: *Hudba v Banskej Bystrici do 19. storočia*. Spolok Transcius, Liptovský Svätý Mikuláš, 1941.
- HULKOVÁ, Marta: Central European Connections of Six Manuscript Organ Tablature Books of the Reformation Era from the Region of Zips (Szepes, Spiš), In: *Studia Musicologica*, Ed. Tibor Tallián, Akadémiai Kiadó, roč. 56, č. 1, 2015, s. 3-39. ISSN 1788-6244.
- HULKOVÁ, Marta: *Levočská zbierka hudobní 1. a 2. zv.*, [kandidátska práca] Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava 1985.
- KAČIC, Ladislav: Barok. In: *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Ed. Oskár Elsček, Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art & Science, Bratislava, 1996, s. 75-118. ISBN 80-88820-04-9.
- KALINAYOVÁ, Iveta: *Analýza skladieb zapísaných Samuelom Marckfelnerom v dvoch tabulatúrnych zborníkoch Samuela Marckfelnera*. Filozofická fakulta univerzity Komenského, Bratislava, 1992.
- KRIŽKO, Pavel: *Geschichte der römisch-katholischen Kirchengemeinde in Kremnitz. Erste Periode*. Budapest, 1887.
- MATÚŠ, František: Samuel Marckfelner. In: *Z minulosti Spiša*, Ed.: František Žifčák, Polypress, Levoča, 2002, s. 137-152. ISBN 80-966964-7-5.
- NÁBĚLKOVÁ, Iva: A.S.O.C. – skladby neznámeho skladateľa z Tabulatúrneho zborníka Samuela Marckfelnera. *Súťaž o najlepšiu študentskú vedeckú prácu (ŠVOK)*, Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava, 1989.
- OLEJNÍK, Milan: Administratívno-právne a hospodárske aspekty prínosu nemeckej menšiny k formovaniu multietnickej spoločnosti na Slovensku. In: *Človek a spoločnosť*, 2000, zv. 3, č. 3. ISSN 1335-3608.
- PETŐCZOVÁ, Janka: *Polychorická hudba I, v európskej renesancii a baroku, v dejinách hudobnej kultúry na Slovensku*. Ed. František Matúš, Prešov, 1998, 140 s. ISBN 80-968106-8-5.
- RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Stredovek, renesancia, barok*. Opus, Bratislava, 1984, 91 s.
- Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera (výber)*. Ed. František Matúš, (=Stará hudba na Slovensku 4), Opus, Bratislava, 1981.
- TEUTSCH, Karl: 17. Musik in Siebenbürgen. Wechselwirkungen mit Deutschland und den Nachbarn. Siebenbürgische Musiker in Baden-Württemberg. Dostupné na internete: <http://www.siebenbuerger-bw.de/buch/sachsen/17.htm>
- ZAVARSKÝ, Ernest: Príspevok k dejinám hudby v Kremnici od najstarších čias do roku 1650 – časť I. In: *Hudobný archív 2*, Matica slovenská, Martin 1977, s. 9 – 121.
- ZAVARSKÝ, Ernest: Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Kremnitz (Kremnica, Slowakei). In: *Music des Ostens*, Bärenreiter, Kassel, 1963 – 1975 (1963 – s. 112 – 125, 1967 – s. 117 – 135, 1975 – s. 8 – 173.)

04 TVORCA V EVANJELICKÝCH HYMNOLOGICKÝCH PRAMEŇOCH BAROKOVÉHO SLOVENSKA

Zlatica K e n d r o v á

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, Bratislava

K úvahám nad pojmom a postavením *tvorca* v kontexte pestovania duchovnej piesne a tvorby piesňových zbierok nás priviedli doterajšie výsledky výskumu hudobných tlačí evanjelických hymnologických prameňov barokového Slovenska. Rámec týchto publikovaných slovacikálnych prameňov tvorí v 17. storočí päť znotovaných vydání spevníka *Cithara Sanctorum* tlačených v Levoči (1636, 1653, 1674, 1684, 1696). Bohatý je jeho edičný a vydavateľský profil a v procese interdisciplinárne vedeného výskumu sa od 18. storočia dodnes vinie línia hodnotení jeho prínosu do slovenských kultúrnych a cirkevných dejín, ktorý je pre vývin novodobej slovenskej kultúry zásadný. V prvej polovici 18. storočia dopĺňajú zoznam domácich hudobných tlačí znotované spevníky tvorcov spievanej evanjelickej duchovnej piesňovej lyriky Eliáša Mlynárových a Jána Glosia Pondelského. Barokové knižné artefakty a na danú dobu u nás exkluzívne hudobné tituly sú výsledkom činnosti domácej typografie, ktoré okrem textov duchovných piesní zverejňujú aj výber jednohlasných melódií podobne ako spevníky *Cithara Sanctorum* i katolícky *Cantus Catholici*.¹ Tieto zbierky duchovných piesní sú bibliograficky samostatné, uvádzajú ich autentické titulné listy a v pôvodnom knižnom bloku sa nachádzajú na mieste za zbierkami modlitieb. Monograficky doposiaľ nestáli v centre bádateľského záujmu ani v prostredí literárnej ani hudobnej histórie a ako založené knižničné a archívne depozity postupne upadli do zabudnutia. Nimi sa však rozširuje kolekcia starších domácich tlačí stvárných do podoby hudobného titulu a v tomto kontexte dejiny domácej hudobnej typografie azda by nemali prehliadať terén hymnologických prameňov.

Vedľa učebníc, najmä katechizmy, modlitebné knihy a spevníky – teda knihy náboženskej každodennosti tlačené v jazyku národností žijúcich v Uhorsku – boli druhmi a titulmi s predpokladom vyššieho nákladu i distribučných možností vo vydavateľskej koncepcii uhorských tlačiarňí. Boli to kľúčové náboženské texty pre gramotné aj menej vzdelané veriace obyvateľstvo. Evanjelické rodiny pestovali domáce pobožnosti, pri ktorých sa *modlilo a čítalo z Biblie a postil a spievalo z Transcicia*. Modlitebná kniha a spevník sa rovnako u evanjelikov i katolíkov stali jedným z úspešných vydavateľských artiklov a často sa vydávali v spoločnom knižnom bloku.

Hudobnú typografiu na území Slovenska v 17. storočí rozvinula najmä rodinná tlačiareň Brewerovcov (Breuerovci) v Levoči, ktorá pracovala v rokoch 1625 – 1747. Jej zakladateľ *Vavrinec Brewer (1625 – 1664)* tlačil diela, ktoré z hľadiska typografickej úpravy dosahovali

¹ Levoča, 1655; Trnava 1700.

európsku úroveň. Vydal a vytlačil 289 diel, spomedzi ktorých 18 predstavuje tlač v slovenskom jazyku (tzv. kultúrna slovenčina). Medzi nimi nachádzame aj znotované vydania *Cithary Sanctorum* z rokov 1636, 1653 a aj *Cantus Catholici* z roku 1655, hoci od roku 1655 v imprese sa objavujú už dedičia Vavrinca Brewera. V čase pôsobenia jeho syna *Samuela Brewera* (1655 – 1699) tlačiareň zhotovila 394 kníh. V tomto období boli vytlačené ďalšie znotované tituly spevníka *Cithara Sanctorum* (1674, 1684, 1696). Z notovaných titulov z tohto obdobia produkcie poznáme aj žaltár *Szent David Kiralynak és Prophétanak Száz ötven Soltari*² preložený do maďarčiny Albertom Molnárom (1574 – 1634).³ Po smrti Samuela Brewera vedenie tlačiarne v rokoch 1699 – 1705 prešlo do rúk vdovy *Žofie Brewerovej*. Ide o obdobie, keď tlačiareň zhotovila a vydala *Písniční knižičku* Eliáša Mlynářových, hoci meno *Žofie Brewerovej* v impresse spevníka sa neobjavuje. Ďalšími vlastníkmi officíny v rokoch 1705 – 1715 boli dedičia *Samuel Brewer* a v rokoch 1715 – 1752 tlačiareň viedol jeho mladší syn *Ján Brewer*. V období protihabsburských povstaní levočská tlačiareň Brewerovcov začala upadať a v roku 1754, po 130 rokoch aktívnej činnosti s výkazom okolo 1000 tlačiarenských produktov, zanikla.⁴

Do dejín notolače na území Slovenska vstúpil aj *Matej Glaser Vitriari* (1653 – 1706). Kežmarskú tlačiarenskú dielňu založil v roku 1704 a jeho prvé tlače sú datované rokom 1705. Zo skromných životopisných údajov je známe, že sa narodil v roku 1653 v Bardejove. Jeho rodina údajne pochádzala z chorvátskeho mesta Vitring (lat. Vitriacum). Remeslu tlačiara sa vyučil pravdepodobne v Brewerovej tlačiarňi v Levoči, kde bol istý čas zamestnancom a s jeho menom sa tu stretávame do konca 17. storočia. Matej Vitriari však nebol občanom mesta Levoče a nevlastnil tu žiadnu nehnuteľnosť. Kežmarská tlačiareň tlačila pod jeho menom v rokoch 1705 – 1710 aj napriek tomu, že Matej Vitriari zomrel 16. februára 1706 (pravdepodobne v čase morovej epidémie). Nie je známe, odkiaľ pochádzalo skromné zariadenie kníhtlačiarne, zjavne však nebolo z Levoče. Pozostávalo z 12 typov písma, z notových typov a z niekoľkých ozdôb. V pomerne krátkom období činnosti Vitriariho tlačiarenskej officíny knižnú produkciu predstavujú tri tlače v latinskom jazyku, dve tlače v slovenskom jazyku, jedna tlač v nemeckom jazyku a jedna tlač v maďarskom jazyku. Päť z nich charakterizuje náboženské zameranie a dve tlače majú svetský obsah. Dve tlače v slovenskom jazyku sú poslednými, v imprese ktorých je uvedené meno kníhtlačiara, a je to práve literárno-náboženské dielo Eliáša Mlynářových *Duchovní života Studnice plná božského občerstvení* a *Písniční knižička*. Po roku 1710 tlačiarenská činnosť

² Zachovaný exemplár sa nachádza aj v jednom knižnom konvolúte v zbierkovom fonde SNM-Hudobného múzea v Bratislave s evidenčným číslom MUS II 22.

³ Albert Molnár (1574–1634), uhorský reformovaný teológ, jazykovedec, prekladateľ, kantor a rektor školy v Oppenheime. Dostupné na internete: <http://madari.sk/magazin/historiasucasnost/jazykovedec-a-prekladatel-albert-molnar-szenczi> [26. 6. 2017].

⁴ BREZA, Vojtech: *Tlačiarne na Slovensku 1477–1996*. Bratislava, 1997, s. 80.

v Kežmarku zanikla.⁵ Spevník Jána Glosia Pondelského *Etan hlasitě prozpěvující anebo Písničky nábožné* na titulnom liste neuvádza údaje o tlačiarovi, chronogram na titulnom liste Glosiovej zbierky modlitieb, s ktorou sa spevník nachádza v spoločnom knižnom zväzku, prezrádza rok vydania 1727.

Rezervoár hymnologických tém je pestrý. Konrad Ameln (1899 – 1994), nemecký hymnológ a hudobný vedec, zdôrazňuje v hymnografickom teréne pracovnú nevyhnutnosť konfrontácie s poznatkami príbuzných vied, akými sú: *teológia a liturgika, literárna veda a jazykoveda (germanistika, anglistika, romanistika, slavistika), hudobná veda, paleografia, dejiny knižtlačiarstva, bibliografia a kulturológia*.⁶ Do procesu tvorby spevníka (zbierky duchovných piesní) či už rukopisu alebo tlače vstupuje aj niekoľko úrovní autorstva a aj v týchto súvislostiach na spevník nevyhnutne hľadáme interdisciplinárnym okom.

V nasledujúcom texte prezentujeme príspevok autorov, ktorých sme identifikovali v publikovanom repertoári duchovných piesní (texty, melódie) v uvedených slovacikálnych prameňoch s evanjelickým konfesiónálnym zázemím. Textom – či už poetickým alebo hudobným – v spevníkoch sa zaoberáme bez toho, aby sme disponovali uceleným a kritickým obrazom dejín vydávania našich literárnych, resp. literárno-hudobných textov v starších obdobiach. Špecifickosť hymnologického prameňa ako piesňového súboru podčiarkuje práca a u t o r a: *redaktora – zostavovateľa – editora – spisovateľa*, ktorý vedľa svojich básnických (lyrických) diel zaradil do zostavovanej zbierky aj 'skladby' iných tvorcov. Jeho meno zvädza totiž k mylnému označeniu autorstva celej piesňovej zbierky. Dochádza tu k prieniku autorských rolí, ktorých hranica nie je jasne v tomto období zafinovaná. Textológia a editorstvo je historicky mladá disciplína a nemá u nás podstatnejšiu tradíciu. Počiatky edičnej praxe u nás súvisia s redakčnou prácou Daniela Krmana (1663 – 1740) na textoch duchovných piesní pre *Evanjelický kancionál* Václava Kleycha (Zittau 1717, 1722, 1727) určený českým, sliezskym a slovenským evanjelikom rozptýleným v exile. Redakčné princípy vyjadril Daniel Krman v predhovore spevníka, ktorý považujeme za prvú slovenskú hymnologickú štúdiu. Nasledujúci citát z tohto predhovoru sleduje vzťah textu a melódie duchovnej piesne, ktorý zároveň apeluje na jazykovo a hudobne prepracovaný prejav: „*Byloby pravím dobře, aby ti, kteří ani pravého mluvení povědomí nebyli, skládání písniček učenejším byli zanechali.. nebylo by tak mnoho slov neforemně formovaných aneb zle konstruovaných. Záleží na tom, předně aby k dlouhým notám muzickým sylaby vyřknutí dlouhého – akcentem ostrým a oblým znamenáné připojeny byli / k notám pak krátkým aby sylaby vyřknutí krátkého – neakcentované, aneb měkkým akcentem značené kladeny byli.*“ K základným

⁵ KLIMEKOVÁ, Agáta: *Tristoročné jubileum knižtlačiarскеj činnosti v Kežmarku*. Dostupné na internete: http://www.snk.sk/images/snk/casopis_kniznica/2005/januar/42.pdf [3. 3. 2016].

⁶ AMELN, Konrad: Der Gegenwärtige Stand und die Vordringlichen Aufgaben der Hymnologischen Forschung. In: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, č. 6, 1961, s. 65.

editorským požiadavkám, ktoré Daniel Krman stanovil a podľa možností dôsledne plnil, je otázka autorstva. Slovenská literárna historička Gizela Gáfriková (1945 – 2014) konštatuje, že práve v hymnografickej tvorbe sa autorstvu dosť dlho nepripisovala väčšia pozornosť a svojím spôsobom to platí ako typická žánrová črta najmä v prostredí pestovania duchovných piesní. Daniel Krman dôsledne zisťoval autorstvo pôvodcov i prekladateľov duchovných piesní, ktoré boli do spevníka zaradené. Usiloval sa o čo najpresnejšie bibliografické údaje, aby naznačil vývin duchovnej piesne. Napokon, na zisťovaní autorskej atribúcie textov sa podieľal aj nakladateľ a vydavateľ spevníka Václav Kleych.⁷ Nasledujúci citát, ktorý svojim spôsobom vníma rozmer 'duševného a autorského vlastníctva', pochádza z predhovoru z mladších vydaní spevníka *Cithara Sanctorum* (Senica, Ján Bežo, 1905): „*IV. bod.: Při všech písniích jména skladatelů a překladatelů, pokud možné bylo, vyhledána ; jména prvních, německých, vůbec cizích vlevo, slovenských pak skladatelů tak též prekladatelů vpravo doložena jsou; na čemž pravé cirkvi, zvláště v těchto posledných a nebezpečných časích, nemálo záleží. I melodie známejší, které se jen najiti mohly, téměř ke každé písni přidány jsou...*“ Konštatovanie autorskej atribúcie melódií duchovných piesní na tomto mieste však nemôžeme očakávať, keďže spevníky publikujú výlučne texty duchovných piesní.

Ak hľadáme na nami skúmané spevníky, svojím spôsobom aj autorské a hudobné tlače, ich zostavovatelia Juraj Tranovský (1592 – 1637), Eliáš Mlynárových (1670 – 1720) i Ján Glosius Pondelský (1670 – 1727) neriešili otázky pôvodu a autorstva predlôh (minimálne nemeckých), z ktorých čerpali tak, aby nimi zreteľne oboznámili recipientov. Určitým dokladom autorovho edičného zámeru a usmernenia, ako knižné dielo čítať a k nemu pristupovať, je najčastejšie titulný list a predhovor. V Tranovského *Cithare Sanctorum* sú výnimkou uvedené menovite dve kľúčové osobnosti reformácie a zároveň tvorcovia duchovných piesní z nemeckej evanjelickej duchovnej piesňovej tradície Martin Luther (1483 – 1546) a Philipp Melancton (1497 – 1560), je to aj Philipp Nicolai (1556 – 1608), evanjelický farár, kazateľ a známy tvorca duchovných piesní (poet a skladateľ). Ich mená nájdeme spolu s názvom danej duchovnej piesne. V neskorších vydaniach spevníka sa stretávame s iniciálami mien, z ktorých usudzujeme účasť domáceho tvorcu v piesňovej škále spevníka, ako napr. I. L. C. L / Jeremiáš Lednický (1635 – 1685), ktorý bol pravdepodobne editorom vydania *Cithary Sanctorum* z roku 1674 alebo D. S. / Daniel Sinapius [Horčička] (1640 – 1688), editor vydania z roku 1684.

⁷ GÁFRIKOVÁ, Gizela: *Zabúdané súvislosti* (Štúdie o slovenskej literatúre 17.-18. storočia). Bratislava, 2006, s. 174-182.

Juraj Tranovský, *Cithara Sanctorum*

[Pijnsē Duchownj /Staré y Nowé / kterýchž Cýrkew Křestianská / při Wýročnjch Slawnostech a Památkách / Gakož y we wsselikých potřebách swých, obecných y obzwlásstnjch / s mnohým prospěchem, vžjwá: K njmž přidaný gsau Pjnsē D. M. Luther a wssecky / z Německé řečj do nassj Slowenské, přeložené; Od Kněze Giřjka Třanowského / Služebnjka Páně, při Cýrkwi Swato-Mikulásské w Liptowě. Wytisstēné w Lewoči / MDCXXXV. – [impr.:] Wytisstien w Lewoči, v Wawřince Brewera ANNO M. DC. XXXVI.⁸

Kultúrne a duchovné dedičstvo spevníka *Cithara Sanctorum*, ktorý pre slovenských evanjelikov zostavil Juraj Tranovský, a ktorý bol prvýkrát vydaný v roku 1636, si privlastňuje hymnologický výskum na Slovensku, v Čechách i v Poľsku (najmä na území Sliezska). Je to prvá nototlač v jazyku slovenských evanjelikov a kľúčový prameň slovenskej evanjelickej hymnografie. Vydavateľský profil spevníka s počtom okolo 220 vydaní siaha hlboko do 20. storočia. Zásadný muzikologický vklad do mozaiky jeho výskumu, ktorý ešte v roku 1954 zverejnil Ladislav Burlas,⁹ rozširujú príspevky Ľudovíta Vajdičku a Ľudmily Michalkovej.¹⁰ *Cithara Sanctorum* ako notovaný titul je teda produktom Brewerovskej tlačiarne v Levoči. V dejinách vydávania tohto spevníka poznáme päť jeho notovaných zhotovení, a to jedine zo 17. storočia, z rokov 1636, 1653, 1674, 1684, 1696.¹¹ Prvé vydanie spevníka obsahovalo 440 duchovných piesní. Počet melódií, ktoré sú publikované len ako jednohlas, nie je exaktný, počíta so 175 melódiami. Ladislav Burlas publikoval transkribované melódie v počte 158. V tomto vydaní dnes vieme doložiť okolo 50 konkordancií melódií v nemeckých prameňoch z obdobia rokov 1524 – 1611. V ďalších vydaniach ich počet stúpa k číslu 80. Pôvod ďalších melódií predpokladáme v prameňoch českej duchovnej piesňovej tradície a v domácom prostredí. Tie však čakajú na ďalší aktualizovaný výskum a zhodnotenie. Proveniencia nemeckých piesní je okrem spomenutých mien Luthera, Melanchtona a Nicolaia zjavná najmä nemeckými nadpismi piesní (incipity). Väčšinu piesní Martina Luthera v zhudobnenom tvare publikuje už prvé vydanie *Cithary Sanctorum*. V notovaných vydaniach a pri notovaných duchovných piesňach sme identifikovali tvorcov textov, melódií a pramene duchovných piesní, ktoré prezentuje nasledujúca tabuľka:¹²

⁸ Titulný list sme citovali podľa RISM B XIII¹ HBS 1636⁰¹. Na Slovensku zachované exempláre tohto spevníka titulný list neudržali. In: RISM B XIII¹ HYMNOLOGICA SLAVICA, BAND I, HYMNOLOGICA BOHEMICA, SLOVACA, POLONICA, SORABICA. NOTENDRUCKE DES 16. BIS 18. JAHRHUNDERTS. München, 2012.

⁹ Ladislav Burlas: *Cithara Sanctorum*. In: *Hudba na Slovensku v 17. storočí*. L. Burlas [a iní]. Bratislava 1954, s. 52-78, 209-263.

¹⁰ Vajdička, Ľudovít M.: Notované vydania *Cithary Sanctorum* v 17. storočí. In: *Cithara Sanctorum 1636 – 2006*. (ed. Miloš Kovačka – Eva Augustínová) Martin 2008, s. 105-153; Ľudmila Michalková: Lutherove piesne v *Cithare sanctorum 1636*. In: *Cithara Sanctorum 1636 – 2006*. (ed. Miloš Kovačka – Eva Augustínová) Martin 2008, s. 90-104.

¹¹ RISM B XIII¹ 1636⁰¹, 1653⁰¹, 1674⁰¹ (editovaný Jeremiášom Lednickým (1635–1685), 1684⁰¹ (editovaný Danielom Sinapiom Horčíčkom (1635-1688), 1696⁰¹. V 17. storočí bol spevník *Cithara Sanctorum* vydaný 9 krát. Vedľa piatich notovaných pochádzajú dve nenotované vydania z Levoče (1638/39 a 1680) a dve z Trenčína (1647 a 1659).

¹² Pri identifikácii tvorcov textov a melódií duchovných piesní v skúmaných spevníkoch sme pracovali s nasledujúcimi edíciami: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft u. mitgeteilt von Johannes Zahn*. Bd. I.–VI. Gütersloh 1889-1893 (Reprint Hildesheim 1963). RISM DKL I/1 *Das deutsche Kirchenlied*. Hg. v. Konrad Ameln [a ďalší] *Kritische Gesamtausgabe der Melodien I,1: Verzeichnis der Drucke*. RISM B/VIII/1.

Tvorcovia textov duchovných piesní
Johannes Agricola, Erasmus Alber, Wolfgang Dachstein, Nikolaus Decius, Paul Eber, Jakob Ebert, Johann Flitner, Johann Frank, Michael Franck, Johannes Freder, Paul Gerhardt, Georg Grünwald, Ludwig Helmbold, Nikolaus Herman, Christian Keimann, Christoph Knoll, Johann Kolros, Johann Leon, Ambrosius Lobwasser, Mathias Apelles von Löwenstern, Martin Luther, Johann Matthesius, Georg Neumark, Philipp Nicolai, Johann Rist, Johannes Scheffler, Cyriacus Schneegass, Kaspar Stolzhausen, Michael Weise, Tobias Zeutchner
Tvorcovia melódií duchovných piesní
Johannes Agricola, Erasmus Alber, Johann Crüger, Wolfgang Figulus, Bartholomäus Gesius, Andreas Hammerschmied, Ludwig Helmbold, Johann Horn, Georg Joseph, Lucas Lossius, Mathias Apelles von Löwenstern, Georg Neumark, Philipp Nicolai, Michael Prätorius, Johann Rist, Johann Schop, Valentin Schumann, Nikolaus Selnecker, Cyriacus Spangenberg, Melchior Vulpius, Johann Walter, Michael Weise, Tobias Zeutchner
Pramene / RISM DKL I/1
1524 ⁰³ , 1524 ¹¹ , 1524 ¹² , 1524 ¹⁵ , 1524 ¹⁷ , 1524 ¹⁸ , 1526 ¹⁶ , 1527 ⁰¹ , 1529 ⁰² , 1529 ⁰³ , 1529 ⁰⁵ , 1535 ⁰⁶ , 1539 ⁰⁴ , 1542 ⁰⁵ , 1542 ⁰⁹ , 1542 ¹⁰ , 1543 ¹⁰ , 1544 ⁰¹ , 1549 ⁰³ , 1553 ¹⁰ , 1575 ¹² , 1575 ⁰⁶ , 1594 ¹⁴ , 1587 ¹⁰ , 1599 ¹⁰ , 1601 ⁰³ , 1601 ¹⁰ , 1603 ¹⁴ , 1605 ⁰⁴ , 1641 ⁰⁵ , 1642 ⁰⁴ , 1644 ¹⁶ , 1649 ¹⁵ , 1653 ⁰⁴ , 165719, 1663 ⁰¹ , 1682 ¹¹ , 1668 ¹⁰

Vydanie *Cithary Sanctorum* z roku 1696 obsahuje najmenej zhudobnených textov duchovných piesní, viaceré piesne – medziinými aj Lutherove – v predchádzajúcich vydaniach s melódiami sú tu publikované vo verzii textu.

Eliáš Mlynárových, Písniční knižička

Pijsničnj= | Knižička || Obsahugjcy wsobě rozličné | wnowě zložene | a zwetssy Castký | z Nemeckych přeložene Ducho= | wny Pjsničky | které každého Času | y wewsselikych potřebách | mohú vžjwane | bytj | Wydana na Swětlo | skrze | Eliasse Mlinarowých. | a | wytisstěna w LEWOCY | Léta Páně |W kteremžto Skladatel srdečně žáda: | NeCh kažDI DVCh ChWaLI Pána | WzaCtne | WrVCné | WeCzery Rana. [1702]

Pjsničnj= | Knižička | Obsahugjcy wsobě rozlične w=nowé zložene | a wetssj Czastky z Ne=| meckych preložene Duchownj Pjsničky | [s] inymi opět nynj znowu přidanými |nedělnjmi y ginymi nabožnými Ssesstdesatny | Pjsničkami | ktere každého Čzasu | y we= | wsselikych Potřebach mohou vžjwa= |ne byti. | Wydaná na Swětlo | skrze. | Eliasse Mlinarowych | Messtiána Kežmarského | a | Wytlačena po druhý krat | W Kežmarku | w Matege Witriariho | Létá Páné. | V kterémžto Skladatel s wssemi Po= | božnymi Krestianý nabožne rjká: | [C]žIn IMet DIkI. Bože náss | že rá= | CzIss ostřlhatI náss. [1707]

Provenienčne – vo vzťahu k pôvodcovi a tlačiarenským oficínam – znotované dve vydania spevníka Eliáša Mlynárových prináležia kolekcii hudobno-historických pamiatok Spiša a nechýbajú ani v indexe východiskovej bibliografickej literatúry 20. storočia aj zo súčasnosti.¹³ Zachované knižné exempláre *Písniční knižičky* deponujú na Slovensku tri zbierkotvorné inštitúcie. Jediný

Kassel [a ďalšie] 1975. Edition des deutschen Kirchenlieds = Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. 15 zväzkov. Kassel [a ďalšie] 1993 – 2010.

¹³ KENDROVÁ, Zlatica: *Príspevok k výskumu hudobných prameňov barokovej evanjelickej duchovnej piesne na Slovensku – spevník Eliáša Mlynárových*. [rigoróna práca]. Bratislava, 2011. RISM B XIII¹ HBS 1702⁰¹, 1707⁰¹.

levočský originál skúmanej barokovej knihy je dnes uložený v historických fondoch Ústrednej knižnice Slovenskej akadémie vied (signatúra V. teol. 3560). Kežmarské vydanie dnes tezauruje Slovenská národná knižnica v Martine (signatúra SE 6248) a Vydavateľstvo Transcius a. s. v Liptovskom Mikuláši (XIX.G.20).

Titulný list tlače zbierky duchovných piesní menovite exponuje jej zostavovateľa, s predpokladom jeho vlastného príspevku do piesňového korpusu zbierky: *rozličné vnově zložené*. Širšie autorské zastúpenie, nemeckú pramennú provenienciu a zároveň aj prekladovú prácu (zostavovateľa?) odčítame z titulného listu z *větší částky z německých přeložené duchovní písničky*. Eliáš Mlynářových je tvorcom duchovnej evanjelickej lyriky slovenského baroka. Prekladateľ, právnik a neskôr evanjelický farár, ktorého činnosť pozorujeme na Spiši v meste Kežmarok a v Teplici.

Obe vydania jeho spevníka publikujú zhodný počet 28 znotovaných textov duchovných piesní. V tomto rozsahu sa nachádza 20 duchovných piesní, ktorých melódie a texty v preloženom tvare do jazyka slovenských evanjelikov sme identifikovali v nemeckých prameňoch. Väčší počet tvorcov sa svojim pôsobením viaže k obdobiu ortodoxie a konfesionalizmu, v zbierke sa nenachádza pieseň Martina Luthera. Autorské zastúpenie v kontexte piesňových textov, tvorcov melódií a pramene ilustruje nasledujúca tabuľka:

Tabuľka 2

Tvorcovia textov duchovných piesní
Heinrich Albert, Matthäus Apelles von Löwenstern, Lucas Backmaister, Tobias Clausnitzer, Johann Flitner, Basilius Förtsch, Johann Freder, Paul Gerhardt, Johann Heermann, Nikolaus Hermann, Johann Rist, Samuel Rodigast, Johann Rosenmüller, Johann sen. Saubert, Jakob Peter Schechs, Balthasar Schnurr, Anton Ulrich Herzog zu Braunschweig, Michael Weisse, Caspar Ziegler
Tvorcovia melódií duchovných piesní
Johann Rudolph Ahle, Heinrich Albert, Michael Altenburg, Matthäus Apelles von Löwenstern, Johann Crüger, Ahasverus Fritsch, Severus Gastorius, Nikolaus Hermann, Johann Rist, Leonhart Schröter, Johann Sebastiani, Cyriacus Spangenberg, Johann Staden, Michael Weisse
Pramene / RISM DKL I/1
1531 ⁰⁴ (1531 ⁰²), 1554 ⁰⁴ , 1560 ⁰⁸ , 1568 ⁰⁸ , 1587 ¹⁴ , 1628 ¹⁶ , 1638 ¹⁵ , 1642 ¹⁵ , 1644 ⁰¹ , 1644 ¹⁶ , 1648 ²⁴ , 1649 ¹⁵ , 1654 ⁰⁴ , 1662 ⁰⁷ , 1663?, 1664 ¹⁰ , 1675 ⁰⁹ , 1679 ⁰² , 1687 ⁰¹ , 1690 ¹⁴

Ján Glosius Pondelský, Etan hlasitě prozpěvující anebo Písničky nábožné

ETAN| hlasytě Prozpěwugjcy | A=nebo| Pjsničky | Nabožné | k rozličným potřebám y k ro- | zličným časum | Celého Roku | Znjchžto gsau | Některé z Nemecké řeči na Slo= | wanskau obrácené Giné, wnema-| lém počtu znouwu zložené, | A ztěch mnohé y nowymi Me= | lodyámi, obdarowane, | Nynj pak gjž wssecky spolu na Swětlo | K Sláwe Božj | a Bližnj= | mu k vžitku | wydané | skrz | Jafetowého Gedneho Potomka | totiž | Jana Glosiuse Pon= | delského. O.o. [1727]

Piesňový fond v spevníku Jána Glosia Pondelského (1670 – 1727) je na melódie podstatne bohatší. Tvorca tejto piesňovej zbierky bol evanjelickým farárom, ktorý študoval v Hrachove, Levoči, Prešove, Kežmarku a v Toruni. Svoju duchovnú správu a literárnu činnosť spojil s pôsobením na miestach Gemera a Malohontu i v kuriálnej obci Aszód (dnešné Maďarsko) v rodine baróna Jána Podmanického. Patrí k predstaviteľom slovenského literárneho baroka, ktorý znotovaným spevníkom zanechal autentickú stopu aj v priestore slovenskej hudobnej i typografickej kultúry.¹⁴

Edičný zámer Glosiovho spevníka komunikuje titulný list, keď priznáva duchovné piesne preložené z nemeckého jazyka, zároveň naznačuje novú tvorbu textov aj melódií. K vlastnej kompozičnej práci sa Glosius priznáva v predhovore: „*Tomu že tak jest, aj ! máš i ode mne nejmenšího a nehodného Služebníka Kristového, písničky některé, pomoci jeho svatou zhotovené.. jen měj chuť ku zpívání. MUSICA jest daná lidem, jako mléko pro dušu i nejpříjemnější starosti polehčení, i v prácech potěšení, ano jako prostředek, skrze který by v zapomenutí mohly přivedené býti bíd, jimiž časný náš život ze všech stran je obkličeny*“. To mne tehdy k tomu vedlo, abych ne jen rád zpíval, ale (vedle hřivničky mně zhůří nebeské dáne) i písničky takovéto skládal, jak mne kdy při tom Duch Swatý pomáhal.“ Svoje duchovné piesne ponúka príjemcovi s pokorou a nenútenie: „*Jestliže pak se tobě ne každá z nich libiti bude (jako to za jistou věc pokládám) věděti máš, že jsou některé složeny ode mne kdy sem ještě mládenečkem byl*“. Cirkevná publicistika 19. storočia tiež reflektuje Glosia ako 'skladateľa'. Napríklad v publikácii Michala Bodického (1852 – 1935), evanjelického kňaza, spisovateľa a prvého dekana Evanjelickej teologickej fakulty: „*Welká milost Božia to bola, že cirkew mala práve wtedy výborného Duchom Božím preniknutého Sl. B. kazateľa Jána Glosiusa, otca slávneho skladateľa piesní duchowních, které dosial w knihe pod menom Glosius známej sa w mnohých domoch ewanjelických nachodia. Sám ale skladateľ zpomenutého farára pondelského syn, narodil sa na Pondelku a preto sa podpisowal: Ján Glosius Pondelský. Zomrel r. 1729 dňa 25. decembra, ako farár Tomassowský.*“¹⁵ Glosiov spevník zahŕňa 87 jednohlasných melódií k textom duchovných piesní, ktorých je v celej zbierke spolu 164. Identifikačný výsledok sa vzťahuje k 60 duchovným piesňam, ktoré sa aj v tomto prípade vzťahujú k prameňom nemeckej spievanej duchovnej piesňovej lyriky a evidentne preferujú repertoár obdobia hallského pietizmu z prvých desaťročí 18. storočia. Glosiov vlastný autorský vklad – či už poetický alebo hudobný – netrúfame si presne vymedziť. Bližšie sme sa pristavili pri piesňových jednotkách, ktoré boli buď datované, buď boli nejakým spôsobom označené ako *nové*, alebo v textoch ukrývali akrostichy, ich

¹⁴ KENDROVÁ, Zlatica: *Príspevok k výskumu barokovej evanjelickej duchovnej piesne na Slovensku – spevník Jána Glosia Pondelského*. Diss. phil. Bratislava, 2010. Zväzok RISM B XIII¹ neeviduje predmetné vydanie Glosiovho spevníka.

¹⁵ BODICKÝ, Michal: *História cirkve evanjelickej a.v. pondelskej vydaná v čas dvestopäťdesiatročnej pamiatky založenia cirkve*. Martin, 1880, s. 6. V starších textoch sa stretávame s pojmom *skladateľ*. V historickom kontexte však ide o tvorca nielen hudobného, ale aj slovesného diela. Porov.: Dostupné na internete: <http://slovník.azet.sk/pravopis/?q=skladate%C4%BE> [24. 10. 2017]

počet je 35. Z tohoto počtu 16 nachádzame v tvare zhudobnených textov. 8 melódií sme identifikovali v známych prameňoch s pôvodom alebo konkordanciami nájdenými v nemeckých predlohách, najčastejšie vo Freylinghausenových spevníkoch vydávaných v Halle od roku 1704. Predpokladu, že Ján Glosius môže byť aj skladateľom, zodpovedá 8 melódií, ktoré sme pramenne doposiaľ nedo-
ložili. Nasledujúca tabuľka predstavuje identifikovaných tvorcov duchovných piesní a pramene:

Tabuľka 3

Tvorcovia textov duchovných piesní
Æmilie Juliane Reichsgräfin von Schwarzburg–Rudolstadt, Erasmus Alber, Johann Valentin Andreae, Christian Andreas Bernstein, Bartholomäus Craselius, Simon Dach, David Denicke, Paul Eber, Johann Franck, Peter Frank, Paul Gerhardt, Ludwig Andreas Gotter, Heinrich Held, Johann Heermann, Nikolaus Hermann, Johann Daniel Herrnschmidt, Ernst Christoph Homburg, Michael Kongehl, Christian Anton Philipp Knorr von Rosenroth, Peter Lackmann, Johann Christian Lange, Urban Langhans, Joachim Neander, Johann Christian Nehring, Philipp Nicolai, Johann Wilhelm Petersen, Christian Friedrich Richter, Bartholomäus Ringwald, Johann Rist, Johann Rosenmüller, Johann Kaspar Schade, Johann Scheffler, Michael Schirmer, Johann Schmidt, Rudolph Friedrich von Schultt, Christian Scriver, Ernst Stockamnn, Christoph Tietze, Michael Weisse, Georg Weissel
Tvorcovia melódií duchovných piesní
Johann Rudolph Ahle, Heinrich Albert, Johann Crüger, Johann Georg Ebeling, Georg Joseph, Christian Knorr von Rosenroth, Adam Krieger, Johann Löhner, Joachim Neander, Christoph Peter, Johann Schop, Peter Sohr, Georg Christoph Strattner, Melchior Teschner
Pramene / RISM DKL I/1
1543 ¹⁴ , 1555 ⁰⁷ , 1603 ¹⁴ , 1554 ⁰⁴ , 1590 ⁰⁴ , 1599 ¹¹ , 1587 ¹⁸ , 1613 ¹⁶ , 1632 ⁰¹ , 1642 ¹⁵ , 1649 ¹⁵ , 1653 ⁰⁴ , 1655 ⁰⁷ , 1657 ¹² , 1661 ⁰⁴ (1661 ¹¹), 1662 ⁰⁷ , 1664 ¹⁰ , 1666 ⁰⁴ , 1667 ¹⁴ , 1668 ⁰⁸ , 1674 ⁰⁷ , 1674 ¹³ , 1684 ⁰⁶ , 1690 ¹⁴ , 1698 ⁰⁶ , 1704 ⁰⁴ , 1705 ⁰⁴ , 1708 ⁰⁴

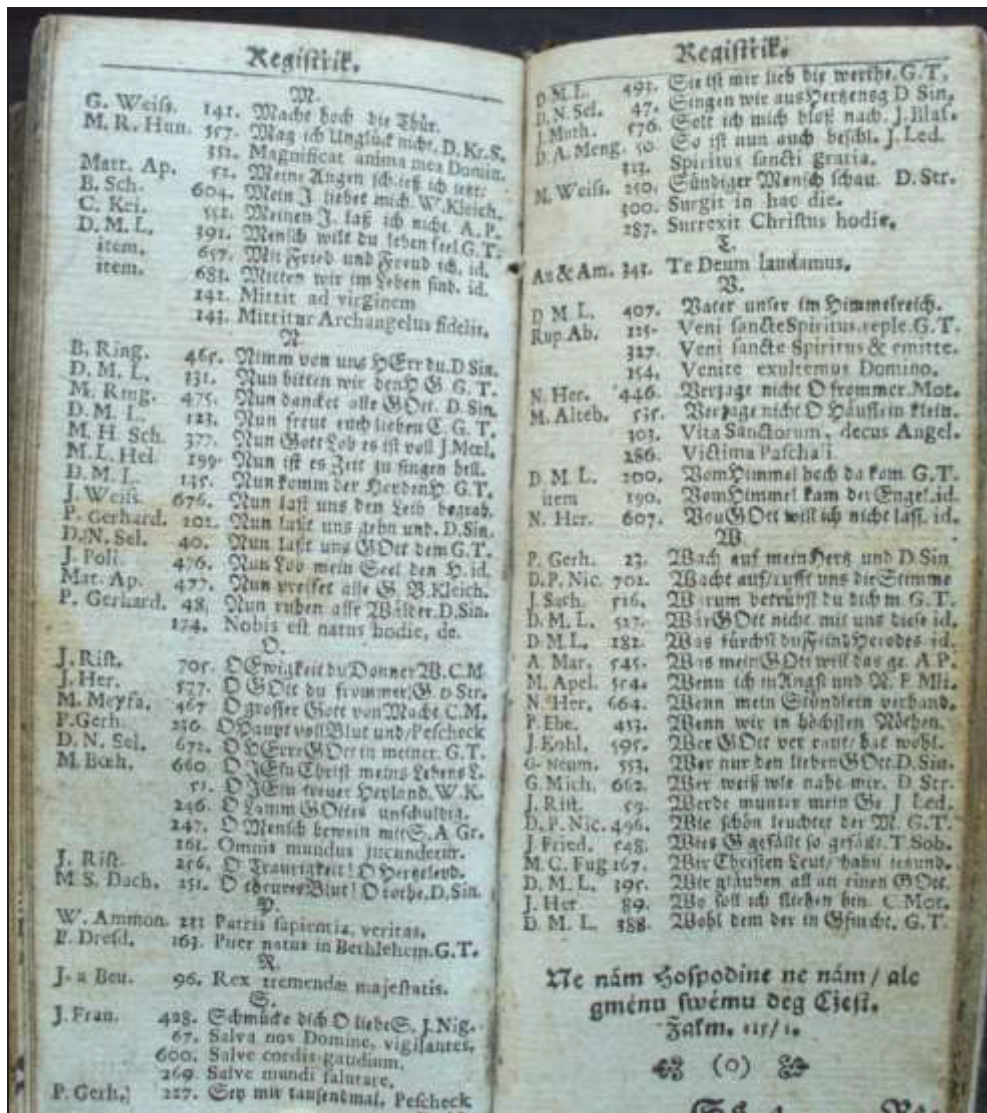
Pojem anonymity v tvorbe duchovných piesní legitimuje už Martin Luther. K znakom cirkvi patrí nielen Slovo a Sviatosť, ale tiež *chválospev*. Dejiny reformácie priznávajú účasť spoločenstva na tvorbe cirkevnej hudby. Duchovná pieseň je *vstupenkou* do spoločenstva, v ktorom sa jej členovia vzájomne spoznávali. Keďže boli svorní a jednomyseľní v duchu, mali tiež rovnaký zmysel pre pravú hudobnú reč, ktorá primerane vyjadrovala ich vieru, lásku a nádej. Preto duchovná pieseň často vyrástla zo spoločenstva bez mena, bez toho, aby sme poznali jej tvorca.¹⁶

S podobným prístupom editora sme sa stretli aj v bližšie nešpecifikovanom spevníku, pravdepodobne z prvej tretiny 18. storočia.¹⁷ „Proč by jména skladatelů, překladatelů aneb i Písni německých k nim přivlastňuje? Poněvač by to velmi velika, a přece nejistá, neužitečná a nepotřebná práce byla, jenž k vzdělání nic nečiní. Ano, proto, některý člověk v písničce pro jejího skladatele,

¹⁶ Porov.: SÖNGEN, Oskar: *Theologie der Musik*. Kassel, 1967, s. 174, 335.

¹⁷ Exemplár s evidenčným číslom MMH 3040 uložený v SNM-Múzeu slovenských národných rád, Myjava.

aneb pro jméno své, jenž v ní jest skryté, aneb při jiné takové příčiny svého vlastního zalíbení, v samém sobě aneb v své práci „kocha“, (což zajisté jest nepravost odsudku hodna), neboť sa tak nějakým spôsobem človek zapírá Boha silného, nejvyššieho (Job 3, 27-28).“ Anonymitu melódií priznáva aj Freylinghausenov spevník v predhovore, v ktorom čítame, že ‘melódie vytvorili skúsení tvorcovia v Halle’. Zdá sa, že životná filozofia služobnosti tvorcu a jeho umenia v období baroka pokračuje cestou bezmennosti. Hoci inštitút autorstva oficiálne nejestvoval, vo vrstve textov, menej však melódií, sa identifikuje konkrétne autorské pozadie známe najmä v tvorbe nemeckej duchovnej piesňovej lyriky, v skromnejšej miere aj v domácej. A o ktorého hodnotu – aj na úrovni prekladovej práce – sa v našich kultúrnych podmienkach začali vážne zaujímať už v prvých desaťročiach 18. storočia Daniel Krman a Václav Kleych.



Evangelický kancionál, ed. Václav Kleych, Zittau 1727, ukážka z registra s údajmi o duchovných piesňach, ich autoroch a prekladateľoch do literárneho jazyka slovenských evanjelikov, výsledok práce Daniela Krmana a Václava Kleycha

05 HYMNOLOGICKÉ DIELO DANIELA KRMANA ML. (1669 – 1740)

Adriana Grešová

Katedra muzikológie, Filozofická fakulta UK Bratislava

Daniel Krman ml. sa do dejín zapísal najmä ako evanjelický superintendent, ktorý svojím nekompromisným postojom v otázkach viery zabránil zániku evanjelickej a. v. cirkvi na našom území začiatkom 18. storočia. Neunikol ani pozornosti jazykovedcov, ktorí si zas všimli jeho jazykovedné práce a obranu slovenčiny. Okrem nej nám však zanechal i svoj cestovný denník, v ktorom zachytáva svoju cestu za švédskym kráľom Karolom XII. A podáva pozoruhodný etnografický obraz krajín, ktoré precestoval. Spolu s Václavom Kleychom je autorom publikácie *Ewangelický kancyonal* (Zittau. 1717¹, 1722², 1727³) a Krmanov predhovor k tomuto spevníku možno nazvať prvou slovenskou hymnologickou štúdiou. Text je v slovenskej historiografii prvým svojho druhu, nakoľko prináša prvý historický prehľad duchovného spevu slovenskej protestantskej cirkvi. V predhovore badať Krmanovu mimoriadnu odbornú erudovanosť i pomerne široký prehľad o dobovej produkcii kancionálov z rôznych kútov Európy. Práve na Krmanove vedomosti o dobovej kancionálovej tvorbe sa zameriame v našej štúdii. Z literárnovedného hľadiska text predhovoru *Ewangelického kancyonála* rozoberala Timotea Vráblová,⁴ ktorá štruktúru Krmanovho odborného textu načrtla v troch bodoch. Prvým je výklad základných pojmov súvisiacich s duchovným spevom. Ďalším je náčrt dejín duchovného spevu a v závere sa nachádzajú kritériá edície Kleychovho kancionála.



¹ Knihopis českých a slovenských tisků, č. K03972.

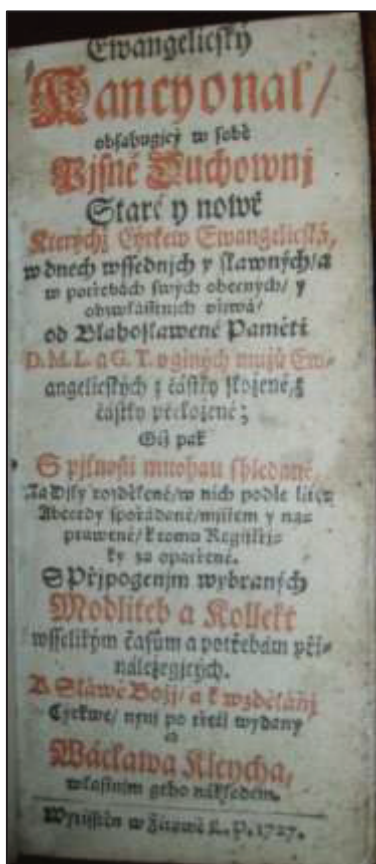
² Tamže, č. K03973

³ Tamže, č. K03974

⁴ VRÁBLOVÁ, s. 121.

Krmanov text však nie je neutrálne formulovaným vedeckým textom. Treba mať na pamäti dobu, v ktorej vznikol, aj jeho účel. Ide o konfesijnú i literárnu obhajobu luteránskej hymnografie.⁵ Krmanovým zámerom bolo poukázať na to, do akých rôznorodých jazykov a kútov Európy boli prekladané Lutherove piesne, a takto argumentovať voči odporcom reformácie a dokázať ich kvalitu a prínos.

Dejiny duchovného spevu začína Krman biblickými zmienkami o duchovnom speve, pokračuje starovekými a stredovekými dejinami. Odvoláva sa na rôznorodú literatúru, na Theodoréta či Plínia. Vychádza tiež z diel luteránskych teológov, najmä ortodoxného smeru Johanna Andreasa Quenstedta (1617 – 1688), Abrahama Calova (1612 – 1686), Johanna Heinricha Weihenmayera (1637 – 1706).



Ewangelický kancyonal, Zittau, 1727

Osobitne sa pozastavuje nad tradíciou spevu v domácom jazyku a pozornosť venuje vierozvestcom Cyrilovi a Metodovi. Cituje z diela mapujúceho históriu Čiech od Silvia Aenea (neskôr pápež Pius II, 1405 – 1464) *Historia Bohemica*. Je však možné, že daný text Krman prebral z obľúbeného poľského kancionála Piotra Artomia *Kancyonal, to iest Piesni chrześciańskie, ku chwale Boga w Troycy iedyneho i pocieszę wiernych iego*,⁶ ktorý vyšiel v roku 1578 v meste Toruń a dočkal sa

⁵ MALURA, s. 129.

⁶ RISM B/XIII/1, HP 1578/01.

i viacerých vydanií v priebehu 17. storočia. Artomius pomerne veľký priestor venuje apológii domáceho jazyka. Pozoruhodné v tomto poľskom kancionáli je vyzdvihnutie Slovákov („*Słowaków naszych*“), ktorí náboženstvo i bohoslužby odbavovali vo svojom jazyku („*w ięzyku swym nabożenstwo y służbe BOża odpráwowáli*“⁷). Spomína Konštantínovskú misiu („*Cyryllus, który Moráwce wiáry nauczył*“⁸) a dovoľenie od pápeža vykonávať obrady vo vlastnom jazyku. K tejto téme sa v našom prostredí vyjadruje Benedikt Szöllösi v predhovore ku *Cantus Catholici*. V českom prostredí vierozvestcov okrajovo spomína tiež katolík Ján Rozenplut (1550 – 1602). Začiatkom 18. storočia sa však k téme vracia práve Krman. Jeho formulácia textu, veľmi podobná tomu Artomiovmu, cituje aj rovnaký prameň (*Aeneas Silvius Historia Bohemicae, cap. 13.*)⁹ Toto miesto v Krmanovom predhovore môže svedčiť o znalosti poľského spevníka v intelektuálnych kruhoch na našom území. Zmienka o Slovákoch v poľskom spevníku z konca 16. storočia je zasa pozoruhodná a môže byť dôkazom o Artomiových kontaktoch aj na našom území. Tie museli byť dosť intenzívne, keď ich vo svojom spevníku spomenul, nakoľko v prameni *Historia Bohemicae*, o ktorý sa Artomius opiera, sa podobné zmienky o Slovákoch nenachádzajú.



Praxis Pietatis Melica Johanna Crügera

⁷ ARTOMIUS 1596, fólio 3r.

⁸ Tamže, fólio 3r.

⁹ AENEAS 1532, s. 31.

Krman do popredia stavia reformáciu a následný vzostup produkcie duchovných piesní, ktorú odštartoval Luther. Ten dal podľa Krmana roku 1525 vytlačiť spevník zvaný *Enchiridion*.¹⁰ V skutočnosti však spevník vyšiel o rok skôr, už v roku 1524 a dnes vieme, že bol v poradí až druhým luteránskym spevníkom. Ešte pred ním vyšiel v tom istom roku známy spevník *Achtliederbuch*, alebo *Etlich Christlich Lieder*.¹¹ Duchovné piesne a ich obľúbenosť sa však rozmnožili natoľko, že nájdeme i kancionály s viac ako tisíc piesňami. Ako príklad uvádza *Praxis Pietatis Melica*¹² Johanna Crügera. Spevník vychádzal viackrát medzi rokmi 1647 – 1737. Krman uvádza vydanie z roku 1678.

Neostáva však len pri protestantských spevníkoch. Vyzdvihuje piesne Martina Luthera, ktoré „*tak horliwé / tak pronikawé / tak utessené gsau...*“, že sa dostali aj do katolíckych kancionálov. Lutherove piesne Krman konkrétne eviduje v dvoch katolíckych spevníkoch. Prvý z nich, *Mayntzisch Gesangbuch Catholich Cantual, von neuen übersehen, und gedruckt zu Mayntz durch Christoph Küchlern Anno 1679*,¹³ zrejme Krman v rukách nemal. Spevník uvádza citujúc zo spisu Johanna Fridricha Mayera z roku 1684 *Quantum Pontificiis Reformatio B. Luth[eri]*. Mayerovo meno Krman v texte priamo uvádza. V spomínanom spise Mayer obraňuje Lutherovu teológiu a vo štvrtej téze sa vyjadruje aj k reformačnému spevu: „*Et cantus in lingua vernacula & ipsorum carminum formam Ecclesia Rom. Luthero debet...*“¹⁴ Tiež uvádza zoznam Lutherových piesní, ktoré sa nachádzajú v spomínanom katolíckom spevníku. Mayerove spisy Krmanovi neboli cudzie. Jeden z nich, protipietistický *Eines schwedischen Theologi kurtzer Bericht von Pietisten* dokonca priniesol na ružomerskú synodu.¹⁵ Druhý katolícky spevník, ktorý Krman spomína je pomerne zložité identifikovať. Uvádza ho len nejasne, slovami: „*Proč y do Pražského nedáwno wydaného položena gest y ta Píseň rannj [...] Děkugít Pane milý*“. Údajne v spevníku nájdeme i ďalšiu Lutherovu pieseň: *Otče náss genž v Nebi bydlíš*. Mohlo by ísť o tzv. Šteyerov kancionál (*KANCYONAL Český*, 1683),¹⁶ v ktorom obidve piesne nájdeme. Určiť však s istotou konkrétnu tlač je z Krmanovej strohej informácie problematické.

Pozoruhodný je Krmanov prehľad o dobovej produkcii evanjelických spevníkov i vo vzdialenejších kútoch Európy. Vieme, že Krman zbieral knihy, a preto je dosť možné, že viaceré so spomínaných tlačí vlastnil. Z Krmanovho textu možno predpokladať, že viaceré spevníky poznal

¹⁰ RISM B/VIII/1, 1524/03, ErfL 1524a; 1524/04, ErfL 1524b.

¹¹ RISM B/VIII/1, 1524/12, ⁸ LBI Nbg 1524a; 1524/13, ⁸ LBI Nbg 1524b; 1524/14, ⁸ LBI Nbg 1524c.

¹² RISM B/VIII/1, 1678/11, PraxBln 1678.

¹³ RISM B/VIII/1, 1679/07, Mnz-C 1679.

¹⁴ MAYER 1684, s. 15-18.

¹⁵ VIKTORY 1969, s. 26.

¹⁶ RISM B/XIII/1: HBS 1683/01.

iba zo sekundárnych prameňov. Uvádza tak iba názov, rok, prípadne miesto vydania, avšak neuvádza ich obsah.

Výpočet jazykov, do ktorých boli evanjelické piesne prekladané, Krman začína „tradičnými teologickými“ jazykmi – hebrejčinou, gréčtinou. Podľa Krmanových údajov do týchto jazykov piesne prekladal M. Georg. Leuschner (†1672),¹⁷ rektor školy v saskom meste Colditz.¹⁸ Preklady piesní do latinčiny zozbieral Caspar Stieler alias Serotinus (Kaspar von Stieler), ktorý ich, ako uvádza Krman, vydal v Jene roku 1679 v *Trifolium sacrum*¹⁹. Ďalšiu knižku s prekladmi do latinčiny podľa Krmana vydal M. Christianus August Hausen, kazateľ v Drážďanoch v *Pietas Melica*²⁰ roku 1704. Bližšie informácie o týchto spevníkoch neuvádza, avšak na iných miestach Krman cituje z Hausenovej *Pietas melica*, čo dokazuje, že spevník dobre poznal. Ďalší spevník uvádzaný Krmanom, ktorý obsahuje evanjelické piesne, tentoraz v taliančine je *Giubilo Evangelico*²¹ (1702). Piesne preložil profesor jazykov Matthias von Erberg (v Krmanovom texte Matthias d'Erber), ktorý je o. i. tiež autor taliansko-nemecko-francúzskeho slovníka. Krman tiež spomína francúzsky spevník vydaný vo Frankfurte nad Mohanom roku 1683, ktorý sa nepodarilo identifikovať, keďže Krman neuvádza ani názov, ani bližší popis prameňa.²² Rovnako stroho uvádza holandský spevník *Het groot Psalm Boock*,²³ kde sa nachádzajú Lutherove piesne. Spomína tiež anglický *The Whole Book of Psalm collected inde Englisch metre*²⁴ z roku 1668. Prameň však k dispozícii nemal a ako sám uvádza, cituje ho podľa Hausenovho textu z *Pietas Melica*.

Hodnotná môže byť informácia o švédskom spevníku, a to vzhľadom k tomu, keď vieme, že Krman podnikol cestu za švédskym kráľom Karolom XII. Roku 1707 bol Krman poslaný po synode v Ružomberku za Karolom XII., od ktorého mal získať financie pre prešovské evanjelické kolégium. Švédskeho kráľa zastihol v období, kedy bojoval v severnej vojne proti Rusku. Z ciest si Krman robil zápisky v podobe denníka, známe ako *Itinerarium*.²⁵ Tie nám podávajú veľmi podrobný opis krajín, ktoré precestoval a môžeme sa dozvedieť, že Krman s obľubou venoval pozornosť iným kultúram. Pri opise bohoslužby v Kráľovci (dnes Kaliningrad) napríklad píše: „*Najbližšie som mával muža, ktorý, len čo kantor začal nejakú pieseň, vysokým hlasom spieval všetky slová veršov*

¹⁷ *Acta historico-ecclesiastica* 1746, s. 604.

¹⁸ WEISLINGER 1749, s. 706.

¹⁹ KRMAN: *Ewangelický kancyonal*, 1722, s. [A8]v.

²⁰ Tamže, s. [A8]v.

²¹ Tamže, s. [A8]v.

²² Zväzky RISM B/VIII/1 uvádzajú dve frankfurtské tlače z roku 1683, ani jedna nie je vhodná: *Christlich-Allgemeines Gesangbuch*, Johann-Wilhelm de Mundo (DKL 1683/10, Mundo 1683); *Johann Crügers Ubung der Gottseligkeit* (DKL 1683/13, PraxFfm 1683).

²³ KRMAN: *Ewangelický kancyonal*, 1722, s. [A9]r.

²⁴ Tamže, s. [A9]r.

²⁵ Autograf bol majetkom Lyceálnej knižnice v Prešove (signatúra: CQ 419). Podľa údajov Jozefa Minárika sa nachádza v Štátnom archíve v Prešove.

prv, než ich zaspieval ktokoľvek iný, a tak predbiehal až do konca.“²⁶ Podobné detailné postrehy sú v Krmanovom texte časté. Zo zápisníka vieme tiež, že si na cestách zaobstarával aj cudzojazyčnú literatúru. V denníku Krman píše: „Ja som tu našiel cirkevného kantora, ktorý sa tu nazýva diak, a za dva dni ma naučil po rusky čítať. Od romnianskeho kňaza Teodora Janovského som si zaobstaral žaltár, Novú zmluvu a cirkevný rituál“²⁷ Ďalej tiež napríklad priamo spomína dve duchovné piesne, Lutherovo Krédo²⁸ a pieseň z bratského Šamotulského kancinála (1561).²⁹ Vo svojom cestovnom denníku Krman uvádza dvoch švédskych farárov, s ktorými strávil istý čas počas vojnového ťaženia švédskeho kráľa v Rusku. Boli nimi Jöran Nordberg (1677 – 1747) a Magnus Aurivillius (1673 – 1740). Pravdepodobne oni boli zdrojom Krmanových informácií o severských kancionáloch. Krman uvádza v severskom prostredí veľmi známy spevník vydaný v Štokholme *Then Swenska Psalm Booken*³⁰ roku 1695. Nachádza sa tu aj chybný údaj roku vydania. V Krmanovom predhovore vo vydaní z roku 1722 je totiž uvedený rok 1795, ale vo vydaní z roku 1727 je tento údaj opravený. Popisuje, že spevník obsahuje „*pisně z Nemeckých přeložené, ale i Modlitby Habrmannowy*“³¹ čiže *Christliche Gebet für alle Not und Stende der gantzen Christenheit* vydané v roku 1567.



Then Swenska Psalm Booken, Stockholm, 1695

²⁶ KRMAN 2008, s. 27.

²⁷ KRMAN 2008, s. 81.

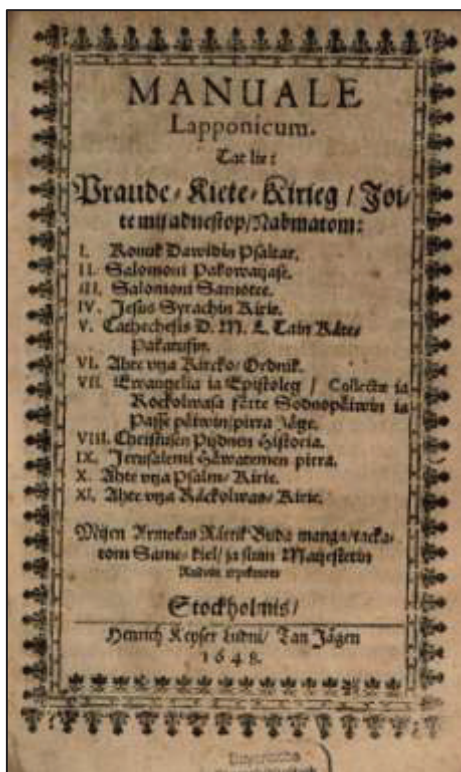
²⁸ „Piatu nedeľu po Trojici vošli sme do kostola reformovaných [...], celé zhromaždenie spievalo *Wir glauben, čiže Verím, zložené doktorom Martinom Lutherom.*“ In: KRMAN, Daniel: *Itinerarium* 2008, s. 22.

²⁹ „Vytrhnutí z nebezpečenstva života, zaspievali sme večernú pieseň: *Děkujemeť, obránce náš, že jsi nás opatroval, v tento den mělš péči o nás, od nepřátel zachoval atd.*“ In: KRMAN, Daniel: *Itinerarium* 2008, s. 70.

³⁰ KRMAN: *Ewangelický kancyonal*, 1722, s. [A9]r.

³¹ Tamže, s. [A9]r.

Krman mal tiež vedomosť o „*Lüneburskom manuáli*“, preloženom do dánčiny, ktorý obsahoval prídavok piesní. Tu však tiež neuvádza žiadne ďalšie podrobnosti o danej tlači. Spomína aj ďalšiu severskú tlač. Informácie čerpá opäť z Hausenovej knihy *Pietas Melica*. Reč je o *Manuale Lapponicum*. Tlač vyšla v Štokholme roku 1648. Išlo o preklad švédskeho manuálu *Manuale Sueticum*, jeho autorom bol Johannes Tornæus.³² Krmanova správa o tejto tlači v našich zemepisných šírkach, je pozoruhodná, ide totiž o najstaršiu knihu zachovanú v menšinovom sámskom jazyku.



Manuale Lapponicum, Stockholm, 1648.

Krman pokračuje menovaním kancionálov z rôznych kútov Európy, kedy skôr len vymenováva spevníky, ich obsah však neuvádza. Z maďarských spevníkov Krman spomína spevník od „Michala Aácsa“ (Mihály Ács, 1631 – 1708) s názvom *Arany láncz*, obsahujúci Lutherove piesne, vydaný v Levoči roku 1696.³³ V slovinskom jazyku („*pro Ewangeliky Illyrieské*“) zasa, podľa Krmana, roku 1578 vydal Primož Trubar Augsburské vyznanie, Luherov katechizmus a piesne.³⁴ Informáciu však uvádza citujúc spis *Specimen Hungariae Literatae* (1711) Dávida Czwittingera. Menuje tiež poľský spevník, *Kancyonálik*. Jeho popis je však nezreteľný, a preto sa pamiatku nepodarilo jednoznačne identifikovať. Môže však ísť o kalvínsky *Kancyonalik, t. i. Pieśni Pospolite*

³² Tamže, s. [A9]r.

³³ ČAPLOVIČ I., s. 527, č. 1571.

³⁴ KRMAN: *Ewangelický kancyonal*, 1722, s. [A9]r.

y nabožne³⁵ z roku 1623, vytlačený v Gdaňsku. Krman v Gdaňsku istý čas pobudol počas svojej cesty za švédskym kráľom. Rovnako však môže ísť aj o rozšírený luteránsky Artomiov spevník *Kantional. To jest: Pieśni Krześciáńskie*.³⁶ Vo svojom denníku podáva i opis kalvínskych bohoslužieb. Spomína tiež spevník litovský, „*Naujos Giesmiu Knigos*“. Krman cestou za švédskym kráľom prechádzal i litovským územím, preto je pravdepodobné, že spevník vlastnil. Ani tu však neprezerá dza podrobnosti z obsahu kancionála.

V správach o spevníkoch pre Čechov, Moravanov a Slovákov je Krman presnejší a zväčša pripája i svoje osobné hodnotenie. Vysoko hodnotí Samuela Martinia z Dražova „*muže výborného, gehož y Pjsně chwály hodny gsau*“³⁷ a jeho zbierku piesní z roku 1630. Nejde však o spevník v pravom zmysle slova, ale skôr o modlitebnú knihu s názvom *Knižka ruční zpěvův a modliieb*.³⁸

Z moravských prameňov uvádza kancionál Tobiáša Závorku³⁹ (1602), Komenského *Kancyonal*⁴⁰ a kancionál Jana Myllera, českého exulanta, ktorý v Žitave vydal roku 1710 evanjelický spevník *Poklad zpěvů duchovních*.⁴¹

Krman tiež venuje pomerne veľkú pozornosť *Cithare Sanctorum*. Píše, že: „*Pro Slowáky vydána byla Léta Páně 1635 Cythara Sanctorum...*“⁴² Udáva počet piesní približne 400. Cituje i časti Tranovského predhovoru a konštatuje, že *Cithara* bola podľa neho cirkvami augsburského vyznania ochotne prijatá. Pochvalne spomína tiež vydanie Daniela Sinapia z roku 1684,⁴³ ale k „*páté Edycy*“ je Krman kritický. Vydanie totiž vynecháva pôvodný predhovor a niektoré lamentácie. Pridané boli podľa Krmana piesne z rôznych pochybných prameňov, básnicky, jazykovo, ale i vieroúčne neskorigované a daným vydaním tak *Cithara* „*nemálo w mnohých zlehčená byla*.“ Krman neudáva rok daného „nevydareného“ vydania a ďalej píše, že Tranovského kancionál sa používa aj v Sliezske, a to napriek jazykovým rozdielom. Z Krmanovho textu je zjavné, že *Citharu Sanctorum* nepovažuje za českú knihu a veľmi starostlivo ju diferencuje od českých kancionálov. Nevynecháva ani Eliáša Mlynárových a jeho spevník *Pjsničnj Knižečka*⁴⁴ z Kežmarku (1707) a v krátkosti uvádza i jej obsah.

Krmanov prínos k výskumu duchovných piesní na našom území spočíva však najmä v tom, že je to prvý pokus o určenie autorstva piesní. Požiadal ho o to Václav Kleych, ako to sám Krman

³⁵ RISM B/XIII/1, HP 1623/01.

³⁶ RISM B/XIII/1, HP 1578/01.

³⁷ KRMAN: *Ewangelický kancyonal*, 1722, s. [A 8]v.

³⁸ Knihopis českých a slovenských tisků, č. K05374; MALURA 2010, s. 111.; Pozri tiež JIREČEK, s. 31.

³⁹ RISM B/XIII/1, HBS 1602/01.

⁴⁰ RISM B/XIII/1, HBS 1659/01.

⁴¹ Knihopis českých a slovenských tisků, č. K05577; MALURA 2010, s. 99 – 123.

⁴² RISM B/XIII/1, HBS 1636/01; ČAPLOVIČ I., s. 309, č. 828.

⁴³ RISM B/XIII/1, HBS 1684/01; ČAPLOVIČ I., s. 490, č. 1437.

⁴⁴ RISM B/XIII/1, HBS 1707/01; Knihopis českých a slovenských tisků, č. K05640.

vo svojom predhovore k *Ewangelickému Kancyonálu* (1717, 1722, 1727) píše. Autorizácia piesní je v našom kultúrnom okruhu novým prvkom v danej dobe. V evanjelických kancionáloch z nášho územia zvykli byť starostlivo značené menom autora piesne Martina Luthera. Pri iných autoroch je takáto prax zriedkavá. Krmanova autorizácia piesní nerozlišuje textovú zložku od melodickej. Niekedy Krman pri piesni uvádza autora textu, inokedy autora melódie. Samostatne však odlišuje prekladateľa.

V texte nám odhaľuje svoje zásady o správnej deklamácii, podľa ktorých treba dbať najmä o to, aby bola dlhá slabika, prípadne slabika s akcentom sprevádzaná dlhou notou, pričom krátka, prípadne neakcentovaná slabika má byť podložená krátkou notou. „*Gak se řeč wypowjda mluwenjm, tak se y zpjwánjm wypowjdati má.*“⁴⁵ Dbal teda o čo najprirodzenejšie spojenie textu a melódie. Počet slabík má presne zodpovedať počtu nôt. K produkcii nových piesní sa stavia pomerne prísne. Napomína tých, ktorí nemajú dostatočnú zručnosť a vzdelanie, a ním zdôvodnené zásady nevedia dodržiavať, aby túto činnosť radšej zanechali. Krmanov text na tomto mieste vykazuje myšlienkové zhody s predhovorom ku Komenského kancionálu – *Kancionál, to jest kniha žalmů a písni duchovních* (1659).⁴⁶ Túto skutočnosť si všimol už literárny historik Jozef Minárik.⁴⁷

Timotea Vráblová poukazuje na isté prepojenie medzi luteránskou a bratskou tradíciou. Historický prehľad ako súčasť predhovorov ku kancionálu nebol v luteránskom prostredí štandardným. Bol však vcelku typický v cirkvi bratskej. Kleych bol pôvodne príslušníkom českobratskej konfesie a k evanjelickej a. v. cirkvi sa pridol v exile v Zittau. Do publikácií, ktoré vydával, tak vkladal historicko-bibliografický prehľad doterajších publikácií, ako to bolo zvykom v jeho pôvodnej konfesii. Kleychovým bratským vzorom sa tak vo svojom predhovore nechal ovplyvniť i Krman, a to napriek svojej ortodoxne luteránskej orientácii.⁴⁸

Predhovor Daniela Krmana ku žitavskému kancionálu Václava Kleycha je skutočne prvým významným dielom hymnologického charakteru u nás. Ide v prvom rade o konfesijnú i literárnu obhajobu luteránskej hymnografie. Ako primárne pramene mu mohli poslúžiť viaceré slovenské či české a moravské spevníky, napr. Tranovského *Cithara Sanctorum* či *Pjsničnj Knizečka* Eliáša Mlynárových (1707), *Poklad zpěvů duchovních* (1710) Jana Myllera a i. Predpokladať môžeme i pramene širšej stredoeurópskej proveniencie, napríklad maďarský spevník *Arany lánicz*. Rovnako však možno brať do úvahy aj pramene zo vzdialenejších kútov Európy, ako napríklad švédsky kancionál *Then Swenska Psalm Booken*. Informácie k primárnym prameňom dopĺňa i zo sekundárnych zdrojov. Medzi tie počítame predhovor ku *Pietas Melica*, prípadne tiež spis Johanna Fridricha Mayera z roku 1684 *Quantum Pontificiis Reformatio B. Luth[eri]*. Krman tiež cituje z literárneho

⁴⁵ KRMAN 1722, s. B[1r].

⁴⁶ RISM B/XIII/1, HBS 1659/01.

⁴⁷ MINÁRIK 1969, s. 204.

⁴⁸ VRÁBLOVÁ 2003, s. 122.

diela *Specimen Hungariae Literatae* Dávida Czwittingera (1711). Ako ďalšie vzory pre Krmana môžeme predpokladať napríklad predhovor k Artomiovmu spevníku *Pieśni chrześciańskie*. Závažný je tiež register autorov piesní na samom konci kancionálu. Vďaka Krmanovi a jeho hymnologickému výskumu dnes poznáme mená autorov dovtedy anonymných piesní (Daniel Sinapius-Horčička, Adam Plintovic, Juraj Bánovský). Krman pri svojej práci na Kleychovom spevníku preukázal odbornosť ako aj výnimočný prehľad o domácich duchovných piesňach. Zanechal nám tak prvú historickú reflexiu duchovnej piesne Čechov, Moravanov a Slovákov zo začiatku 18. storočia.

Zoznam identifikovaných a predpokladaných hymnologických prameňov použitých v Krmanovom predhovore

[Augsburské vyznanie vslovinskom jazyku], Primož Trubar, 1578. Citované podľa: *Specimen Hungariae Literatae* Dávid Czwittinger, Francofurti, 1711.

[neidentifikovaný francúzsky spevník], Frankfurt nad Mohanom, 1683.

[*Kancionál, to jest kniha žalmů a písní duchovních*, Ján Ámos, Komenský, Amsterdam, 1659.] RISM B/XIII/1, HBS 1659/01.

[*KANCYONAL Český*, Václav Šteyer, Praha, 1683.] RISM B/XIII/1, HBS 1683/01.

Arany lánecz [maďarský spevník], Mihály Ács, Levoča, 1696. Čaplovič I., s. 527, č. 1571.

Kancyonalik, t. i. Pieśni Pospolite y nabożne [? *Cancyonalik*], Gdańsk, 1623 RISM B/XIII/1, HP 1623/01.

Cithara Sanctorum, ed. Daniel Sinapius-Horčička, Levoča, 1684. RISM B/XIII/1, HBS 1684/01; ČAPLOVIČ I., s. 490, č. 1437.

Cithara Sanctorum, Juraj Tranovský, Levoča, 1636. RISM B/XIII/1, HBS 1636/01; ČAPLOVIČ I., s. 309, č. 828.

Eyn Enchiridion, Martin Luther, Wittemberg, 1524. RISM B/VIII/1, 1524/03, ErfL 1524a; 1524/04, ErfL 1524b.

Giubilo Evangelico, [taliansky spevník] Matthias von Erberg, Appresso Wolffgango Michäelles, 1702.

Het groot Psalm Boock. [neidentifikovaný holandský spevník]

Historia Bohemica, Silvius Aeneus. Citované podľa: [*Kancyonal, to iest Pieśni chrześciańskie*, Piotr Artomius, Toruń, 1587. RISM B/XIII/1, HP 1578/01.]

Knížka ruční zpěvův a modlieb, Samuel Martinius z Dražova, V Perně, 1630. (Knihopis českých a slovenských tisků, číslo K05374.)

Manuale Lapponicum [sámsky spevník], Johannes Tornæus, Štokholm, 1648. Citované podľa: *Pietas Melica*, M. Christianus August Hausen, 1704.

Mayntzisch Gesangbuch Catholich Cantual, Christoph Küchlern, Mainz, 1679. RISM B/VIII/1, 1679/07, Mnz-C 1679. Citované podľa: *Quantum Pontificiis Reformatio B. Luth[eri]*, Johann Fridrich Mayer, Wittemberg, 1684.

Naujos Giesmiu Knigos. [neidentifikovaný litovský spevník]

Pietas Melica, M. Christianus August Hausen, Drážd'any, 1704.

Pjsničnj Knížečka, Eliáš Mlynárových, Kežmarok, 1707. RISM B/XIII/1, HBS 1707/ 01; Číslo Knihopisu K05640.

Pjsnie chwal božských, Tobiáš Závorka, Praha, 1602. RISM B/XIII/1, HBS 1602/01.

Poklad zpěvů duchovních, Jan Myller, Žitava, 1710. Knihopis českých a slovenských tisků, číslo K05577.

Praxis Pietatis Melica, Johann Crüger, 1678. RISM B/VIII/1, 1678/11, PraxBln 1678.

The Whole Book of Psalm colected inde Englisch metre, 1668. Citované podľa: *Pietas Melica*, M. Christianus August Hausen, 1704.

Then Swenska Psalm Booken, Štokholm, 1695.

Trifolium sacrum, Kaspar von Stieler, 1679.

LITERATÚRA

ČAPLOVIČ, Ján: *Bibliografia tlačí vydaných na Slovensku do roku 1700 diel I.*, Matica slovenská, Martin 1972.

JIREČEK, Josef: *Hymnologia bohémica. Dějiny církevního básnictví českého až do XVIII. století*, Praha 1878.

Knihopis českých a slovenských tisků. [Online: www.knihopis.cz (27. 3. 2017)]

KRMAN, Daniel: *Itinerarium (Cestovný denník)*, ed. Gustáv Viktory, Tatiana Kusá, Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, Martin 2008. ISBN 978-80-8061-300-6.

KRMAN, Daniel: *Itinerarium*, ed. Jozef Minárik, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 1969.

MALURA, Jan: *Písne pobělohorských exulantů (1670-1750)*, Academia, Praha 2010. ISBN 978-80-200-1836-6.

MINÁRIK, Jozef: Literárne dielo Daniela Krmana ml. In: KRMAN, Daniel: *Itinerarium*, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 1969, s. 7 – 53.

RISM (B/VIII/1) *Das Deutsche Kirchenlied* (DKL). Verzeichnis der Drucke. Ed.: Konrad Ameln, Markus Jeny, Walter Lipphardt, Bärenreiter, Kassel 1975.

RISM (B/XIII/1) *Hymnologica Slavica: Hymnologica Bohemica, Slovaca* (HBS), *Polonica* (HP). Notendrucke des 16. bis 18. Jahrhunderts. Ed.: Jan Kouba, Marie Skalická, Gerhard Schuhmacher, Karol Hławiczka, Leon Witkowski, Teresa Krukowski, Gerhard Schuhmacher, Jan Raupp, G. Henle Verlag, München 2012.

VIKTORY, Gustáv: Život Daniela Krmana ml. In: KRMAN, Daniel: *Itinerarium*, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 1969, s. 54 – 272.

VRÁBLOVÁ, Timotea: Charakter Krmanovho Predhovoru ku Klejchovmu kancionálu. In: GÁFRIKOVÁ, Gizela a kol.: *Panonia Docta Učená Panónia*, Vydavateľstvo SAV, Bratislava 2003, s. 117 – 138. ISBN 80-224-0754-2.

PRAMENE

Acta historico-ecclesiastica, Siegmund Heinrich Hoffmann, Weimar, 1746. (Bayerische Staatsbibliothek, signatúra H.eccl. 13-24).

AENEAS, Silvius: *Historia Bohemicae*, Coloniae, Gothardus Hittorpius, 1532.

ARTOMIUS, Piotr: *Kancyonal, to iest Piésni chrześciańskie*, A. Kociuszko, Toruń 1596. RISM B/XIII/1, HP 1596/01. [Online: <https://polona.pl/item/7921229/3/> (27. 3. 2017)]

Eyn Enchiridion oder Handbüchlein. Eynem ytzlichen Christen fast nutzlich bey sich zuhaben... 1524. Staatsbibliothek zu Berlin, signatúra Libri impr. Rari oct. 166.

KLEYCH, Václav: *Ewangelický kancyonál*, Vytisšten v Žitavě, 1722. (Lyceálna knižnica SAV, signatúra V. teol. 3647).

KLEYCH, Václav: *Ewangelický kancyonál*, Vytisšten v Žitavě, 1727. (Lyceálna knižnica SAV, signatúra V. teol. 3648). [Online: <https://books.google.sk/books?id=CdJjAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=kleych&hl=sk&sa=X&ved=0ahUKEwjS7tzu2PbSAhWC2RoKHVI7A80Q6wEIHjAA#v=onepage&q&f=false> (27. 3. 2017)]

MAYER, Johann Friedrich: *Quantum pontificiis reformatio*, Fincelius, Wittenberg, 1684. [Online: https://books.google.sk/books?id=SspGAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=sk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (27. 3. 2017)]

WEISLINGER, Johann Nicolaus: *Armamentarium catholicum perantiquae*, Le Roux, 1749. (Bayerische Staatsbibliothek, signatúra 1156594 4 Cat.).

06 OSOBNOSŤ JÁNA JUHASEVIČA SKLIARSKEHO (1741 – 1814) V KONTEXTE KANTORSKEJ A PISÁRSKEJ PRAXE V KARPATSKOM PROSTREDÍ

Mária Prokipčáková

Slavistický ústav Jána Stanislava, Slovenská akadémia vied

I.

Napriek tomu, že cirkvi byzantsko-slovanského obradu spoločnosť často spája len s východoslovanským prostredím, práve na území východného Slovenska (spolu s časťou západnej Ukrajiny, južného Poľska, severného Maďarska a Rumunska) vytvorili svojím stáročným jestvovaním unikátny priestor, kde sa kultúrny okruh Východu spája so Západom. Práve v tejto etnicky, konfesionalne i jazykovo pestrej oblasti je výskum externých prejavov kultúry, cirkvi, vzdelania a umenia, najmä v súvislosti s ich vzájomným prelínaním, zaujímavý a žiaduci. Pri pohľade na liturgickú prax a interpretáciu liturgickej hudby v karpatskom prostredí sa do konfrontácií dostávajú obradové rozdiely súvisiace s inak sa formujúcou východnou liturgickou tradíciou, diferencie v pomeroch vplyvu západnej a východnej hudobnej tradície na seba navzájom a tiež s nimi spojené odlišnosti v hudobno-teoretickej, notačnej a terminologickej oblasti.

V byzantsko-slovanskej obradovej tradícii pri bohoslužbách absentuje použitie hudobného nástroja.¹ Hudobnú zložku preberá v celej miere spev v unisone, často dotváraný jednoduchou harmóniou spodných tercií, podobne ako je tomu pri interpretácií folklórnych piesní. Práve spev celého veriaceho spoločenstva, ktoré oslavu Boha prejavuje tým najprirodzenejším spevným prejavom, označujeme v karpatskom prostredí termínom *prostopinije*.²

Hudobný prvok zohráva v liturgických obradoch východnej tradície významnú úlohu. Hudobným interpretom je v zásade každý z prítomných, od kňaza, diakona, resp. čteca cez kantora až po ľud, ktorý kantor pri speve vedie. Kantormi (v cyrilských prameňoch označovaní ako

¹ Vokálny prejav v liturgických obradoch a celý ich priebeh dopĺňajú iba rytmické hudobné nástroje (zvony, klopáče, spiežovce-rolničky na kadidle), ktoré nesú výraz emócie- napr. radosť, oslava = slávnostné zvonenie; smútok a pokora = klopáče; zvony zastávajú aj komunikačnú funkciu- napr. zvonenie zvonov zvoláva veriacich do chrámu a pod. O používaní hudobných nástrojov v byzantsko-slovanskej bohoslužbe pozri viac napr. ŠKOVIERA, Andrej: K otázke používania hudobných nástrojov v prostredí Gréckokatolíckej cirkvi na Slovensku. In: *Psalterium. Supplementum*. roč. 4, č. III, Praha, 2010 a iné.

² O používaní termínu *prostopinije* v kontexte dobových záznamov pozri viac dizertačnú prácu PROKIPČÁKOVÁ, Mária: *Irmologiony Jána Juhaseviča Sklarského v kontexte vývinu karpatského prostopinija (hudobno-textové formy dvanástich veľkých sviatkov a Paschy)*. [Dizertačná práca]. – Slavistický ústav Jána Stanislava Slovenskej akadémie vied – Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Filozofická fakulta. – Školiteľ: Mgr.art. Ladislav Kačic, PhD. Stupeň odbornej kvalifikácie: philosophiae doctor. – Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava Slovenskej akadémie vied / Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2016, 239 s.+ 316 s. príloha. O termíne *prostopinije* z pohľadu etnolingvistického a kulturologického pozri ŽEŇUCH, Peter: Paraliturgická pieseň a *prostopinije* v kontexte byzantsko-slovanskej tradície na Slovensku. Etnicko-konfesionalný a etnolingvistický pohľad. In: *Jazyk a kultúra v slovanských súvislostiach. Zo slovanskej etnolingvistiky*. Eds. Katarína Žeňuchová, Marina Kitanova, Peter Žeňuch. Bratislava, Sofia: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Институт на български език „Проф. Любомир Андрейчин“ при БАН, Slovenský komitét slavistov, Veľvyslanectvo Bulharskej republiky v Slovenskej republike, 2017, s. 229-246. a iné.

канторъ, пѣвецъ, дакъ, дакоучитель)³ sa stávali muži, väčšinou potomkovia miestnych presbyterov, ktorí boli gramotní a zbehlí v katechizme a základoch liturgického spevu. Keďže boli váženými občanmi, vyžadovalo sa od nich morálne správanie a dôsledné plnenie stanovenej služby. V prípade jej nedodržania veriaci smerovali žiadosti o výmenu kantora, resp. o jeho pokarhanie na adresu námestníkov a zemepánov, ktorí boli zodpovední za vymenovávanie kantorov do služby veriacich. Podľa historického náčrtu v publikácii *Українська школа на Закарпатті та Східній Словаччині* bolo povolanie kantora výsadou, ktorá zabezpečovala plnú spoločenskú slobodu.⁴ Na základe záznamov vizitácie biskupa Michala Manuela Oľšavského z polovice 18. storočia však vidno, že nešlo o úplnú samozrejmosť. Kantori boli práve v mnohých prípadoch nevoľníkmi, označení ako *крѣпак*⁵ alebo *їобадь*⁶ (maď. jobagy, nevoľník). Slobodní boli nazývaní *либертин*,⁷ a pri tých, ktorí patrili k vyššej vrstve obyvateľstva, nachádzame označenie *нямеш*.⁸ Neslobodní bývali väčšinou v skromných podmienkach, na cirkevných majetkoch pri chráme alebo fare, tí zámožnejší už na svojom majetku.

Mená kantorov, ktorí pôsobili vo farnostiach východného Slovenska a priľahlých karpatských území sú nám vo veľkej miere neznáme. V záznamoch vizitácií gréckokatolíckych farností na východnom Slovensku z 18. storočia sa síce spomína, že vo farnosti slúži kantor, ale nedozvedáme sa jeho meno. Keďže kantormi boli väčšinou synovia miestnych kňazov, predpokladáme, že nesú mená známych kňazských rodín. Často sa vyskytujú v administratívno-právnych dokumentoch a zmluvách, kde svojím podpisom potvrdzovali ich platnosť. Oficiálne sú uvádzaní v schematizmoch mukačevskej eparchie až od roku 1847 a v schematizmoch prešovskej eparchie o desať rokov neskôr, až od roku 1857.⁹ Najčastejšie sa však ich mená dozvedáme z marginálnych zápisov v liturgických knihách, ktoré sami vytvárali alebo vlastnili.

Kantori väčšinou disponovali rukopisnými či tlačenými exemplármi tzv. irmologionov, čiže notovaných liturgických kníh, ktoré používali primárne pri speve kánonu v čase utierne (rannej modlitby), prípadne v čase liturgie a večierne (večernej modlitby). Irmologiony (z gréc. εἰρημολόγιον) pôvodne obsahovali len nápevy kánonov a ich piesní – irmosov (z gréc. εἰρημοί; z toho

³ Pomenovanie *дак* slovník staroukrajinského jazyka pričleňuje k pojmu pisár. Рогов. Діякъ. *Словник староукраїнської мови XIV.-XV. ст.*, Том.1, Київ: Наукова думка, 1997, с. 301.

⁴ БОНДАР, Андрій, ЧУМА, Андрій: *Українська школа на Закарпатті та Східній Словаччині*. Историчний нарис, частина 1, Пряшів: Видання ЦК Культурного союзу українських трудящих в ЧССР, 1967, с. 27.

⁵ Farnosť Lekart, Рогов. ГАДЖЕГА, Василий Н.: Додатки до історії Русинів и руських церковей в Ужанской жупѣ. In: *Науковий збірник товариства „Просвѣта“*, р. III, Ужгород, 1924, с. 189.

⁶ Farnosť Kerestur, Рогов. ГАДЖЕГА, Василий Н.: Додатки до історії русинів и руських церковей в бувш. жупѣ Земплинскій. In: *Науковий збірник товариства „Просвѣта“*, р. XI, Ужгород, 1935, с. 90.

⁷ Farnosť Komárovce. ГАДЖЕГА (1924), с. 191.

⁸ Farnosť Pastilka. ГАДЖЕГА (1924), с. 162.

⁹ Рогов. Schematismus venerabilis cleri graeci ritus catholicorum dioecesis Munkácsiensis, pro anno domini 1847, Ungvarini: Typis Joannis Ellinger, 1847 a Schematismus venerabilis cleri graeci ritus catholicorum dioecesis Eperjessiensis, pro anno domini 1857, Eperiessini: Typis Eduardi Redlitz, 1857.

aj pomenovanie irmologion čiže kniha irmosov). Mladšie exempláre pridružovali do obsahu aj iné hymnografické formy – antifóny, stichiry, kondaky a niekedy aj nápevy sv. liturgie Jána Zlatoústeho, ale vždy iného ako domáceho melodického variantu (napr. jej kyjevské nápevy a pod.). V zásade zaznamenávali málo spievané nápevy, ktorých zápis slúžil väčšinou ako schéma pri ich interpretácii.

Z dôvodu, že zadováženie tlačených kníh bolo finančne náročné, kantori často sami vytvárali ich kópie, resp. ich objednávali u známych pisárov v okolitých farnostiach. Rukopisné irmologiony neslúžili len liturgickým účelom, ale sú aj najstarším dôkazom o spôsobe hudobnej edukácie v karpatskom prostredí. Často ich objednávali kňazi, alebo kantori svojim potomkom „do nauky“.

Pisármi notovaných liturgických kníh – irmologionov boli takmer výlučne kantori (prípadne ich učni), keďže najčastejšie, resp. ako jediní vedeli čítať notový zápis. Nápevy zapisovali na papier, aby sa lepšie pamätali a aby boli prístupné pre mladších žiakov pri následnej výučbe liturgických spevov. Pisári v prepise dodržiavali základné normy kánonického textu predlohy a pravidiel notačného systému. Napriek tomu v svojich dielach často uvádzali voľne modifikované podoby liturgických nápevov, ktoré poznali z vlastnej praxe. Ako hovorí Miloš Velimirović, pisár uvádzal v rukopise skôr to, čo počul, než to, čo videl v inom rukopise.¹⁰

Z doteraz známych pisárov irmologionov, ktorých spájame s regiónom Karpát, môžeme spomenúť napr. Mihala Ternovského (Irmologion, 1729), Mihaila Rydzaja z Kojšova (Irmologion, 1790), z mladších Petra Kuzmjaka z Folvarku na Spiši (Irmologion, 1841 – kópia Juhasevičovho irmologionu z roku 1809) a Michala Kešel'áka z Olšavice (Irmologion, 1878). Ukrajinská historička umenia Odarka Sopková hovorí tiež o zakarpatských autoroch Ivanovi Ripovi (1764 – 1861)¹¹ alebo Michajlovi Bystranovi z Ruskej Mokrej.¹² Spomenúť tu možno aj autorov zo severných pohraničných oblastí, tzv. lemkovských obcí juhovýchodného Poľska, ktorí boli tiež dôležitými predstaviteľmi karpatskej pisárskej tradície. Patril k nim okrem iných Andrej Demjanovič (Irmologion zo Zlockieho, 1767),¹³ Joan Jacko (Irmologion z Muszynky, 1807),¹⁴ Ioan

¹⁰ V orig. „переписувач часто відтворював у рукописі швидше те, що він чув, ніж те, що бачив в іншому рукописі.“ Porov. ВЕЛИМИРОВИЧ, Милош: Мелодика канона IX в. св. Димитрию. In: *Музыкальная культура Средневековья*, вип. 1. Москва, 1990, с. 9.

¹¹ СОПКО, Одарка: *Творча спадщина Івана Югасевича у мистецькому розвитку української рукописної книги середини XVIII- початку XIX століть*. Ужгород: Вісник Закарпатського інституту, 2015, с. 23.

¹² СОПКО (2015), с. 23.

¹³ Uložený vo fondoch Národnej knižnice vo Varšave, sign. Акс. 2538, Porov. ЯСІНОВСЬКИЙ, Юрій: *Українські та білоруські нотолінійні Ирмології 16 – 18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*. Ін-т українознавства ім. Крип'якевича НАН України, Львів: Місіонер, 1996, с. 451, № 947. NAUMOW, Aleksander: *Rękopisy cerkiewnosłowiańskie w Polsce*. Katalog. Kraków: Scriptum. 2004, s. 178.

¹⁴ Uložený vo fondoch Evovského historického múzea vo Lvove, sign. рук. 210, Porov. ЯСІНОВСЬКИЙ (1996), с. 483, № 1064.

Hermanovski (Irmologion zo Zyndranovej, 1729),¹⁵ Vasilij Javornyckij z Bystrého (Irmologion, 1784),¹⁶ alebo Ioann Tokarski z Królika,¹⁷ ktorý je autorom dote-raz dvoch známych irmologionov, z roku 1773 a 1776.

Z každého rukopisu možno vyčítať, ako pisár pristupoval k prepisu diela. Dokonalosť textového a notového zápisu hovorí o premyslenej činnosti pisára. Autori používali pri prepise papier z produkcie dostupných papiernických dielní, ktorý si veľkosťou prispôbili a jednotlivé listy prekladali do hárkov, ktoré potom združovali do hárkových zošitov. Na základe toho, ako autori zamýšľali zoradiť repertoár v rukopise, pristupovali k rozčleneniu častí na tie, ktoré mali byť určené pre miniatúry, iniciály či inú grafickú ornamentáciu. Autori väčšinou tieto časti vynechávali a dokresľovali ich až dodatočne.

Odlišné zoradenie repertoáru v irmologionoch malo vzťah k účelu, pre ktorý mali rukopisy slúžiť. V súčasnosti poznáme štyri základné typy irmologionov, ktoré pomenoval v 20. storočí ukrajinský muzikológ Jurij Jasinovskij.¹⁸ Rozoznávame: 1. žánrovo-tematický typ, 2. kalendárovo-minejný typ, 3. hlasový typ a 4. grécky štrukturálny typ. Každý z nich sa v praxi používal pri odlišnej službe. Žánrovo-tematicky sú usporiadané väčšinou irmologiony staršej tradície, kde kritériom je popri usporiadaní spevov do tematických celkov podľa sviatkov aj ich žánrová paralela. Kalendárovo-minejný typ usporadúva spevy do tematických celkov, ale bez ich rozdelenia podľa žánru. V spoločných skupinách stoja irmosy i stichiry sviatkov, ktoré podliehajú kalendárnemu poriadku. Tento typ irmologionov bol prispôbený funkcii v bohoslužobnej i edukačnej praxi. Tretí z klasifikácie, hlasový štrukturálny typ irmologionov usporadúva obsah do celkov v poradí ôsmich hlasov oktoichu, pričom nerozlišuje postupnosť spevov v kánonoch. Ak autor uvádza napr. prvý irmos druhého hlasu, zapisuje následne po sebe prvé piesne všetkých kánonov, ktoré sa spievajú podľa druhého hlasu oktoichu. Tiež sa často používal pri výuke liturgického spevu v kantorských školách. Posledným typom je tzv. grécky typ irmologionov, ktorý sa ale zachoval len v prípade asi 30 rukopisov z celej východoslovanskej oblasti. Je zaujímavé, že jedným z nich je aj najstarší zachovaný irmologion Jána Juhaseviča z rokov 1784 – 1785. Obsah irmologionu autor zoradil podľa celistvých kánonov, v poradí jednotlivých sviatkov, nie ako zvyčajne podľa jednotlivých piesní. V praxi, ak bolo žiaduce mať k dispozícii znenie kánonu v celku, siahli kantori pri spievaní bohoslužieb alebo výučbe práve po tomto type irmologionov.

¹⁵ Uložený vo fondoch Národnej knižnice vo Varšave, sign. Akc. 2953, Porov. NAUMOW (2004), s. 201. а ЯСІНОВСЬКИЙ (1996), s. 373, № 709.

¹⁶ Miesto umiestnenia neznáme. Porov. ЯСІНОВСЬКИЙ (1996), s. 465, № 991.

¹⁷ Oba irmologiony sú uložené vo fondoch Národnej knižnice vo Varšave, sign. Akc. 2599 a Akc. 2620. Porov. NAUMOW (2004), s. 181, 192. ЯСІНОВСЬКИЙ (1996), s. 373, № 709.

¹⁸ ЯСІНОВСЬКИЙ, Юрій: Український нотолінійний ірмолой як тип гимнографічного збірника: зміст, структура. In: *Записки наукового товариства ім. Шевченка*, т. 226, 1993, с. 41-56.

Po stanovení základnej osnovy pisári následne prechádzali k označeniu notových osnov, a to pomocou tzv. rastra (lat. *rastrum*, v ukr. *раштра, растра, граблі*). Na jednu stranu listu označovali 8-11 notových riadkov, v závislosti od veku irmologionu. V zásade platí, čím starší irmologion, tým menej notových riadkov na stranu. V rukopisoch, ktoré boli vytvorené na objednávku, autori využívali priestor ekonomicky v najväčšej možnej miere a na stranu tak zapísali až 11 notových riadkov.

Po základnej príprave autori postupne zapisovali znenie hudobného obsahu. Text dopisovali dodatočne. Potvrdzujú to práve miesta, kde sa autori pri prepise pomýlili alebo nestihli zápis kompletne dokončiť. Základný liturgický a notový text vpisovali čiernym atramentom. Do nadpisov a miniatúr pridávali okrem základných čiernych kontúr červený, prípadne zelený alebo žltý atrament.

Ako sme spomenuli, pri prepise irmologionov používali pisári predlohy. Všeobecne pisári siahali po starších irmologionoch štandardizovanej formy. V tomto zmysle mohlo ísť o rukopisy, ktoré ako študenti používali pri výučbe. Neskôr, pri rozšírení hudobnej tlače, boli ich vzorom práve tlačené irmologiony. Napriek tomu, že prvé vydania nevytlačili z používania vtedy stále rozšírené rukopisy, stali sa záväzným a uznávaným modelom pre ďalšie generácie. Najviac sa používali tlačené vydania z Lvova z rokov 1700, 1709, 1757 a Počajeva z rokov 1766, 1775, 1794, ktoré sa používali pri výučbe i v bohoslužobnej praxi. Najmä Lvovské vydanie irmologionu z roku 1709 bolo bežnou súčasťou krylosov v chrámoch východného Slovenska.

II.

Jedným z najvýznamnejších kantorov a pisárov karpatskej oblasti bol Ján Juhasevič Skliarskij (1741–1814), ktorého dodnes považujeme za akýsi prototyp osobnosti kantora i pisára obdobia 18. storočia. Na jeho prínos upozornili mnohí bádatelia, spomenúť môžeme Juliána Javorského,¹⁹ Mykolu Jaska,²⁰ Atanazija Pekara,²¹ Štefana Pappa,²² Ivana Popa,²³ alebo z mladších Šimona Marinčáka,²⁴ Igora Zadorožného²⁵ a iných.²⁶

¹⁹ ЯВОРСКИЙ, Юлиан: *Материалы для истории старинной песенной литературы в Подкарпатской Руси*. Прага, 1934.

²⁰ ЯСКО, Микола: Рукописний збірник прислів'їв і приказок Закарпаття та його укладач Іван Югасевич. In: *Наукові записки Ужгородського державного університету*, XLI, Ужгород, 1959, с. 63-75.

²¹ ПЕКАР, Атаназий: Нариси історії церкви Закарпаття. Том II, Внутрішня історія. In: *Analecta OSBM, Lvov-Rím*, 1997.

²² РАПП, Štefan: *Irmologion*. Prešov, 1970.

²³ ПОП, Іван: *Енциклопедія подкарпатської Русі*. Ужгород: Издательство В. Падяка, 2001, с. 242.

²⁴ MARINČÁK, Šimon: Irmologiony Jána Juhaseviča. In: *Zmapovanie liturgicko-hudobného dedičstva na Slovensku*, Ed. Ján Veľbacký. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2010.

²⁵ ЗАДОРОЖНИЙ, Ігор: Невідомий ірмолой Івана Югасевича. In: *КАЛОФОНІА, Наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії*. Ed. Юрій Ясіновський. Львів: Видавництво львівської богословської академії, 2002.

²⁶ Pozri ďalej NEDZELSKIJ, Eugenij: *Z ust narodu*, Prešov, 1955, Фолклорні записи Івана Югасевича. In: *Науковий збірник Музею української культури в Свиднику*. 1965. KUDLOVÁ, Emília: *Ukrajíniká-rusíniká vo fondoch PK*

Z obdobia narodenia Jána Juhaseviča Skliarskeho sa nezachovali matričné záznamy.²⁷ Pri koncipovaní základných biografických údajov preto vychádzame z jediného zachovaného latinského zápisu zo stránok jeho rukopisného irmologionu z roku 1795, autorom ktorého je Andrej Bukovskij, administrátor farnosti Simirky.²⁸ Hoci samotný irmologion dnes považujeme za stratený, obsah marginálneho zápisu poznáme z prepisu Alexandra Petrova.²⁹

Hic loci ecclesiae servivit exemplariter per 20 annos, obit 73 aetatis suae anno, scripsit 30 Irmologion (sic!) et complures alios libros, gessit complura munia, uti iudicis pagensis, cauponis, ecclesiae curatoris et cantoris, fabricator rotarum, industrius cultor agrorum, magnus typikista, amoenae vocis, erga pauperes elemosinarius, ecclesiam primus intravit, ultimus exivit; sepultus extra ecclesiam penes cantorale crilosz (sic!) 15 Dec. st. vet. anno 1814. Adnotavit vero - - Андрей Буковскій, parochus Szimirkensis.

Hunc modum scribendi libros diversos apud certum parochum in Polonia didicit. Postea, redus ad patriam suam I. C. Sarosiensis, qua jam cantor, iude inchoando usque mortis suae ultimam diem omni die excepto infirmitatis alicujus intervallo et prima die Paschatis, urgentissimo etiam tempore, libros scriptavit. Mors ejus incidit in diem Dominicam, qua matutinum sacrum et vespas eminenter decautavit, post vespas Georgio, nepoti suo, Irmologion praecantabat, coenavit, decubuit, per horam dormivit, surexit (sic!), taudem correptus seria antiqua sua tussi ruptisque internis venis, sanguinem instar jugulati bovis una cum anima exmisit per os absque ulla spiritali dispositione perprius procrastinata.

Na základe textu vieme, že Juhasevič zomrel v Nevickom v roku 1814, vo veku 73 rokov. Podľa následného výpočtu sa teda narodil v roku 1741, a to v pohraničnej obci Príkra, dnes v svidníckom okrese. Vzdelanie nadobudol vo Lvove, v akadémii miestneho stauropigijského bratstva.³⁰

a významné osobnosti regiónu Svidník v regionálnej bibliografii Podduklianskej knižnice vo Svidníku. ГОШОВСЬКИЙ, Володимир Л.: Страницы истории музыкальной культуры Закарпатья XIX – первой половины XX века. In: Украинское музыковедение. Киев, 1966. СОПКО, Одарка: Творча спадщина Івана Югасевича у мистецькому розвитку української рукописної книги середини XVIII – початку XIX століть. Вісник Закарпатського інституту, Ужгород, 2015.

²⁷ Zápis z Olšavského vizitácii v 50. rokoch 18. storočia hovorí, že vo farnosti Príkra v tej dobe už bola zavedená matrika krstných. Pozri ГАДЖЕГА (1935), s. 124.

²⁸ V orig. *parochus Szimirkensis*, Porov. ПЕТРОВ, Александр: *Материалы для истории Угорской Руси*. II., IV. Санкт Петербург, 1906. V súvislosti s Andrejom Bukovským, autorom zápisu je potrebné poznamenať, že doteraz nevieme, o koho presne išlo. Meno Andrej Bukovskij sa totiž nenachádza ani v jednom zo schematizmov z rokov 1792-1899. V schematizme mukačevskej eparchie z roku 1792 nachádzame ekvivalenty *Bukóvszky*, *Bukoveczky*, v schematizme prešovskej eparchie z roku 1821 zasa priezvisko *Bukóvszky*, avšak priradené ku krstným menám Georgius (*1783 - ord. 1809) a Joseph (*1781 - ord. 1805). Š. Marinčák pripúšťa, že by v tomto prípade mohlo ísť o Andreja Buchoveckého (Andreas Buchoveczky), ktorý už najneskôr v roku 1814 bol správcom farnosti Bodružal', pod filiálnu správu ktorej spadala aj rodná obec Jána Juhaseviča, Príkra. Porov. MARINČÁK (2010), s. 14.

²⁹ ПЕТРОВ, Александр: *Материалы для истории Угорской Руси*. II., IV. Санкт Петербург, 1906.

³⁰ Potvrďuje to marginálny zápis v tlačeneom Lvovskom liturgikone z roku 1759, ktorý sa našiel v Bodružali (farská obec filiálky Príkra) v znení: „за которѣю длаз 28 голышовз акадѣмін львовикон потрѣднѣшымыма Полном Югасомз, которѣю длаз до вѣси Прікра[...]“). Podľa všetkého išlo o Jána Juhaseviča a Lvovskú akadémiu, tzn. bratskú školu

Edukačný systém ľvovskej bratskej školy bol postavený na myšlienke siedmich slobodných umení a vyučovanie prebiehalo v troch stupňoch. Prvý stupeň približoval študentom základy čítania a písania (žaltár a časoslov), v druhom stupni sa fond rozširoval a okrem čítania základných diel sa museli študenti mnoho z textov učiť naspamäť.³¹ Študenti tretieho stupňa mali byť schopní aj vykladať a vysvetľovať nové učivo.³² Boli teda súčasne aj pedagógmi – repetítormi. Tým by sa vysvetľovala aj hypotéza Juraja Jasinovského, ktorý tvrdí, že Juhasevič v ľvovskej škole nielen študoval, ale aj vyučoval.³³

Okrem vzdelania v cirkevnom speve, všeobecnej vierouke a nadobudnutia zručnosti v prepise rukopisov sa počas štúdií v akadémii pravdepodobne stretol so zberateľskou činnosťou počajevských baziliánov. Tí v tom čase pripravovali na vydanie známu antológiu duchovných piesní *Bohohlasník* (1790) a organizovali študentov, aby zbierali potrebný piesňový materiál. Juhasevič podľa všetkého aj vďaka tomu prišiel do styku s mnohými duchovnými piesňami, o čom svedčí aj počet jeho vlastných spevníkov paraliturgických piesní.³⁴

Po štúdiách sa Juhasevič vrátil späť do rodnej obce, kde pôsobil ako kantor. Podľa záznamov z chrámu Sv. Archanjela Michala v Príkrej prispieval na jej vybudovanie: „ЮАН ЮГАСЕВИЧЪ КЛАВЫРЬКНИ ФУНДАТОРЪ РОКЪ БОЖОГО АЖОСЪ.“³⁵ Dokonca existujú dohady, že Ján Juhasevič mohol byť aj autorom prikranského ikonostasu, prípadne spolupracovať pri tvorbe ikonostasov v priľahlých farnostiach.³⁶ Podobnosť ich štýlu s grafikou Juhasevičových miniatúr (napr. v irmologione z roku 1784 – 1785) je prinajmenšom hodná úvahy.³⁷

Niekedy medzi rokmi 1789 – 1795 sa Juhasevič presťahoval z rodnej obce do farnosti Nevické pri Užhorode. Urobil tak pravdepodobne kvôli zmene v rodinných vzťahoch alebo z ekonomických dôvodov. Jedným z dôkazov o činnosti Jána Juhaseviča v Nevickom je zoznam veriacich nevickej farnosti, ktorí v rokoch 1798 a 1807 finančne prispeli k stavbe ikonostasu v miestnom chráme. Úryvok textu zaznamenáva, že k jeho výstavbe pomohol aj príspevok

miestneho stauropigijského bratstva. Рогов. ПАНЬКЕВИЧ, Иван: Матеріали до історії мови південно-карпатських українців. In: *Vedecký zborník múzea ukrajinskej kultúry v Svidníku*, 4, II, Prešov, 1970, s. 94.

³¹ ШУСТОВА, Юлия Э.: *Документы львовского успенского ставропигийского братства (1586 – 1788)*. Источниковедческое исследование, Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2009, s. 170.

³² ШУСТОВА (2009), s. 170.

³³ ЯСІНОВСЬКИЙ, Юрій: Соціальна функція українських нотних ірмолоів. In: *Рукописна та книжкова спадщина України 2*, Київ, 1994, с. 70.

³⁴ ŽEŇUCH, Peter: *Kyrillische paraliturgische Lieder. Edition des handschriftlichen Liedguts im ehemaligen Bistum von Mukachevo im 18. und 19. Jahrhundert*. Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe B. Editionen. Band 23. Zugleich: Monumenta byzantino-slavica et latina Slovaciae. Vol. II. Köln-Weimar- Wien: Böhlau Verlag, 2006, s. 646.

³⁵ СОПКО (2015), с. 23.

³⁶ Віас розгі ГРЕШЛИК, Владислав: Иван Югасевич та оздоблення кириличних рукописних книг. In: *Науковий вісник Закарпатського художнього інституту*, Ужгород: Ражда, 2010, с. 84. alebo СОПКО (2015), с. 23.

³⁷ СОПКО (2015), с. 23.

„[СТОЛѢЧІ]НОВО ПѢКЦА ІВАНА ЮГАСЕВИЧЪ...“³⁸ Ďalšie písomné zmienky o Jánovi Juhasevičovi nachádzame až na stránkach jeho vlastných diel, prípadne v marginálnych poznámkach, kde sa uvádza ako autor či majiteľ rukopisu. Bol pochovaný 15. decembra 1814 na strane kantorskej lavice pri nevickej chráme.

III.

Ján Juhasevič bol mimoriadne aktívnym a plodným prepisovačom rukopisných zbierok. Ako poznamenáva Andrej Bukovskij, prepisovať neprestal až do dňa svojej smrti, práce prerušil len kvôli fyzickej slabosti a vo veľkonočnú nedeľu.³⁹ Diela prepisoval za relatívne krátky čas, zvlášť v mladšom období tvorby, kedy sa zvýšil dopyt po jeho prepisoch. Napríklad v roku 1807 stihol prepísať dva kalendáre, triod' a spevník paraliturgických piesní, v priebehu rokov 1805 až 1806 vytvoril kópie štyroch diel, a to Psalter, Trebnik, Irmologion a zbierku prísloví. Autor pracoval na prepise diel aj súčasne, napríklad v roku 1809 dokončil Juhasevič takmer naraz oba svoje rukopisné irmologiony.

Prepisovačským prácam sa venoval v závislosti od požiadaviek objednávateľov, napríklad na prvom známom irmologione z rokov 1778 – 1779 pracoval približne 14 mesiacov, na prepise druhého irmologionu z rokov 1784 – 1785 asi 18 mesiacov. Tým, že sa zvyšoval záujem o jeho diela, mladšie rukopisy Juhasevič prepisoval podstatne rýchlejšie. Rukopisné irmologiony z rokov 1803 a 1811 – 1812 prepísal v priebehu 5 mesiacov a rukopisný irmologion z roku 1806 už za cca 4 mesiace. Okrem zjednodušenia ornamentálnej výzdoby v rukopisoch autor zúžil aj ich obsah. Staršie irmologiony sú obsahovo pestréjšie a rozsiahlejšie. Len pre ilustráciu, v irmologione z rokov 1784 – 1785 sa nachádza až 690 melodických jednotiek – irmosov, no v jeho mladšom titule z roku 1809 len 373 irmosov.

Na základe grafických znakov a štýlu tvorby rozdeľujeme dielo Jána Juhaseviča na prikranské (patria tu rané diela, kedy ešte pôsobil v rodnej obci) a na nevickejé (diela vytvorené po roku 1795 v Nevickej pri Užhorode).⁴⁰ Pre diela raného obdobia tvorby, vytvorené ešte v Príkrej v rozmedzí rokov 1761 – 1795, sú charakteristické grafické motívy barokovej ornamentiky, viacfarebné miniatúry a gravúry.⁴¹ Mladšie tituly, tzv. nevickejého štýlu sú z pohľadu ozdobnej grafiky výrazne zjednodušené. Charakterizujú ich motívy národnej ornamentiky a dvojfarebná, jednoduchšia grafika

³⁸ Dostupné online [Nevicke](http://nevicke.narod.ru/kirche.html). 4. 4. 2017 [online] <<http://nevicke.narod.ru/kirche.html>>.

³⁹ Porov. „...iude inchoando usque mortis suae ultimam diem omni die excepto infirmitatis alicujus intervallo et prima die Paschatis, urgentissimo etiam tempore, libros scriptavit.“ Viac pozri ПЕТРОВ (1906), с. 88.

⁴⁰ К розделенію Juhasevičovej tvorby do dvoch období pozri viac СОПКО, Одарка: „Прикрянський“ та „невицький“ періоди у творчості Івана Югасевича Склярського. In: *Науковий вісник Закарпатського художнього інституту* I, Ужгород: Гражда, 2010.

⁴¹ СОПКО (2010), с. 144.

(porov. napr. Irmologion z roku 1800, 1800 – 1801, 1806, 1809 atď.).⁴² Je zrejmé, že dopyt po Juhasevičových dielach spôsobil, že autor upustil od komplikovaných kresieb a ornamentiky a rukopisy zdobil len jednoduchou grafikou.

Pri prepise používal papier z niekoľkých papiernických dielní na Slovensku. Napríklad, v Akatistníku z rokov 1788 – 1789 použil papier zo Zborova (okr. Bardejov),⁴³ filigrán zo stránok Irmologionu z roku 1800 sa zhoduje s priesvitkami papiernickej dielne Dávida Gyürkyho st. z Ochtinej,⁴⁴ v Mukačeve bol zasa vyrobený papier rukopisného žaltára z roku 1805, o čom prvotne svedčí zachovaná priesvitka v znení DMVNKACS.⁴⁵ Irmologion z rokov 1800 – 1801 uchováva priesvitku s grafémami REGEST, na niektorých listoch tvorenú dvojicou písmen FR (prípadne FK). Podľa uvedených iniciál mena možno polemizovať o pôvode priesvitky v papiernickej dielni majstra Františka Rubera st. v Kamenci pod Vtáčnikom.⁴⁶ Podobu ostatných vodoznakov Juhasevičových diel nepoznáme, hoci na ich základe možno spoznať dôležitý obraz o písárskej praxi v karpatskom prostredí ako takej.

Juhasevič pri prepise dodržiaval štandardy vtedajšej prepisovačskej tradície. Pri textovom zápise používal primárne cyrilskú polounciálu, pri názvoch titulov a ich častí unciálu, zdobenú červeným atramentom. V spevníkoch paraliturgických piesní a tiež na margináliách zapisoval niektoré texty cyrilskou kurzívou. V textovom zápise vychádzal sčasti z kánonických textov prednikonovskej a sčasti nikonovskej jazykovej redakcie. Pri prepise notového záznamu Juhasevič kopíroval štandardnú grafickú podobu tzv. kyjevskej notácie, ktorá je východným variantom západnej menzurálnej notácie.⁴⁷ Disponoval úhladným a graficky presným rukopisom, ktorý ešte aj dnes ohromuje svojou precíznosťou a jeho diela úrovňou posúva k tlačeným exemplárom.

Juhasevičovo dielo nie je v kontexte karpatskej písárskej tradície raritou len svojím grafickým obsahom. Aj počtom zachovaných titulov v rámci tvorby jedného pisára výrazne prevyšuje ostatných. Do dnešných dní máme informácie o minimálne desiatich rukopisných irmologionoch spod jeho pera, čo je aj v širšom karpatskom priestore výnimočné. K žiadnemu inému autorovi totiž nemôžeme priradiť aspoň porovnateľné číslo zachovaných rukopisných titulov.

⁴² СОПКО (2010), c. 144.

⁴³ CLEMINSON, Ralph: *Cyrillic manuscripts in Slovakia. A Union Catalogue*. Martin: Vydavateľstvo Matice Slovenskej, 1996, s. 103. Papiereň v Zborove je doložená už v roku 1660. Najväčší rozkvet dosiahla v 18. storočí, kedy ju vlastnila rodina Aspremont. V grafickom vyobrazení filigránov používa iniciály CAR (Comes Aspremont Rákóczi), neskôr iniciálu M (Makovica), alebo celý názov obce ZBORO (maď. Zboró). Viac pozri DECKER, Viliam: *Dejiny ručnej výroby papiera na Slovensku*. Martin: Matica slovenská, 1982, s. 45 a s. 216-217.

⁴⁴ DECKER (1982), s. 163.

⁴⁵ МАЦЮК, Орест Я.: *Папір та філіграні на українських землях (XVI – початок XIX ст.)*. Київ: Наукова думка, 1974, c. 170.

⁴⁶ DECKER (1982), s. 132.

⁴⁷ Viac o kyjevskej notácii pozri napr. ЦАЛАЙ-ЯКИМЕНКО, Олександра: *Київська школа музики XVII ст. у її міжслов'янських та загальноєвропейських зв'язках*. Роль Києво-Могилянської академії в культурному єднанні слов'янських народів. Київ, 1988.

Kvôli prehľadnosti, uvádzame dielo Jána Juhaseviča rozdelené podľa žánrov na rukopisné diela paraliturgického charakteru, rukopisné diela liturgického charakteru, pričom tie ešte rozlišujeme podľa formy zápisu na textové a textovo-notované diela.

Rukopisy paraliturgického charakteru

K jeho paraliturgickej alebo inak mimoliturgickej tvorbe patria predovšetkým spevníky paraliturgických piesní z rokov 1761 – 1763, 1798, 1807 – 1808, 1811 a 1812 – 1813, jeho kalendáre z rokov 1807, 1807 – 1808 a 1809 a zbierka prísloví z roku 1806.

Do dnešných dní sa nám zachovalo päť Juhasevičových spevníkov paraliturgických piesní. Vznikali v priebehu celoživotnej Juhasevičovej tvorby, pravdepodobne na objednávku.⁴⁸ **Prvý zo spevníkov z rokov 1761 – 1763** sa v súčasnosti nachádza v Rukopisnom oddelení Národnej knižnice v Prahe pod signatúrou XVII L 15. Národná knižnica ho zakúpila od Juliána Javorského, ktorý ho v roku 1931 získal od kňaza Simeona Želtvaja v Terešve na Podkarpatskej Rusi. Spevník obsahuje 162 fólií, pričom z neho niekoľko listov evidentne chýba. Okrem Juhasevičových zápisov jednotlivých piesní sa v poslednej časti rukopisu nachádzajú aj inou rukou zapísané piesne. Podľa marginálnych poznámok ich tam vpísal Ján Želtvaj v roku 1817, ktorý zastával funkciu kantora v Michalovciach.⁴⁹

Druhým v poradí je **spevník z roku 1798**. Rukopis podľa datovania, podobne ako všetky nasledujúce, napísal Juhasevič už v Nevickej, kde pobýval od roku 1795. Spevník sa ešte v roku 1946 nachádzal na fare v Nižnom Žipove (okr. Trebišov). Žiaľ, v súčasnosti je miesto jeho uloženia neznáme. Krátko ho charakterizoval Ivan Paňkevč v roku 1951, ale neuverejnil jeho kompletný obsah, len niekoľko svetských piesní.⁵⁰ O jeho repertoári preto nemáme bližšiu predstavu.

Ďalším Juhasevičovým spevníkom je **rukopis z roku 1807**. Jeho opis publikoval Julián Javorskyj v roku 1934.⁵¹ Piesne z repertoáru uvádza Peter Žeňuch v svojom rozsiahlom katalógu paraliturgických piesní z roku 2006.⁵² Rukopis sa v súčasnosti nachádza v Zakarpatskom národopisnom múzeu v Užhorode.

Rukopisný spevník z roku 1811 sa zachoval na 122 fóliách, bez titulného listu. V súčasnosti sa nachádza v zbierkovom fonde *Památníku národního písemnictví* v Prahe (sig. XII L13). Podobne

⁴⁸ ŽEŇUCH (2006), s. 72.

⁴⁹ Porov. marginálny zápis na fol. 161v: „Помощи моя ѿ г҃а сотворшаго небо и землю зачало преемѣрности помощи моя Іѡаннѣ желтѣвѣ дѣлѣ Мнгаліовкѣй 1817“. Viac pozri ŽEŇUCH (2006), s. 73.

⁵⁰ PAŇKEVYČ, Ivan: Nové nálezy ukrajinských, polských a slovenských písní a veršů. Zpěvník Ivana Juhaseviče. In: *Národopisný věstník československý*. roč. 32, č. 1-2, Praha, 1951.

⁵¹ ЯВОРСКИЙ (1934), s. 76-82.

⁵² ŽEŇUCH, Peter: *Kyryllische paraliturgische Lieder. Edition des handschriftlichen Liedguts im ehemaligen Bistum von Mukačevo im 18. und 19. Jahrhundert*. Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe B. Editionen. Band 23. Zugleich: Monumenta byzantino-slavica et latina Slovaciae. Vol. II. Köln-Weimar- Wien: Böhlau Verlag, 2006.

ako v prípade prvého Juhasevičovho spevníka, *Památnik* ho získal od Juliána Javorského, ktorý ho našiel v Chuste v Podkarpatskej Rusi v roku 1931.⁵³

V roku 2002 sa vo fondoch Rukopisného oddelenia Národného múzea v Prahe podarilo nájsť v poradí **piaty spevník Jána Juhaseviča z rokov 1811 – 1812** (obr. 1). Označuje ho signatúra IX G 29. Jeho komplexný opis uviedli Peter Žeňuch a Cyril Vasil' v roku 2003.⁵⁴ Spevník je jedinou z Juhasevičových paraliturgických zbierok, ktorá čiastočne disponuje notovým zápisom. Je špecifický tým, že autor v ňom okrem paraliturgických piesní uvádza pri každom veľkom sviatku aj texty antifóny, tropára, kondaku a verša zo žalmu (tzv. Veličanija) a zároveň notovo-textový zápis 9. irmosu príslušného sviatku, ktorý sa v slávnostnej liturgii spieva namiesto spevu *Dostojno jest'* (napr. fol. 9r, 27v, atď.).



*Veľkopôstna pieseň o Strastiach Ježiša Krista, fol. 49r,
Spevník Jána Juhaseviča z rokov 1811 – 1812
Rukopisné oddelenie Národného múzea v Prahe, sign. IX G 29*

Juhasevič radí piesne v svojich spevníkoch podľa latinského cirkevného kalendára, pričom prihliada na svätcov byzantského obradu. Repertoár začína sviatkom Narodenia Krista napriek tomu, že východný liturgický cyklus sa začína už prvým sviatkom po Indiktione (1. september), čiže sviatkom Narodenia Bohorodičky (8. september).

Do zoznamu Juhasevičových diel by sme mohli priradiť aj ďalšie tituly, pri ktorých Juhasevičovo autorstvo zatiaľ len predpokladáme. V Múzeu ukrajinskej kultúry vo Svidníku pod signatúrou MUKS № 1720/64 sa nachádza **rukopisný zborník** bez začiatku i konca. Obsahuje piesne na sviatky cirkevného roka, napr. sv. Andreja, sv. Mikuláša, sv. Michala a ďalších. Na základe grafickej podoby rukopisu ho Odarka Sopková radí k ranému, čiže prikranskému obdobiu Juhasevičovej

⁵³ zápis na pôvodnom vakáte spevníka: “Пѣсенникъ Иоанна Югасевича. 1811 г. 122 листа Приобр. въ 1931 г. въ Густѣ, въ Подкарпатской Руси. Ю. Яворскій.” Pогов. ŽEŇUCH (2006), s. 73.

⁵⁴ ŽEŇUCH, Peter, VASIL', Cyril: Cyrilské rukopisy z východného Slovenska. Slovenskí gréckokatolíci, vzťahy a súvislosti. In: *Monumenta byzantino-slavica et latina slovaciae*. Roma-Bratislava-Košice, 2003. s. 377-421.

tvorby.⁵⁵ Okrem uvedeného rukopisu sa autorka v súvislosti so svidníckou zbierkou zmieňuje aj o **manuskripte z roku 1788**.⁵⁶

K Juhasevičovým dielam od roku 2014 priraduje Jozef Šelepec aj novonájdenu **rukopisnú poviedku o bičovaní Krista**.⁵⁷ Našla sa pri triedení starých papierov v Štátnej knižnici v Prešove. Jej obsah sa zachoval na dvoch stranách jedného listu papiera s rozmermi 195 x 165 mm, ktorý pravde-podobne nebol súčasťou viazaného rukopisného titulu. Predstavoval samostatné dielo s originálnym literárnym spracovaním v svojej dobe populárnej tematiky mučenia Krista. Poviedka má názov *Немѣтнкое оуѣ етопаа бычованаа Гѣла н: Їла Хрѣта во Іерѣлимаѣ*, pričom samotný text poviedky dotvára kresba bičovaného Krista.

Rukopisy liturgického charakteru

1. Nenotované rukopisy

Za najstaršie známe dielo Jána Juhaseviča považuje ukrajinský muzikológ Igor Zadorožnyj **Liturgikon z roku 1759**.⁵⁸ Podľa datovania ho mal Ján Juhasevič prepísať ako 18-ročný, pravdepodobne ešte v Ľvove ako študent Stauropigije, respektíve po svojom návrate do rodnej Príkrej. Igor Zadorožnyj pritom vychádza z marginálnej poznámky na liste Liturgikonu, na základe ktorej ho do chrámu v Bodružali (farská obec filiálky Príkra) venoval práve Ján Juhasevič. Podľa predbežných porovnaní je však zrejmé, že v tomto prípade nešlo o rukopisné, ale naopak, o tlačené dielo Ľvovskej typografie z roku 1759.⁵⁹ Juhasevič ho zrejme priniesol z Ľvova do Príkrej po návrate zo svojich štúdií a venoval ho svojej farnosti. Vyššie uvedený rukopisný zápis je len marginálny, vpísaný dodatočne kurzívou, ale bez presnejšieho datovania.⁶⁰ Vo farnostiach východného Slovenska sa zachovalo hneď niekoľko exemplárov tejto tlače, a to v Nižnom Žipove (okr. Trebišov), Krásnom Brode (okr. Medzilaborce) a Bajerovciach (okr. Sabinov).⁶¹ Dokonca, v neskorších dielach sa Juhasevič inšpiroval grafikou tejto tlače. Napríklad v Akatistníku z roku 1788 – 1789, v časti akatistov k úcte Zosnutia Presvätej Bohorodičky, použil námet gravúry Ivana

⁵⁵ СОПКО (2015), с. 25.

⁵⁶ СОПКО (2015), с. 23.

⁵⁷ Viac pozri ŠELEPEC, Jozef: Невідоме оповідання Івана Югасевича. In: *Slovanské reminiscencie*. Prešov: Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešoviensis, 2014.

⁵⁸ ЗАДОРОЖНИЙ (2002), с. 275.

⁵⁹ *Liturgikon*, alebo *Služebnik* z roku 1759 je tlačeným dielom typografie Stavropigijského bratstva pri Chráme Zosnutia Bohorodičky vo Ľvove. Bližšie sa mu venuje napr. Tetjana Denysova, ktorá ho skúma z kontextu heraldiky. Na jeho stránkach sa totiž okrem iných zachoval erb rodu Šeptických. Viac pozri ДЕНИСОВА, Тетяна: *Герби Лева Шептицького На Службнику 1759 Р. Из Збірки Національного Музею Ім. Андрея Шептицького*. Генеалогічні записки. Вип. 8, Львів, 2010.

⁶⁰ ПАНЬКЕВИЧ (1970), с. 94.

⁶¹ ПАНЬКЕВИЧ (1970), с. 34, 70, 112.

Filipoviča z tohto vydania.⁶² Údaj preto opravujeme a Liturgikon z roku 1759 nezaraďujeme k dielam Jána Juhaseviča.

Z ostatných diel liturgického charakteru možno spomenúť **Akatistník z rokov 1788 – 1789**, ktorý sa v súčasnosti nachádza vo fondoch Štátnej vedeckej knižnice v Prešove, pod signatúrou B 25767. Pôvodne patril Alexandrovi S. Ladižinskému, ktorý ho v roku 1940 daroval do knižnice Ruského klubu v Prešove.⁶³ Akatistník obsahuje 433 listov, na ktorých zaznamenáva 15 akatistov ako aj ranné, večerné a iné modlitby. Autor pri jeho tvorbe vychádzal pravdepodobne z predlohy západoukrajinskej proveniencie.⁶⁴ Jednou z možných predlôh mohlo byť tlačené vydanie *Акафисты всеседмичные благоизбранные*, ktoré vyšlo v Ľvove v roku 1742.⁶⁵

Len o dva roky mladší **Typikon z roku 1800** našiel Ivan Paňkevič v čase svojich výskumov na východnom Slovensku v Múzeu kláštora redemptoristov v Michalovciach. V súčasnosti nie je známe miesto jeho uloženia. Na margináliách je uvedené: *Здѣ списана Іоаномъ Югасевичемъ, пѣвцемъ невѣщанскіа цѣркве, при храмѣ Покровы прѣтвѣа бѣды. Рокъ божна 1800, мѣдѣ юніа, дня 27 докончена.*⁶⁶

V Nevickom v roku 2006 našla ukrajinská historička umenia Odarka Sopková hneď tri rukopisné diela Jána Juhaseviča. Patrí k nim okrem notovaného irmologionu z roku 1806 aj **Voslidovanije z rokov 1802 – 1803** a **Euchologion/Molitvoslov/Trebnik z rokov 1805 – 1806**.⁶⁷ Novonájdenným rukopisom je tiež rukopisný **žaltár z roku 1805** (v skoršej literatúre datovaný nesprávne do roku 1804), ktorý sme našli v roku 2015 v knižnici Gréckokatolíckej vysokej školy v Nyíregyháze, pod sig. MS 20001. Vo fondoch uvedenej knižnice sa nachádza spolu s rukopisným irmologionom z roku 1800 – 1801 a tvorí dvojicu rukopisov Jána Juhaseviča, ktoré boli dovtedy známe len z poznámok v literatúre. Zachoval sa bez tvrdej väzby a obsahuje spolu 167 fólií. Obsah žaltára tvoria žalmové texty, Apokalypsa a Kalendár. Ďalšou liturgickou knihou Jána Juhaseviča je rukopisná **Triod' z roku 1807**, o ktorej sa zmieňuje vo svojej publikácii až Jurij Jasinovskij v roku 2000.⁶⁸ V súčasnosti nepoznáme miesto uloženia pamiatky.

⁶² ГРЕШЛИК (2015), с. 88. Titulný list Liturgikonu s gravúrou na I. Filipoviča z roku 1759 pozri aj ШУСТОВА, Юлия Э.: Типография Львовского братства как преемник книгоиздательской традиции Ивана Федорова. In: *Федоровские чтения*. Сост. М. А. Ермолаева, А. Ю. Самарин. Санкт-Петербург: Наука, 2003, с. 665.

⁶³ GLEVAŇÁK (2011), s. 90.

⁶⁴ ŠELEPEC, Jozef: *Cyrilské rukopisy vo fonde Štátnej vedeckej knižnice v Prešove*. Prešov: Štátna vedecká knižnica v Prešove, 2009, s. 9.

⁶⁵ ШУСТОВА (2003) s. 257-276.

⁶⁶ ПАНЬКЕВИЧ (1970), с. 95.

⁶⁷ СОПКО (2015), с. 25.

⁶⁸ ЯСИНОВСЬКИЙ, Юрій: Нотні ірмолої східної Словаччини та Закарпаття як пам'ятки українського церковного співу. In: *Slovensko-rusínsko-ukrajinské vzťahy od obrodzenia po súčasnosť*. Bratislava, 2000, s. 336. alebo MARINČÁK (2010), s. 11.

2. Notované rukopisy – irmologiony

V biografii Jána Juhaseviča Skliarskeho sa hovorí o autorstve 30 irmologionov, čo neskôr preberá aj mladší autor Julián Javorskyj.⁶⁹ Nikefor Petraševič⁷⁰ hovorí dokonca o 33 irmologionoch a Štefan Papp⁷¹ a Atanazij Pekar⁷² dokonca spomínajú až 38 irmologionov. Usudzujú tak podľa záznamu posledného známeho irmologionu, kde sa uvádza poradové číslo 38. Či však išlo o 38. irmologion, alebo len o poradové číslo v rámci všetkých Juhasevičových opusov, doteraz nevieme.

Do dnešných dní sa nám zachovalo 10 irmologionov Jána Juhaseviča, avšak len pri siedmich z nich poznáme miesto ich uloženia.

Vôbec o **prvom známom irmologione**,⁷³ napísanom v rokoch 1778 – 1779 máme do dnešných dní zachované len stručné, väčšinou prevzaté zmienky. Uvedený irmologion v súčasnosti považujeme za stratený. Prvým zachovaným Juhasevičovým irmologionom a celkovo **druhým v poradí** je **rukopis z rokov 1784 – 1785**,⁷⁴ nachádzajúci sa vo fondoch Lvovského Historického múzea (sign. 209). Ako naznačuje zápis na titulnom liste, Ján Juhasevič ho písal v obci Príkra na východnom Slovensku.⁷⁵ Zachoval sa na 281 fóliách. Obsahuje základné spevy organizované postupne v každom hlase oktoichu podľa kánonov, a preto ho priradujeme ku gréckemu štruktúrnemu typu.



Irmologion z rokov 1784 – 1785, titulný list a fol. 75v-76r
Historické múzeum Lvov, sign. 209

⁶⁹ ЯВОРСКИЙ (1934), с. 333-337.

⁷⁰ ПЕТРАШЕВИЧ, Nikefor: Nápevy žalmov v Karpatско-poddukelskej oblasti (11.-19. stor.) In: *Musica Byzantina-Slavica-Hungarica*, 18, Eger, 1988.

⁷¹ PAPP (1970), s. 181-198.

⁷² ПЕКАР (1997), с. 382.

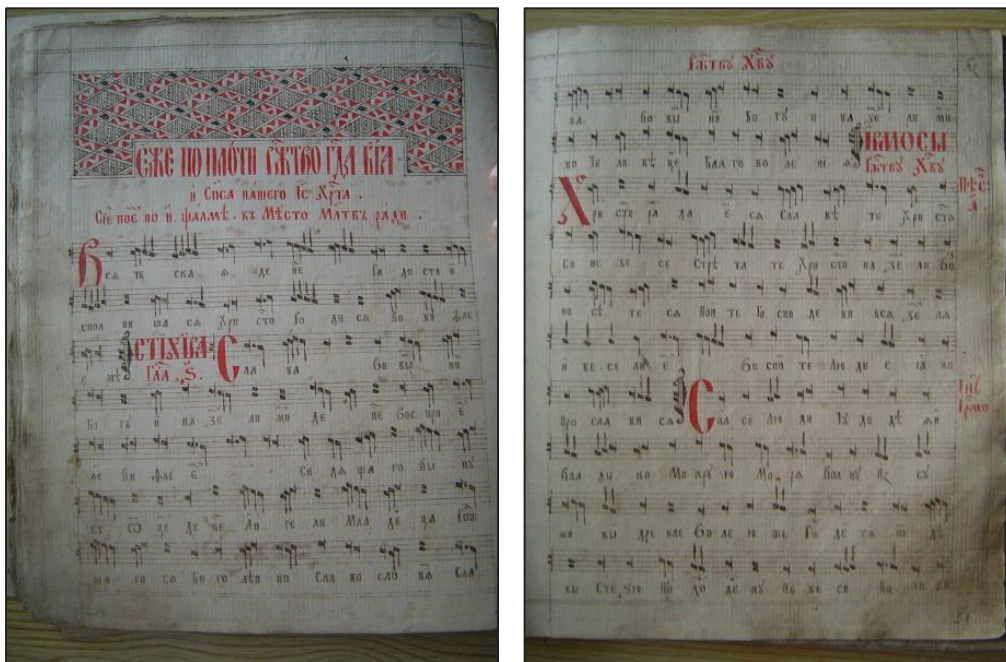
⁷³ Podľa Jasinovského katalogizácie № 982, ЯСИНОВСЬКИЙ (1996), с. 463.

⁷⁴ Podľa Jasinovského katalogizácie № 993. ЯСИНОВСЬКИЙ (1996), с. 466.

⁷⁵ O irmologione z rokov 1784-1785 pozri viac štúdiu autorky Irmologion Jána Juhaseviča Skliarskeho (poznámky k rukopisu z rokov 1784-1785). In: *Slavica Slovaca*, 2016, roč. 51, č. 2, s. 165-170.

V poradí **tretí Juhasevičov irmologion z roku 1795**⁷⁶ zachováva na stránkach vyššie spomenutý biografický záznam o Juhasevičovi.⁷⁷ Na konci 19. storočia sa ešte nachádzal v obci Nevické,⁷⁸ no dnes ho považujeme za stratený.

Irmologion z roku 1800⁷⁹ sa v súčasnosti nachádza v Slovenskom národnom múzeu-Hudobnom múzeu, pod signatúrou MUS I 80. Jeho autorstvo potvrdil Šimon Marinčák, ktorý komentoval všetky relevantné identifikačné znaky v štúdiu *Irmologion Jána Juhaseviča z roku 1800*.⁸⁰ Na dorzálnej poznámke uvedeného rukopisu sa nachádza latinský zápis z roku 1861, ktorý uvádza ako miesto vtedajšieho uloženia farnosť Jeszenö. Pri katalogizácii rukopisu Ľudovít Haraksim určil, že ide o farnosť Jasenov v Humenskom okrese. Podľa nášho názoru však ide o Jasenov v Sobraneckom okrese, ktorý je svojou polohou bližší k farnosti Nevické. Putovanie rukopisu týmto smerom sa zdá byť logickejšie. Ešte v roku 1970 ho spomína Ivan Paňkevyč ako majetok Múzea redemptoristov v Michalovciach. Irmologion sa zachoval bez tvrdej väzby, pravdepodobne bola dosková, kožená, podobne ako iné štandardné irmologiony 18. storočia v karpatskej oblasti. Je viazaný do zošitov, každý z nich sa skladá zo štyroch hárkov. Dielo obsahuje neúplných 13 zošitových zväzkov. Stránky rukopisu obsahujú vodoznak z papiernickej dielne v Ochtinej, majstra Dávida Gyürkyho st.⁸¹



Stichira a irmosy na sviatok Narodenia Krista, fol. 36v-37r, Irmologion z roku 1800
Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, Bratislava, MUS I 80

⁷⁶ Podľa Jasinovského katalogizácie № 1015№, ЯСІНОВСЬКИЙ (1996), с. 472.

⁷⁷ ПЕТРОВ (1906), с. 88.

⁷⁸ ЯСІНОВСЬКИЙ (1996), с. 472.

⁷⁹ Podľa Jasinovského katalogizácie № 1018, ЯСІНОВСЬКИЙ (1996), с. 473.

⁸⁰ MARINČÁK, Šimon: *Irmologion Jána Juhaseviča z roku 1800*. In: *Spev v byzantsko-slovanskej liturgii*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Teologická fakulta, Katedra systematickej teológie, 2009.

⁸¹ DECKER (1982), s. 163.

Irmologion Jána Juhaseviča z rokov 1800 – 1801⁸² sa našiel v roku 2010 vo fondoch knižnice Gréckokatolíckej vysokej školy sv. Atanáza v Nyíregyháze (*Szent Atanáz Görögkatolikus Hittudományi Főiskola*), pod signatúrou MS 20003. Našiel a identifikoval ho profesor Vojtech Boháč z Gréckokatolíckej teologickej fakulty v Prešove. Jeho základný výskum a bližší opis sa uskutočnil až v roku 2015.⁸³ Rukopis obsahuje 122 fólií s rozmermi 202 x 263 x 29 mm. Väzba je dosková, obtiahnutá hnedou kožou. V strede prednej dosky je ornament vytvorený slepotlačou. Irmologion je kompletný, čiastočne poškodené je len ôsme fólio. Kvôli absencii podstatnej časti listu nemáme k dispozícii úplný záznam 1., 2., 4. a 5. piesne nedeľných irmosov 3. hlasu oktoichu. Prepis vznikol na objednávku a čiastka zaň bola zaplatená v predstihu, respektíve v priebehu počítačových prác. Irmologion z Nyíregyházy zakúpil kantor minajského chrámu pravdepodobne pre interné potreby miestnej liturgickej praxe. Podľa marginálnych poznámok vieme, že ešte v roku 1825 irmologion vlastnil Janoš Paste[l]jak, minajský kantor.⁸⁴ Už v roku 1835 bol irmologion vo vlastníctve istého Gerzánicsa, kantora katedrály v Užhorode⁸⁵ a následne patrilo Andrásovi Sesztákovi, vtedajšiemu preparandistovi Užhorodskej školy pre kantorov a učiteľov.⁸⁶ Irmologion teda neskôr slúžil ako učebná pomôcka pri výučbe liturgického spevu.

Juhasevič zostavil svoj irmologion v kalendárovo-minejnom type. Ako prvé uvádza spevy nedeľného oktoichu a spevy podobenov všetkých ôsmich hlasov. Samostatne sú radené spevy kánonov na sviatky v minejnom poriadku, od Narodenia Krista. Pokračuje k triodi pôstnej, kde chronologicky radí tiež sviatok Zvestovania Bohorodičky. Pokračuje spevmi paschálneho obdobia až k Päťdesiatnici a následne uvádza spevy na sviatok sv. Petra a Pavla, Bohozjavenia, Zosnutia, Narodenia a Ochrany presvätej Bohorodičky, Svätého Michala, Vstupu presvätej Bohorodičky do chrámu, spevy k úcte sv. Mikuláša a na sviatok Nepoškvrneného počatia presvätej Bohorodičky. Autor ukončuje irmologion stichirami na prekliatie heretikov a na vchod archijerejom.

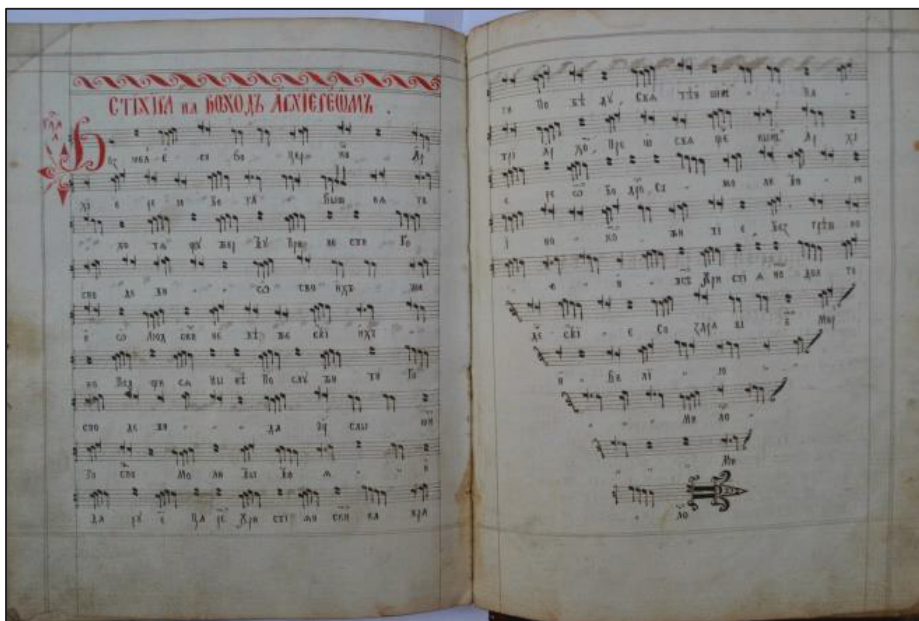
⁸² Irmologion bol zaradený k Juhasevičovým dielam až v roku 2010, porov. MARINČÁK (2010). Ukrajinský muzikológ J. Jasinovskij ho v katalógu irmologionov (1996) ešte neuvádza.

⁸³ O irmologione z rokov 1800 – 1801 pozri viac štúdiu autorky Irmologion Jána Juhaseviča Skľarského z roku 1800 - 1801. In: *Slavica Slovaca*, 2015, roč. 50, č. 2, s. 156-168.

⁸⁴ Пасте(л)акъ Яношъ Минайскій // Церквн Пѣвецъ 1825 Апрельъ 5., Obec Minaj je v súčasnosti mestskou časťou Užhorodu a nachádza sa asi 20 km juhovýchodne od Nevického, kde pôsobil Ján Juhasevič Skliarskij.

⁸⁵ „Ezen Irmolajt vettem 1835^{be} // Gerzánics Katedrális Kántortól // mint azon évi preparandista // Seszták András“. Podľa všetkého ide v tomto prípade o Petra Gerzánicsa, ktorý bol v roku 1847 uvedený ako kantor *Chorus Ecclaeisae Cathedralis* v Užhorode. Pravdepodobne tam slúžil už v roku 1835, hoci to schematizmus uvedeného roku nezaznamenáva. V roku 1856 je Petrus Gerzánics uvedený ako kantor pre *Cantus Ordinarius* a jeden z *professores* užhorodskej *Schola preparandiae pro futuris Cantoribus et Dicentibus*. Porov. *Schematismus Venerabilis Clerio Graeci Ritus Catholicorum Dioecesis Munkácsiensis pro Anno Domini 1856*, Kassoviae, Typus Caroli Werfer, 1856, s. 14.

⁸⁶ Andreas Seszták pôsobil v roku 1876 ako kantor vo farnosti Balsa (pri Nyíregyháze) Porov. *Schematismus Venerabilis Clerio Graeci Ritus Catholicorum Dioecesis Munkácsiensis pro Anno Domini 1876*, Unghvarini, Typus Maximilian Pollacsek, 1876, s. 208.



Stichira na vchod archijerejom, fol. 120v-121r, Irmologion z rokov 1800 – 1801
Gréckokatolícka vysoká škola v Nyíregyháze, Maďarsko, sign. MS20003

Ďalší z irmologionov je datovaný do roku **1803**⁸⁷ a v súčasnosti sa nachádza v Slovenskom národnom múzeu – Múzeu ukrajinskej kultúry vo Svidníku. Bližší opis uvádza na stránkach svojej dizertačnej práce Leonora DeCarlo a neskôr aj Tamás Bubernó.⁸⁸ Rukopisný irmologion z roku 1803 obsahuje 108 fólií, vo väzbe s rozmermi 245 x 196 x 36 mm. Irmologion vznikol na objednávku pre kantora farnosti Zaričevo na Zakarpatskej Ukrajine.⁸⁹ V roku 1844 sa už irmologion nachádzal vo farnosti Šapinec (okr. Svidník) u miestneho kantora Simeona Jacenka.⁹⁰ Od roku 1960 je rukopis majetkom Múzea ukrajinskej kultúry vo Svidníku.⁹¹ Podľa jediného dostupného opisu radíme Juhasevičov irmologion z roku 1803 do kalendárovo-minejného typu irmologionov.

Irmologion z roku 1806⁹² je v súčasnosti majetkom Vladika Ihnatišina z Užhorodu.⁹³ Po takmer storočnom období, kedy bol rukopis považovaný za stratený, sa v roku 2006 našiel na mieste svojho vzniku, v Nevickom.⁹⁴ Na záverečných fóliách rukopisu sa nachádza rozsiahly marginálny zápis predpísaných modlitieb pri požehnávaní zasiatych polí na sviatok sv. Juraja. Zapísal ich Michajl Bokšaj, syn vtedajšieho správcu farnosti Nevické. Irmologion obsahuje 130 fólií. Zachoval sa

⁸⁷ V katalógu irmologionov J. Jasinovského (1996) sa ešte nenachádza.

⁸⁸ DeCARLO, Leonora: *A Study of Carpatho-Rusyn Chant Tradition In The Late Eighteenth Century: The Manuscript Irmoloji of Ioann Juhasevyč*, Thesis (Ph. D.), Florida State University, 1998. BUBNÓ, Tamás: *A magyarországi ée a Kárpátok-vidéki görög katolikus dallamok eredete és variánsai*. DLA dolgozat, Liszt Ferenc zeneművészeti Egyetem, 2003.

⁸⁹ Zaričevo sa nachádza na severovýchod od obce Nevické.

⁹⁰ Podľa maďarského textu „Ez az Irmologion könyv Isten szolgájáé Szimeon Jacenko-é, aki jelenleg Sapinec kántora. 1844. június 24.“ Porov. BUBNÓ (2003), s. 54.

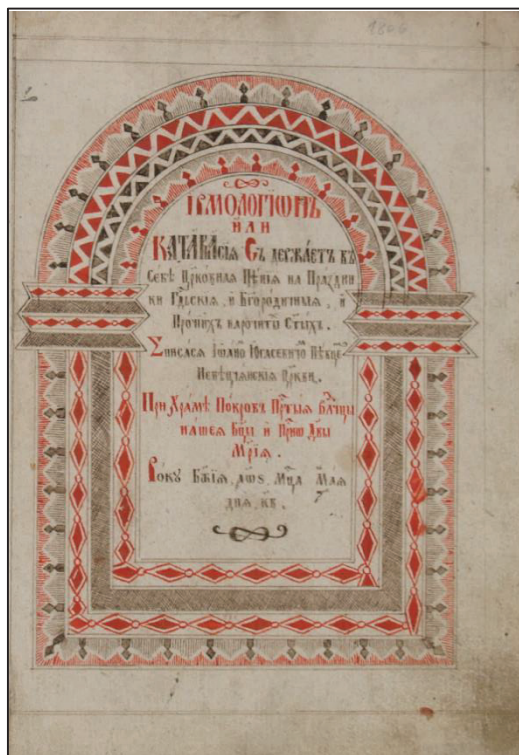
⁹¹ BUBNÓ (2003), s. 56.

⁹² Podľa Jasinovského katalógizácie № 1063, ЯСИНОВСЬКИЙ (1996), c. 483.

⁹³ MARINČÁK (2010), s. 15.

⁹⁴ СОПКО (2015), c. 25.

v koženej väzbe so slepotlačou jednoramenného križa v strede väzby, zdobeného zlatou farbou. Je koncipovaný v kalendárovo-minejnom type.



Irmologion Jána Juhaseviča z roku 1806, titulný list
Súkromný archív Vladika Ihnatišina

Jediný popis ďalšieho Juhasevičovho **irmologionu z roku 1809**⁹⁵ podáva Julián Javorskyj v rámci publikácie *Материалы для истории старинной песенной литературы з Подкарпатской Руси* (1934) v samostatnej časti *Карпаторусский художник-писец Иоанн Югасевич и его графически-художественные произведения*.⁹⁶ Ako poznamenáva, irmologion bol v tom čase majetkom farnosti Kamienka na Spiši. V súčasnosti nepoznáme miesto uloženia rukopisu. V roku 1841 bola na jeho základe vytvorená kópia, ktorej autorom je Petro Kuzmjak,⁹⁷ kantor chrámu vo Folvarku (dnešné Stráňany) na Spiši.⁹⁸ Uvádza to zápis na vnútornej strane väzby v znení: „Сей Iрмологіонъ преписалъ Петро Кѹзмѣкъ, пѣвецъ Фолварской церкви „ѡма.“⁹⁹

V roku **1809** vznikol aj ďalší **rukopisný irmologion**¹⁰⁰, ktorý sa dnes nachádza v súkromnej zbierke v Mukačeve. V roku 2002 vydal ukrajinský muzikológ Igor Zadorožnyj jeho faksimile

⁹⁵ Podľa Jasinovského katalogizácie №1066, ЯСИНОВСЬКИЙ (1996), с. 483.

⁹⁶ ЯВОРСКИЙ (1934), с. 333-337.

⁹⁷ Petro Kuzmjak (1816, Folvark- 1900, Ruskyj Kerestur, Vojvodina).

⁹⁸ Folvark, lebo Folyvark patrila ako filiálka k farnosti Veľký Lipník (dnes okr. Stará Ľubovňa).

⁹⁹ ЯВОРСКИЙ (1934), с. 336.

¹⁰⁰ V katalógu irmologionov J. Jasinovského (1996) sa ešte nenachádza.

edíciu.¹⁰¹ Rukopis sa zachoval v tvrdej väzbe, na zadnej strane ešte s koženým poťahom. Irmologion obsahuje 95 fólií, s rozmermi 205 x 26 mm. Na stránkach irmologionu sa zachovali zmienky o majiteľoch rukopisu. V roku 1868 ho vlastnil Michail Krivenko, obyvateľ obce Andrašov (teraz Andrijivka v Užhorodskom regióne), ktorý ho získal od istej gazdinej z Irljavy.¹⁰² Irmologion je podobne ako všetky mladšie Juhasevičove hudobné rukopisy koncipovaný v kalendárovo-minejnom type.

Posledný známy **irmologion z rokov 1811 – 1812**¹⁰³ vznikol v obci Nevické a v súčasnosti sa nachádza v rukopisných fondoch Národnej knižnice v Prahe, pod signatúrou XVII, L 16.¹⁰⁴ Zmienky o ňom nachádzame v publikáciách Juliána Javorského, Juraja Jasinovského a jeho presný popis v dizertačnej práci Leonory DeCarlo. Obsahuje celkovo 99 fólií, v rozmeroch 230 x 190 mm.

Irmologion v roku 1931 našiel Julián Javorskyj vo farnosti Chust na Podkarpatskej Rusi. Vo vrchnej časti titulnej strany sa nachádza strojový zápis: Библиотека держ. упр. учителя Михайла Сабов. Titulné údaje uvádzajú: „ІРМОЛОГІОНЪ// ѿли// КѢТѢВѢІА СѢ ДЕРЖАВѢТЪ ВЪ// СЕБѢ ЦРКОВНАА ПѢНІА на Праздники// Гдѣскіа, ѿ Бгородичныа, ѿ// Прочіихъ нарочитыѣ Сѣыхъ. // Спнеліа (nasleduje neskorší zápis druhou rukou) Во Славѣ Бга// Ведѣжнтелѣ Амннѣ// При Храме Покровѣ Прѣтыа Влчцы// нашеа Бцы, ѿ Прѣшѣ дѣы// Млрѣа. // Рокѣ Бжѣа, лшл. Мцѣ Аугѣста// днѣ, ѿа.“

Rukopis je, podobne ako jeho skoršie irmologiony, koncipovaný v kalendárovo-minejnom type. Po súpise (obsahu) irmologionu nasledujú v poradí všetky dogmaty ôsmich hlasov a taktiež ich podobený. Autor pokračuje štandardne kánonmi sviatkov v minejnom poradí, so začiatkom v nedeľu pred Narodením Krista. Irmologion zakončuje stichirou na prekliatie heretikov.

V priloženej tabuľke uvádzame kompletný prehľad diel Jána Juhaseviča Skliarskeho, s titulmi, ktorých autorstvo je potvrdené. Zaujímavý je tu údaj o trvaní prepisovačských prác pri vytváraní jednotlivých rukopisov a tiež rozptyl žánru uvedených diel.

¹⁰¹ ЗАДОРОЖНИЙ, Игор: *Ирмологіон 1809*. Ужгород: Видавництво Карпати, 2010.

¹⁰² ЗАДОРОЖНИЙ (2002), с. 277.

¹⁰³ Podľa Jasinovského katalogizácie № 1071, ЯСИНОВСЬКИЙ (1996), с. 485.

¹⁰⁴ VAŠICA, Josef: *Z církevněslovanských rukopisů Národní knihovny v Praze a Slovanské knihovny*. K vydání připravila Zoe Hauptová a Helena Rudlovčáková. Praha: Národní knihovna, 1995, s. 38.

	Doba vzniku	Všeobecne uznané datovanie	Vek autora	Miesto vzniku	Titul diela	Súčasnú umiestnenie
1.	3.10.1761-1763	1761 - 1763	20-22	Prikra	Pesennyk	Praha, Národní knihovna, XVII L 15
2.	22.3.1778-2.6.1779	1778 - 1779	37-38		Irmolój	neznáme (posledné známe-Múzeum kláštora redemptoristov, Michalovce)
3.	13.7.1784-1785	1784 - 1785	43-44		Irmolój	Evov, Historické múzeum, 209
4.	jún 1788 ?-1789	1789	48		Akafistník	Prešov, Štátna vedecká knižnica, B25767
5.	-	1795	54	Nevické	Irmolohij	neznáme (90. roky 19. stor. v obci Nevické)
6.	-	1798	57		Pesennyk	neznáme
7.	?-27.6.1800	1800	59		Typikon	neznáme
8.	?-11.9.1800	1800	59		Irmolohion	Bratislava, Slovenské národné múzeum, MUS I 80
9.	6.11.1800- 15.7.1801	1800 - 1801	59-60		Irmolohion	Nyíregyháza, knižnica Gréckokatolíckej vysokej školy
10.	6.11.1802-?	1801 - 1802 ?	60-61		Vosledovanije	neznáme
11.	3.2.1803-8.6.1803	1803	62		Jermolohion	Svidník, Múzeum ukrajinskej kultúry
12.	17.3.1805-?	1805	63		Psaltyr	Nyíregyháza, knižnica Gréckokatolíckej vysokej školy
13.	1.12.1805-?	1805	64		Trebník, Molitvoslov	farnosť Nevické pri Užhorode
14.	22.5.1806- 29.9.1806	1806	65		Irmolohij	Užhorod, súkromný archív Vladika Ihnatišina
15.	-	1806	65		Zbirník prisliviv	neznáme
16.	-	1807	66		Kalendar	neznáme
17.	-	1807	66		Triod'	neznáme
18.	9.7.1807-?	1807 - 1808	66-67		Pesennyk/Kalendar	Užhorod, Zakarpatské národopisné múzeum
19.	?-30.10.1809	1809	68		Irmolohij	neznáme (v roku 1934 v obci Kamienka)
20.	?-7.11.1809	1809	68		Irmolohion	Mukačevo, súkromný archív Vasiľa Pankulyča
21.	-	1809	68		Kalendar ?	neznáme
22.	? -25.7.1811	1811	70		Pesennyk	Praha, Památník národného písennictví, XVII L 13
23.	31.8.1811-1.2.1812	1811 - 12	70-71		Irmolohion	Praha, Národní knihovna, XVII L 16
24.	12.12.1812-7.7.1813?	1812 - 1813	71		Pesennyk	Praha, Knihovna Národního muzea, IX G 29

Kompletné prepisovačské dielo Jána Juhaseviča Skliarskeho

IV.

V byzantsko-slovanskom prostredí karpatskej oblasti sa hudobná kultúra formovala na základoch východnej tradície, ale svoju originálnu podobu získala až koexistenciou oboch kultúrnych okruhov, tak východného ako západného. Menila sa pod vplyvom slovanského kultúrneho

prostredia, jej folklórnych prejavov, západoeurópskych modelov umenia a zároveň pôsobením jazykových a konfesiónalno-etnických spoločenstiev v relatívne malom priestore pod Karpatmi. V tejto geografickej oblasti vznikali vzácne rukopisné diela cyrilskej tradície, ktoré pred nami odкрývajú odpovede na otázky o jazyku ich používateľov, znení liturgickej hudby, o písárskej činnosti ako takej a zároveň o spirituálnom živote veriacich, liturgickej praxi, systéme všeobecnej i hudobnej výučby a vôbec, o kolorite kultúry, ktorú reprezentujú.

Uvedená štúdia chcela upozorniť na špecifiká cyrilských hudobných i nehudobných písomností, ktoré vzišli z celožitovnej činnosti jedného pisára – Jána Juhaseviča Skliarskeho. Keďže bol zároveň kantorom – spevákom v chráme, prioritne pracoval s hudobnými dielami. Nie je náhoda, že v súčasnosti disponujeme údajmi celkovo o 24 rukopisných dielach Jána Juhaseviča, pričom až desať z nich tvoria irmologiony a päť ďalších spevníky paraliturgických piesní.

Hoci Ján Juhasevič nebol skladateľom, čiže autorom liturgických nápevov, ako kantor ich veľmi dobre ovládal a interpretoval ich v rámci estetiky jednoduchého ľudového spevu – *prostopinija*. Tým aj striktné kánonické spevy melodicky pozmeňoval a pri prepise irmologionov zaznamenával znenie vžitých, alebo inde počutých variantov. Vďaka tomu sa regionálne podoby liturgických spevov šírili medzi ďalších kantorov, veriaci ľud a najmä mladšiu generáciu učencov, ktorí ich odovzdávali ďalším generáciám. Dnes môžeme na ich základe spoznávať rôzne varianty liturgickej hudby byzantsko-slovanského obradu tak, ako zneli v 18. storočí vo východných regiónoch Slovenska a v ich pohraničí.

Jána Juhaseviča považujeme zároveň za najplodnejšieho autora hudobných cyrilských rukopisov v oblasti Karpát. Počet zachovaných diel ale aj žánrový rozptyl Juhasevičovej rukopisnej tvorby je v porovnaní s inými pisármi skutočne vzácny. Svojou prácou, kreativitou a dielom teda stojí na čele reprezentantov hudobnej kultúry v prostredí byzantsko-slovanského obradu na Slovensku a je skutočne veľkou osobnosťou hudobných a kultúrnych dejín karpatskej oblasti v 18. storočí.

POUŽITÉ PRAMENE A LITERATÚRA

БОНДАР, Андрій, ЧУМА, Андрій: *Українська школа на Закарпатті та Східній Словаччині*. Історичний нарис, частина 1, Пряшів: Видання ЦК Культурного союзу українських трудящих в ЧССР, 1967.

BUBNÓ, Tamás: *A magyarországi ée a Kárpátok-vidéki görög katolikus dallamok eredete és variánsai*. DLA dolgozat, Liszt Ferenc zeneművészeti Egyetem, 2003.

ЦАЛАЙ-ЯКИМЕНКО, Олександра: *Київська школа музики XVII ст. у її міжслов'янських та загальноєвропейських зв'язках*. Роль Києво-Могилянської академії в культурному єднанні слов'янських народів. Київ, 1988.

- CLEMINSON, Ralph: *Cyrillic manuscripts in Slovakia. A Union Catalogue*. Martin: Vydavateľstvo Matice Slovenskej, 1996.
- DECKER, Viliam: *Dejiny ručnej výroby papiera na Slovensku*. Martin: Matica slovenská, 1982.
- ДЕНИСОВА, Тетяна: Герби Лева Шептицького На Службнику 1759 Р. Из Збірки Національного Музею Ім. Андрея Шептицького. In: *Генеалогічні записки*. Вип. 8, Львів, 2010.
- ГАДЖЕГА, Василий Н.: Додатки до історії Русинів и руських церковей в Ужанской жупѣ. In: *Науковий зборник товариства „Просвіта“*, р. III, Ужгород, 1924.
- ГАДЖЕГА, Василий Н.: Додатки до історії русинів и руських церковей в бувш. жупѣ Земплинскої. In: *Науковий зборник товариства „Просвіта“*, р. XI, Ужгород, 1935.
- ГРЕШЛИК, Владислав: Іван Югасевич та оздоблення кириличних рукописних книг. In: *Науковий вісник Закарпатського художнього інституту*, Ужгород: Ражда, 2010.
- GLEVAŇÁK, Michal: Akatistník – cirkevnoslovanský manuskript Ivana Juhaseviča z roku 1789. In: *Historické rukopisy a neznáme rukopisné diela vo fondoch historických knižníc mesta Prešov II*. Ed. Marcela Domenová. Prešov, 2011.
- МАЦЮК, Орест Я.: *Папір та філіграні на українських землях (XVI- початок XIX ст.)*. Київ: Наукова думка, 1974.
- MARINČÁK, Šimon: Irmologiony Jána Juhaseviča. In: *Zmapovanie liturgicko-hudobného dedičstva na Slovensku*, Ed. Ján Veľbacký. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2010. s. 9-20.
- NAUMOW, Aleksander: *Rękopisy cerkiewnosłowiańskie w Polsce*. Katalog. Kraków: Scriptum. 2004.
- PAŇKEVYČ, Ivan: Nové nálezy ukrajinských, polských a slovenských písní a veršů. Zpěvník Ivana Juhaseviče. In: *Národopisný věstník československý*, roč. 32, č. 1-2, Praha, 1951.
- ПАНЬКЕВИЧ, Іван: Матеріали до історії мови південно-карпатських українців. In: *Vedecký zborník múzea ukrajinskej kultúry v Svidníku*, 4, II, Prešov, 1970.
- PETRAŠEVIČ, Nikefor: Nápevy žalmov v Karpatsko-poddukelskej oblasti (11.-19. stor.). In: *Musica Byzantina-Slavica-Hungarica*, 18, Eger, 1988.
- ПЕТРОВ, Александер: *Материалы для истории Угорской Руси*. II., IV. Санкт Петербург, 1906.
- PROKIPČÁKOVÁ, Mária: Irmologion Jána Juhaseviča Skľarského z roku 1800-1801. In: *Slavica Slovaca*, 2015, roč. 50, č. 2, s. 156-168.
- PROKIPČÁKOVÁ, Mária: Irmologion Jána Juhaseviča Skliarskeho (poznámky k rukopisu z rokov 1784-1785). In: *Slavica Slovaca*, 2016, roč. 51, č. 2, s. 165-170.
- PROKIPČÁKOVÁ, Mária: *Irmologiony Jána Juhaseviča Skľarského v kontexte vývinu karpatského prostopinjia (hudobno-textové formy dvanástich veľkých sviatkov a Paschy)*. [Dizertačná práca]. – Slavistický ústav Jána Stanislava Slovenskej akadémie vied – Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Filozofická fakulta. – Školiteľ: Mgr. art. Ladislav Kačic, PhD. Stupeň odbornej kvalifikácie: philosophiae doctor. – Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava Slovenskej akadémie vied / Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2016. 239 s.+ 316 s. príloha.
- Schematismus Venerabilis Clerio Graeci Ritus Catholicorum Dioecesis Munkácsiensis pro Anno Domini 1856*, Kassoviae, Typus Caroli Werfer, 1856.
- Schematismus Venerabilis Clerio Graeci Ritus Catholicorum Dioecesis Munkácsiensis pro Anno Domini 1876*, Unghvarini, Typus Maximilian Pollacsek, 1876.

СОПКО, Одарка: „Прикрянський“ та „невицький“ періоди у творчості Івана Югасевича Склярського. In: *Науковий вісник Закарпатського художнього інституту*, I, Ужгород: Гражда, 2010.

СОПКО, Одарка: Творча спадщина Івана Югасевича у мистецькому розвитку української рукописної книги середини XVIII- початку XIX століть. In: *Вісник Закарпатського інституту*, Ужгород, 2015.

ŠELEPES, Jozef: *Cyrilské rukopisy vo fonde Štátnej vedeckej knižnice v Prešove*. Prešov: Štátna vedecká knižnica v Prešove, 2009.

ŠELEPES, Jozef: Невідоме оповідання Івана Югасевича. In: *Slovanské reminiscencie*. Prešov: Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, 2014.

ШУСТОВА, Юлия Э.: Типография Львовского братства как преемник книгоиздательской традиции Ивана Федорова. In: *Федоровские чтения*. Сост. М. А. Ермолаева, А. Ю. Самарин. Санкт-Петербург: Наука, 2003.

ШУСТОВА, Юлия Э.: *Документы львовского успенского ставропигийского братства (1586 – 1788)*. Источниковедческое исследование, Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2009.

ЗАДОРОЖНИЙ, Ігор: *Ірмологіон 1809*. Ужгород: Видавництво Карпати, 2010.

ЗАДОРОЖНИЙ, Ігор: Невідомий ірмолой Івана Югасевича. In: *КАЛОФОНІА*,. *Наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії*. Ed. Юрій Ясиновський. Львів: Видавництво львівської богословської академії, 2002.

VAŠICA, Josef: *Z cirkevněslovanských rukopisů Národní knihovny v Praze a Slovanské knihovny*. K vydání připravila Zoe Hauptová a Helena Rudlovčáková. Praha: Národní knihovna, 1995.

ВЕЛИМИРОВИЧ, Милош: Мелодика канона IX в. св. Димитрию. In: *Музыкальная культура Средневековья*, вип. 1. Москва, 1990.

ŽEŇUCH, Peter, VASIL, Cyril: Cyrilské rukopisy z východného Slovenska. Slovenskí gréckokatolíci, vzťahy a súvislosti. In: *Monumenta byzantino-slavica et latina slovaciae*. Roma-Bratislava-Košice, 2003.

ŽEŇUCH, Peter: *Kyrillische paraliturgische Lieder. Edition des handschriftlichen Liedguts im ehemaligen Bistum von Mukačevo im 18. und 19. Jahrhundert*. Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe B. Editionen. Band 23. Zugleich: Monumenta byzantino-slavica et latina Slovaciae. Vol. II. Köln-Weimar- Wien: Böhlau Verlag, 2006.

ŽEŇUCH, Peter: Paraliturgická pieseň a простопѣніє v kontexte byzantsko-slovanskej tradície na Slovensku. Etnicko-konfesionálny a etnolingvistický pohľad. In: *Jazyk a kultúra v slovanských súvislostiach. Zo slovanskej etnolingvistiky*. Eds. Katarína Žeňuchová, Marina Kitanova, Peter Žeňuch. Bratislava, Sofia: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Институт на български език „Проф. Любомир Андрейчин“ при БАН, Slovenský komitét slavistov, Veľvyslanectvo Bulharskej republiky v Slovenskej republike, 2017.

ЯСІНОВСЬКИЙ, Юрій: Український нотолінійний ірмолой як тип гимнографічного збірника: зміст, структура. In: *Записки наукового товариства ім.Шевченка*, т. 226, 1993.

ЯСІНОВСЬКИЙ, Юрій: Соціальна функція українських нотних ірмолоїв. In: *Рукописна та книжкова спадщина України 2*, Київ, 1994.

ЯСІНОВСЬКИЙ, Юрій: *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16-18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*. Ін-т українознавства ім. Крип'якевича НАН України, Львів: Місіонер, 1996.

ЯСІНОВСЬКИЙ, Юрій: Нотні ірмолої східної Словаччини та Закарпаття як пам'ятки українського церковного співу. In: *Slovensko-rusínsko-ukrajinské vzťahy od obrodzenia po súčasnosť*. Bratislava, 2000.

ЯВОРСКИЙ, Юлиан: *Материалы для истории старинной песенной литературы в Подкарпатской Руси. Карпаторусский художник-писец Иоанн Югасевич и его графически-художественные произведения*. Прага, 1934.

07 BRATISLAVSKÝ RODÁK JOHANN SIGISMUND KUSSER – PRÍSPEVOK K REFLEXII A POZNANIU ŽIVOTA ČI DIELA SKLADATEĽA NA ZÁKLADE JEHO ZÁPISNÍKA

Margaréta Jurkovičová

poslucháčka katedry Religious Studies University of Amsteden¹

„Auf solche Weise führte er Sachen aus, die vor ihm niemand hatte angreifen dürfen. Er kan zum Muster dienen.“ Nie je zvyčajné, aby sa dostalo hudobníkovi len pár rokov po smrti takého významného ocenenia, aké vyslovil Johann Mattheson v tomto výroku na adresu Johanna Sigismunda Kussera² (13. 02. 1660 – november 1727). O to prekvapivejšie sa potom však javí aj jeho postupné „vytratenie sa“ do ústrania hudobnej histórie, najmä keď sa už počas svojho života tešil medzinárodnému uznaniu a úspechu. Rovnako aj na Slovensku, žiaľ, predstavuje J. S. Kusser dnes pomerne neznámu osobnosť hudobných dejín, čo vzhľadom na jeho rodné mesto, ktorým je Bratislava vytvára pomerne nelichotivú situáciu. S osobou J. S. Kussera je spájaný aj v zahraničí menej často spomínaný a na Slovensku doposiaľ vôbec nepoznaný prameň s jeho zápiskami. Tento neznámy zdroj poznatkov so silným potenciálom sa v zahraničnej literatúre nazýva *Commonplace Book*³ a predstavuje zaujímavé a ojedinelé svedectvo svojho druhu. Napriek tomu, že viacerí bádatelia prišli s uvedeným materiálom do styku a v niektorých prípadoch na selektívnej rovine pracovali s jeho informačnou náplňou, doteraz nebolo vypracované komplexnejšie spracovanie spomínaného prameňa.

Jedným zo zámerov tohto príspevku bude informovať o výsledkoch štúdia a analýzy daného materiálu, čomu prirodzene predchádzalo celkové spracovanie prameňa v rámci pramenno-kritickej analýzy pozostávajúcej z vonkajšieho popisu, ako aj zosumarizovania jeho vnútornej obsahovej náplne a tvorby logickej organizácie, či zosystematizovania jeho informačného spektra. Na základe výsledkov zo štúdia tohto zdroja sa teda budeme usilovať o zrevidovanie uvedeného stavu znalostí o Kusserovej osobe, jednak prínosom nových informácií, a tým doplnením momentálnych vedomostí o skladateľovi, ako aj spochybnením niektorých doterajších úvah o Johannovi Sigismundovi Kusserovi a ponúknutím nových výziev voči jeho doterajšej reflexii v dobovej a modernej literatúre.

Johann Sigismund Kusser – zabudnutý známy, objavený neznámy

Johann Sigismund Kusser (13. februára 1660 – koniec novembra 1727) sa nám javí v dnešnej dobe ako pomerne neznáma postava hudobných dejín, no napriek tomu sa mu dostalo vskutku zaslúže-

¹ V čase konania konferencie.

² Vzhľadom na medzinárodnú pôsobnosť J. S. Kussera a mnohojazyčnú literatúru o ňom pojednávajúcu je možné dostať sa do styku s rôznymi verziami jeho mena, pričom najčastejšie sme sa stretávali s alternatívami krstného mena ako Johann, John či Jean a Sigismund alebo Sigismond a s priezviskom uvádzaným buď v pôvodnom znení Kusser alebo v pofrancúzštenej forme Cousser. Berúc do úvahy jeho pôvod a rovnako i fakt, že zápis jeho mena bol v prameňoch rodného mesta Bratislavy uvedený vo forme Johann Sigismund Kusser a taktiež aj s ohľadom na jazyk, v ktorom je táto práca vyhotovená, uprednostňujeme pre naše potreby pôvodné znenie jeho mena.

³ Na Slovensku dokonca absentuje i samotný názov prameňa, a preto si dovoľujeme ponúknuť označenie pre túto pamiatku ako *Zápisník Johanna Sigismunda Kussera* (ďalej *Zápisník J. S. Kussera* alebo *Zápisník*).

ného dobového uznania. Kusser sa už za svojho života tešil ohlasu či oceneniu a túto skutočnosť reflektovali aj vtedajšie pramene. Za autora prvej zmienky sa považuje Johann Gottfried Walther,⁴ ktorý vo svojom *Musicalisches Lexikon oder Musicalische Bibliothec* (1732) podáva informáciu o J. S. Kusserovi už päť rokov po jeho smrti ako o scestovanom hudobníkovi, ktorý „*hat gans Deutschland durchreiset, und wird nicht leicht ein Ort sein, da er nicht bekannt worden*“.⁵ Zároveň ho však vníma ako rozhl'adeného človeka orientujúceho sa vo viacerých sférach svojho odboru, pričom menuje nielen kompozičnú činnosť či jeho hudobné pôsobenie vyjadreniami ako „*Componist*“, „*Musicus*“, „*Capellmeister*“ a tiež „*in Hamburg einige Jahre die Opern dirigieret*“, ale vyzdvihuje aj jeho záujem o hlbšie „*nahliadnutie*“ do teoretických problémov hudby, keď „*Zu Dublin hat er Musicam theoreticam besonders studiret, und ist sein Absehen gewesen, in Doctorem Musices zu promoviten*.“ Johann Mattheson, ktorý je autorom najpočetnejších záznamov k osobe Johanna Sigismunda Kussera vo viacerých svojich traktátoch, pričom jeho *Critica Musica I*, vydaná v roku 1722, dátumom dokonca predchádza prvú vtedajšiu zmienku o osobe J. S. Kussera, čo v podstate predstavuje okamžitú reakciu na Kusserovu osobnosť a dielo prakticky ešte za jeho života (!). Mattheson tu píše o hamburskej opere, kde nastúpil po Conradim ako skúsený „*Capellmeister Cousser / der schon von einem höhern gout war / besagtes Singe: Spiel / zum andern mahl / vor die Hand genommen / und dasselbige / nach seiner Weise / in eine neure Form gegossen; doch aber nichts an der Worten geändert*.“⁶ Okrem toho sa Mattheson vyjadruje o ňom aj na viacerých miestach svojich ďalších publikácií, či už ho predstavuje ako vzor dokonalého kapelníka⁷ alebo ako znamenitého učiteľa.⁸

O „medzinárodnosti“ recepcie osoby J. S. Kussera z 2. polovice 18. storočia a 1. polovice 19. storočia, ktorá rovnako odzrkadľuje aj medzinárodnosť jeho pôsobenia prítomnú aj v jeho *Zápisníku*, svedčia tiež heslá či zmienky z literatúry písanej v angličtine či francúzštine, kde autori

⁴ WALTHER, Johann Gottfried: *Cousser [Jean Sigismund]*. In: *Musicalisches Lexikon oder Musicalische Bibliothec*. 1732, s. 189.

⁵ Antoine Furetière by mal podľa Hansa Scholza spomínať J. S. Kussera v jeho *Dictionnaire universel (...)* vydanom v roku 1722, čo by predstavovalo najskoršiu zmienku o jeho osobe (a jedinú publikovanú ešte za jeho života), po preštudovaní prameňa sme však žiadny záznam o Kusserovi nenašli.

⁶ MATTHESON, Johann: *Critica Musica*. Zv. 1, Hamburg 1722, s. 89.

⁷ „[...] *J.S. Cousser, besaß in diesem Stücke eine Gabe, die unverbesserlich war, und dergleichen mir noch nie wieder aufgestossen ist. Er war unermüdet im Unterrichten [...]; und solches alles den einem ieden ins besondere, mit solcher Gelindigkeit und Anmuth, daß jedermann lieben, [...]*.“ In: MATTHESON, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*. Tlač Christian Herold, Hamburg 1739, s. 480,481.

⁸ „*Ich habe im zehnten Jahr meines Alters die Music im * Singen und Schlagen, nebst der Composition, zu lernen angefangen, drei Jahr damit continuirt, und hernach zwanzig Jahr lang, sowol speculative als active, ausgeübet, mit Hülffe meiner beiden seel. Lehrmeister, nemlich: des Herrn Peucters, in fundamentis primariis, und des seel. verstorbenen Herrn ** Coussers, meines gewesenen Herrn Betters, Capellmeisters in Dublin, im doppelten Contrapunct. [...], so werde, ein Scholar von Ihnen zu heissen, mich destoweniger schämen, da ich, was iene mir mündlich beigebracht, in dero gelehrten Schrifften, welche ich mir jeder-zeit alle angeschafft, ausgeleget gefunden, und sehr viel davon profitirt habe: wie ich denn auch hiemit, für dero getreue Intention, da Sie der Welt in studio musico mit so theuren Schrifften grosses Licht gegeben haben, particulariter meinen Danck abstatte*.“ In: MATTHESON, Johann: *Der Musicalische Patriot*. Hambrug 1728, s. 343.

dokonca vyčlenili Kusserovi svoje samostatné heslo, ako napríklad v diele od Sira Johna Hawkinsa *A general history (...)* (1776). Kusser sa tu nachádza uvedený ako *JOHANN SIGISMUND COUSSER* a Hawkins v hesle faktograficky sumarizuje základné biografické informácie z Kusserovho života uzatvárajúc ich slovami „[...] *having recommended himself to the people of that city by his great ability in this profession, and the general tenor or his deportment, his loss was greatly lamented*“.⁹ V *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique* (1867) pod heslom *COUSSER oder KUSSER (Jean Sigismund)* nachádzame identické informácie ako v literatúre predchádzajúceho storočia (s citáciami Walthera a Mathessona), pričom François – Joseph Fétis rovnako vyzdvihuje jeho schopnosti „zosynchronizovania“ hudobníkov a precízneho spracovania jednotlivých naštudovaní do detailov: „*La partie la plus brillante et la plus heureuse de sa vie paraît avoir été depuis 1693 jusq’ en 1697; il demeura pendant ce temps à Hambourg, et y sit admirer ses talents comme compositeur et comme/corame directeur d’orchestraire*.“¹⁰

Je však zaujímavé, že napríklad Johann Nikolaus Forkel sa vo svojich významných dielach *Musikalisch-kritische Bibliothek II* (1778) a *Allgemeine Geschichte der Musik II* (1801) o Kusserovej osobe už prekvapujúco vôbec nezmieňuje aj napriek jeho pozitívnemu ohlasu v dielach Forkelových predchodcov.¹¹ Približne v tomto období a následne aj s plynutím času registrujeme zníženie počtu záznamov k jeho osobe najmä v nemeckej hudobnej literatúre, a to počnúc prvou polovicou 19. storočia, a rovnako pokračujúc aj v druhej polovici, kedy náhle „ochladenie“ záujmu o osobu J. S. Kussera je pre nás veľmi prekvapivé a predstavuje nečakaný fakt. Ako príklad uveďme traktáty z 18. storočia evidujúce dokonca aj jeho cesty do Talianska,¹² pričom neskoršie publikácie túto informáciu už postrádajú. Príkladom je *Beiträge zur Geschichte der Musik in Elsaß und besonderes in Strassbourg* (1840) od autora J. F. Lobsteina a *Musikalisches Lexikon* (1864) spísaný Heinrichom Christophom Kochom, kde sa Kusserove heslo už ani nenachádza. Rovnako spôsob sprostredkovania jeho biografických informácií sa schematizuje a premieta do vecnejšej roviny, kedy texty strácajú na rozsahu, majú na mysli výpovednú hodnotu pôvodných záznamov získaných aj osobnou skúsenosťou, ktorá sa s pribúdajúcim časom, žiaľ, znižuje. Zaujímavé vysvetlenie ústupu informácií ku Kusserovej osobe ponúka Jaroslav Meier,¹³ kedy ako možnú príčinu postupného

⁹ HAWKINS, John: *A General History of the Science and Practice of Music*. Zv. 5, T. Payne, Londýn 1776, s. 249.

¹⁰ FÉTIS, François – Joseph: *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la musique*. Zv. 2, Paríž 1867, s. 382.

¹¹ Uvedenú literatúru možno nájsť v bibliografii Hansa Scholza k monografickému spracovaniu J. S. Kussera. In: SCHOLZ, Hans: *Johann Sigismund Kusser (Cousser). Sein Leben und seine Werke*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. Leipzig 1911, s.4-6.

¹² Walther bol prvý, kto sa smienil o cestách do Talianska, uvádza dve. J. Hawkins hovorí, že sa mali udiat’ v rozpätí piatich rokov. In: WALTHER, Johann Gottfried: *Cousser [Jean Sigismund]*. In: *Musikalisches Lexikon oder Musicalische Bibliothec*. 1732, s. 189.

¹³ MEIER, Jaroslav: *Johann Sigismund Kusser*. In: *Bratislavský hudobný barok. Referáty prednesené na muzikologickej konferencii v rámci BHS 1985*. Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia. Zv. 14. Bratislava 1985, s.13. HAWKINS, John: *A General History of the Science and Practice of Music*. Zv. 5, T. Payne, Londýn 1776, s. 249.

redukovania priestoru poskytnutého tomuto skladateľovi uvádza citáciu od Karla Storcka (1873 – 1920) z prelomu storočí: „*In diesem unruhigen Geist steckte etwas vom Zigeunerblut seiner Heimat. Er war 1657 zu Pressburg geboren*“.¹⁴

Podobná situácia sa čiastočne premieta aj do začiatku 20. storočia, kedy prvý pramenný biografický lexikón s vedeckými atribútami, zosumarizovaný Robertom Eitnerom, *Biographisch Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten (...)*¹⁵ (1900) už neobsahuje napríklad spomínané cesty do Talianska, ale zachováva „základné“ Kusserove „životopisné údaje“,¹⁶ ako napríklad informáciu o jeho pobyte v Paríži a pridružuje jeho pôsobenie v meste Štrasburg. O niečo neskôr, v 20. storočí však vzniká prvá a doposiaľ jediná monografia o J. S. Kusserovi, v ktorej Hans Scholz¹⁷ pojednáva o jeho živote a diele svetskej povahy (suitách, kolekciách árií a anglických serenádach) a na záver prikladá jeho korešpondenciu a libretá jeho oper. Ide o zatiaľ prvú a jedinú existujúcu monografiu k osobe J. S. Kussera.¹⁸ Záujem o Kusserovu osobu v priebehu 20. storočia plynule stúpa a objavujú sa ďalšie pojednania jeho osoby vo viac špecializovanom smere, zameriavajúc sa na detailnejší výskum jednotlivých oblastí jeho činnosti, či už jeho aktivít alebo miest pôsobenia.¹⁹

Zápisník Johanna Sigismunda Kussera

Zaujímavý zdroj dôležitých informácií spájajúci sa s osobou Johanna Sigismunda Kussera predstavuje pre slovenskú muzikológiu doposiaľ neznámy *Zápisník*, ktorý dokumentuje autorove myšlienky, postrehy a inšpirácie. Tento rukopisný prameň o rozsahu 226 fólií (448 strán)²⁰ obsahuje jednak poznámky autora vo viacerých jazykoch, ale aj menné zoznamy osobností, záznamy hudobného typu ako notové či teoretické zápisy a taktiež aj noticky nehudobného typu.

Zápisník Johanna Sigismunda Kussera sa nachádza v kolekcii *James Marshall and Marie – Louise Osborn Collection* na oddelení Beinecke Rare Book and Manuscript Library knižnice Yale University v Spojených štátoch amerických. Uvádza sa pod dodatočne zavedeným názvom ako

¹⁴ STORCK, Karl: *Geschichte der Musik*. Mutsche Verlagshandlung, Stuttgart 1910, str. 288.

¹⁵ EITNER, Robert: *Biographisch Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Zv. 3, Breitkopf & Haëtel, Leipzig 1900, S. 89, 90.

¹⁶ Ako bude neskôr možné vidieť, obidve tieto cesty čelia polemikám o ich existencii.

¹⁷ SCHOLZ, Hans: *Johann Sigismund Kusser (Cousser). Sein Leben und seine Werke*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. Leipzig 1911.

¹⁸ Samantha Owens pripravuje novodobú monografiu o J. S. Kusserovi.

¹⁹ Pre viac informácií ohľadom stavu novodobého slovenského a medzinárodného výskumu vid' kapitolu *Reflexia osoby J. S. Kussera v dobovej literatúre a stav bádania*, In: JURKOVIČOVÁ, M.: *Johann Sigismund Kusser. K životu a dieľu skladateľa na základe jeho Zápisníka*. Diplomová práca. Univerzita Komenského, Bratislava 2016, str.11-17.

²⁰ Vzhľadom na chyby a neúplnosť oboch verzií stránkovania (či už stránkovania poskytnutého terajším vlastníkom pamiatky alebo stránkovaním originálu) sme dodatočne vytvorili pre vedecké účely našej práce vlastné fóliovanie. Pri orientácii v prameni budeme prvotne uvádzať odkaz na fólio, zároveň však v zátvorke budeme uvádzať aj stránkovanie zverejneného pdf formátu prameňa.

Commonplace book, so signatúrou *Osborn Music MS 16*. K nahliadnutiu je dostupná už aj jeho digitalizovaná verzia, ktorá predstavuje východiskový materiál pre túto prácu.²¹

Cesta prameňa k súčasnému vlastníkovi je pomerne nejasná, nakoľko sa nám zachovalo len minimálne množstvo informácií ohľadne pamiatky samotnej a tiež zmien v jej prechovávaní. Prvá jasná zmienka sa týka až transferu prameňa na americký kontinent. V dokumentácii k prameňu sa nachádza aj stručná nedatovaná správa o obsahu, autorovi prameňa a jeho histórii, ktorú vypracoval americký kníhkupec Laurence Witten.²² Uvádza tam aj spôsob nadobudnutia prameňa, a to odkúpenie od neznámeho predajcu. Podľa Harolda E. Samuela k udalosti došlo 29. októbra 1951 a predajcom bol anglický obchodník menom Harold T. Storey, ktorý „pravdepodobne nadobudol zápisník na vidieckom trhu v Anglicku alebo Írsku.“²³ Druhá dostupná informácia sa týka už momentálneho miesta uloženia pamiatky, ktorá sa na svoje súčasné miesto depozitu dostala odkúpením v roku 1954.²⁴

Veľkosť *Zápisníka* sa približuje formátu A5 (na šírku) s rozmermi 100 x 150 mm a materiál listov je viazaný do „približne jeden a pol palca (pozn. cca 3,8 cm) hrubej chrbátovej dosky zapravenej do marockej dobovej celodrevenej hnedej väzby s razeným zlátením“²⁵ po obvode rámujuúcim *Zápisník* v podobe renesančného florálneho ornamentu. *Zápisník* obsahuje výlučne rukopisné záznamy a celý ich textový obsah bol vyhotovený jedným pisateľom (okrem menších cudzích zásahov nemajúcich veľký vplyv na celkový obsah materiálu), hoci miestami Kuserov rukopis pôsobí značne odlišne, pravdepodobne aj v dôsledku použitia dvoch typov písma (švabachu a latinky) a jeho zápisy, tak ako to bolo v tej dobe bežné, nepodliehali nijakým ortografickým pravidlám.²⁶ Okrem toho je zaujímavé pozorovať v *Zápisníku* aj počet a rôznorodosť obsiahnutých jazykov, dominantné sú nemčina a angličtina, ďalej registrujeme pomerne hojne francúzštinu, ojedinele latinčinu a na jednom mieste dokonca aj írsky jazyk. V správe Lawrence Wittena sa uvádza i použitie holandčiny,²⁷ ale autor mal asi na mysli len útržky notíciek pripísaných k holandským kontaktom (najmä pri mestách Amsterdam a Rotterdam), pretože súvislý text sa tu v tomto jazyku nevyskytuje. J. S. Kuser pri

²¹ < <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3438922> > [cit. 12.11. 2015].

²² WITTEN, Laurence: *A Hitherto Unknown Document In German And English Music History*. Nedatovaná správa o obsahu *Zápisníka*. Priložená k poskytnutej fotokópii a pravdepodobne je súčasťou materiálov knižnice v Yale University, s. 1-7.

²³ SAMUEL, Harold E.: John Sigismond Cousser in London and Dublin. In: *Music & Letters*. Roč. 61, č. 2, Oxford University Press 1980, s. 158.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, s. 158, 159.

²⁶ Zároveň pre komplikované formy rukopisu J. S. Kusera a miestami zlú viditeľnosť častí *Zápisníka*, sme si dovolili navrhnúť a ponúknuť spôsoby orientácie v citáciách jeho originálnych poznámok, ktoré môžu poslúžiť pre lepší prehľad v sprostredkovaní jeho zápisov. Na miestach, v ktorých sme vedeli prečítať časť rukopisu, napriek tomu, že niektoré hlásky zostali nečitateľné, ponúkame naše „riešenie“ identifikácie slova a za ním nasleduje znak (?); pri miestach, ktoré vykazovali dve možné alternatívy prinášame obe, oddelené lomenou čiarou s rovnakým znakom . / . (?); na úplne nečitateľné časti upozorňujeme značkou (xx).

²⁷ WITTEN, Laurence: *A Hitherto Unknown Document In German And English Music History*. Nedatovaná správa o obsahu *Zápisníka*. Priložená k poskytnutej fotokópii a pravdepodobne je súčasťou materiálov knižnice v Yale University, s. 1.

písaní poznámok mal *Zápisník* zorientovaný vodorovne – riadky viedol po dĺžke formátu, v prípade potreby zostavenia tabuľky ho usmernil zvislo. V *Zápisníku* sú použité dve farby atramentu, čierna na bežné zápisy a červená na dôležité informácie, ktoré si autor ešte niekedy (dodatočne?) podčiarkol, alebo na vzácne kontakty či na zvýraznenie nadpisov.

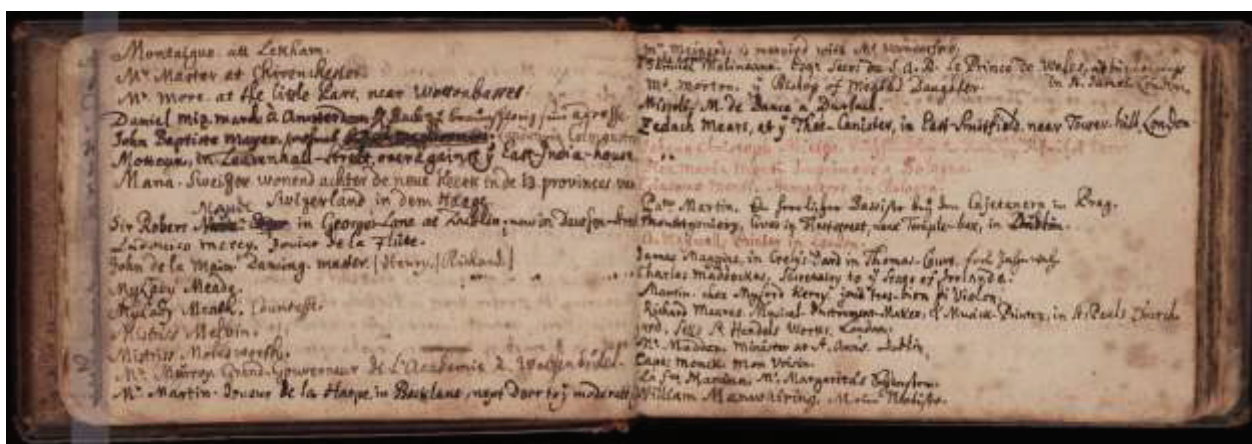


Obr.1 *Zápisník* Johanna Sigismunda Kussera (vľavo predná väzba, vpravo väzba chrbáta)

Obsahu uvedeného *Zápisníka* sa venovalo len málo bádateľov, aj to len selektívne, vyberajúc z neho tie pasáže, ktoré boli pre autora zaujímavé z hľadiska jeho témy, no komplexne nebol ešte nikdy spracovaný. Samuel E. Harold sa v úvode svojej už spomínanej štúdie úsečne venoval vonkajšiemu opisu tejto pamiatky a Samantha Owens sa selektívne, ako aj niektorí ďalší, venovala obsahovej zložke *Zápisníka* v rámci štúdia vybraného obdobia Kusserovho života alebo v rámci dobových hudobných reálií určitej oblasti. Otázky datovania a autorstva neboli pojednané ešte takmer vôbec.²⁸ *Zápisník J. S. Kussera* ponúka pomerne veľký rozsah informácií, ktoré dokumentujú zameralie autora na rôzne, niekedy až prekvapivo odlišné oblasti záujmov. Táto „pestrofarebnosť“ vytvára bohatý zdroj informácií o jeho často nejasnom živote, ktorý nielen dopĺňa, ale odhaľuje i doteraz

²⁸ Bližší náhľad do tejto problematiky ponúka kapitola *Problémy datovania a autorstva prameňa v nadväznosti na aktualizovaný životopis a dielo J. S. Kussera*, In: JURKOVIČOVÁ, M.: *Johann Sigismund Kusser. K životu a dielu skladateľa na základe jeho Zápisníka*. Diplomová práca. Univerzita Komenského, Bratislava 2016, str. 91-99.

nepoznané poznatky a v mnohom taktiež posúva aj naše znalosti o osobe J. S. Kussera a jeho profesijnom pôsobení.



Obr. 2 Ilustračné fólio Zápisky Johanna Sigismunda Kussera (ukážka textu)



Obr. 3 Ilustračné fólio Zápisky Johanna Sigismunda Kussera (ukážka notového materiálu)

Počas nášho skúmania uvedenej pamiatky sme zaznamenali opakujúce sa vyskytovanie údajov rovnakého alebo podobného charakteru postupne na rôznych miestach, čo nás podnietilo kategorizovať ich v časovej následnosti do spoločných zoskupení, ideovo prepojených celkov či tematických okruhov alebo blokov, ktoré sme označili spoločným názvom a priradeným poradovým číslom.²⁹ Na základe toho vzniklo chronologicky zoradené usporiadanie jednotlivých položiek v nadväznosti na číslo fólia s pomenovaním daných blokov či celkov, dokumentujúce jednak celkovú povahu obsahu *Zápisky*, ale aj rozmiestnenie samotných zápiskov na ploche prameňa. Zároveň identifikácia a následné zoskupenie uvedených materiálov rovnakej alebo podobnej povahy vyvolali potrebu organizácie už vzniknutých položiek do vyšších štruktúrovaných kategórií integrujúcich nosnú myšlienku celkov na základe určitého zvoleného parametra. Ako kritérium pre opísanú kategorizáciu blokov do vyšších radov poslúžila spoločná informačná povaha obsahu. Z rôznych možností ako usporiadať materiál *Zápisky* sme na základe uvedeného zvolili vyššie rozdelenie do

²⁹ Pre vizualizáciu rozdelenia *Zápisky* pozri Tab. č. 1 (s. 23).

troch kategórií (tab. 1), ktoré zrkadlia potrebu vzniku prvotných blokov, a tak predstavujú najlogickejší spôsob organizácie rukopisu. Uvedené kategórie sú zoradené podľa miesta výskytu svojich položiek a celkov na ploche *Zápisníka*, ponúknutá sumarizácia³⁰ týmto zachováva aj pôvodný tok informácií v rámci rukopisu:

2. 2. 1. Zoznamy	
2. 2. 1. 1. Kontakty a adresáre	
• f. 1r. – 32r. (s. 2-64)	Abecedný zoznam kontaktov 1
• f. 102v. – 104v. (s. 201-205)	Adresár kontaktov 2
• f. 107v. (s. 211)	„Zu London mus ich besuchen“
• f. 117r. (s. 230)	Zoznam skladateľov (?) - súčasníkov Kussera vrátane
• f. 131v. (s. 259)	Zoznam osôb bez uvedenia ich povolania či rezidencie
• f. 197v. (s. 391)	Register spevákov a inštrumentalistov
• f. 201r. (s. 398)	Zoznam spevákov v Dubline
2. 2. 1. 2. Zoznamy hudobného charakteru (Zoznamy hudobnía a hudobných nástrojov)	
• f. 33r. (s. 66)	Zoznam libriet a operných diel
• f. 91r. – 93v. (s. 180-185)	Abecedný zoznam názvov kantát
• f. 95r. a 95v. (s. 188 a 189)	Abecedný zoznam skladieb „ <i>Madrigali e Duetti</i> “, serenády
• f. 102r. (s. 200)	Zoznam skladieb – partitúry, party
• f. 106r. – 107r. (s. 208-210)	Zoznam miest s prislúchajúcimi hudobnými aktivitami
• f. 117v. – 118r. (s. 231-232)	Zoznam diel spätých s menom <i>M^r. Bercival</i> .
• f. 132r. – 137r. (s. 260-270)	Zoznam diel s uvedením autora súvisiacich s menom „ <i>Herr Lenish</i> “
• f. 155v. – 156r. (s. 307-308)	Zoznam hudobných nástrojov
• f. 185r. (s. 366)	Zoznam diel pre tlač v Londýne
• f. 198v. – 199v. (s. 393-394)	Zoznam diel – hudobné, literárne a odborné diela
• f. 205v. (s. 407)	„ <i>The second book y pleasant Mus: Comp.</i> “
• f. 214r. (s. 424)	Zoznam operných postáv a árií
• f. 225v. (s. 447)	Zoznam koncertov a ouvertúr
2. 2. 1. 3. Zoznamy s nehudobným obsahom	
• f. 85r. a 85v. (s. 172-173)	Zoznam kníh
• f. 100r. – 101v. (s. 198-199)	Zoznam tragédií a komédií
• f. 108r. – 109r. (s. 213-214)	Zoznam panovníkov, vysokopostavených šľachticov
• f. 110r. – 115v. (s. 216-227)	Zoznam charakteristík prevažne mytologických postáv a personifikácií
• f. 137v. – 138r. (s. 271-272)	Zoznam umelcov a humanistov, prevažne maliarov
• f. 139r. (s. 274)	Zoznam významných zosnulých Francúzov
• f. 202r. (s. 400)	Zoznam mytologických a alegorických postáv

³⁰ Pre detailnejšie informácie ohľadom jednotlivých blokov a podskupín vid' 2. kapitola: *Pramenno-kritická analýza Zápisníka J. S. Kussera*, In: JURKOVIČOVÁ, M.: *Johann Sigismund Kusser. K životu a dielu skladateľa na základe jeho Zápisníka*. Diplomová práca. Univerzita Komenského, Bratislava 2016, str.18-60.

• f. 219r. – 220v. (s. 434-437)	Abecedný zoznam kúpeľných (?) miest 1
• f. 221r. – 222r. (s. 438-440)	Zoznam kúpeľných (?) miest 2 – doplnok
• f. 224v. (s. 445)	Zoznam „ <i>excelentných</i> “ kníh
2. 2. 2. Záznamy s nehudobným obsahom	
2. 2. 2. 1. Recepty, astrológia, cestovanie a iné poznámky	
• vnútorná strana prednej dosky (s. 1)	Dôležité dátumy a údaje
• f. 34r. – 43v. (s. 68-87)	Receptár – Blok1
• f. 48r. – 56v. (s. 96-113)	Receptár – Blok2
• f. 57r. – 58v. (s. 114-117)	Astrológia 1
• f. 59r. – 60v. (s. 118-121)	Receptár – Blok3
• f. 61r. (s. 122)	Astrológia 2
• f. 61v. – 64r. (s. 123-128)	Receptár – Blok4
• f. 64v. – 65r. (s. 129-130)	Astrológia 3
• f. 65v. – 84r. (s. 131-166)	Receptár – Blok5
• f. 83v. (s. 165)	“ <i>In ders parloir</i> “
• f. 86r. – 89v. (s. 169-177)	Receptár – Blok6
• f. 130r. a 130v. (s. 256 a 257)	Receptár – Blok7
• f. 149r. (s. 294)	Peňažné kurzy a prepočty mien ..
• f. 155r. (s. 306)	Súpis oblečenia a osobných vecí 1
• f. 196r. (s. 388)	Orientácia v objekte <i>Blue-Coat-Hospital</i>
• f. 198r. (s. 392)	Opis „ <i>extempore</i> “
• f. 206r. (s. 408)	Súpis oblečenia a osobných vecí 2
• f. 213r. a 213v. (s. 422 a 423)	Cestovanie 1 – časové vyjadrenie vzdialeností medzi mestami
• f. 215v. (s. 427)	Cestovanie 2 – náklady
• f. 223r. (s. 442)	Cestovanie 3 – „ <i>Trush – bag</i> “ – obsah
• f. 225r. (s. 446)	Cestovanie 4 – vzdialenosti miest
• vnútorná strana zadnej dosky (s. 448)	Cestovanie 5– náklady
2. 2. 2. 2. Cudzie zásahy – detské kresby, iniciály	
• f. 90r. (s. 178)	Detská farebná kresba 1
• f. 90v. (s. 179)	Nápis „ <i>Richard</i> “
• f. 76v. (s. 153)	Recept na prečistenie krvi ³¹
• f. 93v. - 94r. (s. 185-186)	Detská farebná kresba 2
• f. 94v. (s. 187)	Detská kresba 3
• f. 200r. (s. 396)	Náčrty iniciály písmena H alebo F
• f. 210r. (s. 416)	Detská kresba 4
2. 2. 2. 3. Literárne texty	
• f. 43v. – 48r. (s. 87-96)	Cirkevné texty – <i>Alma Redemptoris, Litánia, Salve</i> a i.
• f. 190r. (s. 376)	Báseň vo francúzskom jazyku

³¹ Uvedenému receptu sa venujeme v rámci 2.2.2.1. *Recepty, astrológia, cestovanie a iné poznámky*.

• f. 201r. (s. 398)	Filozofická báseň v angličtine
• f. 206r. (s. 408)	Lúboštná báseň v angličtine
• f. 207r. (s. 410)	Báseň vo francúzštine
• f. 211v. – 212r. (s. 419-420)	Báseň „ <i>Orpheus and Margaretta</i> “, poznámky v latinčine, angličtine a nemčine
• f. 214v. – 215r. (s. 425-426)	Báseň v talianskom jazyku
2. 2. 3. Záznamy s hudobným obsahom	
• f. 96r. – 97v. (s. 190-193)	„ <i>Modi Musici</i> “, časť 1/2
• f. 98r. – 99v. (s. 194-197)	Tabuľky konsonancií a disonancií
• f. 116r. a 116v. (s. 228 a 229)	Zoznam a notový zápis rozsahov hudobných nástrojov
• f. 119r. a 119v. (s. 234 a 235)	Contrapunctum Quadruplex I.S.C. In Modo Retrogradi, list 1/2
• f. 121r. (s. 238)	Contrapunctum Quadruplex I.S.C. In Modo Retrogradi, list 2/2
• f. 128r. (s. 252)	19-tónová chromaticko - mikrotónová škála a jej vysvetlenie
• f. 128v. – 129r. (s. 253-254)	Pomery intervalov
• f. 149v. – 154v. (s. 295-305)	Ladenia
• f. 156v. – 157r. (s. 309-310)	Opis nástroja „ <i>tabourin</i> “
• f. 157r. – 158v. (s. 310-313)	Ladenie spinetu
• f. 159r. – 184v. (s. 314-365)	Dvojité kontrapunkt
• f. 185v. – 189v. (s. 367-375)	„ <i>Modi Musici</i> “, časť 2/2
• f. 190v. – 192v. (s. 377-381)	Štvoritý kontrapunkt
• f. 193r. – 195v. (s. 382-387)	„ <i>Otto sono il Tuoni della Chiesa</i> “
• f. 201v. (s. 399)	Postup ladenia spinetu
• f. 224r. (s. 444)	Dispozície organu kolégia v Dubline
2. 2. 3. 2. Notové zápisy	
• f. 120r. (s. 236)	Notový zápis menuetu (8 taktov)
• f. 122r. a 122v. (s. 240 a 241)	Kontrapunkt na text <i>Laudate pueri Dominum, laudate nomem Domini.</i>
• f. 123r. a 123v. (s. 242 a 243)	Incipity overtúr v súvislosti s mestom Londýn
• f. 124r. – 127r. (s. 244-250)	Incipity k operným postavám a incipity inšpirácii
• f. 139v. – 145r. (s. 275-286)	Notový zápis pochodových rytmov, melódií
• f. 145v. – 148v. (s. 287-293)	Notový prepis hudobných tém z knižných predlôh
• f. 202v. – 204v. (s. 401-405)	Incipity hudobných myšlienok
• f. 205r. (s. 406)	Hudobný zápis melódie v galskom jazyku
• f. 212v. (s. 421)	Notový zápis Caccia pre 4 hlasy
• f. 218v. (s. 433)	Notový zápis ku kánonu pre 4 hlasy
2. 2. 3. 3. Hudobný život	
• f. 196v. – 197r. (s. 389-390)	Organizácia koncertu 1
• f. 206v. – 209r. (s. 409-414)	Organizácia koncertu 2
• f. 211r. (s. 418)	Organizácia koncertu 3
• f. 216r. – 218v. (s. 428-433)	Poznámky „ <i>virtuóza</i> “ v Londýne
• f. 223v. (s. 443)	Organizácia koncertu 4

Tab. 1 Rozdelenie obsahu *Zápisníka*

Už po prvom nahliadnutí do *Zápisníka* je zrejmé, že rôzne registre, súpisy či zoznamy predstavujú značnú časť náplne prameňa, a čo do počtu vytvárajú najobsiahlejšiu, taktiež aj tematicky najdiferencovanejšiu údajovú skupinu. Z uvedeného dôvodu sa preto vytvorenie samostatnej kategórie pre materiály tohto typu javí ako logické a prirodzené riešenie. Svojím úhrnom 38 položiek zaberá viac ako tretinu rukopisu a jednoznačne tak vypovedá o Kusserovom až puntičkárskom zmysle pre systém, prejavujúcom sa v organizácii nadobudnutých kontaktov či iných informácií prehľadným spôsobom do rozmanitých zoznamov umožňujúcich dobrú a rýchlu orientáciu, pravdepodobne aj v snahe uchovať údaje pre neskorší náhľad. Ich dôležitosť v Kusserových „očiach“ rovnako podporuje aj fakt, že jednotlivé súpisy rôznych položiek sa vyskytujú priebežne v celom *Zápisníku* (platí aj v prípade podskupín kategórie 2. 2. 1. *Zoznamy*), čo taktiež poukazuje na neustálu potrebu autora uvedené informácie organizovať, prispôbovať času i zmenám a využívať ich tak v maximálnej miere, z čoho možno badať profilujúcu sa vlastnosť J. S. Kussera, ktorá sa neskôr ukáže ako trvalá a charakteristická. Práve kategória 2. 2. 1. *Zoznamy* zahŕňa rozsahovo najpočetnejšiu položku *Abecedný zoznam kontaktov I* s obnosom 524 dát a predstavuje približne 14% tohto prameňa, ktorý je zároveň aj prvou sumarizáciou osôb (prevažne hudobne činných) v rukopise. Každá položka pod konkrétnym písmenom zoznamu obsahuje príslušné priezvisko, ktoré je často doplnené titulom či oslovením, niekedy odkazom na sprostredkovateľa tejto informácie či na inú kontaktnú osobu s adresou, niekedy aj s „vysvetlivkami“ ako nájsť danú ulicu, budovu a občas aj s poznámkami dopĺňajúceho charakteru. Je dôležité uviesť fakt, že Kusserov adresár kontaktov nezahŕňa len konexie hudobného charakteru, ale aj informácie o ľuďoch, ktorých služby využíval pri uskutočňovaní bežných potrieb svojho života, prípadne o osobách, o ktoré sa zaujímal; zaznamenal si adresy napríklad kuchárov, parochniarov, drožkárov, ale aj šľachticov s príslušnými titulmi (často „*MyLord*“ alebo „*MyLady*“ či „*Baron*“ alebo „*Comte*“ / „*Count*“), či ich tajomníkov alebo sekretárov, rovnako i kontakty s upresňujúcimi označeniami ako „*l'ambassador*“, „*minister*“, „*burgermeister*“, „*mistriss*“ alebo „*intimé*“ a tiež susedov a známych. Zároveň sa v tomto zozname vyskytujú kontakty, ktoré nemajú priradenú žiadnu profesiu alebo iné označenie, a preto nie je možné s istotou určiť, či ide o hudobný kontakt, samozrejme okrem mien veľmi známych ako je G. P. Telemann so záznamom „*Telemann. M. d. C. a Francfort an Mayn. Adesso a Hambourg*“ (f. 26v., s. 53) či G. F. Händel uvedený ako „*Hendel. At myLord Burlington's. in London. In Picadilly. Jean Fridrich*“, (f. 3v., s. 7). Tento zoznam predstavuje po úvodnom zápise na vnútornej strane dosiek prvý „dotyk“ s obsahom pamiatky ako takej a poskytuje informáciu o Kusserovej sieti kontaktov, čím vytvára dôležitý východiskový informačný portál pre ďalšie záznamy o rôznych osobách a udalostiach, ktoré následne nachádzame po častiach v celom rukopise, ako napríklad v *Adresári kontaktov 2* či v neskoršom *Zozname miest s prislúchajúcimi hudobnými aktivitami*. Rovnako registre mien instrumentalistov a spevákov nám nielenže ponúkajú náhľad do aktívnej činnosti Kussera v oblasti orga-

nizácie koncertov, ale prinášajú aj hodnotné dobové hudobné reálie. Okrem prvej podskupiny sumarizujúcej kontakty J. S. Kussera nám na základe povahy zoznamového materiálu *Zápisníka* vyplynula nutnosť vytvoriť ďalšie dve podmnožiny, a to 2. 2. 1. 2. *Zoznamy hudobného charakteru* a 2. 2. 1. 3. *Zoznamy s nehudobným obsahom*, ktoré zoskupujú na jednej strane napríklad hudobné diela alebo nástroje či osoby s nimi spojené, na strane druhej poskytujú informácie všeobecnejšieho rozhl'adu ako prehľadové zoznamy literárnych diel či registre mytologických postáv, ktoré zároveň mohli predstavovať podkladové „štúdie“ Kusserových pripravovaných opier.

Meritum kategórie 2. 2. 2. *Záznamy s nehudobným obsahom* je prevažne sústredené tiež na začiatku *Zápisníka* a väčšina v ňom obsiahnutých zložiek vytvára v podstate súvislú pasáž od fólia 34r. (str. 68) po f. 89v. (str. 177), ktorá je iba zopárkrát prerušená „inváziou“ iných myšlienok v malých záberoch plôch. Na druhej strane však dáta prislúchajúce domicilu tohto bloku presahujú jeho rámec v tom zmysle, že sa vyskytujú v menších vkladoch rukopisných vložiek priebežne „roztrúsených“ po celom prameni až do jeho konca, celkovo tak vytvárajúc 34 položiek. Jeho obsah tvoria poznámky viac-menej súkromného a niekedy až pomerne „transcendentálneho“ charakteru dokumentujúce Kusserove záľuby prejavujúce sa záujmom o zdravotné kúry, recepty, zázračné elixíry a iné „kúzla“, astrológiu a jej predpovede, či cestovanie, ktoré (cestovanie) zároveň vystupuje aj ako časť profesijnej nevyhnutnosti vyplývajúcej z potreby aktívneho skladateľa. Podnetom k uvedenej úvahe bolo štúdium údajov vzdialeností medzi mestami či kurzových prepočtov vtedajších peňažných mien. Z muzikologického hľadiska je určite interesantný aj náhľad na jeho literárne záujmy v súvislosti s možným zapracovaním a ich pretavením do hudobnej podoby. Obsah zápisníka je miestami „narušený“ zásahmi cudzích rúk a ostane otázkou imaginácie predpoklad pravdepodobnosti, že detské kresliarke vstupy sa uskutočnili počas funkčnosti *Zápisníka* u pôvodného majiteľa alebo či pribúdali s časom u ďalších prechovávateľov.

Už samotný názov kategórie 2. 2. 3. *Záznamy s hudobným obsahom* prezrádza spoločného menovateľa pre obsiahnuté celky a položky hudobnej povahy narábajúce s rôznymi spracovaniami hudobného obsahu. Tvorí ju 31 položiek a predstavuje teda „najmenšiu tretinu“ obsahovej náplne *Zápisníka*, pričom jej položky sa začínajú objavovať až v druhej polovici matérie; prvý zápis sa nachádza na fóliách 96r. – 97v. (s. 190 – 193). Obsiahnuté celky buď priamo pracujú s informáciami hudobného charakteru, či sa už venujú notovému zápisu daného materiálu alebo teoretickému pojednaniu, najčastejšie k problematike cirkevných modov či techník kontrapunktu. Do dvoch dielov rozdelené „*Modi Musici*“ prináša kompletizáciu autentických a plagálnych stredovekých modov. Obsahovo menšia položka hudobnej akustiky nás orientuje v problematike prevažne intervalových pomerov tónov, v technikách ladenia samotných nástrojov podľa jednotlivých hudobných teoretikov ako Marin Mersenne či Gottfried Keller, pričom na niektorých miestach cituje Atanasia Kirchera a jeho *Musurgiu Universalis* (1650). Celok sumarizujúci notové zápisy mu slúžil ako priestor pre

zachytávanie svojich kompozičných myšlienok vo forme incipitov s pomerne často priradeným identifikačným alebo slovným komentárom. Druhý celok predstavuje svedectvo o dobovom „hudobnom managemente“ a vývoji hudobného života s jeho špecifikami v sledovanej oblasti (ostrovne krajiny).

Aktualizácia poznatkov k osobnosti a dielu J. S. Kussera na základe jeho *Zápisníka*

Vzhľadom na cestovateľské sklony J. S. Kussera sa pri štúdiu literatúry o J. S. Kusserovi v snahe zdokumentovať jeho pôsobenie hudobný historik potýka s mnohými otáznikmi práve pre problém vyplývajúci z množstva miest, ktoré navštívil, a tým aj „roztrúseného“ umiestnenia materiálov k jeho osobe po celej Európe, často v rôznych jazykoch. Zároveň, pre jeho sústavnú migráciu, sa opakovane vyskytuje otázka ohľadne nedostatočných, protichodných alebo chýbajúcich informácií o profesionálnom aj privátnom pôsobení, čo vytvára pomerne náročnú východiskovú situáciu pre orientáciu v životopisných dátach a zároveň komplikuje aj úsilie zosumarizovať udalosti jeho života do jednotného celku, nakoľko „hluché“ miesta sa objavujú pomerne často a vyžadujú ďalšie objasnenie. V tomto ohľade Kusserov *Zápisník* vystupuje ako významný záchytný bod a zároveň aj konfrontačný materiál k jeho životopisným údajom, nakoľko ide o unikátny prameň vytvorený samotným autorom v období, z ktorého zachovanie podobných rukopisov je len veľmi zriedkavé.

J. S. Kusser sa narodil v Bratislave³² a bol krstený 13. februára 1660.³³ Územie dnešného Slovenska však čoskoro opustil, keďže dňa 18. júla 1674 v rámci rekatolizácie cisárske vojská obsadili vtedajší evanjelický kostol (dnes známy ako jezuitský kostol Najsvätejšieho Spasiteľa) a rodina Johanna Kussera utiekla do mesta Rust. Odtiaľ sa neskôr presunuli do mesta Stuttgart, kde boli evidovaní od roku 1674. A práve tieto dramatické okolnosti mohli mať neskôr dopad na Kusserov vzťah k našej krajine, nakoľko pod vplyvom odcudzenia a negatívnych spomienok sa už naspäť pravdepodobne nikdy nevrátil. Rovnako aj jeho *Zápisník* nepreukazuje žiadne prepojenie s mestom Bratislava, avšak kontakty s okolitými mestami ako Viedeň či Praha udržiaval. Spojenie s Prahou predstavujú dva kontakty, a to: „*Hartich. À Cavall: & great Lover of Musick, in Prag.*“ (f. 3v., s. 7) a „*Pa^{ter}. Martin. Ein herrlicher bassißt bey den Cajetatern in Prag.*“ (f. 12r., s. 24). Uvedené nasvedčuje, že Kusser mal v tomto meste známosti medzi inteligenciou zaujímavou sa o hudobnú kultúru a tiež konexie na pražský rád kajetánov, pričom v poznámke stojí aj hodnotenie k hudobnému výkonu pátra Martina, čo by svedčilo o pravdepodobnosti, že sa mohol aj fyzicky nachádzať v Prahe, kde si ho vypočul. Zaujímavé je, že uvedený zápis je umiestnený hneď za kontaktmi na osoby z Talianska a následne v závere sa začínajú objavovať kontakty z „ostrovov“, a je možné predpokladať, že išlo o odbočku jednej z jeho pracovných ciest do Talianska, pravdepodobne

³² Tento fakt dokladá zachovaný matričný záznam krstu J. S. Kussera v Bratislave.

³³ Ohľadom tohto dátumu možno na základe pramennej literatúry viesť polemiky, do úvahy prichádza aj 1657 a 1644 ako ďalšie alternatívy roku Kusserovho narodenia.

poslednej okolo roku 1700. Rovnako evidujeme aj zaujímavé prepojenie na Poľsko v podobe záznamu „*Le Riche. Haubois du Roy de Pologne.*“ (f. 21v., s. 43). „Viedenské“ kontakty nám rovnako dávajú vedomosť, že Kusser mal prepojenie aj na cisársku kapelu v tomto meste, kde bol v tom čase Antonio Pancotti uvedený ako „*Pancotto. M: di Capella a Vienna.*“ (f. 17v., s. 35), a ktorý na svoj post nastúpil v roku 1700.³⁴ V tom čase, keď Marc' Antonio Ziani bol vicekapelníkom „*Ziani. Vice – M : di Capella a Vienna.*“ (f. 32r., s. 64), pričom Pancotti ďalej pôsobil na dvore ako kapelník.³⁵ Za kontaktom na Zianiho nasleduje zápis „*Zächer. Mus: à Vienne.*“ (f. 32r., s. 64), ktorý by sme mohli identifikovať ako huslistu Andreasa Zächera, činného v cisárskej kráľovskej kapele od 1. júla 1700 do marca 1707, kedy zomrel.³⁶ Zároveň sa nám podarilo zistiť totožnosť kontaktu „*Hofer. Violiniste a Vienne.*“ (f. 2r., s. 4), ktorý predstavuje huslistu Johanna Josepha Hoffera, pôsobiaceho vo Viedni od 1. apríla 1687 do roku 1706 a neskôr, v rokoch 1695? – 1705?³⁷ na poste dirigenta. Rovnako ale ním mohol byť aj jeho menovec Joh. Jac. Hoffer, ktorý pôsobil na poste huslistu od roku 1698 až do augusta 1737.³⁸ V tom čase účinkoval v dvorskej kapele aj Ferdinand Tobias Richter od 1. júl 1683 – november 1711 (kedy zomrel) a Kusser si ho poznamenal ako „*Ferdinand Richter. Org: de la Chambre à Vienne.*“ (f. 21r., s. 42), pričom je zaujímavé, že daný kontakt je preškrtnutý. To by vypovedalo o pravdepodobnosti Kusserových stykov s Viedňou alebo minimálne o udržiavaní si prehľadu o situácii v cisárskej kapele určite až do roku 1711, nakoľko zaregistroval úmrtie Richtera. Hneď za ním je uvedené „*Reutter. Org. à St. Etienne à Vienne.*“ (f. 21r., s. 42), čo prináša nové spojenie, a síce na kostol sv. Štefana vo Viedni. Ak ide o organistu Georga Reuttera st., na svoj post nastúpil v roku 1686 a rovnako bol činný aj v dvornej kapele od 3. augusta 1700 do 29. augusta 1738.³⁹ Ako jediný neobjasnený hudobný kontakt sa javí „*M". Sigel. Cantante à Vienne*“ (f. 23r., s.46), ktorého pôsobenie v cisárskej kapele nie je zaznamenané.

Napriek absencii prepojenia na naše územie, však v *Adresári kontaktov 2* nachádzame veľmi zaujímavý kontakt: „*Mr. Buliovskys Orgel: Clavicimbal (xx)sachen*“. (f. 106r., s. 208). Určite ide o slovenského výrobcu nástrojov a teoretika Michala Buľovského (*? – †1711, Durlach), ktorý od roku 1670 študoval vo Wittenbergu, Tübingene či Štrasburgu a stal sa konrektorom v Stuttgarte⁴⁰. Získanie tejto unikátnej informácie zo *Zápisníka* svedčí o udržiavaní Kusserovho kontaktu s výrob-

³⁴ KÖCHEL, Ludwig von: *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Nach urkundlichen Forschungen.* Alfred Hölder, Viedeň 1869, s. 65.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem, s. 69.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem, s. 66.

⁴⁰ Slovenský biografický slovník. Dostupný online:<<http://banskabystrica.kniznice.net/katalog/1.dll?hal~1000052637>> [cit. 20. 6. 2016].

com nástrojov a hudobným intelektuálom pochádzajúcim z terajšieho územia Slovenska. Môže byť prekvapivé, že kontakt nemal prostredníctvom Bratislavy a interpretov v tej dobe v nej sídliačich a zároveň potešiteľné, že vzťah s uvedeným výrobcom hudobných nástrojov z dnešného stredného Slovenska, vtedajšieho Uhorska, ktorý však žil a zomrel práve v Durlachu mal zrejme vďaka dobrej povesti majstra vo svojom odbore. Súvisí s tým aj stať o meste Durlach v *Zozname miest s prislúchajúcimi hudobnými aktivitami*, ktorá obsahuje rovnako pozoruhodnú správu; dokumentuje sa tu „*Die in Prag: gebundene und neueſte Ouverturen. Mein Te Deum (?) Jubilate ex D # / Laud: Deum aes(?): und Laud. in Sanctis ejus.*” A pokračuje ďalej výpoveďou “*H. Buliowsky’s wittw. (witwe? = vdova) besuchen.* (f. 106r., s. 208)”. Jeho meno sa vyskytuje ešte na ďalšom mieste v uvedenom zozname ako „*H: Buliovský’s Orgel und Harpsicord. Clavicordium von (xx)braun*“ (f. 107r., s. 210). Ako zaujímavý vystupuje aj fakt, že si považoval za povinnosť navštíviť jeho rodinu aj po Buľovského smrti, čo vypovedá o užšom prepojení a jednoznačne podnecuje záujem o bližšie štúdium tohto vzťahu.

V tomto *Adresári kontaktov 2* pozorujeme zároveň Kusserov zvýšený záujem o kontakty na výrobcov či vlastníkov hudobných nástrojov, nachádzame tu zápisy ako „*Violo ’d Amour in München.*“ (f. 102v., s. 201), „*Tiorba in Nürnberg: P/D (?) uan*“ (f. 102v., s. 201) či „*X Mr. Shoar von Trompeter hörne ~~a~~(xx)~~seinem bin~~(xx)*“ (f. 103v., s. 203) a „*Mr. Fishers Clavier – sachen.*“ (f. 102v., s. 201). Zapisuje si tiež názvy rôznych hudobných diel, napríklad „*Steffanis Symphonischen in Italienisch.*“ (f. 104v., s. 205) či „*Lüsch, preludia lang Harpsicord.*“ (f. 104v., s. 205) ako aj hudobných traktátov ako „*Mr. Pepushes Trattatti of Comp: sehen.*“ (f. 103v., s. 203) alebo „*Tragati di Compositione du Sr. Rosier, im Collon.*“ (f. 102v., s. 201). Je však zaujímavé, že tento adresár obsahuje pomerne málo „ostrovných“ kontaktov, ktoré už sú však obsiahnuté v *Abecednom zozname kontaktov 1*. Nachádzame tu zaujímavé prepojenia na výrobcov napríklad z Londýna ako „*Stephanus Hemming. Faiseur d’ Instrumens à Londres. / Harpsicord – maker in the Kings – play – house in drury Land.*“ (f. 2v., s. 5), tiež „*John Hare, Musical – Instrument – maker, at y Viol and Flute in Cornhill, near / y Royall Exchange, remoued from y Viol in St. Pauls church yard.*“ (3r., s. 6) alebo z Írska ako „*Dieter Gunan, Harpsic: maker in Dublin. Liveth in the corner-house of Skippers-lane, / on the Merchants-hey, at the Trunckmakers-shop.*“ (f. 1r., s. 2). V *Zozname hudobných miest s prislúchajúcimi hudobnými aktivitami* sa taktiež vyskytuje mnoho záznamov o „umiestnení“ hudobných nástrojov, ako napríklad v poznámke k mestu Wolfenbüttel (f. 107r., s. 210), kde sú „*Brezzen in Augsburg bey H: Langene (?)*“, ale najmä o výrobcoch nástrojoch, príkladom je „*Von Orgel: machen zu Gailberem besuchen*“ alebo „*Tiorba in Nürnberg / Bey Sl. Günnel von geigenmacher*“ či „*Cremonsfor: Steiner: Füssen: Violins*“.

Kusser rovnako precízne dbal o udržiavanie stykov s tlačiarňami a obchodníkmi s notovými materiálmi, pričom niektoré kontakty sú dokonca vyznačené červeným atramentom, ako napríklad

prepojenia na Holandsko „*H. Johann Ruland in Amsterdam*“ či „*H. van Gelée in Rotterdam*“ (vnútorná strana prednej dosky väzby). Pozoruhodné sú aj záznamy o dodávkach pre tlač v Londýne, kedy zo *Zápisníka* možno vyčítať, že napríklad 18. októbra 1711 poslal po pánovi Dowdalovi „kufor“ z Dublinu s materiálmi; „*trunk*“ obsahujúci diela „*Camilla. / Paride. / Narciso. / Elmira. / Bejanira. / Scylla. / Cloride. / Alle 7. Opern oder Pastorals in Italienish*“ a serenády z rokov 1708, 1709, 1710 (2x) až 1711, pričom dokladujeme informáciu „(xx) *gedruckt von 5 Serenaten*“ (185r., s. 366). V *Zápisníku* sa vyskytujú prekvapivo aj kontakty na talianskych tlačiarov ako „*Pier. Maria Monti. Imprimeur a Bologna*.“ (f. 12r., s. 24) alebo tesne pod ním „*Giacomo Monti. Stampatore in Bologna*.“, a potom ešte „*marino Silvani, Stanpator a Bologna, all' insegna del Violino*.“ (f. 24v., s. 49), rovnako aj na francúzskeho tlačiaru z mesta Paríž, „*Printer Foucault*.“ (f.106r. s. 208).

Ohľadom Kusserovho pôsobenia v Paríži a jeho štúdia u J. B. Lullyho existuje veľa názorov. Ak by mladý Kusser do Paríža odcestoval pravdepodobne krátko po príchode jeho rodiny do Stuttgartu, v tom prípade by išlo o časové rozmedzie 1675 – 1682.⁴¹ Avšak k tejto „*glaubhaft*“⁴² ceste Kussera nemáme jasné dôkazy a Ján Albrecht uvádza, že „*podľa dnešného stavu výskumov – overil som si to pred tromi týždňami vo Versailles v Centre de la musique baroque – sám Lully ho neuviedol v zozname svojich žiakov*.“⁴³ Rovnako ani v úvode Kusserovej vlastnej publikácie *Composition de musique Suivant la Méthode Française contenant Six Ouvertures de Theatre accompagnées de plusieurs Airs* (1682) sa priamo nedočítame o odovzdaných skúsenostiach z „prvej ruky“, keď píše: „*Je me suis réglé a suivre sa Methode, et a entrer dans ses manieres delicates, autand qu' il m'a esté possible*“⁴⁴. A žiaľ, ani v *Zápisníku* nie je toto obdobie obsiahnuté. To by však mohlo ale nasvedčovať, že prameň bude pravdepodobne mladšieho dáta, čo by vysvetľovalo aj absenciu Lullyho kontaktu v *Zápisníku*. Nemožno nepostrehnúť ani Kusserov obdiv voči J. B. Lullymu, keď má poznačené, že „*25. Mit denen besten musißtern (?) als Lullie, Pepusch exc. sich bekannt machen*“ (f. 217v., s. 431), rovnako si zaznamenáva aj jeho dátum úmrtia a miesto odpočinku. Kusserovo povšimnutiahodné praktické ovládanie francúzštiny v *Zápisníku*, tak ako jeho záujem o francúzsku hudbu – čo dokazuje v *Zápisníku* napríklad zápis rytmických pochodových motívov pre „*Lem arche guerre pour le Tambourcient huit minimes*“, neskôr doplnený o komentár „*Le tambour des Suisses*“ a opis francúzskeho nástroja „*tambourin*“ – naznačuje určité možné prepojenie na francúzsku hudbu. Nevylučovalo by ani možné (opakované) cesty do Francúzska

⁴¹ SCHOLZ, Hans: *Johann Sigismund Kusser (Cousser). Sein Leben und seine Werke*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. Leipzig 1911, s.11.

⁴² MOOSBAUER, Bernhard – (BECKER, Heinz): Kusser, Cousser, Johann Sigismund. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. FINSCHER, Ludwig. Personenteil, Zv. 10. Bärenreiter a Metzler, Kassel – Stuttgart 2003, s. 907.

⁴³ ALBRECHT, Ján: Bratislava, jej štýly v 17. a 18. storočí. In: *Hudobný život Bratislavy od stredoveku až po barok. Referáty prednesené na muzikologickej konferencii v rámci BHS 1989*. Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia. Roč. 18. Bratislava 1989, s. 118.

⁴⁴ KUSSER, Johann Sigismund: *Composition de musique Suivant la Méthode Française contenant Six Ouvertures de Theatre accompagnées de plusieurs Airs*. Paul Treu, Stuttgart 1682.

v neskoršom období, nakoľko tieto „francúzske“ pasáže nachádzame najmä ku koncu Zápisníka. V prospech cesty do Francúzska hovoria aj Kusserove „konsolidačné“ aktivity po návrate do Stuttgartu, čo Samantha Owens komentuje „*It seems obvious, however, that the problems occurred during a period of familiarization with a new repertory, and that this process may have taken place under the tutelage of Kusser, who reappeared in Stuttgart sometime before the decree was issued in October 1682.*“⁴⁵

Ako problematická sa rovnako javí návšteva Štrasburgu, ktorá sa v historických prameňoch ani novodobých lexikónoch nespomína (až na pár výnimiek vo forme štúdií⁴⁶). Prvýkrát ju spomína Robert Eitner.⁴⁷ Neskôr je, i keď s pochybami, prezentovaná aj v monografii Hansa Scholza. Kusser mal najskôr v októbri 1683⁴⁸ vycestovať do Štrasburgu, kde sa mal zdržiavať v službách biskupa Wilhelma IV. Egona von Fürstenberga až do roku 1685.⁴⁹ V prospech tejto informácie by mohol vypovedať aj údaj zo *Zápisníka*, kedy sa v jeho kontaktoch vyskytuje meno s týmto mestom súvisiace: „*Hartman. Compositeur a Strasbourg & faiseur de Clavesinns*“ (f. 2r., s. 4) a je uvedené ako piata položka v zozname mien začínajúcich písmenom H. Logicky by sa mohlo uvažovať o pobyte zo skoršieho obdobia, nie dlho po založení *Zápisníka* a mohlo by to korešpondovať s úvahou o „zasadení“ cesty do uvedených rokov a zároveň potvrdzovať jej existenciu. Kusserov *Zápisník* však prináša aj iný zaujímavý fakt, ktorý otvára nové možnosti pre ďalšie bádanie. V zozname miest sa vyskytuje Štrasburg (spolu s Parížom), ba aj neskôr, kde Kusser pod týmto názvom uvádza: „*H. Pffalmon hat Ex: von mir. Hartmans – Harpsicords. Abbé Robert.*“ (f.106r. s. 208). Tento záznam otvára ďalšie otázky okolo pravdepodobnosti Kusserovho možného udržiavania kontaktov so Štrasburgom a hypotézy o jeho neskorších návštevách, o ktorých sa nám však v písomnej podobe v publikáciách nezachovali žiadne správy.

K nasledujúcim rokom jeho života taktiež nie sú k dispozícii takmer žiadne informácie. Dobová literatúra píše: „*Er hat gans Deutschland durchreiset, und wird nicht leicht ein Ort sein, da er nicht bekannt geworden; [...], nirgend gar lange bleiben können, auch nich [...].*“⁵⁰ Azda na

⁴⁵ OWENS, Samantha: Introduction. In: KUSSER, Johann Sigismund: *Adonis*. Ed. OWENS, Samantha. A-R Editions, Inc. Middleton, Wisconsin 2009., s. xii.

⁴⁶ BAKER, Theodore – PROD’HOMME, J.-G: Austro-German Musicians in France in the Eighteenth Century. In: *The Musical Quarterly*. Roč. 15, č. 2 Oxford University Press 1929, s. 174.

⁴⁷ EITNER, Robert: *Biographisch Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Zv. 3, Breitkopf & Haëtel, Leipzig 1900, s. 89.

⁴⁸ SCHOLZ, Hans: *Johann Sigismund Kusser (Cousser). Sein Leben und seine Werke*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. Leipzig 1911, 13.

⁴⁹ EITNER, Robert: *Biographisch Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Zv. 3, Breitkopf & Haëtel, Leipzig 1900, s. 89.

⁵⁰ WALTHER, Johann Gottfried: *Cousser [Jean Sigismund]*. In: *Musicalisches Lexikon oder Musicalische Bibliothec*. 1732, s. 189.

základe toho si s odstupom času vyslúžil pomenovanie „*errant musician*”,⁵¹ čo je v modernej literatúre vecne zhrnuté ako „*He left Ansbach in 1683, but there is no trace of him until 1690, when he became opera Kapellmeister at the court of Brunswick-Wolfenbüttel.*”⁵² Jediná správa, ktorá sa z tohto obdobia zachovala, pochádza od Abbé Jeana Morela z roku 1687, kde informuje, že Kusser v dueli zabil človeka, čo sa malo prekvapivo stať v Paríži.⁵³ A práve tu posluží *Zápisník Johanna S. Kussera* ako kľúčový materiál, z faktov ktorého možno získať predstavu o možných navštevovaných miestach, alebo minimálne mestách, s osobnosťami ktorých si vybuďoval vzťahy. Abbé Jean Morel je takisto zaznamenaný v Kusserovom *Zápisníku v Adresári kontaktov 2* ako „*L'abbé Morél*“ (f.106r., s.208), pričom je zaujímavé, že jeho meno si zaznamenal v relatívne neskoršej časti zápisníka, kedy si vytvoril nový adresár osôb a udalostí (teda *Zápisník* sám o sebe už musel istý čas existovať).

Prvé kontakty takmer vo všetkých literatúrach začínajú Stuttgartom a ďalej sa vyskytujú nemecké mestá ako „*Francfort au Main*“ alebo „*Frankfort*“, „*Cölln*“, „*Müntz*“, „*Dusseldorf*“, „*Hannover*“ a tiež iné, napríklad „*Vienne*“ alebo „*Vienna*“, „*Neuburg*“ či „*Prag*“. *Zápisník* uvádza viedenský kontakt „*Reuttera*“ stále ako organistu dómu sv. Štefana vo Viedni, takže k záznamu muselo prísť ešte pred rokom 1700, čomu však na druhej strane odporuje kontakt na Andreau Pancottiho, ktorého eviduje nie ako vicekapelníka (do 1700), ale ako kapelmajstra, ktorým sa stal ale až po roku 1700. Jednoznačne však *Zápisník* vypovedá, že styky s Viedňou nadobúdala neskôr a do tohto obdobia nemôžu byť zaradené. Zaujme fakt, že sa tu pomerne často vyskytujú aj talianske mestá ako „*Milano*“ alebo „*Milan*“, „*Trenigo*“ (Treviso), „*Mantua*“, „*Udine*“, „*Padua*“, „*Venetia*“, čo by mohlo naznačovať, že spomínané cesty do Talianska uskutočnil práve v týchto rokoch, čo by bola jedna z možností identifikácie obdobia, o ktorom postrádame akékoľvek správy o jeho činnosti. Zároveň, ako bolo možné vidieť v analýze jeho *Abecedného zoznamu kontaktov 1* išlo prevažne o kontakty na spevákov, čo by dopĺňalo informáciu S. Owens: „*At some point during the 1680s Cousser switched his focus from French-style strings bands to Italian-influenced opera.*”⁵⁴ Poznámky zo *Zápisníka* by takto uvedenú zmenu v náhľade na jeho život nielen vysvetľovali a potvrdzovali, ale zároveň by naznačovali (prípadne korigovali) úvahy, že tieto cesty Kusser

⁵¹ BAKER, Theodore – PROD'HOMME, J.-G: Austro-German Musicians in France in the Eighteenth Century. In: *The Musical Quarterly*. Roč. 15, č. 2 Oxford University Press 1929, s. 174.

⁵² BUELOW, George J.: Kusser, Johann Sigismund. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. SADIE, Stanley – TYRRELL, John. Zv. 14, Oxford University Press, London – New York 2001, s.53.

⁵³ Kusser mal dotyčného zabiť „že vraj“ a zdrojom mal byť „*cardinal de Furstemberg me le dit*“. In: SCHOLZ, Hans: *Johann Sigismund Kusser (Cousser). Sein Leben und seine Werke*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. Leipzig 1911, 13.

⁵⁴ OWENS, Samantha: The Stuttgart „Adonis“. A Recently Rediscovered Opera by Johann Sigismund Cousser? In: *The Musical Times*, Roč. 147, č. 1896. Musical Times Publications Ltd. 2006, s. 69.

podnikol okolo roku 1700.⁵⁵ Vzhľadom na kontakty na osoby rezidentné v Taliansku, ktoré *Zápisník* J. S. Kussera uvádza, však nemôžeme vylúčiť ani neskoršiu cestu do tejto krajiny.

Od roku 1690⁵⁶ evidujeme Johanna Sigismunda Kussera na pozícii kapelníka na dvore kniežat'a Braunschweig-Wolfenbüttel, kde skomponoval sériu operných diel v spolupráci s libretistom Friedrichom Christianom Bressardom. Po niekoľkých rokoch sa však spolupráca s Bressardom ukázala ako problematická⁵⁷ a Kusser v roku 1693⁵⁸ alebo 1694⁵⁹ odchádza do Hamburgu. J. S. Kusser v tomto meste pokračuje vo svojej kariére na opernom "poli" započatej vo Wolfenbüttel a nachádza uplatnenie na javisku prvej verejnej opery Nemecka, otvorenej na Husom trhu v roku 1678, v opere známej tiež ako *Theater am Gänsemarkt*. Kusser v Hamburgu zostáva do roku 1694.⁶⁰ Vyššie uvedenú domnienku by dokladal aj *Zápisník* a v ňom kontakty z talianskych miest (napríklad Miláno, Benátky či Mantova) vpísané ešte pred zápiskami z miest v Nemecku: Norimberg, Düsseldorf, Nürnberg, Mnichov a Augsburg či Durlach,

V roku 1698⁶¹ prichádza Kusser opäť do Stuttgartu so speváčkou Magdalenou Sibyllou Bex a využíva svoje už predtým nadobudnuté kontakty, ktoré ešte upevňuje prostredníctvom "[...] *an ambitious series of productions at the court, all of which were linked to celebrations of the ruling family's birthdays and name-days.*"⁶² Na tamojšom dvore získava pozíciu "Kapellmeister" (4. januára 1699) a v pokračujúcom roku (17. apríla 1700)⁶³ dokonca post "Oberkapellmeister". Existujú aj názory, že v nasledujúcom období navštívil znovu Taliansko, ale podľa Hansa Scholza, do Talianska mal vycestovať kapelník Störl. Neskôr však uvádza, že z vôle vojvodu mal podniknúť túto cestu aj sám Kusser, aby priviezol späť hudbu a hudobné nástroje, ako aj novozískaných umelcov z tejto krajiny.⁶⁴ Konkrétne malo ísť o violončelistu Bartolomeja Rubiniho „*Bartolomeo Rubini. Vio-*

⁵⁵ OWENS, Samantha: Introduction. In: KUSSER, Johann Sigismund: *Adonis*. Ed. OWENS, Samantha. A-R Editions, Inc. Middleton, Wisconsin 2009., s. xiv.

⁵⁶ SCHOLZ, Hans: *Johann Sigismund Kusser (Cousser). Sein Leben und seine Werke*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. Leipzig 1911, s.14.

⁵⁷ OWENS, Samantha: The Stuttgart „Adonis“. A Recently Rediscovered Opera by Johann Sigismund Cousser? In: *The Musical Times*, Roč. 147, č. 1896. Musical Times Publications Ltd. 2006, s. 69.

⁵⁸ SCHOLZ, Hans: *Johann Sigismund Kusser (Cousser). Sein Leben und seine Werke*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. Leipzig 1911, s. 22.

⁵⁹ Práve v tomto roku bolo divadlo v Brunswicku otvorené a uvedené do prevádzky. In: KUSSER, Johann Sigismund: *Adonis*. Ed. OWENS, Samantha. A-R Editions, Inc. Middleton, Wisconsin 2009, s. xiii.

⁶⁰ BRAUN, Werner: Von Remter zum Gänsemarkt. Aus der frühgeschichte der alten Hambruger Oper (1677 - 1697). Saarbrücker Druckerei und Verlag. Saarbrücken 1987, s. 127.

⁶¹ OWENS, Samantha: Introduction. In: KUSSER, Johann Sigismund: *Adonis*. Ed. OWENS, Samantha. A-R Editions, Inc. Middleton, Wisconsin 2009., s. xiii.

⁶² OWENS, Samantha: The Stuttgart „Adonis“. A Recently Rediscovered Opera by Johann Sigismund Cousser? In: *The Musical Times*, Roč. 147, č. 1896. Musical Times Publications Ltd. 2006, s. 70.

⁶³ BUELOW, George J.: Kusser, Johann Sigismund. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. SADIE, Stanley – TYRRELL, John. Zv. 14, Oxford University Press, London – New York 2001, s.54.

⁶⁴ SCHOLZ, Hans: *Johann Sigismund Kusser (Cousser). Sein Leben und seine Werke*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. Leipzig 1911., s. 43.

loncello.“ (f. 21r., s. 42), jeho meno sa nachádza aj v Kusserovom *Zápisníku* medzi kontaktami, a o kastráta Campioliho, ktorý však v *Zápisníku* uvedený nie je. Nasledovne po Rubinim sú uvedené ďalšie kontakty zo Stuttgartu, a preto sa spomenutá cesta javí síce málo pravdepodobná, ale ako možná, je totiž otázne, či by bol dvor ochotný znášať dvojnásobné náklady pre obe vedúce osobnosti vyslané do zahraničia naraz. Skôr sa zdá pravdepodobné, že Kusser si do svojho zápisníka zapísal meno Rubiniho ako sprotredkovaný kontakt.

V poslednej tretine svojho života obracia Kusser pozornosť k “ostrovným krajinám” a pravdepodobne cez Holandsko smeruje do Anglicka a Írska. Hoci jeho životopisné údaje nikde neuvádzajú Holandsko ako navštvivenú krajinu, *Zápisník J. S. Kussera* poskytuje mnoho kontaktov najmä na tlačiarov a obchodníkov – predajcov z Amsterdamu aj iných holandských miest. Rovnako ďalšia informácia, ktorou *Zápisník* disponuje, upresňuje Kusserov príchod do Londýna na Štedrý večer roku 1704, čo figuruje v súlade s jeho doterajšími životopisnými údajmi. V tomto anglickom meste sa živil ako “*private teacher of music; by which profession, and also by the profits arising from annual public concert, he was enabled to support himself in a decent manner*”.⁶⁵ Zachytené skúsenosti s organizovaním koncertu v Londýne prezentuje aj jeho *Zápisník*, keď nachádzame súpis organizačných podmienok a možností v tomto meste zhrnutý do bodov. Zo *Zápisníka* tiež vyplýva, že Kusser sa nezdržiaval výlučne len v Londýne, nachádzame tu totiž jeho záznamy o cestovných nákladoch na prepravu medzi mestami Oxford a Bath i ďalšími. Tiež aj holandskými mestami ako Amsterdam a Rotterdam, kde podľa nájdených poznámok v *Zápisníku* nadväzoval kontakty s tlačiarimi a vydavateľmi. Harold E. Smauel vo svojej štúdií⁶⁶ poukazuje na ostrý kontrast medzi dvorným prostredím Nemecka a konkurenčným prostredím v Anglicku, kde hudobník vystupoval skrz-naskrz ako samostatná jednotka, ktorá prichádza do styku s úplne novými výzvami “[...] *to deal with English impresarios, to bargain for recital halls and musicians, to promote their won subscription concerts and to mix socially with the English nobility, some of whom would support them financially and would employ them for private recitals*”.⁶⁷ O Kusserovom pôsobení v Londýne sa zachovalo, žiaľ, veľmi málo správ, jediná⁶⁸ o jeho hudobnom pôsobení pochádza z 9. februára 1705, kedy sa uskutočnil sólový recitál v Lincoln’s Inn Fields so speváčkou Ziuliany Cellotti, s ktorou mal Kusser do tohto mesta pricestovať a tiež s ňou neskôr odísť do Dublinu⁶⁹. Po dvadsaťdeväť mesačnom pobyte v Londýne sa Kusser, možno aj vzhľadom na nepriaznivú situáciu na hudobnom „poli” spôsobenú znechutením a neistotou – pramenila zo zvýšenej kriminality, ako aj

⁶⁵ HAWKINS, John: *A General History of the Science and Practice of Music*. Zv. 5, T. Payne, Londýn 1776., s. 249.

⁶⁶ SAMUEL, Harold E.: A German Musician Comes to London in 1704. In: *The Musical Times*. Roč. 122, č. 1663 Musical Times Publications Ltd. 1981.

⁶⁷ Ibidem, s. 591.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ OWENS, Samantha: Händel and Johann Sigismund Cousser: ‘European’ in Early Eighteenth-Century Britain. In: *Händel – Der Europäer*. Halle 2009, s. 449.

z ovládnutia opernej sféry Talianmi, ako dokladuje *Zápisník* – odoberá (29. mája 1707) do svojho finálneho útočiska, do Dublinu.

Jeho príchod do Írska *Zápisník* „hlási“ dňa 4. júla 1707, hoci prvá správa o Kusserovi v Dubline by mala pochádzať z roku 1709.⁷⁰ Dostáva sa na pozíciu „*State Composer*“ a rovnako sa aj naďalej živí súkromnými hodinami, tiež recitálmi pre nobilitu. Dokladá to aj *Zápisník* obsahujúci – podobne ako v prípade pobytu v Londýne – informácie a postrehy o organizácii koncertov, čo svedčí o podobnej situácii v akej sa ocital v Anglicku. Tu sa však Kusserovi podarilo rozprúdiť dublinský hudobný život, aj keď „*operu, ... žiaľ, pre nedostatok schopných spevákov, nemohol v malých dublinských pomeroch momentálne uskutočniť.*“⁷¹ Pomerne skoro po príchode do mesta, roku 1710,⁷² dostáva aj post kapelníka v Trinity College a neskôr, v roku 1716,⁷³ získava pozíciu, ktorú neskôr (1724)⁷⁴ mal vlastnými slovami pomenovať ako „*master of the musick, attending his Majesty's State in Ireland, and chapel master of Trinity-college, Dublin*“.⁷⁵ Mal za ňu vďačiť najmä Wiliamovi Vinerovi, ktorého uvádza rovnako aj jeho *Zápisník*. Johann Sigismund Kusser zomrel pravdepodobne vo veku (nedožitých?) sedemdesiatich rokov.

Okrem profesijných záujmov sa zo *Zápisníka* dozvedáme aj informácie o Kusserových osobných záujmoch, v podskupine 2. 2. 2. 1. *Recepty, astrológia, cestovanie a iné poznámky* objavujeme návody na rôzne ozdravné kúry a spôsoby liečenia chorôb, pre ktoré vyčlenil pomerne veľký priestor. Opakovane narážame na jeho pravdepodobné problémy s bolesťami zubov, snahu o prečistenie krvi či zmiernenia prejavov astmy. Ďalej sa zo *Zápisníka* rovnako dozvedáme aj o jeho záujme o kúpeľné mestá. Dialo sa to zrejme na sklonku života, čo usudzujeme z umiestnenia týchto informácií až ku koncu *Zápisníka*, ako aj podľa badateľných záchvevov v rukopise. Taktiež zoznamy oblečenia nasvedčujú, že zrejme „na staré kolená“ už pociťoval potrebu si „obsah svojho kufra“ aj písomne zaznamenať. Kusserov zvýšený záujem o svoj zdravotný stav potvrdzuje aj záznam o pobyte v „*Blue-Coat-Hospital*“. O tom, že sa pravdepodobne dlho tešil dobrému zdraviu nás informuje Walther, keď píše, že „[...] *er ohngefehr 69 bis 70 Jahre alt gestorben mit gutem Begnügen (Vergnügen?) und Ansehen vorgestanden.*“.⁷⁶ Je na zváženie – pri takom množstve

⁷⁰ MEIER, Jaroslav: Johann Sigismund Kusser. In: *Bratislavský hudobný barok. Referáty prednesené na muzikologickej konferencii v rámci BHS 1985*. Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia. Zv. 14. Bratislava 1985, s.19.

⁷¹ Ibidem.

⁷² FÉTIS, François – Joseph: *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la musique*. Zv. 2, Paríž 1867, s. 382.

⁷³ BUELOW, George J.: Kusser, Johann Sigismund. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. SADIE, Stanley – TYRRELL, John. Zv. 14, Oxford University Press, London – New York 2001, s.54. ;

SAMUEL, Harold E.: A German Musician Comes to London in 1704. In: *The Musical Times*. Roč. 122, č. 1663 Musical Times Publications Ltd. 1981, s. 592.

⁷⁴ HAWKINS, John: *A General History of the Science and Practice of Music*. Zv. 5, T. Payne, Londýn 1776, s. 250.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ WALTHER, Johann Gottfried: *Cousser [Jean Sigismund]*. In: *Musicalisches Lexikon oder Musicalische Bibliothec*. 1732, s. 189.

zapísaných „medicínskych“ či „zdravotných“ poznámok – či ide o informáciu vyplývajúcu zo subjektívneho dojmu Walthera alebo či sa na druhej strane mohlo jednať len o prehnanú citlivosť v zdravotných otázkach zo strany J. S. Kussera.

V oblasti Kusserovej tvorby nám *Zápisník* rozširuje naše vedomosti o Kusserovej inštrumentálnej tvorbe na území Anglicka a Írska, kde sa dozvedáme, že Kusser skladal hudbu tohto charakteru aj po opustení Nemecka; nasvedčuje tomu f. 123r. (s. 242) a rovnako komentár z f. 205v. (s. 407) „*Englische Ouverturen in Partitur geschrieben.*“ a „*Gedruckte Ouverturen so in London*“, čo nám zároveň naznačuje, že uvedené ouvertúry boli v Londýne pravdepodobne aj vytlačené. *Zápisník* nám poskytuje dokonca aj ich incipity, ktoré sa v žiadnej inej literatúre ešte nenachádzajú. Nemenej zaujímavým momentom je aj fakt nabádajúci nás k nahliadnutiu na jeho životopisné údaje a dielo z trochu iného zorného uhla, keď na f. 202v. – 204v. (s.401 - 405) nachádzame vzácnu informáciu v podobe poznámky „*Anno 1709. / I did send y^e Ouverture out F. to y^e Her: Prince of Wolf[enbüttel]*“, na základe ktorej začíname jeho fungovanie v Londýne vnímať v prekvapivo dynamickom spojení s Nemeckom. Teda „ostrovne roky“ sa neukazujú ako samostatný odizolovaný celok bez akejkoľvek komunikácie s „pevninou“. Uvedené fóliá a strany ponúkajú záznamy incipitov ku Kusserovým ouvertúram z rokov 1710 až 1712 a predstavujú pravdepodobne nový unikátny materiál, nakoľko po zadaní incipitov sa v databáze RISM neobjavujú žiadne spracované výsledky. Kusser nám zároveň pri každom incipite zanechal poznámku o akú hudobnú formu skladby sa jedná, napríklad „*Rondeau.*“ alebo „*Menuet.*“ a dokonca pri niektorých incipitoch aj naznačuje ich možný pôvod inšpirácie, keď pridáva poznámku, napríklad „*Hermione*“ (mohlo by ísť o jeho vlastnú alebo o Giannettiniho operu?) či „*Irish.*“. V súvislosti s týmito neskoršími londýnskymi ouvertúrami sa ako dôležitá javí osoba spomenutá na viacerých miestach „*Zu H. Forstner*“, korej totožnosť sa nám nepodarilo overiť, vzhľadom na chýbajúce kontakty pod literou „F“ v adresári kontaktov.

Na f. 33 (s.66) Kusserovho *Zápisníka* sa dočítame o stave libriet a opier zo stuttgartského obdobia. Strana je rozdelená do troch stĺpcov, pričom prvý zľava je opatrený nadpisom „*Libreti sono a Stutgarda.*“, teda tie, ktoré mal Kusser k dispozícii v Stuttgarte. Uvádza libretá: „*Alarich. / Hermione. / Medea. / Jason. / Porus. / Adonis. / Acis & Gal: / Erminia. / Alexander. / I trionfi del. [Fato] / Alcibiades. / Die unstr. (xx) liebe / Iphi.[genia] / [A]rmitida al Campo. / Orontea.*“. V strednom stĺpci nachádzame už aj jeho (?) skomponované opery „*Adonis. / Medea. / Alaricus. / Hermione. / Erminia. / Junia. / Erindo. / Narcissus.*“, pričom v poznámke nad zápisom si k nim môžeme prečítať jeho sprievodný komentár – „*Rüchtige operas stehen bey Herr Klossen*“⁷⁷:“ a nižšie „*alle deutsche mit ihrer zwei Partituren und partei zusammen gebunden*“. Zároveň tu ďalej uvádza diela „*Alexander / Le Riv: con / Alcibiades / Itrionfi del F. / Porus. / Iason / Flotidasque. Ital.*:“ a pridáva

⁷⁷ Pravdepodobne išlo o huslistu Christiana Ludwiga Klotza, ktorý bol v tom čase hudobníkom a sekretárom dvora.

k nim slová „*Die kleine Partituren und Partei. NB. die grosten Partituren hab Hern W(xx) bey Nürnberg (?)*.“ Rovnako si v treťom stĺpci celkom vpravo vypisuje „*Von Durlach sind (xx)*“ a uvádza opery „*Alcibiades. / Le Riv. con / Henrico. / Alexander. / I tr. del Fato. / Hermione. / Erminia. / Adonis. / Narcissus. / Medea. / Erindo. / Alaricus / Junia. / Jason. / Porus. / Floridasque. / Iphis. / Clotilde. / Orontea. / Antiope*.“ Pod nimi sa vyskytuje zaujímavá poznámka „*La pr: di Landau. Partitura e parti*.“ Ako interesantný vystupuje tiež fakt sprostredkujúci nám vedomosť, že Kusser a nemecké šľachtické dvory odoberali pravdepodobne kópie hudobných materiálov od londýnskeho tlačiaru Landaua, čo nás upozorňuje na omnoho väčšiu komunikačnú flexibilitu danej doby ako by sa mohlo zdať. V sumarizácii Kusser píše, že celkovo išlo o „*20. deutsche. / 16. Ital: / 2. franz: / von Wolfenbüttel]: / in allem 38. Origin: / zusammen vor 40. ?ift*.“

Pri bližšom pohľade na tieto diela vieme mnohé z nich identifikovať ako Kusserove, čo nás nabáda k otázke, či ostatné uvedené opery mohli predstavovať jeho ďalšie (dnes neznáme) kompozície. Niektoré je možné predpokladať z útržkov historických informácií, ako napríklad zo správ o singspieli *Asic und Falatée*, ktorý mal byť v roku 1698 predvedený na „*Wüttembergischen Schau- platz*“ v Stuttgarte a rovnako aj vytlačený Paulom Treuom, avšak priamy dôkaz spojenia medzi autorstvom Kussera a daným dielom zaznamenaný nie je.⁷⁸ Ďalším kľúčom k identifikácii spomenutých diel by mohli byť aj ich libretá a súpis postáv na f. 124r. – 127r., kde tieto vymenúva. S najväčšou pravdepodobnosťou, aj s pripísanými notovými incipitmi, prináležia jeho operám, napríklad „*Erindo a Cousser*“ a „*Jason*“, ale aj „*Alcibiades*“ či „*Alexander*“. Samantha Owens pri editovaní opery *Adonis* identifikovala incipit označený pod menom „*M^r. Henry*“ (f. 124v., s. 245), ktorý je totožný s incipitom ouvertúry k opere *Adonis*.⁷⁹ Okrem toho sa na daných fóliách nachádzajú incipity priamo označené poznámkou „*Cousser*“ (f. 125v., s. 247), avšak ani s pomocou databázy RISM sa nám ich zatiaľ nepodarilo identifikovať ako Kusserove, preto by sa mohli vzťahovať ku jeho zatiaľ neobjaveným dielam. Ako podporný prostriedok by v tomto prípade mohli vystupovať aj Kusserove poznámky či prípravy k charakterom mytologických hrdinov (najčastejšie) vyskytujúce sa na f. 110r. – 115v. (s. 216 – 227). V niektorých prípadoch sa naozaj aj zhodujú s názvami incipitov. Ako príklad poslúži „*Bacchus*“. Mnohé z týchto charakterov patrili naozaj hrdinom jeho oper, napríklad v diele *Erindo* sa vyskytuje Satyr, v opere *Adonis* zase „*Venus*“, „*Apollo*“, „*Pallas*“, „*Vulcanus*“ a „*Jupiter*“. Na základe *Zápisníka* je taktiež potrebné korigovať dnes ustálený názov opery „*Júlia*“⁸⁰ na „*Junia*“, vzhľadom na dvakrát sa vyskytujúci záznam uvedený v rovnakej podobe. Je potrebné dodať, že s prihliadnutím na nekonkrétne uvedený stav

⁷⁸ SCHOLZ, Hans: *Johann Sigismund Kusser (Cousser). Sein Leben und seine Werke*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. Leipzig 1911, s. 36.

⁷⁹ OWENS, Samantha: Introduction. In: KUSSER, Johann Sigismund: *Adonis*. Ed. OWENS, Samantha. A-R Editions, Inc. Middleton, Wisconsin 2009, s. xxvi.

⁸⁰ Pravdepodobne chyba vznikla v Eitnerovom lexikóne.

atribúcie týchto diel a ambivalentnosť uvedených poznámok k dielam, nemôžeme s jednoznačnosťou tieto diela považovať za Kusserove kompozície. Vzhľadom na fakt, že sa v danom súpise nachádza mnoho jeho vlastných diel, pristupujeme však k možnosti s pomerne vysokou pravdepodobnosťou, že *Zápisník* nám prostredníctvom týchto zápisov odkrýva ďalší potenciál a možnosti ohľadom Kusserových možných neobjavených či stratených operných kompozícií. Zároveň je však potrebné pristupovať k danému problému obozretne, nakoľko niektoré diela ako napríklad *Hermione* alebo *Medea* mohli rovnako predstavovať aj práce z dielne Gianettiho, jeho diela Kusser často uvádzal na pódium v rámci svojho pôsobenia najmä v Hamburgu. Zaujímavá poznámka sa nachádza aj na f. 107r. (s.208), kedy v zápisoch o meste Wolfenbüttel uvádza diela „*Ariadne. Jason. Porus. Narciso. Camilla.*“, ku ktorým by sme mohli pristupovať s rovnakým pohľadom. Aj na f. 185r. (s. 366) sa vyskytuje informácia, že opery „*Camilla. / Paride. / Narciso. / Elmira. / Bejanira. / Scylla. / Cloride. / Alle 7. Opern oder Pastorals in Italienish*“ boli poslané po pánovi Dowdalovi dňa 18. 10. 1711 z Dublinu do Londýna z neznámej príčiny (do tlače?) „*und alle die Parien von La Presa di Landau.*“ Ani tu *Zápisník* neposkytuje informáciu o ich priamom spojení s Kusserom, a tým indíciu k jeho autorstvu, ale je zaujímavé pozorovať, že neskôr v *Zápisníku* nachádzame incipity s názvami „*Scylla*“ aj „*Cloride*“.

Okrem opernej tvorby sa Kusser venoval aj iným vokálnym kompozíciám ako napríklad serenádám, ktoré boli aktuálne pravdepodobne až neskôr, po odchode z nemeckého prostredia. Hanz Scholz ich nazýva vo svojej monografii v samostatnej kapitole priamo „*Die englische Serenata*“ a analyzuje tu hudbu a postavy vybranej „*theatralische Serenata*“, pričom nie každá novodobá literatúra vôbec registruje spomínanú časť jeho tvorby⁸¹. V hesle o Kusserovi v lexikóne *MGG*⁸² je tvorba serenád spojená s jeho pôsobením v Dubline a ako prvá je uvádzaná *The Universal Applause of Mount Parnassus* predvedená na dublinskom zámku v roku 1711. Danú úvahu o neskoršom príklone k tomuto druhu tvorby podporuje aj *Zápisník*, kde autor už na spomenutom f. 185v. (s. 366) uvádza „*Serenata. 1708. / Serenata. 1709. / Serenata. 1710. / Serenata. 1710. / Serenata. 1711.*“. Harold E. Samuel tieto diela priamo atribuuje Kusserovi a vo svojej štúdii ich uvádza ako „*Cousser's list of his Serenatas*“,⁸³ čo by však v prípade potvrdenia Kusserovho autorstva korigovalo doterajšiu predstavu o jeho tvorbe serenád počnúc až rokom 1711.

Ďalšie známe serenády pochádzajú z roku 1712 – *Serenata Theatrale, Sereata Theatrale à 5* (1712, 1713) a ďalej poznáme *Serenata da camera* (1717), *A Contest between Mars and Jupiter* (1721), *A Contest between Marsyas and Apollo* (1723), *A Serenade* z roku 1724, tiež z roku 1725,

⁸¹ Napríklad *New Grove Lexicon* sa o Kusserových serenádach vôbec nezmiňuje.

⁸² MOOSBAUER, Bernhard – (BECKER, Heinz): Kusser, Cousser, Johann Sigismund. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. FINSCHER, Ludwig. Personenteil, Zv. 10. Bärenreiter a Metzler, Kassel – Stuttgart 2003, s. 909.

⁸³ SAMUEL, Harold E.: John Sigismund Cousser in London and Dublin. In: *Music & Letters*, Roč. 61, č. 2, Oxford University Press 1980, s. 162

a napokon z roku 1727 *A serenata teatrale a Heaven Invaded. A contest between Jupiter and Giants*. Príležitostne sa venoval aj iným kompozíciám vokálneho charakteru, pomerne často sa vyskytujú v literatúre aj jeho ódy, napríklad *Long have I fear'd that you, my sable muse*⁸⁴ pri udalosti smrti speváčky Arabelly Hunt, ktorá zomrela 26. decembra 1705 (!) a taktiež je známa aj serenáda pri príležitosti narodením kráľovny Anny 6. 2. 1709. Harold E. Samuel sa zmieňuje aj o “*The Serenata librettos for the years 1711, 1712, 1714 and 1715, however, identify him as a 'Chappel-Master of Trinity College'*”,⁸⁵ kde vystupuje ako kapelník Trinity College a podľa Hawkinsa mal svoju poslednú publikáciu (!) (serenád?⁸⁶) vydať pri príležitosti narodenín kráľa Juraja I. 28. mája 1724, keď už zastával v podstate najvyššiu možnú pozíciu v Írsku ako „*master of musics attending his Majesty's state in Ireland*.”⁸⁷ Ako štátny zamestnanec mal taktiež povinnosť zložiť oslavnú serenádu na kráľove narodeniny. Udalosť sa spomínala aj v miestnych dobových novinách, avšak bez udania skladateľa,⁸⁸ z čoho vyplýva, že Kusser pravdepodobne skomponoval omnoho viac podobných serenád ako ukazujú doterajšie záznamy.

Kusserova cirkevná tvorba patrí asi k najväčším otáznikom jeho kompozičnej činnosti. Doposiaľ máme prakticky nulové záznamy o jeho aktivite v tejto sfére a dobové, rovnako aj novodobé materiály sa k uvedenej téme takmer vôbec nevyjadrujú. Preto sa v tomto momente naša pozornosť obracia na *Zápisník*, ktorý ako jediný nám vie bližšie sprostredkovať informácie o Kusserovom vzťahu k cirkevnej hudbe a o jeho orientácii na diela tohto charakteru. Po jeho preštudovaní sa nám javí, že skladaniu sakrálnych diel sa jednoznačne venovať musel, nakoľko napríklad f. 205v. (s. 407) obsahuje záznam „*Catalogues, meinen Kirchenstücken*“, z čoho vyplýva, že cirkevná tvorba pravdepodobne predstavovala oveľa väčšiu kolekciu, ako by sa nám dnes mohlo zdať. Vychádzajúc na jednej strane zo skladateľových poznámok obsahujúcich zaznamenané cirkevné texty ako *Litania, Alma Redemptoris* či *Salve* je možné rovnako usudzovať na jeho jednoznačný záujem o túto sféru hudby. Vypovedá o tom aj dobový záznam „*bey wolbestellten cappellen aber viel auf neue Compositionen an Kirchen und Tafelstücken auch operen gesehen*“, ktorý vznikol pri angažovaní na pozíciu „*Oberkapellmeister*“ vo Wüttembergu⁸⁹ roku 1700. Na druhej strane, usudzujúc zo skoršieho umiestnenia záznamu v *Zápisníku*, by sa dalo zároveň predpokladať, že cirkevná tvorba bola

⁸⁴ HAWKINS, John: *A General History of the Science and Practice of Music*. Zv. 5, T. Payne, Londýn 1776, s. 250.

⁸⁵ SAMUEL, Harold E.: John Sigismond Cousser in London and Dublin. In: *Music & Letters*, Roč. 61, č. 2, Oxford University Press 1980, s. 162, 163.

⁸⁶ „*The last of his publications was, A Serenade represented on the Birth-day of Geo. I at the castle of Dublin, the 28th of May, 1724 [...]*.” In: HAWKINS, John: *A General History of the Science and Practice of Music*. Zv. 5, T. Payne, Londýn 1776, s. 250.

⁸⁷ HAWKINS, John: *A General History of the Science and Practice of Music*. Zv. 5, T. Payne, Londýn 1776, s. 250.

⁸⁸ SAMUEL, Harold E.: John Sigismond Cousser in London and Dublin. In: *Music & Letters*, Roč. 61, č. 2, Oxford University Press 1980, s. 164.

⁸⁹ OWENS, Samantha: „Zum Fürstl: Hoff Staat gehörige Musicalien“: The ownership and dissemination of German court music, 1665-c. 1750. In: *Musik an der Zerbster Residenz : Bericht über die internationale wissenschaftliche Konferenz. Wissenschaftliche Konferenz zu den 10. Internationalen Fasch-Festtagen*. Anhalt-Zerbst 2008, str. 104.

pre Kussera najviac dôležitá pravdepodobne v ranej fáze jeho kompozičnej kariéry. Tento predpoklad by mohol podporiť aj fakt, že v neskorších obdobiach evidujeme hlavnú inklináciu k profánnej hudbe, či už k inštrumentálnym suitám vo francúzskom štýle alebo opernej tvorbe s talianskymi „da capo“ áriami. Je zaujímavé, že latinské texty obsahujú preklady, avšak zvlášť, že v jazyku anglickom. V *Zápisníku* je zaznamenaný aj retrogradibilný kánon pod názvom *Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini*, ktorý má svoj záznam už aj v databáze RISM,⁹⁰ separátne podľa hlasov, pričom posledný zápis je v RISM uskutočnený v barytónovom kľúči, pričom v origináli *Zápisníka* je pri ňom zakreslený kľúč basový. RISM okrem tohto udáva ešte jednu cirkevnú skladbu, ktorá nesie podobný materiál ako predchádzajúca, ide o skladbu *Laudate Dominum, de caelis, laudate eum in excelsis*, ale databázou sprostredkované informácie o výskyte tejto skladby v *Zápisníku* sa nám po štúdiu notových zápisov prameňa nepodarilo preukázať. Totiž na f. 210 uvedenom v RISM, ani na fóliách predchádzajúcich a nasledujúcich sa uvedená skladba nenachádza, a preto jej pôvod (rovnako ako aj jej incipit) pre nás zostáva neznámy. *Zápisník* ďalej poskytuje informácie, z ktorých vyplýva, že Kusser pravdepodobne musel skomponovať ešte ďalšie skladby cirkevného charakteru, keď na f. 104r. (s. 204) sa uvádza „*Mein Te DEum. Jubilate & Laudate*“, pričom dobová tlač *The Dublin Gazette* tiež uvádza „[...] where a *Te Deum* prepared by Mr. Coussar, and an Anthem by Mr. Rosengrave, were well perform'd“.⁹¹ Rovnako na f.107 (s. 205) sa vyskytuje poznámka „*Amsterdam. Brüssel, meine kirchensachen.*“, čo by mohlo naznačovať možnosť uverejnenia týchto kompozícií v nizozemských krajinách, nakoľko v Amsterdame sídlilo v danej dobe veľa tlačiarov a sám Kusser si mená niektorých z nich zapísal vo svojom *Zápisníku*. Napriek tomu však neevidujeme žiadnu zachovanú publikáciu jeho cirkevných skladieb. Na f. 106r. (s. 208) sa ďalej dozvedáme, že v Stuttgarte sa určite venoval cirkevnej kompozícii, keď píše „*Meine comp. Kirchen Sachen alle.*“ a pri meste Paríž na rovnakom fóliu uvádza poznámku „*Meine 2.Te DEum. 2.Jubilate.Laudo Deum óes&c: L.D.in sanetir ejus.*“. Z uvedeného vyplýva, že Kusser musel začať pracovať na svojej cirkevnej tvorbe minimálne už v meste Stuttgart a s istotou vieme tvrdiť, že zložil aspoň jedno dielo z uvedených *Te Deum, Jubilate* a *Laudate Deum*, materiál ktorých však zatiaľ zostáva neobjavený.

Približne štvrtinu *Zápisníka* tvoria Kusserove poznámky týkajúce sa oblasti akustiky a hudobnej teórie, kde svoj záujem sústreďuje najmä na otázky ladenia a techniky kontrapunktu. Na viacerých miestach cituje Atanasia Kirchera a rovnako mu boli vzorom aj Marin Mersenne či Gottfried Keller. Johann Mattheson sa veľmi pozoruhodne zmieňuje vo svojom traktáte o možných písomnostiach zanechaných Kusserom, z ktorých získal veľa vedomostí, keď komentuje, že „[...] *in dero gelehrten Schrifften, welche ich mir jeder-zeit alle angeschafft, ausgeleget gefunden, und sehr*

⁹⁰ RISM pod číslami 900008930 (soprán), 900008931 (alt), 900008932 (druhý alt) a 900008933 (tenor).

⁹¹ SAMUEL, Harold E.: John Sigismond Cousser in London and Dublin. In: *Music & Letters*, Roč. 61, č. 2, Oxford University Press 1980, s. 163.

*viel davon profitirt habe: wie ich denn auch hiemit, für dero getreue Intention, da Sie der Welt in studio musico mit so theuren Schrifften grosses Licht gegeben haben, particulariter meinen Danck abstatte.*⁹² Záujem Kussera o túto sféru a o tvorbu možných teoretických príručiek či traktátov je poznamenaný aj Waltherom, keď tvrdí, že „*Zu Dublin hat er Musicam theoreticam besonders studiert, und ist sein Absehen gewesen, in Doctorem Musices zu promoviten.*“⁹³ Z uvedeného sa preto javí možnosť, že Johann Sigismund Kusser vyvíjal snahu i v tejto oblasti a jeho záujem sa zrejme mohol pretaviť do spísania či publikovania materiálov pojednávajúcich otázky hudobnej teórie, ktoré (materiály) však, žiaľ, nie sú známe a jediným zdrojom poznatkov o smere jeho úvah v tejto rovine sa javí práve *Zápisník*.

Johann Sigismund Kusser nepochybne predstavoval všestrannú, dynamickú a flexibilnú osobnosť hudobnej kultúry svojej doby. A rovnako sa prezentuje i vo svojom *Zápisníku* ako rozhladený i „scestovaný“ hudobník s veľmi rozsiahlym poľom pôsobnosti a širokou sieťou kontaktov. V dobovej literatúre bol reflektovaný už dokonca počas svojho života a následne v krátkej nadväznosti päť rokov po svojej smrti ako jednak dokonalý kapelník schopný umelecky viesť kolektív, zdatný pedagóg a zároveň ako aj skladateľ, najmä inštrumentálnej hudby, prevažne ouvertúr a tiež opier. Na základe štúdia prameňov k jeho osobnosti sa nám javí ako prekvapivý pokles záznamov o jeho osobe v nemeckej literatúre, najmä na začiatku 19. storočia, a rovnako aj isté „vytratenie sa“ informácií o ňom, hoci predtým známych a uvádzaných. Naproti tomu, smerom k 20. storočiu sa situácia zlepšovala a pribúdajú aj nové údaje, k čomu v mnohom dopomohlo aj objavenie Kusserovho *Zápisníka*. Daný príspevok ponúkol systematizáciu prameňa a priniesol obohatenie prostredníctvom nových informácií ku Kusserovmu životu, jeho migrácii, ako aj k jeho profesijným a osobným záujmom. *Zápisník Johanna Sigismunda Kussera* nám nielen ponúka možnosť spoznať Kussera vo viacerých smeroch, priblížiť sa tak ku komplexnejšiemu pochopeniu jeho osobnosti a jeho prínosu v rámci hudobnej histórie, ale zároveň aj hojným množstvom poznatkov predstavuje cenný materiál pre ďalšie hĺbkové štúdium.

ŠTUDOVANÉ PRAMENE

EITNER, Robert: *Biographisch Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Zv. 3, Breitkopf & Haëtel, Leipzig 1900. Dostupné online: <<https://archive.org/details/biographischbibl03eitn>> [cit. 18. 6. 2016].

FÉTIS, François – Joseph: *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la musique*. Zv. 2, Paríž 1867. Dostupné online:

⁹² MATTHESON, Johann: *Der Musicalische Patriot*. Hambrug 1728, s. 343.

⁹³ WALTHER, Johann Gottfried: *Cousser [Jean Sigismund]*. In: *Musicalisches Lexikon oder Musicalische Bibliothec*. 1732, s. 189.

<http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c1/IMSLP90941-PMLP47766-Fetis_2.pdf > [cit. 18. 5. 2016].

HAWKINS, John: *A General History of the Science and Practice of Music*. Zv. 5, T. Payne, Londýn 1776. Dostupné online: < <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a9/IMSLP337343-PMLP544570-generalhistoryof05hawk.pdf> > [cit. 13. 5. 2016].

CHRYSANDER, Friedrich: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*. Zv. 1, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1863. Dostupné online:< <https://archive.org/details/jahrbcherfrmusi00chrygoog> > [cit. 09. 6. 2016].

KUSSER, Johann Sigismund: *[Commonplace book]. [Zápisník J. S. Kussera]*. Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Signatúra: Osborn Music MS 16. New Haven. Dostupné online: <<http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3438922>> [cit. 14. 5. 2015].

MATTHESON, Johann: *Critica Musica*. Zv. 1, Hamburg 1722. Dostupné online: <https://archive.org/details/bub_gb_mRdDAAAACAAJ > [cit. 16. 6. 2016].

MATTHESON, Johann: *Grundlage einer Ehren-Pforte*. Hamburg 1740. Dostupné online: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/ad/IMSLP67834-PMLP137020-Mattheson__GrundlageEinerEhren-Pforte.pdf > [cit. 17. 6. 2016].

MATTHESON, Johann: *Der Musicalische Patriot*. Hamburg 1728. Dostupné online: <<http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f8/IMSLP249696-PMLP404705-MatthesonDerMusicalischePatriot1728.pdf> > [cit. 20. 6. 2016].

MATTHESON, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*. Tlač Christian Herold, Hamburg 1739. Dostupné online: <http://imslp.nl/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP67752-PMLP136831-Mattheson__Der_vollkommene_Capellmeister.pdf > [cit. 13. 6. 2016].

SITTARD, Josef: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Wüttembergischen Hofe*. W. Kohlhammer, Stuttgart 1890. Dostupné online: <https://archive.org/details/bub_gb_P_ksAAAAAYAAJ > [cit. 14. 5. 2016].

WALTHER, Johann Gottfried: *Cousser [Jean Sigismund]*. In: *Musicalisches Lexikon oder Musicalische Bibliothec*. 1732. Dostupné online: <<https://archive.org/details/JohannGottfriedWalther-MusicalischesLexikonOderMusicalischeBibliothek>> [cit. 13. 5. 2016].

ŠTUDOVANÉ NOTOVÉ MATERIÁLY

KUSSER, Johann Sigismund: *Adonis*. Ed. OWENS, Samantha. A-R Editions, Inc. Middleton, Wisconsin 2009. ISBN-13: 978-0-89579-650-9. ISBN-10: 0-89579-650-3. ISSN: 0484-0828.

KUSSER, Johann Sigismund: *[Commonplace book]. [Zápisník J. S. Kussera]*. Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Signatúra: Osborn Music MS 16. New Haven. Dostupné online: <<http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3438922>> [cit. 14. 5. 2015].

KUSSER, Johann Sigismund: *Composition de musique Suivant la Méthode Françoise contenant Six Ouvertures de Theatre accompagnées de plusieurs Airs*. Paul Treu, Stuttgart 1682. Dostupné online: < <http://imslp.nl/imglnks/usimg/e/e4/IMSLP110383-PMLP223994-Kusser.pdf> > [cit. 15. 11. 2015].

KUSSER, Johann Sigismund: *Festin des Muses*. Paul Treu, Stuttgart 1700. Dostupné online: <[http://imslp.org/wiki/Festin_des_Muses_\(Kusser,_Johann_Sigismund\)](http://imslp.org/wiki/Festin_des_Muses_(Kusser,_Johann_Sigismund))> [cit. 14. 7. 2016].

KUSSER, Johann Sigismund – MEIER, Jaroslav: *Erindo. Drama giocoso der musica*. Slovenský hudobný fond, Bratislava 1968.

WOLFF, Hellmuth Christian: *Die Barockoper in Hambrug (1678 - 1738). II Notenbeispiele*. Mösel Verlag, Wolfenbüttel 1957.

LITERATÚRA A INTERNETOVÉ ZDROJE

ALBRECHT, Ján: Bratislava, jej štýly v 17. a 18. storočí. In: *Hudobný život Bratislavy od stredoveku až po barok. Referáty prednesené na muzikologickej konferencii v rámci BHS 1989*. Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia. Roč. 18. Bratislava 1989, s. 115-124.

BAKER, Theodore – PROD'HOMME, J.-G: Austro-German Musicians in France in the Eighteenth Century. In: *The Musical Quarterly*. Roč. 15, č. 2, Oxford University Press 1929, s. 171-195.

BÁRDOS, Kornél – VAVRINECZ, Veronika: Christoph Stolzenbergs Werke in Sopron. Beiträge zu den musikalischen Verbindungen zwischen Regensburg un Sopron im 17-18. Jahrhundert. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Roč. 22, č. 1/4, Akadémiai Kiadó 1980, s. 397-426.

BECKER, Heinz – LESLE, Lutz: Hamburg. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. SADIE, Stanley – TYRRELL, John. Zv. 10, Oxford University Press, London – New York 2001, s. 715-722. ISBN-13: 978-0195170672. ISBN-10: 0195170679.

BRAUN, Werner: Johann Sigismund Kusser. Ariadne. In: *Pipers Enzyklopädie des Musik Theaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*. Ed. DÖHRING, Sieghart – MACK, Dietrich (1976-82). Zv. 3, R. Piper GmbH & Co. KG, Mníchov 1989, s. 385-387. ISBN 3-492-02413-0.

BRAUN, Werner: Johann Sigismund Kusser. Erindo oder Die unsträfliche Liebe. In: *Pipers Enzyklopädie des Musik Theaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*. Ed. DÖHRING, Sieghart – MACK, Dietrich (1976-82). Zv. 3, R. Piper GmbH & Co. KG, Mníchov 1989, s. 385-387. ISBN 3-492-02413-0.

BRAUN, Werner: *Von Remter zum Gänsemarkt. Aus der frühgeschichte der alten Hambruger Oper (1677 - 1697)*. Saarbrücker Druckerei und Verlag. Saarbrücken 1987. ISBN 3-925036-17-2.

BUELOW, George J :Die schöne und getreue Ariadne (Hamburg 1691): A Lost Opera by J. G. Conradi Rediscovered. In: *Acta Musicologica*. Roč. 44, č. 1, International Musicological society 1972, s. 108-121.

BUELOW, George J.: Kusser, Johann Sigismund. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. SADIE, Stanley – TYRRELL, John. Zv. 14, Oxford University Press, London – New York 2001, s.53-55. ISBN-13: 978-0195170672. ISBN-10: 0195170679.

BUELOW, George J.: Opera in Hamburg 300 Years Ago. In: *The Musical Times*. Roč. 119, č. 1619, Musical Times Publications Ltd. 1978), s. 26-28.

BUELOW, George J.: Kusser, Johann Sigismund. In: *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. SADIE, Stanley – BASHFORD, Christina. Zv. 2. Oxford University Press, New York 1997, s. 1065,1066. ISBN-13: 978-0195170672. ISBN-10: 0195170679.

CAVANAGH, Clare – CUSHMAN, Stephen: *The The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press 2002. ISBN 978-1-4008-4142-4.

CUDWORTH, C. L.: 'Baptist's Vein': French Orchestral Music and Its Influence, from 1650 to 1750. In: *Proceedings of the Royal Musical Association, 83rd Sess (1956 – 1957)*. Taylor & Francis, Ltd. on the behalf of the Royal Musical Association, s. 29-47.

Dejiny slovenskej hudby. Ed. BURLAS, Ladislav – MOKRÝ, Ladislav – NOVÁČEK, Zdeněk. Bratislava 1957.

- FLOOD, William Grattan H.: *A History of Irish Music*. Browne and Nolan, Dublin 1905. Dostupné online: <<http://www.libraryireland.com/IrishMusic/XXIV.php>> [cit. 18. 6. 2016].
- GOLOMB, Uri – SCHAB, Alon: Baroque in Belfast. In: *Early Music*. Roč. 38, č. 3, Oxford University Press 2010, s. 485,486.
- GROUT, Donald Jay: German Baroque Opera. In: *The Musical Quarterly*. Roč. 32, č. 4, Oxford University Press 1946, s. 574-587.
- KAČIC, Ladislav: Barok. In: *Dejiny slovenskej hudby*. Ed. ELSCHEK, Oskár. Bratislava 1996, s. 75-118. ISBN 80-88820-04-9.
- KÖCHEL, Ludwig von: *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Nach urkundlichen Forschungen*. Alfred Hölder, Wien 1869.
- KRAUS, Rudolf: *Das Stuttgarter Hoftheater von den älteren Zeiten bis zur Gegenwart*. J. B. Metzler, Stuttgart 1908.
- MEIER, Jaroslav: Johann Sigismund Kusser. In: *Bratislavský hudobný barok. Referáty prednesené na muzikologickej konferencii v rámci BHS 1985*. Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia. Zv. 14. Bratislava 1985, s. 13-20.
- MOOSBAUER, Bernhard – (BECKER, Heinz): Kusser, Cousser, Johann Sigismund. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. FINSCHER, Ludwig. Personenteil, Zv. 10. Bärenreiter a Metzler, Kassel – Stuttgart 2003, s. 907-910. ISBN 3-476-41022-6.
- NAGEL, Wilibald: Kleine Mitteilungen zur Musikgeschichte aus Augsburger Akten. In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. Roč. 14, č. 1, Franz Steiner Verlag 1907, s. 145-154.
- NOVÁČEK, Zdenko: *Hudba v Bratislave*. OPUS, Bratislava 1978.
- OWENS, Samantha: Introduction. In: KUSSER, Johann Sigismund: *Adonis*. Ed. OWENS, Samantha. A-R Editions, Inc. Middleton, Wisconsin 2009. ISBN-13: 978-0-89579-650-9. ISBN-10: 0-89579-650-3. ISSN: 0484-0828.
- OWENS, Samantha: Händel and Johann Sigismund Cousser: 'European' in Early Eighteenth-Century Britain. In: *Händel – Der Europäer*. Halle 2009, s. 445-467.
- OWENS, Samantha: Johann Sigismund Cousser (Kusser): a „European“ in Early Eighteenth-century England and Ireland. In: *Händel-Jahrbuch*. Roč. 56, Bärenreiter 2010, s. 445-467.
- OWENS, Samantha: Professional Women Musicians in Early Eighteenth-Century Württemberg. In: *Music & Letters*. Roč. 82, č. 1, Oxford University Press 2001, s. 32-50.
- OWENS, Samantha: The Stuttgart „Adonis“. A Recently Rediscovered Opera by Johann Sigismund Cousser? In: *The Musical Times*, Roč. 147, č. 1896. Musical Times Publications Ltd. 2006, s. 67-80.
- OWENS, Samantha: „Zum Fürstl. Hoff Staat gehörige Musicalien“: The ownership and dissemination of German court music, 1665-c. 1750. In: *Musik an der Zerbster Residenz : Bericht über die internationale wissenschaftliche Konferenz. Wissenschaftliche Konferenz zu den 10. Internationalen Fasch-Festtagen*. Anhalt-Zerbst 2008, str. 103-115.
- PEČMAN, Rudolf: Bratislavský rodák Johann Sigismund Kusser (k jeho pôsobeniu v Hamburgu a jeho prípadnému vplyvu na Georga Fridrich Händela). In: *Bratislavský hudobný barok. Referáty prednesené na muzikologickej konferencii v rámci BHS 1985*. Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia. Zv. 14. Bratislava 1985, s. 9-12.
- PIGGOTT, Solomon: *"Remarkable Modes of Suicide". Suicide and its antidotes: a series of anecdotes and actual narratives, with suggestions on mental distress*. J. Robins and Co., Londýn 1824, s. 175.

POTTER, Tully: Dublin. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. SADIE, Stanley – TYRRELL, John. Zv. 7, Oxford University Press, London – New York 2001, s. 623-629. ISBN-13: 978-0195170672. ISBN-10: 0195170679.

ROBERTSON, Michael: The Court Suite Revisited. In: *Early Music*. Roč. 34, č. 1, Oxford University Press 2006, s. 179-180.

ROBERTSON, Michael: *The Courtly Consort Suite in German-Speaking Europe, 1650 – 1706*. University of Leeds, UK. Ashgate Publishing Limited. Farnham 2009. ISBN 978-0-7546-6451-2.

RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I*. Bratislava 1984.

RYBARIČ, Richard: Ján Kusser starší. In: *Encyklopédia Slovenska*. Zv. 3, Encyklopedický ústav SAV, VEDA Bratislava, 1979, s. 284.

RYBARIČ, Richard: Kusser (Cousser), Johann Sigismund. In: *Encyklopédia Slovenska*. Zv. 3, Encyklopedický ústav SAV, VEDA Bratislava, 1979, s. 284.

SACHS, Curt: Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich (1672-1686). In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. Roč. 11, č. 1. Jahrg., H. 1. (Oct. - Dec., 1909), s. 105-137.

SAMUEL, Harold E.: A German Musician Comes to London in 1704. In: *The Musical Times*. Roč. 122, č. 1663 Musical Times Publications Ltd. 1981, s. 591-593.

SAMUEL, Harold E.: John Sigismund Cousser in London and Dublin. In: *Music & Letters*, Roč. 61, č. 2, Oxford University Press 1980, s. 158-171.

SCHOLZ, Hans: *Johann Sigismund Kusser (Cousser). Sein Leben und seine Werke*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. Leipzig 1911.

WÓJCIKÓWNA, Bronislava: Un disciple de Jean-Baptiste de Lully: Johann Fischer (Contribution a l'Histoire des Influences Françaises sur la Musique Allemande au XVIIe Siècle). In: *Revue de Musicologie*. Roč. 10, č. 32, Société Française de Musicologie 1929, s. 246-254.

WALSCH, T. J.: *Opera in Dublin 1705 – 1797: the Social Scene*. A. Figgis, Michigan 2010. ISBN 0900372745.

WAUSON, Jennifer – WILSON, Kevin: *The AMA Handbook of Business Writing: The Ultimate Guide to Style, Grammar, Usage, Punctuation, Construction, and Formatting*. AMACOM Div. American Mgmt. Assn. 2009. ISBN 978-0-8144-1589-4.

WITTEN, Laurence: *A Hitherto Unknown Document In German And English Music History*. Nedatovaná správa o obsahu Zápisníka. Priložená k poskytnutej fotokópii a pravdepodobne je súčasťou materiálov knižnice v Yale University, s. 1-7.

WOLFF, Hellmuth Christian: *Die Barockoper in Hamburg (1678 – 1738). I Textband*. Mösele Verlag, Wolfenbüttel 1957.

Slovenský biografický slovník. Dostupný online:

<<http://banskabystrica.kniznice.net/katalog/l.dll?hal~1000052637>> [cit. 20. 6. 2016].

Deutsche Biographie. Dostupné online, pod záštitou Bayerische Staatsbibliothek:

<<https://www.deutsche-biographie.de/pnd101380151.html>> [cit. 29. 6. 2016]

08 K HUDOBNÉMU PORTRÉTU BRATISLAVSKEJ RODÁČKY, KLAVIRISTKY SERAPHINY TAUSIGOVEJ, RODENEJ VRABÉLYOVEJ¹

Jana Lengová

Ústav hudobnej vedy SAV Bratislava

Bratislavské hudobné dejiny 19. storočia sú bohaté na celý rad výnimočných osobností, ku ktorým treba počítať aj bratislavskú rodáčku, klaviristku a hudobnú pedagogičku Seraphinu Tausigovú, rodenú Vrabélyovú (1840 – 1931). Dožila sa úctyhodného veku 91 rokov, väčšinu života však prežila mimo svojho rodného mesta. Cieľom príspevku je zosumarizovať doterajšie poznatky o jej živote a pôsobení a na základe nového výskumu tieto poznatky rozšíriť a doplniť. Bádateľský proces k skúmanej téme možno prirovnať k mozaikovitej skladačke, do ktorej prispeli väčším či menším kameňom poznania viacerí domáci aj zahraniční bádatelia. Súčasný poznatky umožňujú detailnejšie zrekonštruovať prvých približne 35 rokov jej života, nasledujúcu biografriu poznáme iba zlomkovito.

O prestíži, ktorú Seraphine Tausigová požívala v svojej dobe, svedčí aj skutočnosť, že heslo o nej zaradil Constant von Wurzbach do svojej rozsiahlej biografickej encyklopédie (1885) a v charakteristike jej hry vyzdvihol eleganciu, elastický úder, vycibrenú techniku, jasnosť, poéziu aj plné pochopenie interpretovaného diela.² Na rodinu Vrabélyovcov a obidve hudobne talentované sestry Seraphine a Stephanie upozornil ako prvý v našej hudobnohistorickej literatúre Dobroslav Orel (1925).³ Počínajúc 60. rokmi 20. storočia sa výskum v slovenskej muzikológii zintenzívnil a zmienky či rozsiahlejšie úvahy o Seraphine Tausigovej sa stali súčasťou viacerých, zväčša širšie zameraných hudobnohistorických prác, medzi nimi Zoltána Hrabussaya,⁴ Gabriela Dušinského,⁵ Alexandry Tauberovej,⁶ Martiny Čiefovej,⁷ Lýdie Urbančíkovej⁸ či Jany Lengovej.⁹ Dôležitú informatívnu

¹ Príspevok je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0165/14 „Žena v tradičnej hudobnej kultúre“ (2014 – 2017), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

² WURZBACH, Constant von: Vrabély Seraphine. [Heslo.] In: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Bd. 51. Wien : Druck und Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1885, s. 308.

³ OREL, Dobroslav: *František Liszt a Bratislava. Na základě nevydané korespondence Fr. Liszta a kněžny C. Wittgensteinové.* [=Sborník FiF UK, roč. 3, č. 36(10).] Bratislava : FiF UK, 1925, s. 40-41.

⁴ HRABUSSAY, Zoltán: *Franz Liszt a jeho vzťahy k Bratislave*. Bratislava : MDKO a Čs. spoločnosť pre šírenie politických a vedeckých poznatkov v Bratislave, 1961, s. 24.

⁵ DUŠINSKÝ, Gabriel: *Spomienky na Serafinu Vrabélyovú-Tausigovú*. In: *Hudobný život*, 1980, roč. 12, č. 2, s. 8, TENŽE: *Johannes Brahms a Bratislava*. In: *Hudobný život*, 1983, roč. 15, č. 9, s. 8.

⁶ TAUBEROVÁ, Alexandra: *Ján Nepomuk Batka a jeho zbierka hudobnín*. Bratislava : Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 1995, s. 187-188.

⁷ ČIEFOVÁ, Martina: *Klavírne umenie v Bratislave v 19. storočí*. Nitra : PF UKF, 2008, najmä s. 38-39, 78-80, 124-125.

⁸ URBANČÍKOVÁ, Lýdia: *Život ako storočie*. Košice : Hudobná spoločnosť Hemerkovcov, 2009, s. 28-32.

⁹ LENGOVÁ, Jana: *Bratislava 1860 – 1918: Postrehy k osobnostiam klavírneho umenia*. In: *Bratislava XII/2010*. Zborník Múzea mesta Bratislavy. Ed. Elena Kurincová. Bratislava : MMB, 2010, s. 175-176.

funkciu spĺňajú aj príslušné encyklopedické heslá.¹⁰ Zvýšený záujem o danú tému prejavili v poslednom desaťročí aj zahraniční autori – Markus Gärtner,¹¹ Silke Wenzel¹² a Adam Gellen.¹³

Výskum biografie Seraphiny Tausigovej s'ážuje skutočnosť, že toho času nie je známe, či sa zachovala jej pozostalosť, preto sa pracuje s tézou, že pozostalosť je stratená. K dispozícii sú roztrúsené pramene, najmä korešpondencia, zmienky v dobových periodikách a literatúre. Vierohodnosť údajov treba však starostlivo verifikovať uplatnením textovej kritiky. Napriek potešiteľnému nárastu nových poznatkov, musia niektoré otázky zostať aj naďalej nezodpovedané.

Rodinná anamnéza, rámcová biografía

Seraphine Tausigová, rodená Vrabélyová¹⁴ sa narodila 26. júla 1840 v Bratislave a zomrela 2. septembra 1931 v Drážd'anoch. Pochádzala z váženej, umeniamilovnej rodiny kráľovského radcu a riaditeľa bratislavskej pošty Karla Vrabélyho (1794? – 1879).¹⁵ Otec, ktorý bol „v svojom okolí široko ďaleko známy a obľúbený“,¹⁶ sa vyznačoval pevným charakterom, zmyslom pre spravodlivosť a bol vyhľadávaný ako nedostižný znalec latinského jazyka. Matka Seraphine, rodená Szlemenicsová (1806? – 1868),¹⁷ bola dcérou popredného uhorského učenca a profesora bratislavskej právnickej akadémie Pála (Paula) Szlemenicsa. O jej vzťahu k hudbe svedčí fakt, že ešte za slobodna patrila k zakladajúcim členom bratislavského Cirkevného hudobného spolku. V literatúre sa uvádza, že sa prejavovala výtvarne a literárne a roku 1850 ju promovali ako dcéru právnika na doktorku práv.¹⁸

¹⁰ Z. H. [=HRABUSSAY, Zoltán]: Vrabély-Tausigová, Serafína. [Heslo.] In: *Československý hudební slovník osob a institucí*. Zv. 2. Praha : SHV, 1965, s. 914; [Anonym:] Vrabélyová-Tausigová, Serafína. [Heslo.] In: *Slovenský biografický slovník*. Zv. 6. Eds. Augustín Maťovčík a kol. Martin : Matica slovenská, 1994, s. 321.

¹¹ GÄRTNER, Markus: Vrabély, Serafína. [Heslo.] In: *Instrumentalisten-Lexikon des Sophie-Drinker-Instituts*. (2009, Stand vom 25.02. 2012). Dostupné na internete: <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=vrabely-serafina> (cit. 21.06.2017).

¹² WENZEL, Silke: Seraphine Tausig. [Heslo.] In: *MUGI – Musik und Gender in Internet. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*. Eds. Beatrix Borchard und Nina Noeske. Hamburg : Hochschule für Musik und Theater, 2003ff. Stand vom 21.06.2014. Dostupné na internete: http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Seraphine_Tausig (cit. 21.06.2017).

¹³ GELLEN, Adam: *Brahms und Ungarn. Biographische, rezeptionsgeschichtliche, quellenkritische und analytische Studien*. Tutzing : Hans Schneider, 2011, s. 219-221, 224, 522.

¹⁴ Varianty mena v literatúre: Seraphine, Seraphina, Serafína, Serafína, Szerafin, Szerafina, Szerafine; Vrabély, Vrabély, Vrabély, Vrabélyi; vydatá: Tausig, Tausigová, Vrabély-Tausigová, Vrabélyová-Tausigová.

¹⁵ Dosiaľ neznámy dátum jeho narodenia a úmrtia uvádzame podľa správy a parte, ktoré boli publikované v *Pressburger Zeitung* (ďalej *PZ*), 7. január 1879, roč. 115, č. 4, s. 2. Karl Vrabély zomrel 6. januára 1879 vo veku 85 rokov, z čoho usudzujeme, že sa narodil roku 1794. Pochovali ho na Ondrejskom cintoríne.

¹⁶ Kön. Rath und Postdirector i. P. Karl Vrabély. In: *PZ*, 7. január 1879, roč. 115, č. 4, s. 2. – Celá správa: „Kön. Rath und Postdirector i. P. Karl Vrabély, eine weit und breit bekannte und beliebte Persönlichkeit, ist gestern Abend ¼ 9 Uhr nach langem und schmerzlichem Leiden im 85. Lebensjahre gestorben. Morgen Nachmittags ½ 4 Uhr findet das Begräbnis statt.“

¹⁷ Todesfall. In: *PZ*, 23. september 1868, b. roč., č. 218, s. 2. Noviny priniesli krátku správu o jej smrti a pohrebe: „Todesfall. Am 21. d. starb die Gemalin des hiesigen k. ung. Postdirectors, Frau Serafina Vrabély, geb. Szlemenics, im 62. Lebensjahre, und fand heute Nachmittag um halb vier Uhr das feierliche Leichenbegängnis unter zahlreicher Theilnahme statt.“ Zomrela 21. septembra 1868 v 62. roku života, dátum narodenia je odvodený z tohto údaja.

¹⁸ WENZEL (2014): „eine bildende Künstlerin und Schriftstellerin, die zudem – als Tochter eines Juristen – 1850 zur Doktor der Rechte promoviert worden war“.

Žiaden z týchto troch údajov (výtvarníčka, spisovateľka, doktorka práv) sa nepodarilo doložiť konkrétnymi prameňmi. Ako zdroj verifikácie však môže poslúžiť korešpondencia najmladšej dcéry Stephanie Vrabélyovej, vydatej grófkky Wurmbrand-Stuppachovej, v ktorej sa uvedené skutočnosti spomínajú.

Podľa Silky Wenzelovej rodina Vrabélyovcov mala štyri deti: syna Paula (nar. 1838) a tri dcéry, ktorých plné krstné mená sú: Franziska Seraphina (nar. 1840), Anna Paulina (nar. 1843) a Stephana Josepha (nar. 1849).¹⁹ Tieto údaje zodpovedajú menoslovu detí na smútočnom parte matky. Zo smútočného parte otca Karla Vrabélyho však vyplýva, že bol otcom šiestich detí. Menoslov obsahuje aj dve nové mená, a to Laura des Essarts a Armand Vrabély. Parte začína slovami: „S hlboko zarmúteným srdcom oznamujú dolupodpísaní úmrtie svojho vrúčne milovaného nezabudnuteľného otca, kráľovského radcu a riaditeľa pošty Karla Vrabélyho [...].“²⁰ Z toho vyvodzujeme, že Karl Vrabély musel byť dvakrát ženatý a pozícia dvoch nových mien na začiatku menoslovu poukazuje na deti z jeho prvého manželstva. K osobe nevlastnej sestry Laury des Essarts (? – †1901) sa podarilo zistiť, že sa vydala za Belgičana s francúzskymi koreňmi Louisa Xaviera Bufquina des Essarts a po vydaji žila v belgickom meste valónskeho regiónu Charleroi.²¹ Jej manžel bol vydavateľom novín *Journal de Charleroi*. Nové genealogické poznatky odhaľujú ďalšie dôležité skutočnosti z rodinného prostredia Vrabélyovcov.

V súčasnosti nedisponujeme žiadnymi poznatkami, týkajúcimi sa základného vzdelania Seraphiny Tausigovej, podobne ako nepoznáme jej prvého učiteľa klavíra, hoci je predpoklad, že by to mohla byť jej matka. Už ako 13-ročná udivovala fenomenálnou hudobnou pamäťou a mimoriadnym klavírnym talentom. Rodina prechovávala obdiv voči osobnosti a hudbe Franza Liszta, ktorý Vrabélyovcov aj osobne navštívil a tiež podporil sľubne sa rozvíjajúci talent mladej klaviristky. Po štúdiu klavíra vo Viedni a Prahe Seraphine rozvinula úspešnú koncertnú činnosť.

V bratislavskom Dóme sv. Martina sa Seraphine 8. novembra 1864 zosobášila s klavírnym virtuózom Carlom Tausigom (1841 – 1871) a ich sobášni svedkovia boli hudobní skladatelia Johannes Brahms a Peter Cornelius.²² Tausig skomponoval pre Seraphinu ako svadobný dar brilantnú klavírnu skladbu *Ungarische Zigeunerweisen (Uhorské cigánske melódie)* (o. op.), publikovanú roku 1867, ktorá odzrkadľuje dobové nadšenie pre tzv. novouhorský štýl, ale aj vplyv Lisztových *Uhorských rapsódií*. Manželstvo však nebolo šťastné a po krátkom čase sa manželia rozišli, hoci

¹⁹ Podľa WENZEL (2014).

²⁰ Karl Vrabély. [Parte.] In: *PZ*, 7. január 1879, roč. 115, č. 4, s. 2. „Tiefbetrübtens Herzens melden die Gefertigten das Hinscheiden ihres innigstgeliebten unvergeßlichen Vaters, des kön. Rathes und Postdirectors Karl Vrabély [...].“

²¹ Por. <https://www.flickr.com/photos/nora-meszoly/24282833890> (cit. 21.06.2017); tiež <http://gw.geneanet.org/phleloup69?lang=en&pz=quentin&nz=loup&ocz=1994&p=louis+xavier&n=des+essarts&oc=1810> (cit. 21.06.2017). Zdroj uvádza krstné mená Laury Vrabélyovej ako Laure Thérèse Jeanne Caroline.

²² DUŠINSKÝ (1980), s. 8; GELLEN (2011), s. 220-221.

k anulovaniu sobáša zaiste nedošlo.²³ Na rozchode sa zrejme podieľali viaceré faktory, tak povahové rozdiely oboch partnerov, ako aj umelecké záležitosti.



Obr. 1. *Seraphine Tausigová, fotografia, W. Rupp*
Zdroj: Porträtsammlung Manskopf, Frankfurt am Main: Stadt- und Univ.-Bibliothek, 2003,
dostupné na internete: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/>

Seraphine Tausigová sa po predčasnej smrti Carla Tausiga vrátila do Bratislavy a tu v rokoch 1871/1872 viedla dámsku klavírnú školu. Po krátkom čase sa však odsťahovala do Viedne. Druhýkrát sa už nevydala a až do smrti nosila Tausigovo meno. O jej pietnej úcte k Tausigovi svedčí napríklad bratislavský koncert Franza Liszta 19. apríla 1874 s bohatým programom a viacerými účinkujúcimi.²⁴ Vyvrcholením koncertu bolo záverečné ôsme číslo, efektná predohra *Walkürenritt* (*Jazda valkýr*) k 3. dejstvu opery *Valkýra* Richarda Wagnera v transkripcii Carla Tausiga pre klavír štvorročne v podaní Sophie Menterovej a Franza Liszta. Na koncerte Seraphine Tausigová odovzdala

²³ V literatúre sa stretne aj s názorom, že sa rozviedli, čo je však vzhľadom na súveké katolícke cirkevné právo dosť nepravdepodobné.

²⁴ [BATKA, Ján:] Feuilleton. / Der Liszt-Tag. In: *PZ*, 20. apríl 1874, bez roč., č. 89, s. 1-2; tiež OREL (1925), s. 41.

Lisztovi pamätný veniec s modrou hodvábnou stuhou a štvorverším: „*Vďačný pozdrav žiaka z onoho sveta, / ktorého Tys' na majstra vychoval / a dnes mu milujúco vzdávaš úctu, nech Ti je odovzdaný / od jeho smútiacej ženy.*“²⁵

Ani vo Viedni však Seraphine Tausigová dlho nepobudla a už roku 1877 si v Berlíne otvorila klavírnu školu. Najneskôr začiatkom 20. storočia sa definitívne usadila v Drážďanoch, vyučovala hru na klavíri a tu aj roku 1931 zomrela. Je pozoruhodné, že hoci Seraphine Tausigová bola čestnou členkou bratislavského Cirkevného hudobného spolku, približne od čias svojho berlínskeho pobytu, resp. po smrti svojho otca kontakty s rodným mestom neudržiavala.

Štúdiá vo Viedni a Prahe

Na profesionálnu dráhu klavírnej virtuózky sa Seraphine pripravovala pod vedením Eduarda Pirkherta a Alexandra Dreyschocka. Viedenský klavírny pedagóg a skladateľ Eduard Pirkhert (1817 – 1881), dnes už úplne neznámy klavirista, zožinal v svojej dobe úspechy na koncertoch v Nemecku, Francúzsku a Anglicku. Constant von Wurzbach charakterizoval jeho klavírnu hru ako pôvabnú a gracióznú.²⁶ Roku 1855 sa Pirkhert stal profesorom konzervatória vo Viedni a jeho pedagogická činnosť pokračovala v línii jeho učiteľov v hre na klavíri Antona Halma (1789 – 1872) a Carla Czernyho (1791 – 1857). Seraphine Tausigová študovala klavír u Pirkherta pravdepodobne niekedy v rokoch 1855 alebo 1856. Svoj kladný postoj k bývalému učiteľovi vyjadrila v jednom z listov Magde Szakmáry-Móryovej. Vylíčila ho ako vzor pedagóga, ktorý ju ako mladú klaviristku osobne uviedol do spoločnosti,²⁷ pod čím myslela verejnú koncertnú prezentáciu.

Franz Liszt, ktorý šestnásťročnú Seraphinu počul hrať na klavíri, bol jej hrou nadšený. V liste Carolyne Sayn-Wittgensteinovej z 2. septembra 1856 z Budína Seraphinin talent prirovnal k talentu dvoch vynikajúcich súvekých mladých klaviristiek Wilhelminy Claussovej (vydatej Szarvady; 1832 – 1907) a Rosy Kastnerovej (tiež Kästner, vydatej Escudier; 1835 – 1880): „*Okolo 6 hodiny sme boli na ľudovej slávnosti a neskôr sme navštívili slávnosť odpustu, spoločne s obidvoma mojimi bratrancami a jednou veľmi peknou 16-ročnou osobou z Bratislavy, dcérou riaditeľa pošty, ktorá je istým spôsobom budúcou Claussovou alebo Rosou Kastnerovou. Komtesa Bánffyová sa ponúkla, že si ju vezme k sebe, takže ju možno uvidíte vo Weimare.*“²⁸

²⁵ [BATKA, Ján:] Feuilleton. / Der Liszt-Tag. In: PZ, 20. apríl 1874, bez roč., č. 89, s. 1, v origináli: „Des Schülers dankend' Gruß' aus Jenseits, / Den Du zum Meister hast gezogen, / Und heute liebend ehrst, sei Dir gebracht / Von dessen traurend' Weib. –“

²⁶ WURZBACH, Constant von: Pirkhert Eduard.[Heslo.] In: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Bd. 22. Wien : Druck und Verlag der k. k. Hof und Staatsdruckeri, 1870, s. 336; alternatívy mena: Pirkhart, Pirckhert, Pyrkhert, Pirkert.

²⁷ Bratislava, SNM-Hudobné múzeum, sign. MUS CLXXV 33, list S. Tausigovej M. Szakmáry-Móryovej z 23. októbra 1926.

²⁸ List F. Liszta C. Sayn-Wittgensteinovej z 2. septembra 1856, in La Mara: *Franz Liszts Briefe*, zv. 4, s. 329, cit. podľa WENZEL (2014). „Vers 6 heures, nous avons été au Volksfest, et plus tard nous avons fait le tour de l'illumination

Keďže v jednej z kritik Seraphininho parížskeho koncertu z marca 1860 sa uvádza, že jej talent sa rozvinul pod vedením Franza Liszta, možno sa domnievať, že Seraphine niekedy v časovom horizonte okolo roku 1858, hoci len na krátku dobu, Weimar skutočne navštívila, aby sa u Liszta zdokonalila v klavírnej hre.

Veľkým Lisztovým obdivovateľom bol Seraphinin druhý učiteľ, renomovaný klavírny virtuóz Alexander Dreyschock (1818 – 1869), jeden z najvýznamnejších žiakov pražského klavírneho pedagóga a skladateľa V. J. Tomáška. Liszta nielenže osobne poznal, ale zaslúžil sa aj o propagáciu jeho hudby v Prahe. Roku 1856 sa Liszt napríklad na ceste z Weimaru do Budapešti (Pešti) zastavil 8. augusta 1856 v Prahe a Dreyschock na jeho počesť usporiadal slávnostný obed. Spolu s ďalšími pražskými osobnosťami A. W. Ambrosom, A. Nosticom a J. B. Kittlom rokovali so skladateľom o pražskej premiére jeho nového diela, *Ostrihomskej omše*,²⁹ ktoré v svetovej premiére zaznelo pri príležitosti posviacky novej baziliky v Ostrihome 31. augusta 1856. Omšu potom Liszt dirigoval v Prahe na jeseň 1856.

Dreyschock vynikal brilantnou hrou tercií, sext, a najmä oktáv, ako aj bravúrou ľavej ruky. E. A. Meliš v stati *Nynější stav hudby v Čechách* (1857) o ňom napísal: „*Co se soukromých učitelů týče, je jich v Praze veliké množství; korunou všech je náš nedostižný mistr A. Dreyschock, který toliko vyspělé pianisty tříbí a zdokonaluje.*“³⁰

Z toho vyplýva, že Seraphine Vrabélyová musela byť už zdatnou klaviristkou, keď ju Dreyschock prijal za svoju súkromnú žiačku. Dreyschock usporadúval v svojom pražskom byte hudobné matiné, no nevedno, či aj Seraphine Vrabélyová vystúpila na týchto podujatiach. Okolnosti jej pražského štúdia s výnimkou jedného koncertu (1859) totiž bližšie nepoznáme. So svojou žiačkou Seraphinou Vrabélyovou sa však A. Dreyschock predstavil na svojom bratislavskom koncerte (1859).

Koncerty a repertoár

Seraphine Tausigová koncertne vystupovala najmä v rokoch 1854 až 1870, neskôr sa venovala predovšetkým pedagogickej činnosti. Vystúpila na koncertoch v Bratislave, Viedni, Prahe, Budapešti, Paríži, Monse, Košiciach a neskôr aj v Bad Landeck (dnes Łądek-Zdrój v Poľsku).

Nateraz najstaršia správa o jej verejnom koncertnom vystúpení pochádza z roku 1854, keď sa predstavila 26. marca 1854 ako 13-ročná, tri mesiace pred svojimi 14. narodeninami v Schmidtovom hudobnom salóne na koncerte usporiadanom bratislavským Spolkom umelcov a učiteľov jazyka.

avec mes deux cousins et une très jolie personne de 16 ans de Presbourg, la fille du directeur de poste, qui est une espèce de Clauss ou Rosa Kastner en espérance. La Csse Bánffy a offert de la prendre chez elle, et vous la verrez probablement à Weymar.“

²⁹ PLEVKA, Bohumil: *Liszt a Praha*. Praha : Editio Supraphon, 1986, s. 45.

³⁰ MELIŠ, Emanuel Antonín: *Nynější stav hudby v Čechách*. In: *Lumír*, 1857, s. 1002, cit. podľa BÖHMOVÁ-ZAHRADNÍČKOVÁ, Zdeňka: *Slavní čeští klavíristé a klavírní pedagogové z 18. a 19. století*. Praha : Editio Supraphon, 1986, s. 58.

V pestrom programe, na ktorom participovali viacerí účinkujúci, zahrala jednu skladbu programu (č. 4): „*Slečna Vrabélyová predniesla Fantáziu (pregnantnejšie by sme to nazvali tematické rozvedenie) na tému z 'Lucrezie' (č. 4) a osvedčila sa ako nanajvýš zručná klaviristka, ktorá však vedľa kultúry prstovej zručnosti nezabúda ani na správny prednes; jej hra je plná výrazu, bez nátlaku a jej výkon bol prijatý obzvlášť uznanlivo.*“³¹

V recenzii sa meno autora skladby nespomína a nedá sa ani jednoznačne doplniť, keďže fantáziu na tému z Donizettiho v tom čase obľúbenej opery *Lucrezia Borgia* vytvorili viacerí skladatelia, medzi nimi S. Thalberg, F. Burgmüller či F. Liszt. Seraphine Vrabélyová sa údajne mala podieľať na organizačnej príprave veľkého dobročinného koncertu 27. februára 1855 v bratislavskej mestskej redute, ktorého výťažok bol určený v prospech detského opatrovateľského ústavu, ústavu hluchonemých a mestskej chudoby. Tento údaj v literatúre treba korigovať.³² V novinovom článku sa síce spomína Seraphine Vrabélyová, avšak bola to Seraphinina matka, ktorá sa ako jedna z členiek výboru Opatrovateľského ústavu pre malé deti organizačne podieľala na náboře subskribentov koncertu.³³

Seraphine Vrabélyová, ako sme už uviedli, spoluúčinkovala tiež na bratislavskom koncerte svojho pražského pedagóga Alexandra Dreyschocka, ktorý v rámci koncertného turné zavítal okrem iných miest aj do Viedne a Bratislavy. Týmto postojom akoby Dreyschock verejne osvedčil umeleckú zrelosť svojej žiačky. Na koncerte v Schmidtovom salóne 21. novembra 1859 zahrli spolu Dreyschockovu štvorročnú skladbu *Allegro appassionato* op. 119. Výkon Seraphiny komentovala kritika nasledovne: „*Predvedenie bolo striktné precízne a slečna Vrabélyová vynikla svojou korektnou súhrou ako znamenitá žiačka znamenitého majstra, ktorý dal jej umeleckému majstrovstvu v nedávnom čase dokonalé posvätenie.*“³⁴

Časopis *Bohemia* priniesol oznam o Seraphininom koncerte v Prahe 11. decembra 1859 v sále konviktu (obr. 2), kde predniesla okrem iného diela F. Chopina (*Valse de Concert*) a F. Liszta (*Consolation*).³⁵ Na Lisztov podnet sprostredkovaný jeho matkou, žijúcou v Paríži, získala 19-ročná

³¹ [Concert am 26. März.] In: *PZ*, 29. marec 1854, bez roč., č. 72, s. 291. „Frl. Vrabély trug eine Phantasie (wir möchten es prägnanter eine thematische Durchführung nennen) über ein Thema von 'Lucretia' vor (Nr. 4) und bewährte sich als eine recht fertige Clavierspielerin, die aber neben der Cultur der Fingerfertigkeit des richtigen Vortrages nicht vergißt; ihr Spiel ist ausdrucksvoll, frei von allem Zwange und es wurde ihre Leistung besonders beifällig aufgenommen.“

³² ČIEFOVÁ (2008), s. 80.

³³ Por. Ein Wohlthätigkeits-Concert. (Schluß.) In: *PZ*, bez roč., č. 53, 6. marec 1855, s. 209. Ortografia priezviska tu Vrabélyi.

³⁴ Dreyschock's Concert. In: *PZ*, 24. november 1859, bez roč., č. 268, s. 3. „Die Darstellung war streng präcis, und Frl. Vrabély pries durch ihr correctes Zusammenspiel als treffliche Schülerin den trefflichen Meister, der ihrer Künstlerschaft in jüngster Zeit die vollendete Weihe gab.“ – Skladba *Allegro appassionato* op. 119 pre klavír štvorročne nie je totožná s inou Dreyschockovou skladbou *Saltarella* op. 43, ktorú na uvedenom bratislavskom koncerte zahrál iba A. Dreyschock ako sólista.

³⁵ Programm zum Concert des Fräuleins Serafine Vrabély.[Inzerát.] In: *Bohemia*, 10. december 1859, roč. 32, č. 292, s. 1231. Dostupné na internete (*Bohemia: ein Unterhaltungsblatt*): <http://noviny.vkol.cz/kramerius/>

Seraphine Vrabélyová angažmán na koncert 2. marca 1860 v Énardovej sieni v Paríži.³⁶ Kritiky jej parížskych koncertov boli zväčša pozitívne, ale objavili sa aj výhrady. Časopis *Le monde illustré* z 10. marca 1860 vyzdvihol jej brilantný výkon a šarmantný výraz a upozornil na jej predčasne vyspelý klaviristický talent pod vedením F. Liszta, ako aj na uplatňovanie zásad tejto veľkej klavírnej školy.³⁷ Podľa uvedeného konštatovania by tak Seraphine mala patriť medzi Lisztových žiakov. Kritika v *Revue et Gazette musicale* z 18. marca 1860 poukázala na to, že mladá umelkyňa hrala nemeckú hudbu spoľahlivo a precízne, ale trochu chladne.³⁸ Strohé prijatie odôvodňoval recenzent vysokými nárokmi parížskeho publika, zvyknutého na hojnosť umelecky aj technicky vycibrených klavírných virtuózov.

PROGRAMM
zum
CONCERT
des Frauleins
Seraphine Vrabély
am 11. December 1859
IM CONVICT-SAALE
um 12 Uhr Mittags.

1. Sonate von L. van Beethoven (Op. 30, Nr. 2) für Piano und Violine, vorgetragen vom Herrn Prof. Mildner und der Concertgeberin.
2. a) Rheinisches Volkslied von Mendelssohn,
b) Persisches Lied, c) „Der Asra“ v. Rubinstein, ges. v. Hrn. Fekter.
3. a) Allegro et Variations sur la Passacaille von Händel
b) Consolation von Liszt
c) Novelette (Nr. 7) v. Schumann, vorgetragen von der Concertgeberin.
4. Gesangstück, vorgetragen v. Fr. Brenner
5. a) Schlummerlied von A. Dreyschock,
b) Valse de Concert v. Chopin, vorgetragen von der Concertgeberin.

Aus besonderer Gefälligkeit für die Concertgeberin haben Fr. Brenner, die Herren Prof. Mildner und Fekter ihre Mitwirkung zugesagt; ferner Herr Director Thomé freundlichst seine Einwilligung ertheilt.

Der Patent-Flügel von Streicher ist aus der Niederlage des Herrn Jak. Fischer, Kunst- und Musikalienhandler, (2394)

Obr. 2. Program pražského koncertu S. Vrabélyovej 11. decembra 1859 inzerovaný v časopise *Bohemia* (1859)
Zdroj: v pozn. 35

Onedlho po návrate z Paríža a belgického Monsu Seraphine Vrabélyová vystúpila 27. marca 1860 na koncerte v Budapešti (Pešti).³⁹ S rovnakým programom ako v Pešti sa predstavila na veľkonočný pondelok 9. apríla 1860 v bratislavskom salóne Carla Schmidta jun. Hrala diela Beethovena,

³⁶ GÄRTNER (2009).

³⁷ *Le monde illustré*, 10. marec 1860, s. 171, podľa WENZEL (2014).

³⁸ *Revue et Gazette musicale*, 18. marec 1860, s. 99, podľa WENZEL (2014).

³⁹ PZ priniesli prevzaté recenzie z novín *Pesti Hirnök* a *Pesti Napló*, por. Ueber das von unserer liebenswürdigen Klavier-Virtuosin, Fräulein Seraphine von Vrabély, in Pest gegebene Concert. In: PZ, 5. apríl 1860, bez roč., č. 80, s. 3.

Mendelssohna, J. S. Bacha, Liszta, Dreyschocka a Rubinsteinova. O jej bratislavskom koncerte priniesol kritiku aj pražský časopis *Dalibor* z pera svojho bratislavského dopisovateľa: „*Slečna Serafína Vrabélyova vrátivši se ze své umělecké cesty, dávala zde 9. t. m. koncert. Časopisy z Monzu a Paříže, kdež koncertovala, se velmi chvalně o její umělecké hře vyjádřily, jmenovitě v pařížských listech stálo, že klavír pod jejími prsty zpívá. I v Pešti ve dvou koncertech velkého dosáhla oučastenství. Za tou příčinou byl koncertní sál p. Šmidta vybranou společností přeplněn. Četně zastoupena byla vysoká zde bydlící šlechta, i mnoho znalců a milovníků hudby se sešlo. Nejprv hrála Sonata appassionata od Beethovena s vřelým citem, a dokázala, že ducha tohoto velkého mistra pochopila. Dále píseň od Mendelssohna, Gavotte od Š. Bacha, velkou piecu od Liszta, Fantaisie hongroise od Rubinsteina, skladbu od Dreyschocka, kterémužto, jakožto svému učiteli, velkou čest způsobila, neb D.[reyschock] jest zde ve velké vážnosti a úctě. Můžeme říci, že její hra okouzluje. Lepšího výsledku si přáti nemohla, byla chválou ze všech stran obsypána.*“⁴⁰

Pražský časopis *Dalibor* uverejnil tiež ohlas na vystúpenie Seraphiny Vrabélyovej a jej mladšej sestry Stephanie, keď roku 1863 spoluúčinkovali v dvoch skladbách pre dva klavíry na bratislavskom koncerte sedmohradského huslistu Veliša (Wellisch?): „*S ním [t. j. Velišom / Welischom] vystoupily slečny Serafína a Stefanie Vrabélyovy, přednášejíce na dva klavíry fantasii od Thalberga a Rondo od Chopina, a sice tak výborně, že by dvě ruce okrouhleji a uhlazeněji hráti nemohly. O slečne Serafině nechci slov šířit, neb v Praze^{x)} též hrála proslulá a nyní zdokonalená umělkyně tato, ale její čtrnáctiletá sestra Stefanie překvapila nejen něžným přednesem, ale i nesmírnou báječnou čerstvostí.*“ – „^{x)}*Ano, uznaly jsme skvělý talent spanilé této virtuosky. Red.*“⁴¹

V 19. storočí bola rozšírená štvorročná hra na klavíri aj hra na dvoch klavíroch, preto neprekvapuje, že Seraphine a Stephanie Vrabélyové niekoľkokrát koncertne vystúpili ako klavírne duo. Veľký úspech sestry zožali predvedením Lisztovej symfonickej básne *Les Préludes* v skladateľovej úprave pre dva klavíry na bratislavskom koncerte 20. marca 1864.⁴² Lisztove *Les Préludes* zahrali aj v rámci domáceho muzicírovania pre troch vzácných hostí Carla Tausiga, Johanna Brahmsa a Petra Corneliusa počas ich bratislavskej návštevy 5. až 8. mája 1864.⁴³ Ako klavírne duo vystúpili tiež na koncerte Viedenského mužského speváckeho spolku začiatkom marca 1867 a brilantne interpretovali Chopinovo *Rondo C dur* op. 73 pre dva klavíry a výber z Brahmsových *Valčíkov* op. 39, skladateľom upravený pre dva klavíry špeciálne pre túto príležitosť.⁴⁴

⁴⁰ VÁVRA, V.: Z Břetislavy (Pressburg). In: *Dalibor* (Praha), 1860 (10. května), roč. 3, č. 14, s. 108, podľa POTÚČEK, Juraj (zost.): *Hudobný život na Slovensku v rokoch 1846 – 1875. Zv. 3.* Bratislava : ÚHV SAV, 1965, s. 15.

⁴¹ VÁVRA, J. B.: Z Břetislavi (Prešpurk). In: *Dalibor* (Praha), 1863 (10. listopadu), roč. 6, č. 32, s. 253-254, podľa POTÚČEK, Juraj (zost.): *Hudobný život na Slovensku i mimo v rokoch 1838 – 1918. Zv. 10.* Bratislava : ÚHV SAV, 1966, s. 19f.

⁴² Feuilleton. / Die Charwoche. In: *PZ*, 23. marec 1864, bez roč., č. 68, s. 2.

⁴³ TAUBEROVÁ (1999), s. 160; GELLEN (2011), s. 220.

⁴⁴ GELLEN (2011), s. 224; WENZEL (2014).

Mladí manželia Seraphine a Carl Tausigovci zrejme plánovali realizovať aj spoločné koncertné turné či koncertné vystúpenia. Tomu by nasvedčovali dva koncerty v Košiciach 24. a 30. januára 1865,⁴⁵ necelé tri mesiace po sobáší. Na prvom vystúpil len Tausig, na druhom obaja. Pre Tausiga, ktorý bol ich oficiálnym organizátorom (Konzertgeber), znamenali obrovský triumf a kritika sa rozplývala chválou nad jeho virtuóznym umením. Na spoločnom druhom koncerte Seraphine spoluúčinkovala ako rovnocenný partner vo veľmi šťastnej dramaturgii, kde prvé a posledné piate číslo programu hrali obaja spoločne na dvoch klavíroch, druhé a štvrté číslo hral Tausig sólo a tretie číslo hrala Seraphine sólo. Posledným piatym číslom boli Lisztove efektné *Les Préludes* v úprave pre dva klavíry. O Seraphine však kritika iba lakonicky poznamenala, že podporila organizátora koncertu a že treba vyzdvihnúť spoločne interpretované Lisztove *Prelúdiá*. Je opodstatnené položiť si otázku, či po predchádzajúcich úspechoch, neboli pre ňu tieto skúsenosti skôr frustrujúcim zážitkom.

Podľa rôznych zdrojov mala Seraphine Tausigová v repertoári aj väčšie koncertné diela pre klavír a orchester ako Beethovenove *Koncerty č. 3 c mol* a *č. 4 G dur*, Weberov *Klavírny koncert* a Lisztov *Koncert A dur*. Tieto údaje treba verifikovať ďalším výskumom. Z neskoršieho obdobia pochádza správa, že roku 1895 na koncerte v dolnosliezskom kúpeľnom meste Bad Landeck (Lądek-Zdrój) zahrala sólový part v jej dedikovanej Tausigovej skladbe *Uhorské cigánske melódie*, upravenej pre klavír a orchester Albertom Eibenschützom.⁴⁶

Z analýzy mien skladateľov a naštudovaných diel možno usudzovať, že základ koncertného repertoáru Seraphiny Tausigovej pozostával z diel autorov 18. a 19. storočia s dôrazom na súvekú modernú klavírnu tvorbu, ktorej predstaviteľmi boli Chopin, Schumann, Liszt, Dreyschock, Rubinštejn, Brahms či Tausig. K nim sa družil zbožňovaný ideál romantikov, klasik a hudobný titan Beethoven. Treba však dodať, že podľa súvekých náhľadov boli Dreyschock, Tausig, ale aj Chopin skladateľmi žánru salónnej hudby. Staršiu, barokovú hudbu zastupovali Bach a Händel, avšak ich tvorba v časovej chronológii spadala už do prvej polovice 18. storočia. Zvláštnym dobovým znakom skúmaného repertoára boli štvorročné klavírne kompozície a skladby pre dva klavíry. Celkovo sa v klavírnom repertoári Seraphiny Tausigovej zreteľne črtajú tie kontúry, v ktorých línii sa vytváral základ modernej klavírnej koncertnej dramaturgie.

⁴⁵ -g-: Konzert des Herrn Karl Tausig. (Am 24. Jänner im städt. Theater.) In: *Kaschau-Eperjeser Kundschaftsblatt*, 28. január 1865, roč. 27, č. 8, s. 3; -g-: Zweites und letztes Konzerts des Herrn Karl Tausig. (Am 30. Jänner im Saale des „Hotel Löderer“.) In: *Kaschau-Eperjeser Kundschaftsblatt*, 1. február 1865, roč. 27, č. 9, s. 3. K bibliografickým odkazom na oznamy a kritiky v maďarských novinách *Felvidék* por. POTEMROVÁ, Mária: *Hudobný život v Košiciach v rokoch 1848 – 1918. Tematická bibliografia*. Košice : ŠVK, 1981, zv. 1, s. 52-53, zv. 2, s. 69.

⁴⁶ WENZEL (2014).

Pedagogická činnosť

Napriek nevydarenému manželstvu si Seraphine Tausigová Carla Tausiga vysoko vážila ako klavírneho virtuóza aj pedagóga a v klavírnej pedagogike nadviazala na jeho klavírnu metódu. Jednoznačne to vyplýva z oznamu o zriadení súkromnej dámskej klavírnej školy v Bratislave, ktorú následne v septembri 1871 otvorila: „*Pani Seraphine Tausigová, vdova po slávnom, nedávno zosnulom klavírnom virtuózovi Carlovi Tausigovi, a, ako je všeobecne známe, sama klavírna umelkyňa, sa rozhodla, ako s radosťou oznamujeme, v našom meste – rodnom meste menovanej dámy –, otvoriť a viesť 'Školu hry na klavíri pre dámy'. Učebný plán a metóda tohto ústavu sa budú prísne riadiť podľa 'Školy vyššej hry na klavíri' (Schule des höheren Clavierspieles), ktorú v Berlíne založil spomínaný kráľovský pruský dvorný klavirista Carl Tausig. Vyučovanie zahŕňa tak základné predmety pre začiatočníkov, ako aj kompletné vzdelanie až po novšiu virtuozitu. Vyučovať budú okrem Madame Tausigovej: pani C. von Spányiková a pán dómsky kapelník C. Mayrberger, posledne menovaný teóriu (všeobecnú hudobnú náuku a harmóniu). Všetky bližšie informácie poskytuje prospekt rozdávaný riaditeľkou.*“⁴⁷

Klaviristka Kornélia Spányiková a dómsky kapelník, skladateľ a hudobný teoretik Karl Mayrberger patrili k prominentným bratislavským hudobníkom. Ich angažmán by vedľa mena Seraphiny Tausigovej dodalo klavírnemu ústavu na závažnosti a serióznosti. Prospekt, ktorý obsahoval podrobnosti o výučbe, sa však nezachoval.

V „genealógii“ klaviristov bol Carl Tausig jedným z najobľúbenejších Lisztových žiakov, zastupoval teda súveký moderný smer klavírnej virtuozity a pedagogiky. Súčasníci obdivovali jeho excelentnú klavírnu techniku, ktorú dával do služieb poetického výrazu. V rokoch 1865 – 1870 viedol v Berlíne súkromnú klavírnu školu (Schule des höheren Klavierspiels), avšak vlastnú učebnicu klavírnej hry nevydal.

Približnú predstavu o učebnom pláne a metodike klavírnej hry, ktorú Seraphine Tausigová aplikovala v bratislavskej dámskej klavírnej škole, si možno urobiť na základe dvoch Tausigových inštruktívnych prác. Tie boli určené pre pokročilých klaviristov, s cieľom dosiahnuť rýchly a istý pokrok žiaka v klavírnej technike. V 19. storočí v rôznych revíziách často vydávanú slávnu zbierku 100 klavírnych etúd *Gradus ad Parnassum* op. 44 (1817 – 1826) Muzia Clementiho revidoval aj Tausig. Vybral z nej 29 etúd, ktoré novo zoradil a opatril svojím prstokladom, prednesovými

⁴⁷ Frau Seraphine Tausig. In: *PZ*, 19. august 1871, bez roč., č. 189, s. 2. – „Frau Seraphine Tausig, Witwe des berühmten, unlängst dahingeschiedenen Claviervirtuosen Carl Tausig, und, wie allgemein bekannt, selbst Clavierkünstlerin, hat sich, wie wir mit Vergnügen vernehmen, entschlossen, in unserer Stadt – die Geburtsstadt der genannten Dame, – eine 'Schule des Clavierspieles für Damen', zu eröffnen und zu leiten. Der Lehrplan und die Methode dieser Anstalt sind streng nach der in Berlin bestandenen 'Schule des höheren Clavierspieles' vom genannten k. preuß. Hof-Pianisten Carl Tausig gehalten. Der Unterricht faßt sowohl die Elementarfächer für Anfängerinnen, als auch die vollständige Ausbildung bis zur neueren Virtuosität in sich. Unterricht ertheilen außer der Madame Tausig: Frau C. v. Spányik und Herr Domcapellmeister C. Mayrberger, letzterer in der Theorie (allgemeine Musiklehre und Harmonik). Alles Nähere gibt ein von der Directrice auszugebender Prospect an.“

značkami a poznámkami o ich správnom štúdiu. Clementiho dielo v tejto revízii prvýkrát publikoval roku 1867. Zmysluplnosť Tausigovej revízie (Clementi – Tausig: *Gradus ad Parnassum*) potvrdili mnohé vydania až do súčasnosti. Druhé Tausigovo inštruktívne klavírne dielo zamerané na technické cvičenia vyšlo až posthumne roku 1873 zásluhou Tausigovho berlínskeho priateľa Heinricha Ehrlicha pod názvom *Tägliche Übungen (Denné cvičenia)*. Pre anglofónnu oblasť vyšlo zanedlho aj v anglickom preklade *Daily Studies – New Edition* (1880) vo vydavateľstve Gustava Schirmera v New Yorku. V *Denných cvičeniach* nejde o klavírnu školu, ale o súbor technických cvičení či štúdií, zostavených za účelom dosiahnutia vyrovnanosti prstovej zručnosti oboch rúk, v systéme od jednoduchších po náročnejšie virtuózne požiadavky. Vyšší stupeň predstavujú prelúdiá, zacielené okrem techniky aj na prednesovú stránku. V čase, keď Seraphine Tausigová viedla bratislavskú klavírnu školu, Tausigove *Denné cvičenia* ešte neboli vydané. Avšak Tausigovu klavírnu metódu z autopsie iste dôverne poznala a je pravdepodobné, že disponovala aj rukopisnými notovými prameňmi s jeho klavírnymi cvičeniami.

Hoci si bratislavská dámska klavírna škola Seraphiny Tausigovej už v krátkom čase získala vysoké renomé a na výučbu sa prihlásilo 17 žiačok, pravdepodobne po jednom školskom roku ústav svoju existenciu ukončil. Vysvitá to z listu Seraphiny Tausigovej Jánovi Batkovi z 20. februára 1872.⁴⁸ V liste ho informovala, že sa chystá po absolvovaní bližšie nešpecifikovanej skúšky etablovať vo Viedni, a preto nemôže prijímať nové žiačky. Požiadala ho o láskavosť, aby podľa možnosti uvedené skutočnosti diskkrétne vysvetlil v malom ozname v *Pressburger Zeitung*. Zároveň ho pozvala na verejnú skúšku svojich žiačok 30. marca 1872. Vo Viedni Seraphine Tausigová pokračovala zrejme v pedagogickej činnosti, podobne ako aj na svojich ďalších pôsobiskách v Berlíne a Drážďanoch.

Kontakty, vzťahy

Keď sledujeme životnú dráhu Seraphiny Tausigovej, stojí za povšimnutie, že sa stýkala s najvýznamnejšími hudobníkmi svojej doby. Pritom zvláštnou zhodou okolností pri jej závažných životných rozhodnutiach stála v pozadí osobnosť Franza Liszta, ktorého vplyv sa prejavoval v jej živote v rôznych oblastiach a na rôznych úrovniach. Do okruhu Lisztových prívržencov patrili napokon tak jej pražský učiteľ Alexander Dreyschok, rovnako ako jej manžel Carl Tausig.

Seraphine Tausigová bola údajne ešte v styku s Teréziou Brunsvickovou (1775 – 1861),⁴⁹ bratislavskou rodáčkou, známou filantropkou, Beethovenovou priateľkou a ctiteľkou. Medzi významné súveké osobnosti, ktoré osobne poznala, alebo s nimi korešpondovala, patrili napríklad Johannes

⁴⁸ Bratislava, Archív mesta Bratislavy, Fond Ján (Nepomuk) Batka, Korešpondencia, šk. 33, list Seraphiny Tausigovej z 20. februára 1872.

⁴⁹ DUŠINSKÝ (1980), s. 8.



Obr. 3. Max Reger: *Sechs Stücke* pre klavír štvorručne op. 94, venované Seraphine Tausigovej, 1906, titulný list
 Zdroj: [http://imslp.org/wiki/6_Pieces_for_Piano_4-hands,_Op.94_\(Reger,_Max\)](http://imslp.org/wiki/6_Pieces_for_Piano_4-hands,_Op.94_(Reger,_Max))

Breslau 26. 5. 28.

Meine liebe kleine
 Landmännlein!

Fast ängstliche
 Freude ist diese Zeilen an
 Sie: vorwegen das rosa Pa-
 pieres!.. Prosa ist eine revo-
 lutionäre Farbe, d. h. sie
 wirkt, auch im Alltagsleben,
 revolutionär, es erinaert so-
 fort an ein „Villet-Duerg“
 (d. h. bei einem schönen
 jungen Mädchen) sollte
 (Dichter) „nicht Gottes (ist auch
 widerwärtig) also hätte: „Gott“)

Ich ohne solche Aufmerksamkeiten
 haben gar nicht. In dem Jahre 1894
 ich vorerwähnten mal nachdem das
 Stück auch
 (Dichter) „nicht Gottes (ist auch
 widerwärtig) also hätte: „Gott“)

Obr. 4. List Seraphiny Tausigovej Magde Szakmáry-Móryovej z 26. mája 1928
 Zdroj: Bratislava, SNM-Hudobné múzeum, MUS CLXXV 39

Brahms, Peter Cornelius, Hans von Bülow, Sophie Menter, David Popper, Ludwig Bösendorfer, Laura Rappoldi-Kahrer, Marie Lipsius a mnohí ďalší. Naproti tomu prekvapuje, že zachovanú korešpondenciu so známym bratislavským hudobným kritikom Jánom Batkom tvorí len jeden list.

V drážďanskom období sa stala obdivovateľkou hudobného umenia nemeckého skladateľa Maxa Regera (1873 – 1916), s ktorým viedla korešpondenciu. Max Reger jej ako prejav umeleckého uznania dedikoval svoj klavírny cyklus *Sechs Stücke (Šesť skladieb)* op. 94. Počas štúdia slovenskej klaviristky, speváčky a pedagogičky Magdy Szakmáry-Móryovej v Drážďanoch jej ochotne radila a pomáhala. V listoch adresovaných mladej Magde Szakmáry-Móryovej z rokov 1924 – 1930 si Seraphine Tausigová zaspomínala aj na svoje rodné mesto a prejavovala živý záujem o súčasnú hudobnú dianie či o niektoré osobnosti hudby zo začiatku 20. storočia, ako boli napríklad Ignaz Friedman, Emil von Sauer, Jean Sibelius či Christian Sinding.⁵⁰

Záver

Život klaviristky a klavírnej pedagogičky Seraphiny Tausigovej spadá do obdobia veľkej epochy rozmachu klavírnej hudby 19. a prvej tretiny 20. storočia. Jej príbeh je v mnohom výnimočný, ale zároveň typický v tom zmysle, že sľubne sa rozvíjajúca koncertná kariéra mladej umelkyne sa v pomerne krátkom čase vychýlila smerom k pedagogickej činnosti. Jej biografii napokon možno vidieť aj v kontexte s fenoménom migrácie hudobníkov v stredoeurópskom priestore, ktorá bola podmienená individuálnymi, sociálnymi, ale aj kultúrno-historickými faktormi a ktorá sa dotýkala rôznych vrstiev vzťahu umelec a spoločnosť.

BIBLIOGRAFIA

BÖHMOVÁ-ZAHRADNÍČKOVÁ, Zdeňka: *Slavní čeští klavíristé a klavírní pedagogové z 18. a 19. století. (Do založení klavírního oddělení pražské konzervatoře roku 1888.)* Praha : Editio Supraphon, 1986, 172 s.

ČIEFOVÁ, Martina: *Klavírne umenie v Bratislave v 19. storočí.* Nitra : PF UKF, 2008, 185 s. ISBN 978-80-8094-245-8.

DUŠINSKÝ, Gabriel: Spomienky na Serafinu Vrabélyovú-Tausigovú. In: *Hudobný život*, 1980, roč. 12, č. 2, s. 8.

DUŠINSKÝ, Gabriel: Johannes Brahms a Bratislava. In: *Hudobný život*, 1983, roč. 15, č. 9, s. 8.

GELLEN, Adam: *Brahms und Ungarn. Biographische, rezeptionsgeschichtliche, quellenkritische und analytische Studien.* Tutzing : Hans Schneider, 2011, 730 s. ISBN 978-3-86296-019-4.

GÄRTNER, Markus: Vrabély, Serafina. [Heslo.] In: *Instrumentalistinnen-Lexikon des Sophie-Drinker-Instituts.* (2009, Stand vom 25.02. 2012). Dostupné na internete: <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=vrabely-serafina>

⁵⁰ Bratislava, SNM-Hudobné múzeum, sign. MUS CLXXV 9-45.

HRABUSSAY, Zoltán: *Franz Liszt a jeho vzťahy k Bratislave*. Bratislava : MDKO a Čs. spoločnosť pre šírenie politických a vedeckých poznatkov v Bratislave, 1961, 38 s. (rotaprint).

Z. H. [=HRABUSSAY, Zoltán]: Vrabély-Tausigová, Serafína. [Heslo.] In: *Československý hudební slovník osob a institucí*. Zv. 2. Praha : SHV, 1965, s. 914.

LENGOVÁ, Jana: Bratislava 1860 – 1918: Postrehy k osobnostiam klavírneho umenia. In: *Bratislava XXII/2010*. Zborník Múzea mesta Bratislavy. Ed. Elena Kurincová. Bratislava : Múzeum mesta Bratislavy, 2010, s. 173-197. ISBN 978-80-969864-4-6. ISSN 0524-2428.

LENGOVÁ, Jana: Život a dielo klaviristky, skladateľky a spisovateľky Stephanie Wurmbrand-Stuppachovej vo svetle prameňov. In: *Ad honorem Richard Rybarič*. Zborník z muzikologickej konferencie Musicologica historica I. venovanej nedožitým 80. narodeninám Richarda Rybariča (1930 – 1989). Ed. Janka Petőczová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, s. 159-174. ISBN 978-80-89135-28-8.

OREL, Dobroslav: *František Liszt a Bratislava. Na základě nevydané korespondence Fr. Liszta a kněžny C. Wittgensteinové*. [=Sborník FiF UK, roč. 3, č. 36(10).] Bratislava : FiF UK, 1925, 72 s.

PLEVKA, Bohumil: *Liszt a Praha*. Praha : Editio Supraphon, 1986, 137 s.

POTEMROVÁ, Mária: *Hudobný život v Košiciach v rokoch 1848 – 1918. Tematická bibliografia*. 2 zv. Košice : Štátna vedecká knižnica, 1981, 1/570 s., 2/668 s. (rotaprint).

POTÚČEK, Juraj (zost.): *Hudobný život na Slovensku v rokoch 1846 – 1875*. (Výber zpráv a referátov z domácich časopisov.) (=Dokumenty k dejinám slovenskej hudby. Zv. 3.) Bratislava : ÚHV SAV, 1965, 103 s., rozmn.

POTÚČEK, Juraj (zost.): *Hudobný život na Slovensku i mimo v rokoch 1838 – 1918*. (Doplňky zpráv, referátov a kritik z domácich časopisov.) (=Dokumenty k dejinám slovenskej hudby. Zv. 10.) Bratislava : ÚHV SAV, 1966, 120 s., rozmn.

Slovenský biografický slovník. Zv. 6. Eds. Augustín Maťovčík a kol. Martin : Matica slovenská, 1994, 660 s. ISBN 80-7090-111-X.

TAUBEROVÁ, Alexandra: *Ján Nepomuk Batka a jeho zbierka hudobnín*. Bratislava : Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 1995, 207 s. ISBN 80-85753-29-4.

URBANČÍKOVÁ, Lýdia: *Život ako storočie*. Košice : Hudobná spoločnosť Hemerkovcov, 2009, 148 s. ISBN 978-80-969568-5-2.

WENZEL, Silke: Seraphine Tausig. [Heslo.] In: *MUGI – Musik und Gender in Internet. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*. Eds. Beatrix Borchard und Nina Noeske. Hamburg : Hochschule für Musik und Theater, 2003ff. Stand vom 21.06.2014. Dostupné na internete: http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Seraphine_Tausig

WURZBACH, Constant von: Pirkhert Eduard. [Heslo.] In: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Bd. 22. Wien : Druck und Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1870, 534 (512) s.

WURZBACH, Constant von: Vrabély Seraphine. [Heslo.] In: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Bd. 51. Wien : Druck und Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1885, 350 (338) s.

PRAMENE

Archív mesta Bratislavy, Osobný fond Ján (Nepomuk) Batka

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, MUS CLXXV

Bohemia 1859

Kaschau-Eperjeser Kundschaftsblatt 1865

Pressburger Zeitung 1854, 1855, 1859, 1860, 1864, 1868, 1871, 1874, 1879

LINKY

<http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/>

<https://www.flickr.com/photos/nora-meszoly/24282833890>

<http://gw.geneanet.org/phleloup69?lang=en&pz=quentin&nz=loup&ocz=1994&p=louis+xavier&n=des+essarts&oc=1810>

<http://noviny.vkol.cz/kramerius/>

[http://imslp.org/wiki/6_Pieces_for_Piano_4-hands,_Op.94_\(Reger,_Max\)](http://imslp.org/wiki/6_Pieces_for_Piano_4-hands,_Op.94_(Reger,_Max))

09 VOKÁLNO-SYMFONICKÉ DIELO ALEXANDRA ALBRECHTA

Vladimír G o d á r

Bratislava

Alexander Albrecht (1885–1958) sa svojou skladateľskou tvorbou, ktorej sa venoval počas takmer šesťdesiatich rokov svojho života, ako aj svojím dirigentským umením, ktorému sa venoval najmä ako kapelník bratislavského Cirkevného hudobného spolku (od roku 1921), stal kľúčovou osobnosťou bratislavského hudobného života v prvej polovici 20. storočia. Jeho študentský i aktívny život sa odohral najmä v Bratislave, ktorá prebehla v 20. storočí prudkými metamorfózami, či už politickými (v čase Albrechtovho detstva bola Bratislava súčasťou rakúsko-uhorskej monarchie, jeho profesný nástup oddialilo vypuknutie 1. svetovej vojny, jeho aktívny profesný život sa udial najmä v čase prvej Československej republiky, Slovenskej republiky a 2. svetovej vojny, jeho stiahnutie sa z verejného života napokon prebehlo v čase znovuoživenia Československej republiky a nastolenia komunistického režimu) alebo národnostnými (Bratislava, ktorá v čase Albrechtovej mladosti bola mnohonárodnostným mestom s nemeckou a maďarskou väčšinou, sa postupne stala mestom s mohutnou slovenskou väčšinou). Politické i národnostné metamorfózy Albrechtovho mesta spôsobili, že sa pri hodnotení jeho života a tvorby vyberali neprimerané a skresľujúce determinanty, ktoré neraz deformovali zástoj jeho osobnosti a diela v súlade s tými-ktorými požadovanými ideologickými požiadavkami, pričom tento deformujúci stav často pretrváva až dodnes (teraz najmä v podobe nevšimavej ľahostajnosti) a spôsobuje pokračovanie zväčšovania priepasti medzi Albrechtovou tvorbou a lokálnou societou, v ktorej táto tvorba vznikala a pre ktorú bola určená.¹

Novodobý aktuálny historizmus vznikal z nacionálnej potreby dodať historický rozmer súdobej slovenskej kultúre, ktorej minulosť sa mala preskúmať z hľadiska načrtnutia jej koreňov, a tak poskytnúť argumenty oprávňujúce nadradenosť nacionálneho pohľadu (to napokon robili všetky európske kultúry od nastolenia historickej paradigmy v humanistike 19. storočia). Profesor Konštantín Hudec vo svojej zakladateľskej práci *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku* venoval

¹ Ak si pozrieme napríklad koncertnú dramaturgiu Slovenskej filharmónie v rokoch 1949 – 2000, ani zďaleka nevychádzala z neskoršieho muzikologického prehodnocovania Albrechtovej tvorby, ale akoby sa celkom dôsledne naďalej pridržala pretrvávajúcich orálne šírených téz o „malej slovenskosti“, „malej ľudovosti“ či „priveľkej sofistikovanosti“ Albrechtovho diela, ktoré pritom vlastne nikdy neboli publikované. Slovenská filharmónia v spomínanom období uviedla *Sonatínu pre jedenásť nástrojov* (24. 11. 1950 – Václav Talich; 18. 4. 1975 – k nedožitým 90. narodeninám – Ľudovít Rajter), jedenkrát symfonickú báseň *Šípková Ruženka* (21. 10. 1955 – k 70. narodeninám – Ľudovít Rajter), dvakrát uviedla Albrechtovo komorné dielo (*Sláčikové kvarteto* – 19. 10. 1996 a 17. 9. 1998 – Moyzesovo kvarteto), jedenkrát piesňové dielo (*Dve básne Kláry Kadosovej* – 20. 4. 1988 – Magdaléna Hajóssyová, Daniela Rusó-Varínska) a Slovenský filharmonický zbor uviedol jeho zhudobnenie ľudovej piesne *Poniže Braniska* (31. 1. 1958 – Ján Mária Dobrodinský), jeho *Pieseň* (13. 3. 1959 – Ján Mária Dobrodinský) a *Ave Maria* (7. 12. 1996 – Jan Rozehnal, Stanislav Šurin, organ). Vokálno-symfonické diela, ktoré sú predmetom tejto práce, boli v tomto období jedinýkrát obsahom koncertu – *Život Márie* bol predvedený 19. 12. 1985 (Magdaléna Hajóssyová, SF – Ľudovít Rajter, SFZ – Pavol Baxa).

Alexandrovi Albrechtovi dve vety: „Bratislavský hudobný život dopĺňa činnosť A. Albrechta v Cirk. hud. spolku sv. Martina a spevokol B. Bartóka, vedený Št. Némethom. Obaja sú známi ako pedagógovia i komponisti.“² Neskoršie akademické Dejiny slovenskej hudby (1957) boli už k Albrechtovi veľkorysejšie. Autori tu konštatujú vzrast profesionálnej odbornosti, ktorá sa dostala do činnosti Cirkevného hudobného spolku pri Dóme sv. Martina aj vďaka absolventom Mestskej hudobnej školy, spomínajú tiež dobové slovensko-maďarské trenice, no pokiaľ išlo o Albrechtovu tvorbu, táto „bola určená predovšetkým nemeckým a maďarským bratislavským kruhom“, avšak celkovo „Albrecht predstavoval v bratislavskej hudobnej kultúre osobitú, technicky vyspelú, predovšetkým intelektuálne založenú osobnosť.“³ Akademici tu napokon u Albrechta konštatovali veľký talent, absenciu štýlového vyhranenia, štýlové výkyvy, ktoré po vojne vyústili v „isté priblíženie sa slovenskému národnému realizmu.“⁴ Z celej jeho tvorby si bližšiu pozornosť tak zaslúžila len kantáta Šuhajko; táto „vychádza z ľudového piesňového materiálu, ktorý sborove monumentalizuje a symfonicky rozvíja. Skladba potvrdzuje technickú umnosť autora.“⁵ Tento pohľad na Albrechtovu tvorbu vlastne len opakuje zhodnotenie, ktoré zverejnil Zdeněk Nováček vo svojej práci *Súčasná slovenská hudobná tvorba*, ktorá do slovenskej hudobnej kultúry prekliesnila dogmy ideológie socialistického realizmu.⁶

Šesťdesiate roky 20. storočia priniesli nástup mladej skladateľskej generácie, ktorej cieľom bolo prelomiť zvieraciu kazajku socialistického realizmu, obopínajúcu slovenskú hudobnú kultúru od 50. rokov. Prejavilo sa to aj na vzťahu k Alexandrovi Albrechtovi, ktorého socialistickí ideológovia považovali počas posledných rokov jeho života za nositeľa ideovo nesprávnych postojov.

Prelom v ponímaní osobnosti a diela Alexandra Albrechta priniesla monografia Ferdinanda Klindu, ktorá vyšla v redakcii Nadi Pavlíkovej (Földváriovej).⁷ Dodnes ide o ťažiskovú prácu o Albrechtovi, keďže jej autor začal svoju prácu na texte ešte počas jeho života a svoj text mohol konzultovať s mnohými pamätníkmi, najmä s Jánom Albrechtom, skladateľovým synom. Autor tu obišiel nedávne prázdne ideologizovanie – či už politické alebo nacionalistické – a nahradil ho snahou rekonštruovať poetiku a názory Alexandra Albrechta a ponúkol čitateľom detailný vhlád do jeho diela i do jeho dobovej apercpcie.

Ivan Hrušovský vo svojej interpretácii histórie slovenskej hudby (*Slovenská hudba*) k hlavným zakladateľským postavám starej generácie (Ján Levoslav Bella, Mikuláš Moyzes, Viliam

² HUDEC, Konštantín: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1949, s. 93.

³ *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1957, s. 350, 354, 360-362, 373, 418-419, 509.

⁴ Ako vyššie, s. 509.

⁵ Ako vyššie.

⁶ NOVÁČEK, Zdeněk: *Súčasná slovenská hudobná tvorba*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1955, s. 367-368.

⁷ KLINDA, Ferdinand.: *Alexander Albrecht*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1959.

Figuš-Bystrý a Mikuláš Schneider-Trnavský) priradil (vekovo i štýlovo) Frisca Kafendu a Alexandra Albrechta, „ktorí, hoci ich tvorba stála do istej miery bokom od úsilia národnej hudby, priniesli umelecky cenný príspevok k spoločnému úsiliu o vzrast slovenského hudobného umenia.“⁸ Venoval mu tu tiež samostatný portrét a do práce zaradil aj stručnú analýzu Albrechtovho *Klavírneho kvinteta* op. 6 a (1910 – 1913) a symfonickej básne *Túžby a spomienky* (1935).⁹ Hrušovský ocenil tiež profesionalizáciu domácich hudobných výkonov, ktorú dosiahol ako dirigent Cirkevného hudobného spolku a konštatoval jeho blízke inšpiratívne vzťahy s mladými skladateľmi nastupujúcej generácie, Dušanom Martinčekom a Ivanom Paríkom, ako aj blízky vzťah k Štefanovi Némethovi-Šamorínskemu.

Ladislav Burlas vo svojej historiografickej práci *Slovenská hudobná moderna* akcentoval Albrechtov zástož v mnohonárodnostnej kultúre Bratislavy, progresívnosť jeho umeleckých postojov a ako prvý domáci autor pozitívne zhodnotil aj Albrechtove „avantgardné“ diela – *Život Márie a Túžby a spomienky*.¹⁰ Práve Burlas tu vrátil Albrechtovu osobnosť i tvorbu tam, kam vždy patrila, do centra novodobej slovenskej hudobnej kultúry. Umelecká progresívnosť Albrechtovej tvorby, ktorá bola trňom v oku v rokoch päťdesiatych, sa tu nenápadne stala pozitívnou črtou. Toto hodnotenie zopakoval aj v neskorších *Dejinách slovenskej hudby*, ktoré redigoval Oskár Elschek.¹¹

Pohľad na Albrechtovu osobnosť sa postupne premenil, keď historiografia opustila úzke ideologické limity socialistického realizmu a prekročila nacionalistické požiadavky. Ľubomír Chalupka, ktorý venoval celú svoju vedeckú činnosť najmä slovenskej hudbe prvej polovice 20. storočia a hudbe generácie slovenskej avantgardy,¹² už bez ideologizujúcich okuliarov pristúpil k Albrechtovej poetike prostredníctvom analýzy (*Suita pre klavír, Sonatina pre jedenásť nástrojov, Tri básne na Rilkeho Marienleben*) a Albrechtove diela zaradil do vývojovej línie slovenskej hudby. Celkové zintímnenie Albrechtovej osobnosti v domácej reflexii bolo späté s viacerými článkami slovenského muzikológa a estetika Jána Albrechta, skladateľovho syna.¹³ Ján Albrecht sa tiež pokúsil o načrtnutie azda najadekvátnejšieho kontextu tvorby svojho otca, keď túto postavil do stredoeurópskych i lokálnych súvislostí, integrujúcich do jednej množiny osobnosti Franza Schmidta (1874 – 1939), Ernő Dohnányiho (1877 – 1960), Bélu Bartóka (1881 – 1945) a Alexandra

⁸ HRUŠOVSKÝ, Ivan: *Slovenská hudba*. Praha-Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo 1964, s. 50-51.

⁹ Ako vyššie, s. 135-142.

¹⁰ BURLAS, Ladislav: *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava : Obzor 1983, s. 48-54.

¹¹ ELSCHKEK, Oskár, ed.: *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied. ASCO Art & Science 1996. ISBN 80-88820-04-9

¹² CHALUPKA, Ľubomír: *Slovenská hudobná avantgarda*. Bratislava 2011; *Cestami k tvorivej profesionalite. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901–1950)*. Bratislava : Univerzita Komenského Filozofická fakulta 2015. ISBN 978-80-8127-091-8.

¹³ ALBRECHT, Ján: *Spomienky na otca*. In: *Hudobný život* 1975, č.17-18, s. 8; *Život a dielo A. Albrechta očami syna*. In: *Hudobný život* 1985, č.17, s. 8; *Alexander Albrecht – osud a pozadie jeho tvorby*. In: *Hudobný život* 1988, č. 18, s. 10-11.

Albrechta, ktoré sa formovali v kultúrnom prostredí Bratislavy v posledných dekádach 19. storočia.¹⁴

Popri Klindovej monografii a štúdiách Jána Albrechta nám cieľe i myšlienky Alexandra Albrechta môžu azda najväčšmi sprítomniť úvahy, ktoré Ján Albrecht sústredil do plánovanej publikácie koncom 60. rokov; tento plán sa však realizoval omnoho rokov neskôr.¹⁵ Napokon nedávna publikácia Veroniky Bakičovej *Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina v Bratislave a Alexander Albrecht* oveľa širšie zdokumentovala a zhodnotila Albrechtovu činnosť na čele tejto významnej inštitúcie.¹⁶ Skutočnosťou však ostáva, že dnes jedinú cestu k Albrechtovej vokálno-symfonickej hudbe umožňujú archivované autorské skice, rukopisy a odpisy, sústredené v Slovenskom národnom múzeu-Hudobnom múzeu pod signatúrou MUS LVI.¹⁷

Ambíciou predkladanej štúdie je priblíženie vokálno-symfonickej tvorby Alexandra Albrechta, ktorá v sebe skrýva pozoruhodný paradox. Spojenie vokálneho (sólisti, zbor) a orchestrálneho média prinieslo autorom hudby baroka, klasicizmu i romantizmu možnosť najuniverzálnejšieho vyjadrenia autorských zámerov. Vokálno-symfonické médium si toto dedičstvo prenieslo aj do hudby 20. storočia. Novodobí skladatelia si vybrali toto médium, keď ich zamýšľaná výpoveď mala univerzalistické ambície. Chcela tak prehovoriť nielen svojou hudobnou zložkou, ale aj svojím spojením so slovom, a zároveň dokumentovať vyspelosť autorovej hudobnej reči. Zástoj vokálno-symfonického média v celkovej tvorbe takisto dokumentuje Albrechtovu integrovanosť v „kvartete“ bratislavských skladateľov (Schmidt, Dohnányi, Bartók, Albrecht). Úvodom spomínaný paradox spočíva v skutočnosti, že univerzalistický autorský zámer napokon ostal (a dodnes zostáva) v príkrom rozpore s domácou kultúrnou praxou, ktorá práve tieto Albrechtove diela postavila na perifériu dramaturgie, čím vlastne znemožnila ich fungovanie v slovenskej kultúre v zamýšľanej funkcii, alebo aspoň v nejakej náhradnej funkcii.

Albrechta spája s tromi spomínanými bratislavskými skladateľmi tiež skutočnosť, že všetci sa začali venovať skutočnej kompozícii už vo veľmi ranom veku. Prvé kompozičné pokusy sústredujúce Albrechtove detské diela z doby pred vysokoškolskými štúdiami dali pravdepodobne rodičia zviazať do dvoch konvolútov. *Album I.* (MUS LVI 20) obsahuje skladby z rokov 1895 – 1902 pre klavír (*Fantasia, Allegretto E dur, Meditácia, Sonatina, Albumblatt*), pre štvorručný klavír (*Liedchen, Ungarische Tänze, Scherzo F dur 1899, In den Bittagen*), prvé piesne (*Ständchen* –

¹⁴ ALBRECHT, Ján: *Spomienky bratislavského hudobníka*. Bratislava : Vydavateľstvo PT 1998. ISBN 80-967026-9-6.

¹⁵ ALBRECHT, Alexander: *Túžby a spomienky*. Úvahy a retrospektívne pohľady skladateľa. Bratislava : Hudobné centrum 2008. (GODÁR, Vladimír, ed.). ISBN 978-80-88884-98-9.

¹⁶ BAKIČOVÁ, Veronika: *Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina v Bratislave a Alexander Albrecht*. Bratislava : Music forum 2013. ISBN 978-80-99737-42-1.

¹⁷ Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum (SNM-HuM), depozitár Kaštieľ Dolná Krupá.

Johann Ludwig Uhland; *Der Fischer* – Johann Wolfgang Goethe; *Leise zieht durch mein Gemüth* – Heinrich Heine; *Ave Maria*; *Ein kleines Lied*; *Uspávanka*; *Der Liebe Dauer*, *Die Blume*), menšie či väčšie komorné kompozície (*Meditácia na Bertiniho Prelúdium X.* pre husle; *Meditácia na Bertiniho Etude X a XI* pre husle; *Sláčikové trio* pre husle, violu a violončelo; *Liedchen* pre husle a sláčikové kvarteto; *Sonáta* pre husle a klavír). Tento konvolút obsahuje však aj dve diela z rokov gymnaziálnych štúdií, ktoré boli zamýšľané ako vokálno-symfonické – kantátu *Chronos und die Jugend* a *Omšu C dur*.

***Chronos und die Jugend* pre bas, miešaný zbor a sláčikový orchester, 1899**

Detský rukopis kantáty *Chronos und die Jugend* pre bas, miešaný zbor a sláčikový orchester, pravdepodobne spred roku 1899, zostal neukončený, resp. nezachoval sa čistopis diela. Zachovaná podoba diela umožnila Ferdinandovi Klindovi konštatovať, že skladba „zobrazuje dilemu medzi radosťami mladých rokov a neúprosnou realitou mĺňajúceho sa času, starnutia a smrti. Po orchestrálnom úvode, ktorý má radostný, tanečný charakter, sa v *Adagiu* ozýva náhle Chronos, varujúci mládež, aby zanechala radovánky a myslela na budúce životné žiale a smrť. Mládež odpovedá zborom: „Nechaj nás dnes radowať sa, teraz niet času na starosť; ved' bolesti neujdeme, každý poniesie svoj žiaľ.“ Po krátkom spomalení hudobného toku, zamyslení sa nad trpkou pravdou, zaznie zase úvodný motív a rozvinie sa fugáto, v ktorom znovu nastúpi zbor, hlásajúc, že v živote netreba želiť nijakú radosť. Kantáta sa končí zborom na oslavu radosti a života; orchester tu prináša kontrapunktické rozvinutia úvodného motívu. Posledná časť kantáty sa zachovala len v náčrte, možno však z neho bez ťažkostí rekonštruovať celé dielo.“¹⁸ Klinda vo svojom ďalšom komentári akcentuje reflektívny charakter autorovho mladického zámeru, ktorý bol podmienený šírkou jeho záujmu o svetovú literatúru, siahajúcim až po filozofiu.

Zhudobnený text Albrechtovej kantáty (?) *Chronos und Jugend* pre bas (Chronos), miešaný zbor (mládež) a sláčikový súbor som nedokázal autorsky identifikovať a kompletizovať, a tak nemôžem ani posúdiť stupeň fragmentárnosti zachovaného rukopisu diela. Jestvujúci fragment sa pohybuje v okruhu tóniny A dur (tiež fis mol, E dur), zotrváva v štvordobovom metre, využíva neskoro-romantickú harmóniu, no jeho textúra sa snaží využiť barokizujúce kontrapuntické postupy (najmä fugáto). Zhudobnenie prináša tiež akoby dramatizáciu textu, keďže sólistovi a zboru sú pridelené aj dramatické úlohy. Mladý autor sa celkovo snažil o kontinuálne zhudobnenie textu a vyhýbal sa členeniu zhudobnenia pomocou páuz, čo posilňuje predstavu o možnom dramatickom zámere zachovaného fragmentu. Nasledujúca tabuľka nám môže napomôcť urobiť si predstavu o tektonike skladby:

¹⁸ KLINDA (1959), s. 76.

tempo	tónina	metrum	médium	rukopis	rozsah
Andantino	A	C	archi	s. 143-150	35 t.
Adagio. Andante	A-fis	C	bas, archi	s. 150-152	3+14 t.
Un poco più mosso. Andante	fis	C	CM, archi	s. 153-156	26 t.
Andante con moto. Andante	E	C	archi	s. 156-165	29+24 t.

***Missa in C* pre sóla, zbor a orchester, 1899 – 1902**

Vyššie spomínaný konvolút obsahuje aj ďalšiu juvenilnú skladbu, ktorá patrí do nášho prehľadu vokálno-symfonickej tvorby Alexandra Albrechta.¹⁹ Je to *Missa in C*, ktorú skomponoval gymnazista Kráľovského maďarského gymnázia pri Klariskách pre médium miešaného zboru, sláčikového súboru a organ. K charakteristickým zvyklostiam tejto školy patrila aj skutočnosť, že hudobne najzdatnejší študent obsluhoval organ počas spoločných bohoslužieb; pred Albrechtom túto gymnaziálnu funkciu zastával Béla Bartók, pred Bartókom zasa Ernő Dohnányi. Klinda venoval tomuto dielu vo svojej monografii nasledujúce riadky: „Ako sedemnášťročný komponuje Albrecht *Slávnostnú omšu C dur*, ktorú uviedli na konci školského roku 1903 pod vedením prof. W. Kraussa a vzbudila pozornosť i v tlači. Kritici konštatovali formové príbuzenstvo s veľkými klasickými dielami, zručnosť v koncepcii vokálnych partíí a znamenitú inštrumentáciu. Dielo však výrazne nepresahuje rámec romantickej cirkevnohudobnej štylizácie (...) *Slávnostná omša C dur* svedčí už o pomerne vyspelej kompozičnej technike. Vokálne časti sú zručne koncipované, svedčia o znalosti klasickej omšovej literatúry. Prvé dve časti napísal Albrecht ako tercián (bol vtedy už študentským organistom), ostatné dokončil v poslednej gymnaziálnej triede. Omša bola predvedená s veľkým úspechom na konci roku, v ktorom Albrecht maturoval. Pravdepodobne slúžila aj ako ukážka na prijímaciu skúšku na budapeštiansku Akadémiu.“²⁰

Na tento svoj najväčší spoločensko-umelecký úspech po rokoch s úsmevom spomínal aj samotný 72-ročný autor: „Cez prázdniny medzi treťou a štvrtou gymnaziálnou triedou som napísal štyri časti *Omše pre zbor, sláčikové nástroje a organ*; v tom čase som bol už organistom gymnaziálneho kostola. Chýbajúce dve časti som napísal až o dva roky neskôr a celé dielo som predviedol s veľkým úspechom u mojich spolužiakov. Tí ma niesli na pleciah sa spôsob triumfálneho pochodu do triedy, pri prahu sa však potkli a spadli spolu aj s oslávencom; tak som slávil vzostup a pád v tesnej následnosti jedným dychom.“²¹

¹⁹ *Album I.*, s. 94-141; SNM-HuM, MUS LVI 68.

²⁰ KLINDA (1959), s. 16, 74-75.

²¹ ALBRECHT, Alexander: *O mojom krátkom živote. Az én rövid életem*. Máj 1957 37s. MUS LVI 133, *Mein kurzes Leben*. 25 s. MUS LVI 161. In: ALBRECHT, Alexander: *Túžby a spomienky. Úvahy a retrospektívne pohľady skladateľa*. GODÁR, Vladimír ed., Bratislava 2008, s. 22, preklad RAJTEROVÁ Astrid.

Bližší pohľad na rukopis diela nám doplní autorovu i Klindovu informáciu. Nešlo o druh slávnostnej omše, ale o omšu, ktorej nároky boli dostupné Albrechtovým spolužiakom – spevákom, zboristom i sláčikárom, pričom organový part autor písal pre seba samého. Albrecht po ukončení tercie a pred kvartou napísal štyri časti svojej *Omše*, podľa rukopisu by malo ísť o štyri kratšie časti – *Kyrie* (96 taktov), *Agnus Dei* (56 taktov), *Sanctus* (64 taktov) a *Benedictus* (69 taktov); dve, ktoré si vyžadovali komplikovanejšiu tektoniku a oveľa bohatší modulačný plán (*Gloria* – 212 taktov a *Credo* – 185 taktov), boli výsledkom oveľa väčšieho úsilia a ich zhotovenie si vyžadovalo ďalšie dva roky. Celú *Omšu* tak skomponoval vlastne organista gymnázialného kostola medzi svojím 14. a 17. rokom.

			médium	rukopis	rozsah
Kyrie Allegro ma non troppo	C	C	CM, archi,org	s. 94-100	96 t.
Gloria Allegro vivace	C, E, C	C	CM,s, archi,org	s.117-128	212 t.
Credo Allegro ma non troppo. Andante. Vivace	c, e,As,C	C	CM,s,a, archi,org	s.129-141	185 t.
Sanctus Adagio. Molto allegro	C	C, 2/2	CM, archi,org	s.105-109	64 t.
Benedictus Andante con moto, quasi Allegretto	B	C	CM,s, archi,org	s. 110-116	69 t.
Agnus Dei Andante con moto. Allegro ma non troppo	G, C	C	CM, archi,org	s. 101-104	56 t.

Rukopis nám teda naznačuje pravdepodobné poradie komponovania kompozície. Najprv vzniklo *Kyrie* ako úvodná časť *Omše*, po ňom vznikla záverečná časť *Agnus Dei*, ktorá tvorí s *Kyrie* komplementárnu dvojicu a vo svojom výsledku vlastne zaokrúhľuje tektoniku diela. Potom nasledovala kompozícia dvojice *Sanctus* a *Benedictus* a po dlhšej prestávke vznikla rozsiahla *Gloria* a ťažiskové *Credo*.

Spoločným menovateľom všetkých častí *Omše* je axióma textovej zrozumiteľnosti a výrazovej primeranosti, čo boli vlastne postuláty ceciliánskeho hnutia, ktoré v tradícii domácej cirkevnej hudby nastolil najmä Ján Levoslav Bella v 60. rokoch 19. storočia.²² Albrechtov spôsob zhudobňovania liturgického textu je analogický s Bellovým komponovaním. Skladateľ si vopred rozvrhol text, následne – akceptujúc sémantiku, lexiku i výslovnosť tohto textu – hľadal možnosti

²² Pozri KÔPKA, František: *Hudobnoestetické názory Jána Levoslava Bellu do roku 1881*. In: *Slovenská hudba* 2016, č. 4, s. 341-402.

zhudobnenia textu prostredníctvom zvoleného média. Kompozícia pokračovala zhotovením štvorhlasnej zborovej textúry zhudobneného textu s jasne definovanou sopránovou melodickou kresbou i s definitívne vymedzenými harmonickými postupmi pomocou prostriedkov pretrvávajúcej praxe *basso continuo*. Ďalšiu fázu potom predstavovala inštrumentácia, ktorá mohla mať rôzny stupeň sofistikovanosti v závislosti od autorovho zámeru využiť kontrapunktickú sadzbu pri zhudobňovaní textu. Alfou-omegou Albrechtovej *Omše* je práve harmónia, kontrapunktické prostriedky sú tu potlačené; ich úloha je menšia ako v diele *Chronos und die Jugend*, určenom pre príbuzné médium.

Text *Kyrie* (C dur) načrtáva trojdielnu architektoniku, založenú na princípe symetrie. Časť v tempe *Allegro ma non troppo* otvára štvortaktová introdukcia sláčikových nástrojov, po ktorej nastupuje štvornásobné uvedenie invokácie *Kyrie eleison* v zbore, opierajúcom sa o harmonické pozadie organa a sláčikových nástrojov. Deväťtaktový prechod premostuje proces ku strednému dielu, deväťnásobnej invokácie *Christe eleison*, ktorá využíva modulačný pohyb harmónie textúry (G, c, As, A, fis, A, a, G). Nasledujúca inštrumentálna medzihra sláčikov pripravuje reprízu prvého dielu so štvornásobnou invokáciou *Kyrie eleison*, ktorá následne prechádza do kody, upokojujúcej proces.

Agnus Dei vyrastá z tóniny G dur, v ktorej zbor a capella prináša hlavnú invokáciu (*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis*). Tretiu invokáciu preruší uprostred nástup sláčikového súboru a oddiali nástup záverečnej pointy – päťnásobného zopakovania prosby *dona nobis pacem*, ktoré uvádza sláčikový incipit prvej časti (*Kyrie*); nasledujúci záver sa navracia k hudbe prvého *Kyrie* a zavŕšuje celú časť (a zároveň celú *Omšu*) v hlavnej tónine C dur.

Časť *Sanctus* je koncipovaná v hlavnej tónine. Začína sa trojnásobnou zborovou invokáciou *Sanctus* a jej dopovedaním (*Dominus Deus Sabaoth*), pričom celé oslovenie sa dvakrát zopakuje, no s novou harmóniou. V prudkom kontraste nasleduje druhý diel (*Adagio / Molto allegro*), pričom základná homorytmická štvorhlasná sadzba zboru i sláčikových nástrojov zvyšuje svoju údernosť pomocou unisona (takisto zboru i sláčikových nástrojov).

Komplementárna časť *Benedictus* (*Andante, con moto, quasi Allegretto*), koncipovaná v nezvyčajnej tónine B dur, je uvedená štvortaktovou introdukciou sláčikových nástrojov. Po introdukcii nasleduje sopránové sólo (*Benedictus, qui venit in nomine Domini*), ktoré sa opiera o sprievod sláčikových nástrojov a organa, ktorý v husliach prináša základný osminový pohyb. Opakovanie prvej frázy v štvorhlasnej zborovej sadzbe, obohatené o kantilénu prvých huslí vo vysokej polohe, prináša v závere frázy zborové imitácie spojené s moduláciou do g mol. Tretie uvedenie hlavnej frázy textu je zverejné zborovému unisonu. Nasledujúca repríza zborovej frázy nastupuje s novým textom (*Hosanna in excelsis*) so sláčikovým osminovým pohybom a kontra-

punktom prvých huslí. Kódu časti tvorí záverečná unisonová invokácia zboru (*Hosanna*) a záverečná 9-taktová dohra sláčikových nástrojov.

Gloria, ktorú napísal o dva-tri roky mladší autor, predstavuje najrozsiahlejšiu časť diela. Uvádza ju invokácia *Gloria in excelsis Deo* v tutti zvuku v hlavnej tónine, v tempe *Allegro vivace* a v metre alla breve; dokončenie frázy (*et in terra pax hominibus bonae voluntatis*) je zverené sólovému sopránu so sprievodom sláčikových nástrojov (bez organa). Nasledujú v tutti súboroch ďalšie aklamácie (*laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te*), pri ktorých proces moduluje do G dur. Ďalší text prináša štvorhlasný zbor a capella (*Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam*), modulujúci ďalej do D dur. Monumentálne tutti v G dur pokračuje v priebehu – *Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens*. Tóninovým skokom (G dur – e mol) je pripravený ďalší úsek textu, tentokrát ho prednášajú tenory so sprievodom sláčikových nástrojov bez organa (*Domine Fili*), a pridávajú sa k nim všetky hlasy rozširujúc tonálnu plochu e mol (*unigenite, Jesu Christe*). Dlhšie doznenie úseku v e mol tak pripravuje nástup kontrastne vzdialenej tóniny – E dur. V majestátnom E dur a plnozvuku všetkých zúčastnených zaznie ďalší úsek *Glorie* – *Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, qui tollis peccata mundi*. Pointa textu (*miserere nobis*) sa navracia k štvorhlasnej textúre a capella a k predchádzajúcej tónine e mol a pokračuje zopakovaním a rozšírením textu (*Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram*) v tutti textúre (resp. textúre bez organa), centralizovaná v tónine h mol. Náznak fugáta (bas, tenor, alt, soprán) sprevádza ďalší úsek textu (*Qui sedes ad dexteram Patris*), pričom od slova *Patris* sa znovu nastoľuje zvuk tutti a tóninovo sa navracia e mol. Doznenie tuhto úseku pripravuje nástup zhudobnenia záverečnej frázy textu – *quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe, cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris*. Tento úsek vyrastá z nastolenej hlavnej tóniny C dur, no má dosiaľ najbohatší chromatický priebeh, nevychádza však mimo už raz dosiahnutej tóniny. Kóda (*Amen*) tonalizuje celý proces do hlavnej tóniny.

Text ťažiskového *Kréda* si vyžaduje najväčšmi štruktúrovaný proces. Albrechtovo *Credo* (*Allegro ma non troppo*) je centralizované do c mol. Slová vyznania viery sú tu spojené so zvukom celého súboru, pričom autor využíva pri artikulácii textu kontrast unisono zvuku a štvorhlasnej zborovej sadzby. Základom štruktúrovania celej časti je tóninový a textúrny kontrast, ku ktorým sa pridáva aj kontrast tempa. Tutti zhudobňuje úvodé slová modlitby (*Credo in unum Deum. Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum, Et ex Patre natum ante omnia saecula*), vedúc proces z osovej tóniny c mol k dominante. Autor potom fragment ďalšieho textu vynechal (*Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt*) a nasledujúce slová *Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis* zveril „ľahkej“ textúre zborového štvorhlasu sprevádzaného sláčiko-

vými nástrojmi, pričom tento text má kontrastnú dynamiku (p), ťažisko textu je na dvojhlase soprán a alt a tonálne je ukotvený v e mol. Nasledujúce *Andante* uvádza päťhlas sláčikových nástrojov *con sordini* v tónine e mol, ktorý pripravuje nástup ďalšieho textu. Text *Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: Et homo factus est* realizuje zbor a cappella v tichej dynamike a tónine E dur. Tóninový zlom (E dur – e mol) nastoľuje ďalší text: *Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato: passus, et sepultus est*. Dynamika tu smeruje od *piano* k *pianissimu*, čo posilňuje aj vynechanie organa. Tonálne tento úsek zotrúva v e mol. Po fermáte nastupuje vo *Vivace* zvuk forte (zbor, sláčikové nástroje+organ) v tónine E dur; tento úsek oslavuje zmŕtvychvstanie Krista (*Et resurrexit tertia die, secundum scripturas. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris.*) a predpovedá posledný súd (*Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos*). Dynamický vrchol časti sprevádza aj bohatý modulačný pohyb (od východiskového E dur cez a mol, d mol, g mol, c mol až po As dur a záver v C dur). Znovu nasleduje textová elipsa (*Cujus regni non erit finis*). Ďalší priebeh je umiestnený v tichej dynamike do dvoch sólových hlasov (soprán, alt) so sprievodom sláčikových nástrojov v tónine As dur (*Et in Spiritum sanctum Dominum, et vivificantem: Qui ex Patre, Filioque procedit*). Tento text znovu zopakuje celý zbor so sláčikovým sprievodom. Nasleduje orchestrálne doznenie (sláčikové nástroje a organ), ktoré proces navracia z tonálne vzdialeného As dur do hlavnej tonality). Autor tu zároveň zvolil ďalšiu textovú elipsu (*Qui cum Patre, et Filio simul adoratur, et conglorificatur: Qui locutus est per Prophetas*). Záverečný text *Vyznania* (*Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptismum in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen*) sa už navracia k ťažiskovej tónine (C dur) plnozvuuku a homorytmickému skandovaniu textu.

Albrechtova *Missa in C* je detské dielo štrnásť-šestnásťročného gymnaziálneho študenta, ktoré udivilo svoje okolie. Neobsahuje nijaké výstrednosti, ale je výsledkom snahy o osvojenie si náročného umenia omšovej kompozície, ktorá sa pridŕža zavedených postupov a svoje zámery realizuje pomocou dostupných prostriedkov – školského organa, školského zboru, ktorého tesitúry v jednotlivých hlasoch sú veľmi úsporné, dvoch sólových hlasov (soprán, alt) a sláčikového súboru, ktorý takisto nevykračuje mimo hranice amatérskej súhry. Trochu vyššie nároky sú kladené na sólový soprán (rozsah po f^2) a na sólové prvé husle (hra v polohe v časti *Benedictus*). Skladba tiež neobsahuje kompozičné chyby vo vedení hlasov a pridŕža sa romantickej harmónie v učebnicovej podobe. Obdivuhodné je zhudobnenie liturgického textu, ktoré je pevne kánonické, a výrazový ambitus hudby, s ktorou mladý autor tento text spojil. Mimoriadne zaujímavá je architektónika celku, ktorá prezrádza veľký hudobný talent. Dielo je tiež prejavom detského katolicizmu, ktorý napokon neostal konštantou Albrechtovho vedomia, ale v dospelosti prešiel mnohými metamorfózami. Ak by sme tu očakávali väčší podiel kontrapunktickej textúry, je to autorský zámer. Autor

v nijakom prípade nechcel narušiť normu textovej zrozumiteľnosti ani nechcel prekročiť možnosti školského zborového spievania vo svojom gymnáziu.

Jediný pendant, na ktorý si spomeniem v súvislosti s Albrechtovou *Missou in C*, predstavuje ďalšie dielo gymnaziálneho študenta. Je to *Omša Es dur (Missa pro die Dominica / pro / 4 vocibus, 2 Violinis, Alto-Viola, Violon- / Cello, Violon, Flauto, Clarinetto, 2 Trombis, / Trombone, Timpanis / et / Organo / Jána Levoslava Bellu*, ktorú spomína Ernest Zavorský vo svojej monografii²³ a pravdepodobne o nej E. Meliš napísal, že ju ako 16-ročný skomponoval a uviedol v dome v Banskej Bystrici.²⁴ Bellova detská *Omša Es dur* využíva väčšie orchestrálne médium ako Albrechtova, je stručnejšia, zaberá relatívne kratší časový objem, no obaja autori vychádzali z prvotného zhudobnenia omšového textu pomocou štvorhlasného zborového média. Pre oboch bolo omšové dielo tiež prostriedkom k spoločenskej demonštrácii vlastného skladateľského umenia.

	tónina	metrum	médium	rozsah
Kyrie. Andante maestoso	Es	C	CM, orch,org	40 t.
Gloria. Allegro	Es	C	CM,s,a,t,b orch,org	73 t.
Credo Allegretto. Adagio. A tempo	c, As, c	C $\frac{3}{4}$, C	CM,s,a,t,b orch,org	79 t. (24 t. + 22 t. + 33 t.)
Sanctus. Andante. Allegro	c, Es	C, 2/2	CM, orch,org	27 t. (11 t. + 16 t.)
Benedictus. Andante.	B	C	CM,a, orch,org	61 t.
Agnus Dei. Adagio	f, As	C	CM,t,b, orch,org	52 t.

Albrecht sa po maturite rozhodol po vzore starších priateľov začať študovať hudbu v Budapešti, no pod tlakom rodičov tu popri štúdiu hudby nastúpil roku 1903 aj na štúdium práva. Jeho hudobní pedagógovia boli vlastne tí istí ako pedagógovia Dohnányiho a Bartóka – ich profesorom kompozície bol Hans Koessler,²⁵ dirigovanie vyučoval Ferenc Szandtner, klavírnú hru Lisztov žiak István Thomán, komornú hru tu učil David Popper. Béla Bartók sa po penzionovaní Thomána stal v Budapešti Albrechtovým pedagógom klavírnej hry, ktorú uňho aj absolvoval.

²³ ZAVARSKÝ, Ernest: *Ján Levoslav Bella, život a dielo*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1955, s. 428-429. Party sú v Hudobnom múzeu Slovenského národného múzea MUS L 101.000 (CD-R/9, 59 obrázkov).

²⁴ MENDEL, H.: *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Erster Band*. Berlin 1870; heslo *Bella, Johann Leopold* (autor M-s).

²⁵ O tomto hudobnom a pedagogickom prostredí viac v práci SÁROSI-SZABÓ, Márta: *The Life-Work of Hans Koessler and the influence of his teaching activity on 20th century Hungarian Music*. Jyväskylä 2013. Diss. Takisto DOHNÁNYI, Ilona von: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. Edited by James A. Grymes. Indiana Univeresity Press 2002.

Albrecht po absolutóriu pokračoval v štúdiách organovej hry vo Viedni a zároveň začal pôsobiť ako organista v Dóme sv. Martina v Bratislave a ako učiteľ na Mestskej hudobnej škole. Roku 1921 vyhral konkurz na miesto dirigenta a riaditeľa Cirkevného hudobného spolku pri Dóme sv. Martina a na tomto mieste vlastne pôsobil ako tvorca i organizátor bratislavského hudobného života vlastne až do penzionovania.

Albrecht v dobe budapeštianskych štúdií a po absolutóriu skomponoval značný počet diel pre klavír i pre štvorročný klavír, komorných diel, piesní a zborov a skúsil aj orchestrálnu kompozíciu. Spomeňme tu *Klavírnú sonátu F dur*, dve desiatky piesní, *Klavírne kvinteto*, *Sláčikové kvarteto D dur* a orchestrálnu symfonickú báseň *Šípková Ruženka*.²⁶ Hudobná reč týchto skladieb vychádza spočiatku z hudobnej reči novoromantizmu, ktorá zachováva princípy tonality, avšak pomocou chromatiky sa dostáva až po jej samotné hranice.

Nová hudba vzniká v prvom desaťročí nového storočia v hlavných kultúrnych centrách, kde sa nastupujúca generácia napriek prevládajúcej akademickej orientácii prostredia začína uberať cestou antiakademických výbojov, ktorej cieľ nie je vopred jasný. To sa stalo v Paríži (Debussy, Ravel, Stravinskij), vo Viedni (Schönberg, Berg, Webern), v Petrohrade (Skriabin, Stravinskij), v Moskve (Rebikov) i v Budapešti (Bartók). V hudbe z obdobia pred vypuknutím 1. svetovej vojny spomedzi skladateľov „bratislavskej štvorky“ Franz Schmidt predstavoval najkonzervatívnejšiu líniu, keďže novoromantický spôsob myslenia neopustil počas celej svojej tvorby až do smrti, Ernő Dohnányi zotrval v blízkosti tejto konzervatívnej platformy, kým Béla Bartók sa prejavil ako najradikálnejší antinovoromantik, keďže sa snažil negovať samotnú nemeckú kompozičnú tradíciu; niekde uprostred medzi nimi sa Alexander Albrecht postupne stával moderným skladateľom, keď po študijných rokoch rozvíjal hudobný jazyk novoromantizmu do tej miery, že jeho diela z rokov 1907 – 1919 boli vlastne jedinými dielami bratislavského novoromantizmu. Albrechtov novoromantizmus niekedy nadobúdala znaky secesie, ovplyvnenej výbojmi druhej viedenskej školy. Albrecht napokon definitívne prešiel na platformu umeleckého modernizmu, čo sa stalo v dielach skomponovaných po skončení vojny.

Albrecht patril k mladej generácii, ktorá privítala moderné zmeny súčasného života, ku ktorým sa ľudstvo prebojovávalo v prvých dekádach 20. storočia. Išlo nielen o premeny v ponímaní umenia, ale aj o prestavbu svetonázoru mladých ľudí, na ktorej sa popri výdobytkoch vedeckého vývoja podieľali najmä dôsledky vojnového vraždenia. Albrecht nastúpil na vrcholné miesto v hierarchii cirkevnej hudby ako 36-ročný v čase po rozpade lokálnej prešporskej sociálnej stability, v čase začínania národnostných premien Prešporoku-Bratislavy, v čase prvých krokov Československej republiky ako moderne orientovaný mysliteľ. Ak teda v rokoch po nástupe do nových funkcií napísal viaceré cirkevné či priamo liturgické kompozície, nikdy tu nešlo o kompozície zrodené

²⁶ ALBRECHT, Alexander: *Túžby a spomienky*. Bratislava : Hudobné centrum, 2008. (GODÁR, Vladimír, ed.).

z realizácie povinností voči cirkevnej bohoslužbe či o výraz všeobecného akceptovania katolicizmu, v službách ktorého sa ocitol, ale zakaždým uňho išlo o istý subjektívne vedený pokus o integrovanie vlastného moderného racionalizmu s tou-ktorou sémantikou či symbolikou, ktorú preňho zvolený cirkevný text či tradícia predstavovali. Hoci teda Albrecht v tomto období zhudobňoval aj liturgické texty, jeho umelecké motivácie boli veľmi individuálne, Tento rozpor spôsoboval, že Albrecht bol vo svojej funkcii riaditeľa cirkevnej hudby v Dóme sv. Martina vlastne po celý čas v prudkejšom či v miernejšom konflikte s predstaviteľmi cirkvi; jeho činnosť si vyžadovala kompromisné uchopenie tohto umeleckého problému nielen od neho samotného, ale aj od cirkevných predstaviteľov. Tento svoj rozpor si sám veľmi hlboko uvedomoval a sprevádzal ho svojimi úvahami, čo dosvedčujú mnohé stránky zachovaných myšlienok.

***Ave Maria* pre zbor, orchester a organ, 1922**

***Ave Maria* pre zbor a organ, 1922**

Albrecht svoju novú vokálno-inštrumentálnu kompozíciu zhudobňujúcu sakrálny text modlitby *Ave Maria* napísal ako dar Cirkevno hudobnému spolku pri príležitosti svojho nástupu do funkcie. Skladba, napísaná pre zbor, orchester a organ²⁷ vznikla v máji 1922, premiéru mala na Vianoce v Dóme sv. Martina 26. decembra 1922.²⁸ *Ave Maria* existuje tiež v prvotnej verzii pre zbor a organ, ktorá sa stala východiskom pre nové vokálno-inštrumentálne dielo a ktorá nepochybne umožňovala častejšie uvádzanie diela ako vokálno-symfonická verzia.²⁹ Veronika Bakičová uvádza, že skladba bola v Katedrále sv. Martina uvedená sedemkrát v období rokov 1923 – 1939 a dokopy tu zaznela šesťnásťkrát.³⁰ *Ave Maria* je prvou skladbou, ktorá vznikla po rozsiahlej orchestrálnej symfonickej básni *Šípková Ruženka*, napísanej pri príležitosti narodenia prvého dieťaťa, syna Jána. Touto symfonickou básňou Albrecht zavŕšil svoj novoromantizmus a k jeho monumentálnosti sa už nikdy nevrátil.

Tradovaný názor, že nová hudba sa na Slovensku prejavila po prvýkrát v Albrechtovej *Klavírnej suíte* (1924) či v jeho *Sonatíne pre jedenásť nástrojov* (1926) si poopravíme, keď nahliadneme do partitúry tejto Albrechtovej modlitby. Albrecht vo svojej modlitbe po prvýkrát vychádza mimo tradíciu durovo-molového myslenia a funkčnej tonality, ktorá dokázala pomocou harmonických funkcií interpretovať harmonický priebeh procesu. Základom kompozície sa tu stáva

²⁷ MUS LVI 28. Obsadenie: 2Fl.,2Ob.,2Cl in B,2Fg – 2Cr inF, 2Tr in B, 3Tn – tp.,ptti.,trgl – CM – org ad lib – VnI.,VnII.,VI.,Vc.,Cb.

²⁸ KLINDA (1959), s. 50, 117.

²⁹ Autor po rokoch spomínal na svoju skladbu nasledujúcimi slovami: „V prvom roku mojej dirigentskej činnosti som napísal môjmu milovanému zboru skladbu *Ave Maria*, ktorej podobne nezvyčajnú náročnosť zmierňuje len organový part. Môj zbor a Pišta Németh vynikajúco a s veľkým úspechom predviedli toto *Ave*, na ktoré, myslím si, môžem hľadiť ako na jedno z najvydarenejších diel môjho života.“ Pozri ALBRECHT, A. (2008), s. 33.

³⁰ BAKIČOVÁ (2013), s. 80, 378.

polyfonická sadzba, ktorá vychádza z melodických tvarov, ktoré oscilujú medzi známejšími motívmi a tvarmi, ktoré nám neomylné asociujú atonálny hudobný jazyk príslušníkov druhej viedenskej školy. Polyfonická sadzba sa neraz vyjasní pomocou krátkych tonálnych tvarov či úsekov alebo nastolením zborového unisona, avšak len na onen moment, aby sa znovu vybrala k celkom neznámym a veľmi mnohoznačným harmonickým väzbám. Albrechtov hudobný jazyk je tu moderný v tom zmysle, že je pozbavený novoromantickej harmonickej ukotvenosti, v dominancii polyfonického riešenia procesu, ktoré neguje princípy rozvádzania disonancií, i vo svojich asociáciách s výdobytkami druhej viedenskej školy. Albrechtovi bol spomedzi trojice Schönberg-Berg-Webern najbližší azda práve Berg, keďže napriek chromatizácii jazyka Albrecht nenástojil na uplatnení nového kompozičného princípu (série), ale nevyhýbal sa ani postupom a spojom, ktoré mohli vytvárať asociácie s hudbou nedávnej minulosti. Preto textúra skladby osciluje nielen medzi modernou harmóniou a moderným kontrapunktom, ale aj medzi atonalitou a tonalitou, ktoré stoja v komplementárnom vzťahu.

V každom prípade Albrechtova *Ave Maria* je napriek svojej stručnosti mimoriadne náročná skladba pre zbor i orchester a jej interpretačné požiadavky siahajú oveľa ďalej ako požiadavky Albrechtových predchádzajúcich diel. Preto možno oprávnené povedať, že práve táto *Ave Maria* je prvou domácou modernou kompozíciou. Skutočnosť, že práve text tejto modlitby Albrechtovi poslužil ako prostriedok k umeleckej revolúcii, nás núti (podobne ako nútila aj dobových poslucháčov) uvažovať nad príčinami tejto umeleckej realizácie.

Skladba jestvuje v dvoch verziách, ktoré nie sú totožné. Orchesterálna verzia je nielen inštrumentáciou organovej verzie, ale rozširuje možnosti pôvodnej organovej verzie.

Vyššie uvedené charakteristiky sa stali stálou súčasťou hudobného jazyka Alexandra Albrechta v jeho najavantgardnejšom období (1920 – 1950) a nájdeme ich rozvíjané v rôznych médiách vo všetkých nasledujúcich dielach.

Tri básne z Rilkeho cyklu Život Márie / Drei Gedichte aus dem „Marienleben“ von Rainer Maria Rilke pre sólový soprán, miešaný zbor a orchester, 1928³¹

Tri básne z Rilkeho cyklu Život Márie pre sólový soprán, miešaný zbor a organ, 1928³²

Pietà pre soprán a symfonický orchester, 1928³³

Pietà pre soprán, sláčikový orchester a organ, 1917³⁴

Roku 1912 vydal pražský rodák Rainer Maria Rilke zbierku básní, nazvanú *Život Márie (Das Marien-Leben)*. Alexandra Albrechta na túto zbierku upozornil jeho švagor Richard Messer. Albrecht naňho po rokoch spomínal: „Vynikal znalosťami vo výtvarnom umení, študoval dokonca maliarstvo

³¹ MUS LVI 98.

³² MUS LVI 97 a, b.

³³ MUS LVI 100.

³⁴ MUS LVI 99.

u významného švajčiarskeho maliara Uno Amieta (žiaka Ferdinanda Hodlera) a v literatúre vynikal svojím rozhl'adom. Bol jedným z najvynikajúcejších rétorov, akých som poznal a založil v Bratislave prvý expresionistický časopis *Das Riff*. Jeho prednáškam, ktoré boli veľmi pútavé a u bratislavského obyvateľstva veľmi obľúbené, vďačím za mnohé podnety. Dodnes mi ostali v pamäti jeho zasvätené prednášky o W. Buschovi a R. M. Rilke.³⁵

Albrecht zobral tieto vonkajšie podnety veľmi vážne. Rilkeho poézia ho plne oslovila a v čase, keď bolo toto Rilkeho básnické dielo na cirkevnom indexe, Albrecht na čele bratislavského Cirkevného hudobného spolku skomponoval svoje oratórium *Tri básne z Rilkeho cyklu Život Márie (Drei Gedichte aus dem „Marienleben“ von Rainer Maria Rilke)* pre sólový soprán, miešaný zbor a orchester. Dielo napokon dokončil roku 1928 a uviedol na verejnom koncerte 24. septembra 1929; táto premiéra bola ťažiskovým bodom v diele i v živote Alexandra Albrechta a znamenala aj významný medzník vo vývoji slovenskej hudby.

Albrecht na vznik tejto skladby spomínal po rokoch nasledujúcimi slovami: „Ako mladého človeka ma zaujala poézia Rainera Mariu Rilkeho. Viacerí mi radili, aby som napísal niečo na jeho *Marienleben*. Veľmi sa mi to páčilo, lenže som bol vtedy zaujatý inými prácami. Tu sa udialo niečo zvláštne. Prišla mi na um hudba plná tajomných nálad. Zapísal som si niekoľko taktov bez toho, že by som vedel, čo z toho môžem urobiť. Zrazu mi prišlo na um, že hudba, ktorá znela v mojom vedomí, zodpovedá presne nálade *Narodenia Márie (Geburt Mariä)* – prvej básni cyklu *Das Marienleben*. Hneď som si sadol k robote, a tak vznikla (podľa mňa) najlepšia skladba môjho života. Keby mi niekto povedal, ktoré dielo by som chcel zachrániť, ak by som musel všetky ostatné diela zničiť, vybral by som práve toto dielo (...). Tri nádherné, vynikajúce básne z tohto cyklu sú vybrané a pospájané do logickej jednoty. Dielo je napísané pre sólový soprán, zbor a veľký orchester. Prvé predvedenie som dirigoval ja. Na koncerte bol prítomný aj vynikajúci umelec Oskar Nedbal, po jeho skončení ma v dirigentskej miestnosti so slzami v očiach objal, a vyhlásil zástupcom tlače, že Albrecht je najväčší majster medzi živými oratoriálnymi skladateľmi. Pritáhovala ma nesmierna poetickosť textu, čarovná mysterióznosť a pestré spektrum jemných nálad. Hudba sa miestami vystupňuje k vášnivým vrcholom a doznieva zasnene, s vyvýšeným pohľadom. Obecenstvo ma odmenilo obrovskými ováciami. Už si o mne nerobili posmešky.

Čo som vlastne chcel touto hudbou vyjadriť? Predovšetkým to, čo vyjadruje aj text, doplniť ho mnohými emóciami, náladami, snivými a skrytejšími pohnútkami, ktoré len ťažko možno opísať slovami. (Na často kladenú otázku, čo chcem vlastne hudbou vyjadriť, zvyknem odpovedať, že práve to neviem, lebo sa to nedá vyjadriť slovami.) Rilkeho predloha je akousi apoteózou ženského života, ženského osudu.³⁶

³⁵ ALBRECHT, Alexander (2008), s. 23.

³⁶ Ako vyššie, s. 35. (Pozri tiež s. 116-117.)

Klinda nám k vzniku diela prezrádza, že pôvodne vzniklo zhudobnenie básne *Pietà*; Albrecht ju už roku 1917 zhudobnil pre vysoký hlas a klavír.³⁷ Podľa Klindu „na jar roku 1917 skladateľ dostal znova do rúk jeho vynikajúci cyklus *Život Márie* a iste nie náhodne, uprostred tragických vojnových udalostí si z neho vybral báseň inšpirovanú Michelangelovým chýrnym súsoším, *Pietu*. Ako skladateľ sám hovorí, viedla ho predovšetkým výnimočná umelecká hodnota Rilkeho básní, zaujalo ho básnické zvýraznenie hlboko ľudsky ponímanej otrasnej tragédie matky, ktorá sklonená žiali nad mŕtvym synom. Albrecht zhudobnil obraz s veľkou umeleckou silou, netušiac ešte, že sa k nemu o desať rokov vráti, aby vytvoril z neho svoje vrcholné dielo. *Pietu* dokončil za krátky čas a bez väčšieho úspechu ju predviedol, a to s klavírnym sprievodom. Vypelá, už celkom moderná skladateľova hudobná reč nemohla nájsť vo vtedajšej Bratislave patričnú odozvu. V *Piete* totiž autor akoby bol predstihol vlastný vývoj. Hoci vznikla pred *Kvartetom* i pred *Šípkovou Ruženkou*, anticipovala *Pietà* už vyspelý a moderný výraz, ako ho poznáme v *Sonátine* a v jeho ďalších dielach.“³⁸

Albrecht svoju *Pietu* teda napísal roku 1917, neskôr ju prepracoval a v spojení sólového sopránu a orchestra ju umiestnil so centra svojho *Života Márie*. Albrechtovský archív nám upresní genézu diela. Obsahuje totiž skladbu zhudobňujúcu Rilkeho báseň v duchu ešte tonálneho jazyka, ktorý sa u Albrechta naposledy prejavil v *Sláčikovom kvartete D dur* (1918) a v symfonickej básni *Šípková Ruženka* (1919). Túto ranú *Pietu* obsahuje rukopis MUS LVI 99 s verziou *Piety* pre soprán, sláčikový orchester a organ. Oproti prekompovanej verzii zo *Života Márie* je to tonálne dielo, písané s predznamenaniami (tri béčka ako c mol či dva križičky ako h mol), určené pre soprán, sláčikové kvinteto a organ. Táto verzia nie je expresionistická, jej hudobný jazyk limituje tonalita, takisto sólový part je oveľa menej expresívny ako v definitívnej verzii.³⁹

Samotný autor svoju skladbu *Tri básne z cyklu Život Márie* označuje niekedy ako oratórium, niekedy ako kantátu. Definitívna verzia diela pozostáva z troch zhudobnených Rilkeho básní, ktoré sú spojené attacca, pričom druhá (stredná) báseň je zverená sólovému sopránu, kým v prvej a tretej časti je nositeľom zhudobneného textu zbor. Toto formové riešenie – či už celok nazveme kantátou alebo oratóriom – sa mi asociuje predovšetkým s Bellovými protestantskými kantátami zo sibírskeho obdobia (ktoré pritom samotný Albrecht nemohol poznať).⁴⁰

³⁷ KLINDA (1959), s. 26.

³⁸ KLINDA (1959), s. 104.

³⁹ Táto vojnová verzia *Piety* pre hlas, sláčikový orchester (a organ) pravdepodobne dodnes nebola uvedená.

⁴⁰ Spomedzi Bellových protestantských kantát má toto formové riešenie (zborová časť – sólová časť – zborová časť) veľkonočná kantáta *Christus hat geliebt die Gemeinde*, 1907 (1. *Christus hat geliebt die Gemeinde* – zbor, 2. *Gott ist die Liebe* – bas, 3. *Herr, durch deinen blutigen Tod* – zbor), pôstna kantáta pre pašiový týždeň *Ach, bis zum Tod*, 1915 (1. *Ach, bis zum Tod* – zbor, 2. *Jesu, meines Lebens Leben* – bas, zbor, 3. *Lob, Preis und Dank sei dir Gott*. Andante – zbor), malá reformačná kantáta *Gott, sei mir gnädig*, 1883 (1. *Gott sei gnädig* – zbor, 2. *So spricht der Herr, der Gott Israel* – bas, 3. *Lob singet dem Herrn* – zbor), reformačná kantáta *Es taumelten*, 1883, kantáta *Wende dich zu uns, o Herr*, 1921; päťčasťovú verziu tejto architektiky nájdeme v Bellovej kantáte *Lobet den Herrn* (1. a 5. časť sú zverené zboru; 2. a 4. časť sólovému basu, centrálna 3. časť je zverená sopránu so zborom); analogickú architektiku použil Bartók vo svojom 4. a 5. *sláčikovom kvartete*.

Premiérové uvedenie diela, ktoré vzniklo najmä roku 1928 v prírodnom prostredí Semmeringu, bolo spojené s uvedením Beethovenovej 5. *symfónie* a Regerovým oratóriom *Mníšky*, op. 112, pričom tu došlo k istému spoločenskému kolapsu.⁴¹ Monumentálny koncert prebehol predpoludním o 11. hodine v mestskej redute; k sólovému sopránu Vlasty Posltovej, klavíru Elisabeth Bacsákovej a čeleste Štefana Németha sa pripojili členovia Cirkevného hudobného spolku Bratislava, ako aj členovia ďalších telies – zboru Slovenského národného divadla, cirkevného zboru v Blumentáli, zboru Salvator, Evanjelického cirkevného spevokolu, zboru Töldy (Bartókov zbor), ako aj Bratislavského symfonického orchestra a orchestra spolku.⁴²

Okamžitý ohlas diela, ťažiskové postavenie diela v kompozičnom odkaze autora v ponímaní samotného autora, ako aj významné postavenie diela v dejinách slovenskej hudby, nezabránili jeho tabuizovaniu. Albrechtove *Tri básne z cyklu Život Márie*, zhudobňujúce dielo z cirkevného indexu, odznelo počas jeho života osemkrát;⁴³ Veronika Bakičová spomína popri premiére aj uvedenie skladby v malej sále Reduty späť s rozhlasovým prenosom v utorok 7. novembra 1933 a ďalšie uvedenie späť s rozhlasovým prenosom 8. mája 1942.⁴⁴ Žiaľ, životnosť diela zastavila sovietaizácia našej kultúry po roku 1948. Hoci autor prosil o milosť pre dielo aj prostredníctvom svojho žiaka a kolegu Ladislava Slováka i svojho syna Jána,⁴⁵ dielo nijakú milosť nedostalo a neskôr odznelo jedinýkrát – pri príležitosti autorovej storočnice 19. decembra 1985.⁴⁶ *Tri básne z Rilkeho cyklu Život Márie (Drei Gedichte aus dem „Marienleben“ von Rainer Maria Rilke)* pre sólový soprán, miešaný zbor a orchester,⁴⁷ poslúžili teda autorovi na vykreslenie drámy ženy, ktorá sa má narodiť (*Narodenie Márie*), ktorá musí prežiť tú najväčšiu tragédiu, spočívajúcu v oplakaní vlastného dieťaťa (*Pieta*) a ktorá bilancujúc vlastný život v okamihu vlastnej smrti očakáva znovustretnutie so svojim synom (*O smrti Márie*).

Albrecht si teda pre vrcholné dielo svojej zrelej tvorby vybral vokálno-symfonické médium, čo ho svojim spôsobom znovu spája s ostatnými predstaviteľmi „bratislavskej štvorky“. Franz Schmidt po dokončení štvorice symfónií (1899, 1913, 1933, 1934) napísal svoje ťažiskové monumentálne dielo – oratórium *Kniha so siedmimi pečaťami* (1935 – 1937), Ernő Dohnányi dokončil roku 1930 svoju

⁴¹ Beethovenova 5. *symfónia* na koncerte nahradila avízovanú Kodályovu skladbu *Psalmus Hungaricus*, op. 13 z roku 1923, ktorej uvedenie bolo policajne zakázané z dôvodu predpokladania národnostných nepokojov.

⁴² Pozri BAKIČOVÁ (2013), s. 337.

⁴³ Pozri BAKIČOVÁ (2013), s. 378.

⁴⁴ BAKIČOVÁ (2013), s. 159, 225.

⁴⁵ ALBRECHT, A. (2008), s. 36-37.

⁴⁶ Toto naštudovanie (Magdaléna Hajóssyová – soprán, Slovenská filharmónia – Ľudovít Rajter, Slovenský filharmonický zbor – Pavol Baxa) sa stalo základom rozhlasovej nahrávky, ktorá vyšla dvakrát na zvukovom nosiči – v rámci profilovej dvojplatne Alexander Albrecht (OPUS 9110 1637-38, 1985) a na CD (Musica 790025-2, 1996).

⁴⁷ Obsadenie: 3Fl, 2Ob, Cori, 2ClA, Bcl, 2Fg, Cfg – 4crF, 2TrB, 3Tn, Tba – tp, grc, ptti, trgl, tmbpc – ar, pf, cel – sopr, SATB – VnI, VnII, Vl, Vc, Cb; Bakičová rekonštruovala na základe účtovných dokladov aj konkrétne obsadenie orchestra premiérujúceho skladbu: 3fl, 2ob, 2cl, bcl, 2fg, cfg, cori – 4cor, 3tr, 3tn, 1tu – tp, tpc, grc, trg – ar, cel, pf – 6vn1, 6vn2, 4vl, 3vc, 3cb. Podľa BAKIČOVÁ (2013), s. 127.

Segedínsku omšu (*Missa in dedicatione ecclesiae* pre sólové hlasy, dvojzbor, orchester a organ op. 35) a v rokoch vojny symfonickú kantátu *Cantus vitae* op. 38 na slová Imre Madácha (1939 – 1941); Béla Bartók dokončil roku 1930 prvé dielo zamýšľaného vokálno-symfonického triptychu, *Cantata profana* (*Deväť začarovaných jeleňov*) na text sedmohradskej rumunskej balady pre tenor, barytón, dvojzbor a orchester. Všetky tieto diela majú v rámci korpusu diel svojich autorov výnimočné postavenie vrcholovej hodnoty a všetky nám umožňujú oveľa hlbší pohľad do tvorivých orientácií svojich autorov. K bratislavskej štvorke môžeme iste pridať aj ich generačného vrstovníka Zoltána Kodályu, ktorý svoj *Psalmus hungaricus*, op. 13 dokončil 1923 roku a *Budavári Te Deum* roku 1936. Spomínané diela Schmidta, Dohnányiho, Bartóka a Kodályu majú v ich kompozičnom odkaze podobné postavenie ako *Tri básne* v Albrechtovom diele.

Muzikológovia sa snažia porovnávať Albrechtov cyklus s cyklom piesní Paula Hindemitha *Das Marienleben*. Hindemith sa venoval Rilkeho dielu dvakrát; po prvýkrát v rokoch 1922 – 1923 vytvoril monumentálne vokálne dielo, keď zhudobnil všetkých pätnásť básní Rilkeho cyklu. K svojmu zhudobneniu sa vrátil neskôr v rokoch 1935 – 1948, keď vznikla revidovaná verzia cyklu, ako aj verzia šiestich piesní cyklu pre hlas a orchester. Hindemitha a Albrechta spája okrem príslušnosti k takmer rovnakej generácii aj viacero ďalších charakteristických znakov (napríklad záľuba v polyfónii, odpatetizovanie, ochladenie hudby prostredníctvom historizujúcich modelov, harmónia založená na rozšírenej tonalite), avšak obaja autori pristúpili k zhudobneniu Rilkeho veršov celou „svojou osobnosťou“, a tak príbuznosť oboch cyklov je skôr chcená ako reálna.⁴⁸

Slovenská societa sa dodnes bráni spoznaniu tejto najvýznamnejšej kompozície domáceho autora z prvej polovice 20. storočia. Hoci jej význam pre vývoj hudobného jazyka Eugena Suchoňa spomenula aj slovenská muzikológia (Ľubomír Chalupka⁴⁹) a napokon aj samotný Suchoň, ktorý častejšie prebýval v domácnosti Albrechtovcov počas svojich štúdií na Hudobnej a dramatickej akadémii, sa vyznal zo svojho obdivu k tomuto Albrechtovmu-Rilkeho dielu.⁵⁰

Prvá časť cyklu (*Geburt Mariae. Andante*) sa začína orchestrálnou introdukciou, založenou na pastorálnom rytmickom pohybe drevených a sláčikových nástrojov, ktorá vychádza z Albrechtovej obľúbenej tóniny H dur. Zbor, prinášajúci Rilkeho text, nastupuje v syrrytmickej homofónii,

⁴⁸ Hindemithov *Das Marienleben*, op. 27 (1923) obsahuje piesne *Geburt Mariä, Die Darstellung Mariä im Tempel, Mariä Verkündigung, Mariä Heimsuchung, Argwohn Josephs, Verkündigung über die Hirten, Geburt Christi, Rast auf der Flucht nach Ägypten, Von der Hochzeit zu Kana, Vor der Passion, Pietà, Stillung Mariä mit dem Auferstandenen, Vom Tode Mariä I, Vom Tode Mariä II, Vom Tode Mariä III*; orchestrálna verzia *Das Marienleben* (1948) obsahuje piesne *Geburt Mariä, Argwohn Josephs, Geburt Christi, Rast auf der Flucht nach Ägypten, Vor der Passion, Vom Tode Mariä III*.

⁴⁹ KLINDA (1959), s. 137, CHALUPKA (2015), s. 122.

⁵⁰ „Oveľa mohutnejšie zapôsobila na mňa jeho skladba s názvom *Tri básne z cyklu Máriin život* na texty Rainera Maria Rilkeho pre sólový soprán, miešaný zbor a orchester z roku 1926 (sic!). Toto dielo som raz počul v bratislavskom rozhlasovom štúdiu v predvedení pod dirigentskou taktovkou autora. Bol som nadšený skladbou i autorovou interpretáciou. Tu už nešlo o zvládnutie kompozičnej techniky – technika stála dokonale v službách myšlienky!“ (SUCHOŇ, Eugen: *Úvahy o jubilentovi. K storočníci Alexandra Albrechta*. In: *Hudobný život*, roč. XVII, 1985/č. 17, s. 3.)

ktorá umocňuje zrozumiteľnosť prednášaného textu. Orchesterálna zložka postupne rozširuje množstvo zúčastnených nástrojov orchestra, ktorých farebnosť rozširuje výrazovú potenciú Albrechtovej hudby. V zborovej zložke počas celej prvej časti dominuje snaha o čo najvyššiu zrozumiteľnosť, autor využíva zbor niekedy v dvojiciach hlasov (mužské hlasy, ženské hlasy), no nikdy nedôjde k dôslednejšiemu využitiu imitačných postupov, ktoré sú ťažiskom barokového či klasicistického ponímania tejto textúry. Imitačnú prácu tu nájdeme skôr v orchestri, ktorý sprevádza tému nastolenú zborom, avšak samotný zbor je limitovaný jednohlasom či syrrytmičným dvojhlasom. Imitačný úsek tu môže pôsobiť evolučne, avšak po jeho odznení nastúpi tematická i tonálna repríza úvodu časti, ktorá sa v závere zastaví, aby preklenula proces k druhej časti, nastupujúcej attacca.

Druhou časťou cyklu je už spomínaná *Pietà. Andante poco sostenuto*, ktorá nesie podtitul „einer Mutter und ihrer grossen Trauer gewidmet“. Autor tu svoju staršiu skladbu prekomponoval, pričom zo staršej verzie prebral celkový priebeh i východiskové motivické jadrá, avšak nová verzia sa oveľa väčšmi vzdáľuje od horizontov tonality, ktoré boli preňho ešte pred desaťročím neprekročiteľné. Celkové porovnanie oboch verzií časti nám môže priniesť pozoruhodný príbeh o smerovaní nového hudobného myslenia v povojnovej hudbe. Kým v prvej verzii sa hudobná reč dala spútať pomocou predznamenaní, v druhej verzii už na ne autor nemohol ani pomyslieť, keďže väzby na centrálnu tonalitu sú to natoľko oslabené, že by predznamenaná celý záznam diela iba zneprehľadňovali. Kým líniu sopránu v prvej verzii autor koncipoval ako diatonickú melódiu, ktorá sa vo svojom priebehu opiera o oporné tóny centrálnej tóniny, melodika definitívnej verzie nám pripomína melodiku, známu z diel druhej viedenskej školy, v ktorých akcentácia sémantiky zhudobňovaného textu viedla k postupom, označovaným ako atonálne. Aj atomizácia orchesterálneho zvuku nám v tejto Albrechtovej skladbe môže asociovať postupy známe zo Schönbergovej monodrámy *Erwartung* op. 19 (skomponovanej roku 1909, no premiérovu uvedenú Alexandrom Zemlinským až 6. júna 1924 v Prahe). Obe spomínané diela spája aj sujet, keďže obe sú obrazom ženského/materského zúfalstva. Avšak kým Schönbergovo dielo sa opiera o psychoanalytický text Marie Pappenheimovej analyzujúci erotické očakávania ženy a následné zúfalstvo, Albrechtovmu výskumu poslúžila Rilke vybratá ťažisková sakrálna-archetypová situácia zúfalstva ženy/matky, ktorá popisovala aktuálnu situáciu zlomeného materstva v povojnovej dobe.

Harmonické riešenie procesu celej časti sa opiera o tonalitu, založenú na konštantnom relativizovaní centra prostredníctvom chromatismov, čo celkovo zvyšuje expresívnosť hudobného procesu a približuje dielo ideálom predstaviteľov druhej viedenskej školy. Záverečné „spochinutie v nešťastí“ a vyrovnávanie sa s ním už Albrecht zveril prostriedkom tonality – celý proces postupne vyúsťuje do očistnej katarzie, ktorú prináša postupný zrod tonality C dur.

Tretia časť cyklu (*Vom Tode Mariä. Andante mosso*) je záverečným finále skladby, umiestneným znovu do tóniny H dur. Autor sa tu navracia k médiu prvej časti (zbor, orchester), k syrryt-

mického traktovaní zboru, deklamujúcemu Rilkeho verše. Je to finále, založené na gradácii postupujúcej pomocou zlomov. Albrecht tu zároveň po tretíkrát použil tempové označenie *Andante*, ktoré patrí k jeho najčastejším označeniam. Gradácia postupuje pomaly, jej vstup naznačujú fanfárovité motívy trúbky a postupný vzrast významu rytmickej organizácie. Postupná akcelerácia procesu je umocňovaná aj zrýchľovaním tempa, ktoré si uchová svoj fluktuujúci charakter počas celej finálnej časti, ktorá napokon vrcholí v apoteóze či v nanebevstúpení Panny Márie. Celok korunuje rozsiahlejšia záverečná orchestrálna kóda, utvrdzujúca tóninu H dur.

Výber sujetu, hudobné spracovanie i celkové vyznenie diela oprávňujú ku konštatovaniu, že Albrechtove *Tri básne z Rilkeho cyklu Život Márie* sú ťažiskovou domácou kompozíciou z prvej polovice 20. storočia. Skladba sa však od čias svojej premiéry stretávala len s kontroverznými prijatiami, ktoré na jednej strane vyzdvihovali autora ako umelca, na druhej strane spochybňovali jeho nacionalitu či spoločenské postavenie. Následná ateizácia nášho kultúrneho života po druhej svetovej vojne masívne prispela k nášmu zabudnutiu na tento náš – podľa mňa – najvýznamnejší umelecký počin v oblasti hudby z obdobia pred vypuknutím Druhej svetovej vojny. Ženský údel, ktorý je sujetom tohto umeleckého diela a ktorý ako ťažisko diela vyzdvihol aj samotný autor, však musel ostať zabudnutý, keďže výzor 20. storočia určovali muži.

Cantate! (Cantate Dominum canticum novum) pre zbor a orchester⁵¹ (Tischer und Jagenberg, október 1939)

Viacnásobné uvedenia Albrechtovej skladby *Tri básne z Rilkeho cyklu Život Márie* spôsobovali autorovi isté spoločensko-umelecké kolízie. Skladbu akceptovali najmä príslušníci hudobníckych kruhov, pre ktorých bola až istým „hudobným zjavením“, no cirkevné kruhy sa nepostavili voči nej ani zďaleka pozitívne, k čomu nepochybne prispel tak hudobný jazyk skladby, ako aj skutočnosť, že zhudobnené Rilkeho dielo sa ocitlo na cirkevnom indexe. Samozrejme, tieto polemiky dnes možno len ťažko dokumentovať, avšak možno povedať, že základný spor vychádzal zo skutočnosti, že na čele bratislavského Cirkevného hudobného spolku stojí neochvejný zástanca hudobnej moderny, ktorý nemá nijaké porozumenie pre zdanlivo požadovaný konzervativizmus cirkevného umenia. Tieto okolnosti napokon Albrechta prinútili skomponovať ďalšiu skladbu, ktorá mala preňho charakter umeleckého kréda. Bola to cirkevná kompozícia *Cantate! (Cantate Domino canticum novum)* pre zbor a orchester, zhudobňujúca text prvých dvoch veršov 97. žalmu (*Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit Dominus, ante conspectum gentium revelavit justitiam suam*), ktorý mal použitie aj v cirkevnom graduáli *Viderunt omnes*. Skladba využívala orchester, v ktorom absentovali flauty⁵² a vyšla v kolínskome vydavateľstve Tischer und Jagenberg s datovaním „október 1939“.

⁵¹ MUS LVI 30, 31.

⁵² Obsadenie skladby: 2Ob, 2ClB, 2Fg – 2CorF, 2TrB, 3Tn – tp – org – CM(SATB) – VnI, VnII, VI, Vc, Cb.

Toto vydanie prináša aj autorský predhovor, ktorý uvádzame v *Prilohe 2*. Autor tu rozvíja veľmi prostú myšlienku, že aj jeho súčasníci majú také isté právo vyjadrovať svoje religiózne pocity v súčasnom jazyku, aké mali aj ľudia 17. či 18. storočia. Skladba bola podľa Bakičovej uvedená trikrát,⁵³ pričom autorka osobitne spomína nedeľňajší koncert 3. marca 1946 v Národnom divadle pri príležitosti narodením pápeža Pia XII. a 25. výročia cirkevného osamostatnenia sa Slovenska, na ktorom sa zúčastnili aj zástupcovia československej vlády, Slovenskej národnej rady, zboru slovenských biskupov a mesta Bratislavy. Na tomto koncerte pod Albrechtovou taktovkou odzneli aj diela Mikuláša Moyzesa a Alexandra Albrechta, ktoré sa stali predmetom neskôr zverejnenej kritiky: „Najzaujímavejšou časťou programu boli však dve skladby Albrechta: *Ex voto* a *Cantate Domino canticum novum*. V Albrechtovi máme hudobníka, ktorý došiel najďalej v hľadaní nového výrazu hudobného v cirkevnej hudbe. Aktuálnosť a hodnota týchto skladieb leží nielen v ich melickej hĺbke, v krásnom vedení hlasov a v jej svojráznej tektonickej štruktúre, ale, čo je najcennejšie, najmä v tom, že tieto dve diela reprezentujú autorovu pevnú snahu oslobodiť cirkevnú hudbu od všetkých konvencionalizmov a tradičných manier, ktoré znemožňujú opravdový rozvoj tohto sektora hudobného umenia. Albrecht dokázal, že cirkevná hudba môže byť moderná, t. j., že je možné nechať sa inšpirovať starým náboženským obsahom a byť pritom súčasným, moderným, aktuálnym, ak je tu predpoklad silnej, nábožensky hlboko založenej osobnosti, ktorá je pevne zakotvená v dnešnom modernom živote.“⁵⁴ Podobne Klinda vo svojej monografii (1959) poukazuje na modernosť Albrechtovej koncepcie cirkevnej hudby, ktorá stála v protiklade voči požiadavkám kladeným na cirkevnú hudbu. Podľa Klindu je to „náročná skladba, melodicky i harmonicky veľmi smelá, vymykajúca sa z rámca súčasnej bežnej cirkevnej štylizácie. Vo výraze je veľmi skúpa a pôsobí len umeleckosťou faktúry. Azda práve preto nespĺnila svoje poslanie a nenašla pochopenie u Albrechtových oponentov. V rámci Albrechtovej tvorby zaujíma potom viac-menej akademický význam pokusu, ktorého životnosť bola vcelku malá.“⁵⁵

Albrechtovo zhudobnenie incipitu 97. žalmu je (podobne ako renesančné a barokové motetá) viacúseková kompozícia, v hlavných úsekoch využíva prostriedky imitačnej polyfónie, ktoré spája s modernými harmonickými postupmi a vokálno-symfonickou zvukovosťou. Kontrastné úseky potom nevychádzajú primárne z vokálno-symfonickej polyfónie, ale sú založené na homorytmic-kom traktovaní textu a vytvárajú asociácie s novodobým aktualizovaním samotného gregoriánskeho spevu. Celá skladba potom využíva vo svojom priebehu kontrast oboch textúr, pričom imitačné textúry v nás vzbudzujú asociácie s bachovským kontrapunktom (a teda pôsobia „neoklasicisticky“), kým homorytmické textúry nás spájajú s najstaršou vrstvou cirkevnej hudby. Oba postupy sa potom

⁵³ BAKIČOVÁ (2013), s. 378.

⁵⁴ tr.: *Koncert cirkevných skladieb v Národnom divadle*. In: *Nová práca*, R. 2, 194, č. 8-9, s. 132-133. Citované podľa BAKIČOVÁ (2013), s. 206-207.

⁵⁵ KLINDA (1959), s. 148-149.

organicky spoja v záverečnej kóde skladby, ktorá obsahuje tak imitačný kontrapunkt ako zborové unisono. Konečnou pointou Albrechtovej skladby *Cantate!* teda nie je len modernizácia hudobného jazyka cirkevnej hudby smerom k súčasným prostriedkom, skladba zároveň poukazuje aj na pôsobivosť tých najstarších a najosvedčenejších prostriedkov cirkevnej hudby – imitačnej textúry, ktorá nás vedie k renesančným a barokovým vzorom, a gregoriánskeho jednohlasu, stojaceho pri samotných základoch cirkevného hudobného umenia. Celkovo však hudobný jazyk skladby prezrádza svojho autora v každom takte, a tak možno tiež povedať, že autorovým umeleckým krédom bolo samotné individuálne chápanie (aj) cirkevného umenia.

***Kyrie pre miešaný zbor a organ, 1945*⁵⁶**

***Kyrie pre soprán a organ, 1945*⁵⁷**

***Benedictus pre soprán a organ, 1945*⁵⁸**

Posledné dni druhej svetovej vojny po oslobodení Bratislavy prinášali do Albrechtovho domu rozporné emócie. Ľudia sa v týchto dňoch v plnej šírke dozvedali o katastrofách, ktoré postihovali ich blízkych, venovali sa hľadaniu svojich nezvestných blízkych a radosť z ukončenia vražedného zabíjania sa spájala s obavami, čo prinesie najbližšia budúcnosť. Ak si máme naplno uvedomiť rozsah tohto chaosu, stručne si tu pripomeňme povojnové osudy „bratislavskej štvorky“.

Bratislavský rodák a kľúčová osobnosť hudobnej Viedne Franz Schmidt dostal od hitlerovských národných socialistov požiadavku osláviť hudbou anexiu Rakúska Nemeckom monumentálnou kantátou *Deutsche Auferstehung* (1938 – 1939). Na túto politickú požiadavku reagoval tak, že 11. februára 1939 zomrel. Napriek tomu sa jeho povojnová rehabilitácia oddialila o niekoľko desaťročí; nemálo k nej prispeli nahrávky kompletu Schmidtových symfónií pre slovenské vydavateľstvo OPUS pod taktovkou Schmidtovho žiaka Ľudovíta Rajtera.

Ešte komplikovanejšiu situáciu priniesol koniec vojny druhému bratislavskému rodákovi, Ernő Dohnányimu. Počas vojny mu zahynuli obaja synovia, jeden na ruskom fronte, druhý pôsobil v nemeckom odboji a bol umučený nacistami. Samotný Dohnányi bol obvinený z kolaborácie s fašistami a bezmocnosť voči tomuto obvineniu ho priviedla k emigrovaniu z Európy. Svoj život dožil roku 9. februára 1960 v New Yorku ako občan Spojených štátov amerických. Jeho európska rehabilitácia sa začala až v 70. rokoch 20. storočia.

Béla Bartók emigroval pred fašizmom z Európy roku 1940 a podľa svedectva jeho syna sa nechcel do Európy vrátiť, keďže neočakával od povojnového chaosu nič dobré. V povojnových týždňoch, ktoré boli poslednými týždňami jeho života, nielenže trpel na nevyliciteľnú leukémiu,

⁵⁶ MUS LVI 59b.

⁵⁷ MUS LVI 59.

⁵⁸ MUS LVI 59.

ale napokon 26. septembra 1945 umrel v New Yorku v presvedčení, že celé jeho etnografické dielo, o ktorom nemal nijaké správy, sa stalo obeťou vojnových udalostí.⁵⁹

Albrecht mal v čase ukončenia vojny maďarskú národnosť, a tak sa na celú jeho rodinu po obnovení Československa vzťahovali Benešove dekréty o nútenom vystaňovaní. Albrecht si musel získať viacero dobrozdanií o svojom protifašistickom a protinacistickom zmýšľaní, o aktívnej pomoci vojnovu prenasledovaným občanom (či už židovskej národnosti alebo protinacistickej orientácie) a získať československé občianstvo, nijako však nemohol ovplyvniť postupnú deštrukciu, ktorá sprevádzala jeho celoživotnú činnosť v Cirkevnom hudobnom spolku pri Dóme (dnes Katedrále) sv. Martina.⁶⁰

Rukopisy *Kyrie* pre miešaný zbor a organ, *Kyrie* pre soprán a organ a *Benedictus* pre soprán a organ nesú datovanie máj 1945. Albrecht chcel nepochybne napísať omšovú kompozíciu, vyjadrujúcu radosť nad ukončením vojnových útrap. Začal komponovať omšové časti *Kyrie* a *Benedictus* v jasavom G dur pre zbor (sólo) a organový sprievod a z tejto verzie by pri dokončovaní diela (ako zvyčajne) vytvoril orchestrálnu verziu. 60-ročný autor však nemal dosť sily či presvedčenia dokončiť tento zámer, a tak pravdepodobne zamýšľaná *Missa in G* (?) ostala torzom.

***Dolorosa* pre zbor, orchester a organ, 1947**

***Kyrie* pre zbor a organ, II. 1945**

***Alleluia* pre zbor, orchester a organ, 1947⁶¹**

Roku 1947 Alexander Albrecht skomponoval dve skladby pre zbor, orchester a organ, ktorými sa uzatvára jeho dielo inšpirované liturgickými textami. Obe tieto skladby (*Dolorosa*, *Alleluia*) zostali dnes celkom neznáme, nevyšli tlačou, ich party neboli rozmnožené a nikdy neboli ani koncertne uvedené.

Pristavme sa najprv pri kompozícii skladby *Dolorosa*,⁶² s ktorou sú spojené dve významné súvislosti: Cirkevná súvislosť spočíva v Albrechtovej voľbe textu. Albrechtom zvolený text graduál *Dolorosa et lacrimabilis es* je určený na Sviatok Sedembolestnej Panny Márie, ktorý je datovaný na 15. septembra. Sviatok Sedembolestnej Panny Márie pre rímskokatolícku cirkev ustanovil pápež Benedikt XIII. roku 1727, ktorý zároveň povolil uctievanie Sedembolestnej Panny Márie ako Patrónky Slovenska (*Beatae Mariae, Patronae Slovaciae*). Národnou svätynou tejto patrónky sa stal šaštínsky chrám, v ktorom sa začalo jej uctievanie už v 16. storočí. Pápež Pius XI. roku 1927 vyhlásil Sedembolestnú Pannu Máriu za hlavnú patrónku Slovenska. Jej najznámejším vyobrazením je

⁵⁹ BARTÓK, Peter: *My Father*. Tampa, Florida : Bartók Records 2002. ISBN 09641961-2-3. List synovi z 22. júna 1945, s. 318-319.

⁶⁰ Pozri BAKIČOVÁ (2013), s. 172.

⁶¹MUS LVI 5 (*Dolorosa, Kyrie*), MUS LVI 1 (*Alleluia*).

⁶² Obsadenie: Ob, Cori, 2clB, fg, Cfg – 3crF – Org adlib – SATB – VnI, VnII, Vl, Vc, Cb.

vlastne obraz Piety, s ktorým sme sa stretli už v Rilkeho básni zhudobnenej Albrechtom (druhá časť *Marienleben*). Druhú súvislosť naznačuje autorovo venovanie skladby na titulnom liste: „Pánu dekanovi Augustínovi Pozdechovi v úcte a priateľstve.“



Augustín Pozdech počas vianočnej charitatívnej akcie

Augustín Pozdech (1895 – 1960) bol nielen cirkevným predsedom Cirkevného hudobného spolku pri Dóme sv. Martine. Bol natoľko významnou osobnosťou slovenského cirkevného života, že sa pri ňom pristavíme. Za kňaza študoval v Trnave a na ďalších bohosloveckých fakultách. Vysvätený bol v Innsbrucku, potom pôsobil v Trnave, Podolí, Leviciach. Od roku 1927 bol administrátorom farnosti Bratislava-Nové Mesto (Blumentál) a v rokoch 1934 – 1948 bol jej farárom. O svojej farnosti napísal aj knihu. Jeho pôsobiskom bol Blumentálsky kostol, ktorý obnovil. Pozdech sa tiež zaslúžil o bratislavské sídlo pre saleziánsku rehoľu. Počas vojny sa usiloval postaviť bezpráviu. Dňa 1. mája 1942 napísal list štátnemu sekretárovi sv. stolice kardinálovi Maglionemu, ktorý doručil do Ríma prostredníctvom pápežského nuncia v Budapešti Angela Rottu (1872 – 1965). V tomto liste apeloval na sv. stolicu, aby niečo urobila pre záchranu slovenských židov, ktorí sú na Slovensku zbavovaní ľudských práv a narába sa s nimi ako s dobytkom.⁶³ Pozdech bol v kontakte s Giuseppe Burziom,

⁶³ Židovské transporty zo Slovenska sa začali 25. marca 1942; „...v období od 25. marca 1942 do 20. októbra 1942 bolo zo Slovenska násilne deportovaných 57 628 Židov, z ktorých sa po vojne domov vrátilo len asi 800 osôb. Ostatní boli vyvraždení. Transporty organizovala Hlinkova garda. Počínala si pri tom brutálne a okrádala bezbranných.“ (VAŠKO, Václav: *Neumlčená. Kronika katolíckej cirkve v Československu po druhej svetovej válce*. Praha : Zvon 1990, I. zv., s. 70. ISBN 80-7113-000-1). Protesty proti týmto postupom „židovskej otázky“ obsahovali aj dva pastierske listy slovenských biskupov z 15. apríla 1942 a z 8. marca 1943. Protesty proti „židovskému kódexu“ (vládne nariadenie č. 198/1941 Sl. z. z 9 septembra 1941) vyjadrila skôr biskupská konferencia v Nitre 7. októbra 1941, ako aj Vatikán v nôte z 12. novembra 1941.

vtedajším pápežským nunciom na Slovensku, ktorý požehnal nový organ v Blumentálskom kostole. Burzio tu pôsobil až do roku 1945; práve on požadoval od Tisa zastavenie deportácií, jemu adresoval svoje správy o Oświęcimie a žiadosti o vybombardovanie tamojšej haly smrti rabín Michael Weissmandel (Burzio túto správu poslal 22. mája 1944 do Vatikánu kardinálovi Luigimu Maglionemu). To všetko bolo podnetom na stretnutie, ktoré sa odohralo 20. júna 1944 v Svätom Juri, na ktorom sa zúčastnili očití svedkovia masového vyvražďovania, utečenci z Oświęcimiu Rudolf Vrba (Walter Rosenberg) a Czesław Mordowicz, zo židovskej obce Oskar Krasňanský, tlmočník a vatikánsky diplomat Msgr. Mario Martilotti z vatikánskej nunciatúry vo Švajčiarsku.⁶⁴ Augustín Pozdech bol napokon pred Veľkou nocou 1945 uväznený gestapom, prepustený bol v čase aprílových náletov 2. apríla 1945.

Pozdech sa stal po vojne šéfredaktorom *Katolíckych novín*, avšak po odmietnutí spolupráce so Štátnou bezpečnosťou bol komunistickou štátnou políciou 17. septembra 1949 obvinený z vlastizrady, zatknutý a odsúdený na dvanásť rokov odňatia slobody. Z väzenia ho prepustili 17. septembra 1957, no pastorácii sa už venovať nemohol. Zomrel 26. decembra 1960 v Pezinku.

Toto sú teda súvislosti, s ktorými je späté Albrechtovo vokálno-inštrumentálne dielo *Dolorosa*. Hudobná pozostalosť Alexandra Albrechta uložená v Slovenskom národnom múzeu-Hudobnom múzeu nám umožňuje rekonštruovať aj hudobný zdroj spomínanej skladby. Obsahuje totiž aj dielo pre miešaný zbor a organ, ktoré zhudobňuje trojdielny text omšového *Kyrie* a nesie datovanie II. 1945. Je to pôvodná verzia *Dolorosy* pre zbor a organ z februára 1945, ktorej zborová časť obsahuje aj pretextovanie diela textom graduálu *Dolorosa et lacrimabilis es*. Albrecht tu používa svoj chromatický hudobný jazyk, ktorý sa v istých bodoch procesu ukotvuje pomocou tonálneho centra a toto centrum nám naznačuje aj použitie predznamenaní v partitúre (dve béčka – A diel, takty 1-21, päť béčok – B diel skladby, takty 22-37, dve béčka – variant A dielu, 38-60), čím nám napomáha tonálne sa zorientovať v zložitom harmonickom procese.

Skladba pre zbor a organ nesúca oba texty (*Kyrie / Dolorosa*) sa onedlho stala predlohou pre orchestráciu, v ktorej autor vynechal flauty (bez flaut je orchestrovaná aj Bellova *Missa in B* aj Albrechtovo *Cantate Domino*). Inštrumentácia bohato využíva zvukovosť dychových nástrojov, ktoré miestami dopĺňa aj organ, a plne rešpektuje polyfonické prádvo kompozičnej predlohy.

Druhou dosiaľ nepredvedenou skladbou Alexandra Albrechta pre vokálno-symfonické médium z roku 1947 je *Alleluia* pre zbor a orchester.⁶⁵ Albrechtova *Alleluia* vznikla na text ofertóra *Erit vobis hic dies memorialis, alleluia* (*Erit vobis hic dies memorialis, alleluia : et diem festum celebrabitis solemnem Domino in progenies vestras legitimum sempiternum diem*), určeného na piatok Veľkonočného týždňa (*Feria VI infra octavam Paschae*), ktorý je pripomenutím slávneho

⁶⁴ VRBA, Rudolf – BESTIC, Alan: *Nemôžem odpustiť. Utielkol som z Osvienčimu*. Bratislava : Citadella 2015, s. 325, 443.

⁶⁵ Obsadenie: 2Fl, 2Ob, 2Cl(A), 2Fg, Cfg – 3Tr(B), 4Cor(F), 3Tn, Tba–Tp–Org(adlib)–CM–VnI, VnII, Vl, Vc, Cb.

dňa, ktorý si máme uctiť spolu s našimi deťmi. Toto pripomenutie siaha svojimi koreňmi až do Mojžišovho *Exodu* (Ex 12,14), nastoľujúceho sviatok Baránka. Verzie tohto ofertória sú zachované aj v najstarších prameňoch gregoriánskeho spevu z nášho územia (SK-Brl Bratislava V. teol. 523; SK-KOs (Košice) RMK 185 PA – 13. st., Bratislavský *misál* SK-BRm BMI ECLad.3 EL18; *Spišský graduál Juraja z Kežmarku* z roku 1426, SK-Sk Knihnica Spišskej Kapituly, SK-Sk Nr. 1). Táto Albrechtova „príležitostná a menej významná zborová skladba“⁶⁶ je v skutočnosti Albrechtovou najradostnejšou a najmonumentálnejšou kompozíciou, opierajúcou sa o barokovo-klasicistickú slávnostnú východiskovú tóninu D dur.

Šuhajko, kantáta na slovenské ľudové piesne pre miešaný zbor a orchester, 1950⁶⁷

Po komunistickom štátnom prevrate vo februári 1948 (tiež Víťazný február) nastala aj pre hudbu celkom nová situácia. Sovietizácia domácej kultúry priniesla na jednej strane štátne kultúrne ustanovizne (Slovenská filharmónia, Vysoká škola múzických umení v roku 1949), na druhej strane znamenala zánik tradičnej kultúry, keďže celá kultúra sa začala pridržať imperatívu socialistického realizmu. Albrechtovi, ktorý bol už v penzijnom veku, to prinieslo postupný zánik Cirkevného hudobného spolku a stratu dirigentskej pozície. Nastupujúca štátna Slovenská filharmónia zasa prebrala na seba funkciu kliesniteľa ideálov socialistického realizmu. Pre československú tvorbu to znamenalo okamžitú podporu, ak jej tvorcovia dokázali manifestovať akceptovanie požadovaných ideologických limitov. Treba tiež povedať, že tento proces sprevádzalo často aj brutálne násilie vzťahované najmä na predstaviteľov nekomunistickej inteligencie a na nositeľov domácich duchovných tradícií.

Socialisticky orientovaná tvorba začala okamžite naplňať staronovú koncertnú sálu bratislavskej reduty, sídla novej Slovenskej filharmónie. Na koncertoch začali znieť skladby oslavujúce nový politický režim či akceptujúce povojnové rozloženie politických síl. Metóda socialistického realizmu sa podľa jeho hlavného ideológa Zdenka Nováčka začala prejavovať aj v aktuálnej tvorbe. Po prvých lastovičkách (Andrej Očenáš: cykly symfonických básní *Vzkriesenie*, 1946 a *Môjmu národu*, 1947, uvedené 22. 5. 1948), prichádzajú nové orchestrálne skladby Šimona Jurovského (*Začatá cesta*, 1948; *Radostné súťaženie*, 1949) a začína sa éra budovateľských kantát oslavujúcich novonastúpenú cestu. Metóda socialistického realizmu sa ohlasuje vo vokálnej suite Alexandra Moyzesa *Znejú piesni na chotári* op. 40 (1948). Koncert Slovenskej filharmónie, za účasti zboru Československého rozhlasu, usporiadaný 24. mája 1950 na počesť IX. zjazdu Komunistickej strany Slovenska, priniesol bohatú žatvu premiér; pod taktovkou Ľudovíta Rajtera a Ladislava Slováka tu odznela

⁶⁶ KLINDA (1959), s. 62.

⁶⁷ MUS LVI 15, 16, 103.

Zdravica Stalinovi pre zbor a orchester op. 30 Jána Cikkera, venovaná 70. narodeninám Stalina, kantáta *Spev o komunistickú stranu* Andreja Očenáša, zhudobňujúca verše Jána Kostru, *Kantáta o Gottwaldovi* Šimona Jurovského na slová Milana Lajčiaka, ako aj *Tance z Pohronia* Alexandra Moyzesa. Zároveň vznikajú kantáty Andreja Očenáša *Proroctvá* na slová Hviezdoslava, *Oslobodená zem a Ó, práci všetka česť* (1950 – 1951), ako aj Kardošova *Zem moja rodná* op. 20 na slová Márie Rázusovej-Martákovej (1949). Doba priniesla 10. decembra 1949 premiéru „ľudovej opery“ Eugena Suchoňa *Krútnava* v Národnom divadle, pričom meno autora námietu diela (Milo Urban: *Za vyšším mlynom*) ostalo publiku utajené. Národné divadlo uviedlo tiež 22. februára 1950 balet Tibora Andrašovana s futuristickým názvom *Pieseň strojov*.

Všetky skladby boli uvádzané v nevidane expresnom naštudovaní novými vrcholnými inštitúciami, ktoré takto dokazovali oprávnenosť či nevyhnutnosť svojej existencie. Roku 1950 nasledovala *Mierová kantáta* op. 21c pre barytón, miešaný zbor a orchester Dezidera Kardoša na slová Pavla Horova (premiéra v Prahe 1951), Jurovského *Mierová symfónia* pre klavír a orchester (premiéra 15. 6. 1951, Michal Karin a Slovenská filharmónia pod taktovkou L. Rajtera), Holoubkova kantáta *Mesačná noc* op. 48, zhudobňujúca Štítického *Jarnú pieseň družstevníka* (1951), 4. mája 1951 SF pod Rajterovou taktovkou odpremiérovala *6. symfóniu G dur* op. 45 Alexandra Moyzesa (nesúcu podtitul „Pionierska“ s časťami: *Pieseň o bratstve pionierov*, *Červená šatka*, *Dumka*, *Hry*, *V pionieroch naša budúcnosť*), 29. mája 1952 odznela premiéra Moyzesovej predohry *Februárová* op. 48 pod taktovkou L. Slovák na koncerte k 50. narodeninám vtedy podpredsedu vlády Viliama Širokého a 18. decembra 1952 zaznela premiéra Moyzesovej kantáty *Chceme mier* op. 46, pri ktorej Slovenskú filharmóniu a zbor Československého rozhlasu dirigoval L. Slovák. Túto socialisticko-realistickú žatvu postupne doplnil celý rad dobovo podmienených skladieb (Babuškova kantáta *Pieseň života* pre zbor a orchester op. 26 na slová V. Turčányho, premiéra 23. 5. 1952, tiež symfonická báseň *Buď sláva národu* op. 27, premiéra 27. 11. 1952; Ferenczyho *Veselica* premiérovaná 4. 4. 1952 pod taktovkou L. Slovák a orchestrálny *Obraz môjho kraja* s premiérou dňa 17. 12. 1952; Kardošova kantáta *Pozdrav veľkej zemi* op. 25 pre soprán, zbor a orchester, prvý raz uvedená na výročie VOSR roku 1953 pod taktovkou dvojice Rajter – Slovák v podaní SF, zboru ČsR a M. Česányiovej; Zimmerove symfonické skladby *Tatry* op. 11 a *Mier* op. 14 (1953); Kardošove suity z filmovej hudby *Dúha nad Slovenskom* op. 24, premiéra 16. 12. 1952, hudby k filmom *Boj sa skončí zajtra* – Suchoň, 1951; *Lazy sa pohli* a *Pole neorané* – Jurovský, 1953). K tomu všetkému pristúpila tvorba pre folklórne – ľudové (no profesionálne) umelecké kolektívy (A. Moyzes: zborové *Trávnice* op. 42, 1949; *Či organy hrajú*, 1948; *Veselica* op. 43, *Piesne od Zvolena* op. 43, *Hry dievčat* op. 43, *Piesne z Detvy*, *Tri zbojnícke piesne*; Cikker: *Lúčne hry a tance*, *Dupák*, *Verbunk*; Kardoš: *Východoslovenské tanečné scény* pre sóla, zbor a orchester op. 21, zborový *Nech žije I. máj* op. 25). Do tohto snaženia sa zapojil aj Eugen Suchoň svojimi *Terchovskými spevmi* pre barytón,

zbor a orchester a najmä orchestrálnymi *Metamorfózami*, ktoré premiérovo odzneli 22. októbra 1953 v interpretácii Slovenskej filharmónie pod taktovkou Ľudovíta Rajtera a ktoré azda ako jediné prežili toto socialisticko-realistické dobové šialenstvo.⁶⁸

Albrecht mal v čase Víťazného februára 63 rokov a dobre si uvedomoval súvislosti, do ktorých ho priviedli aktuálne spoločenské zmeny. Požiadavky socialistického realizmu si vysvetľoval ako staronovú záležitosť, postulujúcu akýsi návrat k „ľudovosti“, teda k folklóru. Sám o svojej kantáte *Šuhajko* napísal: „Vždy som ľúbil folklór, ľudovú pieseň, no nemôžem tvrdiť, že by som bol vychádzal vo vlastnej tvorbe z folklórneho bohatstva ľudových piesní a tancov. Vysoko hodnotím podnecujúcu funkciu ľudovej tvorby. Netvrdím ani to, že by som vôbec nebol čerpal z folklóru. Čerpal som i ja, bolo to však len príležitostne, vo výnimočných prípadoch. Stopy folklóru možno badať v starších dielach, napríklad v klavírnej *Suite*, ale aj v iných skladbách, napríklad dokonca aj v *Sonátine* a pod. Vzdialenejšiu príbuznosť s folklórnou predlohou poslucháč iste vycíti v pomalejšej časti spomínanej klavírnej *Suity*. Záujem o hudobný folklór u mňa vždy existoval. Obdivoval som vždy jeho lapidárnu sebestačnosť a výrazové bohatstvo. Hlbšiemu štúdiu slovenského hudobného folklóru som sa venoval hlavne v období po zrode *Variácií pre trúbku a klavír*. Hľadal som harmonické prostriedky na vystihnúť výrazovej sily a svojráznosti piesní na vyššej rovine. Napísal som – ako som už spomínal – veľa piesňových štúdií v podobe klavírných skladieb, zborov, v podobe útvarov pre sláčikové zoskupenia s folklórnou náplňou. Tieto snahy mali vyvrcholiť v napísaní ľudovej kantáty s charakterom vokálno-symfonického pásma skladieb s orchestrom, ktoré by zároveň integrovalo dominantne postavené zborové epizódy. Následnosť jednotlivých piesní mala zároveň vytvoriť fabulu, literárnu osnovu. I keď sa mi nepodarilo dosiahnuť úplne to, čo som si zaumienil, niektoré piesne v zborovej sadzbe predsa len považujem za vydarené.“⁶⁹

Medzi skladateľmi – priateľmi či nepriateľmi – vždy existujú nielen vzájomné vplyvy, ale aj vzájomná komplementárnosť. Hoci Arnold Schönberg a Igor Stravinskij bývali od čias 2. svetovej vojny v tom istom meste (Los Angeles), Igor Stravinskij prikročil k štúdiu a akceptácii schönbergovskej dvanásťtónovej kompozičnej metódy až po Schönbergovej smrti, čo zaskočilo celé hudobnícke prostredie, keďže ich umelecké postoje sa považovali za antagonistické. Podobne sa aj Albrecht začal intenzívnejšie venovať štúdiu folklóru a možnostiam jeho uplatnenia vo vlastnej tvorbe až po smrti veľmi blízkeho a veľmi obdivovaného priateľa Bélu Bartóka, teda po roku 1945. Skladby, v ktorých Albrecht použil ľudové piesne ako témy, začínajú onedlho vznikať a sám Klinda ich chápe ako prípravu na väčšiu kompozíciu kantáty *Šuhajko*.⁷⁰ V tejto súvislosti spomína Albrechtove

⁶⁸ Údaje preberám z publikácie NOVÁČEK, Z.: *Súčasná slovenská hudobná tvorba*. Vydavateľstvo SAV, Bratislava 1955. Táto publikácia zohrala kľúčovú úlohu pri „správnej“ interpretácii snáh domácich autorov.

⁶⁹ ALBRECHT, Alexander: *Túžby a spomienky*. Úvahy a retrospektívne pohľady skladateľa. Bratislava : Hudobné centrum 2008 (GODÁR, Vladimír, ed.). ISBN 978-80-88884-98-9, s. 121-122.

⁷⁰ KLINDA (1959), s. 62, 158.

Tri ľudové piesne pre zbor z roku 1948, skomponované pre zbor Československého rozhlasu roku 1948, pričom dve z vybratých piesní (*Nechod' ty, šuhajko* a *Poniže Braniska*) použil aj v *Šuhajkovi*. Tretia pieseň, *A ty dievča, luteránča*, ho fascinovala natoľko, že ju spracoval vo svojom *Scherze* pre sláčikový päťhlas resp. sláčikové kvarteto (1949), vo finále *Koncertantnej suity* pre violu a klavír (1952), ako aj v cykle *11 drobných skladieb pre 3-4 husle* (1953). Všetky spomínané piesne pochádzajú z dávnej zbierky *Slovenské spevy* (I. a II. zv.).

Roku 1950 si Albrecht z textov vybratých ľudových piesní urobil akúsi sujetovú osnovu, ktorá mala vykresliť príbeh nešťastnej lásky, a z už existujúcich náčrtov vytvoril v priebehu dvoch týždňov⁷¹ stostranovú partitúru vokálno-symfonického diela, ktoré venoval „všetkým tým šuhajkom, ktorí tento vybásnený dej v skutočnosti prežili“. Samotná skladba nebola azda vďaka sujetu neopätovanej lásky ani v čase svojho vzniku chápaná ako manifestácia socialistického realizmu a odznela len na predvianočnom koncerte 16. 12. 1952 v rámci internej prehrávky Zväzu slovenských skladateľov, pričom zbor a orchester bratislavského rozhlasu dirigoval Ladislav Slovák.

Albrecht si teda pre svoju kantátu *Šuhajko* vybral najmä piesne známe zo *Slovenských spevov*, s ktorými sa Béla Bartók dôverne oboznámil už v prvej dekáde 20. storočia. Svoj zamýšľaný sujet si zostavil z nasledujúcich piesní:

- 1) *Nechod' ty, šuhajko* (SlSpI 489, A. H. Krčméry, 1879, 1880, Zvolenská);
- 2) *Tam popod Branisko (Poniže Braniska)* (SlSp I 39, O. Halaša, 1880, Šarišská);
- 3) *Pime, chlapci, pime víno* (SlSp II 758, A. D. Svoboda, 1894, H. Ozorovce, Trenčianska);
- 4) *Čardáš, budzogán* (SlSp II 488, S. Hatala, 1892, Myjava, Nitrianska);
- 5) *Kedy opadala biela fijalenka* (SlSp II 415, K. Ruppeldt 1889, Papradno, Trenčianska).

Všetky piesňové pramene teda nájdeme v známych publikovaných *Slovenských spevoch* (I., II. zväzok). Za ďalší potenciálny zdroj Albrechtových piesní môžeme pokladať úpravy slovenských ľudových piesní, ktoré zverejnil Mikuláš Schneider-Trnavský vo svojich *Sbierkach slovenských národných piesní pre stredný hlas so sprievodom klavíra*. Nájdeme tu všetky piesne použité Albrechtom okrem prvej:

– *Tam popod Branisko (Sbierka slovenských národných piesní pre stredný hlas. Sväzok 3, op. 29, č. 68, Bratislava 1922; Slovenské národné piesne pre klavír a stredný hlas. 3. sošit. 3. /zmenený/ vydanie. Turčiansky Svätý Martin. Matica slovenská 1939, č. 20);*

– *Pime, chlapci, pime (Sbierka slovenských ľudových piesní pre stredný hlas a klavírový sprievod. 2. sv., č. 9; Praha 1909: Mojmir Urbánek, ed MU 424; Slovenské národné piesne pre klavír a stredný hlas. 2. sošit. 3. /zmenený/ vyd. Turčiansky Svätý Martin. Matica slovenská, 1937, č. 16; tiež in *Pestrý rad skladieb* pre klavír, op. 85. Martin. Matica slovenská 1944, č. 26);*

⁷¹ Ako vyššie, s. 73.

– *Čardáš budzogán (Sbierka slovenských ľudových piesní pre stredný hlas a klavírový sprievod. 2. sv. Praha 1909: Mojmir Urbánek, ed MU 424, č. 3; Slovenské národné piesne pre klavír a stredný hlas. 2. sošit. 3. /zmenené/ vyd. Turčiansky Svätý Martin. Matica slovenská, 1937, č. 4);*

– *Kedy opadala biela fialôčka (Sbierka slovenských národných piesní pre stredný hlas, op. 29, Sväzok 3. Bratislava Musica 1922, č. 61; Slovenské národné piesne pre klavír a stredný hlas. 3. sošit. 3. /zmenené/ vydanie. Turčiansky Svätý Martin. Matica slovenská 1939, č. 8).*⁷²

Albrecht sa teda vlastne inšpiroval svojím učiteľom Béloom Bartókom, ktorý si pre svoju *Cantatu profanu* (Albrechtova nenaplnená dirigentská láska) vybral text, ktorý ho viedol ku koncipovaniu hudobno-dramatického celku. Albrecht tu (na rozdiel od Bartóka) však rešpektoval rovnako hudobnú ako aj textovú časť vybraných piesní. Následne vzniklo rozsiahle dielo vokálno-symfonické dielo⁷³ (rukopisná partitúra 495-taktovej skladby má 100 strán), v ňom sa jednotlivé úseky „vokálno-symfonického pásma“ odrážajú od svojho východiska, ktoré tvoria vybrané ľudové piesne.⁷⁴ Celkovo je skladba mozaikou, pozostávajúcou z citácií a modifikácií citácií ľudových piesní, ktoré však slúžia bohatému symfonickému daniu, ktoré sa z nich odvíja a ktorého hlavným cieľom bola psychologizácia zamýšľaného mimohudobného sujetu. Albrecht sa tu nevzdal chromatiky ako hlavného východiska svojej hudobnej reči, samotnú chromatiku skombinoval s diatonickými melódiami piesní, ktoré miestami podrobil intonačným premenám, charakterizujúcim zamýšľanú dramatickú situáciu. Hlavnou zložkou diania však ostáva orchester, ktorý je veľmi nápadito farbisto inštrumentovaný.

Albrechtova kantáta *Šuhajko* sa stala jeho posledným vokálno-symfonickým dielom určeným pre spojené médium zboru a orchestra.

Skladateľ 20. storočia a relígia

Viedenčan Arnold Schönberg, ktorého otec Samuel pochádzal z Bratislavy a matka Pauline zasa z Prahy, roku 1898 ako 24-ročný konvertoval na kresťanstvo a stal sa členom protestantskej cirkvi.

⁷² Úpravy ľudových piesní nájdeme aj v ďalších Albrechtových skladbách: *Osem maďarských ľudových piesní pre miešaný zbor* (1941); *Slovenské kvartetino* (1949); *Osem slovenských ľudových piesní pre detský (ženský) zbor* (1950); *Malé kvarteto ľudových piesní* (1950 – *Ej duby, duby; Garafia, strom zelený; Javorku, javorník; Dvanásť drobných klavírných skladieb* (1952); finále *Koncertantnej suity pre violu a klavír* (1952); *5 mužských zborov* (1953 – *Ej, duby, duby; Takú som si frajerečku zamiloval; Pime, chlapci; Garafia, strom zelený; Javorku, javorník*). Jeho *11 drobných inštruktívnych skladieb pre 3-4 huslí v prvej polohe* (1953) obsahuje úpravy slovenských a maďarských ľudových piesní: 1. *Andante poco mosso (Jarí, Bože, jarí)*; 2. *Andante poco sostenuto (Dievča, čo robíš)*; 3. *Poco allegretto (Garafia, strom zelený)*; 4. *Andante con moto (Ej, duby, duby)*; 5. *Allegretto (Pojme spac, ráno stac)*; 6. *Allegretto (Malý Janko / Jancsika)*; 7. *Vivace (Svadobné hody svrčkov / Tücsköklakodalom)*; 8. *Poco mosso*; 9. *Con anima (Prídi ty, šuhajko)*; 10. *Moderato (Javoru, javoru)*; 11. *Scherzo. Allegro vivace (A ty dievča luteránča)*.

⁷³ Obsadenie: 2Fl, 2Ob, Cori, 2ClLa, ClB, 2Fg, Cfg – 4CorF, 3TrB, 3Tn – Tp, Pto, Cel – Coro – VnI, VnII, VI, Vc, Cb.

⁷⁴ Podobné pásmo ľudových piesní, ktoré spoluvytvárajú nejaký vyšší sujet, tvorí aj Stravinského kantáta *Les noces* (Svadba, premiéra v Paríži 1923). U Bartóka môžeme popri *Cantata profana* v tejto súvislosti spomenúť aj jeho *Dedinské scény (Falun, 1924)*, venované manželke Ditte Pásztoroyovej, ktorých subjektom sú tiež slovenské ľudové piesne. K najstarším vokálno-symfonickým pásmam, založeným na ľudových piesňach, ktoré sa snažia spoluvytvoriť vyšší významový celok, patrí kantáta Johanna Nepomuka Hummela *Polymelos*, op. 82 z roku 1818, venovaná ruskej matke cárovnej Márie Fiodorovne, ktorá bola uvedená ako finále koncertu 17. 4. 1823 v Düsseldorfe pod titulom *Moskovitischer Brautreiben*; aj Hummelova kantáta, ktorú môžeme považovať za prototyp Stravinského *Svadby*, využíva ako východisko tvorby symfonického toku melódie ľudových piesní z ruských publikovaných zbierok.

30. mája 1933 bol prepustený z berlínskych školských služieb, vzápätí sa rozhodol pre emigráciu z Európy a na svojej ceste sa v Paríži 24. 7. 1933 ceremoniálne navrátil k náboženstvu svojich predkov; navrátil sa teda k judaizmu a ako príslušník židovského náboženstva sa manifestoval až do smrti. Táto viera sa premietla do mnohých Schönbergových diel.

Prvé svedectvá o religióznych snaženiach Schönberga nájdeme v súvislosti s prípravou kompozície oratória *Jakubov rebrík*, keď v liste Richardovi Dehmelovi z 13. 12. 1912 napísal: „Oddávna chcem napísať oratórium o tom, ako dnešný človek, ktorý prešiel materializmom, socializmom a anarchiou, ktorý bol ateistom, no predsa si uchoval zvyšky viery (v podobe predsudkov), ako tento človek bojuje s Bohom (pozri tiež *Jakubov boj* od Strindberga) a napokon nájde Boha a stane sa zbožným. Učí sa modliť! Túto premenu nemá spôsobiť činnosť, rany osudu či ľubostná historika. Môže nanajvýš tvoriť pozadie ako alúzie či impulzy. Predovšetkým: má vyjadrovať spôsob rozprávania, myslenia, vyjadrovania sa dnešného človeka, zaoberať sa problémami, ktoré nás trápia. Predsa aj tí, ktorí v Biblii bojujú s Bohom, sa vyjadrujú ako ľudia svojej doby, hovoria o svojich záležitostiach, uchovávajú si v sebe vlastnú spoločenskú a duchovnú úroveň.“⁷⁵ Oratórium *Jakubov rebrík* napokon začal komponovať (v rokoch 1917, 1918, 1921 a 1922) na vlastné libreto, avšak dielo ostalo monumentálnym torzom, hoci jeho text publikoval v roku 1917. Dielo sa začína výzvou archanjela Gabriela, ktorému odpovedá zbor rozdelený na skupiny Nespokojných (*Unzufriedenen*), Pochybujúcich (*Zweifeln*), Radujúcich sa (*Jubeln*), Ľahostajných (*Gleichgültigen*) a Pokorných (*Sanftergebenen*). Neskôr mu odpovedá Povoláný (*Ein Berufener*), Vzbúrelec (*Ein Aufrührerischer*), Bojovník (*Ein Ringender*), Vyvolený (*Der Ausserwählte*), Mních (*Der Mönch*) a Duša Umierajúceho (*Der Sterbende*). Dielo, v ktorom dnes nájdeme nielen *Sprechgesang*, ale aj zárodky použitia dvanásťtónovej techniky, ostalo napokon nedokončené. Obsah jeho druhej časti poznáme vďaka publikovanému libretu. Tvorivé problémy napokon odhaľuje list, ktorý 20. 7. 1922 napísal v čase krízy W. Kandinskému: „Keď bol človek podľa svojej práce navyknutý odstraňovať všetky prekážky eventuálne silným myšlienkovým činom a teraz sa v týchto ôsmich rokoch videl pred neustále novými ťažkosťami, proti ktorým bolo bezmocné všetko myslenie, všetka vynaliezavosť, všetka energia či akákoľvek idea, potom to pre človeka, ktorý všetko považoval za ideu, znamená katastrofu, pokiaľ sa stále viac neopiera o nejakú vyššiu vieru: čo tým myslím, povedala by Vám moja báseň (oratórium) *Jakubov rebrík*: Ide mi o reliгию, aj keď bez akýchkoľvek organizačných pút. V tých rokoch bola mojou jedinou oporou – nech to tu po prvýkrát poviem.“⁷⁶

⁷⁵ SCHÖNBERG, Arnold: *Dopisy*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1965, s. 27; tiež ROGNONI, Luigi: *Wiedeńska szkoła muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*. Biblioteka Res Facta, Polskie wydawnictwo muzyczne, Kraków 1978, s. 213.

⁷⁶ SCHÖNBERG, Arnold: *Dopisy*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1965, s. 59-60; tiež ROGNONI, Luigi: *Wiedeńska szkoła muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*. Biblioteka Res Facta, Polskie wydawnictwo muzyczne, Kraków 1978, s. 221-222.

Schönberg podobne nedokončil aj ďalšie svoje hudobno-religiózne dielo, operu *Mojžiš a Áron*. Na jej texte začal pracovať roku 1926 (2. a 4. kniha *Mojžišova*). V súvislosti s prácou na tejto opere napísal v Paríži 16. 10. 1933 Albanovi Bergovi: „Ako si si iste všimol, môj návrat k Mojžišovej religii sa udial dávno a viditeľný je aj v mojej tvorbe, dokonca vo vydaných dielach („Du sollst nicht... du musst“) ako aj v *Mojžišovi a Áronovi*, o ktorom vieš už od 1928 roku, ktorý je však najmenej o päť rokov skorší; obzvlášť je to v mojej dráme *Der biblische Weg*, ktorej koncepcia pochádza takisto najneskôr z 1922 alebo 1923 roku, no ktorú som ukončil až v rokoch 1926 – 1927.“⁷⁷ Samotné prvé dve dejstvá opery potom Schönberg napísal pomerne rýchlo (Lugano, 7. 7. 1930 – Barcelona, 10. 3. 1932), no napokon mu ani ďalšie dve desaťročia nestačili ku skutočnému dokončeniu diela.

K religióznym dokončeným dielam Schönberga patrí *Žalm Kol Nidre* pre recitátora (rabína), miešaný zbor a orchester, op. 39, napísaný v Spojených štátoch na objednávku rabína Jacoba Sonderlinga ku sviatku Jom Kipur (1938),⁷⁸ *Žalm 130, De profundis* pre šest'hlasný miešaný zbor a capella op. 50b (1950) i posledné dielo *Moderný žalm* pre recitátora, miešaný zbor a orchester, op. 50c na vlastné slová (súčasť nedokončeného cyklu desiatich *Moderných žalmov*). K týmto dielam treba prirátat' aj kantátu *Ten, ktorý prežil Varšavu* pre recitátora, mužský zbor a orchester op. 46 (1947), ktorá vyúsťuje do modlitby vyznania viery *Š'ma Jizrael*.

Komplikovaná bola situácia aj u Bélu Bartóka, ktorý vyrástol v tradícii rímsko-katolíckej viery, no ako 22-ročný sa podľa jeho vlastných slov stal ateistom, k čomu ho priviedla dogmatickosť školskej výučby náboženstva, racionálna argumentácia i Nietzscheho skeptické myšlienky. Svoje úvahy na túto tému zveril huslistke Stefi Geyerovej v liste zo 6. 9. 1907, kde svoje kacírské myšlienky zavrhuje návrhom prežehnávať sa pomocou novej svätej Trojice: „V mene Prírody, Umenia a Vedy.“⁷⁹ Bartók tento svoj postoj voči religii neskôr modifikoval, 25. 7. 1916 deklaroval svoju konverziu a roku 1917 sa stal členom unitariárnej cirkvi v Budapešti, kde sa pravidelne zúčastňoval na bohoslužbách. K náboženskej viere ho podľa jeho syna Bélu priviedol najmä obdiv k zázrakom prírody, teda vlastne (paradoxne) tie isté argumenty, ktoré ho o 15 rokov skôr priviedli k ateizmu. V jeho hudobnom diele však nijakú manifestáciu religiozity nenájdeme, azda s výnimkou tempového označenia druhej časti *Adagio religioso* jeho posledného dokončeného diela, *3. klavírneho koncertu* (1945).

Igor Stravinskij, ktorý vyrástol v rodine vyznávajúcej ortodoxnú pravoslávnu vieru, sa počas vysokoškolských štúdií stal ateistom, k čomu ho priviedla viera v spoločensko-technický pokrok a azda aj osobný vzor milovaného učiteľa Nikolaja Rimského-Korsakova. V roku 1926 sa Stravinskij ako 44-ročný dal znovu pokrstiť v parížskom ortodoxnom kostole, ktorý bol strediskom ruskej

⁷⁷ SCHÖNBERG, Arnold: *Ausgewählte Briefe*, op. cit., s. 200-201. STEIN, E., ed. Mainz 1958, s. 200-201.

⁷⁸ Aj toto dielo sprevádzali texty z roku 1938: *Štúdie ku Kol Nidre, O Kol Nidre a Poznámky ku Kol Nidre a štvorbodový program* (STUCKENSCHMIDT, H. H.: *Arnold Schönberg*. Editio Supraphon, Praha 1971, s. 106).

⁷⁹ BARTÓK, Béla: *Postrehy a názory*. Štátné hudobné vydavateľstvo Bratislava 1965, s. 14-22.

emigrácie, a začal pravidelne navštevovať bohoslužby. Ako dôvod sa uvádza strata kontaktu s Ruskom a ruskou societou i zázračné uzdravenie z roku 1925. Pri návrate k viere ho tiež ovplyvnila spisba francúzskeho neotomistického filozofa Jacquesa Maritaina (*Art et scholastique*, 1920), ktorý ovplyvnil mnohé Stravinského formulácie z jeho publikácií *Kronika môjho života* (1936) a *Hudobná poetika* (1942).⁸⁰ Svedectvom Stravinského návratu k pravoslávnej cirkvi sú jeho *Tri ruské sakrálne zbory* určené pre spev a capella (*Otčenáš*, 1926; *Veruju*, 1932; *Bogorodica Devo*, 1934), ktoré neskôr vydal aj v latinskej verzii (*Pater noster*, *Credo*, *Ave Maria*, 1949). Z roku 1930 pochádza jeho kľúčové sakrálne dielo *Žalmová symfónia* pre miešaný zbor a orchester, zhudobňujúca texty z 38., 39. a 150. žalmu. *Žalmová symfónia* sa stala modelovým dielom nielen pre Stravinského neoklasicistických súčasníkov, ale po desaťročiach pôsobila na vznik tzv. „svätého minimalizmu“. Roku 1944 vznikla jeho kantáta *Babel (Babylon)* pre recitátora, mužský zbor a orchester, ktorá bola zamýšľaná ako súčasť kolektívneho diela. Zároveň začal prácu na *Omši* pre miešaný zbor a 10 dychových nástrojov, v ktorej zhudobňuje latinský liturgický omšový text a dokončil ju roku 1947.

Sakrálne diela sa stali osou Stravinského posledného tvorivého obdobia, stojaceho v znamení osvojovania dodekafónie a využívania biblických textov pri tvorivej inšpirácii. Do tohto bohatého obdobia patrí päťčasťová kantáta *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* pre tenor, barytón, miešaný zbor, orchester a organ z roku 1955, premiérovaná samotným autorom v benátskom Chráme sv. Marka 13. 9. 1956.⁸¹ V Benátkach, v miestnej Scuola Grande di San Rocco odznela o dva roky neskôr (23. 9. 1958) premiéra Stravinského najmonumentálnejšieho sakrálneho diela *Threni: id est lamentationes Jeremiae prophetae* pre šesť sólistov, miešaný zbor a orchester. Roku 1961 79-ročný Stravinskij dokončil trojčasťovú kantátu *A Sermon, A Narrative and A Prayer (Kázeň, Podobnosť a Modlitba)* pre recitátora, alt, tenor, miešaný zbor a orchester. Zároveň pracoval na svojej prvej televíznej opere, ktorou sa stala biblická alegória *Potopa (The Flood)* pre tri mužské hlasy, recitátora a orchester na texty anglických stredovekých mystérií, dokončená a sfilmovaná roku 1962. Nasledovala duchovná balada *Abraham and Isaac* pre barytón a orchester na biblické texty v hebrejskom jazyku (1963) a „vreckové“ rekviem *Requiem canticles* pre alt, bas, miešaný zbor a orchester, dokončené 84-ročným autorom.

Stravinskij sa pri komponovaní svojich sakrálnych diel nesnažil o akýkoľvek „neoklasicizmus“, ale naopak, sústreďoval svoje sily na konfrontáciu najaktuálnejších požiadaviek kompozičnej techniky s najstaršími tradovanými liturgickými textami európskej religiozity. Prítomnosť oboch týchto aspektov v jeho sakrálnych dielach spôsobila nielen rozšírenie horizontu záujmu tohto skladateľa,

⁸⁰ STRAVINSKIJ, I.: *Hudobná poetika, Kronika môjho života*. Hudobné centrum, Bratislava 2002. Stravinského religiozita bola tiež predmetom mojej staršej štúdie *Stravinskij a Borges. Pokus o dvojportrét*. In: GODÁR, V.: *Luk a lýra. Šesť pohľadov na hudobnú poetiku*. Scriptorium Musicum, Bratislava 2001, s. 46-88.

⁸¹ Rozhlasová transmisia tohto koncertu zásadne poznamenala myslenie o hudbe a jej cieľoch vtedy 16-ročného anglického skladateľa Johna Tavenera.

ktorý sa na tvorivú cestu vydal s batôžkom plným ruského folklóru, no počas presídlenia do Francúzska sa jeho tvorivý záujem obrátil k dedičstvu gréckej antiky, aby sa po ďalšom presídlení (tentokrát do amerického Hollywoodu) sústredil na myšlienkový odkaz kresťanskej Biblie, v jej latinskej, anglickej i hebrejskej podobe.

S Alexandrom Albrechtom si znovu môžeme zopakovať východiská i ciele vyššie spomínaných kľúčových skladateľských osobností hudby 20. storočia. Aj Albrecht vyrástol v rodinnom kruhu, kde zdedená viera bola nediskutovateľnou samozrejmosťou; z týchto školských rokov pochádza jeho *Ave Maria* pre hlas a organ i *Missa in C* pre zbor, sláčikový orchester a organ. Moderný svet, stály kontakt s Bélom Bartókom i zážitky z 1. svetovej vojny ho však prinútili hlbkovo preskúmať svoj postoj. Z tohto obdobia pochádza vlastne jediné dielo, oscilujúce okolo religióznej myšlienky – *Pietà* zhudobňujúca pomocou sopránu, sláčikového súboru a organa text Rainera Mariu Rilkeho (1917), ktorá je vlastne hudobným obrazom smútku spaľujúceho matku po smrti syna. Tento smútok v posledných rokoch prvej svetovej vojny nepochybne až príliš zblízka poznali mnohé rodiny v celej Európe. Toto Albrechtovo obdobie možno azda označiť za obdobím krízy viery či obdobím rozchodu s konzervatívnou podobou kresťanstva.

Onedlho sa však Albrecht stal takmer na tri desaťročia dirigentom Cirkevného hudobného spolku pri Katedrále sv. Martina, čo bola cirkevná a zároveň hudobná funkcia s azda najstaršou tradíciou vo vtedajšej Bratislave. Albrecht hneď po svojom nástupe napísal pre toto teleso modlitbu *Ave Maria* pre zbor a orchester (1922). Túto skladbu sme vyššie označili za prvú modernú hudobnú kompozíciu, ktorá vznikla v rámci domácej kultúry. Albrecht chcel manifestovať možnosť spojenia prastarej katolíckej modlitby s najaktuálnejšími hudobnými prostriedkami. Táto snaha o čo najmodernejší hudobný prejav, siahajúci k hraniciam osvojovacích možností hudobníkov i poslucháčov, Albrechta postavila do kontrastu s cirkevnou hudobnou produkciou svojho kolegu a priateľa Mikuláša Schneidra-Trnavského, ktorý zastával podobnú funkciu v neďalekej Trnave. Novosť hudobných prostriedkov našla potom svoje najvyššie naplnenie v kantáte-oratóriu *Tri básne zo Života Márie* zhudobňujúceho verše Rainera Mariu Rilkeho (1928). Toto dielo sa však nedalo chápať ako sakrálne dielo, keďže Rilkeho verše boli v cirkevnej nemilosti, a tak Albrecht svoje vrcholné dielo sám postavil do mimoliturgických súvislostí, hoci sujetom všetkých zhudobnených básní sú udalosti, ktorých opis poznáme z Biblie. Tak došlo k nevyhnutnej rozluke Albrechta s požiadavkami katolíckej cirkvi, ktorej predstavitelia postrehli, že skladba sa vymykala z predpokladaných limitov liturgickej hudby.

Tridsiate roky 20. storočia boli rokmi prípravy na najväčšiu dejinnú kataklizmu, ktorá postihla nielen Európu, ale celú Zem. V tejto dobe však Albrecht ochorel na dlhodobu sa prejavujúcu depresiu, ktorá mu uberala akékoľvek tvorivé sily. Vyliečenie z tejto choroby bolo polomystické. Keď jeho priateľ odchádzal na púť do juhofrancúzskeho mestečka Lurdy, Albrecht ho po-

prosil, aby sa prihovril za jeho uzdravenie. K zázračnému uzdraveniu potom došlo, depresia so všetkými svojimi príznakmi zmizla a Albrecht z vďaky za toto uzdravenie skomponoval trojhlasnú skladbu *Ex voto*, ktorú možno uviesť vo viacerých orchestráciách, no ktorej základ tvorí vokálny trojhlas, nesúci text modlitby *Ave Maria*.⁸² Možno práve z tejto doby pochádza tiež text, v ktorom opisuje svoje chápanie viery. Tento text, nazvaný *Tušenia*, pokladal za svoje filozoficko-religiózne vyznanie a – podobne ako jeho hudba – vychádza zo spojenia najstarších myšlienkových tradícií a z možnosti ich najmodernejšieho (vedeckého) interpretovania.⁸³

Albrecht sa v týchto rokoch znovu utvrdzoval vo svojom umeleckom kréde, čo naplno vyjadril v skladbe *Cantate! (Cantate Dominum canticum novum)* pre zbor a orchester (1939) a v úvode, zverejnenom v tlači diela.

Antické príslovie *inter arma silent musae* sa v rokoch 2. svetovej vojny prejavilo aj na Albrechtovej tvorbe. Až v posledných dňoch vojny načrtol dve skladby – *Kyrie* (pre miešaný zbor a organ, MUS LVI 59b; pre soprán a organ, MUS LVI 59) a *Benedictus* (pre soprán a organ, MUS LVI 59). Môžeme ich chápať ako predzvesť omšovej kompozície pre zbor a orchester (*Missa in G*), ktorú však už nikdy nenapísal – skladby ostali torzom. Posledné dve religiózne kompozície Albrechta vznikli v rokoch 1945 – 1947. *Dolorosa* pre zbor, orchester a organ vznikla roku 1947 prepracovaním staršieho *Kyrie* (1945, MUS LVI 5). Skladba má dvojité sémantické konotácie. *Dolorosa* zhudobňuje text graduálu *Dolorosa et lacrimabilis es* na Sviatok Sedembolestnej Panny Márie, patrónky Slovenska (sviatok 15. septembra). Albrecht skladbu venoval „pánu dekanovi Augustínovi Pozdechovi v úcte a priateľstve,“ kňazovi s neľahkým osudom, ako bolo vyššie spomenuté. To všetko sa skrýva za dosiaľ nepredvedenou Albrechtovou kompozíciou *Dolorosa*.

Posledná sakrálna kompozícia Albrechta *Alleluia* vznikla roku 1947 na text ofertóra *Erit vobis hic dies memorialis, alleluia* určeného na Veľkonočný týždeň.

Ak chceme nájsť nejaké konštanty v Albrechtovej sakrálnnej hudbe, tak tieto konštanty priamo súvisia so životnými osudmi i názormi svojho tvorcu. Albrecht bol hlboko presvedčený, že religiózne umenie svojej doby musí korešpondovať s historickou prítomnosťou. Tento názor vyjadril nielen slovne (úvod k *Cantate!*, úvaha *Tušenia*), ale stojí za všetkými umeleckými rozhodnutiami, na ktoré sa ako skladateľ podujal a ktoré realizoval vo svojich sakrálnych dielach. Tá druhá konštanta je azda ešte osobnejšia: je ňou celoživotné zaujatie sa postavou Panny Márie, ku ktorej sa modlí ako dieťa (*Ave Maria* pre spev a organ), ktorej utrpenie sa stáva predmetom jeho protivojnovej *Piety* pre hlas, sláčikové nástroje a organ (1917), s modlitbou ku ktorej vstupuje do služieb Cirkevného hudobného spolku sv. Martina (*Ave Maria* pre zbor a orchester/organ, 1922). Panna

⁸² *Ex voto*, Musik für drei Stimmen, MUS LVI 44, 45, 46.

⁸³ ALBRECHT, A.: (2008), s. 223-228. Nedatovaný strojopis textu má maďarskú (*Sejtések*) a nemeckú jazykovú verziu (*Ahnungen*) – MUS LVI 155.

Mária sa stala tiež objektom jeho najvýznamnejšieho i najosobnejšieho diela, oratória/kantáty *Tri básne na Život Márie na slová Rainera Mariu Rilkeho* (1928). Takisto jeho votívna skladba *Ex voto* je darom Panne Márii za uzdravenie a zároveň modlitbou *Ave Maria* (1939). Napokon *Dolorosa* pre zbor, orchester a organ (1947) je vlastne jeho jedinou skladbou, ktorá rešpektuje liturgiu cirkevného roka a v tejto sémantike je pevne spätá so Sviatkom Sedembolestnej Panny Márie, patrónky Slovenska.

PRÍLOHA 1 – Texty, ktoré zhudobnil Alexander Albrecht

MISSA IN C

Kyrie

Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.

Gloria

Gloria in excelsis Deo.

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te. Benedicimus te.

Adoramus te. Glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.

Domine Fili unigenite, Iesu Christe.

Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus.

Tu solus Altissimus, Iesu Christe.

Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.

Amen.

Credo

Credo in unum Deum.

Patrem omnipotentem,

factorem caeli et terrae,

visibilium omnium et invisibilium.

Et in unum Dominum

Jesum Christum,

Filium Dei unigenitum,

Et ex Patre natum ante omnia saecula.

Qui propter nos homines

et propter nostram salutem

descendit de caelis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto

ex Maria Virgine:

Et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato:

passus, et sepultus est.

Et resurrexit tertia die,

secundum scripturas.

Et ascendit in caelum:

sedet ad dexteram Patris.

Et iterum venturus est
cum gloria iudicare vivos et mortuos:
Et in Spiritum sanctum Dominum,
et vivificantem:
Qui ex Patre, Filioque procedit.
Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum
Et vitam venturi saeculi.
Amen.

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.

Benedictus

Benedictus qui venit
in nomine Domini.
Osanna in excelsis.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

AVE MARIA

Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum; benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Jesus [Christus]. Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

CANTATE!

Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit Dominus, ante conspectum gentium revelavit justitiam suam. (*Žalm 97, 1-2; tiež graduál Viderunt omnes*)

MARIENLEBEN

Geburt Mariae (Rainer Maria Rilke)

O was muß es die Engel gekostet haben,
nicht aufzusingen plötzlich, wie man aufweint,
da sie doch wußten: in dieser Nacht wird dem Knaben
die Mutter geboren, dem Einen, der bald erscheint.

Schwingend verschwiegen sie sich und zeigten die Richtung,
wo, allein, das Gehöft lag des Joachim,
ach, sie fühlten in sich und im Raum die reine Verdichtung,
aber es durfte keiner nieder zu ihm.

Denn die beiden waren schon so außer sich vor Getue.
Eine Nachbarin kam und klugte und wußte nicht wie,
und der Alte, vorsichtig, ging und verhielt das Gemuhe
einer dunkelen Kuh. Denn so war es noch nie.

Pietà (Rainer Maria Rilke)

Jetzt wird mein Elend voll, und namenlos
erfüllt es mich. Ich starre wie des Steins
Inneres starrt.

Hart wie ich bin, weiß ich nur Eins:

Du wurdest groß -

... und wurdest groß,

um als zu großer Schmerz

ganz über meines Herzens Fassung

hinauszustehn.

Jetzt liegst du quer durch meinen Schooß,

jetzt kann ich dich nicht mehr

gebären.

Vom Tode Mariae, No. 2 (1912) (Rainer Maria Rilke)

Wer hat bedacht, daß bis zu ihrem Kommen

der viele Himmel unvollständig war?

Der Auferstandne hatte Platz genommen,

doch neben ihm, durch vierundzwanzig Jahr,

war leer der Sitz. Und sie begannen schon

sich an die reine Lücke zu gewöhnen,

die wie verheilt war, denn mit seinem schönen

Hinüberscheinen füllte sie der Sohn.

So ging auch sie, die in die Himmel trat,

nicht auf ihn zu, so sehr es sie verlangte;

dort war kein Platz, nur Er war dort und prangte

mit einer Strahlung, die ihr wehe tat.

Doch da sie jetzt, die rührende Gestalt,

sich zu den neuen Seligen gesellte

und unauffällig, licht zu licht, sich stellte,

da brach aus ihrem Sein ein Hinterhalt

von solchem Glanz, daß der von ihr erhellte

Engel geblendet aufschrie: Wer ist die?

Ein Staunend war. Dann sahn sie alle, wie

Gott-Vater oben unsern Herrn verhielt,

so daß, von milder Dämmerung umspielt,

die leere Stelle wie ein wenig Leid

sich zeigte, eine Spur von Einsamkeit,

wie etwas, was er noch ertrug, ein Rest

irdischer Zeit, ein trockenes Gebrest -.

Man sah nach ihr; sie schaute ängstlich hin,

weit vorgeneigt, als fühlte sie: ich bin

sein längster Schmerz -: und stürzte plötzlich vor.

Die Engel aber nahmen sie zu sich

und stützten sie und sangen seliglich

und trugen sie das letzte Stück empor.

DOLOROSA

Dolorosa et lacrimabilis es, Virgo Maria, stans juxta crucem Domini Jesu Filii tui Redemptoris.

Virgo Dei Genitrix, quem totus non capit orbis, hoc crucis fert supplicium, auctor vitae factus homo. (Grad. - *Liber*, p. 1633v)

ALLELUIA

Erit vobis hic dies memorialis alleluia et diem festum celebrabitis solemnem Domino in progenies vestras legitimum sempiternum diem alleluia alleluia alleluia.

Feria 6 p. Pascha (Exodus 12,14)

ŠUHAIJKO, KANTÁTA

Nechod' ty, šuhajko, cez pohanku,
veru t'a zabijú pre frajerku.

A ja mám frajerku, netajím sa,
a ja mám valašku, obránim sa.

Frajerečka pyšna za druhého išla,
nemožem jej zabranic.

Tam popod Branisko
ceče voda bystro,
nemožem ju zastavic.

Frajerečka pyšna
za druhého išla,
nemožem jej zabranic.

Dával som im voly,
čo orali v poli,
dával som im kone
ešte mi ju nedali,
a ja im ju nechcem,
obrátim sa, kde chcem,
nech si ho len nechajú.

Pime, chlapci, pime víno,
šak nám tečie potek nimo.
Keť sa vínka napijeme,
vodičkou sa umyjeme.

Nech mi nehovorí žaden,
abych išou zo šenku ven,
potom pojdem zo šenku ven,
keť zaplatím, čo som dlžen.

Čardáš, budzogán,
zahraj mi, cigán,
na tý husle, na tý gajdy,
čo tu nechal Garibaldí.

Pime, chlapci, pime víno.

Kedy opadala biela fijalenka,
vtedy ma klamala moja frajerenka.

Tam popod Branisko teče voda bystro,
nemožem ju zastavic.
frajerenka pyšna, za druhého išla,
nemožem jej zabranic.

PRÍLOHA 2 – Úvodné slovo k partitúre skladby *Cantate!* z roku 1939

VORWORT

Ich habe dieses Werk in diesem Bewusstsein geschrieben, dass wir heute Lebenden genau si das Recht haben unsere religiösen Empfindungen in der musikalischen Sprache unserer eigenen Zeit auszudrücken, wie es die Komponisten des 17.-ten oder 18.-ten Jahrhunderts gehabt haben. Wer dieses Recht zu gebrauchen ängstlich meidet und in seinem Schaffen auf diesem Gebiete zu einem Stil zurückgreift, welcher 100 Jahre oder mehr hinter uns liegt, der möge es vor seinem Gewissen verantworten, ob er eine menschlich und künstlerisch einwandfreie Tat begeht, wenn er gerade in der kirchlichen Musik ein gewisse Heuchelei zur Schau trägt.

Die äusseren Merkmale und Bedingungen einer kirchlichen Musik festzustellen genügt noch nicht dazu, dass eine wirkliche Kunst, eine mit aufrichtigkeit und Wahrheit erfüllte Kunst entstehe.

Als Gott den Menschen Adam aus Lehm formte, so war dies vorerst nur ein Gebilde. Aber dann hauchte er ihm auch eine Seele ein und dieser Odem ist es, welcher eer Menschheit Fühlen und Denken gibt.

Und in der Kunst ist es ebenso.

Alexander Albrecht

PRÍLOHA 3 - List Augustína Pozdecha, 1. 5. 1942⁸⁴

Možno sa Vám bude zdať zvláštno, že sa na Vás obracia v predmetnej veci katolícky kňaz. Rozhodol som sa pre túto akciu, lebo už nemôžem byť dlhšie nemým svedkom strašného utrpenia, ktorému sú vystavení židia, moji blížni. Som hlboko presvedčený, že ľudské bytosti, ktoré nemajú inej viny, ako že sa narodili ako židia, sa zbavujú všetkého majetku, oberujú ich o posledný zvyšok osobnej slobody a odveľú do cudzej krajiny ako otrokov.

Chcel by som vyburcovať svedomie celého sveta proti tomuto prenasledovaniu. Žiaľ Bohu, nemám možnosť pozdvihnúť môj hlas tak, aby ho počuli aj mimo úzkeho kruhu. Preto sa obraciam na Vás s prosbou, aby ste vzbudili, vyburcovali svedomie sveta; urobte všetko, aby sa zmiernilo strašné utrpenie židov na Slovensku. Nie je predsa možné, aby svet ostal nečinným svedkom, keď malé deti, na smrť chorých starcov, mladé dievčatá vytrhnuté z ich rodín a mladých mužov deportujú ako dobytok v dobytčích vagónoch, do neznáma, do neznámej budúcnosti.

Konajte, kým nie je príliš neskoro, konajte rýchlo, tak azda ešte bude možné zachrániť časť slovenských židov.

Dúfam, že moje slová budú vypočuté, dúfam, že urobíte všetko preto, čo bude vo Vašich silách, v záujme Vašich úbohých nešťastných spoluveriacich.

PRÍLOHA 4 – Notový príklad – sopránový part *Piety* vo verziách z roku 1917 a 1928.

1. *Pieta* z roku 1917 – sopránový part
2. *Pieta* z roku 1928 – sopránový part

⁸⁴ In: KAMENEC, Ivan, PREČAN, Vilém, ŠKORVÁNEK, Stanislav, ed.: *Vatikán a Slovenská republika 1939 – 1945. Dokumenty.* Slovak Academic Press : Bratislava 1992, s. 108-109.

Pietà

4 5 3 *allarg.* *f* *a tempo* *dim.* 10
 Jetzt wird mein E - lend voll, und

15 *p*
 na - men - los er - füllt es mich. Ich

20 *mf*
 star - re wie des Steins In - ne - res startt. Hart wie ich bin, weiß ich nur Eins:

ff 25 5 30
 Du wur - dest groß

35 5 40 *mf*
 und wur - dest groß, um als zu gro - ßen Schmerz

45 *f* *rit.* *p* *cresc.* *più rit.* *Andante con moto* 50
 ganz ü - ber mei - nes Her - zens Fas - sung hi - naus - zu - stehn.____

53 *Tempo I.* 55 5 60 2 65 *stringendo* 4 *poco rit.*
 Jetzt liegst du quer durch mei - nen Schooß, jetzt kann ich dich

73 75 3 80 5
 nicht mehr ge - bä - - ren.

1. Pietà (1917)

Pietà

Andante poco sostenuto

Jetzt wird mein E - - - lend voll, und

na - men - los er - füllt es mich. Ich star - re wie des

Steins In - ne - res startt. Hart wie ich bin, weiß ich nur Eins Du wur - dest

groß und wur - dest groß, um als

zu gro - ßer Schmerz ganz ü - ber mei - nes Her - zens Fas - sung hi - naus - zu - stehn.

Jetzt liegst du quer durch mei - nen Schooß, jetzt kann ich dich

nicht mehr ge - bä - - - ren.

2. Pieta (1928)

10 PÔSOBENIE EMANUELA RAULA V PREŠPORSKOM MESTSKOM DIVADLE A UVÁDZANIE OPERNÉHO REPERTOÁRU V ROKOCH 1890 – 1899¹

Jana L a s l a v í k o v á

Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

Príbeh Mestského divadla/dnešnej Historickej budovy SND v Prešporke/Bratislave, ktorý sa začal písať v roku 1886, tvorí podstatnú súčasť dejín mesta a zastáva dôležité miesto v divadelnej histórii Bratislavy.² Dôkazom toho sú spisy opisujúce históriu vzniku Mestského divadla ako aj osobnosti pôsobiace v jeho dejinách, ktoré boli zároveň súčasťou kultúrnych dejín Bratislavy. K jedným z prvých patrí brožúra s názvom *Das neue Theater in Preßburg*, ktorú pri príležitosti slávnostného otvorenia novopostavenej budovy v roku 1886 napísal Otto von Fabricius. Autor rozsiahle popísal stav starej divadelnej budovy, ktorý mal okrem iných faktorov podiel na priebeh rozhodovaní o stavbe nového divadla, ďalej postavenie novej budovy a na záver uviedol mená všetkých tých, ktorí sa o jej vznik zaslúžili.³ Podobnú brožúru v maďarskom jazyku napísal Karl Samarjay.⁴ Na začiatku 20. storočia vznikli viaceré práce tak o divadelnej budove z roku 1776 (túto budovu dal postaviť gróf Juraj Csáky), ako aj o budove z roku 1886, ich autom je Karl Benyovszky.⁵ Po vzniku Československej republiky v roku 1918 budila téma pozornosť taktiež v súvislosti so vznikom SND a jeho postupným budovaním. K týmto prácam patrí spis o hudbe v Bratislave od Jindřicha Květa, kde autor spomína dejiny divadla,⁶ ďalej články a štúdie Antonína Hořejša⁷ a dvojzväzková publikácia Štefana Hozu.⁸ Z novších autorov sa systematicky výskumu dejín nemeckého divadla na Slovensku venovala Milena Cesnaková-Michalcová⁹ a o maďarskom divadle v Bratislave písal Ferenc Ungváry. Autori syntetických prác o dejinách Slovenského národného divadla v Bratislave

¹ Tento príspevok vychádza v rámci riešenia projektu VEGA č. 1/0914/15 – „Slovenská opera ako umelecký a spoločenský fenomén“, vďaka podpore Agentúry na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-14-0681 a vďaka nadačnému príspevku Vzdělávací nadace Jana Husa a Nadácie Univerzity P. J. Šafárika v Košiciach.

² Príspevok je inšpirovaný štúdiom *Operná produkcia na scéne Mestského divadla počas pôsobenia nemeckého riaditeľa Emanuela Raula v Prešporke*, ktorá bola uverejnená v časopise *Opus musicum*, roč. 48, č. 5, 2016.

³ Por. FABRICIUS, Otto von: *Das neue Theater in Preßburg*. Festschrift. Preßburg : Druckerei des Westungarischer Grenzboten, 1886.

⁴ SAMARJAY, Karl: *A pozsonyi régi és új színház. Das alte und neue Theater in Pressburg*. Pozsony-Pressburg : Wigand F. K. Nyomdája, 1886.

⁵ Por. BENYOVSZKY, Karl: *Das alte Theater*. Bratislava : Agermayer 1926 a BENYOVSZKY, Karl: *Theatergeschichtliche Kleinigkeiten*. Bratislava : Sigmund Steiner, 1929.

⁶ Por. KVĚT, Jindřich: *Hudba v starom Prešporke a v poprevratovej Bratislave*. (Edícia Zlatá kniha Bratislavy) Bratislava : Knihlačiaren Ján Pocisk a spol., 1927.

⁷ Por. HOŘEJŠ, Antonín: Pred 150 rokmi. In: *Slovenský denník*, roč. 9, 9.11.1929; Bratislavské divadelníctvo kedysi a dnes. In: *Nová Bratislava 1932*, č. 3, s. 60-62; Hudba a divadlo v Bratislave. In: *Pamätný spis hl. mesta Slovenska*. Bratislava 1934, s. 139-142; Jubileum Mestského divadla v Bratislave. In: *Robotnícke noviny*, roč. 33, 27.9.1936, č. 221.

⁸ Por. HOZA, Štefan: *Opera na Slovensku*, 2 zväzky. Martin : Osveta, 1953.

⁹ Por. CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena: Das slowakische und deutsche Theater in Pressburg (Bratislava) in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts, In: *Teatru si politica. Theater und Politik. Deutschsprachige Minderheitentheater in Südosteuropa im 20. Jahrhundert*, Cluj-Napoca 2001, s. 85–96; *Geschichte des deutschsprachigen Theaters in der Slowakei*. Köln : Böhlau, 1997; *Premeny divadla*. Bratislava : Veda, 1981.

sa tejto téme venovali skôr okrajovo.¹⁰ Vyzdvihli významné udalosti a hosťovania nemeckých alebo maďarských speváckych a divadelných hniezd. Čo však tvorilo podstatu divadla v druhej polovici 19. a prvej polovici 20. storočia, bola každodenná prevádzka, pretože návšteva divadla patrila ku každodennému životu mestských obyvateľov.

Divadlo ako umenie a ako inštitúcia sa vždy opieralo o konkrétnu spoločenskú vrstvu, ktorá tvorila jeho divácke, ekonomické a hodnotové zázemie. Prešporok, tradičné nemecké mesto meniace sa pod vplyvom maďarizácie na „západnú baštu Horného Uhorska“, bolo v 19. storočí provinčným mestom s bohatou históriou. Obyvatelia pestovali úzky vzťah s Viedňou, neskôr v období pred 1. svetovou vojnou a počas nej bola referenčným bodom Budapešť. Spoločenské zmeny v 19. storočí, ktoré spôsobili výmenu vrstiev spravujúcich mesto, mali za následok, že vznik a formovanie Mestského divadla úzko súvisel s meštianskou kultúrou. Meštiansky charakter divadla možno vyčítať z dobových prameňov. Recenzií a novinových správ v dennej tlači nachádzame dostatok, svojim obsahom vypovedajú o vzťahu divadla a spoločnosti, ozrejmujú miesto a funkciu divadla v kultúre mesta. V správach možno pozorovať tri prvky, ktoré charakterizujú meštiansku spoločnosť: prvým je prvok zábavy – uvádzanie viedenských frašiek bolo neodmysliteľnou súčasťou denného hracieho plánu podobne ako preferencia viedenskej operety, ktorá pretrvávala počas celého obdobia. Druhým prvkom je stále prítomné želanie o pravidelné uvádzanie opery, ktoré bolo vnímané ako prejav vzdelanosti spoločnosti (slovne stál tento prvok vyššie, avšak podľa skutočnosti vidíme, že zábava mala prednosť pred vzdelaním, pretože divadlo bolo vypredané pri operných premiérach, ale reprízy operetných a iných zábavných predstavení boli viacej navštevované než reprízy operných diel). Obraz vzdelanosti dopĺňalo uvádzanie klasických hier poznačené náklonnosťou k nemeckým autorom ako boli Friedrich Schiller a Johann Wolfgang Goethe. Tretí prvok tvorila túžba po sebaaprezentácii obyvateľstva, spojená s utužovaním kolektívnej identity skrze opakované zdôrazňovanie vlastenectva k Uhorsku.

Divadlo v období meštianstva bolo každodennou súčasťou života obyvateľov a väčšina predstavení, tak hudobnodramatických, ako aj činoherných sa konali viackrát počas jednej sezóny (išlo o bežnú prax v divadlách provinčných miest). Obsadenie sa niekedy menilo, tradične boli na predstavenia pozývaní významní herci z Viedne a Budapešti a kritiky reflektujúce divadelné dianie referovali o jednotlivých umelcoch z pohľadu stvárnenia postáv (Rollen). Badáme jasnú, často veľmi konkrétnu predstavu o postavách, ktorú malo publikum, resp. kritik zafixovanú (referenčným bodom boli viedenské predstavenia, prešporskí obyvatelia jazdili do Viedne pravidelne a porovnávanie so známymi viedenskými hercami bolo často súčasťou obsahu kritiky). V prípade odlišného stvárnenia tej či onej postavy bol tento fakt hodnotený buď pozitívne alebo negatívne.

¹⁰ Ide predovšetkým o dve práce: *Slovenské divadlo v 20. storočí* (ed. Miloš Mistrík) Bratislava : Veda 1999 a *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia* (ed. Vladimír Štefko) Bratislava : Divadelný ústav 2011.

Vysoké očakávaní zo strany publika (či skôr kritiky) splnil riaditeľ v prípade, keď pravidelne uvádzal operu. To však nebolo jednoduché, keďže mal k dispozícii umelecký súbor s priemerným počtom 30 sólistov a 25 zboristov. S týmto súborom uvádzal kompletný činoherný a hudobno-dramatický repertoár, t. j. v dobovej terminológii: opery, operety, hry, komédie, frašky a veselohry a neskôr novodobé drámy. Viedňou uznávané operné predstavenia slúžili ako odporúčenie pre ich uvádzanie v Prešporke. Ak sa riaditeľovi podarilo uviesť operné diela so slušnými speváckymi výkonmi priemerne jeden až dvakrát za mesiac (vrátane niekoľkých repríz tej istej opery), bol považovaný za schopného a perspektívneho riaditeľa. Väčšina z riaditeľov však nemali v súbore dostatok operných sólistov, a tak si na konci sezóny najímali na zorganizovanie operných predstavení samostatný operný súbor z iných divadiel. V rokoch 1890 – 1899 pôsobil v Prešporke nemecký divadelný riaditeľ Emanuel Raul, ktorý podľa získaných informácií uvádzal operu niekoľkokrát za týždeň, a to na úrovni, ktorá lahodila aj takému náročnému kritikovi, akým bol prešporský mestský archivár a hudobný kritik Ján Batka (1845 – 1917).¹¹

Emanuel Raul a operný repertoár Mestského divadla v rokoch 1890 - 1899

Emanuel Raul, vlastným menom Emanuel Friedmann (1843 – 1916) patril medzi dlhoročných stabilných nemeckých riaditeľov pôsobiacich v divadlách provinčných miest.¹² Svojím účinkovaním v Prešporke nadviazal na dlhoročnú tradíciu nemeckého divadla v meste. Mestské divadlo získal do prenájmu po nemeckom riaditeľovi Maxovi Kmenttovi (divadlo mal v prenájme od postavenia budovy v roku 1886 do roku 1890). Raul pôsobil v Prešporke spolu deväť rokov, vždy počas zimných mesiacov (polročná sezóna sa v Prešporke delila medzi nemeckého a maďarského riaditeľa, preto mesto uzatváralo zmluvu s iným divadlom. Obidvaja riaditelia odohrali polovicu sezóny v Prešporke a polovicu v Temešvári).

Raul pochádzal z Boskovic u Brna, jeho manželka Katharina Hoppé bola herečka a operetná speváčka.¹³ Po krátkom štúdiu techniky na brnianskej odbornej škole odišiel Raul k divadlu. Ako herec a spevák (predstavitel' milovníckych rolí) pôsobil v divadlách v Prahe, Českých Budějo-

¹¹ Pre bližšie informácie o Jánovi Batkovi pozri: LENGOVÁ, Jana: Briefe Hans Richters in der Musiksammlung von Johann Nepomuk Batka. In: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 10. Leipzig : Gudrun Schröder Verlag, 2005, s. 109-119; TAUBEROVÁ, Alexandra, MARTINKOVÁ, Jarmila B.: *Johann Nepomuk Batka. Auswahl aus der Korrespondenz*. Bratislava : Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 1999; TAUBEROVÁ, Alexandra: *Ján Nepomuk Batka a jeho zbierka hudobnín*. Bratislava : Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 1995. Ján Batka bol synom hudobného skladateľa, klavírneho pedagóga a interpreta Johanna Nepomuka Batku (1795-1874). Zaujímavé poznatky o živote rodiny Batkovcov priniesla dizertačná práca Andreja Čepca zameraná na život a dielo otca hudobného kritika. Por. ČEPEC, Andrej: *Klavírna tvorba prvej polovice 19. storočia na Slovensku a dielo Johanna Nepomuka Batku (1795-1874)*. Dizertačná práca, Bratislava 2015.

¹² V roku 1913 oslávil 50. výročie herectva a 40. výročie svojho povolania ako divadelný riaditeľ. Por. LUDVOVÁ, Jitka a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století*. Praha : Divadelní ústav, Academia, 2006, s. 434.

¹³ Raulova manželka Katharina pôsobila dlhé roky v súbore svojho manžela. V Prešporke podľa záznamov vystupovala len v prvých rokoch Raulovho tunajšieho pôsobenia. Úspešnými pokračovateľkami rodinnej tradície boli dcéry Rosa a Jacqueline.

viciach, Linci, Klagenfurte, vo Viedni (Theater in der Josefstadt, neskôr Theater an der Wien), Karlových Varoch, Odese, Bukurešti a Lubľane. V roku 1877 sa rozhodol založiť si vlastnú divadelnú spoločnosť, s ktorou pôsobil najprv v Šoprone a od roku 1880 v Karlových Varoch. V rokoch 1880 – 1883 si súbežne prenajal mestské divadlo v Olomouci a v rokoch 1883 – 1886 mestské divadlo v Liberci. Do Prešporka prišiel prvýkrát na jeseň roku 1890 po skončení sezóny v Karlových Varoch, kde uvádzal predovšetkým zábavný repertoár, prispôsobujúc sa vkusu publika v kúpeľnom meste. Zároveň mal skúsenosti s vedením mestských divadiel v Olomouci a Liberci, kde sa mu opakovane podarilo zabezpečiť hosťovanie speváckych hviezd z Viedne. V Olomouci uvádzal podobný operný repertoár ako v Prešporku, boli to predovšetkým talianske a nemecké operné diela 19. storočia.¹⁴

Okrem hudobných a hudobno-dramatických druhov, ktoré tvorili väčšinu repertoáru, kládol Raul dôraz na uvádzanie (podľa dobovej klasifikácie) klasických hier a moderných realistických drám, pričom ako prvý uviedol v Prešporku diela Gerharta Hauptmanna a Hermanna Sudermanna. Najväčší úspech však mali operné predstavenia (konali sa podľa možnosti so zvýšeným počtom členov orchestra a za účasti harfistu), ktoré sa Raul snažil uvádzať čo najčastejšie a najkvalitnejšie. Raul hral v Prešporku výlučne v budove Mestského divadla, po skončení sezóny v Temešvári odchádzal spravidla do Karlových Varov, kde mal i naďalej v prenájme tamojšie divadlo.¹⁵ Pôsobenie Emanuela Raula spadá do obdobia, ktoré bolo z hľadiska politického smerovania v Uhorsku rozhodujúce a malo veľký dopad na vývoj Mestského divadla. Na prvý pohľad išlo o pokojné a stabilné obdobie nemeckého divadla v Prešporku, ale pravdou je, že v tom čase prebiehali silné maďarizačné tlaky usilujúce udomáčniť maďarské divadlo v Prešporku. Keďže divadlo bolo stredobodom kultúrneho a spoločenského života prešporských obyvateľov a zároveň vnímané ako prostriedok pre dosiahnutie politických cieľov zo strany promaďarských kruhov, musel Raul túto situáciu vnímať a šikovne sa s ňou vysporiadať. Stavil teda na operu, pravidelne uvádzal operné novinky, ako aj staršie diela vo vynikajúcej kvalite, a tak sa mu podarilo vybudovať si meno dobrého a spoľahlivého riaditeľa a zaistiť si verné publikum.

Prvá Raulova sezóna začala 2. októbra 1890 a trvala do 20. januára 1891. K dobrému zabezpečeniu priebehu angažoval Raul umelecký súbor s počtom sólových členov tridsaťpäť (dvadsaťjeden mužov a štrnásť žien), z toho 11 spevákov a 8 speváčok. Počet zboristov bol dvadsaťšesť (štrnásť mužov a dvanásť žien). Ďalej k nemu patrilo päť sólových tanečníc a dvanásť

¹⁴ Por. KŘUPKOVÁ, Lenka: Německá operní scéna v Olomouci II (1878 – 1920). Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, s. 45-73.

¹⁵ Jeho pôsobenie v Karlových Varoch reflektuje nemecký almanach do roku 1890 a potom od roku 1895. Podobnú informáciu uvádza Jitka Ludvová. Por. LUDVOVÁ s. 434 a Neuer Theateralmanach. Berlin : Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, 1896, s. 468. Pressburger Zeitung o ňom po celý čas pôsobenia v Prešporku hovorí ako o karlovarskom riaditeľovi, avšak záznamy v nemeckom almanachu evidujú jeho činnosť v Karlových Varoch až od roku 1895.

mladých tanečníků.¹⁶ Repertoár prvej sezóny tvorili klasické hry ako napr. *Viliam Tel* (F. Schiller), *Manfred* (G. G. Byron), *Faust* (J. W. Goethe), moderná dráma *Die Ehre* (H. Sudermann), ďalej operety *Mikádo* (A. Sullivan), *Úbohý Jonatán* (K. Millöcker), *Simplicius* (J. Strauss, dňa 3. januára 1891 sa konala premiéra tejto operety v Prešporku), *La Diva* (J. Offenbach), balet *Meissner Porzellan* (hudba J. Hellmesberger) a množstvo ďalších predstavení. Prekvapivo v prvej sezóne neuviedol žiadnu opernú novinku, zopakoval len niekoľko starších diel. Kritika však bola priaznivá a predpovedala Raulovi dobrú budúcnosť. Čo sa týka vedúceho personálu, Emanuel Raul pôsobil ako hlavný režisér, Hans Rieger ako režisér opery, Rudolf Netsch ako režisér operety a frašky, Moritz Unger ako dirigent, August Veit ako kapelník, Georg Rau ako koncertný majster a Karoline Weiler-Zimmer ako baletná majsterka. Členmi speváckeho súboru boli Wilhelm Bauer, Karl Femminger, Julius Knaack, Karl Mailler, Rudolf Netsch, Adolf Rauch, Hans Rieger a Eduard Schenk. Zo ženských predstaviteľiek to boli Helene Falkenstein, Hansi Jerg, Anna Leonardi, Sophie Netsch a Lisa Schleh. Meno Raulovej manželky Kathi Raul-Hoppé sa vyskytuje predovšetkým pri operetnom repertoári, ale občas prevzala aj malú rolu v opere. K hosťom sezóny patrili okrem iných herci viedenského Hofburgtheater Marie Pospischil a Bernhard Baumeister.¹⁷

Druhá Raulova sezóna (konala sa od 3. októbra 1891 do 31. januára 1892) potvrdila kvality tohto spoľahlivého riaditeľa. So svojím umeleckým súborom, ktorý mal vyšší počet členov než prvú sezónu, si naplno získal priazeň publika. Medzi sólistov patrili Karl Astner, Robert Böttcher, Josef Greven, Eugen Gussalewicz, Arthur Hoffmann, Ernst Mahr, Rudolf Netsch a Adolf Rauch (obidvaja známi z minulej sezóny), ďalej Theodor Rieck, Ludwig Seibert, Ivan Shukowsky a Josef Swoboda. Sólistkami boli Alice Farkas, Hansi Jerg, Anna Leonardi, Aurelie Noe, Irma Richardson a Marianne Schütze. Vedúci personál tvoril Emanuel Raul – hlavný režisér, Theodor Rieck – režisér opery, Otto Findeisen – kapelník, G. Freedland – zbormajster a koncertný majster a Karoline Weiler-Zimmer – baletná majsterka.

Súbor pozostával z kvalitných spevákov, čo mu umožnilo uviesť tak staršie opery, ako aj novinky. K nim patrila najväčšia udalosťou sezóny – prešporská premiéra opery *Sedliacka česť*, ktorá sa konala 18. decembra 1891. Hlavní predstavitelia Eugen Gussalewicz (Turiddu, neskôr sólista Nemeckého divadla v Prahe), Aurelie Noe (Santuzza, neskôr sólistka Dvorného divadla v Karlsruhe), ako aj Karl Astner (Alfio) zožali veľký úspech u publika. O scénické stvárnenie sa zaslúžil samotný riaditeľ Raul. Operný kritik Ján Batka nešetril chválou a bol nadšený z vysokej úrovne predstavenia: „*In einer so vortrefflichen Weise – sage ich ganz unverhohlen – wie wir es in Pressburg*

¹⁶ Por. Neuer Theateralmanach. Berlin : Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, 1891, s. 384. Okrem sólových členov sú v almanachu vypísané aj mená zboristov. Pri menách niektorých z nich sa nachádza poznámka, že spolupracovali v hrách a veselohrách.

¹⁷ Por. DERRA: *Neun Jahre Theaterdirektion Raul. Ein Abschnitt aus Pressburgs Theatergeschichte. I.* Pressburger Zeitung, roč. 136, č. 39, s. 3-4, 8. 2. 1899.

bei einer Opern-Novität seit Jahren nicht gewohnt waren. Ich halte dies öffentlich zu Ehren des Direktor Raul und seine braven, in der Novität ganz famosen Opern-Gesellschaft fest. [...] In Berlin mit der Neumannschen Gesellschaft war die Aufführung nicht besser als hier, wo Alles geschieht, um sie zu einem sensationellen Musikereigniss zu machen [...].“¹⁸ Ďalším výborným operným predstavením bola *Čarovná flauta*, ktorú Raul uviedol pri príležitosti stého výročia úmrtia W. A. Mozarta. Opäť to bolo veľmi vydarené predstavenie, Batka vyzdvihol snahu riaditeľa Raula, dirigenta predstavenia Otta Findeisena a dobré spevácke výkony.¹⁹ K Ďalším operám patrila *Židovka*, *Trubadúr*, *Hugenoti* (podľa Batku išlo o veľmi vydarené predstavenie, tvrdil, že na tak vynikajúcej úrovni ešte operu v Prešporku nezažil),²⁰ *Faust* (v kritike odhaľuje Batka „tajomstvo“ Raulovho úspechu, ktoré podľa neho tkvelo v dobre zostavenom a hlasovo vyváženom umeleckom súbore, schopnom predviesť na dobrej úrovni tak operu, operetu, ako aj veselohru a klasickú hru a tým udržať na úrovni provinčné divadlo),²¹ *Marta*, *Wiliam Tell* a *Dcéra pluku*. Ako poslednú operu v sezóne uviedol Raulov súbor Wagnerovo dielo *Lohengrin*.

K hosťom sezóny patrila primadona viedenskej Hofoper Madame Judic, ktorá zožala veľký úspech publika. Ďalší hostia pochádzali z radov známych viedenských hercov (Ferdinand Bonn, Dr. Rudolf Tyrolt, Bernhard Baumeister).

Tretia Raulova sezóna v Prešporku začala 1. októbra 1892. Touto sezónou končila Raulova zmluva s Prešporkom o prenájme divadla. Mesto malo záujem na jej obnovení, ale podľa zákona muselo vypísať konkurz na nového nájomcu. To bola príležitosť, ktorú využili vplyvní podporovatelia maďarského divadla z radov maďarských členov mestského zastupiteľstva. Žiadali zväziť striedanie sa dvoch riaditeľov v Mestskom divadle s cieľom posilniť pozíciu maďarského riaditeľa. Navrhovali prenájom divadla jednému (maďarskému) riaditeľovi, ktorý by zabezpečil tak nemecké ako aj maďarské predstavenia počas celého roka. Návrh bol zamietnutý s odôvodnením, že tento spôsob prenájmu by nebol úspešný, keďže zaplatiť dva kompletne umelecké súbory jeden riaditeľ nedokáže. Raul sa chcel o divadlo uchádzať znova, avšak mal výhrady k niektorým bodom zmluvy. Išlo konkrétne o platenie osvetlenia v divadle, čo činilo denné výdavky vo výške 20 fl. za dodávku svietiplynu. Pri narastajúcich cenách predstavovali pre neho vysokú položku. Municipálny výbor rokoval o tejto požiadavke na udelenie subvencie, resp. prevzatí spomínanej platby na svojom zasadaní dňa 7. novembra, avšak zamietol ju. Po opätovnej Raulovej prosbe a zistení, že sa o divadlo zaujímajú len dvaja riaditelia, mesto zmluvu s Raulom nakoniec predĺžilo a jeho požiadavke o znížení platby za svietiplyn na polovicu (10 fl. za deň) vyhovel.

¹⁸ J. B.: *Cavalleria rusticana*. Pressburger Zeitung, roč. 128, č. 348, s. 4, 19.12.1891.

¹⁹ J. B.: *Die Zauberflöte*. Pressburger Zeitung, roč. 128, č. 335, s. 5, 6.12.1891.

²⁰ J. B.: *Die Hugenotten*. Pressburger Zeitung, roč. 128, č. 307, s. 5, 8.11.1891.

²¹ J. B.: *Faust*. Pressburger Zeitung, roč. 128, č. 286, s. 4, 18.10.1891.

Popri všetkých diskusiách prebiehala nemecká sezóna obvyklým spôsobom. Čo sa týka jej umeleckej úrovne, kritiky opätovne hodnotili Raulovu snahu pozitívne, i keď na začiatku sezóny upozornili na začiatočné výkony mladých členov umeleckého súboru.²² Situácia sa však v priebehu sezóny zmenila, už v novembrových a decembrových kritikách sa píše o nádherných mladých hlasoch, ktorých spevácke schopnosti si je treba vážiť a obdivovať. Sólistami súboru bol Franz Bucar, Richard Kornay, Michael Rainer, Adolf Rauch (v súbore bol od začiatku Raulovho pôsobenia v Prešporke), Adolf Sieder, Josef Swoboda (známy z minulej sezóny), Sigmund Szengery a Franz Zich. Ženské sólistky boli Marie Erich, Marie Haas, Adele Jungt, Mathilde Lissop, Elsa Longauer, Marie Mancini, Frida Rauch a Marie Seiffert. Vedúci personál pozostával z členov: hlavný režisér Emanuel Raul, operný režisér Berthold Glesinger, kapelník Carl Hrubetz a baletná majsterka Karoline Weiler-Zimmer.

Pozíciu operného režiséra zastával spevák Berthold Glesinger, ktorý v prešporskom Mestskom divadle pôsobil v predchádzajúcich rokoch v súbore Maxa Kmentta. Zároveň bol členom Raulovho súboru v Olomouci počas sezóny 1881/1882 ako režisér opery a spevák (spieval 1. basové party a bas buffo party).²³ Pod jeho vedením (a za jeho spoluúčinkovania) boli v Prešporke uvedené viaceré operné predstavenia ako *Faust*, *Rigoletto*, *Don Giovanni*, *Fidelio* (z Batkovej kritiky je cítiť veľký obdiv k Beethovenovi a o to väčšiu vďačnosť voči Raulovi, ktorý operu uviedol vo vynikajúcom prevedení, vrátane veľkej ouvertúry, čo bolo po prvýkrát),²⁴ *Veselé paničky windsorské*, *Maškarný bál*, *Aida*. Posledná z vymenovaných opier sa konala za účasti mezzosopranistky Irmy v. Spányik. Išlo o speváčku svetového mena, ktorá navštívila svoje rodisko a pri tej príležitosti po prvýkrát účinkovala ako hosť v Mestskom divadle.²⁵ Vystúpenie v *Aide* ako Amneris malo veľký ohlas u publika a odštartovalo ďalšie úspešné hosťovania v nasledujúcich rokoch. Na mimoriadne vydarenom predstavení sa podieľali samozrejme aj sólisti súboru, predovšetkým dramatická speváčka Marie Seiffert (*Aida*), tenorista Franz Bucar (*Radames*), basista Richard Kornay (Veľkňaz Ramfis) a barytonista Sigmund Szengery (*Amonastro*). Kvality vymenovaných členov potvrdilo aj ďalšie operné predstavenie, ktorým bol *Prorok* od Meyerbeera: „*Künstlerisch bewies die einmalige Aufführung des Propheten wiederum, dass unser Opernensemble ein vorzügliches war. Stimmen von dem Wohlklange und der Jugendfrische, wie jener Hrn. Bucar's,*

²² J. B.: *Rigoletto*. Pressburger Zeitung, roč. 129, č. 293, s. 5, 23.10.1892. V tej istej kritike autor zároveň hovorí o Raulovej činnosti, že sa nad ňou začína rozprestierať lesk divadelnej slúžnosti, čo považuje za dobrý znak.

²³ Por. KŘUPKOVÁ, s. 53. Ide o jediného člena, ktorý pôsobil v Raulovom súbore tak v Olomouci ako aj v Prešporke.

²⁴ J. B.: *Fidelio von Beethoven*. Pressburger Zeitung, roč. 129, č. 314, s. 5, 13.11.1892.

²⁵ Irma v. Spányik, taliansky Irma de Spagni (1860-1932) pochádzala zo známej prešporskej umeleckej rodiny. Svoju kariéru začala v budapeštianskej opere, neskôr pôsobila v divadlách vo Francúzsku (Paríž), Anglicku (Londýn), Rusku (Petrohrad, Moskva) a Taliansku (Turín, Parma, Janov, Bologna). Po skončení umeleckej dráhy sa vrátila do Prešporku, kde si otvorila súkromnú spevácku školu. Ako predstaviteľka Brangäne vo Wagnerovej dráme *Tristan a Izolda* zožala úspech v najznámejších európskych divadlách. V roku 1926 vyšla v Prešporke jej kniha spomienok pod názvom *Bühnen-Erinnerungen*.

von der Macht und Kraft jener Frl. Seifert's, dürften in der Provinz nur selten zu finden sein. Ich habe den Propheten in Residenzen aufgeführt gehört, in welchen auch die Nebenrollen nicht so gut besetzt waren, als es hier der Fall war, mit den Widertäufnern durch Hrn. Kornay, Reiner, Swoboda und mit dem Graf Oberthal durch Herrn Szengery.“²⁶ V poslednom dejstve boli použité nové dekorácie z dielne divadelného maliara a scénografa Gustáva Wintersteinera.²⁷ Ako posledné operné predstavenie v sezóne odznela jednoaktová opera *Jadwiga* z pera prešporského hudobníka a skladateľa Augusta Norgauera, dirigenta Cirkevného hudobného spolku sv. Martina. K najvýznamnejším hosťovaniam sezóny okrem Irmu v. Spányik patrili vystúpenia členov viedenského Hofburgtheater Marie Pospischil a Bernharda Baumeistera. Úspešná sezóna sa skončila 24. januára 1893.

Štvrtá sezóna, ktorá sa začala už 30. septembra 1893, mala z hľadiska spoločensko-politických udalostí pokojný priebeh, vyznačovala sa však zmenami, ktoré sa udiali v Raulovom umeleckom súbore. Viacerí z jeho členov si našli nové miesta, čo pre riaditeľa znamenalo výzvu získať nových kvalitných členov. Spevácky súbor pozostával z týchto sólistov: Karl Berger, Heinrich Dudek (obidvaja začali v tejto sezóne svoje pôsobenie v Raulovom umeleckom súbore a zostali v ňom až do skončenia Raulovho pôsobenia v Prešporke), Julius Kiefer, Michael Mesey, Rudolf Netsch (podľa záznamov to bola jeho posledná sezóna v Prešporke), Alois Pennarini, Oskar Redner, Theodor Rieck, Ludwig Seibert, Jacques Schopp a Georg Unger. Ženské sólistky boli: Mathilde Dudek (podobne ako jej manžel začala pôsobiť v Raulovom súbore a zostala v ňom až do konca Raulovho pôsobenia), Ziona Grieger, Ella Hain, Ludovica Hrubecz-Wallner, Margarethe Kahler, Betty Stojan a Helene Wiet. Vedúci personál: Emanuel Raul – hlavný režisér, Theodor Rieck – režisér opery, Carl Hrubetz – kapelník, Josef Gedenk – zbormajster a Karoline Weiler-Zimmer – baletná majsterka.

Operné predstavenia sa na začiatku sezóny konali výnimočne, až po zohraní sa speváckeho súboru prišli na rad veľké premiéry. Boli to: *Mala vita* (dátum premiéry 4.11.1893, divadelná ceduľa oznamovala, že išlo o prvé uvedenie tejto opery v nemeckom jazyku vôbec), kde počas premiéry museli sólisti opakovať niektoré výstupy až trikrát,²⁸ ďalej *Komedianti* (dátum premiéry 30.12.1893), ktorá sa stala udalosťou sezóny (naštudovanie opery malo výbornú úroveň, jej reprízy sa konali v alternáciách, čo v divadle v provincii nebolo obvyklé) a *Rose von Pontevedra* (J. Forster),

²⁶ *Abschiedsvorstellungen unseres Opernensembles. Der Prophet. „Jadwiga“ von Norgauer.* Westungarischer Grenzbote, roč. 22, č. 6950, s. 3-4, 25.1.1893.

²⁷ Rakúsky maliar Gustáv Wintersteiner študoval na viedenskej Akadémii výtvarných umení. Jeho otec Otto Wintersteiner (1839-1894) bol do Bratislavy povolaný v roku 1889 a pracoval tu ako maliar kulís v Mestskom divadle. Po jeho smrti Gustáv pôsobil ako divadelný maliar v Mestskom a od roku 1920 v Slovenskom národnom divadle až do roku 1945. V zbierke Galérie mesta Bratislavy sa nachádza 18 Wintersteinerových maliieb a kresieb a tiež tri súbory akvarelových návrhov na divadelné dekorácie a kulisy. Por. *Mestské divadlo v Prešporke/Municipal theatre in Prešporok* (publikácia vydaná k výstave Mestské divadlo v Prešporke. Výber zo zbierok GMB. 23. jún - 11. september 2016). Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2016, s. 28.

²⁸ J. B.: *Mala vita.* Pressburger Zeitung, roč. 130, č. 306, s. 5, 5.11.1893.

ktorej prešporská premiéra bola prvým uvedením opery v rámci celej monarchie. Konala sa hneď po jej úplne prvom uvedení v Gothe, a to za prítomnosti mnohých významných hostí, medzi inými členov vedenia viedenskej Dvornej opery. Okrem toho boli súčasťou hracieho plánu opery *Faust* (uvedená 7. 10. niekoľko dní pred Gounodovou smrťou), *Blúdiaci Holanďan*, *Das Nachtlager in Granada* a Weberov *Čarostrelec* (kritika uvádza, že predstavenia sa zúčastnil gróf Géza Zichy, klavírny virtuóz a intendant maďarskej Kráľovskej opery, ktorý sa osobne poznal s riaditeľom Raulom. Predstavenie označil za vydarené, vyjadril však poľutovanie nad slabým technickým vybavením javiska, ktorému chýbali svetelné efekty, stroje a disponovalo slabými dekoráciami).²⁹ Zásľuhu na kvalitných operných predstaveniach mali predovšetkým traja tenoristi Alois Pennarini (neskôr člen divadla v Grazi), Georg Unger a Heinrich Mezey, ďalej barytonista Julius Kiefer a primadona Helene Wiet. Ako hostia vystúpili v tejto sezóne viedenský herci a speváci Marie Pospischil, Josefina (Peppi) Glöckner, Adrienne Kola, Adolf Sonnenthal a Bernhard Baumeister. Sezóna sa skončila 31. januára 1894.

Piatykrát začínal Raul svoju sezónu v Prešporku 29. septembra 1894. Tak ako v predchádzajúcich rokoch, aj tentokrát sa snažil o zostavenie kvalitného umeleckého súboru, resp. obnovenie angažmán predchádzajúcich členov, čo sa mu aj vo väčšine prípadov podarilo. Členmi speváckeho súboru boli: Karl Berger, Bogdan von Bulakowic, Heinrich Dudek, Christoph Heim, Alois Pennarini, Franz Purkgraf, Louis Rafael, Oskar Reidner a Otto Sarol. Ženské postavy stvárnila Ella Appelt, Mizzi Bardi, Mizzi Better, Milla Brabé, Mathilde Dudek, Herma Milan, Herma Nord, Philine Paulis, Elly Seidl a Philine Wolff. Súbor viedli: hlavný režisér Emanuel Raul, režisér opery Christoph Heim, kapelník Josef Mannas, zbormajster Jakub Knoller a baletná majsterka Karoline Weiler-Zimmer. Viaceré udalosti, ako ochorenie niektorých sólistov, nespokojnosť publika s novo angažovanou náhradou za speváčku Betty Stojan, zrušenie viacerých operných predstavení kvôli náhlemu povolaniu tenoristu Aloisa Pennariniho k vojsku, negatívne ovplyvnili výsledok Raulovho snaženia. Záverečná kritika uverejnená v *Pressburger Zeitung* bola napriek všetkému zhovievavá voči týmto nedokonalostiam, pretože neboli dôsledkom zanedbania riaditeľských povinností, ale nakopím nešťastných náhod.³⁰

Ako novinky sezóny boli naštudované opery: *Hänsel und Gretel* (E. Humperdinck, premiéra sa konala počas vianočných sviatkov a dosiahla niekoľkonásobné reprízy s vypredaným divadlom), v ktorej zožala veľký úspech manželka Pennariniho koloratúrna sopranistka Ella Appelt (Gretel), ďalej *Der Weise von Cordova* (O. Strauss) a *Enoch Arden* (V. Hausmann, išlo o prvé uvedenie v rámci celej monarchie). K starším operám patrili *Hugenoti*, *Trubadúr*, *Aida*, *Tannhäuser* (kritika je pozna-

²⁹ E.: *Der Freischütz*. *Pressburger Zeitung*, roč. 130, č. 332, s. 5, 1.12.1893.

³⁰ Kritik spomína skutočnosť, že riaditeľ si nesplnil záväzky vzhľadom na ohlásený repertoár a odohral ho len sčasti. Por. DERRA: *Die verflossene deutsche Theatersaison*. *Pressburger Zeitung*, roč. 132, č. 32, s. 2, 1.2.1895. O rok neskôr malo byť nesplnenie povinností dôvodom na neudelenie subvencie.

čená Batkovými preferenciami voči Wagnerovi, autor dokonca chválil mladých spevákov, ktorí chápu Wagnera lepšie než iné staršie opery. Nezabudol vyzdvihnúť rozšírený orchester, čo nebolo samozrejmosťou v provinčných divadlách),³¹ *Sedliacka česť, Cár a tesár* od Lortzinga a *Carmen*. Ako hosť sezóny vystúpila opäť mezzosopranistka Irma v. Spányik, ktorá účinkovala v operách *Trubadúr* (Azucena), *Aida* (Amneris), *Carmen* (Carmen) a *Tannhäuser* (Venuša).³² Sezóna sa skončila 31. januára 1895.

Počas šiestej Raulovej sezóny (začala sa 2. októbra 1895) sa zopakovala situácia ohľadom obnovenia zmluvy. Opäť sa končila doba prenájmu divadla a Múnicpálny výbor vypísal konkurz na nového nemeckého riaditeľa. Prešporok mal záujem o obnovenie zmluvy s Raulom, ako aj o zachovanie dohody s Temešvárom. Súčasne podporovatelia maďarského divadla chceli opätovne využiť príležitosť ku zmene spôsobu prenájmu divadla, preto začiatkom roka 1895 zaslali mestskému zastupiteľstvu výzvu. Dôrazne trvali na zväžení dovtedajšieho spôsobu divadelnej prevádzky a žiadali stabilizáciu maďarského divadla v Prešporoku prostredníctvom pridelenia zimných mesiacov maďarskému riaditeľovi. Vzhľadom na to, že zmena by nebola možná ihneď, nežiadali zimnú sezónu výlučne pre maďarského riaditeľa, ale každoročné striedanie sa nemeckého a maďarského riaditeľa počas zimnej sezóny.

Denník *Pressburger Zeitung* sa použitím obratnej rétoriky snažil poukázať na nezmyselnosť uvádzaného dôvodu stabilizácie maďarského divadla v Prešporoku: „*Man ventilirt seit einiger Zeit in verschiedenen Kreisen die Frage, ob Pressburg zur Feier des tausendjährigen Bestandes Ungarn das städtische Theater bleibend und endgiltig der ungarischen Muse widmen solle. Diese Frage hängt mit der Magyarisirungsfrage auf das Innigste zusammen. In diesen Zeilen soll von der Berechtigung, unsere Millionen anderssprachigen Menschen an den Gebrauch der Staatssprache statt ihre Muttersprache zu gewöhnen, nicht die Rede sein. Angenommen, es bestünde diese Berechtigung, so wäre denn doch auch zu erwägen, ob es **praktisch** sei, die geistigen und moralischen Kräfte des Vaterlandes nach dieser einen Seite zu drängen, ferner ob jene an und für sich gewiss verlockende Idee überhaupt durchführbar sei.*“³³ Reakcia obyvateľov hovoriacich po nemecky na túto iniciatívu bola značne negatívna, keďže sa vedelo, že kmeňové publikum divadla tvoria obyvatelia hovoriaci po nemecky: „*Wir warnen vor jeder Ueberstürzung, wir warnen unsere Stadtväter vor dem Fehler, **gegen ihre Ueberzeugung in eine Stabilisirung des ungarischen Theaters zu willigen; keine Subvention, keine Begünstigung** könnte das **Defizit an Besuchern wettmachen**; ein derartiger Versuch wäre ebenso kostspielig als unfruchtbar, zudem geeignet, **eine tiefe Miststimmung in***

³¹ J. B.: *Tannhäuser*. *Pressburger Zeitung*, roč. 131, č. 293, s. 5, 27.10.1894.

³² DERRA: *Neun Jahre Theaterdirektion Raul. Ein Abschnitt aus Pressburgs Theatergeschichte. III.* *Pressburger Zeitung*, roč. 136, č. 41, s. 3, 10.2.1899.

³³ *Zur Frage, ob in Pressburg ein stabiles ungarisches Theater geschaffen werden soll.* *Pressburger Zeitung*, č. 59, roč. 132, s. 1-2, 1. 3. 1895.

*weiten Kreisen zu verursachen und dem Ungarthum in Pressburg eher zu schaden, als zu nützen. Zur Liebe lässt man sich nicht zwingen und gezwungene Liebe thut Gott leid.*³⁴ Vzhľadom na to, že toto publikum navštevovalo okrem nemeckých predstavení aj maďarské, poukázali viacerí na skutočný dôvod neúspechu maďarského divadla v meste. Tým nebola nepriaznivá časť sezóny, ale nezáujem o maďarské predstavenia, a to prekvapivo práve zo strany obyvateľstva hovoriaceho po maďarsky (správanie sa podporovateľov maďarského divadla navodzovalo dojem šovinizmu, za každú cenu žiadali maďarské divadlo, ale navštevovať ho nechceli. Išlo im o vzostup v rámci spoločnosti a politiky).³⁵

Mestské zastupiteľstvo muselo na výzvu zareagovať. Vyzvalo k rokovaniu s Temešvárom o modifikácii vzájomnej dohody, ale Temešvár neustúpil od pôvodného zadelenia každoročnej zimnej sezóny pre maďarského riaditeľa. Prešporok teda uvažoval o uzatvorení dohody s iným mestom, ktoré by pristúpilo na jeho podmienky. Nakoniec sa vhodné mesto ani zodpovedajúce divadlo v provincii nenašlo, preto sa napokon rozhodlo o obnovení dohody s Temešvárom na ďalšie tri roky. Po vypísaní konkurzu a jeho úspešnom absolvovaní dostal riaditeľ Raul prešporské Mestské divadlo poslednýkrát do prenájmu na nasledujúce tri roky.

Diskusie o stabilizácii maďarského divadla sa počas Raulovej šiestej sezóny odrazili v rozhodnutí o udelení subvencie vo forme zníženia platby za svietyplýn. Kritici z radov členov Municpálneho výboru hovoriaci po maďarsky mu vyčítali nesplnenie plánovaných predstavení, k odohratiu ktorých sa zaviazal na začiatku sezóny. Subvencia bola po opätovnom zasadaní Municpálneho výboru nakoniec odsúhlasená. Čo sa týka obsahu operných kritik, je cítiť negatívny tón, a to prekvapivo zo strany Jána Batku, ktorý bol Raulovi veľmi naklonený. Tento známy odborník a vyznávač dramatického umenia, ktorý v predchádzajúcich sezónach chválou nikdy nešetřil, hodnotil niektoré predstavenia veľmi kriticky. Nepáčil sa mu výber členov umeleckého súboru ani uvádzané opery. Taktiež pravidelne upozorňoval na malý počet členov orchestru, ktorý sa z neznámych príčin znížil na minimum. Ťažko povedať, či táto skutočnosť súvisela s postupujúcou maďarizáciou, keďže išlo o veľmi zanieteneho podporovateľa nemeckého umenia. Možno došlo k zhode okolností a Raul mal skutočne nešťastnú ruku počas tejto sezóny.

Ako hlavného režiséra speváckeho súboru angažoval Raul sólistu Josefa Becka (rodáka z Prešporoku, známeho speváka, herca a režiséra pôsobiaceho v divadle vo Frankfurte nad Mohanom, Kolíne, Salzburgu, Grazi, Berlíne a v Prahe, pred príchodom do Prešporoku mal angažmán v Metropolitannej opere v New Yorku), ktorý sa staral o svojho otca (bol to Johann Nepomuk Beck, dlhoročný člen viedenskej Hofoper), a preto zostal v Prešporoku celú sezónu. Za jeho výborného spoluúčinkovania uviedol Raul nasledujúce opery: *Hans Heiling* (Hans Heiling), *Rigoletto* (Rigoletto), *Blúdiaci Ho-*

³⁴ *Zur Frage der Stabilisierung des ungarischen Theaters*. Pressburger Zeitung, č. 61, roč. 132, s. 1-2, 3. 3. 1895.

³⁵ *Zur Frage der Stabilisierung des ungarischen Theaters*. Pressburger Zeitung, op. cit., s. 1-2.

land'an (Holand'an), *Fidelio* (Don Pizarro). V kritike ku každej z nich sa Batka nadchýna Beckovým speváckym umením a ďakuje „náhode“ za prítomnosť tohto veľkého speváka. K ďalším operám tejto sezóny patrili diela: *Das goldene Kreuz* (I. Brüll), *Waffenschmied von Worms* (A. Lortzing), *Hänsel und Gretel*, *Trubadúr*, *Čarostrelec*, *Komedianti*, *Sedliacka česť* a Smetanova *Predaná nevesta* v nemeckom preklade. Kritika bola značne rezervovaná, predstavenia hodnotila ako slušne naštudované a výkony umelcov sčasti uspokojujúce.

Spomínajú sa mená sólistov Minna Baviera-Zichy a Heinrich Kiefer, k ďalším speváckym sólistom patrili Karl Berger, Josef Conrat, Heinrich Dudek, Ludwig Hönigsfeld, Georg Hüpeden, Emil Kassorke, Anton Paffy-Cornet a Carl Schulz. Ženské role stvárnila Josefine Arnhold, Mathilde Dudek, Helene Falkenstein, Ida von Igo, Sofie Lölius a Emmy Raab. Vedenie súboru tvoril Emanuel Raul – hlavný režisér (spolu s Josefom Beckom), Emil Kassorke – režisér opery, Carl Hrubetz – kapelník a Karoline Weiler-Zimmer – baletná majsterka. Ako novinku sezóny uviedol Raul operu *Mignon* od A. Thomasa za spoluúčinkovania hostí Josefa Becka a Army v. Spanyik. V kritike k tejto opere Batka rozsiahle kritizoval Raula za celú opernú sezónu a poznamenal, že ani výborná premiéra nemôže napraviť predchádzajúce chyby. Tvrdil, že päť rokov Raula obhajoval, ale túto sezónu si riaditeľ pochvalu ani subvenciu zo strany mesta nezaslúžil.³⁶

Obnovené uzavretie zmluvy o prenájme divadla priviedlo Raula opäť na jeseň do Prešporka. Čakala na neho siedma sezóna, ktorá sa začala 3. októbra 1896. Niektorí členovia jeho súboru, ktorí pôsobili počas leta v Karlových Varoch, nechceli podniknúť dlhú cestu do Prešporku a ďalšiu počas zimy do Temešváru. Raul bol preto nútený angažovať nových členov pre zabezpečenie sezóny v Mestskom divadle. Naopak viacerí sólisti z minuloročnej sezóny sa do Prešporka vrátili, čo Raulovi umožnilo od začiatku uvádzanie novínok. K speváckym sólistom patrili Karl Berger, Heinrich Dudek, Ludwig Hönigsfeld, August Kretschmer, Louis Rafael, Alfred Schauer, Adolf Sondegg, Ignatz Szegheő, Georg Unger a Rudolf del Zopp. Medzi ženské sólistky patrili Adalina Bass, Mina Baviera-Zichy, Mathilde Dudek, Helene Hartwig, Frida Hawliczek, Rosa Reitinger, Elly Seidl, Vilma Szegheő. Súbor viedli: Emanuel Raul – hlavný režisér, Josef Beck – režisér opery (hostoval druhú sezónu v Prešporku), Leopold Stolz – kapelník a Karoline Weiler-Zimmer – baletná majsterka.

Ako novinka bola uvedená opera *Heimchen am Herd* od Carla Goldmarka, na premiéru ktorej mal Batka výlučne pochvalné slová voči všetkým zúčastneným – počnúc riaditeľom Raulom vyzdvihol výkony všetkých sólistov, zboru, orchestra a samozrejme nezabudol pochváliť nové kulisy z dielne viedenského dekorátora Carla Brioschiho,³⁷ zhotovené špeciálne pre túto príležitosť, ako aj

³⁶ Batka ďalej hovorí o vzdelaní, ktorého nositeľkou je dramatické umenie. Prehlasuje, že mu ide len o dobro prešporského publika, zvlášť mu leží na srdci vzdelanie mladých ľudí, ktorí prostredníctvom dobrých operných diel majú formovať svoj vkus. Por. J. B.: *Mignon*. Pressburger Zeitung, roč. 133, č. 28, s. 4, 29.1.1896.

³⁷ V bibliografických údajoch sa píše, že Carlo Brioschi zomrel v roku 1895, t. j. rok pred premiérou opery, ku ktorej podľa údajov z divadelnej cedule vytvoril kulisy. Dá sa predpokladať, že kulisy pochádzali z dielne Brioschi, Burghart und Kautsky, ktorú Brioschi založil a ktorá existovala po jeho smrti naďalej. Bola však vedená pod iným menom.

nové kostýmy, ktoré vytvoril vrchný garderobier Ignatz Frischek podľa vienského vzoru).³⁸ Ďalšou novinkou bola opera *Evanjelista* od Wilhelma Kienzla, opätovne zahrnutá chválou zo strany Jána Batku. Kritik píše, že podľa jeho názoru riaditeľ Raul angažuje členov svojho súboru podľa toho, aké novinky bude uvádzať, a tým je kvalita ich uvedenia zaručená. Po vymenovaní sólistov, ktorí sa pričínili o úspech opery, Batka menuje členov orchestra, ktorí v opere odvedli dobrú prácu. Je poznať, že mu ako odborníkovi na hudobnej stránke obzvlášť záležalo.³⁹

K ďalším operným predstaveniam sezóny patrili *Fidelio*, *Komedianti*, *Sedliacka česť*, *Faust*, *Carmen*, *Blúdiaci Holanďan* za spoluúčinkovania Josefa Becka, ktorého stvárnenie postavy Holanďana bolo označené za neprekonateľné, ďalej *Don Giovanni* (tentokrát v slabšom prevedení), *Alessandro Stradella*, *Marta*, *Židovka*, *Trubadúr*, *Aida*, *Hans Heiling*, *Predaná nevesta* (opera bola označená za obľúbenú v tunajšom divadle) a *Hänsel und Gretel*. O ich kvalitné naštudovania sa zaslúžili predovšetkým primadona Minna Baviera-Zichy a basista Alfred Schauer, ktorí po skončení sezóny odišli do divadla vo Frankfurte nad Mohanom. Ďalším odchádzajúcim sólistom bol tenorista Georg Ungar, ktorý pôsobil v Raulovom súbore druhú sezónu. Počas nej dostal ponuku z Dvornej opery vo Viedni. V rámci hostovaní sezóny vystúpila sólistka vienskej Dvornej opery Louise von Ehrenstein ako Carmen v rovnomennej opere (kritika porovnávala jej vystúpenie s Irmou v. Spányik, ktorej temperament a farba hlasu zodpovedala viacej postave Carmen než v podaní host'a) a ako Margaréta v opere *Faust*. Priebeh Raulovej siedmej sezóny bol skutočne úspešný. Posledné predstavenie sa konalo 31. januára 1897, po ňom odišiel Raul do Temešváru a odtiaľ do Karlových Varov.

Ôsmykrát začínal Raul sezónu v Prešporke 2. októbra 1897. Na post operného dirigenta získal mladého Bruna Waltera. V orchestri z neznámych príčin klesol počet hráčov na 28, čo malo negatívny vplyv na operné predstavenia. Napriek tomu sa Raul snažil o časté uvádzanie opery, i keď viaceré novinky uviedol až ku koncu sezóny. Dôvodom bolo potrebné zohranie sa nových spevákov a speváčok, ktorých angažoval krátko pred začatím sezóny. Spevácky súbor tvorili títo členovia: Karl Berger, Max Birkholz, Heinrich Dudek, Siegfried Kallmann, Wilhelm Lamberg, August Manoss (žiadany baritonista), Don Renardi (vyzdvihovaný tenorista), Hugo Rochell, Carl Starka a Curt Weber. Ženské predstavielky boli: Mathilde Andersin (kritik Gustav Mauthner z denníka *Westungarischer Grenzbote* označil túto speváčku za šikovnú, ale jej vystupovanie ako šablónovité, podľa neho patrí ešte k starej speváckej škole, kde „stačilo spievať“),⁴⁰ Mizzi Birkner, Mathilde Dudek, Frida Gossels, Magda Halden, Mila Kühnel (primadona súboru), Elvira Malmedé, Valerie Mertens,

Prípadne bolo meno Carlo zamenené s menom Anton Brioschi, ktorý bol synom Carla Brioschiho, a ktorý nasledoval svojho otca v dekoratívnej profesii. Pravdepodobnejšia ale bude verzia, že Carlo Brioschi kulisy vytvoril už skôr a Raul ich odkúpil od niektorého divadelného riaditeľa, ako tomu bývalo praxou v provinčných divadlách.

³⁸ J. B.: *Heimchen am Herd*. Pressburger Zeitung, roč. 133, č. 336, s. 4, 6.12.1896.

³⁹ J. B.: *Der Evangelimann*. Pressburger Zeitung, roč. 134, č. 10, 10.1.1897, s. 5.

⁴⁰ Mauthner: *Der Schluss der deutschen Theatersaison 1897–1898*. Westungarischer Grenzbote, roč. 27, č. 8715, s. 4, 1.2.1898.

Paula Müller a Käthe Schwarz. Ich výkony boli zväčša hodnotené pozitívne. Vedúci súboru boli: Emanuel Raul – hlavný režisér, Hans Rieger – režisér opery, Bruno Walter – kapelník a Karoline Weiler-Zimmer – baletná majsterka.

Najväčší úspech zožala opera *Bohéma* od R. Leoncavalla, ktorú uviedli počas sezóny sedemkrát pred vypredaným divadlom (išlo o prvé uvedenie v nemeckom jazyku v rámci rakúsko-uhorskej monarchie a premiéra sa konala výnimočne bez zvýšeného vstupného). Ďalšou novinkou bola Bizetova opera *Djamileh* prijatá s nadšením. Ako novonaštudované dielo s novou inscenáciou bol uvedený Wagnerov *Lohengrin* za spoluúčinkovania Imry v. Spányik, ktorá spievala postavu Ortrudy v taliančine. Okrem vymenovaných noviniek bolo uvedené množstvo starších diel ako napr. *Trubadúr*, *Faust*, *Marta*, *Barbier zo Sevilly*, *Undine*, *Židovka*, *Sedliacka česť*, *Komedianti*, *Veselé panie windsorské*, *Das Heimchen am Herd*, *Evanjelista*. Kritiky k jednotlivým uvedeniam sa sústredia na vystúpenia jednotlivých umelcov, ktorí sú porovnávaní so svojimi predchodcami z minulých sezón. V texte sa tiež vyskytujú pravidelné poznámky o dirigentskom umení mladého Bruna Waltera, ktorého temperamentné hudobné naštudovanie všetkých opier našlo náležité ohodnotenie na konci sezóny: „*Dieser noch sehr junge, unstreitig reich begabte junge Mann, ist schon nahezu h y p e r m o d e r n. In einem satyrischen Aufsätze über Direktor Mahler's Programm gibt der Kikeriki in seiner jüngsten Nummer ein Rezept für die neueste durchgeistigte Opernauffassung. Es lautet:*

piano = pianissimo

forte = fortissimo

lento = noch mehr lento

accelerando = noch mehr accelerando, etc.

*Das ist auch das Rezept, nachdem Herr Walter die Oper dirigirt. Freilich besteht zwischen beiden Herren ein kleiner Unterschied. Dir. Mahler ist immer hin ein Meister in seinem Fache... Herr Walter aber ein blutjunger Anfänger, der sich noch nicht ganz seines Taktstockes zu bedienen versteht. Ein übereifriger Soldat, der während der Schlacht sein Schwert verliert! Nun, auch das überfeuerige Blut des Herrn Walter wird sich beruhigen, er wird an Routine gewinnen und wird sich nach Jahren als gewigter, tüchtiger Musiker lächelnd, an seine Jugendtollheiten, an einer Oper Faust, die bis 11 und an einem Lohengrin der bis 11 Uhr wahrte, zurückerinnern.“⁴¹ Perličkou tejto sezóny bol balet *Künstlerlist*, v ktorom vystúpila primabalerína viedenskej Dvornej opery Irene Sironi. V rámci host'ovaní sa predstavili basista viedenskej Dvornej opery Wilhelm Hesch a rodáčka Irma v. Spányik. Ôsma Raulova sezóna v Prešporke sa skončila 31. januára 1898.*

Deviatu sezónu zahájil Raul v Prešporke 1. októbra 1898. To, že bola poslednou, vedel nielen Raul, ale i všetci obyvatelia. I keď sa malo o obnovení zmluvy rokovať až počas zimných mesiacov, bolo už vopred jasné, že po skončení tejto sezóny dôjde k zmene spôsobu prenájmu divadla. Táto

⁴¹ Mauthner: *Der Schluss der deutschen Theatersaison 1897–1898*. Westungarischer Grenzboten, op. cit., s. 4.

situácia však nijako nevplývala na jeho snahu o výborný priebeh sezóny, práve naopak. Chcel odísť z Prešporka s povest'ou svedomitého riaditeľa, preto sa usiloval o zostavenie kvalitného umeleckého súboru a zaujímavého programu. V tejto sezóne kládol dôraz na uvádzanie činohry, konkrétne klasických hier. Z operných noviniiek boli naštudované dve diela, a síce *Der Streik der Schmiede* od M. J. Beera (kritik Batka poukazuje na orchester, ktorý sa žiaľ tento krát vyznačoval veľkou nesúhrou a falošnými tónmi)⁴² a *Griseldis* (G. Cottrau). Zo starších diel boli uvedené opery: *Tannhäuser*, *Blúdiaci Holanďan*, *Faust*, *Aida*, *La Traviata*, *Trubadúr*, *Rigoletto*, *Sedliacka česť*, *Komedianti*, *Norma*, *Čarostrelec*, *Čarovná flauta* (pretože si opera vyžadovala väčšie obsadenie, kritik vtipne poznamenáva, že „všetko, čo malo hlas, muselo spievať“),⁴³ *Das Nachtlager von Granada* a *Cár a tesár*. Z operných sólistov vynikli Jost Dworsky, August Manoss, Carl Starka a Wilhelm Tauber, spevácky súbor doplnil Karl Berger a Adolf Pauli. Zo ženských predstaviteľiek vynikali Margit Delai, Rosa Duce, Rosa Fried, Rosa Hamburger a Olga Marker, ďalšími sólistkami boli Milla Barry, Rosa Derai a Julie Hutter. Vedenie súboru patrilo nasledujúcim členom: Emanuel Raul – hlavný režisér a režisér opery, Victor Heller – kapelník, Julius Roth – zbormajster a Karoline Weiler-Zimmer – baletná majsterka.

Ako posledné predstavenie sezóny, ktoré sa konalo 31. januára 1899, bola uvedená opera *Les dragons de Villars* (L. A. Maillar), po nej sa riaditeľ Raul poďakoval publiku za prejavenu náklonnosť počas deviatich rokov pôsobenia v Prešporku. Odmenou mu bolo prevolávanie na slávu a nekonečné poďakovania: „*Kurz gesagt, Direktor Raul hat den vorzüglichen Ruf, welchen das Pressburger Stadttheater von jeher genoss, in jeder Beziehung aufrecht erhalten, ja im Vergleiche zu seinen unmittelbaren Vorgängern noch um ein Bedeutendes erhoben. Man darf es daher nur bedauern, dass es ihm nicht vergönnt gewesen ist, das neue Theater wenigstens noch durch einige Jahre zu führen.*“⁴⁴ Každý cítil, že dochádza k zmene, ktorej následky si však nevedel predstaviť. Raul sa potom poslednýkrát odobral do Temešváru, kde odohral v tamojšom divadle posledné nemecké predstavenia vôbec. Temešvár totiž rozhodol o ich úplnom zrušení a prenechal divadlo výlučne maďarským riaditeľom.

Ďalší vývoj Mestského divadla a operné predstavenia v nasledujúcich rokoch

Zaslanie žiadosti o stabilizáciu maďarského divadla v Prešporku na jeseň v roku 1898, ktorú podporovatelia maďarského divadla adresovali Muncipálnemu výboru a uhorskej vláde zároveň, prispelo k zmene realizovanej v roku 1899 zásadným spôsobom. Obe partnerské mestá – Temešvár aj Prešpork – chceli, aby maďarský riaditeľ pôsobil v ich divadlách počas zimných mesiacov a neboli ochotné

⁴² J. B.: *Konzerte und Oper*. Pressburger Zeitung, roč. 135, č. 327, 28.11.1898, s. 3.

⁴³ -rr-: *Die Zauberflöte*. Pressburger Zeitung, roč. 135, č. 339, 10.12.1898, s. 5.

⁴⁴ DERRA: *Neun Jahre Theaterdirektion Raul. Ein Abschnitt aus Pressburgs Theatergeschichte. V*. Pressburger Zeitung, roč. 136, č. 43, s. 4-5, 12.2.1899.

zmeniť názor. Túto situáciu využili podporovatelia maďarského divadla, ktorí presadzovali nový spôsob prevádzky (návrh, ktorý bol predložený už v roku 1892). Spočíval v celoročnom prenájme Mestského divadla a Arény (pôvodné letné divadlo bolo najprv zrekonštruované a postupne prestavané na zakrytú budovu) jednému riaditeľovi s dvomi rozličnými umeleckými súbormi – nemeckým a maďarským. Tým by prišlo k zabezpečeniu maďarských predstavení počas zimných mesiacov a zároveň zachovaniu nemeckých. O navrhovanej zmene sa na jeseň roku 1898 diskutovalo veľmi intenzívne. Jej prijatie do značnej miery ovplyvnil návrh riešenia prešporského problému, ktorý v novembri zaslal Muncipálnemu výboru maďarský riaditeľ Iván Relle, budúci víťaz konkurzu. Počas jeho pôsobenia sa ukázalo prijaté riešenie ako veľmi zlé, pretože úroveň divadla sa veľmi znížila. Relle uvádzal operu len výnimočne, a to v maďarskom jazyku, keďže disponoval maďarským speváckym súborom. Nemecký súbor uvádzal len činohru. Pokiaľ mal finančné prostriedky, pozýval si hostí z Viedne a Budapešti. Do svojho súboru však kvalitných spevákov z dôvodu šetrenia neangažoval. Jeho predčasný odchod z mesta v roku 1902 spôsobil, že divadlo zostalo prázdne a bolo k dispozícii pre hostovanie operného súboru Národného divadla z Brna pod vedením Františka Lacinu.⁴⁵

Od roku 1902 došlo opätovne k návratu starého modelu, t. j. počas jednej sezóny sa striedal nemecký riaditeľ s maďarským. Zmena nastala v poradi, maďarskému riaditeľovi patrili výhodné zimné mesiace a nemeckému letné. Tento model sa udržal až do roku 1919 s tým, že časť maďarskej sezóny sa postupne predlžovala natoľko, že nemecké predstavenia sa hrali v Mestskom divadle už len počas dvoch mesiacov. Ostatné mesiace mal nemecký riaditeľ k dispozícii Arénu. Čo sa týka operných predstavení, nemecký riaditeľ Paul Blasel, ktorý sa v Mestskom divadle striedal s maďarským kolegom od roku 1902 do roku 1919, si v prvom roku pôsobenia pozval operný súbor z divadla v Olomouci pod vedením riaditeľa Stanislausa Lessera. Počas hostovania tohto súboru bola uvedená dňa 25. apríla 1903 po prvýkrát v Prešporku Wagnerova *Valkýra*.⁴⁶ V ďalších rokoch pôsobenia Blasel operu neuvádzal, keďže sa dohodol s mestom, aby túto povinnosť prevzal maďarský riaditeľ (mesto poskytlo maďarskému riaditeľovi finančnú subvenciu a uhorská vláda prisľúbila pomoc vo forme vysielania sólistov Kráľovskej opery z Budapešti). Z času na čas pozval do Prešporku významných umelcov z Viedne, nešlo však o kontinuálne pestovanie opernej kultúry v nemeckom jazyku ako tomu bolo pred rokom 1899. Operné predstavenia v nemčine sa vrátili do Mestského divadla po roku 1920, kedy sa v divadle začali striedavo konať maďarské, nemecké a české a neskôr slovenské predstavenia. Konkurencia troch umeleckých súborov bola pre riaditeľov výzvou. Ak chceli získať publikum na svoju stranu, museli sa snažiť o kvalitu. Zároveň však dochádzalo k bojkotovaniu

⁴⁵ Por. LASLAVÍKOVÁ Jana: Poznámky k hostovaniu Národného divadla z Brna v prešporskom Mestskom divadle v rokoch 1902 a 1905. In: *Opus musicum* 2010, roč. 42, č. 6, s. 19-31.

⁴⁶ Toto dielo malo premiéru v tom istom roku aj v Olomouci a bolo podobne ako v Prešporku prijaté s veľkým nadšením. Por. KŘUPKOVÁ, s. 210.

predstavení zo strany niektorej jazykovej skupiny, takže o návštevnosti divadla často nerozhodovala umelecká úroveň, ale príslušnosť k tej-ktorej národnosti.⁴⁷ Postupne dochádzalo k výmene publika, pôvodné prešporské obyvateľstvo vystriedali novopristaňovaní českí úradníci a učitelia. Neskôr sa tvár mesta mení a slovenské obyvateľstvo začínať plniť miesta v divadelnom hľadisku. To však už spadá do obdobia Slovenského národného divadla, ktoré má svoj vlastný príbeh.

⁴⁷ ZVARA, Vladimír: *Auf der Suche nach dem Sinn der Oper: Die ‚untote‘ Kunstgattung in der Stadt Bratislava*. In: *Musiktheater in Raum und Zeit. Beiträge zur Geschichte der Theaterpraxis in Mitteleuropa in 19. und 20. Jahrhundert*. (ed. Vladimír Zvara) Bratislava : Asociácia Corpus in Zusammenarbeit mit NM Code, 2015, s. 219-243.

11 POCTA MIROSLAVOVI FILIPOVI – SLOVENSKÉMU MUZIKOLÓGOVI

Ľubomír Chalupka

Bratislava

Vo svojom príspevku upriamujem pozornosť na ľudský a mysliteľský odkaz jednej z priekopníckych osobností slovenskej povojnovej muzikológie, predčasne zosnulého doc. PhDr. Miroslava Filipa.



Doc. PhDr. Miroslav FILIP, CSc. 31. 7. 1932 – 20. 6. 1973

Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že Filipov prínos do vývoja systematickej hudobnej vedy – konkrétne hudobnej teórie a hudobnej akustiky, je známy, veď jeho texty sú vďaka edičnej pozornosti Hudobného centra bezmála už 20 rokov prístupné v kompletnom znení v dvoch zväzkoch.¹ Filipovmu odkazu sa venovala pozornosť aj na konferenčných podujatiach, hoci táto pozornosť bola trochu v úzadí, pretože sa začlenila do rámca ústrednej pocty voči jeho staršiemu kolegovi, pedagógovi na Katedre hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského (ďalej FFUK), prof. Jozefovi Kresánkovi.² Z uvedeného kontextu vysvitá aj pripomenutie si organickej jednoty v aktivitách Filipa vedca a vysokoškolského učiteľa, pretože ako jeho žiak musím zdôrazniť z auto-

¹ FILIP, Miroslav: *Súborné dielo I. Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava : Hudobné centrum ²1997, 2012; *Súborné dielo II. Analýza zvuku*. Bratislava : Národné hudobné centrum 1998.

² Konferenčné zborníky *Muzikologické bilancie '86, Diferencujúce a syntetizujúce tendencie v slovenskej muzikológii*. Ed. Terézia Ursínyová. Bratislava : Zväz slovenských skladateľov 1986; *Jozef Kresánek (1913–1986) Inšpiratívna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry*. Ed. Ľubomír Chalupka. Ružomberok : Verbum 2015.

psie získaný postreh, že vedecké bádanie a jeho výsledky v oboch uvedených disciplínach pohotovo premietal do štruktúry predmetov, ktoré vyučoval. Na jednej strane mohol študentov na fakulte znechucovať jeho náročný systém predkladania látky, jednak v predmete „hudobná akustika“, ktorý založil a prvý sa mu na Slovensku systematicky venoval, ako aj v hudobno-teoretických disciplínach, kde mu tiež patrilo prvenstvo – najmä v subdisciplíne „teória harmónie“. V tomto predmete, ktorý bol v čase môjho štúdia na FFUK rozvrhnutý do piatich semestrov, mal Miroslav Filip dostatočný priestor, aby predstavil svoj *raison d'être* vedeckého zmocňovania sa problematiky – akcent na disciplínu, presnosť vyjadrovania, adekvátnu terminológiu a prísnu kritiku quasivedeckého jazyka (inak povedané tárania), ktorý ironicky nazýval „štrikovaním“. V tomto zmysle aj na hudobno-teoretických seminároch i pri skúšaní vyžadoval od študentov nielen vedomosti, ale aj zdôvodnenie ich formulácií a takisto muzikalitu (mal na starosti aj predmet Sluchová analýza) – nebolo teda možné sa poučky z harmónie takrečeno nabíŕovať, ale ich v plnej miere aj pochopiť a vysvetliť. Je to metodický postup, ktorý by sa na univerzitnej pôde mal zdať prirodzený, ale vo Filipovej náročnej verzii vzbudzoval najmä u pohodlnej časti študentstva strach a netýkalo sa to len maturantov z gymnázií, ale aj absolventov konzervatórií, ktorí na strednej škole mali hudobno-teoretické predmety.



Zväzky kompletných štúdií Miroslava Filipa vydané v Hudobnom centre

Uvedené dve disciplíny systematickej hudobnej vedy, ktorým sa M. Filip venoval, by si zaslúžili rovnocennú pozornosť, ale nakoľko sa necítim špecialistom v oblasti hudobnej akustiky, v ďalších slovách svojho príspevku sa zameriam na jadro Filipovho mysliteľského prístupu v oblasti teórie tonálnej harmónie. Predsa si len v súvislosti s jeho priekopníckymi hudobno-akustickými štúdiami neodmyslím krátke poznámky na margo autorovej obetavosti, ľudskosti a aplikačnej veľkorysosti. Keďže na FFUK z pozície vedenia školy nebolo v čase Filipovho pôsobenia na Katedre hudobnej vedy (t.j. v rokoch 1960 – 1973) pochopenie pre jeho prirodzený záujem o primerané prístrojové vybavenie (prevládala predstava, že pre výchovu muzikológov stačí krieda a tabuľa a pre vedecké aktivity univerzitného pedagóga písací stroj), musel 30-ročný odborný asistent a neskôr docent vyrábať si sám prístroje (napr. skonštruoval melograf, ktorý získal aj patentné ocenenie) a hľadal vhodné pracovné podmienky na výskum. Nachádzal ho jednak na pôde Ústavu hudobnej vedy SAV, kde spolupracoval s priateľmi etnomuzikológmi Ladislavom Lengom a Oskárom Elshekom, ako aj na vtedy novom pracovisku, Hudobnom oddelení Historického múzea SNM, kde našiel pochopenie v osobe Ivana Mačáka. V oboch inštitúciách pracoval najmä cez soboty a nedele, pričom okrem bádateľských záujmov rozvíjaných v kontaktoch s vokálnymi pedagógmi, spevákmi, inštrumentalistami, etnoorganológmi, myslel aj na širšie uplatnenie svojich odborných vedomostí – napr. pre potreby kardiologického oddelenia v nemocnici na Bezručovej ulici v Bratislave skonštruoval prístroj, zvukovo evidujúci odchýlky činnosti srdca hospitalizovaných pacientov, bol členom výskumnej skupiny sledujúcej zmeny výslovnosti v dôsledku rázštetu podnebia, v spolupráci s maďarskými muzikológom Petrom Szökom sa orientoval na výskum vtáčieho spevu (bolo pre neho príznačné, že za to nežiadal žiadnu odmenu). Považoval za samozrejmé, že výsledky svojho hudobno-akustického bádania predstaví v širšom vedeckom priestore, preto viaceré svoje štúdie písal v anglickom jazyku, vhodnom na publikovanie v zahraničných periodikách (vrátane napr. v USA a Austrálii), korešpondoval s renomovanými svetovými akustikmi. Invenčná kvalita tejto aktivity spôsobila, že od 36 rokov svojho veku bol Filip členom špičkovej inštitúcie International Society for Acoustics.

Sústredím sa teraz na priblíženie progresivity Filipovho teoretického postihnutia hudby viazanej na princípy harmonicko-tonálnej organizácie. Ak máme na mysli jeho kľúčovú prácu, teda knižnú monografiu *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*, vydanú v roku 1965, patrí sa uviesť genézu jej zrodu, ktorá bola priama, koncentrovaná a dynamická. Po absolutóriu gymnázia v rodnom Martine začal mladý Miroslav Filip študovať najprv matematiku a fyziku na Prírodovedeckej fakulte UK (zaiste pod vplyvom svojho otca Jána, profesora týchto predmetov na martinskom gymnáziu). Láska k hudbe však prevážila a po roku Filip prešiel na Vysokú školu pedagogickú, kde v roku 1954 absolvoval diplomovú prácu *Vývin harmónie a harmonického myslenia* pod vedením prof. Eugena Suchoňa, vtedajšieho vedúceho Katedry hudobnej výchovy. Suchoň si povšimol nevšed-

né nadanie svojho študenta a ponúkol mu miesto asistenta na škole a zároveň ho prizval ako spoluautora svojich propedeutických hudobno-teoretických textov. Náročný a skúsený pedagóg Suchoň vzápätí prijal niektoré podnety svojho žiaka pri koncepcii vysokoškolského učebného textu *Všeobecná náuka o hudbe*. O rok neskôr obaja pripravili 1. diel vysokoškolských skrípt *Náuka o harmónii*, „Diatonika“, kde Filip ešte akceptoval suchoňovské prekríženie stupňovej a funkčnej symboliky, v zmysle tradície učebníc Louis-Thuilleho a Otakara Šína. V 2. dieli *Nauky o harmónii*, „Chromatika“ však Suchoň prijal názory svojho žiaka, už od zrodu jeho diplomovej práce vidiaceho harmóniu v pohybe ako vývojový fenomén živej hudby, preto je tento diel okrem výkladu funkčnej symboliky naplnený aj konkrétnymi notovými ukázkami z hudobnej literatúry epochy klasicizmu a romantizmu.³ Autorská spolupráca učiteľa a žiaka sa podčiarkla aj po prechode oboch teoretikov a pedagógov v roku 1960, po zániku Vysokej školy pedagogickej, na Katedru hudobnej vedy a výchovy FFUK. Tu pripravili inovovaný titul *Stručná náuka o hudbe*, kde na základe Filipovej oprávnenej argumentácie i doplnení o subkapitolky venované akustickým základom hudby, sa zmenilo pôvodné slovo titulu „všeobecná“ na „stručná“. Vo vedeckej štúdii *Protirečenia tónovej sústavy a ich riešenie*⁴ prišlo prostredníctvom invenčného demonštrovania logickosti usporiadania tonálnej hudby k plodnému prekríženiu akribie Filipa akustika a teoretika. Táto demonštrácia je podložená početnými matematickými dôkazmi, svedčiacimi o vynikajúcej orientácii mladého Filipa v matematike ako najelegantnejšej z oblasti exaktných vied. V septembri roku 1962 dokončil odborný asistent M. Filip rukopis textu *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*, ktorý plánoval predložiť ako kandidátsku (po novom dizertačnú) prácu. Z domýšľania jej obsahu vznikli dve vedecké štúdie publikované v roku 1964 – prvá, *Pohyb v harmónii a jeho elementárne protiklady* vo fakultnom zborníku⁵ a druhá, *Zákonitosti vývoja harmónie z hľadiska základných myšlienok teórie informácie* v obsahovo zaujímavom zborníku venovanom aktuálnym problémom vývoja hudby, európskej hudobnej teórie a praxe.⁶ V prvej štúdii sa kľúčové slovo „pohyb“ chápe prostredníctvom vektorového vymedzenia harmonického priestoru ako logická podstata vývoja harmónie. Táto logika dovoľuje vidieť súvislosti medzi harmonickými tvarmi a funkciami v širšom historickom priereze, od renesančnej hudby až po tvorbu Debussyho a Schönberga a podčiarkuje kontinuitu rozvoja harmonického myslenia, keď obdobie klasicizmu poskytuje množstvo dôkazov o genéze vývoja hudby v 20. storočí. V druhej štúdii sa naplno odhaľuje autorova, na svoju dobu premyslená, ambícia presvedčiť čitateľa, že hudobná teória nemôže zotrvať na platforme normatívneho prakticismu, a propedeutického didaktizmu, z ktorého sa vytratila tak hudba ako aj teoretické myslenie. Preto považoval za potrebné

³ Tento titul, už v spojení oboch dielov do jedného celku, dosiahol viacero vydaní – posledné z roku 1992 – a dodnes je platnou literatúrou pre vysokoškolských študentov.

⁴ In: *Musaica*, zborník FFUK 12 (1), 1961, s. 139-165.

⁵ In: *Musaica* 15 (4). Bratislava : FFUK 1964, s. 119-138.

⁶ In: *Nové cesty hudby I*. Ed. Vladimír Lébl. Praha : Státní hudební vydavatelství 1964, s. 216-233.

a pre dynamiku vývoja disciplíny perspektívne čerpať podnety aj z tej oblasti vedeckého poznania, kde sa exaktnosť vyjadrovania javila ako základný predpoklad pravdivého poznania a objasňovania vedeckých problémov. Matematický aparát sa stal pre Filipa suverénnym prostriedkom presnej myšlienkovvej argumentácie i vedeckej diskusie. Bez nekritického prijímania pseudoexaktných postupov, ktoré sa v prvej polovici 60. rokov vynárali v snahe diskreditovať metodologické východiská humanitných a spoločenských vied, vedel Filip zužitkovať i vtedajšie nadšenie pre aplikačné možnosti teórie informácie a kybernetiky. Aj čitateľ, ktorý sa takrečeno „nekamarátil“ s matematikou a mohol by preto vzorce v úvodných odstavcoch štúdie chápať ako „úklad“ voči svojmu hudobnému vzdelaniu, pri pozornejšom vnímaní textu postihol nielen základné tézy klasickej teórie informácie, ale aj eleganciu a hodnovernosť, s akou ich Filip aplikoval pri zdôvodňovaní špecifickosti umeleckej tvorby, v štádiu, kedy sa kvantitatívne určené informačné veličiny menia vďaka účasti ľudského vnímajúceho subjektu schopného pamäte, myslenia a kreativity na veličiny kvalitatívne.

Prejdime teraz ku kopule Filipovho uvažovania v oblasti teórie harmónie, k jeho knižnej monografii *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*.⁷ V nej na základe dôkladného prieskumu tvorby reprezentantov európskeho hudobného klasicizmu vymedzil procesuálny charakter harmonickej tonálnej sústavy. Preferujúc funkčné hľadisko a pohybové kvality hudby sformuloval definičnú tézu, vymedzujúcu harmóniu ako dialekticky protirečivý horizontálno-vertikálny, teda melodicko-akordický systém, kde dynamizujúcim impulzom vývojových zmien je zložka horizontálna, melodická. Priorita melódie v harmonickom celku mohla byť v kontexte vtedajšieho poňatia harmónie ako náuky o akordoch niečím nezvyčajným až nepochopiteľným.⁸ Filip svoju definíciu dokazoval odvodením troch špecifických vývinových zákonov – zákona kontrastu, zákona premeny následnosti v súčasnosť a zákona harmonickej korelácie. Na báze početných 430 príkladov z opusovej tvorby najmä viedenských klasikov výstižne obhajoval svoju koncepciu, okrem iného založenú na opieraní sa hudobno-teoretických formulácií o živú kompozičnú prax. Zákon kontrastu vystihuje skutočnosť, že hudobno-umelecká komunikácia je možná za predpokladu nových prvkov, jednak kontrastujúcich s daným stavom, ale zároveň naň kontinuálne nadväzujúcich. Tento zákon, platný aj pre iné oblasti ľudského poznania, považoval Filip za hlavný vývojový zákon, pretože vychádza priamo z formulácie základného zákona harmónie, konkrétne v dôkaze, že nové v harmónii sa rodí na základe vnášania nových prvkov melodickou cestou do akordickej základne. Zákon premeny následnosti v súčasnosť presnejšie diagnostikuje tú vývojovú tendenciu v oblasti harmónie, že vznik nových akordických útvarov, v zmysle stabilizácie vertikálnej zložky harmónie, sa docieľuje

⁷ Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo 1965.

⁸ Tu vsuniem krátku osobnú spomienku – v čase, kedy sa Filipova kniha už tlačila, prebehla na pôde Ústavu hudobnej vedy SAV jej obhajoba ako (kandidátskej) dizertačnej práce. Oponentmi boli prof. Kresánek, a dvaja starší českí špecialisti, prof. Karel Ríšinger a doc. Jaroslav Volek. Ja som sa tam neviem ako, ako druhácke študentské ucho ocitol. Dobré si pamätám, ako prof. Ríšinger, prísny zástanca akordickej koncepcie harmónie v staticko-deskriptívnej podobe, musel v rámci diskusie postupne uznať presvedčivosť Filipovej argumentácie.

ich prípravou viacnásobným opakovaním v rámci melodickkej, horizontálnej vrstvy. Tretí Filipov zákon, zákon harmonickej korelácie, vystihuje tú skutočnosť, že v priestore harmonickej organizácie hudobného materiálu sa objavujú črty na báze podobnosti analogických procesov na vyššej úrovni vývinu hudby. Ak zákon kontrastu má lineárny charakter a prejavy premeny následnosti v súčasnosť prebiehajú v harmónii akoby zhora nadol, zákon harmonickej korelácie vykazuje periodický a špirálovitý priebeh.

Obsah monografie je štruktúrovaný do troch kľúčových kapitol, pričom v každej z nich sa prejavila Filipova schopnosť vymedziť harmóniu ako pružný systém vzájomných prienikov statických a dynamických faktorov, jednoty tvarov a vzťahov, genézy prvkov, ich rozvoja a perspektívnej transformácie.⁹ V každej z kapitol postupoval autor tak, že najprv predstavil stabilnejšie momenty a potom činitele labilnejšie, stimulujúce vývojové obohatenie a premeny, čo zodpovedá logickému metodologickému uvažovaniu.¹⁰ Napr. v prvej kapitole „Tvary“ sa vyzdvihuje dynamizujúce postavenie sekundárnych smerných tónov, ktoré sa zjavujú v úlohe narušovania relatívne stabilných akordických štruktúr. V ďalšej, pre meritum Filipovho uvažovania dôležitej kapitole „Funkcie“, sa objasňuje spôsob porušovania monocentrálneho funkčného systému prostredníctvom sekundárnej a dvojitej centralizácie. V záverečnej kapitole „Zmena centra“ sa do ohniska Filipovej teoretickej pozornosti dostala obhajoba pohybových kvalít harmónie v dialektike zachovania a zmeny, totožnosti a odlišnosti, systematicky riešená prostredníctvom najprv vzťahov centier a následne vzťahov okolí centier. V rámci každého z uvedených problémových okruhov možno zároveň sledovať autorov logický postup objasňovania javov na pôde klasickej tonálnej harmónie od menej zložitého k zložitejšiemu. Prínos kvalitatívneho stupňa teoretického poznania, prezentovaný Filipom, je znásobený skutočnosťou, že autor, hoci sa metodicky obmedzil na zrelé obdobie vývoja tonálnej harmónie, sledoval zároveň genetické štádiá jej upevňovania (napr. prostredníctvom ornamentiky a techniky prietahov v inštrumentálnej hudbe konca renesancie a v baroku), ako aj javy, mobilizujúce ku kvantitatívnym obohateniam a kvalitatívnym zmenám klasických harmonických prostriedkov, teda k tomu historickému štádiu vývoja harmónie na konci 19. a začiatku 20. storočia, ktorý nemecký muzikológ Ernst Kurth nazval svojho času „krízovým“.¹¹ Na základe výstižných notových ukážok, napr. z tvorby W. A. Mozarta je ukázaná genialita tohto skladateľa i v tom, do akej miery sú v jeho navonok „priezračnej“ hudbe prítomné také harmonické postupy, ktoré anticipovali harmóniu 20. storočia (napr. genéza kvartových akordov).¹²

⁹ K tomu CHALUPKA, Ľubomír: S vedomím kontinuity. Na margo publikácie Miroslav Filip: Súborné dielo I. Vývinové zákonitosti klasickej harmónie. In: *Hudobný život*, 1998, roč. 30, č. 5, s. 10.

¹⁰ Pozri prvú recenziu práce z pera Jozefa Kresánka. In: *Slovenská hudba*, 1967, roč. 11, č. 8, s. 383-384.

¹¹ KURTH, Ernst. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*. Bern 1919.

¹² Bližšie v štúdiu CHALUPKA, Ľubomír: Zástoj hudby W.A. Mozarta v teoretickej práci Miroslava Filipa Vývinové zákonitosti klasickej harmónie. In: *Prezentácie - konfrontácie*. Ed. Markéta Štefková. Bratislava : Divis-Slovakia, 2007, s. 41-49.

Argumentačné zázemie, z ktorého Filip čerpal dôkazy pre potvrdenie svojich priekopníckych teoretických formulácií, dokumentuje ako hlboko hudbe rozumel, ako ju vedel precítiť, odhaľuje svet nielen disciplinovaného teoretického potenciálu vedca, ale i rozmer úprimného muzikantského zaujatia. Tí, ktorí autora *Vývinových zákonitostí klasickej harmónie* nepoznali ako precízneho bádateľa a prísneho univerzitného pedagóga, ale i ako zanieteneho a pohotového hudobníka, violončelistu – člena tzv. „KAF tria (v obsadení Ladislav Kupkovič, Ján Albrecht, Miroslav Filip), účastníka nezabudnuteľných komorných stretnutí na Kapitulskej ulici u legendárneho „Hansiho“, iste mohli komplexnejšie postrehnúť originalitu a sviežosť jeho teoretického výkladu harmónie.

Uplynulo vyše pol storočia od publikovania prezentovanej teoretickej monografie, zdá sa, že sú rozobrané aj jej dve obnovené vydania v Hudobnom centre z rokov 1997 a 2012. To svedčí o tom, že o knihu je záujem, že Filipov nesporne náročný a pritom elegantne usporiadaný text si našiel svojich čitateľov. Ako viem, v Čechách je kniha viac-menej neznáma a originál v slovenskom jazyku bráni jej poznaniu v širšom geografickom priestore. Je to na škodu, pretože – ako mladší kolega na Katedre muzikológie FFUK RNDr. Marek Žabka nedávno počas svojej polročnej stáže na prestížnej americkej univerzite v Yale zistil – súčasní americkí hudobní teoretici prezentovali ako progresívnu novinku pri objasňovaní tonálnej harmónie teóriu tzv. transformačných sietí, ktorá je veľmi podobná tomu výkladu, ktorý M. Filip predložil už v roku 1965 v poslednej subkapitole svojej monografie venovanej vzťahom okolia harmonických centier a systematike alfa a beta transmutácií štvorzvukov.¹³ Pri tomto zistení nastáva jednak pocit hrdosti na hudobno-teoretické dielo slovenského muzikológa, ktorý je však prepojený s ľútosťou, že svet o tomto diele nevie, lebo sme nemysleli na odborný preklad *Vývinových zákonitostí* do anglického jazyka ako výzvu k podnetnej medzinárodnej diskusii v rámci hodnotenia vývoja hudobno-teoretického bádania. Možno v budúcnosti ...

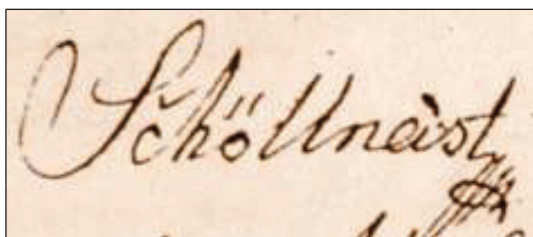
¹³ ŽABKA, Marek: Filipova teória harmonických vzťahov a súčasné americké transformačné teórie. In: *Príspevky k vývoju hudobnej kultúry na Slovensku*. Ed. Ľubomír Chalupka. Bratislava : Stimul, 2009, s. 135-181.

12 FUROJA („FUROLLYA“) – ALTOVÁ FLAUTA DIELNE FRANZ SCHÖLLNAST A SYN Z BRATISLAVY V KONTEXTE VÝVOJA HRANOVÝCH DYCHOVÝCH NÁSTROJOV 19. STOROČIA V PODUNAJSKEJ OBLASTI¹

Peter Jantoščík

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, Bratislava

Skôr, než začneme posudzovať pôvod a vývoj furoje, treba objasniť hlavne dané problémy hranových hudobných nástrojov so zreteľom na podunajskú oblasť a predovšetkým na ich zrkadlenie vo výrobe bratislavskej dielne Schöllnastovcov, pretože za jej vynálezcu je považovaný bratislavský nástrojár Franz Schöllnast st.



Obr. 1 Schöllnast m[anu] p[ropria]

V dobe, keď sa objavila furoja, existovalo viacero typov tzv. viedenských flaut, ktorých konštrukčné prvky a funkčné vlastnosti podnietili vznik furoje, resp. jej boli s určitosťou podobné.



Obr. 2 Priečna flauta (raný viedenský typ)
Stephan Koch st., Viedeň, zač. 19. storočia
Paríž: Cité de la Musique, inv. č.: E 1469

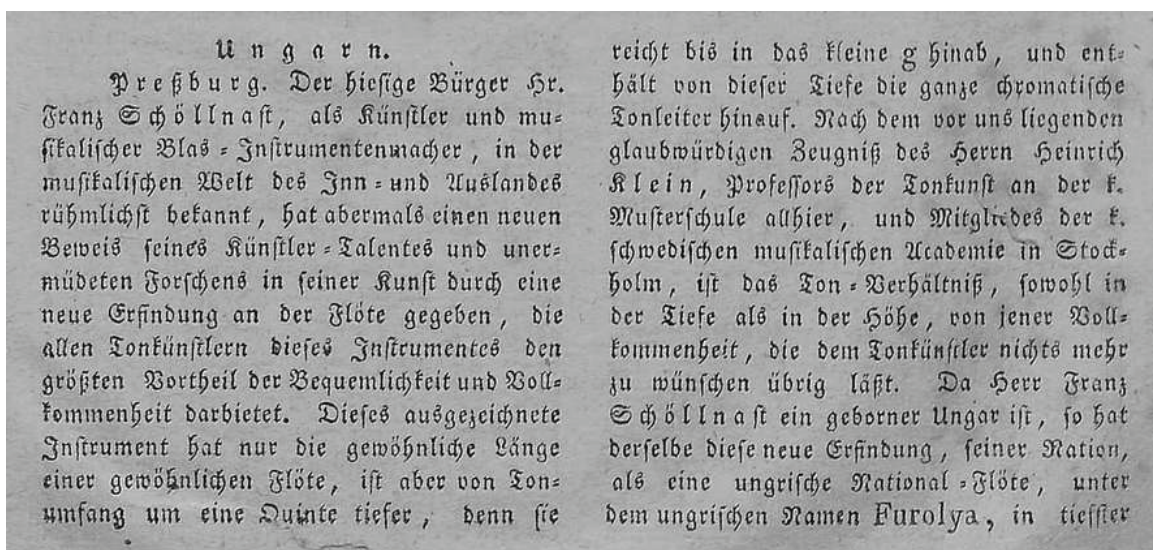
Boli to flauty, terciové flauty, kvartové flauty, septimové flauty, flauty s tretím stredným dielom, teda s tzv. treťou mutáciou, flauty po tóny h, a či dokonca po g, pikoly, terciové pikoly, kvartové pikoly, palicové priečne flauty a čakany. Všetky tieto nástroje boli v produkcii dielne Schöllnastovcov, a teda je veľmi pravdepodobné, že priamo ovplyvnili vývoj furoje. Furoja z ich dielne sa dodnes pod týmto označením v múzeách nezachovala.



Obr. 3 Priečna flauta (s dlhou h klapkou)
Stephan KOCH st., Viedeň, cca 1820
súkromná zbierka

¹ Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja podľa zmluvy č. 14-061.

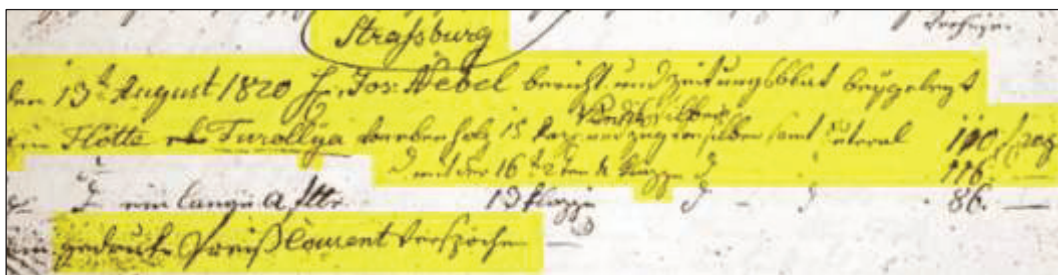
V prvej štvrtine 19. storočia sa pokúsil popri Kochovi a Zieglerovi aj Franz Schöllnast o zväčšenie rozsahu flauty zmenou tela nástroja a zároveň pridaním ďalších klapiek na nôžke. O tomto vynáleze sa dozvedáme prvý krát v *Preßburger Zeitung* zo dňa 11. 8. 1820: „Uhorsko. Preßburg [Bratislava]. Tunajší občan p. Franz Schöllnast, umelec a výrobca dychových hudobných nástrojov, preslávený v hudobnom svete doma i v zahraničí, dal opäť nový dôkaz svojho umeleckého talentu a neúnavného bádania v ušľachtilom umení prostredníctvom nového vynálezu na flaute, ktorý poskytuje všetkým hudobným umelcom týchto nástrojov najväčšie výhody pohodlnosti a dokonalosti. Tento znamenitý nástroj má len zvyčajnú dĺžku obvyklej flauty, je ale rozsahom o kvintu nadol, pretože siaha dolu až po malé g a z tejto hĺbky zahŕňa nahor celú chromatickú stupnicu tónov. Podľa pred nami ležiaceho hodnoverného osvedčenia pána Heinricha Kleina, profesora hudby na tunajšej kráľovskej hudobnej škole a člena kráľovskej švédskej hudobnej akadémie v Štokholme, je pomer tónov v hĺbke ako vo výške bezchybný, že nenechá nazvyš žiadne želanie hudobníkov. Keďže je pán Franz Schöllnast rodený Uhor, tak preto tento nový vynález v hlbokkej úcte venoval svojmu národu ako uhorskú národnú flautu pod uhorským názvom furoja, pod ktorým ju urobí známym hudobnej verejnosti.“



Ehrfurcht gewidmet, unter welchem Namen sie dem musikalischen Publikum bekannt gemacht wird.

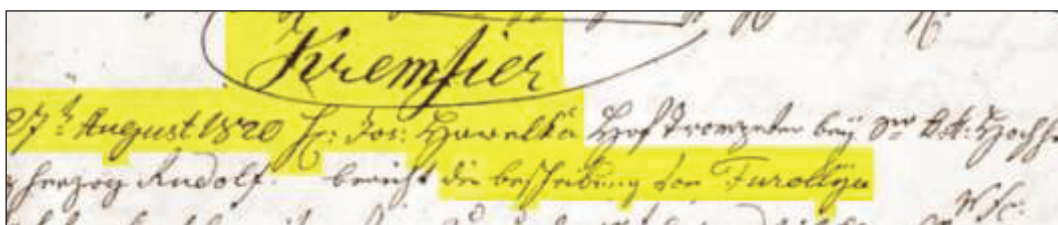
Obr. 4 Inzerát Franza SCHÖLLNASTA, *Preßburger Zeitung*, 11. 8. 1820

Po prvý raz sa stretávame v rámci sekundárnych prameňov s ponukou furoje u Franza Schöllnasta na 149 strane dielenskej knihy pre pána Josepha Nebela do Štrasburgu dňa 13. augusta 1820. K ponuke priložil aj zodpovedajúcu kresbu, ktorú nazýval listom novín. Dnes sa dajú pomenovať ako *reklamné listy*. Dokonca v správe sľubuje aj „...tlačný cenník.“ „Ebenovú 15-klapkovú furoju so striebornými ventilovými klapkami a strieborným znižcom s puzdrom...“ ponúka za „...110 zlatých“ a podobnú, avšak „16-klapkovú s druhou h-klapkou“ za „...116 zlatých“.



Obr. 5 „Straßburg / den 13t[en] August 1820 H[errn] Jos[eph] Nebel bericht. und Zeitungsblatt beygelegt / Eine Flötte Furolyla von ebenholz 15 K[l]ap[pen] Vendil silber und Zug von silber samt Futeral 110 fl. 20g[er] / dto. [Eine Flötte Furolyla] dto. [von ebenholz] mit der 16t[en] 2ten h Klappe dto. [Vendil silber und Zug von silber] dto. [samt Futeral] 116. / ... / ein gedruckte Preiß Courent versp[r]ochen“
Prvá dielenská kniha, s. 149²

Ďalšou správou je záznam z 27. augusta toho roku, ktorý dokladá, že Franz Schöllnast píše do „Kroměříža ... Josefovi Havelkovi dvornému trubkárovi...“ o tomto novom vývoji flauty vo vlastnej dielni s priloženým „...popisom furoje“.



Obr. 6 „Krenzier / D[en] 27t[en] August 1820 H[errn] Jos[eph] Havelka Hof Trompeter .../... die bescheibung der Furolyla“
Prvá dielenská kniha, s. 135

Predchádzajúce hodnotenie z inzerátu treba doplniť základnou a podstatnou informáciou. Furoja bola iba rozsahom altová flauta s najnižším tónom (malé) g alebo (malé) a s charakterom dosť odlišným od koncertnej C flauty flauty d'amour, vychádzajúca z tradície viedenských flaut. Definujme si preto, medzi tzv. romantickými flautami, ktoré môžeme datovať približne od prvej štvrtiny 19. storočia do začiatku 20. storočia, tzv. viedenské flauty. Konštrukčne boli trojčasťové. Ich korpus sa vyrábala z dreva, pričom najcharakteristickejšou črtou bol rozsah, ktorý zahŕňal najnižšie tóny h, b, a, dokonca až g. Ďalšou typickou konštrukčnou črtou bolo kónické telo s kovom vyloženou cylindrickou hlavicou, zavše zo slonoviny s typickou obdĺžnikovou ústicou, stredný diel so 6-prstovými otvormi doplnenými 9 – 15 klapkami, v ojedinelých prípadoch ich bolo dokonca viac. Pripevnenie klapiek malo vlastné výčnelky na nástrojovej trubici a klapky kryjú otvory – okrem tónu d¹ – alebo ako klapky slúžiace na trilkovanie. Klapky na nôžke pre tóny pod d¹ majú otvorený klapkový systém. Často majú slonovinové alebo kovové prstence medzi jednotlivými dielmi flauty. Mali temperované ladenie, ale množstvo alternatívnych prstokladov umožňovalo hru citlivých tónov zároveň s ďalšími intonačnými prispôbeniami. Niektoré klapky boli ťažkopádne. Vysoké tóny b³,

² Výrobné knihy dielne Schöllnastovcov (2 dielenské knihy) sú uložené v Archíve mesta Bratislava, sign. 27.68.10.

h^3 a c^4 boli hrateľné iba veľmi ťažko. Po stránke tónovej boli veľmi farebné, i keď ostré. V strednej a vyššej polohe mali charakteristický viedenský jasný a sladký tón.



Obr. 7 Priečna flauta (vo viedenskom štýle), dielňa SCHÖLLNAST, Bratislava, cca 1850
Bratislava: SNM – Hudobné múzeum, inv. č.: MUS 1032

Viedenské flauty boli ovplyvnené Potterovými patentmi. Richard Potter bol raný predstaviteľ tvorcu 6-klapkovej flauty s nôžkou po tón c^1 , ktoré sa objavili okolo roku 1765 v Londýne. V roku 1785 si Potter patentoval: 1.) klapky vo forme kovových kužeľových ventilov s pružinkou, 2.) ladiace vedenie vytvorené kovovým vyložením v hlavici s valcom v puzdre, teda znižec, 3.) 5 klapiek pre tóny dis^1 , es^1 , f^1 , gis^1 , b^1 a v prípade rozšírenia pod tón d^1 klapku pre tón c^1 , 4.) závitovú korkovú regulačnú skrutku v hlavici, 5.) nôžku na zmenu ladenia vytvorenú formou znižca pre flautu s najnižším tónom d^1 , 6.) vyčnievajúci hriadeľ závitú, čap ladenia a čap nôžky na zmenu ladenia s číslovanými značkami. Keď čísla korešpondovali, flauta mohla byť teoreticky korektne naladená.



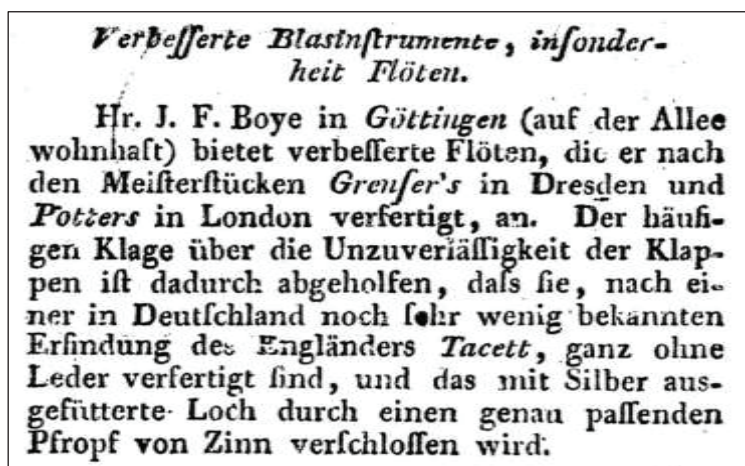
Obr. 8 Priečna flauta D, William Henry POTTER, Londýn, cca 1810
Paríž: Cité de la Musique, inv. č.: E1459

Len niekoľko súdobých hráčov na flautu začalo hrať na tento 6-klapkový nástroj. Čoskoro sa tento model rozšíril z Anglicka aj do Európy. Hráči nechceli prijať klapky z nasledujúcich dôvodov: 1.) vďaka používaniu klapiek nevnímali svoje technické schopnosti, 2.) neverili klapkovému mechanizmu, že bude stabilne a spoľahlivo pružiť a dôsledne tesniť otvory, 3.) nový prstoklad zmenil ladenie.



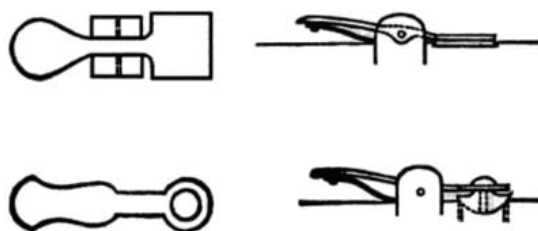
Obr. 9 Priečna flauta (v nemeckom štýle), Friedrich BOIE, Göttingen, cca 1820
Bratislava: SNM – Hudobné múzeum, inv. č.: MUS 990

Už roku 1793 v *Berlinische Musikalische Zeitung* inzeroval Johann Friedrich „Boie z Göttingenu ... vylepšené priečne flauty, ktoré vyrába podľa majstrovských kúskov Grensera z Drážďan a Pottera z Londýna“. Zároveň spomínal použitie „...nepolstrovaných cínových klapiek...“ v Nemecku málo známeho vynálezu Angličana Josepha Taceta „...striebrom lemovanými tónovými otvormi...“, pripisujúc tým jemu jeho nedávny vynález. Anglické flauty jednoznačne klasifikoval ako nástroje s kovovými ventilmi a zároveň im priradil kovové znižce. Vnútorne pokovovanie hlavice malo za následok jasný, otvorený, no možno trochu prenikavejší zvuk nástroja.



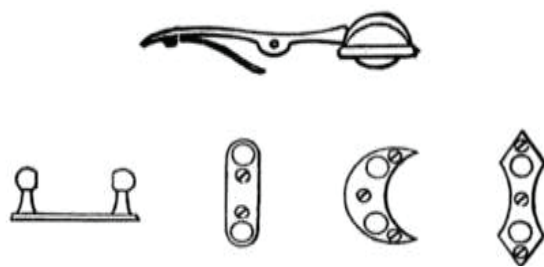
Obr. 10 Inzerát Johanna Friedricha BOIEHO
Berlinische Musikalische Zeitung č. 1, 9. 2. 1793, s. 2

Čoskoro sa tento model rozšíril z Anglicka aj do Európy. Historicky najvýraznejšou inováciou na priečných flautách boli podľa patentov na konci 18. storočia *Potterove klapky*. Nahradili zvyčajné rovné klapky s koženými poduškami kovovými (striebornými alebo mosadznými) ventilmi.



Obr. 11 Hore: rovné klapky s koženými poduškami s pružinkou (kovové kapsulové uloženie),
dolu: kužeľovité ventily s pružinkou, tzv. **pewter plugs** (upevnenie vo vyvýšenej konzole tela nástroja)

Neskôr boli, vzhľadom na klapot, doplnené kožou. Takmer všetky významné zlepšenia sa vo flautovom klapkovom systéme uskutočnili počas prvých piatich desaťročí 19. storočia. Niektoré z nich pomohli vo vývoji klapkových systémov aj na ostatných dychových hudobných nástrojoch.



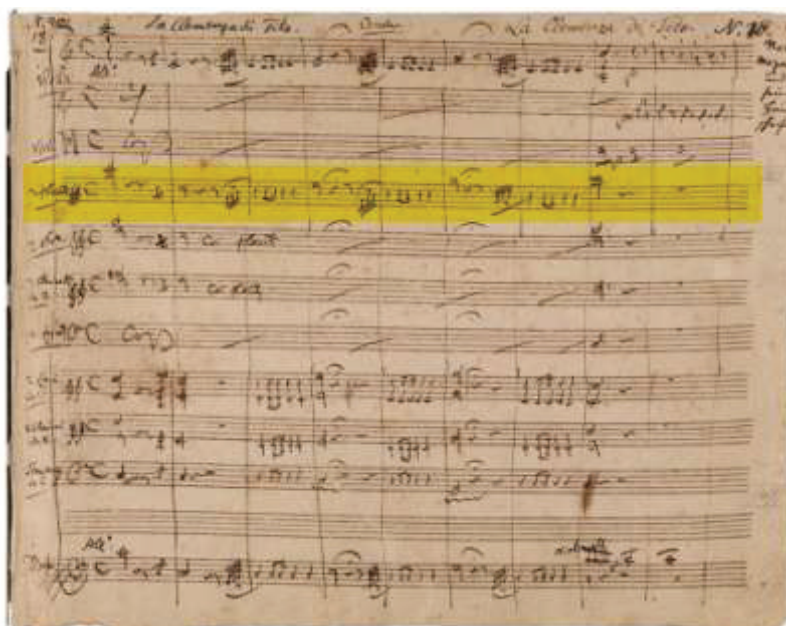
Obr. 12 Hore: polgulovitá klapka s koženým polstrovaním s pružinkou, dolu: tvary pilierikových hrazdičiek pripevňované na telo priečnej flauty

Viedenské romantické flauty mali vlastnú ideu zvuku odlišnú od anglických flaut. Myslíme si, že vzťah zvuku viedenských flaut ku anglickým flautám bol analogický, ako zvuk viedenských krídel a anglických krídel začiatkom 19. storočia – viedenské boli vo zvuku viac farebné a „zrozumiteľnejšie“, i keď menej zvučné, ako anglické.



Obr. 13 Priečna flauta (vo viedenskom štýle), Franz SCHÖLLNAST, Bratislava, cca 1820
Bratislava: SNM – Hudobné múzeum, inv. č.: MUS 984

Označenie *viedenskej flauty* nastoľuje otázku obľuby a dopytu po tomto nástroji vo Viedni na konci 18. a začiatku 19. storočia. Mozart s určitosťou písal pre tento nástroj a bol pravidelnou súčasťou orchestra jeho symfónií, dokonca má pre tento nástroj viacero sólových i komorných prác. Haydn tiež pravidelne využíval tento nástroj. Z toho vyplýva, že bol po určitú dobu štandardným členom dychovej sekcie orchestra. Napriek tomu viedenská *dvorná kapela* flautu nemala zastúpenú v nástrojovej skupine až do roku 1857. S určitosťou vieme, že nie sú evidované žiadne nákupy flaut v zozname *z dvorného divadla*. Pravdepodobne v nutných prípadoch boli hráči najímaní na príležitostné hranie.



Obr. 14 Mozart W. A.: *La clemenza di Tito*, KV 621

Na *Theodora Lotza*, ako dvorného výrobcu pre *dychovú harmóniu*, tak nebola kladená požiadavka na flauty, keďže boli dychové harmónie vo variante bez flauty v okolí Viedne veľmi populárne a požiadavky na nástrojárov v tomto smere mohli byť z tohto dôvodu veľmi malé. Dvorné kapely mali bezpochyby hráčov na nástroje, ktoré mohli hrať nielen v dychových harmóniách, zároveň ich mohli využiť aj v orchestroch. Preto bola výroba flaut v danej dobe v oblasti okolo Viedne málo aktuálna.

N a c h r i c h t.

Der sonst in Presburg wohnhafte und sehr bekannte Tonkünstler und musikalische Instrumentmacher, **Theodor Lotz**, giebt allen Kennern und Liebhabern hiemit Nachricht, daß, nachdem er aus allerhöchsten Gnaden Sr. kais. Majestät, in Rücksicht seiner besondern Geschicklichkeit in seiner Wissenschaft, als k. k. Hof- und Kammerinstrumentmacher gnädigst aufgenommen worden, er bis Ende Septemb. 1785 seinen Wohnort in Wien nehmen, und auf der alten Wieden nächst dem grünen Baum Nr. 67 zu erfragen seyn wird. **Unter andern Gattungen blasender Holzinstrumenten, als Clarinet, Hautbois, Bassethorn, Flöten und Fagot** zc. hat er auch einen grossen Oktavfagot verfertigt, welcher obwohl selber um eine ganze Oktav tiefer ist, als die sonst gewöhnlichen Fagot, dennoch mit eben so leichtem Odem, und mit der nemlichen Art Röhren und Fingerapplikatur gespielt wird. Herr Lotz hat mit diesem Instrument alhier die allerh. Gnade gehabt sich sowohl bey Sr. Maj. dem Kaiser, als auch in einer grossen musikalischen Akademie im k. k. Nationaltheater mit der k. k. blasenden Kammerharmoniemusik öffentlich mit algemeinen Beyfall hören zu lassen, und Kenner und Liebhaber bewunderten die gute Wirkung, die dieses Instrument sowohl bey blasender Musik, wie auch bey stark besetzten Orchester machte.

Obr. 15 Inzerát Theodora LOTZA, *Wiener Zeitung*, 7. 9. 1785

Lotz sa výrobe flaut s určitosťou venoval, ako to dokladá správa z *Wiener Zeitung* (7. 9. 1785): „Medzi inými druhmi drevených dychových nástrojov, ako klarinet, hobojs, basetový roh, flauta a fagot...“. Okrem toho, v súpise z Lotzovej dielne sú po jeho smrti zapísané „anglická flauta z ebenového dreva“ aj „anglická flauta z buxusu“. Ich prítomnosť dokladá, že mohol mať záujem o tento typ nástroja alebo mu mohli slúžiť ako model. Lotzov odchovanec, *Franz Scholl* inzeroval vo *Wiener Zeitung* dňa 31. 5. 1800, že vyrába „...flauty podľa nového anglického spôsobu...“, čím jednoznačne odkazuje na Potterove patenty.

A n k ü n d i g u n g
in Betreff der Inventions-Clarinetten.
 Unterzeichneter, welcher schon im vorigen Jahre von seinen neu erfundenen Clarinetten vorläufig Meldung machte, hat die Ehre einem hohen Adel und verehrungswürdigen Publikum (bey Gelegenheit seiner Wohnungs-Veränderung) bekannt zu machen, daß er die erstbemeldten Inventions-Clarinetten auf Subscription einer gewissen Anzahl Abnehmer herauszugeben wilkens ist: diese Clarinetten, welche an Güte des vortheilhaften Gebrauchs, and besonders des sehr lieblichen Tons ganz übertrassend sind, empfiehlt Unterzeichneter nicht nur den Herren Tonkünstlern, sondern auch selbst den Herren Tonlehrern, die dadurch einen ganz andern Geschmack als bey den bisherigen Clarinetten finden werden. Auch verfertigt er Fagot's und Flöten nach neuer englischer Art, und schmeichelt sich, als Erfinder und Tonkünstler zugleich, den Liebhabern solcher Instrumenten Genüge leisten zu können.
Franz Scholl, Instrumentmacher, Tonkünstler, und Erfinder verchiedener Holz-Blas-Instrumente, auf der Wieden in der Favoritengasse im neu erbauten Hafnerhause im 2ten Stock.

Obr. 16 Inzerát Franza SCHOLLA, Wiener Zeitung, 31. 5. 1800

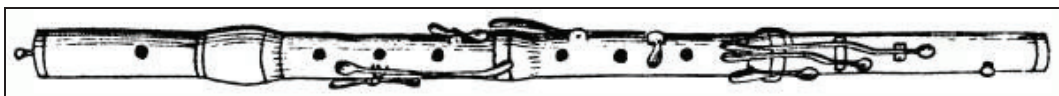
Výrobca *Friedrich Hammig* vo *Wiener Zeitung* reklamoval 12. 11. 1791, že vyrába všetky druhy dychových nástrojov ako aj „...flauty v anglickom a nemeckom type“. Čo mienil Hammig pod pojmom „anglický typ“, je vyjasnené v ďalšom novinovom ozname zo dňa 26. 1. 1799, v ktorom uviedol výhody Potterových flaut: „1.) vyťahnutím hlavice sa môže hrať vo všetkých ladeniach s jedným stredným dielom, 2.) kovové klapky sú oveľa lepšie ako klapky potiahnuté kožou.“ Týmto zápisom sa dokladá výroba priečných flaut s dlhou nôžkou v altovom ladení už na konci druhej dekády 19. storočia.

Anzeige neuer musikalischer Instrumente.
Friedrich Hammig, neu priv. musikalischer Instrumentmacher, in der Leopoldstadt Nr. 241 den Carmelitern gegenüber, verfertigt alle Gattungen Blasinstrumente, als Oboen, Fagot samt Röhren, Clarinetten, Flauten nach englischer und deutscher Art, dann eine neue Erfindung von Bassethorn, dessen vorzüglichste Eigenschaft die Tiefe und Stärke des Tons ist, ungleichen alle übrigen kleinern Militär-Blasinstrumente. Er kann ohne Prahlerey alle seine Instrumente als eine von den besten

Obr. 17 Inzerát Friedricha HAMMIGA, Wiener Zeitung, 12. 11. 1791

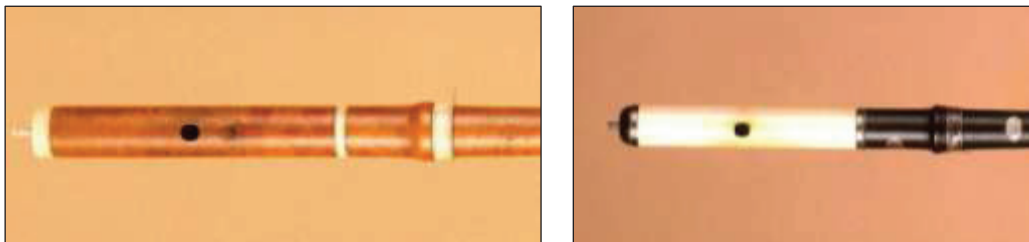
Najtypickejšie viedenské flauty však pochádzajú z dielni *Stephana Kocha st.* a *Johanna Josepha Zieglera st.* Mnohé z charakteristických rysov viedenských flaut sa však nachádzajú aj na flautách, ktoré boli vyrobené mimo Viedne. Typickým rysom flaut Kocha bolo rozšírenie po tón h,

ktorého klapka sa hrala malíčkom pravej ruky. Jeho flauty odporúčal aj jeden z najvýznamnejších nemeckých flautistov 1. polovice 19. storočia *Anton Bernard Fürstenau*.



Obr. 18 *Priečna flauta (raný viedenský typ) s H klapkou*
Anton Bernard FÜRSTENAU: *Die Kunst des Flötenspiels*, op. 138, s. XXIV

Z oválnejšej štrbiny v hlavici nástroja sa stal otvor v tvare viac zaobleného obdĺžnika.



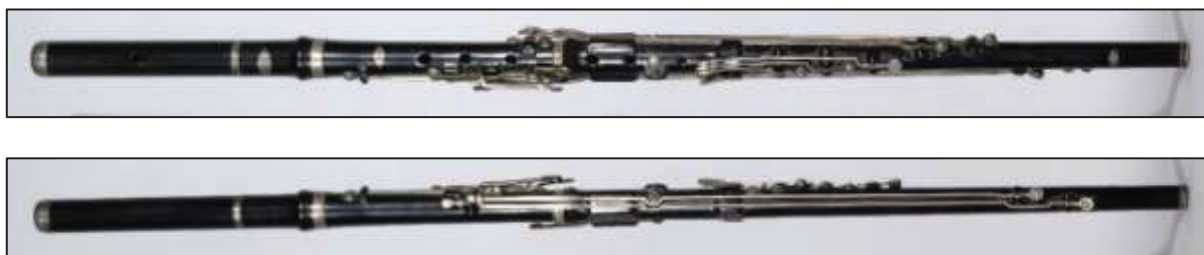
Obr. 19 *Štrbiny hlavice, vľavo: ranejší typ*
Paríž: Cité de la Musique, inv. č.: E 1469 a E 972.3.3

Často mali nástroje v neskoršej forme s rozšírenou nôžkou elegantne zdobené klapky mušľovej formy a zároveň vyrezávané prstence medzi jednotlivými dielmi nástroja. *Najväčší prínos dielne Kocha* však spočíval v tom, že sa snažil *zväčšiť rozsah priečnej flauty smerom nadol*.



Obr. 20 *Detail neskoršieho viedenského typu priečnej flauty, Stephan KOCH st., Viedeň, zač. 19. storočia*
Paríž: Cité de la Musique, inv. č.: E 972.3.3

Už pred rokom 1820 s istotou nachádzame vo Viedni flauty s dlhou nôžkou po g. Zavše majú označenie „panaulon“. Nôžka týchto nástrojov môže byť 1.) *priama*



Obr. 21 *15-klapková viedenská flauta panaulon s rovnou G-nôžkou, Stephan KOCH st., Viedeň zač. 19. storočia, pohľad zhora a pohľad zospodu*
Washington D.C.: Library of Congress, inv. č.: DCM 231

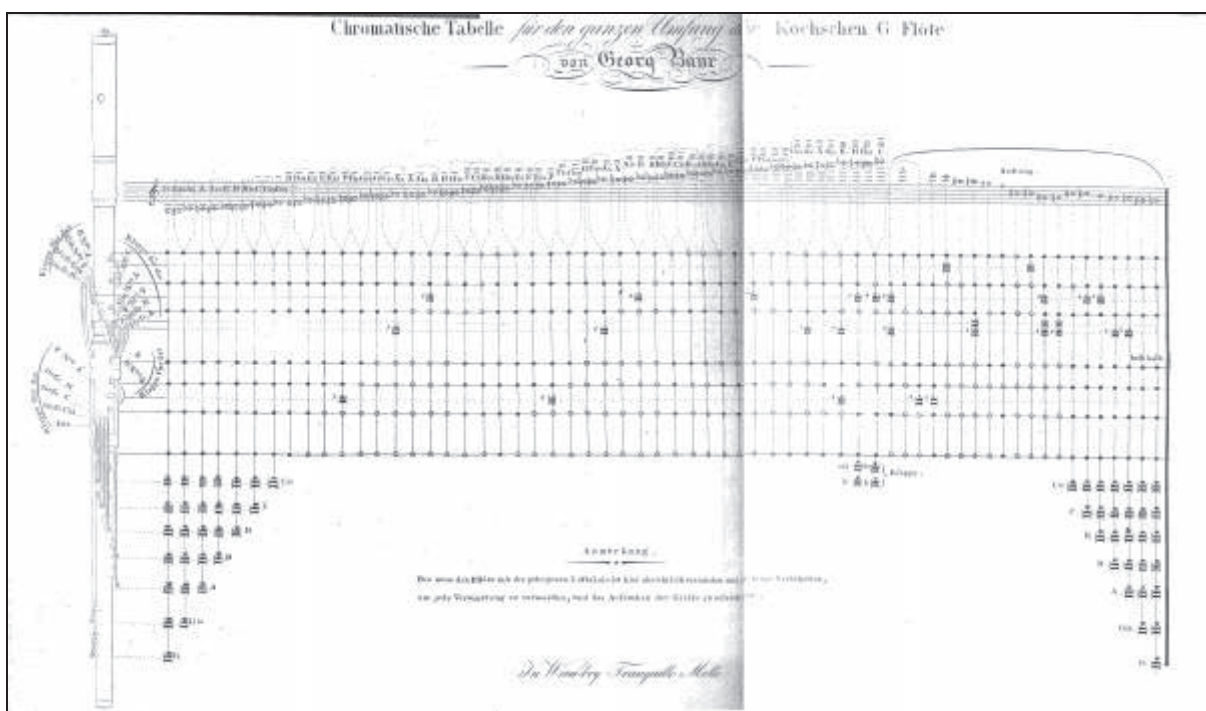
alebo 2.) *ohnutá v tvare boty fagotu.*



Obr. 22 14-klapková viedenská flauta panaulon so zahnutou G-nôžkou, Stephan KOCH st., Viedeň zač. 19. storočia, pohľad zhora, pohľad zospodu, detail G-nôžky s vysunutou botou Washington D.C.: Library of Congress, inv. č.: DCM 256

Tieto flauty po g však nie sú v modernej organologickej terminológii nazývané ako *altové flauty*, ale väčšinou ako *koncertné*, resp. *viedenské flauty s predĺženou nôžkou*. Podľa nás sa chceli tieto nástroje, vďaka rozšírenému rozsahu, vyrovnáť využitiu huslí v profesionálnom koncertovaní.

Za vynálezcu treba s určitosťou uvádzať výrobcu *Stephana Kocha st.*, ktorý daný nástroj vytvoril podľa požiadaviek *G. Bayra*.



Obr. 23 Tabuľka hmatov pre Kochovu flautu s G-nôžkou Georg BAYR, *Practische Flöten-Schule*, Tranquillo Molo, Viedeň 1823

Podobne nás informuje v poznámke aj dobová kritika nástroja vo *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, zo dňa 9. 9. 1813.

breitung von Treibhütern und zur Schmälerung fremden Verdienstes beigetragen zu haben. Das Resultat unseres Nachforschens ist folgendes: Der Instrumentmacher Herr Koch hat wirklich, zuerst die Idee gehabt, an der englischen Flöte den C-Fuß so sehr zu verlängern, daß ihr Umfang in der Tiefe bis c_1 reiche, und er hat auch diese Idee ganz allein, ohne Jemandes Beihilfe oder Rath, vollständig ausgeführt. Er gesteht ind.ß nicht, daß die darauf angebrachten neuen Klappen, wodurch, nach unserer gegebenen Beschreibung, dem Instrumente

Obr. 24 Kritika Georga BAYRA, *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, 14. roč., 9. 9. 1813, s. 544

Allgemeine musikalische Zeitung zo dňa 17. 11. 1813 nás informuje, že nástroj mal celkovú dĺžku „...3 viedenské stopy...“ teda okolo 95 cm s C-nôžkou, ktorá mala byť predĺžená o klapky pre tóny h až g, pričom nemala stratiť na kvalite vysokých tónov. V tejto súvislosti treba pripomenúť, že furoja mala podľa inzerátu v *Preßburger Zeitung* zo dňa 11. augusta 1820 „...len zvyčajnú dĺžku obvyklej flauty“, teda okolo 70 až 72 cm.

Schon im July wurde von dem vortheilhaft bekannten Flötisten, Hrn. Bayr, eine neue Erfindung zur Vervollkommnung der Flöte, besonders zur Erweiterung ihres Umfangs an Tönen, angekündigt. Er hatte nämlich den sogenannten C-Fuß so verlängert, dass sein Instrument nun drey wiener Schuh mass, und er auf demselben, durch Zusatz der nöthigen, neuen Klappen, H, B, A, As, G, wie versichert wird, bequem, sicher und rein gewann, ohne dass das Instrument an Leichtigkeit der Ansprache oder Reinheit des höchsten A, B, H, verlor. Ob Hr. B. seine Erfindung öffentlich producirt hat, und wie dieselbe, hat er's gethan, aufgenommen worden ist, haben wir nicht erfahren.

Obr. 25 Informácia o Georgovi BAYROVI, *Allgemeine musikalische Zeitung*, 15. roč., 17. 11. 1813, s. 759

O neosvedčenej mechanike panaulonou, s najnižším tónom g voči flaute d'amour s najnižším tónom a, nás informuje Michael Janusch v *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* (7. 6. 1824). „Vo Viedni sa zhotovujú flauty, ktoré majú okrem 8 či 9 klapiek, ešte 5 na oblúčikovitej nôžkovej časti a idú po g. Samotná povaha tónov zostala stále flautovou a má nevýhodu, že sú ťažké, flauta aj mechanika, a ich používanie je rovnako nespohľadlivé. Mechanizmus flauty d'amour je jednoduchší, spoľahlivejší a jej nežný a predsa veľmi silný tón má celkom zvláštny charakter.“

Verhältnis zur Flöte ist wie 1 zu 4, d. h. \bar{c} klingt \bar{g} .
 In Wien werden Flöten verfertigt, die nebst den 8 oder 9 Klappen, noch 5 an dem gebogenen Fußstück haben, und bis \bar{g} gehen; allein der Charakter des Tones bleibt immer der, der Flöte, und hat den Nachtheil, daß die Flöte und Mechanik schwer, und der Gebrauch derselben unsicher ist. Der Mechanismus der flüte d'amour hingegen ist einfacher, zuverlässiger, und ihr sehr zarter und doch ziemlich kraftvoller Ton hat einen ganz eigenthümlichen Charakter.
 Dieselbe ist mit der tiefen C- und Cis-, dann der Es-, doppelten F-, Gis-, B- u. mittlern C-Klappe

Obr. 26 Inzerát Michaela JANUSCHA, Berliner allgemeine musikalische Zeitung, 1. roč., 7. 6. 1824, s. 206

Podobné zvukové hodnotenie, aké mali viedenské flauty rozšírené po tón g, zapísal aj sám Franz Schöllnast v prvej dielenskej knihe o vlastnom type flauty: „...furoja je v hĺbke trochu chúlостivá pri nasadzovaní, ako dlhá A flauta.“

Handwritten text: „Furolyla in der Tiefe etwas heiglicher in ansatz als die lange A Flötte“

Obr. 37 „Furolyla in der Tiefe etwas heiglicher [=heikler] in ansatz als die lange A Flötte“
 Prvá dielenská kniha, s. 150

Na ďalšom mieste špecifikuje, o ktoré tóny sa jednalo zápisom: „...furoja je v hlbokých g, gis aj a tónoch trochu chúlостivá pri nasadzovaní, ako to požaduje dlhá (takmer nepoužitelná) g flauta.“

Handwritten text: „die Furolyla in der tiefe g, gis und a. etwas heiklicher in / ansatz, fordert als die lange (beinache unbrauchbare g Flötte.“

Obr. 38 „die Furolyla in der tiefe g, gis und a. etwas heiklicher in / ansatz, fordert als die lange (beinache unbrauchbare g Flötte.“
 Prvá dielenská kniha, s. 192

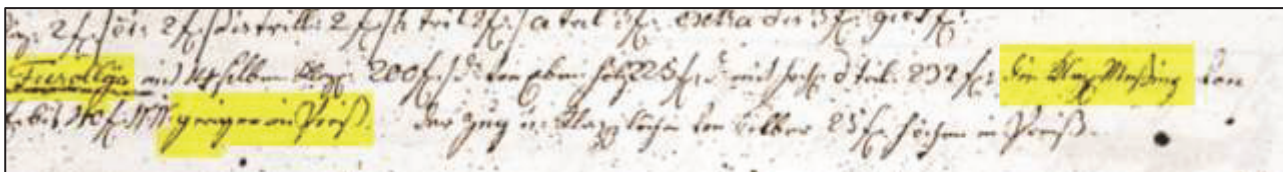
Tým jednoznačne vyvracia osvedčenia pána Heinricha Kleina, o ktorých sa písalo v *Preßburger Zeitung* zo dňa 11. 8. 1820, že „...je pomer tónov v hĺbke bezchybný.“ Schöllnast veľmi presne popisuje dĺžku nástroja a zároveň klasifikuje chybu nástroja zápisom: „na furoji je dobré, že je len tak dlhá ako flauta po C. No proti tomu sú hlboké tóny a aj g chúlостivé pri nasadzovaní a nie tak silné ako pri dlhej G flaute.“

Handwritten text: „Diese Furolyla hat dieses gute das sie nur so lange als solche Flötte bis C. / dagegen aber fortet ist die tiefe a. und g. heicklicher im Ansatz und nicht so stark / als bey der langen G. Flötte.“

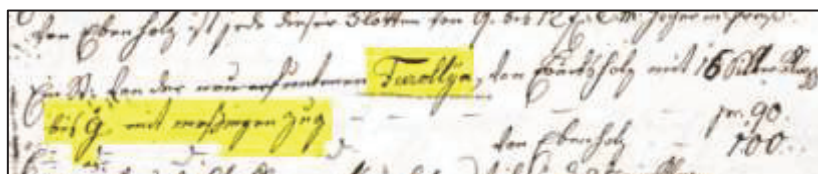
Obr. 39 „Diese Furolyla hat dieses gute das sie nur so lange als solche Flötte bis C. / dagegen aber fortet ist die tiefe a. und g. heicklicher im Ansatz und nicht so stark / als bey der langen G. Flötte.“
 Prvá dielenská kniha, s. 209

Dielenské knihy Schöllnastovcov sú presné, čo sa týka označenia zvolených materiálov. Sledujú a poznamenávajú hlavne mimoriadne materiály, z ktorých boli nástroje vyrábané.

Zaujímavou je skutočnosť, že pri furoji, v ponukách na voľbu materiálu pre klapky a znížec, bolo takmer rok iba striebro. Materiál mosadz, v súvislosti s klapkami, sa v zásielkach jednoznačne spomína až 25. marca 1821: „...mosadzné klapky...sú lacnejšie ...“ a „furoja ... po tón G s mosadzným znížcom“ až 12. júna 1822.

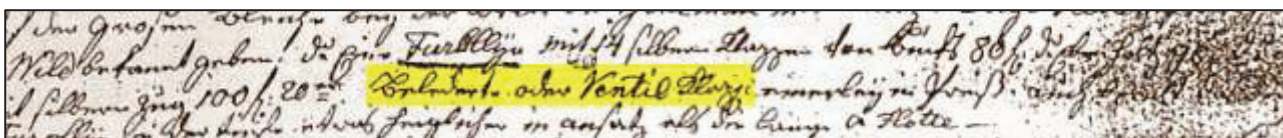


Obr. 40 „Furolyya ... die Klap[pen] Meßing ... / ... geringer in Preiß“
Prvá dielenská kniha, s. 143



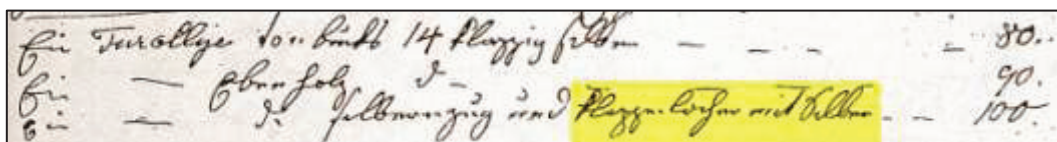
Obr. 41 „Furolyya ... / bis G. mit meßingen Zug“
Prvá dielenská kniha, s. 209

Klapky boli ponúkané v dvoch verziách: 1.) „...potiahnuté usňou alebo...“ 2.) aj ako „...ventilové...“, teda tzv. „potterové“ klapky.

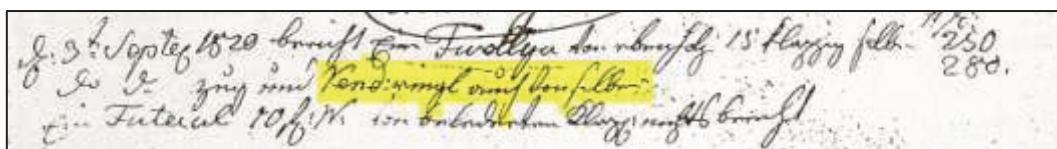


Obr. 42 „Belederte oder Ventil Klap[pen]“
Prvá dielenská kniha, s. 150

V rámci širšej ponuky boli dokonca aj „...dierové otvory...“ či „...ventilové prstencové otvory...“ lemované „...striebrom“.

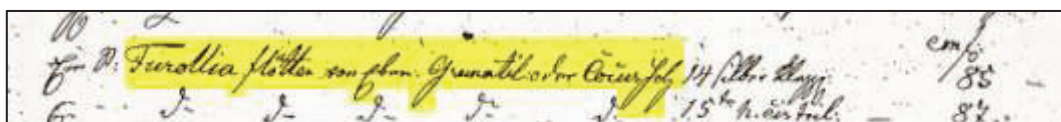


Obr. 43 „Klappenlocher mit Silber“
Prvá dielenská kniha, s. 168



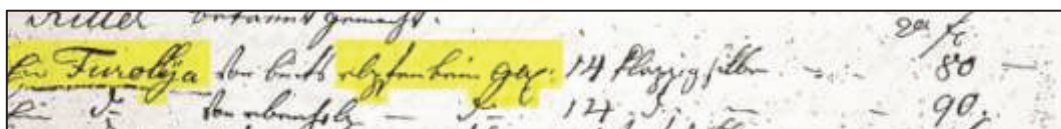
Obr. 44 „Vend[il]ringl auch von silber“
Prvá dielenská kniha, s. 105

Ako základný materiál bol pri výrobe korpusu volený iba buxus a eben. Nepoužívaním domáceho dreva, ktoré bolo najlacnejšie a bolo určené pre najjednoduchšie a cenovo najprístupnejšie nástroje, vytvoril pre furoju významnejšie postavenie v rámci určenia objednávateľov z radov aktívnych hráčov. Dokonca v poslednej ponuke furoje z apríla roku 1826 ponúka ako materiál na korpus aj nepravé ebeny, konkrétne „...grenadill alebo kokosové drevo“.



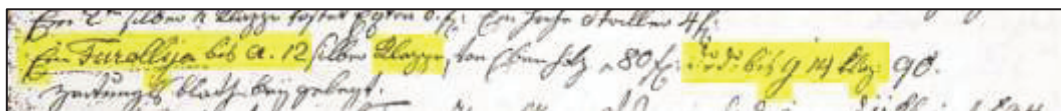
Obr. 45 „Ein St[ück] Furollia flötten von Eben[holz] Granatil: oder Cocus Holz“
Prvá dielenská kniha, s. 283

Prstence, nachádzajúce sa medzi dielmi a na ich koncoch, zapisoval ako „...lemovanie...“ a boli ponúkané výhradne „...zo slonoviny“.



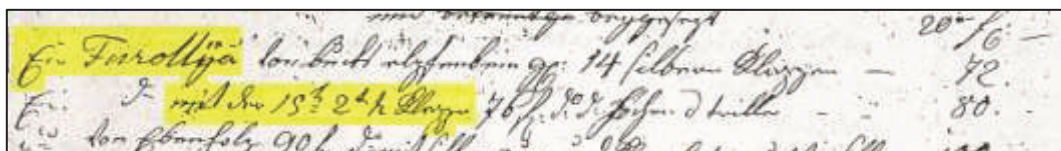
Obr. 46 „Ein Furollia ... elpfenbein Ga[rnierung]“
Prvá dielenská kniha, s. 151

V rámci ladení ponúkal: 1.) „furoju po tón a s 12 ...klapkami“ a 2.) „furoju po tón g so 14 klapkami“.

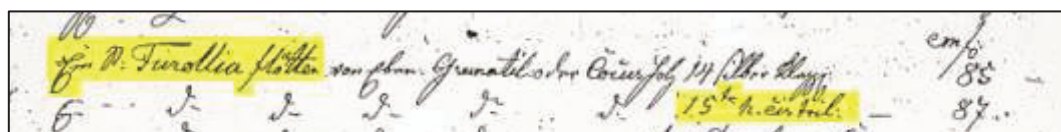


Obr. 47 „Ein Furollia bis a. 12 ... Klappen ... , dto. [Ein] dto. [Furollia] bis G 14 Klap[pen]“
Prvá dielenská kniha, s. 135

„15. klapku...“ ponúkal ako „...druhú h klapku...“ alebo ako „...trilkovú klapku...“ pre tóny „...h a cis“.

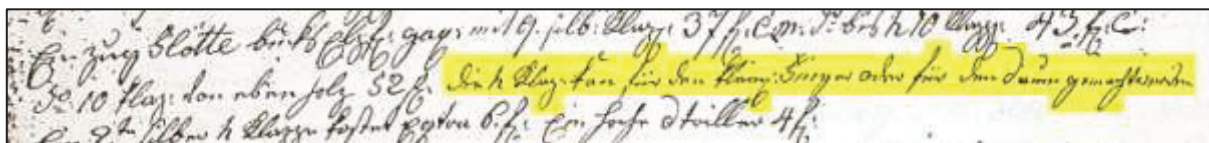


Obr. 48 „Ein Furollia ... / ... mit der 15t[en] 2t[en] h Klappe ...“
Prvá dielenská kniha, s. 156

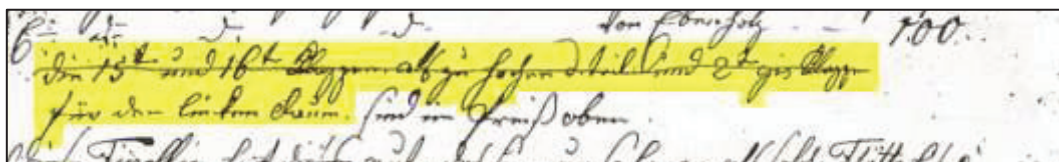


Obr. 49 „Ein St[ück] Furollia flötten 15te ... / ... h. cis Tril[ler]“
Prvá dielenská kniha, s. 283

Túto „...h klapku...“ však vedel vyrobiť v rámci 14-klapkovej varianty „...pre maliček alebo pre palec“. Ako „...15. a 16. klapku“ ponúkal aj „...trilkové klapky“, konkrétne pre „...vysoké d a gis klapku pre ľavý palec“.

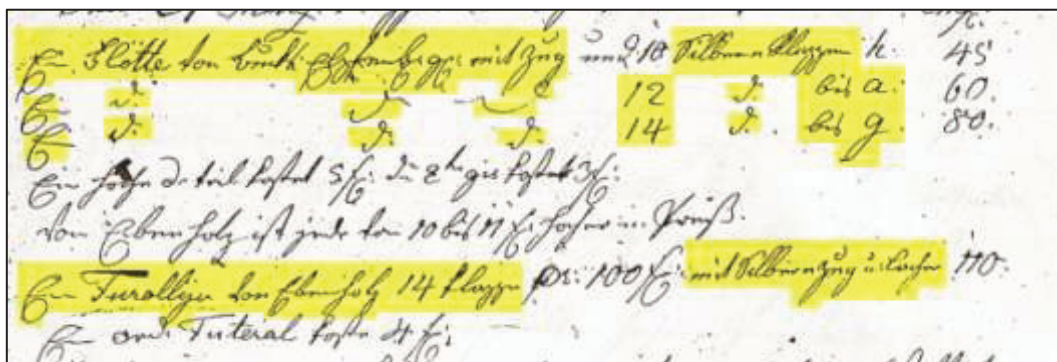


Obr. 50 „die h Klap[pe] kan für den klein[en] Finger oder für den Daum gemacht werden“
Prvá dielenská kniha, s. 135



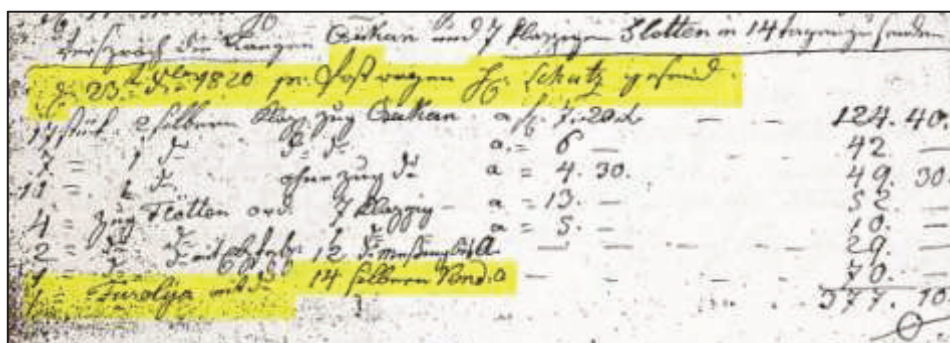
Obr. 51 „die 15te und 16te Klappen als zu hohen d. Tril[ler] und 2te gis Klappe / für den linken Daum.“
Prvá dielenská kniha, s. 209

Popri furoji ponúkal súčasne aj „A flauty ... s 12 klapkami“ a „G flauty ... so 14 klapkami“.



Obr. 52 „Ein dto. [Ein Flötte] dto. [von Bucks Elpfenbein garniert] dto. [mit Zug] 12 dto. bis A. ... / Ein dto. [Ein Flötte] dto. [von Bucks Elpfenbein garniert] dto. [mit Zug] 14 dto. bis G. ... / ... / Ein Furolyya von Ebenholz 14 klappe ... mit Silber Zug u[n]d Locher ...“
Prvá dielenská kniha, s. 201

Z dielenskej knihy máme doložené iba 3 zásielky tohto nástroja: 1.) do „Lvova...“ pre obchodníka „...Wenzla Schütza...“ v rámci veľkej objednávky 43 nástrojov, bola poslaná aj „...dňa 13. decembra 1820 poštovým vozňom ... furoja so 14 striebornými ventilovými klapkami.“



Obr. 53: „[Lemberg] / D[en] 23t[en] Xbr[is] 1820 p[e]r Postwagen H[errn] Schutz gesend. / 1 Furolyya mit dto. 14 silbernen Vend[il]“
Prvá dielenská kniha, s. 157

2.) „...nadporučíkovi ... Engelsthlovi ... do Brna ... prenechal jeho furoju bez puzdra 8. septembra 1821...“

Handwritten receipt from Brunn, dated 8th Sept 1821, listing items and prices:

20. zingl. flötte	12 fl. 10 kr.	188	
3. zingl. flötte	13 fl. 10 kr.	39	
4. zingl. flötte	5 fl.	20	
4. zingl. flötte	2 fl. 40 kr.	10	
12. zingl. flötte	4 fl. 50 kr.	54	
Meine ebenholzerne Furorollya	ohne Futeral	überlassen	100

Obr. 54: „Brünnn.(sic!) / D[en] 8t[en] Sept[ember] 1821 dem H[errn] v[on] Engelsthal Grenadir Oberlieut[enant] des / Alois Fürst Lichtenstein ... / Meine ebenholzerne Furorollya habe ohne Futeral überlassen ...“
Prvá dielenská kniha, s. 192

3.) a opäť „...pánovi Schützovi do Lvova ... dňa 20. marca 1822...“ za malý dlžný zostatok dal „...furoju“.

Handwritten receipt from Schütz, Lemberg, dated 26th March 1822, listing items and prices:

20. zingl. flötte	12 fl. 10 kr.	188
3. zingl. flötte	13 fl. 10 kr.	39
4. zingl. flötte	5 fl.	20
4. zingl. flötte	2 fl. 40 kr.	10
12. zingl. flötte	4 fl. 50 kr.	54
Summe	200 fl.	

Obr. 55 „Hern Schütz: Lemberg / ... / den 20t[en] März [1822] erhalt[en] die Summe CM fl. 211. 40. / D[en] 27t[en] [März 1822] dies obige bericht, und das ehr mier die gerade / Sume 200 fl. senden soll. die übrig[en] fl. 11 40 Xr erlaße ihm auf die Furorollya“
Prvá dielenská kniha, s. 197

Hoci sa v dielenskej knihe zo dňa 13. augusta 1820 pri ponuke „...ebenová furoja so strieborným znižcom...“ vyskytuje zápis o tom, že „...do Štrasburgu sa takáto vyrába...“, jej zaslanie v knihe nie je poznačené a preto musíme túto informáciu brať ako nedokladovanú zásielku.

Handwritten receipt from Strassburg, dated 13th August 1820, listing items and prices:

20. zingl. flötte	12 fl. 10 kr.	188
3. zingl. flötte	13 fl. 10 kr.	39
4. zingl. flötte	5 fl.	20
4. zingl. flötte	2 fl. 40 kr.	10
12. zingl. flötte	4 fl. 50 kr.	54
Summe	200 fl.	

Obr. 56 „am 13t[en] August [1820] ... nebst / bericht ein ebenholz Furorollya flötte von ebenholz silbern Zug p[e]r 90 fl. C: M: ohne Futeral / nach Straß ist solche in arbeith p[e]r 120 fl.“
Prvá dielenská kniha, s. 155

Zo zápisov dielenskej knihy Franza Schöllnasta st. sa dozvedáme naozaj detailné informácie o nástrojoch vyrobených v tejto dielni. Dočítame sa informácie, súvisiace s inováciami flautových nástrojov súvisiacich s furojou, resp. priamo súvisiacich s jej vývojom. Už roku 1816 ponúkal „...flautu ... po tón h...“, ako aj „...flautu d'amour...“, teda flautu s rozsahom po tón a.

Neutitschem am 30^{ten} 8^{ten} griffen

8^{ten}

Chm. des K. Hof. P. J. H. Toscana Infant. Regiments No. 4.
Flautboisten J. Joseph Fischer

	griffen	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
f. Flötte von buck mit f. Horn	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Op. J.	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
f. J.	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
f. J.	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
f. J.	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
f. J.	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6
f. J.	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
f. J.	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8
f. J.	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9
f. J.	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
f. Flötte de Amour 1 Clappig ohne Mutation	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
A. C. Clav.	24	24	24	24	24	24	24	24	24	24	24	24	24

Obr. 57 „am 30t[en] 8br[is] [1816] ... / Ein [Flötte von bucks] dto. [mit horn] 10 dto. [Vend[il] Clapp[en]] bis h: ... / Ein Flötte de Amour 1 Clappig ohne mutation ...“
Prvá dielenská kniha, s. 80

V auguste 1819 posielala „...12 klapkovú ebenovú flautu po tón a...“, pričom ďalej je špecifikované, že klapka pre tento tón je „...pre pravý palec“. V nasledujúcom sa píše dokonca informácia o použití „...strieborných valčekov pri tónoch h, cis a c“.

Prielitz Carl Me Langen

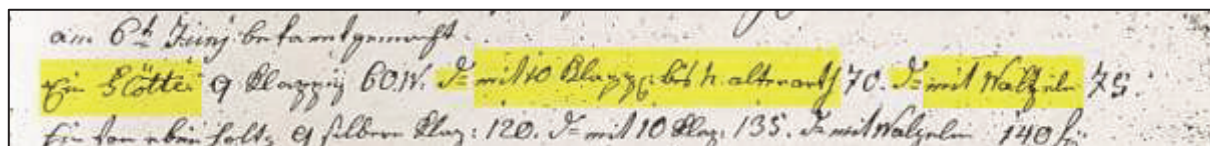
am 30^{ten} August 1819

Ein Flötte von ebenholz 12 klappig bis a. b. u[nd] a Klappe für den rechten Daum / h. Cis und C Klappe mit silbern Walzeln ... / am 19t[en] 7br[is] p[e]r Postwag[en] abgesend

W. f. 245.

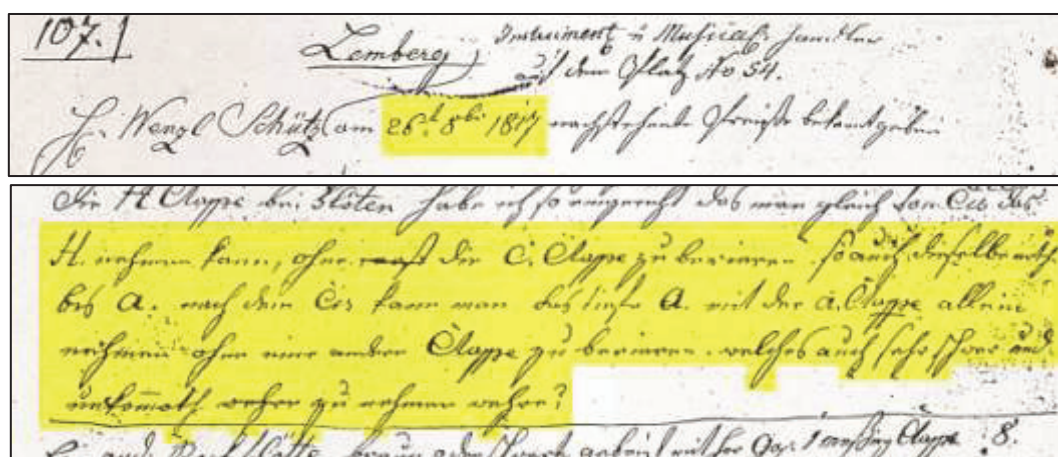
Obr. 58 „1819 ... / Ein Flötte von ebenholz 12 k[l]appig bis a. b. u[nd] a Klappe für den rechten Daum / h. Cis und C Klappe mit silbern Walzeln ... / am 19t[en] 7br[is] p[e]r Postwag[en] abgesend“
Prvá dielenská kniha, s. 49

Zápis použitia valčekov v ponukách flaut na rozdiel od „...starého spôsobu...“ bez valčekov je zapísaný už 6. 6. 1817.



Obr. 59 „Ein Flötte... dto. [Ein Flötte] mit 10 Klapp[en] bis h. alter arth ... dto. [Ein Flötte] mit Waltzeln“
Prvá dielenská kniha, s. 58

Pri ponukách nástrojov z októbra toho istého roku sa dočítame veľmi zaujímavé vysvetlenie: „Flautu som vybavil H klapkou tak, že sa dokáže chytiť rovno H z Cis bez toho, aby bolo treba chytiť klapku C. Podobným spôsobom sa dá ísť po A. Podľa tohto spôsobu po Cis môžeme chytiť hlboké A s vlastnou A klapkou bez dotknutia sa iných klapiek, čo je tiež veľmi ťažké a nepohodlné, keď máme zábranu.“



Obr. 60 „am 26[en] 8br[is] 1817 ... / Die H Clappe bei Flöten habe ich so eingerichtet das man gleich von Cis das / H. nehmen kann, ohne erst die C. Clappe zu berieren. so auch dieselbe arth / bis A. nach dem Cis kann man das tiefe A. mit der A. Clappe alleine / nehmen ohne eine andere Clappe zu berieren. welches auch sehr schwer und / unkommoth wehre zu nehmen wehre.“

Prvá dielenská kniha, s. 107, 108

Hoci mala furoja podľa dobových správ ambíciu stať sa novým uhorským nástrojom, nestalo sa tak a nástroj sa neujal. Furoja nebola naozajstnou altovou flautou. Bola iba „prerastenou“ koncertnou C-flautou, ktorá bola viac neobvyklým a novým typom na danú dobu, ako výborným a použiteľným nástrojom. Jej kónické vrtnutie sa zmenšovalo až ku spodnému priemeru nástroja. Preto boli spodná svetelnosť tela nástroja spolu s otvormi na spodnej časti veľmi malé. To malo za následok slabý zvuk nástroja a tiež nevyhovujúcu kvalitu tónu. Okrem toho bola, podľa nás, manipulácia s veľkým množstvom pridaných klapiek príliš nepohodlná a veľmi odlišná od starého zaužívaného klapkového systému. Preto s príchodom *Boehmowej altovej flauty* sa ocitla na pokraji záujmu.

Nástroje v danej dobe často vznikali konštrukčnými úpravami starších nástrojových typov. Dostávali množstvo rôznorodých, niekedy len lokálne, respektíve individuálne používaných pomenovaní, ktorých spleť sa dá odhaliť len podrobným štúdiom konštrukcie a hudobnej funkcie jednotlivých nástrojov. Možno kvôli tejto skutočnosti sme doteraz nenašli nástroj v žiadnom múzeu s označením furoja. Možno však jednu, nachádzajúcu sa v Petrohrade, budeme musieť premenovať. Ale to už ukáže čas.

13 POZNÁMKY K VÝSTAVE *DOBROSLAV OREL – ČESKOŠLOVENSKÝ MUZIKOLÓG*

Edita Bugalová

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, Bratislava

V deň otvorenia muzikologickej konferencie bola v SNM-Hudobnom múzeu sprístupnená výstava pod názvom *Dobroslav Orel – ČeskoSlovenský muzikológ*. Pôvodný názov putovnej výstavy autorky Jany Vozkovej približujúcej život tejto významnej osobnosti, ktorú v rámci projektu *Pocť Dobroslavovi Orlovi* roku 2015 pri príležitosti 145. výročia narodenia usporiadal Etnologický ústav Akadémie vied Českej republiky, znel: *Dobroslav Orel, kněz a muzikolog*.¹ Hudobné múzeum roku 2016 prevzatú panelovú výstavu obohatilo o exponáty zo svojho zbierkového fondu, ktoré s činnosťou D. Orla súvisia či sa jej priamo týkajú,² aby výstavu doplnilo a zároveň našej kultúrnej verejnosti pripomenulo ďalšie jubileum – deväťdesiatpäť ročnú existenciu slovenskej muzikológie. Jej zakladateľom bol práve profesor Dobroslav Orel.

Fotodokumentačná výstava ponúka kolobeh života Dobroslava Orla na desiatich tematických paneloch: *Rodina a raná mladosť* (narodenie v Ronove nad Doubravou 15. 12. 1870 do rodiny učiteľa Františka Orla, prvé školské roky v Dolní Rovni); *Na ceste za vzdelaním a povoláním* (maturita na reálnom gymnáziu v Prahe /1890/, štúdium na biskupskom seminári v Hradci Králové /1890 – 1894/ doplnené o pedagogické /1897/ a hudobné vzdelanie /1901/); *Katechéta a učitel hudby* (pedagóg na gymnáziu a kňazskom seminári v Hradci Králové /1901 – 1906/, neskôr na gymnáziu v Prahe /1908/); *Kňaz římsko-katolickéj cirkvi* (kňazská vysviacka roku 1894 a s ňou záväzok, že všetky jeho profesionálne aktivity podliehajú schváleniu královohradeckým biskupstvom); *Prvé muzikologické roky* (štúdium na Filozofickej fakulte Karlo-Ferdinandovej univerzity v Prahe /1901 – 1906/ završené doktorátom na univerzite vo Viedni u prof. Quida Adlera /1914/, s ktorým spolupracoval na projekte *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* /1912/); *Verejná činnosť* (redaktor časopisu *Cyril* /1909 – 1913, 1914 – 1919/, neskôr aktivity spojené najmä s pôsobením v Bratislave /od 1919/ – organizačná práca, dirigentská činnosť, poverenie vykonávať dohľad nad kostolnými archívami a organmi); *Akademická kariéra v Bratislave* (profesor hudobnej vedy /1921/, rektor univerzity /1931 – 1932/, okruh spolupracovníkov) – obr. 1; *Oceňovaný*

¹ Usporiadatelia výstavy: Etnologický ústav Akadémie vied Českej republiky, v.v.i – Kabinet Hudební historie a Středisko společných činností AV ČR, v.v.i. Autorka scenára a kurátorka výstavy: muzikologička PhDr. Jana Vozková, CSc., pracovníčka Kabinetu HH s bádateľským zameraním na liturgickú hudbu stredoveku a renesancie v českých prameňoch a hudbu v českých chrámoch v 18.-19. stor. a redaktorka časopisu *Hudební věda*.

² Dokumenty o činnosti D. Orla sa v SNM-Hudobnom múzeu nachádzajú vo viacerých zbierkach či osobných fondoch (odkazy v poznámkach, keďže čerpáme iba z prameňov uložených v SNM-HuM, budeme uvádzať iba signatúrou). Predovšetkým sú zastúpené v zbierke hudobní a dokumentov pochádzajúcich priamo z niekdajšieho Hudobnovedného seminára FF UK (MUS CLXXXI), v osobnom fonde J. L. Bellu (MUS L), Ivana Balla (MUS CXXXIII), Jána Strelca (MUS XCVI), Viery Zachovej-Strelcovej (MUS CXXXVI), Kornela Schimpla (MUS CLVII), Frica a Anny Kafendovcov (MUS LVII) i ďalších. Pozostalosť D. Orla je uložená v NM-Českom múzeu hudby v Prahe (prír. číslo 1/54).

a vyznamenávaný (zo strany cirkvi uznania za prácu v oblasti cirkevnej hudby, zo strany štátu za vedeckú a publikačnú činnosť v oblasti českej hymnológie, za organizačnú a aktívnu činnosť v zborovom speve); *Odpočinok s priateľmi a kolegami* (fotografie z obdobia pobytu na Slovensku dokumentujúce vzťah s rodinou Chlupovcov, tiež členmi Orlom vedeného Akademického speváckeho združenia, pedagogičkou Annou Dočkalovou); *Návrat do Čiech a domov* (odchod do dôchodku spojený s núteným odchodom zo Slovenska /1939/, obnovenie väzieb na rodný kraj a odchod zo života /1942/).

Vzhľadom na to, že obdobiu, ktoré nás zaujíma najviac – 20 rokom pôsobenia Orla na Slovensku – výstava venovala, pochopiteľne, iba pomernú časť, rozhodli sme sa ju prostredníctvom informácií pochádzajúcich z „vlastných zdrojov“, teda z prameňov uložených v našom zbierkovom fonde, doplniť (obr. 2), a to i napriek tomu, že výber exponátov z časových dôvodov musel prebehnúť viac-menej spontánne. V priebehu práce sa však začali vynárať mnohé súvislosti a v dejinách našej hudobnej kultúry otvárať biele miesta obdobia prvého dvadsaťročia novej Česko-slovenskej republiky, ktorým sa treba v budúcnosti venovať a systematicky ich mapovať.

AKADEMICKÁ KARIÉRA V BRATISLAVĚ DOBROSLAV OREL

Po niekoľkoleteľm vedeckém a pedagogickém působení v Praze byl roku 1919 Dobroslav Orel společně s dalšími českými intelektuály vyslán na Slovensko, aby tam pomohl s vybudováním univerzitního školství. Na Komenského univerzitě pak působil od roku 1921 až do svého penzionování na konci roku 1938.

Ustanovení Dobroslava Orela jakožto profesorem hudební vědy na Univerzitě Komenského v Bratislavě (zastupuje Akademii a sekretariát univerzity Josef Štúr, 19. února 1921)

Dobroslav Orel ve společnosti předsedy českých literárních a pedagogických ústavů na Univerzitě Komenského. Některá z nich postupně zastávalo vysoké akademické funkce. Upravení literární historik Josef Hanaš, první zprava slavista Milos Matzinger, první zprava historik Václav Chaloupocký (foto: Mladá Boleslav, neděle/pondělí, 22. října 1921)

Ke konci obrátím se několika slovy k Vám, akademická mšeď. Máte svůj život ve své dlaní. Hytnou stlou života jest fantase, která Vás podněcuje a uchvacuje k dalším snahám. Fantase jest jako plíce duše. V jejích průduchách se stýkají motužnosti Vaši duše se životem Vás vůkol obkličujícím jako vzduch. Co ve fantasi okysličeno stává se opravdovým majetkem a bohatstvím duše. Výslednik tohoto stýku jest praktická vůle, která Vás skutečně pobíhá k činu. Nechtěte-li jako duševní součotnáři chránitout po celý život a jenom jej prositit, zdiscipinujte fantasi mšeď.

Výňatek z proslova odstupujícího rektora Dobroslava Orela při inauguraci jeho nástupě (19. ledna 1922)

Poděkování Dobroslava Orela za gratulace k 50. narozeninám (foto 1922)

Oblastní knihovně profesorského sboru Filozofické fakulty v Bratislavě k 50. narozeninám Dobroslava Orela (1922)

Dobroslav Orel jako rektor Univerzity Komenského v Bratislavě (foto: neděle/pondělí, 1922 - 24)

Poděkování za literárního úspěšného čtenosti. Výšlno rektorom Univerzity Komenského u příležitosti odchodu Dobroslava Orela do penze. (Bratislava 2., kolo 1932)

Obr. 1 Panel výstavy venovaný pôsobeniu D. Orela v Bratislave



Obr. 2 *Výstava v SNM-Hudobnom múzeu v Bratislave (Výstavný pavilón SNM, Žižkova 18)*
Foto: Lucia Fojtíková

Po vzniku spoločného štátu Čechov a Slovákov bolo nevyhnutné vybudovať fungujúcu štátnu administratívu v novej republike, najmä na Slovensku, čo bolo spojené s prekonávaním pomerne veľkých bariér, ktoré u nás zapríčinila predchádzajúca maďarizačná politika Uhorska. Mnohé úradnícke a učiteľské posty dovtedy zastávali Maďari či „Maďaróni“ a na dôvažok, u neveľmi početnej slovenskej inteligencie absentovala erudícia v slovenskom jazyku.

Dôležitým rezortom bolo školstvo a výchova novej slovenskej generácie. Prezident Tomáš G. Masaryk to vyjadril ako potrebu „uškolenia Slovenska“, a to vybudovať celý systém od národných škôl až po univerzitu. Roku 1919 bola zákonom zriadená Univerzita Komenského v Bratislave, kam bolo treba promptne vyslať českých pedagógov, aby začali vychovávať novú generáciu slovenskej inteligencie. Medzi nich patril aj Dobroslav Orel, ktorý mal v Bratislave pôvodne nastúpiť na miesto profesora pripravovanej Teologickej fakulty a na nej viesť Seminár cirkevnej hudobnej vedy. Za riadneho profesora Teologickej fakulty bol menovaný aj Moravan Alois Kolísek. Fakultu sa však nepodarilo otvoriť.³ Tak Orel ako i Kolísek, obaja kňazi, hudobne vzdelaní a zároveň vyslaní na Slovensko, museli mať zabezpečené iné pôsobiská. Orel najprv rokoch 1919 – 1921 vyučoval na novozriadenej Hudobnej škole pre Slovensko dejiny hudby⁴ a Kolísek sa uplatnil ako profesor filozofie v trnavskom seminári, kde viedol aj cvičenia cirkevného spevu, v školskom roku 1923/24

³ Napriek tomu, že Teologická fakulta bola zákonom zriadená už roku 1919, zo strany cirkvi však bola kánonicky erigovaná až roku 1935 a reálne začala pôsobiť prvým akademickým rokom 1936/37.

⁴ RUPPELDT, Miloš: *Zpráva o založení a o prvom školskom roku Hudobnej školy pre Slovensko v Bratislave (1919-1920)*. Bratislava 1922, s. 9.

vyučoval slovenskú literatúru na Hudobnej škole pre Slovensko. Obaja sa stali tiež vládou menovanými členmi kuratória školy.⁵

Dobroslav Orel prišiel do nového prostredia, ale Alois Kolísek (1868 – 1931), kňaz, pedagóg a politik, ktorý bol veľkým priateľom Slovákov, poznal tunajšie sociálne i politické pomery, pretože sa už od počiatku 20. storočia silne angažoval v boji za práva Slovákov, ktoré im budapeštianska vláda upierala. A. Kolísek pôsobil v rokoch 1898 – 1918 ako pedagóg na gymnáziu v Hodoníne a jeho blízkosť k Slovensku tak dosiahla aj reálne geografické parametre. Spoločne so skupinou hlasistov, ku hlavným predstaviteľom ktorej patrili Dr. Pavol Blaho z blízkej Skalice, sa politicky orientoval na masarykovskú ideu jednotného československého národa. V čase národnostného útlaku Slovákov, ktorý vrcholil po Černovskej tragédii (1905) a vydaní tzv. apponyi-ovských zákonov (1907, prísna maďarizácia škôl), sa táto Kolískova politická angažovanosť prejavila v medzinárodnom spektre a prostredníctvom škótskeho historika R. Seatona-Watsona (Scotus Viator) prispel k informovanosti sveta o národnostných problémoch v Uhorsku. Na začiatku 20. storočia Scotus Viator (obr. 3) predstavil Slovákov ako národ, ktorého utláčaná 2,5-miliónová väčšina žije v Uhorsku (Uhorskí Slováci) a stotisícová pospolitosť za riekou Moravou, v slobodnejšom svete vtedajšieho Rakúska (termín „Moravskí Slováci“ sa bežne používal ešte v 30. rokoch 20. storočia).⁶ Kolísek, žijúci v prostredí tejto slobodnejšej menšiny, sa nielen usiloval o všestrannú pomoc slovenskému národu, ale snád' (v období do r. 1918) aj vnútorne precíťoval etnickú príslušnosť k nemu (po príchode na Slovensko komunikoval – na rozdiel od Orla – v slovenskom jazyku). Kolísek sa v novom štáte stal členom slovenského poslaneckého klubu Revolučného národného zhromaždenia v Prahe, kde aj priamo podporil návrh na zriadenie štátnej univerzity v Bratislave.



Obr 3 Výrez zo skupinovej fotografie spevokolu Zora. Na rube fotografie ceruzkou poznámka: „Dr. Okánik, starosta mesta Bratislavy (strýc J. Blahu), Stred. S. Watson (Scotus Viator), Dr. Metod Bella, župan Brat. župy.“ Zdroj: MUS CLV 657, nedat. [1928]⁷

⁵ PAPP, Štefan: Moravský priateľ Slovákov Alois Kolísek. Dostupné online: <<http://www.zahorskemuzeum.sk/moravsky-priatel-slovakov-alois-kolisek/>> ; V školskom roku 1923/24 Kolísek vyučoval na Hudobnej škole pre Slovensko slovenskú literatúru (1923/24). Pozri: *Desať rokov Hudobnej a dramatickej akadémie pre Slovensko. Jubilejná ročenka 1919-1929 a výročná zpráva 1929-1930*, Bratislava 1930.

⁶ BUGALOVÁ, Edita: *Hudobná Trnava a Mikuláš Schneider-Trnavský*. SSV : Trnava 2011, s. 99-100.

⁷ Návšteva Scotusa Viatora sa uskutočnila pravdepodobne v roku 1928. Je k dispozícii list (24.5.1928), ktorým Osvetový zväz pre Slovensko požiadal Zsl. Spevácku župu J. L. Bellu, aby na privítanie Scotusa Viatora zaspievali zbor Kto za pravdu horí. MUS CLV 268.

Napriek úsiliu tak Orla, ako i Kolíska, ktorí hľadali všemožné konexie, aby sa plánovaná Teologická fakulta stala realitou a mohli sa na nej pedagogicky uplatniť, tento zámer bol v nedohľadne. Keď sa nezdarilo založenie teologického Seminára cirkevnej hudobnej vedy, Orel sa orientoval na Filozofickú fakultu, na ktorej bol menovaný za profesora a roku 1921 založil Seminár hudobnej vedy.

Začiatky pobytu na Slovensku, ostatne ako všetci, nemali jednoduché a je pochopiteľné, že vzájomne udržiavali nielen pracovný, ale i osobný kontakt. Priateľský vzťah Orla ku Kolískovi dokladá aj oslovenie „Carissime“ v písomnom styku. Zo zachovanej korešpondencie sa dozvieme, že v Bratislave mali problémy aj s bývaním. Orel, deprimovaný z mokrého a nevyhovujúceho bytu, Kolískovi písal: „*Byl jsem strašný osel, že jsem se dal svést k Bratislavě z Prahy.*“ Pretrvávajúce priťahy vo veci zakladania Teologickej fakulty a nejasné osobné vzťahy medzi zainteresovanými, primäli Orla vyzvať Kolíska (ktorý ako poslanec pobýval aj v Prahe), aby pricestoval do Bratislavy: „...*opravdu třeba zde Vaší přítomnosti. ... Tedy přijedte!...*“. V inom liste ho ubezpečuje: „...*Budeme (alespoň já) vás volit děkanem, [Teologickej fakulty], který musí, ...vše dát do pořádku, případně zajet do Říma.*“ Zároveň mu radí, aby sa hneď nasťahoval do [bratislavského] bytu, pretože „...*je nebezpečí, že vám ho seberou ... Jest nutno, aby ste zde byl, mnohé věci nám poslední dobou utekly; musíme si pracovat do ruky, vše až ústně.*“⁸

Zmena, ktorá nastala po vzniku novej republiky sa v trojrečovom Prešporku neujímala priamočiaro.⁹ Veď až v marci 1919 mesto dostalo nový názov – Bratislava. Kultúrny život v meste bol organizovaný na spolkovej báze a na tomto princípe pokračoval i naďalej (napr. zriaďovateľom *Hudobnej školy pre Slovensko* bol *Hudobný spolok pre Slovensko*¹⁰). Spolkové inštitúcie zastre-

⁸ Listy Orla Kolískovi, nedatované. MUS CLXXXI 246 [nezreteľná poštová pečiatka 1924?], MUS CLXXXI 253. Podľa adresy na Orlových listoch Kolísek mal ubytovanie v Prahe na färe kostola Panny Márie Snežnej pri reholi menších bratov františkánov na Jungmannovom námestí.

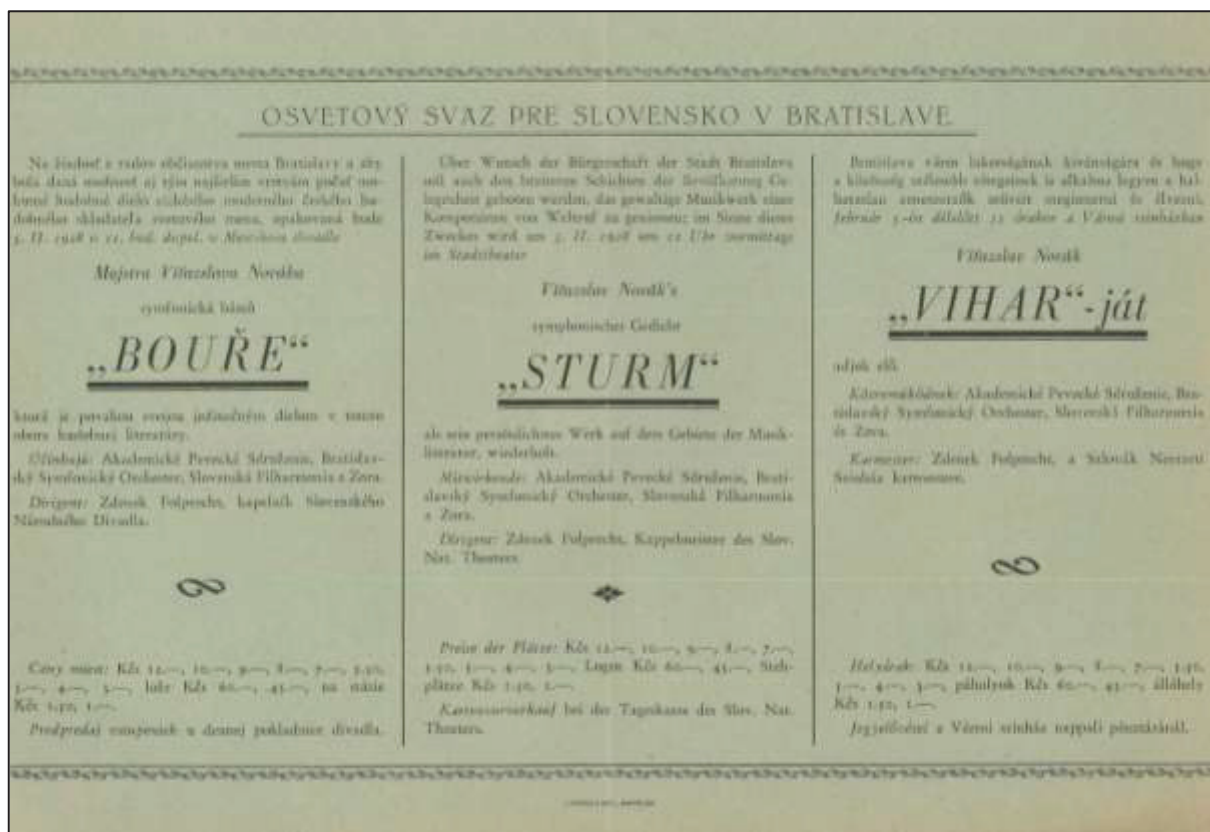
⁹ Podľa Dobroslava Orla: „Starý Prešpurk byl městem bohaté hud. kultury založené na vídeňském klasicizmu a novějších směrech školy mladoněmecké, jejíž hlavní představitel Liszt byl častým a významným jeho hostem vedle reprodukčních umělců světového významu. Hudba česká byla v Bratislavě skoro neznámá a slovenská pod útlakem maďarským pěstovala se ve slovenských zpěvokolech z důvodů více národních než uměleckých...“ Pozri: *Desať rokov Hudobnej a dramatickej akadémie pre Slovensko. Jubilejná ročenka 1919-1929 a výročná zpráva 1929-1930*. Bratislava 1930, s. 68.

¹⁰ Situáciu okolo založenia Hudobnej školy pre Slovensko podrobne opisuje Miloš Ruppeldt v roku 1922 vydanej publikácii *Zpráva o založení a o prvom školskom roku Hudobnej školy pre Slovensko v Bratislave (1919-1920)*. Ruppeldt sa už od roku 1915 zaoberal myšlienkou o zriadení školy konzervatoriálneho typu v Prešporku (Bratislave), no až roku 1919 nastal čas na jej naplnenie. Predpokladal, že sa podarí ustanoviť „slovenský štátny ústav, slovenské konzervatórium“. Svoj návrh predložil v marci 1919 počas audiencie u prezidenta Masaryka, ktorý prisľúbil podporu. V apríli o ňom rokovoal s referentmi Šrobárovho Ministerstva pre správu Slovenska (M. Ivankom, K. Medveckým, K. Stodolom) a oslovil slovenských profesionálne vyškolených hudobníkov – M. Schneidra-Trnavského a Annu Zochovú, „lebo chcel v prvom rade slovenských profesorov povolať na túto školu“. Rokovania však na niekoľko mesiacov prerušili politické nepokoje na Slovensku (1919). Začiatkom augusta však bolo v Slovenskom denníku publikované oznámenie, že česká stavovská organizácia Jednota hudobných stavů zakladá v Bratislave hudobnú školu pre Slovensko. O tejto iniciatíve však nikto z predtým zainteresovaných nevedel. V dňoch 20.-21. augusta sa v Žiline konalo valné zhromaždenie Jednoty hudobných stavů s cieľom rozšíriť jej pôsobnosť aj na Slovensko (centrálne pražské riadenie štátu presadzovalo aplikáciu mnohých v Čechách fungujúcich modelov aj do slovenského verejného života) a tam zo strany Čechov odznel návrh na zriadenie školy pre Slovensko s charakterom konzervatória. Na to reagoval

šovali aj hudobný a koncertný život. Štát sa však do tohto procesu zapojil a pri slovenskom referáte Ministerstva školstva a národnej osvety vznikol *Osvetový zväz pre Slovensko* (1922) s viacerými odbormi, ktorý sa ujal oficiálnej organizácie kultúrneho života vrátane jeho finančnej podpory. Predsedom Umelecko-hudobného odboru Osvetového zväzu sa stal Alois Kolísek, po jeho smrti (1931) ho vo funkcii nahradil Dobroslav Orel. Z tohto postu sa usilovali o maximálnu propagáciu novej – československej kultúry. Tlačoviny ku kultúrnym podujatiam, ktorých hlavným organizátorom bol Osvetový zväz, ako napríklad abonentné koncerty, však stále vychádzali viacjazyčne. Predovšetkým v slovenčine a nemčine. Pravdepodobne z toho dôvodu, že intelektuálne zameraná societa mesta komunikovala viac v tomto jazyku a maďarčina bola zrejme jazykom nižších sociálnych vrstiev. Do istej miery o tom vypovedá aj porovnanie dvoch dokumentov spojených s usporiadaním IV. (mimoriadneho) koncertu uskutočneného v bratislavskej redute dňa 6. 12. 1927. Program s uvedením dramaturgie a obsadenia je v slovenčine a nemčine. Uvádzali sa symfonické básne: B. Smetana – *Valdštyňův tábor* a V. Novák – *Bouře op 42*, účinkovali Bratislavský symfonický orchester so Slovenskou filharmóniou, spojené zbory „Akademické pevecké sdruženie“ a Zora, sóla spievali H Pírková, Fr. Furch a Dr. J. Kolář, dirigoval Zdeněk Folprecht. Tento veľkolepý koncert s veľkým výkonným aparátom mal o rok reprízu, uviedli Novákovu *Búrku*. Avízo vo forme letáka (obr. 4) vyšlo vtedy trojjazyčne (aj po maďarsky) a v sprievodnom texte sa dočítame: „Na žiadosť z radov občianstva mesta Bratislavy a aby bola daná možnosť aj tým najširším vrstvám počuť mohutné hudobné dielo súčasného moderného českého hudobného skladateľa svetového mena, opakovaná bude 5. II. [februára] 1928 o 11 hod. dopol. v Mestskom divadle Majstra Vítězslava Nováka symfonická báseň 'Bouře', ktorá je povahou svojou jedinečným dielom v tomto obore hudobnej literatúry.“¹¹

prítomný M. Ruppeltd slovami, „že túto školu založíme na Slovensku v Bratislave my Slováci, a keď bude treba, požiadame o pomoc bratov Čechov“. V tomto ho podporil šéf Hudobného oddelenia Ministerstva školstva a národnej osvety v Prahe Jan Branberger a odporučil spracovať memorandum s konkrétnymi návrhmi na realizáciu, čo začiatkom septembra, s priloženými podpismi Ivanku, Medveckého, Stodolu a Zochovej, Ruppeltd aj predložil. Branberger memorandum odsúhlasil a navrhol započatť rokovania „s nem.-maď. školou Kossova“ (dirigent Cirkvebného hudobného spolku sv. Martina v Bratislave Eugen Kossow viedol i hudobnú školu v správe spolku) o prípadnej fúzii. Na vypracovanie návrhu zlúčenia škôl bola ustanovená komisia (Emanuel Maršík, Viktor Dušek a M. Ruppeltd), následne ho predložila Kossow, ktorý síce fúziu spočiatku inicioval, ale v konečnom dôsledku na návrh nereagoval. Zároveň Branberger tlmočil požiadavku určiť komisiu, ktorá by novú školu viedla. V nej mali figurovať M. Schneider-Trnavský, A. Kolísek, zástupca Ministerstva s plnou mocou pre Slovensko a M. Ruppeltd. Práve tieto tri menované osobnosti podpísali aj *Prevolanie* uverejnené 28. septembra 1919 v turčiansko-svätomartinských Národných novinách, v ktorom oznamujú, že vzniká škola, „ktorá sa má v najkratšom čase vyvinuť v hudobné konzervatórium a síce III. – po Prahe a Brne – štátu nášho...“. To však už vedeli, že škola nebude štátnou, ale súkromnou a spravovať ju má kuratórium. Prípravný výbor zabezpečil založenie Hudobného spolku pre Slovensko (od 18.11.1919 sa spolok stal zriaďovateľom školy, predsedom prvého kuratória bol Milan Lichard). Prvý školský rok slávnostne otvorili 6. 11. 1919. Pozri tiež: ČÍŽIK, Vladimír: Vzťah Mestskej hudobnej školy a Hudobnej školy pre Slovensko v Bratislave a zlúčenie týchto ústavov. In: S. Bachleda, K. Horváthová, ed.: *Hudobná kultúra Bratislavy medzi dvoma vojnami (1919-1939). Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia (zv. 6). Zborník prác z konferencie konanej v dňoch 12.-13. októbra 1977 v Bratislave*. MDKO : Bratislava, s. d., s. 64-71.

¹¹ Na Hudobnovednom seminári bolo roku 1932 usporiadané podujatie Vítězslav Novák a Slovensko. Pravdepodobne sa Orel i Kolísek usilovali nasmerovať ďalší vývoj slovenskej hudby „novákovskou“ cestou, čo sa do určitej miery i podarilo.



Obr 4 Leták – pozvánka pre Bratislavčanov na koncert 5. februára 1928
Zdroj: MUS VLC 69

Mesto multinacionálneho charakteru sa malo podriaďovať politickej úlohe: byť mestom česko-slovenským. Bola to úloha dlhodobá, čomu nasvedčuje aj (temer po dvadsiatich rokoch jestvovania spoločného štátu) formulácia textu pozvánky na pripravovaný autorský koncert k blížiacemu sa výročiu úmrtia J. L. Bellu (21. 4. 1937): „...*Naša československá Bratislava ... spláca len dlh za [Bellovu] prácu... Želáme si úprimne, aby celá naša československá verejnosť bratislavská podporila tento podnik [podujatie]...*“.¹² Nevyrovnaná atmosféra vládla aj v občianskej sfére;

¹² Pozri MUS CLVIII 675. Akcentovanie „českoslovenstva“ v Bratislave bolo zrejme permanentne dôležité najmä z dôvodu eliminovania (zaiste neoprávnených, ale pretrvávajúcich) obáv na strane Čechov z vplyvu kozmopolitne orientovanej society intelektuálov, ktorá počas dlhých rokov kultúrneho života Prešporku v spolkovom a kultúrno-umeleckom živote mesta vyvorala hlbokú brázdú. Jednou z takýchto pevne zakotvených inštitúcií bol aj Cirkevný hudobný spolok sv. Martina (Kirchenmusikverein) na čele s Alexandrom Albrechtom. Obavy však boli vzájomné, zo strany A. Albrechta snáď aj oprávnené, pretože politická moc stála na protistrane. Keď v roku 1933 oslavovali 100. výročie založenia CHS, na úvod slávnostného koncertu zahráli štátnu hymnu. Z údajne nedôstojného spôsobu jej interpretácie (písal o tom v tlači aj vtedy mladý A. Moyzes, ktorý mal z hymny „trápný dojem“ – jeho žiak L. Holoubek mu tento postoj vyčítal v liste z 13.11.1933; MUS CLXXX 257), sa zrazu vynorila „kauza“ o dehonestácii hymny zo strany A. Albrechta a najmä Š. Németha-Šamorínskeho, ktorú riešil štátny radca na bratislavskom referáte Ministerstva školstva a národnej osvety Karel Jelínek. Albrecht, snažiac sa hrozbu odvrátiť, napísal D. Orlovi (jeho postavenie v prvorepublikovej spoločnosti na Slovensku možno označiť: šedá eminencia) „prosbopis“ a so svojím problémom sa zveril priateľovi M. Schneiderovi-Trnavskému. Ten išiel na referát MŠaNO situáciu vysvetliť a ubezpečoval Albrechta, nech sa nesúzuje, lebo Schneider si tiež v predchádzajúcom období prešiel „perzekvujúcou retortou pánov“ a svoju mienku na to vtedy priamo tlmočil tak Orlovi, ako i Kolískovi. (Pozri korešpondencia Albrecht – Schneider-Trnavský, MUS LVI 1103-1104. K tomu tiež BUGALOVÁ, Edita: Hudobná Trnava a Mikuláš Schneider-Trnavský. SSV : Trnava 2011, s. 91.); V období 20. rokov hymna znela pri každom oficiálnom podujatí, zrejme iba jej slovenská časť, keďže zákon používanie hymny neupravoval. Vláda prijala rozhodnutie o ustanovení danej dvojice českej a slovenskej piesne (ich poradie stanovoval ešte r. 1918 výnos Ministerstva národnej obrany). Na Slovensku sa otázka hymny riešila roku 1921

potýkala sa s tým napríklad aj jedna členka spevokolu Zora, ktorú osočovanie kolegyň na tému jej kontaktov s Maďarmi, napriek tomu, že je rodená Češka, donútilo vystúpiť zo spevokolu. V liste z 9. 12. 1936, ktorým svoje rozhodnutie vysvetľuje, sa možno dočítať, že na Slovensko prišla ako dieťa, žila v prostredí maďarskom a v Zore si chcela obnoviť svoju češtinu. Zároveň kladie otázku, prečo by nemohla mať rada ľudí inej národnosti tak, ako Slovákov a Čechov, keď žijeme v jednom štáte a keď jej ani Nemci ani Maďari neublížili. Táto výpoveď snáď výstižne dokladá situáciu, v ktorej mesto počas 20 rokov od vzniku republiky žilo.¹³ Na druhej strane sa však ľudia, ak išlo o kultúrno-umelecké snaženie, dokázali zasadiť za spoločný cieľ. Napríklad bratislavský spevácky spolok *Singverein / Dalegylet* prisľúbil roku 1927 predstavenstvu spevokolu Zora účasť na spoločnej príprave a predvedení Dvořákovho oratória *Stabat mater*.¹⁴

Nový štát kládol veľký dôraz na pripomínanie kultúrno-historických, ale i politických výročí (obr 5). Napríklad rok 1924 sa niesol v znamení storočnice Bedřicha Smetanu¹⁵ a pripomínalo sa aj 500. výročie úmrtia národného bohatiera Jana Žižku z Trocnova,¹⁶ uskutočnil sa i slávnostný večer

výnosmi Školského referátu MŠaNO v Bratislave (nariadenia: žiaci maďarských škôl sa naučia spievať českú i slovenskú časť v maďarskom preklade; v slovenských školách vždy spievať obe časti, tak ako sa to robí v školách v Čechách). Až roku 1930 vyšlo uznesenie ministerskej rady stanovujúce nielen poradie (ktoré sa sluší zachovávať), ale i usmernenie, že štátnu hymnu tvoria vždy prvé slohy oboch piesní. (Pozri: SAK, Robert: Česká „Píseň písní“ v historickém kontextu. In: Lucie Wittlichová, ed. :*Státní hymna České republiky v proměnách doby*. Úřad vlády ČR : Praha [2008], s. 40. Dostupné online: <<https://www.vlada.cz/assets/urad-vlady/vydavatelstvi/vydane-publikace/Hymna.pdf>>). Slovenská časť „Nad Tatrou sa blýska“ sa hrala v harmonizácii M. Schneidra-Trnavského (podľa jeho pôvodnej úpravy v Sbíerke slovenských národných piesní, Praha 1904); na programoch podujatí z 20. rokov sa uvádza „sdram.[atizoval]“. Avšak aj v takom prípade, keď pieseň figurovala ako riadne číslo programu, v bulletin/ programe bolo upozornenie, že ide o hymnu. Napríklad pozri: Program koncertu spevokolu Zora zo 16.3.1921, MUS CLV 16: „Schneider-Trnavský: Nad Tatrou sa blýska / (sdramat. nár. hymna s doprôvod. klavíru)“. V júni 1934 sa na MŠaNO v Prahe uskutočnilo jednanie vo veci jednotnej harmonizácie štátnej hymny, kam bol pozvaný A. Moyzes (MUS CLXXX 319, 323). Podnetmi mohli byť snáď aj nasledovné okolnosti: na rok 1934 pripadla storočnica vzniku českej hymny Kde domov můj (v spevohre Tyl-Škroup: Fidlovačka zaznela v decembri 1834); v Bratislave sa v dňoch 2.-4. februára 1934 konali veľkolepé oslavy 25. výročia „povýšenia Bratislavy na hlavné mesto Slovenska, príchod čl. vlády do Bratislavy a obsadenia mesta čl. vojskom“ (pozri program osláv MUS CLV 122, v ktorom je uvedené i odoznenie hymny – hrala sa trikrát). A. Moyzes harmonizoval obe časti hymny (autograf datovaný 20.10.1934, MUS CLXXX 112). V Bellovej pozostalosti je uložený autograf harmonizácie s názvom „Nebojme sa bratia/St.hymna“, na ktorom je Orlovou rukou dopísané datovanie 28.10.1934 (MUS L 64). Orel zabezpečoval aj vydanie Suchoňovej harmonizácie v tlačiarňi Mandl ešte krátko pred odchodom zo Slovenska (pozri pozn. 58).

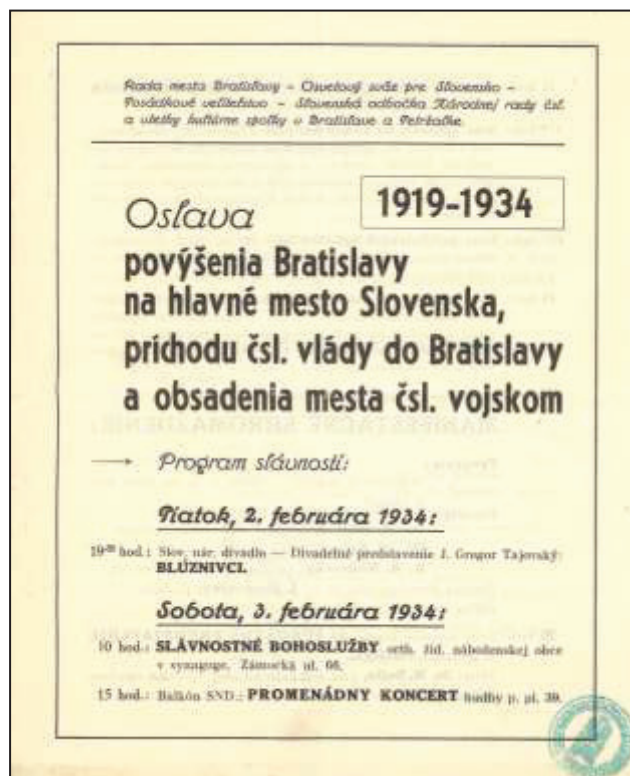
¹³ List A. Š. adresovaný spevokolu Zora, zo dňa 9.12.1936, MUS CLV 330. Atmosféru nepriazne panujúcu vo vzťahoch dokresľuje i dokument z 10.5.1928 – vyžiadanie stanov spevokolu Zora zo strany vyšetrojúceho sudcu Frant. Linharda vo veci pokračovania v trestnej veci proti Rudolfovi Chlupovi pre ohováranie v tlači, MUS CLV 265. Výpovednú hodnotu o situácii má aj list M. Schneidra-Trnavského A. Moyzesovi z 5.3.1956: „...Nuž v takomto hluchonemom meste [Trnave] žijem s malými pauzami od roku 1908! Vinu na tom nesú čiastočne existenčné príčiny, prevažne ale tí ‘páni’, ktorí za onoho času vynaložili všetko, aby som sa do Bratislavy nedostal...“ (MUS CLXXX 1878).

¹⁴ List (nem.) z 29.4.1927, MUS CLV 236.

¹⁵ Celoštátne oslavy mali veľkolepý charakter. Za slovenskú stranu sa na organizácii podieľal Zbor pre usporiadanie osláv B. Smetanu na Slovensku, kde samozrejme D. Orel nechýbal. V priebehu marca až mája sa uskutočnilo množstvo koncertov a podujatí, v aule univerzity bola usporiadaná výstava, v marci sa uskutočnil cyklus prednášok (Z. Nejedlý, D. Orel, A. Pražák, J. Theuer, F. Kafenda). D. Orel okrem organizačných otázok sa angažoval aj odborným vkladom, o. i. bol autorom textov do bulletinov koncertov. MUS CLV 47.

¹⁶ Usporiadateľmi Slávností k ucteniu národného bohatiera Jana Žižku z Trocnova, konaných v dňoch 5.-6.7.1924, boli Posádkový osvetový a telovýchovný odbor v Bratislave, Osvetový zväz pre Slovensko „za spoluúčinkovania všetkých kultúrnych korporácií v Bratislave“. MUS CLV 177.

venovaný M. R. Štefánikovi.¹⁷ V roku 1929 sa slávila pamiatka 25. výročia smrti A. Dvořáka, ale aj svätováclavské milénium ap. Zároveň sa nezabúdalo na oslavy narodenín vrcholných predstaviteľov štátu. Vláda dbala, aby pripomienky týchto výročí boli dôsledne a dôstojne zahrnuté do osnov a programov škôl všetkých stupňov. V rámci osláv hudobno-kultúrneho charakteru (B. Smetana, A. Dvořák) sa ustanovil oficiálny prípravný výbor, kde samozrejme nechýbal ani Dobroslav Orel.



Obr 5 Program osláv 25. výročia povýšenia Bratislavy na hlavné mesto
 Zdroj: MUS CLV 122

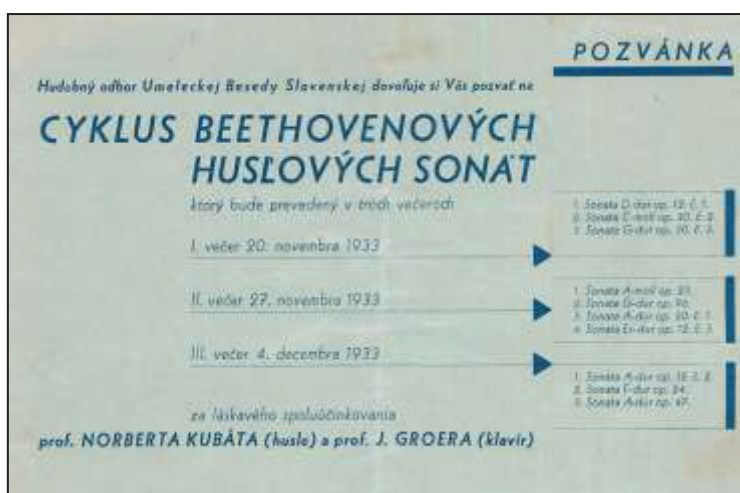
Pre podporu nového smerovania mesta sa v oblasti kultúry stala mimoriadne dôležitou spolkovou organizáciou *Umelecká beseda slovenská* (1921),¹⁸ ktorej iniciátormi boli českí umelci pôsobiaci v Bratislave (napr. vládny radca Emanuel Maršík, Antonín Hořejš a rovnako Dobroslav Orel). Na úvod pravidelne usporadúvaných koncertných večerov obvykle zaznela prednáška v podaní D. Orla alebo A. Kolíska. Dramaturgiou sa *Umelecká beseda slovenská* a jej Hudobný odbor orientovali na českú hudbu, i keď prezentovali aj tvorbu domácich skladateľov.¹⁹ Dôležitým

¹⁷ Dňa 3.5.1924 v Mestskom divadle pod protektorátom prezidenta republiky, pozri MUS CLV 52.

¹⁸ Tento spolok bol vlastne pendant *Umělecké besedy* založenej roku 1863 v Prahe (de facto aplikácia českého modelu prenesená na Slovensko).

¹⁹ O snahe vtedy mladého Antonína Hořejša (1901-1967) uviesť hudbu slovenských skladateľov vypovedá list M. Schneidra-Trnavského, ktorým Hořejšovi na jeho (predpokladáme) návrh dňa 15.1.1927 odpovedal: „... Chcete tedy koncert: 'Kafenda - Figuš- Schneider'-ov. Je to od Vás krásne, ale myslíte, že to dnes v Bratislave zaujíma! Nakoľko ja poznám bratislavské obecnstvo, menovite tých 'novopečených horenosov', myslím, že je tam málo ľudí, ktorých by podobná vec úprimne interesovala. ... Novšie skladby pre Editiu U. B. nemám, lebo nekomponujem.“ V ďalšom texte píše o veľkej zaneprázdnenosti: „Keď aj nekomponujem, zato ale pracujem tak po našsky povedanô: 'ako kôň.'“ V tom čase skladateľ pripravoval „...školu pre husle ad usum preparandum...“ – učebný materiál pre učiteľský ústav, na ktorom v Trnave vyučoval, „...dával hodiny...“ – mal súkromných žiakov a predovšetkým pracoval „...na jednotnom cirkev. spevníku“ (od r. 1921 boli už rozbehnuté práce na JKS). List končí slovami: „Rád by som Vám poslal nečo

poslaním bola najmä úloha prebudiť v obyvateľoch mesta záujem o spoločné československé vzťahy, aby tak stav pasívnej akceptácie nového štátno-politického usporiadania posunuli do polohy zánietenia, čo bola úloha ťažká, no nevedno, či splniteľná. Významným vkladom UBS bola nielen pozoruhodná systematika v dramaturgii (napríklad uviedli cyklus Beethovenových husľových sonát, obr. 6)²⁰ či uvádzanie diel súdobých európskych skladateľov,²¹ ale aj platforma poskytujúca priestor mladým slovenským koncertným umelcom v rámci možností interpretovať komornú hudbu. Jeden zo spomenutých iniciátorov vzniku Umeleckej besedy slovenskej Antonín Hořejš (1901 – 1967), človek s neuveriteľne širokým diapazónom profesijného zamerania, ktorý mal v roku založenia spolku 20 rokov, sa neúnavne snažil o modernizáciu Slovenska en bloc: „Jestli chceme poslucháčov modernej hudby – musíme ich vychovať. ... Moderného človeka vychová jedine moderné prostredie.“²² K tomu nepochybne dopomohla aj moderná novostavba pavilónu UBS, ktorý ako výstavný a klubový priestor slúžil od roku 1926.²³



Obr 6 Pozvánka z roku 1933
Zdroj: MUS CLV 120

z mojich skladieb, ale nemám nič, všetko som porozdal...“. Na korešpondenciu v pozostalosti A. Hořejša, uloženú v Národnom muzeu-České muzeum hudby v Prahe, autorku upozornila Jana Laslavíková, za čo jej patrí úprimná vďaka.

²⁰ V priebehu troch večerov roka 1933 (20.11., 27.11., 4.12.) zaznelo 10 Beethovenových husľových sonát v podaní Norberta Kubáta (husle) a J. Groera (klavír), pozri MUS CLV 120.

²¹ Napr. diela Alberta Roussela (1869-1937) či skladateľky Marcelle Soulage (1894-1970) boli na programe komorného koncertu „zo skladieb československých a francúzskych“ popri dielach Bellu, Nováka, Suka, Dvořáka dňa 8.1.1937 (MUS CLVII 646). K USB pozri: KURAJDOVÁ, Ema: Činnosť slovenských hudobnokultúrnych spolkov v Bratislave v medzivojnovom období. In: Jana Langová (ed.): *Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy. Musicologica Slovaca et Europaea XXIII*. Bratislava : Veda, Vydavateľstvo SAV a ÚHV SAV, 2006, s. 141-164. ISBN 978-80-224-0938-4, ISBN 80-224-0938-3.

²² Slovenská grafia, 1929, roč. 1, č. 6. Citácia prevzatá z článku Jany Laslavíkovej, pozn. 23.

²³ Spolok UBS vypísal r. 1924 architektonickú súťaž, v ktorej zvíťazili mladí českí architekti Alois Balán a Jiří Grossmann pôsobiaci v Bratislave. Pozri: <register.ustarch.sav.sk/index.php/sk/objekty/81-umelecká-beseda-slovenská.html>. Antonín Hořejš, narodený v Prahe, absolvent obchodnej akadémie vyšťudoval u Orla hudobnú vedu na FFUK, kde sa rovnako vzdelával aj v odbore dejiny umenia a paralelne súkromne študoval kompozíciu u Alexandra Albrechta. Venoval sa hudobnej publicistike, ako kritik sledoval koncertný a najmä operný život Bratislavy. Založil Školu umeleckých remesiel v Bratislave (1928), venoval sa architektúre, reklame, dizajnu. Mimoriadne mu záležalo na tom, aby dokázal slovenských umelcov „naštartovať“ na rozbeh do novej progresívnej etapy, o čo sa pokúšal, a keď neuspel, bol sklamaný. Pozri: LASLAVÍKOVÁ, Jana: Neúnavný kritik Antonín Hořejš. In: *Žurnál Pravda*, 3.8.2017. Dostupné online: <https://zurnal.pravda.sk/esej/clanok/437109-neunavny-kritik-antonin-horejs/>

Naproti tomu sa v marci roku 1919 „oživtorená“ Matica slovenská v Martine angažovala za podporu národnej kultúry a umenia. V Martine bol hneď v októbri 1919 založený *Spolok slovenských umelcov* (SSU) so sekciami výtvarnou, hudobnou a slovesnou.²⁴ Do jeho čestného predsedníctva bol popri P. O. Hviezdoslavovi, J. Škultéty a J. Vlčkovi zvolený tiež A. Kolísek.²⁵ Významnou aktivitou SSU bolo zorganizovanie pamätného koncertu slovenskej hudobnej tvorby roku 1920 v Prahe (v spolupráci s pražským speváckym spolkom Hlahol). V období 20. rokov, v prostredí „mimobratislavského“ Slovenska, aktivity Spolku slovenských umelcov rezonovali viac, jeho orientácia sa niesla v znamení zdôrazňovania národnej idey, čo v kontexte s bratislavským prostredím čechoslovakisticky zameranej umeleckej society zoskupenej okolo *Umeleckej besedy slovenskej* prinášalo určité rozpory.²⁶

Táto situácia sa odrážala aj v prostredí budovania speváckych zborov. Spevácke hnutie malo pre šírenie slovenskej hudobnej kultúry nezanedbateľný význam. Zakladanie slovenských speváckych zborov podliehalo najmenším organizačno-ekonomickým prekážkam a často čerpalo z nadšenia jednotlivcov. K vtedy najkvalitnejším zborovým telesám patrilo Milošom Ruppelptom založený mužský *Spevácky zbor slovenských učiteľov* [Spevácky zbor slovenských učiteľov] (1921) a miešaný (hoci spočiatku tiež ako mužský) zbor *Akademické pěvecké sdružení – APS* [Akademické spevácke združenie] (1921), ktoré pri hudobnovednom seminári založil Dobroslav Orel.²⁷ Aj na

²⁴ Špecializované odbory MS vznikali neskôr, vrátane Umeleckého odboru so sekciami literárnou, výtvarnou a hudobnou (1921). Pozri: WINKLER, Tomáš – ELIÁŠ, Michal a kolektív. *Matica slovenská : Dejiny a prítomnosť*. Matica slovenská : Martin 2003, s. 207.

²⁵ Kolísek dedikoval svoju informatívnu publikáciu *Terajší stav slovenskej hudby* [vyd. po 1921] Spolku slovenských umelcov.

²⁶ Náhľad na rozpory z aspektu umelecko-estetických princípov prináša Jozef Kresánek v publikácii vydanéj roku 1961. Konštatuje, že nacionálna idea sa po roku 1918 vyčerpala a už len doznievala v prostredí Speváckeho zboru slovenských učiteľov (založil M. Ruppeltdt, 1921) a Spolku slovenských umelcov. Skladateľom zoskupeným okolo Matice slovenskej a žijúcim na vidieku prisudzuje „maloburžoázny svetonáhľad a malomestský vkus, netvorivé ľpenie na ľudovej piesni“ a neprijímanie novôt. Tento názor formulovaný koncom 50. rokov svedčí o udomácnení postojov vzniknúcich v 20. rokoch v slovenskej hudobnej historiografii. Pozri: KRESÁNEK, Jozef. *Národný umelec Eugen Suchoň*. Bratislava : SVKLU 1961, s. 49.; V tom období sa odlišnosti v umelecko-estetickú orientáciu premietali aj do politických problémov súvisiacich s rozdielnym postojom k ideám národa a národnosti. „Vládnuca“ idea čechoslovakizmu utlmujúca prejavy národovectva už vôbec nebola ochotná akceptovať inonárodné cítěnie. To postihlo najmä Štefana Németha-Šamorínskeho a Alexandra Albrechta (pozri pozn. 12), čo napriek jeho modernosti a otvorenosti novému hudobnému jazyku negatívne poznačilo prijatie a osvojenie si Albrechtovho diela na zvyšok 20. storočia.

²⁷ K vzniku APS pozri: JANEK, Marián: Pocta Dobroslavovi Orlovi. In: *Aura musica* 2015/8. PF UJEP, KHV Ústí nad Labem, s. 9. Dostupné online: <https://issuu.com/ujep/docs/aura_musica_8_2015_na_web>. Roku 1921 sa konala vysviacka prvých slovenských biskupov v Nitre a minister [V. Šrobár] oslovil D. Orla, aby zostavil kvalitný príležitostný zbor. Orel angažoval sólistov z opery SND i ďalších významných spevákov. Súbor [mužský zbor] sa po produkcii nerozišiel, ba sa rozrastal. V septembri 1921 vystúpili i počas osláv Aloisa Jiráka v Bratislave a tam prítomnému spisovateľovi zaspievali. Ten ich v písomnom poďakovaní oslovil ako „Akademické pěvecké sdružení,“ čím im nevdojak vymyslel i názov. K tomu tiež pozri umelecký program biskupskej vysviacky v Nitre zo dňa 13.2.1921 (MUS CLV 14). Takúto významnú udalosť pripravovali s časovým predstihom, M. Schneider-Trnavský na túto príležitosť skomponoval omšu Missa Stella matutina pre mužský zbor, slávnostné Ecce sacerdos zložil nitriansky regenschori Bohumil Štetka. V bulletine sú uvedené osoby, ktoré umelecký program „Riadia: Bohumil Štetka, dir. Katedrálneho chóru v Nitre, Dr. Dobroslav Orel, riadny profesor Cirkevnej hudobnej vedy pri Bohosloveckej fakulte v Bratislave, Dr. Alojz Kolísek, riadny profesor literatúry a estetiky pri Bohosloveckej fakulte v Bratislave, Milan Zuna, šéf opery Slovenského národného divadla v Bratislave. Účinkujú: Mužský zbor z Bratislavy, Katedrálny zbor v Nitre, členovia Spolku slovenských umelcov, Slovenského nár. divadla, Hudobnej školy pre Slovensko a iní umelcovia.“ Počas

tomto poli – práve z aspektu národnej idey v protiklade k názorom na budovanie jednotnej česko-slovenskej kultúry – sa črtali diferencie. Orel bol dlhoročným miestostarostom *Pěvecké obce česko-slovenské* a usiloval sa do nej začleniť aj slovenské spevokoly. Samozrejme, spoliehal sa na aktivitu zbornajstrov z radov českých pedagógov pôsobiacich u nás, a tak vznikli „spevácke župy“, spolkové organizácie zastrešujúce spevácke zbory.²⁸ V Bratislave založili *Západoslovenskú spevácku župu Jána Levoslava Bellu*. Iniciátorom bol zrejme sám Orel. Bezprostredne pod župou jestvoval zbor APS [ASZ],²⁹ pod touto hlavičkou³⁰ nájdeme spoluúčinkovať bratislavské zbory Zora³¹ a Spevácky zbor Legionár,³² prípadne Sokolské spevokoly z Nitry³³ a Trnavy,³⁴ ba aj Orchesterálne a spevácke združenie Pohronské zo Zvolena.³⁵ Takéto zastúpenie je uvedené na programe koncertu usporiadanom dňa 24. 5. 1936 k 52. narodeninám prezidenta E. Beneša (obr. 7), kde zároveň

slávnostnej omše, obradov vysviacky a intronizácie hral na organe M. Schneider-Trnavský a pod Orlovou taktovkou odznali premiéry Schneidrovej omše, aj ním zharmonizovanej Pápežskej hymny, ako i mužského zboru O bone Jesu od J. B. Foerstra. Prví slovenskí biskupi boli: Karol Kmeťko, Marián Blaha, Ján Vojtaššák.

²⁸ Opäť vsúlade s aplikáciou českých modelov na Slovensku. V Čechách založená Jednota zpěvákých spolků československých (1868) prijala roku 1919 názov Pěvecká obec československá. Pri rozšírení pôsobnosti na Slovensko sa spolkom, združujúcim spevácke zbory, namiesto „obec“ priradilo pomenovanie „župa“, keďže v rámci štátnej správy bolo na Slovensku ponechané uhorské župné usporiadanie (až do roku 1928).

²⁹ Zachovaná agenda (v signatúre MUS CLXXXI) vypovedá o úzkom personálnom i administratívnom prepojení spevokolu a speváckej župy. Záznam z valnej hromady Akademického speváckeho združenia s výkazom činnosti za rok 1929 s informáciou o voľbe funkcionárov bol predložený Západoslovenskej speváckej župe J. L. Bellu, ktorá ho vzala na vedomie. Starostom ASZ bol Rudolf Chlup, jednatelom Karel Škarda, pokladníčkou Bedřiška Chlupová, zbornajstrom Dobroslav Orel a čestným členom A. Kolísek. Župa mala samostatné vedenie, za APS v ňom figurovali R. Chlup a Jan Fuchs, miestostarostom bol A. Kolísek, jednatelom Adolf Vavřín. D. Orel bol pravdepodobne starostom, dostupná korešpondencia s ASZ je podpísaná A. Kolískom. Ten takisto podpísal aj žiadosť adresovanú hudobnovednému semináru v roku 1930, ktorou župa žiadala o poskytnutie prednáškovej miestnosti na účely rokovania svojho najvyššieho orgánu – valnej hromady za uplynulé obdobie.

³⁰ V programe koncertu k 52. narodeninám prezidenta E. Beneša, 24.5.1936 sú spevokoly vymenované. Pozri MUS CLVII 672.

³¹ Spevácky zbor z dlhoročnou tradíciou, vznikol r. 1919 zlúčením robotníckych spevokolov. Na programe z r. 1921 (MUS CLV 16) je v hlavičke uvedené: ZORA / Spolok pre pestovanie speváckeho, / hudobného a dramatického / umenia v Bratislave. Spevokol viedlo viacero dirigentov: Jozef Winkler, Otakar Šimák, Jan Šoupal, Zdeněk Folprecht, Vlastimil Truhelka, František Procházka, František Dyk, Bohumil Haluzický. Počas 20. a 30. rokov sa spevokol významne podieľal na hudobnom živote nielen Bratislavy.

³² Spevokol viedol Jiří Kozánek, pozri tiež údaj „po válce vedl legionářský pěvecký sbor v Bratislavě“ In: LAPÁČEK, Jiří: Vznik a vývoj legionářských organizací, místní legionářské organizace okresu Přerov ed.: In: Jiří Lapáček ed.: *Rodáci a občané okresu Přerov v československé legionářské armádě v letech 1914–1920*. Přerov 2001, s. 16. Dostupné online: <http://www.archives.cz/zao/resources/prerov/soka_prerov_rodaci_a_obcane.pdf>. O. i. účinkovali na slávnostnej akadémii pri príležitosti osláv 10. výročia uznania čl. légie v Taliansku talianskou vládou (21.4.1928) v bratislavskej redute. Tento koncert však umelecky zastrešovala Západoslovenská spevácka župa J. L. Bellu. V programe odznelo aj dielo V. Nováka *Zakletá dcera* op. 19 v podaní spevokolov APS a Zory s orchestrom 39. pešieho pluku „Výzvedný“ pod taktovkou D. Orla. V programe Bellovského koncertu z 21.4.1937 je ako dirigent „Spev. Sboru Legionár“ uvedený J[an] Veselý (MUS CLVIII 675).

³³ Spevokol Sokola Nitra, dirigent Fr. Ryneš (1936). Pozri MUS CXXXII 19.

³⁴ Spevokol Sokola Trnava, dirigent inž. A. Sedláček, Pozri SNM-HuM, sign. CXXXII 19. Tiež pozri: BUGALOVÁ (2011), s. 73.

³⁵ MUS CXXXII 19. Teleso vo Zvolene dirigoval v r. 1921-1928 František Procházka, po jeho odchode do Bratislavy sa teleso neudržalo, zostala iba mužská časť speváckeho zboru, ktorú viedol dirigent Stanislav Kovanda, riaditeľ zvolenského gymnázia. Procházka v Bratislave dirigoval spevokol Zora (1930-1932), odmietol požiadavku, aby po Orlovi prevzal APS. Pozri: BÁZLIK, Jaromír: František Procházka a jeho hudobná činnosť na Slovensku. In: *Hudobný život*, roč. XIII, 1981, č. 14, s. 8. Tiež pozri: BRODNIANSKY, Michal: Zvolenský spevácky zbor – najstarší činný spevácky zbor na Slovensku oslavuje svoje 130. narodeniny, In: *Aura musica* 2013/4, PF UJEP, KHV Ústí nad Labem, s. 114-117. Dostupné online: <https://issuu.com/ujep/docs/aura_musica_4_2013>.

Na východe Slovenska pôsobila *Východoslovenská spevácka župa Smetanova*, ktorú založil roku 1924 český pedagóg a zbormajster Rudolf Voborský.³⁸ Začlenili sa do nej spevácke zbory, ktoré viedli českí učitelia (miešaný spevokol *Smetana* v Prešove – založil R. Voborský roku 1921; košický spevácky zbor *Foerster* založili roku 1919, v období 1922 – 1928 ho dirigoval Eduard Nademlýnský,³⁹ po ňom prevzal teleso Jaroslav Hnátek;⁴⁰ spevokol *Hlahol* v Košiciach a spevácko-hudobný krúžok v Humennom). Na Podkarpatskej Rusi (územnej samosprávnej jednotky od roku 1919 pričlenenej k Československu) existovala takisto spevácka župa so sídlom v Užhorode a patrili do nej: Spevácky spolok *Smetana* v Mukačeve, Spevácky krúžok učiteľov v Sevluši, užhorodský Spevácky spolok *Smetana*, Muzykaľno občestvo *Bojan* v Užhorode, Spevácke združenie československých učiteľov v Užhorode a Zemské spevácke združenie učiteľov v Užhorode.⁴¹

V rámci *Pěvecké obce československé* nefigurovalo žiadne spevácke teleso vedené slovenskými zbormajstrami. V roku 1928 sa však pri Matici slovenskej v Martine konštituoval *Sváz slovenských speváckych sborov* (SSSS) [Zväz slovenských speváckych zborov] a až pod jeho krídla sa sústredila väčšina slovenských spevokolov.⁴² V roku 1930 bol založený ďalší strešný orgán pre slovenské zbory – Združenie robotníckych spevokolov na Slovensku. Napriek úsiliu zo strany oficiálnych kruhov sa robotnícke spevokoly do „Pěvecké obce“ nezačlenili.

Miešaný zbor *APS* [ASZ] popri koncertnej činnosti účinkoval aj na všetkých významných kultúrno-spoločenských podujatiach, D. Orel ho viedol až do polovice 30. rokov (obr. 9, 10).

³⁸ Konštituovanie Východoslovenskej speváckej župy a stanovenie jej názvu podľa B. Smetanu súviselo zrejme s výročím storočnice skladateľa, ktorej pripomienka bola roku 1924 v celoštátnom meradle mimoriadne akcentovaná. Rudolf Voborský (1895-1957), pedagóg, zbormajster, skladateľ. Od 1919 do 1938 vyučoval na Reálnom gymnáziu v Prešove. Zberateľ šarišských ľudových piesní. Po r. 1938 pôsobil v Čechách (Praha, Děčín, Česká Lípa).

³⁹ Eduard/Eduard Nademlýnský (1891-1967), pedagóg, zbormajster, skladateľ. Od 1919 do 1939 pôsobil na Slovensku (Lučenec; Košice /1922-28/; Modra; Spišská Nová Ves). Od r. 1939 ako vysokoškolský pedagóg v Prahe.

⁴⁰ Roku 1934 oslavoval košický spevokol Foerster, „člen Pěvecké obce Československej“ 15. výročie založenia. Na programe boli zborové skladby J. B. Foerster, V. Figaša-Bystrého, B. Jeremiáša, O. Jeremiáša, B. Smetanu, A. Dvořáka, K. Konvalinku, A. Moyzesa, J. Suka, V. Nováka so sprievodom 2- alebo 4-ručnej hry na klavíri. Dirigoval Jar. Hnátek, úvodné slovo mal starosta spolku Dr. M. Očenášek. Koncert sa konal 24. 11. v košickej Dvorane „Schalkház“ (neskôr hotel Slovan). Pozri MUS CLV 137. J. Hnátek vyučoval latinčinu na reálnom gymnáziu i učiteľskom ústave v Košiciach, viedol školské spevácke zbory.

Pozri: 18. výročná zpráva štátneho československého gymnázia v Košiciach za školský rok 1936-37. Dostupné online: <<http://digit.spgk.sk/VYROCNE%20SKOLSKE%20SPRAVY/VYR%20SKOL%20SPRAVY%20SLOV%20SKOL/%C4%8Csl.%20%C5%A1t%C3%A1t.%20re%C3%A1l.%20gym.%20v%20Ko%C5%A1iciach/18.%20v%C3%BDr.%20zpr.%20%C4%8Csl.%20%C5%A1t%C3%A1t.%20re%C3%A1l.%20gym.%20v%20Ko%C5%A1iciach.%201936-37.pdf>>

⁴¹ Spevokoly patriace pod Východoslovenskú spevácku župu uvádza JANEK, Marián: Pocta Dobroslavovi Orlovi. In: *Aura musica* 2015/8. PF UJEP, KHV Ústí nad Labem, s. 9. Dostupné online: <https://issuu.com/ujep/docs/aura_musica_8_2015_na_web>.

⁴² V Martine sa súčasne v roku založenia SSSS uskutočnil za hojnej účasti spevokolov aj prvý celoslovenský festival speváckych zborov (v neskorších ročníkoch spojený aj so súťažou zborov) usporiadaný v auguste 1928 (pripomienka na matičné výročné augustové slávnosti). Zrejme na konto toho sa z iniciatívy Orlovej Zsl. speváckej župy rozhodol Osvetový zväz pre Slovensko organizovať „svoj“ festival vo veľkonočnom období roka 1929, ktorý sa však pre menší záujem zo strany spevokolov (prihlásených 11 zborov) rozhodli neuskutočniť. Zsl. spev. župa si následne vyžiadala z Matice slovenskej program z festivalového koncertu SSSS z augusta 1928, aby ho založili do svojho archívu. Pozri: Oznámenie Osvetového zväzu zo 7.3.1929 a žiadosť zo 4.4.1929, MUS CLXXXI 381, 382.

Orlovým nástupcom na poste dirigenta sa stal v rokoch 1934 – 1938 Kornel Schimpl,⁴³ vtedy dirigent orchestra bratislavského Radiojournalu. Po ňom (1938) prevzal vedenie telesa Jozef Šamko.⁴⁴ V roku 1967 sa činnosť Akademického speváckeho zboru obnovila. Na vtedajšej Pedagogickej fakulte UK v Trnave zbor úspešne viedol Jozef Potočár. V súčasnosti sa k zboru ako pokračovateľ hlási Akademický spevácky zbor TEMPUS.⁴⁵



Obr. 9 APS v Pezinku, 7. máj 1922
Zdroj: MUS CLXXXI 349



Obr. 10 APS v školskom roku 1936/37
(zľava druhý sedí K. Schimpl, tretí D. Orel)
Zdroj: MUS CLVII 1119

Jednou z mnohých nepopierateľných zásluh Dobroslava Orla je získanie umeleckej pozostalosti Jána Levoslava Bellu na Slovensko. Keď v roku 1923 Ján Levoslav Bella pri príležitosti svojich 80. narodenín zavítal do Bratislavy z neďalekej Viedne, kde žil od roku 1921, na Hudobno-

⁴³ Kornel Schimpl, ml. (1907-1981), jeden z prvých slovenských profesionálne vyškolených dirigentov (štúdiá v Prahe, Viedni a Salzburgu). Od 1933 bol dirigentom v rozhlas (1939-41 šéf rozhlasového orchestra, 1942-45 vedúci odd. reprodukovanej hudby), od 1945 pôsobil ako pedagóg.

⁴⁴ Jozef Šamko (1908-1980), slovenský hudobný pedagóg, začal študovať hudobnú vedu a estetiku na FFUK (1938-1943) ešte v závere Orlovho pôsobenia, orientoval sa na hudobnú sociológiu. Údaj o ňom ako zbormajstrovi čerpáme z Orlovej korešpondencie na Šamkovu adresu s oslovením: „Pan odborný učiteľ J. Šamko / sbormistr APS“ Orel mu poslal 9.5.1939 pohľadnicu z Prahy, v ktorej celému zboru vyslovuje poďakovanie, že pokračujú v tradícii a spievajú. Pravdepodobne reagoval na rozhlasové vysielanie zboru, ktorý „znel veľmi dobre a sladene“ a podpísal sa „za poslucháče Orel“. Gratuláciu k úspechu pripísala tiež A. Dočkalová (pozri pozn. 37), ktorá Orla sprevádzala aj po odchode z Bratislavy (MUS LXVIII 396).

⁴⁵ Akademický spevácky zbor, zaiste nadviazaním na tradíciu, vznikol (resp. sa obnovil) roku 1967 na Pedagogickej fakulte UK v Trnave. (Pozri: BUGALOVÁ, Edita: Hudobný život v Trnave. In: *Dejiny Trnavy I.* Ed. Jozef Šimončič, Mesto Trnava : Trnava 2010, s. 540.). Pedagogický inštitút v Trnave nahradila po reforme 1964-1966 Pedagogická fakulta ako súčasť UK. Katedru Hudobnej výchovy viedol Jozef Šamko. Domnienku o jeho snahe udržať kontinuitu činnosti akademického spevokolu bude potrebné potvrdiť ďalším štúdiom. (K tomu: PRÍKOPOVÁ, Viera: *Akademický spevácky zbor UK. Jeho umelecké pôsobenie.* Diplomová práca. KHV PdFUK Trnava 1973. 107 s; deponované v Západoslovenskom múzeu Trnava, sign. M 8657/33041. Tiež MUS LXVIII, zbierka menších dokumentačných súborov [Jozef Šamko]). ASZ v Trnave úspešne a dlhodobo dirigoval na KHV pôsobiaci Jozef Potočár (1920-2002). Spevokol patril k špičke zborového spevu na Slovensku (napr. v r. 1972, 1973 účinkoval na BHS; pozri: <http://www.bhsfestival.sk/bhsarchiv/koncerty-telies/?ensemble_id=103&PHPSESSID=ea9f0719b970fc653e1b842a89cc69e6>. PdF UK bola direktívnym rozhodnutím presunutá z Trnavy do Bratislavy (1985) a predpokladáme pokračovanie činnosti zboru na bratislavskej akademickej pôde. Súčasná informácia o kontinuite spevokolu sa veľmi rôzni. Ku koreňom ASZ sa síce hlási Spevácky zbor TEMPUS (pozri: <<http://www.brumendo.sk/tempus/joomla/index.php/sk/o-nas/prehľad-dirigentov>>), to potvrdzuje aj údaj na stránke Hudobného centra <<http://hc.sk/hudba/teleso-detail/429-akademicky-spevacky-zbor-tempus>>, ale bez poznania vlastných dejín. V oboch údajoch je totožná nesprávna informácia o roku 1977 (sic!) ako začiatku novej histórie zboru a nadôvažok, stránky rozdielne informujú o dirigentských osobnostiach pôsobiacich v telese v priebehu času.

vednom seminári ho prijal Dobroslav Orel za účasti Aloisa Kolíška a Gustáva Koričánskeho.⁴⁶ Orel bol iniciátorom zmluvného záväzku Československej republiky: za prevod majetkových a autorských práv na hudobné diela J. L. Bellu do vlastníctva štátu a ich prevzatie do správy Hudobno-vedného seminára, bude skladateľovi poskytovaná čestná penzia. Po smrti J. L. Bellu bol Orel osobne účastný komisionálneho preberania pozostalosti v byte zosnulého.⁴⁷ Je nesporné, že Orel mal zásluhu na získaní Bellových rukopisov a iste aj vedomie povinnosti ich ochrany. Ak sa mali vyhotoviť fotokópie z bellovských materiálov, bolo treba požiadať pražské Ministerstvo školstva a národnej osvety o súhlas.⁴⁸ Pri Hudobnovednom seminári Orel zriadil tiež Odbor pre vydávanie skladieb J. L. Bellu, pre ktorý musel získavať finančné prostriedky; Krajinský úrad túto aktivitu podporoval subvenciami.⁴⁹ Orel bol správcom edičného fondu, funkciu pokladníka vykonával Gustáv Koričánsky, ten zároveň spravoval tlačový fond na vydávanie Bellových skladieb zriadený v Slovenskej banke.⁵⁰ Na edíciách Bellových skladieb sa podieľala aj Hudební matice pražskej Umeleckej besedy.⁵¹ Z finančných prostriedkov fondu Orel dokonca zálohovo uhradil náklady na pobyt skladateľa v nemocnici a následne aj výdavky spojené s pohrebom, čo mal potom refundovať Krajinský úrad.⁵² Orel na propagáciu Bellu a jeho diela vynakladal mimoriadne úsilie. V tejto súvislosti stojí za povšimnutie, že v roku 1923, v novembri (nie dlho po Bellovej návšteve) zorganizoval na akademickej pôde o skladateľovi cyklus prednášok.⁵³

Ako zástupca Slovenska sa Orel roku 1928 zúčastnil ustanovenia Slovanského speváckeho zväzu v Poznani v Poľsku, kde sa pre rok 1929 pripravovala Zemská poľská výstava a s ňou spojený Slovanský spevácky festival za účasti spevokolov z Poľska, Bulharska a Juhoslávie. Slovensko v rámci Pěvecké obce československé zastupovalo Orlovo Akademické spevácke

⁴⁶ Gustáv Koričánsky (1886, Sibíň – 1947, Bratislava), bankový úradník, klavirista, hudobný spisovateľ a kritik. Od mladých rokov sa poznal s J. L. Bellom a rovnako ako on, opustil po politických zmenách Sibíň. Prišiel na Slovensko, po čase sa stal riaditeľom bratislavskej pobočky Slovenskej banky, aktívne sa zapájal do kultúrneho života a bol jednou z kontaktných osôb v komunikácii s J. L. Bellom.

⁴⁷ Podľa zápisnice z 22.6.1936 spísanej na Vegelinovej ul. 35 (dnešná Partizánska); MUS L 429.

⁴⁸ Dokladom prejavu nadmernej Orlovej starostlivosti o Bellove rukopisy je korešpondencia tajomníka Matice slovenskej a zároveň šéfredaktora Slovenských pohľadov Štefana Krčméryho (1882-1955) s hudobným publicistom Ivanom Ballom (1909-1957) v súvislosti s komplikáciami získať fotoprílohu k chystanému Ballovmu článku o Bellovi. V liste z 21.9.1928 (MUS CXXIII 153) píše Krčméry Ballovi: „Koncept listu Orlovi Vám vraciam, prečítal som ho a súhlasím s tým, ako ste to napísali, úplne. Sám by som, pravda, bol napísal inakšie. Štát v takýchto veciach, z ohľadu na Bellu, nesmie tak pokračovať, ako obchodník nakladateľ. Pomaly sa Bella nebude smieť ani shovárať bez dovolenia. Zamyslite sa o tom, ale hovoriť o tom, čo som Vám napísal, nikomu nehovorte. Keď sa s prof. Orlom sídem, poviem mu to sám.“ Pozostalosť J. L. Bellu bola roku 1974 administratívne prevedená do múzea a je súčasťou zbierkového fondu so signatúrou MUS L. V súčasnosti je zdigitalizovaná a podlieha rovnako ochrane; prístup k pamiatkam je možný iba elektronickou formou: <www.jlbella.sk>.

⁴⁹ Po zrušení župného usporiadania vzniklo zákonom z r. 1927 krajinské (zemské) zriadenie. Slovensko ako krajina/zem bolo spravované jedným úradom sídliačim v Bratislave (neskôr s expozitúrou v Košiciach). Pozri MUS L 335 – vyúčtovanie subvencie.

⁵⁰ MUS L 347.

⁵¹ MUS L 300.

⁵² Pozri: Orlova-Koričánskeho žiadosť o refundáciu na Krajinský úrad zo dňa 24.6.1936, MUS L 271.

⁵³ MUS CLV 219.

združenie.⁵⁴ Nadôvažok, Orel zorganizoval výmenný prednáškový pobyt medzi univerzitami v Poznani a Bratislave. Profesor Łucjan Kamiński (1885 – 1964), etnomuzikológ, prednášal v Bratislave o poľskej hudbe a v Poznani Orel referoval o hudbe československej. Prvé Orlove prednášky na témy: „O súčasnej hudobnej tvorbe v republike Československej“ a „O slovenskej ľudovej piesni“ sa uskutočnili dňa 17. mája 1929 za účasti členov Akademického speváckeho združenia, ktorí počas prednášok predviedli hudobné ukážky tak zborovo ako i v sólach. Na záver prednášok uviedli spojené zbory (ASZ a prostějovské spevokoly Vlastimila a Orlice) Bellovu kantátu. V rámci programu festivalu tieto spojené zbory scénicky uviedli Dvořákovu oratórium *Svatá Ludmila*. Z toho vidno, že Orel bol vynikajúci organizátor schopný zabezpečiť aj finančné dotácie, keďže na jeseň plánovali v programe pokračovať.⁵⁵ Orel sa okrem toho zaujímal aj o štúdium poznanského archívu ľudovej piesne, kde Kamiński sústreďoval veľký archív fonografických nahrávok.⁵⁶ Orlov záujem o ľudovú pieseň snáď súvisel aj s ďalšou aktivitou, od roku 1925 vykonávanou na pôde bratislavskej univerzity, ktorou bola činnosť Slovenského výboru Štátneho ústavu pre ľudovú pieseň.⁵⁷

Dobroslav Orel bol tiež stálym členom výboru roku 1934 v Prahe ustanovenej *Společnosti pro hudební výchovu*, ktorá v roku 1936 usporiadala v Prahe I. medzinárodný kongres pre hudobnú výchovu. Orel iniciatívne založil slovenskú odbočku spoločnosti (1937) a pod jej hlavičkou v roku 1938 usporiadal Kongres pre ľudovú pieseň konaný v Bratislave a Trenčianskych Tepliciach.

Dobroslav Orel mal záujem, aby sa Slovensko dostalo aj do medzinárodných kontaktov. Počas osláv Beethovenovej storočnice vo Viedni roku 1927 bola z iniciatívy Quida Adlera, Orlovho pedagóga, ustanovená Medzinárodná muzikologická spoločnosť so sídlom v Bazileji. Adler bol jej doživotným čestným predsedom. Následne vznikla za predsedníctva Zdeňka Nejedlého v Prahe československá sekcia s tromi pobočkami: pražskou, brnianskou a bratislavskou. Funkciu jednatel'a bratislavskej odbočky [Spoločnosti hudobnej vedy] SHV v roku 1939 vykonával Jozef Šamko.⁵⁸

Základom Orlovho muzikologického záujmu bola česká hymnológia, vykonal rozsiahle terénne výskumy a vydal závažné hymnologické práce. Zaujatý novými povinnosťami po príchode na

⁵⁴MUS CLXXXI 257, 265.

⁵⁵ Pozri MUS CLXXXI. Listy Západoslovenskej speváckej župy adresované Osvetovému zväzu pre Slovensko. Tiež list z 22.4.1929 – poďakovanie rafinérii Apollo za príspevok 1000,- Kčs (MUS CLXXXI 390).

⁵⁶ V roku 1930 bol ich počet 4000. Pozri: DAHLIG, Piotr: Hudební folklorismus v Polsku: historický přehled. In: *Národopisná revue*, 1/2016, roč. XXVI, s. 46. Dostupné online: <<http://revue.nulk.cz/pdf/r1-2016.pdf>>.

⁵⁷ Pôvodná inštitúcia s pôsobnosťou pre celú monarchiu vznikla ešte roku 1902 vo Viedni, roku 1919 sa v Československu etablovala ako Štátny ústav pre ľudovú pieseň, vzápätí bol vytvorený slovenský výbor, ktorý pravdepodobne Orlovou zásluhou bol roku 1925 pričlenený k Filozofickej fakulte UK.

⁵⁸ Túto informáciu sme čerpali z korešpondenčného listka, ktorý D. Orel zaslal J. Šamkovi z Poděbrad [1939] a tituluje ho: „odb. učitel, jednatel SHV“ (MUS LXVIII 394). V texte ho poveruje úlohami súvisiacimi s finančnými záväzkami za aktivity vykonané ešte D. Orlom (úhrada nákladov v tlačiarni Mandl za Suchoňovu harmonizáciu štátnej hymny). Šamko v tom čase pôsobil vo funkcii riaditeľa a školského inšpektora a keďže zároveň od r. 1938 bol poslucháčom hudobnej vedy, Orel ho ako žiaka poveril funkciou jednatel'a Spoločnosti hudobnej vedy. Na strane odosielateľa Orel uvádza: „Poděbrady, Charitas“ a v texte informuje, že sa bude definitívne sťahovať do Prahy.

Slovensko sa už nemohol v takej miere výskumu venovať, pramene mal však neobyčajne dôsledne spracované, o čom svedčia zachované rukopisné transkripcie a lístkový hymnologický katalóg, ktorý obsahuje zápisy z rôznych českých kancionálov a zbierok (Šamotulský, Rosenplutov, Českobraský, Rovenského či Erbenova zbierka ai.). V zbierkach SNM-Hudobného múzea sa nachádzajú aj Orlom transkribované materiály z kancionálov z lokalít Lochenice, Dašice, Tábor, Hradec Králové.⁵⁹ Keďže pracoval s prameňmi, o to viac si uvedomoval dôležitosť výskumu hudobných pamiatok. Jeho zásluhou sa veľa pamiatok zachránilo a sústredilo na pôde hudobnovedného seminára. Zároveň zabezpečoval aj ich fotodokumentáciu, s čím mu významne pomáhala jeho asistentka a dlhoročná priateľka Anna Dočkalová.⁶⁰ Zdieľal i obavy o pamiatky na Slovensku, najmä o ich ochranu a zabezpečenie. Dokladom jeho profesionálneho záujmu „vedeckého a národného“ je aj list adresovaný Vojenskému veliteľstvu do Spišskej Novej Vsi, ktorý v roku 1922 poslal po Jánovi Strelcovi.⁶¹ Orel sa predstavuje ako konzervátor Ministerstva národného školstva a osvetu a požaduje, aby rukopisný kancionál nachádzajúci sa v knižnici v Podolínci ochránili a znemožnili jeho vyvezenie do Maďarska. Orlove práce k hudobným dejinám Slovenska podložené terénnym a vedeckým výskumom sú pre nás dodnes základným prameňom (najmä: *František Liszt a Bratislava*, 1925; *Hudební památky františkánské knihovny v Bratislave*, 1930).

Najvýraznejšie sa Dobroslav Orel zapísal v slovenskej hudobnej kultúre ako zakladateľ slovenskej hudobnej vedy. Na pôde Hudobnovedného seminára vychoval prvú generáciu slovenských muzikológov ako boli napríklad: Konštantín Hudec (1901 – 1952), František Zagiba (1912 – 1977), Zdenka Bokesová (1911 – 1962), Ivan Ballo (1909 – 1977), Jozef Šamko (1908 – 1980). Medzi poslucháčov seminára patril spomenutý Antonín Hořejš (1901 – 1967), neskôr všestranný umenovedec na poli hudobného i výtvarného umenia (v hudobnovednom seminári vykonával funkciu knihovníka), speváčka Věra Zachová (1906 – 1981),⁶² k mimoriadnym Elena Smidžárová (1906 – 1980),⁶³ Rudolf Chlup,⁶⁴ Bedřiška Chlupová a mnohí ďalší.⁶⁵ Orlov seminár bol nielen pedago-gickým pracoviskom, ale aj vedeckým ústavom a zároveň hudobným archívom, čím dokázal v začiatkoch nového štátu suplovať tieto dôležité a vtedy absentujúce inštitúcie.

⁵⁹ MUS CLXXXI 139-144, 375-377.

⁶⁰ Pozri pozn. 37.

⁶¹ List zo 16.7.1922, MUS XCVI 1266; Ján Strelc (1893 – 1975), hudobný pedagóg, zbormajster, organizátor, pochádzal z goralskej obce Kacvín (Katzwin); po roku 1945 pripadla Poľsku. Strelc bol roku 1922 zrejme ešte študentom v Prahe.

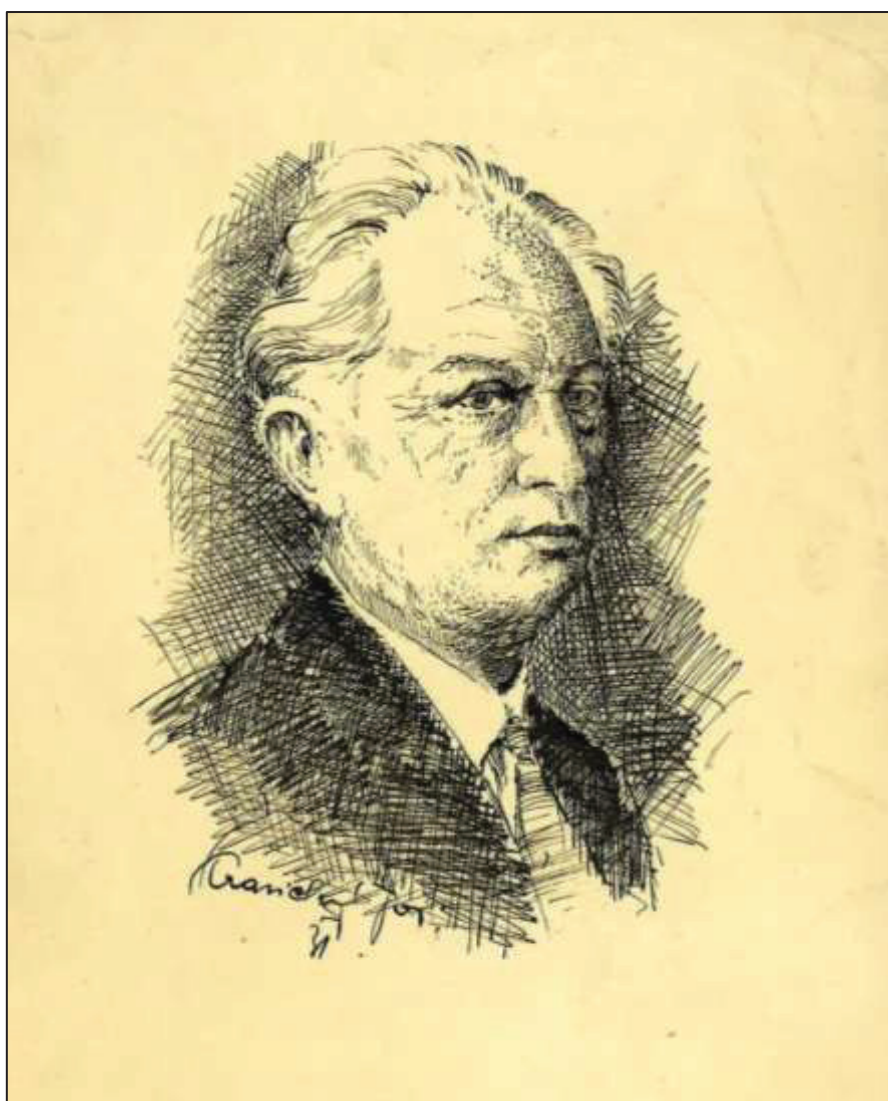
⁶² V. Zachová, česká operná speváčka a pedagogička. V Bratislave sa vydala za Jána Strelca (1893 – 1975), kolegu z Hudobnej a dramatickej akadémie. Po druhý raz sa vydala za operného režiséra Miloša Wasserbauera (1907 – 1975), keď prijala angažmá v brnianskom divadle (1933).

⁶³ E. Smidžárová, klaviristka a hudobná pedagogička, manželka Michala Karina-Knechtsbergera.

⁶⁴ Rudolf Chlup (1879 – 1961), český hudobný skladateľ pôsobiaci v Bratislave (do 1939) ako lektor Právnickej fakulty UK a zároveň poslucháč hudobnej vedy. Chlup s manželkou Bedřiškou patrili do okruhu Orlových priateľov a jeho zbory mal akademický zbor v repertoári.

⁶⁵ Pozri: Zoznam riadnych a mimoriadnych poslucháčov prednášok D. Orla (šk. r. 1922/23, 1923/24), MUS CLXXXI 373.

Zvolený názov príspevku *Poznámky k výstave...* zdá sa, s charakterom textu korešponduje aj po vizuálnej stránke – pri pohľade na stránky a petit poznámkového aparátu. V ňom sústredená rozkošatená a informatívne pestrá časť príspevku sa odvoláva na archívne dokumenty uložené v SNM-Hudobnom múzeu. Zbierkový fond múzea predstavuje nielen kvantitatívne, ale najmä kvalitatívne bohatý informačný zdroj a samozrejme, bádatelia ho majú k dispozícii. Táto ponuka nás zároveň núti vysloviť imperatív smerom k mladej generácii muzikológov, aby sa v duchu odkazu zakladateľa slovenskej hudobnej vedy, neúnavného a nesmierne pracovitého vedca, pedagóga, dirigenta, organizátora, propagátora, profesora Dobroslava Orla (obr. 11), orientovali na heuristickú prácu. Zdroje informácií čakajú...



Obr 11 *Krasický Jos[ef]*:⁶⁶ *Dobroslav Orel, perokresba*
Zdroj: MUS CLXXXI 488

⁶⁶ Krasický Josef (1900-1977), amatérsky maliar (perokresby, akvarely) a divadelník, brat akademického maliara Marcela Krasického, pôsobil vo svojom rodisku Kvasice, okr. Kroměříž. Pozri: <<http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=osobnost&id=5688>>

BIBLIOGRAFIA A ZDROJE

BÁZLIK, Jaromír: František Procházka a jeho hudobná činnosť na Slovensku. In: *Hudobný život*, roč. XIII, 1981, č. 14, s. 8.

BRODNIANSKY, Michal: Zvolenský spevácky zbor – najstarší činný spevácky zbor na Slovensku oslavuje svoje 130. narodeniny, In: *Aura musica* 2013/4, PF UJEP, KHV Ústí nad Labem, s. 114 – 117. Dostupné on-line: <https://issuu.com/ujep/docs/aura_musica_4_2013>

BUGALOVÁ, Edita: Hudobná Trnava a Mikuláš Schneider-Trnavský. SSV : Trnava 2011,

BUGALOVÁ, Edita: Hudobný život v Trnave. In: *Dejiny Trnavy I*. Ed. Jozef Šimončíč, Mesto Trnava : Trnava 2010.

ČÍŽIK, Vladimír: Vzťah Mestskej hudobnej školy a Hudobnej školy pre Slovensko v Bratislave a zlúčenie týchto ústavov. In: S. Bachleda, K. Horváthová, ed.: *Hudobná kultúra Bratislavy medzi dvoma vojnami (1919 – 1939). Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia (zv. 6). Zborník prác z konferencie konanej v dňoch 12.-13. októbra 1977 v Bratislave*. MDKO : Bratislava, s. d., s. 64 – 71.

DAHLIG, Piotr: Hudební folklorismus v Polsku: historický přehled. In: *Národopisná revue*, 1/2016, roč. XXVI, s. 46. Dostupné online: <<http://revue.nul.kz/pdf/r1-2016.pdf>>.

Desať rokov Hudobnej a dramatickej akademie pre Slovensko. Jubilejná ročenka 1919 – 1929 a výročná zpráva 1929-1930. Bratislava 1930.

JANEK, Marián: Pocta Dobroslavovi Orlovi. In: *Aura musica* 2015/8. PF UJEP, KHV Ústí nad Labem, s. 9. Dostupné online: <https://issuu.com/ujep/docs/aura_musica_8_2015_na_web>

KRESÁNEK, Jozef: Národný umelec Eugen Suchoň. SVKLU : Bratislava 1961.

KURAJDOVÁ, Ema: Činnosť slovenských hudobnokultúrnych spolkov v Bratislave v medzivojnovom období. In: Jana Langová (ed.): *Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy. Musicologica Slovaca et Europaea XXIII*. Bratislava : Veda, Vydavateľstvo SAV a ÚHV SAV, 2006, s. 141 – 164.

In: LAPÁČEK, Jiří: Vznik a vývoj legionárskych organizáci, miestni legionárske organizace okresu Přerov ed.: In: Jiří Lapáček ed.: *Rodáci a občani okresu Přerov v československé legionárske armáde v letech 1914 – 1920*. Přerov 2001. Dostupné on-line: <http://www.archives.cz/zao/resources/prerov/soka_prerov_rodaci_a_obcane.pdf>.

LASLAVÍKOVÁ, Jana: Neúnavný kritik Antonín Hořejš. In: *Žurnál Pravda*, 3. 8. 2017. Dostupné online: <<https://zurnal.pravda.sk/esej/clanok/437109-neunavny-kritik-antonin-horejs/>>

PAPP, Štefan: Moravský priateľ Slovákov Alois Kolísek. Dostupné online: <<http://www.zahorskemuzeum.sk/moravsky-priatel-slovakov-alois-kolisek/>>

RUPPELDT, Miloš: *Zpráva o založení a o prvom školskom roku Hudobnej školy pre Slovensko v Bratislave (1919-1920)*. Bratislava 1922.

SAK, Robert: Česká „Píseň písní“ v historickém kontextu. In: Lucie Wittlichová, ed.: *Státní hymna České republiky v proměnách doby*. Úřad vlády ČR : Praha [2008], s. 40. Dostupné online: <<https://www.vlada.cz/assets/urad-vlady/vydavatelstvi/vydane-publicace/Hymna.pdf>>

WINKLER, Tomáš – ELIÁŠ, Michal a kolektív: *Matica slovenská. Dejiny a prítomnosť*. Matica slovenská : Martin 2003.

<<http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=osobnost&id=5688>>

<<http://biography.hiu.cas.cz>>.

<http://www.bhsfestival.sk/bhsarchiv/koncerty-telies/?ensemble_id=103&PHPSESSID=ea9f0719b970fc653e1b842a89cc69e6>.

<<http://www.brumendo.sk/tempus/joomla/index.php/sk/o-nas/prehľad-dirigentov>>

<<http://digit.spgk.sk/VYROCNE%20SKOLSKE%20SPRAVY/VYR%20SKOL%20SPRAVY%20SLOV%20SKOL/%C4%8Csl.%20%C5%A1t%C3%A1t.%20re%C3%A1l.%20gym.%20v%20Ko%C5%A1iciach/18.%20v%C3%BDr.%20zpr.%20%C4%8Csl.%20%C5%A1t%C3%A1t.%20re%C3%A1l.%20gym.%20v%20Ko%C5%A1iciach.%201936-37.pdf>>

<<http://hc.sk/hudba/teleso-detail/429-akademicky-spevacky-zbor-tempus>>

<<http://l-u-m-i-r.webnode.at/o-nas/>>

<register.ustarch.sav.sk/index.php/sk/objekty/81-umelecka-beseda-slovenska.html>

<www.jlbella.sk>

14 HUDBA V RODINĚ KOLÍSKŮ

Petr Hlaváček

Slavkov u Brna

Zcela jistě lze za raritu, ne-li unikát považovat rodinu, ze které vzešlo šest bratrů, kteří své životy zasvětili kněžské službě. A hrála-li v jejich životech důležitou roli hudba, vidíme tuto výjimečnost ještě silněji.

Touto rodinou byla rodina tkalce Františka Kolíska a jeho manželky Marie z Protivanova uprostřed Drahanské vrchoviny. Františkovi předkové zde žili od roku 1773. Ondřej (1750 – 1810), syn Karla (1700 – 1772) a vnuk Matěje Kolíska (1673 – 1740) ze sousedního Malého Hradiska si 10. 11. 1773 vzal za ženu Annu, dceru protivanovského nájemce Josefa Nejedlého. Jejich syn František Petr Kolísek (*27. 3. 1782) se 14. 1. 1805 oženil s Ludmilou Kadlecovou a 12. listopadu 1819¹ se jim narodil syn František. Ten s Marií rozenou Kejíkovou² zplodil 12 dětí: Františka (1851 – 1906), Vincencii (1853 – 1900), Marii (1855 – 1885), Antonína (1857 – 1909), Leopolda (1859 – 1922), Filomenu (*1862), Josefa (1864 – 1899), Jenovefu (1866 – 1867), Aloise (1868 – 1931), Ignáce (1870 – 1927), Karla (1872 – 1947) a Jana (1875 – 1957).



Matka Marie, roz. Kejíková se svými syny (zleva: Alois, František, Ignác, Jan, Laopold, Karel)

¹ Nikoliv 14. 8. 1819, jak je uvedeno v pamětním sborníku *Do památníku Dru Aloisu Kolískovi* z roku 1930, stejně jako naposledy v monografii Karla Sommera a Josefa Julínka *Politik a kněz Alois Kolísek*, vydané v roce 2012. 14. 8. se narodil František, syn nájemce Františka Kolíska a Barbory rozené Krčmářové z č. p. 104. Chybně je uvedeno i datum sňatku Františka a Marie Kejíkové 15. 10. 1850, správně je 14. 10. František (prostřední) †6. 9. 1883 na souchetě, pohřbíval jej syn P. František Kolísek, vikář v Brně na Petrově.

² Marie Kejíková *23. 3. 1834, ∞14. 10. 1850 Protivanov, †22. 6. 1905 Brno.



Kostel Narození Panny Marie v Protivanově

Jako první se etabloval **František**.³ Pro chudbu rodičů se nejprve vyučil tkalcem, přičemž příležitostně nádeničil, aby ulehčil rodinnému rozpočtu. Otec pro něj původně zamýšlel učitelské povolání, takže po německé reálce absolvoval v roce 1875 české gymnázium v Brně, kdy nástupem do 2. ročníku o rok zmenšil svůj věkový handicap. V Brně již zvolil studia teologická. Pro vynika-

³ František Seraf. Kolísek *3.10.1851 Protivanov, ord. 1879 Brno, †27.12.1906 Brno.

jící prospěch byl v posledních ročnících ustanoven viceprefektem a posléze prefektem semináře. V roce 1879 byl vysvěcen, 1882 získal aprobaci katechetickou a 1889 doktorát teologie.

Po vysvěcení byl poslán na kaplanské místo do Tišnova, ale po pouhém měsíci byl vyzván, aby se ucházel o místo druhého kaplana v Brně na Petrově. To získal a služebním postupem prošel přes 1. kaplana, 3. a 2. vikáře až k postu 1. vikáře a správce fary. Působil rovněž jako katecheta na gymnáziu a nějakou dobu jej najdeme mezi pedagogy Janáčkovy Varhanické školy. Dne 27. srpna 1884 v Besedním domě v Brně na sjezdu farních cyrilských jednot pronesl projev k 700 účastníkům místo Leoše Janáčka, který musel odjet do lázní v Gleichenbergu. Před odjezdem Kolískovi nastínil myšlenky své přednášky o chrámové písni se zvláštním zřetelem na doprovod varhan a P. František Kolísek s dómským varhaníkem Františkem Musilem se tématu, proloženého varhanními příklady, zhostili k naprosté spokojenosti účastníků. Obecné veselí vzbudily zejména Musilovy ukázky tzv. šlendriánských meziher. Po programu se P. František Kolísek spolu s P. Františkem Lehnerem, P. Aloisem Slovákem a jinými zúčastnil porady na starobrněnské prelaturě o programu a zejména hudební náplni velehradských oslav k mileniu úmrtí sv. Metoděje v příštím roce.⁴

Mimo jinošská vystoupení od svých osmi let v protivanovském kostele v rámci liturgické hudby, kdy zpíval, případně hrál na housle či flétnu, chodil nejspíše k místnímu učiteli Ignáci Kovářovi na soukromé hodiny klavíru a harmonia resp. varhan. Jako gymnazista účinkoval podle svých slov „při velikých koncertech brněnských na housle“. Přitom využil možnosti důkladného vzdělání v hudební teorii i v řízení sboru a orchestru. Stál u zrodu Janáčkem zakládané *Jednoty pro zvelebení církevní hudby na Moravě* a při ustavující valné hromadě 23. 9. 1881 byl jedním z ověřovatelů protokolu a později byl léta volen jednatelem spolku.

Roku 1885 byl zvolen předsedou *Cyrilské jednoty v Brně* a ve funkci setrval až do smrti. Již rok po vzniku brněnské Cyrilské jednoty vydal *Kancionálek Cyrillský*, který se do konce století dočkal osmi vydání a v dalším roce, 1887, tento Kancionálek doplnil *Průvodem varhan*, ve kterém přede hry a dohry k sebraným zpěvům zkomponoval brněnský dómský varhaník František Musil.

V roce vzniku brněnské Cyrilské jednoty byl na kněze vysvěcen Františkův bratr **Leopold**.⁵ Kněžskou dráhu začal koncem srpna 1885 jako kooperátor v Kuřimi, po roce pokračoval v Mráko-tíně, 1890 v Dolních Loučkách a od roku 1891 byl již farářem, a to v Olší. Není příliš známo, že jej k zájmu o toto místo vyzvala abatyše Anna Staack z kláštera v St. Marienthal bei Zittau v Saské Lužici, které náleželo presentační právo kostela v Olší. V roce 1896 byl ustanoven farářem a katechetou v Předklášteří u Tišnova, koncem roku 1911 v Blansku a rok před smrtí v Křižanovicích.

⁴ V Hlasu podrobně referoval Alois Velen: Hlas XXXVI/68 z 29. 8. 1884, XXXVI/68 z 2. 9. 1884, XXXVI/70 z 5. 9. 1884 a XXXVI/71 z 9. 9. 1884.

⁵ Leopold Kolísek *14. 11. 1859 Protivanov, ord. 1885 Brno, †25. 8. 1922 Křižanovice.

Podle pamětníků byl nadán nejen hudebně, ale i výtvarně a nadčasové zásluhy si vydobyl zejména organizací poutí do Lurd, kterými se budeme zabývat níže. Věnoval se náboženské literatuře, na konci 19. století vydal publikace např. *Blahoslavená Panna Maria v příkladech* (1893) či homiletickou příručku pro postní dobu *Kristus zraněný – duše raněná* (1896).

Na přiblížení osoby a díla **P. Aloise Kolíska**⁶ by sotva stačil samostatný seminář. Po gymnaziálních a teologických studiích a svěcení v roce 1891 byl jen rok kaplanem v Náměšti nad Oslavou, načež byl poslán na vyšší teologická studia do Říma, kde strávil dva roky. Studoval na Gregoriánské universitě (*Pontificia Universitas Gregoriana*), Universitě sv. Urbana (*Pontificia Universitas Urbaniana*) a na papežské Akademii sv. Tomáše Akvinského (*Pontificia Academia Sancti Thomae Aquinatis*) získal doktorát filosofie.

Po návratu byl jen několik týdnů pověřen kaplanskou službou v Míroslavi a následující čtyři roky byl duchovním správcem a katechetou při Zemském ústavu hluchoněmých v Ivančicích. V rámci příprav Národopisní výstavy československé v roce 1894 byl členem Národopisného odboru pro hudbu na Moravě, kde zodpovídal za oblast církevní hudby (umělá hudba byla v kompetenci Josefa Nešvery, lidová hudba a tanec Leoše Janáčka a kancionály Karla Konráda). Nejdéle působil jako profesor a katecheta na vyšší reálce v Hodoníně, a to v letech 1898 – 1919. Právě během práce v Hodoníně navázal mnohé významné kontakty, uzavřel vzácná přátelství s českými, moravskými a slovenskými národními buditeli, vědci a umělci. Velmi záslužné bylo jeho angažmá v případě slovenského kněze Andreje Hlinky, kterému úřady dávaly za vinu masakr v Černové 27. 10. 1907, známé jsou jeho kontakty s Antonínem Dvořákem, Jaroslavem Vrchlickým, Adolfem Heydukem či Karlem Dostálem-Lutinovem, ze Slováků do Hodonína mimo Hlinku přijížděl například Svetozár Hurban Vajanský, Karol Anton Medvecký, pozdější biskup Dr. Ján Vojtaššák, Milan Hodža a Ferdiš Juriga.

Alois Kolísek se záhy stal členem Katolické moderny a jeho přičiněním byla na sjezdu 31. 7. 1906 v Přerově přijata rezoluce, vyjadřující podporu slovensky smýšlejícím kněžím v zemích uhersko-slovenských, čímž si vysloužil velkou nelibost vysokého kléru, už tak živou jeho styky s Andrejem Hlinkou a není divu, že bylo tehdy bráněno jeho ustanovení profesorem náboženství na prvním gymnáziu v Brně.

Po rozpadu Rakousko-Uherska vstoupil do vrcholné politiky. Za Slováky byl zvolen v letech 1918 – 1920 poslancem Národního shromáždění. Mimo jiné se přičinil, aby se na základním stupni škol stala hudební výchova povinným vyučovacím předmětem.

⁶ Alois Kolísek *1. 4. 1868 Protivanov, ord. 1891 Brno, †25. 8. 1931 Brno.

K 1. 11. 1919 byl prezidentem Masarykem jmenován řádným profesorem národní literatury a estetiky na nově státem zřízené Katolické bohoslovecké fakultě v Bratislavě.⁷ Kvůli neprovedené dismembraci Ostrihomské diecéze tato fakulta nakonec zahájila činnost až 4 roky po Kolískově smrti (1935)⁸ a Alois Kolísek na Slovensku konal přednášky o křesťanském umění na bohosloví v Bratislavě a Trnavě. Byla to doba prudkého, nejen politického kvašení a Alois Kolísek byl stále v centru důležitých událostí.⁹

Prof. Dr. Alois Kolísek byl velkým milovníkem a znalcem slovenské lidové písně, dokonce v lidovém duchu složil píseň *Drevorubač Slováč*.¹⁰ Ovládal několik hudebních nástrojů, disponoval výtečným tenorem, rozuměl si s řadou slovenských umělců. Málokoho tedy překvapí, že byl předním činitelem v celé řadě organizací, postihující široké spektrum jeho zájmů.¹¹

P. Ignác Kolísek¹² byl na kněze vysvěcen v roce 1895. Do roku 1900 byl kooperátorem v Břeclavi, pak 1901 – 1909 ve Velkých Bílovicích, načež jej Jan kníže z Lichtensteinu presentoval na místo faráře do Milonic (ustanoven k 1. 9. 1909). Zde působil v relativním poklidu až do své smrti. Pátrání po dokladech o hudebnosti P. Ignáce Kolíska je velmi nevděčnou záležitostí, neboť Ignác vždy jakoby stál ve stínu svých bratrů a mimo téměř obligátní zápisy farních kronik o opravách kostelů o něm mnoho dokladů neexistuje. Nicméně aspoň dvě zdánlivé maličkosti jeho muzikálnost dokumentují docela přesvědčivě. Určitě nelze přehlédnout skutečnost, že byl v semináři druhým ze čtyř hudebních prefektů (na rozdíl třeba od Aloise či Jana, o jejichž hudební erudici nelze pochybovat), zodpovídajících za hudební složku posvátných obřadů, kterých se klerici zúčastnili. A jeho pozice druhého tenoristy ve zmíněném bratrském pěveckém kvartetu jakoby vyjadřovala jeho pova-

⁷ Zákon č. 441 z 24. 7. 1919

⁸ Po vzniku Československa bylo území dosavadní ostříhomské arcidiecéze, ležící nově na území ČSR, spravováno provizorně vikářem Richardem Osvaldem s pravomocí generálního vikáře. 29. 5. 1922 byla Svatým stolcem zřízena Trnavská apoštolská administratura, jejíž správce už byl podřízen přímo Římu. Prvním administrátorem byl ustanoven ThDr. Pavel Jantausch. Skutečnou arcidiecézi zřídil až Pavel VI. apoštolskou konstitucí *Qui divino a Prescriptionum sacrosancti* 30. 12. 1977. V Bratislavě byla teologická fakulta zřízena 24. 6. 1919 zákonem 441/1919 Sb., ale fakticky až v roce 1935 resp. 1936 (vládním nařízením 112/1936).

⁹ V červnu 1919 byl členem delegace Jednoty československého katolického duchovenstva, vyslané k papeži Benediktu XV. s požadavky na reformy katolické církve v nově vzniklé republice. Členy této delegace byli dále pozdější banskobystrický biskup Marián Blaha (1869-1943), děkan pražské teologické fakulty ThDr. Vojtěch Šanda (1873-1953) a děkan v Ledenicích František Kroiher (1871-1948). 1919 založen Seminár hudobnej vedy na Filozofickej fakulte Slovenskej univerzity v Bratislave, kde Alois Kolísek spolupracoval s Dobroslavem Orlem.

¹⁰ Vyšla v roce 1919, text napsal Václav Chlumecký (pseudonym Enšperger).

¹¹ 1930 – předsedou: Komise pro hudební výchovu na školách v ČSR, literárně přednáškového odboru Slovanské besedy v Bratislavě, literárního a slovanského odboru Slovenského klubu v Bratislavě, místní organizace ČS. strany lidové v Bratislavě, Spolku pro podporu propuštěných trestanců v Bratislavě, I. sboru Slovenské ligy v Bratislavě, Školské matice Slovenské ligy, uměleckého odboru Osvětového svazu v Bratislavě, Západoslovenské pěvecké župy Dr. J. L. Belly, starostou Orla v Bratislavě, místopředsedou Družstva Slovenského národního divadla, historicko-uměleckého odboru Vlastivědného musea v Bratislavě, Jednoty hudebních stavů, kuratoria Školy uměleckých řemesel v Bratislavě, literárního odboru Slovenské ligy, ústředního výboru Slovenské ligy, Spolku anglické kultury v Bratislavě, jednatelem Státního ústavu lidové písně pro Slovensko, členem výborů a poradních sborů dalších 20 spolků a institucí, redaktorem Růže lurdské v Bratislavě...

¹² Ignác Kolísek *27. 7. 1870 Protivanov, ord. 1895 v Brně, †2. 7. 1922 Luhačovice.

hu – vnitřní hlasy nebývají nositeli vznosných melodických linek ani nerámují celou harmonii jako hlasy basové, takže je běžný posluchač zaznamená bohužel až tehdy, kdy chybují...

P. Karel Kolísek¹³ nastoupil v září 1897 na kaplanské místo v Hostimi a po žádosti o přeložení do německojazyčné obce, aby se zdokonalil v němčině, dostal místo kooperátora v Drnholci, na jaře 1900 ve Štítarech, krátce poté ve Slavonicích a v říjnu toho roku v Komárově. Od listopadu 1901 byl ustanoven vojenským kaplanem v Praze a v červenci 1903 duchovním profesorem na c. k. kadetní škole v Liebenau bei Graz. Po válce byl výnosem Ministerstva národní obrany jmenován duchovním správcem při zemském velitelství pro Moravu a Slezsko v Brně s titulem čs. polního superiora. Do konce války byl vyznamenán řádem Františka Josefa, stříbrným záslužným křížem pro vojenské duchovní *Piis meritis*, zlatým záslužným křížem s korunou a stal se nositelem i Mariánského kříže II. třídy Řádu německých rytířů. Bohužel jediným doložením jeho hudebních schopností je, v současné době, pozice druhého basisty v bratrském pěveckém kvartetu.

Nejmladší z šestice **Jan**¹⁴ byl po vysvěcení (1898) kooperátorem v Tasově, ve farnosti sv. Mikuláše ve Znojmě a nakonec ve Velkém Meziříčí, krátce administroval faru v Horních Borech, načež se v roce 1912 stal farářem v Dukovanech a tuto farnost spravoval 36 let, než odešel na odpočinek. Jak vidíme níže, už v Tasově P. František Florian a ve Znojmě P. Josef Svoboda museli mít pro hudební a poutní aktivity mladého kooperátora značné pochopení, neboť jen cvičení muzikantů a úkoly spojené s přípravou a realizací poutí musely zabrat opravdu hodně času, který by nadřizení mohli nárokovat pro plnění služebních úkolů. Jeho hudební schopnosti a dovednosti jsou bohudík zachyceny pramenně i v literatuře.¹⁵

Jakýmsi svorníkem aktivit všech bratří Kolísků byly vlakové poutě do Lurd, které rakouští katolíci pořádali od roku 1886. V roce 1896 se v rámci rakouské výpravy zúčastnili František a Leopold, 1900 Ignác. Leopold byl pověřen výborem Cyrillo-Methodějského dědictví sepsáním podrobné zprávy o pouti a historie lurdských událostí, které vydal tiskem na samém konci století. Pout' v něm jakoby zažehla touhu pořádat poutě samostatně, na národní bázi.

První českou pout' se podařilo zrealizovat o tři roky později pro celkem 362 poutníky z Čech, Moravy, Slezska, ve výpravě bylo i několik Slováků a vídeňských Čechů. Byla to bohužel jediná pout', které se zúčastnilo všech šest bratrů i s matkou Marií. Silným dojmem muselo působit poutní

¹³ Karel Kolísek *16. 11. 1872 Protivanov, ord. 1897 v Brně, †2. 5. 1947 Brno.

¹⁴ Jan Kolísek *9. 5. 1875 Protivanov †25. 12. 1957 Dukovany.

¹⁵ Ze zprávy P. Leopolda Kolíska brněnské konsistoři o připravované pouti do Lurd v roce 1911 z 2. 11. 1910: „...Nechci přechvalovati na př. bratra Jana. Ať má ty neb ony křehkosti, ale pro Lurdskou pout' nenajdu za něho žádného kněze na Moravě a v Čechách, který by zároveň měl schopnosti 1) vypomoci ve vrchním vedení skupinovém (vzpomínám posud na jeho výborné služby při Římské pouti r. 1908 v Loretě, kdy pozdě do noci za jeho vedení se dopravovaly poutnické skupiny z nádraží Loretského do města), 2. dirigovali hudební kapelu poutní, 3. hráli v ní na křídlovku, 4. dle potřeby i na varhany, 5. zpívali v quartettě I. bass...“

pěvecké kvarteto Aloise, Ignáce, Jana a Karla, jehož zpěvy po návratu vydal Alois vlastním nákladem. Obdobně tomu bylo i v roce 1911, kdy se do zpěvníčku dostalo i *Ave Maria* pro sólový bas, mužský sbor s doprovodem, které ještě na studiích složil nejstarší z bratrů, tehdy již zesnulý František a *Pange lingua* pro mužský sbor od nejmladšího Jana. P. Jan Kolísek byl zároveň křídlovákem a vedoucím pěti nejlepších hudebníků hasičské kapely v Tasově, kde byl tehdy kooperátorem. Na druhé pouti v roce 1907 sestavil šestici z hudebníků znojemských, 1911 účinkovalo dokonce deset muzikantů, z toho tři kněží. Tehdy byl P. Jan administrátorem fary v Horních Borech. Roku 1913, již jako farář v Dukovanech, vedl kapelu studentů učitelského ústavu v Bubenči a během deseti z jedenácti poutí, kterých se zúčastnil, takto prošlo poutními kapelami přes 50 hudebníků, z nichž mnozí účinkovali opakovaně.

Hudebnost bratří resp. sourozenců Kolískových nelze vidět pouze jako izolovaný jev. Neoddiskutovatelným odkazem na existující hudební prostředí jsou mimo jiné národní písně a tance, které v Protivanově od poloviny 19. do konce 20. století zaznamenali P. František Sušil, Františka Kyselková, Zdenka Jelínková či Jaromír Synek. Ve vzpomínkách P. Františka Kolíska nacházíme pasáž i o fungujících hudebnících a zpěvácích na kostelním kůru pod vedením místního učitele, jehož hudební výchovou procházely všechny nadané školní děti. A pokud se zahlubáme do složitého přediva rodinných vztahů, nemůžeme si nevšimnout, jakými podivuhodnými cestičkami hudební nadání kráčelo.

Nebylo například ještě nikde reflektováno, že příbuzný bratrů Kolísků, synovec Františka Petra Kolíska František, se stal kantorem na východě Moravy a v učitelském povolání pokračoval i jeho syn Josef a vnuk František. S hudebními aktivitami, neodmyslitelnými především u venkovských kantorů, lze počítat zejména u osoby Josefa (1852 – 1936), jenž byl v letech 1885 – 1914 nadučitelem v Lidečku.

I v samotném Protivanově samozřejmě nebylo muzicírování záležitostí jen učitele a rodiny Kolísků. Přestože je dnes už značně obtížné zjišťovat hlouběji do minulosti pramenky hudebnosti u množství protivanovských muzikantů a zpěváků, mnohdy příbuzensky provázaných, v dochovaných vzpomínkách zaznamenaná jména přesvědčivě naznačují, v jakém prostředí vyrůstali Kolískové a jejich vrstevníci, jejichž potomci působí v Protivanově i jinde v různých hudebních žánrech dodnes.

Ke konci 19. století se v Protivanově dočkala nebývalého rozkvětu dechová hudba, a to hlavně díky vojenskému hudebníkovi Aloisi Kopeckému.¹⁶ S jeho sestrou Františkou spojil svůj život zakladatel důležitého muzikantského rodu Josef Kolář (*1872), s velkou pravděpodobností

¹⁶ Alois Kopecký *7. 12. 1860 Protivanov †1917 tamtéž. Podle rodinné tradice měl při vojenské službě dosáhnout hodnosti kapelníka, v době svatby (21. 2. 1887) už byl v civilu.

člen Kopeckého kapely. Díky osobě jejich syna Josefa Koláře ml.¹⁷ se pak Protivanov dočkal desítky let trvající kulminace hudebního života v mnoha podobách. A Josef Kolář ml. si 18. 3. 1926 vzal za manželku neteř bratří Kolísků Filomenu, dceru Františka Havrdy a Filomeny rozené Kolískové, čímž propojil několik muzikantských rodů.¹⁸ Právě v jeho četných hudebních tělesech, ať už smyčcovém kvartetu, dechovce, štrajchu nebo na kůru, se vystřídalo několik generací širokého příbuzenstva. Jen pro orientaci krátce zmíníme aspoň několik osob nejbližší rodiny.

Josef nejmladší (*1927) vystudoval hru na violoncello, stal koncertním mistrem v Symfonickém orchestru hlavního města Prahy FOK, v roce 1968 spoluzakládal komorní sdružení *Musica da camera Praga*, 1999 se stal členem komorního souboru *Solisti di Praga*. Všechny čtyři jeho dcery pokračují v otcových stopách, ať sólově, v orchestru, v redakci Českého rozhlasu či na hudební škole.

Vojtěch, syn Vojtěcha, nejmladšího bratra Josefa mladšího, vystudoval na konzervatoři a akademii hru na klarinet a dlouhá léta působí v profesionální dechové hudbě *Moravanka*. I jeho děti vystudovaly hudební obory, Alois je protivanovským varhaníkem.

Zaměřili jsme se na hudebnost šesti kněžských bratří Kolísků jako na výjimečný fenomén. Jak bylo ale řečeno již v úvodu, tu výjimečnost tvoří šestice kněží a hudba tento mimořádný jev jen podtrhuje. Pokud bychom se pohybovali výhradně v hudební oblasti, museli bychom záhy seznat, že hudebnost bratří resp. sourozenců Kolískových¹⁹ skutečně nelze vidět pouze jako izolovaný fakt. Čím podrobněji se budeme zabývat složitými vazbami a propojeními s dalšími muzikantskými rody, tím větší úctu a obdiv získáme k množství výtečných, nadšených a obětavých protivanovských hudebníků a zpěváků, kteří svým uměním chválili Pána při bohoslužbách, osvěžovali posluchače koncertů, divadel i tanečních zábav či doprovázeli své příbuzné, známé i neznámé na cestě poslední.

¹⁷ Josef Kolář ml. *5.3.1900 Protivanov †20. 11. 1988 Protivanov. Vyučen krejčím, stejně jako Alois Kopecký prošel službou ve vojenské hudbě a po návratu do civilu si založil kapelnickou živnost. Ve 30. letech se po Františku Zapletalovi stal protivanovským varhaníkem. Jeho výtečnou kapelu zmiňuje i Jan Trojan v knize *Přivítivá krajina hudby*.

¹⁸ Josef Kolář st. byl po matce Antonii rozené Nejedlé spřízněn i s kantorským rodem Petýrků, který hudebně vynikl ve Křtinách, Břeclavi, Brně a Vídni.

¹⁹ Obraz o rodině Františka Kolíska by byl značně neúplný, kdybychom neuvedli i ostatní potomky s minimálním naznačením jejich osudů: Druhorozená Vincencie *28. 8. 1853, ∞4. 3. 1878 Jana Nejedlého (*13. 7. 1854 Protivanov), †12. 6. 1900 na TBC plic. Marie *2. 9. 1855, ∞3. 11. 1874 Antona Kirsche (*16. 1. 1850 Ivančice) a †12. 10. 1885 Kroměříž. Jejich synem byl P. Ludvík Kirsch (*24. 8. 1875, †13. 1. 1936), katecheta ve Znojmě. Antonín Paduánský *12. 6. 1857, ∞21. 11. 1882 Marie Kejíková (*1. 7. 1864 Protivanov, oddával P. František), †20. 5. 1909 Podivín. Jejich synem byl P. Bohumil Kolísek (*12. 9. 1883 Protivanov, ord. 19. 7. 1908, †20. 3. 1935 Podivín), farář, katecheta v Podivíně. Důležitou spojkou se stala Filomena *4. 7. 1862, ∞21. 11. 1882 Františka Havrdy (*1. 2. 1859 Protivanov). Josef *26. 9. 1864, ∞8. 11. 1887 Annu Kejíkovou (*11. 7. 1866 Protivanov), †1. 10. 1899 Protivanov na TBC plic. Synem jejich dcery Marie Kejíkové – Veselé (*23. 7. 1888, †17. 9. 1958 Protivanov) byl P. Jiří Maria Veselý OP (*15. 11. 1908 Protivanov, †31. 8. 2004 Olomouc, po válce sekretář ministra obrany Ludvíka Svobody, později politický vězeň, archeolog. Nejmladší dcera Jenovéfa (*5. 9. 1866, †31.3.1867 Protivanov) byla jedinou zemřelou v dětském věku.

PRAMENY, LITERATURA

Diecézní archiv Biskupství brněnského, fond Biskupská konsistoř Brno (BKB) sig. K 1005 k. 1703; sig. K 1042 k. 1707; K 1075 k. 1709; K 1091 k. 1714 K 1103 k. 1715

Biskupský ordinariát Brno (BOB) sig. K 222, 225, 228; K 234 k. 475; K 255 k. 476; K 288 k. 492

Do památníku Dru Aloisu Kolískovi. Praha 1930.

JANÁČEK, Leoš: Otázky a odpovědi Dru. Aloisu Kolískovi. In: *Folkloristické dílo (1886-1927)* ss. 349-351, Brno 2009.

KOLÁŘOVÁ, Kateřina: *Hudební historie Protivanova*. Bakalářská práce, Brno, Masarykova univerzita, Fakulta pedagogická, Katedra hudební výchovy, 2016.

KOLÍSEK, Alois pod pseudonymem Pr. Ot. Ivanov [Protivanov]: *K černovsko-ružomerskému procesu*. Na obranu Andreje Hlinky a pravdy. Brno 1908.

KOLÍSEK, František: *Kancionálek Cyrillský* zavírající v sobě vybrané písně pro všechny doby roku církevního, jakož i nejpotřebnější modlitby pro lid katolický. Brno 1888.

KOLÍSEK, František: *Průvod varhan ku Kancionálku Cyrillskému*, který uspořádal František Kolísek, vikář na dómě, t. č. starosta Cyrillské jednoty brněnské. Předehrami a dohrami opatřil František Musil, varhaník na dómě brněnském. Brno 1887.

KOLÍSEK, Alois: *Cyrillo-Methodějství u Čechů a Slováků*. Brno 1935.

KOLÍSEK, Alois: *Drevorubač Slovák*. Praha 1919.

KOLÍSEK, Alois: *Zpěvy z české pouti lurdské 1911*, zpívané quartettem bratří Kolísků. Brno 1911.

KOLÍSEK, Karel: *Kouzlo Lurd*. Brno 1931.

KOLÍSEK, Karel: *Vítězství Lurd*. Brno 1938.

KOLÍSEK, Leopold: *Kristus zraněný – duše zraněná*. Postní kázání. Brno 1896.

ROSOLOVÁ, Barbara: *Dějiny varhanního oddělení brněnské konzervatoře*. Bakalářská práce, Brno, Masarykova univerzita, filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2009.

Ružomberok. Monografia mesta. Banská Bystrica 2009.

SOMMER, Karel; JULÍNEK, Josef: *Politik a kněz Alois Kolísek*. Praha 2012.

15 FRANZ RIEGER – OSOBNOST KONCE JEDNÉ EPOCHY VARHANÁŘSTVÍ

Petr L y k o

Katedra hudebních a humanitních věd, Hudební fakulta JAMU v Brně

Varhanářský odkaz Franze Riegera, otce zakladatelů světové varhanářské firmy Gebrüder Rieger v Krnově, představuje z hlediska organologické reflexe doposud ne zcela probádané téma. Pozornost by mu však měla být věnována nemalá. Jednak pro samotnou řemeslnou a uměleckou kvalitu jeho nástrojů, ale také proto, že svým dílem reprezentuje varhanáře působícího na samém sklonku rozsáhlého vývojového typu evropského varhanářství, která se záhy promění ve zcela nové a po všech stránkách odlišné varhanářské paradigma.

Franz Rieger se narodil dne 13. prosince 1812 v malé obci Sosnové, poblíž města Krnova; tedy v oblasti, ve které rozvíjelo svou činnost několik varhanářů či menších dílen. Hlubší varhanářské vzdělání a zkušenosti však získal ve Vídni u varhanáře Josepha Seybertha. O vlivech, jež mladého varhanáře ve Vídni formovaly, se zmiňuje Rudolf Quoika, kdy připomíná zejména možnost poznání nástrojů Johanna Henkeho, či Ignatze Kobera: „*Franz Rieger lerntedie Wiener Orgelwerke kennen, vor allem die großen Werke Meister Johann Henkes, dann aber auch die des Olmützers Ignaz Kober, der die Moderne verkörperteund in Wien (Schottenkirche) und im Stift Heiligenkreuz bei Wien in den Jahren 1802 und 1804 Musterwerke geschaffen hatte.*“¹

Do Krnova se Rieger dle Jiřího Sehnala přesunul v roce 1840,² který podle něho zároveň také představuje počátek jeho samostatné varhanářské živnosti. Petr Koukal datuje jeho pracovní aktivity v Krnově až k roku 1844, tj. době, kdy se zde Rieger mj. oženil s Rosálií Schmidtovou, a to na základě dochovaného nápisu od Franze Riegera na varhanách v Kružberku, kde autor zmiňuje provedení ladění nástroje a připojuje podpis „bürgerlicher Orgelbauer aus Jägerndorf“.³ Dle Koukala se jedná o nejstarší ověřený doklad o Riegerově varhanářských aktivitách.

Oba autoři se pak odvolávají na práci Bohumíra Indry,⁴ ve které autor zmiňuje, že v dubnu 1844 si Rieger vedle zmíněného sňatku koupil dům č. 240 na tehdejší Dřevěném trhu a v prosinci byl přijat za krnovského měšťana (fotokopii přijímací listiny uvádí v citované práci Petr Koukal).

Živnost v Krnově provozoval Rieger na bázi malé dílny s několika zaměstnanci do roku 1873, kdy jeho synové Otto a Gustav založili moderní továrnu, jež se v následujících desetiletích výrazně

¹ QUOIKA, Rudolf: *Die Jägerndorfer Orgelbauer Rieger und ihr Haus*. Freising: 1965.

² SEHNAL, Jiří: *Barokní varhanářství na Moravě, díl I. Varhany*. Brno: MVS v Brně, UP v Olomouci, 2003, s. 100. ISBN: 80-7275-042-9.

³ KOUKAL, Petr: *Historie a vývoj varhanářství na Krnovsku a Bruntálsku*. In: Plánský, Bohumil a kol. *Krnov, město královského nástroje*. Krnov: Město Krnov, 2007, s. 36. ISBN: 978-80-254-0429-4.

⁴ INDRA, Bohumír: *Houslařství a varhanářství v oblasti Jeseníků v 17.-19. století*. In: *Časopis Slezského muzea*, řada B – historie 17, 1986, č. 1, s. 22-44. Indra ve své práci mj. odkazuje na Rodnou matriku Sosnové Kr XIV-4 f. 179, dále pak v souvislosti s Riegerovými syny na Rodnou matriku Krnova I-18, f. 7, 88; či článek Karla Luňáka *Krnovské varhanářství*. In: *Krnovsko* 1957, č. 1, s. 9.

zapsala do dějin evropského varhanářství. V době, kdy Franz Rieger předával firmu synům (od roku 1872) a krátce všichni tři společně pracovali, nesla název „Franz Rieger und Söhne“. Od roku 1873 však již bratři Riegerové používali obchodní značku „Gebrüder Rieger“. Franz Rieger zemřel dne 29. ledna 1885 v Krnově. Jiří Sehnal uvádí, že během svého života postavil cca 30 – 50 varhan. Ve své práci Barokní varhanářství na Moravě uvádí následující soupis Riegerových nástrojů, včetně varhan které opravil a návrhů na varhany:⁵

- 1843 Krnov, hřbitovní kostel, oprava
- 1844 Kružberk, oprava
- 1844 Wadovice, návrh
- 1844-1849 Horní Benešov, oprava
- 1850 Hrozová,
- 1851 Krnov, Špitální kostel
- 1854 Vrchy u Fulneka
- 1855 Cvilín u Krnova II/20 – dle Sehnala první nově postavené varhany Franze Riegera
- 1855 Nové Valteřice
- 1856 Holčovice, oprava
- 1859 Dětrichov nad Bystřicí, oprava
- 1861 Lesy, I/12
- 1862 Rázová
- 1864 Moravský Kočov I/10
- 1865 Lomnice u Rýmařova
- 1867 Stará Ves u Rýmařova I/12 (dochovány)
- 1868 Hrabová
- 1870 Liptaň
- 1870? Moravský Kočov I/10
- 1872 Zátor, oprava
- 1872 Rýžoviště I/10
- 1872 Rudoltice I/8
- ? Vrbno II/20 (dochovány)
- ? Ludvíkov I/3 (dochovány)

⁵ SEHNAL (2003), s. 100.

Nástroje Franze Riegera vynikaly špičkovým řemeslným zpracováním a užitím kvalitních materiálů. Dokladem toho jsou zejména vzdušnice vyráběné z dubového dřeva, ale také mosazné pružiny ve ventilových komorách, či konzervační nátěr všech kovových součástí.⁶

Riegerovy varhany generálně spadají do varhanářského paradigmatu období baroka – to se projevuje markantně zejména v oblasti konstrukce, a sice užitím zásuvkových vzdušnic a samozřejmě ještě čistě mechanickou trakturou, ale také na poli rejstříkové dispozice a tím i zvukového ideálu, kdy tyto nástroje poměrně důsledně dodržují vybudování dominantního principálového sboru až po zvukovou korunu (a to v alespoň v částečné míře i v pedálovém stroji), který je dále doplněn zejména flétnovými rejstříky. Na stranu druhou zde však lze pozorovat postupnou proměnu zvukového ideálu, který ke konci Riegerovy dráhy spolu s několika dalšími činiteli vyústí ve zrod nového typu tzv. romantického varhanářství. Nástroje již zahrnují větší počet hlasů v základních 8' polohách a vyskytují se zde i smykavé rejstříky, později hojně využívané právě tzv. romantickým varhanářstvím. O postupném typologickém posunu Riegerových varhan svědčí i rozsahy klaviatur, budované již chromaticky v manuálu někdy až po f^3 (tj. namísto krátkých oktáv vynechávajících některé tóny ve velké oktávě).

Specifika varhan Franze Riegera lze mj. dokumentovat na dochovaném nástroji I/12 v chrámu sv. Bedřicha v Bedřichově u Oskavy (okres Šumperk):⁷

Manual C-c³ (chromaticky):

Principal 8'

Salicional 8'

Bourdon 8'

Quintatöna 8'

Octav 4'

Doppelflöte 4'

Quint 3'

Octav 2'

Mixtur '1 1/3'3x

Pedal C-g (chromaticky):

Subbass 16'

Violonbass 8'

Octavbass 4'

I/P

⁶ KOUKAL (2007), s. 42.

⁷ Dokumentace varhan provedená autorem dne 4. prosince 2006 pro NPÚ ú.o.p. v Olomouci.

Varhany mají tónovou i rejstříkovou mechanickou trakturu a zásuvkové vzdušnice (vyhotoveny z masivního dubu). Hrací stůl je vestavěný do zadní části varhanní skříně, která je svou přední částí vestavěna do zábradlí kůru. Prospekt tvoří tři píšťalová pole, pole středové je největší. Varhanní skříň je prostá, bez výraznějšího zdobení, pouze nad úzkou horní římsou jsou umístěny drobné vyřezávané lístky. Přesný rok postavení nezjištěn, dle charakteru odhadováno cca na 50. léta 19. století.

Nástroj má v manuálu důsledně vybudován výrazně dominující principálový sbor až po zvukovou korunu (Principal 8', Octav 4, Quint 3', Octav 2', Mixtur 3x), a to s výrazným zastoupením vyšších alikvotů. V pedálu stojí za povšimnutí disponování Octavbassu v poloze 4', což později bylo u takto malých varhan spíše výjimkou.

Z hlediska stopových poloh tedy nástroj vykazuje následující schéma:

<u>Manual</u>	<u>Pedal</u>	<u>Celý nástroj</u>
1 1/3		1 1/3'
2'		2'
2 2/3'		2 2/3'
4' 4'	4'	4' - 4' - 4'
8' - 8' - 8' - 8'	8'	8' - 8' - 8' - 8' - 8'
	16'	16'

Bratři Gustav a Otto Riegerové začali od roku 1873 svou továrnu budovat na zcela jiných základech. Jednalo se o moderní velký industriální podnik, který začal vyrábět varhany odpovídající typu tzv. romantického varhanářství. Přestože se tyto nástroje od varhan Franze Riegera odlišovaly svou koncepční, konstrukční i výrobní charakteristikou, dokázaly si ve všech těchto parametrech udržet vysoký kvalitativní standard, tolik typický pro produkci varhanářské původní dílny.

16 K PROFILU ŘEDITELE KŮRU A VARHANÍKA V BRNĚ-ZÁBRDOVICÍCH ZDEŇKA HATINY

Karol F r y d r y c h
Slavkov u Brna

Zdeněk Hatina se narodil 6. dubna 1941 v Brně – Husovicích, kde prožil své dětství. Otec František Hatina (*26. prosince 1917 – †26. října 1983) získal vzdělání na Hudební škole v Rajhradě, poté působil jako houslista. Matka Vlasta, rozená Hermanová (*1. července 1914 – †1. srpna 2004) byla v domácnosti. Sestra Vlasta, provdaná Zachovalová, se hudbě nevěnovala.

Zdeňka Hatinu nejprve hudebně ovlivnil otec František, pod jehož vedením se učil dva roky na housle. Později jako ministrant husovického kostela Nejsvětějšího srdce Páně byl inspirován hudebními produkcemi varhaníka a ředitele husovického kůru Karla Brettfelda, jednoho z nejnadanějších žáků Leoše Janáčka na Varhanické škole v Brně. Obdivoval zvláště jeho varhanní improvizace, ale i výkony chrámového sboru a orchestru. Duchovní hudba v něm tedy zanechala stopy pro budoucí povolání.

Hudební základy získal tříletým soukromým studiem klavíru u Marie Sopouchové¹ a dr. Inocence Kramply² (1914 – 1977). Následně na Městské hudební škole Jaroslava Kvapila v Brně absolvoval oba cykly hry na varhany u Josefa Pukla. K základní instruktivní literatuře patřila *Theoreticko-praktická škola na varhany, op. 15* (Praha 1922) Josefa Trumpuse (1887 – 1975), *Orgelschule: Kunst des Orgelspiels* Augusta Gottfrieda Rittera (1811 – 1885), *Pedalstudien für Orgel, op. 8* Julia Schneidera (1805 – 1885), *Snadná preludia, op. 20* (Praha 1947) Josefa Blatného (1891 – 1980) a *24 lehkých předeher pro varhany op. 48* (Praha 1946) Františka Zdeňka Skuherského (1830 – 1892). Z varhanní literatury hrál mj. *Acht kleine Präludien und Fugen BWV 553–560* Johanna Sebastiana Bacha (1685 – 1750). Po ukončení osmileté povinné školní docházky na Základní Masarykově škole pokračoval ve studiu na elektro-průmyslové škole (1958 – 1960) na dnešní Kounicově ulici – v té době ještě nevěděl, zda se chce hudbě věnovat profesionálně.

Brannou povinnost (1960 – 1962) splnil v Liptovském Mikuláši, Nížkovicích (u Slavkova u Brna), Příbicích, nejdéle u protivzdušné obrany státu v Prostějově-Stichovicích s hodností četaře. V Prostějově se seznámil s nadšeným reformátorem církevní hudby Karlem Bezdíčkem (1909 – 2004), varhaníkem a regenschorim kostela sv. Povýšení Svatého Kříže, který mu umožnil cvičit na varhany a v roce 1962 ho přihlásil do celostátní Armádní soutěže tvořivosti mládeže.

¹ Přehrál celou Bayerovu klavírní školu a etudy.

² Inocenc Kramply byl přítelem Františka Hatiny. V roce 1951 absolvoval na JAMU obor řízení orchestru. Výuka pod jeho vedením probíhala dle maďarské klavírní školy. Na repertoáru byly též etudy a přednesové skladby. U Kramply získal Z. Hatina klavírní techniku hry.

Hatina se prezentoval skladbami: Vladimír Hawlík (1911 – 1993) – *Scherzo, op. 30*, Josef Bohuslav Foerster (1859 – 1951) – *Improptu, op. 135*, Jan Křtitel Kuchař (1751–1829) – *Fantazie g-moll* a získal 1. cenu ve své kategorii.³

Po absolvování Základní vojenské služby sice pracoval na pozici revizního technika silno-proudu, rozhodl se však věnovat hudbě cele. Ke studiu na konzervatoř jej v průběhu jednoho roku připravil pozdější tchán Vilém Vaňura (1908 – 1982), vynikající pianista, žák Viléma Kurze (1872 – 1945) a Josefa Suka (1874 – 1935).⁴ V roce 1965 byl přijat do druhého ročníku brněnské konzervatoře. Hru na varhany⁵ studoval u Josefa Pukla (1921 – 2006), klavír⁶ u Milana Bialase (*1935) a kompozici u Bohuslava Řehoře (*1938). Studium završil absolventským koncertem 19. května 1971 na Stadionu v Brně, kde přednesl *Sonátu c-moll* Eduarda Treglera (1868 – 1932). Absolventská práce *Život a dílo Eduarda Treglera* byla prvním zpracováním životopisu tohoto významného umělce.

Varhaník

Zdeněk Hatina se hudebně nejprve uplatnil coby neoficiální varhaník kláštera Milosrdných bratří v Brně (1957 – 1960). Zde slyšel a obdivoval hudební produkce starobrněnského chrámového sboru a orchestru řízeného Miroslavem Příhodou (1911 – 1988)⁷ a Divadelního sboru Janáčkovy opery pod vedením Zdeňka Hejla. 28. září 1962 byl Hatina jmenován varhaníkem a ředitelem kůru zábrdovického kostela Nanebevzetí Panny Marie, jehož krásu obdivoval i císař Leopold II.⁸ Dne 4. dubna 1965 se pak stal zaměstnancem Římskokatolické farnosti Brno–Zábrdovice.

V souvislosti se změnami přinesené II. vatikánským koncilem (1962 – 1965) ve farnosti zavedl nové hudební formy vzniknuvše na půdě obnovené liturgie: ordinária Karla Břízy, Petra Ebena, Františka Holíka, Josefa Olejníka, Zdeňka Pololáníka a latinskou *Missu mundi*; žalmy Karla Hradila,

³ 1. kolo se konalo v Moravské Třebové, 2. kolo na AMU v Praze – předsedou byl Jiří Reinberger (1914-1977), 3. kolo v krnovském závodě na varhany – registroval Milan Šlechta. Varhany na nichž probíhala soutěž v Krnově firma stavila pro kostel v Minsku.

⁴ V tomto přípravném období hrál především *50 Studies for the Piano* Johanna Baptisty Cramera (1771-1858), sonáty Wolfganga Amadea Mozarta (1756–1791) a přednesové skladby Antonína Dvořáka (1841–1904).

⁵ Varhaní repertoire: Johann Sebastian Bach, Josef Blatný, César Franck, Osvald Chlubna, František Vrána, *Sonáta solemnis* Františka Musila, *Sonáta fis-moll*, *Gloria in excelsis Deo*, *Introduction und Passacaglia in d-moll* Maxe Regera, *Sonáta c-moll* Eduarda Treglera aj.

⁶ Klavírní repertoire: *6 French Suites BWV 812–817* J. S. Bacha, *Toccata a fuga* Osvalda Chlubny, sonáty Jana Václava Huga Voříška, přednesové skladby Claude Debussyho aj.

⁷ Na repertoáru měli mše Vladimíra Babušíka, Karla Břízy, Bohuslava Jeremiáše, Jaroslava Máchy, Františka Picky, Miroslava Příhody, Vojtěcha Řihovského, Eduarda Treglera aj.

⁸ Doložení ředitele kůru a varhaníci klášterního opatského a farního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Brně–Zábrdovicích: Jacobus Gallus–Handl (1569), Jiří Bulín (1597), Martin Koláček (1600), P. Benedikt Čada (1668), Josef Kobza (1681), Michal Cammermeister (1686), Daniel Uderla (1810-1817), Josef Mazalík (1817-1819), Antonín Bešrank (1819), Jan Konrád Chochol (1886-1908), Rudolf Kvasnica (1912-1914), Julius Morávek (1920), Vladimír Stehlík (1940-1944), Jiří Hudeček (1944-1945), Hubert Padrta (1945-1960).

Bohuslava Korejse, Josefa Olejníka a Zdeňka Pololánika; zpěvy před evangeliem – *Aleluja* nebo *Chvála tobě, Kriste, Králi věčné spásy* v době postní.

V tomto období Hatina významně organizoval hudební život zábrdovické farnosti: založil chrámový sbor a orchestr, budoval notový archiv, učil lid Boží obecný nový liturgický repertoár. V roce 1968 inicioval opravu původního dvoumanuálového nástroje výpustkové soustavy s dvaceti šesti rejstříky od pražského varhanáře Emanuela Štěpána Petra (1852 – 1930)⁹ z roku 1927. Hlavním důvodem opravy bylo silné napadení traktury červotočem. Díky pochopení a přispění faráře Dp. Jiřího Bílka se přistoupilo ke kompletní rekonstrukci a nové dispozici varhan. Oživil se disfunkční pozitiv u zábradlí, který v té době sloužil jako skladiště hřebíků, kladiv apod. Renovací prošly prospektové píšťaly, dříve neodborně přestříkané stříbrenkou, jakožto varhanní skříň, která má velmi krásný prospekt s gloriolou. Vznikl tak koncertní třimanuálový nástroj s 32 znějícími registry pneumatické soustavy, jenž dnes patří mezi nejlepší v Brně.¹⁰

Hatina svůj královský nástroj miluje a dokáže na něm strhujícím způsobem improvizovat v melodicko-harmonickém stylu, s určitým záběrem do impresionismu a znamenitě na něm vystihnout atmosféru dané doby či svátku. Jeho spontánní tvůrčí varhanní projevy jsou tematické – většinou zpracovávají motiv příslušné kancionálové písně nebo přednesené skladby. V improvizaci jej ovlivnili především francouzští mistři Olivier Messiaen (1908 – 1992) nebo Jehan Ariste Alain (1911 – 1940). Pravidelně na varhanách koncertuje při Noci kostelů. Významnou stopu zanechal Hatina rovněž coby varhaník brněnského krematoria (1971 – dosud). Hraní v kostele a v krematoriu mu zajistilo obživu i v době náboženské nesvobody.

Sbormistr

Zábrdovický kůr byl v 1. polovině 20. století aktivní především díky působení místní cyrilské jednoty vedené Dp. Ladislavem Špolcem (1890 – 1944), pedagogem církevního zpěvu na Biskupském alumnátu v Brně. Odchod některých hudebníků vlivem systematického potlačování katolické církve totalitním režimem se dotkl i tohoto místa. Cyrilská jednota v Zábrdovicích nedobrovolně zanikla. V padesátých letech 20. století neměla zábrdovická farnost již žádný sbor ani orchestr, působilo zde jen družstvo varhaníků.

Když tedy 28. září 1962 Zdeněk Hatina nastoupil na zábrdovický kůr, začínal téměř od nuly. Z jeho iniciativy ve farnosti vznikly dva sbory: ženský a smíšený. Účinkování ženského sboru (cca 12 děvčat ve věku 14-15 let), který o Vánocích 1962 provedl *Vínek koled* Antonína Hromádky (1876 – 1950) a smíšeného sboru (cca 25 zpěváků), jenž za doprovodu orchestru

⁹ Za svůj život postavil kolem 350 nástrojů v Čechách i v zahraničí.

¹⁰ Zábrdovické varhany jsou nejlepším opusem varhanářské firmy Dřevopodnik města Brna. Post nejlepšího královského nástroje v jihomoravské metropoli nyní náleží organu v jezuitském kostele Nanebevzetí Panny Marie, postaveném v roce 2014 švýcarskou firmou Mathis Orgelbau AG.

složeného namnoze z profesionálních hráčů Janáčkovy opery interpretoval *Pastýřskou mši F dur* Františka Kolaříka (1867 – 1927) a *Vánoční mši koledovou, op. 13* Eduarda Marhuly (1877 – 1925), okomentoval církevní tajemník naslédle: „*Vy jste měli letos ale pěkné Vánoce*“. Později přešla část členů ženského ansámblu do sboru smíšeného. Přes přirozenou fluktuaci sboristů se členská základna po desetiletí udržuje na počtu cca 45 zpěváků. Za zlatou éru Zábrdovického chrámového sboru Zdeněk Hatina považuje léta 1978 – 1979, kdy byla nastudována a provedena *Missa solemnis* Miroslava Příhody. „*Autor si ji tady nahrál na magnetofon a před svou smrtí si ji často pouštěl,*“ dodává. Ačkoli na zábrdovickém kůru pravidelně zněl chorál či skladby a cappella v době velikonočního tridua, stěžejním repertoárem jsou opusy tzv. reformované hudby Josefa Grubera (1855 – 1933), Jana Evangelisty Zelinky (1893 – 1969), Norberta Kubáta (1863 – 1935)... či skladatelů, kteří vycházejí ze školy Karla Steckera (1861 – 1918): František Picka (1873 – 1918), Eduard Tregler (1868 – 1932), Bohumil Vendler (1865 – 1948) aj. Z dalšího bohatého repertoáru uveďme alespoň: *Missa pastoralis* Františka Xavera Brixiho (1732 – 1771), *Mši D dur* Antonína Dvořáka (1841 – 1904), *Mše ke cti sv. Františka z Assisi* a *Mše ke cti sv. Trojice* Josefa Bohuslava Foerster (1859 – 1951), *Mše F dur* Zdeňka Fibicha (1850 – 1900), *Missa pastoralis in A* Roberta Führera (1807 – 1861), *Missa Dominicalis, op. 3* Zdeňka Hatiny, *Missa quinta B dur* Václava Emanuela Horáka (1800 – 1871), *Česká mše vánoční „Hej Mistře“* Jakuba Jana Ryby (1765 – 1815), *Mše G dur* Franze Schuberta (1797 – 1828) aj. Pro zábrdovický sbor napsal kompozice Lubomír Peduzzi (1918 – 2008) – *Media vita*, Stanislav Kostka Vrbka (*1932) – *Popelka Nazaretská* (oratorium), *Píseň k sv. Anežce*, *Píseň k sv. Václavu*, ale také Zdeněk Hatina, jehož podstatná část skladatelské tvorby zde zazněla v premiéře.

U příležitosti 50 let výročí působení chrámového sboru a orchestru se v neděli 30. září 2012 v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Brně-Zábrdovicích konala slavnostní bohoslužba, při níž zazněly skladby: *Česká mše, op. 74* s plným liturgickým textem Vojtěcha Říhovského, *Dva duchovní zpěvy* na texty Dp. Antonína Slámy Zdeňka Hatiny, *Ave Maria* Pietra Mascagniho (1863 – 1945) a *Hymnus* Františka Suchého (1902 – 1977). Účinkovali sólisté, Zábrdovický chrámový sbor a orchestr za řízení Zdeňka Hatiny a varhanního doprovodu Martina Jakubíčka.

Zatím posledním vystoupením bylo účinkování v neděli při slavnosti Zmrtvýchvstání Páně 16. dubna 2017 se skladbami: *Missa in G, op. 80* Maxe Filkeho (1855 – 1911), *Haec dies, op. 67, č. 1* Carla Raimunda Kristinuse (1863 – 1904), *Terra tremuit, op. 85* Josefa Grubera (1855 – 1933), *Píseň o vzkříšení Páně, op. 100* Roberta Führera (1807 – 1861), *Regina coeli, op. 69* Josefa Jana Piherta (1845 – 1911). Účinkovali sólisté, smíšený chrámový sbor a orchestr, Jan Král u varhan, řídil Zdeněk Hatina.

Zábrdovický chrámový sbor plní v pravém slova smyslu liturgickou funkci, podílí se na slavení bohoslužby pravidelně každý měsíc, někdy i v kratších intervalech. O Velikonocích

a Vánocích je frekvence podstatně vyšší. Ročně mívá 1-2 koncerty duchovní hudby, jeden bývá tradičně o Vánocích a někdy též na dušičky. Pěvecké zkoušky se se železnou pravidelností konají každé úterý a čtvrtek od 19.00 do 20.30.

Za dosavadního působení na zábrdovickém kůru Zdeněk Hatina spolupracoval s mnoha dirigenty (Josef Hercl, Karel Hradil, Lubomír Mátl, Vladimír Stehlík, Petr Škarohlíd, Jan Zbavítel aj.), varhaníky (Martin Jakubíček, Kamila Klugarová, Petr Kolař, Jan Král, Otto Novák, David Postránecký, Zdeněk Špatka, Stanislav Kostka Vrbka aj.), sólisty (Ota Císař, Zoltán Korda, Antonie Kočí, Hana Krejčí, Tomáš Krejčí, Richard Novák, Magda Polášková, František Rösler, Cecílie Strádalová aj.) a instrumentalisty. Zábrdovický chrámový sbor udržoval družbu se Svatojakubským chrámovým sborem z Prahy a nyní s Bach-collegium Praha. Vystupoval také na mnoha místech naší vlasti či v zahraničí, např. v chrámu sv. Štěpána ve Vídni.

Po desetiletí budí kůr v Brně-Zábrdovicích respekt vysokou úrovní hudební složky liturgie. Figurální hudba zde zní pravidelně nejen při velkých svátcích a slavnostech, ale i o nedělích a někdy i při večerních mších.¹¹

Hudební archiv

Hudební archiv zábrdovického kůru vede Zdeněk Hatina od 28. září 1962. Každá skladba je pečlivě zaevidována a uložena v tvrdých papírových deskách. V dubnu 2017 archiv obsahoval:

1. Latinské mše – 378 položek
2. České mše (vánoční a jiné) – 114 položek
3. Sólové skladby k Panně Marii – 179 položek
4. Různé sólové skladby – 201 položek
5. Vánoční sólové skladby – 104 položek
6. Vánoční sborová moteta – 143 položek
7. Velikonoční a postní moteta – 112 položek
8. Sborové skladby k Panně Marii – 113 položek¹²
9. Různá sborová moteta – 424 položek
10. Skladby pro housle a varhany (klavír)
11. Zpěv, housle, klavír (varhany) – 117 položek
12. Varhanní skladby – 356 položek
13. Partitury, klavírní výtahy – 21 položek

¹¹ Informace o provedených skladeb na kůru v Zábrdovicích vyšly v časopisech *Zpravodaj Musica sacra* (Brno), *Singende Kirche* (Wien).

¹² V hudebním archivu zábrdovické farnosti jsou uloženy dvě *Ave Maria* Františka Hatiny.

Skladatel

Hatina skládal příležitostně, většinou pro potřeby zábrdovického kůru. Své kompozice psal doma u klavíru nebo v kostele u varhan. Seznam skladeb:

- *V Betlémě, op. č. 1* (1962) – vánoční nocturno pro sólo, smíšený sbor, housle, violoncello, flétnu, lesní roh a varhany; premiéra 2. prosince 1962, Brno-Zábrdovice
- *Missa Dominicalis, op. 3* (1963) – sólo, smíšený sbor, velký orchestr a varhany; premiéra 29. března 1964, Brno-Zábrdovice, dir. Lubomír Mátl
- *Chvalte ústa č. 1* – smíšený sbor, orchestr a varhany; premiéra 14. dubna 1963
- *Requiem, op. 5* (1964) – sólo, smíšený sbor, smyčce, hoboje a varhany; věnováno památce padlým a umučeným ve II. světové válce; premiéra 2. listopadu 1964, dir. Lubomír Mátl
- *Vánoční ukolébavka, op. 6a* (1964) – sólo, smíšený sbor, flétna (housle) a varhany (text O. Mátl)
- *Chvalte ústa č. 2* – smíšený sbor a varhany; věnováno R. D. Antonínu Slámovi, faráři v Dražovicích; premiéra 23. prosince 1964
- *Ave Maria in D* (1965) – soprán, housle a varhany
- *Zdrávas Maria, op. 7a* (1965) – soprán a varhany; věnováno Haně Krejčí
- *Zdrávas Maria, op. 7b* – smíšený sbor
- *Duchovní zpěvy: č. 1 Boží sílo, láska má; č. 2 Volám, Pane; č. 3 Otče náš* (1967) – text P. Antonín Sláma, střední hlas, housle; premiérovali Tomáš Krejčí (baryton) a Josef Jakubec (housle)
- *Tři pohřební responsoria: č. 1 Myslel jsi na mě Hospodine; č. 2 Tvůj přítel Lazar; č. 3 Věřím, že můj Vykupitel žije* (1973) – sólo a varhany
- *Slavnostní fanfára* (1974) – 3 trumpety (4 pozouny), premiéra 14. srpna 1986
- *Ukolébavka* (1976) – varhany
- *Ave Maria* (1976) – alt (baryton) a varhany
- *České ordinárium* (1976) – schola, lid a varhany
- *Maria, krásu tvou* (1978) – sólo, smíšený sbor a varhany; zvuková kazeta (1997) – sbor Biskupského gymnázia v Hradci Králové, dir. Helena Karnetová
- *Ave Maria* – soprán, housle a varhany
- *Desiderium animæ ejus* – ofertorium na svátek mučedníků, sólo, smíšený sbor a varhany
- *Sbohem, nejdražší mi zemi* – střední hlas a klavír
- *Klaníme se ti, Kriste* (a cappella) – smíšený sbor na Velký pátek
- *Čtyři meditace, op. 9* – viola (housle) a varhany; věnováno koncertnímu Mistru brněnské filharmonie Karlu Procházkovi; premiéra 13. června 1979
- *Adagio, op. 14a* – freska pro varhany; premiéra 16. října 2000, varhany Světlana Prýglová
- *Memento* (2001) – chorál, 4 pozouny
- *Dva smuteční chorály* (2001) – 4 pozouny
- *Ave Maria* (2001) – smíšený sbor a varhany; věnováno Karolu Frydrychovi a jeho chrámovému sboru v Žarošicích

- *Lento* (2004) – smyčcový orchestr; premiéra 28. prosince 2005 v brněnském kostele sv. Augustina, Mladí symfonikové, dir. Tomáš Krejčí
- *Čtyři skladby pro varhany* (2004)
- *Gloria Patri et Filio, č. 1* – sólo, smíšený sbor a varhany; 6. února 2005
- *Krátká preludia na písně z Jednotného Kancionálu* (JK č. 117, 201, 307, 407, 631, 812, 830, 932) – varhany
- *Versetti* – varhany
- *Missa in honorem Sanctissimæ Trinitatis, op. 20* (2009) – sóla, smíšený sbor a varhany; premiéra 28. června 2009, sólo Marie Švédová, varhany Stanislav Kostka Vrbka, řídil autor
- *Vesel se, nebes Královno, op. 21a* – smíšený sbor, orchestr a varhany; věnováno poutnímu chrámu ve Vranovicích; premiéra 2009
- *Adagio, op. 21b* – hoboj (violoncello) a varhany; věnováno slečně Hamříkové
- *Zdravas Královno, op. 22a* – smíšený sbor a varhany; premiéra 31. října 2010
- *Česká mše, op. 23* (s úplným liturgickým textem) – smíšený sbor a varhany
- *Na cestu* – střední hlas a varhany
- *Aleluja před evangeliem*
- *Imprese, op. 26* (2016) – varhany, premiéroval autor
- *Česká mše ke cti Panny Marie, op. 30* (2017) – smíšený sbor a varhany (skladba není dokončena)

Nejčastěji hranou Hatinovou skladbou je velikonoční *Vesel se nebes Královno*. Poměrně hodně frekventované jsou také *Pohřební responsoria*. V Brně je pravidelně zpívali: Pavel Hamřík (baryton), František Chmelík (baryton), Richard Novák (bas). Na pomyslném vrcholu jeho tvorby stojí *Missa Dominicalis*. Tato mše byla provedena na Festivalu duchovní hudby v Praze spolu s díly Petra Ebena, v bazilice u sv. Jakuba v Praze pod taktovkou Josefa Hercla¹³ a v katedrále sv. Víta pod vedením dómského kapelníka Ladislava Příbyla. Skladby zábrdovického kantora mají mělo-dicko-harmonický styl, s určitým záběrem do impresionismu.¹⁴

Pedagog

Po nedobrovolném ukončení Třiletého varhanního kurzu Jednoty pro zvelebení církevní hudby na Moravě (1948 – 1954) chyběla v Brně vzdělávací instituce, která by se starala o výchovu varhaníků. Proto byla v roce 1966 jmenována komise vedená Dp. Antonínem Láníkem (1921 – 2014), která realizovala v Brně na Petrově č. 2 *Instruktaže pro varhaníky* (1967 – 1974). Další cyklus *Instruktaží* (1983 – 1992) se konal v kostele Neposkvrněného Početí Panny Marie v Brně na Křenové za podpory neohroženého preláta Ludvíka Horkého. K lektorům druhých *Instruktaží*

¹³ Varhanní part hrál Otto Novák.

¹⁴ Z našich skladatelů takto mistrovsky pracoval Vítězslav Novák nebo Josef Suk.

patřili: hudební historik Jiří Sehnal, varhaníci Zdeněk Hatina, František Chmelík a Josef Veselý, faráři Antonín Láník a Karel Cikrle. Zdeněk Hatina většinou doprovázel na varhany Františka Chmelíka, jenž s 60-100 frekventanty nacvičoval nový repertoár kancionálu. Ačkoli se školení varhaníků konalo jen jednou za měsíc v sobotu, šlo v období normalizace o zcela mimořádnou akci, která pozvedla nejen informovanost, ale i sebevědomí varhaníků, o které se od ukončení Tříletého varhanního kursu *Musica sacra* nikdo nestaral.

Jelikož se Hatina v období komunistické diktatury v tehdejší Československu „nevyrovnal s náboženskou otázkou“, mohl pedagogicky působit až po Sametové revoluci. V roce 1991 patřil (spolu s Pavlem Hamříkem – ředitel, sólový zpěv, sborový zpěv; Annou Holíkovou – varhany, klavír; Janem Králem – varhany, klavír; Františkem Míškem – klavír; Pavlem Frkalem – pracovník Střediska pro liturgickou hudbu; Františkou Doležalovou – ekonomka, Františkem Lavičkou – hudební nauka, externě; Karlem Cikrlem – liturgika) k prvním zaměstnancům *Varhanické školy při Brněnském biskupství*, jež se 1. února 1993 přeměnila na *Základní uměleckou školu se zaměřením na církevní hudbu*.¹⁵ Na této škole působil až do roku 2004, tedy třináct let. Vyučoval: varhany, hudební nauku, harmonii, nauku o varhanách a dějiny církevní hudby.

Výchozí učebnicí hry na královský nástroj žáků Zdeňka Hatiny byla *Theoreticko-praktická škola na varhany, op. 15* (Praha: Mojmír Urbánek 1922) Josefa Trumpuse (1887 – 1975), varhaníka kostela sv. Ludmily v Praze na Vinohradech, jež vznikla pro potřeby kurzů Obecné Jednoty Cyrillské v Praze. Jejím vkladem je jasná a přehledná koncepce, velká zásoba cvičení a pozvolné tempo zvyšování náročnosti jednotlivých cvičení. Také notový zápis na dvou osnovách vhodně koresponduje s potřebami začínajících liturgických varhaníků. Trumpusova učebnice bezesporu patří mezi nejlepší české varhanní školy. Na procvičení tiché výměny bylo zařazováno *24 lehkých předeher pro varhany, op. 48* (Praha: Vyšehrad 1946) Františka Zdeňka Skuherského (1830 – 1892) a *Snadná preludia, op. 20* (Praha: Vyšehrad 1947) Josefa Blatného (1891 – 1980). Žáci s vyspělejší technikou hry se učili dle osvědčené *Praktische Orgelschule, op. 15* (Leipzig: Edition Peters 1959) Augusta Gottfrieda Rittera (1811 – 1885). Z instruktivní literatury nutno ještě zmínit *Pedalstudien für Orgel, op. 48* (Leipzig: Edition Peters) Julia Schneidera (1805 – 1885).

Samostatnou kapitolu tvořil repertoár jednotného Kancionálu, který byl nedílnou součástí postupových zkoušek do dalšího ročníku (na konci 6. ročníku se povinně hrálo také *Ordinarium Cyrillo-Methodianum* Antonína Láníka).

K obligátní varhanní literatuře žáků varhanní třídy Zdeňka Hatiny v rámci 1. stupně ZUŠ patřilo *Acht kleine Preludien und Fugen BWV 553–560* Johanna Sebastiana Bacha nebo *Versety* Giacoma Carissimioho (1605 – 1674). Přestože na 2. stupni ZUŠ patřil ke stěžejní literatuře tzv. „velký Bach“, zábrdovický regenschori svým žákům zadával zvláště díla českých skladatelů, např.

¹⁵ Od 1. ledna 2017 se jmenuje *Základní umělecká škola varhanická*. Její ředitelkou je Stanislava Syrková.

klasiků: Jana Křtitele Kuchaře, Josefa Ferdinanda Norberta Segera, Jana Křtitele Vaňhala, dále ranou tvorbu Antonína Dvořáka z dob studií na Varhanické škole v Praze, *Fantazii op. 14* a *Impromptu op. 135* Josefa Bohuslava Foerstera, *Fantazii na chorál svatováclavský op. 106* Stanislava Macha, *Preludium na valašskou píseň* Vítězslava Nováka, *Meditaci na staročeský chorál Svatý Václave* Josefa Suka (pro varhany upravil František Picka), *Adagio ze Sonáty c-moll op. 27* Eduarda Treglera či kompozice brněnských skladatelů: *Alleluja op. 16* a *Sonátu op. 11* Josefa Blatného, *Scherzo pro varhany op. 30* Vladimíra Hawlíka, *Adagio op. 57* Osvalda Chlubny, *Sonátu solemnis* Františka Musila, *Pět preludií* Stanislava Kostky Vrbky aj. Hatinovi žáci reprezentovali školu na koncertech školy, hudebních festivalech a na kůrech ve svých farnostech.

Jaký byl Zdeněk Hatina jako učitel? Cílevědomý, vyžadoval přípravu, dovedl motivovat a nadchnout. Měl autoritu, aniž autoritativně vystupoval. Choval se k nám přátelsky. S otcovskou péčí se staral o náš umělecký růst. Zajímal se též, stejně jako Zdeněk Blažek, o naši sociální rovinu. Měl pevný metodický systém, přesto ke každému přistupoval individuálně, např. při výběru skladeb bral v úvahu technické možnosti nástroje na kůru, kde žák působil. Výuka probíhala na dvoumanuálových pneumatických varhanách s pedálem firmy Petřík (1912 – 1913), na které s největší pravděpodobností učil a hrával hudební skladatel Leoš Janáček. Při přehrávání skladby komentoval a upozorňoval na některá sporná místa, případně navrhoval změny prstokladu, nohokladu či hraní ozdob. Pana Hatinu jsme všichni obdivovali pro jeho zvukově-barevnou představivost, odlišení a odstínění jednotlivých skladeb i jejich částí. Nedocenitelné byly jeho rady, jak doprovázet např. *Biblické písně* Antonína Dvořáka, kterou část hrát na prvním či druhém manuálu, co s pedálem. Je zajímavé, že řada z nás využívala šíří varhanních rejstříků – zde by se dal doložit Hatinův vliv, protože dovedl registrovat skladby, jak málokdo. Varhanní semináře v sále školy či absolventské koncerty konané povětšinou v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Brně-Zábřovicích byly ostatně toho přesvědčivým dokladem.

Spolupráce s jednotou Musica sacra

V roce 1992 byla z podnětu Dp. Karla Cikrleho v Brně založena *Musica sacra – Jednota na zvelebení církevní hudby na Moravě*. V této organizaci Zdeněk Hatina zastával funkce člena dozorčí rady (1993 – 2001) a předsednictva (2001 – 2009). Vedl také kurzy varhanní improvizace pořádné jednotou Musica sacra v učebnách Varhanické školy. Účastnilo se jich většinou 6-10 žáků. Výuka byla inspirována učebnicí *Nauka o nethematické improvisaci varhanní: ku potřebě škol, jakož i k soukr. studiu pro samouky a dilettanty* (Praha: F. A. Urbánek, 1904) Karla Steckera. V souvislosti s vydavatelskou činností jednoty zkomponoval několik skladbiček na písně z *Kancionálu*,

jež vyšly v edici *Varhanní preludia*. Se svým sborem se účastnil *Sborování*¹⁶ – nesoutěžních festivalů chrámových sborů dospělých pořádaných jednotou Musica sacra, kde rovněž dirigoval provedení společných skladeb. Hatina stále patří k pravidelným účastníkům valných hromad jednoty a Svatocecilských setkání v brněnské katedrále.

Závěr

Zdeněk Hatina byl v 2. polovině 20. stol. jako absolvent brněnské konzervatoře a žák Josefa Pukla jediným kvalifikovaným kostelním varhaníkem v Brně. Protože se „nevyrovnal s náboženskou otázkou“, komunistický režim mu znemožnil působit ve školství. Přes malý plat a mnohé obtíže zůstal kostelnímu varhanictví věrný. Zábrdovický kůr byl jeho přičiněním po několik desetiletí důležitým hudebním centrem jihomoravské metropole.¹⁷ Po Sametové revoluci vchoval řadu varhaníků s kvalifikací kantora C2, C1 a aktivně se zapojoval do projektů jednoty Musica sacra.

Za dlouholetou službu v oblasti liturgické hudby obdržel 29. června 2007 (v den slavnosti svatých apoštolů Petra a Pavla, patronů katedrály a celé brněnské diecéze) medaili svatých Petra a Pavla. Ocenění mu osobně udělil brněnský biskup Mons. Vojtěch Cikrle při příležitosti 230. výročí založení Biskupství brněnského. Dne 29. září 2012 dostal od brněnského biskupa též děkovný list při příležitosti 50. výročí působení ve službě ředitele kůru a varhaníka v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Brně-Zábrdovicích.

Ohlédneme-li se za činnosti zábrdovického kantora, nemůžeme neobdivovat jeho dílo, které vytvořil z větší míry v době náboženské nesvobody a výrazně tím přispěl k hudební kultuře Brna. Zdeněk Hatina dal svůj život zcela do služeb chrámové hudby jako varhaník, sbormistr, pedagog, skladatel, organizátor či člen výboru a předseda dozorčí rady jednoty Musica sacra.

¹⁶ Dne 24. června 2012 vystoupil na Sborování naposledy. Této přehlídce se zúčastnilo celkem sedm pěveckých uskupení, zábrdovický sbor se prezentoval skladbami: *Pane, smiluj se, Sláva na výsostech Bohu (Česká mše, op. 74)* Vojtěcha Říhovského, *Věřím v jednoho Boha, Svatý, Beránku Boží (Liturgická mše)* Zdeňka Hatiny, *Hymnus Františka Suchého*. Zdeněk Hatina též doprovázel na varhany závěrečný společný zpěv zúčastněných sborů za řízení dómského regenschoriho Petra Kolaře.

¹⁷ Podobnou pozici v Praze měl Svatojakubský chrámový sbor a orchestr řízený Josefem Herclem a doprovázený Otto Novákem (varhany). Úroveň pražského tělesa však byla vyšší.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



Zdeněk Hatina improvizuje na varhanách v Brně-Zábrdovicích
Foto: Karol Frydrych



Zdeněk Hatina diriguje
Foto: Karol Frydrych



Zdeněk Hatina na Sborování v Brněnské katedrále roku 2012
Foto: Karol Frydrych

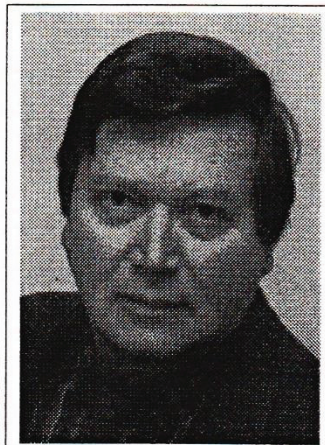


Varhaník sv. Víta Otto Novák s manželkou Marií a Zdeněk Hatina v Brně
Foto: Karol Frydrych

KONCERT DUCHOVNÍ HUDBY

ze skladeb
ZDENĚKA HATINY

úterý 6. listopadu 2001
19 hodin
chrám Nanebevzetí Panny Marie
Brno – Zábřovice



program

1. VSTUPNÍ INTROIT pro žesťový soubor – upravil S. K. Vrbka
2. MEMENTO smuteční chorál
3. REQUIEM op. 5 komponováno v roce 1965 – věnováno památce padlým a umučeným ve II. světové válce
Sóla, sbor, orchestr, varhany.
4. TŘI RESPONSORIA na texty žalmů:
- Myslél jsi na mne, Hospodine...
- Tvůj přítel Lazar...
- Věřím, že můj Vykupitel žije...
5. ČTYŘI MEDITACE pro housle a varhany op. 9
6. DVA DUCHOVNÍ ZPĚVY na texty P. Antonina Slámy
7. OTČE NÁŠ.....
8. ZDRÁVAS MARIA op. 7a
9. KLANÍME SE TI, KRISTE.....
10. VERSETTI č. 1 varhany sólo
11. DESIDERIUM ANIMAE EJUS... moteto k oslavě mučedníků

účinkují

Magda Polášková - soprán
Toňa Sokolová - alt
Mgr. Kateřina Prudilová - housle

Hana Krejčí - soprán
Mgr. František Chmelík - baryton
Světlana Prýglová - varhany

ŽESTOVÉ KVARTETO

zábrdovický chrámový sbor a orchestr
varhany
Mgr. Stanislav Kostka Vrbka
řídí
Zdeněk HATINA
ředitel kůru

CHRÁM NAVŠTÍVENÍ PANNY MARIE

* LOMNICE U TIŠNOVA *

VÁNOČNÍ KONCERTI DUCHOVNÍ HUDBY


SOBOTA 27.12. 2008 v 17.⁰⁰ hod.

PROGRAM:

- 1) Jan Jakub RYBA : ČESKÁ VÁNOČNÍ MŠE
(1765-1815) „ HEJ MISTŘE ”
 - 2) Jan Jakub RYBA : PASTORELA
(1765-1815) „ Z RŮŽE VZKVETLA LILIE ”
 - 3) Jan MICHALIČKA : PASTORELA
(1791-1867) „ AJ RADOST VELIKOU ”
 - 4) Josef SEHLING : PASTORELA
(1710-1756) „ PŘEJU TOBĚ DOBROU NOC ”
 - 5) Josef Jiří WERNER : PASTORELA
(1695-1766) „ KE CTI NAROZENÍ PÁNA JEŽÍŠE KRISTA ”
- ZÁVĚR:
- 6) Jan Nepomuk BOHÁČ : „ UKOLÉBAVKA ANDĚLŮ ”
(1888-1968)

ÚČINKUJÍ: Marie ŠVÉDOVÁ - soprán
Šárka BRYCHOVÁ - alt

 Zoltán KORDA - tenor
Tomáš KREJČÍ - bas

 Josef JAKUBEC - housle-solo
Stanislav Kostka VRBKA - varhany

 ZÁBRDOVICKÝ CHRÁMOVÝ SBOR A ORCHESTR

ŘÍDÍ: Zdeněk HATINA

DUCHOVNÍ HUDBA V BRNĚ - ZÁBRDOVICÍCH

CHRÁM NANEBEVZETÍ PANNY MARIE

Duben ÷ Červen L.P. 2009

NEDĚLE 12. 4. 2009 v 9.⁴⁵ hod. **Sl.Zmrtvýchvstání Páně**
Boží hod velikonoční

Josef ČAPKA-DRAHLOVSKÝ : **MISSA SOLEMNIS op.265**
(1847-1926)

W. Amadeus MOZART : **ALELUJA**
(1756-1791)

Robert FÜHRER : **PÍSEŇ O VZKŘÍŠENÍ PÁNĚ op. 160**
(1807-1861)

Jaroslav OČENÁŠEK : **ANDĚL PÁNĚ SESTOUPIL S NEBE**
(1901-1967) **(Velikonoční Aleluja)**

Zdeněk HATINA : **VESEL SE, NEBES KRÁLOVNO op. 21a**
(1941)

Sóla-Sbor-Orchestr-Varhany

J.K. č. 401; 407; 932

NEDĚLE 19. 4. 2009 v 9.⁴⁵ hod. **2. velikonoční**
Božího milosrdenství

Eduard TREGLER : **MISSA BREVIS D dur op.9**
(1868-1932) **AVE VERUM CORPUS op.15 č.1**

Alois STRÉBL : **O,SALUTARIS HOSTIA**
(1837-1906)

Zdeněk HATINA : **VESEL SE, NEBES KRÁLOVNO op. 21a**
(1941)

Sóla-Sbor-Varhany

J.K. č. 401; 407; 911

PROGRAM DUCHOVNÍ HUDBY – BRNO, ZÁBRDOVICE

CHRÁM NANEBEVZETÍ PANNY MARIE

Listopad ÷ Prosinec L.P. 2009

NEDĚLE 1. 11. 2009 v 9.⁴⁵ hod. Sl. Věch svatých

- Vladimír STEHLÍK :** - **SLAVNOSTNÍ FANFARA**
(1911-1990)
- Václav Em. HORÁK :** - **MISSA QUINTA B - dur**
(1800-1871)
- Edvard H. GRIEG :** - **AVE MARIS STELLA**
(1843-1907)
- Leopold KOŽELUH :** - **O, SALUTARIS HOSTIA B - dur**
(1747-1818)
- Josef GÜTTLER :** - **TANTUM ERGO B-dur op. 72 č.1**
(~ 1850)

Sóla-Sbor-Orchestr-Varhany

J.K. č. 840; 911; 931

NEDĚLE 22. 11. 2009 v 9.⁴⁵ hod. Sl. Ježíše Krista Krále

- Max FILKE :** - **MISSA IN G-dur op. 80**
(1855-1911)
- Stanislav MACH :** - **KRISTU KRÁLI**
(1906-1975)
- Johan Seb. BACH :** - **CHORÁL BWV 147**
(1685-1750)
- Josef ČAPKA-DRAHLOVSKÝ :** - **TE DEUM op. 106**
(1847-1926)

Sóla-Sbor-Orchestr-Varhany

J.K. č. 707; 631

ČTVRTEK 24. 12. 2009 ve 24.⁰⁰ hod. Štědrý den

Václav MÝTNÝ : - **ČESKÁ VÁNOČNÍ MŠE**

(cca 1240)

Sóla-Sbor-Orchestr-Varhany

J.K. č. 222; 201

PÁTEK 25. 12. 2009 v 9.⁴⁵ hod. Sl. Narození Páně

Robert FÜHRER : - **MISSA PASTORALIS A – D**
(1807-1861)

Vojtěch ŘÍHOVSKÝ : - **VÁNOČNÍ ZPĚVY op. 21 č.1; 2**
(1871-1950)

Sóla-Sbor-Orchestr-Varhany

J.K. č. 213; 201

**SOBOTA 26. 12. 2009 v 9.⁴⁵ hod. Svátek sv. Štěpána
prvomučedníka**

SÓLOVÉ PASTORELY ČESKÝCH AUTORŮ

J.K. č. 222; 226; 201



ÚČINKUJÍ: *SÓLISTÉ - CHRÁMOVÝ SBOR - ORCHESTR*



VARHANY: *Mgr. Stanislav Kostka VRBKA*



ŘÍDÍ: *Zdeněk HATINA - ředitel kůru*

.....
NENÍ-LI JINAK UVEDENO, KAŽDOU NEDĚLI PŘI MŠI SVATÉ V 9,45 hod. ÚČINKUJÍ

SÓLISTÉ NEBO INSTRUMENTALISTÉ PŘI INTERPRETACI SKLADEB LIT.HUDBY
.....

*LAUDATE DOMINUM,
CANTATE CANTICUM NOVUM !*

Responsorium č.3

Žd. Hatina.
(1941)

Andante moderato.

Myslel jsi na mě, Hospodi-ne, dřív než jsem se narodil, stvořils mě k svému

ob-ra-zu a do tvých rukou vracím duši, kterou mi dal. *f* *rychleji* Jěsím se toho,

co jsem spáchal, a stydím se před tebou. *poco* *Molto espres.* *f* *mf* *p.* Až přijdeš sou-dit, kéž nejsem

Responsorium č.4

Žd. Hatina.
(1941)

Andante religioso

Vě-řim, že můj Vy-ku-pi-tel ži-je, vě-řim, že v poslední den

z prachu vstanu. *f* *p* *f* *p* *p.* Vstanu z mrtvých a uvidím Boha, svou spa-su. Já ho

Meno maso *p* u-vi-dim na vlastní o-či. *II. man.* *pp* *I. man.* Hluboko do srdce vlo-žil mi na-dě-ji.

rhany

4 ZAL. PRAVA' 75%

Preludium č.10 Zdeněk Hatina

Largo

pp

rit.

pp

mp

p

+31

f

Zdravas Maria Zdeněk Hatina

Andante religioso

S
A
Sbor
T
B

p

Zdrávas, Ma - ri - a, mi - los - ti pl - ná,

p

Varhany

p

Věnováno Chrámovému sboru v Žarošicích



Varhanní třída Zdeňka Hatiny na varhannické škole v Brně (2014)
Foto: Karol Frydrych



Zdeněk Hatina se svými žáky Olgou a Karolem Frydrychovými na zábrdovickém kůru (2012)
Foto: Martin Jakubíček

PRAMENY

Archiv města Brna

Fond M 301 Hudební škola Jaroslava Kvapila, inv. č. 80, Konferenční a hlavní katalog 1958/59.

LITERATURA

HATINA, Zdeněk. Jak jsme improvizovali. *Zpravodaj Musica sacra* (Zvláštní vydání k 20. výročí), Brno, 2013, s. 21-23.

FRYDRYCH, Karol. 50 let Zábrdovického chrámového sboru. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno, 2012, roč. 20, č. 5, s. 8-9. ISSN 2336-5374.

FRYDRYCH, Karol. Evžen Zámečník coby houslista na kůrech kostelů. *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Kostelní Vydří, č. 4, s. 15-16. ISSN 1212-5334.

FRYDRYCH, Karol. Chrámem zněla hudba Zdeňka Hatiny. *Cantus: magazín pro sborové umění*, Praha, 2011, roč. 22, č. 3, s. 12-13. ISSN 1210-7956.

FRYDRYCH, Karol. Jubilant Zdeněk Hatina. *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Kostelní Vydří, 2006, č. 4, s. 13-14. ISSN 1212-5334.

FRYDRYCH, Karol. Pouť v bazilice Nanebevzetí Panny Marie na Starém Brně. *Věstník Historicko-vlastivědného kroužku v Žarošicích*, Žarošice, 2012, č. 21, s. 135-137.

FRYDRYCH, Karol. Příspěvek k hudební kultuře Žarošic: skladby věnované Žarošicím. *Vlastivědný věstník moravský*, Brno, 2014, roč. 66, č. 3, s. 306-308. ISSN 0323-2581.

FRYDRYCH, Karol. Ředitel kůru a varhaník v Brně-Zábrdovicích Zdeněk Hatina. *Věstník Historicko-vlastivědného kroužku v Žarošicích*, Žarošice, 2002, č. 11, s. 25-30.

FRYDRYCH, Karol. Zdeněk Hatina jako učitel hry na varhany. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno, 2016, roč. 24, č. 2, s. 8-10. ISSN 2336-5374.

FRYDRYCH, Karol. Zdeněk Hatina jubilující. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno, 2011, roč. 19, č. 2, s. 1-3. ISSN 2336-5374.

HAMŘÍK, Pavel. Zdeněk Hatina. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno, 2011, roč. 19, č. 2, s. 3. ISSN 2336-5374.

Kalendarium. Musik im Gottesdienst: Brunn – Kirche Mariä Himmelfahrt. *Singende Kirche: Zeitschrift für Katholische Kirchenmusik*, Wien, 59. Jahrgang, heft 4, s. 190. ISSN 0037-5721.

MUSICA SACRA. Moravští kantoři: Kantor zábrdovický... Zdeněk Hatina. *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Kostelní Vydří, 2007, č. 2, s. 10-11. ISSN 1212-5334.

PECINA, František. Dva jubilanti v Zábrdovicích. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno, 2017, roč. 25, č. 4, s. 11-12. ISSN 2336-5374.

PECINA, František. Vánoce na kůrech: Brno–Zábrdovice. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno, 2016, roč. 24, č. 1, s. 15. ISSN 2336-5374.

PECINA, František. Velikonoce na kůrech: Brno–Zábrdovice. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno, 2015, roč. 23, č. 3, s. 17-18. ISSN 2336-5374.

Přehled Personálního obsazení orgánů Musica sacra. *Zpravodaj Musica sacra* (Zvláštní vydání k 20. výročí), Brno, 2013, s. 67-68.

SEHNAL, Jiří. Jubilant zábrdovického kůru. *Opus musicum*, Brno, 1991, roč. 23, č. 4, s. 7-8. ISSN 0862-8505.

17 SLOVENSKÉ HISTORICKÉ ORGANY V EURÓPSKOM KONTEXTE TVORBA KRITÉRIÍ POROVNÁVANIA¹

Andrej Š t a f u r a, Ústav hudobnej vedy SAV

Štefan N a g y, Ústav hudobnej vedy SAV

Bogusław R a b a, Uniwersytet Wrocławski, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych

Abstrakt

Cieľom štúdie je vytvorenie porovnávacích kritérií pre hodnotenie historických organov, a to z viacerých dôvodov. Jedným z najpodstatnejších je integrácia našich historických organov do európskeho priestoru. Pri jasných kritériách môžeme postupne určiť, komparovať hodnotu a kvalitu slovenských historických organov voči ostatným organovým kultúram. Medzi základné kritéria musia patriť okrem samotnej dispozície nástrojov aj materiálové a zvukovo-umelecké špecifiká. Podľa súčasných poznatkov môžeme zároveň predpokladať, že podstatným determinujúcim prvkom budú aj akustické vlastnosti priestorov, v ktorých sú nástroje postavené.

Úvod

Súčasná globalizačná doba priniesla aj pre muzikológiu množstvo nových výziev, ktoré súvisia tiež s reflexiou našej hudobnej kultúry v medzinárodnom kontexte. Rovnaké trendy sa týkajú aj slovenských historických organov, ktorých ukotvenie v medzinárodnom kontexte dosiaľ chýba. Aj preto je potrebné stanoviť cieľ, kritéria a metodiku výskumu. Keďže hľadanie zvukového ideálu organov bolo vždy predmetom diskusií organistov a organológov,² cieľom sa prirodzene stáva zvukovo-umelecká kvalita jednotlivých organových proveniencií. Interpretáčny pohľad organistov síce hľadá kvalitatívne špecifiká viac z dôvodu samotnej interpretácie a výskumný pohľad organológov zase z dôvodu primárneho pochopenia samotnej podstaty nástrojov. Avšak vzájomné prepájanie týchto pohľadov je zdrojom unikátnych, nových poznatkov a navyše už samotná organológia má vo svojej podstate interdisciplinárny charakter. Ide o väzby na hudobnú históriu, či teóriu, cez materiálové vedy, hudobnú akustiku, matematiku, mikrobiológiu až po praktickú rekonštrukciu hudobných nástrojov.³ *Ak však chceme pertraktovať teoretické otázky, je nevyhnutné zaoberať sa najprv otázkami vyplývajúcimi z praxe, ktorá je fundamentálnou bázou pre teoretické zovšeobecnenia a zároveň ich aplikáciu.*⁴ Aj z týchto dôvodov je nevyhnutné postaviť uvádzaný typ výskumu na doterajších projektoch, ktoré vytvoria základ pre ďalšie typy bádateľských aktivít.

¹ Príspevok je výstupom grantového projektu VEGA č. 2/0097/15 „Zvukové vlastnosti historických organov na Slovensku“, riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

² Pojem organológ vnímame ako špecialistu na výskum hudobných nástrojov v tomto prípade organov.

³ Porovnaj: KURFÜRST, Pavel. *Hudobní nástroje*. Praha: Togga, 2002, s. 23, 24. FRICKE, Heike – KLAUS, K. Sabine – MYERS, Arnold: *Quo Vadis, Organology?* In: CIMCIM BULLETIN. International Committee for Museums and Collections of Musical Instruments, Október 2013, s. 8-13.

⁴ BÁRDIOVÁ, Marianna. *Vzťah muzikológie a muzeológie*. Bratislava: Dizertačná práca, 2006, s. 12.

Súčasný stav

Prvý výskumný projekt v každej krajine, kde sú píšťalové organy zastúpené v tak nezvyčajne širokej miere ako u nás, má obvykle charakter dokumentácie – katalogizácie nástrojov⁵. Na Slovensku dokumentácia historických organov ešte nie je úplne dokončená, preto nie sú zverejnené jej komplexné výsledky. Napriek tomu vieme na základe kvalifikovaného odhadu povedať, že na Slovensku máme približne 1500 historických organov. Na tomto mieste sa zároveň vynára dôležitá otázka, ktoré nástroje budeme zaraďovať medzi historické organy?⁶ Mnohé krajiny majú uvádzané snahy už dávno za sebou a dnes sa venujú inak zameraným výskumným projektom. Na Slovensku sa proces dokumentácie organov finalizuje, ale zároveň sa už rozbehli ďalšie výskumné aktivity.⁷

Ak porovnáваме stav procesu dokumentácie historických organov s vyspelými európskymi krajinami, tak môžeme konštatovať, že proces dokumentácie a klasifikácie nástrojov je v týchto krajinách ukončený a jeho výsledky vo forme databáz sú dostupné na internete.⁸ Z toho dôvodu je finalizácia dokumentácie historických organov na Slovensku veľmi dôležitá a prináša možnosť prechodu k ďalším výskumným aktivitám.

Jednou z hlavných aktivít je začatie komplexnej revízie a doplnenie historických organov do Ústredného zoznamu pamiatkového fondu SR. Táto skutočnosť otvorí možnosť výskumných aktivít uvedených v zákone a zároveň zabezpečí lepšiu a kvalitnejšiu obnovu či reštaurovanie historických organov na Slovensku.⁹ Medzi nasledujúce projekty by mali patriť, resp. už patria nielen samostatné organologické štúdie či monografie venované jednotlivým organárskym dielňam a organom,¹⁰ ale aj výskumy prekračujúce hranice klasickej organológie a venujúce sa aj zvukovým

⁵ V súčasnosti je už katalogizácia nástrojov (Projekt Hudobného centra: Prieskum historických organov na Slovensku) takmer dokončená, je potrebné zanalyzovať už len ca 300 objektov. Porovnaj: Kontrakt Hudobného centra na rok 2017, s. 9. <http://www.culture.gov.sk/organizacie-ministerstva/kontrakty/rok-2017-313.html>

⁶ Tu je zároveň dôležitá aj otázka, ktoré organy budeme zaraďovať medzi pamiatkové nástroje. Porovnaj: LALKOVIČ, Marcel. *Hudobné dedičstvo vo fondoch knižníc a múzeí*. In DRLIČKOVÁ, Dana, zost. *Hudobné dedičstvo vo fondoch knižníc a múzeí. Zborník z 27. seminára hudobných knihovníkov*. Bratislava: Univerzitná knižnica, 2009. ISBN 978-80-89303-17-5. 76 s., s. 7-18. ŠTAFURA, Andrej. *Historické organy stredného Gemera. Dejiny a dispozícia. Historical pipe organs of central Gemer. History and specifications pipe organs*. Recenz. Raba, Bogusław, Bárdiová, Marianna. Revúca : Quirinus, o.z., 2016. s. 80. ISBN 978-80-972541-0-0.

⁷ Napriek nedokončeniu procesu dokumentácie organov na Slovensku, vzniklo doteraz niekoľko veľmi zaujímavých publikácií, ktoré do istej miery vyvažujú a posúvajú problematiku našich historických organov dopredu. Medzi takéto publikácie patria: CEPKO, Marek – MAYER, Marian Alojz: *Organy a organári na Slovensku 1651-2006, CD*. Bratislava: Hudobné centrum, 2012, ISBN 978 80-88884-79-9. GERGELYI, Otmar – WURM, Karol: *Historické organy na Slovensku.*, Bratislava : Opus, 2. vyd. 1989 (1. vyd. 1982). ISBN 80-7093-005-5. MAYER, Marian Alojz: *Dejiny organa na Slovensku od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Divis Slovakia s.r.o., 2009. ISBN 978-80-969354-8-2.

⁸ Porovnaj: <http://peter-fasler.magix.net/> , <http://www.odb.at/>

⁹ Porovnaj: Zákon č. 49/2002 Z. z. o ochrane pamiatkového fondu

¹⁰ Porovnaj: MAYER, Marian Alojz. *Martin Šaško a jeho organárska škola*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. ISBN 8088884-47-0. MAYER, Marián Alojz – ŠURIN, Stanislav. *Organy v Bratislave / Orgeln in Bratislava*. Bratislava: Bachova spoločnosť na Slovensku 2000. ISBN: 8096850709. ŠTAFURA, Andrej. *Historické organy stredného Gemera. Dejiny a dispozícia. Historical pipe organs of central Gemer. History and specifications pipe organs*. Recenz. Raba, Bogusław, Bárdiová, Marianna. Revúca: Quirinus, o.z., 2016. s. 80. ISBN 978-80-972541-0-0. PETŐCZOVÁ,

a materiálovým štúdiám, pričom neobchádzajú ani oblasť reštaurovania a konzervovania nástrojov. Tento nový typ organologického výskumu je zároveň v súlade so súčasným výskumným trendom v Európe, ktorý využíva najnovšie technologické poznatky vrátane spracovania zvukových signálov v digitálnej doméne.¹¹

Ak sa vrátíme ku katalogizácii nástrojov, tak tá sa vykonávala predovšetkým na chronologickej báze a postupovalo sa väčšinou od najstarších po súčasné nástroje. V tejto súvislosti vzniklo viacero systematik a výskumných metodík, ktoré v danom čase zabezpečovali kvalitu a efektivitu organologickej práce.¹² Na území bývalého Československa v oblasti historických organov vznikla metodika, ktorá je v podstate použiteľná aj v súčasnosti, stačilo by ju rešpektovať. Je to *Směrnice pro dokumentaci varhan v českých zemích* (1986 – etapa A) a *Metodická příručka pro dokumentaci varhan v českých zemích, část technicko – akustická* (1989 – etapa B). Na obidvoch dokumentoch pracovali ako českí, tak aj slovenskí odborníci – organológovia danej doby.¹³

Tzv. **etapa A**, ktorú rozpracoval dokument z roku 1986, mala charakter dokumentovania počtu a názvov registrov, manuálov, rozsahu nástrojov, typov traktúr a vzdušnic či tvarov píšťal jednotlivých registrov vrátane popisu a náčrtu geometrie zvukotvornej, čiže labiálno-jadrovej oblasti organových píšťal. Jej súčasťou bola zároveň oblasť dokumentovania postavenia píšťal v prospekte nástroja, náčrtu a popisu architektonického riešenia celého prospektu s príslušnou fotodokumentáciou.

Etapa B, ktorá bola rozpracovaná v dokumente z roku 1989 mala technicko-akustický charakter a je založená na dokumentácii menzúr jednotlivých registrov, výšky ladenia, tlaku vzduchu, až po zvukovú dokumentáciu, ktorá však nemala slúžiť na analytické účely merania zvuku, ale len na *hrubé subjektívne hodnotenie zvuku*.¹⁴ Napriek všetkej pozitívnej snahe sa u nás táto etapa doteraz buď nerealizovala, alebo len vo veľmi malej miere.

Janka. Historické organy v dejinách Levoče. Recenz. Šimončíč, J., Sulaček, J., zostavovateľ Chalupecký, I. In *Z minulosti Spiša*. – Levoča : Spišský dejepisný spolok v Levoči, 2016. ISBN 978-80-971553-3-9.

¹¹ Medzi publikácie a projekty na Slovensku, ktoré posúvajú organológiu do interdisciplinárnej spolupráce aj s exaktnými vedami patrí publikácia: HALUŠKA, Ján: *The Mathematical Theory of Tone Systems*. Marcel Dekker -- Ister Science, New York -- Basel -- Bratislava 2004, ISBN 0-8247-4714-3 a projekt VEGA *Zvukové vlastnosti historických organoch na Slovensku* riešeného na Ústave hudobnej vedy SAV. Medzi významné európske projekty (EC Fifth Framework Programme, SEVENTH FRAMEWORK PROGRAMME - Programme "Capacities") patria: COLLAPSE (Corrosion of Lead and Lead-Tin Alloys of Organ Pipes in Europe), INNOSOUND (Innovative Methods and Tools for the Sound Design of Organ Pipes), REEDDESIGN (Sound Design of Reed Organ Pipes with Innovative Tools).

¹² Publikácia či systematika, ktorá ovplyvnila celé dvadsiate storočie v oblasti organológie všetkých nástrojov bola publikovaná v roku 1914 pod názvom: Erich Moritz von Hornbostel, Curt Sachs: *Systematik der Musikinstrumente*. Ein Versuch. In: *Zeitschrift für Ethnologie*. Band 46, Nr. 4–5, 1914, S. 553–590 (dostupné na internete: <https://www.archive.org/stream/zeitschriftfre46berluoft#page/553/mode/1up>). K dôležitým dobovým publikáciami, ktoré sa priamo dotýkajú organov patrí aj monografia: ADELUNG, Wolfgang: *Einführung in den Orgelbau*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2003 (1955). ISBN 3-7651-0279-2.

¹³ SEHNAL, Jiří a kol. *Směrnice pro dokumentaci varhan v českých zemích*. Brno: Česká hudební společnost Brno, 1986. MLČOCH, Jiří: *Metodická příručka pro dokumentaci varhan v českých zemích*, Brno 1989.

¹⁴ MLČOCH, Jiří: *Metodická příručka pro dokumentaci varhan v českých zemích*, Brno 1989, s. 23. Prínosom aj v medzinárodnom kontexte sú štúdie Miroslava Filipa, zoraďené a vydané až v roku 1998 v publikácii: *Súborné dielo II. Analýza zvuku*, Národné hudobné centrum, Bratislava 1998, 411 s., ale aj FILIP Miroslav: *Adaption of frequency*

Ide o získavanie dát kvalitatívneho charakteru, týkajúcich sa predovšetkým menzúr, o tých však nemáme komplexnejšie údaje ani v európskom meradle. K významným čiastkovým publikáciami, ktoré sa venujú menzúram európskych organov patrí monografia *Die Berechnungsgrundlagen der Orgelpfeifenmessungen in Renaissance und Barock – Methoden zu ihrer Rekonstruktion und Sestematiesierung Teil I.,II.* od Leutholda Axela či *Denkmal – Orgel. Dokumentation der Restaurierung durch Orgelbau Führer 1974-1991, Teil I.II.* od Schilda Fritza. Rovnako k čiastkovým príspevkom môžeme na Slovensku priradiť publikácie o spracovaní menzúr organára Martina Šaška najneskôr po roku 1860¹⁵ či čiastkové spracovanie menzúr firmy Rieger, Krnov od roku 1873 po koniec 1. svetovej vojny v roku 1918,¹⁶ ako aj niektorých organov z regiónu Gemer.¹⁷

Realizované výstupy etapy B by vytvorili dostatočný základ na primárne poznanie historických organov, ktoré v konfrontácii s požiadavkami a poznatkami samotných interpretov by dali viaceré odpovede interpretačnej praxi. Doterajší výskum etapy A na Slovensku dal odpoveď iba na otázky dispozícií jednotlivých organov či ich rozsahov klaviatúr a pod. Napriek tomu, že ide o veľmi potrebné poznatky, tieto pri porovnávaní v domácom, ani v medzinárodnom kontexte nestačia. Zároveň je potrebné povedať, že takmer všetky slovenské historické organy prešli viacerými prestavbami či úpravami, ktoré sa prejavili predovšetkým vo zvukovej oblasti, čo určitým spôsobom komplikuje výskum.¹⁸

Vývoj hudobnej kultúry v jednotlivých provenienciách mal svoj jedinečný charakter, čo neobišlo ani hudobné nástrojárstvo, v našom prípade nástrojárstvo historických organov. Práve z toho dôvodu komparáciu nástrojov vnímame z pohľadu definovania kvality a ukotvenia všetkých špecifik nástrojárstva.

Ako príklad pre komparáciu v európskom kontexte nám môžu poslúžiť dva nástroje, ktoré majú takmer zhodnú dispozíciu. Ide o nástroj v Ratkovskom Bystrom z roku 1797 od Františka Eduarda Pecníka a organ v Mariánskej kaplnke Wroclavskej univerzity vo Wroclavi od Adama Horatia Caspariniho z roku 1718.

analyzer Type 2107 to automated 1/12 Octave Spectrum Analysis in Musical Acoustics. Technical Review, No. 1, Brüel & Kjær, Naerum, Dánsko 1973, s. 30-39.

¹⁵ MAYER, Marian Alojz. *Martin Šaško a jeho organárska škola*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003.

¹⁶ CEPKO, Marek. *Komplexné hodnotenie organov firmy Rieger, Krnov postavených na Slovensku od založenia firmy v roku 1873 po koniec 1. svetovej vojny (po stránke hudobno-akustickej, technickej a architektonicko-výtvarnej)*, 2008, dizertačná práca.

¹⁷ ŠTAFURA, Andrej. *Historické organy stredného Gemera. Konštrukcia a reštaurovanie historických organov* : Dizertačná práca. Školiteľ Jana Lengová. Bratislava, 2013. 202 s.

¹⁸ Koncom 80. rokov minulého storočia bola v Slovenskom hudobnom fonde zriadená nástrojárska dielňa pre reštaurovanie historických organov pod vedením PhDr. Mariana Alojza Mayera, CSc., ktorá mohla prispieť poznatkami k vplyvu reštaurátorských zásahov na zvukovo-umeleckú kvalitu historických organov. Po politických zmenách v 90. rokoch 20. stor. došlo k jej zrušeniu. (Porovnaj: MAYER, M. A.: *Vývoj pamiatkovej starostlivosti o organy na území Slovenska*. In: ŠURIN, S. – TRUMMER, J.: *Historické organy*, zborník organologickej konferencie 28.9. – 1.10.2000. Bachova spoločnosť na Slovensku 2001, s. 44-52.)

František Eduard Pecník / 1797	Adam Horatio Casparini / 1718
<i>Výška ladenia: $a^1 - 415$ Hz</i>	<i>Výška ladenia: $a^1 - 465$ Hz</i>
Principal 8´	Principal 8 fs
Octava 4´	Octava 4 fs
Mixtura 4x 1´	Mixtura
Flauta minor	Flöttna 4 fs
Quinta 2 2/3´	Qünta 3 fs
Superoctava 2´	Super octt 2 fs
Flauta major	Flöttna 8 fs
Vox humana 8´	Vox humana 8 fs
Portunal 8´	Qunta Dena 8 fs
Tympany	Sesqüaltera
Tremolo	Flöttna 8 fs cam ($a^1 = 415$ Hz)
	Flöttna 4 fs cam ($a^1 = 415$ Hz)
	Principal 4 fs cam ($a^1 = 415$ Hz)
Rozsah klaviatúry: C – c ³ (krátka oktáva)	Rozsah klaviatúry: C – c ³ (bez Cis)

Tabuľka 1 *Dispozície ukázkových organov*

Na základe vyššie uvedených dispozícií (bez udania výšky ladenia) obidvoch organov vieme uskutočniť len hrubé porovnanie obidvoch nástrojov. Ak by sme chceli zhodnotiť a porovnať obidva nástroje po kvalitatívnej stránke, dané údaje nám rozhodne nestačia. Ďalšie potrebné údaje je možné získať len hlbším organologickým výskumom. Práve toto je základný dôvod, prečo je potrebné zostaviť kritéria, ktoré budú slúžiť na hodnotenie nástrojov.

Je samozrejmé, že pre poznanie kvality historických organov je dôležité poznať hudobnú kultúru daného regiónu. Zároveň je jasné, že hudobná kultúra obce Ratkovské Bystré, resp. celého regiónu Gemer,¹⁹ nemôže svojou veľkosťou konkurovať hudobnej kultúre v Kostole sv. Alžbety vo Wroclavi,²⁰ kde bol spomínaný organ Adama Horatia Caspariniho pôvodne postavený, či vo Wroclavi vôbec. A ako je zrejmé aj z dobovej maľby organa v Kostole sv. Alžbety,²¹ hudobná kultúra sa vo Wroclavi bohato rozvíjala práve v súvislosti aj s týmto organom.

¹⁹ Porovnaj: Prínos osobností pre rozvoj hudobnej kultúry Gemera a Malohontu : Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie v Revúcej 1. decembra 2011. Jana Lengová ed. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV : Quirinus o. z., 2014. 128 s.. Hudba - výskum - kontexty : Zborník príspevkov z regionálnej konferencie venovanej 100. výročiu narodenia Františka Zagibu, usporiadanej 29. novembra 2012 v Jelšave. Ed. Lengová Jana ; recenzenti Bugalová, E., Ferková, E. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV v spolupráci s Quirinus, o.z., Bratislava, 2015. 164 s.. Kultúrne dedičstvo Gemera a Malohontu a jeho sprístupňovanie : vedecký recenzovaný zborník. Editori Andrej Štafura - Timotea Vráblová - Katarína Štafurová ; recenzenti Peter Barta, Janka Bednáriková, Martin Braxatoris, Martin Čulík, Anna Danihelová, Marta Hulková, Jana Lengová, Štefan Nagy, Janka Petóczová, Lenka Rišková, Andrej Štafura, Timotea Vráblová. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV : Mestské múzeum Jelšava : Quirinus, o. z., 2016. 145 s.

²⁰ JEZ, Tomasz. FROM THE MUSICAL PAST OF THE ST ELIZABETH CHURCH IN WROCLAW DURING THE BAROQUE PERIOD (Z przeszlosci muzycznej wroclawskiego kosciola Sw. Elzbiety w czasach baroku). Warszawa, 2007, s. 95-126.

²¹ <http://www.robkruijt.net/orgelbouwers/casparini/caspfram.htm>

Hudobná kultúra mala teda vplyv na bohatosť dispozície nástroja, a tým aj na samotnú veľkosť nástroja. Z tohto pohľadu je jasné, že organ od Caspariniho bol určený aj na hru basso continuo – orchestrálnu hru, pretože má dispozíciu rozdelenú pre dve výšky ladenia. Jednu pre (a^1 465 Hz – chorton) pre sólo, či organový sprievod ľudu a druhú (a^1 415 Hz – cammerton) pre hru basso continuo, či pre orchestrálne sólo.²² Pri organe od Pecníka v Ratkovskom Bystrom, čo sa dispozície týka, môžeme povedať, že organ má dispozíciu len pre jednu výšku ladenia, a to pôvodne a^1 415 Hz. Uvedená výška ladenia dávala možnosť hrať aj v orchestrálnej produkcii, ale priamo z dispozície to nie je jasné.

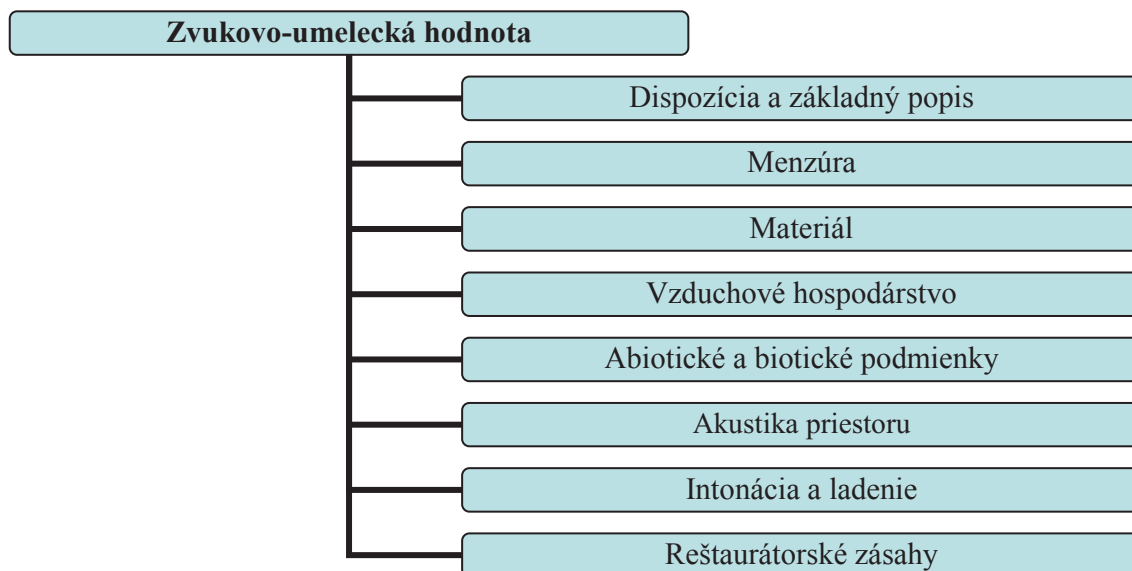
Samotná vyššie uvedená dispozícia však hovorí len málo o celkovej umelecko-zvukovej kvalite uvádzaných historických organov. Vieme síce definovať výskumnú oblasť, ale nevieme určiť jednotlivé rozdiely medzi rovnako pomenovanými registrami. Ak chceme zistiť kvalitu a špecifiká napr. registrov *Flauta major* od Pecníka a registra *Flöttna 8 fs* od Caspariniho, musíme nevyhnutne rozšíriť a prehľbiť výskumný diapazón. Keďže zvuk generovaný píšťalou je založený na efekte vibrácií materiálu pôsobiaceho na okolité molekuly vzduchu, je determinujúce zaoberať sa pri zvukovo-umeleckej kvalite predovšetkým materiálom nástroja v interdisciplinárnom kontexte v súčinnosti so signálovou analýzou generovaných tónov.²³ Komplex takto získaných parametrov je zasa potrebné dať do kontextu s parametrami priestorovej akustiky daného priestoru. V zásade sa jedná o etapu B, ktorá predpokladala realizovať istý druh akustických meraní len pri najvzácnejších organoch, pričom súčasný stav technológie umožňuje vykonať tieto merania u každého spracovávaného nástroja. Európskym vývojovým smerovaním súčasnosti je uplatňovanie nových trendov v oblasti materiálovej analýzy a využitie možnosti signálového spracovania v digitálvej doméne, vizualizácie prúdenia a pod.²⁴

Práve na existujúcej poznatkovej báze sa dá vytvoriť základný zoznam kritérií, ktorý bude samozrejme plne flexibilný a pripravený na ďalšiu diferenciaciu výskumu v budúcnosti. Kritéria musia zároveň rešpektovať všetky determinanty, ktoré podmieňujú samotnú zvukovo-umeleckú kvalitu historických organov či hudobných nástrojov vo všeobecnosti. Na základe doterajších argumentov navrhujeme nasledujúce kritéria:

²² Porovnaj: http://organy.art.pl/instrumenty.php?instr_id=491. Orchestrálne sólo v malej miere, pretože organ nemá pri cammertone dvojstopový register.

²³ Porovnaj: Schichler, Donna, "A Vision of sound: A 3D visualization of pipe organ music" (2011). Thesis. Rochester Institute of Technology, s. 1.

²⁴ Medzi takéto projekty, či ich výstupy patria: Chiavari, C. – Martini, C. – Poli, G. – Prandstraller, D.. *Conservation of organ pipes: protective treatments of lead exposed to acetic acid vapours*. Canberra: National Museum of Australia, 2004. RIOUX, Vincent. *Sound Quality of Flue Organ Pipes. An Interdisciplinary Study on the Art of Voicing*. Göteborg: Department of Applied Acoustics, Chalmers University of Technology Göteborg University, 2001. ISBN 91 7197-995-6.



Všetky vyššie uvedené sledované kritéria priamo determinujú výslednú zvukovo-umeleckú hodnotu nástroja. Je zároveň samozrejmé, že pre komplexné zhodnotenie je nevyhnutné interdisciplinárne prepojenie výskumných aktivít, pretože len vtedy dôjde k objektívnemu posúdeniu uvádzaných zvukovo-umeleckých hodnôt jednotlivých organov a organových proveniencií.

Záver

Je úplne prirodzené, že vyššie uvedené kritéria výskumu je potrebné rozpracovať a presne im stanoviť jednotlivé výskumné metodiky, aby sme získavali jednotné údaje aj v medzinárodnom kontexte. Keďže jednotlivé kritéria sú postavené na doterajšom realizovanom a navrhovanom výskume, ktorý sa už v praxi osvedčil, tak toto mierne rozšírenie a upriamanie pozornosti na zvukovo-umelecké hodnoty považujeme za výskumné možnosti tejto doby. Znamená to, že môžeme prejsť z *hrubého subjektívneho hodnotenia zvuku* k *analytickému hodnoteniu zvuku*, ktoré nám poslúži na exaktné zhodnotenie zvukovo-umeleckých hodnôt historických organov aj v medzinárodnom zmysle. Získame tak významné poznatky, ktoré poslúžia na štýlovú a zvukovo-poučenú interpretáciu jednotlivých hudobných období a proveniencií.

BIBLIOGRAFIA

ADELUNG, Wolfgang: *Einführung in den Orgelbau*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2003 (1955). ISBN 3-7651-0279-2.

BÁRDIOVÁ, Marianna. *Vzťah muzikológie a muzeológie*. Bratislava: Dizertačná práca, 2006.

CEPKO, Marek. *Komplexné hodnotenie organov firmy Rieger, Krnov postavených na Slovensku od založenia firmy v roku 1873 po koniec 1. svetovej vojny (po stránke hudobno-akustickej, technickej a architektonicko-výtvarnej)*. Dizertačná práca, 2008.

- CEPKO, Marek – MAYER, Marian Alojz: *Organy a organári na Slovensku 1651 – 2006, CD*. Bratislava: Hudobné centrum, 2012, ISBN 978 80-88884-79-9.
- CHIAVARI, C. – MARTINI, C. – POLI, G. – PRANDSTRALLER, D.: *Conservation of organ pipes: protective treatments of lead exposed to acetic acid vapours*. Canberra: National Museum of Australia, 2004.
- Erich Moritz von Hornbostel, Curt Sachs: *Systematik der Musikinstrumente*. Ein Versuch. In: *Zeitschrift für Ethnologie*. Band 46, Nr. 4–5, 1914, S. 553 – 590.
- FILIP, Miroslav: *Adaption of frequency analyzer Type 2107 to automated 1/12 Octave Spectrum Analysis in Musical Acoustics*. Technical Review. No. 1, Brüel & Kjær, Naerum, Dánsko 1973, s. 30 – 39.
- FILIP, Miroslav: *Súborné dielo II. Analýza zvuku*, Národné hudobné centrum, Bratislava 1998, 411 s.
- FRICKE, Heike – KLAUS, K. Sabine – MYERS, Arnold: *Quo Vadis, Organology?* In: CIMCIM BULLETIN. International Committee for Museums and Collections of Musical Instruments, Október 2013.
- GERGELYI, Otmar - WURM, Karol: *Historické organy na Slovensku.*, Bratislava : Opus, 2. vyd. 1989 (1. vyd. 1982). ISBN 80-7093-005-5.
- HALUŠKA, Ján: *The Mathematical Theory of Tone Systems*. Marcel Dekker – Ister Science, New York – Basel – Bratislava 2004, ISBN 0-8247-4714-3.
- Hudba – výskum – kontexty : Zborník príspevkov z regionálnej konferencie venovanej 100. výročiu narodenia Františka Zagibu, usporiadanej 29. novembra 2012 v Jelšave. Ed. Lengová Jana; recenzenti Bugalová, E., Ferková, E. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV v spolupráci s Quirinus, o.z., Bratislava, 2015. 164 s.
- JEZ, Tomasz. *FROM THE MUSICAL PAST OF THE ST ELIZABETH CHURCH IN WROCLAW DURING THE BAROQUE PERIOD (Z przeszlosci muzycznej wroclawskiego kosciola Sw. Elzbiety w czasach baroku)*. Warszawa, 2007, s. 95 – 126.
- Kultúrne dedičstvo Gemera a Malohontu a jeho sprístupňovanie : vedecký recenzovaný zborník. Editori Andrej Štafura – Timotea Vráblová – Katarína Štafurová ; recenzenti Peter Barta, Janka Bednáriková, Martin Braxatoris, Martin Čulík, Anna Danihelová, Marta Hulková, Jana Lengová, Štefan Nagy, Janka Petóczová, Lenka Rišková, Andrej Štafura, Timotea Vráblová. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV : Mestské múzeum Jelšava : Quirinus, o. z., 2016. 145 s.
- KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. 1. vyd. Praha: TOGGA, 2002. 1168 s. ISBN 80-902912-1-X.
- LALKOVIČ, Marcel. *Hudobné dedičstvo vo fondoch knižníc a múzeí*. In DRLIČKOVÁ, Dana, zost. *Hudobné dedičstvo vo fondoch knižníc a múzeí. Zborník z 27. seminára hudobných knihovníkov*. Bratislava: Univerzitná knižnica, 2009. ISBN 978-80-89303-17-5.
- MAYER, Marian Alojz. *Dejiny organa na Slovensku od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Divis Slovakia s.r.o., 2009. ISBN 978-80-969354-8-2.
- MAYER, Marian Alojz. *Martin Šaško a jeho organárska škola*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. ISBN 8088884-47-0.
- MAYER, Marian Alojz – ŠURIN, Stanislav. *Organy v Bratislave / Orgeln in Bratislava*. Bratislava: Bachova spoločnosť na Slovensku 2000. ISBN: 8096850709.
- MAYER, Marian Alojz. *Vývoj pamiatkovej starostlivosti o organy na území Slovenska*. In: ŠURIN, S. – TRUMMER, J.: *Historické organy, zborník organologickej konferencie 28.9 – 1.10.2000*. Bachova spoločnosť na Slovensku 2001, s. 44 – 52.
- MLČOCH, Jiří. *Metodická příručka pro dokumentaci varhan v českých zemích*. Brno 1989.

PETŐCZOVÁ, Janka. *Historické organy v dejinách Levoče*. Recenzenti Šimončíč, J., Sulaček, J., zostavovateľ Chalupecký, I. In: *Z minulosti Spiša*. Levoča : Spišský dejepisný spolok v Levoči, 2016. ISBN 978-80-971553-3-9.

Prínos osobností pre rozvoj hudobnej kultúry Gemera a Malohontu : Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie v Revúcej 1. decembra 2011. Jana Lengová ed. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV : Quirinus o. z. 2014. 128 s.

RIOUX, Vincent. *Sound Quality of Flue Organ Pipes. An Interdisciplinary Study on the Art of Voicing*. Göteborg: Department of Applied Acoustics, Chalmers University of Technology Göteborg University, 2001. ISBN 91-7197-995-6.

Schichler, Donna. *A Vision of sound: A 3D visualization of pipe organ music* (2011). Thesis. Rochester Institute of Technology, s. 1.

SEHNAL, Jiří a kol. *Směrnice pro dokumentaci varhan v českých zemích*. Brno: Česká hudební společnost Brno, 1986.

ŠTAFURA, Andrej. *Historické organy stredného Gemera. Dejiny a dispozícia. Historical pipe organs of central Gemer. History and specifications pipe organs*. Recenz. Raba, Bogusław, Bárdiová, Marianna. Revúca : Quirinus, o.z., 2016. s. 80. ISBN 978-80-972541-0-0.

ŠTAFURA, Andrej. *Historické organy stredného Gemera. Konštrukcia a reštaurovanie historických organov* : Dizertačná práca. Školiteľ Jana Lengová. Bratislava, 2013. 202 s.

Zákon č. 49/2002 Z. z. o ochrane pamiatkového fondu.

INTERNETOVÉ ZDROJE

<http://www.culture.gov.sk/organizacie-ministerstva/kontrakty/rok-2017-313.html>

<http://www.odb.at/>

http://organy.art.pl/instrumenty.php?instr_id=491

<http://peter-fasler.magix.net/>

<http://www.robkruijt.net/orgelbouwers/casparini/caspfram.htm>

18 MÁRIA MOYZESOVÁ, INTERPRETKA ROMANTICKÝCH PIESNÍ A ÁRIÍ

Renáta Kočišová

Inštitút hudobného a výtvarného umenia, Filozofická fakulta, PU v Prešove

Na Slovensku evidujeme viacero hudobníckych rodín, ktoré v rámci jednej alebo viacerých generácií šírili a šíria svoje umelecké poslanstvo na profesionálnej úrovni. Pri uvádzaní jednotlivých členov, pôsobiacich ako skladatelia, dirigenti, výkonní umelci, sóloví speváci, inštrumentalisti, hudobní teoretici alebo muzikológovia, je dôležité spomenúť si na rodinu Albrechtovcov, Babjakovcov, Bázlikovcov, Bokesovcov, Burlasovcov, Dvorských, Hochelovcov, Rajterovcov, Zimmerovcov-Grešákovcov, Zsapkovcov, Warchalovcov a výpočet hudobníckych rodín, ktoré reprezentovali a reprezentujú slovenskú hudobnú kultúru by mohol pokračovať ďalej. Záujem o hudbu a dosiahnutý úspech jednotlivých členov týchto rodinných spoločenstiev je istým kultúrnym fenoménom našej krajiny.

Do zoznamu známych hudobníckych rodín žijúcich a pôsobiacich na území Slovenska a na Slovensku možno s určitosťou zaradiť rodinu Moyzesovcov, v ktorej otec Mikuláš Moyzes (1872 – 1944) a syn Alexander Moyzes (1906 – 1984), obaja skladatelia a pedagógovia (Mikuláš Moyzes aj klavirista a organista) sa stali zakladateľmi modernej hudobnej kultúry. Značný a inšpirujúci podiel na úspešnom profesionálnom jestvovaní hudobníckej rodiny Moyzesovcov niesla Mária Moyzesová (1877 – 1969),¹ rodená Witteková, manželka a matka, ale zároveň sopranistka a interpretka piesňovej, operetnej, opernej a duchovnej literatúry. V doterajšej hudobnej historiografii, mimo konštatovania, že bola *speváčkou a interpretkou manželových piesní*, je to temer nespracovaná téma. Mária Moyzesová sa stala nielen celoživotnou partnerkou Mikuláša Moyzesa, ale aj stálou interpretkou jeho piesňových skladieb. V zrelom období svojho života bola oporou manželových pedagogických, organizátorských a skladateľských aktivít, ktoré sa rozvinuli natoľko, že sa verejného speváckeho účinkovania vzdala. Svoje poslanie našla v rodinnom kruhu, v starostlivosti o tri deti,² v opatere o svoju matku, ktorá sa prisťahovala do Prešova a podpore pravidelného denného skladateľského režimu svojho manžela, ktorého kompozičná aktivita pretrvala aj po jeho penzionovaní (1932), resp. aj na sklonku jeho života. Mária Moyzesová bola oporou rodiny (najmä v posledných dvoch rokoch života manžela, kedy prepukla skladateľova choroba), ale aj neskôr, kedy svoj úprimný cit pre umenie preniesla aj do rodín svojich detí. Táto vo svojej mladosti „očarujúca dáma“, ako ju nazval jeden z recenzentov jej speváckeho debutu v Košickom divadle v roku 1912,³ sa dožila vysokého veku: deväťdesiatdva rokov. Po svojom presťahovaní z Prešova žila pri svojej dcére

¹ Údaje z: *Slovenský biografický slovník*, zv. IV, s. 229, [heslo: MOYZES, Mikuláš], cit. d.

² Alexander Moyzes (1906-1984) povoláním skladateľ, Irena Frišová (1910-1986), učiteľka a Mikuláš (1913-1978), chirurg; pozri *Slovenský biografický slovník*. Zväzok IV. M – Q, s. 229., cit. d.

³ Kassai Ujság, 30.11.1912., s. 2.

Irene⁴ v Bratislave. V jej živote patrilo medzi zásadné okamihy stretnutie s Mikulášom Moyzesom. Tento pedagóg, organizátor hudobných aktivít a skladateľ ovplyvnil nielen jej privátnu sféru, ale mal dosah aj na jej profesionálne formovanie v role sólovej sopranistky. O početnom účinkovaní Márie Moyzesovej v období ešte pred 1. svetovou vojnou – no predovšetkým v rokoch 1911 – 1913 a neskôr, sa dozvedáme z viacerých dobových košických, prešovských a bardejovských tlačovín: novinových správ, divadelných zošitov a rozmanitých referencií o koncertoch, na ktorých odzneli piesne a árie zábavnej, resp. operetnej, opernej, klasickej i duchovnej hudby. Interpretkina voľba repertoáru padla často na osvedčené tituly svetovej vokálnej literatúry obdobia romantizmu, pričom pevnú súčasť repertoáru Márie Moyzesovej tvorili skladby manžela, ale už i jeho súčasníkov, skladateľov slovenskej hudby 1. polovice 20. storočia. Za jednu z výhod možno považovať aj to, že výber skladieb tejto sopranistky mohol usmerňovať samotný skladateľ, pretože v jej repertoári nachádzame napr. aj skladby Moyzesovho niekdajšieho jágerského (egerského) učiteľa hudby Ernő Lányiho.⁵ Z mnohých programov koncertov a vystúpení je evidentné, že väčšinu spevných účinkovaní uskutočňovala s klavírnou spoluprácou Mikuláša Moyzesa.

Pri stretnutí s Máriou Moyzesovou vo Veľkom Varadíne,⁶ niekedy po roku 1897, mal už Mikuláš Moyzes za sebou viaceré učiteľské pôsobiská,⁷ skúšky a súkromné hodiny – medzi tie najvýznamnejšie možno zaradiť ročné školenie u maďarského skladateľa Ernő Lányiho⁸ (1861 – 1923) o čom nás informuje odporúčajúci list s Lányiho podpisom, adresovaný skúšobnej komisii pre štátnu skúšku. Absolvovanie tejto 1. časti štátnej skúšky z hudby a spevu s aprobáciou učiteľa pre stredné školy na Maďarskej kráľovskej akadémii v Budapešti (1897) prinieslo M. Moyzesovi zvýšenie kvalifikácie. Z odporúčajúceho listu vyznieva úcta pedagóga Lányiho ku o 11 rokov

⁴ Dcéra Irena Frišová, rod. Moyzesová, podľa Hrušovského (1966, s. 236) riaditeľka osobitnej školy v bratislavskom Živnodome (Živnostenský dom, v súčasnosti budova Novej scény).

⁵ Napr. na koncerte Kazinczyho spolku v meste Sátoraljaújhely, dňa 16.11.1912 spievala M. Moyzesová Lányiho skladbu *Levél a tanyáról* (List z majera), archivovaný program v: Štátny archív Prešov, Osobný archív F. Matúša, Šk. 35-37.

⁶ V rámci Uhorska to bol Nagyvárad, v súčasnosti rumunská Oradea.

⁷ Prvé učiteľské pôsobisko Mikuláša Moyzesa v rokoch 1893-1894 bolo na základnej škole vo vinárskom mestečku Berehovo v Podkarpatskej Rusi (dnes Ukrajina), obývané vtedy maďarským, židovským a rusínskym obyvateľstvom. Tu sa M. Moyzes zamestnal na základnej škole. Hneď po roku si nachádza ďalšie učiteľské miesto na základnej škole (Bokesová 1955, s. 13) v juhomaďarskom meste Szentes. Jeho zámerom bolo (Bokesová 1955, s.13), vzhľadom na blízku vzdialenosť, školiť sa v kompozícii a v hre na klavír a organ na Maďarskej hudobnej akadémii v Budapešti, čo sa mu však interne kvôli viacerým dôvodom (aj finančného charakteru) nepodarilo. Jáger (Eger) bol už Moyzesovým hudobníckym pôsobiskom. Cesty do Budapešti podnikal za súkromnými hodinami u dr. Jozefa Harracha (1849-1899), ktorý pôsobil od r. 1888 na Hudobnej akadémii v Budapešti, ako profesor dejín hudby, hudobnej pedagogiky a hudobnej estetiky a poetiky.

⁸ Lányi Ernő, pôvodným menom Langsfeld, známy maďarský hudobný skladateľ, ktorý sa hudobne začal vzdelávať na viedenskom konzervatóriu, ktoré narychlo ukončil a pokračoval pod vynikajúcim mníchovským vedením Reinbergerovým (hra na organ), Bussmeyerovým (klavír a husle) a Wüllnerovým (hudobná teória a kompozícia). V r. 1876-77 štúdium na vtedajšej stredoškolskej štátnej inštitúcii v Mníchove (budúcej Hochschule für Musik und Theater) malo výrazný podiel na jeho skladateľskú orientáciu v štýle romantizmu a vynikajúce základy v polyfónnom vedení hlasov. Od r. 1892-1899 pôsobil v Jágri (Eger), kde bol dirigentom mestského speváckeho zboru a vyučoval hudobnú teóriu a organ na Arcibiskupskom učiteľskom ústave a na Anglickej dievčenskej škole (Kenyeres-Kovács 1976, s. 81-154). V mnohých ohľadoch bol vzorom pre Mikuláša Moyzesa.

mladšiemu M. Moyzesovi: „jeho vážny zámer a dôkladná vzdelanosť v hudobnej teórii a v hre na organe zabezpečuje mu všade, kde bude účinkovať, úplné uznanie odborníkov“.⁹ Stretnutie týchto hudobníkov bolo prospešné pre obe strany. V mnohých ohľadoch bol E. Lányi vzorom pre Mikuláša Moyzesa, najmä v kompozičnej práci (dobré základy polyfónneho vedenia hlasov a vyjadrovacie prostriedky romantizmu) a šírkou skladateľskej tvorby (skladby pre sólový spev a klavír, početné zborové skladby, melodrámy a i.). Odborné intenzívne vedenie E. Lányiho a samoštúdium znamenalo pre M. Moyzesa v jeho ďalších profesijných postupoch odklon od učiteľstva všeobecných predmetov a príklon k odborným hudobným disciplinám. Ďalšie pôsobisko vo Veľkom Varadíne prinieslo už aj učiteľské zamestnanie so zameraním na hudbu. Ako rozvíjajúci sa hudobník, upravovateľ a skladateľ sa M. Moyzes na štyri roky (1. 4. 1897 – 4. 2. 1901),¹⁰ na základe verejného konkurzu stal učiteľom hudby a spevu Veľkovaradínskeho kráľovského učiteľského ústavu a organistom Rímsko-katolíckej katedrály vo Varadíne. Tu sa zoznámil so svojou budúcou manželkou, ktorá navštevovala ústav pre učiteľky (opatrovateľky) pre materské školy,¹¹ s Máriou Angelikou Wittekovou. Pre perspektívnu sólovú speváčku skomponoval niekoľko prvých, prevažne ľudostných piesní so sprievodom klavíra. M. Moyzes zhudobnil vo varadínskom období básne Kálmána Tótha *Boldog voltam (Bol som šťastný)*, báseň Heinricha Heineho *Du bist wie eine Blume (Si ako kvet)* alebo báseň poetky Frusziny Szalay (1864 – 1926) *Ha csókollak (Keď ťa bozkávam)*,¹² ktorá sa stala pevnou súčasťou repertoáru M. Moyzesovej. Za slobodna Mária Witteková vzhľadom ku absolvovanému vzdelaniu na maďarskej škole a nemeckému pôvodu rodiny hovorila po maďarsky i nemecky, na Slovensku sa naučila aj po slovensky, v písomnom styku uprednostňovala maďarský jazyk.¹³ Asi 1 – 2 roky po zoznámení sa s M. Moyzesom nasledoval sobáš, čoho dokladom je aj svadobná fotografia z roku 1899.

Ako uvádza výpis (14. 11. 1899) zo sobášnej matriky, do zväzku s Mikulášom Moyzesom vstupovala Mária Angelika Witteková¹⁴ ako 22-ročná. Je to jeden z východiskových zápisov, z ktorého sa dajú získať informácie o Moyzesovej manželke. Mária Moyzesová, rodená Witteková, sa narodila v srbskom Vršaci (nemecky Werschetz, maďarsky Versetz), v meste juhobanátskeho okresu. Ku koncu 19. storočia malo mesto vyše dvadsaťtisíc obyvateľov, z ktorých viac než polovicu tvorili

⁹ Preklad odporúčajúceho listu ku štátnej skúške zo dňa 24.3.1897 napísaného E. Lányim v Jágri, Štátny archív Prešov, Osobný archív F. Matúša, Šk 36/34; list napísaný pred Moyzesovým odchodom do Varadína.

¹⁰ Potvrdenie o učiteľskej praxi, spísané r. 1901 riaditeľom (Nagely István/Štefan) Rímsko-katolíckeho učiteľského ústavu vo Veľkom Varadíne, SNM-Hudobné múzeum v Bratislave, v depozite Dolná Krupá, Osobný fond M. Moyzesa, pod sign. MUS LXVI.

¹¹ Római katolikus óvónóképző (založená v roku 1891) v Oradei (Nagyvárad).

¹² Podľa súpisu skladieb (Bokesová 1955, s.136).

¹³ Viď korešpondencia Márie Moyzesovej, SNM-Hudobné múzeum v Bratislave, v depozite Dolná Krupá, Osobný fond M. Moyzesa, sign. MUS LXVI.

¹⁴ Výpis zo sobášnej matriky spísaný 23.10.1900 vo Vršaci, originál i jeho dodatočný preklad, SNM-Hudobné múzeum v Bratislave, v depozite Dolná Krupá, Osobný fond M. Moyzesa, sign. MUS LXVI; ako mladá vdova po Antalovi Stuiberovi.

Nemci, ostatní obyvatelia Vršacu boli Srbi, Maďari a Rumuni. M. Moyzesová pochádzala z nemeckej rodiny, jej otec Alexander Wittek bol pekársky majster, matka sa nazývala Mária Sreinerová, vedená ako domáca, obaja bývali v sídle Steierovcov vo Vršaci.



K sedemdesiatke Mikuláša Moyzesa
Zdroj: BOKESOVÁ, Z. 1942. In *Živena*, roč.32, č.11, s. 362

Prítomní boli dvaja svedkovia z učiteľských (obecný učiteľ) a živnostníckych kruhov (údenársky majster), teda z okruhu, v akom sa pohybovali Moyzesovci a Wittekovci. Vo Varadíne sa M. Moyzes vypracoval na obľúbeného skladateľa a stal sa vyhľadávaným klaviristom i organistom, vyučoval hru na klavíri, ako zbormajster spolupracoval s miestnym spevokolom a spoločne s vojenskou hudbou realizoval vokálno-orchesterálne koncerty (Bokesová 1955, s. 16). Už roku 1901 sa Moyzesovci sťahujú do ďalšieho pôsobiska. Ich nasledujúcimi zastávkami sa stávajú mestecká, v ktorých sa nachádzali učiteľské ústavy¹⁵ ako príležitosti pre Mikuláša Moyzesa, v ktorých vyučoval hudbu: Čurgov (Csurgó),¹⁶ malé mestečko v Šomodskej župe a od roku 1904 sa M. Moyzes vracia na územie Slovenska, do Kláštora pod Znievom,¹⁷ kde vyučuje hudbu na maďarskom učiteľskom ústave. M. Moyzes v oboch mestách organizuje hudobný život a v menšej miere komponuje zborové skladby a skladby salónneho a komorného charakteru. Učiteľské miesta mu umožňujú venovať sa aj recenznej činnosti. V roku 1906 sa v Kláštore pod Znievom Moyzesovcom narodil prvorodený syn Alexander (Šaňo), neskôr slovenský skladateľ a podporovateľ skladateľských aktivít svojho otca. M. Moyzes sa v Kláštore pod Znievom stal neskorším nástupcom znamenitého predchodcu a učiteľa Alberta Štepanku. Tu sa Ján Hrušovský, autor spomienok na hudobníkov, roku 1907 (Hrušovský 1966, s. 218, 222) stretol aj s peknou mladou ženou, mamičkou ročného Alexandra.

Príchod do Prešova (1908) priniesol pre oboch Moyzesovcov nové umelecké príležitosti. Pomerne čulý hudobný život Prešova bol podporovaný aj spolkovou činnosťou; najprv zborovou a hudobno-vzdelávacou činnosťou Prešovského hudobného spolku (Eperieser Musik Verein),¹⁸ založeného roku 1859, a v čase príchodu Moyzesovcov do Prešova kultúrnou činnosťou Prešovského Séčeniho kruhu (Az Eperjesi Széchenyi-Kör), činného od svojho založenia 1878 až do dvadsiatych rokov 20. storočia, známeho svojimi koncertnými a vydateľskými aktivitami v meste, rovnako aj organizovaním divadelných predstavení. Bol to práve Séčeniho kruh,¹⁹ ktorého členmi sa Moyzesovci stali a ako zástupcovia hudobného oddelenia reprezentovali „hudobný Prešov“ i za hranicami mesta: najmä v neďalekých Košiciach, Bardejove, Miškovci aj v iných mestách. Séčeniho

¹⁵ Štátny učiteľský ústav v Čurgove (A Csurgói Tanítóképzőtörténete (1867–1933)), Štátny kráľovský maďarský učiteľský ústav v Kláštore pod Znievom (A znióváraljai magyar királyi állami tanítóképző intézet (1870–1918) – tu vyučoval aj Mikuláš Moyzes, po roku 1918 premenovaný na Československý štátny koedukačný učiteľský ústav.

¹⁶ Na základe oslovenia v liste s hlavičkou Uhorského ministra náboženstva a školstva a podpisom štátneho tajomníka Alberta Berzevicza, pôsobil M. Moyzes v Čurgove ako pomocný profesor Učiteľského ústavu, originál listu je uložený v SNM-Hudobnom múzeu v Bratislave, v depozite Dolná Krupá, Osobný fond M. Moyzesa, pod sign. MUS LXVI.

¹⁷ Oznámenie (list) maďarského ministra náboženstva a školstva o preložení M. Moyzesa do Kláštora pod Znievom (zo dňa 21.9.1904), uložené tamtiež.

¹⁸ Stanovy spolku boli schválené 20.1.1859 Šarišským cisársko-kráľovským župným úradom v Prešove, z nich vyplýva, že poslaním spolku bolo rozvíjať zborové umenie (u riaditeľa spolku sa predpokladali dirigentské kompetencie na vedenie zboru, pozri §7). V rámci verejných koncertov sa okrem zborových skladieb mali predvádzať sólové vokálne skladby, ako aj inštrumentálne čísla a deklamačné kusy. Zámerom spolku bolo aj zriadiť školu spevu a hudby pre mládež, resp. hudobnú školu (Stanovy §2). Spracované podľa prekladu Stanov (Matúš 2003, s. 39–44).

¹⁹ Kruh vzdelanej prešovskej spoločnosti, milovníkov umenia, (spolok) dostal pomenovanie podľa šľachtica, štátnika a spisovateľa, zakladateľa národnej knižnice (1802) a múzea v Budapešti Františka Séchenyiho.

kruh bol podporovateľom hudobnosti prešovských detí aj krátko po vzniku Československej republiky. V roku 1921 odovzdal Sécheniho kruh Mestskú hudobnú školu v Prešove²⁰ do správy Matice slovenskej, ako o tom vypovedá návrh Zmluvy medzi spolkom a Maticou slovenskou.²¹ Správcom hudobnej školy sa stal Mikuláš Moyzes, činný v Séchenyihom kruhu ako aj v hudobnej škole, takže kontinuita hudobného vzdelávania v Prešove nebola vôbec prerušená ani po zmene štátnosti. Zámerom školy bolo podľa Moyzesových slov: „rozširovať hudobnú kultúru na Slovensku, vychovávať mládež vo všetkých raných hudobno-historických smeroch, pestovať všeslaviansku vokálnu a inštrumentálnu hudbu, vychovávať hudobnú spoločnosť slovenskú v čím väčších rozmeroch“.²²

Moyzesovci sa v Prešove sústredili na organizovanie vlastných koncertných vystúpení, ale do mesta pozývali aj renomované telesá a osobnosti (dirigent Václav Talich, slovenský skladateľ M. Schneider-Trnavský, český organista a pedagóg B. A. Wiedermann a i.²³). Títo hudobníci trávili voľný čas v kruhu Moyzesovej rodiny (pani M. Moyzesová bola výbornou hostiteľkou). Popri tom M. Moyzes začínal písať, resp. koncipoval prvé hudobno-teoretické učebnice a metodiky, po roku 1918 aj v slovenskom jazyku. Spoločný život Márie Moyzesovej s Mikulášom Moyzesom usmernil aj jej umelecké smerovanie, najmä v 20. rokoch 20. storočia. *Moyzes Miklósné úrnő* (pani Moyzesová), *Mária Moyzesová* – takto je jej meno uvedené v početných programoch koncertov a kultúrnych vystúpení. Účinkovanie Márie Moyzesovej v Košiciach sa začalo prostredníctvom prešovského Séchenyihom kruhu (spolku). Košický Kazinczyho spolok²⁴ organizoval v spolupráci so Séchenyihom spolkom z Prešova niekoľko spoločných koncertov v Košiciach. „Vďaka prešovskému Séchenyimu spolku môžu Košičania často sa zúčastniť na spoločenskom živote susedného mesta“, píše sa v denníku Abaúj-Kassai Közlöny (AKK).²⁵ Už roku 1911 avizuje AKK zaujímavý literárny a umelecký večierok, usporiadaný 5. decembra 1911 v sále Salkházu²⁶ v Košiciach, na ktorom vystúpili viacerí členovia Séchenyihom kruhu (literáti a hudobníci). V podaní Márie Moyzesovej zazneli piesne nemeckých romantických skladateľov Roberta Franza, Friedricha Curschmanna, ba aj Moyzesova pieseň *Ha csókollak* (*Keď ťa bozkávam*). Mikuláš Moyzes sprevádzal okrem spevu svojej manželky aj huslistu a skladateľa Ferencu (Františka) Hoffmanna (1873 – 1945), inak vtedajšieho dirigenta

²⁰ Táto hudobná škola bola zriadená Séchenyihom kruhom roku 1909 (Bokesová 1955, s. 27).

²¹ Štátny archív Prešov, Osobný archív F. Matúša, Šk. 35/25. Na strojom písanom dokumente (zmluva o odovzdaní školy) sa nachádza aj okrúhla pečiatka spolku s kolopisom: *Eperjesi Széchenyi kör* v strede s otvorenou hudobníkou a nad ňou lýrou.

²² List M. Moyzesa zo dňa 17.9.1921 Mestskej rade v Prešove. Štátny archív Prešov, Osobný archív F. Matúša, Šk. 35/24.

²³ Podľa informácií (Hrušovský 1966, s. 238).

²⁴ Kazinczyho spolok (spoločnosť) patril medzi najstaršie spolky v Košiciach, bola to prevažne literárna spoločnosť, nadväzujúca na literárny spolok založený už v roku 1893. Kazinczyho spolok vykazoval aktivity aj v rokoch 1919-1938, jeho cieľom bola podpora maďarských spisovateľov, žijúcich na území Československej republiky (Csala 2002, s. 16).

²⁵ Abaúj-Kassai Közlöny, 3.12.1912, s. 3.

²⁶ Ešte starí Košičania nazývali hotel Slovan ako Salkházom. Pôvodne hotel postavený v rokoch 1872/3 staviteľom Leopoldom Schalkhassom, funkčný do roku 1963 (Havasi 2006, s. 11-13), od roku 1945 nazývaný ako hotel Slovan, nahradený roku 1963 novostavbou, na jeho mieste v súčasnosti stojí hotel skupiny Hilton, Double Tree.

5. pešieho pluku v Prešove, vo virtuózne interpretovanom Koncerte pre husle a mol č. 9, op. 104 Ch. A. Bériota²⁷. „*Mária Moyzesová okúzlila obecenstvo nielen svojím zjavom, ale aj školeným hlasom, ktorým zaplnila sálu*“, dodáva denník. Už na jar 1912 vystúpila Mária Moyzesová s manželom na protestantskom večierku v Košiciach (na Vitezovej ulici), v rámci ktorého predviedli romantické piesne F. Schuberta (Pieseň pútnika), E. H. Griega (Solvejgina pieseň) a v duete s barytonistom Júliusom (Gyula) Klaniczayom pieseň F. M. Bartholdyho (Jesenná pieseň). M. Moyzes sprevádzal manželku na klavíri a sprevádzal aj áriu Wolframa z opery Tannhäuser od R. Wagnera v podaní prítomného speváka. Ďalšia správa pod názvom „*Mulatság*“²⁸ (Zábava) približuje protestantský náboženský večierok vo veľkej sále Salkházu, ktorý bol impozantný (v sále tancovalo štvorylku až 60 párov!). Večer, za prítomnosti takmer všetkých osobností Košíc, sa vydaril aj vďaka tomu, že v programe účinkovala klaviristka, manželka divadelného režiséra a riaditeľa divadelných scén viacerých miest²⁹ *Márffy Károlyné (pani Márffyová)*; duetá spievali sopranistka Mária Moyzesová a doktor teológie Matej (Mátyás) Szlávik.

Vrcholnou speváčkou udalosťou sa pre Máriu Moyzesovú stalo hosťovanie v košickom kamennom divadle dňa 30. novembra 1912 „*vo večne krásnej operete*“³⁰ Róberta Planquetta³¹ (1848 – 1903) *Kornevillské zvony*. V súčasnosti na Slovensku takmer zabudnutá opereta prináša na javisko romantický románový príbeh o grófkinej dcére Germaine, ktorá sa po úteku pred núteným vydajom ocitne „v strašidelnom hrade“. Zvony hradného paláca sa vždy rozozvučia, ak ktokoľvek z majiteľov vstúpi do objektu. Rola Germaine patrí v tejto operete medzi ťažiskové, interpretujú ju speváčky s lyrickým sopránom a charakterovo ju sprevádza premena a vidina novej budúcnosti. Hudba operety je melodická, nekomplikovaná, so štýlotvornými prvkami „zlatej éry“ viedenskej a parížskej operety prítiažlivej pre publikum. Toto účinkovanie v profesionálnom prostredí, ktoré predznamenal iste náročnú a odbornú prípravu zo strany Moyzesovcov, zaznamenala v početnom rozsahu košická tlač. „*V operete bude debutovať okúzľujúca manželka prešovského hudobníka, učiteľa hudby a skladateľa, ktorej pekný hlas a znalosť spevu sme už mali možnosť spoznať na koncerte košického Kazinczyho spolku.*“³² *V role Germaine vystúpila Mária Moyzesová, ktorej spev a hlas si aj v Košiciach získali uznanie – do Košíc ju sprevádzala prešovská vzdelaná spoločnosť,*

²⁷ Abatúj-Kassai Közlöny, 30.11.1911, Felvidéki Ujság 7.12.1911, s. 2.

²⁸ Felsőmagyarország, 2.3.1912, s. 4.

²⁹ Károly (Karol) Márffy bol od roku 1909 riaditeľom mestských divadelných scén: v Győri, Bratislave a v Levoči; tajomník spolku Thália v Budapešti; riaditeľ úspešnej umeleckej agentúry - sprostredkovateľ vystúpení F. I. Šaljapina, A. Pavlovovej a I. Stravinského; brat maliara a grafika Ödöna Márffyho. Pozri bližšie: Magyar elektronikus Könyvtár: <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC09732/09997.htm> [4.3.2017].

³⁰ Kassai Ujság, 29.11.1912.

³¹ Jean Robert Planquette, francúzsky skladateľ operiet a pochodov, opereta – opéra comique: *Les cloches de Corneville* (Kornevillské zvony, 1878).

³² Kassai Ujság, 29.11.1912, s. 3.

ktorá sa živo zaujímal o jej debut a chcela byť prítomná jej prvého divadelného úspechu“.³³ O predbežne vypredanom predstavení operety (premiére i jej neskoršej reprízy dňa 28. 4. 1913),³⁴ informujú viaceré košické denníky. „*Očarujúci hosť, ktorým je manželka prešovského učiteľa hudby už viackrát ako milovníčka umenia vystúpila v Košiciach, v Prešove, Sátoraajauhely, v Miškovci (Miskolc) a v ďalších mestách*“. Najväčší priestor aj s fotografiou (portrétom M. Moyzesovej), čo bolo konceptom väčšiny týchto divadelných novín,³⁵ sa ušiel Márii Moyzesovej v divadelnom týždenníku Szinházi Ujság³⁶ (30. 11. 1912), kde k titulnej fotografii prislúcha rozmernejší text. V ňom nachádzame nasledovné slová: „*Táto úžasná dáma³⁷ je významnou členkou milovníkov umenia – Séchenyihó kruhu, ktorý je jedným z najlepšie organizovaných kultúrnych spolkov a pýchou šarišskej metropoly. M. Moyzesová roky žne úspechy hlasovým materiálom a bezchybnými speváckymi znalosťami. Vysoko vyčnieva nad amatérskou úrovňou, a je nám známe, že svoje umenie si vyskúšala medzi divadelnými profesionálmi. Jej spev znel čisto a krásne, aj keď jej hlasové možnosti sú skôr prispôsobené pre koncertné priestory (salóny). Z prejavu a pohybu bolo možné vyvodit', že javisko jej nie je cudzie, aj keď výkon poznamenala v začiatkoch tréma. Najviac zaujala vstupná ária 'Bim, bam, bum', za ktorú M. Moyzesová získala výrazný potlesk a kyticu ruží. Opereta, ktorá vznikla pred polstoročím, bola kvalitne pripravená, jej jemné valčíky a spevné árie dostali obecnosť do nálady...*“.

O ďalšom početnom vystupovaní Márie Moyzesovej v role sopranistky, s klavírnou (alebo organovou) spoluprácou Mikuláša Moyzesa, nás informujú správy z vtedajšej tlače vo východoslovenských mestách, najmä však v Košiciach, v Prešove a Bardejovských kúpeľoch. Tieto sekundárne pramene podávajú nielen správy o rozmanitosti a bohatosti koncertného repertoáru, o istej všestrannosti a schopnosti k danej príležitosti prispôbiť umelecké výstupy umeleckej dvojice Moyzesovcov, ale aj o početnosti koncertného života a úrovni pomerne bohatého kultúrneho života východoslovenských hudobných, koncertných a cirkevných centier. Správa o koncerte usporiadanom ešte počas 1.svetovej vojny Učiteľským ústavom prešovského evanjelického kolégia v roku 1916 (24. 1.) konanom v Evanjelickom kostole v Prešove upozorňuje na jeho charitatívny zámer. Výťažok z koncertu sa poskytol pre prešovský červený kríž a pre rodiny vo vojne padlých vojakov. Na programe zazneli barokové árie (A. Stradella, G. F. Händel) pre spev (M. Moyzesová) a organ, ale aj diela romantikov. V programe zazneli duchovné skladby pre organ (Pastorále, Modlitba) Mikuláša Moyzesa v interpretácii autora, koncert ukončilo vystúpenie miešaného zboru. Správa

³³ Kassai Ujság, 1.12.1912, s. 3-4

³⁴ Kassai Ujság, 28.4.1913, s. 5

³⁵ Každý týždeň sa na obálke týchto divadelných listov nachádzal jeden z aktuálnych hlavných ženských alebo mužských predstaviteľov košického divadla

³⁶ Vychádzal počas divadelnej sezóny raz týždenne, vo formáte 25 x 18 cm (A5). My sme pracovali s fotokópiou uloženou v Štátnom archíve Prešov, Osobný archív F. Matúša, Šk. 35-37.

³⁷ M. Moyzesová v roku svojho divadelného debutu mala 35 rokov.

o tomto koncerte bola zaznamenaná v budapeštianskej tlači.³⁸ Medzi iste zaujímavé stánky umenia patrilo na začiatku 20. storočia komplex prešovských budov: reduta³⁹ a budova historického divadla v Prešove (*Városi Vigadó és színház*) na hlavnej ulici. V roku 1918 (28. 4.) sa vo veľkej sále mestského zábavného podniku uskutočnil novinársky večierok, v rámci programu zazneli árie a skladby F. Chopina, F. M. Bartholdyho, R. Wagnera, árie sprevádzal na klavíri M. Moyzes. M. Moyzesová účinkovala v romanci (*Babarománc*) skladateľa a zbormajstra Oskara Dienzla (1877 – 1925), kde zaspievala *Pomarančový kvet* (*Narancsvirág*).⁴⁰ Hudba u Moyzesovcov neutíchla ani v letnom období. Letný večer prišli spríjemniť kúpeľným hosťom Bardejovských kúpeľov hudobníci z Prešova. „Koncert slovenských umelcov“, takto bol nazvaný program, ktorý reflektovala aj slovenská tlač, obsahoval vystúpenie dvoch manželských dvojíc: Márie a Mikuláša Moyzesových a Elly a Jána Medzihradských.⁴¹ Okrem Márie Moyzesovej, M. Moyzes i obaja Medzihradskí vyučovali na prešovskej Mestskej hudobnej škole, ktorá mala napr. v roku 1921 zapísaných 94 žiakov. Ella Medzihradská⁴² ako absolventka konzervatória vyučovala v Prešove klavír od roku 1899, Ján Medzihradský (učiteľ spevu, teórie a huslí pre ľudové a stredné školy) absolvoval štátnu skúšku zo spevu v Budapešti (1907) a vyučoval v Prešove na Mestskej hudobnej škole od roku 1907. Tento „*technicky dobre disponovaný huslista vystupoval na samostatných koncertoch v Maďarsku, bývalej Juhoslávii a sústavne na východnom Slovensku s dielami N. Paganiniho. H. Vieuxtempsa, B. Bartóka.*“⁴³

Manželia Medzihradskí, rovnako ako Moyzesovci, vystupovali často na koncertoch spoločne, ako to dokumentuje aj program z júlového koncertu (31. 7. 1921). Romantický repertoár vokálnych a inštrumentálnych skladieb bol rozšírený o diela českých a slovenských autorov (A. Dvořáka, M. Schneidra-Trnavského) a o Moyzesovu baladu *Ctibor* pre spev a klavír. „*Vynikajúci bod koncertu so skvostným úspechom tvorila balada Ctibor, ktorú s hlbokým dojmom zaspievala Mária Moyzesová, speváčka ináčej všetky svoje skladby výbornou dispozíciou zaspievala.*“ V tlačovej správe sa rovnako významne hodnotia sólové aj komorné výkony manželov Medzihradských.

V závere tohto príspevku možno konštatovať, že Mária Moyzesová disponovala umeleckým cítením a prirodzeným kultivovaným hlasovým prejavom, lebo len na takýchto základoch možno postaviť ďalší umelecký vývoj. Je preto prirodzené, že získané vedomosti a pedagogické vedenie spevu Mikuláš Moyzes uplatňoval často v domácom prostredí a Mária Moyzesová vo svojom

³⁸ Templomi hangverseny (Koncert v kostole). In: EVANGELIKUS ÖRÁLLÓ., cit. d. 1916.

³⁹ V súčasnosti známa koncertná a spoločenská sála PKO – Čierny orol.

⁴⁰ Medzi posledným a predposledným programovým vstupom inak rozsiahleho programu sa predávali zákusky, čo bolo aj zaznamenané na pozvánke. Štátny archív Prešov, Osobný archív F. Matúša, Šk. 35-37.

⁴¹ Program koncertu archivovaný v Štátnom archíve Prešov, Osobný archív F. Matúša, Šk. 35-37.

⁴² Ako vyplýva zo záznamov Mestskej hudobnej školy zapísaných M. Moyzesom, riaditeľom školy, klaviristka a hudobná pedagogička sa narodila 30.9.1878; katolíčka, manžel bol evanjelik.

⁴³ *Slovenský biografický slovník*, zv. IV., s. 140, [heslo: Medzihradský Ján Jaroslav], cit. d.

manželovi nemala len spoľahlivého korepetítora, ale aj školiteľa či konzultanta (dve štátne skúšky z hudby a spevu v Budapešti). Dobová tlač zdokumentovala repertoár a jeho šírku, početnosť vystúpení i angažovanie sa v koncertnom živote prevažne východoslovenských miest sopranistky Márie Moyzesovej. Ako sme už spomínali, jej spevácka kariéra kulminovala v 20. rokoch 20.storočia. Ak vezmeme do úvahy aj jej rané účinkovanie, resp. školenie sa v speve, od obdobia zoznámenia sa s Mikulášom Moyzesom, ktorý pre ňu napísal niekoľko ľúbostných sólových piesní, až do nami získaného posledného programu koncertu v Bardejovských kúpeľoch (1921), Mária Moyzesová sa udržiavala v speváckej kondícii ca 22 rokov – čo je úctyhodné obdobie pre sólovú interpretku romantickej vokálnej tvorby. V zrelšom veku preniesla svoju pozornosť na umelecký vývoj a odborný rast svojich detí, pretože všetky deti v dospelom veku sa priamo alebo nepriamo venovali hudobnému umeniu: Alexander Moyzes (1906 – 1984) ako významný slovenský skladateľ a pedagóg, Irena Fričová, rod. Moyzesová (1910 – 1986) ako pedagogička a riaditeľka školy, chirurg MUDr. Mikuláš Moyzes (1913 – 1978) s manželkou Martou, rod. Březíkovou (1908) mal dve dcéry, z nich gynekologička MUDr. Alexandra Jurkovičová, rod. Moyzesová,⁴⁴ a jej manžel Miloš Jurkovič (1937), flautový virtuóz a pedagóg, úspešne rozvíjajú hudobnú kontinuitu rodiny Moyzesovcov do súčasnosti.



Mária Moyzesová v role Germaine v košickom divadle (30. 11. 1912)
Zdroj: týždenník *Sinházi Ujság*, ŠA v Prešove, Osobný fond F. Matúša, Šk. 35-37.

⁴⁴ MUDr. Alexandra Jurkovičová je autorkou článku Svedectvá a dokumenty v Hudobnom živote z roku 1989, ktorý v období nežnej revolúcie približuje „dedenkovu“ 8. symfóniu, op. 64 o invázii vojsk (21.8.1968), predvedenú v Slovenskom rozhlase roku 2004, pozri Hommage à Moyzes, premiéry diela A. Moyzesa. Dostupné na internete: www.hc.sk [5.3.2017].

BIBLIOGRAFIA

- BOKESOVÁ, Z. 1942. K sedemdesiatke Mikuláša Moyzesa. In *Živena*, roč. 32, č. 11, s. 361 – 363.
- BOKESOVÁ, Z. 1955. Mikuláš Moyzes: klasik slovenskej hudby. In: *Hudobnovedné štúdie*, Bratislava 1955, s. 7 – 150.
- CSALA, K.2002. *Košické maďarské spolky 1918 – 1989*. Košice: Lilium Aurum, s. 62. ISBN 80-8062-144-6.
- HAVASI, P. – HALÁSZ, J.2006. *Az elvesztet város (stratené mesto)*.Košice (Kassa): Hernád Magyar Lap és Könyvkiadó. s.112. ISBN 80-969480-2-4.
- HRUŠOVSKÝ, J. 1966. *Čarovný kľúč*. Praha-Bratislava: Panton, s. 280.
- HUDOBNE CENTRUM.Profil osobnosti. [heslo: Alexander Moyzes – Premiéry].Dostupné na internete: <http://hc.sk/hudba/osobnost-detail/985-alexander-moyzes> [cit.5.3.2017].
- JURKOVIČOVÁ, A. Svedectvá a dokumenty. In: *Hudobný život – dvojtýždenník*. č. 26/1989. Roč. XXI, 20.12.1989, Bratislava: Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov vo Vydavateľstve OBZOR, s. 2.
- KENYERES-KOVÁCS, M. 1976. *Régi nóta, híres nóta...Arnold György, Gaál Ferenc és Lányi Ernő élete és munkássága*. Szabadka: Életjel miniatűrök, s. 166.
- MAGYAR ELEKTRONIKUS KÖNYVTÁR: [heslo: Márffy Károly]. Dostupné na internete: <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC09732/09997.htm> [cit.4.3.2017].
- MATÚŠ, F. 2003. Eperieser Musik-Verein – predchodca PHSS. In: *Súzvuk 1*. Prešov: Prešovský hudobný spolok Súzvuk, s. 39-44. ISBN 80-968949-2-7.
- Slovenský biografický slovník*. 1990. Zväzok IV. M – Q. [heslo: MOYZES, Mikuláš] Martin : Matica slovenská, s. 562 ISBN 80-7090-070-9.
- TEMPLOMI HANGVERSENY (Koncert v kostole) 1916. IN: *EVANGELIKUS ÖRÁLLÓ*. (Evanjelickej strážca). Egyházi és iskolai hetilap. (Cirkevný a školský týždenník). Roč. XII, č. 7. Budapešť: 19.2.1916, s. 54. Dostupné na internete: https://library.hungaricana.hu/hu/view/EvangOrallo_1916/?pg=53&layout=s [cit.16.10.2016].

19 NEZABUDNUTEĽNÝ RUDOLF PETRÁK (1917 – 1972) TAKMER ZABUDNUTÝ...

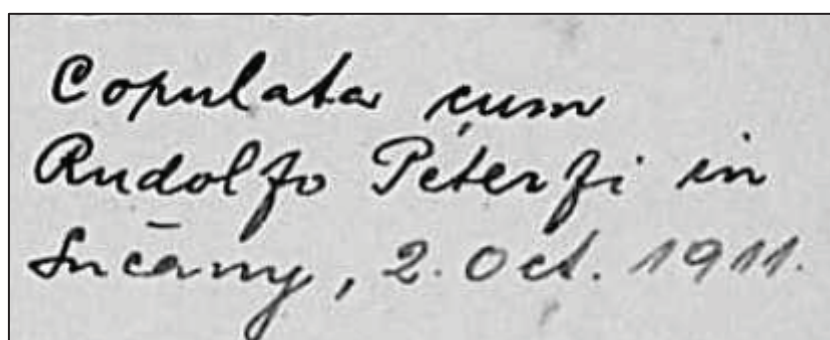
Juraj Ruttkay

Samostatný vedecký pracovník, Vrútky

Pre profesionálnu slovenskú hudobnú kultúru dvadsiateho storočia a súčasnosti, v oblasti operného a koncertného spevu a vo vokálnej pedagogike od základného až po vysokoškolský stupeň, dal región Turca niekoľko vzácných osobností, ktoré v rôznych časových pásmach svojej tvorivej činnosti reprezentovali fenomén vokálnej kultúry. Od roku 1905 účinkoval v Martine zubný technik a sólista Slovenského spevokolu Arnold Flögl (1885 – 1950), rodák z Kroměříža, neskorší sólista operných scén v Prahe, Brne, Záhrebe a Bratislave; z Hornej Štubne pochádzal Anton Hok (1891 – 1974), prvý slovenský tenorista účinkujúci v New Yorku v Spojených štátoch amerických; zo Sučian pochádzali a vo Vrútkach študovali Ružena Haasová alias Rose Delmar (1900 – 1967), sólistka opery v Bazileji a vo Philadelphii v Spojených štátoch amerických a Rudolf Petrák – Péterfi (1917 – 1972), sólista Opery Slovenského národného divadla v Bratislave, sólista Divadla Pátého května v Prahe, sólista New York City Opera Company a sólista vo Philadelphii v Spojených štátoch amerických. Z Vrútok pochádzali Melánia Mátheová – Böhmová (1916 – 1957), sestra politika Emanuela Teodora Böhma, sólistka Opery Štátneho divadla v Košiciach; František Zvarík (1921 – 2008), sólista Opery Slovenského národného divadla v Bratislave; Ľuba Baricová (1935), sólistka Opery Slovenského národného divadla v Bratislave a Zemskej opery v Linzi; Magdaléna Blahušiaková (1943), vyrastajúca v Turanoch, sólistka Štátneho divadla v Brne a Opery Slovenského národného divadla v Bratislave; Ľubica Rybárska (1958), sólistka Opery Slovenského národného divadla v Bratislave; Gabriela Koppalová – Rusnáková (1972), vokálna pedagogička. Z Turian pochádzal a na Vrútkach študoval Martin Mikuš (1982), hosťujúci sólista Opery Slovenského národného divadla v Bratislave. K nim môžeme priradiť operetných a muzikálových spevákov a hercov, takisto Vrútočanov: Júliu Botošovú (1923), účinkujúcu v Štátnom divadle v Brne a Juhočeskom divadle v Českých Budějoviciach a Jaroslava Rusnáka, účinkujúceho v GoJa Music Hall v Prahe a Národnom divadle moravskosliezskom v Ostrave. V hlasovej pedagogike vynikla Katarína Lapšanská pochádzajúca z Užhorodu, pedagogička spevu vo vtedajšej Ľudovej škole umenia v Martine a autorka zbierok a antológií piesní *Do, re, mi, fa* (1983, 1989), *Venček piesní* (1986) a *Piesne šťastných detí*. Z jej speváckej triedy vzišli mnohí speváci, ktorí dnes pôsobia ako pedagógovia spevu, členovia speváckych zborov a medzi nimi aj dvaja vysokoškolskí asistenti hlasovej výchovy a spevu: Marta Polohová – Vargončíková účinkujúca na Prešovskej univerzite v Prešove a Peter Koppal pôsobiaci na Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre. V príspevku predstavíme stručný biografický medailón Rudolfa Petráka, ktorý bol v slovenskej hudobnej kultúre v období rokov 1948 – 1989 zámerne tabuizovaný, pričom s odstupom času môžeme poukázať na

to, že politické protivenstvá pominuli, Petrákovo interpretačné majstrovstvo nestratilo na svojej jedinečnosti, znovu ho môžeme „sprítomniť“ a začleniť do vývojového radu medzi prestížne osobnosti slovenskej hudobnej kultúry dvadsiateho storočia, ktoré spropagovali slovenskú vokálnu pedagogiku v zahraničí, v Petrákovom prípade v Spojených štátoch amerických.

Lyrický tenorista Rudolf Petrák sa narodil 3. septembra 1917 v Sučanoch. Matka Anna Bernardína Slavkovská (10. september 1893 Sučany) bola sólistka miestneho sučianskeho rímskokatolíckeho kostolného spevokolu a pôrodná asistentka,¹ otec Rudolf Péterfi si zmenil meno na Petrák, v Sučanoch dirigoval vlastnú kapelu, hral na niekoľkých hudobných nástrojoch a pracoval ako stolár v Hlavných dielňach Cisársko-kráľovskej privilegovanej Košicko-bohumínskej železnice na Vrútkach.



Obr. 1 Detail z Matriky krstených Rímskokatolíckej cirkvi v Sučanoch. Poznámka pri krste matky Anny Bernardíny Slavkovskej o sobáši s Rudolfom Péterfim 2. 10. 1911.

Z ich manželstva pochádzali deti Valéria a mladší Rudolf. Rudolf prežil v rodných Sučanoch detstvo, ale školské a mládežnícke roky prežil na Vrútkach. Vyrastal v rodine Eugena Pappa – Porubského. Rodina Pappovcov bývala na Novej ulici situovanej nad Rímskokatolíckym kostolom sv. Jána Krstiteľa. V osobe Eugenovho syna Rudolfa Pappa – Porubského² našiel staršieho brata a celoživotného rodinného priateľa, na čo poukazuje aj zachovaná fotografia Rudolfa Petráka dedikovaná Rudolfovi Pappovi – Porubskému.³

¹ Anna Bernardína Slavkovská bola krstená 17. septembra 1893 v sučianskom rímskokatolíckom kostole. Otec Ján Slavkovský pochádzal zo Spišského Štiavnika, matka Františka Marková pochádzala zo Socoviec v Turci. Mala troch súrodencov: Máriu (1.1.1889 Sučany-?), Jána (23.12.1890 Sučany-1.1.1891 Sučany) a Paulínu Annu (22.6.1892 Sučany-26.6.1892 Sučany).

² Rudolf Papp – Porubský (22.5.1903 Vrútky-23.10.1971 Bratislava) pôsobil ako úradník v Dielňach Košicko-bohumínskej železnice a Československých štátnych dráh na Vrútkach, bol futbalistom Rudej hviezdy na Vrútkach, Československého Červeného kríža v Bratislave (1925- 1927) a Viktorie Žižkov v Prahe (od 1927). ERTL, Dušan. 2005. Lexikón vrútockých osobností. Žilina: Knižné centrum, s. 60, heslo Papp (Porubský) Rudolf. Z rodiny Porubských pochádza i vysokoškolská pedagogička Gabriela Petrová, rod. Porubská (10.4.1956 Vrútky), ktorá účinkovala ako dekanica Pedagogickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre.

³ Fotografia sa nachádza v Archíve Mestského úradu na Vrútkach v Mestskej knižnici Hany Zelinovej.



Obr. 2 Fotografia Rudolfa Petráka s dedikáciou pre priateľa z Vrútok:
„Milému Rudovi Porubskému a jeho rodinke na dôkaz priateľstva srdečne Rudo Petrák. 6. 5. 1944.“
Archív Mestského úradu na Vrútkach.

Rudolf od detstva hral na husliach a spieval. Vo Vrútkach absolvoval Štátnu ľudovú školu chlapčenskú a Štátnu meštiansku školu. Správcom Štátnej ľudovej školy chlapčenskej bol Ferdinand Cincík, strýko akademického maliara Jozefa G. Cincíka, ktorý trávil letné prázdniny vo Vrútkach u svojho strýka a napokon pôsobil v Spojených štátoch amerických. Ferdinand Cincík prispieval do humoristického časopisu Kocúr⁴ a po svojom predchodcovi, správcovi Aloisovi

⁴ Ferdinand Cincík bol autorom humoristického pomenovania obcí Záturčie (maďarsky Felső Záturcs a Alsó Záturcs), Priekopa (maďarsky Révayfalva) a Vrútky (maďarsky Felső Ruttká a Alsó Ruttká), ktoré sa mali spojiť do jednej aglomerácie. Zo začiatkových písmen obcí Záturčie a Priekopa a z koncových písmen Vrútky vznikol názor Záprtky. Pravdepodobne išlo o humornú reakciu na úsilie Fedora Fridricha Ruppeldta, ktorý presadzoval, aby mesto Martin, veľká obec Vrútky a okolité obce vytvorili svojou aglomeráciou vhodný priestor pre hlavné mesto Slovenska po roku 1918. Tento trend bol oživený po druhýkrát pred druhou svetovou vojnou. Kníhkupec a vydavateľ Július Kustra pre novú metropolu Slovenska v priestore medzi Martinom, Vrútkami a Sučanmi vymýšľal aj mená: Kotlín, Patrín alebo Sláva. Ferdinand Cincík (23.5.1875 Kláštor pod Znievom-14.10.1967 Vrútky) bol učiteľom, správcom školy, publicistom a členom spolkov. Používal pseudonymy FerCik alebo Jano z budy. Otec Juraj Cincík, matka Anna

Saifrtovi z Hostivíc pri Prahe (bol správcom školy v rokoch 1919 – 1924) prevzal štafetu uvádzania školských akadémií učiteľov a žiakov, realizovania detských divadelných predstavení a organizácie učiteľského a žiackeho spevokolu. Predpokladáme, že aj mladý Rudolf Petrák, tak ako ostatní žiaci školy, sa zapojil do činnosti školských súborov hudobných, zborových a divadelných. V Štátnej meštianskej škole, ktorú najskôr spravoval Alois Tašner z Náchoda – autor myšlienky učiteľských akadémií a nestor českého i slovenského bábkarstva, účinkoval správca a dirigent žiackeho speváckeho zboru Vojtech Długopolský.⁵ Myslíme si, že vrútocké základné školstvo pre chlapcov bolo v rukách skúsených a kultúru podporujúcich správcov, pričom takisto štátna ľudová škola dievčenská na Vrútkach disponovala správkyniami s nesmiernymi manažérskymi zručnosťami.⁶

V rokoch 1929 – 1933 študoval na Štátnom reformovanom reálnom gymnáziu Viliama Pauli-nyho-Tótha v Martine, v období, kedy tam študovali Bohuslav Valaštan⁷ z Martina

Prokšová, krstený v rímskokatolíckom kostole v Kláštore pod Znievom, súrodenci Ján (3.2.1867), Stanislav František (3.3.1873-17.4.1875) a Anna (14.4.1877-7.5.1879). Účinkoval ako správca Štátnej ľudovej školy v Heľpe (1906-1913), učiteľ a správca Štátnej ľudovej školy chlapčenskej na Vrútkach (1924-1929), prispieval do humoristického časopisu Kocúr, bol tajomníkom Miestneho odboru Matice slovenskej na Vrútkach (od 26.10.1933), prednášal v spolkoch Dorast čl. Červeného kríža a v združených spolkoch (napr. prednáška o Masarykovi 6.3.1928).

⁵ Vojtech Długopolský (1.9.1894 Turčiansky Peter-? Kanada) bol učiteľom, správcom školy, dirigentom a členom spolkov. Absolvoval strednú školu v Banskej Bystrici a Učiteľský ústav v Turčianskych Tepliciach. Pôsobil ako učiteľ v Štátnej ľudovej škole chlapčenskej na Vrútkach (7.3.1921-1923), v Štátnej meštianskej škole na Vrútkach (1923-1926), bol správcom Štátnej meštianskej školy Jána Kollára v Mošovciach (1926-1931) a správcom Štátnej meštianskej školy na Vrútkach (1931-1941), kde privítal Pevecké združenie juhočeských učiteľov z Tábora (14.1.1924) a Pevecký sbor západoslovenských učiteľov (15.5.1926). Bol dirigentom žiackeho spevokolu Štátnej meštianskej školy na Vrútkach (napr. dirigoval na koncerte v Liptovskom Mikuláši 29.5.1934), členom vrútockého Miestneho odboru Matice slovenskej (od 1933), kde prednášal (napr. 18.11.1935), pôsobil ako ochotnícky divadelník (napr. účinkoval v hre Strhnutý kríž v Spolku KKD; 1940) a člen obecného výboru na Vrútkach (od 22.6.1944). Publikoval pedagogické články v odborných časopisoch. S rímskokatolíckym kňazom Imrichom Füzým emigroval do zahraničia, pôsobil v Kanade.

⁶ Správkynia Anna Sychravová (7.7.1873 Humpolec, Česká republika-22.2.1925 Praha, Česká republika) vyštudovala ľudovú školu v Ledči nad Sázavou a pedagogickú školu v Prahe. V Prahe pôsobila ako učiteľka a vychovávateľka. Od roku 1915 bola členkou Československej sociálnej demokracie, v rokoch 1916-1918 príslušníčkou Českej mafie. Od októbra 1918 bola členkou obecného zastupiteľstva v Prahe - Žižkove. Po vzniku Československej republiky sa stala funkcionárkou Československej sociálnej demokratickej strany robotníckej. V rokoch 1918-1920 pôsobila ako správkynia dievčenskej ľudovej školy na Vrútkach. V novembri 1920 bola v Martine zvolená za členku krajského výkonného výboru strany. Ako prvá žena zo Slovenska a Vrútočanka bola poslankyňou v československom parlamente v rokoch 1920-1925 za sociálnodemokratickú stranu martinského obvodu. Bola členkou Robotníckej akadémie. Publikovala články v periodikách Napred, Právo lidu, Robotnícke noviny, Záujmy zeme a lesných robotníkov a Slovenský baník. Vo svojich článkoch sa zaoberala sociálnymi pomermi na Slovensku. Vydala knihy Rodiče a deti (1915), Lidová výchova a sociálna péče (pred rokom 1922), Výchova matek (pred rokom 1922), Žena, jej práva a úkoly vo verejnom a rodinnom živote (1926). Prekladala z francúzštiny a nemčiny. Tlačou vyšli preklady kníh: Charles Seignobos - Albert Métin: Současné dějiny od roku 1815 1 - 2 (1907-1908) a Rosa Mayrederová: Ke kritice ženskosti (1911). Po Sychravovej účinkovali správkyně Alžbeta Launerová, podporovateľka myšlienky stavby Pamätníka T. G. Masaryka v školskej záhrade, a Marta Judíková, autorka detských básní.

⁷ Bohuslav Valaštan (9.5.1918 Hrachovište – 17.12.1975 Bratislava) bol vysokoškolský pedagóg, dirigent, zbormajster a dramaturg. Absolvoval Mestskú hudobnú školu v Martine, Gymnázium v Martine, Filozofickú fakultu Univerzity Komenského v Bratislave, odbor jazykoveda, hudobná veda a národopis, na Konzervatóriu v Bratislave absolvoval kompozíciu v triede Alexandra Moyzesa a dirigovanie v triede Josefa Vincourka (1940-1945). Pôsobil ako korepetítor Slovenského národného divadla v Bratislave (1942-1945), referent a vedúci hudobného odboru Matice slovenskej v Martine (1946-1948), redaktor publikácií o hudbe, venoval sa zapisovaniu ľudových piesní. V roku 1946 pracoval s martinským Slovenským spevokolom, v Martine založil Učiteľský spevokol a Spevokol pri Miestnom odbore Matice slovenskej (1947), viedol mužský Spevokol Dielne Československých štátnych dráh na Vrútkach (1946-1948). Po odchode z Matice slovenskej a po ukončení funkcie zbormajstra vrútockého mužského dielenského spevokolu pôsobil ako dirigent v divadle v Košiciach (1948-1953), od roku 1952 aj ako dramaturg opery. Stal sa hlavným dramaturgom na

a František Zvarík⁸ z Vrútok. Do tohto obdobia spadajú Petrákove prvé verejné sólové vystúpenia. Ako 13-ročný mal husľové recitály a rodičia rozvíjali a podporovali jeho talent. Z martinského gymnázia odišiel študovať na Učiteľský ústav v Spišskej Kapitule (1933 – 1937). Okrem spevu študoval hru na organe, klavíri a akordeóne. Jozef Janek pripomenul Petrákovo meno vo výpočte najvýznamnejších absolventov Učiteľského ústavu v Spišskej Kapitule: „*Spišskokapitulský učiteľský ústav vychoval troch skutočných umelcov: Jozefa Grešáka, Štefana Hozu (1925) a Rudolfa Petráka (1936). Títo traja sú nám dobre známi a netreba ich osobitne predstavovať v tomto príspevku...*“ a neskôr uvádza: „*Skoro všetci odchovanci ústavu získali počas svojich štúdií aj kantorské diplomy. Pred matúrou štvrtáci skladali pred komisiou kantorské skúšky z týchto predmetov: liturgika, súzvukoveda, cirkevný spev, metodika vyučovania spevu, hra na organ... S dvoma diplomami odchádzali teda absolventi ústavu do života: s maturitným vysvedčením a kantorským diplomom. Žiaci na tejto škole nadobudli dobré hudobné vzdelanie, pretože hudbe na ústave sa venovala zvýšená pozornosť.*“⁹

Po ukončení štúdia pôsobil ako učiteľ v Smoleniciach a Bratislave. Počas pôsobenia v Smoleniciach svoje hlasové kompetencie rozvíjal ako člen Speváckeho zboru slovenských učiteľov. Napriek získanému miestu učiteľa stále viac inklinoval k spevu. V Bratislave sa skontaktoval a zoznámil s hlasovou pedagogičkou Annou Korínskou. Štúdium spevu mu odporučal

Povereníctve školstva a kultúry, od roku 1953 pôsobil na Katedre opernej produkcie na Hudobnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Postupne sa stal vedúcim spomínanej katedry, neskôr docentom a dekanom Hudobnej fakulty Vysokej školy múzických umení Bratislave. Bol umeleckým vedúcim Speváckeho zboru bratislavských učiteľiek (1959-1967). Valašťanovo účinkovanie s vrútockým mužským dielenským spevokolom bolo prínosom pre umelecký rast telesa. Spevokol vystúpil 15. novembra 1947 na oslave katolíckeho biskupa Štefana Moysesu usporiadanej Miestnym odborom Matice slovenskej a pod Valašťanovým vedením uviedol Slávnostný zbor B. Smetanu. Teleso sa s Valašťanom zúčastnilo V. celoslovenských speváckych pretekov v Košiciach, kde v kategórii mužských zborov sa umiestnilo na druhom mieste z celkového počtu 27 zúčastnených spevokolov s 1500 spevákmi. Spevokol uviedol povinný zbor Zmráka sa Viliama Figuša-Bystrého a ako ľubovoľnú skladbu Vzal by ťa dievčatko Vojtecha Kopeckého.

⁸ František Zvarík (17.7.1921 Vrútky – 17.8.2008 Bratislava) bol operný spevák, herec a neprofesionálny maliar. Pochádzal zo zemianskej (po matkinej strane) a železničiarkej (po otcovej strane) rodiny, brat MUDr. Emil Zvarík (7.1.1925 Vrútky – 4.9.1967 Martin), gynekológ. Absolvoval Štátnu ľudovú školu chlapčenskú vo Vrútkach (1927-1932), Štátne reformované reálne gymnázium Viliama Paulinyho-Tótha v Martine (1932-1938), dramatický odbor Hudobnej a dramatickej akadémie v Bratislave u Janka Borodáča (1938-1942), počas gymnaziálnych štúdií spolupracoval s režisérom Jánom Pavlíkom na Vrútkach, ako 17-ročný hral v operete Jána Leporisa (vrútockého organistu, otca klaviristky Eleny Pittnerovej, rod. Leporisovej) Dobrodružní väzni (máj 1938). Bol členom činohry Slovenského národného divadla (1940-1944), pracovník bratislavského rozhlasu (1939-1944), člen Frontového divadla (15.9.1944-27.10.1944), zajatý nemeckou armádou, väznený v Čadci, Žiline, Trenčíne a Bratislave, po vojne sólista Opery Slovenského národného divadla (1945-1956), člen činohry Slovenského národného divadla (1956-1997), súkromne študoval spev u Anny Korínskej (podobne ako Rudolf Petrák), podnikol koncertné zájazdy do Moskvy (1955) a Švajčiarska (1990), richtár bratislavských Vrútočanov, neprofesionálny výtvarník, účinkoval na Literárno-hudobných večeroch na Vrútkach (po 1990), prvý predstaviteľ postavy Štelinu v Suchoňovej Krútnave pri premiére opery (10.12.1949), prvý predstaviteľ postavy Jánošíkovho otca pri premiére opery Juro Jánošík Jána Cikkera v Slovenskom národnom divadle v Bratislave (10.11.1954). Vytvoril takmer 200 činoherných a operných postáv, autor memoárov Pierot s puškou. Spomienky herca z vojnových čias (1984) a Pierot bez pušky. Spomienky herca a speváka z rokov 1945-1989 (2000). Získal ocenenie Čestný občan mesta Vrútky (1992).

⁹ JANEK, Jozef. 1985. Učiteľský ústav v Spišskej Kapitule – liaheň slovenských hudobníkov a spevákov. In: Hudobný život, roč. 17, č. 3, s. 8, 18.2.1985.

aj Mikuláš Schneider-Trnavský, ktorého zaujal Petrákov hlasový fond. U Korínskej súkromne študoval spev v rokoch 1938 – 1942.

Rok 1939 predstavoval v Petrákovom živote významný prelom. Petrák bol síce držiteľom kantorského diplomu a učiteľskej aprobácie, ale túžba venovať sa spevu profesionálne a naplňať spevom životné poslanie bola silnejšia. Nastúpil ako sólista do Opery Slovenského národného divadla v Bratislave. V krátkom čase sa stal vyhľadávaným a často obsadzovaným sólovým tenoristom. V roku 1941 nahral platňu s piesňou *Daruj mi úsmev Mária* s orchestrom Slovenského rozhlasu v Bratislave pod vedením dirigenta Ferdinanda Zischku. Postupne nahral niekoľko piesní, ktoré boli v danom období hitmi hudby populárneho okruhu, napr. *Povedz, i keď je pravda, Tam v dial'* a iné.

Priaznivú umeleckú kariéru však prerušila nepriaznivá politická situácia, v ktorej sa ocitlo Slovensko v udalostiach druhej svetovej vojny. V roku 1942 Petrák opustil operný súbor Slovenského národného divadla. Odišiel študovať spev najskôr do Talianska (1942) a do Viedne k profesorke Balzerovej (1943 – 1944). Popri štúdiu spevu bol angažovaný vo viedenskej Štátnej opere. Na post sólistu Opery Slovenského národného divadla sa vrátil len na dve sezóny, v rokoch 1944 – 1945 a 1947 – 1948. Kontakty s bratislavským prostredím však udržiaval neustále. Spieval v Slovenskom rozhlase, napr. vystúpil dňa 6. septembra 1943.¹⁰ Ako sólista vystúpil na koncerte orchestra Slovenského rozhlasu pod vedením Michala Knechtsbergera-Karina 24. septembra 1943 vo Vládnej budove.¹¹ Zároveň účinkoval v Národnom divadle v Prahe, kde v období od 25. septembra 1943 spieval úlohu Jeníka v Smetanovej opere *Predaná nevesta*.¹²

V prvej povojnovej sezóne v Slovenskom národnom divadle sa predstavil v úlohe Jeníka v opere *Predaná nevesta* Bedřicha Smetanu. V úlohe Jeníkovho otca Míchu sa predstavil ďalší Vrútočan a spolužiak z martinského gymnázia, František Zvarík. Z ďalších postáv, stvárnených v Slovenskom národnom divadle, je hodné spomenúť postavu Števa v opere *Její pastorkyňa* Leoša Janáčka alebo účinkovanie v *Requiem* Giuseppe Verdiho opätovne spoločne s Františkom Zvaríkom. Pracovné prostredie v opernom súbore kombinoval s účinkovaním v bratislavskom rozhlase a koncertnou činnosťou po slovenských mestách. Komorné vystúpenia absolvoval aj v rodných Sučanoch. V sezóne 1946 – 1947 bol spolu s Máriou Kišoňovou-Hubovou a Jánom Heribanom sólistom Divadla Pátého května v Prahe. Do tohto obdobia spadá Petrákov účinkovanie na koncerte v Kostole Narodenia Pána na pražských Hradčanoch, nazývanom Pražská Loreta, resp. Loreta v rámci festivalu Pražské jaro. Koncert sa realizoval 25. mája 1947 a išlo o osemnásty

¹⁰ <http://hudbavbratislave.webnode.sk/products/a1943/>.

¹¹ <http://hudbavbratislave.webnode.sk/products/a1943/>.

¹² <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&ic=3561&sz=0&fo=000&ju=9891&abc=0&pn=254affcc-cb43-4078-86fe-c5544619cf67>.

koncert v Lorete. V programe koncertu „Česká hudba duchovní z XVI. – XVIII. století“ odzneli diela *Qui confidunt* pre miešaný zbor a capella Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdržic, *Budiž zdráva panno čistá* pre miešaný zbor a organ Adama Michnu z Otradovic, *Žalm 112 z Malých nešpor* pre sólový alt, orchester a organ Bohuslava Matěja Černohorského, *Intonuit de coelo* pre sólový bas, miešaný zbor, orchester a organ Česlava Vaňuru, *Pojď duše* pre sólový mezzosoprán so sprievodom orchestra a organu Františka Václava Míču, *Ária de venerabili* – duetto so sprievodom orchestra a organu, záver *Magnificat* pre miešaný zbor, orchester a organ Šimona Brixiho, *Ária z oratória Sněti s kříže* pre sólový tenor, orchester a organ Františka Xavera Brixiho, *Salve regina* pre sóla, miešaný zbor, orchester a organ Mikuláša Wentzeliho, *Ária z Mariánskej kantáty* pre sólový soprán, orchester a organ Jiřího Antonína Bendu, *Loretánske litanie* pre sóla, miešaný zbor, orchester a organ Jána Václava Stamica. Na koncerte účinkovali Symfonický orchester FOK s dirigentom Václavom Smetáčkom, Český spevácky zbor so zbormajstrom Janom Kühnom, na zvonkovej hre a organe hral Josef Kuchynka, na organe hral Ladislav Vachulka a ako sólisti účinkovali Drahomíra Tikalová, Růžena Hořáková, Vlasta Zahálková, Rudolf Petrák a Jan Flajšhans.¹³

Ďalším, azda najdôležitejším prelomovým obdobím bola jar roku 1948. Na pozvanie riaditeľa newyorskej mestskej opery odišiel v marci 1948 na krátkodobé angažmán, ale po prvých úspechoch, ktoré zožal v New Yorku, získal trvalé angažmán. Medzitým 23. mája 1948 nahral v Prahe Šaporinovu symfonickú kantátu *On the field of Kulikovo* pre sóla, zbor a orchester op. 14. Spolupracoval s Jarmilou Pedrovou (soprán), Jarmilou Palivcovou (alt) a Ladislavom Mrázom (barytón), Pražským rozhlasovým zborom pod vedením Jiřího Pinkasa a Symfonickým orchestrom Českého rozhlasu (SOČR) s dirigentom Karlom Ančerlom.¹⁴

Petrák bol prvý Slovák na Newyorskej opernej scéne. Dvadsať sezón bol sólistom New York City Opera Company. V rokoch 1948 – 1956 bol vedúcou osobnosťou operného domu v tenorovom obore.¹⁵ V New Yorku sa uviedol na jar roku 1948. The Brooklyn Daily Eagle uverejnil rozsiahly článok Johna Balla ml. s názvom *City Center Opera Company Does a Very Fine „Tosca“* 2. apríla 1948: „After a two-year retirement from the boards, the New York City Opera

¹³ <http://www.festival.cz/cz/archiv/3794>.

¹⁴ [http://www.karel-ancerl.com/pagb31.php?ID_FORMATION=26&orch=Prague%20Radio%20Symphony%20Orchestra%20\(SOCR\)](http://www.karel-ancerl.com/pagb31.php?ID_FORMATION=26&orch=Prague%20Radio%20Symphony%20Orchestra%20(SOCR)). Nahrávka bola vysielaná 9.7.1948, 25.10.1948, 6.5.1949 a 8.10.1950.

¹⁵ B. m.: 1972. Rudolf Petrak, tenor, dies at 54. In: The New York Times, 6.3.1972, s. 36. Autor článku uverejnil, že „Rudolph Petrak, a leading tenor with the City Opera Company from 1948 to 1956, died Saturday of a heart ailment in Greenwich, Conn., where he lived. His age was 54. Mr. Petrak who was born in Czechoslovakia, had sung at major opera houses in Europe and South America, and as a soloist with the New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra and other ensembles. He began his career with the Bratislava Opera and the Prague Opera and made his American debut in 1948 at the New York City Center as Rodolfo in the City Opera's production of „La Boheme“. His later roles with the company included Cavaradossi in „Tosca“, Pinkerton in „Madame Butterfly“, Walther in „Die Meistersinger“ and the title role in Gounod's „Faust“. In 1960 when Mr. Petrak sang at the Philadelphia Orchestra's presentation of Carl Orff's „Carmina Burana“ in Carnegie Hall, Harold C. Schonberg, The New York Times music critic, noted: 'Everything sounded, effortless and clear, even the high D that Mr. Petrak took in falsetto.' Mr. Petrak retired five years ago...“

Company's production of Puccini's popular opera 'Tosca' has been reinstated into the repertoire. Last night at the City Center the company gave the first look at a brand new cast in the familiar classic. Insofar as this reporter is concerned, it was the best 'Tosca' that is to be seen anywhere in New York, the Metropolitan included.

How the City Center manages to stage such fine productions for such a small admission fee is hard to figure out, but do it they do. Despite the fact that the best seat in the house could be had for two dollars plus tax, the performance was up to a very high standard. The scenery is not the most impressive ever seen for the first act, but it did nicely. The rest of the production mechanically was of very high quality.

As the famous singer Tosca, about whom the plot revolves, Wilma Spence looked the part, dressed the part, sang the part and acted the part. She is a definite success in the role. Two of the topmost notes caused her to strain, but only momentarily. The rest of the time she was a believable Tosca and one of the few worth all of the trouble to which Baron Scarpia goes to try and possess her.

As the infamous baron himself, Walter Cassell, gave a splendid performance. He is an excellent singer and an equally fine actor in the bargain. Such an artist as this would be a credit to any stage.

Rudolph Petrak, as Mario, was acceptably good. The competition was something fierce and it is not to his discredit that he was somewhat eclipsed. Mr. Petrak needs to rehearse his embraces, which brought forth some tittering from the audience. We have seen Toscas the embracing of which calls for a maximum of effort. Miss Spence is not in that category: she is lovely and deserves a better grade of demonstrative affection than she received.

The rest of the cast were acceptably good with a special nod to the fine Spoletta of Edwin Dunning. In the pit Laszlo Halasz showed a finer conducting hand than has been his on many previous occasions.

In these days of inflation it is a continuing source of irritation to see prices inching upwards daily with no visible end in sight. One way to restore a dollar bill's self respect is to spend it to see one of the City Center's operas. They are up to a very high standard and the seats are not devoured en masse by a pontifical subscription list. In particular, if you have never especially considered the idea of buying opera tickets, we can certainly suggest that here is a fine place to begin."¹⁶

The Brooklyn Daily Eagle uverejňoval pozvánky na operné predstavenia a hodnotenia výkonov. Dňa 20. marca 1949 bol zverejnený článok *N. Y. C. Opera Opens Thursday At Center With Verdi's Aida*: „The N. Y. City Opera Company, under direction of Laszlo Halasz, begins its 1949 Spring season next Thursday evening at the New York City Center. The opening performance

¹⁶ BALL, John junior. 1948. City Center Opera Company Does a Very Fine „Tosca“. In: The Brooklyn Daily Eagle, Brooklyn, New York, roč. 107, Piatok 2.4.1948, s. 11.

will be Verdi's 'Aida', with Camilla Williams in the title role, Rudolph Petrak will sing the role of Radames for the first time, and Margery Mayer, who has been re-engaged by the company this season, will be heard in the role of Amneris. Oscar Natzka, Norman Scott, Edwin Dunning and Frances Bible complete the cast. The performance is conducted by Mr. Halasz and is staged by Theodore Komisarjevsky.

Verdi's 'La Traviata' will be presented next Friday evening, with Frances Yeend as Violetta and Mario Binci as Alfredo. Norman Young sings the elder Germont and Dorothy MacNeil appears as Flora. Others in the cast are Muriel O'Malley, Nathaniel Sprinzena, Richard Wentworth, Edwin Dunning and Arthur Newman. Jean Morel will conduct the performance which is staged by Leopold Sachse.

*Next Saturday evening Puccini's 'Tosca' will be heard. Wilma Spence sings the title role; the Cavaradossi is Rudolph Petrak and the Scarpia is Walter Cassel. Norman Scott and Richard Wentworth complete the cast. The conductor is Thomas Martin and the production is staged by Leopold Sachse.*¹⁷

V októbri 1949 sa s Petrákovým menom stretávame v premiére Straussovho diela „Der Rosenkavalier“. Kritik Paul Affelder uverejnil hodnotenie uvedenia operného diela s názvom *City Opera Company Gives Its First Performance of Strauss' 'Der Rosenkavalier'*:

„For the first time in its history, the New York City Opera Company presented Richard Strauss' 'Der Rosenkavalier' last evening at the City Center, and a bright, well-cast and well-staged performance it was. This amounted to quite an undertaking for this young but highly talented company.

It meant enlarging the orchestra pit in order to accommodate the large number of musicians required by the score; it meant some special arrangements of the orchestral parts, and it certainly meant many hours of rehearsal time. Despite this, production lacked that final polish which it will undoubtedly acquire after several more performances.

Although most of the singing was of a high order, two members of the cast stood out above their fellow singers. The first of these was Frances Bible, whose Octavian was one of the best-sung and best-acted we have encountered. There was a freshness and a full, round quality to her voice that made every phrase she sang a real joy, and she was one of the few Octavians who really looked the part.

The second artist to be singled out for praise was Lorenzo Alvary of the Metropolitan, basso, who was making his City Center debut in the role of Baron Ochs. We have long known him to be a fine comedian as well as highly accomplished vocalist, but we couldn't quite visualize him as the

¹⁷ B. m. 1949. N. Y. C. Opera Opens Thursday At Center With Verdi's Aida. In: The Brooklyn Daily Eagle, Brooklyn, New York, roč. 108, Nedel'ňa 20.3.1949, s. 31.

boorish but aristocratic baron. He completely surprised everyone with a thoroughly polished and superbly acted performance. There were times when he did more talking than singing, and a number of passages were too low for his voice. Nevertheless, he carried the part through with finesse, and earned the ovation he received.

When we heard the Viennese soprano, Maria Reining, in Strauss' 'Ariadne Auf Naxos' last week, we wanted to reserve judgment on her work until we could hear her as the Marschallin. Unfortunately, this second hearing confirmed our original impression. She has a voice of limited range and volume, and seems incapable of coloring it. Whenever she reaches for a high note or attempts to produce a crescendo, her tones spread and become coarse. When she is singing in softer passages, there is a nice quality, but it is insufficient for an expansive role such as this. Her acting, too, was extremely stiff and unimaginative.

Virginia Haskins was a pleasing, if somewhat light-voiced Sophie; Rosalind Nadell a smooth, conniving Annina, and Richard Wentworth sonorous von Faninal. In this brief appearance as The Singer, Rudolph Petrak again gave evidence of his rich tenor voice.

Joseph Rosenstock, who has given us some grand Mozart performances, was the conductor. Unfortunately, he did not seem to be in complete sympathy with the Strauss score. Practically everything was taken at too rapid a pace, with the result that many subtleties were overlooked. Both singers and orchestra often had to race to keep up with him, and several wonderful ensembles, particularly in the final portions of the second and third acts, almost fell apart.

*Leopold Sachse deserves special praise for the color and sweep of his stage direction, and H. A. Condell contrived some mighty attractive sets.*¹⁸

V septembri 1950 sa Petrak podielal na uvedení opery Faust v Mestskej opere v New Yorku. The Brooklyn Daily Eagle priniesol oznam o podujatí s názvom *Debuts Feature Second Week of The City Opera*: „*The New York City Opera's matinee today of 'La Traviata' has two American debuts – Fernando Bandera as Alfredo and Raimundo Torres as the elder Germont. Later this week the company presents 'Faust' with new staging by Vladimir Rosing, new sets by H. A. Condell and new dance sequences by Charles Weidman, with Jean Morel conducting. Brooklyn's Elaine Malbin will make her debut with the company this week as Princess Ninetta in 'The Love for Three Oranges', in which James Pease will sing his first performance as the King. Edith Evans will make her debut in 'Carmen', with Mr. Torres as Escamillo and Miss Malbin as Frasquita. In 'Cavalleria Rusticana' on Saturday evening Richard Wentworth will give his first performance as Alfio.*

¹⁸ AFFELDER, Paul. 1949. City Opera Company Gives Its First Performance of Strauss' „Der Rosenkavalier“. In: The Brooklyn Daily Eagle, Brooklyn, New York, roč. 108, č. 276, Piatok 7.10.1949, s. 13.

*The newly staged 'Faust' offers almost a full cast of debuts or first performances, with Frances Yeend singing her first Marguerite, Frances Bible her first Siebel with this company, Raffaele Arie his first Mephisto in this country, and with Rudolph Petrak performing his first 'Faust'. Mary Krete will sing Martha; Walter Cassel, Valentin, and Arthur Newman, Wagner...*¹⁹

V roku 1948 podnikol prvé veľké turné po Spojených štátoch amerických, na ktorom spieval tenorové sólo v Beethovenovej 9. symfónii pod taktovkou Artura Toscaniniho. Dirigent Leopold Stokowski sa pochvalne vyjadril o Petrákovom hlase. Stokowski mu v súkromnom liste z roku 1957 ďakoval za sólový výkon v *Canticum Sacrum* Igora Stravinského. Z obrovského počtu výkonov Petráka ako sólistu na ilustráciu vyberáme len sedem koncertov. V dňoch 3. – 6. mája 1955 ako sólista spolupracoval na 63. ročníku Májového festivalu s The Philadelphia Orchestra pod vedením dirigenta Eugena Ormandyho.²⁰ Dňa 26. marca 1957 spolupracoval s dirigentom Leopoldom Stokowskim. So sólistami Jean Hinkle (soprán), Annette Dinwoody (kontraalt) a Jay Froman (bas) uviedol v Houstone „All – Beethoven Program“: *Symfóniu č. 8 F dur op. 93* a *Symfóniu č. 9 d mol op. 125*.²¹

V dňoch 20. – 22. marca 1960 pod taktovkou Josefa Kripsa uviedol *Parable of Death* od Fossa a *Requiem* od Hectora Berliozu. Rozprávačom bola Felicia Montealerge, spoluúčinkoval spevácky zbor Suny Fredonia Festival Chorus.²² Dňa 20. júla 1961 účinkoval na Stadium Concert v rámci Beethovenovho festivalu, ktorý sa realizoval na Lewisohn Stadium so Stadium Symphony Orchestra a v spolupráci s College of the City of New York.²³ Pod dirigentským vedením Josefa Kripsa bola uvedená Beethovenova *Symfónia č. 1 C dur op. 21* a *Symfónia č. 9 d mol op. 125* so sólistami Theresou Coleman soprán, Shirley Verrett – Carter mezzosoprán, Rudolf Petrák tenor a Norman Farrow bas v spolupráci s The American Concert Choir s dirigentkou Margaret Hillis. V Beethovenovej *Symfónii č. 9 d mol op. 125* sa predstavil s Buffalo Philharmonic Orchestra pod vedením Josefa Kripsa v spolupráci s Pierrette Alarie (soprán), Maureen Forrester (kontraalt) a Donald Bell (basbarytón). Spoluúčinkovali Buffalo Schola Cantorum, Guido Chorus a Rosary Hill College Polyphonic Chorus. Koncert sa realizoval 15. apríla 1962 a 17. apríla 1962 v Kleinhans Music Hall.²⁴ S American Symphony Orchestra, Schola Cantorum a dirigentom Leopoldom Stokowskim uviedol 9. marca 1963 *Matúšove pašie* Johanna Sebastiana Bacha. Dňa 11. novembra 1966 spolupracoval s dirigentom Fritzom Mahlerom a Margaret Hoswell (soprán), Lili Chookasian

¹⁹ B. m. 1950. Debuts Feature Second Week of The City Opera. In: The Brooklyn Daily Eagle, Brooklyn, New York, roč. 109, č. 263, Nedeľa 24.9.1950, s. 25.

²⁰ ARBOR, Ann. 1956. The President's Report for 1955 – 1956. Michigan: University of Michigan, s. 379.

²¹ ROUSSEL, Hubert. 1957. Symphony and Chorale in a Beethoven Ninth of the Larger Impact. In: Houston Post, Utorok 26.3.1957, s. 8.

²² <http://archives.bpo.org/bxr-5960.htm>

²³ Stadium Concerts Review, roč. 44, č. 5, 44. sezóna, 18.7.1961, s. 19.

²⁴ GILL, Kenneth. 1962. In the Realm of Music. Philharmonic's Finale Is Beethoven's Ninth. In: Buffalo Courier-Express, Nedeľa 15.4.1962, s. 12.

(kontraalt) a The Hartford Symphony Orchestra and Chorale pri uvedení *Das Klagende Lied* Gustava Mahlera.²⁵

Naštudoval postavy Rudolfa v Bohéme, Alfréda v *Traviate*, Des Grieux v Massenetovej *Manon*, Vojvoda v *Rigolettovi*, Manrico v *Trubadúrovi*, Cavaradossi v *Tosce*, Pinkerton v *Madam Butterfly*, Ottavio v *Don Giovannim*, Faust v Gounodovom *Faustovi a Margaréte*, Walter von Etolzing v *Majstroch spevákoch norimberských* Richarda Wagnera.

Petrák takisto účinkoval v rozhlasových reláciách s kombinovaným hovoreným slovom a spevom. Z mnohých rozhlasových relácií uveďme na ilustráciu relácie realizované v New Yorku, konkrétne 1. januára 1950,²⁶ kedy koncertoval so Sylvan Levin's Opera a s Ann Bollinger ako hosť alebo 24. augusta 1952.²⁷ Taktiež išlo o koncert Sylvan Levin's Opera, v ktorom účinkovali Herva Nelli, Thelma Altman a Rudolf Petrák ako hostia. Podobne účinkoval aj v televíznom vysielaní stanice TV Key v relácii Opera Cameos, napr. vystúpil s Rinou Telli 1. marca 1953,²⁸ Eileen Schauler a Georgeom Brittonom z výberu árií z opery *La Traviata* 6. decembra 1953²⁹ alebo s Evou Liskou z výberu árií z opery *Manon* 17. januára 1954.³⁰

Ako hosť vystúpil s Margaret Harshaw 23. októbra 1949,³¹ Reginou Resnik 24. januára 1950,³² Herva Nelli 19. februára 1950,³³ Ann Ayars 21. marca 1950,³⁴ Frances Bible 25. júna 1950,³⁵ Rosalind Nadell 14. januára 1951,³⁶ Dianou Moncado s výberom árií z opery *Madam Butterfly* 22. marca 1953.³⁷

V Spojených štátoch amerických pôsobil aj koncertne, naspieval gramoplatne klasickej hudby pre MGM a slovenské ľudové piesne pre súkromné vydavateľstvo Marina Records.

²⁵ https://archive.org/stream/fowbai196611uuia_0/fowbai196611uuia_0_djvu.txt

²⁶ B. m. 1950. Radio programs. In: The Brooklyn Daily Eagle, Brooklyn, New York, roč. 109, Nedeľa 1.1.1950, s. 8. Dňa 11. apríla 1950 účinkoval s Dragicou Martinis. B. m. 1950. Television. In: The Brooklyn Daily Eagle, Brooklyn, New York, roč. 109, č. 100, Utorok 11. 4. 1950, s. 21. S Ann Bollinger účinkoval aj 15. júna 1952. B. m. 1952. Television and Radio Programs. In: The Brooklyn Daily Eagle, Brooklyn, New York, roč. 111, č. 165, Nedeľa 15.6.1952, s. 23.

²⁷ B. m. 1952. Radio Highlights. In: The Brooklyn Daily Eagle, Brooklyn, New York, roč. 111, Nedeľa 24.8.1952, s. 25. Rok predtým, 29. apríla 1951, vystúpil s Edith Evans. B. m. 1951. Television and Radio Programs. In: The Brooklyn Daily Eagle, Brooklyn, New York, roč. 110, č. 118, Nedeľa 29.4.1951, s. 32.

²⁸ B. m. 1953. Monday Morning Television. In: The Brooklyn Daily Eagle, Brooklyn, New York, roč. 112, č. 59, Nedeľa 1.3.1953, s. 27.

²⁹ B. m. 1953. Televisions programs. In: The Brooklyn Daily Eagle, Brooklyn, New York, roč. 113, č. 335, Nedeľa 6.12.1953, s. 64.

³⁰ B. m. 1954. TV Key... In: The Brooklyn Daily Eagle, Brooklyn, New York, roč. 113, č. 16, Nedeľa 17.1.1954, s. 30.

³¹ B. m. 1949. Radio Programs. In: The Brooklyn Daily Eagle, Brooklyn, New York, roč. 108, č. 292, Nedeľa 23.10.1949, s. 14.

³² B. m. 1950. Television. In: The Brooklyn Daily Eagle, Brooklyn, New York, roč. 109, č. 23, Utorok 24.1.1950, s. 21.

³³ B. m. 1950. Radio Programs. In: The Brooklyn Daily Eagle, Brooklyn, New York, roč. 109, č. 49, Nedeľa 19.2.1950, s. 28.

³⁴ B. m. 1950. Television. In: The Brooklyn Daily Eagle, Brooklyn, New York, roč. 109, č. 79, Utorok 21.3.1950, s. 19.

³⁵ B. m. 1950. Radio Programs. In: The Brooklyn Daily Eagle, Brooklyn, New York, roč. 109, č. 174, Nedeľa 25.6.1950, s. 16.

³⁶ B. m. 1951. Television and Radio Programs. In: The Brooklyn Daily Eagle, Brooklyn, New York, roč. 110, č. 13, Nedeľa 14.1.1951, s. 28.

³⁷ B. m. 1953. TV Key. In: The Brooklyn Daily Eagle, roč. 112, č. 80, Nedeľa 22.3.1953, s. 31.

Spolupracoval so Štefanom Mózim (1913 – 1980), ktorý po roku 1948 takisto emigroval z Československa do Spojených štátov amerických. Mózi bol koncertným umelcom a klavírnym pedagógom a s Petrákom nahral platňu so slovenskými ľudovými piesňami s názvom *Rudolf Petrak sings* vo vydavateľstve Marina Records v Greenwich.³⁸ O dva roky uzrela svetlo sveta ďalšia platňa s názvom *18 Slovak folk songs* s Marienkou Michna (Marina Records; 1950). The Billboard 1952 Spring Special z 12. apríla 1952 priniesol krátky oznam o tom, že Rudolf Petrák, sólista City Centre Opera Company, nahral v edícii Nitra Records slovenské piesne. Slovenské piesne boli autorom oznamu označené ako „Slavik songs“.³⁹

Aktívnu sólistickú kariéru ukončil roku 1967. Okrem Spojených štátov amerických koncertoval v Kanade, Mexiku a Virgin Islands.⁴⁰ Po ukočení angažmán hrával ako organista v kostoloch. Súčasťou jeho aktivít bola spolupráca s filmovými spoločnosťami. Hral v dvoch filmoch: *Interrupted Melody* (1955) a *Cabeza de Vaca* (1962). Filmová dráma a muzikál *Interrupted Melody* (*Prerušená melódia*) mal svetovú predmiéru 20. apríla 1955. V tom istom roku získal ocenenie Oscar za námet a scenár. Filmový muzikál podáva životný príbeh austrálskej dramatickej sopranistky Marjorie Lawrence v hlavnej úlohe s Eleanor Parker. Vo filme reálne účinkovali speváci – sopranistka Eileen Farrell, tenoristi William Olvis, Rudolf Petrák a Armand Tokatyan a operná diva Marcella Reale.

V Spojených štátoch amerických dosiahol významné úspechy, aj keď v mnohých prípadoch zachované medailóny dokumentujú to, že bol označovaný za českého tenoristu.⁴¹ Ešte aj v roku 2012 priniesla nemecká webová stránka „Der neue Merker“ spomienku k nedožitým deväťdesiatim piatim narodeninám s mnohými nepresnosťami: „*Rudolf PETRAK: 95. Geburtstag.*

Er begann seine Ausbildung bei A. Korinskej (sic!) in Prag (sic!) und war dann Schüler von Balzer in Wien. 1943 debütierte (sic!) er an der Wiener Volksoper als Herzog im »Rigoletto« und blieb für eine Spielzeit an diesem Haus tätig. 1944-45 sang er am Opernhaus von Bratislava (Pressburg), 1945-47 an der Oper des 5. Mai Prag und 1947-48 am Prager Nationaltheater. 1948 verließ er seine tschechische Heimat (sic!) und emigrierte in die USA. Hier kam er zu einer langjährigen, erfolgreichen Karriere an der New York City Centre Opera. An diesem Haus sang er u. a. 1960 in der amerikanischen Erstaufführung von Janáceks »Katja Kabanowa«. 1967 nahm er seinen Abschied

³⁸ URSÍNYOVÁ, Terézia. 2008. V trinástej komnate Júliusa Móziho. In: Hudobný život, roč. 15, č. 3-4, s. 40-42. ISSN 1335-4140. Móziho meno je na platni uvedené ako Mozsy.

³⁹ The Billboard 1952 Spring Special, 12.4.1952, s. 42.

⁴⁰ KALMAN, Eugen. 2013. Nedospievaná ária Rudolfa Petráka. In: Kanadský Slovák, roč. 71, č. 17, 27.4.2013, s. 5.

⁴¹ Americký hudobný bulletin Central Opera Service Bulletin v lete 1972 uviedol pri príležitosti Petrákovho úmrtia nasledujúce údaje: „Tenor RUDOLF PETRAK Czech/American, 54 years old, in Greenwich, Conn. 3/4/72. He made his American debut at the New York City Opera in 1948 where he remained as leading tenor for 12 years. He sang in many European opera houses as well as in South America and sang opera and concerts in the United States. Orchestras such as the Philadelphia and the New York Philharmonic engaged him as soloist. He retired in 1967.“ In: Central Opera Service Bulletin, Summer 1972. Lincoln Centre, Metropolitan Opera, New York, N. Y. 10023., Vol. 14, No. 5., s. 18.

von der Bühne, auf der er in Partien wie dem Rodolfo in »La Bohème«, dem Cavaradossi in »Tosca«, dem Titelhelden im »Faust« von Gounod, dem Walther von Stolzing in den »Meistersingern«, dem Belmonte in der »Entführung aus dem Serail«, dem Radames in »Aida« und dem Bacchus in »Ariadne auf Naxos« von R. Strauss seine größten Erfolge gehabt hatte. Auch als Konzerttenor durchlief er eine bedeutende Karriere, wobei er auch hier ein weitläufiges Repertoire zum Vortrag brachte. Er starb 1972 in Greenwich (Connecticut). Schallplatten: Telefunken (»Meistersinger«-Quintett von 1943), Columbia (Carmina Burana von C. Orff), Everest (Tenorsolo in der 9. Sinfonie von Beethoven), MGM. “⁴²



Obr. 3 Rudolf Petrák.
(Nedatované.) Prevzaté z Kanadského Slovára roč. 71, č. 17, 27. 4. 2013, s. 5.

⁴² <http://der-neue-merker.eu/in-memoriám-geburtstage-im-september-2012>. [Cit. online 19. 11. 2016]

Štátne občianstvo mu osobne odovzdal prezident Spojených štátov amerických Dwight David Eisenhower. Ako jediný Slovák bol prijatý na osobitnú audienciu do Bieleho domu prezidentom Eisenhowerom a ako jediný Slovák za obrovský umelecký prínos do amerického hudobného života bol zapísaný do knihy rekordov Kongresu Spojených štátov amerických.⁴³

Z hľadiska panujúcej politickej situácie v bývalom Československu však zostali umelecké úspechy a aktivity Rudolfa Petráka oficiálne zámerne nereflektované, jeho osobnosť bola vymazávaná z histórie, z encyklopédií a pod. Jediným pozitívnym momentom, kedy sa Petrákovo meno pripomenulo širšej verejnosti, bola aktivita Ladislava Mokrého, ktorý v časoch silnejúcej normalizácie „prepašoval“ Petrákovo meno do Československej vlastivedy, IX. diel Umenie, Zväzok 3 (1971). Petrák je ako jediný uvedený v prehľade v hlasových oboroch tenor a bas.⁴⁴ V užšom „hudobníckom“ kruhu pripomenul Petráka ako absolventa Učiteľského ústavu v Spišskej Kapitule Jozef Janek vo svojom príspevku v Hudobnom živote roku 1985.⁴⁵

V súčasnosti sa do povedomia slovenskej historiografie opätovne dostáva Petrákovo meno. Ako prvá Petrákovu osobnosť pripomenula Terézia Ursínyová v príspevkoch Oživme stránky našej minulosti: Rudolf Petrák – slovenský tenorista (1994)⁴⁶ a Legendárny tenorista. Dvojnásobné jubileum Rudolfa Petráka (1997).⁴⁷ V roku 2005 bol Petrák zaradený do Lexikónu vrútockých osobností od Dušana Ertla, vydaného pri príležitosti 750. výročia prvej písomnej zmienky o Vrútkach.⁴⁸ Petrákov profil je súčasťou monografie Metamorfózy hudobnej kultúry vo Vrútkach 1 (2008) autora tohto príspevku.⁴⁹ V apríli 2008 realizovalo Konzervatórium v Žiline prvý ročník Medzinárodnej speváckej súťaže pre žiakov a študentov základných umeleckých škôl, hudobných gymnázií a konzervatórií zo Slovenskej republiky a Českej republiky, ktorá nesie meno Rudolfa Petráka. Rodné Sučany uverejnili profil svojho významného rodáka v štvrt'ročníku Nové Sučianske zvesti roku 2012.⁵⁰ Dňa 1. septembra 2013 pripravila Terézia Ursínyová v rámci série Zlaté hlasy slovenské opery na českom internetovom portáli www.operaplus.cz medailón Rudolfa Petráka. V sérii príspevkov boli okrem Rudolfa Petráka publikované profily Lucie Poppovej, Jely Krčméry – Vrteľovej a Petra Mikuláša ako najvýznamnejších osobností slovenského operného umenia.⁵¹

⁴³ KALMAN, Eugen. 2013. Nedospievaná ária Rudolfa Petráka. In: Kanadský Slovák, roč. 71, č. 17, 27. 4. 2013, s. 5.

⁴⁴ Československá vlastivěda. Díl IX. Umění. Svazek 3. Hudba, 1971, s. 368.

⁴⁵ JANEK, Jozef. 1985. Učiteľský ústav v Spišskej Kapitule – liaheň slovenských hudobníkov a spevákov. In: Hudobný život, roč. 17, č. 3, s. 8, 18.2.1985.

⁴⁶ URSÍNYOVÁ, Terézia. 1994. Oživme stránky našej minulosti: Rudolf Petrák – slovenský tenorista. In: Hudobný život, roč. 26, č. 13-14, s. 4-5.

⁴⁷ URSÍNYOVÁ, Terézia. 1997. Legendárny tenorista. Dvojnásobné jubileum Rudolfa Petráka. In: Teatro, Bratislava 3, 1997/10, s. 22-24.

⁴⁸ ERTL, Dušan. 2005. Lexikón vrútockých osobností. Vrútky: Mesto Vrútky, s. 61, heslo Petrák Rudolf.

⁴⁹ RUTTKAY, Juraj. 2008. Metamorfózy hudobnej kultúry vo Vrútkach 1. Žilina: Žilinská univerzita, s. 227-229.

⁵⁰ B. m. 2012. Osobnosti Sučian. Rudolf Petrák. In: Nové Sučianske zvesti 1/2012, s. 9.

⁵¹ URSÍNYOVÁ, Terézia. 2013. Zlaté hlasy slovenské opery. Rudolf Petrák. www.operaplus.cz.

Zatiaľ čo profesionálny umelecký život dosiahol azda najvyššie vytúžené ciele Rudolfa Petráka, tak osobný, rodinný život „pokrivkával“. Petrák bol dvakrát ženatý. Prvá manželka Fedora Kalenčíková (1923 Nové Mesto nad Váhom) bola svetoznáma krasokorčuliarka. Jej otec Rudolf Kalenčík mal obchod s južným ovocím. V roku 1933 sa rodina presťahovala do Prahy. V roku 1936 sa stala juniorskou majsterkou Československa a v roku 1937 sa stala majsterkou seniorok na majstrovstvách v Banskej Bystrici. Od roku 1939 žila s rodičmi v Bratislave. Do roku 1947, plých desať rokov, bola majsterkou Slovenska. Vo februári 1948 súťažila vo Viedni. Po politickom puči v Československu, ktorý sa odohral práve v čase jej účinkovania vo Viedni, sa do rodnej vlasti nevrátila. Z Viedne odišla za svojím manželom Rudolfom Petrákom do Spojených štátov amerických, kde sa im narodili synovia Peter a Evan. Podľa spomienok manželky Fedory, Petrák nemal zmysel pre rodinný život, po rozvode sa o rodinu nezaujímal.⁵² S druhou manželkou Arlene Tomkins mal dcéru Valériu, pomenovanú podľa Rudolfovej staršej sestry.⁵³

Jeho hlas je zachovaný na nahrávke Orffovej Carmina burana (Philips 1960; Columbia 1973; New York, N.Y. Sony Classical 1991). Spieval v Beethovenových Symfóniách č. 3 a 4 (nahraté firmou Bescol medzi rokmi 1960 – 1980) a Symfóniách č. 7 a 8 (nahraté firmou Bescol medzi rokmi 1960 – 1980), na platni Das klagende Lied Gustava Mahlera (nahraté firmou New York Vanguard Recording Society 50. roky), platňa s kompletom Beethovených symfónií (Murray Hill Records, 60. roky; firma Bescol New Jersey okolo 1988; forma Everest 60. roky), Beethoven 1. a 9. symfónia (Richmond, Surrey: World Record Club, 60. roky), Highlights from Gounod's Faust (M-G-M 1951), Wiener Opern-Raritäten von 1944: Szenen aus Don Giovanni, Lohengrin, der Rosenkavalier, Carmen (Preiser Records 1995), Beethoven 9. symfónia (Omega Record Group 1960, 1994); Hollywood: Everest 60. roky), Eugene Ormandy conducts 20th-century classics (RCA Read Seal, Sony Music, New York 2012), Festival Chorus 1959 – 1960 (Fredonia N.Y., State University of New York, College of Education 1959 alebo 1960) a i.

Správu o jeho smrti priniesli popredné americké denníky a hudobné časopisy. Americký Operný archív označil Petráka, tak ako sme pripomenuli vyššie, za českého tenoristu: „*Rudolf Petrak, Czech tenor, in Greenwich, Conn., on March 4, aged 54. He was born in Czechoslovakia and began his career in Bratislava and later sang in Prague. He made his American debut with the New York City Opera in 1948, and sang with the company for several seasons. His roles included Rodolfo, Cavaradossi, Pinkerton, Faust and Walther von Stolzing. He retired in 1967.*“⁵⁴

Z memoárov na Rudolfa Petráka vyberáme úryvok z knihy Pierot bez pušky. Spomienky herca a speváka z rokov 1945 – 1989 (2000) Františka Zvaríka: „*Osobitne si chcem spomenúť na*

⁵² JEDLIČKA, Albert. 2013. Takmer neuveriteľný príbeh lásky. In: Kanadský Slovák, roč. 71, č. 13, 30. 3. 2013, s. 4, 8 a 10.

⁵³ B. m.: 1972. Rudolf Petrak, tenor, dies at 54. In: The New York Times, 6. 3. 1972, s. 36.

⁵⁴ <http://opera.archive.netcopy.co.uk/article/may-1972/80/obituary> [Cit. online 18. 11. 2016]

*nášho prvého slovenského speváka, ktorý sa dostal až za „veľkú kaluž“ do newyorskej Opera City, na Rudolfa Petráka, môjho rodáka zo susednej obce, zo Sučian. (Zvarík bol rodák z Vrútok – pozn. J. R.) Bol príkladom húževnatého a cieľavedomého umelca, ktorý mal od samého začiatku tie najvyššie ambície. Veľa z nich sa mu splnilo a je len škoda, že neostal v našich radoch dlhšie. V tých časoch bol špičkou vokálneho umenia medzi našimi tenoristami. Svojím talentom a pracovitosťou dokázal ako prvý Slovák prebiť sa do sveta a získať si uznanie“.*⁵⁵

Na záver uvedme strohé tvrdenie, že svet je skutočne malý. Rudolf Petrák spolu so svojou rodáčkou Ruženou Haasovou (Rose Delmar) spievali sólové úlohy v predstavení Gounodovho *Fausta* na opernej scéne La Scala Opera Company vo Philadelphii 26. februára 1952.⁵⁶

BIBLIOGRAFIA

AFFELDER, Paul. 1949. City Opera Company Gives Its First Performance of Strauss' „Der Rosenkavalier“. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, roč. 108, č. 276, Piatok 7. 10. 1949, s. 13.

AFFELDER, Paul. 1954. City Center Opera Scores With „Der Rosenkavalier“. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, roč. 113, č. 290, Štvrtok 21. 10. 1954, s. 4.

ARBOR, Ann. 1956. *The President's Report for 1955 – 1956*. Michigan: University of Michigan. 464 s.

BALL, John junior. 1948. City Center Opera Company Does a Very Fine „Tosca“. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, roč. 107, Piatok 2. 4. 1948, s. 11.

B. m. 1949. N. Y. C. Opera Opens Thursday At Center With Verdi's Aida. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, roč. 108, Nedeľa 20. 3. 1949, s. 31.

B. m. 1949. Radio Programs. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, roč. 108, č. 292, Nedeľa 23. 10. 1949, s. 14.

B. m. 1950. Debuts Feature Second Week of The City Opera. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, roč. 109, č. 263, Nedeľa 24. 9. 1950, s. 25.

B. m. 1950. New York City Opera Due in Fall Season of Debuts. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, roč. 109, č. 249, Nedeľa 10. 9. 1950, s. 26.

B. m. 1950. Radio Programs. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, roč. 109, Nedeľa 1. 1. 1950, s. 8.

B. m. 1950. Radio Programs. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, roč. 109, č. 49, Nedeľa 19. 2. 1950, s. 28.

B. m. 1950. Television. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, roč. 109, č. 23, Utorok 24. 1. 1950, s. 21.

B. m. 1950. Television. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, roč. 109, č. 79, Utorok 21. 3. 1950, s. 19.

⁵⁵ ZVARÍK, František. 2000. Pierot bez pušky. Spomienky herca a speváka z rokov 1945-1989. Bratislava: Spolok slovenských spisovateľov, s 11.

⁵⁶ HAMILTON, Frank. 2011. Opera in Philadelphia. Performance chronology 1950-1974. In: <http://frankhamilton.org/ph/ph2.pdf> [Cit. online 19. 11. 2016.]

- B. m. 1950. Television. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, roč. 109, č. 100, Utorok 11. 4. 1950, s. 21.
- B. m. 1950. Radio Programs. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, roč. 109, č. 174, Nedel'ňa 25. 6. 1950, s. 16.
- B. m. 1951. Television and Radio Programs. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, roč. 110, č. 13, Nedel'ňa 14. 1. 1951, s. 28.
- B. m. 1951. Television and Radio Programs. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, roč. 110, č. 118, Nedel'ňa 29. 4. 1951, s. 32.
- B. m. 1952. Radio Highlights. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, roč. 111, Nedel'ňa 24. 8. 1952, s. 25.
- B. m. 1952. Television and Radio Programs. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, roč. 111, č. 165, Nedel'ňa 15. 6. 1952, s. 23.
- B. m. 1953. Monday Morning Television. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, roč. 112, č. 59, Nedel'ňa 1. 3. 1953, s. 27.
- B. m. 1953. Televisions programs. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, roč. 113, č. 335, Nedel'ňa 6. 12. 1953, s. 64.
- B. m. 1953. TV Key. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, roč. 112, č. 80, Nedel'ňa 22. 3. 1953, s. 31.
- B. m. 1954. TV Key. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, roč. 113, č. 16, Nedel'ňa 17. 1. 1954, s. 30.
- B. m. 1972. Rudolf Petrak, tenor, dies at 54. In: *The New York Times*, 6. 3. 1972, s. 36.
- B. m. 2012. Osobnosti Sučian. Rudolf Petrák. In: *Nové Sučianske zvesti* 1/2012, s. 9.
- B. m. 1953. Rudolph Petrak Gives Delightful Song Recital. In: *The Milwaukee Sentinel*, 18. 5. 1953, s. 14.
- CASSIDY, Claudia. 1950. Park Audience Hails Flowing Puccini Beauty. Held Spellbound Until Final Curtain. In: *Chicago Sunday Tribune. The World's Greatest Newspaper*, roč. 91, č. 33, s. 26, 13. 8. 1950. Dostupné <http://archives.chicagotribune.com/1950/08/13/page/28/article/park-audience-hails-flowing-puccini-beauty/> [Cit. online 19. 11. 2016.]
- ERTL, Dušan. 2005. *Lexikón vrútockých osobností. Vrutky: Mesto Vrutky*. 88 s. ISBN 80-8064-232-X.
- GILL, Kenneth. 1962. In the Realm of Music. Philharmonic's Finale Is Beethoven's Ninth. In: *Buffalo Courier-Express*, Nedel'ňa 15. 4. 1962, s. 12.
- HAMILTON, Frank. 2011. *Opera in Philadelphia. Performance chronology 1950 – 1974*. In: <http://frankhamilton.org/ph/ph2.pdf> [Cit. online 19. 11. 2016.]
- JANEK, Jozef. 1985. Učiteľský ústav v Spišskej Kapitule – liaheň slovenských hudobníkov a spevákov. In: *Hudobný život*, roč. 17, č. 3, s. 8, 18. 2. 1985.
- JEDLIČKA, Albert. 2013. Takmer neveriteľný príbeh lásky. In: *Kanadský Slovák*, roč. 71, č. 13, 30. 3. 2013, s. 4, 8 a 10.
- KALMAN, Eugen. 2013. Nedospievaná ária Rudolfa Petráka. In: *Kanadský Slovák*, roč. 71, č. 17, 27. 4. 2013, s. 5.
- Kol.: 1971. *Československá vlastivěda. Díl IX. Umění. Sv. 3. Hudba*. Praha: Horizont. 436 s.
- ROUSSEL, Hubert. 1957. Symphony and Chorale in a Beethoven Ninth of the Larger Impact. In: *Houston Post*, Utorok 26. 3. 1957, s. 8.
- RUTTKAY, Juraj. 2008. *Metamorfózy hudobnej kultúry vo Vrutkach I*. Žilina: Žilinská univerzita, s. 27 – 229. ISBN 978-80-8070-901-3.

- RUTTKAY, Juraj. 2008. Takmer (ne)známy Rudolf Petrák...? In: *Bulletin Spevácka súťaž Rudolfa Petráka 25. – 27. apríla 2008*. Žilina: Konzervatórium Žilina, s. 6 – 7.
- URSÍNYOVÁ, Terézia. 1997. Legendárny tenorista. Dvojnásobné jubileum Rudolfa Petráka. In: *Teatro*, Bratislava 3, 1997/10, s. 22 - 24.
- URSÍNYOVÁ, Terézia. 1994. Oživme stránky našej minulosti: Rudolf Petrák – slovenský tenorista. In: *Hudobný život*, roč. 26, č. 13 - 14, s. 4 - 5.
- URSÍNYOVÁ, Terézia. *Rudolf Petrák tenorista. Prvý Slovák na newyorskej opernej scéne*. In: http://knihy.abz.cz/imgs/teaser_pdf/9788080466916.pdf. [Cit. online 05. 09. 2016].
- URSÍNYOVÁ, Terézia. 2008. V trinástej komnate Júliusa Móžiho. In: *Hudobný život*, roč. 15, č. 3 - 4, s. 40 - 42. ISSN 1335-4140.
- ZVARÍK, František. 2000. *Pierot bez pušky. Spomienky herca a speváka z rokov 1945 – 1989*. Bratislava: Spolok slovenských spisovateľov. 184 s. ISBN 80-8061-098-3.
- http://media.aadl.org/documents/pdf/ums/programs_19560115a.pdf [Cit. online 13. 11. 2016.]
- <http://opera.archive.netcopy.co.uk/article/may-1972/80/obituary> [Cit. online 18. 11. 2016.]
- <http://der-neue-merker.eu/in-memoriám-geburtstage-im-september-2012> [Cit. online 19. 11. 2016.]

20 ZA HONORÁTOM COTTELIM...¹

Imrich Š i m i g

ŠVK – Literárne a hudobné múzeum, Banská Bystrica

Rok slovenskej hudby 2016 je neodmysliteľne impulzom nielen pre umeleckú činnosť a dramaturgické plány hudobných telies, spevoherných divadiel, organizátorov hudobných festivalov, interpretačných i skladateľských súťaží, ale aj pre odborné muzikologické pracoviská a múzeá. Priamym podnetom pre opätovné vyhlásenie Roka slovenskej hudby boli po uplynulom decéniu viaceré významné výročia tvorcov, interpretov, muzikológov a ďalších osobností slovenskej hudobnej kultúry, ako aj umeleckých telies. Jedným z nich je, žiaľ, i nedožitie 75. výročie narodenia hudobného skladateľa, pedagóga a interpreta (huslistu) Honoráta Cotteliho, „neznámeho“ Slováka, ktorý propagoval slovenskú hudbu vo svete a najmä vo Švajčiarsku, v mestečku Spreitenbach, kde si našiel svoj druhý domov. Začiatkom januára tohto roku (2016) si pripomenul len úzky okruh priateľov slovenskej hudobnej verejnosti nedožitie jubileum tejto nenápadnej osobnosti slovenskej hudobnej kultúry prevažne 20. storočia. Doslova rodinnú spomienku na počesť umelca priniesla výstava výtvarných prác a koncert z diel Honoráta Cotteliho, podujatie pod názvom Nostalgia, ktoré zorganizovala skladateľova dcéra pani Regina Cotteli dňa 24. júna 2016 v Aule Zentrumstrakt Bezirksschule v Spreitenbachu. Jej vrúcna láska k otcovi, ktorý sa veľmi tešil z dcérinej umeleckej vášne i výtvarného talentu, ju motivovali k realizácii skrytého otcovho želania predstaviť verejnosti vlastnú autorskú prácu. Obaja totiž výtvarne inklinovali k impresionizmu a mali zmysel, resp. milovali i štipku gýča, ktorý však zostával „nohami na zemi“. Podujatím sa túžbu otca podarilo naplniť, no žiaľ, až po jeho rýchlom a nečakanom odchode. Výber skladieb v interpretácii komorného telesa (hudobníkov z Zürichu, Spreitenbachu – len pätnásťročný Silvan Dezini, z mesta Baden i Bazilej) pod vedením dlhoročného rodinného priateľa Slobodana Mirkoviča a výstava pani Reginy boli významným darom otca, dcéry a rodiny Cotteli mestečku Spreitenbach. V programe postupne zazneli skladby: *Romanca pre dvoje huslí* (1987), *Sláčikové kvarteto Musica Slovacca pre dvoje huslí, violu a violončelo* (2009),² *Promenade avec Monet pre sólovú flautu* (2000), *Trio Burlesco pre dvoje huslí, violu a violončelo* (1994), *Suita pre troch pre klavír, husle violončelo* (1998), *Volanie oceánu (Rufe des Ozeans) – Poéma pre soprán klavír, violončelo a flautu* (2006). Podľa redaktorky tamojších novín Slovenské zvesti Marty van Ooijen „Cotteliho poetická, nostalgická hudba prenášala ducha do rodnej krajiny a medzi ňou a Spreitenbachom vytvorila hudobnú klenbu dúhy. Po zdravenie prijali návštevníci zaplnenej sály vreľým potleskom. Po zaznení prvej skladby večera

¹ Súčasťou príspevku je obrazová prezentácia (<Za Honoratom Cottelim_prezentacia.ppt>) a digitálne zvukové záznamy.

² Zvukový záznam, pozri súbory: 20_HC_Musica_Slovacca_slac_kvarteto_1_Rubato.mp3;

20_HC_Musica_Slovacca_slac_kvarteto_2_Amabile.mp3; 20_HC_Musica_Slovacca_slac_kvarteto_3_Rustico.mp3.

*Romanca pre dvojce huslí som pocítila i ja vďaka nášmu rodákovi, ktorý Slovensko a jeho umenie vzorne počas mnohých rokov pôsobenia v Spreitenbachu reprezentoval a toto vstúpil aj svojim deťom... Časté prechádzky v blízkej prírode boli inšpiračným sprievodcom jeho hudobného ducha. Pohľady na pokojne pasúcu sa lesnú zver, prejavy pozornosti pasúcim sa kravičkám na pasienkoch, nákupy u mäsiara a dúšok kvalitného piva mu pripomínali život na Slovensku. Mohli sme ho poznať ako skromného muža s veľkým čiernym klobúkom, ktorého sprevádzal jeho verný psík. Vhodné podmienky boli impulzom jeho rozsiahlej hudobnej tvorby a dobrí priatelia motiváciou práce. Tu i nečakane jeho život vyhasol v roku 2014... Vo všetkých prednesených skladbách poslucháč mohol zacítiť slovenský dych hudby, pohyb rezkého tanca, melódiu ľudového spevu, ale i citlivej túžby po slovenskej domovine. Publikum porozumelo jeho skladbám prijalo darček pozorným počúvaním a presvedčením, že prijať medzi seba neznámeho je obohatením“.*³

Banskobystrický rodák, s pôvodom talianskych predkov, pochádzal zo známej rodiny Cotteliovcov (vetva rodiny sa venovala vinárstvu), ktorá sa podľa samotného Honoráta Cotteliho z Talianska do Banskej Bystrice presídlila začiatkom 17. storočia v čase tridsaťročnej vojny, ukončenej Vestfálskym mierom v roku 1648. Jeho tvrdenie však doposiaľ vyvracajú archívne pramenné materiály, ktoré hovoria o tom, že „Najstarším Cottelim, ktorý sa stal občanom mesta Banská Bystrica dňa 24. októbra 1795, bol kominár Karol Cotteli“.⁴ Podľa nich sa teda Cotteliovci natrvalo usadili v Banskej Bystrici až 200 rokov neskôr, začiatkom druhej polovice 19. storočia. V tejto súvislosti preto zostáva podrobiť výskumu archívne materiály rodiny v nemeckom jazyku, ktoré vnesú do genézy Cotteliovcov v meste pod Urpínom viac svetla. V rámci rodiny bol v poradí štvrtým a zároveň posledným nositeľom krstného mena latinského pôvodu Honorát, ktorým ho otec Jozef Štefan Filip Cotteli s manželkou Auréliou Hiadlovskou-Cotteliovou pri narodení 4. januára 1941 obdarovali. Familiárne mu však hovorili Beťo, z maďarského slova beťár, a tak ho neskôr nazývali aj jeho priatelia. Po absolvovaní Osemročnej strednej školy v Banskej Bystrici (s výnimkou rokov 1952 – 1953, kedy navštevoval Strednú zmiešanú školu v Bratislave, Palisády 20b) a Hudobnej školy v Banskej Bystrici (bol výnimočným žiakom v triede p. učiteľa a riaditeľa školy Dr. Júliusa Tichého – získal v histórii súťaže ako prvý cenu absolútneho víťaza na IV. Krajskej súťaži hudobných škôl v banskobystrickom kraji, ktorá sa konala v dňoch 25. a 26. júna 1954 v Novej Bani) pokračoval v rokoch 1955 – 1960 v štúdiu na Konzervatóriu v Brne a v Bratislave, kde ako mladý talentovaný huslista rozvíjal klasické hudobné vzdelanie v triedach prof. Tibora Gašpareka a Viliama Kořínka, ukončené absolútoriom. Od roku 1959 pôsobil ako člen Symfonického orchestra Čs. roz-

³ VAN OOIJEN, Marta. Ďakovný koncert Nostalgia v obci Spreitenbach. In: *Slovenské zvesti*, 2016, Zürich, Združenia Slovákov vo Švajčiarsku, roč. 48, č. 3, s. 6.

⁴ FURDÍKOVÁ, EVA. Po stopách predkov Cotteliovcov. In: *Bystrický permon*, 2017, Banská Bystrica, Občianske združenie Permon, roč. 15, č. 1, s. 9.

hlasu v Bratislave, neskôr bol členom Slovenskej filharmónie (pôsobenie v nej uprednostnil pred štúdiom na VŠMU, kde bol už prijatý) a pracoval aj ako hudobný redaktor Čs. rozhlasu v Bratislave. Už počas posledného ročníka konzervatória pôsobil po úspešnom konkurze ako člen orchestra Lúčnice, čo mu poskytlo množstvo interpretačných skúseností a rozšírilo aj hudobný obzor. V hlavnom meste odslúžil vo Vojenskom umeleckom súbore aj základnú vojenskú službu a Bratislava mu dala i manželku, v tom čase známu mladú speváčku a herečku Evu Podbehlú, ktorá vstúpila na scénu populárnej hudby v roku 1958, kedy zvíťazila v speváckej súťaži „Jar hľadá talenty“ so skladbou *Lístoček z brezy*. Popri štúdiu spevu na konzervatóriu u prof. Marky Medveckej (opernej speváčky) a prof. Anny Korínskej účinkovala aj v kabaretných pásmach Tatra revue, rok vystupovala po boku Rudolfa Cortésa v pražskom hudobnom divadle Alhambra a dve sezóny do roku 1963 bola členkou spevohry Novej scény v Bratislave, prijímaná ešte Františkom Krištofom Veselým. Pamätnou rolou je aj jedna z dvoch hlavných ženských postáv v úspešnom komediálnom filme „Skalní v ofsajde“ z roku 1959, ako aj jej spevácke vystúpenia s veľkým tanečným orchestrom Aladára Móžihho na podujatiach v bratislavskom PKO.

Po návrate do rodného mesta dostal v roku 1964 miesto koncertného majstra v orchestri vtedajšej Spevohry divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici (dnes Štátna opera), no sen o vlastnom bývaní i zabezpečení sa mu v meste pod Urpínom nenaplnil, ako spomínal: „*S manželkou a dvomi malými deťmi sme štyri roky bývali v izbičke 2 x 2 metre...*“⁵ V úlohe hlavy mladej rodiny (dcéry Silvia, r. 1963 a Regina, r. 1964 i neskôr vo Švajčiarsku narodení synovia Samuel, 1975 a Andrej, 1982) sa naďalej snažil hľadať možnosti, ktoré by mu pomohli k jej zabezpečeniu. V roku 1967 preto na základe ponuky odchádza na legálny umelecký angažmán do sveta. Po viacerých pokusoch (konkurzoch) nakoniec prichádza do orchestra v St. Gallene, kde švajčiarskou premiérou Suchoňovej Fantázie získal v roku 1969 post koncertného majstra a založil tam komorné teleso Cotteli-Quartet, ktoré si do dvoch rokov získalo vlastné meno ako aj interpretačný rešpekt (nielen v tom čase populárnou českou klasickou hudbou). Napriek pocte a lukratívnej pozícii zotrval mladý umelec v meste St. Gallen len tri roky, keďže jeho hlad po priaznivejších umeleckých i materiálnych podmienkach neustával. Vďaka umeleckej agentúre Pragokonzert pôsobil s rodinou vo Švajčiarsku, napriek vysokým poplatkom, legálne až do obdobia „normalizácie“.⁶ V Československu ho potom spoločne s manželkou Evou Podbehlou – Cotteliovou, pre rozhodnutie zostať na západe, odsúdili na pol roka väzenia nepodmienečne. Začiatkom roku 1970, už ako azylant, sa popri možnostiach odísť do kanadského Halifaxu, nemeckého Frankfurtu n. Mohanom i Juhoafrickej republiky rozhodol pre Zürich,

⁵ URSÍNYOVÁ, Terézia. Slovensko sú sny, ktoré sa vracajú. In: *Slovenka.*, 1997, Bratislava, Živena, roč. 50, č. 30, s. 22.

⁶ Po násilnom vstupe Varšavských vojsk r. 1968 do Československa sa zastavil u nás demokratizačný proces a začiatkom 70. rokov začala politická „normalizácia“, t. j. opätovný príklon k ideologickej línii Sovietskeho zväzu, spojená s represiami.

kde sólovo koncertuje, pôsobí ako člen orchestra (tzv. „Stimmführer“ – vedúci druhých huslí) Opery v Zürichu (domovská scéna známej slovenskej sopranistky Edity Grúberovej), kde pôsobil 35 rokov až do svojho dôchodku (začiatok roku 2005) a zároveň začal realizovať vlastnú pedagogickú činnosť. Po piatich „rozkmitaných“ rokoch pedagogického úročenia hudobných skúseností na hudobných školách v bližšom i širšom okolí Zürichu získal v roku 1976 stabilné miesto profesora na Konzervatóriu v Zürichu. Pôvodnú myšlienku, zotrvať vo Švajčiarsku iba zopár rokov, sa Cotteliom nepodarilo naplniť. Odlúčenie od domova, od rodiny na Slovensku a prebudenie sa do „reality“ niesla ťažko najmä manželka Eva, ktorá s manželom neprestala premýšľať o návrate. „V roku 1983 sa nám podarilo usporiadať vzťahy s Československom požiadanim prezidenta republiky o milosť a odpustenie trestu. Keďže sme nikdy nežiadali o švajčiarske občianstvo, ba vzdali sa azylu, podarilo sa nám získať dosť korektným spôsobom naspäť československé pasy a po šestnástich rokoch od svojho odchodu sme mohli znovu navštíviť svoju vlasť, rodinu. Neskôr sme žili vo Švajčiarsku na tzv. Niederlassung – povolenie na pobyt, na základe ktorého v okolí Zürichu pôsobilo v orchestroch množstvo cudzincov.“⁷

Ku komponovaniu Honoráta Cotteliho priviedla náhoda v čase voľna pri vyučovaní, keď začal tvoriť skladby pre sláčikové nástroje, čo vyplývalo z jeho inštrumentálnej determinovanosti. „Chcel som poskytnúť svojim žiakom inštruktívne skladby, no postupne sa mi začalo v tejto práci dariť, ponoril som sa hlbšie do štúdia kompozície a dnes je pre mňa komponovanie viac než špás, ako hovoria zálube Nemci“.⁸ Hoci sa nikdy necítil „plnokrvným“ študovaným skladateľom zostal verný komornej tvorbe. Ako inšpiračný podnet malo pre neho veľký význam slovo a najmä poézia Maši Haľamovej, Valentína Beniaka, Andreja Plávku či Mikuláša Kováča, ktorú rád zhudobňoval. Očarila ho i grafika Albína Brunovského a mnohé ďalšie vizuálne podnety. Kompozície Honoráta Cotteliho sa hrali a mali odozvu nielen vo Švajčiarsku, ale aj v Španielsku, Belgicku, Japonsku, Čechách i na Slovensku. Spomienkou na domov je okrem iných aj dielo *Trio Burlesco per archi* (1994),⁹ ktoré elegickými náladami nostalgie a intonačno-rytmickými prvkami slovenskej proveniencie (motív ľudovej piesne *Pásol Jano tri voly*), vygradované do burlesknej podoby, získalo v skladateľskej súťaži Rok slovenskej hudby v roku 1996 strieborné ocenenie v kategórii Komorná tvorba spoločne s dielom *Štyri bagately pre husle* (1991). *Trio Burlesco* pre sláčikové nástroje premiérovodoznelo 9. júna 1996 na komornom koncerte v Mirbachovom paláci v Bratislave (v podaní sláčikového tria VŠMU), kde si skladateľ prevzal ocenenie z rúk Predsedu komisie Ministerstva kultúry pre

⁷ URSÍNYOVÁ, Terézia. Slovensko sú sny, ktoré sa vracajú. In: *Slovenka*, 1997, Bratislava, Živena, roč. 50, č. 30, s. 23.

⁸ DOHNALOVÁ, Lýdia. Miesto pre Honoráta Cotteliho. In: *Hudobný život*, 2001, Bratislava, Hudobné centrum, roč. 33, č. 2, s. 5.

⁹ Zvukový záznam, pozri súbory: 20_HC_Trio_Burlesco_vl_vla_vlc_1_Canon_ridendo.mp3; 20_HC_Trio_Burlesco_vl_vla_vlc_2_Canzone.mp3; 20_HC_Trio_Burlesco_vl_vla_vlc_3_Burlesca.mp3.

Rok slovenskej hudby Prof. PhDr. Ladislava Burlasa, DrSc. Ide o dobre sledovateľnú skladbu v nenáročnej hudobnej faktúre, ktorá kladie dôraz na melodiku povahou nástrojov do viacvrstevnej zvukovosti, a tým poukazuje na neustále zrenie Cotteliho kompozičnej činnosti. Hudobná teoretička Lýdia Dohnalová v publikovanej reflexii koncertu uviedla: „Priznám sa, s exoticky znejúcim menom tohto autora som sa dosiaľ nestretla a zo zákulisných informácií som sa dozvedela, že krajinou jeho trvalého pobytu je Švajčiarsko. Zvláštne ... Z intonácii jeho premiérovej skladby *Trio Burlesco* som sa snažila dedukovať jeho duchovnú príslušnosť a môžem lakonicky konštatovať – príslušnosť muzikantská. Z priebehov trojčasťovej skladby doslova sálala hudobnícka úsmevná pohoda, suggestívna, vtipná, elegantne rozpustilá až k obrysom recesie. Istú výhradu by som vyslovila azda len k záverečnej časti, ktorá v kontexte celku v zmysle formového naplnenia vyznela mierne bezradne. K úspechu skladby prispela vehementná interpretácia Sláčikového tria VŠMU.“¹⁰ V priestore Mirbachovho paláca v rámci cyklického podujatia *Nedeľné matiné*, nazvaného *Nedeľné predpoludnia* v galérii (Galéria mesta Bratislavy) odzneli premiérove 25. januára 1998 aj *Štyri bagately pre sólo kontrabas* v podaní kontrabasistu Radoslava Šašinu. Koncert, venovaný výlučne tvorbe slovenských skladateľov rôznych generácií, zorganizovalo Národné hudobné centrum a jeho umelecká agentúra Slovkoncert, resp. Spolok slovenských skladateľov v spolupráci so spomínanou galériou. V konkurencii mien, akými sú Ľudovít Rajter, Ilija Zeljenka, Vladimír Godár či Ladislav Kupkovič sa Honorát Cotteli podľa muzikologičky Terézie Ursínyovej prejavil ako „autor, ktorý bez zábran a intelektuálneho dešpektu prezentuje svoj cit, vnútorný bohatý svet, poznačený jednak slovenskou lyrikou (čo sa prejavilo najmä v rustikálnej 2. časti diela), jednak mnohotvárnosťou „hudbou srdca“ (ako som nazvala prekrásnu 3. časť skladby). Sviežo pôsobí záver, s hudobnou pointou a efektívnou „bodkou“ za dovtedajším priebehom myšlienok ... Je to úprimná výpoveď, bez kompozičných špekulácií.“¹¹ K prezentácii Cotteliho hudby nielen na Slovensku prispelo i dlhoročné priateľstvo a korešpondenčný kontakt s kolegom, huslistom Petrom Michalicom, ktorý na vlastnom festivale pod názvom *Hudba pod diamantovou klenbou* (Dom komorského grófa v Kremnici) uviedol v svetovej premiére dňa 6. júla 2007 liturgickú poému *Ave Mária* (2007),¹² skomponovanú pre tento festival ako aj jeho organizátora, ale i dielo *Contrasti poetici pre flautu a husle* (2006). Niekoľko programov a bulletinov z korešpondencie s Petrom Michalicom preukazuje uvedenie diela *Ave Maria* v slovinskej metropole Ľubljana na festivale *Spectrum* (2008); v roku 2011 v rámci koncertov k 100. výročiu narodenia Jána Cikkera, ktoré boli zorganizované v Krakove, Budapešti, Žiline i v múzeu Vojtecha Löflera v Košiciach; na veľkonočnom koncerte „Ave Maria v reflexii storočí“

¹⁰ DOHNALOVÁ, Lýdia. Z ocenených. In: *Hudobný život*, 1996, Bratislava, Hudobné centrum, roč. 28, č. 13, s. 2.

¹¹ URSÍNIOVÁ, Terézia. Pestré kompozičné predpoludnie v galérii. *Strojopis recenzie*. ŠVK – Literárne a hudobné múzeum Banská Bystrica, fond Honoráta Cotteliho.

¹² Skladba v interpretácii Petra Michalica – pozri súbor: 20_HC_AVE_MARIA_Peter_Michalica.mp3.

v Bratislave (2012), kde si pozornosť podľa publicistky Ingeborg Šiškovéj „zasluhuje Michalícov zmysel pre uchopenie vzájomného vzťahu hudobnej formy a obsahu ako to bolo počuť v diele *Ave Maria pre sólové husle od Honoráta Cotteliho*.“¹³ Interessantnú kompozíciu predstavuje opus *Contrasti*, ktorú skomponoval Honorát Cotteli v roku 2001 pre vynikajúceho slovenského harfistu Ladislava Pappa, v tom čase poslucháča Vysokej hudobnej školy v Zürichu. Skladba však premiérovu zaznela až o štyri roky neskôr, na Cotteliho autorskom koncerte v rámci komorného cyklu zürišskej Opery v interpretácii švajčiarskej harfistky Prisky Zaugen. Ladislav Papp naštudoval prepracovanú verziu skladby pre flautu a harfu, ktorú so svojou komornou partnerkou Justínou Jirákovou uviedol v roku 2007 na spomínanom festivale Hudba pod diamantovou klenbou v Kremnici. V originálnej podobe zazneli *Contrasti* po prvý raz na Slovensku na Nedeľnom matiné v Mirbachovom paláci 18. apríla 2010 v podaní harfistky Adriany Antalovej.

Kontrastne od hlbokých molových tónov violončela dominujúceho v prvej časti až po zmierlivý durový charakter v závere vyznieva i dielo *Nenávist' a zmierenie (Hass und Versöhnung)* pre soprán flautu, violončelo a klavír (2009), ktorú maestro skomponoval na predlohu rovnomennej básne jeho krajana Alexandra Žemlu. Opus oplýva zvukovou farebnosťou, melodickosťou, dramatickosťou v pomerne hustej hudobnej faktúre a skladateľ v ňom otvorene a úprimne reflektuje emócie končiace dojímavým sólom zmierenia. Premiéru malo 5. augusta 2009 v idylickom horskom prostredí Engadinského Silsu vo švajčiarskom kantóne Graubünden v podaní kvarteta Fiori Musicali a neskôr odznelo s úspechom kritiky aj v reformačnom kostole Rüti v Zürichu. O rok neskôr vyústila ich vzájomná spolupráca do poémy pre hlboký mužský hlas (barytón) a klavír pod názvom *Dôstojnosť staroby (Würde des Alters)*.

Banská Bystrica v hudobnom živote takisto nezabúdala na svojho rodáka. Fantáziu pre husle a orchester *Racconti di Faust* (1996) prepracoval v roku 2000 pre husle a komorný orchester a v tejto podobe ju v slovenskej premiére uviedla 8. júna 2000 Štátna opera v Banskej Bystrici ako vd'aku a darček k jeho bližiacemu sa okrúhlemu jubileu 60. narodenín. Konzervatórium Jána Levoslava Bellu v Banskej Bystrici usporiadalo 20. apríla 2011 vo svojej Veľkej koncertnej sále koncert pod názvom Pocta rodákovi, ktorý bol venovaný významným jubileám hudobných skladateľov stredného Slovenska (Alexander Moyzes 105. výročie narodenia, Andrej Očenáš a Ján Cikker 100. výročie narodenia, Zdenko Mikula 95. narodeniny, Ján Levoslav Bella 75. výročie úmrtia, Igor Bázlik a Honorát Cotteli 70. narodeniny) a na ňom odznelo v podaní Sláčikového orchestra Konzervatória pod taktovkou Igora Vlacha dielo *Umori (Nálady)*, ktoré Cotteli napísal v roku 2004.

Hoci sa rád vracal do Banskej Bystrice a na Slovensko, za svoj domov v posledných dvoch rokoch života považoval Spreitenbach vo Švajčiarsku, kde v nedeľu 2. februára 2014 i náhle a neča-

¹³ ŠIŠKOVÁ, I.: Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci. In: *Hudobný život*, 2012, roč. 44, č. 5, s. 6

kane zomrel. ŠVK – Literárne a hudobné múzeum, s ktorým udržiaval úzky a priateľský kontakt navštívil naposledy 22. augusta 2013 a nikto v tom čase netušil, že ide o jeho rozlúčku. Osobne mi zostane v pamäti obraz pokorného a rozhl'adeného muža so zmyslom pre takt, krásu a precíznosť, ktorý si vážil a rešpektoval človeka. Napriek tomu, že život v emigrácii nebol pre jeho rodinné zázemie najľahším, zavŕšený rozpadom manželstva, snažil sa zo všetkých síl dôstojne čeliť vlastnému osudu nielen po umeleckej stránke. Od roku 1987 a prvého diela *Concertino „Instrumental“* až po skladbu *Trias* (2013), kde už koketoval aj s elektronikou, skomponoval Honorát Cotteli 82 opusov (originály diel sú uložené v Zentralbibliothek v Zürichu), ku ktorým pristupoval podľa vlastného hudobného motta: „*Je pekné, že hudba nezostane navždy len v notách*“. Opatril ním takmer každý notový záznam. Komorná hudba, ktorej sa venoval najviac, nielen pre jej univerzálnosť, dokázala reflektovať jeho vnútorný svet emócií, ktoré sa nehanbil prezentovať priamo a úprimne, tak ako tomu bolo i v jeho civilnom živote. Dokumenty a fotografie o osobnostiach s menom Cotteli v spojitosti s Banskou Bystricou sa čiastkovo nachádzajú v Zentralbibliothek v Zürichu, ŠVK – Literárnom a hudobnom múzeu v Banskej Bystrici, Štátnom Archíve v Banskej Bystrici a v pozostalosti Honoráta Cotteliho v Spreitenbachu vo Švajčiarsku. Urna so spopolnenými pozostatkami rodáka z Banskej Bystrice je dosiaľ umiestnená v byte syna Andreja v Spreitenbachu, no náhrobný kameň rodičovského hrobu v Banskej Bystrici obsahuje vďaka sestre p. Kataríne Izákovej aj jeho meno.

Spomienku a zároveň reflexiu priateľského vzťahu v súvislosti s vyššie uvedeným podujatím „Nostalgia“ zaslal dcére pani Regine Cotteli priateľ Peter Michalica, krátko po odchode svojho kolegu a kamaráta dňa 8. februára 2014. „*Milý môj Beťo, je to až prehistoricky dávno, čo sme sa v roku 1970 náhodne, na necelú minútu stretli v Luzerne. Bol som tam na majstrovských kurzoch a Ty si sa ponáhlal na koncert Tvojho orchestra. Potom nás železná opona rozdeľovala až do veľkých zmien na Východe. Tie Ťa priviali opäť na Slovensko. Ten Tvoj nečakaný telefonát o tom, že si v Bratislave, bol pre mňa radostným prekvapením. Stretávali sme sa každoročne v dnes už neexistujúcej Modrej guli, a ja som v Tebe objavil novú, originálnu a bohatú osobnosť. No početné dlhé rozhovory s Tebou ma presvedčili aj to tom, že Tvoje srdce ešte stále bije v rytme bansko-bystrických zvonov. A potvrdil si aj ďalšiu veľkú pravdu nášho života: že bez ohľadu na teritórium sa veľké umenie bez pokory robiť nedá. Jedným z prekvapení po rokoch bol aj fakt, že komponuješ. A vďaka Tvojej návšteve na našom festivale v Kremnici vznikla aj Tvoja unikátna Ave Maria. Za jej šesť ročnej existencie som ju uviedol už v siedmich krajinách na desiatkach koncertov. Publikum čiastočne šokuje, no vzápätí nadchýna. Je expresívna, záhadná a citovo bohatá. Dokazuje, že aj bez avantgardných prvkov sa dá vytvoriť niečo skutočne nové. Aj táto skladba bude jedným z pokračovaní Tvojho života, ktorý už tak náhle fyzicky vyhasol. Ako rozlúčku s Tebou som ju deň po Tvojom skonaní uviedol v Bratislave, kde si prežil tak významné obdobie svojho života. To, že*

nám budeš veľmi chýbať, hovorím aj v mene Tvojich početných slovenských priateľov. Tvoj Profesor Peter Michalica.

*A ešte PS: Tvojím odchodom zaniká aj určite jediné slovenské onikanie na území Švajčiarska.*¹⁴

Hoci práca s Cotteliho fondom v zbierkovom fonde ŠVK – Literárneho a hudobného múzea predstavuje vo väčšine prípadov impulz k ďalšiemu systematickému hudobno-historickému bádaniu, nemožno sa pri nej nepozastaviť nad agilnosťou jeho nezištnej služby pri prezentácii slovenskej hudby nielen vo Švajčiarsku, kde prežil väčšinu svojho života. Uznanie, ktorého sa mu dostalo ešte počas života je preto potrebné v podobe odkazu tvorby uchovávať a prezentovať v širšom spoločenskom kontexte ako hodnotné nehmotné dedičstvo slovenskej hudby 20. a 21. storočia.

BIBLIOGRAFIA

DOHNALOVÁ, Lýdia. Miesto pre Honoráta Cotteliho. In: *Hudobný život*, 2001, Bratislava, Hudobné centrum, roč. 33, č. 2, s. 5, ISSN 1335-4140.

DOHNALOVÁ, Lýdia. Z ocenených. In: *Hudobný život*, 1996, Bratislava, Hudobné centrum, roč. 28, č. 13, s. 2, ISSN 1335-4140.

FURDÍKOVÁ, EVA. Po stopách predkov Cotteliho. In: *Bystrický permon*, 2017, Banská Bystrica, Občianske združenie Permon, roč. 15, č. 1, s. 9, Registr. číslo: OÚ-OPT-1/2003.

ŠIŠKOVÁ, I.: Nedel'né matiné v Mirbachovom paláci. In: *Hudobný život*, 2012, Bratislava, Hudobné centrum, roč. 44, č. 5, s. 6, ISSN 1335-4140.

URSÍNYOVÁ, Terézia. Slovensko sú sny, ktoré sa vracajú. In: *Slovenka*, 1997, Bratislava, Živena, roč. 50, č. 30, s. 22 – 23, ISSN 0231-6676.

VAN OOIJEN, Marta. Ďakovný koncert Nostalgia v obci Spreitenbach. In: *Slovenské zvesti*, 2016, Zürich, Združenia Slovákov vo Švajčiarsku, roč. 48, č. 3, s. 6, ISSN 1017-3447.

PRAMENE

ŠVK – Literárne a hudobné múzeum v Banskej Bystrici, fond Honoráta Cotteliho.

ŠVK – Literárne a hudobné múzeum v Banskej Bystrici, dokumentácia podujatí LHM.

¹⁴ MICHALICA, Peter. Spomienka. ŠVK – Literárne a hudobné múzeum Banská Bystrica, fond Honoráta Cotteliho, korešpondencia.

21 JÁN LABANT – POKRAČOVATEĽ ŽILINSKEJ GITAROVEJ TRADÍCIE

Michal H o t t m a r

Inštitút estetiky a umeleckej kultúry, FF Prešovská univerzita v Prešove

Anotácia

Existencia gitary a hudba určená pre tento nástroj má dlhú tradíciu. Postupnou transformáciou nástroja a štýlových prvkov jej hudby sa popularita gitary znásobovala a postupne sa presadila aj na koncertných pódiami, či už ako sólový nástroj alebo súčasť komorných a väčších nástrojových obsadení. Výučba hry na gitare v slovenskom prostredí začína oficiálne na hudobných inštitúciách až v druhej polovici 20. storočia. Medzi prvé centrá výučby gitarovej hudby boli Bratislava a Žilina. V žilinskom prostredí bol pionierom výučby hry na gitare na LŠU Ladislava Árvaya a neskôr na Konzervatóriu v Žiline prof. Dušan Lehotský, ktorý počas svojej dlhoročnej pedagogickej praxe vychoval mnohých gitaristov. Jeho nasledovníkom sa stal doc. Mgr. art. Ján Labant, na ktorého interpretačný a pedagogický profil je zameraný predkladaný príspevok.

Genéza výučby hry na gitare v Žiline

Hudba v Žiline má dlhoročnú tradíciu. Dôležité okamžiky pre rozvoj hudobnej kultúry v meste však nastali v 20. storočí. V roku 1927 vznikla v Žiline Mestská hudobná škola, ktorá sídlila v priestoroch Katolíckeho domu.¹ Svojou činnosťou zásadne ovplyvnila celý nasledovný hudobný život mesta. Prvé predmety vyučované v škole boli hra na husliach (vyučoval Ladislav Árvay), hra na klavíri (vyučoval František Kansch) a sólový spev (vyučovala Zdena Hübschová).² Prví absolventi školy sa uplatnili na pôde interpretácie, pedagogiky a kompozície. Medzi nimi bol husľový virtuóz Ferko Špáni, budúci pedagógovia Bohumil Urban,³ Eva Šupková-Kubalová, Dušan Lehotský⁴ a skladateľsky sa uplatnili Ivan Hrušovský a Tadeáš Salva.⁵ Hudobný život sa bohato rozvinul najmä v 50. rokoch 20. storočia. Pri Mestskej hudobnej škole bolo 10. októbra 1951 zriadené Pedagogické oddelenie na prípravu učiteľov hudby, ktoré sa v roku 1954 osamostatnilo a neskôr bolo premenované na Vyššiu hudobnú školu (1957). V roku 1961 sa uvedená inštitúcia pretransformovala na konzervatórium. Dôležitým okamžikom pre rozvoj hudobného života v Žiline bolo založenie Štátneho komorného

¹ Budova Katolíckeho domu je dnešné Gymnázium sv. Františka z Assisi. In BARONIAKOVÁ, Alžbeta. 2013. *Českí hudobníci v Žiline po roku 1945*. Žilina : KHU FHV UNIZA, 2013, s. 12.

² HOTTMAR, Michal. 2015. Osobnosť pedagóga Dušana Lehotského v kontexte slovenskej gitaristiky. Bratislava : SMA a SNM-HuM, 2015, s. 141.

³ MIKOLÁŠOVÁ, Miroslava. 2015. Bohumil Urban – Významná osobnosť žilinského hudobného života. In: *Malé osobnosti veľkých dejín - veľké osobnosti malých dejín*. Bratislava : SMA a SNM-HuM, 2015. s. 259-263. ISBN 978-80-8060-366-3.

⁴ Dušan Lehotský (*1935 – †2017).

⁵ HOTTMAR, Michal. 2015. Osobnosť pedagóga Dušana Lehotského ... s. 141.

orchestra v roku 1974 a od roku 1997 existuje Katedra hudby na Žilinskej univerzite v Žiline s podobným cieľom ako Vyššia hudobná škola, vychovávať pedagógov hudby.⁶

Genéza výučby hry na gitare v Žiline má viac ako 50 ročnú tradíciu. Jej zakladateľom a priekopníkom je prof. Dušan Lehotský,⁷ dlhoročný pedagóg LŠU v Žiline⁸ a žilinského konzervatória. Ako absolvent žilinského konzervatória v hre na husle začal v 60. rokoch na LŠU v Žiline popri mladých huslistoch vyučovať aj hru na gitare. V roku 1966 si kvalifikáciu doplnil štúdiom hry na gitare na Konzervatóriu v Ostrave. Hra na gitare sa jeho zásluhou začala odborne vyučovať na LŠU v Žiline a od roku 1973 na Konzervatóriu v Žiline, kde pôsobil do roku 2003. V rámci svojej pedagogickej činnosti vychoval mnohých úspešných gitaristov-interpretov ako aj pedagógov hry na gitare, ktorí pôsobia na Základných umeleckých školách v Žiline a na mnohých umeleckých školách na Slovensku. Spomedzi mnohých absolventov vyberáme Jána Labanta, Igora Herzoga, Miloša Slobodníka, Adama Marca. V roku 1987 vznikla v meste druhá LŠU v Žiline, na sídlisku Vlčince,⁹ kde sa v rámci Hudobného odboru vyučuje aj hra na gitare. Najvyšším stupňom vzdelávania hry na gitare v Žiline je od roku 1997 do súčasnosti Katedra hudby FHV ŽU v Žiline, ktorá je orientovaná pedagogickým smerom.

Ján Labant

Ján Labant sa narodil 9. januára v roku 1961 v Žiline-Bánovej. Svoje hudobné vzdelávanie začal na LŠU v Žiline, kde študoval v rokoch 1970 – 1973 hru na gitare u Dušana Lehotského a 1973 – 1976 u Ireny Praženicovej. Už ako mladý hudobník prejavoval veľké nadanie a vzťah k hudbe, čo vyústilo do ďalšieho štúdia gitarovej hry. Vo svojom vzdelávaní pokračoval v rokoch 1976 – 1982 na Konzervatóriu v Žiline u prof. Dušana Lehotského. Ján Labant získal počas štúdií na žilinskom konzervatóriu niekoľko ocenení na národných i medzinárodných súťažiach. V rokoch nasledujúcich sa úspešne zúčastnil na interpretačných súťažiach:

1978 **Súťaž študentov konzervatórií Slovenskej republiky** - čestné uznanie

1980 **Súťaž študentov konzervatórií Slovenskej republiky** - 2. cena

1981 **Interpretačná súťaž Slovenskej socialistickej republiky** - 2. cena

1982 získal na **súťaži študentov konzervatórií Slovenskej republiky** 1. cenu

1982 **Medzinárodné bienále interpetačnej gitarovej súťaže Kutná Hora (CZ)**- 3. cena a cena Českého hudobného fondu za najlepšiu interpretáciu súčasnej českej skladby.

Ján Labant sa zúčastnil tiež na mnohých medzinárodných hudobných festivaloch a majstrovských kurzov, napr. v Maďarsku, Poľsku, Nemecku a Belgicku. Konzervatórium v Žiline absolvoval sklad-

⁶ BARONIAKOVÁ, Alžbeta. *Českí hudobníci...* s. 12.

⁷ HOTTMAR, Michal. 2015. Osobnosť pedagóga Dušana Lehotského ... s. 143-144.

⁸ LŠU v Žiline bola v roku 1994 premenovaná na ZUŠ Ladislava Árvaya.

⁹ V súčasnosti ZUŠ Ferka Špániho.

bou *Concierto de Aranjuez* od J. Rodriga za sprievodu Štátneho komorného orchestra v Žiline a bol vyhlásený za najlepšieho absolventa konzervatória za rok 1982. Po ukončení stredoškolských štúdií si dopĺňal vzdelanie na Pedagogickej fakulte UKF v Nitre, ktorú ukončil v roku 1987. Už počas štúdií začal na žilinskom konzervatóriu vyučovať hru na gitare na čiastočný úväzok a od roku 1987 vyučuje hru na gitare na Konzervatóriu v Žiline ako riadny pedagóg. Počas nitrianskych štúdií sa tiež zúčastnil interpretačnej súťaže *Medzinárodné bienále interpretačnej gitarovej súťaže Kutná Hora (CZ)*, kde v roku 1984 získal 3. cenu a cenu Českého hudobného fondu za najlepšiu interpretáciu súčasnej českej skladby. Ešte počas tamojších štúdií založil spoločne s PhDr. Pavlom Sikom cyklus gitarových koncertov *Cithara aedicularae*, ktorý prerástol v medzinárodný festival a na ktorom každoročne participuje ako dramaturg a interpret. Za rok založenia *Medzinárodného gitarového festivalu Cithara aedicularae v Nitre* sa považuje rok 1983. Prvé ročníky uvedeného festivalu boli prehliadkou československých gitarových interpretov a konali sa v priestoroch Oblastného nitrianskeho vlastivedného múzea pod hradom (bývalý kňazský seminár). Riaditeľom festivalu bol od jeho založenia Pavol Sika, jeho dramaturgom Ján Labant.¹⁰ Festival sa koná naďalej, ale riaditeľkou festivalu je od roku 2012 Gabriela Sika Ferleťáková. Dodnes sa uskutočnilo už 34 ročníkov festivalu. Od roku 1992 Ján Labant absolvoval externé štúdium na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU v Bratislave v triede prof. Jozefa Zsapku v odbore hra na gitare, kde bol jedným z jeho prvých a zároveň najvýraznejších absolventov. Od roku 1997 rozširuje svoje pedagogické pôsobenie aj na Akadémiu umení v Banskej Bystrici, kde pôsobí dodnes. V roku 2008 Ján Labant ukončil doktorandské štúdium na HTF VŠMU v Bratislave a v roku 2011 bol habilitovaný v študijnom odbore: 2.2.3. Hudobné umenie za habilitačnú prácu: *Augustín Barrios – Mangoré* a habilitačnú prednášku s názvom „*Gitarizmus*“ v tvorbe *Heitora Villa-Lobosa* za docenta na FMU v Banskej Bystrici.

Ján Labant – interpret

Jedným z ťažísk Labantovej práce je oblasť interpretačného umenia. Ako sólista sa predstavil na mnohých domácich a zahraničných festivaloch, kde pôsobí ako sólista aj ako komorný hráč. Labant na svojich koncertoch premiéroval mnohé skladby od slovenských autorov ako Tadeáš Salva: *Reminiscencie na témy Sonáty mesačného svitu pre flautu, gitaru a tam-tam*(1983),¹¹ Pavol Krška: *Miniatúry pre gitaru* (Modlitby),¹² Pavol Krška: *Partita pre dve gitary*.¹³ Plodná je aj

¹⁰ KOMPAS, Karol. 2010.Osobnosti gitarovej hudby na Slovensku In: *Aktuální trendy hudební psychologie, hudební pedagogiky a didaktiky hudební výchovy*. Ostrava : Katedra hudební výchovy PdF OU v Ostravě, 2010, s. 140. ISSN 1802-6540.

¹¹ Premiéra v Dome odborov v Žiline.

¹² Premiéra Bordeaux (Francúzsko) 27.3.1995.

¹³ Premiéra Nitra 22.10.2007.

spolupráca Labanta, ako sólistu s Mariánom Budošom (Austrália), ktorý mu venoval mnohé kompozície ako napr.: *A Little Piece Of Heaven* (Malý kúsok neba) pre gitaru – venované J. Labantovi;¹⁴ *Secret Wedding* (Tajná svadba) – koncert pre gitaru a komorný orchester;¹⁵ *Magnificat* pre soprán, gitaru, violončelo, zbor a sláčikový orchester.¹⁶ Ján Labant nahral tri CD s kompozíciami Mariána Budoša ako sólista a v duu La Barre. Počas svojej bohatej koncertnej činnosti spolupracoval s mnohými dirigentmi a telesami ako napr.: Oliver Dohnányi, Monica Buckland – Hofstetter (Veľká Británia), Georg Kugi (Rakúsko), Konstantin Ilievski (Bulharsko), Tomasz Chmiel (Poľsko), Maďarská komorná filharmónia Győr (Maďarsko), Orkestra Symfoniczna Filharmonii Czeszochowskiej, Czeszochowa (Poľsko), Rzeszowska Orkestra Kameralna – Rzeszowska Filharmonia, Rzeszow (Poľsko), Orkestra Symfoniczna Filharmonii Lubelskiej, Lublin (Poľsko). Labant sa venuje aj komornej hre, a to najmä v gitarovom duu **La Barre** (Ján Labant, Peter Remeník),¹⁷ ktoré vzniklo v Žiline v roku 1997, keď ešte obaja pôsobili ako učitelia gitary na Konzervatóriu v Žiline.¹⁸ Ich repertoár zahŕňa predovšetkým latinsko-americkú hudbu (Argentína, Brazília), skladby autorov Austrálie, Španielska a Slovenska. Pre gitarové duo La Barre komponujú a venujú svoje skladby a koncerty s orchestrom slovenskí skladatelia ako Rudolf Pepucha a Marián Budoš. Okrem hre v duu La Barre sa venuje i komornej hre (so sláčikovým triom, kvartetom, duo s flautou, gitarové duo, duo so semiakustickou gitarou, trio so spevom a semiakustickou gitarou).



Gitarové duo La Barre

¹⁴ Premiéra Nitra 22.10.2003

¹⁵ Premiéra Žilina 23.5.2002.

¹⁶ Premiéra Nitra 20.10.2005.

¹⁷ Spolu so svojim bývalým žiakom Petrom Remeníkom.

¹⁸ Peter Remeník od roku 2014 nevyučuje hru na gitare na Konzervatóriu v Žiline.

Počas svojej umeleckej kariéry nahral 5 CD platní:

- Mauro Giuliani – *Rossinianas*. Slovart Music s.r.o. Bratislava 1996, SR – 0015 – 2 – 131
- Marián Budoš – *Dva svety / Two Worlds*. Music Master Banská Bystrica pre Assai Arts – Austrália, 1999, MM 0016 – 2 – 13
- Agustín Barrios *Mangoré*, Slovart Records s.r.o. Bratislava 1999, SR – 0034
- Marián Budoš: *Heart On A Sleeve, 3 guitar concertos*. Assai Arts Austrália pre internetové vydavateľstvo iTunes 2002
- *Guitar duo La Barre*. Slovart Music s.r.o. 2009, SR – 0067

Jeho interpretačné umenie je vysoko hodnotené v domácich a zahraničných odborných hudobných periodikách. Spomedzi mnohých vyberáme niekoľko ohlasov. Zbigniew Dubiella píše v roku 1999 o Labantovom CD s názvom *Agustin Barrios Mangore* v časopise *Świat Gitary 4* nasledovné: *To je už druhá platňa v Poľsku populárneho a obľúbeného gitaristu zo Slovenska... Interpretácia talentovaného slovenského gitaristu verne vyjadruje ducha neoromantického štýlu paraguajského autora. Vyznamenáva sa pekným, rovným tremolom v Cancion de la Hilandera i v Una Limosna por el Amor de Dios. K porovnaniu zvädza často prevedená Katedrála. Jej najdôležitejšia časť Allegro Solemne je hraná v správnom tempe, nie príliš rýchlo, čo ostatne preháňa veľa gitaristov. 1. časť Saudade je hraná v správnej smutnej nálade, ale na môj vkus je melodická línia hraná príliš ostrým zvukom. Radostne a živo interpretuje tance ako Maxixa, či Paraguajský tanec č. 1, mimo toho je to monografická platňa, ktorú možno smelo odporučiť veľkému množstvu poslucháčov s ohľadom na rôznorodosť skladieb a ich výnimočnú melodickosť. Všetko to je podporené atraktívnym prevedením.*¹⁹

Colin Cooper sa v anglickom časopise *Classical Guitar* o Labantovej hre vyjadril nasledovne: *Zreteľné tempá a pekný tón sú značkou tohto sympatického vydania Giulianiho slovenským gitaristom. Dar lyriky J. Labanta prechádza všade a zanecháva príjemný dojem. Má cit pre správnosť „Rossinian“, prenášajúc krehkosť k označeným rytmom, bez ktorých by celá skladba vyzerala nevýrazne a pokorne. Labant je talentovaný gitarista s veľkým tónom a príjemným frázovaním, s evidentným, už zmieneným, hojným talentom z oblasti strednej Európy. Nie agresívna, ale otvorene veľá brilantná hra je, na počúvanie oveľa lepšia. Ide o navonok hlbavého hudobníka. Viem, že ku Grand Overture už nemám viac čo dodať... Ale ak chceme porovnávať interpretáciu v súčasnosti, nikde nenájdeme tak esencionalne predvedenie. Pokiaľ ide o CD, môžem ho odporučiť pre výborné hudobné kvality a príjemnosť, ktorú nahrávka nepochybne prináša.*²⁰

¹⁹ DUBIELLA, Zbigniew. Agustín Barrios Mangore, Recenzje. In: *Świat Gitary 4*, Gdynia 1999, ISSN 1427-6763.

²⁰ Cooper, Colin. ROSSINIANAS, Mauro Giuliani. In: *Classical Guitar*, February 2000.

Ján Labant - pedagóg

Ďalšie ťažisko jeho činnosti spočíva v pedagogickej sfére. Počas svojej doterajšej učiteľskej aktivity vychoval niekoľko vynikajúcich gitaristov. Ako sme už skôr uviedli, svoju pedagogickú činnosť začal ešte ako študent Konzervatória v Žiline, kde vyučoval hru z listu a improvizáciu. Od roku 1987, kedy nastupuje ako riadny pedagóg hry na gitare na žilinskom konzervatóriu, sa možnosti štúdia gitarovej hry v tomto meste zintenzívnili. Výsledky jeho pedagogickej činnosti sa odzrkadlili už v roku 1991 na súťaži študentov konzervatórií Slovenskej republiky (SŠSK), kedy jeho študentka Jana Holíková získala čestné uznanie v I. kategórii a Ingrid Šellingová získala 2. miesto v II. kategórii. Vo februári 1994 získal Bratislave na SŠSK študent Peter Remeník v I. kategórii 1. miesto a Cenu slovenského hudobného fondu za najlepšiu interpretáciu skladby slovenského autora (Juraj Hatrík – Sonatína).

Počas svojej pedagogickej činnosti vychoval mnohých úspešných gitaristov. Medzi jeho najúspešnejších študentov patria Peter Remeník, Eva Soviarová–Kavuljaková, Peter Markus Markuljak, Karol Kompas, Jozef Vohár, Adam Marec, Peter Tomko, Juraj Gregorík, Dušan Vrúbel, Šimon Švidráň, Karol Samuelčík a iní. Ján Labant okrem pôsobenia na umeleckých inštitúciách AU v Banskej Bystrici a Konzervatóriu v Žiline viedol majstrovské kurzy na festivaloch a konzervatóriách na Slovensku, v Čechách, Poľsku, Francúzsku (konzervatóriá v Bordeaux, Limoges, Tulle) a na vysokých školách v Austrálii.²¹ Je členom odborných porôt domácich a zahraničných gitarových súťažiach.²²



Ján Labant

²¹ Victory University Melbourne, School of Music pri National University Canberra.

²² Bratislava, Bojnice, Dolný Kubín, Giraltovce, Nitra, Handlová; v zahraničí: Krynica, Lublin, Sanok – Poľsko; Zruč nad Sázavou, Kutná Hora – ČR.

Záver

Ján Labant, je výrazná osobnosť gitarovej hudby v Žiline a na Slovensku. Svojou umeleckou a pedagogickou činnosťou pokračuje v tradícii výučby hry na gitare, ktorú v Žiline založil v 60. rokoch Dušan Lehotský. Neskôr rozšíril svoju pedagogickú pôsobnosť na Akadémiu umení v Banskej Bystrici. Labantov význam spočíva okrem toho v interpretačnej činnosti, premiéroval mnohé gitarové kompozície, niektoré mu boli dedikované. Je členom mnohých porôt domácich a zahraničných súťaží. Labant svojimi interpretačnými a pedagogickými kvalitami prezentoval na domácich a zahraničných fórach prácu, ktorú začal prof. Dušan Lehotský.

PRÍLOHY

Ján Labant - nahrávky v Slovenskom rozhlase Banská Bystrica

Sólová gitara:

Domenico Cimarosa	Sonata I. d-mol	Largo	BB-H 15613
Domenico Cimarosa	Sonata II. A dur	Allegro	BB-H 15614
Domenico Cimarosa	Sonata III. h mol	Larghetto	BB-H 15615
Mauro Giuliani	Rossiniana op. 120 č.2		BB-H 15616
Mauro Giuliani	Rossiniana op. 121 č.3		BB-H 15703
Mauro Giuliani	Grande Overture op. 61		BB-H 15699
Jose Gallardo del Rey	Banderillas de tiniebla		BB-H 15700
Štěpán Rak	Pláč kytary		BB-H 15701
Marián Budoš	Southern cross		BB-H 16184
Pavol Krška	Miniatury (Modlitby)		BB-H 16185
Cacho Tirao	Suite Argentina		BB-H 16642
Milan Tesař	5 Capricen		BB-H 16643
Agustín Barrios Mangoré	Julia Florida – Barcarola		CD 1677/1
Agustín Barrios Mangoré	Canción de la Hilandera		CD 1677/2
Agustín Barrios Mangoré	Vals Op. 8 No. 3		CD 1677/3
Agustín Barrios Mangoré	Vals Op. 8 No. 4		CD 1677/4

Duo flauta a gitara / Ján Figura – flauta, Ján Labant – gitara:

Celso Machado	Brazílske populárne piesne	BB-H 16543
Marián Budoš	Honest songs	BB-H 16641
Benedetto Marcello	Sonáta a- mol pre flautu a gitaru	
Johann Sebastian Bach	Sonáta C-dur pre flautu a gitaru	
Jacques Ibert	Entr' acte pre flautu a gitaru	

Gitarové duo La Barre – Ján Labant, Peter Remeník:

Maximo Diego Pujol	Tango, Milonga y Final Tango de Abril	BB-H 16707/1
	Milonga de Junio	BB-H 16707/2
	Final Feliz	BB-H 16707/3
Astor Piazzolla	Cuatro Estaciones Porteñas:	
	Primavera Porteña	BB-H 16708/1
	Verano Porteño	BB-H 16708/2
	Otono Porteño	BB-H 16708/3
	Invierno Porteño	BB-H 16708/4

Egberto Gismonti	Agua y Vinho	CD 1678/1
Astor Piazzolla	Lo Que Vendra	CD 1678/2
Nikita Koškin	Uspávanka	CD 1678/3
Anselmo Aieta	Corralera	CD 1678/4
Enrique Granados	Danza española No.2 - Oriental	CD 1678/5
Phillip Houghton	Three Duets:	
	The Mantis and the Moon	CD 1678/6
	Lament	CD 1678/7
	Alchemy	CD 1678/8
Máximo Diego Pujol	Tiempo del Hombre:	
	Andante	CD 1678/9
	Rapide	CD 1678/10
Jorge Morel	A Rhapsody For Two Brothers	CD 1689/1
Astor Piazzolla	Contratiempo	CD 1689/2
Radames Gnattali	Suite Retratos:	
	1. Pixinguinha (Choro)	CD 1689/3
	3. Anacleto de Medeiros (Schottisch)	CD 1689/4
Celso Machado	Bolinhas de Queijo	CD 1859/1
Celso Machado	Sambinha	CD 1859/2
Antonio Vivaldi	Concerto in Sol pre 2 gitary a sláčiky / duo + Trávničkovo kvarteto:	
	Allegro	BB-H 16779/1
	Andante	BB-H 16779/2
	Allegro	BB-H 16779/3

Duo klasická a elektroakustická gitara – Ján Labant, Marián Budoš:

Marián Budoš	Two Worlds	BB-H 16182
Marián Budoš	Lost ilusions	BB-H 16549

Trio Labant, Budoš – gitary + Ivana Trošelj - soprán

Marián Budoš	May the Gods be Victorious	BB-H 16550
Ivana Trošelj	Three Loves	BB-H 16551

Trio - Ján Labant – gitara, Ján Figura - flauta, Libor Cabejšek – tam-tam

Tadeáš Salva	Reminiscencie na témy Sonáty mesačného svitu (Beethoven)	BB-H 13195
--------------	---	------------

Ján Labant – nahrávky sólo v SRo Bratislava:

Johann Sebastian Bach	Suita č. 6 - úprava gitaru J. Labant (orig. vcl)
Agustín Barrios-Mangoré	El ultimo tremolo
Charles Chaynés	Fatum

Absolventi Jána Labanta

Ingrid Schellingová, Jana Holíková, Peter Molín, Ing. Vladimír Petrášek, Pavol Šenšel, Mária Malíková, Peter Grísa, Radoslav Jurčo, Ivana Puchoňová, Ľubica Žemberová, Vladimíra Bielíková, Adriana Krchňavá, Tibor Neizer, Karol Kompas, Pavol Hučko, Ivan Nemeč a mnohí ďalší.

BIBLIOGRAFIA

Gitarové duo La Barre. [Online] [Dátum: 31. 10 2016.] <http://www.labarre.estranky.sk/>.

HOTTMAR, Michal. 2015. Osobnosť pedagóga Dušana Lehotského v kontexte slovenskej gitaristiky. Bratislava : SMA & SNM-HuM, 2015 , s. 141-149.

Ján Labant. [Online] [Dátum: 30. 10 2016.] <http://hc.sk/hudba/osobnost-detail/470-jan-labant>.

Ján Labant. [Online] [Dátum: 23. 10 2016.] <http://www.konza.sk/CV/J%C3%A1n%20Labant%20-%20CV.pdf>.

KOMPAS, Karol. 2010. Osobnosti gitarovej hudby na Slovensku *In: Aktuální trendy hudební psychologie, hudební pedagogiky a didaktiky hudební výchovy*. Ostrava : Katedra hudební výchovy PdF OU v Ostravě, 2010. s. 133-142. ISSN 1802-6540.

LEHOTSKÝ, Andrej – LEHOTSKÝ Dušan. 2003. Tridsaťdva rokov gitary v Žiline. 2003. Rukopis .

22 TRÁVNÍČKOVO KVARTETO – VČERA A DNES

Ľudmila Červená

Súkromné konzervatórium Pink Harmony, Zvolen

Do hudobného života Banskej Bystrice od 1. júla 1977 vstupuje prvé profesionálne komorné sláčikové teleso – Trávníčkovho kvarteto¹, založené absolventmi Janáčkovskej akadémie múzických umení v Brne. V slovenskom hudobnom prostredí sa etabluje v období, keď na Slovensku pôsobia viaceré zrelé kvartetové zoskupenia s medzinárodnou skúsenosťou² a prvé koncertné kontakty získava aj mladé Muchovo kvarteto³ z Bratislavy.

Formovanie Trávníčkovho kvarteta na JAMU v Brne pod pedagogickým vedením členov Janáčkovho kvarteta v sólovej a najmä v komornej hre – Jiřího Trávníčka, Jiřího Kratochvíla a Adolfa Sykoru, predznamenal interpretáciu poetiku rodiaceho sa komorného telesa. Bohatá brnianska kvartetová tradícia a vlastný umelecký prístup formujúci osobitú školu Janáčkovho kvarteta sa práve jej pedagogickým vkladom preniesla na Trávníčkovho kvarteto,⁴ ktoré umelecky pôsobilo celých dvadsať rokov v slovenskom kultúrnom prostredí. Prijatím rozhodnutia o pôsobení Trávníčkovho kvarteta ako profesionálneho komorného hudobného súboru v Banskej Bystrici sa však žiaľ definitívne uzatvorila dovedy stále pertraktovaná, ale neriešená otázka existencie samostatného profesionálneho symfonického telesa – Krajského symfonického orchestra.

Prvým primáriom kvarteta v Banskej Bystrici bol Pavel Charvát.⁵ Avšak k jeho definitívnej stabilizácii v obsadení došlo v roku 1978, keď teleso pracovalo v zložení: primárius Vladimír Kovář, do roku 1988;⁶ Vítězslav Zavadilík,⁷ sekundista do roku 1992; Jan Juřík,⁸ hra na violu –

¹ Jeho pôsobnosť v Banskej Bystrici predznamenal prvé – veľmi úspešné koncertné vystúpenie v roku 1976, kedy dostalo ponuku od riaditeľa PKO Jaroslava Smitku k stálemu profesionálnemu pôsobeniu v meste. Sign. Martin, SNK ALU A CLVII/1825 9s.

² V Bratislave je to predovšetkým Slovenské kvarteto, Bratislavské kvarteto a Filharmonické kvarteto, na východnom Slovensku Košické kvarteto.

³ Primárius Stanislav Mucha. V roku 1981 pomenované na Moyzesovo kvarteto.

⁴ Vôbec prvý samostatný koncert kvarteta sa uskutočnil v decembri 1972 v Brne pod názvom Kvarteto posluchačů JAMU v obsadení: Ernest Patkoló - 1. husle, Vladimír Kovář - 2. husle, Jan Juřík - viola, Antonín Gál - violončelo. Od roku 1975 so súhlasom manželky zosnulého primária Janáčkovho kvarteta Jiřího Trávníčka nesie súbor dnešný názov.

⁵ V roku 1977 prichádza Trávníčkovho kvarteto do Banskej Bystrice s primáriom Pavlom Charvátom, absolventom pražského konzervatória u prof. O. Stejskala a AMU v prahe u prof. J. Pekelného a doc. V. Snítily, ktorý zo zdravotných dôvodov prepustil tento post v sezóne 1977/78 zakladateľovi kvarteta Vladimírovi Kovářovi. Pozri: ŠVK LHM BB, e. č. H-3469.

⁶ Vladimír Kovář (nar. 1950), zakladajúci člen a primárius „Kvarteta posluchačů JAMU“ v roku 1973, absolvent konzervatória v Kroměříži u pedagóga J. Jíru a JAMU v Brne u doc. J. Trávníčka, B. Warchala a doc. Sykoru

⁷ Vítězslav Zavadilík (nar. 1951), zakladajúci člen „Kvarteta posluchačů JAMU“, absolvent konzervatória v Kroměříži a JAMU v Brne u doc. A. Sykoru.

⁸ Jan Juřík (nar. 1952), zakladajúci člen „Kvarteta posluchačů JAMU“, absolvent konzervatória v Brne a JAMU v Brne, štúdium hry na violu u doc. J. Kratochvíla.

nepretržite; Antonín Gál,⁹ violončelo, do roku 1995. Post primária nahradil v rokoch 1988 až 1994 Alexander Jablokov.¹⁰



Trávníčkovo kvarteto s primáriom Vladimírom Kovárom
Foto: Karol Demuth

Trávníčkovo kvarteto si od počiatku získalo veľkú priazeň banskobystrického publika popularizáciou telesa pravidelnými stretnutiami, neformálnymi besedami a klubovými prezentáciami v rámci Kvartetklubu pri PKO a Novoročným koncertom poriadaným z iniciatívy Literárneho a hudobného múzea v spolupráci s PKO. Umeleckú zrelosť kvarteta mal potvrdiť aj medzinárodný festival Dni sláčikovej hudby, ako priestor medzinárodnej konfrontácie komorných súborov na domácej pôde, ktorého nultý a prvý ročník sa realizoval v rokoch 1988 a 1989, avšak rokom 1990 zanikol.

Trávníčkovo kvarteto s primáriom Vladimírom Kovárom, od roku 1978 trvalo pôsobiacim v Banskej Bystrici, dosiahlo v období rokov 1978 – 1988 najvýraznejšie umelecké úspechy v celoštátnom i európskom kontexte. Svoju kariéru v slovenskom kultúrnom prostredí budovalo účasťou na národných i medzinárodných súťažiach doma,¹¹ výrazné úspechy zaznamenalo i v zahraničí – v roku

⁹ Antonín Gál (nar. 1952), zakladajúci člen „Kvarteta posluchačů JAMU“, absolvent konzervatória v Brne, hru na violončele viedol prof. B. Havlík.

¹⁰ Alexander Jablokov (nar. 1954 v Alma-Ata), absolvoval Konzervatórium P. I. Čajkovského v Moskve (husle – Oľga Kaverznevová, žiačka Davida Oistracha, komorná hra v kvartete – Andrej Šišlov, člen Šostakovičovho kvarteta), od 1994 pedagóg hry na husliach na VŠMU (docent).

¹¹ Druhý ročník Interpretačnej súťaže v roku 1978 v Banskej Bystrici, Interpódium Bratislava 1979.

1979 vo Florencii dodnes neprekonané ocenenie slovenského komorného telesa udelením Premio Vittorio GUI, v roku 1981 vo francúzskom Colmare 4. miesto v súťaži kvartetových súborov a zároveň za Janáčkovo *I. sláčikové kvarteto* aj cena F. Liebstoockla za najlepšiu interpretáciu diela 20. storočia na tej istej súťaži. Medzinárodné uznania následne priniesli pozvania a ponuky na prestížne domáce i zahraničné festivaly,¹² razantne nastupuje koncertná činnosť kvarteta v Československu, každoročne i v európskych a mimoeurópskych hudobných centrách. Repertoár kvarteta sa rozšíril o diela Haydna, Mozarta, Beethovena, Schuberta, Brahmsa, Ravela, Debussyho, Webera, Šostakoviča a Bartóka, ktoré tvorili interpretačnú bázu kvarteta v jeho vrcholnom období. Slovenské hudobné prostredie výrazne ovplyvnilo i dramaturgickú stratégiu kvarteta rozširovaním programovej ponuky o diela slovenských hudobných skladateľov, ktoré sa stávajú organickou súčasťou repertoáru telesa, čím sa slovenská pôvodná hudobná tvorba dostáva i do medzinárodného povedomia. Do svojho repertoáru kvarteto zaradilo diela slovenskej kvartetovej literatúry autorov: Mikuláš Zmeškal, Ján Levoslav Bella, Frico Kafenda, Alexander Moyzes, Eugen Suchoň, Ján Cikker, Dezider Kardoš, Šimon Jurovský, Andrej Očenáš, Zdenko Mikula, Il'ja Zeljenka, Ivan Hrušovský, Juraj Beneš, Oto Ferenczy, Jozef Malovec, Martin Burlas. Viacerí slovenskí hudobní skladatelia dedikovali svoje diela práve Trávníckovmu kvartetu.¹³ Interpretačnú poetiku kvarteta výstižne charakterizuje Vladimír Čížik, keď píše „Príznačnou črtou prejavu Trávníckovho kvarteta je dôkladné technické a dynamicko–agické prepracovanie partov, ktoré slúži ako odrazový mostík k tvorivej nadstavbe v ich výkone veľmi sugestívne zastúpenej“¹⁴. Pozoruhodná je odozva na objavnú, v slovenskom hudobnom živote neznámu tvorbu sláčikových kvartet Mikuláša Zmeškala (1759 – 1833), ktoré sa práve v interpretácii Trávníckovho kvarteta dostali do edičného projektu vydavateľstva OPUS v roku 1982. Ján Albrecht reflektuje túto skutočnosť ako vynikajúci dramaturgický čin, pričom hodnotí interpretáciu diela Trávníckovým kvartetom ako: „vkusnú, so správne cítenými tempami a diferencovanou súhrou, ušľachtilým tónom a dobrým zmyslom pre balanciu a koordináciu hlasov“.¹⁵ Interpretačné výkony Trávníckovho kvarteta hodnotila zahraničná a najmä domáca hudobná kritika v superlatívoch. Ocenila mimoriadnu ušľachtilosť, kompaktnosť a široký register výrazového potenciálu „dokonalú súhru, do detailov vypracované hlasy s ujasnenou koncepciou, výborné technické zvládnutie jednotlivých partov, jednoliaty zvuk, disciplinovanosť a plnokrvné muzikantstvo“.¹⁶ Mnohokrát vyzdvihuje i výrazný lyrický aspekt v ich interpretácii.¹⁷ I zahraničná

¹² Bratislavské hudobné slávnosti v rokoch 1980, 1981, 1983, 1985, 1987, Pražská jar – v roku 1975, 1983, 1984, Festival International Estorial, Portugalsko, 1981, Festival International Cervantino, Mexiko, 1988.

¹³ K takým kvartetovým dielam možno počítať transkripciu Zeljenkovej komornej sláčikovej skladby *Musica slovacca* pre sláčikové kvarteto, *I. Sláčikové kvarteto* Ivana Hrušovského a iné.

¹⁴ ČÍŽIK, V.: Prehliadka slovenského koncertného umenia 84'. Sláčikári. In: *Hudobný život*, roč. 16, 1984, č. 9, s. 3.

¹⁵ ALBRECHT, J.: Mikuláš Zmeškal, sláčikové kvartetá G dur a g mol. Trávníckovo kvarteto. Gramorecenzie. In: *Hudobný život*, r. 18, 1986, č. 9, s. 5.

¹⁶ FÖLDEŠOVÁ, M.: Bratislavské hudobné slávnosti. Komorné súbory a recitály. In: *Hudobný život*, r. 15, 1983, č. 21, s. 6.

tlač hodnotí Trávníčkovu kvarteto ako skvelý súbor s bezkonkurenčným violistom, ovládajúcim nevšedné technické a výrazové možnosti,¹⁸ ako teleso s vysokým umením sláčikovej komornej hudby s jemne odtienenou súhrou s mimoriadne intenzívnou a pritom teplou kultúrou zvuku.¹⁹ Fínsky hudobný kritik Reino Kolinen upozornil na fakt, že „každý z nich je mimoriadne schopným hráčom [...] ich súhra je prekvapivo jednotná [...] hrajú voľne, bez badateľného napätia“,²⁰ a záverom konštatuje, že možno potrvá dlho, kým bude mať Fínsko možnosť počuť kvarteto takej úrovne.

Trávníčkovu kvarteto rozširuje interpretačný diapazón aj o spoluprácu s ďalšími vynikajúcimi inštrumentalistami v oblasti komornej hry. Objavujú sa koncertné programy s ponukou Kvinteta pre klarinet a sláčikové kvarteto (C. M. von Weber – *B dur*, W. A. Mozart – *A dur*) s Aladárom Jánoškom, Dvořákovu *Klavírneho kvinteta A dur* s Mariánom Lapšanským i rakúskou klaviristkou Emmou Schmidtovou v roku 1988, *Sláčikového okteta* M. Ravela s Janáčkovým kvartetom, ale i nahrávky pre španielsku gramofónovú firmu PDIONCE v Barcelone, kde sú popri kvartetovej literatúre Antonína Dvořáka (*Sláčikové kvarteto d mol*, op. 34) nahraté aj kvintetá pre gitaru a sláčikové kvarteto Luigi Boccheriniho a Maria Castelnuova Tedesca so španielskym gitaristom José Luisom Lopateguim v roku 1988.

V uvedenom období dynamicky a intenzívne spolupracuje s domácimi nahrávacími štúdiami – gramofónovým vydavateľstvom OPUS a médiami – Československým rozhlasom a Slovenskou televíziou. Výsledkom vzájomnej spolupráce sú profilové gramoplatne Trávníčkovu kvarteta, s reprezentatívnym kmeňovým zastúpením českej kvartetovej tvorby B. Smetanu, A. Dvořáka, L. Janáčka, kvartetami C. Debussyho, M. Ravela a predovšetkým širokým spektrom slovenskej pôvodnej kvartetovej literatúry. Za nahrávku Janáčkovu kvartet získalo Trávníčkovu kvarteto prestížne domáce ocenenie Zlatý erb vydavateľstva OPUS v roku 1986, ktorému už v roku 1980 predchádzala Cena Fricka Kafendu za interpretačné úspechy, udelená Slovenským hudobným fondom.

Umelecký rast kvarteta po stránke organizačnej, finančnej i materiálnej v prvom desaťročí pôsobenia zabezpečoval PKO, teda v období, keď sa vyprofilovalo na najpoprednejší komorný súbor na Slovensku. Presun organizačnej i agentážnej práce na kvartete z regionálneho na centrálny stupeň riadenia pod Krajské stredisko umeleckej agentúry Slovkoncert s finančnou podporou MK SR v rokoch 1987 – 1992 však už výraznejšie jeho ďalší umelecký rast neovplyvnil. Výmena na poste primária,²¹ rozpad Československej republiky a existenčná neistota spôsobila odchod Alexandra

¹⁷ Recenzia MLEJNEK, K.: Gramofonové desky Opusu na gramofónovú nahrávku Sláčikového kvarteta F dur, op. 96 a Es dur, op. 51 Antonína Dvořáka, Sláčikového kvarteta g mol C. Debussyho a Sláčikového kvarteta F dur M. Ravela z roku 1987. In: *Gramorevue*, 1990, č. 5. s. 11.

¹⁸ Hodnotenie po súťaži vo Florencii v denníku La Nazione z roku 1979. Súkromný archív Jana Juříka, violistu Trávníčkovu kvarteta.

¹⁹ Pozri Schweriner Volkzeitung, 4.12.1984. Súkromný archív Jana Juříka, violistu Trávníčkovu kvarteta.

²⁰ Pozri Kansan Lehti, 8.5.1985. Súkromný archív Jana Juříka, violistu Trávníčkovu kvarteta.

²¹ V rokoch 1989 - 1994 sa primáriom kvarteta stal Alexander Jablůkov.

Jablokova z postu primária a Vítězslava Zavadilíka z postu sekundistu i napriek tomu, že sa teleso organizačne pričlenilo k Opere DJGT. Miesto primária obsadil František Figura (1992 – 1995), sekundistom sa stal Radovan Varga, obaja zo Žiliny. Koncertnú aktivitu telesa sa darilo sporadicky udržiavať na profesionálnej úrovni, čo dokumentujú zahraničné turné v USA (1991, 1993) a Japonsku (1992).²² V roku 1995 pôvodné Trávníckovo kvarteto však opustil aj tretí zakladajúci člen, violončelista Antoním Gál, čo znamenalo postupný rozpad pôvodného Trávníckovo kvarteta,²³ ktoré počas svojho pôsobenia v Banskej Bystrici výrazným spôsobom tvarovalo koncertný život mesta.



Obr. 2 *Trávníckovo kvarteto s primáriom Alexandrom Jablokovom*
Foto: Karol Demuth

Fenomém sláčikového kvarteta však zakladateľov Trávníckovho kvarteta dodnes neopustil. Vítězslav Zavadilík, v súčasnosti pedagóg na brnianskom konzervatóriu, pôsobí od roku 1994 na poste sekundistu v Janáčkovom kvartete v Brne, Vladimír Kovář po presťahovaní do Brna sa stal violistom Kynclovho kvarteta a primáriom Spielberg-kvarteta a po ukončení aktívnej hudobnej činnosti sa profesne venuje svojej dlhodobej záľube – husliarstvu.

²² Programové bulletiny z turné v USA a Japonsku sa nachádzajú v ŠVK LHM BB e. č. H-8124, H-8126, H-8127 a H-8842.

²³ V bulletine *Ex musicis*, vydanom pri príležitosti 5. výročia vzniku Akadémie umení v Banskej Bystrici z roku 2002 sa uvádza nové zloženie Trávníckovho kvarteta v obsadení: Marek Balog – 1. husle, Ivo Novák – 2. husle, Jan Juřík – viola, Richard Glenda – violončelo. ŠVK LHM, ev. č. H-13695.

O znovuoživenie tradície Trávníčkovho kvarteta v Banskej Bystrici sa viackrát pokúšal jediný člen pôvodného telesa, violista Jan Juřík, keď formoval sláčikové kvarteto na Konzervatóriu Jána Levoslava Bellu a Akadémii umení v Banskej Bystrici zo študentov a absolventov obidvoch škôl. V súčasnosti nesie meno Trávníčkovho kvarteto už personálne i umelecky nové, iné komorné teleso, duchovne podporované jeho bývalým členom Janom Juříkom, pedagógom komornej hry na Konzervatóriu J. L. Bellu a na Akadémii umení v Banskej Bystrici v zložení: Marek Balog, 1. husle; Ivo Novák, 2. husle; Jan Juřík, viola; Richard Glenda, violončelo. Omladený kolektív do svojho repertoáru zaraďuje okrem klasickej komornej hudby aj tzv. populárnu hudbu, účinkuje nielen na klasických koncertných pódioch, ale aj na rôznych spoločenských udalostiach, ako sú recepcie, plesy, bankety, vernisáže.²⁴

Poctu tomuto telesu vyjadril svojím umením aj významný slovenský bábkar z Banskej Bystrice, pochádzajúci zo slávnej bábkarskej rodiny Anderleovcov z Radvane, Anton Anderle (1944 – 2008), ktorý sa v 90. rokoch 20. storočia zaradil medzi najvýraznejšie osobnosti európskeho ľudového bábkarstva, keď v roku 1983 vytvoril štyri bábky hudobníkov tvoriacich pôvodné banskobystrické Trávníčkovho kvarteto v zložení Vladimír Kovář, Vítězslav Zavadilík, Jan Juřík a Antonín Gál.

²⁴ <http://old.hc.sk/src/teleso.php?lg=sk&id=422>

23 BÉLA KÉLER – VEĽKÁ SKLADATEĽSKÁ OSOBNOSŤ ZO ŠARIŠSKÉHO REGIÓNU

Irena Medňanská

Inštitút hudobného a výtvarného umenia, Filozofická fakulta, PU v Prešove

Abstrakt

Metropola severného Šariša Bardejov okrem svojich architektonických pamiatok ukrýva vo svojej histórii osobnosti, ktoré tvorili európske hudobné dejiny. K takýmto rozhodne patrí bardejovský rodák, hudobný skladateľ, huslista, dirigent Béla Kéler, vlastným menom Albert Paul von Kéler, (1820 Bardejov – 1882 Wiesbaden). Príspevok je reflexiou o živote a diele Bélu Kélera v chronológii vývoja jeho tvorivej skladateľskej činnosti z hľadiska estetiky hudby druhej polovici 19. storočia. Renesancia tvorby Bélu Kélera v jeho rodnom meste, ale aj na východnom Slovensku sa „naštartovala“ v roku 2010. Odvtedy sa hudba Bélu Kélera stala súčasťou každoročného hudobného leta v Bardejove a bardejovských kúpeľoch. Príspevok informuje o jeho pozostalosti, o poslednom odpočinku skladateľa, náhrobníku na pamiatkovo chránenom cintoríne vo Wiesbadene v súčasnosti.

*Kéler od nás vyšiel do sveta a bolo by priam nevďačnosťou nespomenúť si naň,
keď si to zaslúhuje, lebo vo svojom čase znamenal veľa:
bol obľúbený a robil česť svojmu rodnému staroslávnenému Bardejovu a nám všetkým.*

Štefan Hoza, 1943

Úvod

Historická radnica v strede bardejovského Radničného námestia je obkolesená vzácnymi renesančnými domami. Na mnohých sú pamätne tabule, ktoré pripomínajú väzby na historické udalosti, ktoré sa tu udiali alebo významné osobnosti, ktoré v nich žili. Na jednom z nich, na dome číslo 41,



sú až dve mramorové pamätne tabule¹ (obr. 1). Pripomenú aj dnes, v druhom desaťročí 21. storočia, že v tomto dome sa 13. februára 1820 narodil Béla Kéler, skvelý huslista, dirigent a skladateľ, ktorý počas svojho života získal uznanie a slávu vo všetkých hudobných centrách Európy. Tieto pamätne tabule majú svoje metamorfózy existencie, a odrážajú politicko-spoločenský vývoj doby. 11. augusta 1906 bola odhalená prvá pamätne mramorová tabuľa skladateľovi. Táto bola v roku 1944 z fasády rodného domu istými kruhmi odstránená, s odôvodnením, že ide o Maďara. V roku 1952 na jej miesto osadili tabuľu

Obr.1

¹ Autorom prvej mramorovej tabule so zlatým nápisom v maďarčine bol Béla Markup. Z dokumentov sa dozvedáme, že pri jej odhalení v roku 1906 sa uskutočnil orchestrálny koncert z Kélerových skladieb. Z akcie sa zachovala bohatá korešpondencia vo vtedajšom úradnom jazyku, v maďarčine.

s prepisom krstného mena do slovenčiny *Vojtech Kéler*. Svojej rehabilitácie sa pôvodná mramorová tabuľa² dočkala v roku 2011.

Kéler nadovšetko miloval svoje rodné mesto, často sa sem vracal a po namáhavých koncertných turné tu odpočíval. „*Len v tmavom tieni hustých smrečín bardejovských lesov si skutočne odpočiniem, len tichý pokoj domova mi prinavráti stratené sily...*“ (Jaschik Álmos, 1907). Svoje rodisko miloval natoľko, že v testamente odkázal mestu Bardejov jednu časť svojej hudobnej pozostalosti v nádeji, že jeho rodáci na neho nezabudnú a dôstojne sa postarajú o jeho hudobný odkaz. Z rôznych dôvodov, najmä z nízkej úrovne hudobného prostredia a koncertného zázemia vtedajšieho Horného Uhorska sa táto jeho predstava nenaplnila, na rozdiel od nemeckého Wiesbadenu, kde posledné roky pôsobil.

Rod Keller / Kéler v Bardejove

Politický, ekonomický, správny, kultúrny, konfesijný i vojenský vzostup mesta Bardejov nastal v 17. storočí, čo bolo výsledkom dobre fungujúcej verejnej správy. Podpora rozvoja remesiel sa odrazila v počte 20 aktívnych remeselníckych cechov. Bardejov bol dôležitým obchodným tranzitom z Poľska do Uhorska. Od 16. stor. vládnu v Uhorsku Habsburgovci a v ďalších dvoch storočiach sa v Bardejove strieda kultúrno-duchovný vzostup s rôznymi úpadkami mesta. Vzostup bol spôsobený najmä úrovňou mestskej školy a jej osobnosťami farárov, kazateľov, organistov, skladateľov a regenschori. Mesto bolo neobyčajne multilinguálne, občania ovládali nemčinu, slovenčinu, maďarčinu, poľštinu, rusínčinu, aj latinčinu. V 17. storočí však Bardejov poznačili aj pády zapríčinené epidémiami, neúrodou, vojenskými represiami, prírodnými katastrofami či požiarimi. Všeobecne zastával Bardejov pozíciu významného centra obchodu i výroby v celom vtedajšom uhorskom kráľovstve.

Rodina Kellerovcov (Kélerovcov) sa v bardejovských archívnych prameňoch objavuje v 17. storočí, údaj o nej nachádzame medzi zámožnými bardejovskými mešťanmi-patricijmi (31. decembra 1657 sa narodil Žigmund Keller). Práve Žigmunda Kellera s rodinou 11. decembra 1699 povýšil cisár Leopold I. do zemianskeho stavu a udelil im privilégium *litterae armales* – erbovú listinu. Konfesijne sa Kellerovci / Kélerovci hlásili k evanjelickému augsburskému vierovyznaniu.

V širokom rodokmeni Kélerovcov nás zaujímajú priami príbuzní skladateľa Bélu Kélera. Bardejovskú rodinno-rodovú vetvu predstavuje Štefan Kéler (*30. januára 1742 – †?), starý otec skladateľa Bélu Kélera. V rodokmeni nasleduje opäť Štefan Kéler (*7. novembra 1781 – †15. júla

² Pôvodná mramorová tabuľa bola na objekt rodného domu vrátená roku 2011 zásluhou bardejovskej muzikologičky Silvie Fecskovej, a tak sú tam obe. Pre neznámych návštevníkov, najmä kúpeľných hostí je to zmätočné, nakoľko nepoznajú kontext ich histórie.

1849), ktorý bol otcom Bélu Kélera.³ Béla Kéler, ako najvýznamnejší potomok spomedzi pätnásťčlennej rodiny, má v rodnom liste a ostatných dokladoch dôsledne uvádzanú podobu priezviska Kéler. (Fecsková, 1999, 16, rkp.)

Biografia, roky štúdia

Životná púť romantického majstra zábavno-salónnej hudby Bélu Kélera (obr. 2) sa začína 13. februára 1820 v Bardejove. Narodil sa v protestantskej, hornouhorskej šľachtickej rodine a v matrike je zapísaný ako **Albert Paul Kéler**. Otec Štefan Kéler bol hlavný sudca mesta, školský predstavený evanjelickej cirkvi a manželka Anna rod. Bothová sa starala v rodine až o 12 detí.⁴ V rodine sa komunikovalo v nemčine, ale v prostredí svojich rovesníkov sa stretáva s hornošarišským dialektom. Mladý Kéler, vtedy ešte menom Albert Paul navštevoval evanjelickú školu s vyučovacím jazykom nemeckým a po maďarsky v detstve ani nevedel.

Obr. 2



Veľmi zavčasu sa u malého Kélera začína prejavovať hudobné nadanie, ktoré v začiatkoch hry na husliach usmerňoval bardejovský regenschori *Franz Schiffer* a ako samouk sa naučil aj hre

³ Na prelome 18. a 19. storočia dochádza k transliterácii písania rodového priezviska Keller na Kéler v bardejovskej rodinno-rodovej vetve a v kežmarskej.

⁴ V testamente Bélu Kélera sú uvedené mená súrodencov v poradí: Frederika, Štefan, Anna Emília, Antónia, Matilda, Augusta, Apolónia, Ferdinand, Viktor, Jozefína a Amália.

na klavíri. Po ukončení základného vzdelania v Bardejove odchádza Kéler na jeden rok na levočské lýceum, s cieľom zdokonaľiť sa v nemeckom jazyku. Ďalšie roky štúdia sú viazané na Prešovské kolégium, kde sa venuje štúdiu filozofie a práva. Prešov v polovici 40. rokov 19. storočia poskytoval oveľa väčšie možnosti pre hudobný rozvoj aj formou praktického muzicírovania v hudobnom krúžku pri kolégiu. Tu sú začiatky jeho orchestrálnej hry, ktorú rozvíjal po celý svoj život. Na ďalšie dva roky odchádza na štúdia do Debrecína, aby si osvojil maďarčinu, ale aj tu zaznamenáme výrazný vzostup v hudobnom vývoji. Štúdia zakončil s výborným prospechom v Prešove v roku 1839. V Prešove sa cítil veľmi dobre, tu sa rozvíjal jeho hudobný talent, začal tvoriť prvé skladby v priaznivom prostredí hudby.

Kélerovi rodičia sa vo svojom šľachtickom postavení nechceli zmieriť s myšlienkou, aby ich syn bol hudobníkom, nakoľko toto povolanie v 19. storočí nedávalo vo všeobecnosti záruku serióznosti. Rozhodli, že ich syn bude poľnohospodárom. Ďalšie roky v kronike Kélerovho života sú spojené s praxou na veľkostatkoch pri Mukačeve,⁵ na Liptove, ba až v Beskydách. S veľkým sebazaprením, len aby splnil pranie rodičov, odišiel na statok svojho švagra do Haliča. Hudbe sa venoval, večer hrával na husle svoje skladby zo študentských čias. Počas „života na statkoch“ napísal okolo 50 skladieb a vzdelával sa aj v hudobnej teórii, ktorú študoval z hudobno-teoretickej práce J. G. Albrechtsbergera *Theorie der Tonkunst*.

V Haliči sa definitívne rozhodol zanechať poľnohospodárstvo⁶ a ďalší svoj život zasvätiť hudbe. Ako toto rozhodnutie prijali rodičia sa nevie, no jeho láska k hudbe, nadanie, či solídna hra na husliach definitívne zvíťazili. V roku 1844 odchádza do Prešova, kde prijal miesto učiteľa hudby, ďalej sa umelecky rozvíja, hrá s najlepšimi prešovskými muzikantmi, študuje, komponuje. Nadobúda presvedčenie, že periférna poloha miest, v ktorých doteraz pôsobil, mu nezaručuje také umelecko-hudobné prostredie, o akom má predstavu.

Na ceste za hudbou

Pevné rozhodnutie 25-ročného Kélera zakotviť a uplatniť sa v niektorom z európskych centier sa začína vo Viedni. Po úspešnom konkurze na miesto huslistu do orchestra cisársko-kráľovského divadla „Theater an der Wien“ zotrval na tomto poste osem rokov. Tieto roky boli naplnené intenzívnym štúdiom hudobnej teórie, harmónie a inštrumentácie u Schlesingera a kontrapunkt u Simona Sechtera.⁷ Veľký vzor mal mladý Kéler v dirigentovi orchestra, ktorým v tom čase bol už

⁵ V r. 2012 sa prostredníctvom Ukrajinského konzulátu v Prešove začali aj archívne výskumy o pôsobení Bélu Kélera v Mukačeve a Haliči, ktoré dnes patria do Ukrajiny.

⁶ Kélerovmu rozhodnutiu venovať sa naplno hudbe dopomohla i náhoda. Švagar, u ktorého slúžil, následkom prírodných katastrof skrachoval a Kélerovi nezostalo nič iné, len sa vrátiť do Bardejova.

⁷ Významnejší z Kélerových učiteľov bol Simon Sechter (*11. október 1788 vo Frymburku v Čechách † 10. september 1867 vo Viedni). Patril k najvýznamnejším hudobným vedcom a pedagógom, ktorého žiakmi boli Ján Levoslav Bela, Anton Bruckner, ale i Franz Schubert a ďalší. Bol organistom, dirigentom a skladateľom.

slávny dirigent Franz von Suppé.⁸ Suppého zásluhou sa Kéler mohol predstaviť viedenskému publiku aj ako skladateľ a jeho skladby sa čoraz viac objavujú v repertoári orchestrov. K najvýznamnejším skladbám z toho obdobia patrí *Romantická predohra – Ouverture Romantique op.75*, ktorá si od Franza von Suppé vyslúžila vysoké hodnotenie a tiež verejné predvedenie. Od roku 1846 začali v rôznych vydavateľstvách vychádzať Kélerove skladby, čím jeho popularita a obľúbenosť rýchle vzrastala.

Viedeň poskytla Kélerovi dokonalú muzikantskú prípravu, tak dirigentskú ako aj skladateľskú, a tak od r. 1854 môžeme hovoriť o samostatnej umeleckej dráhe a kariére.

Na jednu sezónu odchádza do Berlína, kde prijíma miesto dirigenta v kapele Johanna Sommera, už pod umeleckým menom **Béla Kéler**. Ďalší rok sa vracia do Viedne, kde vedie orchester po zosnulom G. Lannerovi. Na veľkolepom koncerte v Hietzingu pri Schönbrunne diriguje v roku 1855 svoju rozsiahlu skladbu *Noc v Benátkach*. Následne (1856) vstupuje do služieb rakúsko-uhorskej armády ako vojenský kapelník 10. pešieho pluku grófa Mazzuchelliho. S týmto vojenským orchestrom vystupoval v mnohých mestách Rakúsko-Uhorska, v Pešti, Debrecíne, Brašove a v Sibíni, kde žal úspechy pre svoj strhujúci dirigentský prejav. Zároveň mal možnosť interpretovať svoje skladby, realizovať svoje hudobné predstavy, čo sa pozitívne podpísalo pod vzostup jeho skladateľských a najmä inštrumentačných schopností pre dychový orchester. Okrem dychového mal k dispozícii aj zábavný orchester so sláčikmi, a tak „zbiera“ skúsenosti s inštrumentovaním pre obe sekcie. Po štyroch rokoch, v roku 1860, zo zdravotných dôvodov zanecháva vojenskú službu a dlhší čas sa lieči v rôznych kúpeľoch Uhorska.

Ďalšia kapitola jeho života začína roku 1863, kedy mu vojvoda z Nassau ponúkol miesto hudobného riaditeľa vo Wiesbadene (do r. 1866). Umelecké úspechy v pozícii dirigenta, aj skladateľské, v narastajúcich edičných vydaniach jeho diel, priniesli Kélerovi isté hmotné zabezpečenie, a tak sa v rokoch 1867 – 1870 rozhodol pôsobiť v slobodnom povolání a venovať sa výlučne skladateľskej činnosti. V letných mesiacoch veľa cestoval, koncertoval vo Švajčiarsku, v Paríži a nemeckých mestách, najmä vo Wiesbadene.. Béla Kéler sa veľmi rád vracal do svojho rodného Bardejova a miloval odpočinok v Bardejovských kúpeľoch. Počas návštevy v roku 1868 tam usporiadal koncert zo svojich skladieb a čistý zisk venoval obyvateľom rodného mesta postihnutého veľkým požiarom. Po návrate do Wiesbadenu s veľkým úspechom diriguje premiéru svojho valčíka, *Na krásnom Rýne spomínam na Teba op. 83*. (obr. 3). Táto skladba pre svoju esteticko-umeleckú hodnotu bola prirovnávaná k valčíku Johanna Straussa, ml. *Na krásnom modrom Dunaji*.

⁸ Franz von Suppé (*18. apríl 1819, Split – † 21. máj 1895, Viedeň) bol operetný skladateľ a zakladateľ Viedenskej operety. Do divadla Theater an der Wien nastúpili v r. 1845 naraz s Bélom Kélerom, keď predtým Franz von Suppé pôsobil od r.1840 ako dirigent v Theater in der Josefstadt.



Obr. 3

Po tomto umelecky tvorivom období sa vrátil po roku 1870 na dva roky opäť na post dirigenta kúpeľného orchestra vo Wiesbadene, s ktorým získal veľké úspechy.⁹ V ďalšom období sa už služobne neviazal, podnikal koncertné cesty po Európe, účinkoval v Coventgarden v Londýne, niekoľko týždňov hosťoval v známej Gunglovej kapele v Mníchove, v niektorých francúzskych centrách, vo Švajčiarsku a pravidelne sa vracal do Wiesbadenu.

Jeho skladateľská a dirigentská aktivita bola ešte za jeho života ocenená viacerými vyznamenaniami: švédsky a nórsky kráľ Oskar mu udelil zlatú medailu „Litteris et artibus“, pruský kráľ Wilhelm IV. mu venoval zlatú ručne zdobenú dózu, nemecký cisár Wilhelm I. ho odmenil zlatou ozdobnou brošňou a vojvoda z Nassau ho ocenil udelením veľkého strieborného kríža *Für Verdienste und Wissenschaft*.¹⁰ Niektoré ocenenia a ich dokumentácia sa zachovali v zbierkach Šarišského múzea v Bardejove.

Béla Kéler, aj napriek tomu, že svoj umelecký život prežil v cudzine, v myšlienkach sa vracal do svojho rodného Šariša. Zomrel vo Wiesbadene 20. novembra 1882. Na náhrobnom kameni sú vytesané prvé takty jeho valčíka *Na krásnom Rýne spomínam na Teba – Am schönen Rhein gedenk ich Dein* (obr. 4) a nápis: „Béla Kéler, skladateľ a kapelník vojvodu z Nassau (obr. 5).

Kélerov hudobný odkaz

Albert Paul von Kéler, umeleckým menom Béla Kéler zomrel v roku 1882 ako slobodný a na konci svojho života zanechal testament,¹¹ v ktorom za dedičov celého svojho hudobného odkazu ustanovil:

⁹ O mimoriadnom umeleckom vyťažení hovorí aj fakt, že v roku 1871 dirigoval spolu až 366 koncertov.

¹⁰ Mnohé z týchto ocenení sa nachádzajú v zbierke Šarišského múzea v Bardejove na Slovensku..

¹¹ Béla Kéler zanechal testament na Kráľovskom obvodnom súde vo Wiesbadene.

1. Rodné mesto Bardejov (v súčasnosti Slovenská republika)
2. Evanjelické kológium v Prešove, kde študoval a viedol orchester (Slovenská republika)
3. Kúpeľnú kapelu vo Wiesbadene, s ktorou získal najväčšie umelecké úspechy (Nemecko)
4. Nassauského plukovníka Carla Wagnera, priateľa a podporovateľa (Nemecko)



Obr. 4



Obr. 5

Mesto Bardejov prijalo zásielku s Kélerovým wiesbadenským hudobným odkazom v roku 1883 a poverený advokát Ede Mandics rozdelil túto pozostalosť podľa Kélerovho želania na dve časti: jedna ostala v Bardejove a druhú poslali Evanjelickému kolégiu do Prešova.

Dnes vieme s istotou identifikovať len bardejovskú časť hudobnej pozostalosti, ktorá je uložená v archíve Šarišského múzea v Bardejove. Aj táto bardejovská časť jeho skladieb, (hoci neúplná) dáva tušiť, že skladateľský odkaz Bélu Kélera predstavuje jednu z najzaujímavejších, hoci ešte stále neprebádaných európskych hudobných pamiatok. Skladateľovo poručenie svojho hudobného odkazu mestám Bardejovu a Prešovu je dôkazom jeho vlastenectva, lásky k rodnému mestu, napriek svojmu pobytu v zahraničí. V Prešove sa však stopy o prijatí hudobnej pozostalosti skladateľa strácajú, a tak v súčasnosti je bardejovská zbierka zrejme najkomplexnejšia, nakoľko ani časť venovaná kúpeľnej kapele vo Wiesbadene¹² sa nezachovala.

¹² V r.2006 podnikla autorka tohto príspevku cestu za Kélerovým hudobným odkazom do Wiesbadenu. Zistila, že z časti pozostalosti určenej kúpeľnej kapele sa nezachovalo nič, notový materiál sa nevhodným archivovaním a vlhkom znehodnotil.

Systematickému výskumu bardejovskej časti Kélerovho odkazu sa v rokoch 1970 – 1972 venoval František Matúš, ktorý začal triediť množstvo materiálov, ktoré spočiatku predstavovali značný chaos. F. Matúš¹³ precíznou katalogizačnou prácou vytvoril fond „*Béla Kéler*“, ktorý obsahuje:

- 128 opusovaných hudobných jednotiek v rukopise
- 109 neopusovaných hudobných jednotiek v rukopise
- 206 tlačených opusovaných hudobných jednotiek
- 1 neopusovanú tlačenú jednotku¹⁴

Sumár tohto súpisu predstavuje 444 jednotiek, čo však neznamená taký istý počet skladieb, nakoľko Béla Kéler tvoril skladby v rôznych verziách, vychádzajúc veľakrát aj z momentálnej potreby a dispozície nástrojového obsadenia.

Hudba Bélu Kélera

patrí do kategórie zábavnej a salónnej hudby, ktorá obstála v tvrdej konkurencii s popularitou tvorby viedenských tvorcov Lannera a Johanna Straussa, ml. (kráľ a valčíkov). Ak si uvedomíme, že Kéler „inštitucionálne“ neabsolvoval žiadne hudobné vzdelanie, ale svoj rozvoj a vysokú „remeselnú“ úroveň dosiahol vlastným nadaním, vnútornou motiváciou a silou, pracovitosťou, samoštúdiom teórie a harmónie, dirigentskou praxou vo Viedni, získavaním skúseností v inštrumentácii, to všetko ho vynieslo na vrchol vtedajšej hudobnej estetiky a interpretačnej praxe. Môžeme s hrdosťou vysloviť uznanie, že z Bardejova vyšiel do sveta hudobník európskeho formátu.

Dôkazom umeleckej kvality a popularity jeho diela je fakt, že do roku 1877 vyšlo tlačou 138 skladieb v dvanástich európskych vydavateľstvách. Žánrovo sa venoval tanečným formám, ktoré však boli určené viac na počúvanie. Z jeho **27 rozsiahlych valčíkov** je zrejme najslávnejším valčík *Na krásnom Rýne spomínam na Teba* op. 83. Z ďalších spomeňme valčík *V novej vlasti* op. 112, emotívne a melodicky originálne pôsobia valčíky: *Hviezdy nádeje* op. 17, *Na krídlach lásky* op. 93, *Žriedlo* op. 65, *Ružové sny* op. 72, ako i jeho posledný valčík *Od Rýna k Dunaju* op. 138.

Z **dvadsiatich čardášov** patria k najslávnejším: *Spomienka na Bardejov* op. 31, *Spomienka na Debrecín* op. 26, *Karpatské ozveny* op. 52, *Tokajské kvapky* op. 54, *Pozdrav vlasti* op. 56 a ďalšie. Z ďalších tanečných foriem je to **18 poliek**, **13 galopov**, z ktorých *Veľký pekelný galop* op. 60 – *Grand Galopp Infernale*, skomponoval v Prešove, vo februári 1861. Svojim pôvabom zaujme aj **15 piesní**, zväčša v tanečnej forme, ako napr. koncertný valčík pre soprán a orchester *Come palpita*

¹³ Doc. PhDr. František Matúš, CSc. (*1936 v Hničíku na Spiši) pôsobil od r. 1964 až do odchodu na dôchodok ako vysokoškolský pedagóg, docent dejín hudby na učiteľských študijných programoch. Bol aktívnym bádateľom hudobnej histórie Spiša a Šariša a popri historických prameňoch sa venoval aj tradičnej hudobnej kultúre.

¹⁴ Matúš (1972), s. 63-64.

il mio cor! op. 61. Umelecky najvyššie sú hodnotené jeho **predohry**; už spomínaná *Romantická predohra* op. 75, ale výrazný ohlas dosiahli aj *Rákocziho predohra* op. 76, *Uhorská veseloherná predohra* op. 73, *Komická predohra* op. 74, predohra *Vysvätenie chrámu* op. 95, *Francúzska veseloherná predohra* op. 131 a ďalšie.

Béla Kéler zanechal aj monumentálnejšie diela. K takýmto patria jeho **symfonické básne** *La chasse aux papillons* op.133, *Serenata Veneziana, quasi Cavatina* op. 93, ďalej symfonická suita *Karpaty*, ktorá v názvoch¹⁵ jednotlivých obrazov predstavuje krásy slovenskej krajiny.

Čardáš *Spomienka na Bardejov* op. 31 Bélu Kélera a 5. *Uhorský tanec g-mol* Johannesesa Brahmsa

Kélerov čardáš *Spomienka na Bardejov* op. 31 – *Bártfai emlék Csárdás* (obr. 6), vydaný v Nemecku pod názvom *Errinnerung an Bartfeld*, vznikol v júli 1858 na ceste z Bardejova do Debrecínu.¹⁶ Brahmsove Uhorské tance patria dnes k najpopulárnejším skladbám vo svete. Pôvodne ich Johannes Brahms napísal pre štvorročný klavír, neskôr boli skladateľom inštrumentované pre orchester, ale na mnohé ich úpravy sa podujali aj ďalší skladatelia.



Obr. 6

¹⁵ Symfonická suita *Karpaty* má tieto obrazy: Úvod *Ranný úsvit* – Andante sostenuto, *Pastierova fujara* – Adagio pastorale, *Nad horami sa vyjasňuje* – Andante mosso, *Výstup na Lomnický štít* – Andante quasi Adagio. I. Obraz: *Lomnický štít* – Maestoso, II. Obraz: *Pleso*, III. Obraz: *Železoručné hámre* – Andante strepitoso, IV. Obraz: *Poľovačka* – Allegro vivo. V. Obraz: *Príchod a pobyt v karpatských kúpeľoch* – Allegro triumphale. Skladba sa v rukopise zachovala v Národnej Szécsényiho knižnici v Budapešti, námestie Szent György 4-5-6, 1014 BUDAPEST.

¹⁶ Miesto vzniku dokazuje poznámka na jednom zo zachovaných tlačných partov. V tom čase sa skladateľ vracal z dovolenky v Bardejove k 10. Pešiemu pluku grófa Mazzuchelliho, kde pôsobil ako vojenský kapelník.

Tieto slávne melódie nie sú melódiami Johanna Brahma, ale iných, ako aj sám autor uvádza, „uhorských a nemeckých skladateľov.“¹⁷ J. Brahms sa touto skutočnosťou nikdy netajil a z tohto dôvodu svoje *Uhorské tance* nezaradil medzi opusované diela. V prvých vydaniach *Uhorských tancov* bola o tom aj zmienka, ktorá sa však v ďalších vydaniach objavovala sporadicky, až vypadla celkom. A tak sú to pre dnešného poslucháča a interpreta diela J. Brahmsova.

Piaty Uhorský tanec g-mol si spomedzi Brahmsových tancov v priebehu desaťročí vybudoval najväčšiu popularitu a práve tento je komponovaný na melódiu skladateľa Bélu Kélera. Brahms z Kélerovho čardáša *Spomienka na Bardejov* použil „doslovne“ 32 taktov. Z hľadiska hudobných foriem tvorí týchto 32 taktov malú piesňovú formu *a b*. Dobová kritika ostro napadla Brahmsova, že odcudzil duchovný majetok iných skladateľov. Je známe, že Kéler udržiaval s Brahmсом priateľské styky a podrobil Brahmsove tance podrobnému rozboru. Dospel k záveru, že deväť z desiatich Brahmsových tancov prvej série obsahuje melódie uvedené predtým v dielach skladateľov Windta, Riznera, Travnika a iných. Písomný doklad s uvedeným rozborom je v Kélerovej pozostalosti. Podľa Františka Matúša (1970) „uvedené skutočnosti aj napriek svojej rukolapnosti nedávajú dôvod viniť Brahmsova z plagiátorstva. ... Brahms totiž v titule prvého vydania *Uhorských tancov* vyslovene uviedol, že ide o úpravu a nie vlastnú skladbu („gesetzt“ a nie „komponiert“).“ V iných nemeckých i maďarských článkoch sa Kélerov čardáš uvádza ako zdroj pre Brahmsov Piaty uhorský tanec.

Renesancia hudby Bélu Kélera

Jubileá Bélu Kélera, v tomto desaťročí (190 výročie narodenia v roku 2010, 130 výročie úmrtia v roku 2012) boli podnetom oživiť¹⁸ v Bardejove hudobný odkaz „živou“ interpretáciou jeho hudby. Od roku 2010 sa tak deje každý rok na rôznych miestach historického Bardejova a Bardejovských kúpeľov v rámci *Kultúrneho leta Bélu Kélera*. Najmä v komorných koncertoch v nástrojovom zoskupení, klavír, husle, spev, ale aj štvorročný klavír zaznievajú skladby Bélu Kélera z notových materiálov, ktoré sa v „čitateľnom“ stave zachovali v Kélerovej pozostalosti v Šarišskom múzeu v Bardejove.

Symfonické diela ako predohry, čardáše, galopy interpretovala aj Štátna filharmónia Košice s dirigentom Mariánom Vachom.¹⁹ V Slovenskom rozhlase na stanici Devín boli vysielané hudob-

¹⁷ V desiatich *Uhorských tancoch* Johanna Brahmsova boli použité melódie z nasledovných skladieb týchto autorov: 1. *F. Sárközy*: Heavenly csardas;, 2. *Mór Windt*: Emma csardas, 3. *J. Rizner*: Wedding guest Tolnai, 4. *N. Mértý*: Memory of Kaloča, 5. **Bélu Kéler**: **Memory of Bardejov**, 6. *Adolf Nittingger*: Pink shrub, 7.-8. *J. Frank*: Folk csardas, Louisen czardas, 9. *Ján Travník*: Makovica czardas, 10. *J. Rizner*: Wedding guest Tolnai.

¹⁸ Hlavným iniciátorom, dramaturgom Kélerovho Kultúrneho leta je každoročne RNDr. Peter Bubák, ktorý sa aj manažérsky pričínal o vydanie CD nosiča s názvom *Spomienka na Bardejov*.

¹⁹ Na CD sú nahrané nasledovné diela z live koncertu Štátnej filharmónie Košice v novembri 2010: 1. *Uhorská veseloherná predhra* op. 108, 2. *Holubica mieru, polka-mazúrka* op. 80, *Ladies – polka* op. 29 *Bardejovský spomienkový čardáš* op. 31, *Na krásnom Rýne spomínam na teba, valčík* op. 83, *Veľký pekelný galop/Grand galop infernal* op. 60.

no-slovné pásma o živote a diele Bélu Kélera, Slovenská televízia Košice nahrála dokument pod názvom *Zabudnutý rodák*. Napriek tomu, že pravidelné promenádne koncerty v mnohých slovenských kúpeľných mestách sú minulosťou, v Bardejovských kúpeľoch po celé leto koncertuje salónny orchester, ktorý na každom koncerte interpretuje 2 – 3 skladby Bélu Kélera. Hudobní nadšenci v Bardejove, ale aj v Prešove, sa v poslednom desaťročí pričinili o to, že hudba B. Kélera znie častejšie na koncertnom pódii a promenádnych koncertoch. Vytvorila sa skupina stabilných interpretov jeho hudby ako speváci: Marianna Pillárová, Tatiana Paládiová, mladá huslistka Andrea Astrabová, klaviristi Dagmar Duždová, Lucia Bérešová a Adam Brutovský či Československé komorné duo Pavel Burdych – husle a Zuzana Bérešová – klavír, ktoré v roku 2016 nahralo druhé CD z jeho tvorby *Valčíky pre husle a klavír*.²⁰

V posledných desiatich rokoch sa oživovaniu Kélerovskej hudobnej tradície venuje emeritný stredoškolský profesor z gymnázia v Bardejove a milovník hudby RNDr. Peter Bubák²¹ a autorka tejto štúdie, ktorí aj založili *Spoločnosť Bélu Kélera*. Významnou vedeckou aktivitou bola nepochybne vedecká konferencia k 130. výročiu úmrtia na tému: *Návrat hudobného skladateľa, bardejovského rodáka, Bélu Kélera do európskeho hudobného dedičstva* v novembri 2012. Prednesené referáty²² s abstraktom v anglickom, nemeckom a maďarskom jazyku vyšli tlačou pod názvom *Tvorba bardejovského rodáka Bélu Kélera z pohľadu muzikológov a interpretov 21. storočia* v editorstve Karola Medňanského.

Záver

V súčasnej integrujúcej sa Európe umelecké úspechy Bélu Kélera sú málo známe a vlastne sa na ne zabudlo. Najmä wiesbadenská strana, napriek pozvánkam na jubileá do Bardejova neprejavuje

²⁰ CD *Valčíky pre husle a klavír Bélu Kélera (2016)* v interpretácii Československého komorného dua Pavel Burdych (husle) s Zuzana Bérešová (klavír) obsahuje nasledovné skladby: 1. *Nemecká duša/Deutsches Gemüthsleben*, op.88, 2. *Na krásnom Rýne spomínam na Teba/Am schönen Rhein gedenk ich Dein*, op.83, 3. *Pod talianskym modrým nebom/Unter Italiens blauem Himmel*, 4. *Posledné hodiny šťastia/Die letzten Glückstunden* op.100, 5. *Od Rýna k Dunaju/Vom Rhein zur Donau*, op.138, 6. *Rakúsko-uhorský valčík/Österreich-Ungarn Walzer*, op.91.

²¹ RNDr. Peter Bubák je stredoškolský profesor fyziky na Gymnáziu I. Stöckela v Bardejove, ktorý sa výrazne pričinil, že od r. 2010 (190. výročia narodenia Bélu Kélera) sa v Bardejove vytvorila tradícia Kultúrneho leta Bélu Kélera s komornými a orchestrálnymi koncertami.

²² Príspevky v zborníku z konferencie *Tvorba bardejovského rodáka Bélu Kélera z pohľadu muzikológov a interpretov 21. storočia*: Patrik DERFIŇAK, Prešov: *Východné Slovensko v 19. storočí, obdobie vzostupov a pádov*; Jozef PETROVIČ, Bardejov: *Sociálne a spoločenské postavenie bardejovského meštianskeho rodu Kéler*; Peter BUBÁK, Bardejov – Irena MEDŇANSKÁ, Prešov: *Béla Kéler – život a dielo*; František GUTEK, Bardejov: *Pozostalosť Bélu Kélera v Šarišskom múzeu v Bardejove*; František MATUŠ, Prešov: *Umelecké dedičstvo pozoruhodných európskych parametrov v Bardejove*; Irena MEDŇANSKÁ, Prešov: *Po stopách Bélu Kélera vo Wiesbadene v roku 2006*; Peter BUBÁK, Bardejov: *Kélerove husle novým, vzácnym exemplárom v Šarišskom múzeu v Bardejove*; Karol MEDŇANSKÝ, Prešov: *Idylické hudobné obrazy Karpaty – doklad programovo-romantického myslenia Bélu Kélera*; Zuzana BÉREŠOVÁ, Olomouc: *Historický aspekt a revízia hudobného obrazu Bélu Kélera Noc v Benátkach*; Lýdia URBANČIKOVÁ, Košice: *Odkaz Bélu Kélera treba neustále oživovať*; Silvia FECSKOVÁ, Bardejov: *Promenádne koncerty od čias Bélu Kélera po súčasnosť, alebo mýty a realita v prístupe k odkazu tohto hudobného skladateľa a bardejovského rodáka*.

záujem.²³ Kélerova hudba je aj po stáročiach dokladom hudobných tradícií a kontaktov Nemecka a Slovenska. Jeho hudba je fenoménom, ktorý si zaslúži, aby o ňom Európa vedela, aby sa jeho dielo stalo súčasťou európskeho kultúrneho dedičstva a mohlo zaznieť aj na Novoročnom koncerte vo Viedni, pretože naplňa umelecké kvality porovnateľné s tvorbou J. Straussa ml.

BIBLIOGRAFIA

BURLAS, Ladislav, 2006: *Formy a druhy hudobného umenia*. Žilina: Edis, vydavateľstvo ŽU v Žiline, ISBN 80-8070-522-4 .

ČERNUŠÁK, Gracian, 1974: *Dějiny evropské hudby*. Praha-Bratislava: Panton, 35-305-64.

JASCHIK Álmos, 1906, 1907: *Kéler Béla, články v Felsösárosi Hirlap*, Bártfa- Bardejov roč. V, 1905, roč.VI., 1906 a roč. VII, 1907.

FECRSKOVÁ, Silvia, 1980: *Béla Kéler, 13. 2. 1820 - 20. 11. 1882*. In: Spravodaj Bardejov, roč. 10, rubrika Názvy ulíc nášho mesta, č. 7, I. časť, s. 24 – 27.

FECRSKOVÁ, Silvia, 1980: *Skladateľský odkaz Bélu Kélera*. In: Spravodaj Bardejov, roč. 10, rubrika Názvy ulíc nášho mesta, č. 8 II. časť, s. 20 – 23.

FECRSKOVÁ, Silvia, 1982: *Béla Kéler, 20.11.1882 - 20. 11. 1982*. In: Spravodaj Bardejov, roč. 12, s. 25 – 26.

FECRSKOVÁ, Silvia, 1979: *O hudobnom skladateľovi, bardejovskom rodákovi – Vojtechovi Kéllerovi – Jedna z ulíc mesta*. In: Spravodaj Bardejov, roč. 9, č. 1, s. 29 – 31.

HOZA Štefan, 1943: *Tvorcovia hudby (Vojtech Kéler)*. Trnava, s. 172 – 180.

MATÚŠ František, 1970: *K 150 výročiu narodenia Bélu Kélera*. Zborník Šarišského múzea v Bardejove, vydalo Šarišské múzeum v Bardejove.

MATÚŠ, František, 1972. *Skladateľský odkaz Bélu Kélera*. In: Zborník Pedagogickej fakulty v Prešove, Univerzity P. J. Šafárika v Košiciach, roč. XI, zväzok 2, Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo.

MEDŇANSKY, Karol, edit. 2013: *Tvorba bardejovského rodáka Bélu Kélera*. Prešov, Prešovská univerzita v Prešove. ISBN 978-80-555-0997-6.

SZTEHLÓ Zoltán, 1930: *Kéler Béla 1820 – 1882*, Budapest.

INTERNETOVÉ ODKAZY

BUBÁK, Peter. *Béla Kéler – the destiny of a musician and his heritage*. (03.-06.09.2012) <http://www.muzeumbardejov.sk/keler/index.html> (29.03.2017).

Spoločnosť Bélu Kélera: www.belakeler.eu/ (25.03.2017).

²³ Jedinou aktivitou v jubilejných rokoch vo Wiesbadene bol koncert žiakov hudobnej školy (27.11.2012), na ktorom odzneli niektoré komorné diela Bélu Kélera, ktorých notový materiál do Wiesbadenu dodal Dr. P. Bubák.

24 HUDOBNÁ A HLASOVÁ TERAPIA S FRANTIŠKOM TUGENDLIEBOM

Jana Bugalová – Daňová

Bratislava

„Vyžaruje nesmiernu vyrovnanosť, pokoj a autoritu, rozpráva veľmi logicky a presvedčivo, má za sebou život, ktorý by vydal na niekoľko zaujímavých kníh, pokoril mocných predošlého režimu a predovšetkým naučil niekoľko stoviek ľudí spievať, ďalším stovkám ukázal 'cestu k chrámu' a pomohol tisíckam chorých a trpiacich.“

Týmito slovami charakterizoval hudobný skladateľ a dirigent Peter Breiner Františka Tugendlieba, keď v roku 2000 v *Javorovom liste*¹ napísal o jeho návšteve Toronta, a vystihol tým takmer všetko.



*František Tugendlieb, (20. 7. 1929 – 12. 4. 2011),
legendárny hlasový pedagóg, bioterapeut, džezmen*

OSOBNOSŤ FRANTIŠKA TUGENDLIEBA

Významný hlasový pedagóg, hudobník a liečiteľ **František Tugendlieb** sa narodil 20. júla 1929 v Hraniciach na Morave ako syn textilného podnikateľa. Študoval na textilných školách, ďalšie vzdelanie získaval na Hassobury College v Anglicku (anglická literatúra a dejiny). Už vtedy sa venoval jazzovej hudbe ako hráč na klarinete a altsaxofóne (písal sa rok 1944). Po nástupe

¹ Peter Breiner (1957), hudobný skladateľ, od roku 1992 žijúci v zámorí (spočiatku v Kanade, od 2007 v USA) prispieval svojimi postrehmi pravidelne do slovenskej tlače. Pre denník SME zásoboval rubriku „Z druhého brehu“. Pre týždenník Domino fórum písal „Javorové listy“ (príspevky publikované do r. 1998 vyšli knižne pod rovnomenným názvom).

komunistického režimu k moci (1948) bol rodinný podnik Tugendliebovcov znárodnený. Františkov kádrový profil bol poznačený buržoáznym pôvodom, štúdiom v Anglicku a rovnako aktívnym hraním jazzovej hudby, ktorá z hľadiska komunistickej ideológie bola vnímaná veľmi negatívne (ako import západného kapitalizmu). Nadôvažok, aj jeho statočný postoj, keď, ako zamestnanec textilného podniku na zhromaždení usporiadanom ako politický akt demonštrujúci jednotu pracujúcich, nezdvihol ruku za rozsudok smrti pre Miladu Horákovú a ďalších odsúdených vo vykonštruovanom politickom procese.² Dôsledkom bolo preradenie do ťažkého priemyslu, pracoval v cementárni. Jazzovej hudbe sa však venoval naďalej a v prvej polovici 50. rokov 20. storočia začal experimentovať v projekte *musica iungens*, ktorý anticipoval hudobný vývoj na roky dopredu. Muzikanti hrali suvoľnenou harmóniou, rovnako aj témy spracovávali veľmi voľne. F. Tugendlieb veril, že aj takto sa dá tvoriť hudba, hoci vtedy to málokto za hudbu aj pokladal. Asi o desať rokov neskôr vznikol v USA tzv. Free Jazz. V *musica iungens* teda rozvíjal *freejazzový štýl*, ktorý sa koncepciou približoval talianskej jazzovej avantgarde z 30. rokov a v hudbe uplatňoval aj prvky paródie. Dlhovlasý muzikant hrajúci „imperialistický“ jazz však dostal v roku 1954 zákaz hudobnej činnosti! Prekážkou bola voľná improvizácia v jazzovej hudbe, ktorá podľa ideológov zle pôsobila na ľudí a jazzoví hudobníci tým najmä kazia mládež.³



V projekte „musica iungens“ rozvíjal freejazzový štýl

² Vykonštruovaný politický proces s JUDr. Miladou Horákovou a spol., bývalou poslankyňou strany československých národných socialistov v roku 1950 poslužil komunistom ako odstrašujúci prípad (na príkaz Moskvy ako „vzorový proces“) pre ďalších potenciálnych odporcov režimu. Významným faktorom bolo zabezpečenie ohlasu vo verejnosti a vynútená podpora komunistickej ideológie zo strany širokých mas, ktorú preukazovali organizovanými rezolúciami z tovární, obcí ap. a interpretovali ako „hnev ľudu“.

³ O dve desaťročia neskôr (1975), kedy už opäť aktívne hrával, ocenila porota na jazzovom festivale (Kroměříž) kapelu F. Tugendlieba titulom „Európska trieda“.

Po zákaze hudobnej činnosti predal svoje hudobné nástroje. Aby v hudobnej sfére zostal, začal študovať operný spev u profesora Rudolfa Vaška⁴ v Ostrave. Štúdium trvalo do roku 1957 a vzápätí po úspešnom konkurze nastúpil do zboru opavskej opery. Počas pôsobenia v Opave začal robiť profesorovi Vaškovi asistenta. Mal na starosti niekoľko jeho žiakov. Vďaka tomu získal potrebné vedomosti, ale objavil aj nové princípy výučby. Tugendliebov kádrový posudok s ním samozrejme prešiel aj do opavskej opery; i keď mu dovolili spievať sóla, nemohol byť oficiálne sólistom, teda nemal šancu ani na príslušné mzdové zaradenie. Keďže bol už otcom rodiny a mal dve dcéry (Evka, Vierka), hľadal inú možnosť uplatnenia. Našiel ju na Slovensku v Banskej Bystrici.



Z obdobia účinkovania v opere (Opava, Banská Bystrica)

Tugendliebova metóda

Na Slovensko prišiel v roku 1962, nastúpil ako sólista do opery v Banskej Bystrici.⁵ Naďalej sa venoval aj hlasovej pedagogike. Keď sa v polovici 60. rokov začali politické pomery v spoločnosti uvoľňovať, vrátil sa k pôvodnej hudobnej činnosti a účinkoval v angažmá v Západnom Nemecku. Odtiaľ sa opäť vrátil na Slovensko, už do Bratislavy, kde pôsobil ako hudobník a spevák v legendárnej kabaretnej scéne Tatra revue. V Bratislave sa už cielene zaoberal výchovou spevákov populárnej hudby. Medzi jeho prvých žiakov patrili vtedajšie popové hviezdy Ivo Heller, Zdeno

⁴ Rudolf Vašek (10.4. 1896-7.1.1969), tenorista, jeden z najvýznamnejších českých hlasových pedagógov. Päť rokov študoval u hlasového pedagóga, Dr. med. Wilhelma Reineckeho (1870-1959) v Nemecku a ovplyvnili ho myšlienky nemeckého hlasového pedagóga Paula Brunsa. Bol prívržencom Brunsovej vokálnej teórie, ktorej dal Tugendlieb nový „šat“.

⁵ Profesionálne hudobné divadlo pod názvom Spevohra Divadla Jozefa Gregora Tajovského so sídlom v Banskej Bystrici, ako pobočná scéna činohry DJGT vo Zvolene. bolo založené 1.4.1959

Sychra a Nora Blahová. Začali za ním chodiť ešte do Tatra revue, lebo vedeli, že má školený hlas a patričné vzdelanie. Učil podľa vlastnej metódy, ktorú dodnes nik neprekonal a nenazval inak ako Tugendliebova. Jej začiatky siahajú do roku 1957, kedy spísal svoje postrehy a nápady do štúdie, ktorou zmenil tradičné prístupy k výučbe spevu. Do tejto oblasti priniesol nové pohľady na prácu s hlasivkami. Prácu dal prečítať svojmu profesorovi spevu Vaškovi, ktorý sa jej bránil, tak ako potom ešte mnohí ďalší odborníci. Sľúbil mu však, že ju dá posúdiť svojmu žiakovi – foniatrovi. MUDr. Floriánovi. Odborník foniatier potvrdil správnosť Tugendliebovej metódy, a tak mohol na tomto základe ďalej stavať.

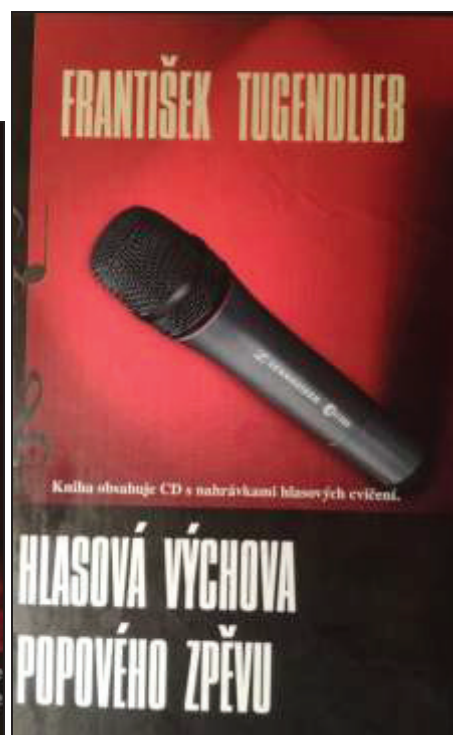


Návrat k hudobnej činnosti – Tatra Revue Bratislava

Za základ metodiky výstavby hlasu poslúžili Františkovi Tugendliebovi nielen poznatky hlasového pedagóga Rudolfa Vaška, výrazne ho ovplyvnil aj Paul Bruns – významný nemecký vokálny teoretik, pedagóg a spisovateľ.⁶ Tugendlieb aj Bruns stavajú na ***gymnastickej báze hlasiviek, na ich svalovom napätí a tréovaní***. Tugendlieb dal tejto metóde nový pohľad a “nový šat”. Mala punc nového, nepoznaného a prebojovávala sa pomerne ťažko. V odborných kruhoch bol mnohými označovaný za „rýchloučiča“ spevu a šarlatána, ktorý neuspeje. Zakrátko sa však počuteľné i viditeľné úspechy dostavili, žiaci na jeho metódu tiež nedali dopustiť a Tugendliebova

⁶ Právnik a muzikológ Dr. Paul Bruns, (1867-1934), spolu s Dr.med. Wilhelmom Reineckem a manželmi Franziskou Martienssen-Lohmann (1887-1971) a Paulom Lohmannom patrili k najvýznamnejším nemeckým vokálnym teoretikom a pedagógom 20. storočia.

metóda, ktorú spracoval v štúdiu, napokon vyšla v roku 1979 v podobe príručky *Hlasová výchova spevákov populárnej hudby*. Vydal ju Osvetový ústav v Bratislave, kde vychádzali metodické materiály. Tomu predchádzalo vedenie, kurzov spevu a lektoráty na festivale „Mladá píseň Jihlava“ v lete roku 1977. Tam sa mu otvorila cesta k systematickejšiemu školeniu českých spevákov. Na základe toho prišli pozvania na ďalšie hudobné festivaly do Přerova, do Ostravy a na „Zlatú lutnu“ do Třinca. Jeho príručka o hlasovej výchove sa v roku 2002 dočkala aj knižnej reedície pod názvom *Hlasová výchova popového spevu* pod hlavičkou agentúry Pepa Praha.⁷ František Tugendlieb vychoval veľa špičkových a úspešných spevákov na Slovensku i v zahraničí.



Za všetkých spomeniem Hanu Hegerovú, Karola Duchoňa, Mariku Gombitovú, Miroslava Žbirku, Petra Lipu, Jitku Zelenkovú, Petra Muka, Petra Kotvalda, Hanu Křížkovú, Beátu Dubasovú, Darinku Rolincovú, hudobníka Petra Brainera a mnohých ďalších. Na konzultáciu prišiel aj Karel Gott, ktorému na pochopenie tejto techniky stačila jedna návšteva. Pokračovateľov *Tugendliebovej metódy* získal František vo svojich žiakoch. *Lída Nopová* ňou vyučuje spev na štátnom konzervatóriu v Prahe, *Eda Tomas* súkromne, rovnako v Prahe. Na Slovensku je pokračovateľkou Tugendliebovej hlasovej pedagogiky šansonierka a režisérka *Alena Čermáková*, ďalej jazzová speváčka *Adriena Bartošová*, ktorá vyučuje na katedre herectva VŠMU v Bratislave. Vážim si, že sa k pokračovateľom Tugendliebovej hlasovej pedagogiky od roku 2009 môžem zaradiť aj ja, Jana Bugalová – Daňová. Bola som taktiež Františkovou žiačkou a mám od neho certifikát s odobrením, že môžem vyučovať populárny spev touto metódou.

⁷ TUGENDLIEB, František: *Hlasová výchova popového zpěvu*. (Příloha CD). Hudební a vydavatelská agentura Pepa : Praha 2002, 100 s., ISBN 8023882929.

Terapeutická činnosť

František Tugendlieb chcel veľmi študovať medicínu. V danom období však nebola možnosť slobodne sa rozhodovať. Podľa posudkov, už dosiahol technické vzdelanie, tak ho nepripustili k prijímacím skúškam na medicínu. Tá však zostala jeho veľkým koníčkom a sprievodcom po celý život. V roku 1978 sa k hudbe pridala aj činnosť terapeutická. Zapájal sa do vedeckých výskumov v Bratislave aj v Prahe. Liečiteľstvo, v období totality považované za nedovolenú činnosť, bolo dôvodom, že bol v roku 1984 trestne stíhaný a zatknutý. Už v 70. rokoch vydával samizdatové práce s týmto zameraním. Liečili sa u neho tisíce ľudí a mnohým aj výrazne pomohol.



Návrat na Moravu do milovaného Valašska

František Tugendlieb Slovensko, kde prežil 35 rokov aktívneho i pohnutého života, miloval. Avšak v roku 1994 sa cítil sa unavený a zatúžil po klúde, Blízki priatelia odišli na večnosť (spisovateľka Krista Bendová, hudobný skladateľ dr. Jan Siváček, spolupracovník a vynikajúci senzibyl Janko Demko, politik Anton Ďuriš – tragicky zahynul pri autonehode) alebo sa odsťahovali (Peter Breiner). Okruh sa zmenšil iba na Alenu Čermákovú s manželom. A niečo ho ťahalo domov, na rodnú Moravu, do milovaného Valašska. V roku 1994 sa presťahoval do mestečka Bystřice pod Hostýnem, Mal 65 rokov. Ostal žiť v ústraní. Liečil už len na diaľku, prestával učiť spev. Výnimky robil len občas, ak išlo o blízkeho človeka, alebo niekoho z branže. Vo svojej autobiografii na internetovej stránke sám píše: „Někdy si postesknu nad tím, že život mi vybíral jen takové profese, jejichž výsledky byly spochybnitelné, ať již šlo o moji koncepci Musiky iungens, o mé nové pohledy

na hlasovou pedagogiku, filozofii a nakoniec i bioterapii spojenou s psychotronikou. Čas mi dal v mnohém za pravdu a na něco si budu muset ještě počkat. Jak dlouho? No prostě, jak Pán Bůh dá...“⁸



S manželkou Věrkou v Bystřici pod Hostýnem

Pri oslave 70. narodenín hovoril: „Žijem s vedomím, že každý deň môže byť dňom posledným, a to človeka ovplyvní. Svetské udalosti začne vidieť v inom svetle...“⁹ Po smrti manželky Věrušky, s ktorou prežil viac ako 50 rokov sa svetu viac-menej uzavrel. Stretával sa s niekoľkými bývalými žiakmi, ktorí ho priebežne navštevovali.



Autorka príspevku na návšteve v lete roku 2008

Osemdesiatku stihol osláviť ešte v relatívne dobrej fyzickej kondícii. SNM-Hudobné múzeum sa podieľalo na realizácii oslavy, ktorú mu zorganizovali bývalí žiaci ako poctu.

⁸ <http://www.ftugendlieb.unas.cz/autobiografie.htm>

⁹ <http://www.ftugendlieb.unas.cz/omne.htm>



*Oslava osemdesiatky v Kaštieli v SNM-Hudobnom múzeu, Kaštieľ Dolná Krupá, 20. júla 2009
(zľava: O. Záblická, J. Bugalová – Daňová, F. Tugendlieb, M. Breinerová, A. Čermáková)*

Nezabudnuteľný narodeninový koncert sa konal 20. júla 2009 v priestoroch kaštieľa v Dolnej Krupej. František zo spomienok na túto "parádu", ako tomu s úsmevom a vdáčnosťou hovoril, prežil ešte celý nasledujúci rok. A potom prišlo ráno 12. apríla 2011. Legendárny František Tugendlieb

zomrel vo veku 82 rokov. V nekrológu Peter Breiner spomína: „Každý, kto Františka stretol, by mohol rozprávať o nejakom zázraku, či už z tohoto sveta alebo z nekonečnej prítomnosti. Neboli to zázraky, len sme mali šťastie stretnúť človeka, ktorý v sebe objavil skryté schopnosti, ktoré máme do určitej miery všetci, ale na rozdiel od nás ich dokázal naplno rozvinúť, použiť v prospech svojej komunity a robiť svojich blízkych zdravšími, spokojnejšími a šťastnejšími. Napriek ťažkým ranám, ktoré mu „tatík“¹⁰ uštedroval, sa nikdy nezatvrdil a radostnú pokoru nám ukazoval v praxi, keď neprestal byť ani v najťažších chvíľach učiteľom, liečiteľom i utešiteľom... A dodnes sa čudujem, že spievať naučil ešte aj mňa“.¹¹

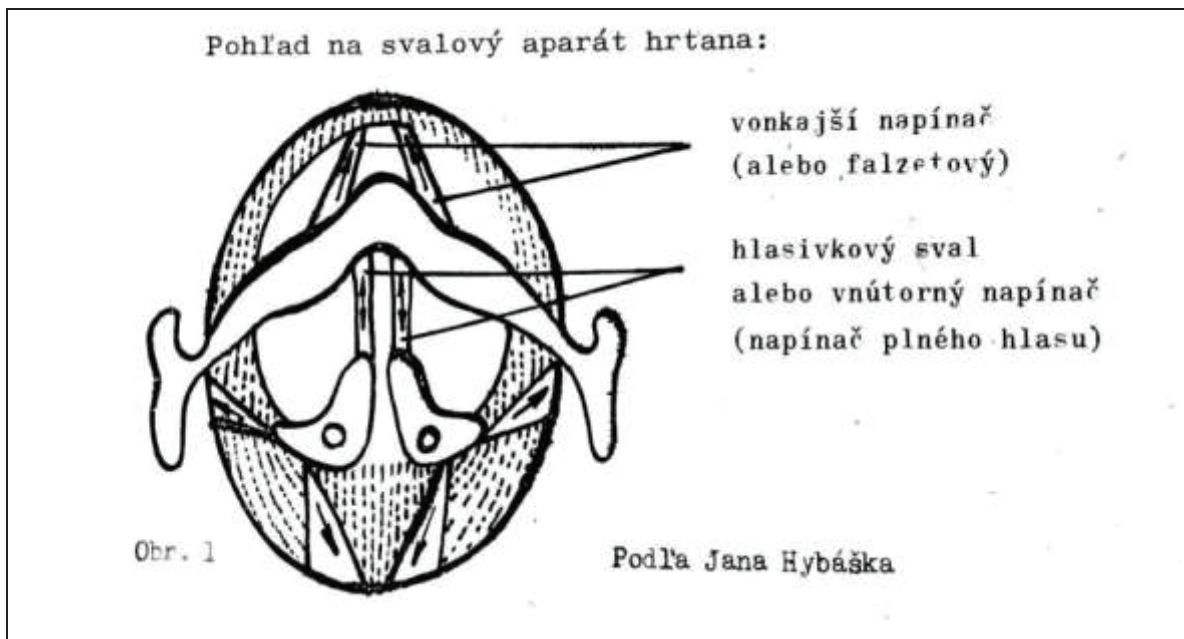


HLASOVÁ VÝCHOVA SPEVÁKOV POPULÁRNEJ HUDBY

Medzi spevákmi býva často veľa neujasnených názorov na podstatu tvorenia spevného hlasu. Najčastejšie to vyplýva z neznalosti fyziologického usporiadania hlasového orgánu. Väčší význam sa často pripisuje orgánom, ktoré pri tvorbe hlasu iba spolupôsobia – rezonátory, bránica, ako hlasivkám samotným. Hlavné ťažisko spevu však spočíva na hlasivkách, všetko ostatné sa im musí prispôbiť. Tugendliebova hlasová výuka je zameraná na rozvíjanie **vonkajšieho – falzetového napínača** a na jeho koordináciu s **vnútorným napínačom** – napínačom **plného hlasu**. Dokonalá koordinácia oboch **napínačov – hlasivkových svalov** je podmienkou správneho tvorenia plného hlasu vo všetkých polohách.

¹⁰ F. Tugendlieb mal veľmi silný vzťah k Bohu, ktorého familiárne nazýval „tatík“. Pozn. autorky.

¹¹ Nekrológ Petra Breinera. Dostupné online: <http://www.ftugendlieb.unas.cz/clanky/nekrolog-sk.pdf>



Pohľad na svalový aparát hrtana, podľa prof. MUDr. Jana Hybáška¹²

Vlastné fonačné svaly sú dva, ich funkcia je do istej miery antagonistická. Vonkajší – falzetový napínač je uložený na vonkajšej strane hrtana, hlasivky *napína a predlžuje*. Napínač plného hlasu – vnútorný, prebieha paralelne s hlasivkou a tvorí podstatu hlasivkového tela. Svojou činnosťou hlasivky *skracuje a zväčšuje ich objem*. Na napínače môžeme nepriamo pôsobiť prostredníctvom správne spievaných hlasových cvikov. Potrebná je vzájomná a dokonalá koordinácia oboch napínačov a správne zladenie dychu s možnosťou vibrácie hlasiviek. Je dôležité mať dokonale otvorené hrdlo, prirodzený charakter tvorenia tónu, ktorý je farbený a krytý iba do tej miery, aby sa neovplyvnilo správne vzájomné napätie napínačov.

Dych je pohonná látka a mieru jej spotreby určuje stav a funkcia hlasiviek. Fyziologicky správne vytvorený hlas podstatne predlžuje dych. Správnym používaním sa hlasivky stávajú pružnejšími a ich reakcia na dychový podnet je účinnejšia. Ak sa spevák usiluje zvýšiť intenzitu tónu iba dychom – forsíruje. Hlasivky časom stratia pružnosť a na ich rozkmitanie je potrebná čoraz väčšia dychová sila. Sú náchylnejšie k indispozíciám a môžu sa poškodiť. „*Hlavnou úlohou pri budovaní hlasu speváka tanečnej hudby a príbuzných žánrov nie je rozvíjať silu jeho hlasu (čo je jedným z hlavných cieľov pri výuke operného speváka). Úsilie o silný hlas 'za každú cenu' vedie k neprirodzenej hlasovej farbe i k určitému pátosu, ktorý je v tanečnej hudbe nepriateľom číslo jedna.*“¹³

¹² MUDR. Jan Hybášek (1889-1981), lekár, profesor, prednosta ORL kliniky Lekárskej fakulty Univerzity Karlovy v Hradci Králové.

¹³ JEHNE, Leo: *Chcete zpívat pop?* Editio Supraphon, Praha-Bratislava 1970, s. 39.

Spievaj ako hovoríš - jedna z hlavných zásad starotalianskej speváckej školy platí aj v praxi popového spievania. Väčšina učiteľov spevu však ako jednu z prvých rád žiakom odporúča nadýchnuť sa, zadržať dych a začať fonovať. Tým sa fixuje prvá z chýb, ktorá sa potom neblaho prejavuje pri ďalšom vývoji speváckej techniky. Nik z nás nehovorí tak, aby sa nadýchol, zadržal dych a potom začal rozprávať. Pri zadržanom dychu pociťujeme určitý tlak v hrudnom koši, ktorý spôsobuje zovretie hlasiviek – krč. Ide o dychovú neprirodzenosť a vytváranie zlého speváckeho návyku.

Dokonalým otvorením hrdla a správnym napätím obidvoch napínačov dostávame pocit vpredu posadeného hlasu v tzv. maske. Hlas si vyberá správny rezonančný priestor aj sám, pokiaľ mu v tom nebránime (jazyk, mäkké podnebie), najmä podľa toho, ktorý napínač sa na jeho tvorbe zúčastňuje. V nižších polohách, kde prevláda funkcia napínača PH, rezonuje tón viac v hrudných priestoroch. Zvyšovaním polohy sa postupne prenáša aktivita na falzetový napínač a hlas nám rezonuje vo väčšej miere aj v hlave. V tejto fáze tvorenia tónu má dôležitú úlohu pohyb mäkkého podnebia (velum). V oblasti výšok sa napätie mäkkého podnebia automaticky zvyšuje, čo oslabuje možnosť rezonancie v hlavových dutinách. Tlakom mäkkého podnebia pri výškach smerom dole sa nám podarí otvoriť hlasu cestu do hlavových dutín a vytvoriť tzv. mostík, ktorý umožňuje ľahšie, prirodzenejšie zvládnutie výšok. Táto činnosť však nemá nič spoločné s tzv. krytím hlasu ako sa to deje v oblasti klasického spevu, kde sa vyžaduje široký a tmavý tón, na rozdiel od populárnej hudby, kde sa uplatňuje prirodzený, jasný, svetlý - netmavený tón.

Hlasový tréning podľa Františka Tugendlieba sa zameriava na rozvíjanie dvoch základných hlasových funkcií – izolovaného falzetu a plného hlasu. Obidve závisia od pôsobenia napínačov. Napínač plného hlasu je súčasťou hlasivkového väziva, jeho funkciu nie je možné izolovať, pretože je telom hlasiviek. Z pedagogického hľadiska je veľmi dôležité zdokonaľovať funkciu falzetového napínača, ktorej výsledkom je hlavový tón – falzet. Jej rozvoj má veľký vplyv na tvorenie plného hlasu. Čím väčší podiel na tvorbe plného tónu má falzetový napínač, tým ľahšie tvoríme výšky, hlas má lepšiu nosnosť, hlasivky sú pružnejšie.

Veľký vplyv na vývoj hlasu má zaradenie do adekvátnej hlasovej kategórie. Ak je hlas vyšší a napriek tomu sa s ním pracuje ako s hlasom nižším, prichádza k prevahe činnosti napínača plného hlasu. To negatívne ovplyvňuje správnu hlasovú funkciu, pretože sa nevyužívajú všetky možnosti. V opačnom zaradení prichádzajú ťažkosti oveľa skôr, pretože je preťažený celý hlasový aparát. Ženské hlasy majú svoju špecifickosť. V klasickom speve používajú ženy prevažne izolovaný falzet v celej dynamickej škále. Táto funkcia, spojená s využitím hlavových rezonátorov pomocou mäkkého podnebia, umožňuje spievať v takej polohe, v akej sa pohybuje ťažisko operných partov, teda o oktávu vyššie ako mužské hlasy. Primerane aktívna činnosť napínača plného hlasu pristupuje zvyčajne iba v najnižších polohách, kde ťah falzetového napínača nekladie veľký odpor tónusu

napínača plného hlasu. V oblasti populárnych piesňových žánrov tvoria ženy hlas v prevažnej väčšine presne tak ako muži, teda koordinovanou činnosťou obidvoch napínačov. Z praxe vieme, že takto tvorený ženský hlas je posunutý približne o terciu vyššie než mužský v príslušnej kategórii. Takýto ženský hlas, ktorého tvorba je výsledkom koordinovanej činnosti obidvoch napínačov, musí často bojovať o rozvinutie plného hlasu v oblasti okolo tónov g1, a1, presne tak ako mužský hlas v tejto polohe.

Vznik speváckej osobnosti

Z technickej stránky sa od spevákov vyžaduje, aby ovládli svoj hlas natoľko, aby sa stali jeho suverénnymi pánmi. Výukou možno naučiť technicky správne spievať, ale nie interpretovať. Hlas je možné vyškoliť, ale umeniu interpretovať sa naučiť nedá. Pri interpretácii musí spevák v čo najväčšej miere uplatňovať svoju vlastnú tvorivú invenciu a fantáziu. Žáner populárnej hudby je špecifický aj preto, že prvoradú úlohu pri jeho interpretácii má pôvodné cítenie speváka, jeho naturel, ktorý by sa nemal zmeniť nijakou výukou.

Tugendliebova metóda rešpektuje a ponecháva individuálny charakter hlasu u každého speváka a vychováva spevácke osobnosti. Cvičenia na podporu falzetovej funkcie majú na hlasivky regeneračný účinok.

V PRIEBEHU ŠKOLENIA HLASU je potrebné dodržiavať tento POSTUP:

- *Rozvíjanie izolovaného falzetu v celom hlasovom rozsahu*
- *Otváranie izolovaného falzetu*
- *Prechody z otvoreného izolovaného falzetu do plného hlasu*
- *Zapojenie artikulácie v obidvoch funkciách*
- *Prechody z plného hlasu do otvoreného falzetu a späť*
- *Rozvíjanie plného hlasu z pianissima do fortissima a späť (Messa di voce)*
- *Oktávovanie*
- *Rozvíjanie koloratúry*
- *Nácvik vibráta*
- *Aplikácia cvikov na piesne*

Nikdy necvičiť do únavy, postupne, v najlepšom prestať. Výsledok správnej funkcie hlasu sa spočiatku prejaví v jeho svetlejšej farbe a útlejšom charaktere. Rokmi hlas získava šírku, farebnosť a stáva sa tmavším.

Veľmi často sa stáva, že v začiatkoch nevieme odlíšiť izolovanú falzetovú funkciu od plného hlasu. Mužské hlasy nevedia odizolovať falzet a ženské zasa uplatniť plný hlas. Treba tieto funkcie

najskôr prebudiť. U mužov tak, že sa usilujú produkovať falzet v maximálne vysokej polohe (okolo c2) a postupovať smerom dole. U žien prebúdžeme funkciu napínača plného hlasu v maximálne nízkej polohe (okolo malého a, h) a postupujeme smerom hore.

Rozvíjanie izolovaného falzetu v celom hlasovom rozsahu

Mon, mon, mon, mon, mon, mon

Bon, bon, bon, bon, bon, bon

Von, von, von, von, von, von

Nom, nom, nom, nom, nom, nom

Izolovaný falzet – jemná hlasivková gymnastika

Falzet – hlavový tón; dominuje funkcia falzetového napínača bez primeranej aktivity napínača plného hlasu (hlasivkového svalu). Ide o **jemnú hlasivkovú gymnastiku**. Začínáme v nižšej polohe, jemne rozozvučíme falzet a súčasne artikulujeme slová: *bon, mon, von, nom*, pričom maximálne uvoľňujeme spodnú čeľusť tak, aby nám pri každej samohláske padala smerom nadol.

V tej istej intenzite sa prenesieme do vyššej polohy. (*Mu, mo, ma, me, mu. Mon, man, men, min, mon. Bi, be, ba, bo, bu. Va, ve, vi, vo, vu*). Kombinujeme zoskupenie slov, kde sa samohlásky striedajú so znelými spoluhláskami. Potom sa usilujeme funkciu jemného izolovaného falzetu dostať do najvyšších polôh, podľa individuálnych možností. (*Trioly – mumumu, mumumu, bububu, bububu*),

Mu, mo, ma, mo, mu, mu, mo, ma, mo, mu

Num, nom, nam, nem, nim, num, nom, nam, nem, nim

Vin, ven, van, ven, vin, vin, ven, van, ven, vin

polohe. Tým dosiahneme fyziologicky správne tvorený tón, ktorý minimálne namáha hlasový aparát. „Čím lepšie je hlas vyškolený, tým menšie sú pohyby hrtana a pri spievaní vysokých tónov sa hrtan len málo odchyľuje od pokojnej polohy.“¹⁴

Plný hlas po prechode z falzetu musí znieť kovovo a svetlo, bez umelého tmavenia a čo najprírodzenejšie. Dych musí byť stále v súlade s vibráciou hlasiviek, ani na chvíľu sa z hlasu nesmie vytrátiť prirodzený kovový záber. Prúd vzduchu, ktorý rozráža hlasivky nesmie byť väčší, ako ich fyziologická možnosť ho spracovať. V opačnom prípade dochádza k tzv. forsírovaniu.



*Prechody z otvoreného falzetu do plného hlasu.
Hranica prechodu medzi falzetom a plným hlasom je označená vsuvkou.*

Polohu hlasu volíme podľa subjektívneho pocitu. Ak cítime, že sme cvik zvládli s ľahkosťou, môžeme ísť do vyššej polohy a naopak. Pri postupe do vyšších polôh treba vedieť správne odhadnúť vlastné schopnosti a možnosti, nepresilovať hlas. Samohláska **E** alebo **A** sa obyčajne otvára

¹⁴ LACINA, Oldřich: *Problémy zpěvního hlasu*. Panton, Praha 1977, s. 51.

najlepšie, postupne z nich prechádzame na ostatné samohlásky.

Ďalšiu fázu prechodov z falzetu do plného hlasu robíme v *stupnicovom postupe* – 4 tóny v izolovanom falzete a 4 tóny v plnom hlase.



Podľa potreby môžeme samohlásky na jednotlivých tónoch aj kombinovať (*Má é ó á / á é ó á, Mó í é ó / ó í é ó...*). Čím vyššie polohy spievame, tým viac uplatňujeme pohyb mäkkého podnebia smerom nadol. Otvárame tým možnosť rezonancie v hlavových dutinách. Tieto cvičenia pomáhajú budovať výšku, znásobujú ohybnosť, vytrvalosť a zvuk hlasu.

Zapojenie artikulácie v obidvoch funkciách



Vyberáme slová, ktoré najmenej ovplyvňujú otvorenie hrdla a nenarúšajú správne vzájomné napätie napínačov (*nominovalo, namaľovala, nemaľujeme, vyvolávala..., namaľovala é -á, nominovalo é -ó, nemaľujeme á - é, mon man men min, van ven von ven, blin blen blan blen, zom zam zem zim, klipt klept klapť, klopt*). Pri artikulácii dbáme na to, aby sa nezmenil zvuk a funkcia hlasu.

Na ma lo va la e a

Nim nem nam num ni o e

No mi no va lo i o

Ne ma lu je me a e

Blin blen blan blen

Van ven von ven

Bren bran bron brun

Prechody z plného hlasu do izolovaného falzetu a späť

Doteraz sme sa učili otvárať izolovaný falzet a plný hlas v zostupnom smere, smerom dole. Teraz začleníme do cvičenia *opačný postup smerom hore*. Postup smerom hore – rozložený akord, 3 tóny v plnom hlase, 1 tón v otvorenom falzete, späť 3 tóny v plnom hlase.

A

E

A e o a e o a

E a e i e a e

Začiatok tónu treba nasadiť vždy mätko – piano, ktoré v zlomku sekundy zosilníme do potrebnej intenzity! Tvrdé nasadzovanie pôsobí na hlasivky negatívne. Fixovať hrtan vo východiskovej – pokojnej polohe aj pri postupe hlasu smerom hore. Nezabúdať na otvorené hrdlo, pohyb mäkkého podnebia, dostupný hlasový rozsah a striedanie samohlások.

Môžeme voliť aj stupnicový postup 3 + 1 + 3, postupne kombinujeme s cvikom v oktávovom intervale.

The image displays two columns of musical notation exercises. The left column is divided into two sections: 'falzet' (falsetto) and 'plný hlas' (full voice). It includes exercises for vowels A, E, O, and I, as well as sequences: A-e-a-a-e-a, E-a-e-e-a-e, and I-e-a-a-e-i. The right column shows exercises for 'plný hlas' for vowels A, E, O, and I, and sequences: A e a a e a a e, E i e e i e e i e, O u o o u o o u o, and I e a i e a i e a.

Pre budovanie výšok je špecifický cvik na jednom tóne: 1 falzet + 1 plný hlas (*mé - é, má - á, mí - í, mó - ó*).

Rozvíjanie plného hlasu z pianissima do fortissima a späť (Messa di voce)

je založené na dokonalej koordinácii funkcie napínačov. Ide o **postupné zosilňovanie plného hlasu z najslabšieho tónu pp do najsilnejšieho tónu ff a späť** do východiskového pianissima. Najskôr skúsime celý postup v **izolovanom falzete** na rozličné samohlásky, ktoré v momente najväčšieho otvorenia môžeme striedať (*á - é - ó, ó - ú - é, á - í - é, ó - é - ó...*).

Pri **plnom hlase** už v prvej fáze nasadenia tónu použijeme *pp* funkcie plného hlasu (nie izolovaný falzet). Samohlásky kombinujeme rovnako ako pri falzetovom cviku *Messa di voce*. Po zvládnutí **Messa di voce vo falzete aj v plnom hlase**, možno tieto funkcie **kombinovať**. Nasadíme

pp v izolovanom falzete a pri zvyšovaní intenzity prejdeme do plného hlasu tak, aby sa rozdiel nedal akusticky postrehnúť. Rovnakú zásadu uplatňujeme pri spätnom postupe.

Oktávovanie

Súčasne necháme *znieť jemný falzet s pridruženou spodnou oktávou prsného záberu*. Tento cvik je mimoriadne náročný, ale jeho zvládnutie má *regeneračný účinok a pôsobí ako masáž hlasového aparátu*. Volíme tóninu, v ktorej sa oktávovanie darí. Oktávovanie môžeme kombinovať aj s prechodmi do plného hlasu.

Koloratúra

The image shows a musical score for a coloratura exercise, consisting of 12 staves of music. The score is written in a single system with 12 staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The subsequent staves are in various clefs and key signatures, including alto and bass clefs, and some with different key signatures. The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some staves containing rests and dynamic markings. The overall style is that of a technical exercise for a voice or instrument.

Cvičenie ďalej vyústi do koloratúrneho pohybu hlasu – *voľný beh hlasu*. Jednotlivé *tóny nevyrážame*, necháme hlas voľne bežať, pričom jeden tón musí byť intonačne oddelený od druhého bez narušenia následnosti a bez glissand. (Např. slovo *láska* sa nespieva *láhahahahahaháska*.) Odporúča sa cviky spievať najskôr v pomalšom tempe.

Nácvik vibráta

Vibráto sa pri hlase prejavuje periodickým kolísaním frekvencie tónu. Vibráto spôsobujú dva mechanizmy hlasového orgánu – hojdavý, kyvadlový *pohyb hrtanového skeletu* hore a dolu a perujúci *pohyb bránice*. S nácvikom vibráta je najlepšie začať vo falzete. Nasadíme tón na niektorú zo samohlások a pohybom bránice a hrtanovej maskulatúry ho akcentujeme v pravidelných časových intervaloch. Frekvenciu postupne zrýchľujeme. Keď prideme na princíp vytvárania vibráta, začneme ten istý cvik robiť v plnom hlase. U väčšiny spevákov sa vibráto prejavuje aj samočinne, automaticky. Aj v takom prípade sa jeho nácvik odporúča. Obohatí spevákom škálu ich štýlovo-výrazových prostriedkov a naučia sa ovládať viac druhov poklesových frekvencií.

Aplikácia cvikov na piesne

Používame úryvky textov piesní a postupne rozvíjame aj melódie, ktoré sa vzťahujú na text, a to v hlasovom rozsahu, ktorý nás nenamáha. Postupne zvyšujeme nároky. Spôsob nacvičovania piesne – ak začíname nacvičovať pieseň *margírujeme* ju *izolovaným falzetom*. Hlas sa neunavuje, naopak precvičuje. Potom začneme s technickým nácvikom. Pieseň spievame celú otvoreným plným hlasom tak, akoby sme robili technické cvičenie. Potom nasleduje dynamicko-modulačný princíp a výrazovo-štýlová stránka prednesu. Dodržíme *správne frázovanie*, výslovnosť, dôležité je uvedomovať si obsahovú stránku textov, vedieť o čom spievam, čo je nevyhnutné pre dokonalé výrazové zvládnutie piesne. Čím je školenie hlasu dokonalejšie, tým sa spevácky prejav stáva prirodzenejším. Poslucháč by mal vnímať spevákov prejav v celej jeho dynamickej, farebnej a štýlovej škále.

Na záver možno konštatovať, že každému svalovému výkonu musí predchádzať systematický tréning. Podmienkou vrcholného výkonu je správny systematický výcvik. To platí aj pre spev, je to svalová práca. Zároveň však môže pôsobiť aj liečivo a uzdravujúco. Tugendliebova metodika učenia spevu a práce s hlasom je výsledkom jeho poctivej dlhoročnej pedagogickej činnosti.

BIBLIOGRAFIA A ZDROJE

JEHNE, Leo: *Chcete zpívat pop? Rady zpěvákům u mikrofonu*. Editio Supraphon : Praha-Bratislava 1970.

KAJANOVÁ, Yveta: K histórii slovenského jazzu.

Dostupné online: <<http://www.jazz.sk/articles/k-historii-slovenskeho-jazzu-vi-cast>>

LACINA, Oldřich: *Problémy zpěvního hlasu*. Panton : Praha 1977, 147 s.

TUGENDLIEB, František: *Hlasová výchova spevákov populárnej hudby*. Osvetový ústav : Bratislava 1979.

TUGENDLIEB, František: *Hlasová výchova popového zpěvu*, Hudební agentura Pepa : Praha, 2002, 100 s. ISBN 8023882929.

SUDOR, Karol: Hlásam teóriu radostnej pokory, rozhovor s F. Tugendliebom. In: *SME - Magazín Víkend*, 11. 7. 2009.

<www.ftugendlieb.unas.cz>

25 LÝRA NAŠA BRATISLAVSKÁ, ČOŽE JE TO PÄTĎESIATKA? SVETLÁ A TIENE BRATISLAVSKEJ LÝRY...

Lucia Fojtíková

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, Bratislava

Medzinárodný festival Bratislavská lýra v roku 2016 oslávil 50 rokov od svojho založenia. Najznámejší festival tanečnej piesne v bývalom Československu, ktorý výrazne formoval vývoj československej populárnej hudby, sa zrodil v roku 1966 a pretrval 32 rokov. Posledný 33. ročník sa konal v roku 1998 a týmto rokom festival skončil. Bude azda užitočné venovať mu zopár riadkov.

1. Zrod festivalu a jeho zakladatelia

Festival Bratislavská lýra založili Pavol Zelenay a Ján Siváček. Pavol Zelenay, stavebný inžinier, hudobný skladateľ,¹ aranžér a organizátor hudobného života, v súčasnosti 88-ročný a stále vitálny i pracujúci muž, autor populárnej, scénickej či filmovej hudby získal v rokoch 1974 a 1976 ako skladateľ zlatú Bratislavskú lýru za piesne *Zem pamätá* a *Pár nôt*. Už počas gymnaziálnych rokov pôsobil v piešťanskej formácii Tiger Jazz Band. V Bratislave hral v zoskupeniach ako Luňáci či Night Club a stal sa spoluzakladateľom big bandu Vysokoškolský tanečný orchester, v ktorom prvýkrát na Slovensku došlo k uplatneniu vplyvov moderného jazzu.² Neskôr Zelenay hral na tenorsaxofón a aranžoval skladby populárnej hudby napr. v swingovom telese Kolektív, Orchester Jána Siváčka či Dixieland Siloša Pohanku. Skúsenosti s aranžovaním skladieb podnietili záujem o komponovanie a od 50. rokov nahrával jeho skladby Československý rozhlas v Bratislave. V období rokov 1958 – 1967 hral na klarinet a tenorsaxofón v orchestri Tatra revue a neskôr v Orchestri Juraja Berczellera. V rokoch 1967 – 1984 bol šéfredaktorom Redakcie zábavnej hudby (neskôr Redakcia populárnej hudby) Československého rozhlasu v Bratislave. V rokoch 1991 – 2008 sa stal autorom a dramaturgom projektu Antológia slovenskej populárnej hudby tvorby 30. – 60. rokov a odbornej publikácie o slovenskej populárnej hudbe od jej počiatkov až po 70. roky 20. storočia.³ V rokoch 1993 – 2003 sa autorsky spolupodieľal na cykle relácií *Pesničky z pamätníka* pre Slovenský rozhlas,⁴ zameraný na históriu slovenskej populárnej hudby, i s dobovými nahrávkami. V spolupráci s Hudobným fondom vydal roku 2016 publikáciu *100 slovenských*

¹ V hudbe spočiatku samouk, neskôr počas vysokoškolských štúdií absolvoval hru na klarinet na Hudobnom ústave (1949-1952 u M. Pongráca). In: MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Igor a kolektív: Encyklopédia jazzu a modernej populárnej hudby: časť menná – Československá scéna. Editio Supraphon, Praha 1990, s. 632.

² Tamže, s. 632.

³ ZELENAY, Pavol, ŠOLTÝS, Ladislav: Hudba – tanec – pieseň. Zrod a prvé kroky slovenskej modernej populárnej hudby. Hudobné centrum, Bratislava 2008, 371 s.

⁴ In: <http://hc.sk/hudba/osobnost-detail/768-pavol-zelenay>

evergreenov. Bol tiež členom viacerých redakčných rád a komisií. Bol predsedom a členom Pracovnej skupiny autorov populárnej hudby na Zväze slovenských skladateľov.

Ján Siváček (*1928, Myjava – †1987, Trnava), jazzový hudobník, skladateľ, dirigent, pedagóg, publicista, právnik a organizátor hudobného života študoval externe kompozíciu na Vysokej škole múzických umení v Bratislave u Alexandra Moyzesa. V 50. rokoch bol lídrom Orchestra Jána Siváčka a tiež vedúcim oddelenia zábavnej hudby v Hudobnej a artistickej ústrední⁵ v Bratislave. V 60. rokoch pôsobil Siváček ako tajomník Komisie pre malé hudobné formy Zväzu slovenských skladateľov, stal sa spoluzakladateľom a riaditeľom (1966 – 1970) festivalu Bratislavská lýra a v rokoch 1968 – 1970 bol aj viceprezidentom FIDOF (Fédération Internationale des Organisations de Festivals),⁶ v 60. – 70. rokoch získal viaceré ocenenia za hudbu a krátko pôsobil aj ako zástupca riaditeľa spoločnosti Opus. V roku 1971 získal ako skladateľ striebornú Bratislavskú lýru za pieseň *Orfeus a Eurydika*. V 80. rokoch vyučoval na viacerých katedrách Vysokej školy múzických umení a na Katedre hudobnej vedy, Filozofickej fakulty UK v Bratislave. Tiež bol členom viacerých odborných porôt a komisií, organizoval školenia.

Korene zrodu festivalu siahajú až do polovice 20. storočia, kedy v Európe vznikali festivaly tanečných či populárnych piesní (napr. v roku 1949 Festival populárnej piesne v talianskom San Reme, v roku 1956 Veľká cena Eurovízie či Medzinárodný festival populárnych piesní v poľskom meste Sopot v roku 1961, festival populárnej hudby v Splite, atď.). Festivaly boli príležitosťou nielen pre nádejných interpretov populárnej hudby, pre kultúrne vyžitie verejnosti či pre médiá a šoubiznis, pomáhali kultivovať aj estetické cítenie ľudí.

V roku 1964 sa Zelenay a Siváček vybrali na festival do poľského mesta Sopot a plní dojmov skoncipovali po návrate „Ideový návrh na usporiadanie pravidelných výročných festivalov tanečnej hudby“. Zelenay v tej dobe o návrhu na vznik nového festivalu píše: „... *podujatie tohto druhu je vítanou príležitosťou na porovnávanie domácej tvorby so svetovou a poskytuje i možnosť nadviazania potrebných osobných kontaktov v záujme presadenia sa domácej tvorby v cudzine.*“⁷ Navrhovatelia nového festivalu si vytýčili niekoľko základných cieľov:⁸ 1. Účinne podnietiť českých a slovenských skladateľov a textárov tanečných piesní v snahe o tvorbu umelecky náročnú, pritom však neopúšťajúcu zreteľ možností čo najširšieho spoločenského prijatia. 2. Konfrontovať našu tvorbu a interpretov so zahraničnou tvorbou tohto žánru a so zahraničnými interpretmi špičkovej medzinárodnej úrovne. 3. Využiť internacionálnosť tohto fóra na popularizovanie našej

⁵ Inštitúcia do roku 1958 organizovala koncertný život na Slovensku, neskôr sa preorganizovala na Koncertnú a divadelnú kanceláriu, v roku 1969 vznikol Slovkoncert.

⁶ MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Igor a kolektív: Encyklopédia jazzu a modernej populárnej hudby: časť menná – Československá scéna. Editio Supraphon, Praha 1990, s. 479.

⁷ SZABÓ, Ivan: Bratislavská lýra. Marenčin PT, Bratislava 2010, s. 6.

⁸ SIVÁČEK, Ján: Pred štartom nového festivalu. In: Slovenská hudba (1966), č. 5, s. 194-195.

tvorby a našich interpretov do zahraničia. Ako v článku uvádza Ján Siváček (pozn. 8), vo festivale vidia organizátori nástroj, ktorý môže, vo všetkých troch bodoch, radikálne ovplyvniť vývoj slovenskej tanečnej piesne (ale aj slovenských tvorcov a interpretov), prirodzene, na ceste za kvalitou.

Návrh sa vo Zväze slovenských skladateľov dostal do rúk hudobnému skladateľovi Zdenkovi Mikulovi, ktorý v tom čase pôsobil ako tajomník skladateľskej sekcie. Ten ho odporučil na vtedajšie Povereníctvo Slovenskej národnej rady pre školstvo a kultúru a v hudobnom oddelení sa ho so záujmom ujala Elena Janáková. Neskôr medzi ďalších podporovateľov projektu patrili aj Ladislav Šoltýs či Ľudovít Ďuriš. Ako jeden z dôvodov pre súhlas vtedajších vyšších štátnych orgánov s usporiadaním takéhoto festivalu na Slovensku možno považovať aj domnienku hudobného kritika Jiřího Černého, ktorý v dokumente *Zlatá lýra*⁹ spomína znechutenie Slovenska z vtedajšieho prezidenta Antonína Novotného (a jeho nešťastných vyjadrení o východnej časti republiky) a následnú ochotu straníckych kruhov vyjsť slovenskej strane v ústrety aj schválením tohto podujatia. A tak sa stalo.



Festival Bratislavská lýra sa konal v priestoroch PKO

⁹ Dokument *Zlatá lýra*, námet a scenár Róbert Valovič, Spoločnosť Trigon Production 2016, 1. diel, 0:08 hod. <https://www.youtube.com/watch?v=qimWR5VjmEE>

2. Pilotný prvý ročník festivalu v roku 1966

Prvý ročník sa konal 23. – 26. júna 1966 v bratislavskom Parku kultúry a oddychu. Medzi usporiadateľov patrili inštitúcie Zväz československých skladateľov, Pragokonzert, Československý rozhlas a Československá televízia pod záštitou Povereníctva SNR pre školstvo a kultúru.¹⁰ Súťaž mala dve časti: domácu Bratislavskú lýru a zahraničnú časť s názvom Zlatý kľúč Intervízie (umelci zo socialistických krajín, združení Intervíziou¹¹). Vyhlásenie autorskej súťaže inšpirovalo mnohých skladateľov a textárov a porota súťaže dostala na posúdenie takmer 800 piesní (z nich približne 600 skladieb od českých autorov), z ktorých vybrala celkom 24 súťažných skladieb (12 českých a 12 slovenských piesní). Odborné zloženie poroty na výber piesní do súťaže predstavovali: predseda poroty Zdeněk Petr (český hudobný skladateľ, aranžér, hudobný režisér a redaktor), Ivo Fischer (český redaktor, divadelný dramaturg, textár, scenárista), Vlastimil Hála (český hudobník, skladateľ, aranžér a režisér), Jiří Malásek (český hudobník, skladateľ, aranžér a rozhlasový i televízny hudobný dramaturg), Ladislav Šoltýs (slovenský organizátor hudobného života, referent oddelenia kultúry a umenia ÚV KSS), Bohumil Trnečka (český hudobník skladateľ, dirigent, textár i pedagóg, pôsobiaci na Slovensku) a Zdenko Mikula (slovenský hudobný skladateľ, dirigent, organizátor a pedagóg).

Počas prvých dvoch dní prebiehala domáca súťaž Bratislavskej lýry, tretí večer sa niesol v znamení zahraničnej súťaže, ktorej sa zúčastnilo 15 interpretov z 8 krajín socialistického bloku. Podujatie konferovali Jarmila Košťová a Vladimír Dvořák. Medzi interpretmi vystúpili vtedy najpopulárnejší speváci: Karel Gott, Waldemar Matuška, Václav Neckář, Jozef Zíma, Dušan Grůň, zo speváčok Eva Pilarová, Helena Vondráčková, Marta Kubišová a mnohí ďalší. Interpretov sprevádzali dva orchestre: Tanečný orchester Československého rozhlasu v Prahe sprevádzal interpretov v domácej súťaži (dirigenti Karel Krautgartner a Josef Vobruba) a Tanečný orchester Karla Vlacha sprevádzal medzinárodnú súťaž Intervízie – súťaž o Zlatý kľúč. Pavol Zelenay v dokumente *Zlatá lýra* upresňuje, že k spomenutým orchestrom bola pripojená aj sláčiková sekcia, ktorú tvorili hráči Slovenskej filharmónie, majúci prax v interpretácii populárnej hudby a „tieto sláčiky si chválili všetci dirigenti, domáci aj zahraniční.“¹² Za zmienku opäť stojí porota: predseda Karel Vlach (český dirigent a kapelník) a členovia: Vlastimil Hála (český hudobný skladateľ), Dalibor Basler (český hudobný skladateľ, vedúci redaktor hudobného vysielania Čsl. rozhlasu), Josef Kotek (český muzikológ a publicista), Milan Novák (slovenský hudobný skladateľ), Milan Lasica (slovenský textár, prozaik, dramatik, humorista, herec, režisér) a Rudolf Skukálek (sloven-

¹⁰ SIVÁČEK, Ján: Medzinárodný festival tanečnej piesne v Bratislave. In: Slovenská hudba (1966), č. 8, s. 369.

¹¹ Intervízia vznikla ako združenie televíznych staníc socialistických krajín, v rámci politicky rozdeleného sveta sa aj v tomto smere musel socialistický tábor odlíšiť a nepripojiť sa k združeniu európskych televízií Euovízia založenému už roku 1950 v Ženeve. Do tejto asociácie sa Intervízia včlenila roku 1993.

¹² Dokument *Zlatá lýra*, námet a scenár Róbert Valovič, Spoločnosť Trigon Production 2016, 1. diel, 0:10 hod. <https://www.youtube.com/watch?v=qimWR5VjmEE>

ský textár, básnik, prekladateľ a dramatik). Prvú Zlatú Lýru získala pieseň *Mám rozprávkový dom* (autori: Vierošlav Matušík – Eliška Jelínková) v interpretácii Karla Gotta. Cenu odovzdal umelcom skladateľ Eugen Suchoň a prvé ocenenie malo podobu plakety, ktorej autormi boli akademická sochárka Klára Pataky a akademický maliar Anton Galko.

MAM ROZPRAVKOVÝ DOM slowrock
 hudba: Vierošlav Matušík, text: Eliška Jelínková

Slow-rock

© 1966 PANTON - PRAHA - BRATISLAVA All rights reserved

Notový zápis víťaznej skladby *Mám rozprávkový dom*¹³



Zdroj: http://www.helena50.cz/_sub/helena50/media/553.png

Víťazná pieseň Bratislavskej lýry si odniesla aj strieborné ocenenie v Zlatom kľúči Intervízie. Treba sa pristaviť aj pri marketingovej a na vtedajšiu dobu prekvapivo dobre zvládnutej stránke podujatia: vydavateľstvo Mladé letá vydalo pred festivalom knihu *Hviezdy spievajú*, obsahujúcu aj portréty mnohých interpretov festivalu. Hneď v prvý deň koncertu boli k dispozícii gramofónové platne (zásielka z Prahy) s nahrávkami piesní, ktoré zazneli večer v súťaži. Platne sa

¹³ In: Album piesní z Medzinárodného festivalu tanečnej piesne v Bratislave, Melódie 1/1966, Panton, Bratislava, 1966. Je možné si všimnúť, že záver textu „noc zázrakov má chrám, snáď kľúč nám dá“, ktorý je známy z interpretácie K. Gotta, je pozmenený na text „kľúč k tomu domu máš ty jediná“.

počas festivalu aj predávali. Možno konštatovať, že prvý ročník festivalu sa vydaril. Z podujatia bolo cítiť entuziasmus a snahu o kvalitu, rok 1966 sa ešte stále niesol v znamení politického uvoľňovania, nádeje a akéhosi celospoločenského nadšenia. Ocenenie získali kantilénové piesne s krásne klenutou melódiou, lahodne harmonicky vystavané a precízne interpretované budúcou „špičkou“ československej speváckej scény. Prirodzene, vyskytli sa aj viaceré výhrady, niektoré opodstatnené (napr. nedostatočná časová príprava skladieb¹⁴ či nedostatok slovenských textárov¹⁵). Ba zaznela aj výhrada spojená s prílišným „exponovaním“ českého prostredia pri organizácii festivalu. Iste, je to vec názoru, avšak tu azda zavážia slová Igora Wasserbergera: „*My sme v 60. rokoch nemali Karla Vlacha, Gotta, Vondráčkovú, Kubišovu... Pri všetkej úcte k mojim drahým priateľom, ktorí vtedy spievali, skvelí ľudia, dobrí speváci, ale nie epochálni. A šanca spolupracovať s Vlachom, s Krautgartnerom, Vobrúhom, dostať celý ten servis, čo robil českú populárnu hudbu, bola pre Slovensko veľmi silným impulzom.*“¹⁶

Na margo festivalu poznamenáva český hudobník Jiří Vondráček: „*Bol to odrazový mostík a úžasný fenomén, pomáhal piesni, ktorá sa automaticky dostala do rádii a tým aj na koncertné pódia.*“¹⁷ Keď si uvedomíme nemalé problémy, spojené so vznikom gramofónových nahrávok v socialistickom Československu (niektoré hudobné skupiny čakali na vznik svojho albumu celé roky), účasť na takomto festivale bola jedinečná. Umožnila aj začínajúcim umelcom zviditeľniť sa, a to nielen v rámci Československa a krajín Intervízie, ale dokonca aj v krajinách Západu. Veľkou výzvou bola ešte k tomu aj príležitosť, rýchle a bez problémov nahráť vlastný singel. Festival Bratislavská lýra (hoci netreba zabúdať na fakt, že nemalo československých umelcov už v tom čase chodilo na umelecké záznamy do západných krajín a možno aj z tohto dôvodu sa niektorí na prvom ročníku festivalu neobjavili) sa stal odrazovým mostíkom nielen pre vznik mnohých autorských piesní, možno povedať, že sa stal odrazovým mostíkom pre umeleckú kariéru vtedy ešte mladého Karla Gotta aj za hranicami železnej opony. Na lýre spieval aj pieseň od autorov Jaromír Klempíř (hudba) – Jiří Štáidl (text) *Pošli to dál*, ktorá získala cenu kritiky: „*Pre moju kariéru bol rok 1966 na Lýre zlomový a veľmi dôležitý. Práve táto pieseň zaujala obchodného riaditeľa slávnej hamburskej firmy Polydor*¹⁸ *a ten povedal: 'Tohto speváka chcem, aj s touto piesňou.'* Urobil so *Supraphonom* zmluvu na jeden jediný singel *'Pošli to dál'*.“¹⁹

¹⁴ SZABÓ, Ivan: Bratislavská lýra. Marenčin PT, Bratislava 2010, s. 14.

¹⁵ Tamže, s. 14.

¹⁶ Dokument Zlatá lýra, námet a scenár Róbert Valovič, Spoločnosť Trigon Production 2016, 1. diel, 0:35 hod. <https://www.youtube.com/watch?v=qimWR5VjmEE>

¹⁷ Dokument Zlatá lýra, námet a scenár Róbert Valovič, Spoločnosť Trigon Production 2016, 1. diel, 0:39 hod. <https://www.youtube.com/watch?v=qimWR5VjmEE>

¹⁸ Polydor Records vznikla v roku 1924 v Nemecku ako nezávislá gramofónová nahrávacia spoločnosť. Časom z nej vznikli ešte britská a americká divízia.

¹⁹ Dokument Zlatá lýra, námet a scenár Róbert Valovič, Spoločnosť Trigon Production 2016, 1. diel, 0:16 hod. <https://www.youtube.com/watch?v=qimWR5VjmEE>

Český spevák Karel Gott a slovenskí autori, hudobný skladateľ Vierošlav Matušík a textárka Eliška Jelínková, si odniesli zlatú lýru. Striebornou lýrou bola ocenená pieseň Bohuslava Ondráčka a Jana Schneidera *Oh, baby, baby*, ktorú interpretovalo duo Marta Kubišová a Helena Vondráčková. Waldemar Matuška s piesňou Alfonsa Jindru a Václava Fischera *Už modrej činžák zhas* získal bronz. V medzinárodnej súťaži Intervízie o Zlatý kľúč sa na čele umiestnila bulharská speváčka Lili Ivanova, ktorá interpretovala *Adagio* autorov: Angel Zaberski – Jordan Milev. Druhé miesto si vyspieval s víťazným „lýrovým Rozprávkovým domom“ Karel Gott a poradie domácej súťaže sa zachovalo: duo Kubišová – Vondráčková sa umiestnili na tretej priečke. Prehľad víťazných piesní z jednotlivých ročníkov uvádzame v prílohe. Obmedzili sme sa na domácu súťaž s výnimkou posledných ročníkov z 90. rokov, kedy došlo ku zmenám hodnotiacich kritérií.

3. Priebeh festivalu (1967 - 1998) a jeho významné míľniky

V priebehu rokov prešiel festival mnohými zmenami. Predovšetkým, menil sa názov festivalu. Prvé dva roky mal festival názov *Medzinárodný festival tanečnej piesne*. Od roku 1968 však došlo k zmene a dva roky niesol festival názov *Bratislavská lýra – Medzinárodný festival populárnych piesní*.²⁰ Od roku 1970 sa názov festivalu upravil na *Bratislavská lýra – Medzinárodný festival populárnej piesne*. V roku 1993 sa potom festival premenoval na *Rock Pop Bratislava 1993* a posledné tri ročníky (1996 – 1998) sa festival vrátil k názvu *Bratislavská lýra*. Ako na problematickú, možno nazerať na kategóriu – medzinárodný festival. Keďže zaznievalo veľa kritických hlasov ohľadom kvality interpretov zo zahraničia,²¹ súťaž o Zlatý kľúč Intervízie bola vyňatá z Bratislavskej lýry a presunutá do Karlových Varov, kde sa jej pravidlá upravili s očakávaným nárastom kvality. V rokoch 1968 – 1972 sa teda medzinárodná súťaž v Bratislave nekonala, pribudla potom až v roku 1973. Určité zmeny nastali opäť v období 90. rokov a posledné tri ročníky súťaž prebiehala už len v rámci medzinárodnej kategórie. Termín konania festivalu na prelome mája a júna sa neskôr (počas 90. rokov) sa presunul na september. Festivalové koncerty sa spočiatku konali v PKO, potom však aj výber priestorov podliehal zmenám (Reduta, Športová hala Pasienčky, zimný štadión v Ružinove, Štúdio S, atď.). Menil sa aj spôsob práce poroty: raz to bola porota sediaci priamo v sále na festivale, inokedy bola rozptýlená v krajských mestách po celej republike.²² Menilo sa tiež zloženie poroty: raz tvorili porotu redaktori z novín a časopisov, venujúci sa hudobnému životu, inokedy

²⁰ Pavol Zelenay sa vyjadril, že jedným z dôvodov boli aj názory, že by sa festival mal každý rok sťahovať do iného mesta. Zacielením názvu spojeného s Bratislavou chceli organizátori tento návrh zrušiť. In: <http://reginazapad.rtvs.sk/clanky/hudba/27248/staromodne-spomienky-zaciatky-bratislavskej-lyry>

²¹ MATZNER, Antonín: Medzinárodný festival tanečnej piesne v Bratislave. In: Slovenská hudba (1966), č. 8, s. 373-376.

²² Tento systém hodnotenia sa v roku 1978 ukázal ako nešťastný. Ján Hudák ho v Hudobnom živote označil za „chorobný“, kde sa „celkom zabudlo na existenciu serióznych hodnotiacich kritérií a tie boli nahradené bezhlavým bojom o prvenstvo krajov či miest malomeštiacky rodofubným patriotizmom a taktizovaním.“ In: Hudobný život (1978), č. 13, s. 1.

to boli hudobní skladatelia, textári, básnici, následne kombinácia divákov a poroty. Pri pohľade na prehľad ocenených interpretov (a v podstate to možno povedať aj pri autoroch ocenených skladieb) sa ponúka členenie po jednotlivých dekádach minulého storočia. V 60. rokoch (keď uvažujeme o dobe prvých ročníkov, 1966 – 1969) sa medzi ocenenými umiestňovali len interpreti českého pôvodu, dominujú mená špičkových interpretov z oblasti swingu, jazzu, rock&rollu country či pop music, ako: Karel Gott, Waldemar Matuška, Helena Vondráčková, Marta Kubišová, Eva Pilarová. V 70. rokoch sa situácia už začala meniť, objavili sa slovenskí interpreti, ba hudobní nováčikovia. Jedným z dôvodov bola aj skutočnosť, že po búrlivých ročníkoch 1968 a 1969 poznamenaných vzniknutou politickou situáciou, viaceré umelecké špičky odmietli svoju ďalšiu účasť na festivale.²³ Šancu dostali interpreti ďalší, z českých: Martha a Tena Elefteriadu, Jitka Zelenková, Nad'a Urbánková, Marie Rottrová, Viktor Sodoma, Hana Ulrychová, Věra Špinarová a samozrejme tiež slovenskí: Eva Máziková, Eva Kostolányiová, Jana Kocianová či Karol Duchoň. V polovici 70. rokov nastúpili slovenskí interpreti ako Pavol Hammel, Marika Gombitová či kapela Modus. V 80. rokoch už prevládajú slovenskí interpreti, objavuje sa skupina Elán, Miroslav Žbirka, Vašo Patejdl, súrodenci Hečkovci, Peter Nagy, Mirka Brezovská, Robo Grigorov, skupiny Banket, Limit, TYS'80 či Midi, atď. S nástupom 90. rokov prišlo nové spoločenské zriadenie a od roku 1993 aj samostatný štát, Slovenská republika, čo prirodzene kompletne zmenilo organizáciu festivalu.

Vráťme sa však k prvým festivalovým ročníkom. Rok 1969 preniesol napätie a búrlivé emócie aj na festival. Napríklad tragický príbeh o proteste študenta Jana Palacha²⁴ pripomenul v piesni, v ktorej sa ozývala guľometná paľba, spevák Petr Novák. Protestné piesne sa stali nedovolenými, politickí predstavitelia nastolili tvrdú cenzúru. Ku skladbe *Píseň o mé zemi* (v podaní Karla Černocho) pripravovanej na festival boli vznesené výhrady. Strhla sa tvrdá diskusia a hrozilo, že pieseň sa na festivale neobjaví. Konflikt pobúrnil novinárov, autorov aj interpretov a mnohí sa vyhrážali svojou neúčastou na festivale, pokiaľ pieseň na súťaži neodznie. Napokon odznela a súťaž aj vyhrala, avšak spomenutý konflikt mal viaceré dôsledky, ktoré sa dotkli aj priamo interpreta. Možno tiež konštatovať, že v tomto období sa prejavuje aj isté znechutenie najmä mladšej časti publika nad príliš „bigbandovým ošatením“ piesňových aranžmánov, povzdychol si však nad ním aj samotný Karel Vlach.²⁵ Preto sa postupne formuje aj tzv. „neoficiálna“ časť festivalu: československí, ale i zahraniční interpreti sa schádzajú najmä v známom V-klube, v ktorom sa konajú „jam sessions“.²⁶ A objavujú sa aj pozitívne správy: rakúsky mesačník *Das Internationale Podium* napísal: *„Bratislava sa vyvinula medzi mnohými festivalmi tanečnej hudby na nepochybne*

²³ V „normalizačnom“ období boli umelci pod veľkým tlakom režimu s hrozbou sankčných postihov, tlaku nepodľahla napr. Marta Kubišová, na koncertné pódium sa smela vrátiť až v 90. rokoch.

²⁴ Jan Palach bol mladý študent, ktorý sa v januári 1969 na protest proti okupácii Československa v Prahe upálil.

²⁵ SZABÓ, Ivan: Bratislavská lýra. Marenčin PT, Bratislava 2010, s. 74.

²⁶ Skúsenosť s ňou spomína aj spevák Peter Lipa so skupinou The Beach Boys. Tamže, s. 75.

najlepšie organizovaný a pre celú túto oblasť stále dôležitý festival.“²⁷ V roku 1970 sa už spomenutá neúčasť českých interpretačných hviezd prejavila, a tak dostali šancu mladší a tiež slovenskí interpreti. Možno povedať, že v tomto ročníku po prvý krát zvíťazila pieseň od oboch slovenských autorov a v podaní slovenskej interpretky (*Slová*, Horváth – Úradníček, Laiferová). V roku 1974 sa „lyrové piesne“ začali nahrávať v Bratislave (dovtedy boli nahrávané v Prahe). Čoraz viac sa prejavuje posun v preferenciách a vkuse divákov, odklon štýlu bigbandových aranžmánov a nástup štýlu, v obsadení komornejších, bigbítových zoskupení a rockového modelu piesne.

Pr. 21.:
Prvá sloha piesne *Úsmev* (1977) – porovnanie štúdiovej nahrávky z roku 1977 a živého vystúpenia na *Lýrovom pódiu* v roku 1979

Notový zápis prvej slohy piesne Úsmev (zlaté ocenenie v roku 1977), porovnanie zápisu zo štúdiovej nahrávky z roku 1977 a živého vystúpenia na festivale v roku 1979.

Zdroj: Lehotský, O.: Slovenská populárna hudba v rokoch 1977 – 1989. Modus – úvodná štúdia. Postupová práca II, KHV FFUK, 2007/08, s. 54.

V roku 1976 sa riaditeľom festivalu stal Bedřich Kramosil (umelecký šéf spevohry Novej scény) a spolu s Kamilom Peterajom, Pavlom Hammelom a Alešom Sigmundom zmenili dramaturgiu festivalu výrazným spôsobom, v duchu hesla „Vráťme Lýru mládeži“. Nová filozofia sa prejavila nielen presunom festivalu do Športovej haly na Pasienkoch s väčšou kapacitou, ale zmenila sa významne aj dramaturgia samotných koncertov. V rámci zmeny bolo zaujímavosťou najmä to, že počas súťažného večera boli skladby sprevádzané nielen festivalovým orchestrom, ale pribudli aj sprievodné skupiny ako Plameňáci, Fermáta a Olympic. A dôležité je poznamenať, že

²⁷ SIVÁČEK, Ján: Medzi dvoma festivalmi. In: Hudobný život (1969), č. 2, s. 6.

réžiu lýrových večerov zverili legendárnemu režisérovi Janko Roháčovi. V roku 1977 dochádza k významnému míľniku²⁸ v slovenskej populárnej hudbe: skupina Modus získala zlatú lýru za pieseň *Úsmev*. Po prvý raz v histórii festivalu získala víťazstvo hudobná skupina a prvýkrát v histórii festivalu získala prvenstvo skladba, ktorej autor je zároveň aj interpret. V roku 1979 sa na festivale objavuje ďalšia novinka, *Malá poetická lýra*, ktorej cieľom bolo popri hlavnom programe predstaviť menšinové žánre (šansóny, jazz-rockové projekty, atď.) a jej programy sa stali značne obľúbené. Možno povedať, že práve touto scénou si festival „vykompenzoval“ svoje zameranie na tzv. stredný prúd populárnej hudby. V tom roku získala na festivale striebornú trofej speváčka Marika Gombitová za pieseň *Vyznanie* – ktorá patrí k najvýznamnejším hitom slovenskej populárnej hudby a po temer dvadsiatich rokoch (2007) získala pieseň v diváckej ankete pre svoju obľúbenosť ocenenie „hit storočia“.



Marika Gombitová získala striebornú trofej v roku 1979 za pieseň Vyznanie

V roku 1981 sa medzinárodnej súťaže po prvý krát zúčastnili aj interpreti z krajín mimo socialistického bloku. Objavila sa aj ďalšia novinka, koncert mladosti, či *Lýra mladých* na ružinovskom zimnom štadióne, na ktorom vystúpili Dežo Ursiny so skupinou Burčiak, Marián Varga s Ľubošom Andrštom, skupina YPS, formácia Andršt-Lipa Blues Band a ďalší.²⁹ V roku 1982 skonštatoval hlavný dramaturg aktuálneho ročníka festivalu Igor Wasserberger nasledujúce: „Prvé ročníky Bratislavskej lýry sa zamerali predovšetkým na piesne hlavného prúdu populárnej

²⁸ KAJANOVÁ, Yveta: *K periodizácii slovenskej populárnej hudby a jazzu*. In: Slovenská hudobná kultúra – kontinuita, či diskontinuita? Fakulta prírodných vied Žilinskej univerzity, Katedra hudby, Bratislava 2007, s. 101 – 122, BEN&M – KH FPVŽU, Žilina 2007, (Ed. Renáta Beličová); LEHOTSKÝ, Oskar: Bratislavska lýra (1966 – 1998). In: Hudobný život (2016), č. 10, s. 27.

²⁹ MÜLLER, Richard: Bratislavska lýra 1981. In: Hudobný život (1981), č. 12, s. 1, 3.

*piesne, ďalšiu etapu Lýry charakterizovala snaha dostať ju do sfér ‚vyššieho umenia‘. Neúspešne. Nastal zvrat a Lýra sa ‚obliekla do texasiek‘. Tri posledné ročníky sa snažia populárnu hudbu predstaviť vo všetkých jej súčasných štýloch. Pokiaľ je to možné.*³⁰ V tomto roku zároveň získal striebornú lýru Miroslav Žbirka za pieseň *Atlantída*, ktorá sa stala jednou z najpopulárnejších v jeho tvorbe. V uvedenom roku Žbirka tiež získal Zlatého slávika a ako prvý slovenský umelec vymenil v tejto pozícii dlhoročného držiteľa „slávika“, Karla Gotta – čo sa v podstate stalo senzáciou. V roku 1985 prebiehal jubilejný, dvadsiaty ročník, avšak na jeho realizácii sa to neodrazilo. Navyiac, zaznamenal sa pokles záujmu divákov o domácu súťaž – čo prinieslo otázku týkajúcu sa kvality domácej produkcie. Podobne tomu bolo aj v nasledujúcich rokoch, ba vznikal dojem, že česká strana prestala mať o festival záujem. Na margo ročníka 1988 konštatuje publicista Stanislav Bachleda: *„Tohtoročná súťaž spôsobilá hlavybolenie. Mnoho hlasov sa vyjadrovalo o priemernosti, umeleckej nedokonalosti, slabých interpretačných výkonoch a rade ďalších nedostatkov. Pravda je, že z Bratislavskej lýry sa stalo torzo jej niekdajšej podoby, ale na tom nenesú vinu ani umelecké zväzy, ani konkrétni tvorcovia, ale tí, ktorí nechceli mať z Lýry festival odrážajúci súčasný stav v našej populárnej hudbe.*³¹ Posledný „socialistický“ rok 1989 priniesol opätovnú snahu organizátorov festival pozviechať. Lýru „opäť bolo treba vrátiť mladým“. Tento ročník sa však nepochybne najviac preslávil pamätným vystúpením americkej speváčky a aktivistky Joan Baez, ktorá prišla do Športovej haly na Pasienkoch v sprievode Václava Havla, predstavila ho ako svojho technika, čím disidenta bez problémov dostala do priestorov haly. Počas svojho vystúpenia Baez pozdravila Havla, vzdala poctu poľskému politikovi Lechovi Walensovi a Alexandrovi Dubčekovi a následne pozvala na pódium spievať českého pesničkára z undergroundu, Iva Hoffmana. Ozval sa síce piskot (na podujatiach tohto typu bola vždy predpokladaná prítomnosť agentov štátnej bezpečnosti), no piskot prehlušil potlesk prítomných divákov. Následne zvuári dostali príkaz vypnúť zvuk v sále, ale Ivo Hoffmann pokračoval v speve a všetci ľudia s ním. Zvuk snímal aj prenosový voz Československej televízie a technikom sa to podarilo nielen zaznamenať, ale aj uchovať. Vedenie umeleckej agentúry Slovkoncert údajne vyčítalo speváčke hrubé porušenie zmluvy a novinári dostali príkaz nepublikovať informácie o priebehu jej vystúpenia. Nasledujúce štyri ročníky sa niesli síce v období obrovskej eufórie spoločnosti z pádu socialistického režimu, no zároveň na festival plnou váhou doľahli všetky ťažkosti novodobého a pomerne drsného kapitalizmu. Národná interpretačná súťaž sa uskutočnila už len v roku 1990, následne „lýra“ dostala skôr podobu festivalovej prehliadky interpretov či súťaže videoklipov; medzinárodná interpretačná súťaž sa uskutočnila v roku 1992. V roku 1996 sa Vlado Valovič, kapelník orchestra VV systém pokúsil o znovuzrodenie festivalu s pôvodným názvom, s Big Bandom Gustava Broma, s účasťou „starých

³⁰ SZABÓ, Ivan: Bratislavská lýra. Marenčin PT, Bratislava 2010, s. 232.

³¹ SZABÓ, Ivan: Bratislavská lýra. Marenčin PT, Bratislava 2010, s. 286, 288.

československých hviezd“ aj s medzinárodnou súťažou. Poslednou ocenenou slovenskou interpretkou bola v roku 1997 Katarína Hasprová s piesňou *Jedno zbohom*, za ktorú získala zlatú lýru. Vskutku symbolický názov piesne – o rok neskôr sa konal posledný ročník a ním festival Bratislavská lýra definitívne skončil.

4. Bratislavská lýra v roku 2016

V roku 2016 si česká i slovenská verejnosť pripomenula 50. výročie vzniku festivalu hneď niekoľkými projektami. 12. septembra mal premiéru 10-dielny televízny dokument *Zlatá lýra* o histórii festivalu i jeho dobovom a spoločenskom pozadí, v ktorom vystúpilo približne okolo 140 známych osobností z hudobného sveta (napr. Pavol Zelenay, Igor Wasserberger, Stanislav Bachleda, Ľuboš Zeman, Kamil Peteraj, Jan Schneider, Jiří Černý, Marta Kubišová, Karel Gott a mnohí ďalší). Námet a scenár v podobe rozhovorov i archívnych záberov priniesol dramaturg a scenárista Róbert Valovič, ktorý o vzniku dokumentu údajne premýšľal viac ako 10 rokov.³² Dokument vysielala RTVS následne každý utorok po ôsmej hodine večer na druhom vysielacom okruhu. V Prahe pripravilo PopMuseum o Bratislavskej lýre výstavu pod názvom „Bratislavská Lýra. Vzestupy a pády prvého festivalu populárnej piesne v Československu“. Výstava v podobe bohatej obrazovej dokumentácie, SP platní či prehliadky lýrových trofejí trvala v Prahe od 3. októbra do 3. decembra 2016.



Výstava v pražskom PopMuseu

V Bratislave 18. októbra v priestoroch petržalského výstavniska Incheba pripravili organizátori Ľubomír Belák a Jozef Šuhajda veľkolepý spomienkový koncert, na ktorom vystúpilo vyše 70 účinkujúcich a zazneli tri desiatky piesní. Prirodzene, najsilnejším a symbolickým momentom

³² <https://www.csfed.cz/film/442756-zlata-lyra/zajimavosti/?type=film>

bolo vystúpenie prvého víťaza festivalu, speváka Karla Gotta. A hoci na jeho interpretácii už cítiť „zub času“, hlboký rešpekt voči tomuto obdivuhodnému spevákovi i osobnosti primäl divákov v sále k spontánnemu standing ovation už pri jeho príchode na pódium – a veru, zaslúžene. Celkovo bol koncert veľmi príjemnou udalosťou: videoprojekcia archívnych záberov striedala príhovory známych hudobných osobností a vystúpenia na pódium, starší speváci a pamätníci Lýry sa striedali s mladšími interpretmi, pričom ich výber bol urobený vkusne a spôsobom, aby farba hlasu speváka typovo ladila s pôvodným interpretom piesne. Interpretov sprevádzala štúdiová skupina Štefana Bugalu (ktorý skladby aj aranžoval) a striedali ju hudobné skupiny ako Elán, Modus v novom zložení, Prototyp Dalibora Jandu, Olympic, Polemic či Peter Bič Project a ďalší. Výborná sprievodná skupina, prítomnosť legendárnych bardov, dobré výkony mnohých spevákov a staré šlágre urobili z hudobného večera, ktorý vysielala i Slovenská televízia, nezabudnuteľnú pripomienku nezabudnuteľného festivalu.

5. Bratislavská lýra v SNM-Hudobnom múzeu

Prirodzene, vzhľadom na príspevok prednesený na pôde SNM-Hudobného múzea, naskytá sa otázka, čo zo zachovaného materiálu o festivale sa nachádza v zbierkach múzea. Existuje tu zbierka so signatúrou MUS LXXXVIII pod názvom Bratislavská lýra. V súčasnej dobe obsahuje 53 evidenčných čísel a pod nimi nachádzame plagáty, bulletiny, letáky či dokumentáciu. Predmety boli nadobudnuté do múzea pod viacerými prírastkovými číslami v priebehu 70. a 80. rokov 20. storočia, jeden prírastok pribudol v roku 1991. Okrem tejto zbierky sa v múzeu nachádzajú aj dve lýrové trofeje, zlatá a strieborná trofej z roku 1974 s evidenčnými číslami 189 a 190 a patria pod signatúru MUS V A pod názvom Zbierkové predmety výtvarného a úžitkového charakteru. Vo fonografickej zbierke sa nachádza viacero SP platní (MUS CII) vydaných práve k jednotlivým ročníkom festivalu.



Trofej zlatej Bratislavskej lýry za rok 1974, uložená v SNM-Hudobnom múzeu

Pokiaľ by teda aj slovenské múzeum plánovalo výstavu o Bratislavskej lýre, je zrejmé, že bude potrebné doplniť, resp. aktualizovať zbierku. Bolo by iste zaujímavé získať napríklad autografy víťazných skladieb, dokumentáciu jednotlivých ročníkov festivalu či viaceré trojrozmerné predmety, ktoré pútavým vzhlľadom môžu tvoriť vhodný doplnok výstavy. Vzhľadom na to, že múzeum má od septembra 2016 kurátora pre oblasť nonartificiálnej hudby, je možnosť získania a dobudovania tejto zbierky uskutočniteľná.

6. Svetlá a tieň festivalu

Napokon ostáva zhrnutie: ak dovolíte, budem trochu osobná. Vždy pociťujem rozporuplné pocity, ak počujem na tento festival reakcie typu: „Bratislavská lýra? To je ten ideologický festival?“ Bratislavská lýra ako medzinárodný festival tanečnej/populárnej piesne bol v mnohých ohľadoch pozoruhodným počínom. Iste, mal svoje tieň, ktoré naň dopadali a pôsobili aj nedobré veci. Vládnuci establišment cez cenzúru a ideológiu zasahoval aj tu. Viacerí interpreti či tvorcovia postupne stratili na dlhé roky možnosť sa v oblasti umenia profesionálne realizovať (speváčka Marta Kubišová, spevák Karel Černoch, redaktor Jindřich Brabec, spevák Petr Novák, problémy mali neskôr aj členovia skupiny Modus,³³ nehovoriac o legendárnej dvojici Lasica-Satinský). Je faktom, že organizátori festivalu v priebehu ročníkov nie raz šliapli vedľa, ako už bolo vyššie zmienené. Ak sa však vrátíme na začiatok k pôvodnému ideovému zámeru festivalu a k jeho trom bodom, možno konštatovať, že každý z bodov sa v nejakej miere podarilo vďaka festivalu realizovať. V porovnaní s českým hudobným prostredím bola slovenská populárna hudba dlho v závoze. Dlhodobá spolupráca s českými partnermi v každej oblasti Slovensku určite prospela a výsledok sa prejavil v nástupe mladej generácie v polovici 70. a následne v 80. rokoch, ktorá bola autorsky veľmi schopná a dokázala reflektovať aj impulzy zo západného sveta. Možno tiež súhlasiť aj s určitou mierou konfrontácie s interpretmi zo zahraničia – i keď o špičkovej úrovni občas treba polemizovať. A naplnenie posledného bodu (popularizácia československej hudby v zahraničí) sa prejavilo už pri prvom ročníku, keď si Karla Gotta všimla prestížna nahrávacia spoločnosť Polydor Records a so Supraphonom uzatvorila zmluvu na singel *Pošli to dál*. V roku 1968 odišlo 10 československých interpretov na festival Midem³⁴ do francúzskeho Cannes, kde mali vystúpenia a nadviazali kontakty. A dalo by sa pokračovať. Značný význam mala účasť známych interpretov zo západného prostredia: počas každého ročníka mala Bratislava možnosť stretnúť vo svojich uliciach niektorého z umelcov či zoskupení ako skladateľ a dirigent Nino Rota, speváci Cliff Richard, Udo Jürgens, Drupi, či Gilbert Bécaude, skupiny The Shadows, The Beach Boys, Boney M, speváčky Sandie Shaw, Julie Driscoll, Josephine Baker, Brenda Arnau či Joan Baez. Títo umelci jednak vniesli do Bratislavy závan trochu iného

³³ VEDRAL, Honza: Miro Žbirka: Zblízka. Slovart, Bratislava 2016, s. 48-49.

³⁴ Medzinárodný veľtrh hudobných vydavateľstiev a gramofónových spoločností, existoval v Cannes od roku 1967.

sveta, jednak boli sami zvestovateľmi správ o tom, aké je Československo, aká je Bratislava.³⁵ Rozvoj populárnej hudby, stretnutia a komparácie, inšpirácie. Ostatne, „úlohu“ populárnej hudby v jej „protisocialistickom odboji“ výstižne zhrnul textár Kamil Peteraj: „*Keď už ste počúvali tie anglické a americké beatové kapely, tak ťažko sa počúvalo o Leninovi...*“³⁶

Ak hodnotíme tento festival, v neposlednom rade treba vyzdvihnúť otázku financovania takého nákladného podujatia – a položiť si ďalšiu otázku, ako by jeho realizácia prebiehala u nás v súčasnej dobe? Iste, vieme, že aj dnes existujú festivaly populárnej hudby, aj autorské súťaže. Ale kto by dnes zaplatil celoštátny festival – autorskú súťaž so špičkovou odbornou porotou v takom rozsahu a s účasťou najvýznamnejších umelcov v republike? Zaplatil by dnes niekto „druhú Lýru“? Ak existuje určitá odborná reflexia dorastu, je to dobre. Ale existuje dostatočná odborná reflexia (mimo recenzií albumov a koncertov, pri ktorých je inak v dnešnej dobe otáznava aj odbornosť každého recenzenta v mediálnom prostredí, pozn. aut.) súčasnej umeleckej špičky? Nedá sa nepamyslieť na nostalgické spomienky niektorých starších kolegov na podstatne aktívnejší prístup štátu k financovaniu kultúry v minulosti... A človeku prebleskne hlavou myšlienka, že niektoré dobré veci si naša spoločnosť predsa len mohla ponechať... Mimochodom, ona otázka odbornosti poroty. Nejedna ročníka festivalu tvorili porotu hudobní skladatelia, profesionálni interpreti, textári, teda ľudia s istou erudíciou, praxou i mierou talentu. Pokiaľ sú títo schopní zároveň reflektovať a absorbovať hudobný vývoj a vkusové vnímanie mladej generácie, môžu byť azda tými najvhodnejšími pre posúdenie kvality populárnej hudby a jej ocenenia. Je absurdné, ak sme dnes svedkami toho, že v niektorých umeleckých súťažiach o kvalite rozhoduje len kritérium popularity či sympatie. Práve odborne zdatní a zároveň vnímaví ľudia môžu, ba majú kultivovať vkus spoločnosti. Som presvedčená, že festival Bratislavská lýra sa snažil naplniť aj túto ambíciu a v nie jednom ročníku sa mu to podarilo.

PRÍLOHA – prehľad ocenených na prvých troch miestach na domácej súťaži festivalu:

1966

1. Vieroslav Matušík – Eliška Jelínková: Mám rozprávkový dom (Karel Gott)
2. Bohuslav Ondráček – Jan Schneider: Oh, baby, baby (Marta Kubišová, Helena Vondráčková)
3. Alfons Jindra – Václav Fischer: Už modrej činžák zhas (Waldemar Matuška)

³⁵ Svetoznámy fotograf slovenského pôvodu Dežo Hoffman, žijúci vo Veľkej Británii, pomáhal organizátorom Bratislavskej lýry vytipovať a kontaktovať významnejších hudobných interpretov a pozvať ich ako hostí na festival. Dohodol dokonca účasť viacerých favoritov festivalu Veľká cena Eurovízie ešte pred ich víťazstvom na festivale, takže organizátori Bratislavskej lýry výrazne ušetrili na honorároch pre umelcov. In: Dokument Zlatá lýra, námet a scenár Róbert Valovič, Spoločnosť Trigon Production 2016, 2. diel, 0:48 hod. <https://www.youtube.com/watch?v=0ws2fftYZkM>

³⁶ Dokument Zlatá lýra, námet a scenár Róbert Valovič, Spoločnosť Trigon Production 2016, 2. diel, 0:01 hod. <https://www.youtube.com/watch?v=0ws2fftYZkM>

1967

1. Bohuslav Ondráček – Jan Schneider: Rekviem (Eva Pilarová)
2. Bohuslav Ondráček – Jan Schneider: Don diri don (Waldemar Matuška)
3. Jindřich Brabec – Jiří Aplt: Nech tú lásku spát (Marta Kubišová, Waldemar Matuška)

1968

1. Jindřich Brabec – Petr Rada: Cesta (Marta Kubišová)
2. Zdeněk Marat – Zdeněk Borovec: To se nikdo nedoví (Helena Vondráčková, Waldemar Matuška)
2. Pavel Žák – Karel Černocho, text: Pavel Žák : Docela obyčejná píseň (Karel Černocho)
3. Bohuslav Ondráček – Zdeněk Rytíř: Hou, hou (Waldemar Matuška)

1969

1. Karel Černocho – Pavel Žák: Píseň o mé zemi (Karel Černocho)
2. Jindřich Brabec – Jiří Aplt: Mosaznej džbán (Naďa Urbánková)
3. Jiří Štaidl – Jaromír Klempíř: Hej, páni konšelé (Karel Gott)

1970

1. Ivan Horváth – Ivan Úradníček: Slová (Marcela Laiferová)
2. Bohumil Trnečka – Ján Štrasser: To všetko bolo včera (Martha a Tena Elefteriadu)
3. Harry Macourek – Milan Dvořák – Jaroslav Růžička: S létem létám (Jitka Zelenková)

1971

1. Bohuslav Ondráček – Zdeněk Borovec: Spoutej mě (Hana Ulrychová)
2. Ján Siváček – Tomáš Janovic: Orfeus a Euridika (Eva Máziková)
3. Václav Zahradník – Eduard Krečmar: Vánek (Viktor Sodoma)

1972

- Zlato BL: Miroslav Brož – Tibor Grúnner: Krédo (Eva Máziková)
Striebro BL: Zdenka Lorencová: Koukol (Zdenka Lorencová)
Bronz BL: Bohumil Trnečka – Ján Turan: V mene človeka autorovi (Ivo Heller)

1973

1. Zdeněk Marat – Vladimír Poštulka: Tou dálkou (Pavel Bartoň)
2. Igor Bázlik – Tomáš Janovic: Chvála humoru (Eva Kostolányiová, Karol Duchoň)
3. Milan Drobný – Vladimír Poštulka: Šálek šipkového čaje (Aleš Ulm)

1974

1. Pavol Zelenay – Tibor Grúnner: Zem pamätá (Karol Duchoň)
1. Jindřich Brabec – Jiří Aplt: Malovaný džbánu (Helena Vondráčková)
2. Aleš Sigmund: Náměstí (Martha a Tena Elefteriadu)
3. Ali Brezovský – Alexander Karšay: Dobré ráno želám (Eva Kostolányiová)

1975

1. Bohuslav Ondráček – Zdeněk Borovec: Pláňka (Waldemar Matuška)
2. Ivan Horváth – Boris Droppa: Májový vánok (Jana Kocianová)
2. Jiří Vondráček: Láska zůstává dál (Helena Vondráčková)
3. Zdeněk Marat – Zdeněk Borovec: Nestůj, běž dál (Hana Ulrychová)
3. Aleš Sigmund – Pavel Žák: Táto, pojd' si hrát (Martha a Tena Elefteriadu)

1976

1. Pavol Zelenay – Ľuboš Zeman: Pár nôt (Jana Kocianová)
2. Petr Ulrych – Ladislav Kopecký: Javory (Hana a Petr Ulrychovci)
3. Ján Lehotský – Ľuboš Zeman: Lúčenie (Věra Špinarová)

1977

1. Ján Lehotský – Kamil Peteraj: Úsmev (Ján Lehotský, skupina Modus)
2. Jiří Vondráček – Zdeněk Borovec: Máš chuť majoránky (Karel Zich)
3. Igor Bázlik – Kamil Peteraj: Pieseň z obloka (Marika Klesniaková)

1978

1. Pavol Hammel – Kamil Peteraj: Študentská láska (Marika Gombitová)
2. Jindřich Brabec – Jiří Aplt: Jdou panenky trávou (Pavel Novák)
3. Boris Sedláček – Eva Pospíšilová: Jsou lásky, co léty nepominou (Dana Matějková)

1979

1. Lešek Semelka – Pavel Vrba: Šaty z šátků (Lešek Semelka)
2. Ján Lehotský – Kamil Peteraj: Vyznanie (Marika Gombitová)
3. Jaromír Klempíř – Jaroslav Machek: Žádný ptáček nemá křídla (Valerie Čižmarová)

1980

1. Ján Hála – Lucie Borovcová: Monogram D + M (Marcela Králová)
2. Václav Patejdl – Ľuboš Zeman: Kaskadér (skupina Elán)
3. Ján Lehotský – Kamil Peteraj: Tajomstvo hier (Marika Gombitová, Ján Lehotský)

1981

1. Jan Neckář – Zdeněk Rytíř: Tvým dlouhým vlasům (Václav Neckář)
2. Jiří Zmožek – Vladimír Čort: Meteor lásky (Věra Špinarová)
3. Pavol Hammel – Boris Filan: Cirkus leto (Pavol Hammel)

1982

1. Petr Ulrych – Ladislav Kopecký: Kámen (Hana a Petr Ulrychovci, skupina Javory)
2. Miroslav Žbirka – Kamil Peteraj: Atlantída (Miroslav Žbirka)
3. Pavol Hammel – Boris Filan: Dnes už viem (Pavol Hammel)
3. Ján Lehotský – Kamil Peteraj: Zrkadlo rokov (skupina Modus)

1983

1. Miroslav Žbirka – Kamil Peteraj: Nechodí (Miroslav Žbirka)
2. Pavol Hammel – Boris Filan: Najlepší zo všetkých svetov (skupina TYS' 80)
3. Lešek Semelka – Pavel Vrba: Jména (Lešek Semelka)

1984

1. Peter Hečko – Ľuboš Zeman: Spútaná láskou (Júlia Hečková)
2. Lenka Filipová – Zdeněk Rytíř: Věnování (Lenka Filipová)
3. Jan Neckář – Eduard Krečmar: To chce mít svůj systém (Eva Hurychová, Jan Neckář, skupina Bacily)

1985

1. Petr Janda – Pavel Vrba: Co je vůbec v nás (Petr Janda, skupina Olympic)
2. Vašo Patejdl – Ľuboš Zeman: Chlapčenský úsmev (Vašo Patejdl)
3. Ali Brezovský – Daniel Mikletič: Od piesne k piesni (Mirka Brezovská, skupina Mona Lisa)

1986

1. Karel Svoboda – Eduard Krečmar: S láskou má svět naději (Petra Janů)
2. Jožo Ráž – Boris Filan: Detektívka (skupina Elán)
3. Robo Grigorov – Kamil Peteraj: Valčík pre Európu (Robo Grigorov, skupina Midi)

1987

1. Vašo Patejdl – Ľuboš Zeman: Umenie žiť (Vašo Patejdl)
2. Robo Grigorov – Kamil Peteraj: Espresso Orient (Robo Grigorov, skupina Midi)
3. Berco Balogh – Dano Mikletič: Milionár (Berco Balogh)

1988

1. Pavol Kvassay – Monika Kozelová: Farbami dýcha noc (Berco Balogh)
2. Ondřej Soukup – Pavel Vrba: Jablko lásky (Hana Křížková)
3. Pavol Hammel – Jozef Augustín Štefánik: Dnes je láska prít'az (Soňa Hornáková, skupina Nike)

1989

1. Richard Müller – Kamil Peteraj: Aj ty! (Richard Müller, skupina Banket)
2. Ján Baláž – Boris Filan: Van Goghovo ucho (skupina Elán)
3. Janek Ledecký: Promilujem celou noc (Janek Ledecký, skupina Žentour)

1990

1. Martin Němec: Tajemství (Bára Basiková, skupina Precedens)
2. David Koller: Mít tě sám (David Koller, skupina Lucie)
3. Money Factor – Ľuboš Zeman: Proti prúdu (skupina Money Factor)

1991

festival nemal podobu súťaže, ale prehliadky

1992 – súťaž videoklipov

1. miesto: Dano Junas (Blúznenie), režisér J. Tkáč
2. miesto: Richard Müller (Dáma so závojom), režisér Marco Ricotti
3. miesto: Marek M.D. Doležal (Soudím), režisér I. Novotný
4. miesto: Robo Grigorov (Ona je madona), režisér Filip Renč

1993 – hudobný festival Rock Pop Bratislava 1993, už bez prívlastku Bratislavská lýra desiatka Pop Music Top Slovakia:

- | | |
|-----------------------|-------------------------|
| 1. skupina Team | 6. Peter Nagy |
| 2. skupina Elán | 7. Robo Grigorov |
| 3. skupina Tublatanka | 8. skupina Money Factor |
| 4. skupina Metalinda | 9. Miroslav Žbirka |
| 5. Marika Gombitová | 10. skupina Hex |

ročníky 1994 a 1995 sa nekonali

1996 – prehliadka českých a slovenských interpretov, ocenených lýrou v uplynulých rokoch a medzinárodná interpretačná súťaž

1. Alen (Chorvátsko)
2. Andrea Szulaková (Maďarsko)
3. Claudette Paceová (Malta)

1997 – koncerty skupín a medzinárodná interpretačná súťaž

1. Katarína Hasprová – Jedno zbohom (SR), Ján Lehotský – Kamil Peteraj
2. Catherine Vigarová – Volanie (Malta)
3. Marleen – Sme (Holandsko)

1998

1. Fabrizio Faniello (More than just a Game), Malta
2. Semino Rossi (Solo por tir), Argentína
3. Helga Kovalovská (Bezcenný čas), SR: Vašo Patejdl – Juraj Soviar

BIBLIOGRAFIA A ZDROJE

ČERNÝ, Jiří: ... *na bielom/hudobná publicistika 1970 – 1979*. Galén, Praha 2014, 622 s. ISBN 978-80-7492-163-6.

ČERNÝ, Jiří: ... *na bielom/hudobná publicistika 1980 – 1989*. Galén, Praha 2016, 456 s. ISBN 978-80-7492-163-6.

KAJANOVÁ, Yveta: *K periodizácii slovenskej populárnej hudby a jazzu*. In: Slovenská hudobná kultúra – kontinuita, či diskontinuita? Fakulta prírodných vied Žilinskej univerzity, Katedra hudby, Bratislava 2007, s. 101 – 122, BEN&M – KH FPVŽU, Žilina 2007, (Ed. Renáta Beličová). ISBN 978-80-969826-2-2.

LEHOTSKÝ, Oskar: *Slovenská populárna hudba v období 1977 – 1989*. Univerzita Komenského v Bratislave, Bratislava 2013, 143 s. ISBN 978-80-223-3623-9.

MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Igor a kolektív: *Encyklopédia jazzu a modernej populárnej hudby: časť vecná*. Editio Supraphon, Praha 1980, 376 s. 09/22 02-102-80.

MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Igor a kolektív: *Encyklopédia jazzu a modernej populárnej hudby: časť menná – Československá scéna*. Editio Supraphon, Praha 1990, 652 s. ISBN 80-7058-210-3.

REJŽEK, Jan: *Jak tohle vůbec můžete otisknout! Hudební publicistika 1974 – 1993*. Galén, Praha 2015, 887 s. ISBN 978-80-7492-184-1

SZABÓ, Ivan: *Bratislavská lýra*. Marenčin PT, Bratislava 2010, 332 s. ISBN 978-80-8114-057-0.

VALOVIČ, Róbert: Dokument Zlatá lýra. Spoločnosť Trigon Production, RTVS, ČT, SFÚ, 2016, 10 dielov. <<https://www.youtube.com/watch?v=0ws2fftYZkM>>

VEDRAL, Honza: Miro Žbirka: Zblízka. Slovart, Bratislava 2016, 245 s. ISBN 978-80-556-2269-9.

ZELENAY, Pavol, ŠOLTÝS, Ladislav: *Hudba – tanec – pieseň. Zrod a prvé kroky slovenskej modernej populárnej hudby*. Hudobné centrum, Bratislava 2008, 371 s. ISBN 978-80-88884-96-5.

Kolektív autorov: Album piesní z Medzinárodného festivalu tanečnej piesne v Bratislave, Melódie 1/1966, Panton, Bratislava, 1966.

Hudobný život. Časopis. Bratislava, ročníky 1969 – 1998.

Melodie. Časopis. Praha, ročník 1974.

Populár. Časopis. Bratislava 1977.

Slovenská hudba. Časopis. Bratislava, ročníky 1994, 1966.

<<http://reginazapad.rtv.s.sk/clanky/hudba/27248/staromodne-spomienky-zaciatky-bratislavskej-lyry>>

<http://www.helena50.cz/_sub/helena50/media/553.png>

<<https://www.csfd.cz/film/442756-zlata-lyra/zajimavosti/?type=film>>

26 OSOBNOSTI SLOVENSKEHO INTERPRETAČNÉHO UMENIA – OSOBNÉ FONDY ZÍSKANÉ DO ZBIERKOVÉHO FONDU SNM- HUDOBNÉHO MÚZEA PO ROKU 2000

Mária Krajčiová

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, Bratislava

SNM-Hudobné múzeum si v jubilejnom roku 2000 pripomenulo 35. výročie vzniku Hudobného oddelenia Historického múzea SNM a pri tejto príležitosti bola vydaná príručka *Sprievodca po zbierkovom fonde Hudobného múzea SNM, hudobné zbierky archívnej povahy 1965 – 2000 I. diel.*¹

V období nasledujúcich 16 rokov akvizičnej činnosti Hudobného múzea sa do dnešných dní² rozšíril zbierkový fond o ďalšie nové hudobné zbierky, ktoré nie sú zachytené v tejto príručke. Časť z nich by som vám chcela predstaviť, konkrétne osobné fondy a hudobné zbierky slovenských interpretov získané po roku 2000. Nie sú medzi nimi zahrnuté zbierky, ktoré sa vytvárali postupne viacerými akvizíciami pred aj po roku 2000, a ktoré sú z tohto dôvodu čiastočne zdokumentované v horeuvedenej príručke. K nim patria:

- **Valach, Ján, MUS CXXXI** (5646 signatúr), patrí medzi najväčšie osobné fondy interpretov v zbierkovom fonde SNM-HuM. Prvá časť fondu dirigenta, organového virtuóza a skladateľa bola získaná v priebehu rokov 1978 – 1979, keď po emigrácii umelca bol jeho majetok skonfiškovaný. Druhú, veľmi obsiahlu časť s počtom 4900 jednotiek, obsahujúca dokumenty z obdobia pôsobenia Jána Valacha v zahraničí, múzeum získalo v roku 2011.³
- **Holoubek, Ladislav, MUS CXCII** (1043 signatúr), osobný fond dirigenta a hudobného skladateľa bol získaný v rokoch 1999 – 2004.
- **Schleicher, Ladislav, MUS CXCIII** (1236 signatúr), osobný fond hudobného skladateľa, dirigenta, pedagóga a organizátora hudobného života bol získaný v rokoch 1988 – 2005.⁴
- **Gabčová-Kamasová, Janka MUS CLXXXVII** (467 signatúr), osobný fond opernej speváčky a hudobnej pedagogičky bol získaný v rokoch 1992 – 2004.
- **Gašparek, Tibor, MUS CLXXXII** (1254 signatúr), osobný fond koncertného umelca, sólistu Slovenskej filharmónie, huslistu a zakladateľa modernej slovenskej husľovej školy i organizátora hudobného života bol získaný v rokoch 1992 – 2012.
- **Furch, František, MUS CLXXXIII** (131 signatúr), osobný fond speváka a hudobného kritika bol získaný v rokoch 1998 – 2013.⁵

¹ Vydalo Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum v roku 2001 v rámci edície Musaceum Musicum. Druhý zväzok *Sprievodca po zbierkovom fonde Hudobného múzea Slovenského národného múzea zbierky hudobných nástrojov 1965 – 2002 II.*, vydalo Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum v roku 2003.

² Stav k obdobiu konania konferencie (november 2016).

³ V novembri 2014 predstavila na muzikologickej konferencii SNM-Hudobného múzea svoj príspevok ČERVENÁ, Eudmila: *Obrodzenie osobnosti Jána Valacha na Slovensku*. In: *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín. Príspevky k hudobnej regionalistike*. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie, Bratislava 12. – 13. novembra 2014. Vydala Slovenská muzikologická asociácia SNM-Hudobné múzeum, Bratislava 2015. Časť zbierky získanej roku 2011 spracovala a inventárny súpis vyhotovila PhDr. Danica Štilichová.

⁴ Preklad maďarských textov zbierkových predmetov do slovenčiny v osobnom fonde Ladislava Schleichera pre SNM-HuM vyhotovila PhDr. Emese Duka-Zólyomi a inventárny zoznam s citáciami maďarského prekladu textov o zbierkových predmetoch vyhotovila Mgr. art. Mária Krajčiová.

Osobné fondy a zbierky interpretov získané v celom rozsahu do zbierkového fondu SNM-Hudobného múzea po roku 2000 (po vydaní *Sprievodcu...*):

- **Róbert Stankovský** **MUS CXCIV** (388 signatúr, získaný roku 2004)
- **Bohdan Warchal** **MUS CXCIV** (2797 signatúr, získaný roku 2004)
- **Štefan Hoza** **MUS CXCI** (3276 signatúr, získaný roku 2007)
- **Dušan Pandula** **MUS CCII** (38 signatúr, získaný roku 2007)
- **Mikuláš Jelínek** **MUS CCIV** (204 signatúr, získaný roku 2007)
- **Irma Skuhrová** **MUS CCIII** (330 signatúr, získaný roku 2012)
- **Helena Gáfforová** **MUS LXVIII⁶** (29 signatúr, získaný roku 2015)

Róbert Stankovský (1964 – 2001), MUS CXCIV⁷

Róbert Stankovský bol považovaný už počas štúdia za mimoriadne talentovaného a nádejného dirigenta (*najlepší absolvent konzervatória, Cena rektora na VŠMU, víťaz celoštátnej dirigentskej súťaže v Hradci Králové*). Zomrel vo veku 36 rokov, v tom čase hodnotený v odborných kruhoch aj hudobným publikom ako výnimočná dirigentská osobnosť. Jeho kariéra bola náhle ukončená v období, kedy zastával post šéfdirigenta Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu v Bratislave a pôsobil v pozícii docenta na VŠMU.

Profesionálnu kariéru začínal Róbert Stankovský v Komornej opere v Bratislave a Štátnej filharmónii Košice. Bol dirigentom Symfonického orchestra hl. m. Prahy FOK, šéfdirigentom Komornej filharmónie v Pardubiciach, šéfdirigentom Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu, stálym hosťom orchestra Radio Philharmonie Leipzig. Spolupracoval s Českou filharmóniou, s rozhlasovým orchestrom v Kolíne nad Rýnom, so zahraničnými orchestrami v New Yorku, Bolzane, Novosibirsku, dirigoval v mnohých európskych štátoch, v USA, Kanade, Japonsku, Južnej Kórei a v iných krajinách.⁸

Počas celej dirigentskej kariéry spolupracoval so Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu. Za jeho dirigentský pult sa postavil ešte ako študent VŠMU a vo veku 28 rokov sa stal jeho šéfdirigentom (1992 – 2001). V rozpätí 8 rokov pôsobenia v tejto funkcii vzniklo množstvo vynikajúcich nahrávok potvrdzujúcich jeho mimoriadne dirigentské kvality.

⁵ Osobný fond Františka Furca MUS CLXXXIII bol v čase vydania príručky *Sprievodca po zbierkovom fonde Hudobného múzea SNM, hudobné zbierky archívnej povahy 1965 – 2000* v štádiu spracovania, a preto sa v nej nenachádza. Zbierku spracovala a inventárny súpis vyhotovila Mgr. art. Mária Krajčiová.

⁶ Pod signatúrou MUS LXVIII sú evidované menšie zbierky dokumentov týkajúce sa osobnosti či inštitúcie. Keďže osobný fond H. Gáfforovej je počtom menší, nemá otvorenú samostatnú signatúru.

⁷ Zbierku spracovala a inventárny súpis vyhotovila Mgr. art. Mária Krajčiová.

⁸ Róbert Stankovský. Dostupné z: <http://www.pianist.sk/menu.html>

Osobný fond dirigenta Róberta Stankovského bol získaný darom v roku 2004 a pozostáva z 388 signatúr. Ťažisko fondu tvoria chronologicky usporiadané koncertné programy, bulletiny, plagáty a novinové výstrižky dokumentujúce prudký vzostup nadaného adepta dirigovania od čias štúdia na konzervatóriu až po vrchol kariéry ukončenej predčasným úmrtím. Poskytujú prehľad pôsobenia umelca vo viacerých hudobných telesách a s ním spojené úspechy. Súbor fotografií zachytáva atmosféru dirigentského umenia Stankovského, jeho podmanivú manuálnu techniku rukami riadiť orchester. Nachádzajú sa tu fotografie z útleho detstva, z obdobia štúdia na konzervatóriu v Bratislave, fotografie umelca počas dirigovania a portrétové ateliérové fotografie.

Umelecký profil umelca dopĺňa diskografia, dramaturgické plány SOSR, videokazeta, kompaktný disk, habilitačná prenáška *Práca dirigenta pri nahrávaní s orchestrom*, písomná práca *Materiál k habilitácii na docenta*. Titul docenta obhájil 33-ročný Stankovský na katedre dirigovania VŠMU a medzi jeho žiakov patrili Mario Košík, Branislav Kostka, Marián Lejava. Fond dopĺňajú osobné dokumenty a študijné materiály Stankovského, autografy z čias štúdia a kronika obsahujúca fotografie, programy, výstrižky, články z novín a časopisov z obdobia 15. 12. 1983 – 1. 11. 1994.

Slovenský komorný orchester – Bohdan Warchal (1930 – 2000), MUS CXCV⁹

Výnimočná osobnosť popredného huslistu a dirigenta Bohdana Warchala dala pečať dnes už legendárnemu komornému telesu s názvom Slovenský komorný orchester – SKO, nazývanému a širokej verejnosti známemu pod pojmom „Warchalovci“.

V roku 1960 Bohdan Warchal, sólista orchestra Slovenskej filharmónie, založil z jej členov komorný súbor pod názvom *Združenie slovenských filharmonikov*. O 4 roky neskôr bol premenovaný na *Slovenský komorný orchester* a po 6 rokoch sa stal samostatným profesionálnym telesom Slovenskej filharmónie. Hneď od založenia súboru prudko vzrastala jeho popularita nielen doma, ale aj v zahraničí, stal sa obľúbeným a uznávaným telesom v krajinách na všetkých kontinentoch – v Kanade, USA, Mexiku, Brazílii, Venezuele, Japonsku, Austrálii, Číne, Tunisku, Alžírsku a na európskych koncertných pódioch. Základom repertoáru súboru bola v začiatkoch baroková hudba, neskôr sa popri hudbe všetkých slohových období dramaturgia telesa rozširovala o diela súčasných slovenských autorov.

Rozsiahla hudobná zbierka dokumentov k činnosti SKO bola získaná kúpou v roku 2004 a predstavuje 2797 zbierkových predmetov. Ponúka kompletný archívny materiál koncertných vystúpení SKO od jeho vzniku až po smrť Bohdana Warchala v roku 2000. Zachytáva úspechy telesa počas jeho 40-ročného pôsobenia na poste umeleckého vedúceho a dirigenta, ale aj ako sólistu husľových koncertov (J. S. Bacha, A. Vivaldiho, G. F. Händla, A. Corelliho, N. Paganiniho a i.).

⁹ Zbierku spracovala a inventárny súpis vyhotovila PhDr. Danica Štilichová.

Podstatnú časť zbierky tvoria chronologicky zoradené koncertné programy, bulletin a výstrižky, dôsledne zachytávajúce rok po roku všetky koncertné podujatia. Menší súbor zbierkových predmetov propagačného charakteru predstavujú plagáty, publikácie k výročiam SKO, katalóg nahrávok Opusu. Vo fonde sa nachádzajú cenné zvukové záznamy zo skúšok SKO, magnetofónové kazety, diplomy, plakety. Korešpondencia je zastúpená 10 listami. Zbierka neobsahuje dokumenty z osobného života Warchala, ani zbierkové predmety týkajúce sa jeho pedagogickej činnosti na bratislavskom konzervatóriu, Janáčkovej akadémii múzických umení v Brne a Vysokej škole múzických umení v Bratislave.

Štefan Hoza (1906 – 1982), MUS CXCI¹⁰

Štefan Hoza, všestranná a kreatívna osobnosť hudobného a kultúrneho života, sólista opery, dramaturg a režisér, získal popredné miesto medzi osobnosťami hudobného divadla na Slovensku. Vynikol nielen ako operný, operetný a koncertný spevák, ktorý stvárnil veľké množstvo postáv, ale aj ako spevák vo filme, v ľudovej a populárnej hudbe. Bol činný ako prozaik, hudobný historik, publicista, dramaturg, autor a spoluautor libriet slovenských oper (v Suchoňovej Krútnave a Cikkerovom Jurovi Jánošíkovi aj interpret hlavných postáv), prekladateľ zahraničných operných libriet a textár tanečných piesní.

Veľmi rozsiahly osobný fond Štefana Hozu bol získaný kúpou v roku 2007 a pozostáva z 3276 signatúr. Zachytáva nevšedne široký záber záujmov a činností Štefana Hozu, obsahuje veľmi bohatý a rôznorodý dokumentačný materiál. Z dôvodu zachovania súvisu medzi zbierkovými predmetmi rôzneho charakteru so spoločnou tematikou, je fond rozdelený do viacerých tematických celkov:

Eugen Suchoň – pozostáva z korešpondencie Eugena Suchoňa, výstrižkov komentujúcich vznik a uvedenie opery Krútnava doma i v zahraničí, scenárov k televíznemu spracovaniu opery, prekladov libreta; **Pamätnica Národného divadla** – obsahuje výstrižky, korešpondenciu a Hozove práce pojednávajúce o dramaturgických plánoch a problémoch opery na Slovensku; **Prechádzky operou** – zahrňujú prevažne Hozove scenáre k televíznej relácii Prechádzky operou a k rozhlasovým reláciám pre mládež; **Viliam Figuš-Bystrý** – obsahuje veľmi vzácnu korešpondenciu Emila Boleslava Lukáča s Viliamom Figušom-Bystrým, ktorá vznikala počas práce nad libretom opery Detvan v rokoch 1922 – 1926;¹¹ **Juro Jánošík** – predstavuje Hozove libreto k opere Jána Cikkera Juro Jánošík,¹² výstrižky a korešpondenciu týkajúcu sa vzniku libreta opery; **Karel Plicka** – zbierkové predmety dokumentujúce vznik prvého slovenského filmu Karola Plicku „Zem spieva“

¹⁰ Zbierku spracovali a inventárny súpis vyhotovili PhDr. Danica Štilichová a Mgr. art. Mária Krajčiová.

¹¹ MUS CXCI 2210 – 2249.

¹² HOZA, Štefan: *Juro Jánošík, "Libreto na operu v 6 obrazoch"*, MUS CXCI 2001. Strojopis a rukopis.

z pohľadu účinkovania Hozu vo filme; *Spolupráca s filmom* zahŕňa výstrižky, korešpondenciu, bulletiny zo spolupráce s filmovými spoločnosťami a dokumenty ku vzniku filmu „Hudba srdca“; *S nimi som sa stretol* – tematicky obsiahly súbor pozostáva zo zaujímavých a informačne obsiahlych článkov, rozhovorov, prednášok o osobnostiach operného umenia i o kolegoch Štefana Hozu. Názvy ďalších tematických celkov s názvami *Fraňo Dostalík, M. Schneider-Trnavský, Arnold Flögl, Milan Lichard, Jozef Vincourek, Werner Egk, Jozef Piťo* predkladajú obsahovo bohatý dokumentačný materiál približujúci život a dielo menovaných umelcov. Treba upozorniť na vzácnu korešpondenciu – listy Milana Licharda Milošovi Ruppeldtovi – ktorá odкрýva životné osudy a tvorbu Milana Licharda v poslednej etape života strávenej v Užhorode, kde je aj pochovaný (1926 – 1933).¹³

Celým fondom Štefana Hozu sa preplieťa vzácna početná korešpondencia s osobnosťami kultúrneho a spoločenského života – Martin Benka, Janko Alexy, Ján Smrek, Eugen Suchoň, Ján Cikker, Gejza Dusík, Rudolf Dilong, Janko Borodáč, Emil Boleslav Lukáč, Václav Talich, Bartolomej Urbanec, Theo H. Florin, Zdeněk Chalabala, Zdeněk Nejedlý, Ivan Ballo, Miloš Ruppeldt, Viliam Figuš-Bystrý, Mária Kišonová-Hubová, Štefan Krčméry, Fraňo Kráľ, Ernest Križan, Mária Rázusová-Martáková, Ľudmila Riznerová-Podjavorinská, Martin Rázus, Mikuláš Schneider-Trnavský, Hana Gregorová, Milan Zuna, opisy listov Fraňa Dostalíka (originály uložené v Oddelení dejín hudby Moravského zemského múzea v Brne) a i.

Fond Štefana Hozu obsahuje vzácne fotografie najmä z prvej polovice 20. storočia – Karel Nedbal, Arnold Flögl, František Krištof-Veselý, Jozef Vincourek, Milan Zuna, Janko Blaho, Karol Ruppeldt, Mária Kišonová-Hubová, Emil Boleslav Lukáč, Janko Alexy a iní, ako aj veľký počet portrétov a Hozových fotografií z javiskového a civilného života.

Obsiahlu časť fondu predstavujú programy, bulletiny, plagáty a výstrižky z vystúpení Štefana Hozu – speváka. Počas svojej umeleckej kariéry stvárnil 25 klasických operetných a vyše 70 operných postáv.¹⁴ Plodná literárna činnosť Štefana Hozu je zastúpená nielen väčšími prácami *Tvorcovia hudby na Slovensku, Dejiny opery, Večer v opere, Ja svoje srdce dám 1. a 2. diel, Krásne svietili hviezdy*, z ktorých niektoré boli vydané tlačou (niektoré s upraveným názvom), ale aj veľkým počtom literárnych príspevkov, rozhovorov a článkov pre rôzne periodiká, v ktorých sa Hoza vyjadroval k hudobnému a divadelnému daniu na Slovensku a ktoré poskytujú cenné dobové informácie, postrehy a zaujímavé komentáre autora. Popri veľkom počte článkov o skladateľoch, ktoré tvoria pomocný materiál ku knihe *Tvorcovia hudby*, obsahuje fond aj viaceré autografy skladateľov Viliama Figuša-Bystrého, Janka Matušku, Ladislava Stančeka, Jána Fischera-Kvetoňa,

¹³ MUS CXCI 2387 – 2404.

¹⁴ Smižany, oficiálne stránky obce. *Štefan Hoza (20.10.1906 Smižany – 6.4.1982 Bratislava) zaslúžilý umelec*. Dostupné z: <http://www.smižany.sk/osobnosti-obce/itk/19812/.html>

Jozefa Kresánka, Miloslava Kořínka, Tibora Frešu, Bartolomeja Urbanca, Fraňa Dostalíka, Emila Maršíka, Vladimíra Meličku.

Hoza pôsobil ako pedagóg na konzervatóriu a VŠMU; vo fonde nájdeme jeho texty k učebným osnovám hereckej výchovy na konzervatóriu *Herecká výchova*, skriptá pre konzervatórium *Základy javiskovej a opernej réžie*, *Teória výchovy hereckého umenia operného speváka* a prednášky pre Štátne konzervatórium *Náuka o kostýmoch*.¹⁵ Nevšedne bohatý fond dopĺňajú vyznamenania, diplomy a diplomové práce o Štefanovi Hozovi.

Dušan Pandula (1923 – 2005), MUS CCII¹⁶

Malá zbierka dokumentov huslistu, dirigenta, pedagóga a skladateľa Dušana Pandulu bola získaná do Hudobného múzea v roku 2007 ako zozbieraný materiál. Zbierka tohto košického rodáka, na Slovensku pomerne neznámeho umelca, ktorý sa s rodičmi vo veku 9 rokov presťahoval do Brna a v roku 1968 emigroval do Nemecka, obsahuje 38 zbierkových predmetov. Pozostáva hlavne z korešpondencie a výstrižkov z obdobia pred emigráciou. Väčšia časť listov pochádza od skladateľa Eugena Suchoňa, ktorý v nich komentuje interpretáciu svojich skladieb a úspechy kvarteta, ktoré Dušan Pandula založil. Štyri listy pochádzajú od Rafaela Kubelíka, Antonia Pedrottiho, Zbyňka Vostřáka a Aloisa Hábu, hudbu ktorého Pandula uvádzal veľmi často a propagoval aj vo svojom novom pôsobisku v Stuttgarte, neúnavne až do svojej smrti.¹⁷ Zbierku dopĺňa kniha s názvom *Veľká kniha o kvartetách alebo Hábovo kvarteto, Novákovo kvarteto, Pandulovo kvarteto, Hábovo kvarteto II.*, ktoré Pandula založil a v ktorých aj účinkoval.¹⁸ Kniha obsahuje stručný životopis, fotografie rodinné, aj z umeleckých podujatí, repertoár kvarteta a zoznam účinkujúcich.

Mikuláš Jelínek (1925), MUS CCIV¹⁹

Medzi popredné osobnosti slovenského interpretačného umenia sa radí huslista Mikuláš Jelínek, výnimočný komorný hráč, orchestrálny hráč i sólista. Po emigrácii z Československa v roku 1965

¹⁵ MUS 2011 – 2014. Rukopisné prednášky o kostýmoch sú doplnené zaujímavými farebnými kresbami Š. Hozu – sú to kostýmy Egyptanov, Rimanov, Frankov, byzantských obyvateľov, zbrojnošov, rytierov, kresby gotických brnení a odevov z obdobia renesancie (atrament, farebné ceruzky a vodové farby).

¹⁶ Zbierku spracovala a inventárny súpis vyhotovila PhDr. Danica Štilichová.

¹⁷ Pandula bol zanietým interpretom Hábovej hudby. Alois Hába sa mu snažil do poslednej chvíle vyhovoriť emigráciu. V liste zo dňa 22. októbra 1968 píše Alois Hába Pandulovi: „...Dúfam, že to máte poriadne premyslené, že hodláte pozajtra emigrovať! Vám vďačím za neohrozené, statočné a dôrazné šírenie mojej tvorby (za sťažených podmienok) hlavne doma, ale aj v zahraničí! Ustanovujem vás za správcu môjho duchovného odkazu v cudzine. Dúfam, že tam tak obávaná moc s. generálneho tajomníka Tichona Chrennikova ešte nesiahla! Prajem vám veľa úspechov! Váš Alois Hába“. Pozri: Inventárny zoznam SNM-HuM, MUS CCII 13. (Pozn. autorky: Tichon Nikolajevič Chrennikov /1913 – 2007/, ruský hudobný skladateľ a pedagóg, politický činný – poslanec Najvyššieho soviету ZSSR a generálny tajomník Zväzu skladateľov ZSSR.)

¹⁸ V r. 1945 založil Dušan Pandula na podnet Aloisa Hábu kvarteto, ktoré o rok neskôr so súhlasom skladateľa pomenoval Hábovo kvarteto. Pod tlakom kultu osobnosti v roku 1954 bolo premenované na Novákovo kvarteto a po emigrácii v Stuttgarte opäť aktivoval činnosť Pandulovo kvarteta, v roku 1981 bolo obnovené na Hábovo kvarteto II.

¹⁹ Zbierku spracovala a inventárny súpis vyhotovila PhDr. Danica Štilichová.

zúročil dlhoročnú pedagogickú prax a bohaté skúsenosti interpreta komornej hudby, úspechy zo samostatných recitálov a sólových zahraničných vystúpení a presadil sa v cudzine. Stal sa koncertným majstrom v Sveriges Radio Stockholm, Gürzenich-Orchester der Stadt Köln, pôsobil v nemeckých orchestroch ako pedagogický a umelecký poradca, bol pedagógom Kolínského konzervatória a člen Európskeho združenia učiteľov sláčikových nástrojov (ESTA). Po návrate do vlasti po roku 1989 sa popri dráhe sólistu a koncertného majstra venoval naďalej pedagogickej činnosti, inicioval založenie slovenskej sekcie ESTA, viedol majstrovské kurzy doma i v zahraničí, bol členom medzinárodných porôt husľových súťaží, vyučoval na Univerzite v Žiline a bol menovaný profesorom VŠMU.

Osobný fond Mikuláša Jelínka bol získaný darom v roku 2007 a pozostáva z 204 zbierkových predmetov. Fond je rozdelený do troch celkov: 1. dokumentačný materiál z obdobia pôsobenia v Československu – programy, bulletiny a výstrižky z recitálov a komorných vystúpení M. Jelínka doma i v zahraničí; 2. dokumentačný materiál pochádzajúci z obdobia emigrácie, ktorý obsahuje programy z komorných aj sólových koncertov aj výstrižky. Ďalej dokumentačný materiál z obdobia po návrate na Slovensko, ktorý tiež zahŕňa prevažne programy, výstrižky a články o činnosti v organizácii Európskeho združenia učiteľov sláčikových nástrojov (ESTA) a fotografie umelca.

Irma Skuhrová (1925 – 2005), MUS CCIII²⁰

Neodmysliteľnou postavou v dejinách slovenskej organovej pedagogiky je Irma Skuhrová, ktorá stihla po sebe zanechať jasný odkaz v generácii 39 organistov, svojich absolventov, kde čítame mená ako Ján Vladimír Michalko, Ivan Sokol, Róbert Grác, Imrich Szabó, Eva Kamrlová, Erika Hahnová, Boris Turza, Ivan Kozel, Katarína Lelovičová, Zuzana Janáčková atď.

Pedagogická činnosť v odbore hry na organ bola v období totalitného režimu na okraji záujmu jej zriaďovateľov, no napriek tomu sa Irme Skuhrovej počas 36 rokov pôsobenia na Konzervatóriu podarilo vytvoriť pevné zázemie v tejto oblasti výučby. Viedla a podporovala mladých umelcov, bola zakladateľkou a dlhé roky pôsobila ako dramaturgička Prehliadok mladých slovenských organistov, organizovala súťaže a koncerty medzi konzervatóriami. Vypracovala osnovy pre odbor hry na organe. Popri pedagogickej činnosti sústavne koncertovala, ako koncertná umelkyňa sa prezentovala na domácej aj zahraničnej pôde, osobitné miesto v jej repertoári zaujímala slovenská organová tvorba.

Osobný fond Irmy Skuhrovej bol získaný do Hudobného múzea roku 2012 a obsahuje 330 signatúr. Najpočetnejšie sú zastúpené dokumenty ku koncertnej činnosti umelkyne, kde prevažuje súbor koncertných programov, bulletinov, plagátov, výstrižkov; priložené sú aj kritiky koncertov jej

²⁰ Zbierku spracovala a inventárny súpis vyhotovila Mgr. art. Mária Krajčiová.

žiakov a iných mladých organistov. Vo fonde sa nachádza súbor zaujímavých fotografií organov z kostolov v bývalom Československu a v cudzine, fotografie z osobného života umelkyne. Najväznejšiu časť fondu tvoria štúdie a poznámky rôznych autorov, príručky, publikácie a informačné prospekty pojednávajúce o histórii organov, s ich technickými popismi a dispozíciami nástrojov. Súčasťou fondu sú programy stretnutí organologickej sekcie Múzejnej a vlastivednej spoločnosti v Brne a zbierku dopĺňa korešpondencia, ocenenia Irmy Skuhrovej (diplomy a vyznamenania), študijné poznámky, hudobniny.

Helena Gáfforová (1914 – 2013), MUS LXVIII 984 – 1012²¹

Neuveriteľne dlho koncertujúca umelkyňa a pedagogička, klaviristka Helena Gáfforová, vyučovala na VŠMU až do veku 89 rokov a rovnako dlho účinkovala na koncertoch. Umelkyňa, narodená a pôsobiaca v Bratislave, po štúdiách na Vysokej škole Franza Liszta v Budapešti študovala 2 roky súkromne u Bélu Bartóka a bola jeho poslednou žiačkou pred skladateľovým odchodom do Ameriky.²²

V začiatkoch kariéry, v 30. rokoch minulého storočia, vystupovala dlhé roky so svojim pedagógom Štefanom Némethom-Šamorínskym v zostave klavírneho dua. Postupom času sa zameriavala na komornú hru (s flautistom Milošom Jurkovičom alebo v kvartete s Viktorom Šimčiskom, violistom Milanom Teleckým a violončelistom Jurajom Alexandrom), bola klavírnou partnerkou viacerým popredným mladým umelcom. Pôsobila ako docentka na Vysokej škole múzických umení v Bratislave.

Skromný súbor písomných dokumentov z pozostalosti klaviristky a pedagogičky Heleny Gáfforovej, rod. Ilonky Magyar, bol získaný kúpou roku 2015. Malú zbierku 29 kusov zbierkových predmetov tvoria iba osobné dokumenty klaviristky – rodný a sobášny list, vysvedčenia, certifikáty absolvovania troch ročníkov Hudobnej akadémie Franza Liszta v Budapešti, oponentské posudky habilitačnej práce na získanie docentúry na HF VŠMU v Bratislave, dekrét menovania za docentku, diplomy a gratulačné listy k životným jubileám. Chýbajú v nej dokumenty ku koncertnej činnosti Heleny Gáfforovej. Tie môžeme čiastočne nájsť v zbierke dokumentov Zoltána Hrabussaya (MUS CX) a v osobnom fonde Štefana Németha-Šamorínskeho (MUS XCVII) v SNM-Hudobnom múzeu, kde sa v programoch, výstrižkoch a kritikách nachádzajú zmienky o umeleckých vystúpeniach Heleny Gáfforovej a Štefana Németha-Šamorínskeho. Jediný predmet z pozostalosti, ktorý približuje profesionálny život umelkyne, je album „Hommage a Helena Gáfforová“, vytvorený k 80. výročiu jej narodenia a tvorí ho zbierka pozdravov, poďakovaní

²¹ Zbierku spracovala a inventárny súpis vyhotovila Mgr. art. Mária Krajčiová.

²² REHÁK, Oliver: *Helena Gáfforová, Slovenka bola poslednou žiačkou Bélu Bartóka*. Dostupné z: <https://kultura.sme.sk/c/6965729/helena-gafforova-slovenka-bola-poslednou-ziackou-belu-bartoka.html>

a spomienok ako výraz úcty, priateľstva a vďaky kolegov – umelcov, ktorí s ňou spolupracovali. Boli to prakticky skoro všetci slovenskí inštrumentalisti.

K väčším akvizíciám z predmetného obdobia patrí pozostalosť džezenia **Jozefa Doda Šošoku (1943 – 2008)** zakúpená roku 2012, ktorá okrem hudobných nástrojov (112 evidčných čísel v zbierke hudobných nástrojov, signatúra MUS) obsahuje niekoľko osobných predmetov, dokumentáciu z koncertnej činnosti a fotografie (MUS CCVI).

27 VÝSKUM HUDOBNEJ KULTÚRY Z POHĽADU SÚČASNÝCH METÓD HUDOBNOHISTORICKEJ DOKUMENTÁCIE

Miriam D a s L e h o t s k á

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, Bratislava

Dvadsiatepiate výročie vzniku samostatného Hudobného múzea SNM je príležitosťou pripomenúť aj ďalšie výročie spojené s jeho špecifickým pôsobením v celoslovenskom i medzinárodnom kontexte: od roku 1966, teda už 50 rokov, spočiatku ako hudobné oddelenie Historického ústavu SNM, buduje centrálnu evidenciu hudobnohistorických prameňov zachovaných na území Slovenska vo forme Slovenského katalógu hudobnohistorických prameňov (SKHP) a od začiatku prepája túto evidenciu s analogickým celosvetovým projektom Répertoire International des Sources Musicales (RISM, Medzinárodný katalóg hudobných prameňov¹) ako jeho slovenská centrála. V kooperácii odborných pracovníkov z 36 krajín Európy, Ameriky a Ázie sa tak podieľa na vytváraní celosvetovej databázy, integrujúcej výsledky heuristického výskumu, vedeckej katalogizácie, analýzy a interpretácie hudobných prameňov a rôznych foriem ich dokumentácie (literatúra, tematické katalógy, prípadne obrazová a zvuková dokumentácia). Veľkoryso budovaná medzinárodná databáza prináša prehľad o pramennom potenciáli hudobných dejín a jeho uložení, rozsiahlu bázu verifikovaných dát pre porovnávací výskum, hudobnointerpretačnú prax, pedagogické či prezentačné ciele, napomáha i ochrane kultúrneho dedičstva. Súčinnosť v tejto oblasti preto znamená nesporný prínos pre hudobnú historiografiu i pre zmienené sféry hudobnej kultúry.

Histórii SKHP a RISM, resp. bilancovaniu doterajších výsledkov práce boli venované už viaceré príspevky,² na tomto mieste chceme upriamiť pozornosť na aktuálne metódy spracovania hudobných prameňov a súvisiacich dát v intenciách ich využitia vo výskume hudobnej kultúry.

SKHP ako materiálová báza RISM zahŕňa 37 zbierok hudobnín z rôznych regiónov Slovenska, prevažne z prostredia farských a kláštorných kostolov, v menšom počte z bývalých šľachtických rezidencií, hudobných spolkov a historických knižníc, s prameňmi zo 17. – 20. storočia, ktoré boli spracované v systéme prepojených lístkových katalógov. Zo základného lokálneho katalógu SKHP boli vybrané údaje vyexcerpované do pomocných subkatalógov (autorský, katalóg druhov a foriem, obsadenia diel) a registrov (autorský, register druhov a foriem, textových incipitov, vyda-

¹ Projekt vznikol roku 1952 a v súčasnosti má sídlo na Univerzite Johanna Wolfganga Goetheho vo Frankfurt nad Mohanom, kde pracuje jeho centrálna redakcia.

² MÚDRA, Darina: Slovenský katalóg hudobnohistorických prameňov. In: *Zborník Slovenského národného múzea. História 14*. Bratislava : Osveta, 1974, s. 309-318; MÚDRA, Darina – LEHOTSKÁ, Miriam: Die Beziehung zwischen RISM und dem Slowakischen Katalog musikhistorischer Quellen – ihr Dienst für die Musikwissenschaft. In: *RISM – Wissenschaftliche und technische Herausforderung musikhistorischer Quellenforschung im internationalen Rahmen. Academic and Technical Challenges of Musicological Source Research in an International Framework*. Eds. Martina Falletta, Renate Hüsken und Klaus Keil. Hildesheim : Olms, 2010 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 58), s. 201-207; LEHOTSKÁ, Miriam: Slovenský katalóg hudobnohistorických prameňov (SKHP) a Répertoire International des Sources Musicales (RISM) ako podnecujúci fenomén hudobnohistorického výskumu. In: *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia I*. Ed. Marta Hulková. Bratislava : Stimul, 2007, s. 437-448.

vateľov, miest a rokov vydania tlačí, register výkonných hudobníkov, odpisovačov, majiteľov a pod.). Časť SKHP tvoria zbierky SNM-Hudobného múzea, ostatné zbierky sú uložené v iných zbierkových inštitúciách a cirkevných úradoch na Slovensku. Pre RISM boli spočiatku spracované hudobné tlače v rámci série *A/I: Einzeldrucke vor 1800* a sériu *B: Systematische Reihe*, neskôr sa ťažisko presunulo na spracovávanie hudobných rukopisov pre sériu *A/II: Musikhandschriften nach 1600*,³ a to na základe výberu prameňov so vznikom do r. 1850 – doteraz celkovo asi jedna tretina z evidovaného počtu prameňov v SKHP. Katalogizačná karta SKHP s presne stanovenou štruktúrou popisu prameňov zabezpečila v priebehu rokov kontinuitu hudobnohistorickej dokumentácie na Slovensku a obsahuje aj zápis kľúčového kritéria na popis hudobných prameňov – hudobného incipitu, ktorý je nezameniteľným, najzjavnejším identifikačným znakom pri porovnávaní skladieb, určovaní autorstva anonymne zapísaných skladieb, vyhľadávaní konkordancií. Metodická objavnosť karty SKHP, ktorej autorom je muzikológ Pavol Polák, spolu s odbornou diskusiou pracovníkov múzea, spočiatku hlavne Dr. Dariny Múdrej s centrálnou redakciou RISM i kolegami z hudobného oddelenia Národnej knižnice v Prahe o metodike spracovania prameňov vytvorili priaznivé predpoklady pre vzájomnú zrozumiteľnosť a prepojitelnosť údajov.

Veľký objem prameňov i muzikologicky relevantných dát pri ich zázname, ale i potreba orientácie v rozsiahlej hudobnohistorickej dokumentácii si ďalej vyžiadali prechod na počítačové spracovanie. Na Slovensku sa uskutočnili (v poslednej tretine 20. storočia v rámci výskumných úloh v rezorte kultúry) pokusy o vývoj vlastného počítačového programu: v závere 70. rokov v Archíve hudobných rukopisov Matice Slovenskej,⁴ v 80. a 90. rokoch na hudobno-múzejnom pracovisku SNM,⁵ projekty sa však neujali v praxi. Východisko poskytol projekt RISM. Jeho softvérové riešenie dobre korešponduje so spomínanými kritériami na spracovanie hudobných prameňov u nás, aj v otázke hudobného incipitu. Pre vytvorenie záznamu notového incipitu zaviedla centrálna redakcia RISM do svojho softvéru kódovací systém (Brook-Gouldov Plaine and Easie Code), ktorý za pomoci alfanumerického zápisu nôt zobrazuje hudobný incipit. Zaznamenáva sa vo vyhľadávacom module a na základe zadania výšky tónov umožňuje vyhľadať patričnú skladbu v databáze.

³ V rámci RISM bol prijatý spôsob členenia prameňov v sériách A (hudobniny - jednotliviny), B (hudobné pamiatky súvisiace s určitou pramennou bázou z hľadiska hudobnohistorickej systematiky), C (hudobné knižnice, hudobné zbierky). Základné série sa ďalej členia na podskupiny (pridaním rímskej číslice). Pod sériou A/I sa vytvára databáza individuálnych autorizovaných hudobných tlačí vydaných pred rokom 1800, séria A/II katalogizuje hudobné rukopisy ťažiskovo v rozmedzí rokov 1600 – 1850 (v ostatnom období sa stanovenie hornej časovej hranice posunulo až do súčasnosti).

⁴ MUNTÁG, Emanuel: Projekt strojového spracovania hudobných pamiatok. (Ústavná výskumná úloha realizovaná v Matici slovenskej v rokoch 1976-1980). In: *Hudobný archív*. Ed. Emanuel Muntág. Martin : Matica slovenská, 1982, č. 6, s. 9-127.

⁵ BÁRDIOVÁ, Marianna – BUGALOVÁ, Edita (eds.): *Hudba a počítač* (Zborník zo seminára k rezortnej výskumnej úlohe Centrálna evidencia zbierkových predmetov hudobnej povahy v múzeách SSR; Dolná Krupá, Dom slovenských skladateľov, 18.-19. jún 1988). Banská Bystrica : Dom techniky ČSVTS, 1988, 137 s.; KALINAYOVÁ, Jana: Koncepcia počítačového spracovania zbierkových predmetov v Hudobnom múzeu SNM. In: *Múzeum*, 1991, č. 4, s. 10-16.

Po databázovom programe PIKaDo sa v roku 2012 začal používať program Kallisto a v novembri 2016 spustila centrálna redakcia RISM do praxe najnovší databázový program MUSCAT.⁶ Vyvinula ho v spolupráci so švajčiarskou skupinou RISM ako program nezávislý na platforme, dostupný on-line všetkým záujemcom o spoluprácu na projekte.⁷ Muscat umožňuje operatívnejšie sprístupnenie programu širokej verejnosti v prostredí internetu na základe prístupových práv (meno, heslo). V prípade starších softvérových produktov sa pre určený okruh spolupracovníkov v národných skupinách RISM musel program do počítačov najskôr nainštalovať, resp. stiahnuť. Vývoj a súčasná podoba softvéru korešponduje s filozofiou vedenia RISM, ešte viac otvoriť problematiku evidencie rozsiahlej bázy hudobných prameňov zachovaných vo svete a zapojiť do spracovania čo najväčší počet odborníkov. Centrálna redakcia RISM pritom naďalej zostáva garantom odbornej stránky záznamov, teda bude posudzovať ich kvalitu, resp. redigovať záznamy pred ich zverejnením v databáze RISM na internete. Dôležitým krokom k dynamickejšiemu napĺňaniu celosvetovej evidencie prameňov je i využívanie medzinárodného výmenného formátu MARC 21 v štruktúrovaní dát v záujme výmeny informácií o prameňoch medzi databázou RISM a databázami veľkých svetových knižníc bez nutnosti konverzie a integrácia doteraz separátne budovaných súpisov prameňov v rámci sérií RISM do jednej databázy. Muscat teda obsahuje záznamy hudobných rukopisov so vznikom po roku 1600 ako ťažiskovú oblasť katalogizácie v sérii A/II, a po prvýkrát aj záznamy individuálnych autorizovaných hudobných tlačí vydaných pred rokom 1800 série A/I a súborných hudobných tlačí 16. – 17. stor. série B/I, spracovaných v minulosti formou knižných titulov.⁸ Otvorenie programu pre evidenciu hudobných rukopisov i tlačí v rámci jednej databázy rozširuje možnosti skúmania vzťahov medzi autografmi hudobných diel a ich ďalšími záznamami šírenými formou tlače a odpisov a umožňuje aj zbierky hudobní, ktoré spravidla obsahujú tento zmiešaný materiál, spracovávať vcelku. Z doterajšej konverzie tlačí do databázy RISM však vyvstáva i potreba početných korektúr a dopĺňania starých bibliografických záznamov, najmä o hudobné incipity, ktoré sa v pôvodných knižných vydaniach neuvádzali.

Program Muscat je určený pre medzinárodné užívateľské prostredie, čomu napomáha aj jazyková podpora v angličtine, nemčine, francúzštine, taliančine a pripravovaná mutácia do španielčiny a portugalčiny. To sa vzťahuje aj na smernice k spracovaniu hudobní, ktoré sú voliteľné z hlavného menu i z jednotlivých polí popisu prameňov ako operatívna pomôcka ku katalogizácii. Na samotnú katalogizáciu slúži súbor medzinárodne diskutovaných kategórií muzikologického popisu individuálnych hudobných diel, súborov skladieb (Collection), libriet a spisov o hudbe v rámci siedmich blokov:

⁶ MUS=muzikálie, CAT=katalóg.

⁷ Program sa spúšťa v prehliadači Chrome a Firefox.

⁸ Zoznam vydaných publikácií v rámci jednotlivých sérií RISM pozri na: <http://www.rism.info/de/publikationen.html>.

1. vlastnícke údaje (knihnice a inštitúcie, v ktorých sú pramene uložené, staré a nové signatúry, príslušnosť k súboru skladieb),
2. osoby a inštitúcie, ktoré sa podieľali na vzniku prameňa (autor hudby, autor textu, autor hudobnej úpravy, odpisovač, vydavateľ, interpret, dedikant, majiteľ; farský kostol, kláštor, šľachtický rod a pod.),
3. titul a obsah diela (diplomatický prepis titulného listu, alternatívny titul, hudobný druh alebo forma, tónina, opus, obsadenie, jazyk textu),
4. materiálový popis prameňa (autograf, odpis, tlač, libreto, traktát a pod.; v prípade tlače vydavateľské údaje; datovanie, typ záznamu – partitúra, party; formát, vodoznak a i.)
5. hudobný incipit (v našich záznamoch zapisovaný z každej časti skladby, z vedúceho vokálneho a inštrumentálneho hlasu)
6. literatúra a poznámky (odborná literatúra, tematické zoznamy skladieb, poznámky citované z prameňa, resp. vytvorené katalogizátorom, odkazy na liturgické využitie diela – liturgické sviatky; premiéry a ďalšie uvedenia diela, odkazy na digitálne kópie prameňa, resp. na externé elektronické archívy)
7. administratívne údaje (číslo záznamu RISM, interné záznamy medzi katalogizátorom a centrálnou redakciou RISM, meno katalogizátora).

Vypĺňanie jednotlivých kategórií sa uskutočňuje na základe smerníc s pokynmi, vysvetlivkami a príkladmi k jednotnému popisu prameňov, umožňujúcemu medzinárodnú zrozumiteľnosť údajov, ako aj ich relevantný odraz v indexoch a autoritných dátach. Už pred niekoľkými desaťročiami sa v prostredí RISM etablovali napr. skratky vokálno-inštrumentálneho obsadenia diel, ktoré sa aj na pôde národných súpisových projektov a odborných publikácií (tematických katalógov) stávajú záväznou normou, podobne ako skratky – tzv. sigla⁹ – knižníc, archívov a hudobnodokumentačných centier, publikované aj v samostatnom zväzku RISM.¹⁰ Autoritné záznamy, vytvárané pracovníkmi redakcie, uľahčujú štandardizáciu dát a sprístupňujú spolupracovníkom RISM bohatú bázu informácií, často ešte inde nepublikovaných. Najmä autoritné záznamy osôb a inštitúcií (sigiel) poskytujú oporu pri určovaní autorstva prameňov v najširšom zmysle, resp. prehľad o ich uložení a neraz dopĺňajú svetové hudobné encyklopédie (Eitner, Riemann, MGG, Grove) o nové fakty z prameného výskumu a dokumentácie. Samozrejme, na tvorbe autoritných záznamov majú svoj podiel aj národné pracovné skupiny zadávaním korektných údajov o domácom personálnom a inštitucionálnom zázemí v priebehu katalogizácie prameňov a poskytovaním údajov do centrálnej redakcie. Výraznou pomocou sú i autoritné záznamy sekundárnej literatúry, miest vyskytujúcich sa v prameňoch, liturgických sviatkov, hudobných druhov a foriem, titulov a textových incipitov skladieb, obrázkov prameňov, rovnako vytvárané v centrálnej redakcii RISM za kooperácie národných

⁹ Systém sigiel (lokačných značiek, kódov, šifier) umožňuje jednoznačné určenie inštitúcií aj keď počas rokov zmenili názvy a adresy. V systéme určenia sigiel v rámci RISM prvý je kód krajiny, za pomlčkou verzálkami značka pre mesto a za ňou nasleduje označenie inštitúcie malými písmenami. Pre SNM-Hudobné múzeum bola zvolená sigla: SK-BRnm.

¹⁰ *RISM-Bibliothekssigel. Gesamtverzeichnis*. München : G. Henle Verlag & Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1999.

skupín.¹¹ Na tomto mieste spomenieme aj úspešne sa rozvíjajúci projekt budovania databázy vodoznakov v Hudobnom oddelení Národnej knižnice v Prahe – sídle českej národnej skupiny RISM.¹² Poskytuje štandardizovaný popis vodoznakov s informačným aparátom o príslušných papierňach a papiernických majstroch, výskyte vodoznakov v prameňoch, datovaní a pod. Porovnávací výskum vodoznakov na základe existujúcich databáz napomáha nielen datovaniu prameňov, ale môže viesť až k určeniu autorstva skladieb.

Medzinárodné prepojenie a komunikáciu v oblasti hudobnohistorickej dokumentácie a výskumu podporuje program Muscat integrovaním kategórie komentárov k jednotlivým záznamom, slúžiacej k dopĺňaniu nových poznatkov a výsledkov pramenného výskumu, resp. informácií k popisu prameňov on-line. Výsledný efekt zadávania údajov do databázy prameňov a sprievodných databáz tvorí vyhľadávanie informácií podľa rôznych kritérií prostredníctvom príslušných vyhľadávacích filtrov.

Výstupom spracovávania prameňov v programe RISM je celosvetová databáza, ktorú zverejňuje centrálna redakcia RISM on-line ako voľne dostupnú pre užívateľov na <https://opac.rism.info> a pravidelne ju dopĺňa o nové údaje z národných pracovných skupín – ročne o cca 30.000 nových katalogizačných záznamov. Hoci preferovanou skupinou prameňov spracovávaných pre RISM sú pramene z obdobia rokov 1600 – 1850, v súčasnosti je možné a vítané spracovávať pramene všetkých období až po súčasnosť. Celkovo dnes databáza zahŕňa pramene z časového úseku od roku (cca) 1300 až po rok 2017. Ďalším z dôležitých výstupov je však aj možnosť získania dát z centrálnej redakcie RISM naformátovaných do knižnej podoby vrátane hudobných incipitov indexov. Takto spracované dáta slúžia ako podklad na tlačene vydanie záznamov zo zbierok hudobní, napr. pre potreby vydávania tematických katalógov.

Spracovávanie prameňov pre RISM paralelne s SKHP je pre SNM-Hudobné múzeum náročnou úlohou, keďže tvorí len časť jeho odbornej činnosti, na druhej strane zbierkový fond múzea i komplexný charakter oboch projektov priťahuje na pracovisko domácich i zahraničných bádateľov, interpretov, študentov, ktorí sa svojím výskumom tiež podieľajú na korigovaní a dopĺňaní starších údajov, resp. prinášajú nové poznatky. V ostatných rokoch sa prioritne zameriavame na postupnú konverziu záznamov zbierok ako kompletných provenienčných celkov z lístkovej formy do softvéru RISM s cieľom získať databázu s prehľadnými údajmi o prameňoch, konkordanciách a súvislostiach v rámci lokalít Slovenska zastúpených vo fondoch múzea a rýchly prístup ku katalogizačným záznamom, indexom a ďalšej dokumentácii. Nespracované pramene sa katalogizujú priamo do počítačového programu. Permanentne sa usilujeme získavať pre túto prácu aj externých spolupracovníkov a finančné zabezpečenie aj formou podpory z iných inštitúcií, grantov,

¹¹ Názorné videá, predvádzajúce prácu s programom Muscat, pozri na: <<http://www.rism.info/de/community/muscat.html>>

¹² Pozri: <<http://aleph.nkp.cz/web/watermarks.htm>>

resp. koordináciou spracovania prameňov s projektmi partnerských hudobných pracovísk. V ostatnom čase sa rozvíja spolupráca s Katedrou muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, ktorá participovala na spracovaní prameňov 16. – 17. stor. z Levoče a Kežmarku (pod gesciou prof. Marty Hulkovej) a v súčasnosti finančne podporuje spracovávanie *Zbierky hudobnín uršulínskeho kláštora v Bratislave (18. – 20. stor.)* a *Zborníka polyfónnych skladieb zo 17. storočia bratislavskej proveniencie* v rámci vedeckého grantu APVV doc. Jany Bartovej k výskumu dejín hudobnej kultúry Bratislavy. V súčinnosti so Slovenskou národnou skupinou IAML sa nám tento rok podarilo získať jednoročný grant z Fondu na podporu umenia na spracovanie *Zbierky hudobnín z Adamoviec* a *Zbierky hudobnín rímskokatolíckeho farského kostola v Dubnici nad Váhom (18. – začiatok 20. stor.)*. Súčasťou grantu je aj príprava vydania tematického katalógu *Zbierky hudobnín rímskokatolíckeho farského kostola v Liptovskom Hrádku*, prvýkrát ako adjustovaného výstupu zo softvéru RISM v spolupráci s centrálnou redakciou RISM vo Frankfurte nad Mohanom a v publikovaní ucelených provenienčných celkov by sme chceli pokračovať aj v ďalšom období. Vďaka spomínanej podpore môžeme s našimi súčasnými externými spolupracovníkmi – doktorandkou Katedry muzikológie Adrianou Grešovou, Mgr. Katarínou Pečenárovou, Dr. Andrejom Šubom, Dr. Petrom Martinčekom i s externou spolupracovníčkou z východného Slovenska, Dr. Katarínou Burgrovou, ktorá spracováva *Zbierku hudobnín rímskokatolíckeho kostola v Smolníckej Hute*, dopĺňať databázu SKHP i RISM o nové údaje. Strategickou otázkou je však i spracovanie ďalších zbierok hudobnín v hudobnodokumentačných, resp. cirkevných inštitúciách na Slovensku s ambíciou napĺňania centrálnej evidencie hudobných prameňov. Pre zbierky z územia Slovenska je charakteristická vysoká anonymita autorstva skladieb, provenienčná premiešanosť v dôsledku presunov zbierok zo zvozočných akcií v 50. rokoch minulého storočia, resp. v dôsledku prirodzenej migrácie – výskum a dohľadávanie prameňov k pôvodným celkom si preto vyžaduje kontinuitu aj v koncepcnej a metodickej oblasti hudobnohistorickej dokumentácie. Kumulované informácie umožňujú skúmať jednotlivé problémy v súvislostiach, ale i naopak prispievajú k objasneniu alebo upresneniu regionálnych, resp. lokálnych špecifik. Preto kooperácia s RISM predstavuje základné východisko pri skúmaní hudobného života minulosti s konkrétnymi väzbami na osobnosti, inštitúcie a kultúrne vplyvy, ktoré ho formovali a poskytuje tak nevyhnutný materiál pre ďalší monografický výskum. Zároveň táto symbióza dokumentačných systémov umožňuje predstaviť hudobnohistorické fakty v celej šírke súvislostí a kauzalít ako dejiny hudobnej kultúry, čo sa odrazilo v syntetických historiografických dielach bývalej dlhoročnej vedúcej národnej centrály RISM na Slovensku, Dariny Múdrej, venovaných hudobnej kultúre klasicizmu.¹³

¹³ MÚDRA, Darina: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Klasicizmus*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenského hudobného fondu, 1993, 316 s.; MÚDRA, Darina: *Hudobný klasicizmus na Slovensku v dobových dokumentoch*. Bratislava : Ister Science, spol. s r. o., 277 s.

SUMMARY

01 Sylvia Urdová

AGENDA OLOMUCENSIS PUBLISHED IN 1498 BY GEORG STUCHS (FL. 1484–1520) IN THE COLLECTION OF THE SLOVAK NATIONAL MUSEUM-MUSIC MUSEUM

The study presents a book entitled *Agenda Olomucensis* from the viewpoint of the notated repertory which is recorded in it. It was published in Nuremberg in 1498 for the Diocese of Olomouc by an important printer Georg Stuchs, who specialised in the production of liturgical literature and had been publishing notated books from 1491. This is the second edition of the book, whose Brno incunabulum from 1486 was the first book ever to be published in the territory of Moravia. Providing information on the content and form of various rituals of the church of the Roman rite, the *Agenda* was printed on the impulse of the bishop Stanislav Thurzo, who headed the Diocese of Olomouc in the years 1497–1540. The notated chants in the book belong to the area of the Gregorian chant. The *Agenda* was part of the *Franciscan Library* in Bratislava. It has been in the collection of the SNM-Music Museum since 1950's, when it belonged among the objects of the first category.

02 Peter Martineček

INTABULATION IN THE TABLATURE BOOKS OF THE LEVOČA MUSIC COLLECTION: REDUCTION OR A COMPREHENSIVE RECORD OF THE COMPOSITION?

The use of the new German organ tablature notation for recording vocal compositions in the *Levoča Music Collection (LZH)* produces several uncertainties regarding the reconstruction of compositions from this collection. One of them is the issue of accuracy and authenticity of the music record. From other primary sources we know that this notation was often used to record a reduction in skeleton tones, which served the organist in his accompaniment of the ensemble. However, the intabulated tablature books in the *LZH* offer what is at first sight a complete record of the majority of the recorded compositions. Our contribution deals with the comparison of the tablature record used in the *LZH* books with partbooks from various primary sources. For our comparison we have used selected works of Matthäus Apelles von Löwenstern – preserved exclusively in manuscript – as well as other authors' compositions found in the form of printed music materials of the period.

03 Vladimír Král

THE ORGANIST BEHIND THE ABBREVIATION A.S.O.C

The abbreviation A.S.O.C can be found next to two polychoral compositions in the *Tablature Book of Samuel Marckfelner II (TZSM II., Sign. 13994)*, which is part of the *Levoča Music Collection*. Although there exist certain hypotheses which suggest who could be hiding behind the abbreviation

A.S.O.C, to this day there has not appeared a comprehensive scientific study that would deal with this topic in depth, and provide the scientific evidence needed. This contribution is thus an effort to fill in this small gap in the Slovak music-historical research, attempting to shed light on the person who hides behind the abbreviation A.S.O.C.

04 Zlatica K e n d r o v á

THE AUTHOR IN THE HYMNOLOGICAL SOURCES OF THE BAROQUE SLOVAKIA

Within the field of the modern hymnological work and within the systematisation of hymnology (e.g. Konrad Ameln, Andreas Marti), the life and work of the authors of hymnographic writings, lyrics and melodies of sacred songs is defined as one of its research tasks. This contribution is a result of the field research of the Baroque Evangelical notated hymnbooks in Slovakia. We expand the knowledge of the sacred songs by adding a view on their creators – originators – authors, whose work (textual, musical, compilatory) we have detected and uncovered in the sources containing compositional miniatures, such as hymnbooks of sacred songs.

05 Adriana G r e š o v á

HYMNOLOGICAL WORK OF DANIEL KRMAN JR.

Daniel Krman Jr. entered history especially as an Evangelical priest and superintendent. In his travel journal, where he recorded his journey to King Charles XII of Sweden, he provided an ethnographic description of the countries which he travelled through. Less known is the fact that Krman was also a pioneer in a musical field. Together with Václav Kleych he was the author of the *Evangelical Hymnal* (1717, 1722, 1728) and Krman's foreword to this hymnbook can be classified as the first Slovak scientific hymnological study. Kleych's hymnbook disclosed Krman's erudition and his excellent grasp of both the domestic sacred songs and foreign sources.

06 Mária P r o k i p ě á k o v á

THE PERSONALITY OF JÁN JUHASEVIČ SKLIARSKIJ (1741–1814)

Ján Juhasevič Skliarskij was a significant precentor, scribe, collector of songs and proverbs during the so-called golden age of the historical Eparchy of Mukachevo in the period of the 18th and 19th centuries. His activity is connected with the region of eastern Slovakia, where he was born and worked for a part of his life, and with the region of Carpathian Ukraine, where he worked for his last twenty years. Through his body of work, from which about 24 manuscripts have been preserved to this day, we can familiarise ourselves not only with the period liturgical practice and scribe activity as such, but especially with the form of the liturgical music of the Byzantine-Slavonic rite in the 18th century. It has come down to us, preserved in the records of his seven manuscript

collections of liturgical music, the so-called irmologions. Although currently there exists no comprehensive monograph reflecting the life and activities of Ján Juhasevič Skliarskij, he unquestionably belongs among the most important personalities of the Carpathian region in the 18th century.

07 Margaréta Jurkovičová

THE BRATISLAVA NATIVE JOHANN SIGISMUND KUSSER – CONTRIBUTION TO THE KNOWLEDGE OF THE LIFE AND WORK OF THE COMPOSER BASED ON HIS *JOURNAL*

A Bratislava native, composer Johann Sigismund Kusser belonged among important and respected music personalities at the turn of the 18th century. His contribution to the music practice has gradually been forgotten and it is only now that his work – preserved only partially – is being re-discovered. The *Journal of Johann Sigismund Kusser* represents a source that is, to this day, little known and not processed completely. Preceded by and based on a detailed study of the *Journal*, this article presents its content and evaluates several pieces of information currently known on the life and work of the composer, which it has been possible to supplement, revise or even challenge through the study of the source.

08 Jana Lengová

ON THE MUSICAL PORTRAIT OF THE BRATISLAVA NATIVE, PIANO PLAYER SERAPHINE TAUSIG, NEÉ VRABÉLŤ

Seraphine Tausig, neé Vrabělť (1840–1931), whose 85th anniversary of death we commemorate this year, came from the well-known Bratislava musical family of the postmaster K. Vrabělť. She studied the piano in Prague and in Vienna. In her youth, she gave successful performances in Bratislava, Vienna, Prague, Budapest and Paris. In 1864 she married the piano virtuoso Carl Tausig (1841–1871). After his death she briefly returned to Bratislava, later living in Vienna and Berlin before finding a permanent home in Dresden. She dedicated herself to teaching activity, in which she used Tausig's piano method. The aim of the contribution is to summarise the current knowledge on the life and work of the artist and supplement it with new research.

09 Vladimír Godár

ALEXANDER ALBRECHT'S VOCAL-SYMPHONIC CREATION

In the study the author analyses the vocal-instrumental works of Alexander Albrecht (1885–1958), who headed the Church Music Society at St. Martin's Cathedral in Bratislava from 1921 until the Society's demise in the early 1950's. The study explores the circumstances of the works' origination, their position in the Slovak music culture, which was just being formed at that time, the

author's poetics (Albrecht was the first composer in Slovakia to accept the impulses of the New Music) and the relation of these works to the lyrics set to music. They are the *Missa in C* for soli, choir, strings and organ (1903) from the times of his grammar-school studies, *Ave Maria* for choir, orchestra and organ or for choir and organ (1922), which is the first contemporary composition, *Three Poems after R. M. Rilke's Das Marienleben* for solo soprano, mixed choir and orchestra (1928), which is the most important domestic interwar composition, *Cantate!* for choir and orchestra (1939), *Kyrie* for mixed choir and organ (1945), *Dolorosa* for choir, orchestra and organ (1947), *Alleluia* for choir, orchestra and organ (1947) and the cantata *Swain* on the motifs of Slovak folk songs for choir and orchestra (1950). Whereas all the preceding compositions demonstrate Albrecht's view on the sacred composition in the 20th century, *Swain* is rooted in the impulse of Albrecht's close friend and teacher Béla Bartók, in whose work the Central-European folklore played a key role.

10 Jana L a s l a v í k o v á

THE WORK OF EMANUEL RAUL IN PRESSBURG'S MUNICIPAL THEATRE IN THE YEARS 1890–1899

The contribution focuses on the work of Emanuel Raul, the German theatre director in the Pressburg (Bratislava) *Municipal Theatre* (today the *Historical Building of the Slovak National Theatre*) in the years 1890–1899. The theatre was built in 1886 and was owned by the city, which rented it out to German and Hungarian theatre directors and their companies. Raul was active in Pressburg during the time of intense Magyarisation. His high-quality performances – both dramatic and music-dramatic – enjoyed the favour of a permanent audience and were well visited. He always brought fine artistic ensembles to Pressburg, engaging prime soloists along with them. At the same time he was capable of creating an attractive multi-genre repertory. The personality of Emanuel Raul was a perfect model of a conscientious theatre director.

11 Ľubomír C h a l u p k a

HONOURING THE MEMORY OF MIROSLAV FILIP, SLOVAK MUSICOLOGIST

Doc. PhDr. Miroslav Filip, CSc. (1932–1973) had a remarkable influence on the development of the postwar musicology in Slovakia through two research fields within the systematic musicology – the music theory (especially the theory of tonal harmony) and music acoustics. This contribution focuses on the presentation of the former of the areas, providing the fundamental notions of the modernisation of the music-theoretical interpretation of the harmonic structure which characterise his individual publications spanning the period from his university graduation (1957) to his representative book *Developmental Principles of Classical Harmony* (1965). He was also one of the

first scholars in the Slovak musicology to enrich his theory with the application of exact procedures founded on the current axioms from the then (1960's) unconventional scientific disciplines – theory of information and cybernetics.

12 Peter J a n t o š č i a k

FUROYA (“FUROLLYA”) – AN ALTO FLUTE FROM THE WORKSHOP OF FRANZ SCHÖLLNAST AND SON FROM BRATISLAVA IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE 19TH-CENTURY EDGE-BLOWN AEROPHONES IN THE CENTRAL DANUBE REGION

The Bratislava instrument maker Franz Schöllnast Sr. is credited with the invention of furoya. In the period when this musical instrument appeared, there existed several types of the so-called Viennese flutes, whose construction elements and functional properties brought about the origination of furoya; or they were at least similar to it. They were concert flutes, E^b flutes, F flutes, B^b flutes, flutes with a third middle joint, concert flutes up to the B tone (with B-foot), and even up to G (G alto flutes), piccolos, E^b piccolos, F piccolos, walking-stick flutes and czakan (walking-cane flutes). All these instruments were produced by the Schöllnasts' workshop, and it is thus very likely that they directly influenced the development of furoya. The transverse alto flute – furoya – from their workshop has not been preserved under this name in any museum.

13 Edita B u g a l o v á

NOTES ON THE EXHIBITION *Dobroslav Orel – CzechoSlovak Musicologist*

On the day of the opening of the musicological conference an exhibition named *Dobroslav Orel – CzechoSlovak Musicologist* opened in the SNM-Music Museum. The original name of the travelling exhibition prepared by Jana Vozková (Institute of Ethnology of the Academy of Sciences of the Czech Republic), organised within the project *Honouring the Memory of Dobroslav Orel* in 2015 on the occasion of the 145th anniversary of his birth, was *Dobroslav Orel – Priest and Musicologist*. In 2016 the Music Museum took over and adapted the panel exhibition, enriching it with exhibits from its own collection which are directly or indirectly related to Dobroslav Orel's activity, to supplement the exhibition and at the same time commemorate another anniversary – 95 years of the existence of the Slovak musicology, whose founder Professor Orel was. The work with the sources in the process of the exhibits' selection pointed to many connections which will help reveal gaps in the history of our music culture in the period of the first twenty years of the young Czechoslovak Republic, gaps which it will be necessary to systematically fill in in the future and include in the reflection of our history.

14 Petr Hlaváček

MUSIC IN THE KOLÍSEKS' FAMILY

The family of the poor weaver František Kolísek of Protivanov is a rarity to say the least, if not completely unique from several aspects of social history. Six brothers devoting themselves to the spiritual career who, in addition, have talent for music – that is a phenomenon for which we probably cannot find a parallel. One of the brothers dedicated a good part of his life to his beloved Slovakia.

15 Petr Lyko

FRANZ RIEGER – A FIGURE OF THE END OF ONE ERA IN ORGAN-BUILDING

The Krnov organ builder Franz Rieger (1812–1886) based his work on the construction and technological principles of the Baroque period. He had a small workshop and was active in the region of Silesia and northern Moravia. Although his own legacy is far from negligible, he entered the history of organ-building especially as the father of the founders of one of the largest organ-building enterprises of its time, the firm *Gebrüder Rieger*. The article pays attention to both his biography and the specifics of the organ-building production.

16 Karol Frydrych

ON THE PROFILE OF ZDENĚK HATINA, CHOIRMASTER AND ORGAN BUILDER IN BRNO-ZÁBRDOVICE

Zdeněk Hatina (*1941) – choirmaster of the *Church of the Assumption of Virgin Mary* in Brno-Zábrdovice (since 1962), organ player of the Brno Crematorium (since 1971), improviser, music composer, teacher, specialist in the field of church music. In the position of the conductor of the Zábrdovice choir and orchestra he has performed a number of works of the classical sacred music (A. Dvořák, J. B. Foerster, W. A. Mozart, F. Picka, V. Říhový, F. Schubert, E. Tregler and others). Hatina has fully subjected his compositional activity to the needs of the liturgy – some of his compositions (*Missa dominicalis*, Op. 3 + motets) have been performed several times in Prague in the St. Vitus Cathedral and the Church of St. James. He also worked as a teacher at the *Diocese of Brno Organ School*, today Elementary School of Art focusing on church music in Brno (1991–2004).

17 Andrej Štáfur – Štefan Nagy – Bogusław Raba

SLOVAK HISTORICAL ORGANS IN THE EUROPEAN CONTEXT; ESTABLISHING THE CRITERIA OF COMPARISON

The study aims to create criteria of comparison for historical organs. The reasons for this are several, the integration of our organs into the European ambience being one of the most important ones. Once the criteria are established, we can then start to determine and compare the value and the

quality of the Slovak historical organs to those in other organ cultures. The fundamental criteria must include, besides the instruments' disposition as such, also the material, acoustic-artistic and sound specifics. In line with the current state of knowledge we can assume that the acoustic properties of the sites in which the instruments are located will also be one of the determining elements.

18 Renáta K o č i š o v á

MÁRIA MOYZESOVÁ, PERFORMER OF ROMANTIC SONGS AND ARIAS

In Slovakia we have evidence of several musical families which in the course of one or several generations used to disseminate their artistic legacy on a professional level in the past and continue doing so today. A notable and inspiring share on the successful artistic work of the Moyzes family of musicians is borne by Mária Moyzesová, née Witteková, the wife of Mikuláš Moyzes and mother of Alexander Moyzes – and at the same time a soprano and a performer of songs, opera and sacred music. We know about her – in a certain period of her life, numerous – concert performances and varied repertory thanks to several programme booklets from Košice, Prešov and the Bardejov Spa. Remarkable is Moyzesová's concert activity together with her husband in the 1920's. *Moyzes Miklósné urnő (Mrs. Moyzesová)*, or *Mária Moyzesová*, this is how her name was listed in the numerous programmes of cultural events. Reviews of her performances are to be found in the period press, in periodicals often published in Budapest. Mária Moyzesová was not only Mikuláš Moyzes' lifelong partner, but also a constant performer of his song compositions. The contribution focuses on her from various aspects.

19 Juraj R u t t k a y

UNFORGETTABLE RUDOLF PETRÁK (1917–1972) ALMOST FORGOTTEN ...

The lyric tenor Rudolf Petrák lived in Sučany all his childhood but his student and youth years were spent in Vrútky, where he found a second home in the family of Rudolf Papp-Porubský. From his Vrútky period comes also his nickname Peterfi. In Vrútky he met František Zvarík, with whom he studied at the *Grammar School in Martin* and later cooperated professionally on the opera stage in Bratislava. In the contribution we observe the turning points in the soloist's personal life and artistic career in the opera houses in Bratislava, Prague and New York. Petrák was exceptional: among other things, he was the first Slovak to perform as a soloist on the New York opera stage, the only Slovak to be invited to the White House for a special visit by President Eisenhower, and the only Slovak to be inscribed in the *United States Congress* book of records for his immense artistic contribution to the American music life.

20 Imrich Šimig

TRACING THE STEPS OF HONORÁT COTTELI ...

An “unknown Slovak”, a Banská Bystrica native, composer with an Italian name Honorát Cotteli has inspired me (Imrich Šimig, curator of the State Scientific Library – Literary and Music Museum in Banská Bystrica) to a contemplation of the composer’s life story and works. Although he was always happy to come to Banská Bystrica and to Slovakia again, in the last two years of his life he was at home in Spreitenbach (Switzerland). This is also where, on Sunday, 2 February 2014, he suddenly and unexpectedly passed away. He visited the State Scientific Library – Literary and Music Museum, with which he had maintained a close and friendly rapport, for the last time on 22 August 2013 – at that time nobody could have known that this would turn out to be his goodbye. Personally, I shall retain in memory the image of a humble and knowledgeable man with a sense of tact, beauty and precision, with a deep respect for the human being. Despite the life in emigration not having been the easiest on his family, even culminating in the breakdown of his marriage, he strove with all his effort to face his destiny with dignity, and not only from the artistic point of view. This contribution is a commemoration of his 75th birthday, which he did not live to celebrate.

21 Michal Hottmar

JÁN LABANT, HEIR TO THE ŽILINA GUITAR SCHOOL

Many important musicians – guitarists – have contributed to the great worldwide popularity of the guitar music. Its popularity also prompted the origination of specialised departments at state and private conservatories (secondary music schools) in Slovakia. One of the first teachers of the guitar play in Slovakia is Dušan Lehotský. Ján Labant has become his heir and successor in Žilina. The article brings information on this guitar virtuoso and successor to the tradition of guitar pedagogy in Žilina.

22 Ľudmila Červená

TRÁVNÍČEK QUARTET – YESTERDAY AND TODAY

In the 1980’s the Trávníček Quartet of Banská Bystrica was one of the most prestigious artistic chamber bodies in Czechoslovakia, provoking a considerable international response to its rendering of the European, Czech and Slovak quartet literature.

23 Irena Medňanská

BÉLA KÉLER – A GREAT COMPOSER FIGURE FROM THE ŠARIŠ REGION

The history of the Šariš region, and especially its northern capital Bardejov, can boast personalities who shaped the music history of Europe. Bardejov native, music composer, violin player and

conductor Béla Kéler (1820 Bardejov – 1882 Wiesbaden) is without a doubt one of them. Béla Kéler, born as *Albert Paul von Kéler*, came from a noble Protestant family living in Upper Hungary (today Slovakia). His music talent manifested already in his activities during his studies in Levoča, Debrecen and Prešov. As a 25-year-old he obtained the position of the first violinist in the orchestra of the imperial-royal theatre *Theater an der Wien*. He worked there for 9 years, studying harmony and counterpoint, and he began to write music. He started his conducting career in 1854 in the orchestra of Johann Sommer in Berlin; later he held the position of capellmeister of Count Mazzuchelli's military music, and spent the last 20 years of his life as the director of Wiesbaden's spa orchestra. He travelled a lot, staging his compositions in Germany, Switzerland, Denmark, France and England. During Kéler's life his compositions came out in print in 12 European publishing houses; he wrote 27 large waltzes, 27 marches, 20 csardases, 18 polkas, 15 songs, 13 galops and 10 overtures. Since 2010, Béla Kéler's legacy has been intensively revived every year through concerts of the *Cultural Summer of Béla Kéler* in Bardejov.

24 Jana Bugalová – Daňová

MUSIC AND VOICE THERAPY WITH FRANTIŠEK TUGENDLIEB

František Tugendlieb (20 July 1929–12 April 2011) was an important vocal pedagogue, musician, jazzman, singer, healer and therapist. He was always one step ahead. There was always someone who wanted to turn him back. He stood firm and the time has proved him right. Through my study I would like you to meet this charismatic, joyfully humble person, whom I had the honour to know personally. At the same time I shall elucidate his method of singing teaching and work with voice, which is the result of his practical, theoretical and educational activity of many years.

25 Lucia Fojtíková

OUR DEAR LYRE, BORN 50 YEARS AGO: THE LIGHTS AND SHADOWS OF THE *BRATISLAVA LYRE* ...

This year, the *Bratislava Lyre* celebrates 50 years since its foundation. This most famous festival of popular music in the former Czechoslovakia was born in 1966 and lasted for 32 years. The author of the contribution “targets” the metamorphoses of the festival in the names of the laureates, in the composition of the jury, and in the character of the victorious compositions, but especially, she contemplates the “lights and shadows” which were falling upon the festival in the country behind the Iron Curtain.

26 Mária Krajčiová

NEW PERSONAL ARCHIVES AND COLLECTIONS OF SLOVAK PERFORMERS ACQUIRED FOR THE COLLECTION OF THE SNM-MUSIC MUSEUM SINCE 2000

The contribution briefly describes the new personal archives and collections of Slovak performers which have been acquired for the collection of the *SNM-MM* after 2000, and which are not documented in the booklet *Guide I to the Collections of the Music Museum of the Slovak National Museum, Music Collections of Archive Type 1965–2000* published in 2001. The contribution does not include the personal archives of performers which had been partially acquired and processed before 2000 and were only supplemented with new acquisitions after this point.

27 Miriam Das Lehotská

MUSIC CULTURE RESEARCH FROM THE VIEWPOINT OF CONTEMPORARY METHODS OF MUSIC-HISTORICAL DOCUMENTATION

The contribution provides an introduction to the database program *Muscat* – the most recent, internationally recognised software for processing music sources – and the internationally built database RISM-OPAC integrating the results of heuristic research, scientific catalogisation, analysis and interpretation of music sources, and the various forms of their documentation (literature, thematic catalogues, image and sound records). Cooperation in this area is the strategy to use for further improvement of the quality of music-historical documentation and research in Slovakia.



SLOVENSKÉ NÁRODNÉ MÚZEUM
HUDOBNÉ MÚZEUM

u. fond
na podporu
umenia

