

Slovenská muzikologická asociácia  
Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum

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

**Príspevky k hudobnej regionalistike**

Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie  
Bratislava 28. – 29. novembra 2018

Bratislava 2019

**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 2019

**MALÉ OSOBNOSTI VEĽKÝCH DEJÍN – VEĽKÉ OSOBNOSTI MALÝCH DEJÍN V**

**Príspevky k hudobnej regionalistike**

Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie  
Bratislava 28. – 29. novembra 2018

Redakčné, zostavovateľské a grafické práce: Edita Bugalová  
Preklad resumé: Veronika Zitta  
Technická spolupráca: Bofó  
Tlač: P.M.P. TLAČIARENĽ, spol. s r.o.

© Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum

Kateřina Andrřov, Lilly Békéssy, Michaela Běhanová, Mária Blahunková, Edita Bugalová, Silvia Fecksov, Agnesa Feriencikov, Lucia Fojtíková, Karol Frydrych, Vladimír Godár, Markéta Haniakov, Petr Hlavacek, Lubomír Chalupka, Peter Jantořciak, Zlatica Kendrová, Katalin Kim, Renáta Koiřov, Helena Kramárová, Markéta Kratochvílová, Alena Kručayová, Jana Lengová, Dominika Machutová, Peter Martinček, Irena Mednansk, Karol Mednansk, Janka Petoczov, Michaela Ratolstkov, Juraj Ruttkay, Jiří Sehnal, Milina Sklabinski, Jana Slimackov, Hana Studeničová, Imrich řimig, Markéta řtefkov, Andrej řuba, Stanislav Tich, Sylvia Urdová, Janka Zelenková, Veronika Zitta

Za obsahov a jazykov stránku príspevkov, formálne spracovanie bibliografických odkazov a zdroje fotodokumentov i zvukových záznamov zodpovedajú ich autori.

ISBN 978-80-8060-467-7



Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia / Supported using public funding by Slovak Arts Council



## OBSAH

PREDHOVOR .....	6
<b>01 Edita Bugalová:</b> Príbeh našej hymny Príspevok venovaný 100. výročiu vzniku Československej republiky .....	7
<b>02 Katalin Kim:</b> Winning The National Theatre's Competition. Ferenc Erkel's <i>Hymnusz</i> and The Bells of Pressburg .....	20
<b>03 Kateřina Andršová:</b> Přátelství a spolupráce Dobroslava Orla (1870–1942) s Aloisem Kolískem (1868–1931) prizmatem jejich korespondence z Orlovy pozůstalosti .....	30
<b>04 Markéta Kratochvílová:</b> Otakar Ostrčil a oslavy výročí vzniku Československa v Göteborgu v roce 1928 .....	37
<b>05 Markéta Haničáková:</b> Bezručovy <i>Slezské písně</i> jako inspirační zdroj tvorby českých skladatelů 20. a 21. století .....	42
<b>06 Jana Slimáčková:</b> Bedřich Antonín Wiedermann, učitel Moyzese a Cikquera .....	50
<b>07 Irena Medňanská:</b> Umelecký podiel a prínos českého dirigenta a skladateľa Jana Bedřicha (1932 – 1996) pre hudobnú kultúru Prešova .....	57
<b>08 Silvia Fecsková:</b> Eliška Pappová (*1940) – umelecký a pedagogický profil Príspevok k 100. výročiu vzniku Česko-Slovenskej republiky .....	70
<b>09 Hana Studeničová:</b> Kantoři, varhaníci a věžní na Moravě v 16. století. Co vše o nich prozrazují dochované prameny? .....	81
<b>10 Michaela Ratolítková:</b> Matthias Franz Altmann – brněnský regenschori na přelomu 17. a 18. století .....	90
<b>11 Helena Kramářová:</b> Brněnský regenschori Peregrin Gravani (1732–1815) prizmatem mikrohistorického bádání .....	96
<b>12 Jiří Sehnal:</b> Biskup Jakub Arnošt z Lichtenštejna-Castelcorna a hudba .....	102

<b>13 Peter Martinček:</b> Problematika prepisu novej nemeckej organovej tabulatúrnej notácie na príklade primárnych prameňov zachovaných v strednej Európe .....	110
<b>14 Janka Petőczová:</b> Príspevok k aktuálnym výskumom hudobných prameňov od 18. do prvej polovice 20. storočia (MUS B) v <i>Levočskej evanjelickej zbierke hudobnín</i> .....	119
<b>15 Andrej Šuba:</b> Poznámky k trom anonymným latinským fundamentom z archívu vydavateľstva Tranoscius v Liptovskom Mikuláši .....	129
<b>16 Mária Blahunková:</b> Osobnosť kantora a pisára. Z hudobno-liturgického života byzantsko-slovanskej tradície na Slovensku v 18. storočí .....	145
<b>17 Renáta Kočišová:</b> Všestranný hudobník Karol Szereday, ktorý uchoval Zbierku Anny Szirmay Keczerovej .....	159
<b>18 Markéta Štefková:</b> Identita slovenskej národnej hudby v prvej polovici 20. storočia .....	171
<b>19 Janka Zelenková:</b> Bohatý hudobný odkaz Mikuláša Schneidra-Trnavského v piesňach Jednotného katolíckeho spevníka .....	183
<b>20 Vladimír Godár:</b> Vokálna lyrika Alexandra Albrechta .....	192
<b>21 Juraj Ruttkay:</b> Frico Kafenda (1883 – 1963), prvý systematik akordiky horizontálne chápanej harmónie na Slovensku .....	216
<b>22 Eubomír Chalupka:</b> Teória sonoristiky v diele muzikológa Petra Faltina .....	229
<b>23 Milina Sklabinski:</b> Život a dielo slovenského vojvodinského etnomuzikológa Martina Kmeťa .....	239
<b>24 Alena Kručayová:</b> Eugen Kalix (1898 – 1950), zabudnutá osobnosť klavírneho umenia .....	258
<b>25 Imrich Šimig:</b> K nedožitému jubileu Angely Cziczkovéj .....	273
<b>26 Stanislav Tichý:</b> MUDr. Karol Wurm a jeho prínos v oblasti hudby .....	280

<b>27 Dominika Machutová:</b> Ivan Valenta – tvorba spätá s duchovným poslanstvom .....	302
<b>28 Karol Medňanský:</b> Slavomír Benko (1950 – 2016) – významná osobnosť spevohry Divadla Jonáša Záborského v Prešove .....	311
<b>29 Michaela Běhanová:</b> Rudolf Wiesner: kontroverzní postava lokálních hudebních dějin .....	338
<b>30 Petr Hlaváček:</b> Miloslav Krejsa – kantor pro budování socialismu nežádoucí .....	350
<b>31 Karol Frydrych:</b> Hudební portrét Antonína Lánika .....	360
<b>32 Lili Békéssy:</b> Military Bands and Multiculturalism. Béla Kéler and The Case of Pest .....	393
<b>33 Peter Jantoščiak:</b> Malé veci vedú k veľkým veciam. Poznámky k pôsobeniu Rudolfa Dopjera .....	401
<b>34 Agnesa Ferienčíková:</b> „Tebe znie to vyznanie” Ernest Zahovay (1913 – 1998), skladateľ tanečnej hudby .....	410
<b>35 Lucia Fojtíková:</b> Súbor <i>Credo</i> oslavuje 50 rokov svojej činnosti .....	422
<b>36 Zlatica Kendrová:</b> Príspevok k výskumu evanjelickej cirkevnej hudby v období pietizmu .....	446
<b>37 Sylvia Urdová:</b> Hudba a kanonicky sv. Augustína rehole Notre Dame v Bratislave v 18. storočí: poznámky k zachovaným hudobným prameňom .....	456
<b>38 Jana Lengová:</b> K typológii koncertov Bratislavského speváckeho spolku .....	464
SUMMARY .....	473

## PREDHOVOR

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum predstavuje verejnosti piaty z radu zborníkov príspevkov z odborných muzikologických konferencií zameraných na hudobnú regionalistiku. Na konferencii v roku 2018, ktorý sa niesol v znamení 100. výročia vzniku Československej republiky a zániku monarchie Rakúsko-Uhorsko, sa zišiel mimoriadny počet prednášajúcich zo Slovenska, Čiech i Maďarska. Tradičná téma venovaná „malým osobnostiam veľkých dejín a veľkým osobnostiam malých dejín“ oslovila záujemcov a z ich príspevkov sa, okrem avizovaného tematického okruhu venovaného spomenutému výročiu, sformovalo viacero blokov: k dejinám hudby na Morave (H. Studeničová, M. Ratolistková, H. Kramářová, J. Sehnal); k výskumom hudobno-historických prameňov na Slovensku (P. Martinček, J. Petőczová, A. Šuba, M. Blahunková, R. Kočišová); k problematike kompozičnej kultúry na Slovensku v 20. storočí (M. Štefková) a jej osobností skladateľov i teoretikov (J. Zelenková, V. Godár, J. Ruttkay, L. Chalupka); k prezentácii osobností zabúdaných (A. Kručayová, I. Šimig), menej pripomínaných (S. Tichý, K. Medňanský), pre slovenskú etnomuzikológiu temer neznámych (M. Sklabinski), prípadne osobností v moravskom regióne nepovšimnutých (P. Hlaváček, K. Frydrych) alebo aj kontroverzných (M. Běhanová); k téme populárnej hudobnej produkcie a nonartificiálnej kultúry (L. Békéssy, P. Jantoščiak, A. Ferienčíková, L. Fojtíková) a v neposlednom rade k výskumu hudobných dejín Bratislavy (Z. Kendrová, S. Urdová, J. Lengová). V úvodných príspevkoch venovaných spomenutému výročiu sú zastúpené príbehy štátnych hymien (E. Bugalová, SK a K. Kim, HU), príspevky K. Andršovej, J. Slimáčkovej, I. Medňanskej, S. Fecskovej postihujú česko-slovenský kontext a procesom českej hudobnej kultúry sa venujú M. Kratochvílová, M. Haničáková.

Zborník už tradične prináša aj verziu v elektronickej podobe, ktorá je doplnená o textové, tabuľkové, obrazové prílohy ako aj zvukové ukážky. K dispozícii je tiež online na stránke Slovenského národného múzea [www.snm.sk](http://www.snm.sk) (kliknúť: Hudobné múzeum, Publikácie na stiahnutie).

Pod'akovanie za finančný príspevok na vydanie zborníka patrí Fondu na podporu umenia, Slovenskej muzikologickej asociácii za spoluusporiadanie konferencie, Slovenskému národnému múzeu za poskytnutie priestorov, pracovníkom Centra informatiky SNM za technickú pomoc a samozrejme pracovníkom SNM-Hudobného múzea za obsahovú aj organizačnú prípravu a realizáciu podujatia.

Edita Bugalová

## PRÍBEH NAŠEJ HYMNY<sup>1</sup>

PRÍSPEVOK VENOVANÝ 100. VÝROČIU VZNIKU ČESKOSLOVENSKEJ REPUBLIKY

### 01 Edita Bugalová

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, Bratislava

Ak uvažujeme o slovnom spojení „naša hymna“, jednoduchšie bude začať rokom 1992, kedy sa prijatím Ústavy Slovenskej republiky schválili štátne symboly vedno s ustanovením o štátnej hymne, ktorú tvoria prvé dve slohy piesne *Nad Tatrou sa blýska*.<sup>2</sup> Osud piesne, ako vieme, však začal rokom 1844, kedy mladý študent Janko Matúška (1821 – 1877) reagoval na maďarizačnou politikou vynútený odchod Ľudovíta Štúra (1815 – 1856) z bratislavského Evanjelického lýcea. Matúškovou piesňou na nápev ľudovej *Kopala studienku* sa protestujúci študenti lúčili s Bratislavou, keď odchádzali do Levoče. V tom čase si ju do svojho zápisníka zapísal študent Viliam Paulíny Tóth (1826 – 1877) pod názvom *Prešporskí Slováci, budaucj Lewočané*. Po prvý raz bola pod názvom *Dobrovoľnícka* publikovaná roku 1849 na samostatnom hárku.<sup>3</sup> Roku 1851 v kalendári *Domová pokladnica*, ktorý v Skalici vydával Daniel Lichard (1812 – 1882) figurovala ako prvá (*Dobrovoľnícka*) v súbore textov piesní slovenských povstalcov z meruôsmych rokov.<sup>4</sup>

V tom čase bola však najznámejšia a už všeobecne rozšírená vlastenecká pieseň *Hej, Slováci* na text Sama Tomášika (1813 – 1877), ktorý vytvoril roku 1834. Ako je známe, mladý 21-ročný poeta sa cestou na štúdiá do Nemecka zastavil v Prahe, kde napriek očareniu mestom podľahol sklamaniu z prevahy nemčiny, čo skončilo spontánnou tvorbou tejto básne. Text písal na známu melódiu Dąbrowského mazúrky, ktorú s textom *Ješče Poľska neumarla* od Józefa Wybického (1747 – 1822) spievali poľské légie už v časoch napoleonských vojen a stala sa symbolom boja Poliakov za nezávislosť.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Súčasťou príspevku je obrazová prezentácia na priloženom CD nosiči (01\_hymna.pptx).

<sup>2</sup> Pozri: Ústava Slovenskej republiky (zák. č. 460/1992 Zb.), Čl. 9, ods. 4, Štátnou hymnou Slovenskej republiky sú prvé dve slohy piesne *Nad Tatrou sa blýska*.; ods. 5, Podrobnosti o štátnych symboloch Slovenskej republiky a ich používaní ustanoví zákon. – Zákon Národnej rady Slovenskej republiky o štátnych symboloch Slovenskej republiky a ich používaní (zák. č. 63/1993 Z. z.), § 13 Štátna hymna Slovenskej republiky, ods. 1, Štátnou hymnou Slovenskej republiky (ďalej len „štátna hymna“) sú prvé dve slohy piesne *Nad Tatrou sa blýska*.; ods. 4, Text štátnej hymny a jej notový záznam tvoria prílohu č. 5 tohto zákona. Dostupné z: <<https://www.zakonypreludi.sk/zz/1992-460>>.

<sup>3</sup> LENGOVÁ, Jana: Der „Slowakische Frühling“ 1848/49 und die Musik. In: *Musik und Revolution. Die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1848/49*. Wien : HOLLITZER Wissenschaftsverlag, 2013, s. 257.

<sup>4</sup> *Domová pokladnica. Kalendár na rok običajní 1851*. Skalica, s. 241 - 250. „XII. Básnická zahrádka. I. Pěšničky slovenských bojovníkůw. Podáváme tu ... pěšničky, kteréž se na Slowensku w čas powstání maďarského od Slowákůw, trůnu i národu swému wěrných zpívávaly.“ Pozri: LENGOVÁ, Jana, cit. dielo, s. 254.

<sup>5</sup> Generál Jan Henryk Dąbrowski (1755 – 1818) organizoval poľskú légiiu v rámci Napoleonevej armády s nádejou na získanie samostatnosti pre Poľsko. Text piesne poľských légii vznikol r. 1797 v severnom Taliansku, spievala sa na nápev ľudovej mazúrky a vžil sa tiež jej názov Mazúrka Dąbrowského. Vojakom dodávala energiu a čoskoro sa rozšírila nielen v Poľsku. Počas poľského povstania proti ruskej nadvláde sa v roku 1831 pieseň stala hybnou silou poľských povstalcov. Sila konotácie melódie s bojom za nezávislosť a svojprávnosť ju vypustila do sveta a v čase vznikajúcich i tlejúcich nepokojov sa rýchlo stala populárnou. V roku 1834 znela v ušiach aj Samovi Tomášikovi, keď ju obdaril slovenským textom. Pôvodný Wybického text *Jeszcze Polska nie umarla* neskôr Poliáci zmenili na *Jeszcze Polska nie zginęła*, od roku 1918 sa pieseň stala neoficiálnou hymnou Poľska, úradne potvrdenou až od roku 1927.

Tomášikova báseň naplňala ideu slovanskej vzájomnosti do takej miery, že sa neskôr s pozmeneným názvom ako *Hej, Slovania* stala hymnou všetkých slovanských národov. Na Slovanskom zjazde, s cieľom zjednotiť všetky slovanské národy žijúce v rakúskej monarchii a s hlavnou myšlienkou docieľiť právo na sebaurčenie národov, ktorý sa konal v júni roku 1848 v Prahe a ktorý sa stal podnetom na vypuknutie pražskej revolúcie, sa táto pieseň burácajúco ozývala v uliciach. Napriek tomu, že povstanie bolo potlačené, pieseň sa stala všeslovanskou hymnou symbolizujúcou revolučné hnutie a Tomášikov text bol preložený do všetkých slovanských jazykov.

Ako píše Lengová s odvolávkou na Škvarnu,<sup>6</sup> Štúrovci ju spievali už počas pamätného výletu na Devín roku 1836. Publikovaná bola po prvý raz vo vlasteneckom kalendári na rok 1838, ktorý vydával Gašpar Fejérpataky Belopotocký (1794 – 1874) pod názvom *Na Slowany*, so začiatočným textom *Hei Slowáci* a upozornením *Zpjawá se gako: Jeszcze polska niezginiela*.<sup>7</sup> Postupne sa u nás stala spomedzi mnohých hymnických piesní prvou medzi rovnými. V čase vzniku Tomášikovej piesne sa v Prahe rodilo aj nové hudobnodivadelné dielo autorov Jozefa Kajetána Tyla (1808 – 1856) a Františka Škroupa (1801 – 1862), spevohra *Fidlovačka aneb žádný hněv a žádná rvačka*, ktorú uviedli v decembri 1834 v Stavovskom divadle s obrovským diváckym úspechom. Pieseň, ktorú autori zverili postave slepeho huslistu Mareša *Kde domov můj* sa stala zvečera do rána hitom a ako národná vlastenecká pieseň sa temer priamočiaro v roku 1918 posunula do pozície národnej a štátnej hymny. V roku 1884, kedy uplynulo polstoročie od vzniku oboch hymnických piesní, Tylovej-Škroupovej piesni bola venovaná pripomienka iba v českej tlači, naproti tomu 50. výročie vzniku Tomášikovej básne ako „hymny barikád“ si uctili v Prahe oslavami, na ktoré dostal pozvanie aj autor, vtedy už 71-ročný evanjelický farár z Chyžného na Orave. Jeho pieseň vo verzii *Hej, Slované* zohrala významnú úlohu aj počas bojov 1. svetovej vojny (1914 – 1918), kedy pre Slovanov, rozdelených medzi navzájom bojujúce strany, bola pieseň zjednocujúcim prvkom. Napriek tomu, že Tomášikov text sa širil už vo všetkých slovanských jazykoch a Slovania si pieseň prisvojili a tiež napriek skutočnosti, že Slováci mali ďalších vlastných hymnických a vlasteneckých piesní neúrekom, pieseň *Hej Slováci* dlhodobo symbolizovala túžbu po nezávislosti a pre väčšinu národa najviac naplňala atribúty národnej hymny.<sup>8</sup> V časoch vrcholiaceho národnostného útlaku, kedy sa o osud slovenského národa mimoriadne aktívne zaujímal Scotus Viator,<sup>9</sup> vydal roku 1908 v Londýne publikáciu *Racial Problems in Hungary* (Národnostná otázka v Uhorsku), do ktorej kapitolou *Slovak Popular Melodies* prispeli Milan Lichard a Alois Kolísek. Na záver kapitoly

<sup>6</sup> LENGOVÁ, Jana, cit. dielo, s. 255, Pozri pozn. 11, ŠKVARNA, Dušan *Začiatky moderných slovenských symbolov. K vytváraniu národnej identity od konca 18. do polovice 19. storočia* Banská Bystrica 2004, s. 95.

<sup>7</sup> FEJÉRPATAKY-BELOPOTOCKÝ, Gašpar (ed.): *Nový i Starý Wlastenecký Kalendář na rok Páně 1838*. Liptovský sv. Mikuláš [1837].

<sup>8</sup> Pieseň symbolizovala domovinu aj pre amerických Slovákov, ktorí si už v prvých rokoch 20. storočia nahrávali gramoflatne so slovenskými piesňami. V rokoch 1911-13 naspieval počas pobytu v USA český tenorista Dalibor Pták pieseň *Hej Slováci* (nahrávka zn. Columbia E-1016).

<sup>9</sup> Vlastným menom Robert William Seton-Watson (1879 – 1951), britský publicista a historik.



zaradili aj notový záznam piesne Hej Slováci v harmonizácii Josefa Löwa s popiskou „The Slovak National Hymn“.<sup>10</sup>

Text by S. TOMÁŠIK.  
Polish Melody

Harmonised by  
JOSEPH LÖW

Up ye Slov-aks! still is liv - ing our true Slov'ak lang-uage While our loy - al  
Hej Slová - ci! eš - te na - ša Sloveňka' reč Ži - je! Dokiaľ' na - še

heart's are beat - ing tru - ly for our nat ion liv - ing living yea and deathless  
verne' ard - ce za nás' no - rod bi - ja - Ži - ja, Žije duch sloveňský.

is the Slov - ak Spir - it Hell and light - ning Hell and light - ning rage in vain eg -  
Dúde žit' na ve - ky Hroma pe - klo. Hroma pe - klo. mărno va - ša proti nám sú

niest us Hroma pe - klo mărno va - ša proti nám sú vzteky! -  
vzteky.

Zdroj: <<https://archive.org/details/racialproblemsin00setouoft/page/390>>.

Po vzniku Československej republiky padlo na zasadnutí vlády dňa 12. decembra 1918 rozhodnutie o štátnej hymne pozostávajúcej z dvoch hymien národných. Na základe toho vydal hneď nasledujúceho dňa rezort obrany výnos, ktorý uverejnili vo Vestníku Ministerstva národnej obrany (21. 12. 1918) pod č. 30 „Hraní hymny vojenskými hudbami“.<sup>11</sup> Určil, aby sa pri všetkých príležitostiach, kedy je predpísané hrať hymny, stanovilo poradie: po českej *Kde domov můj* sa musí bezprostredne zahrať slovenská *Nad Tatrou sa blýska*<sup>12</sup> a ukladal posádkovým hudbám, aby si zaobstarali inštrumentáciu u kapelníka Piskáčka.<sup>13</sup> Zákonomdarcami sa však problematike hymny neve-

<sup>10</sup> Prvá časť XX. kapitoly *Slovak Popular Melodies*, ktorá nesie motto *Böse Menschen haben keine Lieder*, spracoval Milan Lichard (s. 372 – 382). Druhú časť nazvanú *Music Under Difficulties* napísal Alois Kolisek (s. 383 – 389). Na s. 390 je notový záznam piesne *Hej, Slováci* a na s. 391 jej anglický preklad (3 slohy). Dostupné z: <<https://archive.org/details/racialproblemsin00setouoft/page/372>>. Autor harmonizácie: Josef Löw (1834 – 1886), pražský Nемеc židovského vierovyznania. Dostupné z: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Josef\\_Löw](https://de.wikipedia.org/wiki/Josef_Löw)>.

<sup>11</sup> Vestník čs. ministerstva Národní obrany. Ročník 1. Praha, 1918, s. 15.

<sup>12</sup> Uprednostnenie Matúškovej piesne pred Tomášikovou zaiste ovplyvnilo vedomie, že pieseň Sama Tomášika bola dlhodobo vnímaná ako hymna všetkých Slovanov.

<sup>13</sup> Rudolf Piskáček (1884 – 1940) Počas 1. svetovej vojny slúžil v pražskom 8. vozatajskom prápore, kde organizoval hudbu. Po vzniku Československa bol poverený zostavením posádkovej hudby v Prahe a prechodne vykonával povinnosti inšpektora posádkových hudieb. Od roku 1919 bol pridelený ako vojenský kapelník k posádkovej hudbe Praha II, ktorá sa v nasledujúcom roku stala hudbou 28. pešieho pluku. Od septembra 1920 do mája 1921 viedol orchester 39. pešieho pluku v Bratislave. Dostupné z:

<[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=7199](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=7199)>

novali, štátne symboly riešili roku 1920 iba v kontexte so štátnou vlajkou, štátnym znakom a pečaťou. Spôsobom prezentácie hymny sa zaoberali iba exekutívne orgány a po schválení ústavy (1920) vláda prijala dodatok k uzneseniu, že hymnu samostatným zákonom ustanovovať netreba. Snád najfrekventovanejšie sa spievaniu hymien venovali školy, no tento rezort sa problematikou začal zaoberať až neskôr. V roku 1919 však Dobroslav Orel iniciatívne vyhotovil melodický zápis piesne *Nad Tatrou sa blýska*, „jejíž notu stabilisoval podle různých variantů“ a predložil na schválenie Ministerstvu školstva a národnej osvety (MŠaNO), aby tak zabezpečil „jednoty při tisku ve školních knihách“.<sup>14</sup> (Nejednotnosť spôsobu interpretácie zrejme pretrvávala, v roku 1932 MŠaNO schválilo znenie oboch národných hymien podľa zápisu Adolfa Cmírala aj s usmerňujúcimi pokynmi ako pomôcku pre obec-né a meštianske školy, ktorá vyšla v Štátnom nakladateľstve.<sup>15</sup>)

Slobodné spievanie hymien oba naše národy prijali so zadost'uchinením. Nehrozili už perzekúcie, dovtedy v rámci Rakúska či Rakúsko-Uhorska bežné, a ľudia spievali hymny – tak, ako ostatné vlastenecké piesne – rovnako radi a zrejme všade. Preto sa potrebným usmerneniam začal venovať rezort vnútra a dňa 13. augusta 1919 vydal Obežník prezídia ministerstva vnútra o národných hymnách (č. 6950/pres.),<sup>16</sup> ktorý rozposlal zemským správam politickým v Prahe, Brne a Opave a ministrom s plnou mocou pre Slovensko. Prikazoval hymny hrať či spievať iba pri vážnych slávnostných príležitostiach, počúvať ich postojáčky a zakazoval hymny spievať v kaviarňach alebo reštauráciách. Zároveň akceptoval „použití melodií těchto hymen v nějaké hudební směsi upravené z českých neb slovenských písní v slušném provedení“.<sup>17</sup> Oficiálne slávnostné príležitosti sa dotýkali najviac vojenských hudieb. Roku 1921 vyšiel výnos č. 271 vydaný ministerstvom obrany a upravujúci protokolárnu úlohu čestnej roty pri uvítaní vojenských hodnostárov, tiež stanovujúci príležitosti (vojenská prehliadka, preberanie vojenských zástav, pri pohreboch po čestnej salve), pri ktorých majú národné hymny česká a slovenská odznieť.<sup>18</sup>

Zároveň sa v praxi ukazovalo, že ani usporiadatelia mnohých kultúrnych podujatí na začiatku 20. rokov nevedeli nájsť spôsob, ako postupovať v prípade uvedenia hymny. Na programoch koncertov sa skoro pravidelne objavovala Schneidrom-Trnavským harmonizovaná

<sup>14</sup> Pozri: D. O. [OREL, Dobroslav] v časopise Cyril (1921, č. 1, s. 14), v rubrike Různé správy, príspevok *Nad Tatrou sa blýska*, uvádza túto informáciu s údajom o schválení jeho melodickéj úpravy. „Školní knihosklad je vytiskl, na jehož schválení min. šk. a n. o. ze dne 6. září 1919 č. 35.151/3824 n. o.“ Za upozornenie na príspevok autorka ďakuje Kateřine Andršovej.

<sup>15</sup> Státní hymna. Poznámkami opatřil Adolf Cmíral. Schváleno min. škol. a nár. osvety ze dne 25. května 1932, č. j. 63.395/32-I/1 jako pomůcka pro obecně a měšťanské školy. Čkm. 125. Státní nakladatelství. (Trojhárok) Pozri: SNM-HuM, sign. MUS LVII 822.

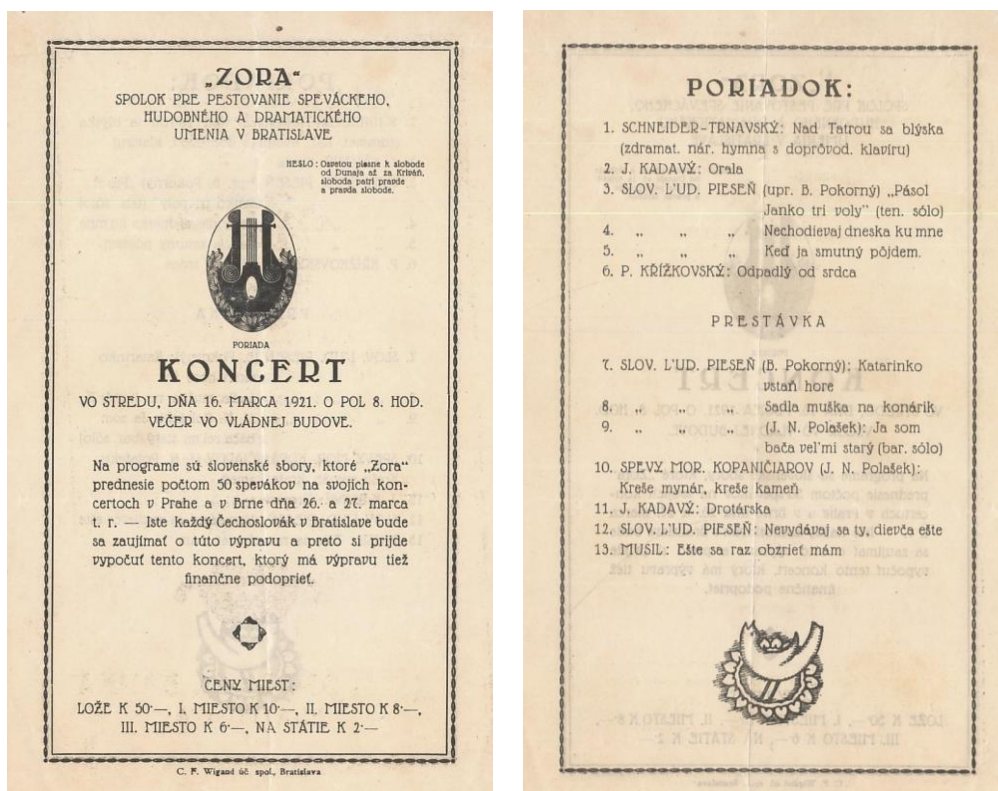
<sup>16</sup> Věstník Ministerstva vnitra Republiky československé. Ročník I. Praha, 1919, s. 189. Dôvod vydania obežníka je uvedený v úvode textu: „Jak bylo již nejednou zjištěno hraje a zpívá se 'Kde domov můj' při takových příležitostech a v takových místnostech, jež profanují tuto hymnu našeho národního probuzení a státního vzkříšení...“

<sup>17</sup> Věstník Ministerstva vnitra republiky Československé. Ročník I., Praha 1919, s. 189.

<sup>18</sup> Věstník Č. S. Ministerstva národní obrany. Výnosy věcné. Ročník IV., část 27, vydáno 28. 5.1921. Týmto výnosom bolo zrušené predchádzajúce ustanovenie uverejnené v II. ročníku [1919] vestníka MNO pod č. 762.



pieseň *Nad Tatrou sa blýska* (1905) a keď figurovala ako riadne číslo programu, v bulletine bolo upozornenie, že ide o hymnu.<sup>19</sup> V tejto spoločensko-politicky komplikovanej atmosfére rozličnými spôsobmi pristupovali k spievaniu hymien aj učitelia; za vlastnú si väčšinou osvojili iba jej slovenskú časť. Bola potrebná teda ďalšia úprava. Vo výnose slovenského referátu MŠaNO vyšiel roku 1921 pokyn, aby sa v slovenských školách vždy spievali obe časti tak, ako sa to robí v školách v Čechách a výnos stanovuje, že po slovenskej treba vždy zaspievať aj hymnu českú.<sup>20</sup> Až roku 1930 vyšlo uznesenie ministerskej rady určujúce nielen poradie, ktoré sa sluší zachovávať (najprv česká, po nej slovenská), ale i usmernenie, že štátnu hymnu tvoria vždy prvé slohy oboch piesní.<sup>21</sup>



Ukážka programu koncertu z 16. 3. 1921.

Politická situácia v priebehu roka 1919 bola na Slovensku podstatne dramatickejšia ako v Čechách, pokračovali vážne ozbrojené konflikty a nepokoje, ktoré sa museli riešiť zásahom československého vojska. Najmä v južne položených regiónoch vrátane Bratislavy trval silný maďarský a maďarizačný tlak. Napriek tomu alebo práve preto, sa v rámci novej demokratickej

<sup>19</sup> V prvej *Sbierke národných slovenských piesní* Schneidra-Trnavského (Praha : Detvan, 1905) vyšla pod č. 5 harmonizácia piesne *Nad Tatrou sa blýska* pre spev a klavír. Po roku 1918 sa často hrala na rôznych koncertoch ako prvé číslo programu. Napr. v programe koncertu spevokolu ZORA (16. 3. 1921) je uvedená: (*sdramat. nár. hymna s doprôvod. klavíru*), pozri SNM-HuM, sign. MUS CLV 16.

<sup>20</sup> Věstník Ministerstva školství a národní osvěty. Ročník III. Praha (1921), č. 21, s. 553. Výnos č. 35 za Školský referát v Bratislave podpísal správca referátu Folprecht. Josef Folprecht (1879 – 1950) bol poverený výkonom organizovania školstva na Slovensku.

<sup>21</sup> 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 z: <<https://www.vlada.cz/assets/urad-vlady/vydavatelstvi/vydane-publikace/Hymna.pdf>>

spoločnosti kládol mimoriadny dôraz na ústretovú menšinovú politiku, avšak v intenciách nového štátu. V tomto duchu sa riešila aj otázka hymny. V roku 1921 výnosy Školského referátu MŠaNO v Bratislave priniesli popri konštatovaní, že školské slávnosti majú byť ukončené spievaním československých hymien, nariadenie: žiaci maďarských škôl sa naučia spievať českú i slovenskú časť v maďarskom preklade.<sup>22</sup> Takto spracované vyšli neskôr v ministerstvom schválenej učebnici spevu pre maďarské školy *Énektan* od M. Schneidra-Trnavského.<sup>23</sup>

Pre potreby škôl priebežne vychádzali spevníky, ktoré obsahovali notové záznamy štátnych hymien aj iných hymnických piesní; nezaobišli sa bez piesne *Hej, Slované*, resp. *Hej, Slováci*. V priebehu 20. rokov sa však v slovenskej tlači ozývali veľmi nespokojné hlasy s rozhodnutím, že slovenskú časť hymny netvorí všeobecne najrozšírenejšia hymnická pieseň Sama Tomášika *Hej, Slováci*. Pozoruhodný materiál sa zachoval v pozostalosti Aloisa Kolíska – odpisy v tom čase publikovaných novinových článkov aj rešerše z literatúry, v ktorých je často spomínané obdobie perzekúcií v časoch monarchie za spev Tomášikovej piesne. Jej povýšenie na štátnu hymnu by mnohí radi videli ako satisfakciu. Jedným z nich bol aj spisovateľ a evanjelický kňaz Martin Rázus. V zachovanej rešerši z Rázusovho článku *Spomienky* (Národné noviny z 22. 12. 1926) je zaznamenaný text: „...Čo je slovenský problém rozriešený a nezávisí od neho budúcnosť národa nášho pod Tatrami? Zjavné odtiskanie hymny 'Hej Slováci' ... nehovorí nič? Nuž mne hovorí. Hovorí, že verš bol a je vždy výbornou zbraňou proti úkladom potlačiť a pripraviť o svojskosť národ, čo chce žiť...“<sup>24</sup> Ak sa obzrieme dozadu, oficiálna politika sa vždy bála sily a významu národných hymnických piesní. Tento osud zdieľali aj Maďari vo vzťahu k Viedni, po Rakúsko-Uhorskom vyrovnaní ho však v opačnom garde ešte intenzívnejšie uplatňovali vo vzťahu k Slovákom. A napokon, aj po osamostatnení zo „žalára národov“, ako sa monarchia nazývala, sa Slováci ťažko vyrovnávali s kuratelou českého brata, čo práve cez nenaplnenie túžby povýšiť pieseň zakotvenú v srdci národa na hymnu, komentoval aj básnik Martin Rázus.

Slovenská časť štátnej hymny nemala jednotnú harmonickú úpravu. Najčastejšie sa spievala v harmonizácii M. Schneidra-Trnavského, ktorého úpravy národných piesní pre spev a klavír boli

---

<sup>22</sup> Věstník Ministerstva školství a národní osvěty. Ročník III. (1921), č. 21, s. 136. Výnos č. 12 za Školský referát v Bratislave podpísal vládny referent školstva Folprecht.

<sup>23</sup> SCHNEIDER-TRNAVSKÝ, Mikuláš: *Énektan*, II. rész., Bratislava : Academia [1925], s. 6 – 7. V Čechách sa k rozhodnutiu vytvoriť jazykové mutácie (nemeckú i maďarskú) prikróčilo až roku 1933 (po nástupe Hitlera k moci v Nemecku), a to Výnosom MŠaNO z 9.5.1933, ktorý ale predpokladal vyhotoviť preklad textu hymny do všetkých menšinových jazykov používaných v ČSR. Maďarská verzia podľa prekladu Gézu Mészáros znela: *Hol a honom, hol a hazám? / Hol a réten csermely csobog, / hegyek hatán fenyves susog, / szántóján ezer cirát, / gyönyörű ott a villág. / Földreszállot éden vagy te / Csehországom, szép hazám*. Pozri: SAK, Robert: cit. dielo, s. 42 (pozn. 21). Na Slovensku bol oficiálne prijatý preklad z pera M. Schneidra-Trnavského publikovaný v učebnici pre maďarské školy roku 1925: *Hol van honom, hol van honom? / Fenyő susog szirtetőkön, / viz morajlik a mezőkön, / mindenütt tavasz virág, / csupa éden s boldogság / s ez a föld oly drága nekem; / Csehszlovák föld: szép hazám, / Csehszlovák föld: szép hazám*.

<sup>24</sup> SNM-HuM, sign. MUS CLXXX 211.

už od prvého vydania (1905) veľmi populárne<sup>25</sup> a okrem toho roku 1926 vydal skladateľ v Spolku sv. Vojtecha v Trnave zborníček piesní určených pre školy pod názvom *Tatranské zvuky. Hymny a iné príležitostné spevy na dva hlasy so sprievodom harmonia alebo klavíru op. 38*.<sup>26</sup> Ján Levoslav Bella už dávno publikoval pieseň *Nad Tatrou sa blýska* pod titulom *Už Slovensko vstáva* ako záverečnú dvanástu skladbu v zbierke mužských zborov *Slovenské štvorspevy*, ktoré mu vyšli roku 1864 vo Viedni.<sup>27</sup>



Bellova harmonizácia piesne *Nad Tatrou sa blýska* z roku 1864.

V 20. rokoch 20. storočia zaradil Miloš Ruppeldt do svojej edície zbierok mužských zborov medzi skladby národného rázu harmonizácie našej hymny od Milana Licharda (1853 – 1935), Jána Kraska Zápotockého (1893 – 1967), Viliama Figuša-Bystrého (1875 – 1937). Otázka jednotnej harmonizácie však prišla na rad až po 15 rokoch. Podnetom bola storočnica vzniku českej hymny *Kde domov můj*. Vo vestníku MŠaNO sa v roku 1934 nachádza viacero výnosov v súvislosti s hymnou. Pod č. 66 je výnos, ktorý ukladá správam škôl pripomenúť si pri vyučovaní v deň 100. výročia (21. 12.) piesne *Kde domov můj* „vhodným pietným a dôstojným spôsobom jubilea státni hymny československé“.<sup>28</sup> V ďalšom texte vestník upozorňuje riaditeľstvá škôl na brožúru Ferdinanda Strejčka vydanú k storočnici českej hymny, ktorú je možné použiť ako vhodnú pomôcku pri školskom vzdelávaní.<sup>29</sup> V oddieli Vyhlášky je vypísaná súťaž na harmonizáciu hymny v úprave pre miešaný zbor s uzávierkou dňa 31. októbra 1934.<sup>30</sup> V texte je odkaz na (už spomenutý)

<sup>25</sup> Pozri pozn. 19.

<sup>26</sup> Zborníček obsahuje 25 piesní, prvá v poradí je *Nad Tatrou sa blýska*, nasleduje *Kde domov můj*, *Hej Slováci*, *Kto za pravdu horí* a ďalšie. Poslednou v poradí je Schneidrova pieseň *Hoj, vlasť moja*.

<sup>27</sup> SNM-HuM, sign. MUS L 63.

<sup>28</sup> Věstník Ministerstva školství a národní osvěty. Ročník XVI. 1934. Výnos č. 66, s. 326.

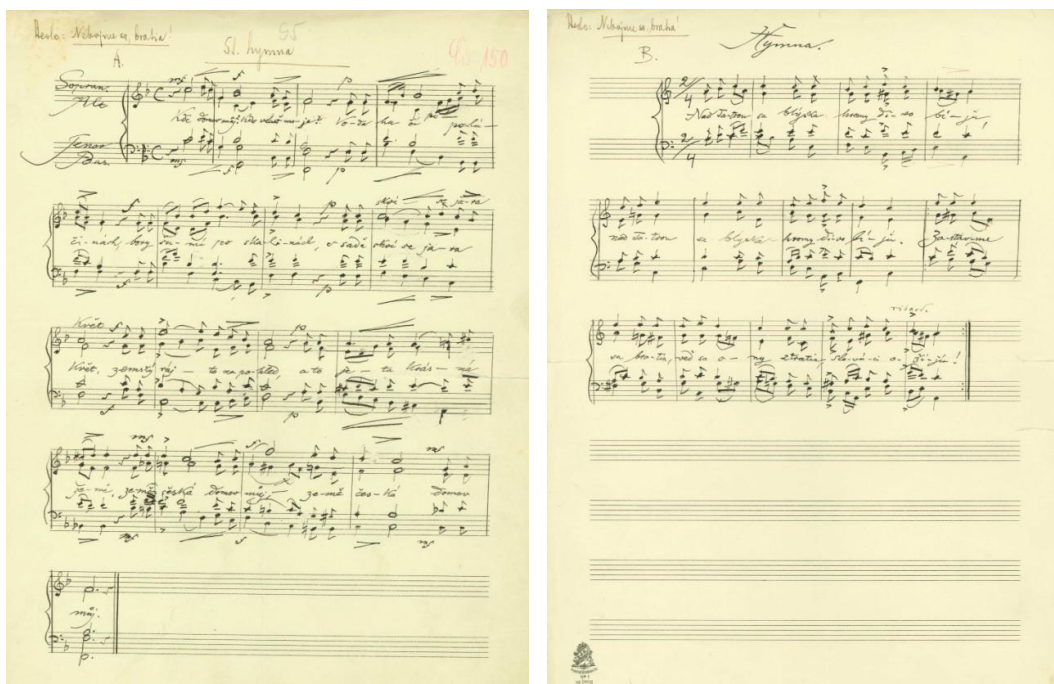
<sup>29</sup> Věstník Ministerstva školství a národní osvěty. Ročník XVI. 1934, s. 385. Odkaz na STREJČEK, Ferdinand: *Kde domov můj? Vysvětlení československé státní hymny. Její vznik a význam*. Praha: Ústřední Matice divadelního ochotnictva československého, 1934.

<sup>30</sup> „Ministerstvo školství a národní osvěty rozepisuje soutěž na úpravu československé státní hymny po stránce hudební pro smíšený sbor. Tato úprava budiž po stránce harmonické struktury a vedení hlasů jednoduchá tak, aby mohla být



6-stránkový tlačný materiál pre školy „Státní hymna“ od Adolfa Cmírala, ktorý obsahuje jednohlasné zápisy hymnién s poznámkami k ich interpretácii (roku 1932 schválená učebná pomôcka).

Vypísaniu súťaže predchádzali rokovania, na poradu v júni 1934 bol na MŠaNO v Prahe prizvaný aj Alexander Moyzes. Po lete bola vypísaná súťaž s podmienkami: úprava pre miešaný zbor v jednoduchej harmonickej štruktúre, aby mohla byť základom pre ďalšie instrumentálne či vokálne spracovania; stanovená bola aj tónina – česká časť v F dur, slovenská v a mol (čo do podmienok navrhol A. Moyzes).<sup>31</sup> Začiatkom októbra bolo vypísanie súťaže publikované v dennej tlači.<sup>32</sup> Do súťaže poslal návrh harmonizácie aj Ján Levoslav Bella, a to na podnet D. Orla,<sup>33</sup> súťaže sa zúčastnil tiež Alexander Moyzes.<sup>34</sup>



Súťažný návrh, harmonizácia štátnej hymny pre miešaný zbor od J. L. Bellu z 28. 10. 1934.

pevným základem k jednotnému znění pro všechny další druhy úprav jak vokální, tak i instrumentální. První část hymny „Kde domov můj“ budiž v toně F-dur, druhá část „Nad Tatrou sa blýská“ v a-moll. Soutěží má být napraven dosavadní nežádoucí stav nejednotné harmonisace a instrumentace naší státní hymny. Soutěžící se upozorňují na spis prof. Adolfa Cmírala „O správném zpěvu naší hymny“, který vyšel ve Státním nakladatelství. Členy poroty budou vynikající hudební skladatelé a hudební theoretikové. Ceny se vypisují tři, a to: I. cena 1000 Kč, II. cena 700 Kč, III. cena 500 Kč. Lhůta soutěže se končí dnem 31. října 1934 ve 12. hodin. Soutěž je anonymní, skladatelé posílejte své práce pod heslem ministerstvu školství a národní osvěty, odboru V.“ In: Věstník Ministerstva školství a národní osvěty. Ročník XVI. 1934, s. 348.

<sup>31</sup> Na výtky, prečo sa nezachovala pôvodná Škroupova E dur tónina, reagoval J. Kunc domnienkou, že stanovenie F dur tóniny malo praktické dôvody, inak by interpreti dostali notový zápis so 4 krížikmi a v prípade slovenskej časti (gis mol) až 5 krížikov. Pozri: KUNC, Jan: *O oficielní úpravě státní hymny*. Praha : Státní nakladatelství, 1936, s. 14. SNM-HuM, sign. MUS LVII 821.

<sup>32</sup> Pozri Slovenský denník z 7. 10. 1934.

<sup>33</sup> V pozostalosti J. L. Bellu sa nachádza autograf hymny v záhlaví opatrenej textom „Heslo: *Nebojme sa bratia / St. hymna*“ s datovaním 28. 10. 1934 dopísaným Orlovou rukou, v korešpondencii je aj sprievodný Orlov list, s ktorým Bellou autograf do súťaže odosiela (SNM-HuM, sign. MUS L 64, 274). Pravdepodobne v tom čase harmonizoval hymnu aj Eugen Suchoň, keďže Orel zabezpečoval jej vydanie v tlačiarňi Mandl. Ešte krátko pred svojím odchodom zo Slovenska, finančným vyrovnaním záväzku za tlač Orel poveril J. Šamka (1939).

<sup>34</sup> Autograf, skice, dat. 20. 10. 1934, SNM-HuM, sign. MUS CLXXX 112. Verzia pre mužský zbor (dat. 27. 11. 1946) podľa pôvodnej úpravy na súťaž pre miešaný zbor, SNM-HuM, sign. MUS XCVI 26.

Podľa novinovej správičky<sup>35</sup> do stanoveného termínu 31. októbra 1934 prišlo až 230 návrhov, z ktorých 24 postúpilo do užšieho výberu. V porote menovanej ministerstvom figurovali Josef Bohuslav Foerster, Josef Suk, Vítězslav Novák, Adolf Cmíral, Alois Mach (štábný kapitán) a z mimopražských osobností<sup>36</sup> Ferdinand Vach z Brna a Frico Kafenda z Bratislavy.<sup>37</sup> Porotci z užšieho výberu posúdili ako najlepší návrh označený heslom „Svoboda“ od brnenského skladateľa Jana Kunca, ďalej návrh „Vesna“ od regenschoriho z pražského Žižkova Emanuela Jaroša a tretí s heslom „28. X. 1918“ od slovenského skladateľa Alexandra Moyzesa. Porota však ku Kuncovmu spracovaniu vzniesla pripomienky a požadovala, aby ňou odporúčané zmeny akceptoval. Opravená verzia bola potom vyhlásená výnosom MŠaNO zo 6. 3. 1935 za „oficiálnu harmonisáciu štátnych hymnů československé pro smíšený sbor, které budiž užíváno při všech oficiálních slavnostech školních i veřejných“.<sup>38</sup>

**Oficiální harmonisace**  
**státní hymny československé pro smíšený sbor.**  
 Zvláštní otisk z „Věstníku ministr. školství a národní osvěty“, roč. XVII (1935), seš. 3.

*Andante con moto. ♩ = 92*  
*V mírném pohybu.*

Soprán  
 Alt  
 Tenor  
 Bas

Kde domov můj, kde domov můj? Vo-da  
 Vo-da

hu - ťi po lu - ťi - nách, bo - ry šu - mí po ska -  
 hu - ťi po lu - ťi - nách, bo - ry šu - mí po ska -

v sa - dě skví se ja - ra květ, zemský  
 li - nách, v sa - dě skví se ja - ra, ja - ra květ, zemský  
 li - nách, v sa - dě skví se ja - ra květ, zem - ský

ráj to na po - hled!  
 ráj to na po - hled! A to je ta krás - ná  
 ráj to na po - hled!

do - mov  
 ze - mě, ze - mě čes - ká, do - mov můj, ze - mě  
 ze - mě

*Messtoso. ♩ = 88*  
*Vzletně.*

čes - ká, do - mov můj! Nad Ta - trou sa blý - ska,  
 hro - my di - vo bi - jú, nad Ta - trou sa blý - ska,

*piú f*

hro - my di - vo bi - jú; za - stav - me sa, bra - tia,  
 hro - my di - vo bi - jú; za - stav - me sa, bra - tia,

1. 2. *spolknal*

veď sa o - ny stratia, Slo - vá - ci o - ťi - jú, Slo - vá - ci o - ťi - jú.

\* Ckm. 475.

Znenie schválenej harmonizácie hymny uverejnené v spise Jana Kunca (vyd. 1936).

<sup>35</sup> Výstrižok z novín, sine loco, sine dato, SNM-HuM, sign. MUS CLXXX 2161.

<sup>36</sup> Pozn. 31. KUNC, Jan: cit. dielo, s. 4.

<sup>37</sup> Sprievodný mimopražským porotcom k poštovej zásielke so súťažnými návrhmi bol datovaný v Prahe 13. 11. 1934 a prvým adresátom bol F. Vach v Brne s požiadavkou, aby najneskôr 21. 11. 1934 návrhy ďalej odoslal F. Kafendovi do Bratislavy. Schôdza poroty bola stanovená na deň 29. 11. 1934. SNM-HuM, sign. MUS LVII 809.

<sup>38</sup> Pozn. 31. KUNC, Jan: cit. dielo, s. 5.

Zaujímavý materiál dokumentujúci dlhodobý proces posudzovania a odsúhlasovania harmonizácie hymny sa nachádza v pozostalosti F. Kafendu v SNM-Hudobnom múzeu. Keďže hymnu bolo potrebné spracovať aj pre ďalšie typy obsadenia, 11. februára 1936 sa v priestoroch pražského konzervatória konalo prvé predvedenie všetkých vokálnych a inštrumentálnych úprav jej oficiálnej harmonizácie.<sup>39</sup> Obsažný 13-stranový protokol zaznamenáva priebeh prehrávok a následnú diskusiu, ktorá sa dotýkala predovšetkým otázky Kuncovho prístupu k harmonizácii (nepostupoval podľa pôvodnej Škroupovej harmonizácie), k slovenskej časti hymny padla námietka k stanoveniu 4/4 taktu (Moyzes).<sup>40</sup> Jan Kunc, hoci víťaz súťaže, sa stretol s veľmi kritickými reakciami hneď od počiatku, ako MŠaNO uverejnilo znenie schváleného návrhu. Osobne na všetky reagoval v svojom spise „O oficielní úpravě státní hymny“ (1936).<sup>41</sup> Problémy s hymnou však neustávali a porotu bolo treba znovuustanoviť, o čom bol F. Kafenda informovaný listom z 29. 1. 1938.<sup>42</sup> Tentoraz mali byť predmetom posúdenia návrhy spracované podľa pôvodnej Škroupovej harmonizácie: návrh od skladateľa Karla Weisa a spoločný návrh profesorov kompozičného oddelenia pražského konzervatória. Porota, ktorá sa zišla 4. 2. 1938, zrejme akceptovala návrh profesorov kompozície Jaroslava Křičku, Otakara Šína a Jaroslava Řídkého, no aj v tomto prípade sa uzniesla na vykonaní potrebných zmien, s čím dotknutí nesúhlasili. V konečnom dôsledku, verejnosť neprijala ani Kuncovu harmonizáciu<sup>43</sup> a tento dlhotrvajúci „príbeh“ zastavili vážne politicko-spoločenské zmeny, ktoré priniesol rok 1938.

Počas prvej Slovenskej republiky sa Slováci k československej hymne nehlásili, hoci tak ako doposiaľ, hymnu ako štátny symbol neupravoval žiadny zákon. V deň prvého zasadania Snemu slovenskej krajiny dňa 14. marca 1939 poslanci v snemovni bezprostredne po vyhlásení samostatného slovenského štátu spontánne zaspievali Tomášikovu *Hej, Slováci*, a tak, hoci oficiálne neustanovená, sa pieseň stala štátnou hymnou pre nasledujúce obdobie. Problematika hymny nebola zahrnutá ani do návrhu zákona o štátnych symboloch, ktorý sa prerokovával v júni 1939, hoci ústavno-právny výbor rezolúciou uložil vláde, aby v najkratšom čase podala návrh zákona o štátnej hymne.<sup>44</sup> Aj po prijatí ústavy (21. 7. 1939) sa snemom ozývalo: „Hej, Slováci“. V harmonickej

---

<sup>39</sup> Upravovatelia: Jaroslav Kvapil (jednohlas a organ), Jaroslav Jeremiáš (orchestrálna úprava), Prokop Oberthor (pre dychovú hudbu), Jaroslav Křička (dychové sexteto, kvarteto lesných rohov), Václav Štěpán (spev a klavír, spev a 4-ruč. klavír), Jan Kunc (miešaný, ženský, mužský zbor, sláčikové kvarteto, sláčikové kvinteto), Adolf Cmíral (3-hlasný detský a dievčenský zbor). SNM-HuM, sign. MUS LVII 821a.

<sup>40</sup> SNM-HuM, sign. MUS LVII 823.

<sup>41</sup> Pozri pozn. 31.

<sup>42</sup> SNM-HuM, sign. MUS LVII 813.

<sup>43</sup> Za najznámejšiu úpravu hymny v Čechách sa považuje úprava Otakara Jeremiáša, jej verziu pre symfonický orchester vytvoril v roku 1930. Pozri: <[https://www.rozhlas.cz/nakladatelstvi/vaznahudba/\\_zprava/kde-domov-muj-frantisek-skroup-uprava-otakar-jeremias--688505](https://www.rozhlas.cz/nakladatelstvi/vaznahudba/_zprava/kde-domov-muj-frantisek-skroup-uprava-otakar-jeremias--688505)>

<sup>44</sup> Spravodajca Anton Hudec k zákonu o štátnych symboloch (23. 6. 1939): „Zdalo by sa, že vládny návrh zákona má medzeru, keď neobsahuje ničoho o štátnej hymne... Keďže však štátna hymna nie je ešte ustálená a ústavno-právny výbor sa nepovažoval za kompetentný ako po stránke muzikálnej, tak po stránke obsahovej ju určovať, aspoň nie dnes,



úprave M. Schneidra-Trnavského, ktorá vyšla tlačou na samostatnom hárku, sa Tomášikova pieseň *Hej, Slováci* stala, hoci legislatívne nepotvrdenou, ale verejne akceptovanou štátnou hymnou v rokoch 1939 – 1945. V septembri roku 1944 sa však počas rokovania prvej schôdze odbojovej Slovenskej národnej rady na povstaleckom území v Banskej Bystrici spievala Kuzmányho pieseň *Kto za pravdu horí*.<sup>45</sup>

Po vojne sa návratom k Československu vrátila aj československá štátna hymna, opäť však bez legislatívnej úpravy, ku ktorej sa nepristúpilo ani po prijatí novej socialistickej ústavy ČSSR roku 1960. V časoch komunistickej totality sa často po doznení slovenskej časti ozvala ešte hymna Sovietskeho zväzu alebo aj Internacionála. Československá hymna sa na Slovensku hrala v úprave A. Moyzesa.



Takýto typ nahrávky nesmel chýbať v žiadnej štátnej inštitúcii.

Počas novembrovej nežnej revolúcie 1989 sa v pozícii hymnických ocitli aj nové piesne. Či už s reminiscenciou na rok 1968 dovtedy cenzúrované: *Modlitba pro Martu* (Jindřich Brabec / Petr Rada), *Rekviem* (Bohuslav Ondráček / Jan Schneider), *Píseň o mé zemi* (Karel Černoš / Pavel Žák) alebo aktuálne skomponovaná *Slúbili sme si lásku* (Ivan Hoffman).

Oficiálnej štátnej hymne sa začlenenie do legislatívy dostalo až roku 1990. Vtedy sa vlastne riešili už hymny tri, no pre spoločnú československú štátnu hymnu Federálne zhromaždenie jej status quo potvrdilo ústavným zákonom č. 102/1990 Zb. z 29. 4. 1990 s odkazom na zákon Slovenskej národnej rady č. 50/1990 Zb. a zákon Českej národnej rady č. 67/1990 Zb. tak, že oficiálna

---

postavil sa v tomto smere na stanovisko záporné a ustanovenia o štátnej hymne do návrhu nepojal. Usniesol sa len na sem smerujúcej rezolúcii...“ Dostupné z: <<https://www.psp.cz/eknih/1939ssr/stenprot/005schuz/s005001.htm>>.

<sup>45</sup> Podľa údajov v stenografickom zázname: „Po zaspievaní 'Kto za pravdu horí' Dr. Šrobár navrhol, aby Slovenská národná rada poslala pozdravný telegram prezidentovi Dr. Eduardovi Benešovi a maršalovi Jozefovi Stalinovi.“ Dostupné z: <<https://www.psp.cz/eknih/1944snr/stenprot/001schuz/s001001.htm>>.

hymna pozostáva z českej štátnej hymny *Kde domov můj* a prvej slohy slovenskej štátnej hymny *Nad Tatrou sa blýska* a toto poradie sa zachováva pri hraní a speve československej štátnej hymny. Vtedy si už obe federatívne republiky riešili samostatne aj zákony o štátnych symboloch. Na základe zákona SNR č. 51/1990 Zb. z 1. 3. 1990 vykonávacía vyhláška č. 253/1990 Zb. Ministerstva vnútra z 31. 5. 1990 usmernila, kedy sa namiesto československej hymny hrá alebo spieva slovenská štátna hymna (už s upraveným textom<sup>46</sup> a dvomi slohami).

Dialo sa to všetko v čase prekotných zmien, ktoré sa dotýkali aj samotného názvu spoločného štátu. Koncom marca roku 1990 sa zmenil názov z Československej socialistickej republiky (ČSSR) na Česko-slovenskú federatívnu republiku (ČSFR). O necelý mesiac prišlo k ďalšej zmene a dňom 22. apríla 1990 poslanci schválili názov: Česká a Slovenská Federatívna Republika.<sup>47</sup> Tento stav trval krátko, iba do konca roka 1992. I keď sa po vzniku samostatnej Slovenskej republiky v roku 1993 objavili návrhy na zmenu hymny, najmä z dôvodu, že časy bojov sú za nami a teraz máme vyznávať lásku k vlasti,<sup>48</sup> hymna *Nad Tatrou sa blýska* zostala i v novej legislatíve. Pre nové potreby nového štátu slovenskú hymnu upravil hudobný skladateľ Ladislav Burlas, nezasahujúc do Moyzesovej harmonizácie.

## NAD TATROU SA BLÝSKA

Text: Janko Matúška

**Nad Tatrou sa blýska, hromy divo bijú.  
Zastavme ich bratia, veď sa ony stratia,  
Slováci ožijú.  
To Slovensko naše posiaľ tvrdo spalo  
ale blesky hromu  
vzbudzujú ho k tomu  
aby sa prebralo.**

Ritornello (♩ = 2S)

Nad Tatrou sa blýska, hromy divo bi - jú.

nad Tatrou sa blýska, hromy divo bi - jú.

Zastav - me ich, bratia, veď sa o - ny stratia.

Slováci o - ži - jú. Slováci o - ži - jú.

Príloha č. 5 zák. č. 63/1993 Z. z. NR SR o štátnych symboloch Slovenskej republiky a ich používaní.

<sup>46</sup> Z pôvodného textu piesne, ktorý si v denníku zaznačil V. Paulíny Tóth (1844) *Ponad Tatrau blyská hromi diwo bygau / Zastawme jch bratia / Weť sa oni stratia*, aj z textu pod názvom *Dobrovolnícka*, uverejneného roku 1851 v D. Lichardovom kalendári (pozn. 4) *Nad Tatrou sa blýska, hromy divo bijú, zastavme jich bratia, veď sa ony stratia Slováci ožijú*, sa postupom času zmenilo slovo „ich“ na „sa“ (zastavme ich – zastavme sa). K oficiálnej zmene, resp. k návratu k pôvodnému textu prišlo až roku 1990.

<sup>47</sup> Zmeny názvu štátu sprevádzala tzv. pomlčková vojna, slovenská strana sa usilovala, aby sa hneď v názve štátu objavilo jasné rozlíšenie dvoch republík, odvolávajúc sa aj na formulácie z Pitsburskej dohody (1918) aj na fakt, že názov republiky so spojovníkom sa používal až do roku 1920 (do prijatia Ústavy). Diskusie a polemiky okolo spojovníka v roku 1990 boli natoľko turbulentné, že sa zakrátko pristúpilo k novému názvu Česká a Slovenská Federatívna Republika s pravopisnou úpravou používania veľkých začiatkových písmen.

<sup>48</sup> Po dosiahnutí samostatnosti roku 1993 sa v Národnej rade Slovenskej republiky rozvinula aj parlamentná debata, poslanec Bartolomej Kunc (SNS) preferoval návrhy na zmenu hymny. Adeptom bola známa hymnická pieseň M. Schneidra-Trnavského *Hoj, vlast' moja* (1920) s textom od Ferka Urbánka vyjadrujúcim lásku k vlasti. Vo verejnosti zneli aj hlasy za pieseň *Áká si mi krásna* (1934) od E. Suchoňa (text P. D. Bella Horal).



## PRAMENE:

Slovenský národný archív Bratislava, knižnica:<sup>49</sup>

Věstník čs. ministerstva Národní obrany. Ročník I. Praha, 1918. Sign. P-IX-121, inv.č.16.831

Věstník Ministerstva vnitra Republiky československé. Ročník I. Praha, 1919. Sign. P-IX-144, inv.č.17.015.

Věstník Ministerstva školství a národní osvěty. Ročník III. Praha (1921). Sign. P-IX-137, inv.č.16.968.

Věstník Č. S. Ministerstva národní obrany. Výnosy věcné. Ročník IV., Praha, 1921. Sign. P-IX-121, inv.č.16.833.

Věstník Ministerstva školství a národní osvěty. Ročník XVI. Praha, 1934. Sign. P-IX-137, inv.č.16.979.

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum: MUS L, MUS LVII, MUS XCVI, MUS CLV, MUS CLXXX, MUS CLXXXI.

<<https://www.psp.cz/eknih/1939ssr/stenprot/005schuz/s005001.htm>>

<<https://www.psp.cz/eknih/1944snr/stenprot/001schuz/s001001.htm>>

<[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=7199](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=7199)>

<<https://www.zakonypreludi.sk/zz/1992-460>>

## LITERATÚRA:

FEJÉRPATAKY-BELOPOTOCKÝ, Gašpar (ed.): *Nový i Starý Wlastenecký Kalendár na rok Páně 1838*. Liptovský sv. Mikuláš [1837].

KUNC, Jan: *O oficielní úpravě státní hymny*. Praha : Státní nakladatelství, 1936

LENGOVÁ, Jana: Der „Slowakische Frühling“ 1848/49 und die Musik. In: *Musik und Revolution. Die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1848/49*. Wien : HOLLITZER Wissenschaftsverlag, 2013,

[LICHARD, Daniel (ed.)] *Domová pokladnica. Kalendár na rok običajní 1851*. Skalica

SCHNEIDER-TRNAVSKÝ, Mikuláš: *Énektan*, II. riesz., Bratislava : Academia [1925].

SCHNEIDER-TRNAVSKÝ, Mikuláš: *Tatranské zvuky. Hymny a iné príležitostné spevy na dva hlasy so sprievodom harmonia alebo klavíru* op. 38. Trnava : SSV 1926.

WITTLICHOVÁ, Lucie (ed.): *Státní hymna České republiky v proměnách doby*. Úřad vlády ČR : Praha [2008]. Dostupné z: <<https://www.vlada.cz/assets/urad-vlady/vydavatelstvi/vydane-publikace/Hymna.pdf>>

---

<sup>49</sup> Za pomoc pri vyhľadávani Vestníkov z obdobia prvej Československej republiky v Slovenskom národnom archíve ďakujem kolegyni Lucii Fojtikovej.

## WINNING THE NATIONAL THEATRE'S COMPETITION. FERENC ERKEL'S *HYMNUSZ* AND THE BELLS OF PRESSBURG<sup>1</sup>

02 Katalin Kim

Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities. Budapest

Musical historiography thinking in national frameworks mostly does not want to be aware of the network of the musical institutions. Guest artists appearing and settling down within national borders are nationalized by the musical historiography, while the displaced borders are often forgotten; the past disappears or it becomes uninteresting if it is not part of the culture of the current national majority. In Hungary, this approach led to the fact that, until the middle of the 1970s, research into the musical life of the 18<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> century cities did not begin practically, since in the country liberated after the Turkish conquest, the re-initialization of musical life (and of life, in general) on the formerly occupied territories was only possible through the settlement of millions and by the import of musical institutions (of vocal-instrumental ensembles, of the musicians playing in the orchestras belonging to members of the aristocracy, and of the repertoire). This settled culture was accepted by Hungarian music historiography very late as its own. In essence, this occurred when the Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences launched the preparation works of the handbooks series entitled *Magyarország zenei története* [Music History of Hungary]. The title of the series signalled the change of perspective: they wanted to do research on the music history of Hungary, and not the music history of the Hungarians. That's what we do today as well: we deal with a colourful and multi-ethnic musical culture that imported and adapted Central and Western-European music and institutions.

In 1998 when the critical edition *Erkel Ferenc Operák – Ferenc Erkel Operas* was launched on the initiative of Tibor Tallián, the then director of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences the Department of Hungarian Music History not only renewed one of its early plans of a complete critical edition but gave new impetus to research into the music history of the 19<sup>th</sup> century which had broken off in 1983. Reconstructing the composition process and the reception history is a demand of vital importance for all critical editions. The critical edition workshops are centres of research for a given composer and at the same time the most important repositories of the relevant source material, preserving sheet music collections and documents, at least in copy or in digitized form. While investigating the afterlife of the edited works – changes of form and reception – these workshops embark on music and cultural historical research of wider

---

<sup>1</sup> The preparation of this study was made possible by the support of the National Research, Development and Innovation Office's project "Ferenc Erkel and his Workshop" (OTKA K112504). For a revised version of this study on the institutionalization of the *Hymnus* and the way it became a national symbol, see the forthcoming issue of *Musicologica Austriaca*, to be published by the end of the year 2019.

horizon as well. To undertake this kind of comprehensive research was particularly important in the case of the series *Ferenc Erkel Operas*, as we had already realized while editing *Bátori Mária* (Erkel's first opera). It turned out that in order to be able to answer the simplest questions concerning the performances of the work under Ferenc Erkel's baton we had to start from the scratch as the sources of the National Theatre were still unexplored. A survey of the history of performances of the individual Erkel operas also meant breaking new ground. As a result in the last two decades among others a list of the complete staff of the National Theatre has been made. We have taken stock of and digitized composer's score, the contemporary copied scores and the prompt-copy of all Erkel operas and other opera composers around Erkel used at the National Theatre, and also the playing copies. A database has been set up of the acting in German in Pest-Buda, an Excel chart containing – based on theatre pocket guides in the years between 1790 and 1850 – the entire daily program, the relevant data of about 40.000 performances. In the last five years one of our objectives was to compile a comprehensive National Theatre database which will be made available on the homepage of our Department. Our idea is to create a partly bilingual (Hungarian-English), complex database of the performances of the National Theatre in the 19th century including the program, sources and the press reports in a constantly expanding form both with regard to contents and the period discussed. We made a complete digitisation of the all playbills, theatre pocket guides and archive materials of the National Theatre from 1837-1884 and we introduced in the database data of the playbills between 1837 and 1884 (ca 15000 playbills). (The database will be available from January on our homepage. First only in Hungarian, but soon also in English.) The survey of the musical press still lags behind –, but the press reports of the 19th-century performances were fully covered while examining the history of reception of the five Erkel operas and other operas composed for the National Theatre (for example: the Lemberg born composers active in the 1840s-1850s in the National Theatre, Franz and Karl Doppler, or the Austrian composer Joseph Heinisch, who was conductor from 1824 until 1840 of the Hungarian music-theatre troupes in Cluj-Napoca/Kolozsvár, Košice/Kassa, Buda/Ofen and the ensemble of the Hungarian Theatre in Pest – from 1840 National Theatre). So this is where we need to start the research of the network, but at the same time we have to widen our objective. The musical theatre of the region developed its national versions by adapting European models, its agents were companies and artists orbiting on path spanning the current (and former) borders of countries and languages. The repertoire of the music theatres did not stop at the borders, and artists and theatre directors were wandering around. At least they did so in a certain circle. In our joint research, we would like to explore these cultural boundaries/regions that overwrite the national and linguistic borders.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> We started this research with the support of our Visegrad Grant project: "The Network of the Musical Theatre

The Hungarian-language musical theatre was the central institution of cultural nation-building. Gábor Mátray (Rothkrepf) organized the opera department of the Hungarian (later: National) Theatre in Pest, opened on 22 August 1837, based on the members of an ensemble operating earlier in Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár/, Kaschau/Košice/Kassa, and the Buda Castle Theatre. In its first months the number of opera productions at the Hungarian theatre in Pest was disproportionately low and, lacking enough trained singers and an orchestra of the right size, the performances left much to be desired. However, the audiences preferred musical productions, although invariably prose performances involved music, too. So the management of the company decided to undertake the inconvenience of what would be known as the ‘opera war’ lasting several years, and set up an opera section in January 1838. Ferenc Erkel took over the direction of the company, the members of which were already accustomed to each other, and began to form a real opera ensemble together with Rosalie Klein-Schodel, a Hungarian prima donna who was renowned in Western Europe as well. Under Erkel, the extended opera section underwent fast and spectacular development. Overcoming initial difficulties, it held eight premières in 1838 and nine in 1839. Like other operas in the region, it played works by Bellini, Donizetti and Mercadante. (Erkel’s first major operatic job was Mercadante’s *Il giuramento* which he co-orchestrated with Franz Kirchlehner from a piano reduction.)

The first “national opera” presented at the Hungarian Theatre in Pest (on 21 April 1838) was the operatic version of *Béla futása* [Béla’s Escape] by József Ruzitska (1822), a historic Singspiel widely known across the country and belonging to the core of the national repertoire. The play was adapted by the theatre’s orchestral conductor József Heinisch, who transposed the musical material of the Singspiel into a structure of closed numbers, known from Italian operas. In the following season, on 29 April 1839, *Csel* [Artifice] was staged – a comic opera by Endre Bartay who was later to become director of the National Theatre and, as such, the announcer of the competition for the musical setting of the *Hymnusz*. Then – one year later, on 11 July 1840 – *Tündérlak* [The fairy lodge] was put to stage, the comic opera version adapted by József Szerdahelyi of the popular Singspiel *Tündérkastély* [The fairy castle] (1812). József Bajza – the director of the Hungarian Theatre in Pest – vehemently attacked opera in his writings from 1837–1838, and most of all, after that, during the so-called “opera-war” going on between of the Theatre’s dramatic and musical companies. Bajza considered the birth of the first Hungarian opera possible in about 50 years.<sup>3</sup> However, he turned out to be wrong much sooner than he expected.

Assembled in 1839, the Parliament in Bratislava/Pozsony passed some decisive legislation on 13 May 1840. It included an act that decided the fate of the Hungarian Theatre in Pest. The act

---

Companies in the Multilingual East-Central Europe”, 2017-2018.

<sup>3</sup> See József Bajza: *Szózat a pesti Magyar Színház ügyében*. [Buda, 1839.] Introduced and edited by Gábor Szigethy. Budapest: Magvető, 1986. (= *Gondolkodó Magyarok*), 12, 14.

provided that the theatre would thenceforth become national property to receive national support and would come under the authority of the Parliament. What was at stake was the closing of the Hungarian Theatre in Pest that had been built ‘from free donations collected by the authorities’ in 1837. The institution where Ferenc Erkel was first conductor almost from the very outset, was christened National Theatre on the première of *Bátori Mária* on 8 August 1840. This was Erkel’s first opera. It might sound controversial that, in the context of contemporary public sentiment, an opera would have provided the opportunity for a ceremonious name change that carried an important cultural political message. Believing the cultivation of the Hungarian language to be the cornerstone of national awakening, public opinion held that theatre’s role in fostering national awareness could be achieved only through the promotion of Hungarian drama, and did not envisage a major role for music. This view was also expressed by Bartay and his followers. The première of *Bátori Mária*, however, achieved a breakthrough. Erkel had for the first time truly convincingly melded the elements of contemporary – chiefly Italian – operatic tradition (sujet, types of numbers form and harmony) with the Hungarian drama, a Hungarian historical libretto, and the music evocative of *verbunkos* motifs. The audience were enthusiastic and the work eventually convinced also the sceptics of national opera. *Bátori Mária* was unanimously greeted by the contemporaries as the beginning of a new era.

The close attention that followed the events around the birth of Hungarian opera indicates that both the direction of the National Theatre and the contemporary *Intelligentsia* were quite aware of the institution’s central role in the nation-building process. The same applies to the tenders announced in 1843–1844 by the National Theatre, then led by András Bartay, for the production of, inter alia, the musical settings for cultic poems that were of decisive importance for national memory. The poems designated for musical settings were *Szózat* [Summons] by Mihály Vörösmarty in 1843 and *Hymnus, a’ Magyar nép zivataros századaiból* [Anthem, from the stormy centuries of the Hungarian nation] by Ferenc Kölcsey in 1844.

According to the tender published in the newspapers *Honderű* of 29 February 1844 and *Regélő Pesti Divatlap* of 3 March 1844: “As in the past, this year, we are convinced that it belongs to [the responsibilities of] the National Theatre to raise the prestige of our poets’ outstanding lyrical poems, to facilitate their spreading and to keep them alive among the nation, and we consider these goals to be most achievable if such poems are set to singing and music, and as we intend to do so every year, this year again we offer a prize of twenty golden florins for the best popular melody [in the original: *népének*, i.e. approximately *volksstümliche Weise*], adapted for choir and orchestra, based on the *Hymnus* of our poet laureate Ferenc Kölcsey. The poem can be found on page 1.134 in Volume I. of Kölcsey’s Complete Works.”

As the text of the tender clearly reveals, the aim of the competition announced by the National Theatre in 1844 was not to have written a national anthem, they rather expected from the contestants a popular melody through the music of which an important poem could become widely known. This was the case a year earlier when the National Theatre announced a similar competition for the composition of a musical setting for *Szózat* [Summons]. The popularity of the award-winning musical composition by Béni Egressy was never surpassed by the one Erkel composed at the same time (and which was *not* included in the competition), despite the fact that, according to many opinions, Erkel's setting was far superior to Egressy's both in regard to its music and prosody. The National Theatre received national attention. This might explain also the fact that the institution's 1843 competition for creation of the genre of Hungarian *Volksschauspiel* (*népszínmű*) ended with the victory of a work – *Kalandor* [The adventurer] by Ferenc Ney – which did not become successful as a repertoire piece, however, it summed up the theatre's cultural programme in terms of ideology and topicality as a propaganda piece. The *Volksschauspiel* entitled *Két pisztoly* [Two pistols] by Ede Szigligeti and Ferenc Erkel, written for the very same competition, became a hit during the subsequent decades; it included the musical setting of József Bajza's popular poem *Sóhajlás* [Sighing], which became very famous thanks to its appearance in a popular theatrical piece. It is not the only one of the national representation's symbolic musical pieces that had become known following their performances on the musical stage. Similar cases include the cavatina *Hunnia nyög letiporva* [Hunland is sighing in usurpation] from József Ruzitska's *Béla futása* [Béla's Escape] of 1822, which was even mentioned by Mór Jókai in the novel *Eppur si muove* (1872); or the recruiting music from Bartay's comic opera *Csel* [Artifice] of 1839; as well as a series of musical numbers from Erkel's opera *Hunyadi László* (1844): the choir *Meghalt a cselszövő* [The villain is dead] from the end of the first act, *Magyar tánc* i.e. Hungarian dance (now known as *Palotás*) from the wedding scene in Act Three, and the *Hattyúdal* [Swansong] from the opera's fourth act. And, of course, both the *Rákóczi Song* and the *Rákóczi March* were sang and played as symbols of anti Habsburg-resistance, thus carrying on the earlier tradition on and off the stage during the occasions of national self-representation. It is no coincidence that both Liszt and Erkel wrote their own arrangements of the march, and Liszt even alluded back to his arrangement in his *Kaiserhymne* of 1884, composed for the opening of the Hungarian Royal Opera House.

Out of the thirteen entries submitted to the National Theatre's *Hymnusz*-competition, only four are known to us today. In addition to the manuscripts of Ferenc Erkel and Béni Egressy, we have the sources for two more works, without the signature of an author (only watchwords). Another musical setting might have been made for this occasion as well. The autograph score of Erkel's setting is lost or latent. Therefore, the earliest source of the *Hymnusz* is the copied score Erkel submitted to the competition. According to the tender, the contestants had to compose Kölcsey's



poem for choir and orchestra. They had to submit the score of their musical settings in unsigned copies, instead of their names they had to select a watchword to be put on the title page. Erkel borrowed the first two lines of Kölcsey’s poem *Vanitatum vanitas* as his watchword: “*Itt az írás forgassátok érett ésszel, józanon*” [Here is the writing, read it with mature mind and common sense].

The creation of the poem and of the musical piece based on it, which were to become the Hungarian national anthem, has been surrounded by a number of myths. One of them is that both the poetry and the music were written under the impression of the moment. Kölcsey usually ripened his poems for a long time, and given that he was a poet who wrote “agonizingly,” it is certain that his *Hymnus* was not the result of a one-day inspiration (22 January 1823), as Hungarian public consciousness believed for a long time. Erkel did not belong among the composers who worked slowly. However, his music for the National Theatre’s 1844 competition was probably not a last-minute creation as Géza Gárdonyi recounts it, based on a conversation he had, still as young man, with Erkel.<sup>4</sup> Erkel’s copied score, submitted to the competition, bears the number “1” (meaning, he was probably the first and not the last to apply). A further piece of evidence is the fact, as the conductor of the National Theatre, Erkel should have been on the jury – unless he wanted to be a contestant himself. (See Plate 1-3)

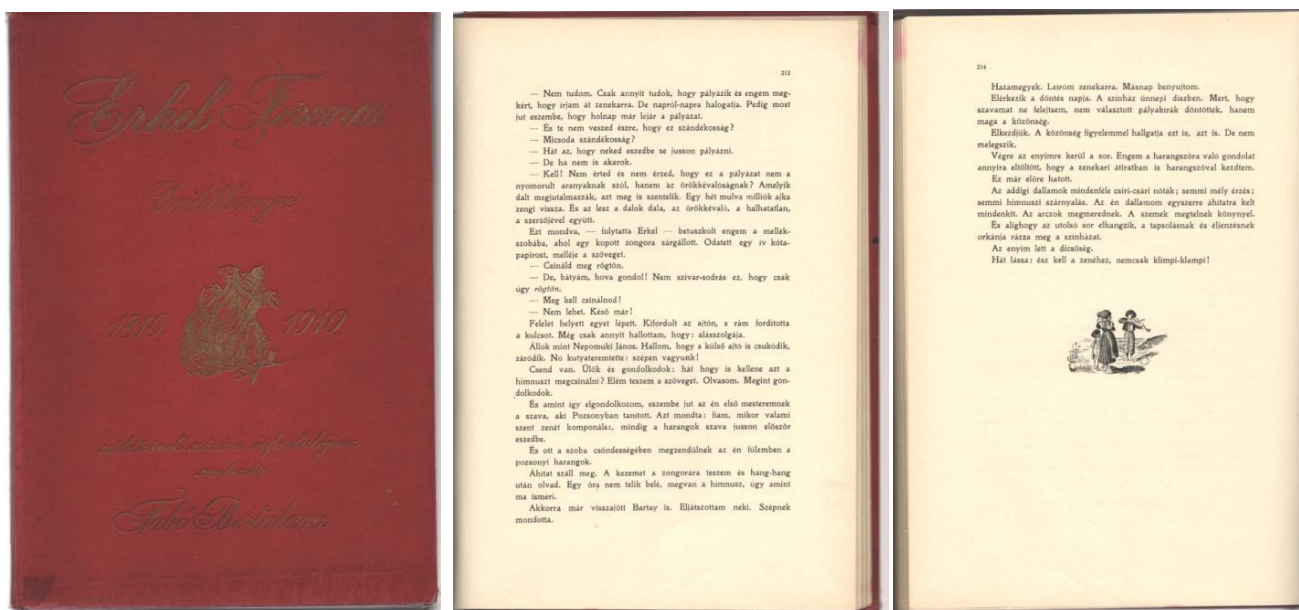


Plate 1-3: Title page and pages containing Gárdonyi’s narration of the volume *Erkel Ferenc Emlékkönyv* [Ferenc Erkel memorial album]. The celebratory publication – which was released on the 100th anniversary of the composer’s birth, featured music historical writings as well as recollections, and became a much cited source of the research on Erkel – also included the memories of Géza Gárdonyi.

<sup>4</sup> Géza Gárdonyi: “Apróságok Erkel életéből” [Trivia from Erkel’s life] in *Erkel Ferenc emlékkönyv*. Születésének századik évfordulójára írók és tudósok közreműködésével szerkesztette Fabó Bertalan. Másfélszáz képpel és hasonmással. [*Ferenc Erkel memorial album*. Edited by Bertalan Fabó with the collaboration of writers and scholars, for the 100th anniversary of Erkel’s birth. With one and a half hundred images and facsimiles.] (Budapest, Pátria irodalmi vállalat, 1910), 209–214. Also available online: <http://mek.oszk.hu/08600/08689/> last accessed on 08.06.2019.

Still, Gárdonyi’s recollections, taken as a whole, are certainly not just fairy tales. He describes with astonishing accuracy the creative process that Erkel went through, from the improvisation played on the piano to the completion of the orchestration (this process is similar for many of Erkel’s works, though it is also true to many other composers), and one should also consider that, according to Gárdonyi’s recollections, Erkel was inspired by his memories as a pupil in Pressburg as he set the *Hymnus* to music. No matter how novelistic this moment is, it can be, nevertheless, authentic:

*“It’s silence”* – says Erkel in Gárdonyi’s wording. – *“I’m sitting and thinking: Well, how should I actually do this anthem? I’m putting the text in front of me. I’m reading it. Then I’m thinking again.*

*And as I’m thinking, it comes to my mind the word of my very first master, who taught me in Pressburg [Pozsony, Bratislava]. He said: ‘My son, when you are about to compose some sacred music, it’s always the word of the bells that should come to your mind!’*

*And there, in the silence of the room the bells of Pressburg are tolling in my ear.*

*I’m possessed by devotion. I put my hands on the piano and the sounds are melting one after another. It doesn’t take an hour and the Hymn is ready, the way everybody knows it today.*

*By then Bartay came back, too. I played it to him. He said it was nice.*

*I go back to my place. I write it down for the orchestra. The next day I submit the application.”*<sup>5</sup>

It’s worth noting that in Gárdonyi’s text, Erkel speaks of the bells not only in the moment of inspiration, but also in relation to the performance. (“I was so overwhelmed by the thought on the bells, that I started the orchestral transcription also with the sound of bells. And this was quite effective.” – says Erkel in the text of Gárdonyi.) (See Plate 4-5)

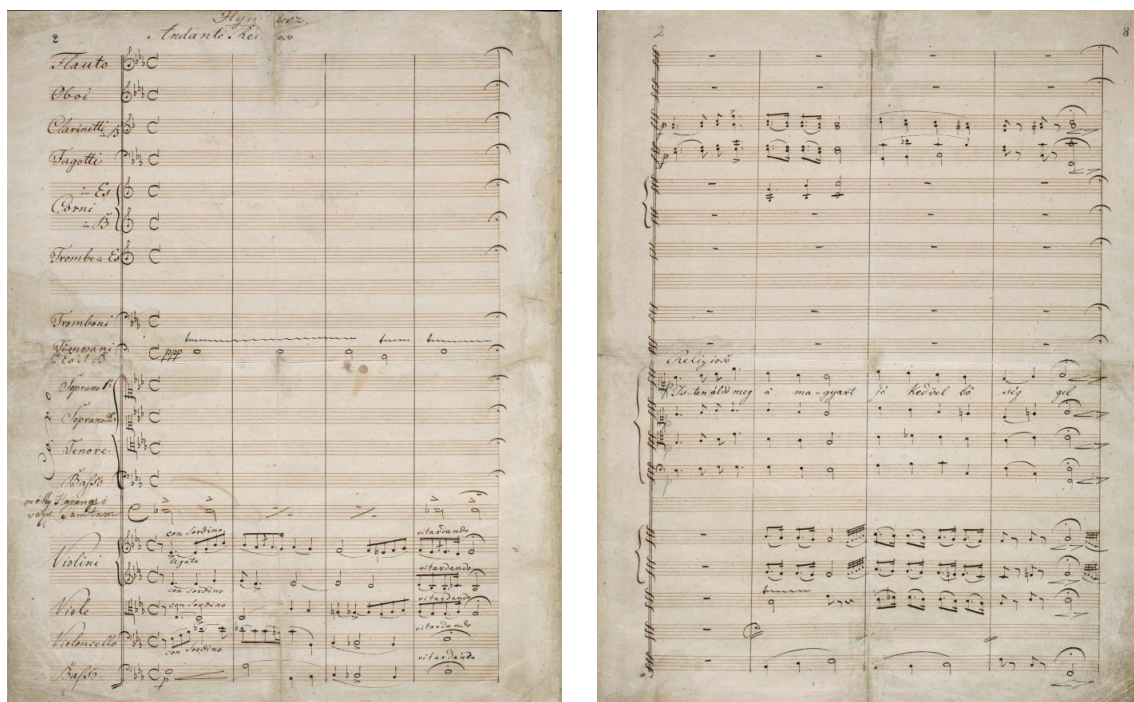


Plate 4-5: First pages of the music for *Hymnus*, sent in for the application.  
Music Collection of the National Széchényi Library, Budapest

<sup>5</sup> Gárdonyi: *Apróságok Erkel életéből* [Trivia from Erkel’s life], 213.



But the bells are missing from the orchestral score copy submitted for the application. Erkel introduced the bells subsequently into this score (by the way, in Hungarian into the otherwise Italian score heading: “Mélly harangszó vagy Tam-tam” [Low Bells or Tam-tam]). And it is a subsequent pencil entry that marks the bells also in the timpani part of the orchestral material which was used for the first performance of the *Hymnus*. Nevertheless, this supplement could only have been made *after* the consideration of the application because the score submitted anonymously to the tender could not include the author’s handwriting.<sup>6</sup> But it is rather odd, even among the many anecdotic and cultic elements of the tale within the framework of the short account of the genesis, to find a reference to the place of Erkel’s studies and his first master Heinrich Klein. This reference was obviously needed as part of the origin myth, we might say ironically. But perhaps there is more to it... (See Plate 6)



Plate 6: Heinrich Klein, portrait.

For instance, Ferenc Bónis in his essay thinks that it could have Heinrich Klein, Erkel’s teacher in Pressburg, a personal friend of Beethoven, who imbued his pupil Erkel with veneration toward the masters of the Viennese Classicism. As a result: “It was more than natural that, when Erkel composed the national anthem, he was looking for a model to follow in the art of the Viennese Classical masters, in the art of Haydn and Mozart. The structure of his melody, but in

---

<sup>6</sup> The copy of Erkel’s application and the orchestral and vocal parts were written down by János Kocsi, the clarinettist of the National Theatre, who at the time was also the copyist of Erkel’s works. It was Kocsi who also duplicated the orchestral materials and the orchestral score for the première of the opera *Hunyadi László* (27 January 1844). We were able to identify his handwriting based on a copyist’s bill for *Hunyadi László*.

places also the motifs he used recall Joseph Haydn's exquisite *Gott erhalte*, composed in 1797."<sup>7</sup> Certainly, Erkel's only known teacher had a decisive role in the formation of the young composer. And the appearance Klein's name in this memoir is strange enough, to suppose that there was a real experience behind the evocation of the bells of Pressburg and of Klein's spirit. Heinrich Klein taught Erkel composition, but he was also the music teacher of the Benedictine Grammar School of the town where Erkel was a pupil from the age of 11 until 15. Under Klein, there was intense musical life at the *Kleingymnasium*, involving choir singing with instrumental accompaniment. Klein took seriously the teaching of his students who – in part – also collaborated at the musical event of the Benedictine Academy Church. The masses of the school were held until 1823 at the *San Salvatore* church of the Jesuits, which was closed down, and from November 1823, precisely during the period of Erkel's studies there, Masses were held at the newly renovated church of the Clarisses. (It was in this church, that one of Erkel's first compositions, a litany with instrumental accompaniment, was performed.) Klein undertook further tasks, independent from the daily practice of the school. A few years earlier, for example, he issued a volume of hymns for purposes of the Benedictine students' church music practice. The publication fits into the early 19<sup>th</sup>-century fashion of hymn collections. It appeared in 1815, only a few years before Erkel's student years in Pressburg. (See Plate 7)

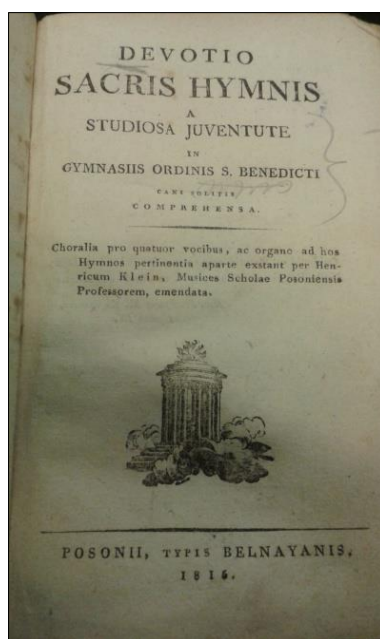


Plate 7: Heinrich Klein, *Devotio Sacris Hymnis*. Title page of the volume. Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung.

According to the title page, Klein prepared the publication explicitly for the student choirs of Benedictine schools. Erkel must have sung from the hymn-material of this volume; and if he really

<sup>7</sup> Ferenc Bónis: "A Himnusz születése és másfél évszázada," [The birth of the national anthem and its one and a half century], in Magdaléna Tóth (ed.): *A magyar Himnusz képes albuma* [An illustrated album of the Hungarian National Anthem] (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár – Argumentum, 2017), 75–96. (81.).

did so, it cannot be ruled out that this was the very experience which was recalled later by the 34-year-old composer, while he read the lines of Kölcsey's poem. All this became evident to me, as I saw the beginning of one of the hymns from volume: the *Pange lingua* anthem for the procession of the Lord's Day. Erkel's biographers did not notice this analogy, perhaps because in the sources of the Klein hymn-volume available in Hungary the musical setting for this hymn (and many others) are missing. I found the volume with the musical setting of the *Pange lingua* choir in the Musical Collection of the Österreichische Nationalbibliothek (without data about its possessor).<sup>8</sup> (Plate 8) Not only the initial motif is identical with the one in Erkel's *Hymnus*, but the tonality is the same, too. The analogy only applies to the first notes, but this is a very strong beginning, virtually dominating the whole musical setting of the *Hymnus*. This melodic analogy, together with Gárdonyi's recollection, makes it quite likely, that Erkel's school experiences, the *Pange lingua* sung at the procession of the Lord's Day but perhaps on other occasions as well, were present in his mind as he set to music the national anthem. All the more so, since the procession of the Lord's Day, accompanied by the performance *Pange lingua* and traditionally attended by the students, was a memorable event everywhere. So, probably, also in Pressburg it was celebrated all over the city and students did not only sing during the procession, but they regularly held school drama performances as well. The similarity confirms to a certain degree the credibility of memories from Pressburg in relation to the *Hymnus*. Not necessarily the bells, but the choral singing at the school, and Klein's harmonisations of hymns.

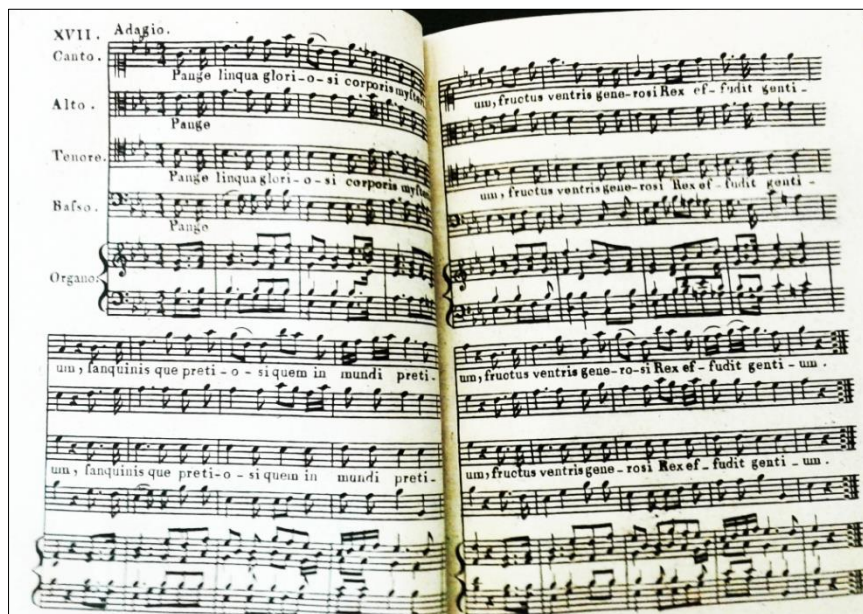


Plate 8: The choir *Pange lingua* from Heinrich Klein's volume.

<sup>8</sup> See *Devotio Sacris Hymnis a studiosa juventute in Gymnasiis Ordinis S. Benedicti cani solitis comprehensa*. Choralia pro quatuor vocibus, ac organo ad hos Hymnos pertinentia aparte exstant per Klein, Musices Scholae Posoniensis Professore, emendata ([Pressburg, Belnay], 1815).

# PŘÁTELSTVÍ A SPOLUPRÁCE DOBROSLAVA ORLA (1870–1942) S ALOISEM KOLÍSKEM (1868–1931) PRIZMATEM JEJICH KORESPONDENCE Z ORLOVY POZŮSTALOSTI

## 03 Kateřina A n d r ť o v á

Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta

Příspěvek se snaží postihnout povahu přátelství a spolupráci dvou významných organizátorů slovenského školství a kultury, katolických kněží Dobroslava Orla a Aloise Kolíska. Oba se na Slovensku trvale usadili teprve po převratu v souvislosti se založením bratislavské Univerzity Komenského a byli na podzim roku 1919 mezi prvními jmenovanými profesory Teologické fakulty. Jedním z pramenů dokumentujících povahu jejich vztahu je korespondence uložená jako součást fondu *Pozůstalost Dobroslava Orla* v Českém muzeu hudby.<sup>1</sup> Životopisné informace jsou čerpány z uvedené literatury.

Alois Kolísek i Dobroslav Orel před vznikem Československé republiky pedagogicky působili jako středoškolské profesory náboženství – katechetové;<sup>2</sup> Kolísek na Zemské vyšší české reálné škole v Hodoníně, Dobroslav Orel na vyšších reálných školách v Hradci Králové, v Praze a na pražské konzervatoři. Oba byli vynikajícími muzikanty a působili v Obecné jednotě cyrilské, spolku zaměřeném na zvelebování liturgické hudby, vycházejícího z ideálů cecilského hnutí. Na exerciciích pořádaných královéhradeckou Diecézní jednotou cyrilskou v Kutné Hoře ve dnech 8.–10. 8. 1899 také došlo k jejich prvnímu doloženému setkání.<sup>3</sup> Alois Kolísek na exercicia přijel jménem *Cyrilské jednoty brněnské*, jejímž předsedou byl jeho bratr František. Kolísek se exercicií účastnil jako čestný host a jako asistent při mši podle římského vzoru. Dobroslav Orel se na exerciciích podílel organizačně a jako přednášející.<sup>4</sup>

Z výročních zpráv škol, na nichž oba působili i z dobového tisku vyplývá, že kromě výuky náboženství věnovali zvláštní pozornost hudbě a organizování koncertů, jichž se oba aktivně účastnili; Orel jako sbormistr chlapeckého pěveckého sboru a dirigent, s hudebně-badatelským přesahem, Kolísek především jako zpěvák, dramaturg a popularizátor.

K významnějšímu setkání došlo v 1903, kdy se Orel účastnil společně s královéhradeckou skupinou první české pouti do Lurd jako poutní varhaník.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> NM-ČMH. Pozůstalost Dobroslava Orla. [Dále pouze NM-ČMH, u dosud nezkatalogizovaných položek je uvedeno číslo krabice 34-B.]

<sup>2</sup> Viz příslušné *Výroční zprávy středních škol*.

<sup>3</sup> *Hlas. Časopis církevní*. Brno: František Poimón. 13. 8. 1899. Roč. 51, č. 183, s. 9.

<sup>4</sup> Témata přednášek spojených s praktickým cvičením: *Accentus a concentus* při mši sv. zpívané, přednes chorálu syllabického a jubilovaného; Pašijový týden a zpěvy při zpívané mši zádušní – přednáška spojená s praktickým nácvikem.

<sup>5</sup> KOLÍSEK, Leopold, [ed.] *První česká pouť do Lurd roku 1903*. V Brně: [nákl.vl.], 1904, s. 49, 91, 187 a 264.

Hned následujícího roku se Orel s Kolískem sešli jako lektori kursů zaměřených na zdokonalení úrovně liturgické hudby na bezplatném instruktivním kursu v Hradci Králové. Orel přednášel teorii a nacvičoval zpěv gregoriánského chorálu, Kolísek přednášel o *Estetice všeobecné i hudební se zřetelem k církevní hudbě*.<sup>6</sup> I z dalších let máme doklady o jejich aktivní účasti na cyrilských sjezdech pořádaných Královéhradeckou Diecézní cyrilskou jednotou, na nichž přednášeli – Orel zpravidla o nejstarších českých hudebních památkách a o římském chorálu, Kolísek o slovenské lidové písni. O úzké Kolískově spolupráci s královéhradeckou diecézí svědčí i oznámení v Ordinariátním listu z roku 1914, podle něhož byl Kolísek jmenován Čestným konzistorním radou Královéhradecké diecéze.<sup>7</sup>

Poté, co se v roce 1915 Orel po roční přestávce opět redakčně ujal časopisu *Cyril*, Kolísek přispěl do prvních čísel 41. ročníku pojednáními o lidových vánočních a vojenských písních „*Narodil se...*“<sup>8</sup> a „*Ked' som maširoval. Pérečko uh. slovenských písni vojenských.*“<sup>9</sup>

Z uvedeného vyplývá, že se Orel s Kolískem znali a spolupracovali ještě před příchodem na Slovensko. Z této doby se nezachovalo žádné svědectví v podobě vzájemného písemného kontaktu. Jediným pramenem jsou zprávy v poutním almanachu *První česká pouť do Lurd v roce 1903*,<sup>10</sup> v časopise *Cyril* a v dobovém denním tisku, především v deníku *Hlas*.

Jejich spolupráce získala nový rozměr po státním převratu a vzniku Československa. Oba spojili svou budoucnost se Slovenskem; bydleli na stejné adrese v bytech přidělených Univerzitou v Kapitulské ulici čp. 5 (Orel jako zaměstnanec UK měl ubytování zdarma.). Každý z nich se ale ocitl ve zcela odlišné situaci. Dobroslav Orel až do té doby rozvíjel svou odbornou i osvětovou činnost pouze v českém prostředí. S poměry na Slovensku se důvěrněji seznamoval teprve po přestěhování do Bratislavy.

Alois Kolísek byl, na rozdíl od Dobroslava Orlova, s kulturním a politickým děním na Slovensku těsně spjat již v předválečném období. Hovořil plynule slovensky, měl zde řadu přátel, sbíral slovenské lidové písně, rád je zpíval, pořádal o nich přednášky, psal pojednání, především popularizační povahy, byl činný politicky a údajně zastával významné funkce ve 40 různých organizacích.

Cenným svědectvím z doby Orlova a Kolískova společného působení na Slovensku je dvacet devět dopisů, pohlednic a korespondenčních lístků od Aloise Kolíska adresovaných Dobroslavu Orlovi a některé další dokumenty zachované v Orlově pozůstalosti, uložené v Českém muzeu

<sup>6</sup> *Obnova*. Hradec Králové: Tiskové družstvo. 19. 8. 1904, roč. 10, č. 34, s. 4.

<sup>7</sup> „*Dr. Alois Kolísek, katecheta a profesor zem. reálky v Hodoníně, čestným konzistorním radou. N. E. 14. 423.*“ Srv. Ordinariátní list Královéhradecké diecéze. 1914, díl 18, s. 156.

<sup>8</sup> *Cyril*. Praha: Obecná jednota cyrilská. 15. 1. 1915, roč. 41, č. 1, s. 4–7.

<sup>9</sup> *Cyril*. Praha: Obecná jednota cyrilská. 15. 2. 1915, roč. 41, č. 2, s. 23–27.

<sup>10</sup> KOLÍSEK, Leopold, [ed.] *První česká pouť do Lurd roku 1903*. V Brně: [nákl.vl.], 1904, 340 s.



hudby. Jejich korespondence z dvacátých let se zachovala velmi torzovitě. O to cennější jsou další Orlovy dopisy uložené v SNM-HuM, na které upozornila Edita Bugalová v příspěvku *Poznámky k výstavě Dobroslav Orel – československý muzikolog*.<sup>11</sup> Tyto dopisy vypovídají o existenčních nejistotách a hledání uplatnění v nových společenských poměrech.

Z tohoto počátečního období slovenského působení se v Orlově pozůstalosti zachovaly dva závažné dopisy z roku 1921 a dvě pohlednice. Otevření Teologické fakulty při Univerzitě Komenského bylo v té době v nedohlednu a vrcholily incidenty Orla a Kolíska v kuratoriu Hudební školy pro Slovensko. Kolísek si byl vědom, že jeho politické angažmá v Revolučním národním shromáždění nebude mít žádné pokračování. V této atmosféře odejel do Anglie, odkud napsal 11. 6. 1921 Orlovi dopis, v němž se zamýšlí nad svou i jeho budoucností – dopisu nechybí poetičnost: „*Co se budoucnosti týče (mé) nekladu ji na Slovensko s takovou jistotou jako do Anglie (aspoň pro nejbližší čas), ovšem bude-li potřebí a budu-li 'u nás' zbytečný. Dunaj je pěkný, ale Temže je větší*“ ... „*A co se Vaší budoucnosti týče, Vám patří svět, neboť jste muzikant, t. j. vládne harmonie sfér... a ty jsou všude, to ony jsou všude*“.<sup>12</sup>

Druhý Kolískův dopis je z 24. 8. téhož roku reaguje na Orlův úmysl odejít z Bratislavy. Kolísek mu odpovídá velmi ostře: „*Co je to? Póza? Fráze, Vážnost? Nemíníte-li to doopravdy, pak šetřte více slovy, míníte-li to vážně, řekněte mi to ještě jednou docela doopravdy, abych věděl, jak se já mám zařídit. Víte přece, že stran Vašeho jmenování na filosof. fakultu jsem já učinil první kroky (zdárné) a s Vaším vědomím*“.<sup>13</sup>

Je to pravděpodobně jediná dochovaná zmínka o Kolískově angažmá ve věci Orlova přestupu na Filosofickou fakultu – tedy na světskou instituci. V této souvislosti se Orel obrátil na královéhradeckou konzistoř. Zde, v korespondenci královéhradeckého biskupa Karla Kašpara se zachoval dopis, v němž jej Orel žádá o vyjádření, zda může nabídku na ředitelské místo v semináři pro hudební vědu přijmout. Biskupa ujišťuje o své kněžské věrnosti a oddanosti.<sup>14</sup> Kladná odpověď z biskupství přišla 29. 11. 1921.<sup>15</sup>

Z dvacátých let se dochovaly ještě dvě pohlednice z cest – první, rovněž z roku 1921, je cenná, protože připomíná Orlovu účast na lurdské pouti v roce 1903.<sup>16</sup> Pro úplnost dodejme, že

---

<sup>11</sup> BUGALOVÁ, Edita: Poznámky k výstavě. Dobroslav Orel – československý muzikolog. In: MALÉ OSOBNOSTI VELKÝCH DEJÍN – VELKÉ OSOBNOSTI MALÝCH DEJÍN. PRÍSPEVKY K HUDOBNEJ REGIONALISTIKE III. Bratislava: Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum Bratislava; Slovenská muzikologická asociácia; 2017, s. 210–230.

<sup>12</sup> NM-ČMH, krabice 32-B/II, sign. 397.

<sup>13</sup> NM-ČMH, krabice 33-B/I-6, sign. 1316.

<sup>14</sup> Za upozornění na tento dopis děkuji Matěji Ondřejovi Havlovi.

<sup>15</sup> NM-ČMH, krabice 31-B/II, sign. 58.

<sup>16</sup> NM-ČMH, krabice 32-B/II, sign. 424.

druhá pohlednice je z roku 1923 a Kolísek ji poslal Orlovi z Říma s textem: „Z věčného města věčné pozdravy Vám i sestřičce“.<sup>17</sup>

Veškerá další korespondence pochází z období, kdy se péče o Orlovu agendu i domácnost ujala Anna Dočkalová. Vzhledem k předčasné Kolískově smrti se jedná o velmi krátké časové období – trvající od ledna 1930 do srpna roku 1931; poslední pozdrav poslal Kolísek z Lurd pár dní před svou smrtí. Některé pasáže dopisů jsou určeny přímo Dočkalové nebo obsahují pokyn: připojený list prosím odevzdat slečně Dočkalové. Kolísek jí děkuje za zásilky a dává instrukce pro svou hospodyní Františku. Většinou žádá, aby mu Františka poslala (nebo naopak už neposílala) došlou poštu na místo, kde se právě nacházel nebo žádal, aby Františke připomněli, že k němu po jeho návratu z cest nemá pouštět návštěvy.

Dopisy jsou vesměs psány s typickým Kolískovským humorem. Vyskytují se v nich slovní hříčky a vtípné, někdy velmi britké glosy, jimiž Kolísek reflektuje osobní zážitky, závažné dobové události a probírá pracovní záležitosti. Kuriozní spor probíhal mezi Orlem jako ředitelem semináře pro hudební vědu a Kolískem jako místostarostou *Západoslovenské Spevácke Župy Jána Levoslava Bellu*. Jednalo se o vlastnictví originálu Bellovy kantáty z roku 1929 *Orol vták*, kterou Bella věnoval župě nesoucí jeho jméno, ale na kterou si činil nárok na základě předchozích dohod rovněž Orel pro seminář. Spor probíhal zcela oficiální písemnou formou od sklonku roku 1929 mezi místostarostou *Západoslovenské spevácke župy J. L. Bellu* a ředitelem *Semináře pro hudební vědu*.<sup>18</sup> Dopadl smírem, nicméně Kolísek si v soukromé korespondenci neodpustil rýpnutí: „...*Orel je přecaj vták*...“<sup>19</sup> V prvních dopisech z roku 1921 Orla oslovuje *Carissime*. Později – ve třicátých letech – Orla tituloval nejčastěji *Velkomožný pane, Pán prezident, Spectabilis*. Čtyři dopisy z Karlových Varů z července roku 1930<sup>20</sup> adresuje oficiálně Štátnému ústavu pre ľudovú pieseň, jehož byl Orel ředitelem, podepisuje se jako jednatel – ale dopisy jsou plné slovních hříček a vtípkování – Kolísek Orla informuje o právě znějících skladbách, vypočítává útratu, rozvádí úvahy nad lidovou písní. Jako strom označuje Orla, sebe jako keř a místo květiny jen poznamená: „*Wer weiss? Kdo ví?*“<sup>21</sup>

Kolísek si Orla a Dočkalovou velmi rád dobíral, zejména kvůli fotografické metodě, kterou Orel začal prosazovat v muzikologickém bádání. Ofocování stránek středověkých kancionálů, které

<sup>17</sup> NM-ČMH, krabice 32-B/II, sign. 423.

<sup>18</sup> SNM-HM, Fond: Západoslovenská pěvecká župa Jána Levoslava Belly. Archiv UNIBA. Fond: Hudebně vědecký seminář.

<sup>19</sup> NM-ČMH, krabice 34-B. 20. 7. 1931.

<sup>20</sup> NM-ČMH, krabice 34-B. 4. 7. 1930, 14. 7. 1930 a 16. 7. 1930. NM-ČMH, krabice 33-B/I-8, sign. 1093. 9. 7. 1930.

<sup>21</sup> NM-ČMH, krabice 34-B. 16. 7. 1930.

zpracovával pro své životní dílo Hudební prvky svatováclavské Kolíska například inspirovalo k oslovení: „*Fotografické podnikatelství – Slovné, Spectabilní, Svatováclavské*“<sup>22</sup>

V korespondenci z 21. 10. 1930 najdeme svědectví o anglickém provedení Janáčkovy Glagolské mše v Norwichi – Kolísek píše Orlovi přímo z generální zkoušky.<sup>23</sup> V listopadu téhož roku Kolísek navštívil Záhřeb, kde byl svědkem dirigentského úspěchu Bohumila Špidry – Orlova nejbližšího žáka. Kolísek v textu naráží na protest proti Špidrovu dirigování Foersterovy Stabat Mater na půdě SND: „*Veni vidi vici Špidra – Byl jsem svědkem satisfakce.*“<sup>24</sup>

Dopis z 27. 12. 1930 nemilosrdně glosuje sebevraždu hudebního skladatele a dirigenta Oskara Nedbala slovy: „*O poslední – osudové – zbabělosti našeho nešťastníka jsem se dočetl z Lid. Listů včera 26/12 po obědě.*“<sup>25</sup>

Rok 1931 byl pro Kolíska nejen jubilejním – oslavil 40 let kněžství – ale také osudným. V první polovině roku hodně cestoval. Navštívil Merano, v květnu Řím, jako duchovní vůdce pouti oslavující 40. výročí papežské encykliky Rerum novarum. Právě v době jeho římského pobytu vrcholil Orlovův boj, jímž se snažil všemi prostředky zabránit přeložení vojenského duchovního dr. Felixe Hoblíka z Trenčína do Terezína. Podle dochované korespondence Orla s arcibiskupem Kordačem, generálem Medkem, Felixem Hoblíkem, Kolískových psaných komentářů i jeho konceptu odpovědi generálu Medkovi je evidentní, že Kolísek Orlovi velmi vydatně pomáhal. Dokonce mu nabízel intervenci Římě.<sup>26</sup> V radikálním postupu je zastavil velmi diskrétní, ale účinný diplomatický zásah nově zvoleného kanovníka svatovítské kapituly Antonína Bořka Dohalského.<sup>27</sup>

V srpnu se Kolísek vydal jako duchovní vůdce na tradiční pouť do Lurd. Při zpáteční cestě onemocněl a krátce po návratu do vlasti zemřel. Dobroslav Orel se stal pořadatelem jeho pozůstalosti. V Orlově pozůstalosti se dochovala korespondence týkající se pořizování odhadu uměleckých předmětů ikonografické povahy, například dopis ze 6. března 1934 od profesora Žákavce.<sup>28</sup> Z Kolískovy agendy pravděpodobně pochází pohlednice Černové, rodné vesnice Andreje Hlinky z 6. 3. 1910 upomínající na krvavý střet v roce 1907.<sup>29</sup> Je adresována Robertu Setonovi-Watsonovi. Pod pozdrav z Hodonína se s krátkými přípisů díky podepsali také Andreas [Andrej]

---

<sup>22</sup> NM-ČMH, krabice 34-B. 12. 2. 1931.

<sup>23</sup> NM-ČMH, krabice 34-B. 21. 10. 1930.

<sup>24</sup> NM-ČMH, krabice 33-B/I-8, sign. 1078.

<sup>25</sup> NM-ČMH, krabice 33-B/I-8, sign. 1040.

<sup>26</sup> NM-ČMH, krabice 33-B/I-8, sign. 1017.

<sup>27</sup> NM-ČMH, krabice 33-B/I-8, sign. 1014. Dohalský se podepsal pouze iniciálami A. D. Žádal Orla, aby dopis zničil a ujistoval ho, že on udělal s jeho dopisy totéž.

<sup>28</sup> NM-ČMH, krabice 34-B/5b, sign. 1586.

<sup>29</sup> NM-ČMH, krabice 32-B/III, sign. 512.



Hlinka a Luigi [Alois] Kolísek, který k vyobrazením hrobů obětí připsal: „*Uns Blut und Grab, Sieg und Leben!*.“<sup>30</sup>

V průběhu dalších měsíců po Kolískově smrti se na Orla obraceli lidé, kteří s ním měli rozjednané různé záležitosti. Byl zván na panychidy za Kolíška jako řečník. V pozůstalosti se zachoval koncept projevu „Alois Kolísek v Osvětovém svazu“. Mimo jiné v něm zazněla tato slova: „*V uměleckém odboru pro svůj široký rozhled věděl dáti veškerému jednání vyhraněný směr, kouzlem svého já, bystrým a vtipným postřehem dociloval harmonických výsledků v jednání a tím i pozoruhodné činnosti uměleckého odboru. Vyškolený v organizaci, nebojácný v podnikání, směrodatný v uměleckých cílech, dával všemu pečeť stylu a rázovitosti.*“<sup>31</sup>

Není pochyb o tom, že Orel s Kolískem vytvořili vynikající pracovní tandem, který trval až do předčasné Kolískovy smrti v roce 1931. Orel v tomto propojení zastával spíše pozici стратега a držel se v pozadí. Kolísek využíval své kontakty a znamenité vyjednávací schopnosti. Do řešení konfliktů se pouštěl otevřeně, energicky s plným nasazením. V této vzájemné součinnosti významně ovlivňovali po více než jedno desetiletí slovenský politický, společenský a kulturní život. Přes jejich nesporné zásluhy o budování nových kulturních i vzdělávacích institucí a jejich obdivuhodnou pracovitost musíme konstatovat, že jejich aktivity nemohly být vždy přijímány pozitivně – uveďme například jejich angažmá v kuratoriu *Hudební školy pro Slovensko* nebo v *Družstvu Slovenského národního divadla*, když se snažili zabránit dosazení hudebního skladatele a dirigenta Oskara Nedbala na pozici šéfa opery. Mezi jejich nejvýznamnější pozitivní počiny patří zajištění existence pro slovenského hudebního skladatele Jána Levoslava Bellu, který se především jejich zásluhou vrátil na Slovensko.

Osobní rozměr jejich vztahu vyjádřil Bohumil Špidra v dopise, který Orlovi zaslal v souvislosti s Kolískovým úmrtím: „*Vyslovuji Vám, vážený pane doktore vřelou a hlubokou soustrast, neboť vím, že Vám odešel jeden z nejmilejších.*“<sup>32</sup>

#### ARCHÍVNÍ PRAMENY:

Národní muzeum – České muzeum hudby. (NM-ČMH) Praha, fond: Orlova pozůstalost.

Slovenské národní múzeum – Hudobné múzeum.(SNM-HuM) Fond: Západoslovenská pěvecká župa Jána Levoslava Belly.

Archiv UNIBA. Fond: Hudebně vědecký seminář.

#### SLOVNÍKY A ENCYKLOPEDIÉ:

ČERNUŠÁK, Gracian, Bohumír ŠTĚDRŮŇ a Zdenko NOVÁČEK. 1965. Československý hudební slovník osob a institucí, 2. díl. Praha: Státní hudební vydavatelství.

<sup>30</sup> Tamtéž.

<sup>31</sup> NM-ČMH, krabice 31-B/II, sign. 125.

<sup>32</sup> NM-ČMH, krabice 34-B. 1. 9. 1931.

## LITERATURA:

ANDRŠOVÁ, Kateřina. *Lubodrohi přečelo! Korespondence Dobroslava Orla a Bjarnata Krawce*. Vyd. 1. Ústí nad Orlicí: Oftis, 2017. 85 s.

BUGALOVÁ, Edita: Poznámky k výstavě. Dobroslav Orel – ČeskoSlovenský muzikológ. In: MALÉ OSOBNOSTI VEĽKÝCH DEJÍN – VEĽKÉ OSOBNOSTI MALÝCH DEJÍN. PRÍSPEVKY K HUDOBNEJ REGIONALISTIKE III. Bratislava: Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum Bratislava; Slovenská muzikologická asociácia; 2017, s. 210–230.

JANEK, Marián. 1999. Hudobnovedný odkaz Dobroslava Orla. In: *Opus musicum*, roč. 31, č. 6, s. 20–31.

JANEK, Marián. 2007. *Dobroslav Orel: muzikológ, hudobný pedagóg, osvetový pracovník*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela.

KOLÍSEK, Alois. *Cyrillo-methodějství u Čechů a u Slováků*. Brno: K. Kolísek, 1935. 234 s.

KOLÍSEK, Leopold, [ed]. *První česká pouť do Lurd roku 1903*. V Brně: [nákl.vl.], 1904. 326 s.

SOMMER, Karel a JULÍNEK, Josef. *Politik a kněz Alois Kolísek*. 1. vyd. Praha: ARSCI, 2012. 190 s.

## PERIODIKA:

*Cyril*. Praha: Obecná jednota cyrilská.

*Hlas*. Časopis církevní. Brno: František Poimon.

*Obnova*. Hradec Králové: Tiskové družstvo.

*Ordinariátní list Královéhradecké diecése*. Hradec Králové: Tiskové družstvo. 1914, díl 18, s. 156.

## VÝROČNÍ ZPRÁVY:

*Roční zpráva zemské vyšší české realky v Hodoníně*. 1899–1919. Hodonín: Tisk Karel Fencel – Nákladem vlastním.

*Výroční zpráva C. k. Vyšší reálné školy v Hradci Králové*. 1887–1888 až 1905–1906. Hradec Králové: Bratři Peřinové, nákladem vlastním.

*Výroční zpráva C. k. České reálné školy v Praze, Holešovicích-Bubnech*. 1908–1909 až 1919–1920. Knihotiskárna K. Mádl v Praze VII. – Nákladem vlastním.

## OTAKAR OSTRČIL A OSLAVY VÝROČÍ VZNIKU ČESKOSLOVENSKA V GÖTEBORGU V ROCE 1928

**04 Markéta Kratochvílová**

Etnologický ústav, Akademie věd České republiky, Praha<sup>1</sup>

Přístavní město Göteborg, průmyslové a kulturní centrum na západním pobřeží Švédska, je v naší hudební historii spjato s pobytem Bedřicha Smetany, který zde v letech 1856 – 1861 pobýval jako dirigent a učitel hudby. V roce 1928 zde vystoupil u příležitosti desetiletého výročí vzniku Československa Smetanův o dvě generace mladší kolega skladatel a dirigent Otakar Ostrčil (1879 – 1935), prvorepublikový šéf opery Národního divadla v Praze. Jeho návštěva je zajímavým dokladem propagace naší kultury v zahraničí, na níž se podílely oficiální struktury mladé samostatné Československé republiky. Korespondence a další dokumenty dochované v pražském Národním divadle, Národním muzeu – Českém muzeu hudby, Českém rozhlasu jakož i ve švédských archivech umožňují rekonstruovat přípravy a průběh dvou Ostrčilových pohostinských koncertů u Göteborského symfonického orchestru (GSO).

### Mezi diplomaty

Kromě Ostrčila má událost ještě další tři důležité aktéry. Prvním z nich je Tor Mann (1894 – 1974), švédský dirigent, šéf Göteborských symfoniků v letech 1925 – 1939.<sup>2</sup> Z jeho hlavy pochází nápad pozvat českého dirigenta k pohostinskému vystoupení. Druhým JUDr. Robert Flieder (1883 – 1957), československý diplomat, velvyslanec v řadě evropských zemí. Od roku 1918 působil ve Vídni, ve 20. letech byl postupně velvyslancem ve Švýcarsku, v Polsku a u Společnosti národů, v letech 1927 – 1930 ve Švédsku, poté v Jugoslávii a ve Španělsku. Po osvobození v r. 1945 byl ještě krátce aktivně činný v ústředí ministerstva zahraničních věcí. Do třetice uveďme Gustafa Sjödahla (1868 – 1939), generálního konzula Československé republiky v Göteborgu

Na začátku roku 1928 Tor Mann usoudil, že je třeba pozměnit určitou jednotvárnost, kdy jsou do Göteborgu zváni především umělci z Německa, a proto se písemně obrátil na československý konzulát s tím, že by rád angažoval dirigenta s odlišným kulturním naturelem, a to nejlépe z Československa. Tor Mann znal Václava Talicha, ale z osobního rozhovoru, na který v dopise odkazuje, odtušil, že by byl v té době Talich pro GSO příliš drahý. Tor Mann žádá

---

<sup>1</sup> Poznámka editora: V době publikování sborníku – Muzikologická knihovna Ústavu dějin umění AV ČR.

<sup>2</sup> Göteborský symfonický orchestr vznikl v roce 1905. Tor Mann je považován za tvůrce tradice švédské orchestrální interpretace. Orientoval orchestr na severské autory, pořídil první nahrávky orchestru s hudbou Jeana Sibelia, Carla Nielsena, Franse Berwalda, v roce 1935 se podílel na slavnostním otevření koncertní síně v centru Göteborgu, která je dodnes sídlem orchestru.

generálního konzula v Göteborgu, aby se pokusil prostřednictvím československého diplomatického zastoupení ve Stockholmu získat jiného vhodného umělce.<sup>3</sup>

Ostrčil nebyl v zahraničí příliš známým umělcem – do roku 1919 byl vázán jako středoškolský učitel jazyků a od roku 1919 až do své smrti byl plně vytížen povinnostmi v Národním divadle. Hostování v Göteborgu je jedním z mála jeho zahraničních vystoupení, ale toho roku už druhým ve Švédsku – v květnu 1928 ve Stockholmu provedl ve dvou reprízách Smetanovu *Prodanou nevěstu*. Tehdejší vyslanec Československé republiky ve Švédsku Robert Flieder využil Ostrčilova hostování ve Stockholmu a tlumočil mu pozvání do Göteborgu. O výsledku těchto jednání jsme informováni prostřednictvím göteborgského konzula Gustafa Sjödahla, který dále ve svém dopisu Toru Mannovi z poloviny června 1928 zdůrazňuje, že Ostrčil není „tak finančně zhýčkaný“ („inte är så bortskämd“), že patří k nejlepším českým dirigentům, že je i uznávaným skladatelem a že pro něho bude ctí vystoupit právě v Göteborgu, kde Smetana strávil své nejšťastnější roky.<sup>4</sup> Dopis končí výzvou, aby Tor Mann kontaktoval přes Národní divadlo v Praze přímo Otakara Ostrčila. Tím se sice fakticky zprostředkovatelská role československého generálního konzulátu v Göteborgu i vyslanectví ve Stockholmu při Ostrčilově druhém švédském angažmá uzavírá, nicméně i na tomto příkladu lze dobře ilustrovat, jakou váhu přikládala prvorepubliková diplomacie propagaci české kultury v zahraničí a jak efektivní při tom byla.

### Mezi dirigenty

Tor Mann tedy získal potřebný kontakt na Ostrčila a obrátil se na něj německy psaným dopisem, v němž na úvod zopakoval důvody, proč chce nadcházející sezónu v Göteborgu oživit (s odvoláním na Smetanu) dvěma koncerty starší i novější české hudby. Nabízí mu, aby za honorář 800 švédských korun řídil göteborgský orchestr při pravidelném středečním a nedělním koncertu.<sup>5</sup> Tento dopis zastihl Ostrčila na jeho letním bytě v Soběslavi, kde skladatel právě dokončoval své nejslavnější dílo – *Křížovou cestu*. Švédskou nabídku obratem přijal. V dopise Toru Mannovi navrhuje, že by do Göteborgu přicestoval z Varšavy, kde bude řídit koncert a operní představení na konci října, takže by se koncerty včetně tří zkoušek mohly uskutečnit na začátku listopadu. Požadované materiály a fotografie pošle prostřednictvím československého vyslanectví ve Stockholmu. V závěru ještě vznesl požadavek na vyšší honorář – rád by dostal za oba koncerty

<sup>3</sup> Mann, Tor → Sjödahl, Gustaf, Göteborg, 29. 5. 1928, strojopisný průklep uložen v Göteborgu: Regioarkivet, fond GSA 169.

<sup>4</sup> [...] *Minister Flieders sida förklarar sig villig att komma till Göteborg i och för ett par konserter med tjeckoslovakiskt program. Hr. Ostrčil som »inte är så bortskämd« med hänsyn till honoraranspråk, tillhör deras bästa dirigenter och har gjort sig bemärkt äfven som kompositör [...] Både för honom och andra tjecker vore det en pietetsgård att konserterna med tjeckoslovakiskt program i Göteborg, som hyst Smetana undet hans kanske lyckligaste år. Sjödahl, Gustaf → Mann, Tor, Göteborg, 16. 6. 1928, dopis uložen v Göteborgu: Regioarkivet, fond GSA 169.*

<sup>5</sup> Mann, Tor → Ostrčil, Otakar, Göteborg, 22. 7. 1928. Strojopisný originál dopisu formátu A4 (včetně obálky) se dochoval v pozůstalosti Otakara Ostrčila uložené v Národním muzeu – Českém muzeu hudby.

1 000 švédských korun.<sup>6</sup> Ostrčil v dopise také posílá návrh, jak by měly být oba koncerty sestaveny. Jako reprezentanty „starší“ české hudby předkládá Smetanovy skladby z jeho göteborgského období (*Richard III.*, *Valdštyňův tábor*, *Hakon Jarl*), Dvořákova *Holoubka* a Fibichovu *Symfonii č. 2 Es dur*, „novější“ hudbu by měli zastupovat Foerster, Novák, Sukova *Praga* a Ostrčilova vlastní *Symfonie A dur*.

Tor Mann pak v dalším dopise z 11. října potvrdil, že počítá s oběma koncerty, ale musí bohužel trvat na původním honoráři 800 švédských korun. Na základě Ostrčilova návrhu požádal Ostrčila, aby při koncipování definitivního programu vzal v úvahu, že středeční koncert může trvat maximálně dvě hodiny (od 20:00 do 22:00), a nedělní, podvečerní něco málo přes hodinu a měl by mít populárnější charakter.<sup>7</sup> Na základě těchto požadavků a kvůli problémům s provozovacími materiály Ostrčil ve své odpovědi ze 17. října provedl dosti zásadní změny v programové skladbě obou koncertů. Z původního návrhu zůstaly pouze jeho *Symfonie A dur* a Smetanův *Valdštyňův tábor*. Na delší koncert dále zařadil Fibichovu předehru k opeře *Pád Arkuna*, Novákovu symfonickou báseň *V Tatrách* a na závěr Dvořákovu *Novosvětskou symfonii*. Pro kratší, nedělní koncert vybral vedle své symfonie Smetanovu symfonickou báseň *Z českých luhů a hájů* a Scherzo z jeho *Triumfální symfonie*.<sup>8</sup>

Tor Mann ve svém dopise z 22. října Ostrčilův pozměněný program respektuje, hodnotí ho jako docela dobrý („ganz gut“), ale obává se, že dvě symfonické básně (Novák, Smetana) zároveň jsou pro göteborgské publikum příliš náročné. Doporučil vyškrtnout Smetanovu symfonickou báseň *Z českých luhů a hájů*, protože se v Göteborgu hraje velmi často, téměř každý rok. Ostrčilova reakce z 25. října je sice zdvořilá, ale připomínky Tora Manna k dramaturgii koncertů odbyde upozorněním, že nejen zaměnil jejich pořadí, ale udělal chybu i v jejich rozčlenění. Zřejmě proto je ještě jednou sumarizuje v definitivní podobě:

*Am 7. November ist Mittwoch u. das Programm enthält:*

- 1.) *Fibich: Fall Arkonas.*
- 2.) *Novák: In der Tatra.*
- 3.) *Smetana: Wallensteins Lager.*
- 4.) *Dvořák: Symphonie „Aus der neuen Welt“.*

*Am 11. ist Sonntag u. der Programm lautet:*

- 1.) *Smetana: Scherzo.*
- 2.)     ”     : *Aus Böhmens Flur.*
- 3.) *Ostrčil: Symphonie A dur.*<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Ostrčil, Otakar → Mann, Tor, Praha, 10. 9. 1928. Rukopisný originál na hlavičkovém papíru šéfa opery a místoředitele Národního divadla v Praze uložen v Göteborgu: Regioarkivet, fond GSA 169.

<sup>7</sup> Mann, Tor → Ostrčil, Otakar, Göteborg, 11. 10. 1928, strojopisný originál dopisu formátu A4 uložen v pozůstalosti Otakara Ostrčila v Národním muzeu – Českém muzeu hudby.

<sup>8</sup> Ostrčil, Otakar → Mann, Tor, Praha, 17. 10. 1928. Rukopisný originál na hlavičkovém papíru šéfa opery a místoředitele Národního divadla v Praze uložen v Göteborgu: Regioarkivet, fond GSA 169.

<sup>9</sup> Ostrčil, Otakar → Mann, Tor, Praha, 25. 10. 1928. Rukopisný originál na hlavičkovém papíru šéfa opery a místoředitele Národního divadla v Praze uložen v Göteborgu: Regioarkivet, fond GSA 169.



## Dovolená, koncerty a ohlasy

Shodou příznivých okolností mohl Otakar Ostrčil navázat své göteborgské turné na dvě vystoupení v rámci Festivalu české hudby ve Varšavě, který se konal u příležitosti oslav 10. výročí československé samostatnosti ve dnech 27. – 31. října 1928.<sup>10</sup> V této souvislosti je zajímavé, že si Ostrčil na tato pohostinská vystoupení, kdy oficiálně reprezentoval stát, musel požádat v Národním divadle o dovolenou. 19. října 1928 napsal ředitelství prosbu tohoto znění: *Prosím intendanci Nár. div. o dovolenou na 30. a 31. října k řízení koncertu a Prodané nevěsty při českém hudebním festivalu ve Varšavě a k řízení dvou českých orchestrálních koncertů v Göteborgu dne 7. a 11. listopadu.*<sup>11</sup>

O Ostrčilově cestě z Varšavy do Göteborgu scházejí pramenné informace, dá se však předpokládat, že byl – podle plánu – 5. listopadu 1928 již na místě, aby mohl začít zkoušet s göteborgskými filharmoniky. Inzeráty na Ostrčilovy koncerty, které se konaly v sále v Lorensbergsteatern, vyšly všech místních novinách. Ohlasy v tisku na první koncert, 7. listopadu 1928, byly příznivé, kritik píšíci pro *Göteborgs-Tidningen* ocenil Ostrčilův hudební temperament, v němž převládá důvěryhodnost a objektivita prostá vši sentimentality a zbytečných manýr. Přijetí nedělního Ostrčilova koncertu (11. listopadu 1928) v göteborgském tisku se neslo v kritičtějším tónu, stesky směřovaly především k tomu, že byly prezentovány tradiční, poněkud nudné skladby a nedostalo se na skutečně moderní českou hudbu, jejímž ztělesněním je podle švédských publicistů např. Josef Suk. Za uvedení své vlastní *Symfonie A dur* Ostrčil sklidil uznání a sympatie.<sup>12</sup> (Stopy po tomto vystoupení dnes najdeme na partech *Symfonie A dur* v archivu Českého rozhlasu – provozovací materiál byl použit v Göteborgu, což dokazují záznamy švédských hudebníků. Ostatně právě tyto přípisy Göteborgských hráčů mě přivedly k pokusu o sondu do historie jednoho dirigentského hostování.)

Dvě vystoupení Otakara Ostrčila v Göteborgu na začátku listopadu 1928 jsou zajímavým dokladem propagace české hudební kultury v zahraničí, na níž se aktivně podílely oficiální struktury nedávno ustavené samostatné Československé republiky. Komunikace mezi jednotlivými reprezentanty kulturních a diplomatických institucí v Göteborgu, Stockholmu a v Praze vedla k vyslání čelného představitele českého hudebního života do Švédska, aby tam připomněl desáté výročí vzniku Československa a navázal na Smetanovu kulturní misi.

---

<sup>10</sup> *Festival české hudby ve Varšavě*, in: Buditel (Orgán Čechoslováků v Polsku) 1, 1928, č. 13-14, 15. 11., s. 195-196.

<sup>11</sup> Archiv Společnosti Otakara Ostrčila, Národní muzeum – České muzeum hudby.

<sup>12</sup> *Göteborgs-Tidningen*, 6., 8. a 12. 11. 1928, *Göteborgsposten*, 7., 8. a 12. 11. 1928, *Göteborgs Morgonpost*, 7., 8. a 12. 11. 1928, *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 8. a 12. 11. 1928.

PRAMENY A LITERATURA:

*Göteborgs-Tidningen*, 6., 8. a 12. 11. 1928.

*Göteborgsposten*, 7., 8. a 12. 11. 1928.

*Göteborgs Morgonpost*, 7., 8. a 12. 11. 1928.

*Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 8. a 12. 11. 1928.

Písemnosti z oblastního archivu (Regioarkivet) v Göteborgu, fond GSA 169.

Korespondence z archivu Společnosti Otakara Ostrčila, Národní muzeum – České muzeum hudby.

Rukopisné party Ostrčilovy *Symfonie A dur*, op. 7, archiv Českého hudebního fondu, inv. č. 1.

KRATOCHVÍLOVÁ, Markéta – KROUPA, Jiří K.: *Otakar Ostrčil na břehu mořském: K historii jeho dirigentských vystoupení v Göteborgu v listopadu 1928*, in: *Clavibus unitis* 5 (2016).

ZACHAŘOVÁ, Stanislava: *Zdeněk Nejedlý – Otakar Ostrčil. Korespondence*, Praha: Academia 1982.

## BEZRUČOVY SLEZSKÉ PÍSNĚ JAKO INSPIRAČNÍ ZDROJ TVORBY ČESKÝCH SKLADATELŮ 20. A 21. STOLETÍ

05 Markéta H a n i č á k o v á  
Slezské zemské muzeum, Opava

V historii české literatury existuje jen zlomek básníků, kteří by vstoupili do všeobecného povědomí, a které by znali odborníci i široká veřejnost. Ještě méně je takových, jejichž dílo by bylo běžnými čtenáři vyhledáváno a recipováno. Takovou výjimkou je díky své jediné básnické sbírce *Slezské písně* básník Petr Bezruč, vlastním jménem Vladimír Vašek.

Patnáctého září 2017 uběhlo 150 let od jeho narození. V literatuře je zmiňován jako významný básník, buřič, bojující za práva porobeného lidu. Narodil se v Opavě 15. září 1867 do rodiny gymnaziálního profesora Antonína Vaška. Dětství a středoškolská léta prožil v Brně. Do světa literatury vstoupil svou jedinou básnickou sbírkou *Slezské písně* a záhy byl považován za stěžejního reprezentanta české poezie přelomu 19. a 20. století. Naprosto výjimečné verše nemají svým stylem v české literatuře obdobu, stejně jako exaltovaný způsob Bezručovy tvorby. Tak jako jejich autor, který žil samotářským způsobem života a vavřínové věnce, veřejné pocty či sláva mu byly cizí. To ostatně demonstroval svým životem, ve kterém se spokojil s místem poštovního úředníka v Brně a Místku. Od roku 1938 se trvale usadil v Kostelci na Hané. Přesto se nejen v myšlenkách vracel do svého rodného kraje, miloval turistické procházky v beskydské přírodě, v níž našel klidné zákoutí ve svém srubu u řeky Ostravice.

Dnes je téměř obecně přijímaným faktem, že vliv poezie Petra Bezruče na českou hudební tvorbu byl zásadní. Ovšem podíváme-li se blíže na Bezručovy *Slezské písně*, zjistíme, že jsou formálně i obsahově zdánlivě zcela nehudební. Po formální stránce promlouvá básník řečí drsnou, strohou, vzdálenou smyslu pro zachycení barevnosti, nálady a svěžesti, velmi často zde najdeme obraty pro zhudebnění ne vždy zcela vhodné. Obsahově jde o malá dramata, tvrdá a bezútěšně vyznívajících. Navzdory tomu byly Bezručovy *Slezské písně* po Hálkových *Večerních písních* a Sládkových *Selských písních* nejvíce zhudebňovanými a inspirovaly více než početnou skupinu skladatelů, protože ona nehudebnost Bezručových veršů je pouze zdánlivá a básně mají v sobě ukrytou jakousi latentní hudebnost.<sup>1</sup> Pro svůj spád a protikladnost, v nichž koření pozoruhodné gradace, fascinovaly celou řadu skladatelů.

Dle nepočtené řady muzikologů, zabývajících se vlivem Bezručovy poezie na českou hudbu, byl Bezruč typem zvukově-akustického básníka a svými básněmi dal české moderní hudbě mnoho popudů k jejím novým výbojům. Dramatická náplň Bezručových básní podnítila vznik řady hudebních druhů a forem stejně jako zcela nový způsob hudebního vyjadřování. Hudební sloh

---

<sup>1</sup> ŠOUREK, Otakar: Hudebnost Bezručova díla, in: *Svobodná republika*, roč. XVIII, č. 37 „Petru Bezručovi k sedmdesátce 1867-1937“, s. 4.

ovlivněný Bezručovou poezií charakterizuje v melodice oproštění od všech ozdob, podmanivost, věcnost a výrazová úspornost.<sup>2</sup> Hubert Doležil ovšem zdůrazňuje i smělost Bezručova básnického projevu, která měla pro hudbu dalekosáhlé důsledky. Zejména vokální hudba se v Bezručově poezii setkala s drsným slovním výrazem, naprosto tvrdým a nestylizovaným, stála tváří v tvář nejpříkřejšímu realismu v poezii.<sup>3</sup>

Soustředíme-li se na samotný název sbírky – *Slezské písně* – nabudeme dojmu, že autor imanentně předpokládal či tušil účast hudby na jeho poezii. Tyto úvahy podporuje i celá skupina básní jmenované básnické sbírky, obsahující mnoho hudebních konotací a aluzí odkazujících čtenáře veršů ke zpěvu, tónům, notám, znějící hudbě, zvukům, rozličným hudebním nástrojům – houslím, cimbálům či bubnu – a zejména nejhojněji citovaným písním a zpěvu.<sup>4</sup> Ovšem hudbu asociuje i zvonění či hlahol zvonů v básních „Bernard Žár“, „Pluh“, „Oni a my“, „Smrt Caesarova“, „Já“, „1864–1904“ či „Dombrová“. Některé překvapující vazby Bezručových básní jako například „tvé písně čtou...“ „za zvuku veršů“ z básně Čtenáři veršů, podobně jako vazba „zaduněly bubny“ z básně „Žně“ nebo „polnice kdys zavolaly“ z básně „Kaštany“ či „šla píseň vždy přede mnou, vedle mě, za mnou...“ z básně „Souputnice“ v nás vzbuzují otázky o tom, jaký byl autorův vztah k hudbě, na jaké úrovni ji rozuměl, zda ovládal hru na některý hudební nástroj či mu snad byly blízké pěvecké dovednosti, když se v mnoha básních stylizuje do role zpívajícího básníka.

Z Bezručovy pozdější korespondence se skladateli, v níž jim většinou zdvořile poděkoval za zhudebnění svých básní a ujistil je, že si noty nechá přehrát, vyplývá na povrch i jeho postoj k hudbě: nerozuměl ji, neznal noty, neměl hudební sluch, talent ani představivost, ani názor na to, zda jde o hudbu na vysoké kompoziční úrovni nebo o běžnou spotřební produkci bez vyšších uměleckých ambicí. Velmi často Bezruč v korespondenci připomíná, že nemá hudební sluch a noty k němu mluví neznámým zvukem a jazykem, což potvrzují dopisy adresované např. skladatelům Jaroslavu Křičkovi nebo Arnoštu Rychlému, v nichž se dočteme: „*Žel, nemám hudebního sluchu a noty jsou mi tajemstvím neztrádaným,*“<sup>5</sup> „*Chyba, že nemám sluchu hudebního, i když se mi noty přehrajou na klavíře, nerozumím!*“<sup>6</sup> „*Lituji, že nemám sluchu hudebního, Musa zpěvná byla mi vždy andělem neznámým,*“<sup>7</sup> „*Žel, nemám hudebního sluchu, noty mluví ke mně zvukem neznámým.*“<sup>8</sup>

<sup>2</sup> STOLARÍK, Ivo: *Jediné bezručianum J. B. Foerstra*, Opava: Slezský studijní ústav, hudební edice, sv. 5 s. 1–4; BOŽENEK, Karel: Bezruč v české hudbě, in: *Sborník prací Filozoficko-přírodovědné fakulty Slezské univerzity v Opavě*, A2, 1997, s. 119–128.

<sup>3</sup> HUBERT, Doležil: *Bezručova poezie a české hudba*, Moravská Ostrava, s. 10.

<sup>4</sup> Viz blíže básně Jedna melodie, Úspěch, Souputnice, Návrat, Dvě dědiny, Ligočka Kameralna, Chycený drozd, Leonidas, Hrabyň, Hučín, Zem pod horami, Didus ineptus, Žně, Slezské lesy, Markýz Gero, Par nobile, Den Palackého, Dvě mohyly, Melč, Beze mne a se mnou.

<sup>5</sup> Slezské zemské muzeum, muzikologická sbírka, inv. č. G 99/5, dopis ze dne 30. 6. 1955.

<sup>6</sup> Slezské zemské muzeum, muzikologická sbírka, inv. č. G 99/1, dopis ze dne 10. 7. 1956.

<sup>7</sup> Slezské zemské muzeum, muzikologická sbírka, inv. č. G 99/7, dopis ze dne 28. 6. 1956.

<sup>8</sup> Slezské zemské muzeum, muzikologická sbírka, inv. č. G 99/3, nedatovaný dopis.

Známe ovšem také případy, kdy si zhudebnění svých básní nesmírně vážil, zejména pokud se ho ujal některý ze slavných skladatelů jako například Leoš Janáček, Vítězslav Novák či Josef Bohuslav Foerster. V případě Janáčka se dokonce Bezruč osobně a v utajení roku 1908 vypravil na koncert v Brně do Dělnického domu, byl nadšen jeho hudbou, což mu také v dopise z 18. 11. sdělil slovy: „Mistře, jsem si jist, že každý kdo slyšel Vaší geniální skladbu v Dělnickém domě 15. ledna, byl nadšen naprosto novou duchaplnou kompozicí, jíž mluví Vaše umění – a tak i autor slovního textu té písně.“<sup>9</sup>

Největším přínosem pro bezručovské badatele zejména z řad muzikologů se stala publikace Františka Alexe nazvaná *Bezručova poezie v české hudbě*, obsahující soupis všech zhudebněných skladeb inspirovaných Bezručovou poezií od roku 1905 do roku 1962.<sup>10</sup> Na tomto díle pracoval Alex intenzivně mnoho let a soustředil přitom u nás vůbec největší sbírku hudebních bezručian. Alex byl také objednavatelem a inspirátorem celé řady hudebních děl s bezručovskou tematikou, katolickým knězem a od roku 1977 kanovníkem kroměřížské kapituly. Počínaje rokem 1942 působil až do své smrti v Holešově. A to i navzdory jmenování kanovníkem kolegiální kapituly u sv. Mořice v Kroměříži. Od studentských let projevoval zájem o hudbu, literaturu a výtvarné umění. Bohatá byla rovněž jeho editorská činnost. Vydal mnoho zdařilých tisků, a to zejména s bezručovskými náměty, dále půvabné novoročenky, exlibris, exmusicis, různé příležitostné tisky a volnou grafiku.<sup>11</sup>

Alexova práce podnítila zájem o zkoumání hudby inspirované Bezručovými texty. Autor skladby seřadil abecedně podle jejich skladatelů, udává formu skladby, datum i příčiny jejího vzniku, dedikaci, případné vydání včetně ediční řady a také údaje o provedení skladby. Příštím zájemcům o téma nabídl nejen tento komplexní soupis, ale i abecední rejstřík titulů zhudebněných básní a dále přehled skladeb podle doby jejich vzniku. Neopomenul připojit také seznam literatury, ze které shromážděné poznatky čerpal. Podklady pro svou soupisovou práci sbíral Alex zejména prostřednictvím korespondence s jednotlivými skladateli, které vytrvale žádal o zaslání všech bezručovských opusů dle výše naznačených kritérií. Touto usilovnou a zajisté vyčerpávající prací vytvořil Alex seznam hudebních děl, který chápeme jako doposud jediný komplexní katalog skladeb inspirovaných bezručovskou poezií, který nebyl dodnes překonán. Nedlouho po publikování soupisu na bádání navázali hudební vědci.

---

<sup>9</sup> BOŽENEK, Karel: Bezruč v české hudbě, in: *Sborník prací Filozoficko-přírodovědné fakulty Slezské univerzity v Opavě*, A2, 1997, s. 119–128.

<sup>10</sup> ALEX, František: *Bezručova poezie v české hudbě*. Opava: Památník Petra Bezruče, 1962. Publikaci předcházela podobně zaměřená práce Františka Frýdeckého nazvaná *Petr Bezruč v české hudbě* vydaná vlastním nákladem autora v Novém Jičíně v roce 1937. Autor v ní setřídil skladby na Bezručovy texty vzniklé mezi léty 1905–1937 do tří kategorií: abecedně podle skladatelů (A/ Bibliografie), poté formou rejstříku souhrnně a stručně spolu s autory a jejich skladbami (B/ Skladatelé na texty Petra Bezruče) a poté vytvořil abecední rejstřík zhudebněných skladeb (C/ zhudebněné texty Petra Bezruče).

<sup>11</sup> VINKL, Jan: Vzpomínka na nezapomenutelného P. Františka Alexe, in: *Holešovsko*, 12/2008, s. 17.



Zhudebnění Bezručovy poezie šlo napříč druhy a žánry, nacházíme je jak v hudbě artificiální tak mnohem později i v hudbě nonartificiální. Od první zhudebněné skladby, melodramu *Maryčka Magdonova*, která vznikla v roce 1905 a zhudebnil ji tehdy neznámý skladatel Karel Moor, uplynulo v roce 2018 již dlouhých 113 let. Ve kterém období tedy byla Bezručova poezie preferována hudebními skladateli, jaké to mělo důvody, kteří skladatelé se nejčastěji uchýlovali ke zhudebnění Bezručových *Slezských písní* a jaké formy přitom uplatňovali a jak si vede Bezručova poezie v hudební tvorbě současných žijících skladatelů?

Podíváme-li se blíže na zhudebněná díla, nalezneme mezi nimi nejčastěji vokálně-instrumentální skladby, zejména sborové a sólové písně a velmi hojně i melodramy. Někteří skladatelé se vyjadřovali i formou hudby čistě instrumentální – skládali orchestrální znělky, menší symfonie – symfonietty, symfonické básně či komorní hudbu – smyčcová kvarteta. Přes 400 Bezručovských kompozic vzniklo mezi léty 1905–1975, tedy v časovém odstupu sedmdesáti let. Budeme-li sledovat časové rozmezí let 1905–1918, zjistíme, že v časovém období třinácti let vzniklo okolo padesáti skladeb.<sup>12</sup> Toto období se tedy vyznačovalo vzednutím obdivuhodné vlny zájmu o Bezručovo dílo. Což udiví o to víc, že Bezručova poezie byla nová a v ještě relativně neznámá. Ovšem již tehdy se jí ujala elitní skupina renomovaných hudebních skladatelů v čele s L. Janáčkem. Z nich vzpomeňme všechny tři mužské sbory Leoše Janáčka (*Maryčka Magdonova*, *Kantor Halfar*, *70 000*), mužský sbor Kyjov Vítězslava Nováka, či skladby Jana Kuncce (*70 000*, *Slezské lesy*) a Václava Kálíka (*Slezské lesy*). Převládající hudební formou zhudebněných skladeb byly jednoznačně sbory – zejména pak sbory mužské a dále melodramy. Premiérově díla většinou uváděl proslulý sbor Pěvecké sdružení moravských učitelů se svým zakladatelem, legendárním sbormistrem Ferdinandem Vachem.

Období první Československé republiky a nacistické okupace (1919–1945) přineslo sto čtyři nových kompozic, případně nových a přepracovaných verzí starších předloh.<sup>13</sup> Kvantitativně se dá konstatovat, že zájem o Bezručovu poezii mezi skladateli ještě více vzrostl. Bez významu jistě nebylo, že se sledované období pojilo s dobou válečných let a okupace provázených všeobecnými útrapami. Bezručova poezie v tomto období fungovala jako forma jakési útěchy a podpory válkou a bídou strádajícího obyvatelstva. Poohlédneme-li se po umělecké kvalitě skladeb a po jejich autorech, nalezneme mezi nimi zvučná jména skladatelů moderní hudby: Rudolfa Kubína, Pavla Bořkovce, Viléma Petrželku, Ervína Schulhoffa či Otakara Jeremiáše, dále skladatele menších uměleckých kvalit a ambicí – Milana Balcara, Ferdinanda Vodičku, Zdeňka Blažka nebo Zdeňka Kaňáka. Co se týká forem zhudebňovaných skladeb, nalezneme zde již širokou paletu jak hudby vokální (sbory, písně s doprovodem orchestru či klavíru, melodramy), tak i hudby instrumentální,

---

<sup>12</sup> ALEX, František: *Bezručova poezie v české hudbě*, s. 77–78.

<sup>13</sup> ALEX, František: *Bezručova poezie v české hudbě*, s. 79–82.

zastupující menší symfonie – symfoniety. Je přitom evidentní, že vedle velkých forem se začínají prosazovat i menší komornější hudební druhy. Hudební řeč je ve skladbách renomovaných skladatelů méně srozumitelná, moderní, odklání se od tradice a směřuje k větším uměleckým výbojům nové hudby.

Etapa poválečných let, tzv. třetí období (1945–1975), ve kterém se intenzivně zhudebňovala Bezručova poezie, bylo ohraničeno rokem 1945, tedy osvobozením Československa, kdy dochází k největší vlně zájmu o Bezručovy *Slezské písně*. V následujícím třicetiletí vzniká dvě stě sedmdesát šest nových bezručovských skladeb.<sup>14</sup> Jak je možné, že se tvorba skladatelů více než zdvojnásobila a způsobila doposud největší explozi zájmu o Bezručovo dílo? A proč se o Bezruče zajímají i ti ze skladatelů, u kterých bychom to spíše vzhledem k předchozímu vývoji nepředpokládali? Odpověď je nasnadě: intenzitu tvorby zapříčinila skutečnost, že Bezruč byl v této době, obzvláště po roce 1948 vnímán jako socialistická ikona – vše, co souviselo s jeho osobou a životem, bylo vyvyšováno a tehdejším režimem stavěno na piedestal. Z toho zajisté vyvěrá také zvýšená vlna zájmu o zhudebňování Bezručovy poezie ze strany hudebních skladatelů. Mezi nimi se objevila řada nových komponistů starší generace, kteří v předchozích dekádách Bezručovu poezii opomíjeli a nyní si k ní, zřejmě pod vlivem tehdejší politické reality, našli cestu. Pomineme-li již tehdy slavného Josefa Bohuslava Foerstra (1859–1951), fakticky Bezručova vrstevníka, který v roce 1946 složil pouze jedinou píseň *Gruň*, musíme zmínit především Ladislava Vycpálka, Jarmila Burghausera či Jana Bůžka.<sup>15</sup> Opomenout bychom však neměli ani ty skladatele, kteří komponovali na Bezručovy texty kontinuálně už v předchozích obdobích a neustali ani ve sledovaném období, řadíme mezi ně mimo jiných například Emila Axmana, Jaroslava Kříčku, Rudolfa Kubína, Jindřicha Ference a Milana Balcara. Velké formy (sbory a melodramy s orchestrem) ustupují ve prospěch menších, komornějších hudebních druhů. Nejčastěji se ve sledované době objevují sólové písně s doprovodem klavíru, výjimečně i orchestru. Vyskytují se i některé čistě instrumentální skladby pro sólový klavír, smyčcová kvarteta, případně také útvary typu symfonické básně.

Dostáváme se k poslednímu, čtvrtému období, ohraničenému roky 1976–2017, které tedy představuje více než čtyřicetiletí. Po roce 1989 byli jaksi a priori všichni, jejichž jméno bylo kdysi spojováno s režimem, vyčleněni z pomyslného seznamu důležitých osobností. Básník Petr Bezruč byl v minulosti natolik intenzivně připomínán, že skladatelé raději přijali nové výzvy a úkoly, ve kterých již jeho poezie nehrála žádnou roli. Ohlas Bezručovy poezie v artificiální hudbě byl v těchto letech minimální.

---

<sup>14</sup> ALEX, František: Tamtéž, s. 82–87; ŠEDA, Jaroslav: Skladby na verše Petra Bezruče; *Hudba bojující*, s. 7.

<sup>15</sup> ALEX, František: Tamtéž, s. 23–24.

Ze skladatelů klasické hudby se Bezručem intenzivně zabýval ještě na počátku 80. let 20. století opavský rodák Arnošt Rychlý (1901–1987). Skladatel, který neměl systematické hudební vzdělání, učitel, sbormistr a kulturní pracovník činný v oblasti širšího Opavska, byl Bezručem fascinován zhruba od roku 1955, kdy složil svůj první melodram Hradec-Podolí. Přestože jeho zájem o básníkovu dílo je doložitelný již dříve, konkrétně ještě za první republiky, kdy v Opavě u příležitosti básníkových 70. narozenin založil dětský pěvecký soubor Zpěváčci z Bílé Opavy. Rychlý složil mezi léty 1955–1980 více než padesát skladeb na Bezručovy Slezské písně. Zejména jeho zájem o Bezručovy básně v sedmdesátých a na počátku osmdesátých let 20. století je dokladem, že skladatele módní bezručovská vlna nijak neovlivnila a komponoval na básníkovy texty i po jejím doznění.<sup>16</sup>

K osvětlení vzájemného vztahu obou osobností je třeba podotknout, že Bezruč Rychlého zhudebnění znal, neboť mu své kompozice skladatel zasílal a o své tvorbě jej v dopisech také informoval. Básník na zaslané hudebniny reagoval se strohostí sobě vlastní, vždy ovšem s povděkem. Literát v související korespondenci například lakonicky uvedl: „*Nemám sluchu hudebního a noty mluví ke mně zvukem neznámým, i když se mi noty předehtají na klavíře, nerozumím*“.<sup>17</sup> V souvislosti s Bezručovou korespondencí nemůžeme opomenout nesmírně cenné dopisy z 50. a 60. let 20. století, které si Rychlý vyměňoval s již výše vzpomenutým předním znalcem Bezručova díla F. Alexem.<sup>18</sup> Ten především poukázal na Rychlého jakožto na prvního hudebního skladatele, kterému se podařilo prosadit se zhudebněním Bezručových veršů za hranicemi tehdejšího Československa a který rovněž přispěl k popularizaci Bezručovy poezie v zahraničí.<sup>19</sup> V dalších dopisech se dokonce o Rychlém vyjadřuje jako o nejpilnějším a velmi plodným interpretovi Bezručových veršů v hudbě.<sup>20</sup> Ve všech Alexových dopisech také vystupuje do popředí jeho velká podpora ke zhudebnění Bezručovy tvorby, zejména u sborů, melodramů i smyčcových kvartetů povzbuzoval skladatele, aby v díle pokračoval, protože jeho písně a sbory jsou „*muzikantsky chytlavé a vane z nich Bezručův duch*“. Dále jej upozornil na skutečnost, že se jeho bezručovské skladby provádějí a jsou posluchačsky živé, což ostatně F. Alex připomíná v celé řadě dopisů. Signifikantním je například sdělení: „*Vždyť jste vlastně zgruntu jediný pořádný Slezan, který se roduvěrně k Bezručovi hlásí nejen jako opavský rodák, ale jako domorodý muzikant*“.<sup>21</sup> Najdeme zde i chválu na Rychlého sbory, o kterých píše, že jsou výborné, zpěvné a mají v sobě cosi

<sup>16</sup> HANIČÁKOVÁ, Markéta – HANIČÁK, Ondřej: *Arnošt Rychlý a Opava. Město a jeho hudební skladatel*, Opava, 2017: Slezské zemské muzeum, s. 67–85.

<sup>17</sup> SZM, muzikologická sbírka, inv. č. G 99/1, 3, 5, 6.

<sup>18</sup> Korespondence uložena na muzikologickém pracovišti Slezského zemského muzea pod inv. č. G 104.

<sup>19</sup> SZM, muzikologická sbírka, inv. č. 104/2, dopis ze dne 9. 6., rok neuveden.

<sup>20</sup> SZM, muzikologická sbírka, inv. č. G 104/3, 5, dopisy ze dne 16. 1. 1968, 1. 12. 1966.

<sup>21</sup> SZM, muzikologická sbírka, inv. č. G 104/6, dopis ze dne 1. 5. 1967.

bezručovského.<sup>22</sup> Alex velmi ochotně též distribuoval Rychlého sborové písně vydané tiskem, rozdával je sborům i dirigentům. S velikým osobním nasazením a vehemencí tak popularizoval autorovo dílo.

Důležitým fenoménem osmdesátých let 20. století se stalo ožívování Bezručovy poezie ze strany skladatelů nonartificiální hudby, zejména folkových formací či skupin stojících na pomezí folklorní a vážné hudby. Bezručova poezie si k těmto mladým umělcům našla svou vlastní cestu, básníkův vlivný vzor začal působit zejména v jeho rodném kraji. Není náhodou, že s novými adaptacemi Bezručovy poezie přišel na počátku osmdesátých let ostravský rodák Jaromír Nohavica. Ten v roce 1983 vydal album s názvem *Maryčka a spol.*, jehož převážná většina skladeb zhudebňuje Bezručovy Slezské písně „*Červený květ*“, „*Domaslovice*“, „*Maryčka Magdonova*“, „*Par nobile*“, „*Kantor Halfar*“, „*Pyšný Janek*“, „*Ty a já*“, „*Kdo na moje místo*“. V těchto písních prokázal Nohavica cit pro spojení Bezručovy poezie s hudbou, najdeme tu většinou typicky tklivé melodie, které dokáží zaujmout Nohavicovým neokázalým a civilním podáním. Tímto způsobem zajisté oslovil Nohavica i řadu mladých posluchačů, u kterých by Bezručova poezie jinak možná zůstala na okraji zájmu či by k ní snad mohli pociťovat dokonce i jistou averzi. V roce 2002 pak Nohavica spolupracoval se skupinou Čechomor na hudbě k filmu *Rok d'ábla*. Je zajímavé, jak se pozměnily Nohavicovy tklivé melodie v aranžmá kapely Čechomor – místy drsné až rockově znějící úseky například v písni „*Kdo na moje místo*“.

Další pozoruhodnou osobností odkazující v současnosti k Bezručově poezii v hudební sféře je cimbalista a hráč na zobcové flétny Jan Rokyta mladší. Ten ve svých albech z let 2015 a 2016 zhudebnil tři Bezručovy básně. K jejich realizaci si přizval svůj šestičlenný nadžánrový soubor Ensemble Flair se zpěvačkou Klárou Blažkovou. Ve dvou albech *V klíně rodných hor*, v němž figuruje báseň „*Jedna melodie*“ a v albu *Od pramenů k moři*, do nějž vložil básně „*Souputnice*“ a „*Motýl*“ najdeme celkem tři písně inspirované Bezručovou poezií. Veselá a rytmická hudba s prvky valašského folkloru nám poupraví představy o tom, že by se nám Bezručova poezie mohla jevit chmurná, tklivá a plná bolesti. S Ensemble Flair umí být i živá a zábavná.

Závěrem je možné konstatovat, že Bezručem inspirované skladby se dnes provozují minimálně – vyjma Janáčkových mužských sborů. Antologie Bezručovy hudby je dochovaná na jediné dnes už historické nahrávce z roku 1975, která vyšla v dobově příznačně nazvané ediční řadě *Hudba bojující* v hudebním vydavatelství Supraphon. Interpretace a hudební nastudování tohoto zvukového snímku jsou poplatné době, dobové snímky mají sníženou zvukovou kvalitu, z dnešního úhlu pohledu jde bezesporu o historickou nahrávku. Je škoda, že se Bezručem inspirovaná hudba v současné době nenatáčí ani dále badatelsky nezpracovává.

---

<sup>22</sup> SZM, muzikologická sbírka, inv. č. G 104/7, dopis ze dne 10. 6. 1964.

## PRAMENY:

Slezské zemské muzeum, muzikologická sbírka, fondy G 99, G 104.

## LITERATURA:

ALEX, František: *Bezručova poezie v české hudbě*. Opava: Památník Petra Bezruče, 2017.

BOŽENEK, Karel: Bezruč v české hudbě; *Sborník prací Filozoficko-přírodovědné fakulty Slezské univerzity v Opavě*, A2, 1997, s. 119–128.

BOŽENEK, Karel: *Arnošt Rychlý a jeho bezručovské inspirace*. Opava: Statutární město Opava, 2008.

HANIČÁKOVÁ, Markéta – HANIČÁK, Ondřej: *Arnošt Rychlý a Opava. Město a jeho hudební skladatel*. Opava: Slezské zemské muzeum, 2017.

HUBERT, Doležil: *Bezručova poezie a české hudba*. Moravská Ostrava: Filharmonický spolek Besedy Brněnské, 1918.

FRÝDECKÝ, František: *Petr Bezruč v české hudbě*. Nový Jičín: Karel Kryl, 1937.

STOLAŘÍK, Ivo: *Jediné bezručianum J. B. Foerstra*. Opava: Slezský studijní ústav, hudební edice, 1956, sv. 5, s. 1–4.

ŠEDA, Jaroslav: Skladby na verše Petra Bezruče; *Hudba bojující*. Praha: Supraphon, 1975, s. 2–17.

ŠOUREK, Otakar: Hudebnost Bezručova díla; *Svobodná republika*, roč. XVIII, č. 37 „Petru Bezručovi k sedmdesátce 1867–1937, 1937, s. 4.

VINKL, Jan : Vzpomínka na nezapomenutelného P. Františka Alexe; *Holešovsko* (Holešov: Městský úřad), 12/2008, s. 17.



## BEDŘICH ANTONÍN WIEDERMANN, UČITEL MOYZESE A CIKKERA

06 Jana S l i m á č k o v á

Hudební fakulta Janáčkovy akademie múzických umění, Brno

Bedřich Antonín Wiedermann (1883–1951) byl výraznou osobností meziválečného hudebního života. Tento rodák z Ivanovic na Hané, vystudoval klasické gymnázium v Praze, kde byl jeho učitelem nepovinného zpěvu varhaník Josef Klička. Krátce působil jako berní úředník v Kroměříži, než se rozhodl pro studium teologie v Olomouci. Během studia byl varhaníkem a sbormistrem ve svatováclavském dómě. Po sedmi semestrech, tedy těsně před dokončením, z teologie odešel. V letech 1908 – 1910 studoval na pražské konzervatoři, ve varhanách byl jeho pedagogem Josef Klička, jehož znal už z gymnaziálního studia, v kompozici Vítězslav Novák. V letech 1910–1919 působil jako chrámový varhaník, nejprve v brněnské katedrále, pak v Praze v Emauzích a u sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně. To už ale začal vyučovat na pražské konzervatoři, působil tam v letech 1917–1944 a pak krátce po válce. Od 1946 vyučoval na AMU. Zemřel jako osmašedesátiletý roku 1951.<sup>1</sup>



Obr. 1. Bedřich Antonín Wiedermann (1883 – 1951).

<sup>1</sup> ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. Wiedermann, Bedřich Antonín. *Československý hudební slovník osob a institucí: 2. svazek M – Ž*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965. S. 950-951.

POLÁČEK, Radek. Wiedermann, Bedřich Antonín. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [cit. 2019-03-28]. Dostupné z: [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=2250](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=2250)

Během svého pedagogického působení vychoval řadu žáků, z nichž někteří se uplatnili jako varhaníci, někteří jako skladatelé. Těmi nejvýznamnějšími byli skladatelé Alexander Moyzes, Ján Cikker, Václav Trojan, varhaníci Jan Bedřich Krajs, Josef Kubáň, Josef Černocký, Jiří Ropek, Bedřich Janáček, Milan Šlechta, Lubomír Tomší,<sup>2</sup> dále soukromí žáci Jiří Reinberger, dále dále Ota Veverka a Bohumil Plánský,<sup>3</sup> kteří působili ve varhanářské firmě Rieger-Kloss.

Mezi těmi konzervatorními byli také dva významní slovenští skladatelé, kteří oba absolvovali pražskou konzervatoř a mistrovskou školu Vítězslava Nováka, později však ani jeden nenapsal varhanní skladbu. Alexander Moyzes (1906–1984) obě školy studoval v letech 1925–1930. Jeho otec Mikuláš se s Wiedermannem znal a napsal pro něj tři skladby.<sup>4</sup> Na samém konci studia varhan 3. června 1928 vystoupil spolu s dalšími studenty pražské konzervatoře (z varhaníků to byl ještě Miroslav Kampelsheimer) na koncertě v sále brněnského Stadionu v rámci Výstavy soudobé kultury.<sup>5</sup> Alexander Moyzes absolvoval Fantazií a fugou g moll BWV 542 Johanna Sebastiana Bacha.

Ján Cikker (1911–1989), psaný zpočátku ještě Czikker, studoval v Praze v letech 1930–1936. Wiedermann ho vyučoval hru na varhany, praktické pedagogium a spojování akordů.<sup>6</sup> Jak později uvedla Miluše Wiedermannová (1922),<sup>7</sup> manželka synovce Jiřího, barytonisty, sólisty opery v Brně, v Ostravě a pak dlouhá léta v Bratislavě (1952–1982): „*Za téměř 30 let pedagogické práce vychoval [Wiedermann] množství znamenitých varhaníků. Mezi jeho žáky patří Ján Cikker, Alexander Moyzes, Jiří Ropek, Milan Šlechta, Bedřich Janáček a další. Víte, strýc Bedříšek neměl děti. Možná právě proto byl jeho vztah ke studentům o poznání vřelejší, než bývá zvykem. Trávil s nimi velmi mnoho času, a to nejen na půdě akademie. Chodil s nimi na výlety, jezdili na kole, chodili se koupat a někdy to skončilo i u vínečka. Když jsme s manželem byli na Slovensku, tak jsme se s Jánem Cikkerem sprátelili i my. Janíčko, tak jsme mu říkali, často vzpomínal na krásné*

---

<sup>2</sup> BÄRTL, Petr. *Životní dílo Bedřicha Antonína Wiedermanna*. Praha, 1980. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. S. 137–138. ČECH, Petr. *Bedřich Antonín Wiedermann: Tvůrce novodobé orientace českého varhanního umění v první polovině 20. století*. Bratislava, 2011. Disertace. Vysoká škola múzických umění v Bratislave, Hudobná a tanečná fakulta, Katedra klávesových nástrojov. Vedoucí práce Imrich Szabó. S. 82. ČECH, Petr. *Bedřich Antonín Wiedermann: Tvůrce novodobé orientace českého varhanního umění v první polovině 20. století*. Bratislava, 2011. Disertace. Vysoká škola múzických umění v Bratislave, Hudobná a tanečná fakulta, Katedra klávesových nástrojov. Vedoucí práce Imrich Szabó. S. 82.

<sup>3</sup> LYKO, Petr: Poslední z rodu Wiedermannů – osobnost varhaníka, varhanáře a pedagoga Bohumila Plánského. In: BUGALOVÁ, Edita. *Malé osobnosti velkých dejín – velké osobnosti malých dejín: Príspevky k hudobnej regionalistike*. Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia, Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 2016, ISBN 978-80-8060-391-5. S. 88.

<sup>4</sup> MEDŇANSKÝ, Karol. *Komorná tvorba Mikuláša Moyzesa*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2008. ISBN 978-80-8068-776-2. S. 18–19.

<sup>5</sup> KUBÁŇ, Josef. Malá varhanní kronika. HOLZKNECHT, Václav, ed. *150 let pražské konzervatoře.: Sborník k výročí ústavu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 68.

<sup>6</sup> Vysvědčení z absolutoria – Muzeum Jána Cikkera, Bratislava, evidenční číslo 241 FJC.

<sup>7</sup> KOLOUCHOVÁ, Barbora: Miluše Wiedermannová (\* 1922): Roky plynuly v překrásném dětském skautování. *Paměť národa* [online]. 7. 3. 2012 [cit. 2019-03-26]. Dostupné z: <https://www.pametnaroda.cz/cs/wiedermannova-miluse-20120307-0>.

*studentské časy i na báječné knedlíky, které dělala naše tetinka. To víte, studenti tehdy neoplývali penězi, takže Bedřich je vždy rád pohostil.*“<sup>8</sup>

Osobní vztah pedagoga a obou slovenských hudebníků dokládají pohlednice dochované v soukromém archivu Miluše Wiedermannové (obr. 2–5).

Wiedermann vyvíjel bohatou koncertní činnost v Praze, v tehdejší Československu a dokonce vystupoval v zahraničí. Jako varhaník v pražských Emauzích (1911–1917) hrál tzv. emauzské hodinky, koncerty před mší nebo po ní. Ve čtyřicátých letech 20. století hrál o středních večerech ve staroměstském chrámu sv. Jakuba – „jakubské hodinky“.

Významná a hlavně intenzivní byla jeho koncertní činnost v Obecním domě. V letech 1920–1932 vystupoval jednou měsíčně na nedělních matiné, celkem šlo o 102 koncertů. K některým přizval i další hudebníky. Z pěvců to byli např. Jarmila Novotná, Gabriela Horvátová, Jetty Rutteová, Anton Hok, dále houslista Bohuslav Šich, Jaroslav Pekelský, violoncellista František Berka, harfista Bedřich Dobrodinský.

Jeden z těchto koncertů, přesně 1. dubna 1928 navštívil i Slovinec Srečko Koporc (1900–1965), skladatel, dirigent a hudební teoretik, mj. syn varhanáře, který o koncertě napsal do slovinského časopisu *Cerkveni glasbenik* (Církevní hudebník):<sup>9</sup>

*„Ve Smetanově síni Obecního domu v Praze připravuje největší současný český varhanní virtuos Bedřich Wiedermann své ‘populární’ varhanní koncerty. Účelem těchto koncertů je seznámit posluchače s moderní literaturou, což není příliš málo. Bohužel koncerty jsou také špatně navštěvovány. (Pokud je deštivé počasí, sál je plný, ale v hezkých dnech jsou lidé raději v ‘přírodě’. Poznámka pod čarou.)*

*Jeden takový koncert se konal 1. dubna. Protože jsem na konzervatoři hodně slyšel lichotivé recenze i názory samotných lidí, začal jsem se zajímat nejen o tento koncert, ale i o osobu prof. Wiedermanna. Řekli mi, že je to varhanní fenomén, mistr nevyčerpatelných registračních kombinací, virtuos, dokonalý suverén pedálu atd. Osobní seznámení s tímto mistrem mi umožnil jeho student Alexander Moyzes, který byl na tomto koncertu zastoupen krátkou předehrou.*

*Přišli jsme s kamarádem těsně před koncertem. Člověk má dojem, že kdyby nebyl umělcem, byl by bankéřem nebo něčím podobným. Přísne, vypočítané obličejové rysy, jiskrné oči, mírná, lehká gesta, která se ztrácí ve vzduchu, roztomilý úsměv, který se rychle změní v přisnost – to vše činí Wiedermanna prostým a přátelským člověkem.*

*»Jste Jugoslávec, rozumíte česky? Mluvíte německy, francouzsky? Slyšel jste ty varhany?« Tak se na mě obrátil. Mluvili jsme o aktuálních otázkách, on mi také vyprávěl o několika*

<sup>8</sup> ČERNÁ, Eva: Ve své hudbě žije stále: *STOP – Stodůlecký posel: Zpravodaj městské části Praha 13* [online]. Praha, 2007, Listopad 2007 [cit. 2018-11-25]. Dostupné z: <http://stop.p13.cz/cs/listopad-2007/ve-sve-hudbe-zije-stale/2901/>.

<sup>9</sup> KOPORC, Srečko. Bedřich Wiedermann: *Cerkveni glasbenik*. Glasilo Cecilijskega društva v Ljubljani, 1928, 51 (květen–červen 1928), s. 75–77. Překlad Jana Michálková Slimáčková a Saša Freljih.

radikálních nových reformách týkajících se uplatnění varhan v kostele jako sólového a jako doprovodného nástroje. Během rozhovoru neustále gestikuluje, někdy se neklidně dívá do okénka, jak moc je publika.

Na chodbě zazvonilo, šel jsem do parteru. Wiedermann se objeví na jevišti; tady na pódiu se zdá být poněkud prostší, dokonce i trochu nemotorný. Malým pohybem se ukloní a sedne si k Voitovým varhanám se 76 rejstříky. Chystá se, registruje, jeho hlava se lehce pohybuje, oči se míhají po klávesách, rejstřících, notách, sálu – ohlasem je krásné pianissimo...

Po Moyzesově preludiu následovaly Rheinbergerovy písně »Můj Bože« a »Velikonoce« (soprán s doprovodem varhan). Zpěvačka Jar. Vašková má hezký, dobře školený soprán. Interpretovala je s velkou finesou. Potom Wiedermann provedl varhanní Symfonii č. 2. C. M. Widora (Prélude, Andante, Scherzo, Adagio–Finale), ze všech vět byly nejkrásnější Scherzo a Finale. Wiedermann hrál neuvěřitelně mistrovsky. Už to nebyly varhany, ale orchestr. Widorova symfonie není nijak zvláštní, ale Scherzo a Finale jsou mistrovská díla. Harmonicky je celá skladba rovnoměrně vyvážená, bez novostí, ale zní velmi krásně. Potom hrál »Parafrázi« A. Mikoláše na český chorál »Sv. Václave«. Mikoláš je představitel starší české generace, proto tento kus s výjimkou fugy nedokládá příliš technicky dokonalého skladatele. Fuga je v kontrapunktickém ohledu nápaditá práce, ale harmonicky zastaralá, celá kompozice se pohybuje pouze v tónikách a dominantách. Kdybyste chtěli složit parafrázi, obzvláště na téma chorálu »Sv. Václave«, měli byste nejprve prostudovat Sukovu krásnou »Meditaci« na tento chorál. Všechno bych vyškrtal, nechal bych jen fugu, i když je starší, je však stále efektní; samozřejmě, pokud by nebylo Wiedermanna a takových varhan, tak by fuga »zkrachovala«. Slyšeli jsme ještě dvě písně J. B. Foerstera (profesor kompozice na mistrovské škole, poznámka pod čarou) »Dvě modlitby«. Dvě krásné skladby, které nejsou napsány soudobě, ale přesto mají zvláštní hodnotu. S hlubokým pohnutím je zazpíval barytonista p. I. Kunstadt. Všechny skladby z orchestrální verze upravil Wiedermann. Guilmantovo »Pastorale« a »Finale« byly závěrečnými tečkami. Zde jsem měl příležitost slyšet všechny technické a jiné ctnosti varhan a Wiedermanna.

Jako by byl Soudný den... otevřené 32' rejstříky děsivě hřměly, strašlivé praskání a hučení pozounu –; s hlubokým dojmem jsem šel do jeho místnosti, abych mu blahopřál! Nejefektnější bylo Guilmantovo »Finale«, nesmazatelně mi zůstane v mysli!

Souhlasím také s názorem prof. Wiedermanna, že je třeba varhanám věnovat více pozornosti. Před námi je budoucnost – nová mladá generace; skladatelé (nemyslím skladatele »alla Liedertafel«) by měli věnovat varhanám více pozornosti, protože doposud máme my Slovinci s výjimkou několika preludií, fug ještě málo varhanní literatury.“

Wiedermann vystupoval později také v Husově sboru v Dejvicích a na Vinohradech. Dokonce koncertoval pod jménem Frederick Wiedermann v zahraničí, v roce 1924 v Anglii

a v USA, kde se představil v newyorských sálech Wanamaker Auditorium a Town Hall, v roce 1925 v Německu, v roce 1926 ve Švédsku (jeho recitálu ve stockholmském Konserthuset byl přítomen i král se svou rodinou) a v roce 1935 v Belgii. Kritiky na jeho koncerty v The New York Times, The Sun, Musical Courier, Dagens Nyheter, Social-Demokraten, Svenska Dagbladet vyzdvihovaly jeho výjimečnou, brilantní hráčskou techniku, dokonalou práci s rejstříky, dynamické efekty a zdůraznění zvukových barev nástroje.<sup>10</sup>

Wiedermann si uvědomoval, jaké mají postavení varhany a varhanní hudba ve společnosti, a vyjádřil se k tomu roku 1939 v Ostravském večerníku v článku *O Popelce naší hudební kultury* s podtitulem *Bude pochována varhanní tradice?* „*Pěstování varhanní skladby u nás je stále velmi nepatrné. Kromě děl Tréglerových a Kličkových těžko naléztí speciálních skladeb varhanních. Proto komponuji kromě jiného také hlavně pro varhany, abychom tradici i v tomto směru udrželi. O varhanní skladby jeví však, bohužel, zájem jiné národy, než příslušní činitelé zde doma. Naši staří mistři varhanní hry jsou vydáváni v Říši a jinde. U nás byla v tomto směru špatná propaganda a nezájem vznikl už také proto, že se u nás varhanní hra omezuje na pouhé preludování při bohoslužbách a doprovázení zpěvu při ní. V Praze byly od roku 1920 do roku 1932 pořádány péčí pražské obce varhanní koncerty ve Smetanově síni, ale toto pokračování tradice bylo přerušeno pro nezájem veřejnosti.*

*Nepovolil jsem však a snažím se úroveň varhanní kultury u nás udržet pořádáním varhanních produkcí jak v Praze, tak v jiných městech, zejména v Mor. Ostravě a v Brně. [...] Bylo by záhodno, aby veřejnost nedala varhanní hudbě, této opravdové Popelce naší hudební kultury, zahynouti, protože mám obavu o dorost. Vždyť je třeba cestou k mistrovství překonat mnoho překážek. Potřebí je velké práce a velké obětavosti. Při této příležitosti musím podotknouti, že jsem nikdy nebyl finančně podpořen a také veliký svůj archiv varhanní pořídil jsem ze svých prostředků.“<sup>11</sup>*

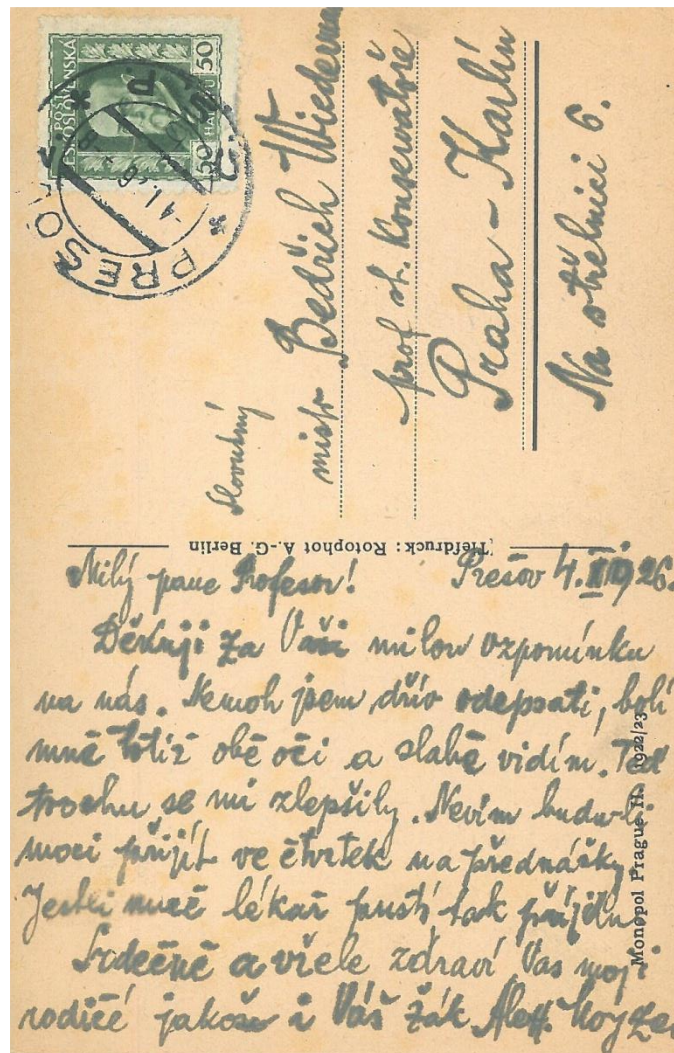
Bedřich Antonín Wiedermann byl prvním novodobým českým varhanním virtuosem, seznamoval s tvorbou českou a světovou od baroka po současnost v koncertním sále a v chrámu. Byl rovněž zakladatelem novodobé varhanní pedagogiky a také nejplodnějším skladatelem varhanní hudby od 18. století.

---

<sup>10</sup> Propagační tištěný leták s úryvky kritik se stručným životopisem B. A. Wiedermanna. Soukromý archiv Miluše Wiedermannové.

<sup>11</sup> *O Popelce naší hudební kultury: Bude pochována varhanní tradice? Ostravský večerník: List Národního souručenství.* Moravská Ostrava: Moravskoslezská vydavatelská společnost, 1939, VII (282 – 16. 12. 1939), s. 3.





Obr. 2, 3. Pohlednice od Alexandra Moyzese z Prešova.



Obr. 4, 5. Pohlednice od Jána Cikkera z Banské Bystrice.



## UMELECKÝ PODIEL A PRÍNOS ČESKÉHO DIRIGENTA A SKLADATEĽA JANA BEDŘICHA (1932 – 1996) PRE HUDOBNÚ KULTÚRU PREŠOVA

07 Irena Medňanská

Inštitút hudobného a výtvarného umenia, Prešovská univerzita v Prešove

### Na úvod

V metamorfózach storočného vývoja existencie spoločného štátu Čechov a Slovákov bola pomoc českých muzikológov, hudobných pedagógov a interpretov na Slovensku podľa okolností a politickej situácie v daných obdobiach vývoja riadená vládnu mocou. Pôsobenie českých odborníkov na Slovensku predstavovalo vo všeobecnosti prínos, no vo vývoji hudobnej kultúry vytváralo sínusoidu rôznej intenzity, kvality a regionálnych rozdielov. Referát sa zaoberá osobnosťou českého dirigenta a skladateľa Jana Bedřicha, (1932 – 1996) ktorého na Slovensko pozvalo vedenie Spevohry Divadla Jonáša Záborského v Prešove. Autorka predstavuje osobnosť a umelecký prínos Jana Bedřicha na poste šéfdirigenta Spevohry DJZ v Prešove, tiež ako dlhoročného zbormajstra *Speváckeho zboru Moyzes*, pre hudobnú kultúru Prešova a Slovenska.

*Hledat a objevovat krásu a rozdávat ji lidem.  
Vylopnout z ní zrníčko a to potom zúročit...“  
Jan Bedřich*

### Z histórie Divadla Jonáša Záborského v Prešove

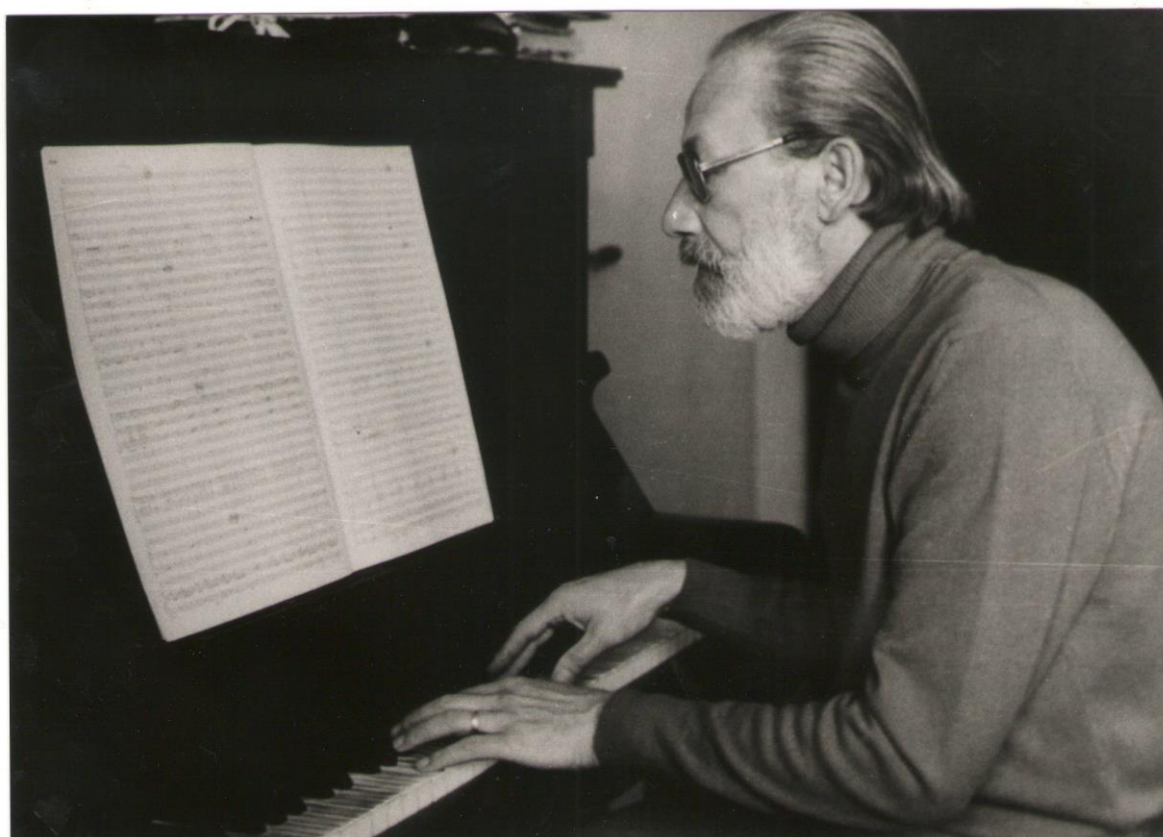
Začiatky divadelníctva v Prešove siahajú až do stredoveku. Budova na Hlavnej ulici v Prešove, v ktorej sídli divadlo v súčasnosti, sa začala stavať v roku 1833, ako prvá účelová divadelná budova v Prešove, s malým komorným priestorom určeným scénickým predstaveniam. Rôzne divadelné spoločnosti prezentovali svoje umenie aj v honosnom, neskorobarokovom paláci grófov Klobušických, kde účinkovali predovšetkým nemecké divadelné spoločnosti. V ich repertoári dominovali činohry, spevohry i opery, no žáner operety v tom období absentoval. Absentoval až do roku 1948, kedy sa uskutočnila prvá premiéra súboru Spevohry Slovenského divadla v Prešove (dnešného Divadla Jonáša Záborského). Bola to opereta Oskara Nedbala *Pol'ská krv* v hudobnom naštudovaní Bohuša Slezáka a v réžii Stanislava Vandasa. Spevoherný súbor DJZ existoval do roku 2005,<sup>1</sup> v dramaturgii prezentoval klasické operetné tituly:

- O. Nedbal: *Pol'ská krv*,
- J. Strauss ml. *Cigánsky barón, Netopier, Tisíc a jedna noc, Noc v Benátkach*,
- F. Lehár: *Cigánska láska, Gróf Luxemburg, Paganini, Veselá vdova, Zem úsmevov*
- J. Offenbach: *Orfeus v podsvetí*,
- E. Kálmán: *Grófka Marica, Cigánsky primáš, Čardášová princezná*
- G. Dusík: *Hrnčiarsky bál*.

<sup>1</sup> V roku 2018 pri oslavách storočnice vzniku republiky, by bola Spevohra DJZ oslávila 70. výročie svojho vzniku a patrila medzi inštitúcie, kde bola evidentná česko-slovenská spolupráca.

V histórii Divadla Jonáša Záborského, najmä v umeleckých zložkách pôsobili českí umelci, jednak v hosťujúcej pozícii ale aj dlhodobějších angažmán. Ich pôsobenie malo rôzne príčiny, spoločenské, politické a najmä umelecké. Predmetom tejto štúdie je podať prehľad o pôsobení dirigenta, skladateľa, klaviristu, improvizátora Jana Bedřicha na poste šéfdirigenta Spevohry DJZ.

### Z biografie skladateľa a dirigenta Jana Bedřicha (1932 – 1996)



Jan Bedřich pri komponovaní.

**Jan Bedřich** pochádzal zo stredných Čiech, z mesta Kralupy nad Vltavou, kde prežil detstvo v priaznivom rodinnom prostredí<sup>2</sup> s dobrým ekonomickým zázemím. Mimoriadne hudobné nadanie sa prejavilo už v detstve. Rímskokatolícke vyznanie rodiny a s tým súvisiaca pravidelná návšteva nedeľných omší znamenala pre J. Bedřicha kontakt s organovou hudbou. Jej monumentalita ho „hnala“ do kostola, kde ministroval a ovládal naspamäť celú liturgiu. Jeho hudobné nadanie si všimol miestny organista Basler<sup>3</sup>, ktorý ho púšťal aj k organu. Ďalšou osobnosťou, ktorá formovala Bedřichov talent v detstve bol učiteľ hudobnej výchovy na vtedajšej „mešťianke“. On odporučil rodičom, aby sa ich syn venoval hudbe. Po ukončení základného vzdelania, pokračoval Jan Bedřich

<sup>2</sup> Otec Jozef Bedřich bol bankovým úradníkom, matka Anna, rod. Bochová bola domáca. Jan Bedřich mal o päť rokov staršieho brata Jozefa.

<sup>3</sup> O organistovi Baslerovi nemáme presné biografické údaje, vieme, že bol otcom skladateľa, organizátora a funkcionára hudobných inštitúcií Dalibora Baslera (1929-1987).

v štúdiu na Gymnázium v Žatci a paralelne na hudobnej škole sa osem rokov učil hrať na husliach, hoci nikdy si nenašiel vzťah k tomuto nástroju, viac ho lákal klavír.

Keďže jeho vtedajší učiteľ Jaroslav Sauerstein bol aj výborným klaviristom, nebol problém, aby sa J. Bedřich preorientoval na klavír, kde mohol oveľa intenzívnejšie rozvinúť svoje harmonické a improvizračné schopnosti a začal tvoriť prvé pesničky a drobné skladby pre klavír.

**Vojnové obdobie** zanechalo v mladom Bedřichovi hlboký odpor a nenávisť k akémukoľvek ponižovaniu ľudskej dôstojnosti a násiliu. „*Jsem nešťastná generace, jen co sem nastoupil do školy, začala válka. Byla to těžká léta.*“ (Zo spomienok J. Bedřicha, 1993). Kralupy boli 22. marca 1945 zbombardované, zasiahnutý bol aj dom, v ktorom bývali Bedřichovci a celá rodina v ňom zostala zasypaná. Po osemnástich hodinách sa im podarilo dostať zo zrúcaného domu, našťastie bez väčších zranení.

**Po vojne** začala rodina opravovať zbombardovaný dom a len čo ho dali do pôvodného stavu, zabrali im ho Rusi a rodina sa musela presťahovať do malého záhradného domčeka s jednou izbou. Situácia sa na istý čas zlepšila, keď jeho otec dostal miesto v banke v Žatci aj so samostatným bytom, a teda rodina sa tam presťahovala. V plnom mladíckom rozkvele Jana Bedřicha prišli februárové udalosti 1948, ktoré neblaho zasiahli jeho otca. Nakoľko zastával funkciu predsedu Ľudovej strany v Žatci, stal sa politicky nespoľahlivým a bol zbavený pracovného miesta v banke.

V Žatci Jan Bedřich študoval na gymnázium a celý svoj voľný čas venoval hudbe. V roku 1949 sa mu splnil jeho sen stať sa organistom v kostole, koncertovať v chráme každú nedeľu a počas veľkých cirkevných sviatkov. Jeho ďalšou aktivitou v tomto období bolo založenie speváckeho zboru *Tmavomodrý svet*, ktorý sa orientoval na dielo Jaroslava Ježka. Táto jeho činnosť sa však nestretla s porozumením vedenia gymnázia a na príkaz riaditeľstva ju musel v roku 1950 zanechať. Gymnázium ukončil úspešnou maturitnou skúškou (1951).

### **Štúdium J. Bedřicha na Akadémii múzických umení v Prahe**

Bedřichov záujem študovať hudbu sa prelínal celým gymnaziálnym obdobím a cielene sa pripravoval v súkromných stretnutiach u prof. Pavla Bořkovca (1894 – 1972). Cestoval za ním často do Prahy, aby mu predstavil a zahrál svoje skladby. Prof. P. Bořkovec<sup>4</sup> na základe záujmu a výsledkov odobril rozhodnutie J. Bedřicha podať si prihlášku na AMU v Prahe, kam ho prijali na štúdium skladby do jeho skladateľskej triedy. Nakoľko J. Bedřich nemal konzervatórium, musel po prijatí na AMU absolvovať jeden rok tzv. abiturienšký kurz. Počas vysokoškolského štúdia (1951 –

---

<sup>4</sup> Prof. Pavel Bořkovec (1894-1972) hudobný skladateľ, jeden z významných predstaviteľov medzivojnovkej avantgardy. Študoval súkromne skladbu u Jozefa Bohuslava Foerster a Jaroslava Křičku. V r. 1925-1927 bol žiakom Jozefa Suka v majstrovskej triede Pražského konzervatória. Vo svojej tvorbe vychádzal z neoklasicizmu, so silnými väzbami na tvorbu Stravinského, Honnegera a Hindemitha.



1956) zažil J. Bedřich najväčší ideologický nátlak, nakoľko nebol ochotný rešpektovať prežitú zákonitosť hudobných praktík minulých období, ktoré na AMU stelesňoval prof. Václav Dobiáš. Študenti troch katedier: výtvarníci, hudobníci a herci založili na protest proti ideologickému nátlaku spolok *mal-muz-herciáda* a navyiac sa k nim pridali aj profesori. Realizovali aktivity, ktoré poburovali zástancov vedecko-ateistickej výchovy. Študent J. Bedřich napriek tomu, že bol dvakrát z politických dôvodov podmienene vylúčený zo školy<sup>5</sup> neprestal sa venovať tvorbe v tom čase zakázaných skladateľov Igora Stravinského a Sergeja Prokofjeva a tiež ignoroval zákaz zúčastňovať sa náboženských obradov a hrať na nedeľných omšiach<sup>6</sup> v Kralupoch nad Vltavou.

Jan Bedřich s úctou spomínal na hodiny u prof. Bořkovca, ktorý s veľkou dávkou trpezlivosti vysvetľoval, opravoval. Mnohokrát tak zo 150 taktovej skladby mu zostalo sotva šesťtaktov. Posledný rok štúdia chodil J. Bedřich na hodiny skladby do jeho bytu v Střešoviciach, kde spolu muzicírovali do neskorého večera. Prof. Bořkovec si Jana Bedřicha veľmi vážil a už počas štúdií ho poveril mnohými závažnými objednávkami<sup>7</sup> na hudobnú tvorbu. V tomto smere sa mu darilo veľmi dobre, každá objednávka bola pre neho vždy veľká výzva. Ďalší jeho skladateľský vývoj poznačilo zoznámenie sa s prof. Václavom Trojanom (1907 – 1983), ktorý vyučoval predmet *scénická a filmová hudba*. Naučil sa u neho ako písať tento druh hudby, ako umocniť určitú dejovú situáciu. Štúdium na AMU ukončil J. Bedřich v roku 1956 *Koncertom pre klavír a orchester*,<sup>8</sup> ktorý bol prijatý veľmi pozitívne.

### **Profesijná dráha J. Bedřicha**

Prvým pôsobiskom J. Bedřicha bolo od roku 1957 činoherné divadlo v Pardubiciach, kde písal scénickú hudbu a umelecký šéf Karel Dostál ho poveril založiť orchester. Túto úlohu naplnil a za krátky čas sa mu podarilo vybudovať 30-členný orchester. Tu sa mu naskytla aj prvá možnosť spolupráce s Národným divadlom v Prahe, bol tvorcom hudby k hre *Strakonický dudák*, vo vzácnej spolupráci s režisérom Otomarom Krejčom (1921 – 2009). Hoci bol J. Bedřich v Pardubiciach plne vytážený, túžil po väčšom orchestri a profesionálnych spevákoch, a tak v roku 1967 prijíma miesto šéfdirigenta Spevohry Divadla Oldřicha Stibora v Olomouci.<sup>9</sup> V Olomouci naštudoval všetky najznámejšie muzikály ako: *My fair lady*, *Kiss me Kate*, *Muž z La Mancha*, *Grék Zorba*, *Gigi*, *Promises*, *Lod' komediantov* a základné diela operetného repertoáru ako: *Cigánsky barón*, *Gigánska*

<sup>5</sup> Jedným z dôvodov na podmienene vylúčenie bola neúčast' J. Bedřicha na pohrebe Klementa Gottwalda v marci 1953.

<sup>6</sup> Zásluhou Jana Bedřicha vzrástla hudobná kvalita bohoslužieb, jeho skladateľské skúsenosti sa odrazili v tvorbe dvoch omší, ktoré aj so zborom sám nacvičil, čo malo veľkú odozvu u návštevníkov obradov. Túto činnosť mu ŠTB zakázala, a žiaľ, bol, nútený ju v r. 1957 zanechať.

<sup>7</sup> Jan Bedřich ako študent napísal: Hudbu k filmu *Stavba mieru* pre režiséra Formana (tento film bol aj ocenený), vytvoril skladby pre zbor Miroslava Košlera, dopísal *Vel'konočný kabaret* pre Čsl. rozhlas za Aloiza Paloučka, ktorý ho zo zdravotných dôvodov nemohol dokončiť.

<sup>8</sup> *Koncert pre klavír a orchester* J. Bedřicha interpretoval klavirista Jozef Skalák, ako svoj absolventský výkon.

<sup>9</sup> V súčasnosti Moravské divadlo v Olomouci.

*láska, Zem úsmevov, Poľská krv, Žobravý študent či Kráľ tulákov.* V olomouckom období sa Jan Bedřich veľmi intenzívne venoval skladateľskej činnosti, zapájal sa do života pobočky Zväzu skladateľov, kde bol aj členom výboru.<sup>10</sup>

### **Prešovské pôsobenie Jana Bedřicha**

Po desiatich rokoch účinkovania v Olomouci prijíma J. Bedřich v roku 1978 ponuku riaditeľa DJZ Jana Šilana (1929 – 2011) na post šéfdirigenta Spevohry, kde pôsobil do roku 1993. Jan Bedřich bol vynikajúci muzikant, klavirista, skladateľ a ako aj sám tvrdil – až potom dirigent. Rozhodne patril k najväčším umeleckým osobnostiam Spevohry DJZ. Jeho výborná výrazovo technická úroveň klaviristu, s vysokými improvizáčnymi schopnosťami a harmonickou predstavivosťou sa výrazne podpísala pod prípravu jednotlivých titulov, pretože Jan Bedřich si spevákov aj sám korepetoval. Pod Bedřichovou taktovkou bolo za 15 rokov uvedených veľa titulov (príloha č.1), ktoré žánrovo zahŕňali klasickú operetu, najvýznamnejšie svetové muzikály, spevoherné predstavenia, komorné hudobno-zábavné tituly, ale premiéroval aj závažné dielo domácich tvorcov Ivana Pacanovského a Štefana Buntu *Povodeň*.



Jan Bedřich v orchestrisku.

<sup>10</sup> Krajská pobočka mala svoje sídlo v Ostrave.



Vedenie spevohry DJZ v 80. rokoch 20. storočia;  
horný rad zľava: Július Selčan, Jan Bedřich – šéfdirigent, J. Starosta – choreograf,  
dolný rad zľava: Július Piussi, zasl. umelec – sólista spevohry, Viera Petrušková – hlasová pedagogička,  
Ivan Pacanovský – zbormajster.

Ďalším výrazným prínosom Jana Bedřicha pre hudobnú kultúru mesta Prešova bolo jeho účinkovanie na poste umeleckého vedúceho a zbormajstra Speváckeho zboru *Moyzes*.<sup>11</sup> Vedenie zboru prevzal koncom roka 1978 a jeho šéfom zostal až do roka 1988. Zbor účinkoval pravidelne na rôznych oslavách, jubileách mesta, na promenádných koncertoch v Bardejovských kúpeľoch, orientoval sa tiež na výchovné koncerty pre ZŠ v meste i v okolitých dedinách. Prezentoval sa aj samostatnou koncertnou činnosťou v PKO v Prešove. V dramaturgii zboru boli skladby rôznych umeleckých slohov s prevahou diel priekopníkov slovenskej národnej hudby J. L. Bellu, M. Schneidra-Trnavského, M. Moyzesa, skladateľov slovenskej hudobnej moderny E. Suchoňa, A. Moyzesa, J. Cikkeru, D. Kardoša, ďalej M. Nováka, ale aj diel českých skladateľov B. M. Černohorského, B. Smetanu, Zdeňka Lukáša. Jan Bedřich bol po skončení svojej činnosti prizvaný k externej spolupráci so zborom – v roku 1991, na 10-dňový umelecký zájazd<sup>12</sup> a zborové semináre do južného Francúzska, do regiónu Auvergne pri meste Clermond–Ferand. Zbor sa predstavil na dvoch samostatných koncertoch a spoločne s francúzskymi spevákmi predviedli skladby, ktoré v priebehu pobytu spoločne nacvičili.

<sup>11</sup> V hudobnej kultúre mesta Prešov zaujímal zborový spev vždy významné postavenie. Po skončení vojny Mestská osvetová rada na čele s Vladimírom Zorvanom založila na valnom zhromaždení 26.04.1946 spevokol s názvom *Moyzes*. Umelecké základy zboru položil prof. Jozef Soška, prvý dirigent spevokolu.

<sup>12</sup> Autorka tohto príspevku dostala ponuku umeleckého zájazdu na zborové semináre do Francúzska pre jeden amatérsky slovenský zbor a tak ju posunula zboru *Moyzes*. Súčasťou tohto umeleckého pobytu bolo aj 6 prednášok o slovenskej hudobnej tvorbe, ktoré v nemeckom jazyku s hudobnými ukázkami prezentovala tiež autorka tejto štúdie.





Jan Bedřich ako umelecký vedúci Speváckeho zboru mesta Prešov.

Jan Bedřich aj v Prešove intenzívne komponoval a jeho diela boli uvádzané najmä na Morave, kde aj naďalej ostal členom Moravsko-sliezskej pobočky Zväzu skladateľov. Na Morave Janáčkova filharmónia Ostrava a Moravská filharmónia v Olomouci uviedli najviac diel z tvorby J. Bedřicha pod dirigentským gestom Otakara Trhlíka<sup>13</sup>.



Zo stretnutia Otakara Trhlíka (vľavo) a Jana Bedřicha v DJZ v Prešove (1993).

---

<sup>13</sup> Jan Bedřich a Otakar Trhlík boli celoživotní priatelia, ktorí sa stretávali aj na východnom Slovensku, nakoľko Otakar Trhlík často hosťoval ako dirigent v Štátnej filharmónii v Košiciach.

Zo svojej tvorby (príloha č.2 ) si Jan Bedřich najviac cenil svojich šesť symfónií, o ktorých povedal:

„ *Krása symfónií je v ich abstraktnosti, je to vnútorný pocit skladateľa. Symfónia je pre každého skladateľa najnáročnejší formový útvar. Rieši v nej tie najzávažnejšie problémy. Nechcem začať písať skôr, kým nebudem mať pocit, že mám o čom písať.*

*A tento pocit zatiaľ hľadám a zbieram. A keď ho bude dosť, zoberiem tužku a papier a začnem písať.*“ (Jan Bedřich, osobné vyznanie 1993).



Z uvedenia Bedřichovho posledného diela *Dialógy per tuba, piano e bateria* s nemeckým tubistom Hansom Nickelom 22. 04. 1992.

## BIBLIOGRAFIA A ZDROJE

BAJUZOVÁ, Slávka, 1993: *Jan Bedřich – dirigent a skladateľ*. Dipl. práca (rkp.). Školiteľka : Irena Medňanská.

FEJKO, Štefan a kol., 1994: *Polstoročie Divadla Jonáša Záborského v Prešove*.

MARENČINOVÁ, Dita, 2018: *Oživovanie umeleckého života súboru prešovskej spevohry už len v nostalgickom spomínaní*. [www. operaslovakia.sk](http://www.operaslovakia.sk) (dostupné 13.10.2018).

ŠILAN, Jan (ed.): *Štyridsaťpäť rokov Divadla Jonáša Záborského v Prešove, časť 1984 – 1988*.

Spevácky zbor mesta Prešov Moyzes – bulletin k 50. výročiu založenia zboru. PKO Prešov, 1996.



## PRÍLOHA Č. 1:

## Naštudované tituly Jana Bedřicha ako dirigenta v Spevohre DJZ v Prešove od r. 1978

Rok uvedenia	Autor-libreto	Názov titulu	Dirigent J. Bedřich, a spolupráca
1978	Wazowski-Gronski-Marianowicz	Machiavelli	
1979	Kalmán-Stein-Jenbach-Gabor	Čardášová princezná	+ J. Sitter
	Link-Böttcher-Böttcherova	O nebojácnom Kubovi	
	Grothe-Gutbrodt	Hostinec v Spessarte	+ J. Sitter
1980	Dunajevskij-Mass-Červinskij	Biely agát	
	Offenbach-Meilohac-Halévy	Krásna Helena	+ Igor Rusinko
1981	Strauss-Haffner-Genée	Netopier	
	Kožusznik-Gros-Bedřich-Cwiklinski	Miluje-ľúbi-zbožňuje	
	Lehár-Léon-Herzer-Löhner	Zem úsmevov	
1982	Šmatera-Švandrlík	Šediny pána Casanovu	
1983	Veteška-Cmíral	Kandrdaš	
	Havlů-Marat	Rozprávka môjho života	
	Nedbal-Stein	Poľská krv	
1984	Nachmnn-Halletz	Grófka z Naschmarktu	
	Bunta-Pacanovský	Povodeň	
1985	Ježek-Voskovec-Werich	Nebo na zemi	
	Knepler – Welleminský	Stratený valčík	+ Pacanovský
	Demy-Legrand	Cherbourgské dáždničky	
	Hervé-Meilhac-Millaud	Mam'zelle Nitouche	
1986	Coleman-Simon-Fieldeová	Sladká Charity	+ Pacanovský
	Listov-Galperinová	Sevastopol'ský valčík	+ Pacanovský
1987	Zachaník - Havlík	Gordický uzol	+ Selčan + Pacanovský
	Simon – Bacharach	Sľuby, sľuby	+ Pacanovský
1988	Roig – Villaverd	Cecilia Valdés	+ Selčan + Pacanovský
	Styne – Stone	Niektó to rád horúce	+ Pacanovský
1989	Ziehrer-Krenn-Lindau-Fretzer-Mogg	Vagabundi	+Pacanovský
1990	Slimáček – Zacharník	Princezná pesnička	

	Voskovec – Werich – Hála	<b>Slamený klobúk alebo Helenka je rada</b>	+ Pacanovský
1991	Burkhard-Scharell-Amstein	<b>Ohňostroj</b>	+ Pacanovský
	Thomas – Pořákov	<b>Stará komédia</b>	
	Selčanová – Petrušková	<b>Slisste wssichni tito nowini</b>	+ Pacanovský
1992	Šlitr – Suchý	<b>Šest' žien Henricha VIII.</b>	
	Post – Hooker	<b>Kráľ tulákov</b>	+ Pacanovský

PRÍLOHA Č. 2

**Súpis tvorby Jana Bedřicha podľa druhu**

<b>Komorná tvorba, skladby pre sólo nástroje</b>				
<b>opus</b>	<b>Názov diela</b>	<b>vznik</b>	<b>uvedenie</b>	<b>miesto</b>
Op.1	<b>Fantastické klavírní trio</b>	1950	1950	Žatec
Op.2	<b>Klavírní skladby</b>	1950		
Op.5	<b>Když rozkvetla příroda:</b> cyklus pre klavír: časti: <i>Podvečer, Klekání, Nokturno, Ráno na pasece, /Píseň zrajícího obilí, Deštivé odpoledne</i>	1951		
Op.12	<b>Klavírní sonáta es-mol</b>	1953		
Op.15	<b>Dechový kvintet</b> pre flautu, hoboje, lesný roh, klarinet a fagot	1955	1955	Praha
Op.17	<b>Dětské nápady časti:</b> <i>Už pujdu, Mám rád vítr, Stavím si hrad z písků, Nebojím se myši, Proč jsi smutná, Tak se nezlob, tati, Mám stříbrné zrcadlo, Usínám. Točím klikou kolotoč, Píšu Ti psaní.</i>	1956	1957	Žiaci ZUŠ, Kralupy nad Vltavou Čsl. rozhlas, Praha
Op.19	<b>1.Smyčcový kvartet F-dur</b>	1956	1960	Dvořákovo kvarteto, VČD Pardubice
Op.20	<b>Sonáta pre violoncello a klavír</b>	1957	1960	Čsl. rozhlas, Pardubice,
Op.24	<b>Tři koncertní etudy pro klavír</b>	1958		
Op.31.	<b>Sonatina pro trubku a klavír:</b> časti: <i>I. Allegro, II.Lento, III.Comodo, IV. Vivo</i>	1965		Školské koncerty LŠU
Op. 32	<b>2.Smyčcový kvartet</b> <i>Časti: I.Lento poco appassionato, II. Presto, III. Adagio assai, IV. Molto feroce, V. Allegreto, ma non troppo</i>	1965		
Op.33	<b>Instrumentalia Musicanta</b> Rozprávka o hudobných nástrojoch	1966	1966	Čsl. rozhlas, Praha
Op.34	<b>Symfionietta</b> pre klavír, dychové a bicie nástroje	1966	1966	Moravská filharmónia, Ostrava, nahr. pre Čsl rozhlas Ostrava

Op.44	<b>Sonáta pre violoncello a klavír</b> časti: <i>Allegro poco sostenuto, Molto adagio, Quezi presto</i>	1979	1979	Olomouc, violoncello: I. Měrka
Op.48	<b>3.smyčcový kvartet Jubilejní</b> časti: <i>Energico fesante, Allegro con brio</i>	1983	1984	
Op.52	<b>Dialógy per tuba, piano e bateria</b> Časti: <i>Allegro assai, Andante sostenuto, Allegro giusto</i>	1992		

<b>Orchestrálna tvorba</b>				
<b>opus</b>	<b>Názov diela</b>	<b>vznik</b>	<b>uvedenie</b>	<b>miesto</b>
Op.8	<b>Capriccio</b> pre klavír a orchester	1952	1952	Stará Boleslav, Brandýs
Op.9	<b>Mládí</b> , symfonická suita pre veľký orchester, časti: <i>Na sluníčku, Na stavbě, Nocturno</i>	1952		
Op.16	<b>1. Koncert</b> pre klavír a veľký orchester	1956	1956	sólista: J. Skalák, dirigent: F. Belfin
Op.23	<b>Concertino</b> pre hoboje a komorný orchester	1958		
Op.25	<b>Moře</b> , symfonické prelúdium pre komorný orchester	1959	1960	Pardubice
Op.26	<b>1.Symfonia „Květnová“</b> pre veľký orchester	1960	1961	Praha, Smetanova sieň, dir. Milivoj Uzelac
Op.27	<b>Koncert</b> pre violoncello a orchester	1961	1964	Praha, Smetanova sieň
Op.29	<b>Serenada</b> pre sláčikový orchester a dva dychové nástroje	1962	1974	Pardubice, dir. L. Lukeš
Op.30	<b>2. symfonia</b>	1967	2x 1967	Karlovy Vary, Rudolfinum, Praha
Op.35	<b>Píseň pastýřu</b> , I. časť tretieho cyklu pre dychové kvinteto a orchester na verše Krábla	1966	1966	Čsl. rozhlas, Praha
Op.36	<b>Koncert pre husle a orchester</b> časti: <i>Allegro moderato, Con brio</i>	1967		
Op.37	<b>3.Symfonia</b> časti: <i>Lento assai (prológ), Presto I. Lento con dovole (eiplóg)</i>	1968	1969	Janáčkova filharmónia, Ostrava dir. Otakar Trhlík
Op.40	<b>4. Symfonia</b>	1973	2x 1974	Olomouc, Ostrava, Janáčkova filharmónia, dir. Otakar Trhlík
Op.41	<b>Čas jasminů</b> Requiem pro Rudoarmejece pre zbor, recitátora a barytón	1974	1974	Janáčkova filharmónia, Ostrava dir. Otakar Trhlík
Op.43	„... <b>A jméno tvé je láska...</b> “ Tri zamyslenia o žene pre kvarteto a komorný orchester, časti: <i>Dívka, Matka, Žena</i>	??		

Op.45	<b>Concertino</b> pro trubku a komorný orchester	1981		
Op.46	<b>Miniatury</b> – skladby pre žiacke orchestre: a) dychové a bicie, b) sláčikové	1982		
Op.47	<b>5. Symfonia</b>	1982	1983	Olomouc, Ostrava, Moravská filharmónia, dir. L. Mathauser
Op.49	<b>2. Koncert</b> pre violoncello a orchester	1984		
Op.50	<b>6. Symfonia</b> „ <i>Jeden den v míru, Časti: Ráno, Láka, Práce, Život</i> “	1986	1988	Ostrava, Moravská filharmónia, dir. Otakar Trhlík
Op.53	<b>Tři kasace</b> pre pět žestů	1992		

<b>Vokální tvorba</b>				
<b>opus</b>	<b>Název díla</b>	<b>vznik</b>	<b>uvezení</b>	<b>miesto</b>
Op.1	<b>Ave Maria</b> - sólo pre vyšší hlas a klavír (organ)	1950		V chrámech Žatec, Kralupy nad Vltavou, Stará Boleslav
Op.4	<b>Missa sancta in D</b>	1951	1951	Žatec, Velká noc
Op.6	<b>Přisaháme</b> - kantáta pre zbor a klavír na text Júliusa Fučíka	1952		
Op.7	<b>Když hračky ožijou</b> – suita pre detský zbor a malý orchester časti: <i>Paněnka, Vojáci, Medvěd, Drak, Pejsek a kočička</i>	1952	1952	Čsl. rozhlas, Praha
Op.10	<b>Pastýřská vánoční mše</b> na ľudové texty pre sóla, zbor a orchester	1952	1952	
Op.11	<b>Ave verum</b>	1953	1953 1956	Žatec (1953), Kralupy nad Vltavou (1956)
Op.13	<b>Kalendář</b> – variácie pre detský zbor a veľký orchester na text Jana Koblasy	1953		
Op.14	<b>Tiché milování</b> - cyklus lyrických piesní pre vyšší hlas a klavír na slova Jana Koblasy Časti: <i>Samotná večer, 1. Serenáda, 2. Serenáda Dívam se, Bojím se, Vítř v nás hospodari, Píseň o pohlazení, Hledal jsem, Nokturno</i>	1954	od r.1958 priebežne	
Op.18	<b>Obrázky Mikoláše Alše</b> – tri zbory a cappella pre detský (ženský) zbor na slova J. Seiferta: “ <i>Šel malíř chudí do světa</i> “, časti: <i>Píseň o jahode, Jaro, Píšťalka</i>	1956		
Op.22	<b>Únor a růže</b> – kantáta pre miešaný zbor a veľký orchester na slova J Nohy	1958	1958	Čsl. rozhlas, Praha, dir. Václav Jiráček (1958) Smetanova sieň, Praha, dir. Jindřich Rohan

Op.28	<b>Astronaut</b> -kantáta pre alt, tenor, miešaný zbor a orchester na báseň M.Sedloně ( <i>obs. sláčiky, 2 harfy, 2 trubky, klavír, bicie</i> )	1962		
Op.38	Plamenný meč - tri žalmy nad rokom 1968	1969	1969	Olomouc, dir. H. Maxa, Z. Skřiva
Op.42	<b>Homo faber</b> – kantáta pre veľký zbor a orchester na text: V. Vache	1976		
Op.51	<b>Pesničky šťastných detí</b> -cyklus 12 piesní pre detský zbor, klavír, 2 flauty a gitaru	1987		

Hudobno-dramatická tvorba				
opus	Názov diela	vznik	uviedenie	miesto
Op.21	<b>Král má nové šaty</b> – baletná pantomíma v štyroch obrazoch, upravené: <b>Suíta pre veľký orchester</b> , časti: <i>Průvod krále, Libuše, Strážníci, Představení, Hostina</i>	1957	1962	Čsl. rozhlas, Praha dir. Stárek
Op.39	<b>Zámek v poušti</b> , opera, Libreto: Dr. J. Pětivoký	1970	1988	Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého, Opava

Scénická a filmová hudba				
Jan Bedrich napísal od r. 1957 hudbu k viac ako 118 hrám významných dramatikov (W. Shakespeare, J. K. Tyl, V. Hugo A. Miller, K. Čapek, A. Christie, A. Dumas); hudbu k filmom J. Brdečku, hudobnú rozprávku <i>Honza v pekle</i> na námiet B. Zelenku.				
Scénická hudba počas pôsobenia v DJZ Prešov				
Názov diela	vznik	uviedenie	miesto	
<b>Macchiaveli</b> – autori: Wasowki-Gronski-Marianowicz, preklad L.Šimon	1978	01.12.1978	Divadlo Jonáša Záborského, Prešov	
<b>Besiedka</b> – autor: A. Coppel, preklad. K. Dlouhý	1979	14.12.1979		
<b>Madridské noci</b> – D. Coccardi, preklad: M.Terenová	1979	04.01.1980		
<b>Miluje-Púbi-zbožňuje</b> - autori: Kožusznik-Gros-Bedřich-Cviklinski, preklad: L. Janský	1981	08.05.1981		
<b>Zkročení zlé ženy</b> – autor: W. Shakespeare	1981	13.03.1981		
<b>Stará dobrá kapela</b> – autor J. Hubáč, preklad:Š. Moravčík	1984	02.11.1984		



**ELIŠKA PAPPOVÁ (\*1940) – UMELECKÝ A PEDAGOGICKÝ PROFIL**  
PRÍSPEVOK K STÉMU VÝROČIU VZNIKU ČESKO-SLOVENSKEJ REPUBLIKY

**08 Silvia F e c s k o v á**

Bardejov

Rok 2018 sa nesie v znamení osláv závažného historického medzníka – stého výročia vzniku Česko-Slovenskej republiky. Eliška Pappová, operná a operetná sólistka, koncertná umelkyňa a vokálna pedagogička, tridsať štyri rokov svojho života a umeleckého pôsobenia prežila práve na Slovensku. Od Banskej Bystrice cez Prešov ku Košiciam. Pozoruhodný životný a umelecký oblúk. V súčasnosti pôsobí pedagogicky na Ostravskej univerzite v Ostrave.<sup>1</sup> Tento príspevok je zároveň drobnou kyticou vďaka k jej nadchádzajúcemu životnému jubileu – 80. narodeninám i umeleckému – 60 rokov umeleckej činnosti na divadelných doskách a za pedagogickou katedrou.

*„Som len malý človečik v rukách Božích.“  
Eliška Pappová, Ostrava – Bardejov, 4. 10. 2018*



Eliška Pappová.

---

<sup>1</sup> Príspevok vytvorený na základe dvoch predchádzajúcich prác o Eliške Pappovej, v ktorých sú uvedené všetky použité zdroje, primárne a sekundárne pramene. FECSKOVÁ, Silvia, 1997. *Eliška Pappová – umelecký a pedagogický profil*. Bardejov, rkp., 320 s. FECSKOVÁ, Silvia. 2018. *Eliška Pappová – osobnosť vokálnej pedagogiky*. Bardejov, rkp. 76 s.

## Roky detstva a štúdií

V rodine Gustáva Nováka a Anežky, rodenej Bergelovej sa v Zábřehu 4. mája 1940 ozval radostný plač prvorodenej dcéry, ktorej pri krste dali meno Alžbeta.<sup>2</sup> Bezstarostné detstvo bolo poznačené vojnovou apokalypsou a krutej nemeckej okupáciou Ostravska. V roku 1943 sa narodil brat Gustáv a v roku 1947 v Opave (tu sa presťahovala rodina Novákovych v roku 1945) druhý brat Zdeněk, s ktorým si je Eliška azda najbližšia. Rodina sa do Ostravy vrátila až v roku 1955.

Doma panovalo prajné prostredie aktívneho muzicírovania. Otec študoval na Masarykovom Mestskom ústave hudby a spevu v Ostrave a na Konzervatóriu v Brne. Bol zručným klaviristom a svoje milované dievčatko rád pri speve sprevádzal na klavíri. Ako profesionálny flautista pôsobil v orchestri Divadla Zdeňka Nejedlého v Opave (1945 – 1953) a Janáčkovej filharmónii Ostrava (od roku 1953). Matka pochádzala z chudobnej baníckej rodiny. Pracovala ako predavačka. Ale keď sa rodina rozrástla o syna Zdenka, opustila prácu v obchode a s radosťou sa venovala výchove troch detí. Ľudové piesne a uspávanky v podaní matky a babičky sa nezmazateľne vpísali do vnímavej detskej duše. Ako päťročnú ju otec prvýkrát vzal na predstavenie do opery v Opave. Od šiestich rokov už pravidelne sedávala večer čo večer s matkou a babičkou v divadle a tu vzniklo presvedčenie: „*Opera bude mojim svetom. Budem speváčkou.*“ Účinkuje v detských rozprávkach v réžii Vlasty Vilskej (*Zahrada míru a lásky* a *Petrklíčové dobrodružství*). Veľký vplyv na detský svet Elišky mala obecná škola s riaditeľom Josefom Židkom (otec tenoristu Iva Židka), ktorý dirigoval žiacky zbor. Josef Židek ako prvý Elišku povzbudil: „*Holka, pekne spievaš, skús ísť na konzervatórium.*“ Na Masarykovej meštianskej škole v Opave sa triednym učiteľom stal Lumír Telinger (1951 – 1954). Tam opäť účinkuje v žiackom speváckom zbore. V rokoch 1947 – 1951 sa učí hrať na klavíri u rehoľných sestier. Po likvidácii rehoľných rádov v ČSR navštevuje hodiny spevu u Jaroslava Foltýna, zbornajstra Divadla Zdeňka Nejedlého v Ostrave.

Doma sa snažia Elišku presvedčiť, aby radšej sa stala učiteľkou... Do tohto „súboja“ šťastne zasiahla babička, ktorá jej podpísala prihlášku na štúdium spevu. Neskôr ju podporovala aj finančne.<sup>3</sup> V rokoch 1955 – 1960 absolvuje svoje odborné štúdium spevu na ostravskom konzervatóriu. Prvý rok u prof. Jarmily Bičišťovej, ktorá využívala vtedy presadzovanú vokálnu metódu Rudolfa Vaška a u študentky rozvíjala vytiahnuté krčné piano s nasálnym zafarbením v rezonancii hlavového tónu. V 2. ročníku sa dostala do triedy Drahomíry Dubskej,<sup>4</sup> ktorá nevšedne veľký hlasový rozsah Elišky postupne pomaly rozvíjala s doplnením technického budovania a upevňovania nižšej hlasovej polohy. Značný talent a húževnatosť v príprave na každú hodinu umožnili obom rýchle napredovanie od technickej stránky k budovaniu repertoáru jednotlivých

<sup>2</sup> Doma ju od narodenia volali Eliška. Odvodzovali túto podobu od latinskej podoby mena ako Elisabeth. Tak používa toto svoje „druhé“ meno až doteraz. Až na strednej škole sa dozvedela, že v rodnom liste je zapísaná ako Alžběta.

<sup>3</sup> V rokoch 1966-1969 dokonca sa presťahovala do Prešova, aby pomohla svojej vnučke pri vedení domácnosti.

<sup>4</sup> Drahomíra Dubská sa stala hlasovou poradkyňou umelkyne aj v nasledujúcich rokoch.

štýlových období, k vystupovaniu na koncertoch v škole i mimo nej. Umelkyňa sama často oceňovala, že veľa času venovali štúdiu piesní českých a slovenských skladateľov. Štúdium absolvovala v roku 1960 postavou *Ruženy* v Škroupovej opere *Dráteník* (predtým stvárnila postavu *Bastienny* v Mozartovej opere *Bastien a Bastienna*). Z pedagógov školy, ktorí šťastne zasiahli do prípravy budúcej umelkyne spomeňme aspoň: Ján Šoupal, intonácia a spev z listu; Josef Kubenka, harmónia a kontrapunkt; Jindřich Neuwirth, herecká a operná príprava; JUDr. František Králíček, korepetícia; Jiří Herold, štúdium operných rolí; dirigenti Ivo Jirásek a Josef Kuchinka. Eliška Pappová končí štúdium v prelomovom období školy, keď sa „Vyšší hudební pedagogická škola Zdeňka Nejedlého“ mení na „Státní konzervatoř hudby v Ostravě“. Došlo k zmenám aj v obsahu a štruktúre štúdia. Pridali sa 2 ročníky s pedagogickými a didaktickými predmetmi. Študenti sa mohli rozhodnúť, či odídu do praxe alebo ešte budú pokračovať v štúdiu počas dvoch nasledujúcich školských rokov. Eliška Nováková sa rozhodla ísť do divadla a všetkých naokolo presviedčala slovami: „*Nie, nie, učiť nikdy nebudem*“. Naopak spolužiak Milan Báchorek (1939), hudobný skladateľ, pedagóg a v rokoch 1992 – 2004 riaditeľ Janáčkovho konzervatória v Ostrave, sa rozhodol v štúdiu pokračovať.

Profesorka Drahomíra Dubská i ostatní pedagógovia školy talentovanú dievčinu odporúčali na štúdium na VŠMU v Bratislave. Prijímacie skúšky do triedy prof. Anny Korínskej úspešne urobila, ale informácia o konkurzoch do spevoherného súboru Divadla Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici ju priťahovala viac. Úspešne prešla konkurzom 15. apríla 1960. Domov sa vrátila s dokladom o prijatí a pripravila sa na absolventské skúšky na konzervatóriu.

### **Divadlo Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici – spevohra**

Dvadsaťročná Eliška Nováková spolu s viacerými spolužiačkami z tanečného oddelenia opúšťa rodnú Ostravu a zapája sa do budovania spevoherného súboru v Banskej Bystrici. Premyslenú prípravu na ostravskom konzervatóriu môže konečne zúročiť na ozajstnom javisku. Vystala pred ňou nová bezpodmienečná úloha: rýchlo si osvojiť slovenčinu, čo by jej uľahčilo obsadzovanie do operných a operetných rolí, ktoré sa interpretovali v prekladoch do slovenského jazyka. Rečová pedagogička Klára Dubovicová a sólista Andrej Bystran ju v tom podporovali, ako aj skvelí kolegovia: Dagmar Rohová-Boksová, Mária Urbanová a Štefan Babjak.

Už 9. júla 1960 sa predstavila banskobystrickému divákovi ako *Barča* v Smetanovej *Hubičke* (1960). Dirigent René Kubinský a režisér František Rell<sup>5</sup> („*Bol mojim najlepším šéfom...*“). V Banskej Bystrici zostala tri sezóny. Naplnila ich postavami: *Anička* v Dusíkovej operete *Hrnčiarsky bál* (1961); *Esmeralda* (1961) v Smetanovej opere *Hubička* (1961); *Stella* v Dunajev-

<sup>5</sup> Spomienky Františka Rella na Elišku Pappovú: *Bola skutočnou primadonou s plným priehrštím suverenity, šarmu a elegancie* vznikli na podnet autorky príspevku v roku 1995. In. FECSKOVÁ, Silvia. Súkromný hudobný archív – Fond Eliška Pappová.

ského operete *Volný vietor* (1961); *Adela* (1962) v operete Johanna Straussa (1962) a *Figurína* v Miljatinovom *Módnom ateliéri* (1960). V závere sezóny 1962/1963 usilovne študuje *Micaelu* do pripravovanej inscenácie Bizetovej *Carmen*.<sup>6</sup>

Za tri sezóny pôsobenia v Banskej Bystrici naštudovala postavy operné i operetné. Náročnú hereckú i pohybovú prípravu, ktorú si priniesla zo stredoškolských štúdií, na banskobystriických divadelných doskách využila vrchovate. Usilovne sa učila aj od svojich kolegov na javisku: tenoristu Jozefa Kondera a barytonistu Štefana Babjaka. Eliška Nováková sa ukázala ako bystrá, sebavedomá a energická žena – umelkyňa s túžbou po budovaní širokého repertoáru s premysleným dramaturgickým postupom. To sa naplno rozvinulo v jej ďalšom úseku umeleckého života.

Na základe ponuky dirigenta Antona Buranovského<sup>7</sup> 14. augusta 1963 zmenila pôsobisko v Banskej Bystrici za Spevohru Divadla Jonáša Záborského v Prešove.

### **Spevohra Divadla Jonáša Záborského v Prešove**

V profesijnom živote Elišky Novákovej sa 15. augusta 1963 začala etapa pôsobenia v spevohre Divadla Jonáša Záborského (DJZ) v Prešove. Ešte netušila, že tu prežije plných jedenásť rokov! V čase príchodu Elišky Novákovej do Prešova bol súbor etablovaným telesom, v ktorom venovali pozornosť uvádzaniu nielen operetného, ale aj operného repertoáru. V celoštátnych rozmeroch dosahoval výrazné umelecké úspechy. V tom čase odišla z DJZ primadona Eva Šmáliková do Štátneho divadla (ŠD) v Košiciach. Ponuku „opusteného žezla“ primadony prijala Eliška Nováková, ktorá nadviazala na líniu sopranistiek : Karolu Vajdovú-Bernatíkovú, Elenu Kolekovú, spomínanú Evu Šmálikovú a Zlatu Pšeničkovú.

V Prešove Eliška Nováková našla aj životného partnera a zmenila podobu priezviska na Pappová. Všestrannou oporou i nekompromisným kritikom sa stal manžel František Papp (1930 – 1983), herec, člen činohry DJZ. S príslovečnou vervou, húževnatosťou a skromnosťou sa Eliška Pappová ponorila do práce na štúdiu postáv do pripravovaných inscenácií i doštudovávaní rolí do práve hraného repertoáru. Značnú časť predstavení súbor odohral na zájazdoch v rámci celého Československa. Spevohra DJZ bola známa šírkou repertoáru – opereta, opera, hudobná komédia a muzikál, ktoré si žiadajú rozdielne technické a výrazové prostriedky. Rovnako aj intenzitou nových inscenácií, ktoré kládli na svojich členov mimoriadne vysoké nároky. Pri danom personálnom stave DJZ sa hralo sa zväčša bez alternácií. O to viac, boli teda jeden na druhom závislí. Tvorili vzácny kolektív nesmierne obetavých ľudí, ktorí svojim entuziazmom dokázali

---

<sup>6</sup> Z dôvodu priestorového vymedzenia na uverejnenie príspevku neuvádzame časovú postupnosť študovaných rolí ani reflexiu v dobovej kritike a kritickú analýzu uvedeného obdobia.

<sup>7</sup> Spomienky Antona Buranovského na Elišku Pappovú: *Osobnosť s výrazným operným talentom* vznikli na podnet autorky príspevku v roku 2017. In. FECSKOVÁ, Silvia. Súkromný archív – Fond Eliška Pappová a Fond Anton Buranovský.

zladit' rozsiahle pracovné nároky s rodinným životom. Publikum citlivo reagovalo na túto skutočnosť a svojmu súboru fandilo.

Dramaturgia operiet sa niesla v niekoľkých rovinách: klasické operety, premiérovanie nových diel domácej a svetovej operetnej a muzikálovej literatúry, hudobno-zábavné žánre sovietskej tvorby. V DJZ sa dovtedy inscenovali aj operné tituly, ale v tom období odišli zo súboru viacerí tenoristi a pokračovať v inscenácii oper už nebolo možné. Zo štúdií si doniesla Eliška Pappová interpretačnú orientáciu na operu. V prvých operetných inscenáciách na doskách DJZ túto skutočnosť kritika nemilosrdne vytýkala, aj spolu s prehreškami voči čistote slovenskej výslovnosti.<sup>8</sup> Citlivé vnútro umelkyne a talent sa s jej príznačnou usilovnosťou a trpezlivosťou oddali doplneniu abecedy hereckého kumštu v muzikáloch, hudobných komédiách a operetách. Do svojho repertoáru si postupne pridávala postavy: *Giovanna Ciaretti* v Kramerovom muzikále *Keď je v Ríme nedel'a* (1964); *Angela Didierová* v Lehárovej operete *Gróf Luxemburg*, (1968) *Anna Eliza* v Lehárovej operete *Paganini* (1972); *Hana Glavari* v Lehárovej operete *Veselá vdova* (1973); *Joaneira* v Straussovej operete *Čipková šatka kráľovnej* (1963) či *Annina* v Straussovej operete *Noc v Benátkach* (1971); princezná *Hermia* v Offenbachovej operete *Šiesta žena Modrofúzova* (1964); *Júlia* zo Sedláčkovej *Vdovy z Valencie* (1964); *Mary Duck* z Renzovej hudobnej komédie *Ďakujem Ti, Eva* (1965); *Denisa* v Hervého operete *Mamzelle Nitouche* (1966); *Mirandolina* v Kawanovej rovnomennej operete (1966); *Anička* v Dusíkovom *Hrnčiarskom bále* (1968); *Marica* v Kálmánovej operete *Grófka Marica* (1969); *Anka* v operete *Vietor od Pol'any* Šimona Jurovského (1973); *Mercedes* v hudobnej komédii Voskovca, Wericha a Ježka *Kat a blázon* (1963). Osobitnú pozornosť si zaslúžia tie predstavenia, ktoré sa stali celoštátnymi premiérmi: napr. *Kormorán* Teodora Šeba Martinského (*Dana Radová*) (1966). Svoje celoštátne premiéry na doskách DJZ mali aj tituly svetového muzikálového klasického repertoáru.

Kritik Bodák mohol o Eliške Pappovej napísať: „*Táto skromná a snaživá herečka svojim kultivovaným prednesom si získala srdcia milovníkov hudobno-zábavného divadla, ktoré sa teší veľkej popularite v samotnom Prešove, ale aj všade tam, kde pohostinsky vystupuje. Skoro každý návštevník divadla má svojho obľúbeného herca, alebo herečku, ktorému fandi, ktorého má rád a Eliška Pappová ich nemá málo...!*“ Domáci i hosťujúci režiséri obsadzovali Pappovú do čoraz náročnejších rolí. Využívali jej univerzálny hlasový fond sopránového oboru a herecký talent. Bezprostrednosť i istotu v prejave. Nevšednú schopnosť pracovať na sebe a maximálne sa odovzdať postave.

Rok 1972 znamená v Pappovej umeleckej práci v DJZ nástup vrcholného umeleckého obdobia. Jej prvou postavou bola *Anna Eliza* v Lehárovej operete *Paganini* v réžii Františka Rella a dirigenta Vladimíra Daněka. Inscenácia mala nevšedný úspech a umelkyňa sa čoraz viac začala vracat' k vysnívanej túžbe z detstva: prežívať životy skutočne veľkých operných postáv. Uvedomuje

<sup>8</sup> Eliška Pappová dodnes plynule používa rodnú češtinu i slovenčinu, ktorá sa stala jej druhým rodným jazykom.



si, že pre túto, ešte náročnejšiu umeleckú prácu dozrela spevácky, herecky i ľudsky. Na predstavenie DJZ prišiel skladateľ a dirigent Ladislav Holoubek, umelecký šéf a dirigent v ŠD v Košiciach. Po predstavení Elišku Pappovú pozval na konkurzné predstavenie do opery ŠD v Košiciach. Určil naštudovanie roly *Mařenky* do *Predanej nevesty* Bedřicha Smetanu. Rolu *Mařenky* sa musela Eliška Pappová preučiť do slovenčiny. Holoubek prípravu konkurzného predstavenia aj „kontroloval“. Odskočil si do Prešova a odvolajúc ju z práve prebiehajúcich skúšok, preveril úroveň študovania roly. Aby sa uistil, že sa Pappová udrží v slovenskom texte, na konkurzné predstavenie 27. januára 1974 pozval sólistov z Čiech: Viléma Příbyla ako *Janíka* a Ladislava Neshybu ako *Kecala*. Kladný výsledok znamenal pre Pappovú novú umeleckú výzvu: „*Konečne žiť svoj svet opery*“. Poslednou Pappovej naštudovanou postavou v DJZ Prešov bola *Vdova* v Kanderovej operete *Zorba* (26. 10. 1973).<sup>9</sup> V júni 1974 sa so súborom i milovaným prešovským publikom rozlúčila. Súbor stratil sólistku a herečku, ktorá vyrástla v osobnosť precízne stvárňujúcu povahokresbu postáv so všetkými atribútmi umelecky vyzretej klasickej operetnej primadony.<sup>10</sup>

### Štátne divadlo v Košiciach

Do profesionálneho kalendára si Eliška Pappová zapísala dátum – 19. júl 1974 – Štátne divadlo Košice. Dorskám ŠD ostala verná plných dvadsať rokov. Prvé predstavenie pred košickým publikom absolvovala v role *Rusalky* v rovnomennej opere Antnína Dvořáka 30. novembra 1974.<sup>11</sup> Súbežne musela doštudovať role, ktoré mal súbor aktuálne v repertoári. Do jej repertoáru pribudlo 44 postáv. Niektoré aj vo viacnásobnom naštudovaní. Eliška Pappová sa na doskách ŠD stretla trikrát so súčasťou slovenskou opernou tvorbou: *Zuzanka* v Suchoňovej *Krútňave* (1975); *Zuza* v Cikkerovej opere *Juro Jánošík* (1977) a *Betka* v Holoubkovej jednoaktovke *Bačovské žarty* (1981). Pod náročným vedením dirigenta Ladislava Holoubka naštudovala Eliška Pappová päť operných inscenácií.

Z českého operného repertoáru si Eliška Pappová rozšírila repertoár o postavy: *Rusalku* v rovnomennej Dvořákovej opere (1977; 1989); *Jenůfu* v Janáčkovej opere *Jej pastorkyňa* (1977). Pribudli aj ďalšie opery českého repertoáru, ako Smetanova *Predaná nevesta* (sezóna 1982/1983), *Grécke Pašie* Bohuslava Martinů (1989). Zo svetového operného repertoáru pripomeňme aspoň: Beethovenov *Fidelio* – rola *Leonóry* (1985); Wagnerov *Lohengrin* a rola *Elzy Brabantskej* (1976); Mozartov *Don Giovanni* a rola *Donny Anny* (1980); Gounodova opera *Faust a Margaréta* – rola *Margaréty* (1979).<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Pozri poznámku č. 6.

<sup>10</sup> V tom čase už spevohra DJZ nedisponovala tenorom, ktorý by spĺňal interpretačné nároky operetných partov.

<sup>11</sup> Bratislavský kritik Jaroslav Blaho sa nedokázal stotožniť s príliš lyrickým charakterom sopránovej umelkyne.

<sup>12</sup> Spomienky Ivety Barátkovej na Elišku Pappovú: *Jej Čo-čo-San bola krehká, nežná a nešťastná* vznikli na podnet autorky príspevku v roku 1996. Barátková zároveň spomína predstavenie Gounodovho *Fausta a Margaréty* s hosťu-

Z ruského operného repertoáru našťudovala *Tatjanu* v Čajkovského *Eugenovi Oneginovi* (1984). *Lelu* v rovnomennej opere gruzínskeho skladateľa Lagidzeho (1979), *Jusie* v Taktakišviliho opere *Mindia* (1986).

V košickom umeleckom období Elišky Pappovej dominujú opery Giuseppe Verdiho a obdobie verizmu. Takmer všetky tieto našťudovania niesli rukopis náročnej režisérky Drahomíry Bargárovej a dirigenta Borisa Velata. Kryštalizácia Pappovej sólistického operného majstrovstva je zakódovaná práve vo verdiovských postavách: *Alžbeta*, *Leonora* v *Trubadúrovi* (1981), *Aida* (január 1983, keď sa prostredníctvom našťudovania tejto roly vyrovnáva s bolestnou skutočnosťou – odchodom milovaného manžela Františka Pappa), *Tosca* (1983), *Čo-Čo-San* (1978, 1987, 1993) a nezabudnuteľná *Abigail* (1988, 1994<sup>13</sup>). Zvláštnou situáciou v Pappovej interpretačnej rovine sú postavy tragických trpiacich hrdiniek. Jej široký emocionálny charakter základ a krehkosť postavy sa premietli do interpretácie s technickou istotou, vokálnou čistotou a výrazovou presvedčivosťou vo vzťahu ku stvárňovanej postave. Návštevník ŠD Košice mal možnosť na príklade opery Pucciniho *Madame Butterfly* zažiť vývoj Čo-Čo-San od naivného dôverčivého dievčaťa po odvrhnutú ženu so silným citovým nábojom s excelentne vypsievanou slávnou áriou.<sup>14</sup>

Na doskách ŠD v Košiciach dostala Eliška Pappová príležitosť vrátiť sa aj k opernému repertoáru: *Grófka Marica* (1978); *Cigánska láska* (1976); *Zem úsmevov* (1988); *Cigánsky barón* (1991); *Viedenská krv* (1982); *Netopier* (1985) a napokon Zellerova opereta *Vtáčnik*<sup>15</sup> (1994). Skúsenosť so štýlom veľkej operety, vokálna, herecká a pohybová dispozícia Elišky Pappovej, bola košickým publikom i kritikou prijímaná s uznaním a zaslúženým obdivom.

Obdobie rokov 1987 – 1994 bolo pre umelkyňu mimoriadne náročné, pretože súbor z dôvodu rekonštrukcie kamenného divadla pracoval v nedivadelných priestoroch Domu kultúry v Košiciach. V pamäti i srdci poslucháča ostalo Pappovej vokálne i herecké majstrovstvo so širokým emočným bohatstvom zapísané natrvalo. Paradoxne, nenašiel sa z vedenia ŠD Košice nikto, kto by aspoň na verejnej generálke pri znovuo tvorení kamenného divadla 23. septembra 1994 umelkyňi poďakoval a odovzdal symbolickú kyticu vďaky. Ba ani v INFO ŠD nenájdeme ani riadok o jej odchode!!!<sup>16</sup> Len niekoľko málo návštevníkov vedelo, že aj v predstavení Pucciniho

---

júcim Petrom Dvorským ako *Faustom*. Inscenácia sa stala veľkým sviatkom opery v Košiciach. In. FECSKOVÁ, Silvia. Súkromný archív – Fond Eliška Pappová.

<sup>13</sup> Nezabudnuteľná *Abigail* aj na verejnej generálke otvorenia rekonštruovaného kamenného divadla v Košiciach 22. septembra 1994. Toto predstavenie zastihlo umelkyňu už v novom profesijnom zameraní – pedagogickom na Janáčkovom konzervatóriu v Ostrave, na škole svojich štúdií. Hudobnú kritiku o tomto predstavení napísala autorka príspevku do periodika *Národná obroda Bratislava* a *Bardejovské novosti Bardejov*.

<sup>14</sup> V SND stvárnila Eliška Pappová *Čo-Čo-San* v roku 1990 v réžii Pavla Smolíka. V pamäti ostala veľká dynamická škála – najjemnejšie pianissimá i najkontrastnejšie citové polohy vyjadrené v adekvátnej speváckej interpretácii.

<sup>15</sup> Posledná inscenácia Elišky Pappovej na doskách ŠD v Košiciach.

<sup>16</sup> Z dôvodu priestorového vymedzenia na uverejnenie príspevku neuvádzame časovú postupnosť študovaných rolí ani reflexiu v dobovej kritike a kritickú interpretáciu uvedeného obdobia.

opery Tosca (7. apríla 1995 na počesť J. Em. Jozefa kardinála Tomka) spieva vtedy už bývalá sólistka ŠD Eliška Pappová ako hosť (a. h.).<sup>17</sup>

### **Koncertná činnosť**

Popri náročnej sólistickej činnosti na doskách divadiel v Prešove a v Košiciach, sa Eliška Pappová venovala aj koncertnej činnosti. Už z čias štúdií v Ostrave si Pappová niesla široký piesňový repertoár, ktorý jej ihneď umožnil účinkovať aj na koncertných pódiami bansko-bystrického regiónu. Zvlášť počas pôsobenia v ŠD v Košiciach Pappová účinkovala na výchovných koncertoch, ktoré usporiadali umelecké agentúry Slovkoncert (do roku 1992 v Košiciach) a Cassovia Košice (v rokoch 1992 – 1994).

Spolu s viacerými kolegami sólistami ŠD a za bravúrneho klavírneho sprievodu Kvetoslavy Hollej patrila Pappová k pravidelným hosťom koncertných pódii viacerých mestách východného Slovenska a významných kúpeľných mestách Česko-Slovenska. Pravidelne účinkovala v rámci koncertných sezón v Bardejovských Kúpeľoch. Umelecké interpretačné majstrovstvo Elišky Pappovej mohli spoznať poslucháči aj prostredníctvom koncertných vystúpení v Maďarsku, NDR, NSR, Poľsku, na Ukrajine, v Holandsku, Francúzsku a Španielsku. V Bardejove bola čestnou členkou tamojšej Hudobnej mládeže a práve tam, v spolupráci s Hudobnou mládežou, bola členkou odbornej poroty viacerých ročníkov Mestskej súťaže v speve ľudových piesní (1987 – 1993).

Po nástupe na pedagogické miesto na Janáčkove konzervatórium v Ostrave sa ešte v prvých štyroch rokoch venovala sporadicky aj koncertnej činnosti na okolí Ostravy a Opavy. Spoluúčinkujúcimi boli často aj jej talentovaní študenti – Marianna Pillárová a Petr Murcko za klavírneho sprievodu prof. Márie Horáčkovej. Svojim študentom sa stala príkladom umelkyne aj na koncertnom pódii.

### **Pedagogická činnosť**

Na začiatku pedagogickej dráhy Elišky Pappovej bolo oslovenie doc. Ing. Michala Kostelného CSc. z Technickej univerzity v Košiciach v roku 1983, aby prijala post hlasovej pedagogičky v novozaloženom vysokoškolskom speváckom zbore Collegium Technicum.<sup>18</sup>

V júni 1986 prijala úväzok externého pedagóga na Štátnom konzervatóriu v Košiciach. Úväzok napĺňali tri žiačky hereckého odboru – o. i. Henrieta Hrivňáková z činoherného súboru ŠD v Košiciach. Neskôr Pappovej prideliť tri žiačky z inej triedy: Klaudiu Dernerovú (zvolila si spevácku dráhu a bola sólistkou SND; v súčasnosti pôsobí na AU v Banskej Bystrici), Michaelu

---

<sup>17</sup> J. Em. Jozef kardinál Tomko vo viacerých osobných rozhovoroch v Bardejovských Kúpeľoch s autorkou príspevku s veľkým uznaním a úctou hovoril o Pappovej interpretácii Toscy (2015, 2016, 2018).

<sup>18</sup> Spolupráca trvala v rokoch 1983-1985.

Eliškovú (vyštudovala muzikológiu a dnes je to hudobná kritička Michaela Mojžišová) a Annu Chýrovú. Pedagogickú prácu začala realizovať s plným nasadením. Uvedomila si, že to, čo rieši na javisku, má príležitosť odovzdávať svojim žiačkam. V školskom roku 1992 – 1993 prebrala Pappová ďalšie tri žiačky od iného pedagóga: Michaelu Žitnú, Mariannu Pillárovú a Veroniku Zliechovcovú.

Roky pribúdali a Eliška Pappová sa čoraz častejšie zaoberala myšlienkou, že raz bude treba z dosiek, ktoré znamenajú svet, odísť. Chcela odísť so ct'ou, aby si ju divák i poslucháč zapamätal v tom najlepšom. 21. júna 1994 sa vybrala do Ostravy, aby sa zúčastnila náročného konkurzu na miesto vokálneho pedagóga na svojej alma mater. Uchádzačov bolo desať. Presvedčila svojim interpretačným majstrovstvom i kumštom citlivého pedagóga. 1. septembra 1994 si zapísala do svojho profesijného života: Janáčkova Konzervatoř, Ostrava (JKO), Česká republika. Bolo to zlomové rozhodnutie v živote umelkyne aj z dôvodu nedávneho ťažkého životného údely. Po zmene politického režimu a istými národnostnými invektívami v súvislosti s rozdelením spoločného štátu sa Pappovej ušlo viacero vyhrážok.<sup>19</sup> Až 19. júla 1994 oznamuje svojim žiačkam, že v novom školskom roku ich už učiť nebude. Marianna Pillárová a Veronika Zliechovcová spontánne a jednoznačne prehlásili: „*Ideme s vami do Ostravy.*“ Ešte netušili, že toto rozhodnutie im prinesie mnoho problémov. Z rôznych strán – zo Slovenskej akademickej informačnej agentúry v Bratislave (SAIA) aj z nadriadených školských orgánov ich presviedčali, že stredoškooláci nemôžu prejsť študovať na strednú školu do Čiech. Na Konzervatóriu v Košiciach im do vyriešenia študijných záležitostí nepridelili hlasového pedagóga. Až minister školstva ČR prof. ThDr. Petr Piťha pomohol riešiť spôsob prechodu z Konzervatória v Košiciach na štúdium do Ostravy.

Eliška Pappová si rýchlo vybuodovala povest' znamenitého a vyhľadávaného vokálneho pedagóga. Marianna Pillárová sa v hneď novembri 1994 zúčastnila súťaže konzervatórií ČR a na JKO priniesla po rokoch prvé ocenenie – *čestné uznanie*. Do pedagogickej triedy Elišky Pappovej sa postupne dostávali ďalší študenti ako Petr Murcko, Šárka Tenglerová, Petra Šviráková, Jana Kurečková, Gabriela Haukvicová, Zuzana Vávrová, Simona Pavelková, Jana Doležilková (po absolvovaní VŠ pôsobila aj v opere SND v Bratislave), Bohdana Šindlerová, Vít Jančálek, Michal Onufer (pôsobí v opere ŠD v Košiciach) a i. Viacerí študenti získali početné ocenenia na speváckych súťažiach. Viacerí pokračovali v ďalšom štúdiu hudby (spev, zborové dirigovanie, muzikológia i réžia). Osobitne treba spomenúť basistu Jana Martiníka, ktorý mal šťastie pri voľbe pedagóga. Pedagogické majstrovstvo Elišky Pappovej priviedlo študenta k víťazstvu na Speváckej súťaži Antonína Dvořáka v Karlových Varoch (2003) aj k získaniu titulu laureáta Medzinárodnej speváckej súťaže Jeleny Obrazcovovej v Moskve (2006). Tento úspech znamenal aj vážny posun v pedagogickej kariére Elišky Pappovej – stala sa externou asistentkou spevu na Katedre sólového

---

<sup>19</sup> Články v dobovej tlači a rôznych nástrah pri dverách bytu na Rosnej 4 v Košiciach.

spevu na Ostravskej univerzity v Ostrave, kde pôsobí až doteraz. Ešte do roku 2013 pôsobila aj na JKO v Ostrave. Ďalším úspechom Jana Martiníka bola Cena v kategórii „Pieseň“ na svetovej súťaži BBC Cardiff Singer v roku 2009.<sup>20</sup> V roku 2017 na tejto katedre absolvovala aj Martiníková manželka sopranistka Nicol Proksch, ktorá vo februári 2018 hosťovala v ŠD v Košiciach v *Hofmannových rozprávkach*. Pôsobenie na vysokej škole umožnilo Eliške Pappovej ešte plnšie odovzdávať svoje skúsenosti z interpretácie oper, operiet, muzikálov, hudobných komédií. Zároveň o štúdium v triede Elišky Pappovej sa začali uchádzať aj adepti spevu zo Slovenska.<sup>21</sup>

Ďalšou výnimočnou študentkou v triede Elišky Pappovej na Katedre sólového spevu je mezzosopranistka Dominika Škrabáková, ktorá získala ocenia na Medzinárodnej speváckej súťaži Antonína Dvořáka v Karlových Varoch, na Stonavskej Barborke v Stonavě. Naposledy na prehliadkach poslucháčov vysokých škôl v Tepliciach a v Prahe.<sup>22</sup>

Elišku Pappovú pozývajú do porôt rôznych vokálnych súťaží.<sup>23</sup> Niekoľko rokov je členkou poroty „Mezinárodního festivalu v komorním a ansámblovém zpěvu Stonavská Barborka“ v Stonave (kategória VŠ, HF a UA). Viac rokov viedla Medzinárodné vokálne kurzy Moravian Master Class v Náměstí nad Oslavou v Českej republike zamerané na frekventantov z USA so záujmom o interpretáciu českej vokálnej literatúry.

## Ocenenia a iné

V máji 1989 bol Eliške Pappovej udelený titul *Zaslúžilá umelkyňa*. Nepatrila k protežovaným umelcom totalitného režimu a Eliška Pappová si toto ocenenie cení doteraz. Pri príležitosti Dňa učiteľov 2010 získala ocenenie „Nejlepší pedagog“, ktoré udeľuje Moravskosliezsky kraj.

Z obdobia pôsobenia na Slovensku nie je dostatočne zdokumentované interpretačné majstrovstvo Elišky Pappovej, okrem niekoľkých nahrávok pre Československý rozhlas – Štúdio Košice<sup>24</sup> a televíznej relácie *Operný recitál Elišky Pappovej Slovenskej televízie – Štúdio Košice* z autorskej dielne Štefana Potaša.<sup>25</sup> Bezprostredne po nástupe na pedagogické miesto na JKO

---

<sup>20</sup> Jan Martiník je doteraz jediným nositeľom tohto svetového prestížneho speváckeho ocenenie z Českej republiky i Slovenska.

<sup>21</sup> Z dôvodu priestorového vymedzenia na uverejnenie príspevku neuvádzame konkrétnejšie údaje o pedagogickom pôsobení Elišky Pappovej a analýzu jej pedagogického prístupu – Pappovej vokálnej školy.

<sup>22</sup> „*Takovou sólistu by jsme potřebovali do Národního divadla v Praze*“ jeden z ohlasov po koncertnej prehliadke v Prahe.

<sup>23</sup> Eliška Pappová sa v roku 1983 ako pozorovateľka vyslaná ZSS zúčastnila Medzinárodnej speváckej súťaže P. I. Čajkovského Moskve.

<sup>24</sup> Mágnaš Miško (A. Szirmai), árie Aidy (G. Verdi), árie Mimi – Bohéma (G. Puccini), Krútnava (E. Suchoň), Profil Elišky Pappovej (relácia 55 minút), Zuzanka Hraškovie (Jozef Grešák), Štyria grobiani (E. W. Ferrari), Victor od Poľany (S. Jurovský).

<sup>25</sup> Štefan Potaš obsadil Elišku Pappovú aj do televízneho programu *Missa pastoralis*, v ktorom zaznela novodobá premiéra vianočnej omše *Alma nox Mikuláša Schneidra- Trnavského*. Obrazová časť bola nasnímaná v Bazilike minor sv. Egídia v Bardejove (vtedy ešte pod názvom Chrám sv. Egídia v Bardejove) 30. a 31. augusta 1989.



v októbri 1994 Český rozhlas – Studio Ostrava – realizoval rozhovor s Eliškou Pappovou v rámci relácie *Je totiž neděle*.<sup>26</sup>

## Poslúdium

Príspevok o umeleckom a pedagogickom majstrovstve Elišky Pappovej uzavierame slovami samotného Jana Martiníka, ktorými charakterizoval pedagogickú metódu svojej pani profesorky, ku ktorej chodí na hodiny dodnes aj s manželkou Nicol Proksch: „...*Ona mi od začiatku říkala, že nejde jen o to, abych byl dobrý pedagog. Když nemá partnera, tak s tím nic neudělá. Ti dva musí být opravdu v nějaké symbióze.*”<sup>27</sup> *A pokud jde o techniku, neřeknu vám nic nového. Vždycky mě nutila zpívat na dechu. Dech, slovo. Všemmu musí být rozumět. A znát význam toho, co říkám. Netvořit tóny, ale vyprávět. A mít pořád pružný tón, být schopný udělat v každém momentě messa di voce. To je samozřejmě teorie, ne vždycky se to daří, ale je to důležité. Hlavně v dnešní době, kdy člověka všechno nutí, aby řval.*“<sup>28</sup>

Po tridsiatichštyroch rokoch náročnej javiskovej praxe so značnými kvantitatívnymi a kvalitatívnymi nárokmi a po dvadsiatich piatich rokoch pedagogického pôsobenia si Eliška Pappová zachovala neopotrebovanosť hlasového materiálu a svietivý lesk vysokej polohy. A to sa umelkyňa, pedagogička a vzácny človek Eliška Pappová blíži k významným míľnikom svojej životnej púte, na ktorej neustále vyznávala: „*Bože, neopúšťaj ma, veď spievam na oslavu Tvojho mena.*“

## ZDROJE:

FECSKOVÁ, Silvia, 1997. *Eliška Pappová – umelecký a pedagogický profil*. Bardejov, rkp., 320 s., fotopríloha, príloha dokumentov.

FECSKOVÁ, Silvia. 2018. *Eliška Pappová – osobnosť vokálnej pedagogiky*. Bardejov, rkp. 76 s.

FECSKOVÁ, Silvia. Súkromný hudobný archív – Fond Eliška Pappová.

---

<sup>26</sup> Kópia nahrávky relácie sa nachádza v súkromnom hudobnom archíve Silvie Fecskovej – Fond Eliška Pappová.

<sup>27</sup> Príkladom je spolupráca Jana Martiníka s klaviristom Alexandrom Starým už období štúdia na JKO. V súčasnosti spolupracuje s klaviristom Davidom Marečkom (viď CD nosič Franz Schubert – Winterreise. 2018, Praha, Supraphon, SU 4243-2).

<sup>28</sup> Basista Jan Martiník spolu s manželkou sopranistkou Nicol Proksch pravidelne chodí k Eliške Pappovej na odbornú konzultáciu pred premiérou či koncertom.

## KANTOŘI, VARHANÍCI A VĚŽNÍ NA MORAVĚ V 16. STOLETÍ. CO VŠE O NICH PROZRAZUJÍ DOCHOVANÉ PRAMENY?

09 Hana S t u d e n i č o v á

Ústav hudební vědy, FF MU Brno

Městská hudební kultura na Moravě v předbělohorském období představuje oblast výzkumu, která nebyla doposud systematicky probádána. Současný výzkum autorky textu je zaměřen konkrétně na hudební provoz v městských farních kostelích ve čtyřech moravských královských městech. Jsou to města Brno a kostel sv. Jakuba, Znojmo hned se dvěma městskými kostely – katolickým kostelem sv. Mikuláše a protestantským kostelem sv. Michala; dále město Jihlava a farní kostel sv. Jakuba Většího a v neposlední řadě největší z těchto měst, město Olomouc a jeden z farních kostelů, kostel sv. Mořice. Výběr těchto měst nebyl náhodný. Jedná se o čtyři největší královská města na Moravě v 16. století. Převládajícím jazykem ve všech městech byla shodně němčina. Tím nejdůležitějším společným znakem je však vlastnictví patronátního práva nad farními kostely a školami.

V následující studii bude poukázáno na to, jak asi mohl vypadat hudební provoz v městských farních kostelích vybraných měst v předbělohorském období. Přestavena bude pramenná základna jednotlivých měst a hlavní aktéři městského hudebního provozu, tedy kantoři, školní mistři a jejich pomocníci, varhaníci a městští trubači. Na závěr budou představeny ony mnohdy velmi vzácně dohledatelné podrobnější informace ze života vybraných osobností. Bližší biografické údaje u těchto osob jsou často objeveny až díky dlouhodobému systematickému archivnímu výzkumu napříč Moravou a někdy i napříč střední Evropou. Právě díky nim si můžeme pod z počátku nic neříkajícím jménem uvedeným v účetních knihách představit konkrétní osobnost, která se určitým způsobem podílela na hudební kultuře moravských měst v předbělohorském období.<sup>1</sup>

V 16. století držela patronát nad městskými farními kostely a školami většinou městská rada, nebo přinejmenším o získání patronátu dlouhodobě usilovala. Dle patronátního práva měly městské rady vůči faře určitá práva a povinnosti; dohlížely na majetek kostela a farnosti, přijímaly a vyplácely kostelní zaměstnance a zaměstnance školy. Kantoři, školní mistři a jejich pomocníci, varhaníci a věžní, tedy hlavní osobnosti městské hudební kultury v 16. století, byli placeni částečně z peněz kostelních, ale především z rozpočtu města. Městské rady, které začaly být od poloviny 16. století z velké části lutersky orientované, tak mohly rozhodovat o tom, kdo bude přijat do funkce školních zaměstnanců. Přijímání byli mnohdy i nekatolíci, což vedlo k častým sporům s katolickou církví.

---

<sup>1</sup> Následující text je pouhým výběrem informací z připravované disertační práce s názvem *Městská hudební kultura na Moravě v předbělohorském období. Královská města ve středoevropských souvislostech* (odevzdána k obhajobě na Ústavu hudební vědy, FF MU v Brně na konci srpna 2019).

V Brně získala patronátní právo nad kostelem sv. Jakuba městská rada r. 1532. Původně toto právo vlastnily oslavanské cisterciáčky.<sup>2</sup> Nad znojemským kostelem sv. Mikuláše oficiálně patronát držel premonstrátský klášter v Louce u Znojma; vzhledem k špatné ekonomické situaci financovala kostel i městskou školu znojemská rada. Ta držela patronát i nad protestantským kostelem sv. Michala a to konkrétně od roku 1551, kdy jej převzala od znojemských klarisek, které byly rovněž v nepříznivé finanční situaci.<sup>3</sup> V Jihlavě patronátní právo nad kostelem sv. Jakuba městská rada oficiálně nikdy nezískala, vlastnili jej želivští a později strahovští premonstráti, prakticky se však chovala jako vrchnost disponující tímto právem.<sup>4</sup> V Olomouci se městská rada zasloužila r. 1465 o přestavbu svatomořické školy, čímž si nárokovala právo patronátu. R. 1484 byla tato škola povýšena na vyšší latinskou.<sup>5</sup>

S patronátním právem souvisí i obrovské množství dochovaných pramenů institucionálního charakteru. Ve všech městech se jedná shodně o knihy městských a kostelních účtů, o knihy městské korespondence, knihy testamentů a jiné písemnosti uložené ve Státních okresních archivech jednotlivých měst<sup>6</sup> a v Moravském zemském archivu v Brně.<sup>7</sup> Primární hudební prameny se dochovaly pouze v případě města Brna. Ve fondu svatojakubské farní knihovny, dnes uloženém v Archivu města Brna,<sup>8</sup> se nachází mj. i dva unikátní polyfonní rukopisy z poloviny 16. století.<sup>9</sup>

---

<sup>2</sup> O dějinách města Brna a farního kostela sv. Jakuba výběrově především: BRETHOLZ, Berthold. *Die Pfarrkirche St. Jakob in Brünn*. Brünn, 1901; BURIAN, Vladimír. *Vývoj náboženských poměrů v Brně 1570–1618*. Brno, 1948; o hudebním dění u sv. Jakuba v předbělohorském období viz STUDENÍČOVÁ, Hana. Kantoři, varhaníci a věžní u sv. Jakuba v Brně v 16. století. *Brno v minulosti a dnes. Příspěvky k dějinám a výstavbě Brna*, Archiv města Brna, 2017, roč. 30, prosinec, s. 127–145.

<sup>3</sup> Z relevantní literatury o dějinách města Znojma a farních kostelů sv. Mikuláše a sv. Michala výběrově především: SCHENNER, Ferdinand. Quellen zur Geschichte Znaims im Reformationszeitalter. *Zeitschrift des Vereines für die Geschichte Mährens und Schlesiens* č. 8, 1904, s. 137–174; s. 388–441; č. 9, 1905, s. 162–171; s. 424–458; č. 10, 1906, s. 82–144.

<sup>4</sup> O dějinách města Jihlava, o farním kostele sv. Jakuba a patronátním právu výběrově především: SCHENNER, Ferdinand. Beiträge zur Geschichte der Reformation in Iglau. *Zeitschrift des Vereines für die Geschichte Mährens und Schlesiens* č. 15, 1911, s. 222–255; č. 16, 1912, s. 84–102; s. 374–406; č. 17, 1913, s. 114–159; PEČINKOVÁ, Anna. *Moravské královské město, náboženství a jeho aktéři v době předbělohorské. Případová studie Jihlavy*. Magisterská diplomová práce. Brno, 2014; SVĚRÁK, Vlastimil. Úsilí města Jihlavy o získání patronátu nad farou u sv. Jakuba ve druhé polovině 16. století. In *Vlastivědný sborník Vysočiny 15/2016*, oddíl věd společenských, s. 29–42.

<sup>5</sup> Z relevantní literatury o dějinách města Olomouc a o farním kostele sv. Mořice především: SCHULZ, Jindřich a kol. *Dějiny Olomouce*. 1. svazek. Olomouc, 2009; ZELA, Stanislav. *Náboženské poměry v Olomouci za biskupa Marka Kuena (1553–1565)*. Československo, 1931.

<sup>6</sup> BRNO: Archiv města Brna (dále jen AMB), fond A 1/1 Archiv města Brna – Sběrka listin, mandátů a listů; AMB, fond A 1/3 Archiv města Brna – Sběrka rukopisů a úředních knih: radní počty (rkp. č. 390–507); beneficiátní účty (rkp. č. 181–193); knihy testamentů (rkp. č. 49) ad.; ZNOJMO: SOKA Znojmo, fond Archiv města Znojma, oddíl Nejstarší knihy a rukopisy: platební knihy (1541–1621), sign. AMZ-II 249–256; knihy testamentů (1421–1678), sign. AMZ-II 91; 96–98; JIHLAVA: SOKA Jihlava, fond Městská správa Jihlava do roku 1848, oddíl Úřední knihy a rukopisy 1359–1850: knihy testamentů 1544–1624 (i. č. 533–534); OLOMOUC: SOKA Olomouc, fond Archiv města Olomouc, oddíl Knihy 1343–1945, I. díl, sign. I C 1 a Knihy městských počtů (1513–1630), rkp. 557–563; Knihy pozůstalostí (1522–1563), rkp. 120; (1579–1585), rkp. 121; (1617–1622), rkp. 122; SOKA Olomouc, fond Farní úřad (dále jen FÚ) sv. Mořice Olomouc, sign. M 7-1, inv. č. 375; inv. č. 21–38.

<sup>7</sup> Moravský zemský archiv (dále jen MZA): fond G1 – Bočkova sbírka; fond G 2 – Nová sbírka; G 11 – Sběrka rukopisů Františkova muzea Brno; fond G 12 – Cerroniho sbírka.

<sup>8</sup> AMB, fond V 3 Svatojakubská knihovna 1349–1790.

<sup>9</sup> AMB, fond V 3 Svatojakubská knihovna 1349–1790, rkp. sign. 15/4; rkp. sign. 14/5.

Tyto chorbuchy obsahují jak mešní ordinária, tak i části mešních proprií a další skladby skladatelů 2., 3. a 4. generace franko-vlámské renesanční polyfonie. V rukopisech se objevují jména slavných skladatelů (Josquin Desprez, Heinrich Isaac, Pierre de la Rue,), ale i méně známých (Antoine a Robert Févin, Dionisius Prioris ad.). Zastoupeni jsou zde svými kompozicemi i středoevropští skladatelé Heinrich Finck, Thomas Stolzer a Wolfgang Gräfinger. Řada skladeb je dochována unikátně, což z těchto rukopisů činí významné hudební prameny pro celou střední Evropu.<sup>10</sup>

Vzhledem k absenci dalších primárních pramenů pro ostatní města je nutné se zabývat prameny hudebního charakteru. Díky nim můžeme často velmi podrobně zjistit, kolik peněz dostávali zaměstnanci kostela a školy, jaké byly jejich povinnosti nebo jak dlouho v službách města působili.<sup>11</sup> Máme důkazy o tom, že ve všech čtyřech městech fungoval kantorát.<sup>12</sup> Z pramenů se nepřímou také dozvídáme, jak asi mohla přibližně vypadat provozovací praxe ve farních kostelích. Např. kniha znojemských účtů z roku 1589 nás informuje, že v jednom z kostelů zaznívala figurální hudba. Jistý Mert Khunner dostal odměnu jeden zlatý za to, že pomáhal muzice v kostele zdobit na pozoun.<sup>13</sup> Nebo ve své pozůstalosti z roku 1615 věnuje kostelu a škole u sv. Michala ve Znojmě dlouholetý kantor Adam Müller všechny party *Kyrie*, tištěné a svázané.<sup>14</sup> Zřejmě se jedná o sbírky zhudebněných mešních ordinárií svázaných v jeden či více kodexů. Z olomouckých účetních knih se pro změnu dozvídáme, jaké odměny dostávali zpěváci za zpěv u Božího hrobu ve Svatém týdnu nebo kolik dostávali v roce 1607 kantor a trubač za zpěv a hraní při rorátech.<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Více informací o rukopisech: HORYNA, Martin – MAŇAS, Vladimír. Two Manuscripts of Polyphonic Music in Brno from the Mid-Sixteenth Century. *Early Music* 40, 2012, N. 4, s. 553–575; MAŇAS, Vladimír. Rukopisy renesanční polyfonie – zapomenutá a přitom cenná součást svatojakubské farní knihovny. In *Brno v minulosti a dnes* 26, 2013, s. 39–49. Rozbor a edice repertoáru rukopisů: POLÁČEK, Radek. *Brněnský rukopis Liber Missarum z roku 1550 a v něm obsažené mše Wolfganga Gräfingera*. Bakalářská práce obhájená na Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Brno, 2009; POLÁČEK, Radek. *Mše Heinricha Fincka a Thomase Stolzera v brněnském rukopise*. Magisterská diplomová práce obhájená na Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Brno, 2011; STUDENIČOVÁ, Hana. *Antoine a Robert de Fevin a jejich mše v brněnském rukopise BAM1*. Magisterská diplomová práce obhájená na Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Brno, 2015.

<sup>11</sup> Obecně o městském školství na Moravě ve sledovaném období viz HOLINKOVÁ, Jiřina. *Dvě studie z dějin městské školy na Moravě v předbělohorském období*. Olomouc, 2005; o školství v Brně viz JORDÁNKOVÁ, Hana – SULITKOVÁ, Ludmila. Možnosti vzdělání v předbělohorském Brně. In *Nový Mars Moravicus aneb Sborník příspěvků, jež věnovali Prof. Dr. Josefu Válkovi jeho žáci a přátelé k sedmdesátinám*. Brno, 1999, s. 319–334; o školství v Jihlavě viz MAREK, František. Humanistická škola v Jihlavě. In *Sborník prací Pedagog. institutu v Jihlavě*. Svazek 1. Studie ze společenských věd I. Praha, 1962; HEMELÍK, Martin. *Viri docti Iglavienses: učení muži jihlavští, aneb, Deset rektorů jihlavské latinské městské školy*. Jihlava, 2014.

<sup>12</sup> Pojem kantorát lze chápat ve více významech. V městském prostředí se ve vymezeném období kantorátem rozumí zpěvácký sbor nadaných chlapců, kteří se výměnou za ubytování a stravu zavázali k zpěvu při kostele a škole. Viz MÖLLER, Eberhard. Kantorei. In BLUME, Friedrich – FINSCHER, Ludwig (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 20 Bände in zwei Teilen. 2. neubearb. Ausg. Kassel, 1996, s. 1779–1787.

<sup>13</sup> SOKA Znojmo, fond Archiv města Znojma, oddíl Nejstarší knihy a rukopisy: platební kniha a kniha účtů (1582–1597), sign. AMZ-II 253, fol. 437v.

<sup>14</sup> SOKA Znojmo, fond Archiv města Znojma, oddíl Nejstarší knihy a rukopisy: kniha testamentů (1592–1678), sign. AMZ-II 98, fol. 79v.

<sup>15</sup> SOKA Olomouc, fond FÚ sv. Mořice Olomouc, sign. M 7-1, inv. č. 375; účetní kniha kostela (1605–1709), inv. č. 21.

Důležitá svědectví o dobovém repertoáru městských farních kostelů přináší dedikace skladeb městským radám. Většinou jsou ony dedikace zjistitelné pouze z městských účetních knih. Jako spíše ojedinělý pramen se jeví dedikační list skladatele France de Saleho jihlavské radě z roku 1593, ve kterém městu věnuje sbírku motet *Sacrarum cantionum* z téhož roku, odeslanou s nadějí v příznivé přijetí a finanční ohodnocení.<sup>16</sup> Dedikaci dalších Saleho děl nacházíme i v olomouckých účtech a to hned několikrát.<sup>17</sup> Olomoucké účetní knihy poskytují naprosto unikátní svědectví vzhledem k četnosti výdajů za dedikované hudebniny. Ona unikátní situace pak spočívá především v dochování inventáře hudebnin z roku 1594 s pozdějšími dodatky, ve kterém jsou tyto skladby vyjmenovány i s datem oné dedikace.<sup>18</sup>

Ve znojemských městských účtech nalézáme také velké množství výdajů skladatelům za dedikovaná díla. Odměnu osm zlatých zaslala znojemská městská rada r. 1569 hudebníkovi z Benátek jménem Petrus Joanelli za pěkně svázaná a zlatem zdobená šestihlasá moteta.<sup>19</sup> V evangelických účtech kostela sv. Michala ve Znojmě z let 1591–1620 jsou obsaženy rovněž výdaje za skladby různých autorů (např. Michael Praetorius, David Köhler, Melchior Vulpius, Christop Thomas Walliser, Bartholomäus Gesius ad.).<sup>20</sup> Z většího množství dedikací brněnské městské radě bylo zatím možné identifikovat jen výdaj za sedmihlasé moteto *Undique flammatis* Jacoba Handla Galla<sup>21</sup> a výdaj za neznámé skladby Nicolause Zangia.<sup>22</sup>

Jak už bylo řečeno, sekundární prameny v hojné míře evidují výdaje kostelním zaměstnancům a zaměstnancům školy. Těmi hlavními aktéry, kteří se podíleli na hudebním provozu v městských chrámech, jsou kantoři, školní mistři (označování také jako rektoři) a jejich pomocníci, varhaníci a městští trubači (věžní). Díky komparaci pramenů a literatury pro tuto chvíli můžeme sestavit poměrně pestrý seznam jmen kantorů, školních mistrů a jejich pomocníků ve všech čtyřech městech a můžeme tak srovnat personální zázemí městských škol. V Brně se jedná zhruba o dvacítku jmen, oproti tomu ve Znojmě a Olomouci se pohybuje celkový počet okolo stovky.

---

<sup>16</sup> MZA, fond G 1 Bočkova sbírka, č. 8505.

<sup>17</sup> SOkA Olomouc, fond Archiv města Olomouc, oddíl Knihy 1343–1945, I. díl, sign. I C 1 a Knihy městských počtů (1513–1630), inv. č. 558–563.

<sup>18</sup> SOkA Olomouc, fond Archiv města Olomouc, Das Buch der Erektionen und Foundationen der St. Moritz-Kirche in Olmütz ehemal. Sign. FN 4, f. 658r–659v.

<sup>19</sup> SOkA Znojmo, fond Archiv města Znojma, oddíl Nejstarší knihy a rukopisy, platební kniha (1569–1581), sign. AMZ-II 252, fol. 32r.

<sup>20</sup> Účty z let 1591–1609 jsou uloženy v Diecézní archiv biskupství brněnského, FÚ sv. Michaela Znojmo (kostelní účty, inv. č. 5–40); viz SEHNAL, Jiří. Hudební inventář kostela v Moravské Třebové z konce třicetileté války. In *Hudební věda* 52, č. 1, 2015, s. 5–28; účty z let 1610–1620 se nachází v MZA, fond G 12 Cerroniho sbírka, kniha č. 221.

<sup>21</sup> AMB, A 1/3 Archiv města Brna – Sběrka rukopisů a úředních knih: radní počty (rpk. č. 431, f. 17r. Dle edice městských knih (Sulitková, L.: *Městské úřední knihy z Archivu města Brna 1343–1619*. Katalog II. svazek. Brno 2001, s. 56.

<sup>22</sup> Archiv města Brna – Sběrka rukopisů a úředních knih: radní počty (rpk. č. 479, fol. 13v). Dle edice městských knih (Sulitková, L.: *Městské úřední knihy z Archivu města Brna 1343–1619*. Katalog II. svazek. Brno 2001, s. 105.



Co se týče varhaníků, jejich jména jsou v pramenech rovněž dohledatelná. Hlavními prameny poskytujícími informace o platech varhaníků jsou účetní knihy. Bližší představu o majetku varhaníků je možné získat na základě knih testamentů. Testamenty varhaníků jsou dochovány pro Znojmo, Jihlavu a Olomouc. Právě soupis pozůstalosti olomouckého varhaníka a varhanáře Michaela Heinze z roku 1619,<sup>23</sup> obsahuje kromě soupisu čteného varhanářského náradí také velký positiv, malý stolní positiv, druhý podobný, ale nedokončený, regál v pouzdře, staré cembalo, pedál a klavichord. V soupise pozůstalosti se dočteme i o vlastnictví 16 kusů starých, nevázaných tabulatur. Michael Heinz byl varhaníkem v kostele sv. Mořice zřejmě od roku 1588 až do své smrti roku 1619.

Jako poslední funkci spjatou s hudebním provozem v městských farních kostelích na Moravě evidujeme funkci městských trubačů, věžných. Tato funkce má původ již ve středověku, kdy jejich povinností byla hlásná a strážní služba na věži; většinou šlo o věž radniční nebo věž farního kostela. Z moravského prostředí nacházíme informace o zapojení trubačů do liturgického provozu až v průběhu 16. století. O městských věžných v Brně a Jihlavě nacházíme z 16. století pouze málo informací. Úplně opačná situace nastává ve Znojmě a v Olomouci. O znojemských věžných se nejvíce informací dozvídáme z platebních knih. Městský trubač zde byl odměňován pravidelným týdenním platem nejpozději od roku 1541. Z tohoto roku totiž pochází první dochovaná platební kniha, ve které se výdaj věžnému objevuje v rámci oddílu Gemaine wochentliche Ausgaben. Pravidelný týdenní výdaj věžnému a jeho společníkům se nachází v každém roce až do konce vymezeného období mého výzkumu, tj. do roku 1620.<sup>24</sup> V Olomouci problematiku městských trubačů na základě olomouckých účetních knih zpracoval podrobně Herbert Schlusche ve své nepublikované disertační práci z r. 1942.<sup>25</sup> Schluscheho práce je pro předbělohorskou Moravu zásadní a slouží jako výborný srovnávací materiál pro ostatní moravská města.

A konečně se dostáváme k několika vybraným osobnostem, které se zapsaly do dějin městské hudební kultury v moravských městech. Magister Matthias Eberhardt<sup>26</sup> byl jihlavským rektorem v letech 1561–1571. Na jihlavském gymnáziu začal vyučovat od září roku 1561, a to v náhradních prostorách školy, jejíž stará budova byla zbořena. Během slavnostního otevření nové školní budovy v listopadu r. 1562 se všichni žáci i učitelé zúčastnili slavnostního průvodu, jenž

<sup>23</sup> SOkA Olomouc, fond Archiv města Olomouc, oddíl Knihy 1343–1945, I. díl, rkp. 122, fol.633r–636r; dle SEHNAL, Jiří. *Barokní varhanářství na Moravě. Díl. 1. Varhanáři*. Brno, 2003, s. 67.

<sup>24</sup> SOkA Znojmo fond Archiv města Znojma, oddíl Nejstarší knihy a rukopisy: platební knihy (1541–1621), sign. AMZ-II 249–256.

<sup>25</sup> SCHLUSCHE, Herbert: *Stadtpfeifer und Instrumentenbauer in Olmütz im 16. Jahrhundert*. Disertace University Karlovy. Praha, 1942.

<sup>26</sup> Nejdůležitější informace o něm viz TRUHLÁŘ, Antonín – HRDINA, Karel – HEJNIC, Josef – Martínek, Jan. *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě*. Praha, 2011, 2. svazek, s. 98.

vyšel z farního kostela, kde bylo provedeno *Te Deum laudamus* a zazpívány nešpory. Matthias Eberhardt ukončil svoji rektorskou funkci r. 1571, aby se mohl stát pastorem v kostele sv. Jakuba. Tam setrval do roku 1574, kdy odcestoval do Banské Štiavnice.

Četné styky moravských a uherských měst v kulturní sféře<sup>27</sup> dokazuje osud dalšího rektora, tentokrát se jedná o rektora olomoucké školy, Abrahama Schremmela, který je považován za jednu z nejvýznamnějších osobností svatomořické školy.<sup>28</sup> Do Olomouce přišel r. 1557 a působil zde do roku 1561, poté přešel do Uher, kde byl na několika školách. R. 1567 se stal rektorem v Banské Bystrici a působil zde osm roků. Právě Abraham Schremmel sestavil jeden z dochovaných školních řádů v Banské Bystrici. Předložil jej r. 1574, ale dle jeho slov se v banskobystrické škole vyučovalo podle tohoto řádu již sedm roků. Po odchodu z Banské Bystrice přijal funkci rektora v Banské Štiavnici, zde setrval tři roky, dále se objevuje v Hlohovci, Šoproni a nakonec se vrátil na Moravu a to konkrétně do Moravské Třebové, kde působil v letech 1585–1588. Druhý studijní pořádek na banskobystrické škole sestavil okolo roku 1580 Pavel Halvepapius, rektor školy od roku 1579.<sup>29</sup> Do Banské Bystrice přišel Halvepapius z Jihlavy, kde studoval a byl zřejmě pomocným učitelem.<sup>30</sup>

V zmiňovaném školním řádu banskobystrické školy se věnuje pozornost vedle základního trivium i klasickým jazykům, přírodním vědám, matematice a také hudbě. Nejvíce se o hudbě hovoří v instrukci pro kantora. Zde se mj. píše, že: „*Kantor musí při všech církevních zpěvech a shromážděních stát při žácích jako vedoucí chóru a musí dávat dobrý pozor na zbožnost a krásu zpěvu. (...) Předem musí s chlapci ve škole cvičit zpěvy, které chce zpívat v kostele. (...) V kostele musí každého žáka postavit podle toho, jak umí zpívat a podle výšky tak, aby ten, který má řídit hlas, stál nejblíže při knize a malí v prostředku. (...) Kantor musí vědět, že ho ustanovili a platí hlavě proto, aby na velké svátky a při jiných příležitostech zpíval v kostele figurálním zpěvem staré a dobré křesťanské písně. Na pohřbech nebo na vigíliích, pokud ho požádají, může zpívat figurálním zpěvem obvyklé písně. (...) Jeho úřední povinností je každého půlroku probrat vhodnou příručku zpěvu. V úterý a ve čtvrtek má číst pravidla, v pátek a v sobotu musí přezpívat písně, které chce následující neděli zpívat v kostele. (...) Žáci museli cvičit také muteta napsaná kantorem. Před velkými svátky se vyžaduje, aby denně cvičil chlapce jednu hodinu ve zpěvu. (...) Abraham Schremmel považoval za*

<sup>27</sup> O těchto kontaktech např. BERNÁT, Libor. Jihlavská škola a Uhry v 16. a na počátku 17. století. In *Vlastivědný sborník Vysočiny* 15/2016, oddíl věd společenských, s. 43–64.

<sup>28</sup> Nejdůležitější informace o něm viz VAJCIK, Peter. *Školstvo, studijné a školské poriadky na Slovensku v 16. storočí*. Bratislava, 1955, s. 85; HOLINKOVÁ, *Dvě studie*, opět. cit., s. 152–153.

<sup>29</sup> VAJCIK, s. 86.

<sup>30</sup> BERNÁT, Libor. Jihlavská škola a Uhry v 16. a na počátku 17. století. In *Vlastivědný sborník Vysočiny, oddíl věd společenských*, roč. 15, Jihlava: Muzeum Vysočiny, 2006, s. 43–64; informace o Halvepapiovi jakožto jihlavském studentovi, viz s. 52.

*užitečné a potřebné při cvičení zpěvu jeden týden zpívat chorál, druhý týden figurální zpěv a v tom cvičit chlapce ve škole.*<sup>31</sup>

Vzhledem k tomu, že se v Banské Bystrici zřejmě od roku 1567 podle těchto pokynů Abrahama Schremmela a Pavla Halvepapia vyučovalo, předpokládáme, že podobně vypadala i výuka v Olomouci i Jihlavě. Z řádu také plyne, že mnozí učitelé museli být schopní komponovat drobné skladby. Tak tomu bylo např. i ve Znojmě, kde roku 1588 obdržel školní mistr svatomikulášské školy Georg Wolfsperger 1 zlatý za moteta, která věnoval městu.<sup>32</sup>

Další doklady o hudebních aktivitách školního personálu na Moravě nacházíme v případě olomouckého kantora Galla Holeyna.<sup>33</sup> Gallus Holeyn je zmiňován jako kantor svatomořické školy a současně jako rektor pěvecké školy. Z roku 1569 pochází jeho žádost adresovaná purkmistrovi a olomoucké městské radě, v níž žádá o úpravu platu pro sebe a své astanty na kúru.<sup>34</sup> Z jeho života také víme, že byl básníkem. O jeho literární činnosti svědčí pouze nepřímě list opata Louckého kláštera u Znojma, Šebastiána Freytaga z Čepiroh, který mu 1. 4. 1578 děkoval za poslanou báseň a odměnou mu poslat 10 tolarů a slib, že bude nadále podporovat jeho literární snažení i úsilí po lepším společenském postavení.<sup>35</sup> Gallus Holeyn odchází pravděpodobně r. 1578 z Olomouce a o dva roky později jeho jméno zaznamenáváme ve funkci školního mistra u sv. Jakuba v Brně.<sup>36</sup> O jeho odchodu ze svatomořické školy v Olomouci víme díky dochované žádosti o místo jeho nástupce Johanna Garleta.<sup>37</sup> Situace je o to více zajímavá, že Johannes Garletus byl právě do roku 1578 pomocným kantorem a basistou u sv. Jakuba v Brně.<sup>38</sup> Jak sám píše v téže žádosti o místo, u sv. Jakuba v Brně byl již 11 let. Při svatomořické škole v Olomouci pak působí jako kantor dvacet pět let, tedy až do roku 1602. S jeho jménem souvisí ještě dva zajímavé prameny, a to inventáře hudebnin svatomořického kúru. První z nich pochází z roku 1594<sup>39</sup> a obsahuje vedle desítky rukopisných chorálních knih zřejmě šest rukopisných polyfonních sborníků. Až na jednu výjimku byly všechny tisky zřejmě přímo věnovány městské radě. Jedná se o díla Jacoba Handla Galla, Joannese Knöfela, Orlanda di Lasso a Francisca de Sale. V inventáři jsou tyto tisky zapsány i s rokem prezentace, tedy oné předpokládané dedikace díla autorem olomoucké městské radě. Jak už jsem dříve zmiňovala, tyto výdaje za dedikované skladby je možné dohledat v knihách

<sup>31</sup> VAJCIK, *Školstvo*, opět. cit., s. 86–107.

<sup>32</sup> SOkA Znojmo fond Archiv města Znojma, oddíl Nejstarší knihy a rukopisy: platební knihy (1588), sign. AMZ-II 253, fol. 377r.

<sup>33</sup> Nejdůležitější informace o něm viz TRUHLÁŘ, *Rukověť*, opět. cit. s. 330.

<sup>34</sup> MZA, fond G 1 Bočkova sbírka, č. 9975/16.

<sup>35</sup> MZA, fond E 57 Premonstráti Louka, fol. 41a.

<sup>36</sup> AMB, fond A 1/3 Archiv města Brna – sbírka rukopisů a úředních knih, rkp. č. 188b, f. 104r–105v; rkp. č. 189, f. 95r.

<sup>37</sup> MZA, fond G 1 Bočkova sbírka, č. 9975/19.

<sup>38</sup> AMB, fond A 1/3 Archiv města Brna – sbírka rukopisů a úředních knih, rkp. č. 188, f. 94r; rkp. č. 188a, f. 89v.

<sup>39</sup> Archiv města Olomouc, Das Buch der Erektionen und Foundationen der St. Moritz-Kirche in Olmütz ehemal. Sign. FN 4, fol. 658r–658v.

olomouckých městských počtů. V úvodu tohoto inventáře jsou uvedena jména tehdejšího rektora školy magistra Obeslavia a kantora Johanna Garleta. Johannes Garletus figuruje ještě i v případě druhého, mladšího inventáře z roku 1602,<sup>40</sup> který na ten první navazuje. Jedná se o seznam hudebnin právě z odkazu tohoto kantora. Seznam obsahuje celkem 17 položek, mezi nimiž převažují rukopisné sborníky včetně různých speciálních (na procesí Božího těla, k pohřbům, pašijový a rorátní repertoár ad aequales).

Poslední osobností je Andreas Obeslavius, rektor svatomořické školy, jehož jméno bylo již před chvílí zmíněno. Andreas Obeslavius<sup>41</sup> působil jako rektor v Olomouci v letech 1591–1595. Poté se stal významným představitelem města, vystupoval hlavně jako diplomatický zástupce města na jednáních v Brně, ve Vídni, v Praze a jinde, o čemž svědčí četné položky na cestovné a odměny v knihách městských počtů.<sup>42</sup> Dochoval se také unikátní soupis pozůstalosti tohoto rektora z roku 1619.<sup>43</sup> Jeho součástí je velmi rozsáhlý seznam knih tohoto vzdělaného muže, z něhož zaujímají četné teologické, pedagogické, lexikografické a historické práce, ale i hudební tituly, jako kancionál Šimona Lomnického nebo kancionál Šturmův.

Závěrem nezbyvá než dodat, že výzkum týkající se městské hudební kultury v moravských královských městech ještě zdaleka není u konce. Vynořují se na povrch další a další prameny. Nepostradatelné jsou unikátní soupisy pozůstalostí, ale třeba i Stammbuch<sup>44</sup> (památník) jednoho ze znojemských rektorů. I když se vždy nejedná o prameny týkající se přímo hudby, je nezbytné se jimi zabývat. Do té doby nebude možné výzkum městské hudební kultury na Moravě v předbělohorském období ukončit.

## LITERATURA:

BERNÁT, Libor. Jihlavská škola a Uhry v 16. a na počátku 17. století. In *Vlastivědný sborník Vysočiny* 15/2016, oddíl věd společenských, s. 43–64.

BRETHOLZ, Berthold. *Die Pfarrkirche St. Jakob in Brünn*. Brünn, 1901.

BURIAN, Vladimír. *Vývoj náboženských poměrů v Brně 1570–1618*. Brno, 1948.

HEMELÍK, Martin. *Viri docti Iglavienses: učení muži jihlavští, aneb, Deset rektorů jihlavské latinské městské školy*. Jihlava, 2014.

HOLINKOVÁ, Jiřina. *Dvě studie z dějin městské školy na Moravě v předbělohorském období*. Olomouc, 2005.

HOLÝ, Martin. *Ve službách šlechty: vychovatelé nobility z českých zemí (1500–1620)*. Praha, 2012.

---

<sup>40</sup> Archiv města Olomouc, Das Buch der Erektionen und Foundationen der St. Moritz-Kirche in Olmütz ehemal. Sign. FN 4, fol. 658v–659r.

<sup>41</sup> Zmiňuje se o něm: HOLINKOVÁ, *Dvě studie*, opět. cit., s. 46.

<sup>42</sup> SOKA Olomouc, fond Archiv města Olomouc, oddíl Knihy 1343–1945, I. díl, sign. I C 1 a Knihy městských počtů (1590–1610), inv. č. 562.

<sup>43</sup> SOKA Olomouc, fond Archiv města Olomouc, oddíl Knihy 1343–1945, I. díl, rkp. 122, fol. 622v–713v.

<sup>44</sup> Památník M. Günthera z let 1599–1612: Strahovská knihovna Praha, sign. DG IV 27, dle HOLÝ, Martin. *Ve službách šlechty: vychovatelé nobility z českých zemí (1500–1620)*. Praha, 2012, s. 183.

- HORYNA, Martin – MAŇAS, Vladimír. Two Manuscripts of Polyphonic Music in Brno from the Mid-Sixteenth Century. *Early Music* 40, 2012, N. 4, s. 553–575.
- JORDÁNKOVÁ, Hana – SULITKOVÁ, Ludmila. Možnosti vzdělání v předbělohorském Brně. In *Nový Mars Moravicus aneb Sborník příspěvků, jež věnovali Prof. Dr. Josefu Válkovi jeho žáci a přátelé k sedmdesátinám*. Brno, 1999, s. 319–334.
- MAŇAS, Vladimír. Rukopisy renesanční polyfonie – zapomenutá a přitom cenná součást svatojakubské farní knihovny. In *Brno v minulosti a dnes* 26, 2013, s. 39–49.
- MAREK, František. Humanistická škola v Jihlavě, In *Sborník prací Pedagog. institutu v Jihlavě*. Svazek 1. Studie ze společenských věd I. Praha, 1962.
- MÖLLER, Eberhard. Kantorei. In BLUME, Friedrich – FINSCHER, Ludwig (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 20 Bände in zwei Teilen. 2. neubearb. Ausg. Kassel, 1996, s. 1779–1787.
- PEČINKOVÁ, Anna. *Moravské královské město, náboženství a jeho aktéři v době předbělohorské. Případová studie Jihlavy*. Magisterská diplomová práce. Brno, 2014.
- POLÁČEK, Radek. *Brněnský rukopis Liber Missarum z roku 1550 a v něm obsažené mše Wolfganga Gräffingera*. Bakalářská práce obhájená na Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Brno, 2009.
- POLÁČEK, Radek. *Mše Heinricha Fincka a Thomase Stolzera v brněnském rukopise*. Magisterská diplomová práce obhájená na Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Brno, 2011.
- SEHNAL, Jiří. Hudební inventář kostela v Moravské Třebové z konce třicetileté války. In *Hudební věda* 52, č. 1, 2015, s. 5–28.
- SEHNAL, Jiří. *Barokní varhanářství na Moravě. Díl. 1. Varhanáři*. Brno, 2003.
- SCHENNER, Ferdinand. Quellen zur Geschichte Znaims im Reformationszeitalter. *Zeitschrift des Vereines für die Geschichte Mährens und Schlesiens* č. 8, 1904, s. 137–174; s. 388–441; č. 9, 1905, s. 162–171; s. 424–458; č. 10, 1906, s. 82–144.
- SCHENNER, Ferdinand. Beiträge zur Geschichte der Reformation in Iglau. *Zeitschrift des Vereines für die Geschichte Mährens und Schlesiens* č. 15, 1911, s. 222–255; č. 16, 1912, s. 84–102; s. 374–406; č. 17, 1913, s. 114–159.
- SCHLUSCHE, Herbert: *Stadt Pfeifer und Instrumentenbauer in Olmütz im 16. Jahrhundert*. Disertace University Karlovy. Praha, 1942.
- SCHULZ, Jindřich a kol. *Dějiny Olomouce*. 1. svazek. Olomouc, 2009.
- STUDENIČOVÁ, Hana. *Antoine a Robert de Fevin a jejich mše v brněnském rukopise BAM1*. Magisterská diplomová práce obhájená na Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Brno, 2015.
- STUDENIČOVÁ, Hana. Kantoři, varhaníci a věžní u sv. Jakuba v Brně v 16. století. *Brno v minulosti a dnes. Příspěvky k dějinám a výstavbě Brna*, Archiv města Brna, 2017, roč. 30, prosinec, s. 127–145.
- SVĚŘÁK, Vlastimil. Úsilí města Jihlavy o získání patronátu nad farou u sv. Jakuba ve druhé polovině 16. století. In *Vlastivědný sborník Vysočiny* 15/2016, oddíl věd společenských, s. 29–42.
- TRUHLÁŘ, Antonín – HRDINA, Karel – HEJNIC, Josef – Martínek, Jan. *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě*. 2. svazek. Praha, 2011,
- VAJCIK, Peter. *Školstvo, studijné a školské poriadky na Slovensku v 16. storočí*. Bratislava, 1955.
- ZELA, Stanislav. *Náboženské poměry v Olomouci za biskupa Marka Kuena (1553–1565)*. Československo, 1931.



## MATTHIAS FRANZ ALTMAN – BRNĚNSKÝ REGENSCHORI NA PŘELOMU 17. A 18. STOLETÍ<sup>1</sup>

### 10 Michaela R a t o l í s t k o v á

Moravské zemské muzeum, Brno / Ústav hudební vědy FF MU

*Tento text, odrážející stejnojmenný konferenční příspěvek, vychází z probíhajícího výzkumu, reflektuje tedy současný stav daného tématu, přičemž některé zde předkládané teze a problémy ještě nejsou zcela dořešeny a budou rozpracovány v navazujících studiích.*

Matthias Franz Altman je prakticky neznámou osobností brněnského hudebního života na přelomu 17. a 18. století. Působil jako regenschori hned ve dvou významných brněnských kostelech, a to v kapitulním chrámu sv. Petra a Pavla (na Petrově) a v městském farním kostele sv. Jakuba. Jeho životní osudy jsou kvůli chybějícím pramenům dosti mezerovité, i z dochovaného mála však můžeme říci, že se jednalo o významnou osobnost hudební kultury barokního Brna.

Altman shromáždil v dané době sbírku hudebnin, jejíž velikost ani obsah nebyly do současnosti známy. V rámci mého dosavadního výzkumu, který se zabývá hudbou v kostele svatého Jakuba, se podařilo Altmanovy hudebniny identifikovat, více méně rekonstruovat původní obsah a rozsah sbírky a současně také doložit, že původně nebyla součástí svatojakubské hudební historie, jak uvádí veškerá dosavadní literatura, ale odráží hudební repertoár pořizovaný pro kostel sv. Petra a Pavla, který byl dosud považován za ztracený. Množství identifikovaných a dnes dochovaných skladeb z Altmanova majetku je navíc tak velké, že se dosud prakticky „neexistující“ sbírka rázem zařadila mezi nejrozsáhlejší ucelené zdroje hudby 17. a raného 18. století u nás.

Místo, datum i rok narození Franze Matthiase Altmana jsou prozatím neznámé. Se zajímavou tezí přišel ve své studii *Dačická rodina Altmannů v 17. a 18. století* Tomáš Valeš.<sup>2</sup> Ten zde Matthiase Altmana spojuje s významným dačickým malířským rodem a uvádí, že do svého přesídlení do Brna byl nejvýznamnějším dačickým malířem. Ohledně jeho tvorby se dochovaly zprávy o vytvoření oltářního obrazu v kostele sv. Vavřince z roku 1694, a také doklad o obraze sv. Václava pro farní chrám v Kostelní Myslové. Ten byl ovšem namalován až roku 1718,<sup>3</sup> což je také rok Altmanova úmrtí. Toto zjištění by znamenalo, že předtím, než se stal regenschorim, působil ve zcela jiné umělecké sféře, po odchodu do Brna se téměř 25 let věnoval hudbě a shromáždil jednu z nejzajímavějších hudebních sbírek. Pokud je také doložen jeho obraz z roku 1718, je jasné, že své původní povolání zcela neopustil. Celá tato teze je přinejmenším kuriózní, nicméně zdá se, že se

<sup>1</sup> Předložená práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Moravského zemského muzea (DKRVO, MK000094862).

<sup>2</sup> VALEŠ, Tomáš. Dačická malířská rodina Altmannů v 17. a 18. století. In *Opuscula Historiae Artium*, ročník 64, číslo 1, 2015, s. 96-103.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 96-97.

může zakládat na pravdě, protože Altman je v křestní matrice z 18. března 1718 při křtu dcery jistého Tomáše Pöchma uveden jako „*Maller wie auch Cantor bey S. Jacob*“. V tomto směru výzkum stále pokračuje, nicméně vypadá to, že Altman byl zcela neobvykle všestranně umělecky nadanou osobností.

Další prameny doloženou skutečností je to, že v roce 1694 nastoupil Matthias Altman jako regenschori v kapitule sv. Petra a Pavla v Brně,<sup>4</sup> kde působil následujících 21 let.

V době, kdy Altman nastoupil na Petrov, byly zdejší poměry dost špatné. V průběhu třicetileté války, v roce 1643, kostel vyhořel, což si v následujících desetiletích vyžádalo nákladné opravy a kostel se stále potýkal s nedostatkem finančních prostředků. To se samozřejmě odrazilo i v možnostech hudebního provozu, který byl značně omezený. Na základě tematického inventáře z roku 1663 můžeme usuzovat, že v té době se na kůru již opět provozovala figurální hudba, což dokládá i několik záznamů o výdajích za struny.<sup>5</sup> S hudebními produkcemi vypomáhali v té době hudebníci od sv. Jakuba a také městští trubači. Pro druhou polovinu 17. století nejsou kromě kantora prozatím známi žádní další hudebníci, kteří by byli trvale zaměstnáni na petrovském kůru. Situace se zlepšila až začátkem 18. století, kdy se patrně upravily finanční poměry natolik, že kůr mohl stabilně zaměstnávat kantora, varhaníka, basistu a tenoristu. Ani tak nebyli zaměstnanci příliš spokojeni a poměrně často žádali o místo v dalších brněnských chrámech, zvláště pak v magistrátem spravovaném farním kostele sv. Jakuba, kde panovaly daleko příznivější poměry. Z petrovských hudebníků žádali o místo u sv. Jakuba například roku 1712 tenorista Johann Joseph Witzel, r. 1720 basista Jakub Elias Paulin atd.<sup>6</sup> Spokojen zde nebyl ani Altman. Nebyl příliš dobře placený a v té době již vlastnil rozsáhlou hudební sbírku, ovšem tyto skladby (patrně také z finančních důvodů) nebyly ve větší míře provozovány. Stejně jako další hudebníci tedy zažádal o místo u sv. Jakuba.

V době svého působení na Petrově se Altman stihl také oženit. Zřejmě někdy před rokem 1711 si vzal za ženu Kateřinu (rodové jméno ani povolání není známo), o čemž svědčí zápis z matriky o křtu jeho dcery Joanny Antonie narozené 14. 4. 1711. Z tohoto pramene je znám ještě záznam z 19. 3. 1715, kdy se narodil syn Josef Benedikt.<sup>7</sup> Je pravděpodobné, že se jednalo o nejméně druhý sňatek, protože Matthias Altman měl prokazatelně ještě jednoho mnohem staršího syna, Francisca Ferdinanda. Ten se několikrát objevuje v různých pramenech a s Altmanem zřejmě působil na obou brněnských kůrech. U svatého Jakuba se dokonce stal otcovým nástupcem. V rámci pečlivého průzkumu notového materiálu při zpracování Altmanovy hudební sbírky se podařilo zjistit jména dalších dvou příslušníků Altmanova rodu, u nichž usuzuji, že se rovněž jedná o starší

<sup>4</sup> STRAKOVÁ, Theodora. Hudba na Petrově v 17. až 18. století. In *Časopis Moravského muzea*, 1983, s. 101-114.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 102.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 107.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 106.

syny. Jejich jména totiž figurují na partech hudebnin opsaných před rokem 1700, tedy je pravděpodobné, že se by se mohlo jednat o bratry Francisca Ferdinanda. Prvním z nich je Stephan Altman, druhým Johan.<sup>8</sup> Přesný počet potomků Matthiase Altmana není prozatím znám, další výzkum snad přinese nové informace.

Jak již bylo zmíněno, Matthias Altman nebyl se svým působením na petrovském kůru spokojen, přestože zde vydržel přes dvacet let. Zdá se, že významnou roli hrály nejen finance, ale i umělecké docenění. V žádosti o místo regenschoriho,<sup>9</sup> kterou zaslal roku 1715 do kostela sv. Jakuba, totiž zmiňuje, že má rozsáhlou hudební sbírku, z níž většina skladeb dosud nebyla provedena. V dané žádosti také magistrátu spravujícímu svatojakubský kostel sděluje, že navázal korespondenční styky s Římem a má kontakty u císařského dvora ve Vídni, tedy opatřuje ty nejnovější a nejmodernější kompozice soudobých skladatelů. Skladby dá kostelu k dispozici a může nadále opatrovat další.

Co se hudebního provozu týče, byl jakubský kůr v té době nejlepší v Brně a širokém okolí. Jen počet stálých hudebníků byl oproti Petrovu dvojnásobný, magistrát platil hudebníky lépe než kapitula a zdejší hráči a zpěváci se podíleli na hudebních produkcích po celém Brně. Magistrát měl velký zájem o udržení prestižního postavení kostela a zřejmě dobře odhadl potenciál Altmanovy sbírky a jeho uměleckých kontaktů, tedy byla jeho žádost schválena a v roce 1715 byl přijat na místo zdejšího regenschoriho.

Působení na novém místě si však příliš dlouho neužil, zemřel velice brzy, o tři roky později. Ač se po jeho smrti sešlo více žádostí o post svatojakubského regenschoriho a konkurzní řízení trvalo téměř rok,<sup>10</sup> na toto místo nastoupil jeho syn Franciscus Ferdinand Altman. Magistrát nejspíše přihlédl k faktu, že Franciscus měl přístup k otcově hudební pozůstalosti a jeho žádost schválil. Ani ten bohužel nesetrvál na postu ředitele příliš dlouho, zemřel již v roce 1721.

Po smrti obou Altmanů zůstala kostelu sv. Jakuba jejich rozsáhlá hudební sbírka, jejíž další osud je v současnosti předmětem výzkumu. Po smrti Francisca Altmana nastoupil na místo regenschoriho Matthias Rusmann, jehož předchozím působištěm byl vídeňský Michaelskirche. Ten ve své žádosti o místo zmiňuje, že shromáždil na 2000 hudebnin, které hodlá provozovat na svém novém působišti.<sup>11</sup> Provozovacího materiálu měl tedy více než dostatečné množství, zdálo by se, že neměl důvod používat žádné z Altmanových hudebnin. Opak je ale pravdou, vzhledem k tomu, že Altman skutečně nakupoval nejnovější hudebniny a obsahově se části jejich sbírek překrývají,

<sup>8</sup> Uvedeno na různých hudebninách ve sbírce kostela sv. Jakuba, dnes uložené v Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea (ODH MZM).

<sup>9</sup> Archiv města Brna, fond 1/9 Stará registratura, inv. č. 18, sign C 43, č. 32.

<sup>10</sup> STRAKOVÁ, Theodora. Hudba na Jakubském kůru v Brně od 2. pol. 17. do začátku 19. století. In *Sborník prací Filosofické fakulty brněnské univerzity*, 1984, s. 105-112.

<sup>11</sup> RATOLÍSTKOVÁ, Michaela, SPÁČILOVÁ, Jana. The Music Collection of the Brno st. James Regenschori Matthaues Rusmann and its Inventory form 1763. In *Musicologica Brunensia*, ročník 53, 2018, s. 201-219.

Rusmann nejspíš čas od času nějakou z hudebnin využil, a to zvláště jednalo-li se o mše. Tuto skutečnost dokládají téměř o půl století mladší archiválie z roku 1763, řešící vypořádání pozůstalosti po Rusmannovi, který téhož roku zemřel. Magistrát našel v jeho domě přibližně 200 Altmanových mší. Ty se jim však v tu dobu zdály již zcela zastaralé, tedy magistrát nařizuje rozdat tyto noty ostatním brněnským kapelníkům.<sup>12</sup> Tento osud naštěstí nepotkal zbytek sbírky, který zřejmě po celou dobu zůstal ležet někde v prostorách kůru.

Období od druhé poloviny 18. století ovšem bylo pro Altmanovu sbírku kritické – obsahově již byla zcela neaktuální, ale začala sloužit jako zdroj vhodného papíru pro zápis nových kompozic. Značné množství skladeb po roce 1750 má z druhé strany fragmenty manuskriptů Altmanových skladeb. Velice aktivní ve využívání tohoto zdroje papíru byl zvláště regenschori Peregrin Gravani,<sup>13</sup> který na jednu svoji kompozici neváhal rozstříhat klidně i pět skladeb z Altmanovy vrstvy.<sup>14</sup> Další století už pro sbírku patrně nebylo tak nebezpečné, což příkládám faktu, že papír byl daleko levnější a dostupnější a nebylo třeba využívat staré hudebniny. V té době byla patrně zbylá část sbírky uložena a nepoužívána až do chvíle, kdy byla ve 30. letech 20. století celá svatojakubská sbírka převezena do Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea.

Donedávna bylo známo, že v hudební sbírce kostela svatého Jakuba, uložené v ODH MZM, je dochováno určité množství hudebnin z majetku Matthiase Altmana. Dosud se však nikdo nepokusil zjistit jejich počet nebo je nějakým způsobem systematizovat. To je dáno hlavně tím, že skladby jsou součástí celého svatojakubského fondu, který není nijak členěn a zahrnuje více než 2300 kompozic v časovém rozpětí od 17. do konce 19. století.<sup>15</sup> V rámci probíhajícího výzkumu bylo třeba celý fond projít a hudebniny roztřídit. Hlavní myšlenkou bylo rozdělení hudebnin do majetků jednotlivých regenschori působících u sv. Jakuba a zaměřit se na nejstarší vrstvu, která patřila Matthiasi Altmanovi. Při systematizaci hudebnin byly pro každého regenschoriho určeny klíčové znaky, dle kterých jim byly hudebniny přiřazovány. Pro Altmanovu část se jednalo především o podpis (Altman si vlastní hudebniny velice často sám podepisoval), dalším kritériem bylo číslování, které je v případě jeho hudebnin uvedeno vždy nahoře uprostřed. Třetím kritériem byly písácké zkoušky, kdy byly hudebniny do této vrstvy přiřazovány na základě shodného rukopisu s prokazatelně altmanovskými opisovači.

Z více než 2000 hudebnin svatojakubského fondu se podařilo vyselektovat 216 skladeb, které se z původní sbírky Matthiase Altmana dochovaly do dnešních dní. Značná část z nich nese

---

<sup>12</sup> ŠTĚDRŇ, Bohumír. Mozartovi vrstevníci v Brně. In *Bertramka. Věstník Mozartovy obce v Československé republice*, č. 2, 1951, s. 2-5.

<sup>13</sup> Regenschorim u sv. Jakuba byl od r. 1762.

<sup>14</sup> Například signatura A 1686 a další.

<sup>15</sup> Sbírká je uložena pod následujícími signaturami: A 1 517 – A 2 375, A 3 927 – A 4 301 (tzv. stará vrstva), A 46 574 – A 46 723 149, A 46 853 – A 47 260 407, A 47 635 – A 47 934 (tzv. nová vrstva).

Altmanův podpis, až na několik výjimek jsou všechny číslované. Z toho usuzuji, že ke sbírce mohl kdysi existovat i inventář, který se však nedochoval.

Vyjma dochovaných kompozic se podařilo také zpracovat veškeré fragmenty skladeb, které se objevují na novějších hudebninách. Identifikovatelných, tedy těch, u kterých je možné určit konkrétní skladbu, žánr a případně i číslo hudebniny, se podařilo nalézt téměř 40, což představuje rozšíření sbírky o 20 %. Určitou část fragmentů bohužel není možné nijak identifikovat. V celkovém počtu více než 250 skladeb patří tedy tato sbírka mezi jeden z nejrozsáhlejších ucelených souborů hudebnin 17. a raného 18. století na Moravě.

Pokud se podíváme na obsah sbírky, zjistíme, že Altman ve své žádosti o místo nelhal. Skutečně jsou zde aktuální kompozice soudobých skladatelů, skladby odpovídají vídeňské i italské provenienci. Přes kontakty u císařského dvora mohl získat například kompozice Johanna Josepha Fuxe, Johanna Georga Reinhardta, Francesca Bartolomea Contiho či Matthiase Öetla, italské skladatele reprezentují Giovanni Legrenzi, Giacomo Carissimi, či Giovanni Battista Bassani. Součástí jsou ale i skladatelé pražští (Jan Ignác František Vojta, František Ludvík Poppe) nebo olomoučtí (Thomas Anton Albertini, Karel Josef Einwald). Značně početnou skupinou jsou anonymní kompozice, jejich bližší určení je plánovanou součástí probíhajícího výzkumu.

Zmíněné číslování kompozic umožnilo rekonstruovat v hrubých rysech původní rozsah sbírky. Nejvyšším doloženým číslem je *Nro. 1718*, domnívám se tedy, že celkové množství Altmanovy sbírky se mohlo blížit až k 1800–1900 skladeb. Vložená tabulka postihuje přibližné množství skladeb v rámci jednotlivých druhů kompozic. Ve sbírce nejsou evidovány ani jedny nešpory, tedy předpokládám, že jejich číslování se muselo pohybovat kolem *Nro. 1750–1800*.

<b>Rozsah čísel Altmanových hudebnin</b>	<b>Druh kompozice</b>
1-242	Missae
290-1068	Motetta, Offertoria, Hymni (nelze přesněji rozčlenit)
1180-1234	Requiem
1260-1292	Lytaniae
1373-1381	Alma Redemptoris
1390-1398	Ave Regina
1405-1429	Regina Coeli
1440-1468	Salve Regina
1470-1499	Alleluja
1519-1633	De Nativitate, De Passione, Miserere (nelze přesněji rozčlenit)
1718	Poslední známá číslovaná kompozice, prozatím neurčena

Tabulka: rekonstrukce rozsahu původní Altmanovy sbírky



Na závěr je nutno vysvětlit, proč se domnívám, že sbírka není svým původem jakubská, ale petrovská. V průběhu práce se sbírkou byly pečlivě evidovány veškeré datace na hudebninách. Ani jediná nebyla pořízena po roce 1715, tedy po Altmanově nástupu na post svatojakubského regenschoriho. Nejstarší kompozicí je opis Carissimioho skladby *Cum audisest Gedeon* z roku 1681,<sup>16</sup> nejmladší Bononciniho *Adoro Te mi Deus* z roku 1715.<sup>17</sup> Jsem tedy přesvědčena, že byly skutečně většinou pořizovány pro petrovský provoz. V jakém rozsahu a zda vůbec zde byly provozovány zůstane patrně nezodpovězeno, ale vzhledem k tomu, že Altman na tomto působišti vydržel 20 let a nové kompozice stále aktivně pořizoval, je pravděpodobné, že alespoň některé skladby vyžadující menší obsazení zde zaznívaly.

Cílem tohoto stručného příspěvku bylo představení Franze Matthiase Altmana, všestranně umělecky založené osobnosti, regenschoriho a majitele jedné z nejzajímavější, navíc dosud částečně dochované, sbírky hudby přelomu 17. a 18. století. Na tento text bude navazovat další výzkum, který snad přinese nové informace k některým ne zcela zřejmým aspektům jeho života i k hudebnímu provozu na Petrově a svatojakubském kůru.

#### BIBLIOGRAFIE:

RATOLÍSTKOVÁ, Michaela, SPÁČILOVÁ, Jana. The Music Collection of the Brno st. James Regenschori Matthaeus Rusmann and its Inventory from 1763. In *Musicologica Brunensia*, ročník 53, 2018, s. 201-219.

STRAKOVÁ, Theodora. Hudba na Jakubském kůru v Brně od 2. pol. 17. do začátku 19. století. In *Sborník prací Filosofické fakulty brněnské univerzity*, 1984, s. 105-112.

STRAKOVÁ, Theodora. Hudba na Petrově v 17. až 18. století. In *Časopis Moravského muzea*, 1983, s. 101-114.

ŠTĚDRONĚ, Bohumír. Mozartovi vrstevníci v Brně. In *Bertramka. Věstník Mozartovy obce v Československé republice*, č. 2, 1951, s. 2-5.

VALEŠ, Tomáš. Dačická malířská rodina Altmanů v 17. a 18. století. In *Opuscula Historiae Artium*, ročník 64, číslo 1, 2015, s. 96-103.

---

<sup>16</sup> Signatura A 1601.

<sup>17</sup> Signatura A 1549.

## BRNĚNSKÝ REGENSCHORI PEREGRIN GRAVANI (1732–1815) PRISMATEM MIKROHISTORICKÉHO BĀDÁNÍ

### 11 Helena Kramářová

Ústav hudební vědy, Masarykova univerzita, Brno

Jedním z úskalí prosopografického bádání je skutečnost, že čím hlouběji v minulosti zkoumáme osudy významných hudebních osobností lokálního významu, tím více se ztrácí ze zřetele širší souvislosti a potřeba využití sekundární zdrojů, které se na první pohled pro muzikology zdají nebýt nepříliš přínosné. Z úzkého zaměření na samotného skladatele je pak možno častokrát konstatovat všeobecné věty o jeho dobovém významu a s dovětkem, že dotyčný dnes upadl v zapomnění. Podobné formulace se stávají významově vyprázdněnými. I tak je lze najít v řadě slovníkových hesel, vztahují-li se především ke skladateli spíše lokálního významu. Při výzkumu ustupují další aspekty sociokulturního charakteru a nadregionální vazby do pozadí.

Při využití standardních postupů nelze ve výsledku konstatovat o mnoho více než datum křtu a úmrtí, seznam funkcí a zaměstnavatelů dotyčného či v lepším případě rozbor skladeb. V této situaci se nabízí využít mikrohistorický přístup francouzských historiků spočívající v totálním zpracování úzce vymezeného tématu.<sup>1</sup> Podíváme-li se blíže na tento metodologický přístup, lze se díky němu zaměřit na oblasti života „obyčejného člověka“. Nejprve je potřeba vymežit geografický horizont, tj. teritorium, ve kterém se daná osoba pohybovala – kde a s kým bydlela, kam mohla jezdit a jak tato místa v jeho době vypadala. Následuje detailní zmapování sociálního prostředí – především rodiny a příbuzenských vztahů – kdo byli, odkud pocházeli, kde bydleli, čím se živili a čím se stali. Neméně důležité je však také s kým přicházel do styku mimo rodinu – jedná se jak o úřady, tak nadřízené, podřízené atp. Zvláštní kapitolu věnuje jazyku – jazyku tehdejší společnosti a tématům konverzací. Pro biografii je nepostradatelnou kapitola o profesi dotyčného, ale také o typických profesích zastoupených v jeho rodině (s odkazem na případnou tradici). Povolání a ekonomická situace jedince odráží totiž celospolečenské jevy. Ty úzce souvisí s vlivem tzv. velkých dějin na všednodenní život jedince. Míněny jsou tím válečné stavy, epidemie, nabývání na významu měšťanské společnosti, stejně jako reformní nařízení.

Podíváme-li se tímto prismatem na život Peregrina Gravaniho,<sup>2</sup> je možné konstatovat více než, že se narodil v Jaroměřicích nad Rokytnou,<sup>3</sup> a proto jej ovlivnila hudba na zámku hraběte

---

<sup>1</sup> Vzhledem k povaze materiálu lze metodologicky vyjít především z knihy Alaina Corbina „*Na stopě neznámému*“, která v roce 2006 vyšla též v českém překladu. Cílem Corbina bylo zcela rekonstruovat portrét muže, který se narodil na sklonku 18. století a celý život strávil ve Francii, ve městečku vzdáleném 150 km od Paříže. Jelikož byl negramotný, zůstal jeho život zdokumentovaný pouze strohými úředními zápisy. Ty jsou následně konfrontovány se světem a společností, která jej obklopovala.

<sup>2</sup> Podrobný stav bádání a zhodnocení literatury o Peregrinu Gravanim byl zpracován v rámci práce: ZELNÍČKOVÁ, Hana. *Tři árie Peregrina Gravaniho z hudebních sbírek Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea* [online]. Brno, 2017 [cit. 2019-02-13]. Dostupné z: <<https://is.muni.cz/th/iifmi/>>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jana Perutková.

Questenberka,<sup>4</sup> stal se varhaníkem u brněnských augustiniánů eremitů<sup>5</sup> a poté tenoristou v městském farním kostele sv. Jakuba, kde o pár let později získal místo regenschoriho, které vykonával až do své smrti.<sup>6</sup> Jelikož v rámci tohoto příspěvku samozřejmě nelze v úplnosti postihnout všechny nastíněné okruhy, zaměříme se pouze na vybraná dílčí témata.

## Geografický horizont

Již byly zmíněny dvě lokality, se nimiž byl život Peregrina Gravaniho úzce spojen. Nejvýznamnější z jich je jeho rodiště, Jaroměřice nad Rokytnou, kde poprvé přišel do styku s hudbou. S největší pravděpodobností jej už během útlého dětství ovlivnily hudební produkce na kůru sv. Markéty, stejně jako hudební dění na dvoře hraběte Questenberka. Právě tam získal své hudební vzdělání. Z dostupných pramenů vyplývá, že v Jaroměřicích zpíval tenor a hrál na varhany. Na tuto skutečnost se odkazuje ve své žádosti o místo tenoristy u Jakuba<sup>7</sup> z roku 1755, o které se ucházel spolu s Johannem Davidem, tenoristou působícím před rokem 1755 u minoritů v Olomouci.<sup>8</sup> Dalším žadatelem o místo byl Georg Johann Homma, tenorista při augustiniánském kostele sv. Tomáše v Brně<sup>9</sup> a Daniel Rambausek, bývalý fundatista v městském kostele v Brně, který od roku 1746 působil v Budišově jako *Schulmeister a Director-Chori*.<sup>10</sup>

Z méně významnějších míst je to Znojmo, kam Gravani odešel za dalším vzděláním z Jaroměřic, předtím, než se dostal do Brna. V roce 1748 se v soupisu poddaných u jeho jména nachází poznámka, že je toho času na studiích ve Znojmě u dominikánů. Tam zůstal do roku 1750.<sup>11</sup> Ze studií ve Znojmě odešel do Brna – v témže prameni se v roce 1751 objevuje v poznámce informace, že Gravani pobývá v Brně a je zapsán v semináři u jezuitů, což by mohlo naznačovat i zamýšlenou duchovní kariéru.<sup>12</sup> Doposud však nebylo známé, že jeho jméno figuruje mezi studenty,

---

<sup>3</sup> Moravský zemský archiv (dále jen: MZA), Brno, E 67 Sběrka matrik, Jaroměřice nad Rokytnou, sign. 10317, str. 63 [online]. Dostupné z: <<http://actapublica.eu/matriky/brno/prohlizec/6408/?strana=63>>.

<sup>4</sup> K významu Jaroměřic nad Rokytnou za doby Johanna Adama von Quenstenberga viz: PERUTKOVÁ, Jana. *František Antonín Miča ve službách hraběte Questenberga a italská opera v Jaroměřicích*. Clavis monumentorum musicorum regni bohemiae, Praha: KLP, 2011. Ze starší literatury: HELFERT, Vladimír. *Hudební barok na českých zámcích. Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1916, s. 125-126, 343, aj.

<sup>5</sup> ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. Mozartovi vrstevníci v Brně (Peregrinus Gravani). In *Bertramka*, 1950, roč. 2, č. 5-6, s. 1-3.; ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. Mozartovi vrstevníci v Brně (Peregrinus Gravani). In *Bertramka*, 1951, roč. 3, č. 2, s. 2-6; č. 3, s. 1-2; č. 5, s. 1-4.

<sup>6</sup> Archiv města Brna, Brno (dále jen: AMB), E 67 Sběrka matrik, Brno – Sv. Jakub, sign. 16912, str. 4 [online]. Dostupné z: <<http://actapublica.eu/matriky/brno/prohlizec/7901/?strana=4>>.

<sup>7</sup> AMB, fond A1/9 Stará tereziánská registratura ekonomická, Inv. č. 81, Sign. C43, Fol. 213.

<sup>8</sup> Ibidem, Fol. 211.

<sup>9</sup> Ibidem, Fol. 207.

<sup>10</sup> Ibidem, Fol. 208.

<sup>11</sup> MZA, fond F459, kniha 351, nefol. (Soupis poddaných 1748); MZA, fond F459, kniha 353, nefol. (Soupis poddaných 1750).

<sup>12</sup> MZA, fond F 459, kniha č. 354 (Soupis poddaných 1751).

kteří neúspěšně ukončili školní rok. V témže rukopisu se objevuje až v roce 1753 – tentokrát již mezi úspěšnými studenty nejvyšší třídy – rétoriky.<sup>13</sup> Je možné předpokládat, že již od roku 1752 působil jako varhaník v augustiniánském kostele sv. Tomáše. O jeho tamějším působení svědčí pouze jeho vlastní žádost o místo v kostele sv. Jakuba,<sup>14</sup> ve které bohužel neuvádí, jak dlouho ve službě u augustiniánů byl. O jeho tamější činnosti svědčí také množství jeho vlastních dochovaných skladeb v augustiniánské sbírce.

Od roku 1755 bydlel stejně jako ostatní choralisté v budově svatojakubské školy<sup>15</sup> a poté, co se stal v roce 1763 regenschorim, zdá se, že pak neměl mnoho důvodů, proč Brno opouštět. Záznam o úmrtí jeho prvorozeného syna v Jaroměřicích nad Rokytnou<sup>16</sup> však dokládá, že zůstal ve styku s rodinou a do Jaroměřic jezdil.

Gravani měl také jako regenschori povinnost doprovázet spolu s ostatními hudebníky poutníky při oficiálních procesích farnosti. Jednalo se tak o cesty do méně i více vzdálených lokalit – do Tuřan, Vranova, Líšně, Křtin a také do Maria Zell.<sup>17</sup> Právě pouť do Maria Zell mohla být příležitostí, při které mohl Gravani získat opisy/vyhotovit opisy hudebnin Floriana Wrastilla v případě, že hudebniny nezískal ve Vídni. Vídeň je další z míst, kam mohl Gravani příležitostně zavítat, ačkoliv pro to aktuálně nejsou žádné relevantní doklady. Styky s Vídni však musel udržovat minimálně korespondenčně, jelikož více než polovina skladeb, které mezi léty 1763 až 1781 pro kůr opatřil, pochází od skladatelů vídeňské provenience.<sup>18</sup>

### **Gravaniho sociální prostředí**

Sociální vztahy, jak ty rodinné, tak především pracovní, představují v případě Gravaniho velmi rozsáhlé téma. Na tomto místě alespoň konstatujeme, že především s počátkem jeho funkce regenschoriho je spojena rozsáhlá korespondence s magistrátem, jak ze strany jeho podřízených,

---

<sup>13</sup> AMB, fond A1/48 Školský referát, sign. 5866, nefol.

<sup>14</sup> AMB, fond A1/9 Stará tereziánská registratura ekonomická, Inv. č. 81, Sign. C43, Fol. 213.

<sup>15</sup> Budova městské školy u sv. Jakuba, č. 438. Srov. *Brünner-Hauskallender für das Jahr 1787*. Brünn, Johann Silvester Siedler, 1787, str. 81.

<sup>16</sup> Gravaniho prvorozený syn Alois Andreas Bonaventura Peregrin byl pohřben v dubnu 1760 v Jaroměřicích nad Rokytnou. Srov. MZA Brno, Jaroměřice nad Rokytnou, sign. 10318 Matricula Ecclesia 1754–1778 [online]. Dostupné z: <<http://actapublica.eu/matriky/brno/prohlizec/6409/?strana=220>>.

<sup>17</sup> V dochovaných kostelních účtech kostela sv. Jakuba v Brně se nacházejí např. pravidelné platby regenschorimu za doprovázení procesí do Vranova. Srov. Archiv Biskupství brněnského, fond Farní úřad u sv. Jakuba, Brno, inv. č. 41, Kostelní účty 1767, nefol.; Plat „für verschiedenen Wallfahrts Mitgänge“ vykazuje Gravani v přehledu svých příjmů – srov. AMB, fond A1/12 Spisovna in publicis sine signo, inv. č. 3023, nefol.

<sup>18</sup> Srov. KRAMÁŘOVÁ, Helena. Neu besorgte Musikalien für die Stadtpfarrkirche St. Jakob in Brünn zwischen den Jahren 1763 und 1781. *Musicologica Brunensia*, Masarykova univerzita, 2018, roč. 53, č. 2, s. 235–265.

tak reakce Gravaniho.<sup>19</sup> Poté, co se v 70. letech 18. století personální situace na kůru poněkud uklidnila, přichází další stížnosti jeho podřízených v polovině 80. let.<sup>20</sup>

### **Josefínské reformy – vliv velkých dějin na život svatojakubského regenschoriho**

Jednou z nejzásadnějších změn přímo ovlivňujících Gravaniho život bylo zavedení nového bohoslužebného řádu spolu s novým rozdělením farností.<sup>21</sup> Ze současné muzikologické i obecně historické literatury se může zdát, že s novým liturgickým pořádkem došlo k zákazu figurální hudby. Na základě pramenů je proto nezbytné poukázat na skutečnost, že nedošlo k plošnému zákazu figurální hudby, ale k její restrikci – resp. regulaci. Nový bohoslužebný řád totiž mj. ustanovoval, u kterých příležitostí figurální hudba musí znít. Ve většině případů literatura pojednává o fatálních následcích pro hudbu a hudebníky při klášterních kostelích, které byly zrušeny, méně často se věnuje nově nastalé situaci v městských kostelech, resp. nově vzniklých farnostech. V Brně byly ustanoveny od 1. října 1784 farnosti tři – farním kostelem zůstal i nadále kostel sv. Jakuba, petrovská kapitula si též zachovala statut farního kostela, nově pak byla kvůli výhodné lokaci vytvořena nová farnost při kostele brněnských minoritů. Na první pohled se zdá, že se pro svatojakubské hudebníky krom příjmů z procesí a fundací mnoho nezměnilo. Opak je však pravdou. V Brně totiž došlo k přerozdělení a optimalizování množství farníků podle ulic a počtu jejich obyvatelů, tak aby ke každému z kostelu připadl prakticky stejný počet duší (cirka 3200).<sup>22</sup> Pro lepší představu je nutno uvést, že svatojakubská farnost před přerozdělením duší zahrnovala 4/5 veškerého brněnského obyvatelstva, což bylo zhruba 7680 duší.<sup>23</sup>

Situaci, která nastala od 1. října 1784, se snažili zaměstnanci farního kostela řešit s předstihem už od června.<sup>24</sup> Z tohoto období se dochovala korespondence mezi administrátory kostela sv. Jakuba, brněnským magistrátem a nově zřízeným okresním úřadem. Administrátoři žádali magistrát, aby se pokusil vyřešit tíživou finanční situaci chrámových zaměstnanců – kostelníka, regenschoriho, varhaníka, kalkanta, čtyř choralistů a hrobníka. Zaměstnanci proto žádali

<sup>19</sup> Srov. ŽŮREK, Pavel. Questenbergovi hudebníci v Brně II. In *Opus musicum*, 2010, roč. 42, č. 6, s. 51-61.

<sup>20</sup> Detailněji je sociální prostředí a jednotlivé zaměstnance kůru stejně jako zájemce o místo na kůru sv. Jakuba zpracováno aktuálně připravované disertaci: KRAMÁŘOVÁ, Helena. *Musikpflege in der Stadtpfarrkirche St. Jakob in Brünn unter Regenschori Peregrin Gravani (1763-1815)*.

<sup>21</sup> Nově nastalou situaci včetně transkripce nového bohoslužebného řádu pro Čechy publikovala (srov.) KABELKOVÁ, Markéta. Duchovní hudba v Praze koncem 18. století – nový bohoslužebný pořádek pro Prahu z roku 1784. In *Praha Mozartova. Kulturní a společenský život v Praze 1780–1800*. Praha: Archiv hlavního města Prahy, 2006, s. 127–137.

<sup>22</sup> Srov. *Plan / Einer Verhältnuβmessigen Eintheilung zwischen / den allerhöchst bestimmten drey Pfarreyen der / k. Haupt Stadt Brünn*. AMB, fond A1/12 Spisovna in publicis sine signo, inv.č. 3023, nefol.

<sup>23</sup> Přibližný počet dopočítán na základě dat vycházejících z plánu na přerozdělení farníků a přiloženého dopisu, ve kterém je uvedeno, že svatojakubská farnost v roce 1783 čítala 4/5 veškerého obyvatelstva. Srov. *Ibidem*, inv.č. 3023, nefol.

<sup>24</sup> První z dopisů je datován k 2. srpnu 1784 jako reakce na výše zmíněný plán přerozdělení duší do tří farností z 12. července 1784.



odškodnění, resp. doplacení rozdílu v příjmech před a po novém rozdělení farností.<sup>25</sup> Městská rada odpověděla, že zaměstnancům nemůže nijak pomoci, ale pokusí se obrátit na okresní úřad, který by snad mohl z nově ustanoveného náboženského fondu zaměstnance odškodnit. Okresní úřad si vyžádal soupis veškerých příjmů zaměstnanců kostela u sv. Jakuba a přesné vyčíslení, jak velké příjmy, ze kterých úkonů plynou a jak se to od 1. října změní.

ROČNÍ PŘÍJMY HUDEBNÍKŮ U SV. JAKUBA							
Do 1. ŘÍJNA 1784				Od 1. ŘÍJNA 1784			
Pozice	Řádný plat	Ostatní příjmy	Celkem	Řádný plat	Ostatní příjmy	Celkem	Rozdíl
regenschori	129 fl.	276 fl. 40x.	405 fl. 40x.	129 fl.	40 fl.	169 fl.	-236 fl. 40x.
varhaník	100 fl.	111 fl. 37x.	211 fl. 37x.	100 fl.	12 fl.	112 fl.	-99 fl. 37x.
kalkant	13 fl. 57x.	207 fl.	220 fl.	13 fl. 57x.	43 fl.	56 fl. 57x.	-164 fl.
choralista <sup>26</sup>	55 fl. 38x.	158 fl. 40x.	214 fl. 18x.	55 fl. 38x.	25 fl. 22x.	81 fl.	-133 fl. 18x.

Tab. 1 – Srovnání platů hudebníků u sv. Jakuba v Brně před přerozdělením farností a regulací bohoslužebného řádu

Ačkoliv všichni zmínění zaměstnanci vyjma hrobníka dodali podrobný přehled příjmů zrcadlící výrazný propad, úřad žádost o náhradu újmy na příjmech zamítnul. Zaměstnancům, kteří nejvíce trpěli na příjmech z pohřbů a deputátů bylo doporučeno, aby si ztrátu, kterou způsobilo přerozdělení farníků, vydělali službou v ostatních dvou brněnských farnostech.<sup>27</sup> V městských protokolech se nachází zmínka, že je pro hudebníky nemožné sloužit ve všech třech farnostech najednou.<sup>28</sup> Sekundárně je tento myšlenkový postup a návrh řešení dokladem, že se i v nově zřízených farních kostelech počítalo v první řadě s figurální hudbou.

ROČNÍ VÝDAJE NA HUDBU U SV. JAKUBA (regenschori, varhaník, 4 choralisté, kalkant)						
Do 1. ŘÍJNA 1784			Od 1. ŘÍJNA 1784			
Řádný plat hudebníků	Ostatní příjmy	Celkem	Řádný plat hudebníků	Ostatní příjmy	Celkem	Celkový rozdíl
465 fl. 29x.	1227 fl. 57x.	1693 fl. 26x.	465 fl. 29x.	196 fl. 28x.	661 fl. 57x.	-1031 fl. 29x.

Tab. 2 – Pokles celkových výdajů na hudbu u sv. Jakuba

<sup>25</sup> Srov. AMB, fond A1/12 Spisovna in publicis sine signo, inv.č. 3023, nefol.

<sup>26</sup> Plat choralisty je uveden stejně jako ostatní singulárně. Celkově byli u sv. Jakuba zaměstnaní vždy čtyři dospělí choralisté (dva basisté, dva tenoristé). Chlapce – fundatisty měl povinnost ze svého platu vyživovat regenschori, což také ve výpisu svých příjmů zdůrazňuje.

<sup>27</sup> Srov. AMB, fond A1/12 Spisovna in publicis sine signo, inv.č. 3023, nefol.

<sup>28</sup> Zda svatojakubští hudebníci po r. 1784 působili i v uvedených farnostech vzhledem k aktuálnímu nedostatečnému zpracování hudebního provozu v posledních dekadách 18. století nelze s jistotou potvrdit. Zatím však proto nebyly nalezeny žádné pramenné doklady.

Se změnou ve financování jde zřejmě ruku v ruce i pokles množství nakupovaných hudebnin a šetrné zacházení s papírem.<sup>29</sup> I přesto Peregrin Gravani pro kůr sv. Jakuba obstarával i po roce 1784 nové hudebniny, třebaže ne v takovém množství jako v předchozích letech.<sup>30</sup> Díky datacím některých z jeho kompozic je také možné vysledovat tendenci, že drobnější skladby pro potřeby kůru komponoval sám.<sup>31</sup>

Potřeba svatojakubských hudebníků obstarat si dostatečné prostředky na zajištění živobytí se odráží i dalších pramenech. Mezi nabídkami soukromých učitelů se v brněnském kalendáriu pro domácnosti z roku 1787 nachází také inzerát Peregrina Gravaniho a dvou tehdejších choralistů<sup>32</sup> – Antona<sup>33</sup> (sic!) Bílka a Antona Grolla. Regenschori Gravani nabízel hodiny hry na klavír, varhany a jiné nástroje. Svatojakubský basista Bílek nabízel výuku zpěvu a hry na klavír. Druhý basista Groll vyučoval zpěv a hru na housle. Tento inzerát naznačuje, že část ušlých příjmů si chrámoví hudebníci byli schopni obstarat právě soukromou výukou hudby. Jak velkou část příjmů a jaké množství času to v rámci jejich dalších povinností představovalo, bude jedním z témat dalšího výzkumu.

### Namísto závěru

Na příkladu brněnského regenschoriho Peregrina Gravaniho byly prezentovány dílčí možnosti mikrohistorického přístupu úzce vymezeného tématu – osobnosti regionálního charakteru vsazeného do rámce velkých dějin. Tento ne příliš často aplikovaný přístup na poli muzikologie může otevřít prostor pro nové úhly pohledu na problematiku všednodenního života hudebníků na sklonku 18. století, jejich sociálního zabezpečení a postavení ve společnosti, stejně jako může pomoci lépe porozumět celospolečenským tendencím a z nich vyplývajících pozvolných změn dobového paradigmatu.

---

<sup>29</sup> K tomuto tématu a zacházení Gravaniho se staršími hudebninami jako s makulaturou: Srov. RATOLÍSTKOVÁ, Michaela. Matthias Altmann – brněnský regenschori na přelomu 17. a 18. století. In situ str. 90.

<sup>30</sup> O této problematice bude podrobněji pojednáno v: KRAMÁŘOVÁ, Helena. *Musikpflege in der Stadtpfarrkirche St. Jakob in Brünn unter Regenschori Peregrin Gravani (1763-1815)* [disertační projekt].

<sup>31</sup> Svatojakubská sbírka hudebnin uložena v Moravském zemském archivu, Oddělení dějin hudby obsahuje přes 80 jeho dochovaných kompozic, o dalších nedochovaných skladbách ze svatojakubského kůru svědčí inventáře hudebnin z kostela sv. Jakuba.

<sup>32</sup> *Brünner-Hauskallender für das Jahr 1787*. Brünn, Johann Silvester Siedler, 1787, str. 81-82.

<sup>33</sup> V aktových materiálech k choralistům je uvedeno jméno Franz Bílek – vzhledem k bydlišti Antona Bílka uvedeném v kalendáriu se musí jednat u tutéž osobu. Proto lze předpokládat, že se v případě inzerátů jedná o tiskařskou chybu. Srov. *Brünner-Hauskallender für das Jahr 1787*. op. cit., str. 81.

## BISKUP JAKUB ARNOŠT Z LICHTENŠTEJNA-CASTELCORN A HUDBA

12 Jiří S e h n a l

Brno

Biskup Jakub Arnošt (1690 – 1747) byl nejlepším a nejsympatičtějším olomouckým biskupem 18. století. V této funkci strávil léta první slezské války (1738 – 1745) v Olomouci, poslední léta svého života (1745 – 1747) pak jako arcibiskup v Salcburku. Jakub Arnošt byl prasynovcem slavného biskupa Karla Lichtenštejna-Castelcorn. Biskupův bratr Maxmilián (1611 – 1675) měl dva syny, z nichž mladší František Karel (1648 – 1705) byl otcem biskupa Jakuba Arnošta. Nejpodrobněji zpracoval životopis Jakuba Arnošta Rudolf Zuber.<sup>1</sup> My zde chceme doplnit biskupův portrét o pohledy jeho současníků a všimnout si blíže jeho vztahu k hudbě.



Portrét biskupa Jakuba Arnošta z Lichtenštejna-Castelcorn.

Podle Zuberu neměl Jakub Arnošt kvůli válce s Pruskem možnost věnovat se v Olomouci více hudbě, kterou miloval. Zato v Salcburku byl z ohledu na tradici svého předchůdce nucen vydržovat kapelu ze 24 hudebníků, kteří hráli denně při tabuli, někdy až pro 140 hostů. Více nám

<sup>1</sup> Zuber, Rudolf: Osudy moravské církve v 17. století. Praha 1984, s. 130-144.

neprozrazuje ani Thomas Hochradner, který mu v dějinách hudby Salcburku věnuje jedinou větu.<sup>2</sup> Chceme proto ukázat, že Jakub Arnošt měl k hudbě skutečně osobní vztah.

Povinnosti svého duchovního úřadu plnil Jakub Arnošt s příkladnou péčí a obětavostí. Přes to, že od konce roku 1740 do května 1742 na Moravě řádili Prusové, biskup biřmoval za necelých pět let (1740 – 1745) své vlády na 160 000 věřících, vysvětil 820 kněží a posvětil 45 kostelů. Z biskupských příjmů vydal na stavby a dobročinné účely 283 425 zlatých.<sup>3</sup> Již v roce 1724 jako kanovník salcburský a olomoucký věnoval 24 000 zl ze svého majetku na vybudování piaristické koleje v Bílé Vodě, která patřila k jeho panství Hertwigswalde (nyní Doboszowice) ve Slezsku. Ačkoliv byl sám vychován jezuity, povolal do Bílé Vody piaristy, jejichž pedagogické schopnosti a mírný postup vůči nekatolíkům oceňoval stejně jako prastrýc. Bělovodská kolej měla svým působením posílit katolíky, žijící v převážně protestantském území. Kromě toho kladl Jakub Arnošt důraz také na to, aby zde byla hudba pěstována na stejné úrovni jako v piaristické koleji v Kroměříži.<sup>4</sup> Mírná, smířlivá povaha Jakuba Arnošta se projevila i po roce 1728, kdy ho salcburský arcibiskup jmenoval svým sufragánem v Seckau. Proto nesouhlasil s násilným vyháněním nekatolíků, které v roce 1731 zahájil na svém území jeho představený salcburský arcibiskup Firmian a které vzbudilo velké pohoršení v celé Evropě. Jakub Arnošt požadoval, aby se s nekatolíky jednalo mírně.<sup>5</sup> Příkladem bylo založení koleje v Bílé Vodě, které biskup věnoval zájem až do konce svého života.

Dokladů o jeho skromné, vlídné, hluboce zbožné povaze je dochováno mnoho. K nejstarším patří popis jeho návštěvy v jeho rodišti Hertwigswalde a Bílé Vodě v dubnu roku 1728<sup>6</sup> a zpráva hraběte Jana Nep. Ugarteho o biskupově zbožnosti při biřmování v Louce roku 1739.<sup>7</sup> Jakub Arnošt byl člověk mírné a smířlivé povahy. Ostatně, co mu zbývalo, když se Olomouc bez boje sama vzdala. Ze všeho je vidět, že se bál stejně jako preláti olomouckých klášterů, že Prusové zpusťou biskupské majetky. Král Bedřich byl cynik, který nebral ohledy na nikoho ani na církevní hodnostáře. Šternberský kronikář jej označil za hlavu nové sekty, tzv. svobodných zednářů. To všechno asi bylo Marii Terezii známo a proto si vybrala Jakuba Arnošta, aby ji v Praze 12. května 1742 korunoval na českou královnu. Pražského arcibiskupa Manderscheida v té době vykázala z Prahy, protože Manderscheid nedlouho předtím 7. prosince 1741 korunoval na českého krále jejího odpůrce bavorského kurfiřta Karla Alberta. Tuto poctu mnozí Jakubu Arnoštovi prý záviděli.

<sup>2</sup> Stenzl, Jürg a kol.: *Salzburger Musikgeschichte*, Salzburg 2005, S. 249.

<sup>3</sup> Zuber, R., cit. d. s. 140.

<sup>4</sup> Literatura o této koleji je velmi bohatá. Naposledy Ronck, Zuzana: *Das Musikarchiv des Pfarramtes Bílá Voda / Weisswasser...* Dissertation. Graz 2013.

<sup>5</sup> Zuber, R., cit. d. s. 132; Klamlinger, Karl: *Jakob II. Ernst Graf Liechtenstein (1728-1738)*. In: *Die Bischöfe von Graz-Seckau 1218-1968*. Graz 1969, s. 342-343.

<sup>6</sup> Spáčilová, Jana: *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha*. Olomouc 2018, s. 301.

<sup>7</sup> Mañas, Vladimír: *Slavnosti v Jaroměřicích a Holešově roku 1739 ve světle šlechtické korespondence*. *Opus musicum* 43, 2011, s. 10-11.

Posledním slavným momentem v působení Jakuba Arnošta na Moravě byla návštěva arcivévody Františka Štěpána Lotrinského se saským kurfiřtem Bedřichem Augustem III. a jeho ženou Marií Josefou v lednu roku 1745 v Olomouci. V té době sice byl olomouckým biskupem již Julius Troyer (zvolen 9. prosince 1744) a Jakub Arnošt arcibiskupem salcburským (zvolen 13. ledna 1745), ale zatímco Troyer zůstal z neznámých důvodů v Brně, Jakub Arnošt se ihned vrátil ze Salcburku do Olomouce, kde již 19. ledna vznešené hosty uvítal.<sup>8</sup>

Sympaticky líčí Jakuba Arnošta kronika příborských piaristů v roce 1742.<sup>9</sup> Po příjezdu do Nového Jičína 30. července biskup biřmoval až do půl deváté večer. 31. července posvětil farní kostel, 1. srpna Španělskou kapli a 2. srpna špitální kostel. Za tři dny biřmoval 6 000 osob. Po celou dobu pobytu v Novém Jičíně se postil a nevečeřel. Všichni se divili, že tak slabý, nemocný muž vydrží tolik námahy, kterou by stěží zvládl zdravý, silný člověk. Kromě toho panovala silná vedra a často přšelo. Před polednem dorazil do Příbora a protože bylo bláto, byly na cestu do kostela sv. Valentina položeny nějaké desky. Dosluhující rektor P. Remigius a s. Erasmo (Antonín Mašát) pozdravil biskupa latinskou řečí, ve které ho vyzval, *aby vyplnil vůli onoho Lichtenštejna, který je nazýván Šalomounem Moravy*. Ačkoliv piaristé připravili biskupovi k odpočinku dvě místnosti, než bude oběd, on je odmítl a posadil se v rektorově cele na jeho tvrdou, nepohodlnou postel a bavil se s otci piaristy. Odpoledne navštívil opět v doprovodu vojska Hukvaldy, kde byl přivítán střelbou z děl. V hradní kapli vyslechl loretánskou litanii v „moravském jazyku“. Všude byl radostně vítán lidem, který byl nadšen, když se se kníže po cestě s nimi zastavoval a hovořil s nimi dobře a srozumitelně „moravsky“.<sup>10</sup> Jakub Arnošt pak nařídil, aby lidé byli pohoštěni vínem a pivem. 3. srpna byl v hradní kapli přítomen mši P. Remigia a pak ještě mši svého ceremonáře. Teprve pak si prohlédl hrad. P. Remigia, který právě končil ve funkci rektora,<sup>11</sup> chtěl mít stále u sebe. Je možné, že ho s ním spojoval právě zájem o hudbu.

Není známo, že by Jakub Arnošt hrál na nějaký hudební nástroj a nepodařilo se prokázat, že by si vydržoval u svého dvora na Moravě nějaký hudební, byť jen služebnický soubor. Jakubův otec hrabě František Karel uměl hrát na kytaru a v Kroměříži mu patřily dvě šalmaje, uváděné v instrumentáři kostela sv. Mořice.<sup>12</sup> O hudebních zájmech jeho matky Kateřiny Pavlovské z Pavlovic nic bližšího nevíme. Jakub Arnošt trpěl od narození nějakou chorobou páteře a proto

<sup>8</sup> Více viz: Fiala, Jiří: Olomoucká konference arcivévody Františka Lotrinského a krále polského a kurfiřta saského Augusta III. V roce 1745. *Vlastivědný věstník moravský* 48 1996, s. 370-381. Sehnal, Jiří: Hudba u řeholních kanovníků sv. Augustina na Moravě v 17. a 18. století, část 1. – Olomouc. *Hudební věda* 52, 2015, s. 266-267.

<sup>9</sup> *Annales Collegii Priboriensis... conscribi concepti 1694 in Julio*. SOA Nový Jičín, pobočka Příbor.

<sup>10</sup> Jakub Arnošt skutečně „moravsky“ znal. 6. února 1744 se např. zúčastnil představení hanácké opery na Hradisku spolu s návštěvníky, kteří znali „moravsky“. Je to svým způsobem překvapující, protože se pohyboval převážně v prostředí, kde se čeština příliš nepoužívala. „Moravsky“ se naučil nejspíše ještě doma od matky Kateřiny Florentiny Karoliny Pavlovské z Pavlovic (†1704) a od spolužáků v Brně a Olomouci.

<sup>11</sup> P. Remigius a s. Erasmo odcházel právě 16. srpna 1742 do Lipníka n. Beč., kde působil jako rektor do 1. února 1747. Bombera, Jan: *Hudba v piaristické koleji Lipníku n. B. v letech 1680-1780*. *Hudební věda* 10, 1973, s. 121.

<sup>12</sup> Sehnal, Jiří: *Pavel Vejvanovský and the Kroměříž music collection*. Olomouc, 2008, s.20.



snad byl hrbatý. Vzdělání nabyt na jezuitských školách v Brně (zde jen jeden ročník), Olomouci a pak na Collegiu Germanicu v Římě. Zde se všude setkával s hudbou. I když se jako kanovník musel střídavě zdržovat v Olomouci a v Salcburku, nejsilněji na něho po hudební stránce zapůsobil Salcburk, kde byla chrámová hudba pěstována na mimořádně vysoké úrovni. Připomeňme, že v letech 1728 – 1740, kdy byl sufragánem salcburského arcibiskupa v Seckau, měl povinnost cestovat mezi Salcburkem, Seckau a Olomoucí. To prý činil velice rád, i když mu v tom zemská vláda ve Štýrsku kladla překážky.

Protože biskup pořádal i plesy, hráli na nich nejspíše hudebníci městského věžného Bernarda Němce nebo hudebníci katedrály. Zvláštní vztah měl k němu císařský hudebník a skladatel Ignazio Maria Conti (1699 – 1759), který mu jako olomouckému biskupovi věnoval čtyři mše pro 3-8 hlasů pro dobu postní ve stile antico a cappella. Conti v dedikaci nazývá biskupa svým nejmilostivějším pánem (*Domino meo benignissimo*),<sup>13</sup> ač Olomouc a Kroměříž asi nikdy nenavštívil. Jakub Arnošt byl jedním z mála olomouckých biskupů, k jehož slavnostnímu vjezdu do Olomouce byla složena slavná mše, kterou byla *Missa obligationis* od kapelníka katedrály Václava Gureckého. O datu biskupova vjezdu bylo rozhodnuto 2. března 1740, hlasy mše byly opsány mezi 10. a 13. březnem a slavnost se uskutečnila 30. dubna téhož roku.<sup>14</sup>

Zatím bez povšimnutí zůstala dedikace významné příručky generálního basu *Fundamenta partiturae in compendio data* od Matthaea Gugla (Salzburg 1719). Šlo o nejpopulárnější dílo svého druhu, neboť vyšlo do roku 1805 šestkrát a bylo známo i v českých zemích, kde se dochovalo v rukopisných překladech do češtiny.<sup>15</sup> České hudební historii zatím uniklo, že se autor Fundamentu Matouš Gugl narodil 18. října 1683 v Těchlovicích nad Labem (9 km od Děčína) jako syn Georga Gugla a jeho ženy Barbary.<sup>16</sup> Nevíme zatím, kde studoval, ani jakými cestami se dostal do Salcburku, kde se stal v roce 1705 členem dvorní kapely a roku 1717 varhaníkem dómu po Johannu Baptistu Samberovi. V roce 1719, kdy vyšlo první vydání Fundamentu, byl Jakub Arnošt jen arciděkanem opavským a kanovníkem salcburským a olomouckým. Vždyť Gugl mohl svoji učebnici věnovat spíše svému zaměstnavateli, kterým byl v té době arcibiskup František Antonín Harrach (1709 – 1727). Z toho soudíme, že Guglovo věnování svědčí o užším vztahu Jakuba Arnošta k hudbě, a snad i ke Guglovi. Guglova květnatá německá předmluva Jakubu Arnoštovi to pouze jemně naznačuje slovy: ... *protože ti není nic příjemnějšího než mile znějící hudba, která s něžnou láskou objímá všechny, kteří jsou jí oddáni, ba jejím prostřednictvím můžeš být srovnáván*

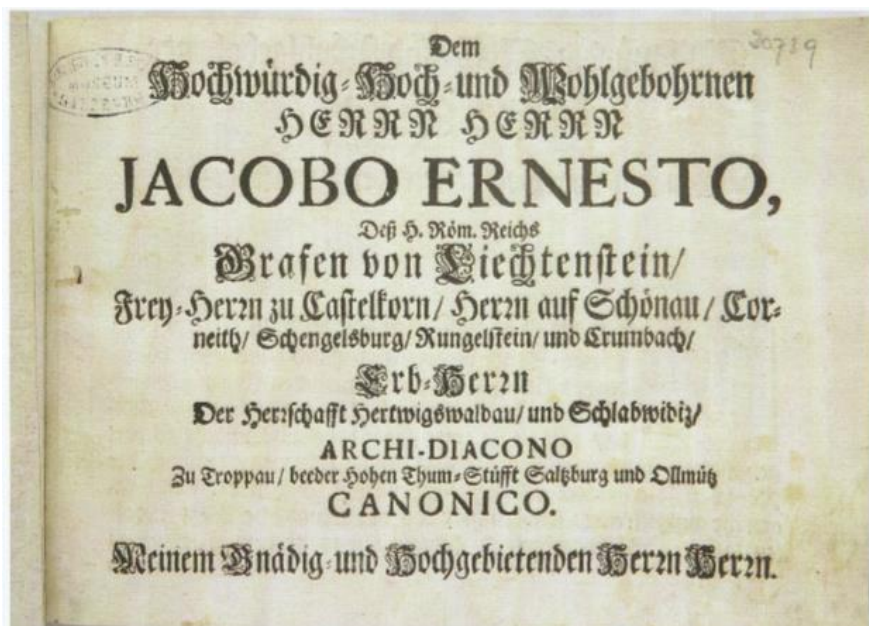
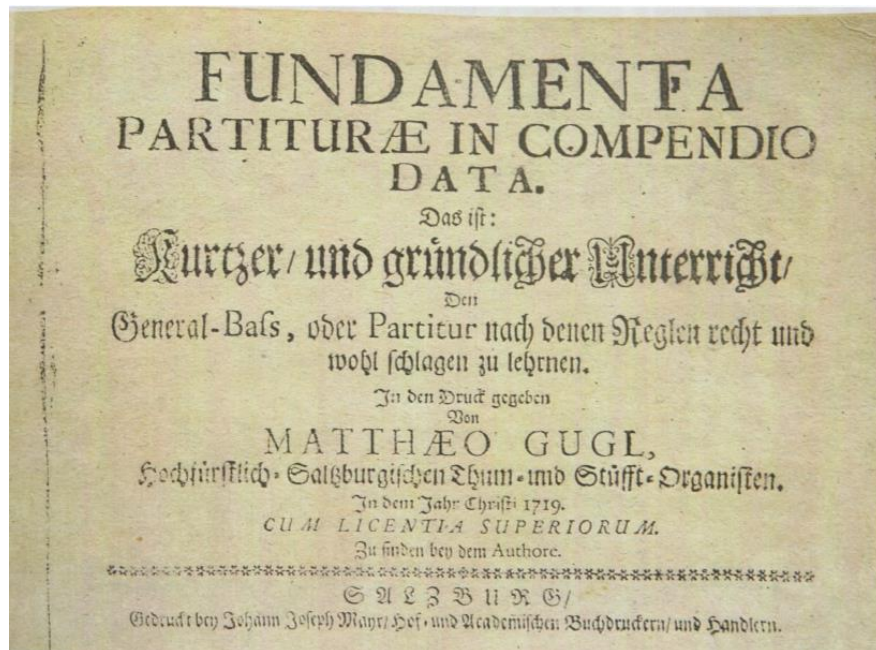
<sup>13</sup> Spáčilová, Jana: Contiho moteto k počtě svatých Cyrila a Metoděje. *Vlastivědný věstník moravský* 65, 2013, s. 142.

<sup>14</sup> Zuber, R., cit. d. 135; Sehnal Jiří *Hudba v olomoucké katedrále c 17. a 18. století*. Brno 1988, s. 42, 126-128; Spáčilová, J.: *Hudba na dvoře...* s. 68-70.

<sup>15</sup> Sehnal, Jiří: *Varhaníci a varhanní hra na Moravě*. *Hudební věda* 19, 1982, S. 32. Ludvová, Jitka: *Česká hudební teorie 1750-1850*. Praha 1985, s. 90, 92, 93.

<sup>16</sup> Laskavé zjištění Dr. Petra Hlaváčka.

s hrajícím Apolonem.<sup>17</sup> Neodvažujeme se spekulovat, zda Guglova dedikace byla společenským opomenutím, které se mohlo zaměstnavatele dotknout anebo nečekaně upřímným projevem sympatií Gugla k Jakubu Arnoštovi.



Spis Matthæa Gugla s dedikací.

V roce 1723 doprovázel Jakub Arnošt kardinála Schrattenbacha do Prahy ke korunovaci Karla VI. Rudolf Zuber z toho nepřímo vyvozuje, že oběma hodnostářům byl společný zájem o hudbu.<sup>18</sup> Jakub Arnošt se zřejmě znal s oběma Gureckými, z nichž starší Václav Matyáš byl

<sup>17</sup> ... indem bey Dir nichts angenehmer als die lieblich erschallende Music, alle diejenige so diser ergeben mit zartlicher Lieb umfanget, ja mitten unter diesen einer spillenden Apollini kanst verglichen werden.

<sup>18</sup> Zuber, R. cit. d. s. 131.

autorem mše *Missa obligationis*, která nejspíše zazněla při jeho intronizaci v Olomouci 30. dubna 1740.<sup>19</sup>

Některé salcburské zvyky přenesl Jakub Arnošt i do Olomouce, když se stal biskupem. Tím prvním bylo provádění antifon v prvních nešporách figurálně, nikoliv jen chorálně.<sup>20</sup> Po prvé se tak stalo v olomoucké katedrále o nešporách před Božím hodem svatodušním 4. června 1740. Byla to nepochybně novinka, kterou kronikář charakterizoval slovy „po salcburském způsobu“ (*more Salisburgensi*). Podle sdělení prof. Gerharda Walterskirchena se skutečně v dómském hudebním archivu v Salcburku dochovaly vícehlasé antifony od salcburských kapelníků Karla Heinricha Bibera, Matthiase Siegmunda Biechtelera, Johanna Ernsta Eeberlina, Giuseppa Lolliho, Domenica Fischiettiho a Michaela Haydna. Protože se hudební archiv olomoucké katedrály z 18. století nedochoval, nemůžeme říci, kdo byli autoři figurálních antifon v Olomouci. Je pravděpodobné, že je skládali hudebníci, kteří byli právě po ruce, především kapelníci.

Další novotou bylo postavení varhan v olomoucké katedrále na pilíře triumfálního oblouku mezi lodí a presbytářem. Nejstarší zpráva o těchto varhanách pochází z nedatovaného popisu katedrály z doby kolem roku 1750. Uvádí, že oboje varhany byly pořízeny na náklad biskupa Jakuba Arnošta, ale že poněkud brání pohledu z lodi do presbytáře.<sup>21</sup> To dosvědčuje i historická fotografie, kterou uveřejnil v roce 1887 Mořic Kráčmer.<sup>22</sup> Kvůli oběma nástrojům musely být vybudovány dva kůry, přiléhající k pilířům ve výšce asi 3-4m nad podlahou kostelní lodi a přístup na oba kůry byl nejspíše schodištěm z presbytáře, protože z lodi není na fotografii vidět. O této technicky jistě náročné stavbě a o varhanách se nepodařilo najít žádné zprávy. Poprvé je o nich zmínka v den volby biskupa Hamiltona 4. března 1761. V 11. 10 kanovníci oznámili, že byl zvolen nový biskup. V tu chvíli začal varhaník „preambulovat“ asi 5 minut na jedny ze dvou varhan, které jsou postaveny po stranách presbytáře.<sup>23</sup>

Jako autoři obojích varhan přicházejí v úvahu dva olomoučtí varhanáři Adam König nebo Jan Pavel Weninger, z cizích zejména vratislavský Michael Engler, který tu pracoval na varhanách pro kostel sv. Mořice, z brněnských Antonín Richter. I když podle fotografie se zdají být prospekty obojích varhan stejné, nebylo tomu tak. Levé varhany (na evangelní straně) měly v manuálu a v pedálu celkem 10 rejstříků pravé varhany (na epištolní straně) měly dva manuály a odhadem asi 16 rejstříků. Oboje varhany měly vysloveně barokní dispoziční „s vřísklavými hlasy, ač z dobrého

---

<sup>19</sup> Sehnal, Jiří: Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Olomouc 1988, s. 40-43, 126.

<sup>20</sup> Zprávu o tom přinesl pouze olomoucký augustinián. Sehnal, Jiří, cit. d. s. 263.

<sup>21</sup> Sehnal, Jiří: Dějiny varhan olomoucké katedrály. Časopis Moravského musea. Vědy společenské, 62, 1977, s. 112.

<sup>22</sup> Kráčmer, M.: Dějiny metropolitního chrámu sv. Václava v Olomouci. Olomouc 1887.

<sup>23</sup> Annales Canoniae Sternbergensis.

materiálu“ (Křížkovský 1872) a chybělo jim Cis, Dis, cis<sup>3</sup> a d<sup>3</sup>.<sup>24</sup> Zmíněné čtyři tóny byly doplněny v roce 1857 varhanářem Janem Blasmayerem na rozšířených vzdušnicích. Zvuk levých varhan byl v roce 1820 označen za příliš slabý k doprovodu většího orchestru. Při Blasmayerově opravě byl asi učiněn pokus zvuk obojích varhan zesílit zvýšením tlaku vzduchu, protože bylo u všech píšťal zvýšeno labium. Z těchto důvodů bylo roku 1873 konstatováno, že levé varhany jsou vhodnější pro doprovod figurální hudby, zatím co pravé pro doprovod lidového zpěvu.

Oba kůry byly hudebně využity i při velkolepé intronizaci arcibiskupa arcivévody Rudolfa 9. března 1821, při které účinkovalo 84 hudebníků, zřejmě instrumentalistů a zpěváků dohromady. Hudebníci byli rozmístěni nebo spíše namačkáni nejen na obou kůrech, ale i pod nimi. Přes to dokázal dómský varhaník Josef Červenka tento velký hudební soubor s neobyčejným úspěchem řídit. Bylo provedeno Te Deum in C op. 51 Josefa Preindla, Hummelova mše v B-dur a Haydnovo Offertorium v D-dur, vše s velkou přesností a velkolepým účinem.<sup>25</sup>



Historická fotografie, kterou uveřejnil v roce 1887 Mořic Kráčmer.

Důvod, proč dal Jakub Arnošt postavit ve svém katedrálním kostele dvoje varhany v zadní části presbytáře, můžeme spatřovat v jeho zkušenosti s varhanami v salcburském dómu. Také tam stály na západní empoře velké Egedacherovy varhany III/42,<sup>26</sup> ale při figurálních bohoslužbách se

<sup>24</sup> Podle toho se zdá, varhanář byl už moderněji orientovaný, protože jinak by varhany měly krátkou oktávu (bez Cis, Dis, Fis, Gis), která se na Moravě běžně stavěla.

<sup>25</sup> Sehnal, Jiří: Kirchenmusik im Erzbistum Olmütz unter Kardinal Erzherzog Rudolph. In: Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration hrsg. Von Friedrich W. Riedel. Sinzig, Studio 2006, s. 177-178.

<sup>26</sup> Walterskirchen, Gerhard: Zur Geschichte der großen Orgel im Salzburger Dom 1300-1984. In: Festschrift zur Weihe der neuen großen Orgel im Salzburger Dom 1988. Salzburg 1988, s. 11-13.



hudba prováděla u varhan, umístěných na čtyřech emporách na pilířích pod kupolí dómu.<sup>27</sup> Zde prováděli své skladby nejen Biber, Biechteler, Eberlin, ale i Mozart a Michael Haydn.<sup>28</sup> Podobně jako v Salcburku byly i v Olomouci varhany na západním kůru příliš vzdálené od liturgického prostoru a akustické poměry byly komplikované. Přenesení figurální hudby na pilířové empory bylo výhodné jak liturgicky tak po akustické stránce. Je také zajímavé, že varhany na pilířích byly především doprovodné nástroje, nepříliš silné, určené především ke hře continua ve figurální hudbě. Podobně jako v Salcburku byly i olomoucké varhany na pilířích odstraněny při regotizaci dómu v osmdesátých letech 19. století.<sup>29</sup>

O hudbě na dvoře arcibiskupa Jakuba Arnošta v Salcburku přináší Thomas Hochradner jedinou větu, ze které vyrozumíváme, že byla v katedrále reprezentativní a u dvora se klonila spíše k světskému vkusu.<sup>30</sup> Nic podrobnějšího neobsahuje ani Zemský archiv v Salcburku.<sup>31</sup> Přes to bylo Jakubu Arnoštovi za jeho krátkého působení v Salcburku věnováno ještě jedno významné hudební dílo. Byla jím sbírka devíti tokát a fug od dvorního varhaníka Johanna Ernesta Eberlina *IX toccate e fughe per l'organo* (Augsburg 1747). Rok vydání 1747 není na tisku uveden, ale dá se odvodit z knižních katalogů 18. století.<sup>32</sup> Jde o dílo typické pro varhanní styl, který tehdy převládal v Salcburku a v jižním Německu. W. A. Mozart nejdříve vysoce oceňoval Eberlinovy fugy. Zmíněná sbírka tokát totiž obsahuje devět tokát a k nim připojených fug. Po seznámení s fugami J. S. Bacha v roce 1782 však Mozart svůj názor změnil. Eberlinovy fugy se mu jevily ve srovnání s Bachovými a Händlovými fugami jen jako prodloužené versety.<sup>33</sup> Eberlinovi však křivdil, protože zapomněl, že Eberelin ve své sbírce předvádí prakticky to, co bylo potřebné a prováděné v katolické liturgii.

Nevím, zda smíme z Eberlinovy dedikace vyvozovat, že Jakub Arnošt měl pro varhany a varhanní hudbu zvláštní pochopení (Gugl, varhany na pilířích v olomoucké katedrále, Eberlinovy tokáty), ale tuto hypotézu nemůžeme ani zcela odmítnout. Jisté je, že odchod Jakuba Arnošta do Salcburku byl pro moravskou diecézi těžkou strátou. Výše citovaný šternberský kronikář to tehdy vyjádřil slovy: *Morava v něm ztratila dobrého pastýře a starostlivého biskupa. Byl to muž dobrý, vlídný a horlivý, když šlo o čest Boží.* My jen můžeme dodat, že odchod Jakuba Arnošta byl škodou i pro chrámovou hudbu na Moravě.

---

<sup>27</sup> Walterskirchen, Gerhard: Zur Wiedererrichtung der Musikemporen und Orgeln im Salzburger Dom. In: Die Musikemporen und Pfeilerorgeln im Dom zu Salzburg. Salzburg 1991. Nestr.

<sup>28</sup> Hintermaier, Ernst: Zur Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis im Dom zu Salzburg. In: Die Musikemporen, nestr.

<sup>29</sup> Sehnal, Jiří: Dějiny varhan... s. 114-115.

<sup>30</sup> Stenzl, Jürg: cit. d., s.249.

<sup>31</sup> Laskavé sdělení paní Mag. Gerdy Dohle z Landesarchiv Salzburg, 3. července 2017.

<sup>32</sup> Röhrs, Hans Joachim: Předmluva k faksimilové edici díla Eberlinových tokát. Salzburg 1998, s. 8.

<sup>33</sup> Röhrs, Martin Joachim, cit. d., s. 13.



# PROBLEMATIKA PREPISU NOVEJ NEMECKEJ ORGANOVEJ TABULATÚRNEJ NOTÁCIE NA PRÍKLADE PRIMÁRNÝCH PRAMEŇOV ZACHOVANÝCH V STREDNEJ EURÓPE

13 Peter Martinček

Vysoká škola múzických umení, Bratislava

## Úvod

Vynález hudobnej notácie predstavuje v európskom hudobnom vývoji zásadný pokrok ovplyvňujúci progres hudobného myslenia. Ľudská logika dospela k niekoľkým typom hudobného zápisu, ktoré sa vyvíjali a doplňovali počas niekoľkých storočí. Finálnu fázu reprezentuje moderná notácia vyjadrujúca úplne presne výšku tónu v rámci frekvenčného spektra, a tiež melografický priebeh skladby. Momentálne tak predstavuje vrchol v jednoduchosti a zrozumiteľnosti z hľadiska celosvetového využitia. Jednak pre rôzne hudobné nástroje, ale aj ľudský hlas. Okrem nášho nám dôverne známeho systému nachádzame v minulosti aj iné notácie. Pre nás špecifické sú najmä tie, založené na znakoch abecedy. Počas storočí nachádzame rôzne pokusy o vyjadrenie hudobného priebehu iónskou, ale aj latinskou abecedou. Jeden príklad nachádzame aj v 16. storočí, dnes je známy pod názvom nová nemecká organová tabulatúrna notácia.

Tento typ hudobnej notácie sa stáva od 16. storočia na dlho štandardom zápisu kompozícií v protestantskom prostredí. Neskôr však upadne úplne do zabudnutia. Od prvej publikácie tlačou v roku 1571 naberá raketový vzostup, a dokonca ešte Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) ňou zapisuje skladby. Richard Rybarič spomína vo *Vývoji európskeho notopisu* (1982) niekoľko jej dôležitých predchodcov. Napríklad zo začiatku 14. storočia dodatky v *Robertsbridgeskom kódexe*, *Tabulatúru Adama Heborgha zo Stendhalu* z roku 1448, či tlač A. Schlicka *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein* z roku 1512. Označované sú ako stará nemecká organová tabulatúra. Iné príklady použitia čiastočne písmenovej notácie môžeme vidieť napríklad u Sebastiana Virdunga v jeho diele *Musica getutscht* (Basel, 1511) (obr. 1) a u Martina Agricolu v diele *Musica instrumentalis deudsch* (Wittenberg, 1529).<sup>1</sup>

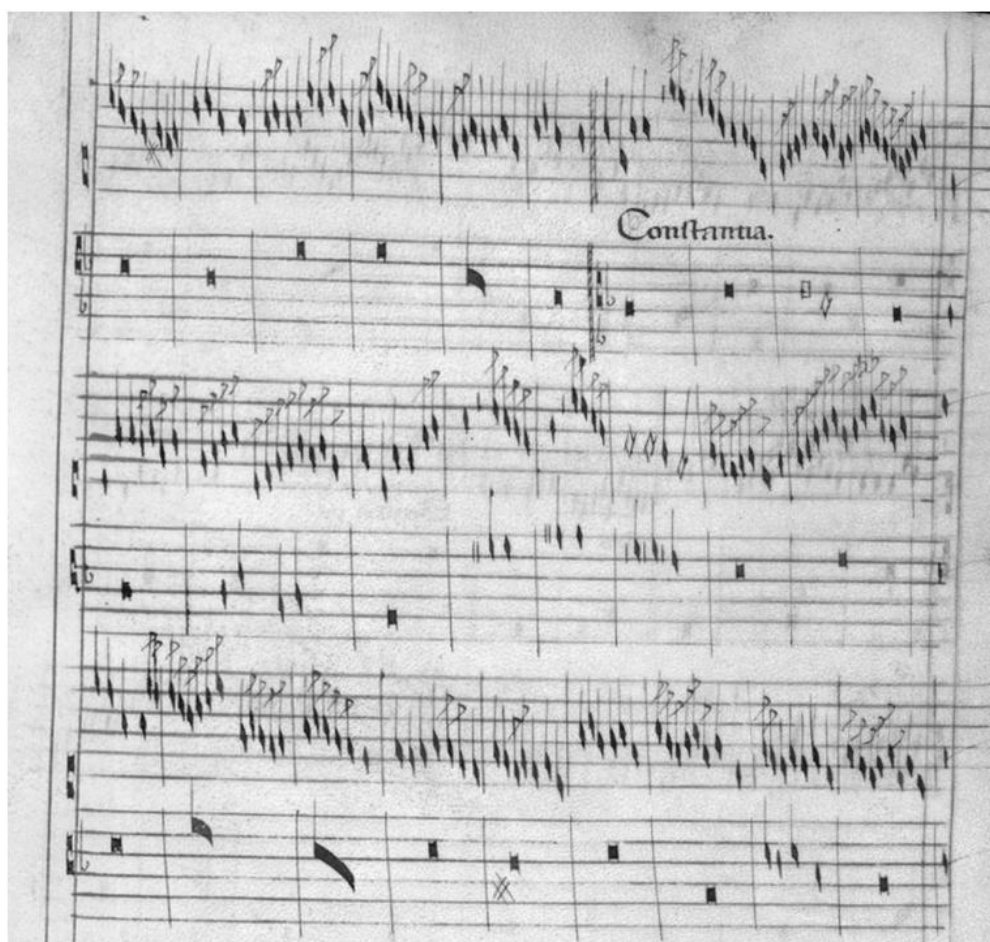


Obrázok 1: Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511, f. 64v.

<sup>1</sup> Rybarič, Richard.: *Vývoj európskeho notopisu*. OPUS, Bratislava 1982, s. 130 – 147.

Z hľadiska konceptu tzv. intavolácie predstavuje zaujímavý rukopisný prameň *Codex Faenza* uložený v *Biblioteca Comunale* pod sign. 117 vo Faenze. Obsahuje kompozície zapísané zhruba okolo roku 1400, hlavne svetské diela autorov ako Guillaume de Machaut, Jacopo da Bologna, Francesco Landini, a samozrejme iných anonymných autorov. V primárnom prameni môžeme vidieť inštrumentálnu diminúciu ich skladieb určenú pre klávesový nástroj, pravdepodobne organ. Zápis je rozdelený do taktov. Obsahuje dva hlasy: *tenor*, ktorý je vždy v spodnom hlase a *discantus* nad ním (obr. 2).

Prvenstvo Eliasa Nicolausa Amerbacha síce pravdepodobne nespočíva vo vynáleze novej nemeckej organovej tabulatúrnej notácie, nesporne mu však patrí prvenstvo v jej predstavení tlačou. *Orgel oder instrument tabulatur* (Lipsko, 1571), respektíve aj ďalšie jeho tlače z r. 1575 a 1583,<sup>2</sup> prinášajú vysvetlenie celého konceptu a príklady zapísaných skladieb. Táto tabulatúra spája dva dôležité rozmery. Prvým je rozmer písomnej notácie. Druhým je intavolácia, čiže zápis vokálnej skladby inštrumentálnou notáciou.

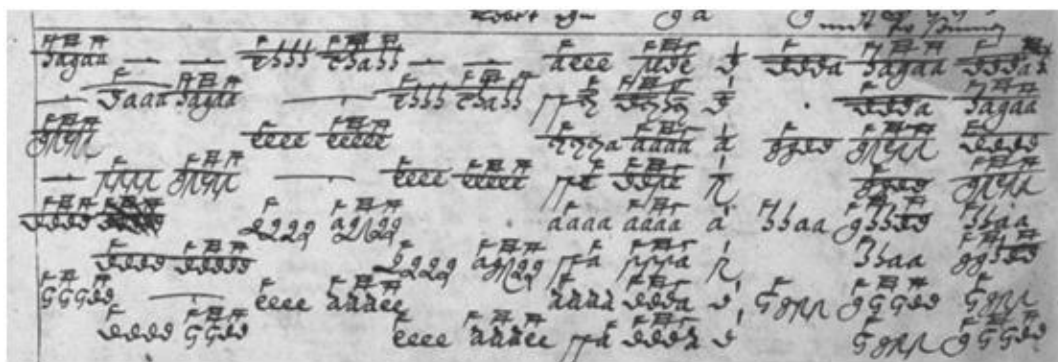


Obrázok 2: *Codex Faenza*. Biblioteca Comunale Faenza, sign. BC 117, f. 41v.

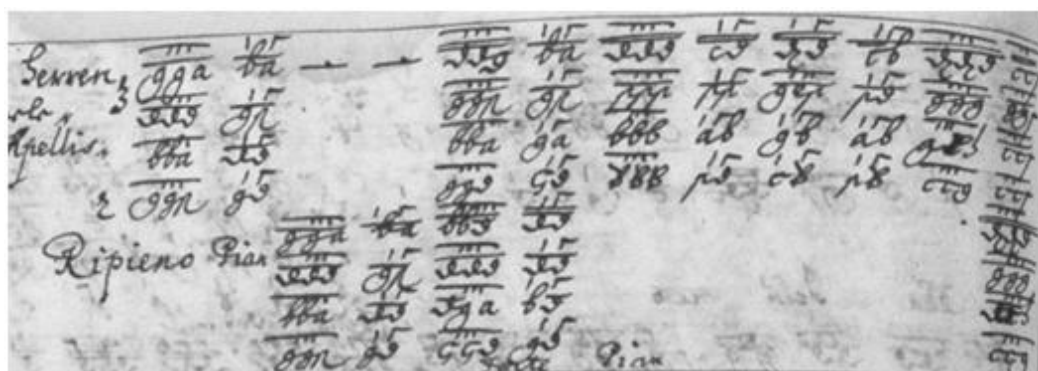
<sup>2</sup> RISM B/I: 1571|1|7, RISM B/I: 1575|1|7, RISM B/I: 1583|2|2.

## Koncept E. N. Ammerbacha predstavený v LZH

Intavolácia skladieb v *Levočskej zbierke hudobní*n (ďalej iba ako LZH) do novej nemeckej organovej tabulatúrnej notácie prebieha dvoma hlavnými spôsobmi. Janka Petoczová v *Polychórickej hudbe* (1998) hovorí o zúženej a blokovej intavolácii.<sup>3</sup> Treťou formou zápisu je tabulatúrna redukcia, tj. zápis skladby do kostrových hlasov (obr. 3 a-c). O zborníkoch z Levoče detailne informuje Marta Hulková, v štúdiu z roku 2012, kde sumarizuje svoj predošlý výskum.<sup>4</sup> Zo šiestich tabulatúrnych zborníkov poznáme menovite iba dvoch intavolátorov. Johanna Plotza, ktorý zapísal skladby v TZ sign. 13990a /2A/ a Samuela Marckfelenra, zapisujúceho skladby v TZ sign. 13994 /5A/ a 13991 /6A/. Hypotézy sa vedú ohľadom zapisovateľa TZ sign. 13992 /3A/ a 13993 /4A/. Jeden názor je, že ide o neznámeho organistu z Ľubice (M. Hulková),<sup>5</sup> J. Petoczová pripisovala autorstvo Thomasovi Goslerovi.<sup>6</sup>



Obrázok 3a: *Levočská zbierka hudobní*n, sign. 13992 /3A/ f. 272v – zúžená intavolácia.



Obrázok 3b: *Levočská zbierka hudobní*n, sign. 13992 /3A/ f. 261v – bloková intavolácia.

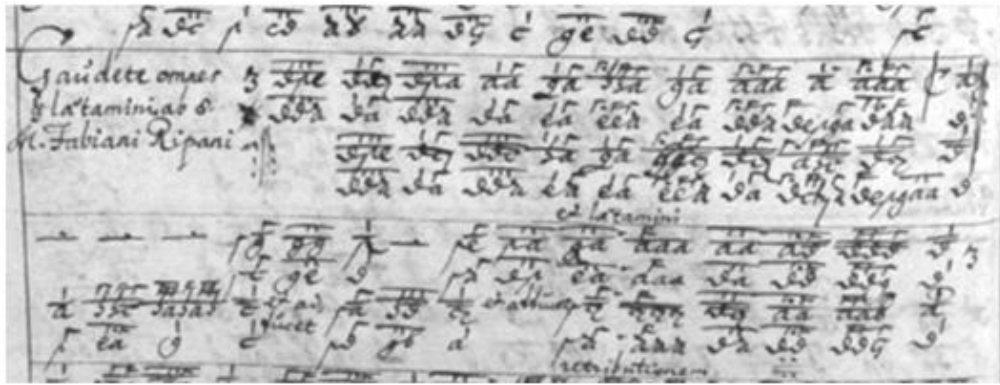
<sup>3</sup> Petoczová, Janka: *Polychorická hudba I (v európskej renesancii a baroku, v dejinách hudobnej kultúry na Slovensku)* Prešov 1998, s. 50 – 52. ISBN 80-968106-8-5.

<sup>4</sup> 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. 187 – 226. ISBN 978-80-8127-084-0.

<sup>5</sup> Tamže, s. 212 – 214.

<sup>6</sup> Petoczová, Janka: Tomáš Gosler – neznámy spišský skladateľ 17. storočia (Venované nedožitému 65. narodeninám Richarda Rybariča). In: *Slovenská hudba* (1995), č. 2, s. 228 – 262.





Obrázok 3c: *Levočská zbierka hudobnín*, sign. 13992/3A/ f. 8v – tabulatúrna redukcia.

Ak sa pozrieme na obrázok 4, vľavo vidíme pôvodný Ammerbachov koncept predstavený v jeho spomenutej tlači z roku 1571. Vpravo intavolátor sign. 13990b zapísal podrobné fungovanie novej nemeckej organovej tabulatúry na dve fóliá.

nach dem a. Wie solches aus der Ordnung des Clauers/so hierunden verzeichnet/klarlich zu erschen.

Folget alhier die Ordnung des ganzen Clauers.

C D E F G A B C D E F G A B C D E F G A

**Was die Characteres in der Tabulatur für bedeutung haben.**

Das 2. Capitel.

**C**haracteres nemmet man etliche Zeichen/die in der Tabulatur / an stadt der Noten vnd Pausen / dadurch ihre Valores oder geltung anzuzeigen/gebraucht werden/Vnd ist zu wissen/das die Characteres der Noten allweg oder die Buchstaben gesetzt werden / vnd anzeigt gen/wie lange man auff einem jeden Clauere halten/oder wie viel man Noten auff einen Schlag bringen sol/ Ihre bedeutung ist/wie folget:

**⌋** Dieser Punct allein ober einem Buchstaben/bedeut ein Tempus oder Breuem, gilt zweyen schlage.

**|** Bedeut ein Semibreuem, gilt einen Schlag.

**|** Bedeut ein Miniam, gilt ein halben Schlag.

**|** Bedeut ein Semiminiam, thun ihr vier einen Schlag.

**|** Bedeut ein Fusam, gehen ihr acht auff einen Schlag.

**|** Bedeut ein Semifusam, machen jr sechsheben einen Schlag.

**|** Bedeut ein Semisemifusam, thun ihr zwey vnd dreissig einen Schlag/Eind vnges kreuchlich/ Aber auff ein Tempus können sic kommen.

Jemer ist zu mercken/wem ein Punct neben einem Charactere besunden wird / legt er alle wege der bedeutung des Characters den halben theil zu/ als:

**|** Bedeut ein ganzen vnd ein halben Schlag / wenn also noch **|** ein halber darzu kömpt/Nemlich **|** ist das Tempus voll.

Also auch **|** bedeut ein halben Schlag vnd ein viertel/noch ein viertelschlagige Note darzu **|** / gibe ein ganzen Tact.

Was die Characteres oder Zeichen in der Tabulatur für geltung vnd bedeutung haben.

Art	Pausen	Tabulatur	Pausen in der Tabulatur	Art
♯	—	• oder 11	— 1612	♯
♭	—	1	— 1	♭
♮	—	1	— 1	♮
♯	—	1	— 1	♯
♭	—	1	— 1	♭
♮	—	1	— 1	♮
♯	—	1	— 1	♯
♭	—	1	— 1	♭
♮	—	1	— 1	♮

Dignum Reperitionis !!: oder 11 11

Instrumentum quomodo sit intendendum

f. cum 11 est: perfecta + cum hoc 11. 1 1

f. cum 11 quint. imperfecta

c. cum 11 est: 11

c. cum 11 quinta mod. cum imperfecta 11 11 11 11 11 11

11 cum 11 quinta perfecta + 11 est: perfecta 11 11

11 cum 11 quinta imperfecta a 11 est: perfecta a 11 11 11

c. cum 11 quinta perfecta 11 a est: perfecta c 11 11

c. cum 11 quinta imperfecta 11 + est: perfecta 11 11

Obrázok 4: Porovnanie konceptu tabulatúrnej notácie v origináli u E. N. Ammerbacha: *Orgel oder Instrument Tabulatur* (1571) (vľavo) a v odpise v Tabulatúrnom zborníku LZH sign. 13990b/2A/, úvod, sine f. no. (vpravo).

Funkčne a skrátene prepisuje dôležité praktické body, ktoré sám Ammerbach rozdeľuje do štyroch pravidiel na 7 obojstranne tlačených fóliách (bez počítania predslovu). Venuje sa hlavne popisu základných znakov, značeniu oktáv, melodickým postupom a intervalom. Nepopisuje však ozdoby a isté technické problémy hry. Napriek tomu, že zhruba 4 fóliá u Ammerbacha obsahujú iba

notové príklady ide o značnú úsporu. Tá však nezasahuje kvalitu obsiahnutých informácií. Určená je pre prax. Slúži na pripomenutie konceptu alebo je vyučovacíou pomôckou, ktorú zapísal učiteľ? Precíznosť zápisu skresľuje tvar písmen, nakoľko zapisovateľ si dal výrazne záležať na čitateľnosti. Ostatné intavolované skladby, často opisované v rýchlosti, nemajú vždy túto výhodu a jednotlivé písmená sú v rýchlosti deformované. Napriek tomu výrazné rozdiely v dukte písma je možné vidieť na prvý pohľad.

### **Rozdiely v intavolácii jednotlivých zapisovateľov tabulatúrnych zborníkov LZH**

Náš výskum sa zaoberá samotným zápisom novej nemeckej organovej tabulatúry, konkrétne duktami písma jednotlivých zapisovateľov. Snaží sa odhaliť, ako čo najlepšie identifikovať na základe autonómnych znakov, toho, ktorého zapisovateľa. Našou primárnou úlohou bolo na základe variantov v jednotlivých znakoch nájsť rozdielnych zapisovateľov, respektíve sledovať vývoj rukopisu. Tabulatúrne zborníky sme skúmali v pároch na základe logiky aká ich spája na základe predošlého výskumu Marty Hulkovej.<sup>7</sup> Vieme, že ideálny na túto úlohu by bol asi softvér, ktorý by dokázal presne vypočítať percentuálny rozdiel, avšak komplexnosť tohto zápisu pravdepodobne znemožňuje niečo podobné, respektíve by bolo nutné navrhnuť vlastný softvér. Budeme sa teda musieť uspokojiť s ľudskou pozorovacou schopnosťou. Sekundárna úloha je vypracovať tabuľku jednotlivých znakov pre potenciálnych nových záujemcov o rekonštrukciu tejto špecifickej notácie (pozri tabuľky 1 – 4 v Prílohe).

Ak sa pozrieme na prvú dvojicu TZ vidíme, že ozdobné písmo J. Plotza (na konci tabuľky 2), je ihneď spoznatel'né. Bolo pravdepodobne zapísané za krátky čas, tým pádom je vyrovnané počas všetkých ním zapísaných skladieb. Zložitejšie je to s ostatnými zápsmi. V tabuľke 1 a 2 môžeme vidieť, že tvar znakov dvoch pisateľov z TZ 13990a sa na prvý pohľad podobá na dvoch ostatných zapisovateľov TZ 13990b. Isté variácie v písmene *f fis* a *b* vylučujú spriaznenosť zapisovateľov **A** a **C**. V prípade zápisov v tabuľkách označených ako **B** je pravdepodobné, že ide o tú istú osobu. O rovnakú osobu môže ísť aj v prípade úvodného didaktického zápisu. Tu však vidíme, že úvod je viac štylizovaný a jeho autor sa pri zápise snažil o čitateľnosť a ozdobnosť.

Ďalšie dva tabulatúrne zborníky predstavujú iný problém. Je predpoklad, že oba zapísal ten istý zapisovateľ. Bolo to v priebehu zhruba 10 rokov, čo dokazujú občasnú miestopisné označenia zápisov spolu s uvedenými dátumami. Celková úprava týchto zborníkov je vynikajúca. V tabuľke 3 môžeme vidieť kontinuálne porovnanie jednotlivých rokov. Najvýraznejšia odchýlka je viditeľná pri písmenách *fis* a veľké *H*. Na druhú stranu nachádzame takmer identické písmená *c cis f e a b*. Je

---

<sup>7</sup> Pozri: HULKOVÁ 1985: Hulková, Marta: *Levočská zbierka hudobnín*. 1, 2 zv. [Kandidátska práca], FiFUK, Bratislava 1985.



možné, že intavolátor zmenil tvar písmena alebo ide o inú osobu? Dlhý priebeh času intavolácie nám dáva možnosť na zamyslenie sa, nakoľko duktus písma sa môže zmeniť počas rokov.

Posledná dvojica zborníkov prináša troch pisateľov. Zaujímavá je účasť domáceho organistu Samuela Marckfelnera (1621 – 1674) na sign 13994 /5A/, kde dopisuje po konci skladby do voľných miest ďalšie kompozície. Na rozdiel od uhladeného štýlu predošlých zapisovateľov je jeho prejav chaotický a väčšinou zle čitateľný. Štúdiu jeho duktu v dvoch zborníkoch môžeme vidieť v tabuľke 4. Písmena *d e f* jasne odlišujú jednotlivých zapisovateľov, na základe čoho môžeme konštatovať, že ide o rôzne osoby. U samotného Marckfelnera vidíme, akým spôsobom sa môžu jednotlivé písmena líšiť tvarom aj sklonom, ak zapisovateľovi až tak nezáleží na jeho výslednom produkte. Napriek tomu je po písme poznateľný.

## Záver

Po viac ako štyroch storočiach sa nie je možné spýtať zapisovateľov, ako to v skutočnosti bolo, respektíve ktoré skladby zapísali. Stav, výzor a množstvo primárnych prameňov často nedokáže dokonale zodpovedať na naše položené otázky a uspokojiť predstavu o dokonalom poznaní skutočnosti. V hudobnej historiografii, tak isto ako v akomkoľvek historickom bádani, sa tak pohybujeme na pôde hypotéz meniacich sa vplyvom novoobjavených faktov posúvajúcich poznanie vpred.

Pri finálnom zhodnotení nášho výskumu je niekoľko dôležitých faktorov, ktoré musíme zvážiť. V prvom rade, pri porovnávaní duktu písma zapisovateľov, musíme zvážiť aj iné vplyvy ako použitý druh papiera, druh pera, prípadne atramentu či časovú tieseň podieľajúcu sa na celkom výzore písma. Ďalšími nemenej dôležitými sú: zmena vplyvom času, či prístup ku samotnému zápisu. Organista si musel uvedomovať, že svoj zápis musí vedieť späťne prečítať.<sup>8</sup>

Záverom musíme konštatovať, že náš výskum naplnil skôr sekundárny cieľ, ako ten primárny. V istých ohľadoch nie je možné vyvodiť jasný záver. Ako napríklad pri tabulatúrnych zborníkoch sign. 13992 a 13993, nakoľko rozdiely v zápise nie sú až také markantné. Je teda možné a pravdepodobné, že ide len o jedného zapisovateľa. Iné sú jasné, avšak predovšetkým len potvrdzujú predošlý výskum iných bádateľov.

## PRÍLOHA:

(Tabuľka 1 – 4)

---

<sup>8</sup> Problematicky to vidíme napr. u Samuela Marckfelnera. Jeho dodatky nie sú až tak upravené a späťne prečítanie bolo určené, možno nevedomky, výhradne len pre neho.

13990a /1A/												
ruka	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b	h
<b>A</b>												
<b>B</b> od f. 72v												

Tabuľka 1:  
Porovnanie duktu písma dvoch rôznych zapisovateľov tabulatúrneho zborníka sign. 13990a /1A/.

13990b /2A/												
ruka	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b	h
úvod												
<b>C</b>												
<b>B (?)</b> od f. 122												
<b>J. Plotz</b> od f. 160												

Tabuľka 2:  
Porovnanie duktu písma rôznych zapisovateľov tabulatúrneho zborníka sign. 13990b /2A/.  
Rovnaké písmená s predošlou tabuľkou naznačujú možnú, rovnakú osobu.

13992 /3A/												
rok zápisu	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b	h
(1635)												
(1638)												
(1640)												
(1641)												
13993 /4A/												
(1642)												
(1645)												

Tabuľka 3:  
Porovnanie vývoja duktú písma jedného zapisovateľa tabulatúrneho zborníka sign. 13992 /3A/  
a 13993 /4A/ počas dlhšieho obdobia (?).

13994 /5A/												
ruka	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b	h
A												
Marckfelner f. 9-10												
f. 30-31 31-32												
f. 57-58												
13991 /6A/												
ruka	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b	h
B												
Marckfelner od f. 166v												

Tabuľka 4:

Porovnanie duktú písma rôznych zapisovateľov tabulatúrneho zborníka sign. 13994 /5A/ a 13991 /6A/. Okrem Samuela Marckfelnera nachádzame v týchto zborníkoch ešte dvoch zapisovateľov A a B.

# PRÍSPEVOK K AKTUÁLNYM VÝSKUMOM HUDOBNÝCH PRAMEŇOV OD 18. DO PRVEJ POLOVICE 20. STOROČIA (MUS B) V LEVOČSKEJ EVANJELICKEJ ZBIERKE HUDOBNÍN<sup>1</sup>

**14 Janka Petőczová**

Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava

Hudobné pramene zachované v Levoči poskytujú už dlhoročne dôležitú bázu pre výskum dejín hudby a hudobnej kultúry v tomto historicky zaujímavom meste s bohatým kultúrnym a umeleckým dedičstvom. V súčasnosti sa tu nachádzajú dve ucelené historické zbierky hudobnín, uložené *in situ*: 1. zbierka hudobnín rímskokatolíckeho farského Kostola sv. Jakuba (od roku 2015 Bazilika minor) a 2. zbierka hudobnín historickej knižnice Evanjelickej cirkvi a. v. v Levoči. *Levočská rímskokatolícka zbierka hudobnín* (SK-L) obsahuje hudobné pramene od 18. storočia do prvej polovice 20. storočia. Táto zbierka bola počas obdobia socializmu uchovávaná v SNM-Hudobnom múzeu a skatalogizovaná (MUS XVI).<sup>2</sup> *Levočská evanjelická zbierka hudobnín* (SK-Le) sa delí na dve časti: 1. hudobniny zo 16. a 17. storočia (MUS A); 2. hudobniny z obdobia od polovice 18. storočia do prvej polovice 20. storočia (MUS B).<sup>3</sup> Z týchto prameňov sú muzikológom a verejnosti známe predovšetkým hudobniny zo 16. a 17. storočia, pre ktoré sa zvykol používať pracovný názov *Levočská zbierka hudobnín*.<sup>4</sup> Práve v tejto časti *Levočskej evanjelickej zbierky hudobnín* sa zachovali známe rukopisné tabulatúrne zborníky a hlasové zošity.<sup>5</sup> Tie obsahujú renesančnú a barokovú hudbu mnohých európskych skladateľov, ale aj domácich hudobníkov žijúcich v 17. storočí na Slovensku (t. j. v historickom Kráľovskom Uhorsku) – Samuel Marckfelner, Ján Šimrák st., Thomas Gosler, Georg Wirsinger, etc.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Štúdia je súčasťou riešenia grantového projektu VEGA č. 2/0050/17 *Hudobná topografia Slovenska v premenách storočí*, roky riešenia: 2017 – 2020, pracovisko riešiteľky: Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava. Obrázky sú reprodukované s láskavým povolením Cirkevného zboru ECAV v Levoči.

<sup>2</sup> Zbierka hudobnín rímskokatolíckeho farského Kostola sv. Jakuba bola v roku 1990 vrátená do Levoče, signovanie prameňov ostalo nezmenené (SK-L MUS XVI). Zoznam najdôležitejších zbierok hudobnín (71) zachovaných na Slovensku z obdobia klasicizmu uvádza MÚDRA, Darina: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Klasicizmus*. Bratislava : OPUS, 1993, s. 187-189.

<sup>3</sup> MATÚŠ, František: *Súpis hudobnín v knižnici Evanjelickej cirkvi a. v. v Levoči. I. Historický hudobný fond (16. – 17. storočie); 2. Prehľadný súpis ďalších hudobnín (18. – 20. storočie)*. Strojopis. Levoča – Prešov: UPJŠ v Prešove, 1974.

<sup>4</sup> HULKOVÁ, Marta: *Levočská zbierka hudobnín, 2 zv.* Diss. Bratislava : FFUK, 1985.

<sup>5</sup> BURLAS, Ladislav – MOKRÝ, Ladislav – NOVÁČEK, Zdenek (eds.): *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1957; RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek. Renesancia. Barok*. Bratislava : OPUS, 1984; HULKOVÁ, Marta: Von der Forschung der Musikgeschichte in der Slowakei. Orgel-Tabulaturbücher der Musikaliensammlungen von Levoča (17. Jahr.). In: *Musaica 18*. Bratislava : SPN, 1987, s. 57-79; HULKOVÁ, Marta: Rukopisné hlasové zošity Levočskej zbierky hudobnín (17. storočie). In: *Slovenská hudba 21*, 1995, č. 2, s. 203-227; PETŐCZOVÁ, Janka: *Polychorická hudba I, v európskej renesancii a baroku, v dejinách hudobnej kultúry na Slovensku*. Prešov : František Matúš, 1998. PETŐCZOVÁ, Janka: *Polychorická hudba II, na Spiši v 17. storočí*. Prešov : František Matúš, 1999. PETŐCZOVÁ, Janka: *Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša. Raný novovek*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2014.

<sup>6</sup> RYBARIČ, Richard: Ján Šimbracký – spišský polyfonik 17. storočia. In: *Musicologica Slovaca 4*, 1973, s. 7-83. PETŐCZOVÁ, Janka: Tomáš Gosler – neznámy spišský skladateľ 17. storočia. In: *Slovenská hudba 21*, 1995, č. 2, s. 228-262. MATÚŠ, František: Samuel Marckfelner. Príspevok k poznaniu života a diela levočského organistu, hudobného skladateľa a senátora. In: ŽIFČÁK, František (ed.): *Z minulosti Spiša IX-X*. Levoča : Spišský dejepisný



Hudobné pramene z obdobia od polovice 18. storočia do prvej polovice 20. storočia *Levočskej evanjelickej zbierky hudobnín* (MUS B) neboli doteraz predmetom samostatného komplexného výskumu. A to i napriek tomu, že Levoča je vyzdvihovaná v dejinách hudby a hudobnej kultúry v obdobiach klasicizmu a romantizmu na Slovensku ako významné centrum hudobného života Spiša. Podľa Dariny Múdrej boli mestá Levoča, Spišská Kapitula a Kežmarok tri najdôležitejšie kultúrne centrá Spiša v klasicizme. Hudobný repertoár v Levoči a v lokalitách stredného Spiša bol silne ovplyvnený tvorbou nemeckých skladateľov, hlavne juhonemeckých (B. Fassold, B. Geissler, G. J. J. Hahn, M. Königsperger, L. Kraus, J. J. A. Kobrich, V. Rathgeber etc.), ďalej skladateľov z Čiech a Moravy (F. X. Brixi, J. Oehlschlägel, K. Loos, J. I. Linek, J. D. Zelenka) a skladateľov Viedne a rakúskeho tvorivého okruhu (C. Ditters von Dittersdorf, L. Hoffmann, J. K. Vaňhal, M. Haydn, W. A. Mozart, A. Salieri, J. Haydn, V. Pichl etc.).<sup>7</sup> V rámci celoslovenského výskumu hudobných prameňov obdobia klasicizmu sa pozornosť sústreďovala predovšetkým na tvorbu vrcholných majstrov (Ludwig van Beethoven, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart). Štúdie venované týmto skladateľom obsahujú zoznamy ich skladieb nachádzajúcich sa v slovenských prameňoch, avšak z hudobných prameňov zachovaných v Levoči tu boli reflektované len tie, ktoré sa zachovali v *Levočskej rímskokatolíckej zbierke hudobnín* (SK-L).<sup>8</sup> Rovnaká situácia vo výskume hudobných prameňov sa týka dejín hudby a hudobnej kultúry obdobia romantizmu. Ťažiskovou prácou v tomto smere je štúdia Jany Lengovej k dejinám hudobného života Levoče v 19. storočí.<sup>9</sup> Okrem nej sa hudobným prameňom obdobia romantizmu nachádzajúcim sa v časti MUS B v *Levočskej evanjelickej zbierke hudobnín* venovala pozornosť len v prácach, v ktorých bol stručne predstavený hudobný skladateľ, evanjelický kantor a organista v Levoči Friedrich Wilhelm Wagner (1815 – 1887).<sup>10</sup>

V súčasnosti sú hudobné pramene v časti MUS B v procese katalogizácie, z ktorej vyplýva, že ide o stredne veľkú zbierku hudobnín podobného charakteru a rozsahu, aká sa zachovala

---

spolok, 2002, s. 137-149. HULKOVÁ, Marta: Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobnín. In: *Slovenská hudba* 25, 1999, 2/3, s. 150-200. PETŐCZOVÁ, Janka: „Samuel Marckfelner bin ich genandt“. In: *Musicologica Slovaca* 2 (28), 2011, č. 1, s. 108-120. PETŐCZOVÁ, Janka: *Šimrák* versus *Šimbracký*. Mythen und Realität in der slowakischen Musikhistoriographie. In: *Hudební věda* 3-4, 2015, roč. LII, s. 273-316.

<sup>7</sup> MÚDRA, Darina: *Hudobný klasicizmus na Slovensku v dobových dokumentoch. Musikalische Klassik in der Slowakei in Zeitdokumente*. Bratislava : Ister Science, s. 170.

<sup>8</sup> BALLOVÁ, Ľuba: *Ludwig van Beethoven a Slovensko*. Bratislava : Osveta 1972. MÚDRA, Darina: Joseph Haydn a Slovensko. In: *Musicologica Slovaca XVIII*, 1982, s. 89-144. MÚDRA, Darina: Wolfgang Amadeus Mozart a Slovensko. In: *Musicologica Slovaca, Európske súvislosti slovenskej hudby*, 1990, s. 37-136.

<sup>9</sup> LENGOVÁ, Jana: K problematike hudobného života Levoče v druhej polovici 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca et Europea XIX*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art & Science, 1994, s. 131-152.

<sup>10</sup> ZORIČÁKOVÁ, Anna: Friedrich Wilhelm Wagner. In: KRÁL, Karol (ed.): *SPIŠ, vlastivedný zborník 2*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo pre Vlastivedné múzeum v Spišskej Novej Vsi, 1968, s. 311-318. [MATÚŠ, František]: Wagner, Fridrich Viliam [heslo]. In: *Slovenský biografický slovník VI. zväzok T – Ž*. Martin : Matica slovenská, 1994, s. 332.

v evanjelickom a. v. kostole v Košiciach (SK-BRnm MUS XXII).<sup>11</sup> Ťažisko obidvoch zbierok je položené na hudobniny (rukopisy, tlače a odpisy repertoáru) z 19. storočia, určené pre praktické hudobné potreby bohoslužieb v nemeckej evanjelickej a. v. cirkevnej obci, pričom dôležitú časť predstavuje zborová tvorba (miešané a mužské zbory, samostatné i so sprievodom klavíra, resp. organa). Hudobniny MUS B v Levoči však zahŕňajú širšie časové obdobie, pretože obsahujú aj pramene z prvej polovice 20. storočia, až do II. svetovej vojny. Časovým záberom sa teda približujú viac k zbierke hudobnín zachovanej z evanjelického a. v. kostola v Bratislave (SK-BRnm MUS XIX).<sup>12</sup> Hudobniny MUS B v *Levočskej evanjelickej zbierke hudobnín* obsahujú pramene s hudobnou tvorbou vyše sedemdesiatich skladateľov, ktorá dokumentuje: 1. spomínaný cirkevný zborový hudobný repertoár (J. Haydn, Giovanni Battista Pergolesi, Ludwig van Beethoven, Christian Gottlob August Bergth, Jacob André, Hans Georg Nägeli, Friedrich Silcher, Carl Gottlieb Reussiger, Heinrich Marschner, Neukomm/S. Ritter von Neukomm, Franz Schubert, Johannes Brahms, Robert Schumann, Joseph Ignaz Schnabel, Max Bruch etc.); 2. diela skladateľov obdobia klasicizmu, najmä prelomu 18. a 19. storočia (Ludwig van Beethoven, Carl Ditters von Dittersdorf, Joseph Haydn, Michael Haydn, Giovanni Paisiello, Franz Xaver (František Xaver) Tost, Johann Baptist Vanhall (Jan Křtitel Vaňhal), etc.); 3. úryvky z oper, operiet a tanečné skladby (W. A. Mozart, Anton Diabelli, G. Meyerbeer, F. Mendelssohn-Bartholdy, G. Donizetti, Franz Lehár, E. Kálmán); 4. početnú klavírnú literatúru (F. Liszt, F. von Suppé, J. Strauss, R. Schumann) a skladby pre spev a klavír (W. A. Mozart, Carl Maria von Weber); 5. propedeutickú literatúru, predovšetkým učebnice hry na klavíri (Albert Biehl, Eduard Biehl, Muzio Clementi, Carl Czerny, Joseph Löw, Wenzel Schwarz, L. Köhler), na harmóniu (J. Wanaus) a na husliach (Charles Auguste de Bériot, J. Malát); 6. hudobnú tvorbu domácich skladateľov, pôsobiacich na Spiši – Martin Valentín (Valentin) Reiss, Jakub Wester (Jacob Weszter), Friedrich Wilhelm Wagner a na širšom území Slovenska (historického Kráľovského Uhorska), resp. Európy – Béla Kéler, Karol (Carl) Herfurth.<sup>13</sup>

Vieme, že *Levočská evanjelická zbierka hudobnín* – ako súčasť historickej knižnice – vznikla obohatením pôvodného knižničného fondu akvizičnou činnosťou v druhej polovici 19. storočia; obsahuje teda rukopisy a tlače pochádzajúce z vlastníctva mnohých významných, cirkevne i spoločensky angažovaných levočských evanjelických rodín: Güntherovci, Görgeyovci, Lumniczerovci, Pfannschmiedtovci, Prihradní, Probstnerovci, Ujházyovci, etc. Základom aktuálneho spracovania hudobných prameňov MUS B je rešpektovanie rozdelenia rukopisov a tlačí

---

<sup>11</sup> KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana (ed.): *Sprievodca po zbierkovom fonde Hudobného múzea Slovenského národného múzea I. Hudobné zbierky archívnej povahy, 1965 – 2000* (=Musaeum Musicum). Bratislava: SNM-Hudobné múzeum, 2001, s. 80-82.

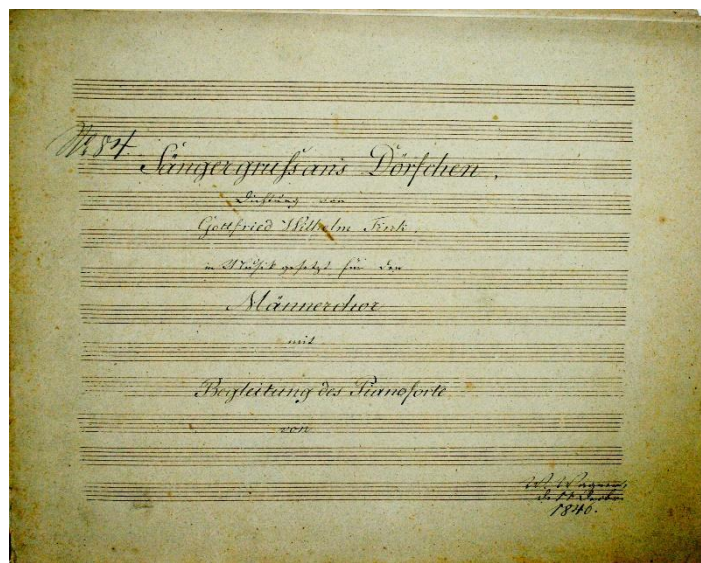
<sup>12</sup> KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana (ed.): *Sprievodca*, ref. 11, s. 73-77.

<sup>13</sup> MATÚŠ, František: *Súpis hudobnín*, ref. 3.

na skupiny podľa pozostalostí a osobných, pôvodných menších zbierok hudobní; skupiny prameňov majú spravidla aj jednotný, špecifický a kompaktný charakter jednotlivých zložiek (obalov, signatúr). K tým ťažiskovým patria tri pozostalosti – Friedricha Wilhelma Wagnera, Jozefa (Joseph) Pfannschmiedta a Jakuba Westera (Jacob Vester, Weszter).

### **Rodinná pozostalosť Friedricha Wilhelma Wagnera, MUS B 1 – MUS B 5**

Základ pozostalosti tvorí osobná, pôvodná zbierka hudobní Friedricha Wilhelma Wagnera (22. 4. 1815 – 13. 9. 1887). Priebežne ju dopĺňal jeho nasledovník, hudobný skladateľ a riaditeľ školy Karol Ormossy (Ormossy Karl, Károly, 1850 – 1907), jeho zať. Keďže bol aj dirigentom evanjelického zboru a ďalších zborových telies (podobne ako jeho predchodca), používal všetky tieto hudobniny. Zároveň niektoré skladby upravoval pre vlastné aktuálne potreby (transpozície, rozpisy partov, preklady nemeckých textov do maďarčiny). V tejto osobnej zbierke sa zachovala asi jedna štvrtina rodinnej hudobnej pozostalosti Wilhelma Wagnera. V roku 1922 ju darovala cirkvi jeho dcéra Lujza Ormossyová (Luise Ormossy, rod. Wagner, 1846 – 1936).<sup>14</sup> Pozostalosť tvoria vlastné diela Wilhelma Wagnera, jeho kniha chorálov, rukopisný zošit obsahujúci päťdesiat trojhlasných piesní pre deti a súbor skladieb pre miešané a mužské zbory na poéziu nemeckých básnikov (piesne, motetá, žalmy a kantáty pre zbory, sóla a sprievod klavíra); z nich päť autografov skladieb je datovaných, a to rokmi 1840 – 1850; *Wie lieblich sind deine Wohnungen* (miešaný zbor, žalm, 1840); *Sängergruss an's Dörfchen* (mužský zbor, pieseň, 1846 [Obrázok č. 1]); *Der Sonnenstrahl* (mužský zbor, kantáta, 7 častí, 1846); *Mein Herz ist bereit, o Gott, Psalm 57, v. 8-12* (miešaný zbor, žalm, 1847); *An die Dorfkirchlocke* (miešaný zbor, pieseň, 1850).



Obrázok č. 1: Friedrich Wilhelm Wagner: *Sängergruss an's Dörfchen*, 1846.

<sup>14</sup> Dankvotierung ... der Frau Lehrerswitwe Luise Ormossy für den Musikalischen Nachlass ihres seligen Vaters (22. 6. 1922). Ehrw. Frau Lehrerswitwe | Luise Ormossy | in Leutschau. Rukopis, spis č. 9 / 1922. Archív CZ ECAV v Levoči. Fond Georg Wagner, krab. 1, Schriften.

Okrem autografov vlastných skladieb Wilhelma Wagnera sa v pozostalosti zachovali jeho rukopisné odpisy zborových skladieb (partitúry zborov a party) európskych skladateľov – Carl Gottlieb Reissiger: *Du bist der Gott der Kraft*, moteto pre miešaný zbor (s. d.); Christian Gottlob August Bergt: *Gross ist der Herr*, hymnus pre miešaný zbor (s. d.); Friedrich Silcher: *Jehovah, deinem Namen sei Ehre, Macht und Ruhm*, hymnus pre miešaný zbor (1840), a tiež árie a úryvky z oper a zborových diel viacerých skladateľov – Vincenzo Bellini, Max Bruch, Anton Diabelli, Julius Káldy, Hermann Kipper, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Franz Xaver Wolfgang Mozart, Wolfgang Amadeus Mozart, Julius Stern, Giuseppe Verdi, Carl Maria von Weber, etc.

V mnohých prípadoch sa pri tlačiach zachovali aj rukopisné úpravy skladieb Wilhelma Wagnera pre klavír alebo 4-ručný klavír. Jedna z nich – úprava pre 4-ručný klavír *Schön Ellen / von / Max Bruch / Pianobegleitung zu vier Händen // W Wagner* (SK-Le MUS B 3) – sa nachádza pri balade Maxa Brucha *Schön Ellen* (op. 24). Táto skladba, pre soprán, barytón, miešaný zbor a orchester, sa predvádzala v Levoči zrejme len s klavírnym sprievodom, bez orchestrálnej zložky. Zachovali sa z nej dva tlačené vokálne party (*Sopran-Solo, Bariton-Solo*) a klavírna partitúra.<sup>15</sup>

### **Pozostalost' Jozefa (Joseph) Pfannschmiedta (MUS B 12 – MUS B 15)**

Historicky najstaršou pozostalosťou v časti MUS B v *Levočskej evanjelickej zbierke hudobní* je ucelená skupina rukopisov signatúr MUS B 12 – MUS B 15. Pôvodne nemala status samostatnej pozostalosti, ale vydeľuje sa takto svojim obsahom, charakterom aj vonkajšími paleografickými znakmi (rozmery papiera, vodoznaky, písarsky duktus). Dokumentuje inštrumentálnu a tanečnú hudbu obdobia klasicizmu európskych i domácich skladateľov, prevažne z konca 18. a prvého desaťročia 19. storočia – Franz (František) Rankel, Johann Moravetz (Jan Moravec) Johann Baptist Kucharz (Jan Křtitel Kuchař), Vinzenz Maschek (Vincenc Mašek), Adalbert Nudera (Vojtěch Nudera), etc. Základným jednotiacim elementom prameňov je však označenie viacerých hudobní posesorskými iniciálami, resp. skratkami mena – *JP, JPh, Jos. Pfan., Josephi Pfann.* (MUS B 12, 13, 15, 16). Najdlhšia z nich sa nachádza na titulnom liste rukopisu MUS B 13, ktorý prezentuje tanečnú hudbu hranú v Budapešti – *Pester | Landlerische | A[n]ni [1]797 | Basso | Gespielt bei die*

---

<sup>15</sup> Hudba Maxa Brucha bola v celoslovenskom kontexte známa. V SNM-Hudobnom múzeu je evidovaných dvanásť jeho skladieb v piatich zbierkach hudobní; najviac v *Bratislavskej evanjelickej zbierke hudobní*, a to štyri zborové skladby a jeden husľový koncert (MUS XIX, 169, 498, 500, 604, 1051), medzi nimi rukopisný odpis miešaného zboru *Im Himmelreich*, op. 90 (MUS XIX 169), balada *Schön Ellen* (MUS XIX 498), *Römischer Triumphgesang*, op. 19 (MUS XIX 500) a *Das Lied von der Glocke*, op. 45 (MUS XIX 604). V *Kežmarskej zbierke hudobní* sa zachovali dve jeho kvartetá (op. 9, 10, MUS IX 240, 241); ďalšie dve diela sa nachádzajú v menších zbierkach hudobní (MUS XVIII 375, 500) a medzi tlačami 20. storočia (MUS XXX 5760, 5839), dve v osobnom fonde Júliusa Kontška (MUS CVIII 98, 341). KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana (ed.): *Sprievodca*, ref. 11, s. 127.



7ben Cuhrfürsten | | Sig Maschek: | | Josephi. Pfan[n]<sup>16</sup> [Obrázok č. 2]. Táto skratka mena patrí Jozefovi (Joseph) Pfannschmiedtovi (28. 03. 1776 – 20. 04. 1808), členovi váženej levočskej evanjelickej rodiny.



Obrázok č. 2: Pester | Landlerische | A[n]ni [1]797 | Basso | Gespielt bei die 7ben Cuhrfürsten | Sig. Maschek: | | Josephi. Pfan[n]. Autor incentus: Mašek Pavol<sup>?</sup>, Vincenc<sup>?</sup>

Rodina Pfannschmiedtovcov získala šľachtický titul v 17. storočí, zásluhou levočského obchodníka Daniela Pfannschmiedta (? – 1677). Jeho najmladší syn bol Kristián Pfannschmiedt (Christian, 1668 – 1741), od roku 1705 evanjelický farár a od roku 1729 superintendent evanjelickej cirkvi, ktorý sa zaslúžil o výstavbu dreveného evanjelického kostola za hradbami v Levoči. V poradí jeho druhý syn bol Pankrác Pfannschmiedt (Pongrác, 1651 – 1718), pradedo Jozefa Pfannschmiedta. V mužskej línii tohto Pankráca nasledovali: syn Kristián (Christian, 1689 – 1757), ktorý mal syna Kristiána (Christian, 1728 – 1796), a tohoto synom bol práve Jozef Pfannschmiedt (1776 – 1808). Bol to teda rodený Levočan. Za manželku si zobral Teréziu Günther (Therese, 1778 – 1849), dcéru levočského farára Samuela Günthera (de Lilienfeld). Mali štyri deti, ktoré sa narodili v Levoči (Therese, 1800; Eduard, 1802; Julius, 1805; Maria, 1808). V roku narodenia posledného dieťaťa však jeho otec Jozef Pfannschmiedt zomrel, pomerne mladý, ako 32-ročný.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Autorstvo skladby je neisté; v tom čase pôsobili dvaja bratia Mašekovi: 1. Vincent Mašek (Vinzenz/Vincenzo Maschek, 1755 – 1831) v Prahe, ktorý patril k špičkovým skladateľom tanečnej hudby prelomu 18. a 19. storočia; 2. Pavel Mašek (Paul Lambert Maschek, 1761 – 1826), ktorý pôsobil ako klavirista a učiteľ vo Viedni od konca 18. storočia. MIKULÁŠ, Jiří: *Vinzenz Maschek (1755 – 1831) – život a dílo*. Praha : 2011, diss., [online 28.3.2019] <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/111894/>.

<sup>17</sup> Významné postavenie z detí Jozefa Pfannschmiedta získal syn Eduard (Ede, 1802 – 1879), filozof a právnik, poslanec uhorského snemu (1866 – 1879); ktorý prijal od r. 1875 priezvisko Zsedényi. SZLUHA, Márton, KÉSMÁRKY, István (ed.): *Szepes vármegye nemes családjai*. Budapest : Heraldika kiadó, 2013, s. 307-309.



V 19. storočí bola rozvetvená šľachtická evanjelická rodina Pfannschmiedtovcov (neskôr, po zmene priezviska, rodina Okolicsányiovcov-Zsedényiovcov) jedna z najvýznamnejších v Levoči. V roku 1887 darovali svoju rozsiahlu rodinnú knižnicu (knihy, kalendáre, hudobniny) budovanú od 17. storočia evanjelickej cirkvi. Každá darovaná tlač, resp. rukopis obsahuje posesorský záznam s datovaním; medzi nimi je i viacero hudobnín, ktoré sa nachádzajú v časti MUS A v *Levočskej evanjelickej zbierke hudobnín*. Výnimku tvorí *Pestry zborník*, ktorého príslušnosť k rodine Pfannschmiedtovcov vyplýva z autografných zápisov Daniela a Kristiána v rokoch 1679 – 1680, ktoré sa našli vo väzbe prameňa.<sup>18</sup> Ide o bratov Daniela (1659 – 1732) a Kristiána (1668–1741), ktorí boli synmi Daniela Pfannschmiedta st. (? – 1677), zakladateľa rodu.<sup>19</sup>

Genézu hudobnej pozostalosti Jozefa Pfannschmiedta (MUS B 12 – MUS B 15) môžeme hľadať v rokoch jeho štúdia mimo Spiša, v Bratislave (1790 – 1793) a v Blatnom Potoku (1794 – 1795). Po návrate do Levoče si mohol hudobniny priniesť so sebou, resp. si ich mohol objednávať a kupovať priamo u predajcov vo Viedni či Bratislave. Svedčí o tom datovanie, ktoré sa nachádza vo viacerých rukopisoch obsahujúcich tanečnú hudbu: 1797 (*Maschek, Moravetz, Schilter*); 1798 (*Kucharz, Moravetz, Schilter*); 1801, 1802 (*Tost*); 1807 (*Hladky*). Unikátna v tejto skupine je hudba F. X. Tosta (*Menuetti, Deutsche, Ländlerische*, MUS B 12), ktorá dokumentuje, že Jozef Pfannschmiedt mal dobré informácie o najnovšom repertoári hranom v Bratislave a na území Uhorska. Druhú líniu jeho kontaktov reprezentuje hudobný život v Budíne a Pešti, ako o tom svedčia zachované cykly tanečných skladieb, ktoré vznikli pre spoločenské príležitosti konané v Sále siedmich rytierov (*7<sup>ben</sup> Cuhrfürsten Saal, Moravetz, Schilter, Hladky*).

Napokon – existujú dve ďalšie dôležité indície o hudobných kontaktoch Jozefa Pfannschmiedta na najvyššie hudobné kruhy nielen v Budapešti a Bratislave, ale až vo Viedni:

1. jeho mladšia sestra Terézia (Therese, 1777 – 1838) sa v roku 1792 vydala za Jozefa Zmeškala (Joseph Zmeskall, 1763 – 1835) z rodu Domaňovského a Leštinského, oravského podžupana, neskôr prísediaceho krajského dištriktuálneho súdu v Prešove. Stal sa teda švagrom Jozefa Zmeškala – bratranca Mikuláša Zmeškala (Nicolaus Zmeskal, 1759 – 1833), vynikajúceho hudobníka a blízkeho priateľa Ludwiga van Beethovena.<sup>20</sup>

2. v skupine rukopisov signatúr MUS B 12 – MUS B 15 sa nachádza v signatúre MUS B 14 hudba troch prominentných skladateľov toho obdobia: menuety Ludwiga van Beethovena – 6: | *Menuetten* | a | *Violino Primo* | *Violino Secondo* | con | *ViolonZello* | del: Sig: *Beethoven* (KinB WoO 7, LvBWV WoO 7); symfónia C dur Carla Dittersa von Dittersdorfa – *Sinfonia in C* | 2 *Violini* | 2 *Oboi* | 2 *Clarini vel Corno* | *Viola* | *Violone* | e | *Tympano* | | *Del Sig Dittersdorf* (Krebs 60)

<sup>18</sup> KAČIC, Ladislav (ed.): *Pestry zborník. Tabulatura Miscellanea* (=Monumenta Musicae Slovacae). Bratislava : Hudobné centrum, 2005, s. 8, 41, 47.

<sup>19</sup> SZLUHA, Márton, KÉSMÁRKY, István (ed.): *Szepes vármegye nemes családjai*, ref. 15, s. 309.

<sup>20</sup> SCHIRLBAUER, Anna: Mikuláš Zmeskal: Legendy a skutočnosť. In: *Slovenská hudba* 35, 2009, č. 4, s. 380-396.

a variácie Josepha Haydna – *Sei | Variati[o]nes | a Violino 1<sup>mo</sup> | Violino 2<sup>do</sup> | con Basso | | Del Sig Hayden* (Hob. XI:2). Tieto rukopisné odpisy nemajú posesorské označenie, hudba v nich však prináleží do toho istého typu repertoáru, ktorý dokumentujú aj hudobniny posesorsky označené Jozefom Pfannschmiedtom. Isté je, že v levočskom dome Pfannschmiedtovcov sa organizovali koncerty, resp. súkromné hudobné akadémié a spoločenské podujatia na vysokej úrovni pre vybraný okruh ľudí. Jozef Pfannschmiedt bol podľa zachovaných hudobnín jedným z hráčov na sláčikový nástroj v ansámblu menšieho, komorného obsadenia a Beethovenove menuety, ktoré si hudobníci zaobstarali, hrali v Levoči prakticky skoro paralelne s časom ich vzniku a predvádzania vo Viedni.<sup>21</sup>

### **Osobná pozostalosť Jakuba (Jacob) Westera (MUS B 48)**

Osobná hudobná pozostalosť Jakuba Westera (Jacob Vester, Veszter, Weszter) zachovaná v časti MUS B v *Levočskej evanjelickej zbierke hudobnín* dokumentuje jednu z jej najcennejších zložiek – domácu hudobnú tvorbu. Identita tohto hudobníka (resp. učiteľa, kantora, organistu) a hudobného skladateľa obdobia neskorého klasicizmu je zatiaľ neprebádaná. Výskum sťažuje okolnosť, že archívnych informácií o Westerovcoch sa zachovalo na Spiši mnoho a meno Jakub Wester sa medzi nimi vyskytuje počas jedného storočia viackrát v dokumentoch počas druhej polovice 18. a v 19. storočí, a to vo viacerých spišských mestách.<sup>22</sup> Jedným z príslušníkov levočskej rodiny Westerovcov bol Dr. Ľudovít Wester (Lajos Weszter), knihovník, ktorý usporiadal historickú knižnicu CZ ECAV v Levoči.

Najstarší záznam o otcovi i synovi rovnakého mena Jakub Wester sa nachádza v levočskej evanjelickej matrike krstených zo dňa 24. novembra 1782 – vtedy bol krstený chlapec menom *Jacob*, jeho rodičmi boli otec Jakub Wester, krajčír – *Jacob Vester, ein Schneider* a matka *Rosina*, rodená *Spiruschin*, obidvaja pôvodom z Levoče. O tejto rodine Westerovcov a ich pôsobení v Levoči nemáme veľa informácií.<sup>23</sup>

V príslušnosti k dejinám CZ ECAV v Levoči vieme sledovať stopy po nositeľovi mena Jakub Wester v jednej z kníh, nachádzajúcej sa v historickej knižnici – ide o knihu Jacoba Glatza

---

<sup>21</sup> PETŐCZOVÁ, Janka: Musical Sources of the Levoča/Leutschau Lutheran Musical Collection from the Era of Dittersdorf, Haydn and Beethoven: Secular Music. In: GRANAT-JANKI, Anna (ed.): *Analiza dzieła muzycznego. Historia – teoria – praxis / Musical Analysis. Historia – Theoria – Praxis*. Wrocław: AMKL, 2019 (v tlači).

<sup>22</sup> Napríklad v Kežmarku žila rodina Westerovcov, bohato rozvetvená už od 18. storočia. Medzi známymi verejne činných členov tejto rodiny patrili dvaja bratia – *Sándor Westher*, adjutant Arthura von Görgeyho, vrchného veliteľa uhorskej revolučnej armády a Paul Johann Weszter (písal sa so „sz“, aby ho Maďari nevolali „Weschter“), v roku 1848 starosta Kežmarku a uhorský snemový poslanec. DAMANKOŠ, Marián: Nemeckí evanjelici Seniorátu šiestich slobodných kráľovských miest v období 1781 – 1918. In: *Historia Ecclesiastica I*, 2010, 1 – 2, s. 112, 113; [online 28.3.2019]: [https://www.unipo.sk/public/media/26549/Historia\\_Ecclesiastica\\_2010\\_1\\_2.pdf](https://www.unipo.sk/public/media/26549/Historia_Ecclesiastica_2010_1_2.pdf).

<sup>23</sup> Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Prešove, špecializované pracovisko Spišský archív v Levoči. Zbierka cirkevných matrik (ZCM), *A. Liber ecclesiasticus continens | nomina | infantulorum baptizatorum. | Taufmatrik IV Band | 1775 – 1787*, Levoča, ev. a. v. matrika k.: inv. č. 367, šk. 138, záznam za rok 1782, s. 105. V nasledujúcom roku sa narodila tým istým manželom Westerovcom dcéra *Anna Rosina*, krstená 2. júla 1783 (neskôr zomrela ona aj jej matka).

*Gesänge | über Tod, Grab und Unsterblichkeit* (Wien 1830. Verlag von J. S. Heudner, sign. 414). Tu nájdeme dokonca podpísaných až dvoch Jakubov: paleograficky starší autograf sa nachádza na titulnom liste tlače a poukazuje na staršieho majiteľa, na predsádke sa nachádza paleograficky mladší autograf – *Weszter Jacob, Lehrer 3/4 [1]893* a poukazuje na novšieho majiteľa knihy. Obidva tieto zápisy v knihe Jacoba Glatza sú veľmi silným indikátorom, že išlo o dedičstvo, knihu v učiteľskej rodine kantora, a je dosť možné, že starší zápis – podpis *post quem* roku vydania knihy 1830 – mohol patriť hudobníkovi Jakubovi Westerovi. Druhý podpis z roku 1893 patril o generáciu mladšiemu menovcovi *Jacobovi Weszterovi*, ktorý knihu daroval knižnici v čase výzvy rekonštrukcie a reorganizácie knižnice.

V polovici 19. storočia vieme sledovať na Spiši činnosť ešte jedného Jakuba Westera, ktorý pôsobil v škole v Tvarožnej (Durand) dokázateľne v rokoch 1855 – 1857.<sup>24</sup> Tento Jakub Wester pochádzal z Veľkého Slavkova (Grossschlagendorf). Svedčia o tom záznamy o narodení jeho detí (1834: *Aurelia Helena*; 1836: *Alexander Ferdinand*; 1839: *Ludovica Hermina*), ktoré sa zachovali v evanjelickej a. v. matrike krstených v Tvarožnej. V zázname za rok 1834 je uvedené aj jeho povolanie – *ludirector* a pôvod rodičov (otec – *Jacobus Weszter, N. Szálok*, t. j. Veľký Slavkov, matka – *Susanna nata Kunay, Olaszy*, t. j. Vlchy (zrejme Spišské Vlchy)).<sup>25</sup> Evanjelická cirkev a. v. v Tvarožnej patrila v polovici 19. storočia medzi aktívne nemecké cirkevné obce v mestečku, ktoré prináležalo od zrušenia poľského zálohu v roku 1772 až po rok 1876 do Provincie 16 spišských miest. Činnosť tohto učiteľa (ludirektora, ktorý mohol byť aj kantorom) chronologicky korešponduje najbližšie s hudobníkmi v levočskej zbierke v časti MUS B, pretože dva z autografov sú datované 30. rokmi 19. storočia (1832, 1833).

Nateraz však nedokážeme identifikovať, ktorý Jakub Wester je tvorcom hudby zachovanej v pozostalosti MUS B 48. Obsah pozostalosti však svedčí o tom, že bol aktívnym hráčom na klávesové nástroje a učiteľom hudby. Jeho hudobné rukopisy (autografy, úpravy a odpisy)<sup>26</sup> dokumentujú široké spektrum jeho pracovných povinností a všestranného hudobného pôsobenia v oblasti cirkevnej i svetskej hudby. Inštruktívna zbierka prelúdií pre organ v rôznych tóninách *Praeludien | auf die Orgel | aus verschiedenen Tonarten* svedčí o jeho pedagogických aktivitách a vyučovaní hry na nástroji. Pre potreby cirkevného zboru vytvoril rozsiahlu organovú partitúru harmonizovaných chorálov s číslaným basom *Kirchen Gesänge Noten Buch* (1832); nedatované organové úpravy nemeckých duchovných piesní *Choralbuch* a organové inštrumentálne medzihry

<sup>24</sup> *Schematismus der evangelischen Kirche Augsburgischer Confession in Ungarn und im Temesar Banat sammt den evangelischen Lehranstalten, Professoren und Lehrern für das Jahr 1855*. Pest : Verlag von C. A. Hartleben, 1855, s. 158.

<sup>25</sup> Špecializované pracovisko Spišský archív v Levoči. ZCM, Tvarožná, ev. a. v. matrika k.: 1783 – 1837, inv. č. 939, záznam za rok 1834, s. 359; ev. a. v. matrika k.: 1838 – 1873, inv. č. 940, šk. 359.

<sup>26</sup> V pozostalosti Jakuba Westera sa nachádza odpis *Divertimenta* pre husle a klavír op. 35 (úprava pre klavír) od Josepha Maysedera (1789 – 1863) rakúskeho skladateľa a vynikajúceho huslistu.

*Choral Zwischenspiele*. Jeho hudobné aktivity pri sobášoch a pohreboch prezentujú dve árie, krátka *Aria Funerbris* (nedatovaná) a *Copulations Aria* (1833).

Z tvorby Jakuba Westera sa zachovali aj skladby v zábavnom žánri, klavírna kadrila „na francúzsky spôsob“ – *Quadrille de Franse* s klasickou štruktúrou tanečnej koncertantnej skladby so šiestimi časťami a koncertná polka s introdukciou, troma časťami a kódom, nazvaná *Marien Polka*. Na prvej strane skladby *Quadrille de Franse* nájdeme isté unikum – odtlačok pečate v červenom vosku Jakuba Westera. Ide o typickú malú okrúhlu pečať mešťana, ktorá poukazuje na jeho dobrý pôvod, a ktorá zvyčajne slúžila ako overovací prostriedok na dôležitých listinách. Na hudobninách je pečať skôr raritou [Obrázok č. 3].



Obrázok č. 3: Jakub Westermayer: *Quadrille de Franse*

Zo zachovanej tvorby Jakuba Westera je mimoriadne zaujímavá Sonáta pre klavír a flautu č. 3 – *Nro: III. | Sonate | für das Piano Forte | Mit Begleitung einer Flöte oder Violin | von | J. W.*, z ktorej sa zachovala klavírna partitúra. Táto trojčasťová sonáta (*Allegro Vivace, Adagio, Allegretto*) prezentuje Westera ako kvalitného skladateľa vrcholného klasicizmu. Vpravo dole na titulnom liste je uvedený aj neskorší posesorský záznam: *Auguste Prihradny*. Ani v tomto prípade nie je jednoduché určiť vlastníka alebo vlastníčku hudobniny; z genealógie rodu Prihradných sú známe dva údaje o nositeľke mena Augusta: na jednej z nesignovaných hudobnín v časti MUS B v *Levočskej evanjelickej zbierke hudobnín* – na propedeutickej literatúre pre výuku klavíra J. K. Vaňhala – *XII PETITES PIECES progressives pour le Pianoforte a 4 mains par Jean Wanchal* nájdeme taký istý posesorský zápis aj s datovaním – *Auguste Prihradny | 1828*. Majiteľku hudobniny však nepoznáme, prvá známa nositeľka tohto mena v 19. storočí je Wilhelmina Augusta Prihradná (Wilhelmine Auguste Thekla Prihradny, nar. 1854 – ?), dcéra Augusta Daniela Prihradného a Jozefíny, rod. Benigny (Josepha Aurora Benigny).<sup>27</sup> V časti MUS B sa zachovala aj samostatná pozostalosť rodiny Prihradných, možné súvislosti (rodinné, hudobné, etc.) k dielu a pôsobeniu skladateľa Jakuba Westera nám však chýbajú.

<sup>27</sup> Online [28. 3. 2019]: [https://www.myheritage.sk/names/wilhelmine\\_prihradny](https://www.myheritage.sk/names/wilhelmine_prihradny).

## POZNÁMKY K TROM ANONYMNÝM LATINSKÝM FUNDAMENTOM Z ARCHÍVU VYDAVATEĽSTVA TRANOSCIUS V LIPTOVSKOM MIKULÁŠI<sup>1</sup>

15 Andrej Š u b a

Katedra hudobnej výchovy PdF UK Bratislava

Problematika hudobnoteoretickej spisby z územia dnešného Slovenska je v domácej muzikologickej literatúre prítomná vo viacerých monografických štúdiách. Najstaršiu známu teoretickú pamiatku domácej proveniencie, fragmentárne zachovaný *Levočský hudobnoteoretický traktát*, ktorý predstavuje ojedinelý doklad domácej úrovne hudobnoteoretického poznania v stredoveku, spracovala Zuzana Czagányová (1994).<sup>2</sup> Relatívne celistvý obraz možno z prác slovenských muzikológov získať o hudobnej teórii na našom území v 16. a 17. storočí. Okrem textov o teoretických prácach Štefana Monetaria z Kremnice od Richarda Rybariča (1974)<sup>3</sup> a bardejovského rektora Leonarda Stöckela od Františka Matúša (1991)<sup>4</sup> sa hudobnoteoretickému poznaniu v kontexte dobového hudobného života (vrátane školského vzdelávania) v niekoľkých príspevkoch venovala Marta Hulková (2001, 2004, 2005).<sup>5</sup> Najväčším počtom sú zastúpené práce venované hudobnej teórii v 18. storočí, z viacerých na tomto mieste zmienime aspoň štúdie Ladislava Kačica (1988, 2002, 2018).<sup>6</sup> Napriek tomu, že texty venované dejinám hudobnej teórie nie sú v slovenskej muzikologickej spisbe celkovo príliš frekventované, aktuálny stav poznania dovoľuje konštatovanie, že aj v tejto oblasti bola prítomná istá kontinuita ideí charakteristická pre multikultúrny a multinacionálny európsky priestor. Na konkrétnych prípadoch je tiež možné zdokumentovať, že v priebehu celého 18. storočia sa na Slovensko dostávali v rozličných podobách myšlienky popredných, prevažne rakúskych a nemeckých teoretikov. Ako sa zdá z dostupných a dochovaných prameňov, bola pre naše územie, viac než pôvodné teoretické práce, typická inštruktážno-pedagogická spisba orientovaná na praktickú výuku nástrojovej hry, generálneho basu, prípadne kompozície, čoho dôkazom sú používané tlače, odpisy

---

<sup>1</sup> Text vznikol ako súčasť riešenia grantového projektu VEGA 2/0113/2017 „Hudobná teória na Slovensku v 16. – 19. storočí.“

<sup>2</sup> CZAGÁNYOVÁ, Z.: Anonymi Leutsoviensis Tractatus de Musica. In: *Slovenská hudba 17*, č. 4, 1994, s. 247 – 327.

<sup>3</sup> RYBARIČ, R.: Štefan Monetarius a jeho hudobno-teoretický traktát. In: *Hudobný archív 1*, Martin: Matica slovenská 1974, s. 53 – 62.

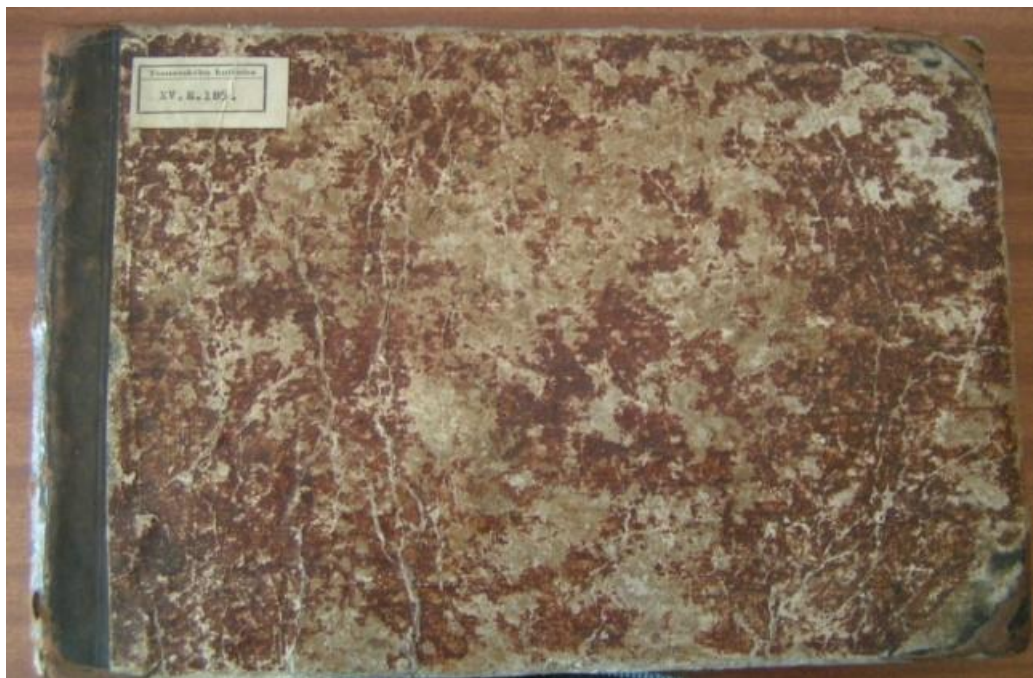
<sup>4</sup> MATÚŠ, F.: De Musica L. Stockelii. In: *Slovenská hudba 17*, č. 4, s. 360 – 416.

<sup>5</sup> HULKOVÁ, M.: Hudobniny v knižnici Johanna Derschwama. In: *Historicko-etnologické štúdie II*. Banská Bystrica: UMB, 2001, s. 91 – 102. HULKOVÁ, M.: Príspevok k problematike hudobnej výchovy na území Slovenska v 16. storočí. In: *Slovenská hudba 2004*, č. 3, s. 225 – 239. HULKOVÁ, M.: Beitrag zur Problematik der Musikerziehung in den Stadtschulen auf dem Gebiet der Slowakei im 16. Jahrhundert. In: *Musicologica Istropolitana IV*. Bratislava: Stimul, 2005, s. 41 – 59.

<sup>6</sup> KAČIC, L.: Zborníky Pantaleona Roškovského pre klávesové nástroje. In: *Musicologica Slovaca XII. K prameňom hudby na Slovensku v 17. a 18. storočí*. Bratislava: VEDA, 1988, s. 145 – 211. KAČIC, L.: Český preklad učebnice generálneho basu J. D. Heinichena z prostredia slovenských františkánov. In: *Hudební věda*, roč. 39, č. 1, s. 29 – 56. KAČIC, L.: Figured Bass Instruction Among Franciscans in 18<sup>th</sup>- and 19<sup>th</sup>-Century Slovakia. In: *Musicologica Slovaca 9 (35)/2018*. Bratislava: ÚHV SAV, s. 5 – 27.



a záznamy v inventároch.<sup>7</sup> Na doplnenie obrazu o hudobnom živote (a premenách hudobnoteoretického myslenia v našom kultúrnom priestore v minulosti) bude potrebné v blízkej dobe venovať väčšiu pozornosť možno na prvý pohľad menej atraktívnym a doteraz len fragmentárne spracovaným anonymným odpisom a teoretickým príručkám. Nasledujúci príspevok sa venuje trom takýmto pamiatkam z archívu vydavateľstva Transcius v Liptovskom Mikuláši.



Pamiatka z archívu vydavateľstva Transcius (Sig. XV. E. 185), obsahujúca zbierku duchovných piesní a konvolút latinských hudobnoteoretických spisov, vrátane Francisciho *Introductio in Generalem Bassum*.  
Zdroj: Archív vydavateľstva Transcius v Liptovskom Mikuláši. Foto: A. Šuba.<sup>8</sup>

### Opis, problém autorstva a datovania pamiatky

Konvolút z archívu vydavateľstva Transcius v Liptovskom Mikuláši, obsahujúci aj v literatúre zmieňovaný traktát Johanna Francisciho *Introductio in Generalem Bassum*,<sup>9</sup> vznikol ako odpis a obsahuje tri ďalšie latinské hudobnoteoretické práce menšieho rozsahu. Všetky spisy spoločne tvoria akýsi „teoreticko-praktický“ úvod k nasledujúcej zbierke duchovných piesní s generálnym

<sup>7</sup> KAČIC, L.: Od stredoveku po renesanciu, Hudba baroka. In: *Dejiny slovenskej hudby* (ed. O. Elschek). Bratislava: ASCO Art & Science, 1996, s. 54 – 113.

<sup>8</sup> Pre všetky použité fotografie platí uvedený zdroj.

<sup>9</sup> Tomuto prameňu, ktorým sme sa zaoberali v dizertačnej práci na Katedre muzikológie FiFUK v Bratislave pod vedením prof. E. Chalupku, plánujeme kvôli jeho významu venovať v budúcnosti samostatnú štúdiu. Komparáciou s dobovými teoretickými dielami sa nám podarilo určiť ako predlohu *Introductio in Generalem Bassum* Jána Francisciho 1. diel *Muscalische Handleitung* nemeckého teoretika Friedricha Erharda Niedta (1674 – 1708), čím sa Francisciho text dostáva do zaujímavej príbuznosti s generálbasovou náukou J. S. Bacha. Ten vo *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des Generalbasses oder Accompagnement für seine Scholaren in Musik* (1738) tiež čerpá z Niedtovej knihy. Komparáciou Bachovej a Francisciho verzie sme prišli k záveru, že Francisciho text je vernejší Niedtovej predlohe, čím sa líši od Bachovej voľnejšej adaptácie Niedta. ŠUBA, A.: *Introductio in Generalem Bassum Jána Francisciho. Príspevok k hudobnoteoretickému mysleniu na území Slovenska v 18. storočí*. [dizertačná práca] Katedra hudobnej vedy FiFUK, Bratislava, 2010.

basom. Pamiatka (Sign. XV.E.185) má rozmery 28,5 x 21 cm (pozdĺžne 4°). Rukopis, zviazaný v značne opotrebovanej väzbe a dodatočne paginovaný ceruzkou, obsahuje 2 voľné listy, po ktorých na stranách 1 až 43<sup>10</sup> nasledujú 4 hudobnoteoretické texty v latinskom jazyku: *Fundamenta Musicae Hallensia* (FMH), *Appendicis loco notare sequentia placuit* (AP), *Introductio in Generalem Bassum Johannis Franciscii* a *Communes necessariaeque observationes Musicae Clavicordii* (OB). Francisciho dielo je zapísané na stranách 21 až 40. Po textovej časti opäť nasledujú 2 voľné listy. Na stranách 43 až 76 sa nachádzajú duchovné piesne zoradené podľa obdobia cirkevného roku. Po ďalších 2 voľných listoch pamiatka pokračuje *Registrem písní v této Partitúre obsažených* so samostatným číslovaním (s. 1 – 22). Ďalší predel tvorí 8 voľných listov. Záver, rovnako samostatne číslovaný, vyplňajú na stranách 1 až 40 opäť duchovné piesne.

Z hľadiska rozsahu, obsahu a funkcie možno, ako ďalej ukážeme, všetky spomínané texty zaradiť medzi tzv. fundamenty. Ich vznik (samotných textov, nie odpisu) možno vzhľadom na obsah predbežne datovať do obdobia 1. polovice 18. storočia. Zväzok obsahuje tiež vloženú prácu s názvom *Psychologia Empirica* s dátumom 19. 9. 1827, odpísanú Jurajom Vansom „učiteľom na Píle“.<sup>11</sup> Keďže, ako uvádza aj dokumentácia v Tranoscii, duktus písma nie je identický s rukou, ktorá zaznamenala teoretické diela a duchovné piesne, úvahy o autorovi, majiteľovi či prostredí, v ktorom sa používal, majú nateraz len hypotetický charakter. Napriek tomu si v prípade spomenutého posesorského záznamu dovoľíme vysloviť hypotézu, že s vysokou mierou pravdepodobnosti ide o Juraja Vansu (1809—?),<sup>12</sup> učiteľa a regenschoriho pôsobiaceho v Rimavskej Píle. Presnejšie datovanie a analýza obsahu pamiatky zaujímavej i z hymnologického hľadiska, musí byť predmetom ďalšieho výskumu.

### Tri anonymné latinské fundamenty

Tri anonymné latinské hudobnoteoretické texty z archívu Tranoscia (*Fundamenta Musicae Hallensia*, *Appendicis loco notare sequentia placuit* a *Communes necessariaeque observationes Musicae Clavicordii*)<sup>13</sup> v sebe spájajú zbytky starších tradovaných teorém (tzv. loci communes, topoi)

<sup>10</sup> Staršie paginovanie ceruzkou ide len po číslo 42, k čomu došlo vynechaním číslovania jednostranového úvodu v spise *Fundamenta Musicae Hallensia*.

<sup>11</sup> Za predsádkou sa nachádza nasledujúci záznam napísaný ceruzkou: „Jur Vansa, býv. učiteľ na Píle“

<sup>12</sup> T. Vansová v diele *Ján Vansa* (Tranoscus, 1941) píše o Jurajovi Vansovi, že bol „veľký milovník hudby a výborný organista.“ Kazateľ, spisovateľ, národný buditeľ a osvetový pracovník Ján Vansa a skladateľ, zberateľ ľudových piesní Ľudovít Vansa (1835 – 1837) boli synmi Juraja Vansu. S jeho menom je spojená i rukopisná hymnologická pamiatka tzv. *Partitúra Juraja Vansu*.

<sup>13</sup> Použitie latinského jazyka podporuje hypotézu o datovaní vzniku obsahu spisov do 1. polovice 18. storočia. P. Benary uvádza, že znalosť latinčiny nebola vzhľadom na odčlenenie hudby z univerzitného vzdelávania okolo roku 1750 medzi hudobnými teoretikmi celkom bežná. Viac BENARY, P.: *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*. Lipsko: Breitkopf & Härtel, 1961, s. 77.

s utilitárnosťou výkladu typickou pre humanistické školstvo,<sup>14</sup> pričom texty obsahujú tiež viaceré javy charakteristické pre 17. a 18. storočie (spojenie výuky teórie s hrou na nástroji, generálbasovú náuku, ladenie klavichordu). Po Francisciho spise *Introductio in Generalem Bassum* (19 str.) je druhým najrozsiahlejším textom konvolútu *Fundamenta Musicae Hallensia* (14 str.). Najkratším je len 3-stranové pojednanie *Communes necessariaeque observationes Musicae Clavicordii*, ktorého stručnosť anticipuje už názov. Z hľadiska didaktického spracovania preberanej elementárnej hudobnej teórie, resp. hudobnoteoretickej propedeutiky (rozšírenej v prípade FMH o fragment generálbasovej náuky a u Francisciho o relatívne ucelenú náuku o generálnom base) sú všetky teoretické texty napísané v duchu tzv. „Regelpoetik“<sup>15</sup> – poznatky, ktoré obsahujú, sú predkladané prostredníctvom sledu jednoznačne formulovaných a na seba nadväzujúcich normatívnych pravidiel a definícií.

FMH	AP	OB
Praecognita	De Attractione chordarum in clavicordio	De Clavibus
De Organo et Clavicordio	De Notatione Numerorum	De Notis
Caput I de Tonis et Clavibus	De Signis ad Notas Positis	De Tactu
Caput II de Tactu	De Tactu ordinario et triplis	De Signis
Caput III de Pausis	De Pausis et Suspiriis	De Pausis
Caput IV de Reliquis Signiis Musiciis	De Punctis notarumque aeqivalentia	De Punctis
Caput V de Consonantibus et Disonantibus	De Notatione Notarum	De Reliquis Musicae Signis
	De Significatione Numerorum	De Coloribus Musicis

Z tabuľky je zrejmé, že spisy sa čiastočne obsahovo prekrývajú. Pri detailnejšej analýze možno postrehnúť, že sa tiež navzájom dopĺňajú.

### Musica scientia est...

V spise *Fundamenta Musicae Hallensia* je hudba definovaná ako „scientia exprimendi sonum artificialem harmonicum: scientia autem est habitus demonstrandi. Musicus itaque est, qui istum sonum artificialem harmonicumque quem exprimit, scit etiam demonstrare...“<sup>16</sup> Toto je jediná priama definícia hudby vo všetkých štyroch prácach, zaslúži si preto pozornosť. V zmysle staršej, až do an-

<sup>14</sup> Prívlastky „hallská“ (*Musica Hallensia*) a „vratislavský“ (*Appendix Wratislaviensis*) v názvoch spisov asociujú nemecké a sliezske školské (azda univerzitné) prostredie. Pre teoretické spisy používané pri výuke bola v prostredí latinských škôl od 16. storočia charakteristická snaha o maximálnu stručnosť, efektívnosť a redukcia „špekulatívnych“ aspektov hudobnej teórie na minimum. Hudobnoteoretická propedeutika je vo fundamentoch z Transoscia prezentovaná v duchu tejto myšlienkovvej línie, odlišujú sa zameraním na hru na klávesových nástrojoch. Pozri: WASON, R.: *Musica practica. Music theory as pedagogy*. In: *The Cambridge History of Western Music Theory*. (ed. Th. Christensen) Cambridge University Press, 2002, s. 52 – 53.

<sup>15</sup> Viac o pojme „Regelpoetik“ v DAHLHAUS, C.: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Grundzüge einer Systematik*. In: *Geschichte der Musiktheorie*. (ed. Fr. Zamminer) Bd. 10. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

<sup>16</sup> Citované podľa FMH § 1. Hudba je veda ako vyjadriť artifičiálny harmonický zvuk, ktorá má aj praktický rozmer. Hudobník je potom ten, kto dokáže takýto zvuk vyjadriť a vie ho tiež predviesť...

tiky siahajúcej špekulatívnej hudobnej teórie, ostáva v citovanom príklade dôraz na chápaní hudby ako vedy. Nejde však o nič neobvyklé, ak sa pozrieme napríklad do významného encyklopedického diela zo stredoeurópskeho priestoru *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Praha, 1701) českého lexikografa a organistu Tomáša Baltazára Janovku (1669 – 1741), nájdeme v hesle „Musica“<sup>17</sup> sprostredkované cez nemeckého kartuziána a encyklopedistu Gregora Reische tiež odkaz na staroveké alebo stredoveké „auctoritas“ ako Boethius či sv. Augustín.<sup>18</sup> V FMH zaujme na prvé čítanie zdanlivo „samozrejmé“ konštatovanie: „Objectum Musicae est auditus: musica enim non tam videtur, quam auditor.“<sup>19</sup> Táto veta však môže byť chápaná aj ako doklad toho, ako sa do popredia dostáva estetický súd vytvorený na základe empirie. „Sensus wird zum Gegenbegriff der ratio,“ konštatuje v *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts* Peter Benary.<sup>20</sup> Smerom k polovici 18. storočia je následne čoraz častejšie dôležitým konotátom slova hudba „umenie“. Napríklad Mattheson v encyklopedickom diele *Der vollkommene Capellmeister* (1739)<sup>21</sup> píše: „Musik ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richtig aneinander zu fügen und lieblich herauszubringen, damit durch ihren Wohl laut Gottes Ehre und alle Tugenden befördert werden.“<sup>22</sup> Dualizmus chápania hudby ako vedy a umenia pretrvával hlboko do 18. storočia. Jeden z množstva príkladov, no tentokrát z nepočetnej pôvodnej domácej hudobnoteoretickej literatúry, je aj v Bratislave pôsobiaci hráč na klávesových nástrojoch, pedagóg a teoretik Franz Paul Rigler (c1748 – 1796), ktorý charakterizuje hudbu v roku 1798 ako „vedu a umenie“: „Das Wort Musik kommt vom Griechischen, nach dem heutigen Sinne bezeichnet es die Wissenschaft und Kunst der Töne...“<sup>23</sup> V prípade FMH podčiarkuje utilitárne zameranie textu aj fakt, že „špekulatívnym“ aspektom hudobnej teórie je venovaný minimálny priestor v úvode (Praecognita, čiastočne § 1 – 5), pričom v ostatných spisoch táto črta v podstate absentuje. Aj táto skutočnosť svedčí o tom, že aj v prameňoch z nášho územia cítiť všeobecný trend, ako sa „cez 16. a 17. storočie hudobná teória diferencuje cieľavedome na špekulatívnu, ktorá čoraz viac stráca na význame, a na teóriu inštruktážno-pedagogického charakteru.“<sup>24</sup>

<sup>17</sup> JANOVKA, T. B.: *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae. Klíč k pokladu velikého umění hudebního* (ed. J. Mátl) Praha: KLP, s. 157.

<sup>18</sup> *Musica est scientia bene modulandi*. Citovanie *auctoritas*, demonstrácia vyššieho vzdelania, bolo dobovou normou, napríklad i v prakticky orientovaných učebniciach nástrojovej hry, viď napr. *Violinschule* Leopolda Mozarta.

<sup>19</sup> Predmetom hudby je sluch, hudba sa nepozera, ale počúva. Citované podľa FMH § 4.

<sup>20</sup> BENARY, P.: *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*. Lipsko: Breitkopf & Härtel, 1961, s. 71.

<sup>21</sup> Citát tohto autora je vybraný aj vzhľadom na jeho kontakty s Johannom Franciscim.

<sup>22</sup> MATTHESON, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*. (ed. F. Ramm) Bärenreiter, 1999, s. 52.

<sup>23</sup> RIGLER, F. P.: *Anleitung zum Gesange...* Ofen, 1798, s. 1. Podobne definuje hudbu W. Fr. Marpurg (1718 – 1795) v *Der critische Musicus an der Spree erster Band* (Berlin, 1750), ktorého diela Rigler poznal: „Das Wort Musik bezeichnet die Wissenschaft oder die Kunst der Töne.“ Citované podľa: NETTL, B.: *Music In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. www.grovemusic.com (23. 3. 2008)

<sup>24</sup> ELSCHKEK, O.: *Hudobná veda súčasnosti*. Bratislava: VEDA, s. 236.



## Affectus movere, klasifikácia a význam hudby

Príkladom „topoi“ v skúmaných textoch je aj obligátne „divisio musicae“ (klasifikácia hudby)<sup>25</sup> typické pre špekulatívnu hudobnú teóriu. V spise *Fundamenta Musicae Hallensia* nachádzame v § 2 rozdelenie hudby na vokálnu a inštrumentálnu („Musica est vocalis et instrumentalis.“). To, že táto klasifikácia predchádza delenie hudby na duchovnú („musica sacra“), svetskú („musica prophana“) a dokonca liečivú („musica medicinalis“),<sup>26</sup> ako aj skutočnosť, že pre stredovek typické rozdelenie hudby na teoretickú („musica theoretica“)<sup>27</sup> a praktickú („musica practica“)<sup>28</sup> sa nachádza len v poznámke na konci spisu, ukazuje na zmenu v uvažovaní o hudbe vzbmysle „ars“ a „usus“. Podľa FMH je cieľom hudby vzbudzovať afekty („Finis Musicae est movere affectus.“) a ako sa ďalej v texte podrobnejšie píše, vyvolávať zbožnosť,<sup>29</sup> ale tiež pocity radosti a smútku. Afektívne pôsobenie hudby, ktorého teóriu priviedlo obdobie baroka do mimoriadne komplexnej podoby, má síce pôvod v antických názoroch na étos v hudbe, no v kontexte inštruktívnych hudobných príručiek, ktorých tradícia siaha v protestantskom prostredí do čias reformácie, možno jeho zdôraznenie chápať ako prejav novej „barokovej“ estetiky. Čo sa týka informácie o liečebných účinkoch hudby, ktorá si dokáže poradiť i s „morsus Tharantularum“ (pohryzením tarantuly) by bolo lákavé viesť v tomto prípade líniu k 9. knihe známeho encyklopedického diela *Musurgia universalis* (Rím, 1650) nemeckého jezuitu Athanasia Kirchera (1660 – 1661), v skutočnosti však rovnako ide o topoi, ktoré sa vyskytuje už v *Discorso sopra la Musica* (c1628) Vincenza Giustinianiho (1564 – 1637),<sup>30</sup> sprostredkovane ešte o storočie neskôr, napríklad v už zmienenej knihe *Der vollkommene Capellmeister* (1739) Johanna Matthesona (1681 – 1764). Pozostatkom kozmologického chápania

<sup>25</sup> V taxonómii chýba „musica poetica“. Od čias Nikolausa Listenia (*Rudimenta musicae*, 1533, *Musica*, 1537) tento pojem vyjadroval záujem skladateľov o vzťah medzi rétorikou a kompozíciou. Viac BUTT, J.: *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. Cambridge University Press, 1994.

<sup>26</sup> Parafraza FMH § 5: Musica sacra (najstaršia) slúži na vzbudenie zbožnosti, musica prophana je využívaná na vyvolanie radosti alebo smútku, musica medicinalis lieči choroby, napr. melanchóliu, ale tiež aj pohryzenie tarantulou.

<sup>27</sup> V stredovekej tradícii bola „musica theorica“ súčasťou kvadrívnia, „musica practica“, ako ju zadefinoval Gaffurius (*Practica musicae*, 1496 – 1497), pokrývala problematiku notácie, kompozície a základné pokyny k interpretácii, v 16., ale najmä 17. storočí sa väzby medzi kompozíciou a interpretáciou stali v teoretickej spisbe tesnejšími, v prostredí reformáciou ovplyvnených latinských škôl sa pod pojmom „musica practica“ chápali teoretické poznatky smerujúce k čo najrýchlejšiemu nadobudnutiu praktických zručností v hudbe (speve). Viac BUTT, J.: *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. Cambridge University Press, 1994.

<sup>28</sup> Delenie hudby na „musica theoretica“ a „musica practica“ sa ako zhrnutie starších klasifikácií antických teoretikov nachádza v spise Aristida Quintiliana *De Musica*. Teoretická časť sa ďalej delí na fyzikálnu (aritmetika, fyzika) a technickú (harmónia, rytmus, metrika), praktická na kompozíciu a prednes. Podobné delenie uvádza napríklad Meinrad Spiess (1693 – 1762), ktorého *Tractatus Musicus Compositorio-Practicus* (Augsburg, 1746) charakterizuje P. Benary ako „typický dobový priemer“. BENARY, P.: *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*. Lipsko: Breitkopf & Härtel, 1961, s. 60.

<sup>29</sup> Johann Francisci píše, že pri hre generálneho basu sa „ex tempore“ vytvárajú pôvabné harmónie na slávu Božiu a potechu duší. Na inom mieste rovnakú myšlienku formuluje ešte priamejšie: „Končeným cieľom všetkej hudby, vrátane generálbasovej, nie je nič iného, ako vzdávať Bohu česť a povznášať duše. Kde toto nie je prítomné, nejde o skutočnú hudbu, ale o zneužívanie božského na svetské rozkoše.“

<sup>30</sup> Cit. podľa HOLZER, R. R.: "Giustiniani, Vincenzo." Grove Music Online. 2001. Oxford University Press. Date of access 15 Nov. 2019, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011242>>



hudby, adaptovaného na kresťanskú symboliku, je vo FMH zdôrazňovanie významu čísla 3 pri vysvetľovaní trojzvuku, ktorý je základom celej hudby. Anonymný autor píše, že všetko trojaké je dokonalé. Tam, kde v speve či hre nie je daný harmonický trojzvuk („Trias harmonica“), nie je prítomná „symphonia“ alebo „concordantia“, ale „cacophonia“ alebo „discrepantia.“<sup>31</sup>

## Nástroje

Všetky príručky, vrátane Francisciho traktátu,<sup>32</sup> sú určené hráčom na klávesových nástrojoch. Vo *Fundamenta Musicae Hallensia* nasleduje po už spomínanom úvode (*Praecognita*) vlastný text nadpísaný *Ipsa tractatio de Organo et Clavicordio*. V ďalšom texte *Appendicis loco notare sequentia placuit* tvorí úvod pojednanie o ladení *De Attractione chordarum in Clavicordio*, názov klávesového nástroja má v názve aj posledný text konvolútu *Communes necessariaeque observationes Musicae Clavicordii*. Klavichord bol aj na území dnešného Slovenska v 17. a 18. storočí obľúbeným nástrojom organistov a vznikol aj v dielňach domácich organárov. E. Szorádová (2004) vo svojej práci podrobne dokumentuje používanie týchto nástrojov v svetskom, no najmä v cirkevnom a školskom prostredí na našom území až do 19. storočia.<sup>33</sup> Pojednanie o ladení počíta s nástrojom v rozsahu  $C-c^3$ .<sup>34</sup> Z rozsahu udaného v spise *Communes necessariaeque observationes Musicae Clavicordii* je zrejmé, že ide o klávesový nástroj s rozsahom štyri a pol oktávy (t. j.  $C-f^3$ ).<sup>35</sup> Tieto rozsahy zodpovedajú klavichordom, ktoré sa zachovali na našom území. Okrem klávesových nástrojov sa v textoch spomínajú okrajovo aj ďalšie. V súvislosti s klasifikáciou hudby na vokálnu a inštrumentálnu sa vo *Fundamenta Musicae Hallensia* v § 2 časti *Praecognita* nachádza nasledujúca taxonómia hudobných nástrojov: „Instrumenta Musicae sunt duplicia. 1. Pneumatica, quae ore hominis flantur; uti Tubae, Cornua, Flauta, Fagott etc. 2. Ea quae tractantur per tactum manus e. g. Organa, Clavicordia, Cymbala...“<sup>36</sup> Za povšimnutie stojí, že z tohto rozdelenia vypadli sláčikové nástroje.

---

<sup>31</sup> FMH § 3.

<sup>32</sup> Francisci používa termín „Clavier“, pod ktorým zjavne rozumie organ, čembalo, spinet a klavichord.

<sup>33</sup> SZORÁDOVÁ, E.: *Historické klavíry na Slovensku*. Bratislava: Scriptorium Musicum, 2004, s. 11 – 25.

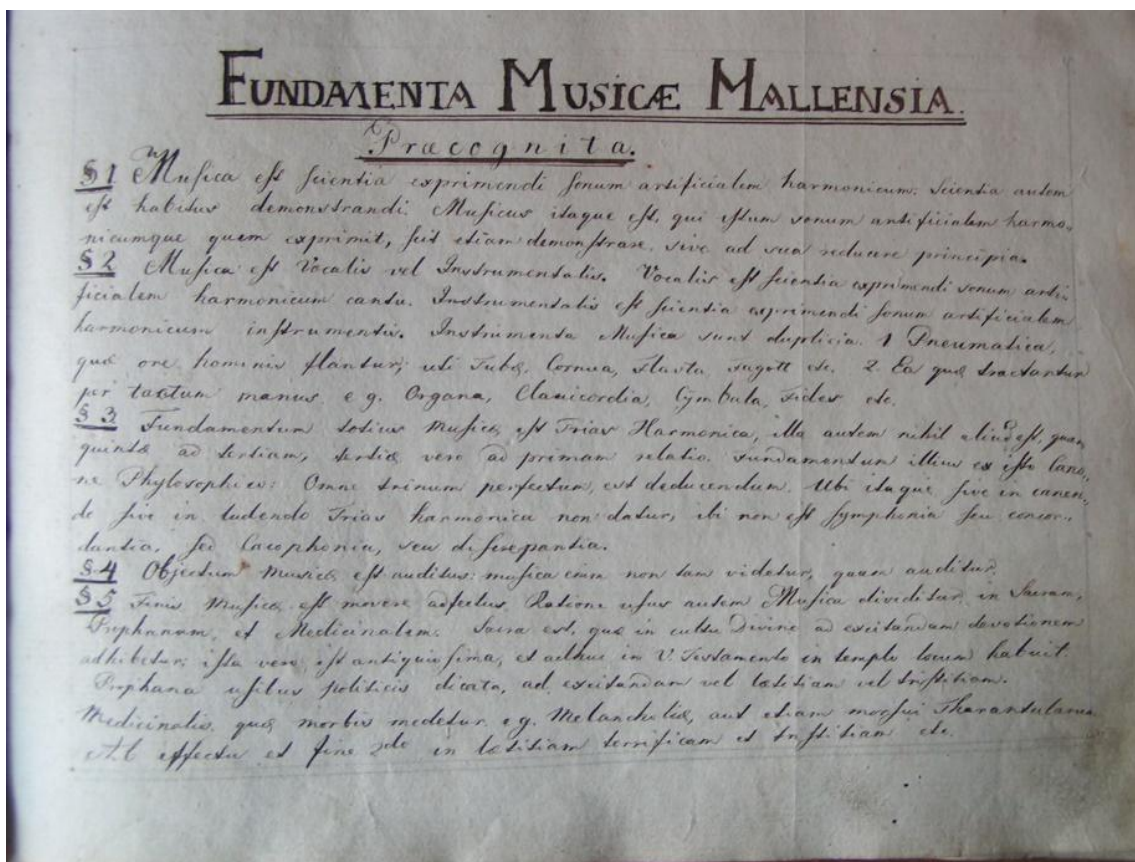
<sup>34</sup> Porovnaj tiež JF *Praeliminaria*: „Totum Clavier constat ex Octavis quatuor.“

<sup>35</sup> Rozsah  $C-f^3$  majú zo zachovaných nástrojov s ostrunením z územia Slovenska klavichordy Jozefa Boroveckého (Levoča, Prešov) z r. 1794, Josepha Effingera (Bratislava) z r. 1789, Daniela Wallachyho (Sp. Sobota) z r. 1780, rozsah  $C-c^3$  má nástroj Johanna Vierengela (Bratislava) z r. 1744. Detailný popis zachovaných nástrojov uvádza SZORÁDOVÁ, E.: cit. dielo, s. 85—86. Hoci sa staršie nástroje používali aj neskôr, v 19. storočí vyrábané klavichordy mali väčší rozsah, preto aj na základe týchto rozsahov rozširujeme hypotézu o pôvode spisov v 18. storočí.

<sup>36</sup> Hudobné nástroje sú dvojaké: 1. dychové, do ktorých sa fúka ústami ako trúbky, rohy, flauta, fagot a pod. 2. a také, na ktorých sa tóny vyludzujujú dotykom ruky, napr. organy, klavichordy, čembalá...

## Terminológia a hudobnoteoretické aspekty, elementárna hudobná náuka

Spoločnou črtou všetkých fundamentov je, že v duchu tradícií tohto druhu hudobnoteoretickej spisby sprostredkovávajú takmer v identickom poradí elementárnu hudobnú náuku: poznatky o notovej osnove, notovom písme, hudobných kľúčoch, tónovom materiáli, notových hodnotách, rôznych druhoch taktov, posuvkách, pomlčkách etc. Po Francisciho texte je najrozsiahlejším i najkomplexnejším spis *Fundamenta Musicae Hallensia*, pozostávajúci zo 43 paragrafov a okrem úvodu, ktorý už bol spomínaný v súvislosti s definíciou a klasifikáciou hudby, obsahujúci aj pomerne rozsiahlu časť venovanú „harmonickým vzťahom“.<sup>37</sup> Aby nedochádzalo k opakovaniu, používame tento text ako referenčný.



Prvá strana spisu *Fundamenta Musicae Hallensia*. Text obsahuje definíciu hudby ako vedy s praktickým presahom, rozdelenie hudby na vokálnu a inštrumentálnu a klasifikáciu hudobných nástrojov. Za základ hudby je označený durový kvintakord „harmonický trojzvuk“ („Trias harmonica“), čo má filozofické zdôvodnenie, všetko je dokonalé. Kde nie je prítomný „harmonický trojzvuk“, vzniká „kakofónia“ alebo „diskrepancia“. Hudbu poznávame sluchom, cieľom je pôsobiť na afekty. Hudba sa delá na duchovnú, svetskú a liečivú. Duchovná, najstaršia, má vzbudzovať zbožnosť, svetská radosť a smútok, liečivá lieči melanchóliu, ale tiež pohryzenie tarantulou.

<sup>37</sup> Úvodzovky používame preto, lebo ide o harmonické vzťahy v dnešnom ponímaní, no nejde celkom ani o generálbasovú náuku, skôr o jej fragment. Záver práce má názov *De Consonantibus et Dissonantibus*.



4. Nonā subinde resolvitur in 8<sup>va</sup> subinde in festinā, subinde in 7<sup>ma</sup> subinde in 6<sup>ta</sup>. 5. Undecima ordinariē resolvitur in decimā ex. gratia

§ 43. De consonantibus et Dissonantibus claritas facile iudicium fert auditus. Cum enim Musici obiectum est auditus s<sup>u</sup> pars soni ei iudicium hoc compedit ut cognoscant consonantem et Dissonantem. Sic tamen non intelligimus auditus rudem, qui iudicium tale ferret, quale solum olim Nyctas. Sed auditus est politus, qui harmoniam cantus quam mollis sua duri habet perfectam. Talis auditus est aequus iudicium tali quoque est sciendum. Vulgus certe, qui tantum se ad Musiam, quæ sua lippitas ad Lyram, subinde optimam harmoniam et profertur formas optime resolutas, pro Cacophonis habet. Hinc ergo memores, si quis in Musiam curatum esse velit, Terentius verbo: Ita Musiam animatus sit, oportet, ut malis se ab uno Musico quare laudari, quam a mille stultis, qui Musiam neque degustarunt vituperari. Quod erat demonstrandum. *Finis*

Musicae } Theoreticae } Compositoriae, cujus species sunt } Choralis  
 partes sunt } Practicae } } Figuratae }  
 } } Exequutoria, cujus species est vel } Vocalis vel }  
 } } } Instrumentalis }

Posledná strana spisu *Fundamenta Musicae Hallensia*. Text obsahuje stručné pojednanie o konsonanciách a disonanciách, túto kvalitu možno jednoducho posúdiť sluchom. V závere sa nachádza odkaz na rímskeho spisovateľa a vzdelanca Marca Terentia Varra. Na konci strany je taxonómia deliaca hudbu na teoretickú a praktickú, chorálnu a figurálnu, vokálnu a inštrumentálnu.

*Appendicis loco notare sequentia placuit*

1. De Attractione chordarum in Clavicordio

Quandocumque Chorda, in Clavicordio sunt, ea quoque variis reputantur numeris, hinc modo earum in applicatione sequens observari meretur. Chorda nempe numeri

1. ad solum C in Basse.
2. ad D et E in Basse.
3. ad F in Basse.
4. G et et in Basse.
5. ad B et H in Basse.
6. ad C minus et cis.
7. ad D et Dis et E minus.
8. ad f, fis, g, ges a. b.
9. ad h, e cis et dis e, semel ligatum.
10. ad f, fis, g, ges, a, b, e, bis ligatum.
11. cis et dis, e, bis ligata.
12. f, fis, g, ges, a, b, h e ter ligatum.

Habenda tamen erit ratio quantitas Instrumenti Clavicordii.

*de Notatione Numerorum.*

Numeri, qui occurrunt in Generali Basse sequenti notantur modo:

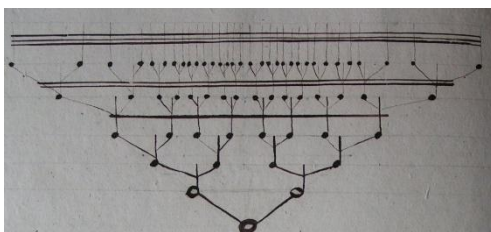
major	minor
2	2
3	3
4	4
5	5
6	6
7	7

Hoc tamen de omnibus his numeris intellegendum; si numerus simpliciter ponatur, simpliciter est accipiendus, nisi in margine signum b aut # in tali clavi sit prepositum. Excipitur tamen, cum de ordinario non semper debeat, sequi numerum, supra notam simpliciter positum, simpliciter accipiendum. Sed in his Organico debet se accommodare, subinde ergo ponitur numerus simplex, et dicitur exprimendum est. Ideo si in cantu clavi ponitur simpliciter, necesse accipi debet # major, in molli vero molli ter, nisi specialiter sit numerus notatus, et sit signum in cantu clavi, quod aut ex C aut b intervenit minor, hinc non jam dicitur, sed potest signatus est, seu minus numerus.

Prvá strana spisu *Appendicis loco notare sequentia placuit* s informáciou o ladení, umiestnení strún na klavichorde (vľavo) a tabuľka generálbasových značiek a hmatov (vpravo).

## Tónová sústava, notové písmo

Úvodný z jedenástich paragrafov prvého oddielu FMH (*Caput 1 de Tonis et Clavibus*) pojednáva o tónovom materiáli: „Septem sunt Toni naturales, Musicis claves dicti...“ Termín „Claves“, v tomto prípade použitý vo význame tón, môže v dobových prameňoch označovať tiež notový kľúč, notu alebo klávesu.<sup>38</sup> Tóny sú ďalej rozdelené na pôvodné („naturales“) a odvodené („mixti“).<sup>39</sup> V tomto paragrafe autor tiež uvádza, že niektorí (autori) rozlišujú „B durum“ a „B molle“, pričom „Durum nihil aliud est, quam nostrum H, B vero molle est nostrum B.“<sup>40</sup> Vzdialenosť medzi prvým tónom a oktávou je nazvaná „ambitus“. „Ambitus“, v ďalšom texte použitý aj vo význame tónina/tónorod,<sup>41</sup> môže byť prirodzený („naturalis“) tvoriaci oktávu od C alebo „mixtus“.<sup>42</sup> Nasleduje vysvetlenie intervalov („intervalla musicae“), ktoré nie sú ničím iným ako „unius toni ab alio distantia“,<sup>43</sup> spojené s ich výpočtom (secunda, tertia, diatessaron seu quarta imperfecta, diapente seu quinta imperfecta, sexta, septima, diapason). Veľkosť a kvalita intervalu je určená opisom (napr. „Tonus cum diapente, seu sexta perfecta“).<sup>44</sup> V klasifikácii sú všetky intervaly po sextu delené ešte na dokonalé a nedokonalé („perfecta“ – „imperfecta“), septima je malá a veľká („minor“ – „major“) a pri určovaní „durovosti“ alebo „molovosti“ („ambitus durus“ – „ambitus mollis“) autor odporúča zobrať do úvahy malú alebo veľkú terciu. Text pokračuje oboznámením s notovou osnovou („systema“), notami („notae“) a posuvkami. Časové hodnoty nôt sú vysvetlené prostredníctvom terminológie, ktorá vychádza z ich grafickej podoby („integra“, „alba“, „nigra“, „semel ligata“, „bis ligata“, „ter ligata“ etc).<sup>45</sup> Pravidelné a nepravidelné delenie časových hodnôt („aequales“ – „inaequales“) okrem komentára („Integra aequipollet duabus albis, quatuor nigris.“)<sup>46</sup> ilustruje pre lepšie pochopenie aj nasledujúce grafické zobrazenie pravidelného párneho delenia. Tento oddiel končí vysvetlením bodky za notou.



Vyobrazenie pravidelného delenia časových hodnôt v texte *Fundamenta Musicae Hallensia*. S týmto druhom schematických vyobrazení sa možno v náukovo orientovanej teoretickej spisbe stretnúť dodnes.

<sup>38</sup> V úvodnom odstavci OB *De Clavibus* sú uvedené „Clavis C“ (sopránový, altový a tenorový), „Clavis F“ (basový, barytónový a subbasový) a „Clavis G“ (tzv. francúzsky husľový a husľový). No „claves“ je tu aj v predchádzajúcom význame, napr.: „septem literae priores alphabeti: a b h c d e f g a quae vocantur claves.“ alebo „Notae sunt signa clavium...“ Vymenovanie tónov v abecednom poradí je odkazom na stredovekú alfabetickú notáciu.

<sup>39</sup> FMH § 1.

<sup>40</sup> FMH § 1. B durum nie je nič iné než naše H, B molle je naše B.

<sup>41</sup> FMH § 4: „Ambitia cujusvis clavis est vel durus vel mollis.“ Rozlíšenie závisí od tercie (malá-veľká).

<sup>42</sup> FMH § 2.

<sup>43</sup> vzdialenosť jedného tónu od druhého

<sup>44</sup> FMH § 3, 4; Tón s kvintou vytvára sextu.

<sup>45</sup> Celá, biela – t. j. polová, čierna – t. j. štvrtová, nižšie hodnoty sú pomenované podľa trámčovania.

<sup>46</sup> FMH § 9, 10, 11; Celá nota sa skladá z dvoch polových a štyroch štvrtových.

## Rytmika a metrika

Druhý oddiel (*Caput II de Tactu*) preberá používanie taktov, ktoré „nihil aliud est, quam aequalis dimensio partium melodiae.“<sup>47</sup> Text sa na tomto mieste odvoláva na výklad o časových hodnotách nôt a ich delení v § 9, § 10 a § 12 predchádzajúceho oddielu. Takty sú rozdelené na „quadratus“<sup>48</sup> („Tactus, qui constat quatuor partibus, vocatur quadratus...“), v dnešnom chápaní štvorštvrt'ový, „alla breve“ a „triplus“, teda trojdobé (ako príklady sú uvedené 3/2, 3/4, 6/4, 6/8, 9/8 a 12/8).<sup>49</sup> Toto zadelenie je v takte dané prostredníctvom „mensura“<sup>50</sup> „qua ni[hi]l aliud e[st], quam aequalis notarum in partes tactus distributio.“<sup>51</sup> Štyri paragrafy 3. oddielu (*Caput III de Pausis*) sú venované pomlčkám. Funkcia pomlčky je vysvetlená analogicky k časovým hodnotám nôt s odvolaním na § 11 a § 8: „Nota est durationis (signum) indicium debitae in cantu, pausa indicium debitae in silentio. Nota tempus mensurat cantu, pausa silentio.“<sup>52</sup> Pre tento typ teoretickej spisby je okrem stereotypnosti formulácií charakteristické aj opakovanie častí definície a už prebratých poznatkov. Tak v § 21 opäť nachádzame „atque nota mensurat tempus cantu, pausa vero silentio.“ Po vysvetlení funkcie pomlčiek prichádza na rad ich klasifikácia („integri tactus pausa“, „media pausa“, „[pausa] quae unam nigram silentio metitur“, „suspirium“, „medium suspirium“ – t. j. celá, polová, štvrt'ová, osminová a šestnásťtinová, vrátane zložených pomlčiek v trvaní niekoľkých taktov), zdefinovanie a vyobrazenie pomlčiek.

## Značky a skratky

Štvrtý oddiel FMH tvorí pojednanie o „ostatných hudobných značkách“ (*Caput IV de reliquis signis Musicis*), ktoré sú ďalej rozdelené na „initialia“, „media“ a „finalia“. Pod termínom „signa initialia“ sú chápané notové kľúče („claves“), ktoré sú vysvetlené vo vzťahu k jednotlivým hlasom („discantus seu cantus, altus, bassus, tenor, violin“). Medzi „signa media“ patria štyri značky: opakovacie znamienko („signum repetitionis“), krížik („diaesis seu chromae“), béčko, odrážka („signum reductionis“) a „custos“, znak označujúci pokračovanie melódie. „Finalia signa“ sú da capo, prima volta a sekunda volta („Melodiae, quae ariae, cantatae, menuettae [sic.] etc. vocantur duabus constant clausulis, priore et posteriore.“) a fermáta. Keďže autor do state o ostatných hudobných značkách zaradil aj generálbasové značenie („signaturae generalis bassi“), opäť sa vracia k harmonickému trojzvuku („Trias harmonica“) a podľa tercie v kvintakorde delí celý nápev na durový alebo molový

<sup>47</sup> nič iné, než rovnomerné rozdelenie častí melódie

<sup>48</sup> Tento je označený ako najjednoduchší.

<sup>49</sup> V OB môžeme nájsť odlišnú definíciu: „Tactus est dimensio temporis...“, odkazujúcou nie na melodický, ako v prípade FMH, ale na časový priebeh. Takty sa v spise OB delia tiež iným spôsobom ako v FMH, a to na „aequalis“ (2/1, 2/4, C, 6/4, 6/8, 12/4, 12/8, 12/24) a na „inaequalis“ (3/1, 3/2, 3/4, 3/8, 9/8, 9/6).

<sup>50</sup> Vo význame metrum.

<sup>51</sup> nie je nič iné ako pravidelné zadelenie nôt v takte

<sup>52</sup> Nota je značkou pre trvanie melódie, pomlčka pre trvanie ticha. Nota meria čas melódie, pomlčka ticha.



(„cantus durus“ – „cantus mollis“).<sup>53</sup> Prvý sa označuje krížikmi, druhý béčkami. Tu nasleduje vo FMH prehľadná tabuľka generálbasových značiek:

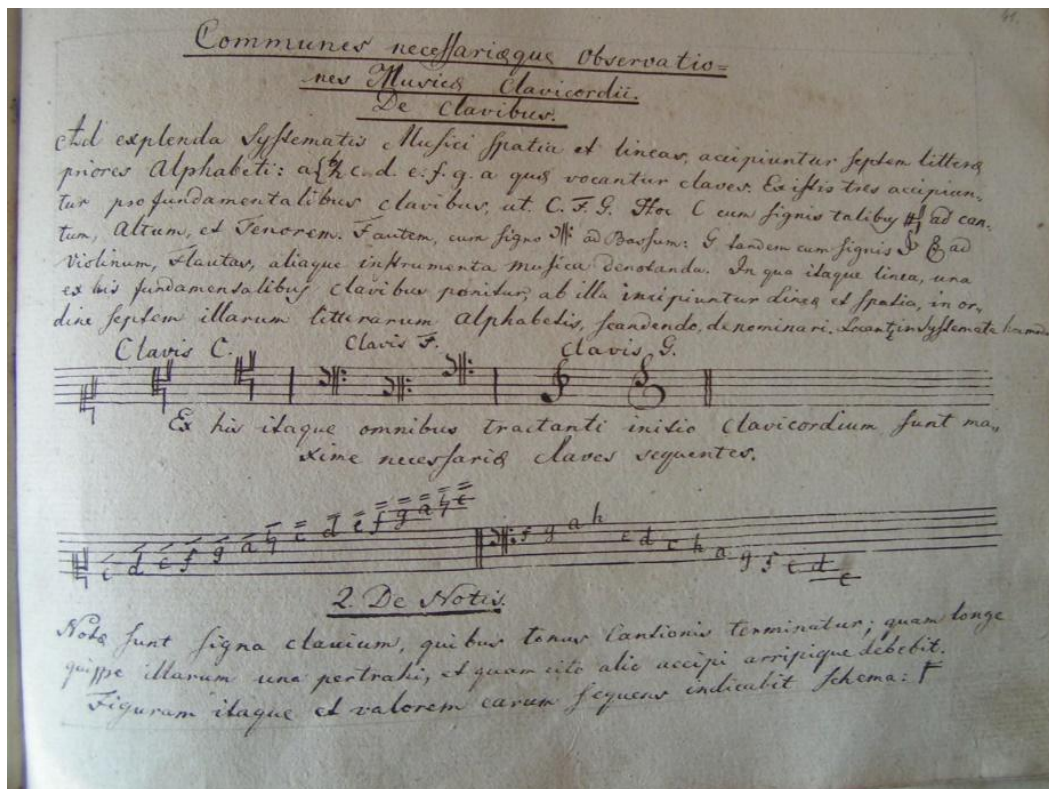
Signature	6	43	76	7	98	9	$\frac{6}{5}$	$\frac{65}{43}$	$\frac{4}{3}$	7	4+	5b
ad has portis	3	5	3	3	3	3	3	8	6	3	2	3
mentes Toni	dupla	8	8	5	5	5	11	11	11	5.5b	6	6

Praktická tabuľka na identifikáciu hmatov podľa generálbasového značenia z FMH.

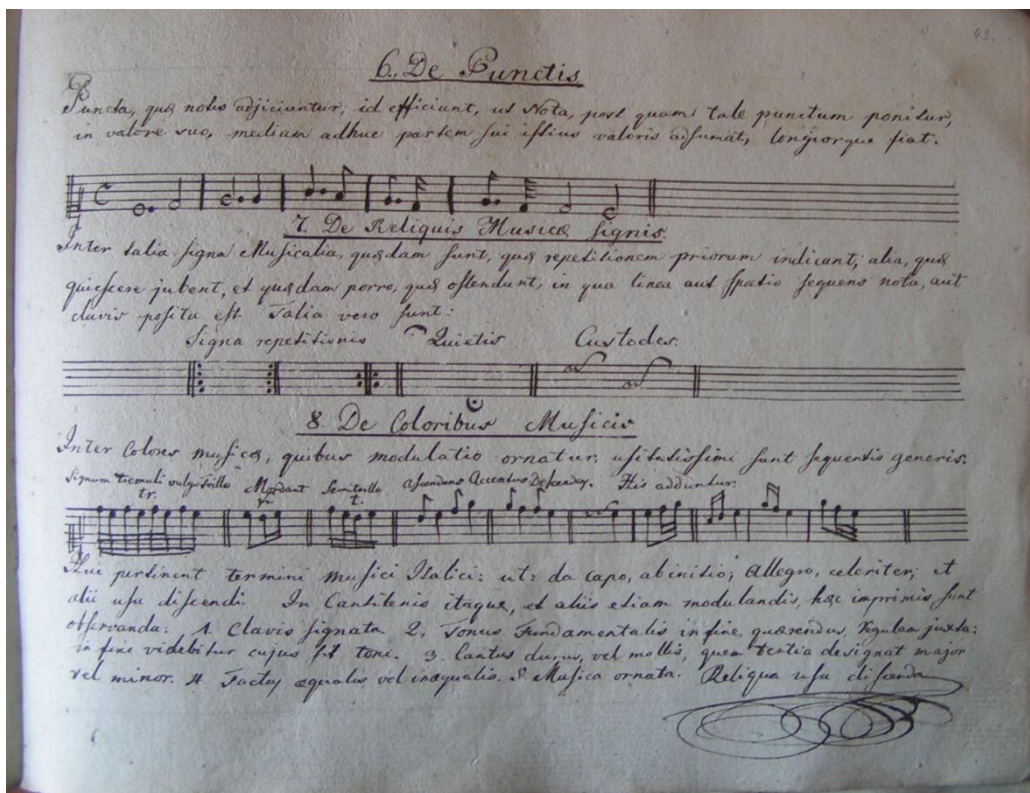
Záver *Fundamenta Musicae Hallensia* tvorí pojednanie o konsonanciách a disonanciách (*Caput V<sup>tis</sup> de Consonantibus et Disonantibus*). Zaujímavosťou je, že konsonancie a disonancie nie sú na tomto mieste vysvetlené len enumeratívne, ako by sa to v spise tohto zamerania dalo očakávať, ale sú demonštrované priamo na harmonických príkladoch, akosi fragmente generálbasovej náuky. Ako disonancie („toni disonantes“) sú zafinované sekunda, kvarta, septima, nóna a undecima. Tieto intervaly sú následne v tradícii numerických generálbasových systematik preberané v uvedenom poradí prostredníctvom súzvukov. Rozvedenie disonancie („resolutio“) je charakterizované ako premena disonancie na konsonanciu nasledovne: „Modus iste, quo disonans tonus in consonantem reducitur, vocatur resolutio, ut adeo resolutis ni[hi] aliud sit, quam disonantis in consonantem reductio et mutatio.“<sup>54</sup> Na tomto mieste FMH sa najzreteľnejšie ukazuje, že spis bol určený pre začiatočníkov ako úvod do hudobného umenia, o čom svedčí aj viacero chýb, ktoré vznikli pri odpisovaní predlohy. Tieto chyby sa týkajú elementárnych znalostí, akými sú správne umiestnenie kľúča (napr. v notovom príklade k § 37 je zrejma zámena mezzosopránového C-kľúča so sopránovým) či počet linajok notovej osnovy (notový príklad k § 40 má až šesť linajok). Na doplnenie celkového obrazu o spomínaných spisoch pridávame ako ilustráciu prehľad ozdôb z *Communes necessariaeque observationes Musicae Clavicordii*, vrátane záverečného odstavca, ktorý spomína potrebu znalosti talianskej hudobnej terminológie (*da capo, ab initio, allegro...*) a súčasne prináša akýsi stručný manuál pre „analýzu“ skladieb (predznamenanie, určenie tóniny podľa záverečného tónu a veľkej alebo malej tercie, rozoznanie taktu a i.)

<sup>53</sup> P. Benary v *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts* i J. G. Buellow v hesle *J. Lippius* v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vzťahujú termín „trias harmonica“, ktorý nahradil Zarlinovo antikizujúce „mediatione harmonica“ k Johannesovi Lippiusovi (1585 – 1612) a jeho dielu *Synopsis musicae novae* (1612). Rovnako ako delenie trojzvuku podľa durovej a molovej tercie. Túto terminológiu preberá aj Nietd. BENARY, cit. dielo, s. 13 – 14. Koncízny prehľad dobových názvov kvintakordu obsahuje kapitola *Thoroughbass Methods* v práci J. Lestera. LESTER, J.: *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Harvard University Press, 1992, s. 53.

<sup>54</sup> Taký spôsob, kedy sa disonantný tón mení na konsonantný, sa nazýva rozvedenie, čo nie je nič iného, než premena disonancie na konsonanciu.



Prvá strana spisu *Communes necessariaeque observationes Musicae Clavicordii* s informáciou o tónoch, klúčoch, notovej osnove a písme.



Posledná strana spisu *Communes necessariaeque observationes Musicae Clavicordii*. Vysvetľuje použitie bodky za notou, repetičných znamienok a pomocnú značku tzv. „custos“ používanú na konci notovej osnove, prípadne pri zmene klúča a informujúcu o nasledujúcom tóne. V závere je stručná tabuľka ozdôb a niekoľko hudobných termínov (ab initio, celeriter, da capo, allegro). Text sa končí zmienkou o tom, čo si je potrebné v hudbe všimnúť: notový klúč, tóninu, ktorú možno určiť podľa záverečného tónu, durový alebo molový charakter hudby, takt a ozdoby.

## Záver

Tri anonymné latinské teoretické spisy (a Francisciho traktát) z archívu vydavateľstva Transcius sú odpisom, o čom svedčí i kolofon (explicit) v závere prameňa: „Haec Fundamenta, quae rariora inveniuntur, aut non lubenter comunicantur mihi transcribere colligereque prater spem, licuit, ex quibus multum protecta si cui Musica cara charaque est, proficere poterit. Sunt enim priora Hallensia, Appendix Wratislaviensis [sic], posteriora autem Joh. Franciscii Organaedi Neosoliensis, cujus specimina soliditatis Musicae apud quosque aequos iudices Musicos clarissima sunt. Adjungenda tamen sunt regulis, huc praescriptis, etiam unius cujusvis classis exempla, alias enim parum, vel nihil concipies, quid sibi velint, regulae datae. Talia vero continentur cantilenis, Ariis, et aliis compositionibus musicis, secundum Generalis Bassi praecepta factis, quoniam quaedam, si etiam mea reliqua contuleris, collectanea, deprehendes huc spectantia. At cum non solis tantum regulis, sed praxi imprimis assidua, in quaque re nostra augetur Perfectio; hinc fidelis Instructoris opera, et adplicatione propria, exercitatione crebra indiget unusquisque, qui amore ducitur Musicae ex soliditate tantum.“<sup>55</sup> Tento záverečný ostavec potvrdzuje hypotézu, že pamiatka vznikla ako zbierka (teda ani Francisciho text nie je autograf) v súčasnosti bližšie neidentifikovaných predlôh (antigrafov). Niektoré formulácie opisovača v závere (napr. „Takéto [príklady] sú obsiahnuté v piesňach, áriách a iných hudobných kompozíciách vytvorených podľa predpisov generálneho basu ... [ten, kto sa zaoberá hudbou] potrebuje pričinenie spoľahlivého učiteľa, vlastnú prax a časté cvičenie“) v kontexte umiestnenia generálbasovej náuky v rámci skúmaných textov (Francisciho text o generálnom base nadväzuje na poznatky z „hudobnoteoretickej propedeutiky“ v ostatných spisoch), obsah a (pravdepodobne) neskoršie začlenenie pamiatky do zbierky duchovných piesní, umožňuje predbežne sformulovať nasledujúce hypotézy:

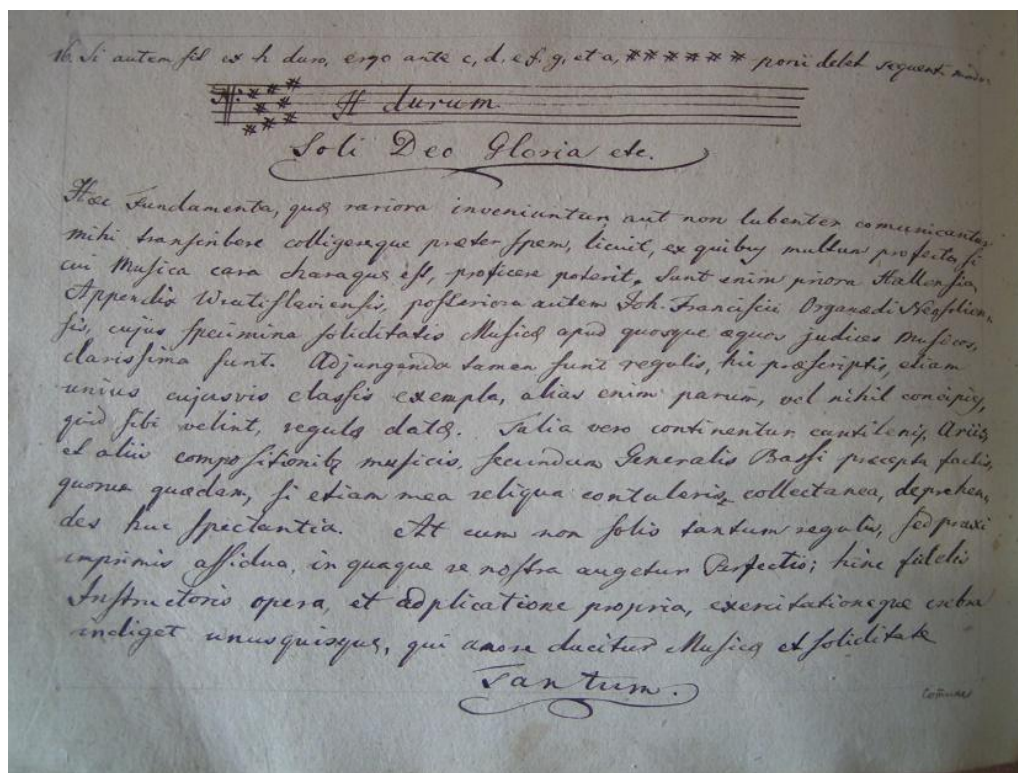
1.) Skúmané hudobnoteoretické texty vznikli v 1. polovici 18. storočia samostatne. Ich odpis bol vytvorený dodatočne ako navzájom súvisiaci úvod do štúdia hudby. Túto hypotézu potvrdzujú aj viaceré chyby v notovom zápise, ktoré prezrádzajú, že texty písal niekto bez dôkladného hudobného vzdelania a skúseností. Vzhľadom na použitie latinčiny a niektoré názvy (*Fundamenta Musicae Hallensia*, *Appendix Wratislavensis*) možno predpokladať pôvod predlôh v nemeckom a sliezskom školskom prostredí.

---

<sup>55</sup> Tieto fundamenty, ktoré možno nájsť zriedkavejšie, lebo sa iba nerady sprostredkovávajú, mi bolo dovolené zozbierať a prepísať, hoci som v to nedúfal. Človek z nich môže vyťažiť veľa osožného, ak mu je hudba vzácna a milá. Ide o práce z Halle, Vratislavský dodatok i neskoršiu prácu banskobystrického organistu Jána Francisciho, ktorého solidnosť hudby je pre nezaujatých posudzovateľov z radov hudobníkov zrejme. Ku každému z tu zaznamenaných pravidiel je potrebné pripojiť príklady, inak z nich pochopíš veľmi málo alebo ich nepochopíš vôbec. Také [príklady] sú obsiahnuté v piesňach, áriách a iných hudobných kompozíciách, vytvorených podľa predpisov generálneho basu, čo zistíš ak porovnáš aj moje ostatné zbierky, zaoberajúce sa touto problematikou. Pretože sa však dokonalosť zvelaďuje nielen samotnými pravidlami, ale predovšetkým usilovnou praxou, čo platí aj o našej oblasti, potrebuje pričinenie spoľahlivého učiteľa a vlastnú prax i časté cvičenie každý jednotlivец, kto sa dáva solídne viesť výlučne láskou k hudbe.



2.) Texty boli využívané v priebehu 18. storočia, pravdepodobne i dlhšie, v prostredí kantorov a organistov, ktorým poskytli potrebnú bázu pre realizáciu generálneho basu pri sprevádzaní duchovných piesní.



Posledná strana Francischoho spisu *Introductio in Generalem Bassum* s informáciou ako vznikli odpisy. Obsahuje tiež „bachovské“ motto *Soli Deo Gloria*.

Dobové teoretické práce, bez ohľadu na konkrétne zameranie, obsahujú často informácie týkajúce sa interpretačnej praxe, poznatkov z dejín hudby, hudobnej estetiky, hudobnej sociológie, hudobnej teórie a kompozičného myslenia, ktoré uľahčujú priblíženie sa umeniu konkrétnej epochy. Význam poznávania v tejto oblasti muzikologického bádania má teda štyri rozmary: interpretačný, hudobnoteoretický, hudobnohistorický a kultúrno-spoločenský. Hudobné myslenie realizované v konkrétnych hudobných dielach a verbalizácia jeho prejavov vytvárajú vzájomne dopĺňajúci sa celok, prostredníctvom ktorého je možné lepšie pochopiť umelecké dielo v kontexte doby vzniku a neprenášať naň modely myslenia a hodnotové súdy, ktoré nie sú danému stavu historického vedomia vlastné. Štúdium hudobnoteoretických pamiatok umožňuje tiež postrehnúť kontinuitu a zlomy v dejinách hudobnoteoretického myslenia, spôsoby jeho sprostredkovania a interakcie s kompozičnou praxou. V neposlednom rade hudobnoteoretické texty dopĺňajú mozaiku hudobného života na konkrétnom území, čo je aj prípad prameňov z archívu vydavateľstva *Tranoscius*. Predloženú štúdiu chápeme ako základnú informáciu, ktorú bude potrebné precizovať a rozširovať ďalším výskumom s použitím komplexnejších metód textovej kritiky.

## ZOZNAM BIBLIOGRAFICKÝCH ODKAZOV:

- CZAGÁNYOVÁ, Z.: Anonymi Leutsoviensis Tractatus de Musica. In: *Slovenská hudba* 17, č. 4, 1994, s. 247 – 327.
- BENARY, P.: *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1961.
- BUTT, J.: *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. Cambridge University Press, 1994.
- DAHLHAUS, C. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Grundzüge einer Systematik. In: *Die Geschichte der Musiktheorie*. (ed. F. Zamminer) Bd. 10 Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.
- ELSCHEK, O.: *Hudobná veda súčasnosti*. Bratislava: VEDA, 1984.
- ELSCHEK, O. et al.: *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava: ASCO Art & Science, 1996.
- HULKOVÁ, M.: Beitrag zur Problematik der Musikerziehung in den Stadtschulen auf dem Gebiet der Slowakei im 16. Jahrhundert. In: *Musicologica Istropolitana IV*. Bratislava: Stimul, 2005, s. 41 – 59.
- HULKOVÁ, M.: Príspevok k problematike hudobnej výchovy na území Slovenska v 16. storočí. In: *Slovenská hudba 2004*, č. 3, s. 225 – 239.
- HULKOVÁ, M.: Hudobniny v knižnici Johanna Dernschwama. In: *Historicko-etnologické štúdie II.*, Banská Bystrica: UMB, 2001, s. 91 – 102.
- CHRISTENSEN, T. (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press, 2002.
- JANOVKA, T. B.: *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae. Klíč k pokladu velikého umění hudebního*. (ed. J. Mátl) Praha: KLP, 2006.
- KAČIC, L.: Zborníky Pantaleona Roškovského pre klávesové nástroje. In: *Musicologica Slovaca XII. K prameňom hudby na Slovensku v 17. a 18. storočí*. Bratislava: VEDA, 1988.
- KAČIC, L.: Český preklad učebnice generálneho basu J. D. Heinichena (1711) z prostredia slovenských františkánov. In: *Hudební věda*, roč. XXXIX, č. 1, 2002, s. 31.
- KAČIC, L.: Figured Bass Instruction Among Franciscans in 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup>-Century Slovakia. In: *Musicologica Slovaca* 9 (35)/2018. Bratislava: ÚHV SAV, s. 5 – 27.
- LESTER, J.: *Compositional Theory in the 18th Century*. Harvard University Press, 1992.
- LUDVOVÁ, J.: *Česká hudební teorie 1750 – 1850*. Praha: ČAV, 1985.
- MATTHESON, J.: *Der vollkommene Capellmeister. Neusatz des Textes und Noten*. (ed. F. Ramm) Bärenreiter, 1999.
- MATÚŠ, F.: De Musica L. Stockelii. In: *Slovenská hudba* 17, č. 4, s. 360 – 416.
- RYBARIČ, R.: Štefan Monetarius a jeho hudobno-teoretický traktát. In: *Hudobný archív 1*, Martin: Matica slovenská 1974, s. 53 – 62.
- RYBARIČ, R.: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava: Opus, 1984.
- SZORÁDOVÁ, E.: *Historické klavíry na Slovensku*. Bratislava: Scriptorium Musicum, 2004.
- ŠUBA, A.: Anleitung zum Gesange. Poznámky k teoretickému dielu F. P. Riglera. In: *Slovenská hudba*, rok 2005, roč. 31, č. 3 – 4, s. 336 – 352.
- VELA, M. C.: *Kritika hudebního textu. Metody a problémy hudební filologie*. Praha: KLP, 2001.
- WALTHER, J. G.: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Neusatz des Textes und Noten*. (ed. F. Ramm) Bärenreiter, 2001.
- ŠUBA, A.: *Introductio in Generalem Bassum Jána Francisciho. Príspevok k hudobnoteoretickému mysleniu na území Slovenska v 18. storočí*. [dizertačná práca] Katedra hudobnej vedy FiFUK, Bratislava, 2010.



# OSOBNOSŤ KANTORA A PISÁRA. Z HUDOBNO-LITURGICKÉHO ŽIVOTA BYZANTSKO-SLOVANSKEJ TRADÍCIE NA SLOVENSKU V 18. STOROČÍ<sup>1</sup>

16 Mária B l a h u n k o v á (rod. Prokipčáková)

Bratislava

V kontexte výskumu kantorskej a písárskej praxe v prostredí východných veriacich na Slovensku sa často stretávame len s prevzatými informáciami zo staršej literatúry. V poslednej dobe sme sa teda viac orientovali na osobnosť kantora nielen z pohľadu predošlých publikácií ale prioritne z pohľadu zachovaných dobových prameňov, aby sme zistili, nakoľko sú aktuálne a významné pre súčasný výskum hudobnej kultúry byzantsko-slovanského obradu na Slovensku. Zamerali sme sa na záznamy o kantorskej službe z 18. storočia, najmä na dokumentáciu kánonických vizitácií zo strany mukačevského biskupa Michaela Manuela Oľšavského (1700 – 1767). Ako vieme, kánonické vizitácie boli istým druhom biskupskej pastoračnej služby, ktorý si kládol za cieľ zistiť stav diecézy (tzn. stav chrámov, obsadenie farností, stav kantorskej služby, platby za službu kňaza a kantora a pod.), čím sa stali cenným zdrojom informácií priamo z prostredia cirkevnej praxe vo farnostiach.<sup>2</sup> Zhodnotili a porovnali sme údaje z vizitácie biskupa Michaela Manuela Oľšavského z rokov 1750 – 1752 a zmapovali situáciu v regióne vtedajšieho Šariša a Zemplína. Všetky dokumenty sú v origináli zapísané po latinsky, máme k dispozícii ich edície v originálnom znení ale aj v ich preklade a prepise do azbuky.

## Kánonická vizitácia Michaela Manuela Oľšavského z rokov 1750 – 1752

Kánonická vizitácia gréckokatolíckych farností sa začala realizovať na príkaz Márie Terézie 25. júna 1750 vo farnosti Dúbravka (okr. Michalovce). Trvala nasledujúce dva roky, pričom v prvom roku (1750) boli zvizitované šarišská a zemplínska župa, v roku 1751 regióny Abov,

<sup>1</sup> Príspevok vznikol v rámci riešenia projektu VEGA 2/0025/18 Každodennosť v interakcii latinskej a byzantskej kultúry na príklade karpatského regiónu v novoveku.

<sup>2</sup> Pre účely tejto štúdie sme vychádzali primárne zo záznamov z vizitácií zo strany mukačevského biskupa Michaela Manuela Oľšavského, hoci máme k dispozícii bohaté záznamy aj z ďalších vizitácií z územia dnešných východoslovenských regiónov. Spomenúť môžeme napr. vizitáciu Šarišského archidiakonátu z roku 1749 realizovanú jágerským biskupom Františkom Barkóciom. V jej záznamoch sa uvádza, že do filiálky Petrová (farnosť Gaboltov, okr. Bardejov) kantor prichádzal z inej dediny, nemali teda vlastného kantora; vo filiálke Vyšný Tvarožec (farnosť Gaboltov, okr. Bardejov) mali vlastného kantora; vo farnosti Hanigovce (okr. Sabinov) len jednoduchý záznam, že kantorov dom bol v zlom stave, rozpadal sa; vo farnosti Šambron (okr. Stará Lubovňa) záznam o tom, že tu mali učiteľa (kantora); vo farnosti Matysová (okr. Stará Lubovňa) záznam, že kantorom bol „staručký, 90-ročný otec“ miestneho presbytera Alexandra Ilkoviča bez materiálneho zabezpečenia. Porov. ZUBKO, P. – ŽEŇUCH, P. (eds.): *Barkóciho vizitácia Šarišského archidiakonátu (1749) Rímskokatolíci, gréckokatolíci a evanjelici podľa latinskej vizitácie*. Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava Slovenskej akadémie vied, 2017, 190 s. 24, 56, 62. Mladšie záznamy, napr. zo sčítania gréckokatolíckych farností Mukačevskej eparchie z rokov 1774-1782 uvádzajú aj konkrétne sumy za jednotlivé služby kňaza a kantora, spomína sa tu aj stav učiteľskej služby. Viac pozri *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák történetéhez Munkácsi és nagyváradí egyházmegyéhez parókiák összeírása 1774-1782 között 1. Szabolcs, Bereg, Szatmár, Ugocsa vármegyék és a hajdúvárosok*. In COLLECTANEA ATHANASIANA II. Textus/Fontes vol. 8/1 (Szabó, Péter – Véghseő, Tamás, eds.), Nyíregyháza, 2016. a *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák történetéhez Munkácsi és nagyváradí egyházmegyéhez parókiák összeírása 1774-1782 között 2. Szepes, Abauj, Zemplén és Máramaros vármegyék*. In COLLECTANEA ATHANASIANA II. Textus/Fontes vol. 8/1, (Szabó, Péter – Véghseő, Tamás, eds.), Nyíregyháza, 2016.

Boršoód, Sabolč, Satu Mare, Ugoč a Maramoroš a v treťom roku vizitácie berežská a užská stolica.<sup>3</sup> Zodpovedným za jej priebeh bol mukačevský biskup Michael Manuel Oľšavský (biskupom bol v rokoch 1747 – 1767).

Protokol z vizitácie sa zachoval v niekoľkých zošitoch, v niektorých prípadoch v neúplnom znení:<sup>4</sup>

1. *Acta Canonicae visitationis, qua occasione de statu Parochiarum et Ecclesiarum Zemplin[iensium] et Sáross[iensium] etiam conscriptio intervenit, Anno 1750.* (Archivum Dioecesanum. Visitae canon. 21) – 109 farností

2. *Acta Canonicae visitationis, qua occasione de statu Parochiarum et Ecclesiarum Zemplin[iensium] et Sáross[iensium] etiam conscriptio intervenit, Anno 1750.* (Archivum Dioecesanum. Visitae canon. 21) – 119 farností

+ *Circiter, 1749. Zemplin, et Saaros in Comitatus in Parochiarum, et Ecclesiarum status et proventus describitur.* (Archivum Dioecesanum)<sup>5</sup> – 50 farností

Pri analýze vychádzame z dvoch vydaných edícií:

1. Záznamy v origináli, v latinskom jazyku. – *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák történetéhez Olsavszky Mihály Mánuel munkácsi püspök 1750–1752.évi egyházlátogatásainak iratai.* COLLECTANEA ATHANASIANA II. Textus/Fontes vol. 8/1 (Szabó Péter – Véghseő Tamás, eds.). Nyíregyháza, 2015; na základe fondov Štátneho archívu Zakarpatskej oblasti v ukrajinskom Berehove; konkrétne fond 151. opis. 1. nr. 1216 – 110 farností; fond 151. opis. 1. nr. 1290 – 2 zošity – 1. 86 farností; 2. zošit 13 farností = 99 farností; fond 151. opis. 1. nr. 1328 – 22 farností; fond 151. opis. 1. nr. 1220 – Správa z vizitácie M. M. Oľšavského.

2. Záznamy v „ruskom“ jazyku, preložené v 30. rokoch minulého storočia – Hadžega, Vasilij: *Додатки до исторіи русинів и руських церквей в бувш. жупѣ Земплискôй.* In Науковий Зборник Товариства „Просвѣта“ в Ужгородѣ X, 1933–34, s. 56-120. – uvádza 160 farností a Hadžega, Vasilij: *Додатки до исторіи русинів и руських церквей в був. жупѣ Земплискôй.* In Науковий Зборник Товариства „Просвѣта“ в Ужгородѣ XI, 1935, s. 15-105; na základe fondov Užhorodského eparchiálneho archívu (Archivum Diocesanum – Visitae Canonicae. 21) – uvádza 118 farností.

<sup>3</sup> *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák történetéhez Olsavszky Mihály Mánuel munkácsi püspök 1750 – 1752. évi egyházlátogatásainak iratai.* In COLLECTANEA ATHANASIANA II. Textus/Fontes vol. 8/1, (Szabó, Péter – Véghseő, Tamás, eds.), Nyíregyháza, 2015, s. 13.

<sup>4</sup> Podľa HADŽEGA, Vasilij: *Додатки до исторіи русинів и руських церквей в бувш. жупѣ Земплискôй.* In Науковий зборник товариства „Просвѣта“, р. X, Ужгород, 1934.

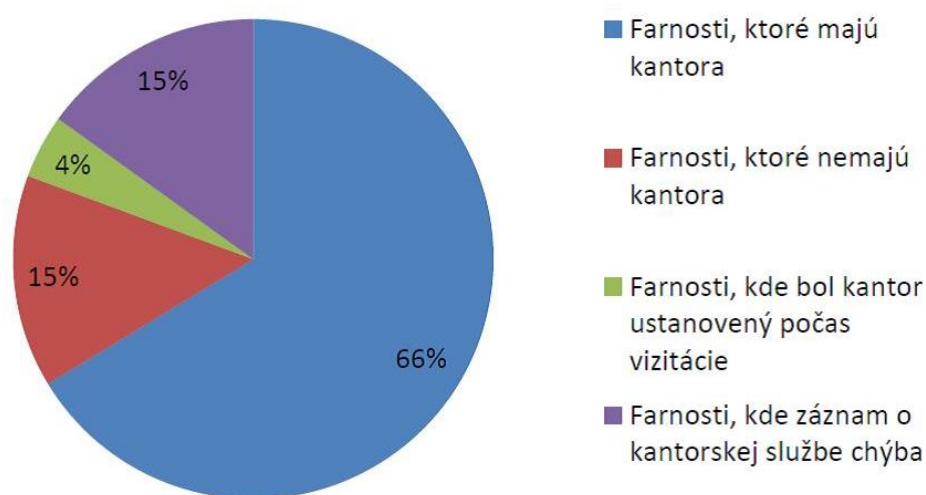
<sup>5</sup> Uvedený protokol nie je označený ako súčasť vizitácie M. Oľšavského, jeho obsah však nasvedčuje tomu, že ide o druhý zo zošitov protokolu vizitácie a že jeho titul je zapísaný dodatočne a nesprávne. Porov. HADŽEGA, Vasilij: *Додатки до исторіи русинів и руських церквей в бувш. жупѣ Земплискôй.* In Науковий зборник товариства „Просвѣта“, р. XI, Ужгород, 1935, s. 62 a 105 v poznámke autora č. 6 a č. 2.

Z vyššie uvedených zdrojov je možné vyčítať relevantné informácie pri hodnotení kantorskej praxe z niekoľkých základných perspektív: I. Sociálny aspekt kantorskej služby, II. Osveta a pedagogická činnosť, III. Hudobno-liturgická služba, IV. Pisárska činnosť.

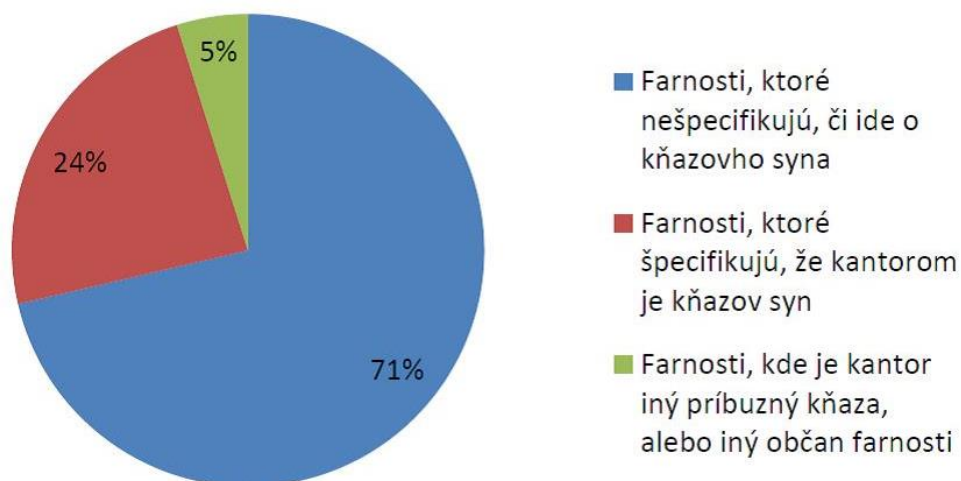
### I. Sociálny aspekt kantorskej služby na základe historických dokladov

S interpretáciou liturgických spevov byzantsko-slovanského obradu je prioritne spojená osobnosť kantora. V prameňoch sa pojem kantora spája s rovnomeným označením *kantor*, *pivec* (*канторъ*, *пѣвецъ*), no najčastejšie ako *d'ak* (*ДАКЪ*; st. ukr. *дѣякъ*, *дякъ*, *дьякъ*, a pod.). Záznamy z administratívnych dokumentov disponujú informáciami o tom, kto sa mohol stať kantorom, kto ním najčastejšie bol, kým bol menovaný, ale aj v akej sociálnej a ekonomickej situácii sa nachádzal, v čom spočívala jeho služba a pod.

Nižšie uvedený graf ukazuje situáciu kantorskej služby v 279 gréckokatolíckych farnostiach na území Šariša a Zemplína v polovici 18. storočia. Na ich základe je zrejmé, že v tom čase mala väčšina farností svojho kantora. Niektoré zo záznamov neuvádzajú žiadnu informáciu o kantorskej službe, iné vyslovene píše, že vo farnosti kantor nie je.



Kantori boli väčšinou synovia, respektíve potomkovia miestnych kňazov (označovaní ako popovič). Ak sa pozrieme na záznamy z polovice 18. storočia, zo 185 farností, pri ktorých je uvedené, že disponovali kantorom, mala len štvrtina z nich kantora, ktorý bol synom presbytera. Tu treba poznamenať, že v grafe sa odzrkadľuje informácia zo záznamov, ktoré zreteľne pomenovali, že vo farnosti slúži syn kňaza, tzn. popovič. Pri ostatných farnostiach túto informáciu zapisovateľ nekonkretizoval.



V rokoch 1750 – 1752 sa v záznamoch uvádza niekoľko mien administrátorov farností, ktorých synovia slúžili ako kantori. Len uvedieme, že ide o výber a rekonštrukciu údajov, pri ktorej sa riadime predpokladom, že každý z uvedených kantorov je synom miestneho presbytera: napr. farnosť Nižná Oľka – syn presbytera Alexia Zsvigara,<sup>6</sup> farnosť Závada – syn presbytera Stephana Holovacsca,<sup>7</sup> farnosť Kolbovce – syn presbytera Michaela Klocsku,<sup>8</sup> farnosť Rakovčik – syn presbytera Joan[n]a Mikulicsa,<sup>9</sup> farnosť Varadka – syn presbytera Joan[n]a Haleczkj(ého),<sup>10</sup> farnosť Suchá – syn presbytera Joanna Hutiryu,<sup>11</sup> farnosť Drienov – syn presbytera Daniela Graeczulu,<sup>12</sup> farnosť Zboj – syn presbytera Gregoria Kosztyuva,<sup>13</sup> farnosť Runina – syn presbytera Mathaea Humenyaka,<sup>14</sup> farnosť Inovce – syn presbytera Stephana Hatrovicsa,<sup>15</sup> farnosť Kolonica – syn presbytera Joanna Radvanszkého<sup>16</sup> atď. Stávali sa aj situácie, kedy bol kantorom zať miestneho kňaza<sup>17</sup> alebo jeho brat<sup>18</sup> a pod. V Topoli (okr. Snina) sa dokonca vyskytol prípad, že kostolník a zároveň kantor bol druhý manžel vdovy po predchádzajúcom administrátorovi farnosti.<sup>19</sup>

<sup>6</sup> „[...] cantorem h[a]b[e]nt Popovicsiu[m] cui demandatu[m] e[st] ut p[e]r metreta[m] avenae solvat.” Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 96.

<sup>7</sup> „[...] cantore[m] h[a]b[e]nt Popovicsiu[m].” Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 99.

<sup>8</sup> „[...] cantor filius Praesbyteri [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 101.

<sup>9</sup> „[...] Cantor Popovicsius constitutus e[st] [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 116.

<sup>10</sup> „[...] Cantor filius presbit[er]i in uno pane. [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 133.

<sup>11</sup> „[...] Cantor nulla[m] solutionem habet, est Popovicsius et adhuc ad portionem tradebatur [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 165.

<sup>12</sup> „[...] Cantor non est, nisi filius Presbyteri [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 194.

<sup>13</sup> „[...] Cantoris officium subeunt Filij Presbyteri [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 218.

<sup>14</sup> „[...] Cantorem agit Presbyteri Filius in eadem domo [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 221.

<sup>15</sup> „[...] Cantorem agit Filius Presbyteri [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 223.

<sup>16</sup> „[...] Cantores duo: unus Popovicsius [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 226.

<sup>17</sup> Farnosť Vyšný Kazimír (okr. Vranov n/T): „[...] дяк є зять пароха [...]“ Porov. HADŽEGA, 1935, s. 80; farnosť Kolbasov (okr. Snina): „[...] Cantoris officium supplet Gener adoptivus [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 220; HADŽEGA, 1935, s. 173.

Povolanie kantora bolo podľa publikácie *Українська школа на Закарпатті та Східній Словаччині* privilégium, zaistujúcim spoločenskú slobodu.<sup>20</sup> Na základe záznamov z vizitácie je však zrejmé, že to nebolo pravidlom. Kantori boli často nevoľníkmi, v záznamoch označovaní ako *subditus*, v preklade *kripjak*, *jobagy* alebo *žel'ar*.<sup>21</sup> Väčšinou bývali v skromných podmienkach, na cirkevných alebo pánskych pozemkoch pri chráme alebo fare. Slobodní kantori boli nazývaní *libertin* a boli čiastočne alebo úplne oslobodení od práce pre zemepánov.<sup>22</sup>

Za svoju službu dostávali kantori od veriacich príspevky, dôchodky. Platilo sa peniazmi i v naturáliách (ovos, pšenica, jačmeň a pod.), podľa finančných možností farnosti a dohody. Ako hovoria záznamy Olšovského vizitácie, bola to povinnosť každej farnosti. A kde sa tak z neuváženia nerobilo, alebo dokonca odmietalo robiť, tam bolo biskupom výslovne prikázané situáciu napraviť.<sup>23</sup>

Napriek určitému spoločenskému postaveniu, ktoré si vyžadovalo vzorný morálny život, sa často stávalo, že kantori si neplnili riadne svoje povinnosti a v každodennom živote podliehali svetským pokušeniam, najmä alkoholu. Administrátori i samotní veriaci na tieto skutočnosti reagovali oficiálnymi podaniami a sťažnosťami. Napríklad, v cyrilských prameňoch z konca 18. storočia sa nám zachoval záznam o priestupkoch istého kantora Savku z Kurova (okr. Bardejov). Príčinou spísaných pripomienok boli problémy, ktoré Savkovi spôsobovalo nadmerné pitie alkoholu. Uvádzame z textu: „По великѣнній понедѣлокъ прішоуз до церквѣ панын такъ же немогѣ жадныи споробѣ вѣрѣю выгварити [...]“.<sup>24</sup> Ako ďalej komentuje miestny kňaz, od času, kedy prisahal, že svoje minulé chyby opakovať nebude, sľub niekoľkokrát porušil. V záznamoch sa vyskytuje niekoľko ďalších prípadov s podobným scenárom. Ako príklad uvedieme svedectvo o pochybeniach kantora Stefana Skorodinského z Bogliarky (okr. Bardejov), ktoré uvádza: „Mi

<sup>18</sup> Farnosť Detrik (okr. Vranov n/T): „[...] Дяк брат пароха [...]“ Porov. HADŽEGA, 1935, s. 79.

<sup>19</sup> Podľa zápisu: „[...] Aedituus Cantor alter Maritus Popagyaе. [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 219.

<sup>20</sup> BONDAR, Andrij – ČUMA, Andrij: *Українська школа на Закарпатті та Східній Словаччині*. Историчний нарис, частина 1, Пряшів: Видання ЦК Культурного союзу українських трудящих в ЧССР, 1967, s. 27.

<sup>21</sup> Napr. kantori z farnosti Stebník (okr. Bardejov), Legnava (okr. Stará Ľubovňa), Ruské Pekl'any (okr. Prešov), Uličské Krivé (okr. Snina), Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 137, 184, 192, 219; farnosť Zemplínska Teplica (okr. Trebišov) Porov. HADŽEGA, 1935, s. 90 a ďalšie.

<sup>22</sup> Napr. farnosť Ladomirov (okr. Snina), farnosť Kolonica (okr. Snina) Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 226. a mnoho ďalších.

<sup>23</sup> Napr. vo farnosti Palota (okr. Medzilaborce) je uvedený: „Ad alia puncta nisi cantor n[on] e[st] determinatus praeter filios Presbyteri. Nec solutio ulla illis fuit, n[on] e[st] statuta.“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 226; HADŽEGA, 1935, s. 109; farnosť Šemetkovce (okr. Svidník): „[...] Cantor dat[ur] nulla[m] h[ab]uit hactenus solutionem, mandat[um] e[st] ut p[er] metreta[m] avenae solvant. [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 114; HADŽEGA, 1935, s. 31. a ďalšie.

<sup>24</sup> ŽEŇUCH, Peter (ed.): *Источники византийско славянской традиции и культуры в Словакии / Prameňe k byzantsko-slovanskej tradícii a kultúre na Slovensku*. Monumenta byzantino-slavica et latina Slovaciae. Vol. IV. Roma : Pontificio Istituto Orientale ; Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV / Slovenský komitét slavistov, Košice: Centrum spirituality Východ-Západ M. Lacka, 2013, s. 387.



nizej podepfani pod fumenem uznavame a sice: 1<sup>e</sup> Ze mi bez zadnej Nahwarki a pobudzeni Prevelebnego nasseho P: Parocha sami zme dali pisat y sami sme do gegich Urodzenosti Pana Inspectora donefli y nassima wlafnima rukami oddali Instancigu na preciw Kantora skorodinski Stefana. [...] 2<sup>e</sup> Ze ten Kantor tak gest ofkliwi a merfki czlovek ze kedi kolvek a gdze kolvek iz prevelebnim na obed ku stolu pride a gak skoro 2 aneb 3 porcigi palenki pige doraf z welkim krikem a labdanim kazdeho pri stole sediceho previffuge tak že druhe statecne Ludze pred nim hutoryc a diffkurovac nemozu [...] 4<sup>e</sup> Weloraz tak neskoro prichodzi do S: Cerkvi ze Duchowni obleceni do fwateho ruha prihistan do S: Sluzbi pred S: Oltarem nekedi pol nekedi y celi fertal hodzini za kantorem czekat mufi, a potom mi pitame y zacina Duhowni sluzbu bez Kantora. A Kantor chvatem po Antifonach czasem y pod Evangeljy do Cerkvi pride, čo fe wecey raz we wffeckich trech Cerkvach ftalo. A na večerni njedelne y na fwatečne na kterich Duchowni Katechizmuz uci welo raf ani nepri-chodzi. [...]<sup>25</sup>

Žiadosti o výmenu kantora, resp. o jeho pokarhanie smerovali na adresu námestníkov a zemepánov, ktorí boli zodpovední za vymenovávanie kantorov do služby veriacich. Pri neplnení si povinností riešila nezhody tzv. katedra, ktorá mohla kantora zosadiť z funkcie. Jeden zo záznamov vysvetľuje: „Дяки же аще кождоденно звоныти не будут и дѣти собравшиися вынаоучовати не стоятъ, сих парохи под биршагом единаго таляра. [...] П.отец намѣсник будет карати: По первый раз дванадцатма, по другый раз чотырыдвацатма, по третий раз трицатма корбачма. По четвертый раз предасть его каедрѣ. Каедрa пак звержет его с дякоства на порцию.“<sup>26</sup>

Hoci nám tento záznam predovšetkým ukazuje, s akými problémami sa stretávali správcovia farností pri službe kantorov, zaujímavé sú aj informácie, ako kvôli tomu neraz vyzerala liturgická prax v chrámoch. Vyššie spomenutý kurovský kňaz sa pri problémoch s kantorom Savkom musel pri slúžení utierne či liturgie uspokojiť len s jej čítanou formou, a to dokonca pri odpovediach, ktoré mu čítal jeho len šesťročný syn.<sup>27</sup> Na druhej strane kantori často zachraňovali nezodpovedných kňazov. V zápisoch z vizitácie sme dokonca našli zmienku, že v jednej z farností kantor zastupoval rolu presbytera.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> *Источники византийско славянской традиции...*, 2013, s. 389.

<sup>26</sup> DULIČENKO, Alexander: *Письменность и литературные языки Карпатской Руси (XV-XX вв.)*. Ужгород: Издательство В. Падяка, 2008, s. 83.

<sup>27</sup> „[...] абы мѣ на злостъ оучинилъ, азъ принѣждѣный былъ читатѣ слѣжебѣ слѣжытѣ з моймъ хлпцѣ шерго лѣтнѣ [...]“ Porov. *Источники византийско славянской традиции...*, 2013, s. 388.

<sup>28</sup> Farnosť Piskorovce (okr. Vranov n/T): „[...] modo instat cantor pro Praesbit[e]rum [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 103.

## II. Osveta a pedagogická činnosť

V osobnosti kantora sa spájala služba pre cirkev so službou osvetovou a najmä pedagogickou. Na základe toho sa v prameňoch pri zmienke o kantoroch stretávame s termínom *d'akoučitel'* (дякоучитель), *pivcoučitel'* (півцоучитель), v maď. *kántortanító*.<sup>29</sup> Prvými z edukačných centier v karpatskom priestore boli školy pri monastieroch v Mukačeve, Krásnom Brode, Máriapócsi, alebo na Bukovej Hôrke pri Bukovci. Okrem vlastných rádových bratov, vyučovali a pripravovali na povolanie kantora-učiteľa predovšetkým synov z kňazských rodín.<sup>30</sup>

O tzv. parafiálnych (farských) školách máme pomerne skoré zmienky, už z 15. – 16. storočia.<sup>31</sup> Na konci 16. storočia boli takéto školy v Litmanovej (1570), Poráči (1593), či Lukove (1600). Do učenia sa sprvu hlásilo len niekoľko chlapcov, ktorí sa učili základné znalosti z písania a čítania a tiež vierouku a základy cirkevného spevu.<sup>32</sup> V školách boli pedagogické úlohy podľa všetkého rozdelené medzi kňaza a kantora. Zatiaľ čo kantor sa staral o základnú gramotnosť žiakov a výučbu cirkevných nápevov, kňaz vysvetľoval základy katechizmu, čím zasahoval aj do oblasti výkladu histórie a učil veriacich texty modlitieb.<sup>33</sup> K veriacim sa kňaz prihovárал hlavne po nedeľňajších bohoslužbách. Podobne prebiehala aj výučba cirkevného spevu. Napríklad v zázname biografických údajov kantora Jána Juhaseviča (1741 – 1814) sa uvádza, že medzi nedeľnou liturgiou a večernou svojmu vnukovi predspevoval irmologion.<sup>34</sup> Išlo o systém predspievania melodických modelov a ich násobného opakovania, čím sa spevy memorovali a podľa potreby využívali v odpovediach ľudu v priamej liturgickej praxi.

Len pre ilustráciu uvedieme, že v záznamoch z vizitácií sa niekedy rozlišuje funkcia kantora a funkcia učiteľa, ktorého záznamy nazývajú *ludi magister*. Tento jav je však nesystematický. Niekedy sú tieto termíny naopak v synonymickom položení.<sup>35</sup> Hoci pedagogická činnosť kantorov

---

<sup>29</sup> Viac pozri JASINOVSKYJ, Jurij: *Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу*. Історія української музики: Дослідження, вип. 18, Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011, s. 292.

<sup>30</sup> V škole pri mukačevskom monastieri (od roku 1655) sa v roku 1671 učilo 8 spevákov a 20 učňov. Viac pozri JASINOVSKYJ, Jurij: *Церковно-співочі ініціативи українських і білоруських монастирів*. In КАЛОФΩΝΙΑ, Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії. Львів: Видавництво львівської богословської академії, 2004, s. 48.

<sup>31</sup> PEKAR, Atanasij: *Нариси історії церкви Закарпаття*. Том II, Внутрішня історія. In *Analecta OSBM*. Lviv-Rím, 1997, s. 255.

<sup>32</sup> PEKAR, 1997, s. 255.

<sup>33</sup> PEKAR, 1997, s. 255.

<sup>34</sup> Porov. PETROV, Alexander: *Материалы для истории Угорской Руси*. II., Старая вѣра и унія въ XVII.- XVIII. вв., Санкт Петербург, 1906, s. 88.

<sup>35</sup> Pravdepodobne išlo o preferenciu zapisovateľa vizitácií. Vizitácia z roku 1747 ukazuje, že termín *ludi magister* zapisovali vo všetkých župách, okrem berežskej a šarišskej, kde je preferovaný termín *cantor*. Z vizitácií z roku 1750 sa termín *Ludi Magister* skoro vôbec neobjavuje. Z neskoršej vizitácie z roku 1784 je jasné, že sa často zlučovali funkcie oboch. Napríklad vo farnostiach boršódsko-abovsko-zemplínskej župy sa uvádza: farnosť Tokaj: „[...] Idem Ludi-Magister qui simul etiam Cantor est [...]“; farnosť Sátoraljajúhely: “ [...] Ludi Magister, qui et Cantorem munus exequitur [...]”]; farnosť Bodrogkiszfalud: „[...] Ludi Magister seu Cantor existit quidem, sed domum [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...* 2016, s. 160, 179, 250.

bola zrejماً, z Olšavského vizitácií sa paradoxne nezachovalo veľa zmienok o výučbe kantormi. Jednou z farností, kde sa však spomína potreba výučby detí, bol Repejov (okr. Medzilaborce). Ako sa tu uvádza: „*cantor hactenus nullus fuit det[e]r[mi]n[at]us, modo e[st] Popovicsius institutus, cui demandat[um] e[st] ut pueros instruat, cui erit solutio an[n]ualis praeter lib[e]rtem metretam avenae.*“<sup>36</sup> Pedagogická činnosť kantorov bola zrejme prirodzene očakávaná a v záznamoch sa na ňu upozorňovalo len vtedy, ak došlo k jej porušeniu v bežnej praxi.

Vyučovanie vo farských školách prebiehalo v skromnejších podmienkach kňazovho či kantorovho príbytku. Vyučovalo sa len nepravidelne, podľa toho, kedy deti vypomáhali pri prácach na poli a v domácnosti. Častejšie sa preto stretávali v zimnom období a v čase Veľkého pôstu.<sup>37</sup> Na vyučovanie zvolával deti do miestneho chrámu zvon. Ako sa píše v liste biskupa Jána Bradáča z roku 1762, zvon mal pripomenúť rodičom, aby svoje deti „*до дяка на молитву и на научаніе вѣры христіанскои послали.*“<sup>38</sup>

Napriek autorite, ktorú so sebou prinášala ich funkcia, boli aj samotní kantori vystavovaní previerkam zo znalostí z vierouky. Biskup J. Bradáč im v jednom z listov pripomína, že: „*[...]о краткій час будут мати собор так то самый дяковскій, на котором соборъ экзаминованы будут о чланках вѣры, и о цилой науцѣ христіанскои, из уставу церковнаго, нехай тогда кождыйн завчасу на той экзамен добре ся готует, котры бо знайдется негодный дяковати из уряду своего зверженный будет, а мѣсто него другой поповѣч ся поставит.*“<sup>39</sup>

### III. Hudobno-liturgická služba

Ako sme spomenuli vyššie, kantorskú činnosť pri absencii kantora vykonával aj diakon,<sup>40</sup> sám presbyter, prípadne druhý kňaz, ak mala farnosť dvoch administrátorov,<sup>41</sup> cerkovník (slov. kostolník),<sup>42</sup> dokonca aj synovia kňazov v detskom veku (v záznamoch sa používa doslovné označenie *puero/chlopčik*).<sup>43</sup> V jednom zo záznamov sme sa dokonca stretli s prípadom, že kantorom farnosti bol mladší presbyter, ktorý bol suspendovaný.<sup>44</sup>

<sup>36</sup> Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 93.

<sup>37</sup> PEKAR, 1997, s. 256.

<sup>38</sup> DULIČENKO, 2008, s. 82.

<sup>39</sup> DULIČENKO, 2008, s. 83. Citovaný text uvádzame v prepise do azbuky, podľa autora publikácie.

<sup>40</sup> Farnosť Ňagov (okr. Medzilaborce): „[...] cantor nullus, diaconus ordinatus ab Ep[isco]po Simeone Olsavszky, qui suplet cantoru[m] [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 87; HADŽEGA, 1934, s. 107.

<sup>41</sup> Farnosť Olka (okr. Medzilaborce): „[...] cantor nullus ord[i]n[at]us praesbiteri suplent cantoris vices.“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 95; HADŽEGA, 1934, s. 115.

<sup>42</sup> Farnosť Kapišová (okr. Svidník): „[...] Cantorem n[on] habent, Sacerdos autem Divina cum aedituo absolvit [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 208; HADŽEGA, 1935, s. 138.

<sup>43</sup> Farnosť Ondrašovce (okr. Prešov): „[...] Cantor non est, nisi cum puero lectum celebrat.“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 194; HADŽEGA, 1935, s. 158.

<sup>44</sup> Farnosť Vyšná Olšava (okr. Stropkov): „[...] Cantorem agit Presbyter junior, qui in suspensione manet.“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 157; HADŽEGA, 1935, s. 116.

Kantorom sa však podľa záznamov mohol stať každý, kto vedel a mal odvahu spievať v spoločenstve veriacich pri slávení bohoslužieb. Od speváckych schopností kantora sa odvíjala estetika vokálneho prejavu celej farnosti. Jedným z najstarších záznamov o kvalite liturgického spevu v mukačevskej eparchii je korešpondencia z časopisu *Зоря Галицкая* z roku 1854, kde sa uvádza: „[...] что числом по множайшихъ подкарпатскихъ приходахъ нашихъ, что не говоря чтобы вѣрный народъ зналъ нѣчто о художественномъ пѣнїи но ни о сладкогласїи жадного понятїя не имѣеть [...]“.<sup>45</sup> Spev celého spoločenstva veriacich bol často technicky neopracovaný, vychádzal z prirodzených hlasových daností interpretov a ničím sa nelíšil od estetiky ľudového spevu. Fedir Steško ešte na začiatku 20. storočia píše, že spev v chrámoch ho až udivuje svojou nemuzikálnosťou.<sup>46</sup> Niekedy bol spev intonačne nepresný, hlasovým rozsahom sa pohyboval v rozmedzí barytónu, alebo altu a často bol rytmicky nejednotný, tempom rozvláchny. V súvislosti s tempom spevu Ivan Humeckyj na konci 19. storočia opisuje, že „*есть округи, напримѣръ, въ западной части Галичины, въ пригорьѣ, между такъ называемыми «Лемками», гдѣ поютъ до того медленно и протяжно, что пока пропоютъ первую, великую ектенїю, въ церквахъ нѣкоторыхъ другихъ православныхъ странъ за это время подойдутъ ужь къ «Херувимской».*“<sup>47</sup>

Kantori pôsobili najčastejšie v svojich rodných farnostiach, alebo farnostiach, kde žili ich rodičia, či iní príbuzní. Jurij Jasinovskij pripomína aj prax tzv. *мандрованих дяків*, čiže putujúcich d'akov, ktorí na kratší čas pobývali vo farnostiach a zastupovali kantorov v cirkevnej i pedagogickej činnosti, podľa potrieb farnosti.<sup>48</sup> Uvedenú prax sa nepodarilo zo skúmaných záznamov priamo potvrdiť. Pri niektorých záznamoch je uvedené, že kantorom bol prísťahovalec, ale nie je možné vydedukovať, či kantori – prísťahovalci prišli do farnosti na základe priamej požiadavky k službe alebo kvôli iným dôvodom.<sup>49</sup> V ďalších prípadoch je zmienka o tom, že kantor je najímaný z vedľajšej farnosti, ale bez presnejšej informácie.<sup>50</sup> Prirodzene, často sa objavujú prípady, že

<sup>45</sup> STEŠKO, Fedir: *Церковна музика на Підкарпатській Русі*. Відбитка з Наукового збірника тов. Просвіта, р. XII, Ужгород, 1936, s. 122.

<sup>46</sup> STEŠKO, 1936, s. 122.

<sup>47</sup> HUMECKYJ, Ivan: *Православнорусская обрядность в церквах Галицкой, так называемой грекокатолицкой униатской церкви*. In *Христианское чтение*, № 2, 1898, s. 234-235.

<sup>48</sup> JASINOVSKYJ, Jurij: *Византійська гимнографія і церковна монодія в українській реценції ранньомодерного часу*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011, s. 295.

<sup>49</sup> Farnosť Hanigovce (okr. Sabinov): „[...] Пѣвецъ зѣстае в свободѣ, е пришелецъ попович [...]“ Porov. HADŽEGA, 1935, s. 69; farnosť Geraltov (okr. Prešov): „[...] Дяк пришелецъ, зѣстае в свободѣ [...]“ Porov. HADŽEGA, 1935, s. 71; farnosť Kamenná Poruba (okr. Vranov n/T): „[...] Кантор е пришелецъ [...]“ Porov. HADŽEGA, 1935, s. 82.

<sup>50</sup> Farnosť Mirol'a (okr. Svidník): „[...] Cantor e[st] conductus [...]“ (pravdepodobne zo susednej Pstrinej, podobne ako slúžil vtedy aj presbyter) Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 166; farnosť Nižný Mirošov (okr. Svidník): „[...] Cantor est ex pago vicino conductus [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 174.

kantorov najímali do filiálnych obcí z príslušnej materskej farnosti.<sup>51</sup> Niekedy dokonca samotná farnosť nedisponovala kantorom, a do farnosti preto musel dochádzať kantor z filiálky.<sup>52</sup> V oboch prípadoch tam kantori prichádzali len občasne, spolu s kňazom, v čase slávenia bohoslužobných obradov.

#### IV. Pisárska služba

V období 17. – 19. storočia sa v karpatskej oblasti objavujú rukopisy a tlačené vydania takmer všetkých liturgických kníh (napr. evanjeliare, apoštolare, trebníky (euchologiony), žaltáre, miney, triodiony, liturgikony, notované irmologiony a spevníky duchovných piesní). Potvrdzujú to aj údaje z vizitácie farností, z ktorého vychádzame. Farnosti si najviac cenili práve tlačené vydania, ktoré boli aj veľmi drahé. Rukopisné diela hodnotili ako čosi menejcenné a nezodpovedajúce službe, na ktorú boli určené. Vo farnosti Smolník (okr. Gelnica) nachádzame doslovný záznam, že farnosť vlastnila necenný rukopisný apoštol.<sup>53</sup> V niektorých prípadoch boli rukopisy už zničené, napr. kvetný triodion z farnosti Lomné (okr. Stropkov) mal listy rozhádzané<sup>54</sup>, v iných prípadoch boli rukopisy opísané ako potrhane, v rozbitom stave.<sup>55</sup>

Zároveň je prínosným aj prameň *Собора Млковницкого списаной книги которій при которой церкви змѣдѣла макон писаныи или чупо изданой до шправы церковной приелшлящюи, Оучителниа и катехизи* z roku 1757, ktorý hodnotí stav liturgických kníh osobitne v makovickom regióne (severovýchodná časť Šariša).<sup>56</sup> Z jej záznamov je zrejmé, že farnosti v najväčšej miere slúžili bohoslužby z tlačených exemplárov ľvovských vydaní. Z ďalších môžeme spomenúť produkciu počajevskej tlačiarne, z ktorej pochádzala napr. tlačená minea vo farnostiach Nižný Orlik, Šarišské Čierne, Mirol'a alebo Hrabovec. Počajevský bol aj liturgikon z Lodomírovej, z kyjevskej produkcie zase po-

<sup>51</sup> Kantor z farnosti Renčišov (okr. Sabinov) prichádzal do filiálky Lipovce: „[...] Cantor id est, qui in Rencsesov [...] Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 188; z farnosti Ruské Pekľany (okr. Prešov) do filiálky Ľubovec: „[...] Cantor est idem, qui in Peklin [...] Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 193; z farnosti Klenov do filiálky Kvačany: „[...] Cantor ex Matre ambulat, cui solvunt per parum coretum siliginis [...] Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 190.

<sup>52</sup> Farnosť Petrová, z filiálky Fričky: „[...] cantor n[on] dat[ur] ex filiali ambulat [...] Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 139.

<sup>53</sup> [...] Missale rituale correctu[m] ceremoniales o[m]nes praeter triod posna et apostol scriptus parvu[m] valens [...] Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 71; HADŽEGA, 1934, s. 91.

<sup>54</sup> [...] Ceremoniales o[m]nes praeter Триоди посној е[st] quidem scripta lacera dispicta. [...] Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 109.

<sup>55</sup> Farnosť Šandal (okr. Stropkov): [...] Missale rituale correctu[m], ceremon[i]ales praeter Sestodnik et Apostol nullos bonos, scriptos h[a]b[e]nt triodios minea[m] lacera[m] [...] Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 118 a ďalšie.

<sup>56</sup> Súpis liturgických kníh, poučiteľných a výkladových textov a katechizmov vrátane De Kamelisovho Katechizmu z roku 1757. Je uložený v archíve Gréckokatolíckeho archieparchiálneho úradu v Prešove. Viac pozri *Источники византийско славянской традиции...*, 2013, s. 144-153, 418.



chádzala tlačená minea zo Šemetkoviec a Valkoviec.<sup>57</sup> Z trnavskej tlačiarne pochádzal Katechizmus Jozefa De Kamelisa, ktorý v roku 1757 vlastnili takmer všetky farnosti v makovickom panstve.<sup>58</sup>

Dopyt po písaných liturgických knihách vzrastal v priamej úmere s nedostatkom liturgických kníh v jednotlivých farnostiach. Niektoré farnosti nemali dostatok kníh, napr. v polovici 18. storočia v Ľubovci pri Prešove nemali žiadne obradové knihy, okrem Malého trebníka.<sup>59</sup> V Ondrašovciach (okr. Prešov) zas vlastnili ako jediný liturgikon (služebník) vilniuskej tlače.<sup>60</sup> Pri väčšine záznamov Oľšavského vizitácie je však uvedené, že farnosť disponuje všetkými obradovými knihami.

Liturgické knihy väčšinou vlastnila farnosť. Išlo predovšetkým o liturgikony, trebníky, s prívlastkom zodpovedajúceho, regulárneho znenia. Z ďalších mali farnosti k dispozícii apoštoláre, evanjeliáre, časoslovy, žaltáre a ďalšie. Najčastejšie vo farnostiach chýbal výtláčok triodionu kvetného, alebo triodionu pôstneho.<sup>61</sup> V prípade, že farnosť nemala dostatok financií na zakúpenie kníh, požičiavala si tie najpotrebnejšie z iných farností.<sup>62</sup> Ak vo farnosti chýbali knihy, stávalo sa, že sa texty v nich nahrádzali inými, z tematicky prípustných kníh. Trefologion, ktorý obsahuje texty obradov veľkých sviatkov, v niektorých farnostiach nahrádzali používaním miney a pod.<sup>63</sup>

Inokedy boli vlastníkami kníh kňazi, presbyteri farností. Vo farnosti Valkov (okr. Stropkov) vlastnil presbyter všetky bohoslužobné knihy, okrem šestodníka (skrátaná verzia oktoichu).<sup>64</sup> Liturgické knihy, napríklad s textami žalmov a odpovedí pre ľud boli zas majetkom kantorov. Napríklad v Sopkoviach (okr. Humenné) vtedajší kantor vlastnil kvetný triodion a polustav.<sup>65</sup>

V súpisoch liturgických kníh sa komentoval aj stav príslušnosti, či skôr nepríslušnosti k schizmatickým myšlienkam. Vo farnosti Petrikovce (okr. Michalovce) bolo pri zázname z vizitácie uvedené: „*Libros ad Divina officia peragenda n[on] Schizmaticos habet [...]*“<sup>66</sup> Podobne tak i vo farnosti Lesné pri Michalovciach, kde je uvedené, že „*[...] libros necessarios habet n[on]*

<sup>57</sup> Porov. *Источники византийско славянской традиции...*, 2013, s. 144-153.

<sup>58</sup> Porov. *Источники византийско славянской традиции...*, 2013, s. 144-153.

<sup>59</sup> „[...] Librum nullum habet Ecclesia [prae]ter parvum Trebnik. [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 193; HADŽEGA, 1935, s. 157.

<sup>60</sup> „[...] Libri fere nulli praeter Missale Vilnense [...]. Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 194; HADŽEGA, 1935, s. 158.

<sup>61</sup> Napr. farnosť Stebník (okr. Bardejov): „[...] missale rituale cor[re]ctum, ceremoniales o[m]nes praeter Триодъ посна [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 137; farnosť Výrava (okr. Medzilaborce): „[...] missale rituale correcti tipi triogy cvitna carent, reliq[ui]os o[m]nes [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 78.

<sup>62</sup> Farnosť Ďačov (okr. Sabinov): „[...] Миняя, Псалмы, Тестаментум власнѣ, другѣ позыченѣ [...]“ Porov. HADŽEGA, 1935, s. 68.

<sup>63</sup> „[...] Миняя писана замѣсть Трефоля [...]“ Porov. HADŽEGA, 1935, s. 69.

<sup>64</sup> „[...] missale rituale correctum ceremoniales o[m]nes Parochi praet[er] Sestodnik. [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 107.

<sup>65</sup> „[...] Missale rituale correctum, libri ceremoniales praeter evangelium et apostolum nulli sunt Ecclesiae. Cantoris e[st] triod cvitna et polustav. [...]“ Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 64.

<sup>66</sup> Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 42.

*schizmaticos* [...].“<sup>67</sup> Napríklad aj Ján Juhasevič v záverečných slovách svojho rukopisného spevníka z roku 1811 uvádza príslušnosť jeho obsahu k dogmám katolíckej cirkvi. Ako píše: СЛѢВА БГѸ БДИНОМѸ, ВЪ ТРѢЩИ СѢОИ СЛАВНМОМѸ. СІЮ // ВНИЖНЦѸ РЕКОМѸЮ ПѢСНИ: ГЛѢКЪ НИЧТОЖЕ ВЕЕБѢ ВѢРѢ СѢОИ КЛОЛИЧЕКОИ // ПРОТІВНУ ИМѸЦѸ: Но паче къ БлгоуѣтѣшитѣлноМѸ ПѢСНЮПѢНІЮ, Блгнхъ нрѣвз // Дуи полѣзноє.[...] (fol. 112<sup>v</sup>).

Práca pisára spočívala v základnom výbere materiálu na prepis, jeho roztriedení, redigovaní, samotnom zápise a následne umeleckom spracovaní postranných miniatúr a iniciál. Je zrejmé, že úloha pisára sa väčšinou spájala s povinnosťou d'akov, kantorov, pretože spolu s kňazom boli väčšinou jediní gramotní, schopní čítať a písať. O tomto prípade svedčí aj zápis v evanjeliári z konca 15. storočia, ktorý prepísal d'ak Michal Pychynsky spolu s d'akom Ivanom a diakonom Joanom Petrikom.<sup>68</sup> V rukopisnej miney z farnosti Korunková (okr. Stropkov) sa zachoval záznam z roku 1732, ktorý hovorí o jej autorstve v súvislosti so Semeonom Puščinskim, ktorý bol učiteľom tamojšej školy pri Chráme Svätého veľkomočeníka Demetera.<sup>69</sup>

Je zrejmé, že pisármi boli už aj mladí muži, zruční v prepisovaní textov. Svedčí o tom rukopis z prvej polovice 19. storočia, ktorý sa našiel v Habure pri Medzilaborciach. Rukopisnú všeobecnú mineu (csl. obščina) začal prepisovať už vo veku 14 rokov Joan Čabiňák. Kvôli predčasnej smrti však rukopis dokončil jeho mladší brat Michal. Uvádzame znenie marginálie: „Сіа Книга Наречена Общинна. ѿ Списана Рабомъ Божїимъ Младенцемъ Іоанномъ Чабинякомъ на той часъ мѸ было дѸ роковъ и на „выписѸ Представи сѸ. Въ ГдѸ лѸле МѸа Іюліа дня ж. Сіе докончѣлз его Влаетный братъ Молодшій МнѸанлз. Сынове веа дѸкча Чабиняка[...].“<sup>70</sup>

V textoch liturgických kníh sa všeobecne nachádzalo mnoho chýb, najmä keď rukopisy kopírovali menej skúsení pisári. Zo záznamov kánonickej vizitácie Ivana Lipnického z roku 1686 poznáme zápis, ktorý komentuje stav liturgických kníh v makovickej panstve. Ten hovorí, že „рукописні, повні помилок і дуже нечіткі, так що священникам тяжко відправляти з них навіть св. Літургію.“<sup>71</sup>

<sup>67</sup> Porov. *Források a magyarországi görögkatolikus parókiák...*, 2015, s. 55.

<sup>68</sup> РАՊКЕВУЧ, Іван: *Матеріали до історії мови південно-карпатських українців*. In *Vedecký zborník múzea ukrajinskej kultúry v Svidníku*, 4, II, Prešov, 1970, s. 90.

<sup>69</sup> [...]Трымаючн школѸ оу храмѸ сѣаго велнкомѣнника Дмитрїа[...]. Porov. РАՊКЕВУЧ, 1970, s. 96.

<sup>70</sup> ШЕЛЕПЕС, Јозеф: K cyrilským rukopisom vo fonde Štátnej vedeckej knižnice v Prešove. In *Historické rukopisy a neznáme rukopisné diela vo fondoch historických knižnic mesta Prešov I.* (Domenová, Marcela, Nachajová, Mária (eds.), Štátna vedecká knižnica v Prešove, 2010, s. 78.

<sup>71</sup> PEKAR, 1997, s. 309 na základe záznamu z Makovickej Krajne z 25. 2. 1686, z latinského originálu: „Idem vitium esse in libris, qui fere omnes sunt manuscripti erroneae confusae illegibiler, ob hos defectus vix in 20 pago legi

Pisármí notovaných liturgických kníh boli väčšinou kantori, pretože sa pravidelne a často ako jediní stretávali s notovaným zápisom pri slávení bohoslužieb. Prepisovali diela, ktoré považovali za významné v kontexte spevnej liturgickej tradície, aby sa lepšie pamätali a aby boli prístupné aj pre mladšiu generáciu pri jej následnej výučbe. Pisári zväčša dodržiavali zásady grafického zápisu slovného textu a grafiky notačného systému. Stanovený vzor k prepisu často modifikovali do podoby takých liturgických nápevov, ktoré sami dobre poznali.

Prepisovanie hudobných liturgických diel sa uskutočňovalo primárne pri chrámoch farností, kde slúžil ako kantor zručný pisár. Ak sa pri rukopise zachovalo znenie titulného listu alebo záverečného kolofónu, iste obsahovalo údaj o mieste vzniku diela. Svedectvom sú napríklad zápisy kantora Jána Juhaseviča, ktorý v titulných, alebo záverečných slovách svojich rukopisov nezabúda poznamenať, že dielo vzniklo *въ КЕЕН Прѣисрѣ// ПРИ ХРАМѢ АРХІЕПІСКОПІИ// ХѢИ МНХАИИИ.*“, alebo v prípade jeho mladších titulov *При Храме Покрова Пресвѣта Крѣцы Нашеа Бѣы и при двѣхъ Мѣи* vo farnosti Nevické.<sup>72</sup>

## Záver

V príspevku sme sa venovali kantorskej službe z perspektívy jej významu v rámci liturgickej praxe a všeobecnej osvety v jednotlivých farnostiach. Samotná téma predpokladá, že bude dopĺňaná o nové informácie čerpané z nových dostupných materiálov. Je evidentné, že práve texty kánonických vizitácií prinášajú mnoho údajov, ktoré môžu ozrejmiť sociálny a ekonomický rozmer kňazskej a kantorskej služby, stav farností, rozsah používania liturgických kníh a pod. Nakoľko sme sa venovali len dvom župám, ktoré patrili pod jurisdikciu historickej Mukačevskej eparchie a ktorých kultúrne povedomie veľmi aktívne zasahovalo do vývoja slovenskej hudobnej kultúry, stále ostáva spracovať zvyšok záznamov z ostatných regiónov a rozšíriť pozornosť aj na ďalšie zápisy zo starších a mladších vizitácií gréckokatolíckych farností. Stojíme tiež pred výzvou spracovať údaje do jednotnej publikácie, ktorá by mohla priniesť celistvý pohľad na stav a vývoj kantorskej praxe v regiónoch veriacich byzantsko-slovanského obradu na Slovensku.

## ZOZNAM POUŽITÝCH PRAMEŇOV A LITERATÚRY:

BONDAR, Andrij – ČUMA, Andrij: *Українська школа на Закарпатті та Східній Словаччині. Историчний нарис*, частина 1, Пряшів: Видання ЦК Культурного союзу українських трудящих в ЧССР, 1967, 115 s.

---

s. lyurgia potest.“ porov. HODINKA, Antál: *A munkácsi görög-katholikus püspökség okmánytára I. Köt. 1458-1715.* Ungvár, 1911, s. 261.

<sup>72</sup> O osobnosti a dielach Jána Juhaseviča pozri viac štúdiu autorky PROKIPČÁKOVÁ, Mária: *Osobnosť Jána Juhaseviča Skliarskeho (1741-1814) v kontexte kantorskej a pisárskej praxe v karpatskom prostredí.* In Malé osobnosti veľkých dejín – Veľké osobnosti malých dejín III. Príspevky k hudobnej regionalistike. Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia, Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, 2017, s. 59-81.

- DULIČENKO, Alexander: *Письменность и литературные языки Карпатской Руси (XV-XX вв.)*. Ужгород: Издательство В. Падяка, 2008, 903 s.
- Források a magyarországi görögkatolikus parókiák történetéhez Olsavszky Mihály Mánuel munkácsi püspök 1750 – 1752. évi egyházlátogatásainak iratai*. In COLLECTANEA ATHANASIANA II. Textus/Fontes vol. 8/1 (Szabó, Péter – Véghseő, Tamás, eds.), Nyíregyháza, 2015, 799 s.
- Források a magyarországi görögkatolikus parókiák történetéhez Munkácsi és nagyváradi egyházmegye parókiák összeírása 1774 – 1782 között I. Szabolcs, Bereg, Szatmár, Ugocsa vármegyék és a hajdúvárosok*. In COLLECTANEA ATHANASIANA II. Textus/Fontes vol. 8/1 (Szabó, Péter – Véghseő, Tamás, eds.), Nyíregyháza, 2016, 583 s.
- Források a magyarországi görögkatolikus parókiák történetéhez Munkácsi és nagyváradi egyházmegye parókiák összeírása 1774 – 1782 között 2. Szepes, Abaúj, Zemplén és Máramaros vármegyék*. In COLLECTANEA ATHANASIANA II. Textus/Fontes vol. 8/1 (Szabó, Péter – Véghseő, Tamás, eds.), Nyíregyháza, 2016, 671 s.
- HADŽEGA, Vasilij: *Додатки до исторіє русинів и руських церквей в бувш. жупь Земплинскій*. In Науковий збірник товариства „Просвѣта“, р. X, Ужгород, 1934, s. 17-120.
- HADŽEGA, Vasilij: *Додатки до исторіє русинів и руських церквей в бувш. жупь Земплинскій*. In Науковий збірник товариства „Просвѣта“, р. XI, Ужгород, 1935, s. 17-182.
- HODINKA, Antál: *A munkácsi görög-katholikus püspökség okmánytára I. Köt. 1458-1715*. Ungvár, 1911, 668 s.
- HUMECKYJ, Ivan: *Православнорусская обрядность в церквах Галицкой, так называемой грекокатолицкой униатской церкви*. In Христианское чтение, № 2, 1898, s. 229-239.
- JASINOVSKYJ, Jurij: *Церковно-співочі ініціативи українських і білоруських монастирів*. In ΚΑΛΟΦΘΝΙΑ, Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: Видавництво львівської богословської академії, 2004, s. 14-55.
- JASINOVSKYJ, Jurij: *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській реценції ранньомодерного часу*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011, 468 s.
- PAŇKEVYČ, Ivan: *Матеріали до історії мови південно-карпатських українців*. In Vedecký zborník múzea ukrajinskej kultúry v Svidníku, 4, II, Prešov, 1970, 219 s.
- PEKAR, Atanasij: *Нариси історії церкви Закарпаття*. Том II, Внутрішня історія. In Analecta OSBM. Lviv-Rím, 1997, 492 s.
- ПЕТРОВ, Александер: *Материалы для истории Угорской Руси*. II., Старая вѣра и унія въ XVII.-XVIII. вв., Санкт Петербург, 1906, 88 s.
- PROKIPČÁKOVÁ, Mária: *Osobnosť Jána Juhaseviča Skliarskeho (1741-1814) v kontexte kantorskej a pisárskej praxe v karpatskom prostredí*. In Malé osobnosti veľkých dejín – Veľké osobnosti malých dejín III. Príspevky k hudobnej regionalistike. Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia, Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, 2017, s. 59-81.
- STEŠKO, Fedir: *Церковна музика на Підкарпатській Русі*. Відбитка з Наукового збірника тов. Просвіта, р. XII, Ужгород, 1936, с. 118-128.
- ŠELEPEC, Jozef: *K cyrilským rukopisom vo fonde Štátnej vedeckej knižnice v Prešove*. In Historické rukopisy a neznáme rukopisné diela vo fondoch historických knižníc mesta Prešov I. (Domenová, Marcela, Ňachajová, Mária (eds.)), Štátna vedecká knižnica v Prešove, 2010, s. 71-82.
- ZUBKO, Peter – ŽEŇUCH, Peter (eds.): *Barkóciho vizitácia Šarišského archidiakonátu (1749) Rímskokatolíci, gréckokatolíci a evanjelíci podľa latinskej vizitácie*. Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava Slovenskej akadémie vied, 2017, 188 s.
- ŽEŇUCH, Peter (ed.): *Источники византийско славянской традиции и культуры в Словакии / Pramene k byzantsko-slovanskej tradícii a kultúre na Slovensku*. Monumenta byzantino-slavica et latina Slovaciae. Vol. IV. Roma: Pontificio Istituto Orientale; Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV / Slovenský komitét slavistov, Košice: Centrum spirituality Východ-Západ M. Lacka, 2013, 482 s.

## VŠESTRANNÝ HUDOBNÍK KAROL SZEREDAY, KTORÝ UCHOVAL ZBIERKU ANNY SZIRMAY KECZEROVEJ

17 Renáta Kočišová

Katedra hudby IHVU Prešovskej univerzity v Prešove

Školský systém na území Slovenska v 2.polovici 19.storočia možno charakterizovať ako systém, vyvíjajúci sa jednak v rámci uhorského mnohopočetného národnostného štátu, ale zároveň v atmosfére zoskupovania sa vzdelancov, ktorých ovplyvnili revolučné udalosti, konfesijné alebo národno-emancipačné aktivity. Bolo to v mnohých ohľadoch významné obdobie, kedy sa v slede neustálych spoločensko-politických zmien tvorila novodobá podoba školstva: na jednej strane to bolo rozširovanie siete škôl, zavedenie jednotného obsahu vyučovania, znižovanie negramotnosti – na strane druhej to bol negatívny trend v podobe stálych zásahov uhorského štátu do vyučovania, so silnejúcim súborom opatrení, ktoré nastali po rakúsko-uhorskom vyrovnaní (Hyrossová 2014, s.86). V tomto období, pôsobili na našom území mnohí vzdelanci z kňazských a učiteľských radov, ktorí na základe kvalitného lyceálneho, seminárneho, nezriedka aj univerzitného vzdelania, vnímali svoje povolanie ako misiu. Uvedomelosť týchto intelektuálov sa veľakrát formovala pod vplyvom spolkovej činnosti, priateľských a kolegiálnych kontaktov, ale najmä v procese organizovania mnohých obrodeneckých aktivít. Tieto činnosti, konané na pozadí formovania národno-emancipačnej identity na území Slovenska, priniesli viaceré konkrétne výsledky, ktoré boli iniciované už na konci 18.storočia, no najmä v priebehu celého 19.storočia. Jednalo sa o zberateľské počiny duševného i hmotného charakteru: zber slovenských ľudových piesní, rozprávok, povestí, ale aj o zbierky hmotnej kultúry: zber nerastov, zber predmetov folklórnej povahy a pod. Obrodenecká inteligencia si medzi prvými začala uvedomovať význam duševného i hmotného dedičstva pre tvoriacu sa slovenskú kultúru.

K národne uvedomelej inteligencii 19.storočia patril dlhoročný kantor Karol Szereday<sup>1</sup> (1812 – 1894), učiteľ všeobecných predmetov na ľudovej škole a organista evanjelickej cirkvi, zapisovateľ luteránskych kázní viacerých svojich významných rovesníkov, v zrelom veku aj zapisovateľ evanjelických duchovných piesní a v menšej miere aj autor kancionálovej tvorby. Pri písaní príspevku sme vychádzali z primárnych prameňov hudobnej a literárnej povahy: kancionálov a zborníkov ľudových piesní. Významnou časťou výskumu nám boli sekundárne dokumenty Sabinovskej a Pozdišovskej matriky, Szeredayova korešpondencia zachovaná v osobných fondoch J. Kadavého, J. Makovického, A. Halašu a ďalších, ktoré archivuje Literárny archív SNK

---

<sup>1</sup> V početných historických dokumentoch, korešpodencii a literatúre o ňom, sa stretáme aj s viacerými podobami jeho priezviska: Szereday/ Szerday /Seredaj/ Seredai, ako aj maďarským tvarom mena Károly (Karol). Podľa referencií PaedDr. Martina Seredaya (1955), jeho starý otec bol pravnikom K .S. B.Szeredaya. „Keď sa môj otec svojho času obrátil na Maticu slovenskú, odtiaľ mu potvrdili, že meno má starý slovanský pôvod od slova streda a Sz, resp. y sa do mena dostali až v čase silnejúcej maďarizácie“, dodáva M. Sereday.



v Martine. Vychádzali sme aj zo záznamov a archívnej zbierky Evanjelickej cirkvi v Pozdišovciach, príspevkov a rozhovorov s pozdišovskými a zemplínskymi neprofesionálnymi historikmi, ba aj s potomkom piatej generácie Karola Szeredayho.

Karol Szereday sa narodil 28.januára 1812 v Sabinove (Cibinium). Slovenská bibliografická literatúra doteraz uvádzala dátum Szeredayho narodenia (30.január), čo bol deň krstu, jediný dátum uvedený v Sabinovskej matrike.<sup>2</sup> Zdrojovým dokumentom výskumu sa pre ranú biografiu Karola Szeredaya stal zápis v 2. Zväzku *Protokolu evanjelickej cirkvi v Pozdišovciach (Dejiny evanjelickej cirkvi v Pozdišovciach/ 1522-1823)*,<sup>3</sup> ktorý zapísal farár tamojšej cirkvi Ján (Johannes) Lindtner<sup>4</sup> 7. júla 1833 pri prijímaní Karola Szeredaya na miesto kantora. Učiteľský úrad charakterizoval J. Lindtner ako: „Officium muneris docentis Scholae“. Pri tejto príležitosti uviedol aj krátky životopis začínajúceho kantora (...cujus brevis Biographia sequens est), stručné informácie sa týkajú Szeredayovho pôvodu a štúdia do roku 1833. Kvôli informatívnej závažnosti uvádzame preklad tohto textu, aj jeho latinskú verziu:<sup>5</sup> Karol Samuel Szerday (Szereday), narodený v Sabinove šarišskej župy 28. 1. 1812. Otec Samuel Szerday, matka Kristína Jestrebínyiová. V mladšom veku bol vzdelávaný rodičmi,<sup>6</sup> sabinovskú školu, ktorú riadil vtedajší riaditeľ školy Matej Hajas (s vyučovaním členov z mníšskeho rádu), ukončil roku 1823. V triede „syntakticko-prozodickej“ v Prešove, pod vedením váženého pána Samuela Keresztéssyho (Kerestéšihó) vynikajúco prosperoval, navštevoval jeden z troch ročníkov [dištriktuálneho kolegiálneho gymnázia<sup>7</sup> v Prešove], konkrétne triedu rétoricko-poetickú, pod vedením vynikajúceho učiteľa Andreja

<sup>2</sup> Z matriky narodených/pokrstených. Farský úrad Ev.cirkvi a.v., Sabinov. Zv.1046, str.28, č.2, rok 1812.

<sup>3</sup> Protocollum/ Articularis Ecclesiae Aug. Conf. Addict: Pazditsiensis/ inchoatum et conscriptum/ sub/ Ministerio/ Samuelis Greskovits. Archivovaný na Evanjelickej fare v Pozdišovciach. 2.zväzok, s.375., Sine sign.

<sup>4</sup> Tento senior pôsobil v Evanjelickej cirkvi Pozdišovciach v rokoch 1829-64.

<sup>5</sup> Carolus Samuel Benjamin Szerday natus Cibini in Comitatu Sárosiensis Anno 1812 die 28.Januarii. Padre Samuele Szerday, Matre Christina Jesztrebynyi. In tenerrima cetabe educatus per Parentes, de in per Praessaensissimum Dominum Mathiam Hajasz Schola Cibiniensis rectorem institutus testi monialibus ab eodem Anno 1823-tio obtentis, in Classe „Syntactico prosodicam“ Eperiessinum, sub Clarissimo Domino Sammuele Keresztessy florentem transivit, translocatus que est, triensis classó deposita censura ad Classem Rhetorico-Poeticam, in qua Magistro optimo Clarissimo Domino Andrea Kraissell usus, sandem Anno 1829 pro tractandis Theologicis ac.[anni currentis] Philosophicis Studiis ad Lyceum Leutschoviensenes contulit (?), ibique sub Clarissiniis Viris Georgio Müller, Joanne Kupez et Georgio Sándor tribus Annis sztudnio(?).His azpletis/cypletis(?) tecommenclatione Clarissimi Domini Georgii Müller pro paedagogo ad Viduam spectabilis condam Domini Caroli Marjassy Markussawam, ubi Domicettam praetitulatae Dominae in pruzit sus ceptus est. Anno unico hic azpleto/cypleto fortunis suis ultra/o consulere volens cursum Eperiessinum a F.Musas colendas vedivit/redivit, hic sub Admodum Revaen do Domino Antonio Ludovico Munyay cursum Theologicum tarminavit et per eundem praectavam Virum, Ecclessiae Pazdissiensi commandatus, Anno 1833, die 7.Julii in hancece solemniter introductus est.

<sup>6</sup> Otec bol sabinovský kožušník a matkin otec bol kňaz, čo predpokladalo, že rodičia boli na tú dobu vzdelaní.

<sup>7</sup> Podľa Vasil'ovej a Frankovej (2011, s. 40) z hľadiska organizácie štúdia, sa najvyššia trieda (Classis Primanorum) pokladala za prvú, zameraná v 1. tretine 19. storočia na výučbu filozofických, teologických a právnických disciplín. Poskytovala neúplné vyššie vzdelanie, po jej ukončení mohli absolventi vykonávať funkcie vo verejných úradoch, alebo pokračovať v štúdiu (najčastejšie 3-ročnom teologickom). Ukončenie druhej triedy (rétoricko-poetickej) s dvojročným kurzom, zodpovedalo študentovo [aj Szeredayho] vzdelanie vyššiemu gymnaziálnemu vzdelaniu. Po ukončení tretej triedy, syntakticko-prozodickej, s dvojročným kurzom, študent plynulo zvládol latinskú konverzáciu a zručnosti v písomnom styku.

Kraissella.<sup>8</sup> [Súhrnom Karol Szereday študoval na kolegiálnom gymnáziu päť až šesť rokov, čo zodpovedá chronológii jeho štúdia a uvedeným rokom v historickom zápise spomínaného dokumentu]. Od roku 1829 navštevoval Lýceum v Levoči, kde uplynulé roky študoval teológiu a filozofiu, pod vedením vážených pánov Juraja Müllera [profesora rétoriky a teológie], Jána Kupca [Johann Kupez, <sup>9</sup> profesor filozofie] a Juraja Šándora [profesora teológie]. Po trojročnom štúdiu, na základe odporúčania váženého pána Juraja Müllera, Karol Szereday, získal miesto pedagóga u vdovy po grófovi Karolovi Mariássym v Markušovciach. Po tomto pôsobisku, sa vrátil späť do Prešova, jeden rok navštevoval kurzy prešovského lýcea, kde bol prítomný na prednáškach filozofických disciplín pod dohľadom Edmunda Revaia a pána Antona Ľudovíta Munyayho, na ktorého odporúčanie, prijala pozdišovská farnosť Karola Szeredaya do učiteľského úradu dňa 7. júla 1833. – Toľko sa uvádza v protokole. Ako z predchádzajúcich riadkov vyplýva, na formovanie osobnosti učiteľa Karola Szeredaya malo výrazný vplyv nielen rodinné remeselnícke a šarišské prostredie, ale najmä štúdiá a ďalšie pôsobiská. Veľmi podnetná je Szeredayho mimoškolská, resp. spolková činnosť počas štúdií i popri kantorskom povolani. „V prvom školskom roku sa Karol Szereday stal členom Slovenskej spoločnosti – Slovenskej homiletickej spoločnosti (1832), ktorá rozvíjala intenzívnu činnosť pre slovenských študentov“ (Franková 2013, s. 55).

K. Szereday pôsobil v Pozdišovciach ako učiteľ v dvoch obdobiach 1833 – 1839 a 1855 – 1878 a po penzionovaní až do svojej smrti. Zomrel 19. 11. 1894 v Pozdišovciach,<sup>10</sup> kde bol aj pochovaný, avšak jeho hrob sa tu nezachoval. V prvom kantorskom období (1833 – 1839), krátko za ním (1835) prišiel do Pozdišoviec za evanjelického kaplána Jonáš Záborský.<sup>11</sup> Obaja vzdelanci tu vytvorili za krátky čas centrum národných snáh na Zemplíne. V roku 1835 vybudovali v obci na podnet Karola Szeredaya, s finančným príspevkom Kláry Potornyayovej, vdovy po Pavlovi Szirmayovi (1751 – 1822), a evanjelickej cirkvi, novú murovanú budovu školy (Popriek 2002, s. 5, Szirmay 2005, s. 213), ktorá bola situovaná v blízkosti fary, evanjelického kostola a niekdajšej vyššej šľachtickej školy (táto budova bola zbúraná). Budova školy, v ktorej vyučoval Karol Szereday stojí dodnes, avšak obec ju nevyužíva. Tradícia podporovania vzdelania zo strany Szirmayovcov je v Pozdišovciach doložená viacerými zápsmi o ich donáciách. Ba Szirmayovci podporili rozvoj obce aj v oblasti hrnčiarskeho remesla (vlastnili hliniská<sup>12</sup> do roku 1848); v cechových predpisoch pre pozdišovských hrnčiarov, vydaných Menyhértom Szirmayom (1743). Dvojjazyčne

<sup>8</sup> Profesor humanitných vied na prešovskom evanjelickom kolegiálnom gymnáziu.

<sup>9</sup> Annales der Literatur und Kunst in dem Österreichischem Kaiserthume. Wien: Verlag Anton Doll. 1809. Ročenka 2. zväzku, na s. 17 uvádza, že Johann Kupez bol prefektom na kežmarskom lýceu, okolo roku 1809 bol súkromným učiteľom mladých šľachticov (jungen Herrschaften) u Draskóczyovcov, v gemerkej župe. Mladý muž sa vzdelával v Prešove, Oedenburgu, Tübingene.

<sup>10</sup> Z matriky zomrelých Farského úradu evanj. cirkvi a.v. v Pozdišovciach, zv. 860, s. 93, č. 54. ŠA Prešov - Nižná Šebastová.

<sup>11</sup> O ich činnosti vypovedajú účty evanjelickej cirkvi, archivované na fare v Pozdišovciach.

<sup>12</sup> V Pozdišovciach sú štyri hlavné ložiská hlíny: Na uboču, Na hure, v Pľuščovej doline, pri brehoch potoka Lipovca.

(maďarsky a slovensky) ich zapísal Ján Saari, v bode č.18 sa v nich dočítame: „ *kazdy Magster Harčar sweho sina do skoly si posila, dawa čítat a pysat, aby znal...na harčarske remeslo se nebude pryjimat ten, kdo Pismo nebude znat...*“ (Plicková 1959, s.35,103). Szirmayovci sa zaslúžili aj o podporu vyššieho, stredoškolského vzdelania na Zemplíne. „*Zbierka na zriadenie vyššej školy v Pozdišovciach sa uskutočnila počas kanonickej vizitácie roku 1743, mala slúžiť pre synov zemplínskych šľachticov a prispeli na ňu rody Szirmayovcov, Boronkayovcov, Aiszdorferovcov a ďalšie*“ (Popriek 2002, s. 4), teda členovia szirmayovského rodu a ich manželky.

Szirmayovská iniciatíva „vlastnej“ pozdišovskej školy z polovice 18. storočia bola iste inšpirujúca aj pre prítomného kaplána a kantora takmer o sto rokov neskôr. Pod vedením J. Záborského v Pozdišovciach zriadili obaja vzdelanci aj vlastnú knižnicu. O mnohých vzácnych rukopisných teologických prácach píše K. Szereday v listoch z neskoršieho obdobia J. Kadavému (22. 7. a 6. 9. 1881 z Pozdišoviec), ktorému sa ponosuje, že vzácne spisy nemá ani komu zanechať, pretože vnuk inklinuje k maďarskému jazyku.<sup>13</sup> „*K. Szereday bol posledným učiteľom, ktorý vyučoval v rakúsko-uhorskej monarchii po slovensky,<sup>14</sup> okrem detí z Pozdišoviec, učil aj deti z Laškoviec a Močarian, v jednotriedke ich bolo niekedy až okolo 130.*“ (Hreščo 2014, s. 1-2).<sup>15</sup> V osemdesiatych rokoch 19. storočia začať vyučovať aj maďarsky, ale v písomnom styku používal najviac kultúrnu češtinu, v korešpodencii sme našli aj nemecké a latinské výrazy, pod ľudové piesne zapísal zemlínske a šarišské nárečie.

Počas liptovského obdobia (1839 – 1854) odišiel Karol Szereday vyučovať do Liptovského Mikuláša a pozdišovskú školu prevzal jeho brat Tomáš Szereday (do roku 1853), o ktorom sa zmieňuje Bohuš Nosák-Nezabudov v cestopisných článkoch *Spomjenki potisskje*. „*V rozmedzí od 13. augusta do 10. septembra 1843 precestoval B. Nosák Nezabudov pešo, na voze či plťou deväť uhorských stolíc, konkrétne Spišskú, Šarišskú, Zemplínsku, Užhorodskú, Berežskú, Marmarožskú, Mukačevskú, Abovskú a Gemerskú - cez Spiš a Šariš ho sprevádzal Karol Szereday, spolužiak z Levoče; v Sabinove v úlohe sprievodcu vystriedal Karola jeho mladší brat Tomáš Szereday a sprevádzal Nosáka až do Chustu.*“ (Molda 2014, s. 10).

Ako učiteľ evanjelickej školy svätomikulášskej Vrbice (1839 – 1854) sa zapojil do národného a kultúrneho života, stal sa členom štúrovskej generácie. Do učiteľského a kantorského povolania ho uvádzal Michal Miloslav Hodža, ktorý tu slúžil ako kňaz. Spolkové aktivity národno-emancipačného charakteru Karol Szereday pestoval aj v tomto období, stal sa členom spolku *Tatrín* v Liptovskom Mikuláši (SBS zv. V. 1992, s. 210). Karol Szereday v liptovskom prostredí rozvinul

<sup>13</sup> Listy K. Szeredaya J. Kadavému zo dňa 22. 7. a 6. 9. 1881 v Pozdišovciach, archivované: Literárny archív SNK, sign. A I.-56 27-28.

<sup>14</sup> V osemdesiatych rokoch 19. storočia začať vyučovať aj maďarsky.

<sup>15</sup> HREŠČO, Milan. 2014. *Spomienka – 126. výročie úmrtia K. S. B. Szeredaja*. Rukopis, s. 1. Milan Hreščo bol v dobe návštevy (7. 8. 2018) presbyterom CZ, kronikárom obce Pozdišovce, ktorému týmto autorka príspevku ďakuje za poskytnuté informácie a materiály k osobe K. Szeredaya.

mnohé iniciatívy – zakladal spolu s ostatnými národovcami ďalšie spolky a súbory, mnohé z nich fungovali na báze dobrovoľníckej. Stal sa blízkym spolupracovníkom Michala Miloslava Hodžu. Zo Szeredayovej korešpondencie z neskorších rokov sa dozvedáme, že Karol Szereday spisoval Hodžove kázne (*Pamětiny kazatelské z bohoslužby církve sv. Vrbické a sv. Mikulášské...*)<sup>16</sup> a oslovoval ho kmotrom (krstným otcom), čo má pravdepodobne súvis s krstom Szeredayových detí, narodených v Liptovskom Mikuláši, resp. Vrbici. Szeredayovcom sa celkovo narodili štyri deti (traja chlapci a jedno dievča). Tri z nich sa dožili dospelého veku: dvaja synovia Vladimír Theodor Szereday (nar. 3. 10. 1837 v Liptovskom Mikuláši), Metod Vladimír Szereday (nar. 4. 6. 1845 v Liptovskom Mikuláši – 1893, bol učiteľom) a dcéra Šarlota (nar. 1849 v Liptovskom Mikuláši – 1890)<sup>17</sup> sa narodili zo zväzku s Alžbetou Hažírovou (nar. 1814, v Bardejove).

Keď v revolučných rokoch 1848 – 1849 inicioval M. M. Hodža stretnutia slovenských národovcov, Karol Szereday, vzhľadom ku svojmu minulému pôsobisku (Sabinov, Pozdišovce) sprostredkoval informácie zo sv. Mikuláša na Zemplín a Šariš. Podľa správ liptovského župana, ktoré podal uhorským úradom, K. Szereday vyvíjal činnosť, ktorá bola v nesúlade s vtedajším uhorským režimom a odradzoval obyvateľov, aby vstúpili do tzv. národnej stráže Uhorska, resp. služby v ozbrojených silách (*a nemzetőri és honvédelmi szolgálattól*), postavil sa na stranu Viedne (Steier 1937, s. 283). Uhorské úrady označili Szeredayovu činnosť za podvratnú; za panslávske názory ho prenasledovali a po nájdení dokumentov, ktoré šíril na povzbudenie slovenského národného povedomia, aj zatkli. V revolučnom roku sa pre rozširovanie mikulášskych *Žjadosťi slowenskjeho Národu*<sup>18</sup> dostal pred štátariálny súd, ktorý ho 17. novembra 1848 obvinil z vlastizrady a odsúdil na dva týždne väzenia (Slovenský biografický slovník V. 1992, s. 210).

Ešte počas liptovského pôsobenia, v evanjelickej učiteľskej a knžskej atmosfére, začal Karol Szereday spolupracovať na textoch nového *Zpěvníka evangelického* (1842). „*Zborník bol vydaný v Pešti, obsahuje 842 nenotovaných piesní, ktoré pochádzajú z viacerých historických vrstiev (16. – 18. storočia) a sú rôzneho pôvodu.*“ (Škodová 2016, s. 12).<sup>19</sup> Karol Szereday, ako organista a znalec duchovnej piesne, si na svoje plecia zobral úlohu znotovať zaznamenané piesne z tohto *Zpěvníka*. Ako organista predvádzal pri chrámových pobožnostiach akordickú hru, ktorá mala

<sup>16</sup> Literárny archív Slovenskej národnej knižnice, sign. 34 J 2 (s.215) / 34 J 3 (s. 202) / 53 F 9 (s. 112).

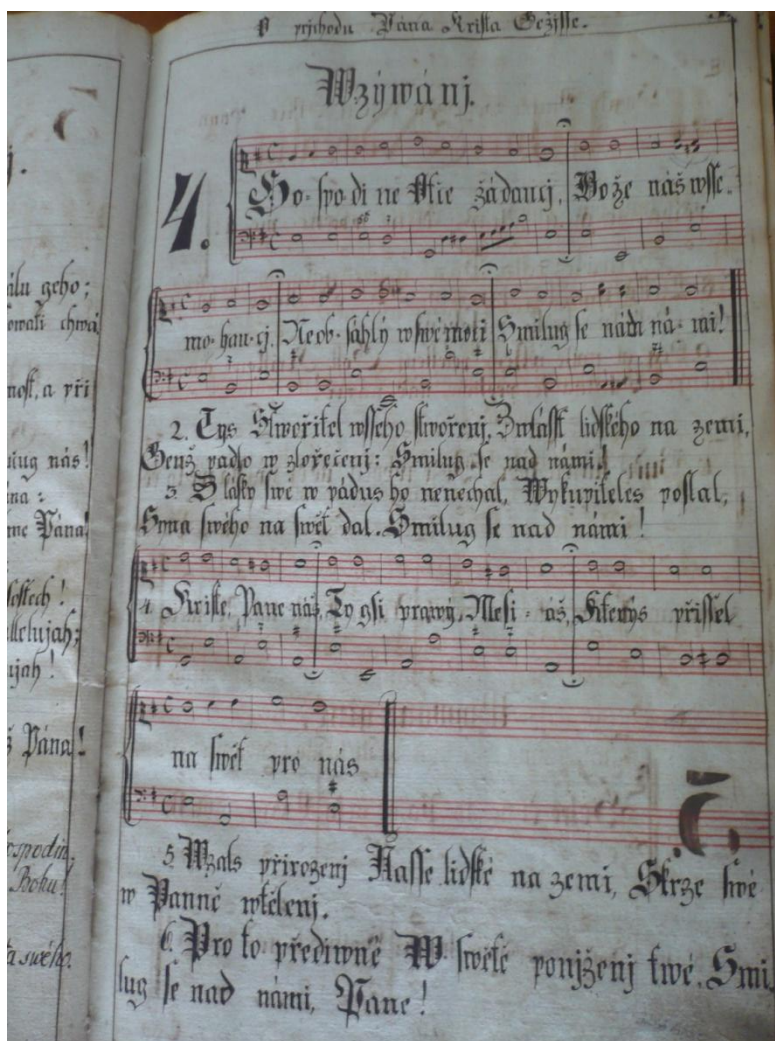
<sup>17</sup> Sčítací hárok obyvateľov Pozdišoviec (Fölvételi ív), zo dňa 31. 12. 1869, archivovaný v: Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Levéltár Sátoraljaujhely, Sign. 254. Tam uvedené údaje narodenia manželky i dcéry Šarloty.

<sup>18</sup> Národovci ich adresovali jeho kráľovskej milosti, Krajinskému uhorskému snemu, uhorskému palatínovi, pred ministerstvo Uhorska (tlačené v Levoči 1848). Pôvodne uložené v Literárnom archíve Matice slovenskej, sign.29N47, v súčasnosti v LA SNK.

<sup>19</sup> Podľa Škodovej (2016, s. 12) najväčšia skupina piesní (v počte 729) sa pripisuje 97 autorom, z nich najviac prispeli: Karol Kuzmány (92 piesní), Juraj Tranovský (62), Štefan Leška (52), Samuel Hruškovíc (46), Michal Miloslav Hodža (43), Jozef Melcer (43), Ján Chalupka (41), Samo Tomášik (24), Samo Chalupka (20), Ján Kollár (15) a ďalší. Zpěvník mal byť novým, zrevidovaným vydaním Tranovského kancionála a mal ho nahradiť v celej cirkvi – prijala ho však len tretina evanjelických cirkevných zborov na Slovensku, ostatné používali naďalej Citharu Sanctorum Juraja Tranovského.



fundament v štúdiu generálbasovej hry a jej zápisov. Notované duchovné piesne od Szeredaya sú spočiatku vo forme zjednodušeného dvojhlasu, akejsi kostry akordu. Pracovať začal už v liptovskom období, na zápisoch evanjelických piesní pokračoval aj v druhom pozdišovskom období a v penzijnom veku. Szeredayove precízne notové zápisy evanjelických duchovných piesní, ktoré sa nachádzajú v dvoch veľkoformátových kancionáloch, možno považovať za jeho ťažiskovú a celoživotnú prácu. *Zpěwnjk Ewangelický aneb Písňe duchownj stare y nowe k weřegně nábožnosti křestanů Ewang. Aug. Wyznánj. Psal Karel S. B. Szerday,*<sup>20</sup> je staršieho dáta. V jeho predhovore (*Předmluve*) Karol Szereday píše...*“za povinnost sme sobě pokladali, my niže podepsanj (intendant Pawel Jozeffi a Jan Seberini) ... ku Zpěwniku se postaviti. Tjm cjem wydali a rozeslali sme gesste r. 1834 prohlássenj na wssecky cjrkwj slowenskych, aby do společnosti dila s námi wstaupili a pilně skládali, bud' z ginych gazyků překládali.”* Harmonizované evanjelické duchovné piesne, resp. harmonizované nápevy Zpěwnika sú autorským dielom Karola Szeredayho.



Rukopis Karola S. B. Szeredaya.

*Zpěwnjk Ewangelický aneb Písňe duchownj stare y nowe...*, s. 5.  
Archív Evanjelického zboru a. v. v Pozdišovciach. Foto: autorka.

<sup>20</sup>Archív Evanjelického zboru a. v. v Pozdišovciach. Týmto ďakujem pani farárke Denise Vargovej za jeho sprístupnenie.



Kniha pozostáva z dvoch dielov: titulný list je bohato rámovaný rastlinnými a geometrickými vzormi, diel druhý je kolorovaný perokresbou, s kresťanskými symbolmi a menami evanjelistov, apoštolov a kazateľov. Karol Szereday zapísal do kancionálu 435 piesní, sú číslované a radené tak, ako väčšina kancionálov: podľa cirkevného roka a príležitostí. Prvý verš piesne je zapísaný pod noty, ďalšie verše sú uvedené externe. Moderná notácia využíva sopránový a basový kľúč, notové osnovy sú ťahané červeným atramentom. Piesne boli zapisované podľa potreby, niektoré aj priebežne.<sup>21</sup> Záver 1. dielu kancionálu je datovaný už v Pozdišovciach 27. 3. 1870, avšak záver 2. dielu je signovaný rokom 1845.

Aj ďalší notovaný rukopisný kancionál má súvis s textovou edíciou *Zpěvník* z roku 1842, resp. s jeho prípravami a zasielaním výziev a textov od roku 1834. *Zpěvník Ewangeličský aneb Pjsně Duchownj k weřegným službám Božím y s připogenými nápěwy gako také. Ewang.[elická] Luth.[eránska] slowenská Liturg.[ia]. Antifonia a S. Passia. Psal Karel Szereday w 69 roku věku swého. Swému milému wnukovi w Pozdissowcäch 1879.*<sup>22</sup> Po predhovore, v ktorom Karol Szereday podrobne popisuje proces vzniku textového *Zpěvník* a nadviazanie kontaktov s váženými evanjelickými kazateľmi v Uhorsku, nasleduje obsah knihy. Kancionál je rozdelený do piatich dielov a obsahuje 842 duchovných piesní *k časům zasvěceným cirkewnjho roku*. V jeho obsahu nachádzame piesne adventné, vianočné, novoročné, pôstne, veľkonočné, piesne o vstupeň Krista Pána, o zoslaní Ducha svätého, piesne blahoslavené, o sv. Trojici a významné všeobecné piesne (kapitoly I-IX). V druhom dieli spevníka sú piesne duchovné na hlavné články viery (kapitoly I-VIII), tretí diel knihy obsahuje piesne (č. 436 – 692), ktoré ospevujú cnostný a šľachetný život; štvrtý diel kancionála má názov *Z ohledu na čas, geho částky-dary a potreby*. Záverečný, piaty diel knihy je venovaný obdobiu na sklonku života a smrti. Veršované piesne sú Szeredayom zharmonizované do trojhlasu alebo štvorhlasu. Oproti skoršiemu kancionálu, v tomto uplatnil organovú faktúru s využitím už modernej notácie v dvoch osnovách, so zápisom husľového a basového kľúča. Na záver textového zápisu slôh uviedol autorov textu (J. Tranovský, M. M. Hodža, J. Chalupka, S. Hruškovič, K. Kuzmány, J. Kollár a mnohí ďalší), pod meno často dopísal aj jeho kňazské povolanie v konkrétnom meste či farnosti, alebo iný druh poznámky: napr. ku menu Adam Hlovík dopísal *gedna šlechetná duše!* Ak sa jednalo o preklad duchovnej piesne, zaznačil Karol Szereday aj pôvod textu, resp. básne: *dle Paula Gerharda (Gerhardta)/Samuel Hruškovič, kněz B. Bystrický*. Predmetný kancionál je veľkoformátový, obsiahly, plnofarebne ilustrovaný. Podľa Imricha Sedláka (1997, s. 193) ho spisoval v rokoch 1879 – 1885, teda v období penzionovania.

<sup>21</sup> Pri mene Jozefa Melczera/knez Garamsecky (Hronsecký) je ceruzou dopísaný údaj od Szeredaya – *zemrel v 1854*. Melczer bol spolutvorca evanj. Zpevníka (1842), čo nám dokladá dlhšie obdobie zápisu piesní do kancionála, minimálne v rokoch 1841 – 1870.

<sup>22</sup> Archivovaný v Literárnom archíve SNK v Martine, sign. A LXI.

Pre potreby organistu je určená K. Szeredayom zapísaná rukopisná organová kniha, i tá sa viaže k vydanému evanjelickému spevníku. Je uložená v Budapešti, v hudobnom oddelení Sécéniho knižnice (*Országos Széchényi Könyvtár – OSZK*)<sup>23</sup>. Zbierka nesie názov: *Melodiatura / k ewanjelickému / Zpěwnjku/ psaná od Karla S. B. Szereday[a] / w Pazdisovcách* (sine anno). V tejto organovej zbierke je zapísaná len hudobná podoba duchovných piesní, ktoré uvádzajú textové incipity. Precízne očíslované piesne sú zapísané modernou notáciou: v dvoch osnovách, s využitím husľového a basového kľúča; zachovávajúc štvorhlas. Častým javom sú tu inštrumentálne úvody a medzihry jednotaktového rozsahu s väčším dynamizmom, ktoré uvádzajú alebo predeľujú nápevy veršov, resp. hudobné polovety. Kniha mala v organovej praxi K. Szeredayho praktické využitie pri evanjelických obradoch.

K. Szereday pôsobil okrem pedagogickej oblasti, aj v rámci duchovného a cirkevného života v obciach: Pozdišovce a Vrbica, kde pôsobil ako organista, sprevádzajúci duchovný spev evanjelickej konfesie. Znamenalo to aj, že zabezpečoval všetku liturgickú hudbu. Na pozdišovskom miestnom organe v Pozdišovciach hrával cca 30 rokov (vo Vrbici pravdepodobne cca 15 rokov). Pozdišovský organ v evanjelickom kostole bol postavený v roku 1784, na základe daru Adama Szirmaya (zomrel 1810) – pravnuke Anny Szirmay-Keczerovej, a jeho manželky, barónky Terézie Podmanickej (zomrela v roku 1841). Vypovedajú nám o tom aj iniciály (AS / BTP = Adam Szirmay / barónka Terézia Podmanická), umiestnené v embléme na portáli chóru, nad vstupnou hlavnou chodbou lode kostola. Zhotoviteľom organu, s výzdobou prvkov neskorého baroka a klasicizmu, je Joseph Boroveczky(-i)<sup>24</sup> z Levoče. Pre kostol v Pozdišovciach vytvoril nástroj so 14 registrami, členený na hlavný stroj, pozitív a pedál. (Gergelyi-Wurm 1982, s. 222). Na pôvodnom historickom nástroji hrával aj Karol Szereday, pretože až v roku 1903 bol organ rekonštruovaný českou firmou Jana Tučeka z Kutnej Hory ako opus 331 (Hreščo 2012, s. 4).

Významná je aj Szeredayova folklórno-zberateľská etapa života a jeho pedagogická práca s deťmi z okolia Pozdišoviec, najmä v oblasti zemplínskeho folklóru. Na základe oznamov v slovenskej tlači (*Národné noviny, Orol* 1879, *Slovenské pohľady* 1889),<sup>25</sup> ale aj udržiavania kontaktov s obrodeneckými vzdelancami, začal Karol Szereday zapisovať aj zemplínske a šarišské ľudové piesne. Menšia časť Szeredayho zozbieraného spevného folklóru bola vydaná v pôvodnej edícii *Slovenské spevy*. Ako zberateľ zemplínskych (a čiastočne aj šarišských) ľudových piesní dostal rozsiahly priestor v prvých dvoch dieloch. Redaktori zaradili 27 zemplínskych piesní do 1.dielu Slovenských spevov, túto kapitolu nazvali: *Spevy zo zemplínskej stolice*. Piesne sú po

---

<sup>23</sup> Sign. Ms. mus. 3.719.

<sup>24</sup> Joseph Borovetzki, narodený v Spišskej Kapitule, pôsobil v Levoči a od r. 1785 v Prešove. R. 1784 dodal pre ev. kostol v Pozdišovciach organ so 14 registrami, pozri Gergelyi-Wurm, s. 222. Protocollum ev. fary v Pozdišovciach, s. 7.

<sup>25</sup> *Národné noviny*, 1879, č. 137, roč. 10.; *Orol*, (20. 11. 1879), č. 11, s. 351 a neskôr aj *Slovenské pohľady*, 1889, roč. 9, č. 4, s. 382-384.

hudobnej, ale i nárečovej stránke zaznamenané s istým stupňom poznania, aj keď na Szeredaya mal určitý vplyv šarišský pôvod, a najmä používanie biblickej češtiny, ktorú uprednostňovala evanjelická konfesia. Nakoľko K. Szereday systematicky pracoval s deťmi, nie náhodou zaslal do 1. dielu aj šesť zväčša dievčenských hier, ktoré boli určené pre jednotlivé príležitosti: *Pálenie Sobotky (na Rusadle)*, *Kráľka*, *Hra na pávu*, *Hra na jastraba*, *Tkanie plátna*, *Muriena (Morena) naša*. Pred zápisom piesne, ktorá sa s touto hrou spájala, zapísal K. Szereday aj popis situácie a sviatku, počas ktorého sa hra spievala. Do 2. dielu redaktori zaradili dvanásť zemplínskych a dve šarišské piesne, ktoré pripísali Szeredayovým zberateľským aktivitám. V Súpise Redakčného archívu Slovenských spevov (spracoval Boris Banáry, 1972) sa však notované piesne nenachádzajú, dokumentuje to jednak 58 zemplínskych a šarišských piesní tu archivovaných, ako aj ďalšie zbierky. Väčšia časť zemplínskych ľudových piesní, ktoré sa dodnes zachovali, zozbieraných Karolom Szeredayom, je nenotovaná. Škoda, že len literárnu hodnotu majú početné zápisy v dvojčasťovom zborníku zemplínskych ľudových piesní *Zpjevanky zemplínskych slovanů v okolí Michalovském, sebral Karol Szereday evang. učitel w Pozdišovcích*. Zbierka je uložená v Zemplínskom múzeu v Michalovciach<sup>26</sup>. „Prvá časť zbierky zachytáva 258 textov, druhá časť (oproti prvej časti) obsahuje pomerne veľké množstvo úprav a dodatočných prepisov – pričom v nej chýbajú prvé a posledné strany – zbierka sa začína piesňou označenou č. 8 a končí piesňou č. 244.“ (Karpinský 2013, s. 249).

Z uplynulých riadkov vyplýva, že Szeredayova zbierka zemplínskych a šarišských ľudových piesní obsahuje vyše 560 ľudových piesní, z toho len okolo päťdesiat aj s hudobným zápisom. Keď v roku 1881 píše Karol Szereday Jánovi Kadavému list, v ktorom vysvetľuje nárečové výrazy (v slovenskom a nemeckom preklade) ku zozbieraným piesňam, K. Szereday dopĺňa aj odpoveď: „*Tážete se milý drahý pane bratre, jak se mi vodi? - Ach! Tak se mi zde vodi jako slavjanskému mučeníkovi mezi odrodilci. Že jsem od místního p. farara za panslava vykričaný!*“<sup>27</sup>

Najviac preskúmanou skutočnosťou zo Szeredayových aktivít sa v doterajšej hudobnej historiografii stalo jeho darovanie anonymnej zbierky piesňového a tanečného repertoáru z územia Slovenska roku 1867. Do mohutného zbierkového procesu pre Maticu slovenskú sa vtedy zapojilo mnoho národovcov. V Letopisoch tejto inštitúcie sa v roku 1867 uvádza, že *dary od Karola Szeredaya odovzdal Ján Drahotín Makovický*. S týmto evanjelickým kňazom a spisovateľom K. Szereday udržoval dlhoročný priateľský a kolegiálny vzťah. Od pozdišovského učiteľa okrem strieborných, medených a mosadzných mincí (ktoré získal K. Szereday od sestry z Košíc) a jedného jelenieho rohu, odovzdal do matičnej zbierky aj zväzok kázňových rozvrhov z roku 1732, staršiu

<sup>26</sup> Pod katalogizačnými číslami: ZM 97/1970 a ZM 90/1970.

<sup>27</sup> List K. Szeredaya Jánovi Kadavému, z 22. 7. 1881, písaný v Pozdišovciach. Literárny archív SNK, sign.A I -56.

postilu (spísané komentáre k biblii) a „*nápevy slovensky spievané, písané 1625-1630*“<sup>28</sup> (takto to pravdepodobne interpretoval K. Szereday). Zbierka nesie meno dlhoročnej obyvateľky pozdišovského kaštieľa, ktorá sa medzi zemianskym, hrnčiarskym a sedliackym obyvateľstvom Zemplínskej a Šarišskej župy tešila veľkej úcte a vážnosti – Anny Szirmay-Keczerovej (s prídomkom de Lipócz, narodenej v Kecerovskom Lipovci šarišskej župy). Pochádzala z rodiny šarišského podžupana Andreja Kecera (1600 – 1635), detstvo pravdepodobne prežila v blahobyte a relatívnom šťastí. V mladom veku sa vydala za Petra Szirmaya, zemplínskeho podžupana a kráľovského tabulárneho prísediaceho súdu, ktorý dal vystavať v Pozdišovciach rodové sídlo, tam prežila Anna podstatnú časť dospelosti. Podľa rodového historika Gábora Szirmaya (2005, s. 93) dbala, aby ich deti boli zbožné, vzdelané a kultúrne rozhladené, čo aj svojim vzdelaním a kultúrnymi potrebami naplnili – a tieto idey ďalej naplňali aj jej vnuci, pravnci a ďalší potomkovia rodu. Pri porovnávaní Szeredayovej korešpondencie a titulného listu Zbierky A. S. Keczerovej je zrejmé, že nielen rukopis, ale aj pravopis je charakteristický pre Karola Szeredaya. Titulný list zbierky opatril vročením 1625 – 30. Vtedy mala A. S. Keczerová 10-15 rokov, čo síce navádza, že mohla mať okolo seba slúžky zo slovenskej sedliackej vrstvy, a vďaka vysokému veku mohla byť dlhé desaťročia nositeľkou piesňového repertoáru, táto verzia je však menej pravdepodobná. Notovaný zápis zábavného, sčasti pôvodom sedliackeho repertoáru (pravdepodobne prezentovaného na zemianskej zábave) sa uskutočnil minimálne o sto rokov neskôr – tak, ako to dokázala kritická analýza Jozefa Kresánka (1983, s. 3 – 10), ktorá pôvod zbierky situovala aj mimo pozdišovský región, na Spiš alebo Liptov. Podľa našich zistení, zápis husľového partu do zbierky však môže súvisieť aj so zriadením spomínanej Vyššej šľachtickej školy v Pozdišovciach v 1. polovici 18. storočia. Pravdepodobne išlo o latinskú školu alebo inštitúciu gymnaziálneho typu, v ktorej sa šľachtici vzdelávali pre svoje budúce povolania v samospráve, na súdoch a pod. (mladí šľachtici a deti solventnejších rodičov evanjelickej viery do Pozdišoviec dochádzali aj zo širšieho okolia), resp. v ktorej rozvíjali popri ostatných predmetoch (história, heraldika, staršie i novšie jazyky a i.) hudobnú náuku, hru na hudobné nástroje, príp. hru v kapelách. „*Popri klasických a všeobecných predmetoch, zohrávali istú dôležitosť predmety športového a múzicko-umeleckého charakteru: jazda na koni, maľovanie, tanec a hudba boli súčasťou študijného plánu elitnej školy (Adelschule).*“ (Speitkamp 1998, s. 43). Piesne a tance ľudovej hudby mohli študujúci zemani znotovať, resp. mohli ich dať na základe posluchu znotovať svojim vidieckym spolužiakom. Nie náhodou sa nad nápevmi v zbierke<sup>29</sup> vyskytujú latinské skratky, odkazujúce na učiteľa a žiaka, resp. žiaka a spolužiaka: (NB – Nota Bene, čo znamená *dobře si všimni*, imperatív Scribe (napíš!) / scribatur=zapísaný, pro 2da valibis 8va), ako aj talianske hudobné názvoslovie Da Capo, Da capo al

<sup>28</sup> Letopis Matice slovenskej, 1866 a 1867. Zväzok I. B. Bystrica: Matičné spisy 11, s. 96.

<sup>29</sup> Zbierka piesní A. S. Keczerovej je uložená v Literárnom archíve SNK v Martine, pod sign. B II-37.



Fine, resp. Da capo al \* [Segno]. Pisateľ hudobnej zbierky ovládal tonálne zákonitosti, pretože skladby zoradil do skupín podľa tónin (k nim priradil aj rovnomenné tóniny), správne zapísal hudobné kľúče, predznamovania, noty, takty, metrické zákonitosti, repetície atď., a to by nevzdelaný hudobník nedokázal. Geografické názvy lokalít v incipitoch piesní zbierky sa vyskytujú z celého Uhorska: od Moravy, Liptova, cez Spiš až po Munkáč (Mukačevo) a zo severu od poľských území (poľské incipity piesní) až po kamenný hrad (Kövár) v Transylvánii (v Rumunsku). „Piesne sú asi z bývalých žúp Boršodskej, Šarišskej, Zemplínskej a Ugočskej, kde mala rodina Szirmayovcov majetky.“ (Póstényi 1934, s. 221).

Ako nám preukázali predchádzajúce odseky, Karol Szereday si tradíciu hudobného života v Pozdišovciach naplno uvedomoval, ba vedel posúdiť aj zásluhu Szirmayovského rodu na rozvoji duchovného života, vzdelania, remesla a kultúry tamojších obyvateľov, ktorých bol súčasťou. Pravdepodobne aj z týchto dôvodov zaslal anonymnú zbierku uhorských piesní a tancov do Matice slovenskej. Tance poukazujú okrem zemianskych mazuriek, polonéz, menuetov a ländlerov, aj na prebratú tradíciu tanečnej hudby ľudovej sedliackej vrstvy slovenského obyvateľstva (tanec sviečkový, tanec klobúčkový, tanec myšací), počas ktorej sa hornouhorskí zemani zabávali, a zbierku označil menom mecénky a nositeľky kultúrnosti zemplínskej vetvy Szirmayovcov.



Pozdišovský organ z roku 1784, postavený s príspevom rodu Szirmayovcov, na ktorom viac než 30 rokov hrával K. S. B. Szereday.

Foto: autorka.



## BIBLIOGRAFIA:

- BANÁRY, Boris. 1972. *Redakčný archív Slovenských spevov*. Martin: Matica slovenská. s. 216.
- FRANKOVÁ, Libuša. 2013. Osveta a ľudovovýchovné snahy na východnom Slovensku. Osobnosť K. S. Szeredayho. In: *Annales historici presoviensis*. Roč. 13, č. 1/2013, s. 63-71.
- GERGELYI, Otmar – WURM, Karol. 1982. *Historické organy na Slovensku*. Bratislava: Opus, s. 364.
- HREŠČO, Milan. 2012. Obnova kráľovského nástroja. In: *Pozdišovské čriečky. občasník*. č. 1/2012. Roč. XIII (30. jún 2012), s. 4, Pozdišovce: Obec Pozdišovce.
- HREŠČO, Milan. 2014. *Spomienka – 120. výročie úmrtia K. S. B. Seredaja*. Rukopis, s. 2.
- HYROSSOVÁ, Eva. 2014. Učitelia pohnutých čias. Profily troch významných slovenských učiteľov druhej polovice 19. storočia. In: *Verbum historiae: vedecký internetový časopis Katedry histórie Pedagogickej fakulty UK v Bratislave*. Bratislava: Katedra histórie Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského č. 1 (2014), s. 86-106.
- KARPINSKÝ, Peter. 2013. Historicko-jazyková analýza rukopisného spevníka Karola S. Seredaiho In: *Jazyk je zázračný organizmus... Metamorfózy jazyka a jazykovedy*. Zborník príspevkov venovaných prof. PhDr. Ivorovi Ripkovi, DrSc. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, s. 248-262.
- KRESÁNEK, Jozef. 1983. *Melodiarium Annae Szirmay-Keczer*. Fontes Musicae in Slovacia. Bratislava: OPUS, s. 124.
- MOLDA, Rastislav. 2014. *Cestopisy mladého štúrovca Bohuša Nosáka-Nezabudova Pozoruhodné Listy z neznámej zeme*. In: Slovenské národné noviny. Roč. 29, č. 17/2014, s. 10.
- PLICKOVÁ, Ester. 1959. *Pozdišovské hrnčiarstvo*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, s. 235.
- POPRIK, Ján. 2002. *Pozdišovské školy. 1362-2002*. Pozdišovce: Obecný úrad, s. 27.
- PÓSTÉNYI, Ján. 1934. Sbiierka nápevov slovenských ľudových piesní z roku 1625...? In: *Kultúra*, časopis literárno-vedného odboru SSV. Ročník VI., č. 4. Trnava: Spolok sv. Vojtecha v Trnave. s. 219-222.
- SEDLÁK, Imrich. 1981. K. S. B. Szereday v kultúrnych a národných dejinách Slovákov. In: *Literárnomuzejný letopis*. 15/1981, s. 147-168.
- SPEITKAMP, Winfried. 1998. *Jugend in der Neuzeit. Deutschland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, s. 320. ISBN 3-325-01374-4.
- SLOVENSKÉ SPEVY. 1880, 1890. I. a II. diel. Turč. sv. Martin: Priatelia slovenských spevov.
- SLOVENSKÝ BIOGRAFICKÝ SLOVNÍK. 1992. zv. V. [heslo Karol Samuel Seredai]. Martin: Matica slovenská. s. 210 (560 s.).
- SZIRMAY, Gábor. 2005. *A szirmai és szirmabesenyői Szirmay család története*. Debrecen: Hajdú-Bihar Megyei Múzeumok Igazgatósága, s. 257. ISBN: 963-7218-50-5.
- STEIER Lajos. 1937. *A tót nemzetiségi kérdés 1848-49-ben I*. Budapest: A Magyar Történelmi Társulat, s. 670.
- ŠKODOVÁ, Edita. 2016. *Lutherova dekáda. Prehľad dejín evanjelickej duchovnej piesne. I. časť*, s. 16. [online]. [cit. 2019-13-01]. Dostupné z: [http://www.ecav.sk/files/user/ld\\_2016\\_duchovna\\_piesen.pdf](http://www.ecav.sk/files/user/ld_2016_duchovna_piesen.pdf)
- VASILEOVÁ, Darina – FRANKOVÁ, Libuša. 2011. *Z dejín Prešovského kolegiálneho gymnázia (1804 – 1918)*. Prešov: Universum, spol. s r.o., s. 286. ISBN 978-80-555-0466-7.

## IDENTITA SLOVENSKEJ NÁRODNEJ HUDBY V PRVEJ POLOVICI 20. STOROČIA

**18 Markéta Štefková**

Katedra teórie hudby, HTF VŠMU Bratislava

Pre hudobné kultúry národov bývalého „východoeurópskeho bloku“, susediace so Slovenskom (Poľsko, Maďarsko, Čechy), bolo 19. storočie obdobím vykryštalizovania ich národnej identity v umeleckej hudbe. „Prebudenie“ národnostného cítenia v 19. storočí bolo motivované ideami J. G. Herdera, v zmysle ktorých skladatelia v domácej folklórnej tradícii, t. j. v hudbe z vidieckych regiónov uvedomelo vyhľadávali svojbytné intonačné, rytmické, harmonické či inštrumentačné postupy, na základe ktorých by svojej hudbe, vychádzajúcej z univerzálnej reči hudobného romantizmu, dokázali prepožičať nejaký špecifický a originálny „národný kolorit“, ktorý by bolo možné stotožniť s nejakým konkrétnym etnikom. Tak sa zrodili postavy „hrdinov národnej hudby“ Chopina, Liszta, Smetanu či Dvořáka a charakteristická idiomatika umeleckej hudby príslušných národov, na ktorej budovali ďalšie generácie tamojších skladateľov.

### **Ján Levoslav Bella**

Na rozdiel od týchto hudobných kultúr Slovensko akoby „zmeškalo“ možnosť vytvorenia profesionálnej národnej hudobnej kultúry v 19. storočí. Nádejnou postavou, ktorá mala vedomú ambíciu stať sa zakladateľskou osobnosťou slovenskej národnej hudobnej kultúry, bol skladateľ, dirigent a pedagóg Ján Levoslav Bella (1843 – 1936). Narodil sa v Liptovskom Mikuláši a pochádzal z chudobných pomerov, v rokoch 1865 – 1868 sa mu však podarilo absolvovať študijný pobyt vo Viedni, kde si prehĺbil hudobné vzdelanie u znalca kontrapunktu Simona Sechtera a dvorného kapelníka Gottfrieda Preyera. Jeho talent si v roku 1873 povšimol Franz Liszt, ktorý sa pričínil, aby Bella získal štipendium uhorskej vlády na cestu do Nemecka. V tomto roku Bella uverejnil svoje *Myšlienky o vývine národnej hudby a slovenského spevu*, v ktorých v súlade s Herderovou filozofiou predpovedá veľkú budúcnosť slovanskému (a v jeho rámci slovenskému) umeniu, a to najmä hudbe rozvíjajúcej ľudovú pieseň. Paradoxne po návrate zo študijnej cesty v Nemecku však komponoval hudbu silne ovplyvnenú nemeckým romantizmom a novoromantizmom, konkrétne Brahmsom, Wagnerom, Brucknerom, Straussom a pod.

Postupom času si stále viac uvedomoval rozpor medzi domácimi možnosťami svojho umeleckého uplatnenia a vlastnými túžbami. Roku 1881 prijal miesto kapelníka v sedmohradskej Sibíni, po skončení prvej svetovej vojny presídlil do Viedne (1921 – 1928) a na podnety vtedajšej slovenskej inteligencie strávil zvyšok svojho života v Bratislave.

Kompozično-technická úroveň Bellových skladieb plne zodpovedá súdobým európskym štandardom. Popri duchovných kompozíciách nájdeme v jeho tvorbe lisztovsky monumentálnu

Klavírnú sonátu b mol, piesne, sláčikové kvartetá, symfonickú báseň *Osud a ideál*. V osemdesiatych rokoch v Sibíni skomponoval operu *Kováč Wieland*, ktorá sa svojej premiéry dočkala až v roku 1926 v Bratislave. Následne bola zahájená diskusia, či je opera naozaj slovenská. Jej text je nemecký, príbeh sa odohráva v dobách germánskej mytológie na pobreží Nórska a z hudobného hľadiska je dielo zaviazané Wagnerovi.

Hoci bol Bella skladateľskou osobnosťou nadnárodného významu, v dôsledku absencie potrebnej infraštruktúry na Slovensku, t. j. hudobno-vzdelávacích inštitúcií, operného domu, orchestrov a pod., sa nestal slovenským „národným“ skladateľom. Po návrate do Bratislavy síce napísal aj kantáty na slovenské texty (*Svadba Jánošíkova*, *Divný zbojník*), zbory, piesne a pod.; vzhľadom na jeho pokročilý vek však už tieto diela nepriniesli zásadne nové prvky.

Z hľadiska zakotvenia vo folklórnej tradícii v Bellovej tvorbe nachádzame skladby v tzv. „uhorskom štýle“, pestovanom v kruhoch uhorského meštianstva a aristokracie. Od 18. storočia sa táto folklórna vrstva spolupodieľala na vytvorení univerzálnej hudobnej reči viedenského klasicizmu, ktorý jedinečným spôsobom profitoval zo sútokú inšpiračných podnetov, ktoré mu poskytovala koexistencia viacerých národností a hudobných tradícií situovaných do relatívne malého územného teritória vymedzeného vyspelými kultúrnymi centrami Viedňou, Budapešťou a mnohonárodnostným Pressburgom (nem.) / Pozsony (maď.) / Prešporkom (slov.), dnešnou Bratislavou. Skladatelia na využitie „uhorského“ folklórneho elementu príležitostne sami upozorňovali: spomeňme finále Haydnovho Klavírneho koncertu č. 11 D dur Hob. XVIII:11, *Rondo all'Ungarese*, ktoré pozná na Slovensku asi každý ako východisko najslávnejšej improvizácie Mariána Vargu.

Uhorský štýl však nie je viazaný k maďarskému etniku, ale k územné-mu, etnickému a kultúrnemu kontextu bývalého Uhorska pred rokom 1918. Nejde teda o nejakú etnicky „čistú“ a výlučne „maďarskú“ hudbu; tento štýl od počiatku zahŕňal aj slovenské piesne a inštrumentálne stereotypy, ako aj elementy cigánskej hudby, ktorých podiel sa zvýšil v 19. storočí, keď hudbu tohto typu predvádzali čoraz častejšie cigánske kapely. Vrstva „uhorského“, resp. „novouhorského“ folklóru, ktorá stimulovala využitie rubato elementu, nový typ tanečnosti a eskalácie nástrojovej virtuozy, bola v intenciách romantizmu chápaná ako zdroj „národnej“ identity maďarskej hudby; v tomto duchu chápal napr. Franz Liszt svoje *Uhorské rapsódie* alebo Brahms svoje *Uhorské tance* pre klavír štvorročne.

V rámci Bellovho Sláčikového kvarteta č. 2 e mol v uhorskom štýle<sup>1</sup> je to predovšetkým tretia časť – *Intermezzo (alla zingara)*, ktorej dielo vďačí za svoje meno. Z hľadiska formy je

---

<sup>1</sup> BELLA, Ján Levoslav: *Sláčikové kvarteto e mol v uhorskom štýle*. In: Súborné dielo A:IV. Bratislava : Hudobné centrum, 2005.

intermezzo akýmsi potpourri. Téma A je inšpirovaná hrou kapiel.<sup>2</sup> Dominoval hráč na husle (*primáš*), ktorý tému bohato a virtuózne varioval. Ostatné sláčikové nástroje ho sprevádzali opakovanými priznávkami, často v synkopickom rytme. Podobne téma B, ktorá je situovaná do prostredia molovej cigánskej stupnice.<sup>3</sup> Tanečná téma C s lydicou kvartou a robustnými rozkladmi v sprievodných nástrojoch<sup>4</sup> evokuje hudbu kapiel sláčikových nástrojov, ktoré dodnes môžeme nájsť v hornatých oblastiach stredného Slovenska.

Expanzia uhorského štýlu v druhej polovici 19. storočia, v období národného oživenia a bojov o emancipáciu, úzko súvisela so zmenou myslenia: od uvedomenia si príslušnosti k spoločnému uhorskému štátu k uvedomeniu si príslušnosti k národu (etnická skupina). Vedomie novej národnej identity sa utváralo konfrontáciou: ak sa v týchto procesoch členovia maďarskej etnickej skupiny stotožňovali s uhorským štýlom, slovenská inteligencia začala od konca 19. storočia vedome odmietať tento štýl ako cudzí kultúrny prvok. A to napriek skutočnosti, že prirodzeným vývojom boli prvky tohto štýlu plne asimilované do tradičnej kultúry slovenskej ľudovej hudby.<sup>5</sup>

Napriek nespornej kvalite jeho hudby sa tak Bellovi nepodarilo vytvoriť umelecký hudobný idióm „slovenskosti“, na ktorý by nadviazali a ktorý by ďalej rozvíjali ďalšie generácie skladateľov na Slovensku.

### **Generácia skladateľov narodených v rokoch 1872 – 1883**

Na prelome 19. a 20. storočia bolo Slovensko súčasťou Rakúsko-Uhorska. Úradným jazykom bola maďarčina, centrom kultúrneho, politického a spoločenského diania bola Bratislava; hoci z pohľadu Viedne a Budapešti len „provinčným“. Bratislava bola multietnickým mestom s prevažne nemecko-maďarským obyvateľstvom, ktoré tvorilo strednú a vyššiu spoločenskú vrstvu a malo dominantné postavenie vo vedení, v hospodárskom a kultúrnom živote mesta. Slováci tvorili menej než 10 percent obyvateľov. Zameranie na publikum pochádzajúce z vlastného etnika sa premietalo do dramaturgie koncertov i výberu interpretov.

Významným medzníkom v histórii Slovenska bol 28. október 1918, kedy došlo k rozpadu Rakúsko-uhorskej monarchie, vzniku prvého samostatného štátu Čechov a Slovákov a premenovaní Prešporka na Bratislavu (1919). Pre Slovákov sa spojenie s Čechmi stalo odrazovým mostíkom, aby sa po prvýkrát vo svojej histórii posunuli z pozície národa do pozície štátotvorného národa s vlastným územím, hranicami, symbolikou a pod. Obe územia boli však veľmi rozdielne. Pre Slovensko bol typický vidiecky a poľnohospodársky charakter; pre Česko, ktoré patrilo k vy-

---

<sup>2</sup> Tamtiež, s. 44, písmeno A.

<sup>3</sup> Tamtiež, s. 45, písmeno B.

<sup>4</sup> Tamtiež, s. 46, písmeno C.

<sup>5</sup> URBANCOVÁ, Hana: *The „Hungarian Style“ in the Context of Musical Poetics*, in: ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Franz Liszt und seine Bedeutung in der europäischen Musikkultur*. Bratislava : ÚHV SAV, 2012, s. 151 – 152.

spelejšej časti rakúsko-uhorskej monarchie, rozvinutá priemyselná výroba. Z hľadiska postavenia a vzniku Československej republiky, ako aj zahraničnej politiky, vznikla ako pevný bod idea čechoslovakizmu, t. j. „jedného národa“. Bol to dôležitý koncept z hľadiska celistvosti územia nového štátu. V duchu ideí, pochádzajúcich z politických kruhov, malo byť Slovensko spojené s Čechami nielen administratívne-politicky, ale aj na základe jednotného jazyka a kultúry.

Tak ako v politickej, sociálnej, či ekonomickej oblasti, zažilo Slovensko aj v hudobnej sfére príliv desiatok českých hudobných pedagógov, dirigentov, interpretov a muzikológov, ktorí prišli na Slovensko napomôcť „zrodu“ modernej slovenskej hudobnej kultúry a vybudovaniu infraštruktúry profesionálneho slovenského hudobného života.

Už v roku 1919 vznikla Hudobná škola pre Slovensko a Univerzita Komenského, na ktorej sa od roku 1921 vyučuje aj muzikológia; 1928 Hudobná a dramatická akadémia pre Slovensko, dnes Štátne konzervatórium (od 1941). Roku 1920 vzniklo Slovenské národné divadlo, kde sa predstavenia v prvom desaťročí konali takmer výlučne v českom jazyku. Roku 1920 vzniklo orchestrálne združenie Slovenská filharmónia, ktorého členmi boli popri niekoľkých profesoroch Hudobnej a dramatickej akadémie predovšetkým úradníci českej národnosti. Pri príležitosti začiatku vysielania bratislavského rozhlasu od 1926 sa začalo formovať orchestrálne teleso, ktoré dodnes funguje ako Symfonický orchester Slovenského rozhlasu.

V súlade s politickým medzníkom 1918 kládla slovenská hudobnodejinná spisba počnúc medzivojnovým obdobím, v ktorom vrcholila tvorba autorov narodených v rozmedzí rokov 1872 – 1881, primárny akcent na tvorbu skladateľov zameraných na podčiarkovanie slovenskosti a národnej ideológie v hudbe: Viliama Figuša-Bystrého (1875 – 1937), Mikuláša Moyzesa (1872 – 1944) a Mikuláša Schneidra-Trnavského (1881 – 1958), ktorých významným inšpiračným zdrojom bola slovenská ľudová pieseň. Zmena perspektív sa črtá v *Sprievodcovi slovenskou hudbou 20. storočia I. (1900 – 1950)* z pera prominentného historika a znalca slovenskej tvorby Ľubomíra Chalupku (2015): „... v tvorbe spomenutej trojice pretrvávala [...] kompozično-technická, žánrová i mentálna závislosť od štýlového obzoru klasiccko-romantickej epochy, živená nedostatočným profesionálnym vzdelaním [s výnimkou Schneidra] i pôsobením vo vidieckom prostredí, viazanom na pestovanie kantorskej a učiteľskej tradície.“<sup>6</sup> Súčasne Chalupka upozorňuje na dvoch spolupútnikov tejto generácie, ktorí sa vo svojej tvorbe dominantne nesnažili o využitie folklórnych prvkov: Frica Kafendu (1883 – 1963) a Alexandra Albrechta (1885 – 1958) a ktorí sa „až postupne dočkali objektívneho hodnotenia svojho kompozičného i umeleckého profilu, keď sa v odbornej publicistike začalo ustupovať od naciona-listicky chápaných formulácií a zohľadňovali sa umelecké kvality hudobnej tvorby vznikajúcej na Slovensku...“ pričom „sa práve zásluhou tejto dvojice na-

---

<sup>6</sup> CHALUPKA, Ľubomír: *Cestami k tvorivej profesionalite. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901 – 1950)*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2015, s. 21.



stolili profesionálne východiská kompozičnej tvorivosti s anticipáciou ďalšej vývinovej periódy slovenskej hudby 20. storočia.“<sup>7</sup> Kafenda nadobudol hudobné vzdelanie na Konzervatóriu v Lipsku (klavír – Robert Teichmüller, kompozícia – Salomon Jadassohn, Stephan Krehl a Heinrich Zoellner, dirigovanie – Arthur Nikisch), v tom čase jednej zo špičkových hudobnovzdelávacích inštitúcií v Európe. Alexander Albrecht súčasne prináleží k skupine tvorcov, ktorí absolvovali štúdium na maďarskom Kráľovskom katolíckom gymnáziu v bratislavských Klariskách a zostali celoživotnými priateľmi: Franz Schmidt (1874 – 1939), Ernő Dohnányi (1877 – 1960) a Béla Bartók (1881 – 1945). Ako skladatelia zakorenení v tradícii hudby mnohonárodnostného Prešporka neboli dostatočne zaujímaví pre hudobných historikov, ktorí po roku 1918 mapovali situáciu v súlade s ideou čechoslovakizmu.

A. Albrecht bol jediný, kto sa po absolvovaní vysokoškolského štúdia na Lisztovej akadémii v Budapešti vrátil do Bratislavy. Tu od roku 1908 začal vyučovať na Mestskej hudobnej škole (založenej 1906) a stal sa organistom Dómu sv. Martina v Bratislave. V roku 1921 sa stal aj dirigentom a riaditeľom Cirkevného hudobného spolku pri Dóme svätého Martina v Bratislave, založeného už v roku 1833. Tento spolok uvádzal aj svetský repertoár a združoval inštrumentalistov a vokalistov rôznych etnických skupín. Unikátnosť pôsobenia Cirkevného hudobného spolku v medzivojnovnej Bratislave spočívala v pestovaní nadkonfesionalnej, politicky a etnicky tolerantnej a viacjazyčnej tradície mesta.

Kontakt so skladateľmi mladších generácií Albrecht naďalej udržiaval vo svojom dome aj potom, ako bola po komunistickom prevrate („Vít'aznom februári“ 1948) na začiatku päťdesiatych rokov zrušená Mestská hudobná škola i CHS. Kompozičná úroveň Albrechtových diel dosahuje európsky štandard (klavírna *Suita*, *Sonatína pre 11 nástrojov*, *Tri básne z cyklu Das Marienleben B. M. Rilkeho*).<sup>8</sup>

Bratislavský rodák Franz Schmidt vyrastal do svojich pätnástich rokov v rodnom meste. V roku 1888 sa rodina presťahovala do Viedne, kde Schmidt študoval na konzervatóriu hru na violončele u Ferdinanda Hellmesbergera a kompozíciu u Antona Brucknera a Roberta Fuchsa. Súkromné hodiny u legendárneho klaviristu Theodora Leschetizkeho viedli Schmidta k rozhodnutiu vzdať sa kariéry koncertného klaviristu.

Po ukončení štúdia v roku 1896 pôsobil ako violončelista Dvornej opery a Viedenských filharmonikov. Od roku 1922 vyučoval hru na klavíri a violončele, ako aj harmóniu, kontrapunkt a kompozíciu na viedenskej Hochschule für Musik und darstellende Kunst, kde bol v rokoch 1925 – 1927 riaditeľom a v rokoch 1927 – 1931 rektorom. Učil mnohých významných hudobníkov, diri-

---

<sup>7</sup> Tamtiež, s. 21 – 22.

<sup>8</sup> GODÁR, Vladimír: Festival Epoché. Programový bulletin. Bratislava 2006, s. 152 – 153.

gentov a skladateľov. Skomponoval opery *Notre Dame a Fredigundis*, oratórium *Das Buch mit sieben Siegeln* (Apokalypsa) a ďalšie diela.

Významnú rolu v Schmidtovom diele zohráva štýlová vrstva „novouhorského“ folklóru. Po odchode z rodiska ho sentimentálna naviazanosť na jeho predošlú vlasť inšpirovala k využitiu týchto prvkov v jeho komorných, symfonických a vokálno-inštrumentálnych dielach ako špecifického a efektného výrazového prostriedku s osobitou sémantikou. Väčšina melodického materiálu pochádza z Bratislavy a jej blízkeho okolia. *Variácie na husársku pieseň* (1931), ktoré varujú v symfonickom médiu novouhorskú pieseň, patria podľa Hany Urbancovej „*k prvým symfonickým prejavom folklorizmu 'v slovenskom' štýle*“<sup>9</sup>

Skladateľ, klavirista a dirigent Ernő Dohnányi, ktorý patrí popri J. N. Hummelovi, J. K. Mertzovi a F. Schmidtovi k najvýznamnejším bratislavským rodákom v dejinách hudby, v sedemnástich rokoch nastúpil na Hudobnú akadémiu Franza Liszta v Budapešti, kde študoval klavír u Lisztovho žiaka Istvána Thomána a kompozíciu u Brahmsovho priateľa Hansa Koeslera. Londýnsky debut v Beethovenovom 4. klavírnom koncerte pod taktovkou Hansa Richtera v roku 1898 (po koncertoch v Budapešti a vo Viedni) mu získal renomé klaviristu svetového významu. Na základe sympatií Brahmsa a slávneho huslistu Josepha Joachima bol v roku 1905 povolaný učiť na Königlische Preussische Hochschule für Musik do Berlína, a čoskoro bol považovaný za najvýznamnejšieho maďarského skladateľa a klaviristu po Lisztovi. V roku 1915 sa vrátil do Budapešti, kde sa stal pedagógom, neskôr riaditeľom Hudobnej akadémie Franza Liszta, dirigentom Orchestra filharmonickej spoločnosti a v roku 1931 tiež hudobným riaditeľom Maďarského rozhlasu.

V súbore takmer 50 Dohnányiho opusov sú dve symfónie, dva koncerty pre klavír a dva pre husle, množstvo komornej hudby (napr. tri sláčikové kvartetá), niekoľko zborových skladieb, množstvo klavírných diel, ktorým sa vďaka vyspelej kompozičnej technike a expresívnej hĺbke dnes konečne dostáva viac pozornosti. Počas života bol uznávaný predovšetkým ako interpret. Bol tiež jedným z prvých propagátorov Bartókovho diela, ako aj diel ďalších súčasných maďarských skladateľov. Jeho žiakmi boli napríklad Sir Georg Solti a Ľudovít Rajter.

Po roku 1918, kedy začali byť preferovaní skladatelia, ktorí sa viac orientovali na slovenský folklór a svoje hudobné vzdelanie zavŕšili v Prahe, začali byť Schmidt a Dohnányi prehliadaní v oficiálnych dejinách slovenskej hudby.

Je tu však ešte jeden dôvod, prečo postavy Schmidta a Dohnányiho nielen na Slovensku dlho zostávali v úzadí, a síce ich životné peripetie v období fašizmu. V rámci rozmachu národnosocialistického hnutia, ktoré bolo predohrou k anšlusu, sa Schmidt ako podporovateľ

---

<sup>9</sup> GODÁR, Vladimír: *Ján Levoslav Bella: Sláčikové kvarteto e mol v uhorskom štýle*. In: BELLA, Ján Levoslav: Súborné dielo A:IV. Bratislava : Hudobné centrum, 2005, s. 74.

myšlienky Veľkého Nemecka stal bez ďalšieho zvláštneho príčinenia hudobným obľúbencom nacistov.

Zo svojich vedúcich pozícií sa Dohnányi snažil neúspešne presadiť, aby židovskí študenti Lisztovej akadémie mohli doštudovať napriek tomu, že nemohli byť viac prijímaní. V akademickom roku 1942/1943 napokon rezignoval na post riaditeľa na protest proti tlaku na prepustenie židovských pedagógov. Podobne sa zachoval aj pri snahe „očistiť“ Budapešťiansku filharmóniu, ktorú bez rasovo motivovaných personálnych zmien udržal až do nacistickej okupácie, potom však dal prednosť rozpusteniu celého orchestra pred vylúčením hráčov židovského pôvodu.

Nič z toho nezabránilo, aby sa Dohnányi koncom vojny vo vlasti neobjavil na zozname „vojnových zločincov“. Vtedy utiekol z Budapešti do Rakúska, neskôr emigroval do Argentíny. Napriek tomu, že sa ho opakovane zastali viacerí židovskí umelci i jeho vplyvní krajanovia ako Zoltán Kodály či Leó Weiner, bol Dohnányi prenasledovaný aj za Atlantikom a už nikdy nezískal umelecký status prislúchajúci jeho talentu. Posledných desať rokov života pedagogicky a umelecky pôsobil na Floride. Až posmrtno ho v roku 1968 v Maďarsku zbavili všetkých obvinení a v roku 1990 mu bolo udelené najvyššie štátne vyznamenanie, Kossuthova cena.

Podľa Andreja Šubu sú príbehy a osudy oboch umelcov príkladom, aká zničujúca dokáže byť za určitých okolností symbióza umenia a politiky.<sup>10</sup>

Významným iniciátorom prízvukovania plurality kultúrnych tradícií a kontinuity vo vzťahu k starému Prešporoku je už viackrát spomínaný popredný slovenský skladateľ, muzikológ a hudobný historik Vladimír Godár, ktorý v roku 2010 založil tradíciu systematického pestovania „hudby na Slovensku“ na báze koncertov občianskeho združenia Albrechtina. Tento názov odkazuje na dve významné osobnosti bratislavského hudobného života: už spomenutého Alexandra Albrechta a jeho syna Jána Albrechta, ktorý pôsobil ako violista, muzikológ, hudobný estetik, pedagóg, organizátor a zakladateľ prvého súboru starej hudby na Slovensku Musica aeterna (1973). V rámci stretnutí v dome Albrechtovcov na Kapitulskej ulici po ruskej okupácii od r. 1969 až do svojej smrti v roku 1996 legendárny Hansi „vychoval“ hudobníkov, skladateľov či muzikológov niekoľkých generácií. O sile jeho vplyvu na mladú generáciu hudobníkov svedčí Godárov výrok: „*Nepestovala sa tu len láska k hudbe, ale predovšetkým láska k životu v jeho najrozmanitejších formách. Ak nás na školách učili hudbu robiť, u Hansiho sme sa ju učili milovať.*“<sup>11</sup>

### **Generácia slovenskej hudobnej moderny**

Od konca dvadsiatych rokov sa začala formovať skladateľská generácia tzv. slovenskej hudobnej moderny (ako ju označil Ladislav Burlas). Motivovaní vznikom inštitúcií po roku 1918 sa

<sup>10</sup> ŠUBA, Andrej: *Prípady Dohnányi*. In: Hudobný život, č. 11/2018, s. 24 – 26.

<sup>11</sup> BAKIČOVÁ, Veronika: *Musica aeterna & Ján Albrecht*, Bratislava: AEPRESS, 2006, s. 146.

skladatelia tejto generácie usilovali položiť základy modernej slovenskej symfonickej, komornej, kantátovej, piesňovej a opernej tvorby. Dvaja jej čelní predstavitelia Alexander Moyzes (1906 – 1984) a Eugen Suchoň (1908 – 1993) vstúpili do diania v medzivojnovom období; po vojne sa k nim pridružil Ján Cikker (1911 – 1989).<sup>12</sup>

Východiskovou hypotézou pre hodnotenie skladateľských výdobytkov na poli slovenskej hudby je pre už spomínaného historika Ľubomíra Chalupku predpoklad, že pre úspešné etablovanie sa je potrebné skĺbenie dvoch tendencií: tzv. *seberealizácie* (rozumej z pohľadu slovenskej kultúry a hudby), ktorá spočíva v rozvíjaní doterajších domácich tradícií a tzv. *akulturácie*, t. j. snahy o osvojenie si kompozičných techník aktuálnych v medzinárodnom kontexte.

Základným predpokladom úspešnosti slovenského skladateľa v duchu koncepcie „čechoslovakizmu“ bolo teda syntetizovať slovenské folklórne inšpirácie s výdobytkami, ku ktorým dospeli poprední predstavitelia európskej, v danom kontexte však predovšetkým českej národnej hudby. Nakoľko na Slovensku absentovala vysokoškolská hudobnovzdelávacia inštitúcia (Vysoká škola múzických umení vznikla až v roku 1949), bolo pre perspektívnych slovenských skladateľov pravidlom ukončiť vzdelanie na pražskom Konzervatóriu v Majstrovskej triede Vítězslava Nováka (1870 – 1949), ktorá bola v danej dobe najvyššou hudobno-vzdelávacou ustanovizňou v rámci Československa. Novák, ktorý obdivoval slovenský folklór a jeho podnety aj významne zužitkoval vo svojej tvorbe, síce apeloval na svojich žiakov, aby sa za účelom vytvorenia umeleckého idiómu slovenskej hudby inšpirovali slovenským folklórom (t. j. nabádal ich k seberealizácii), súčasne však svojim žiakom vštepoval vlastné kompozičné metódy, založené na spojení klasicko-romantického štýlu s impresionistickými prvkami; nebol teda pre slovenských skladateľov ideálnym učiteľom z hľadiska „akulturácie“. A. Moyzes absolvoval štúdium u Nováka v rokoch 1928 – 1930, Eugen Suchoň 1931 – 1933, Ján Cikker 1935 – 1936. A. Moyzes sa stal zakladateľom moderného slovenského symfonizmu, ktorý spolu s komornou hudbou patril k dominantám jeho diela. Cikker po ukončení svojho štúdia u Nováka ešte absolvoval štúdium dirigovania na viedenskej Hochschule für Musik und darstellende Kunst u Felixa Weingartnera (1936 – 1937). Melizmatickú a tanečnú idiomatiku slovenského folklóru, ako aj štylizáciu hry ľudových muzikantov Cikker vo svojich dielach využíval spontánne a s talentom pre symfonický a neskôr operný dramatismus.

Suchoň pred nástupom na Novákovu Majstrovskú školu absolvoval štúdium na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave (1927 – 1931) pod vedením Frica Kafendu (klavír, kompozícia), už spomínaného absolventa Konzervatória v Lipsku, ktorý súčasne na Lipskej univerzite absolvoval prednášky z hudobnej vedy u jej popredných predstaviteľov Hermanna Kretzschmara a Huga Riemanna. Kafenda viedol mladého Suchoňa k spoznávaniu tvorby vtedajších popredných

---

<sup>12</sup> BURLAS, Ladislav: *Slovenská hudba 20. storočia. Vývoj v prvej polovici storočia*. In: Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť, zost. Oskár ELSCHKEK, Bratislava: ASCO Art & Science 1996, s. 264.

európskych skladateľov Debussyho, Schönberga, Skriabina, Hindemitha a ďalších, ako aj k špecifickému využitiu prvkov slovenského folklóru. Suchoň teda na rozdiel od Moyzesa a Cikkera nastupoval na štúdium u Nováka ako silná individualita s už vyhraneným názorom na vytvorenie idiómu „slovenskosti“ v umeleckej hudbe, preto jeho cesty do Prahy boli skôr sporadické a Novákov vplyv na jeho ďalšie umelecké formovanie nebol rozhodujúci. Šiel vlastnou cestou, pričom sa snažil absorbovať vplyvy skladateľov vtedajšej avantgardy: za čias Novákovho pôsobenia ešte nedoceneného Janáčka, Bartóka a pod.

Dobová slovenská publicistika však vysoko hodnotila Novákov význam pre modernú slovenskú hudbu. Jozef Kresánek (1913 – 1986), ďalší významný absolvent Novákovej Majstrovskej školy, ktorý sa však po svojom návrate na Slovensko orientoval skôr na etnomuzikologický výskum a výskum podstaty hudobného myslenia, v roku 1945 pri príležitosti 75. výročia Novákovho narodenia horlil za svojho učiteľa. Polemizujúc s Kresánkovým názorom, uverejnil Oto Ferenczy v roku 1946 štúdiu *Bella či Novák?* v ktorej verejne protestoval proti Novákovej glorifikácii a jeho konzervativizmu. Ferenczy bol zástancom a propagátorom Bellovej estetiky, na ktorej si cenil jej antiromantické tendencie, čím v podstate anticipoval postoj modernej historiografie k Bellovej roli zakladateľa modernej slovenskej hudobnej kultúry.<sup>13</sup>

Výsostne kritický názor na „novákovskú školu“ prezentoval v roku 2012 slovenský skladateľ Vladimír Bokes, príslušník generácie slovenskej hudobnej avantgardy, ktorá do slovenského hudobného života začala vstupovať v šesťdesiatych rokoch 20. storočia: *„V roku 1929 zaznamenáva slovenská hudobná kultúra významnú udalosť. Vzniká prvá slovenská symfónia, autorom ktorej je Alexander Moyzes, prvý absolvent majstrovskej školy V. Nováka v Prahe zo Slovenska. V jeho skorších dielach sa ozýval vplyv džezu a parížskej školy či štýl ‚novej vecnosti‘. Reakcia kritiky bola symptomatická. Ivan Ballo v Slovenských pohľadoch mladého avantgardistu víta takto: ‚Nemôžem však zatajiť pochybnosti, či cesta, na ktorú A. Moyzes vstúpil, je správna a na slovenské pomery prípustná. Luxusné experimentovanie smie si dovoliť len hudba, ktorá má pevné základy. A smer, ku ktorému sa mimoriadne talentovaný skladateľ hlási, veľmi ľahko by mohol viesť na scestie.‘ Moyzes, ktorý spočiatku ostro kritizuje tvorbu ‚venčekárov‘, t. j. upravovateľov ľudových piesní, onedlho píše sám podobné úpravy. Sú síce profesionálne, ale s modernou hudbou nemajú veľa spoločného. K Moyzesovi čoskoro pribudne Eugen Suchoň, ktorý v roku 1930 dokončil Sláčikové kvarteto, v ktorom pre zmenu počuť vplyv hudby A. Schönberga. Nepochybne pod ‚hudbou s pevnými základmi‘ bolo treba vtedy rozumieť českú hudbu. Nevhodná ‚pragocentrická‘ kritika, ktorá len krátko predtým nenachádzala pozitívne hodnoty ani v dielach Leoša Janáčka, spôsobila v štýlovej orientácii slovenských skladateľov pozvoľný odklon od nových umeleckých*

---

<sup>13</sup> PIRNÍKOVÁ, Tatiana: *Umelec a intelektuál v zrkadle času: premeny života a tvorby Ota Ferenczyho*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2015, s. 19 – 26.



trendov a výrazný príklon k folklórnej tradícii. Stále napätejšia politická situácia v krajine, ktorú od roku 1933 ohrozuje fašistický režim v Nemecku so svojim totalitným názorom na umenie (*die entartete Kunst*), spolu s hospodárskou krízou, ktorej dôsledky boli na Slovensku zvlášť bolestivé, vytvorili pre rozvoj medzinárodných kultúrnych kontaktov, tak potrebných pre moderné umenie, nepreniknuteľnú bariéru. Bariéra trvala aj vo vojnových rokoch Slovenského štátu a poznačila dobu, v ktorej vznikajú charakteristické diela skladateľov generácie nazvanej neskôr *L. Burlasom*, *slovenská hudobná moderna* – *Moyzesove symfónie*, *orchestrálna suita Dolu Váhom*, *Suchoňova Baladická suita*, *Žalm zeme podkarpatskej*, *Cikkerove symfonické básne* a *Concertino pre klavír a orchester*. V tomto čase vzniká aj *Suchoňova Krútnava*, ktorá po dramatických politických zmenách nasledujúcich po porážke fašizmu a nastolení komunistického režimu bola napriek úspešnému prvému predvedeniu na scéne SND v Bratislave (1949) dôkladne scenzurovaná podľa noriem estetiky socialistického realizmu a v takejto podobe sa stala slovenskou národnou operou.<sup>14</sup>

Pokiaľ ide o snahu vytvoriť charakteristický idióm slovenskej umeleckej hudby, založil Eugen Suchoň svoju koncepciu na využití štrukturálnych dispozícií slovenského folklórneho materiálu pochádzajúceho z archaickej vrstvy tzv. „sedliackej hudby“. Autorom pojmu „sedliacka hudba“ v stredoeurópskom kontexte je Béla Bartók. Na prelome 19. a 20. storočia upozornil spolu so Zoltánom Kodályom na to, že tú najcennejšiu a „pravú“ vrstvu maďarského folklóru, ktorá sa za čias ich života pestovala už len v málo rozvinutých a odľahlých vidieckych oblastiach, predstavuje štýlová vrstva tzv. „sedliackeho“ folklóru. Už Bartókovo označenie „sedliacký“ implikuje, že táto vrstva sa nedá redukovať na nejaké konkrétne etnikum. Vyskytovala sa nielen na maďarskom území, ale aj v Rumunsku či odľahlejších oblastiach Slovenska a Moravy. Okrem toho Bartók, Kodály či v tom čase veľmi podobne orientovaný Janáček už „folklór“ nevyhľadávali preto, aby v duchu Herderových ideí prepožičali svojej hudbe nejaký „národný kolorit“, ako tomu bolo ešte v prípade skladateľov 19. storočia. Tu už nešlo o ozvláštnenie v zásade univerzálnej reči hudobného romantizmu o nejaké svojbytné intonačné, rytmické, harmonické či inštrumentačné postupy, ale o hľadanie východiska z krízy *jazyka hudby* ako takej, ktorým bola od čias baroka tonálno-funkčná harmónia a z nej vyplývajúca morfológia a syntax. Problém „krízy“, „rozpadu“ či „rozkladu“ tonálnej harmónie začal byť v hudobnej vede a teórii tematizovaný v súvislosti s Wagnerovou operou *Tristan a Izolda* a konkrétne na základe tzv. „tristanovského akordu“, ktorý je dodnes jednou z najdiskutovanejších tém hudobnej teórie.<sup>15</sup> Hoci z dnešného pohľadu už tristanovská harmónia nie je chápaná ako „predzvesť atonality“, ale ako jeden z druhov tzv.

<sup>14</sup> BOKES, Vladimír: *Zaostáva Slovensko v súčasnej hudbe?* IN: Impulz, revue pre modernú katolícku kultúru 2/2012, <http://www.impulzrevue.sk/article.php?8462>.

<sup>15</sup> Na začiatku tejto diskusie stojí spis Ernsta KURTHA: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan* (1920).

„rozšírenej“ či „nedokonalej“ tonality, je zrejme, že prelom 19. a 20. storočia sa niesli v duchu vyčerpania prostriedkov tonálne-funkčnej harmónie.

Bartókov, Kodályov a Janáčkov záujem o folklór bol teda motivovaný úsilím o vytvorenie novej paradigmy, nového *jazyka hudby*, založeného na návrate ku prastarým zákonitostiam organizácie hudobného materiálu, ktoré sa v odľahlých terénoch východnej Európy dochovali len vďaka „zaostalosti“ života sedliakov. Tento návrat však u uvedených skladateľov samozrejme nastáva na celkom inom stupni špirály vývoja hudobného myslenia, kedy na troskách tonálne-funkčného systému hľadali nielen nové možnosti organizácie 12 tónov, ale aj novú, antiromantickú expresivitu. Preto nestačila inšpirácia existujúcimi zápismi folklóru, či oboznámenie sa s folklórnym materiálom v elementárnych klavírnych aranžmánoch upravovateľov z radov vidieckych kantorov. Bolo potrebné „ponoriť sa“ k samotným základom a prvopočiatkom tejto krištáľovo čistej, elementárnej hudobnosti akú sedliacka hudba stelesňovala, oboznámiť sa s ňou v jej autentickej podobe. Preto ju Kodály, Bartók a Janáček začali intenzívne a systematicky vyhľadávať a zapisovať priamo v teréne. Permanentne zisťujúc, že najvladnejšie špecifiká „sedliackej“ hudby ako bohaté nuansy v melodickej línii pohybujúce sa na rozhraní reči a spevu, nemožnosť projektovať tieto melódie do dvanásťtónového systému európskej hudby, či prejemnelá a flexibilná rytmická štruktúra, ktorú nie je možné „vtesnať“ do zracionalizovaného metro-rytmického systému európskej hudby, viedli týchto skladateľov k tomu, aby problematiku reflektovali v celom rade analytických štúdií, na základe čoho sa Bartók a Janáček stali priekopníkmi v teréne hudobnej etnomuzikológie. Charakteristické črty a tonálnu podstatu archaického „sedliackeho“ folklóru popísal vo svojich prácach Jozef Kresánek: pričom sa netreba nechať pomýliť tým, že Kresánek explicitne písal len o „slovenských“ ľudových piesňach. Využitie pentatoniky, kvarttonálnych a kvintakordtonálnych kostier, v rámci ktorých je rozlišované medzi stabilnými kostrovými a labilnými tónmi vnútri a na okrajoch tonálnych kostier, descendenčný charakter, lydickosť, podhalanská stupnica, „chromatický mezzotetrachord“ s hiátom (*d, cis, b, a*), ktorý sa podľa Kresánka vyskytuje len alebo predovšetkým v archaických slovenských ľudových piesňach<sup>16</sup> – to všetko nachádzame aj v sedliackych hudobných kultúrach ďalších východoeurópskych krajín.

Suchoň, o generáciu mladší od Bartóka a o dve generácie mladší od Janáčka, už síce sám nevykonával etnomuzikologické výskumy, ale prístup týchto skladateľov, resp. princíp cesty k organizácii 12-tónového priestoru cez systematické využitie princípov „sedliackej hudby“ mu bol blízky. V dielach *Baladická suita* (1936) a kantáte *Žalm zeme podarpatskej* (1938) dospel k dvom výrazovým polohám, označovaným ako „slovenské doloroso“, t. j. výraz melanchólie až rezignácie

---

<sup>16</sup> KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení, 1951.

na strane jednej a „slovenské eroico“, t. j. výraz hrdinského vzopätia na strane druhej s pointou pozitívneho vyriešenia konfliktov.

Osciláciu medzi týmito dvoma pólmi nachádzame aj v nasledujúcich dielach Suchoňa a ďalších slovenských skladateľov,<sup>17</sup> čo svedčí o značnej miere stotožnenia sa so Suchoňovou víziou „slovenskosti“ zo strany odbornej i laickej verejnosti. Ferenczy si u Suchoňa cenil hudobné vyjadrenie baladickosti, rapsodickosti, vzrušivosti a temného koloritu, ktorý zdôvodňoval ako odraz fatalistického postoja slovenského etnika. Podobné kvality pri pokuse o definovanie „slovenskosti“ z širšieho kulturologického hľadiska nachádzal aj v poézii Kraska či Dilonga.<sup>18</sup>

## **Záver**

V tomto príspevku sme sledovali príbeh boja o „slovenskú národnú hudbu“ v prvej polovici 20. storočia. Ten sa odohrával akoby podľa stále toho istého scenára: hudobní tvorcovia, ktorí sa snažili o „zakladateľské počiny“ na tomto poli, boli následne permanentne konfrontovaní s politickými režimami, v duchu ktorých dochádzalo k neustálym ideologickým manipuláciám výsledkov ich tvorby. Rozsah tohto príspevku nám neumožnil pokračovať v skúmaní druhej polovice 20. storočia, ale dovoľujeme si predostrieť hypotézu, že inak tomu nebolo ani v nasledujúcich päťdesiatich rokoch...

Otázkou zostáva: existuje nejaký charakteristický idióm slovenskej umeleckej hudby? Nejaká identita založená na súbore určitých čisto hudobných parametrov? Niečo, k čomu by sa spontánne hlásili skladatelia viacerých generácií?

---

<sup>17</sup> ZVARA, Vladimír: Marginálie k premenám „slovenskosti“ v slovenskej hudbe. In: Slovenská hudba 20. Storočia v pohľadoch a kontextoch, zost. Ľubomír CHALUPKA, Bratislava, s. 31 – 48.

<sup>18</sup> PIRNÍKOVÁ, Tatiana: *Umelec a intelektuál v zrkadle času: premeny života a tvorby Ota Ferenczyho*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2015, s. 99 – 100.

## BOHATÝ HUDOBNÝ ODKAZ MIKULÁŠA SCHNEIDRA-TRNAVSKÉHO V PIESŇACH JEDNOTNÉHO KATOLÍCKEHO SPEVNÍKA

19 Jana Z e l e n k o v á

Katedra teórie hudby, Hudobná a tanečná fakulta, VŠMU Bratislava

V máji 2018 sme si pripomenuli 60. výročie odchodu do hudobného neba „slovenského Schuberta“ Mikuláša Schneidra-Trnavského (1881 – 1958). Za posledných sto rokov vyšlo o ňom množstvo statí, článkov a príspevkov, napísaných bolo niekoľko desiatok štúdií, prác i publikácií.<sup>1</sup> Všetky životopisné fakty si preto dovoľm vynechať a zameriam sa ako organistka a hudobná teoretička na realitu slovenskej chrámovej interpretácie a analýzu jednej z najznámejších omšových piesní z *Jednotného katolíckeho spevníka* (JKS).

### Pestrosť piesní JKS a problémy spojené s ich interpretáciou

541 piesní, z toho 216<sup>2</sup> z autorského pera M. Schneidra-Trnavského. To sú čísla hovoriace o výsledku vyše šesťnásťročnej práce, ktorá mala splniť liturgické očakávania začiatku 20. storočia – zjednotiť rôznorodé spevy a nápevy z celého Slovenska do jedného Spevníka. O rozmanitosti pôvodu piesní a o ich umnom spracovaní niet pochyb, veď samotným (a najlepším) dôkazom je používanie spevníka viac než osem desaťročí v každodennej liturgickej praxi po celom Slovensku. Z toho titulu taktiež niet pochyb, že práve Schneider-Trnavský je najhrávanejším slovenským skladateľom všetkých čias. Každá z piesní JKS má za sebou príbeh, putovanie z generácie na generáciu, z chrámu do chrámu, zo spevníka do spevníka (viď podkapitolu o piesni JKS 247 nižšie). V momente vydania JKS sa tieto piesne premenili na malé dielka, ktoré prešli skladateľovými rukami a v písomne fixovanej podobe boli zaradené do Spevníka<sup>3</sup>. Ak by sme sa chceli zaoberať základnými elementmi, ktoré tvoria hudbu, čiže i jednotlivé piesne JKS (melódia, harmónia, rytmus, tempo, forma, ...) a ich skutočnou realizáciou (alebo to nazvime interpretáciou?) v praxi na Slovensku, vznikla by z toho nielen medzi chrámovými organistami ale i laikmi veľmi živá diskusia a možno i ostrá polemika. Jedným z aspektov, ktoré sa z (pre mňa) nepochopiteľných príčin nedoržiavajú pri hre a speve piesní JKS, je ich rytmický zápis. Schneider-Trnavský ako jeden z prvých študovaných slovenských skladateľov v mnohých prípadoch pretvoril „ľudový – kostrbatý“ (hoci možno laickému spevavému srdcu bližší) rytmus piesní na vyrovnaný, plynulo pulzujúci v jed-

<sup>1</sup> Z množstva prác uvediem aspoň: POKLUDOVÁ, J.: *Jednotný katolícky spevník v premenách času*. Bratislava : ÚHV SAV, 1998. URDOVÁ, S.(ed.): *70. výročie vydania Jednotného katolíckeho spevníka. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie*. Trnava – Bratislava : SSV – SNM-HuM, 2008. BUGALOVÁ, E.: *Hudobná Trnava a Mikuláš Schneider-Trnavský*. Trnava : SSV, 2011.

<sup>2</sup> ŠAMKO, J.: *Mikuláš Schneider – Trnavský*. Bratislava : Štátne hudobné nakladateľstvo, 1965, str. 207.

<sup>3</sup> O autorskej a právnej stránke JKS viď príspevok Štefana Bugalu *Jednotný katolícky spevník a autorské práva*. In: URDOVÁ, S.(ed.): *70. výročie vydania Jednotného katolíckeho spevníka. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie*. Trnava – Bratislava : SSV – SNM-HuM, 2008, str. 229 - 231.

notnom takte.<sup>4</sup> Prijatím *Jednotného katolíckeho spevníka* za spevník zjednocujúci texty, melódie a rytmickú stránku piesní spievajúceho ľudu, by sa malo aj v prvej štvrtine 21. storočia dbať na skladateľov zámer a pristupovať ku každej piesni s patričnou dávkou rešpektu k notovému zápisu. Veď žiaden hudobník interpretujúci akékoľvek iné *opus perfectum et absolutum* len tak neskráti hodnotu zapísanej noty o polovicu, alebo nespraví z dvoch štvrtých hodnôt dve osminové...

### **Priamy prenos v decembri 1932**

Na chvíľu sa pozrime na šírenie osvety o JKS pred takmer deväťdesiatimi rokmi. V decembri 1932 vysielal Bratislavský rozhlas priamy prenos z trnavského Dómu sv. Mikuláša. V rámci tejto relácie zazneli slová kňaza a dlhoročného správcu Spolku sv. Vojtecha (SSV) Jána Pöstényiho, ktorý bol iniciátorom i jedným z troch zavŕšiteľov práce na JKS (spolu s M. Schneidrom-Trnavským a Ladislavom Hohošom). Poslucháčov oboznámil so zámermi, prostriedkami a cieľmi pripravovaného Spevníka. V druhej časti tohto vysielania odznelo 22 piesní ako prierez Spevníkom, ktoré interpretoval chrámový spevácky zbor z Trnavy so sprievodom orchestra, pod vedením samotného Schneidra-Trnavského. Podľa ohlasov na toto netradičné rozhlasové vysielanie vieme, že odozva bola veľká a veľmi pozitívna. Do SSV prichádzali listy, v ktorých sa pisatelia pochvalne vyjadrovali „*ku kvalite prenosu, zrozumiteľnosti slova a spevu, k výberu a harmonizáciám piesní a k prednesu piesní vôbec.*“<sup>5</sup> Netradičnosť tohto umeleckého počinu a snahu o možnosť vypočúť si tento priamy prenos cítiť aj z listov od poslucháčov: „...*mnohí počúvali rádio (prednášku) v hostinci, kde panovalo hrobové ticho. Boli nadšení a dojatí. V inej farnosti dekan zaobstaral rádio a nainštaloval ho na kazateľnicu, aby ho počuli všetci farníci zidení v ten večer v kostole. Kostol bol „nabitý“ a všetci boli nadšení.*“ Iný neznámy pisateľ vysielanie hodnotil ako dobrú reklamu pre SSV a JKS.<sup>6</sup>

Vráťme sa späť do druhej dekády 21. storočia. Prenosy, relácie a vysielania, v ktorých znejú piesne z JKS sú takpovediac „na dosah ruky“. Je však otázne, nakoľko by sa dalo dnes napriek možnostiam techniky a „inej (novej?) dobe“ aspoň o väčšine týchto produkcií napísať pochvalné slová, ktoré by spevy pri katolíckych bohoslužbách, obzvlášť piesne z JKS, hodnotili ako dobrú reklamu... Ak sa zamyslíme nad úryvkom zo zachovanej korešpondencie SSV, ktorá sa vzťahovala na stav pred vydaním JKS „*koľko krajov, toľko odlišných spôsobov, koľko kostolov (organistov) takmer toľko melódií a prednesov tej istej piesne, takmer toľko rytmických odlišností.*“<sup>7</sup> dovolím si tvrdiť, že aj napriek vydaniu „zjednocujúceho“ spevníka by takéto vyjadrenie platilo v mnohých prípadoch aj dnes na piesne JKS a ich interpretáciu.

<sup>4</sup> To súviselo aj s dokumentom Motu proprio o posvätnnej hudbe pápeža Pia X. z roku 1903.

<sup>5</sup> POKLUDOVÁ-ADAMKOVÁ, J.: *Jednotný katolícky spevník v premenách času*. Bratislava : ÚHV SAV, 1998, str. 54.

<sup>6</sup> POKLUDOVÁ-ADAMKOVÁ, J.: *Jednotný katolícky spevník v premenách času*. Bratislava : ÚHV SAV, 1998, str. 54.

<sup>7</sup> POKLUDOVÁ-ADAMKOVÁ, J.: *Jednotný katolícky spevník v premenách času*. Bratislava : ÚHV SAV, 1998, str. 15.



## **JKS ako kontakt s „vážnou“ hudbou**

Ak by sme brali JKS ako spevník, ktorý bol v 30. a 40. rokoch 20. storočia, jediným kontaktom jednoduchých (častočrát negramotných) ľudí s „vážnou“ – komponovanou – hudbou, môžeme si položiť otázku, či nie sme aj dnes v podobnej situácii. Napriek tomu, že netrieme núdzu, nepracujeme na poli, máme dobré vzdelanie a vymoženosti techniky, na bohoslužbu, podľa cirkevných predpisov v nedeľu povinnú, sa schádza mnoho ľudí, ktorí s „klasickou“ alebo „vážnou“ hudbou vo svojom živote cielene neprichádzajú, resp. nechcú prichádzať do styku. Aj z tohto dôvodu je potrebné, aby organisti a kantori zachovávali „Schneidrov odkaz“ vo forme, ako si to sám skladateľ predstavoval a zapísal a odovzdávali to ďalším generáciám v čo najvernejšej a najumeleckejšej podobe: interpretovať Schneidrovu hudbu tak, aby zo strany veriacich bola chuť zapojiť sa do spoločného spevu zhromaždenia.

## **Harmónia v piesňach JKS**

*„Harmonizácia piesní, i keď je pomerne náročná a vyžaduje od organistov značnú techniku v hre na organe, je vždy primeraná a jasná a i v nej sa javí posvätnosť a vážnosť v žiaducej miere. Umelecká zručnosť a invencia autora prekonala mnohé úskalía a šťastne vyriešila mnohé problémy, ktoré spôsobila slohová rozmanitosť a časové rozpätie medzi piesňami.“*<sup>8</sup> Na rozdiel od predošlých spevníkov, JKS nie je len znotovaným kancionálom s jednoduchým harmonickým sprievodom. Hoci po stránke harmonickej ho môžeme chápať ako oneskorený prejav vzhľadom k tendenciám komponovanej hudby v tom období alebo vyčítať mu zotretie rozdielu medzi dobovými slohmi duchovných piesní piatich storočí kvôli jednotnej harmonizácii z pera jedného autora. No práve Schneidrove harmonické postupy robia z jednoduchých piesní malé umelecké diela. Každý piesni vdýchol dušu, snažil sa vystihnúť jej charakter, vyvolať patričnú náladu. Svoju invenčnosť prejavil aj v rozličných riešeniach harmonizácie tej istej melodickéj línie, zmenou tvaru akordu, funkčných vzťahov, implantovaním chromatiky. Preto nie je vôbec prekvapujúce, že sa harmonizácia piesní Schneidra-Trnavského nedá spojiť s tradičným jednoduchým ľudovým tercovaním.

O názoroch a postojoch slovenských i českých hudobníkov a hudobných teoretikov píše J. Šamko v kapitole Jednotný katolícky spevník, kde uvádza aj vyjadrenie z listu Vojtěcha Říhovského M. Schneidrovi-Trnavskému z 20. decembra 1948: *„Tvoju veľkú prácu môže oceniť len ten, kto sa po celý život zaoberá cirkevnou hudbou a ľudovým spevom. Len potom pozná, akú zásluhu, ba nesmrteľnú pamiatku si vložil do svojej práce.“*<sup>9</sup>

<sup>8</sup> ŠAMKO, J.: *Mikuláš Schneider-Trnavský*. Bratislava : Štátne hudobné nakladateľstvo, 1965, str. 206 – 207.

<sup>9</sup> ŠAMKO, J.: *Mikuláš Schneider-Trnavský*. Bratislava : Štátne hudobné nakladateľstvo, 1965, str. 217.

## Textová stránka JKS

Po textovej stránke mal Spevník v dobe svojho vzniku šíriť spisovnú slovenčinu. Hoci slovenčina prešla mnohými jazykovými úpravami, na ktoré do istej miery reagovali aj vydavatelia JKS, môžeme konštatovať, že závažné gramatické či nárečové chyby v spevníku nenájdeme. Dnes sa niektorí odvolávajú na neaktuálny jazyk textov piesní JKS – jedni z pohľadu liturgického, nakoľko texty boli určené pre liturgiu pred Druhým vatikánskym koncilom a iní zas tvrdia, že jazyk JKS už nie je jazykom, ktorý je pre dnešnú dobu bežný. Avšak skôr by som „kameň úrazu“ videla v priam orwellovskej zjednodušenosti nášho moderného vyjadrovania. Je prirodzené, že pri tvorbe JKS zostavovatelia dbali o hĺbku i nadčasovosť volených slov. Doba, v ktorej Schneider-Trnavský tvoril, mala od neho určité očakávania a taktiež poznačila textovú časť jeho tvorby antisemitizmom, čo nachádzame v starších vydaniach JKS v mnohých, najmä pôstnych piesňach. V novších vydaniach boli slová židovský, Židia a pod. nahradené inými označeniami a prívlastkami (oddaný ľud a pod.). Každopádne text kompozície nemôže byť pri interpretácii dôvodom nedodržiavať základné hudobné parametre dané skladateľom.

## Tempo piesní JKS

Asi najväčším otáznikom pri hre JKS je voľba primeraného tempa. Hudobný skladateľ a pedagóg na košickom konzervatóriu profesor Jozef Podprocký nám hovorieval: čím väčšia slávnosť, tým pomalšie tempo. Ako mladá študentka som to nevedela (nechcela?) pochopiť. Myslela som si, že spev ľudu musí mať „ťah“, že spev jednej frázy na jeden dych je nad všetkým. Avšak postupne človek príde na to, že organista musí dať prítomnému spievajúcemu ľudu čas (koniec koncov aj v Biblii sa píše, že všetko má svoj čas). Parafrázovane môžeme uviesť, že svoj čas má predohra, svoj čas má vyznenie harmonických postupov v piesni, svoj čas má text a jeho uvedenie si pri spievaní... Na profesorovu vetu si spomeniem pri mnohých rozhlasových prenosoch aj na veľké slávnosti. Vtedy sa pýtam, kam sa stále tak ponáhľame? Bohu venujeme len posledné dva alebo štyri takty piesne ako predohru a jednu slohu v rýchlom tempe na vyplnenie času, kým kňaz príde k sedesu? Pieseň na gratiarum vyplňa „hluché miesto“, kým sa kňaz neposadí na sedes? V mnohých krajinách je otvorený spevník v kňazových rukách nielen počas úvodnej piesne, ale i na obetovanie či na gratiarum niečo prirodzené a bežné, rovnako ako odspievanie minimálne troch – štyroch slôh, niekedy i celej piesne – v závislosti od textovej nadväznosti a logickej komplexnosti štruktúry textu. Ďalším „dôvodom“ pre rýchlu hru je frázovanie a kontinuita spievaného textu. Tento dôvod je možno trochu alibistický, pretože dlhoročná prax pri bohoslužbe, na ktorej zidený ľud aktívne spieva, ukazuje, že ľud si dokáže vybrať to „svoje správne“ tempo. Organista (spolu s kantorom), držiaci pomyselné opraty vo forme organu a mikrofónu, sa snažia hnať Božie stádo často krát na úkor harmónie, textu či charakteru celej piesne. Je preto otázne, či by nebolo vhodné (ba priam

žiadauce) určitým spôsobom opäť prezentovať inštrukcie vychádzajúce z dokumentu MUSICAM SACRAM, ktoré nájde každý organista na úvodných stranách v *Liturgickom spevníku I*. Tu nachádzame okrem iného aj odporúčanie: „*Spev zhromaždenia treba viesť organovým zvukom, nie vlastným spevom – a už vonkoncom nie spevom do mikrofónu.*“<sup>10</sup> Samozrejme teória a každodenná prax sú dve odlišné veličiny v mnohých smeroch a liturgia nie je výnimkou. Aj téma interpretácie JKS v rámci bohoslužby je veľmi obsírna a diskutabilná. Veľa postrehov aj k tejto téme odznelo na konferencii k 70. výročiu JKS v novembri 2007.<sup>11</sup> Za všetky uvediem príspevok známeho slovenského organistu Petra Reiffersa, ktorý uvádza k problematike hry organových sprievodov množstvo zaujímavých podnetov.<sup>12</sup> Zaiste je potrebné stále o tom diskutovať a viesť aj nových mladých organistov k aktívnej hre a vzťahu k JKS, ktorý je založený na racionalistickom prístupe. Rovnako je potrebné, aby si interpreti JKS uvedomovali, že každá z piesní z JKS má svoju históriu, svoj príbeh. Jeden z nich si priblížime v nasledujúcich statiach.

### **Pieseň z JKS č. 247 *Ó, Ježišu náš najmilší***

Keďže Schneider-Trnavský počas dlhoročnej práce na spevníku pristupoval k rôznym piesňam rozličným spôsobom, J. Pokludová uvádza päť stupňov Schneidrovej upravovateľskej práce.<sup>13</sup> Niektoré piesne zo starších spevníkov a rukopisov skladateľ prevzal bez závažnejších zmien. Takouto je napríklad jedna z 23 omšových piesní<sup>14</sup> – pieseň č. 247 *Ó, Ježišu náš najmilší*. V JKS pri tejto piesni nachádzame údaj, že je prebratá z Egryho spevníka<sup>15</sup> z roku 1865, kde figuruje pod názvom *O Ježiši najmilejší* vo forme /:A:/BA.

Pre tento spevník sú typické uvádzacie predohry, medzihry po každom verši piesne a napokon medzihra medzi jednotlivými slohami. Pokludová Egryho spevník charakterizuje nasledovne: „*Spevník je typickou ukážkou, ako sa v tom čase spievali a hrávali piesne v chráme: organové sprievody piesní sú opatrené početnými medzihrami, nie však medzi jednotlivými*

<sup>10</sup> SLOVENSKÁ LITURGICKÁ KOMISIA: *Liturgický spevník I*. Typis polyglottis Vaticanis, 1990, str. 32.

<sup>11</sup> URDOVÁ, S.(ed.): *70. výročie vydania Jednotného katolíckeho spevníka. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie*. Trnava – Bratislava : SSV – SNM-HuM, 2008.

<sup>12</sup> REIFFERS, P.: *K problematike liturgickohudobnej praxe duchovnej piesne*. In: URDOVÁ, S.(ed.): *70. výročie vydania Jednotného katolíckeho spevníka. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie*. Trnava – Bratislava : SSV – SNM-HuM, 2008, str. 186.

<sup>13</sup> Päť stupňov upravovateľskej práce M. Schneidra-Trnavského: 1.Pieseň prevzal bez zmien (melódie, rytmu), príp. zmenil tóninu kvôli vysokej hlasovej polohe pôvodnej piesne. 2.Zasiahol iba drobnými zmenami do intervalovej a rytmickej štruktúry, príp. metra, pôvodnej piesne a zjednodušil mnohé melizmy, ktoré sú také charakteristické napr. pre Bajanova piesne. 3.Do pôvodnej verzie piesne zasiahol závažnejšími intervalovými a rytmickými zmenami. 4.Využil z pôvodnej predlohy iba niektoré melodické úseky. Konečná verzia piesne sa len málo zhoduje s predlohou. 5. Pôvodným nápevom sa nechal inšpirovať. Pieseň je vlastne novou kompozíciou. POKLUDOVÁ-ADAMKOVÁ, J.: *Jednotný katolícky spevník v premenách času*. Bratislava : ÚHV SAV, 1998, str. 126.

<sup>14</sup> Problematike omšových piesní sa venoval vo svojom príspevku R. Adamko: *Tradícia tzv. „omšových piesní“ a jej využitie v obnovennej liturgii*. In: URDOVÁ, S.(ed.): *70. výročie vydania Jednotného katolíckeho spevníka. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie*. Trnava – Bratislava : SSV – SNM-HuM, 2008, str. 130 - 135.

<sup>15</sup> EGRY, J.: *Katolícky spevník*. Brno, 1865, str 12 - 13.

strofami, ale po jednom či viacerých veršoch piesne – akési „šuba-duba“ medzihry, ktoré prirodzený tok piesne iba narúšali a brzdili.“<sup>16</sup>

**17. O Ježiši najmilejší.**

O Je - ži - ši naj - mi - lej - ši, prí - li - ti za  
 Kto - ri -a Te - be v čas - nej - ši

sme k Tvo - jím služ - ba - m, dnes, Pri - jmi  
 ži - na - ko - nam kna - žu.

te - dy o Je - ži - ši. v - da - ňe služ - ni - tu

o - tá - ni - a, a - by i - v ne - bo - sky - ch ri - ši

**Medzihra.**

**Na Gloria.**  
 Tak je ľud vždy Bohu sláva,  
 Aj my tu prispievame,  
 Nech ho všetci ľudia chváli,  
 Čo je na odnesenie vzápätí;  
 Nech ňu je človek všetci, ktorí  
 sú tu tak milovaní.  
 Zo všetkých Svätého sa nás,  
 On sám dal oslobodiť.

**Na Sanctus.**  
 Svätý, svätý najvyšší,  
 Otče Syn i svätý Duch,  
 Svätá Trojica najvyššia,  
 V troch osobách jedna Boh,  
 Plný je armáda súcna  
 Slávy Tvoj, nekonečnej!  
 Dej, by sa Téhož mohli sme sa  
 Teba na vždy v nás.

**Na Evangelium.**  
 S pohľadom na posledného  
 Evangelium spoznať,  
 Ešiel sa do svätiny  
 V svätosti všetkých mat,  
 Jej dvanásť rokov  
 Sme v ňu došli,  
 Aj keď by tak bolo sa ne  
 Aj život svoj položil.

**Na Credo.**  
 Veríme a vyznávame  
 Boha Otca všetého,  
 Stvoriteľa neba zeme  
 Pána všetokrešťa, a  
 I v čase Syna jeho,  
 Spoločne s Duchom  
 Kto je s ňou rovnaký  
 S ňou Duchom otcom.

**Na Obetovanie.**  
 Otče milý vzdávaj si česť  
 U nás obeta ľahký Tvoj  
 Všetci sa máme ňou Tebe,  
 Pochváňame ňou ňou,  
 By sme sa nám - ja - di - a  
 Ku bratrčom pripojení,  
 A v Tebe zaslúži  
 Budeme oslobodení.

**Na Pozdvihovanie.**  
 Kláskom sa Božím Tebe  
 Jak Plný najvyšším,  
 Náš sa ňou stápi a naše,  
 A ľudia najvyšším,  
 A otče do malých odká  
 Skryť si sa nám zadržan,  
 Aby sme ten pekný sládky  
 Potrebujeme všetého.

**K prijímaniu.**  
 Ešte, horúčkou náš čisť  
 V chlebe skryty prahy,  
 Kto má v nás v nás  
 Z čisť nášho odnás,  
 Tak ho ľahko odnás  
 Máme mať sládky,  
 Aby sme ňou mohli  
 Že nás pekné nahráť.

**Ku koncu sv. Omše.**  
 U nás všetci pochváňaj  
 Otca otca dal nám sládky,  
 Aby sme sa v nás  
 Vynosť sa bratrčom, a  
 O nás v Tebe ľahko  
 Pochváňame sa dáť v nás,  
 Aby sme ňou mohli  
 Byť vždy na pomoc.

J. Egrý: Katolícky spevník, 1865, pieseň č. 7 *O Ježiši najmilejší*.

Keď sa na Egrýho organové „interlúdiá“ pozrieme z predkoncilového hľadiska, pochopíme, prečo ich Egrý vykomponoval práve takýmto spôsobom. Spev ľudu vyplňal tichú predkoncilovú bohoslužbu a nakoľko piesní a ich slôh nebolo dostatočné množstvo, dokomponované interlúdiá predĺžili trvanie každej strofy piesne o niekoľko sekúnd. Podobná (improvizačná) prax bola bežná v 18. i 19. storočí, čo dosvedčujú aj zachované diela významných skladateľov. Figuratívne behy po každom verši v rámci jednej slohy piesne vypísal aj J. S. Bach vo svojich chorálových harmonizáciách<sup>17</sup> (porovnaj BWV 715, 726, 729).

*Allein Gott in der Höh' sei Ehr'.*

J. S. Bach – Harmonický sprievod chorálu *Allein Gott in der Hoh'sei Ehr'* (BWV 715).

<sup>16</sup> POKLUDOVÁ-ADAMKOVÁ, J.: *Jednotný katolícky spevník v premenách času*. Bratislava : ÚHV SAV, 1998, str. 28.

<sup>17</sup> Porovnaj napr. Bachove diela BWV 715, 726, 729



Vráťme sa však späť k piesni *Ó, Ježišu náš najmilší*. V spevníku *Modlitby a piesne*<sup>18</sup> z roku 1922 Schneider pieseň pretransponoval do tóniny B dur, odstránil medzihry a samozrejme taktiež pozmenil harmoni záciu. Harmonické postupy tejto verzie sú veľmi originálne, chromatika je veľmi oživujúcim prvkom najmä v taktach 4 – 6.

V. Milan a M. Schneider-Trnavský: *Modlitby a piesne*. Modlitebná knižka s cirkevným spevníkom pre študujúcu mládež, pieseň č. 8 *Ó Ježišu najmilejší!*.

Konečná verzia piesne, používaná od roku 1937 dodnes, má nepozmenenú formu AABA, ktorá je typická pre mnoho kancionálových piesní. Taktiež melodická stránka piesne má v JKS len malé odchýlky. Porovnávajúc výslednú verziu v JKS s Egryho verziou, vidíme odstránenie medzihier a predtaktia. Kvôli vysokej hlasovej polohe pôvodnej piesne Schneider pieseň transponoval o sekundu nižšie, do tóniny B dur.

JKS, pieseň č. 247 *Ó, Ježišu náš najmilší*.

<sup>18</sup> MILAN, V., SCHNEIDER – TRNAVSKÝ, M.: *Modlitby a piesne*. Modlitebná knižka s cirkevným spevníkom pre študujúcu mládež, 1922, str. 79 – 80.



Po harmonickej stránke patrí táto Schneidrova úprava medzi tie menej invenčné, oproti vyššie spomínaným verziám vyznieva ťažkopádnejšie a statickejšie. Niekoľko krát síce využíva D durovú „odbočku“ – dominantu paralelnej tóniny g mol, avšak vzápätí sa okamžite vracia do hlavnej tóniny B dur. Zaujímavé je, že hoci jej harmonizácia v spevníku *Modlitby a piesne* je invenčnejšia a využíva množstvo zaujímavých chromatických postupov, o niekoľko rokov neskôr (pri úprave JKS) Schneider uprednostnil „vážnejšiu“ prísne štvorhlasnú harmonizáciu, nesúcu sa v duchu celej JKS. Súvis s celkovou zmenou charakteru piesne malo aj odstránenie dvojosminového predtaktia a pomlčiek. Po melodickej stránke je zaujímavá najmä kvôli svojmu septimovému skoku v strednom dieli, ktorý tvorí kontrast k prevažne sekundovým krokom malointervalovým postupom.

Melódiu tejto piesne nájdeme aj v spevníku *The St. Gregory Hymnal*, ktorý vyšiel vo Filadelfii v roku 1920. Je jednou z 19 slovenských chrámových piesní, ktoré sa tam dostali (samozrejme v anglickom jazyku) s názvom *I need Thee, Precious Jesus*.<sup>19</sup>

OUR BLESSED LORD 41  
**I need Thee, Precious Jesus**  
 (Communion Hymn) From a Slovak Hymnal  
 For additional Communion Hymns see Nos. 44, 47, 49, 51, 53, 54, 122. Arr. by N.A.M.

*With devotion*

1. I need Thee, pre-cious Je-sus, I need a friend like Thee; A  
 2. I need Thy Blood, sweet Je-sus, To wash each sin-ful stain: To  
 friend to soothe and sym-pa-thize, A friend to care for me. I  
 cleanse this sin-ful soul of mine, And make it pure a-gain. I  
 need Thy Heart, sweet Je-sus, To feel each an-xious care; I  
 need Thy Wounds, sweet Je-sus, To fly from per-ils near, To  
 long to tell my ev-'ry want, And all my sor-rows share.  
 shel-ter in these hal-lowed clefts, From ev-'ry doubt and fear.

The St. Gregory Hymnal, *I need Thee, Precious Jesus*.

Pre doplnenie môžeme spomenúť, že Pokludová uvádza aj úvodné takty piesne *Ó, Ježišu najmilejší!* v úprave M. Moyzesa zo spevníka *Nebeské hlasy* (1924).<sup>20</sup>

<sup>19</sup> POKLUDOVÁ-ADAMKOVÁ, J.: *Jednotný katolícky spevník v premenách času*. Bratislava : ÚHV SAV, 1998, str. 78.

<sup>20</sup> POKLUDOVÁ-ADAMKOVÁ, J.: *Jednotný katolícky spevník v premenách času*. Bratislava : ÚHV SAV, 1998, str. 121.

Bohatstvo hudobného odkazu v piesňach JKS, prameniace z úzkeho kontaktu so slovenskou ľudovou piesňou, vždy bolo a verím, že aj v nasledujúcich desaťročiach ostane blízke slovenskému spevavému srdcu. Treba taktiež dúfať, že vznikajúca nová tvorba bude aspoň z časti tak hodnotná a kvalitne spracovaná ako JKS. Jej kvalitu a hodnotu však ukáže čas.

#### BIBLIOGRAFIA:

BUGALOVÁ, E.: *Hudobná Trnava a Mikuláš Schneider-Trnavský*. Trnava : SSV, 2011.

EGRY, J.: *Katolícky spevník*. Brno, 1865.

MILAN, V., SCHNEIDER-TRNAVSKÝ, M.: *Modlitby a piesne*. Modlitebná knižka s cirkevným spevníkom pre študujúcu mládež, Trnava : SSV, 1922.

POKLUDOVÁ – ADAMKOVÁ, J.: *Jednotný katolícky spevník v premenách času*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 1998.

SLOVENSKÁ LITURGICKÁ KOMISIA: *Liturgický spevník I*. Typis polyglottis Vaticanis, 1990.

ŠAMKO, J.: *Mikuláš Schneider-Trnavský*. Bratislava : Štátne hudobné nakladateľstvo, 1965.

URDOVÁ, S. (ed.): *70. výročie vydania Jednotného katolíckeho spevníka. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie*. Trnava – Bratislava : SSV – SNM-HuM, 2008.

## VOKÁLNA LYRIKA ALEXANDRA ALBRECHTA

### 20 Vladimír G o d á r

Bratislava

Novodobý koncertný život môže vzbudzovať dojem, že ťažiskom umeleckých snáh romantických skladateľov v 19. storočí bola tvorba symfónií, symfonických básní či oper v národných jazykoch. V hudobnej kultúre 19. storočia mala v skutočnosti najväčší zástoj hudba určená na domáce muzicírovanie či rodinné, priateľské alebo spoločenské udalosti. Práve táto hudba sa stávala najčastejším predmetom snáh dobových vydavateľov. Formujúci sa hudobno-vydavateľský priemysel sa stával dominantným činiteľom rozvíjania hudobnosti spoločnosti. V obsahu vydavateľskej činnosti dominovali menšie klavírne skladby, skladby pre domácu štvorročnú klavírnu hru či menšie komorné diela. Vydavateľský vrchol v romantizme tvorila pieseň určená na sólový prednes speváka či speváčky so sprievodom klavíra (niekedy aj iného nástroja, najmä gitary). Pieseň bývala najčastejším sprievodcom spoločenského života romantizmu, vývojová línia piesne azda najjasnejšie vykresľuje premeny poetiky skladateľov 19. storočia. Pieseň, tvoriaca hudobný ekvivalent básnického tvaru, nadobudla štyri základné podoby, ktoré sú späté s národnými tradíciami. Nemecká *Lied* je charakteristický útvar tvorby nemeckých a rakúskych skladateľov, francúzska *mélodie* sprevádza prudký vývoj francúzskej poézie, anglický *song* 19. storočia siaha svojimi koreňmi až do čias alžbetínskeho Anglicka a ruský *romans* oživoval priestory ruských rezidencií. Zároveň vznikala aj talianska, španielska, škandinávka, maďarská, poľská či česká pieseň, ktorá v domácich kultúrach zohrávala analogickú úlohu ako piesňová tvorba v ťažiskových európskych tradíciách.

Obdobie nemeckého romantizmu prinieslo mohutnú tvorivú vlnu, spojilo umelecké hľadačstvo tvorcov hudobného i slovného média. Nemecká *Lied* bola syntetickým útvarom, ktorým romantický hudobník vytváral čo najadekvátnejšie hudobné vyjadrenie básne. Tvorba piesní v nemeckom jazyku siahala až do čias minnesangu 14. a 15. storočia, nemecká pieseň zaujímala pomerne veľký priestor aj v tvorbe renesancie, baroka i klasicizmu. Nemecká romantická pieseň predstavuje vyvrcholenie tejto piesňovej tradície (prvá a druhá berlínska škola, viedenská tvorba). Na jej začiatku stojí monumentálne dielo Franza Schuberta, ktorý počas svojho krátkeho života skomponoval 610 piesní, čím položil nielen základy pre ďalší vývoj piesne, ale dokumentoval aj vášnivý znalecký vzťah k tvorbe súdobých básnikov. Carl Loewe, Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner, Peter Cornelius, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Gustav Mahler, Richard Strauss i Arnold Schoenberg zanechali po sebe monumentálny celok piesňovej tvorby, ale načrtli aj všetky vývojové tendencie hudby 19. storočia a svojím výberom poézie i hudobných prostriedkov tematizovali celý priestor kultúry v nemeckom jazyku. Pieseň

stelesňovala aspirácie romantizmu, jej význam však nemožno spojiť len so vzostupom národného uvedomenia – mnohí skladatelia boli aj v tvorbe piesní polyglotmi. Tvorba nemeckých piesní prekračovala priestory nemeckej jazykovej oblasti, nemecká poézia podnecovala k svojmu zhudobňovaniu aj autorov žijúcich vo väčšej vzdialenosti od nemeckých kultúrnych centier.

Hudobný život Slovenska a Bratislavy v 19. storočí ovplyvnil najmä fakt, že ťažisko politického diania sa postupne prenieslo mimo Slovenska. Rozvíjajúci sa mestský koncertný život vyvažovala tradícia pestovania domácej hudby, ktorej popri klavírnej a komornej tvorbe dominovala nemecká pieseň. Pozoruhodné pritom je, že práve pieseň sa napriek konzervatívne vkusu meštianstva neraz stávala kliesniteľom nových myšlienok, katalyzátorom novátorstva poetiky tohto autora. Tradícia nemeckej piesne bola na našom území kontinuálna až do tridsiatych rokov 20. storočia a v tvorivej negácii voči tejto tradícii napokon vznikla aj maďarská či slovenská pieseň. Piesne bývali časťou koncertov, avšak piesňový recitál sa udomácnil v koncertnom živote Bratislavy až počas posledných dekád 19. storočia (podobná situácia bola aj v ostatnej Európe).

Hudobný život na Slovensku oživovali aj sporadické pobyty významných hudobných osobností v domácich rezidenciách či inštitúciách. Spomeňme v tejto súvislosti pôsobenie **Heinricha Marschnera** u grófa Jána Nepomuka Zichyho v rokoch 1817 – 1821, dva letné pobyty mladého Franza Schuberta v Želiezovciach u grófa Jána Karla Esterházyho z Galanty (1818, 1824) či pôsobenie absolventa lipského Konzervatória **Roberta Volkmana** (1815 – 1883) v rodine grófa Stain-Saalensteina v Semerovciach v roku 1840, po ktorom nasledovalo jeho usadenie sa v Pešti, kde začal pôsobiť pedagogicky i ako korešpondent *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*. Volkman sa zoznámil aj s Franzom Lisztom, ktorý si ho roku 1875 vybral za profesora harmónie a kontrapunktu na budapeštianskej Národnej hudobnej akadémii, kde bol Liszt riaditeľom. Volkman sa stal hlavným predstaviteľom nemeckej kompozičnej tradície v Uhorsku, ako aj prvým výrazným uhorským skladateľom nemeckej piesne. Jeho piesne a zborové kompozície v nemeckom jazyku znamenali zakorenenie piesňového ideálu Schuberta, Schumanna či Mendelssohna v uhorskej metropole.<sup>1</sup> V Národnej hudobnej akadémii v Budapešti po jeho smrti rozvíjal jeho pedagogický odkaz ďalší nemecký skladateľ **Hans Koessler** (1857 – 1926), ktorý sa tiež venoval piesni v nemeckom jazyku. Tlačou vyšli jeho piesne „v národnom tóne“ pod názvom *Der kleine Rosengarten* (40 piesní) i *Detské piesne* (15 piesní).<sup>2</sup> Aj týmito žánrami Koessler rozvíjal odkaz Roberta Schumanna a Johanna Brahmsa.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> 5 *Lieder*, op. 2 (1840), 3 *Gedichte*, op. 13 (1853), 3 *Lieder*, op. 16 (1853), 3 *Lieder*, op. 32 (1857), 3 *Lieder*, op. 52 (1866), 2 *Lieder für Mezzosopran, Violoncello und Pianoforte*, op. 56 (1867), 3 *Lieder*, op. 66 (1870), 6 *Duette*, op. 67 (1873), 3 *Lieder*, op. 72 (1872), mužské zbory 6 *Lieder*, op. 30 (1857), 3 *Lieder*, op. 48 (1864), 2 *Lieder*, op. 58 (1867), 2 *Lieder*, op. 75 (1877).

<sup>2</sup> *Der kleine Rosengarten, Volkslieder* (Hermann Löns), *Kinderlieder* (Friedrich Güll).

<sup>3</sup> Rukopisne sa zachovali aj ďalšie Koesslerove piesne: 7 *Lieder (Gesänge und Balladen)* – *Die Sonne geht zur Ruh* (Friedrich Ruperti), *Das alte Lied* (Heinrich Heine), *Versündigung* (Julius Hammer), *Der Pfarrer* (Franz von Gaudy),

V tejto súvislosti treba tiež spomenúť piesňové dielo najvýznamnejších skladateľských osobností doby – **Johannesa Brahmsa** a **Franza Liszta**. **Johannes Brahms** (1833 – 1897) prežil väčšiu časť aktívneho hudobného života vo Viedni a hoci ho poznáme najmä ako autora klavírnej, komornej a symfonickej hudby, jeho piesňové dielo (pre sólový spev, dueto i kvarteto so sprievodom klavíra) je monumentálnym pomníkom nemeckej piesňovej kultúry. Rozsiahle je aj piesňové dielo klaviristu **Franza Liszta** (1811 – 1886), pričom popri dominujúcej nemeckej piesni tu nájdeme aj zhudobnenia francúzskej, maďarskej a anglickej poézie.

Hlavnou inštitúciou pestovania hudby v Bratislave bol Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina od 30. rokov 19. storočia až do svojho zániku v prvých rokoch nastolenia komunistického režimu. **Carl Frajman von Kochlow** (1800 – 1885) stál na čele spolku v rokoch 1837 – 1843; z jeho tvorby sa zachovalo šesť piesní (z toho tri aj v orchestrálnej verzii).<sup>4</sup>

Viedenský rodák **Karl Mayrberger** (1828 – 1881) bol v hudbe žiakom dvoch význačných pedagogických osobností – Gottfrieda Preyera a Simona Sechtera. Svoj tvorivý život spojil s Bratislavou, keď nastúpil na miesto zbormajstra Preßburger Liedertafel, a predovšetkým na miesto kapelníka Cirkevného hudobného spolku, kde pôsobil v rokoch 1869 – 1881. Jeho orchestrálnu, vokálno-inštrumentálnu a zborovú tvorbu dopĺňajú aj hudobnoteoretické diela, ktoré si získali úctu. Z jeho pravdepodobne rozsiahlejšej piesňovej lyriky dnes poznáme šesť piesní (päť vyšlo tlačou), ktorých hudobné prostriedky nadväzujú najmä na výdobytky zakladateľskej generácie nemeckého romantizmu, hoci samého Mayrbergera fascinovali práve myšlienky hudobnej avantgardy, stelesnené v diele Richarda Wagnera.<sup>5</sup>

Jeho nástupcom na poste kapelníka bratislavského Cirkevného hudobného spolku pri Dóme sv. Martina sa stal rodák z Podunajských Biskupíc **Josef Thiard-Laforest** (1841 – 1897), ktorý predtým pôsobil ako vojenský kapelník a dirigent vo viacerých mestách monarchie. Na tomto poste (1881 – 1896), sa snažil prekročiť domáce umelecké limity a nadviazať na aktuálne hudobné výdobytky, čo sa prejavilo tak v uvádzaní súdobých a náročných diel žijúcich tvorcov, ako aj v jeho tvorbe, z ktorej sa zachovali najmä sakrálne (katolícke i protestantské) diela. Z jeho piesňovej tvorby dnes poznáme osem piesní zhudobňujúcich texty nemeckých básnikov a 15 piesní vo fran-

---

*Der Hirten Winterlied* (Ludwig Uhland), *Die Ilse* (Heinrich Heine), *Die Jüdin* (Alfred Meissner), *11 Lieder – Winterspaziergang* (Ernst von Wildenbruch), *Die Ilse* (ako vyššie), *Die Sorge rinnt* (Jens Peter Jacobsen), *Vergänglichkeit* (Jens Peter Jacobsen), *Turmwächterlied* (Jens Peter Jacobsen), *Blumengruß* (Johann Wolfgang Goethe), *Abschied* (Alexander Petöfi), *Der Rosengarten* (Hermann Löns), *Frühling und Spätherbst* (Alexander Petöfi), *Das einsame Märchen* (Hermann Löns), *Gottes Meisterwerk* (Alexander Petöfi); *Traurig' Scheider* (Wilhelm Osterwald), *Sie liebt mich welch schreckliches Beben* (Johann Wolfgang Goethe); *Gabe* (Betti Paoli); *Liebesreit* (Marie Kartsch), *Held Hindenburg*, *O süsse Mutter* (Friedrich Rückert), *Mir träumt', ein schneeweiss' Täubchen kam* (Wilhelm Osterwald).

<sup>4</sup> *Fischers Nachtlid, Der Liebe Sehnsucht, Wanderers Heimweh, Liebeswünsche, An die Lieben in der Ferne, Der Liebe Klage* – autori textov: Ida Hahn-Hahn, dr. Küffner, Otto Prechtler.

<sup>5</sup> MAYRBERGER, Karl: *Šesť piesní*, Lengová, Jana (ed.). Bratislava : Hudobný fond, 1994: *Waldeggespräch* (Joseph von Eichendorf), *Du bist wie eine Blume* (Heinrich Heine), *Altdeutsches Minnelied* (Oswald von Wolkenstein), *Im Schosse der Liebe* (Heribert Rau), *Es war vielleicht ein schöner Traum* (Gustav Pfarrus), *Verloren* (Hirschberg).



cúzštine. Piesne sú výtvorom moderne mysliaceho tvorca, ktorého inšpirovala nielen aktuálna poézia druhej polovice 19. storočia, ale aj výdobytky novátorských tvorcov, najmä Liszta a Wagnera, usmerňujúce harmonickú paletu na nevyšľapané cesty. Jeho francúzske piesne dokonca dokumentujú aj znalosť poetiky nastupujúcej francúzskej skladateľskej generácie.<sup>6</sup>

Ďalším kapelníkom Cirkevného hudobného spolku pri Dóme sv. Martina sa stal nemecký skladateľ **Ludwig Burger** (1850 – 1936), ktorý študoval skladbu u Roberta Volkmanna i Karla Mayrbergera. Na čele spolku stál v rokoch 1897 – 1901. Jana Lengová našla v slovenských archívoch až 16 nemeckých piesní, ktoré vyšli tlačou.<sup>7</sup> Burgerov význam pre hudobné dejiny zvyšuje aj okolnosť, že bol prvým významným hudobným pedagógom mladého Bélu Bartóka, ktorého vyučoval počas prvého presťahovania Bartókovcov do Bratislavy.

Ak hovoríme o nemeckej piesni v diele uhorských skladateľov, nemôžeme nespomenúť ani dielo **Jána Levoslava Bellu** (1843 – 1936), rodáka z Liptovského Svätého Mikuláša, ktoré zasiahlo do všetkých dobových hudobných žánrov a práve ono predstavuje hlavný dokument hudobného romantizmu vo vývoji slovenskej hudby. Bella sa ako mladý kňaz významne podieľal na ceciliánskej reforme cirkevnej hudby, no zážitok z domáceho muzicírovania v pražskej domácnosti Ludevíta Procházku a jeho manželky, opernej speváčky, kde po prvýkrát počul Schumannove piesne, mu odhalil umelecké možnosti, skryté v piesni či v samotnej svetskej hudbe. Po návrate z tejto študijnej cesty sa Bella vrhol do komponovania piesní, rešpektujúc básnickú predlohu brúsil svoje malé piesne ako hudobné diamanty. Bella pôsobil na hudobných postoch v Banskej Bystrici, Kremnici a v rumunskej Sibíni a svoj zaslúžený oddych čerpal vo Viedni, a napokon v Bratislave, avšak tvorba piesní ho sprevádzala v podstate po celý život. Stal sa autorom takmer štyroch desiatok piesní, zhudobňujúcich nemecké (24), slovenské (10), české (2) a maďarské (2) básne. Bellova piesňová tvorba neraz nadobúdala silný autobiografický podtón a jeho zaujatie pre pieseň spôsobilo, že inšpiráciou jeho symfonickej básne *Osud a ideál* (najvýznamnejšej slovenskej symfonickej kompozície 19. storočia) sa stala pieseň *Was du mir bist* (Hans Grasberger). Domáce predvedenie jeho piesne *Mein Friedhof* (Hans Grasberger), skomponovanej po návrate z Prahy (1874), mu zasa získalo priazeň v pražských hudobných kruhoch. Piesne priniesli Bellovi aj prvé významné ocenenie a povzbudenie – Franz Liszt, ktorý si preštudoval zaslaný rukopis štyroch Bellových nemeckých piesní, mu ich vrátil s poznámkou „*ausgezeichnete Lieder!*“.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> *Acht Lieder* (vyd. Béla Méry Budapest): 1. *Frühlingsweh* (Becke); 2. *Es fällt ein Stern herunter* (Heinrich Heine); 3. *Abendlied des Wanderers* (Friedrich Rückert); 4. *Herbstlied* (Josef Thiard-Laforest); 5. *Der Spielmann* (H. Herold); 6. *Als mein Blick* (Ivo Dvoráček-Joškov); 7. *Es dunkelt* (Helene Kernbach); 8. *Allerseelen* (Hermann von Gilm zu Rosenegg).

<sup>7</sup> LENGOVÁ, Jana: *Ludovít Burger a jeho piesňová tvorba*. In: *Hudobný život*, roč. 19, 1987, č. 22, s. 8: *Vier Lieder*, op. 10, *Liederkrantz aus Alexander Petöfi*, op. 11 (6 piesní v nemeckom preklade Georga von Schulpheho), *Liederzyklus aus P. K. Rosegger's Sonntagsruhe*, op. 12 (5 piesní), *Waldesnacht, du wunderkühle*, op. 13 (Paul Heyse).

<sup>8</sup> BELLA, Ján Levoslav: *Piesne*. Lengová, Jana – Spusta, Marek – Zagar, Peter (eds). Bratislava : Hudobné centrum, 2007. Medzi autormi nemeckých básní zhudobnených Bellom nájdeme mená Albert Träger (1), Heinrich Heine (5),

Ak chceme nájsť ten najprimeranejší kontext pre piesňovú tvorbu **Alexandra Albrechta** (1885 – 1958), musíme sa vrátiť na bratislavské Maďarské kráľovské katolícke gymnázium, ktoré za sebou navštevovali štyria skladatelia, ktorí zohrali významnú úlohu v stredoeurópskom i širšom priestore. **Franz Schmidt** (1874 – 1939) svoje štúdiá i profesionálny hudobný život spojil s prostredím neďalekej Viedne. V jeho diele dominuje inštrumentálna hudba, do vokálnej oblasti zasiahol len oratoriálnou (*Kniha so siedmimi pečaťami*, 1937) a opernou tvorbou (*Notre Dame*, 1904, *Fredigundis*, 1921). **Ernő Dohnányi** (1877 – 1960), absolvent bratislavského gymnázia pri Klariskách, spojil svoj ďalší študentský i umelecký život s Budapešťou, kde vyštudoval skladbu u Hansa Koesslera, klavírnu hru u Istvána Thomána a dirigovanie u Ferencza Szandtnera. Aj Dohnányiho oveľa viac priťahovala inštrumentálna hudba ako vokálny prejav. Piesni venoval len tri opusy (*Sechs Gedichte von Victor Heindl*, op. 14, 1906; *Im Lebenslenz*, op. 16 (W. C. Gomoll, 1907), *Drei Orchester-Lieder*, op. 22 (Gomoll), 1922. Bez opusového označenia ostali jeho úpravy ľudových piesní *Magyar népdalok*, 1922. **Béla Bartók** (1881 – 1945) počúvol rady Dohnányiho a za miesto štúdií (a neskôr aj pobytu) si zvolil Budapešť, kde mal rovnakých pedagógov ako o štyri roky starší Ernő. Hoci aj Bartókovou hlavnou doménou bola inštrumentálna hudba, bolo to práve stretnutie s ľudovou piesňou na Gemeri, ktoré zmenilo jeho skladateľskú paletu a nasmerovalo ho k dosiaľ netušeným krajinám. Mladý Bartók po prvýkrát siahol ku kompozícii piesní ešte pred bratislavskou maturitou. Roku 1898 vznikli jeho *Drei Lieder* na slová Heinricha Heineho (*Im wunderschönen Monat Mai*), Carla Siebela (*Nacht am Rheine*) a Friedricha Martina von Bodenstedt (*Die Gletscher leuchten im Mondenlicht*). Z čias štúdií u Koesslera pochádza Bartókov ďalší cyklus nemeckých piesní *Liebeslieder*.<sup>9</sup> Bartók však už roku 1902 pristúpil ku kompozícii maďarskej piesne (*Štyri piesne na slová Lajosa Pósu; Est* na slová Kálmána Harsányiho, 1903) a roku 1904 upravil sikulskú ľudovú pieseň *Piros alma*. V rokoch 1905 – 1907 nasledovali dva zošity *Magyar népdalok*, *2 maďarské ľudové piesne*, 1906, a roku 1907 vznikli *Štyri slovenské ľudové piesne*. Ukončenie štúdií u Koesslera teda u Bartóka sprevádzala snaha odtrhnúť sa od dominantnej nemeckej tradície. Kľúč k novej poetike začal hľadať v ľudovej piesni – maďarskej, slovenskej a rumunskej. Tento obrat mu priniesol vytúženú modernizáciu hudobného jazyka a naplno zamestnal jeho prebudené etnografické ambície, ktorým venoval azda najväčšiu časť svojho života. V oblasti vokálnej kompozície Bartók po ukončení školy už nikdy neprejavil snahu rozvíjať dedičstvo nemeckej piesne, ale naopak – pokúsil sa vytvoriť nové základy maďarskej, slovenskej a rumunskej piesne, inšpirované osobitosťami ľudového hudobného prejavu.

---

Hans Grasberger (5), Julius Grosse (1), Hugo Krebs (1), Ludwig Bowitsch (1), Joseph Christian Freiherr von Zedlitz (1), Ludwig Pfau (1), Julius Rodenberg (1), Carl Heinrich Preller (1), Ferdinand Sieber (1), Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1), Luise von Ploennies (1), L. Fritzl (1), Erich Langer (1), Anon. (1).

<sup>9</sup> 1. *Du meine Liebe, du mein Herz* – Friedrich Rückert; 2. *Diese Rose pflück ich hier* – Nikolaus Lenau; 3. *Du geleitest mich zum Grabe*; 4. *Ich fühle deinen Odem* – Nikolaus Lenau; 5. *Wie herrlich leuchtet* – Johann Wolfgang von Goethe; 6. *Herr! der du alles wohl gemacht* – Friedrich Rückert.

**Alexander Albrecht** (1885 – 1958) patril k štvorici Bratislavčanov, ktorí sa rozhodli zasvätiť svoj profesionálny život hudbe. Jeho prvým učiteľom hudby bol práve o štyri roky starší gymnazista Béla Bartók. Albrechtovo uvažovanie o hudbe, jeho hudobné ideály sa formovali najmä v aktivite domáceho muzicírovania a rozhovormi so starším spolužiakom, hudobným fanatikom Bélom Bartókom. Kým Franz Schmidt spojil svoje štúdiá i profesionálny život s Viedňou, Ernő Dohnányi, Béla Bartók a Alexander Albrecht pokračovali v hudobných štúdiách v Budapešti, kde sa ich ťažiskovými pedagógmi stali klavirista István Thomán, skladateľ Hans Koessler, učiteľ komornej hry violončelista David Popper a dirigent Ferenc Szandtner. Dohnányi a Bartók po ukončení štúdií zostali v Budapešti, Albrecht pokračoval v štúdiu organovej hry vo Viedni a po ukončení štúdií svoj profesionálny život spojil natrvalo s Bratislavou. Od roku 1909 bol organistom Dómu sv. Martina, učiteľom na Mestskej hudobnej škole, po roku 1921 pôsobil ako dirigent Cirkevného hudobného spolku pri Dóme sv. Martina a riaditeľ Mestskej hudobnej školy. Stal sa tak ťažiskovou osobnosťou hudobného života Bratislavy, po celý svoj život sa pridŕžal imperatívu súčasnosti, zvýšenie úrovne a profesionalizácia hudobného života Bratislavy boli vo veľkej miere jeho dielom.

Pri porovnaní piesňovej tvorby spomínanej štvorice skladateľov si azda najväčšmi uvedomíme ich špecifickosť či komplementárnosť. Skladateľský prejav Franza Schmidta bol azda najtradičnejší, ale nemecká pieseň v jeho tvorbe celkom absentuje. Tradicionalizmus je tiež charakteristickou črtou skladateľského umenia Ernő Dohnányiho, piesni sa však venoval len sporadicky – spomínali sme dva nemecké piesňové cykly a úpravy maďarských ľudových piesní. Nemecké piesne nájdeme v tvorbe Bélu Bartóka len v juvenilnom období či v rokoch štúdií, folklórna inšpirácia ho od nemeckej piesňovej tradície celkom odvrátila k novým neznámym priestorom. Alexander Albrecht sa komponovaniu piesní venoval takmer vo všetkých obdobiach, môžeme povedať, že plne akceptoval tradíciu nemeckej piesne, rozvíjal ju a modernizoval – práve jej prostredníctvom povedal v hudobnej tvorbe svoje zásadné umelecké poslanstvo.

Albrecht sa začal venovať kompozícii už v útlom veku. Dva konvolúty detských skladieb obsahujú popri klavírných skladbách aj malé komorné diela, piesne i pokusy o rozsiahlejšie kompozície. Tieto skladby označujeme ako juvenilné, lebo vznikli v detskom, predpubertálnom či pubertálnom veku pred maturitou. Ukazujú na jednej strane nadväznosť na nemeckú pieseň v jej klasickej, tradovanej podobe (piesne *Was wecken aus dem Schlummer mich* na slová Johanna Ludwiga Uhlanda, *Der Fischer* na slová Johanna Wolfganga Goetheho či piesne *Die Blume* a *Verlange nicht a Frühlingstlust* na slová neznáameho autora. Nájdeme tu aj niekoľko piesní na slová gymnaziálneho profesora Romana Klatta (*Verschwunden bist Du, An Dich, An ein kleinen Mädchen*). Tradovaný model sa niekedy modernizuje a nadobúda podobu piesňového aforizmu, čo je nepochybne modernistický postup, ktorý sa objavuje neskôr aj v Albrechtovej zrelej tvorbe – spomeňme tu piesne *Ein kleines Lied* na slová Marie von Ebner-Eschenbachovej, dve verzie piesne

*Leise zieht durch mein Gemüt* na slová Heinricha Heineho, dramatickú miniatúru *Verschwunden bist du* na slová Romana Klatta, *Wiederseh'n*, gracióznú miniatúru *An ein kleinen Mädchen*, ktorá je vzdialenou ozvenou piesne *Chevaux de bois* z Debussyho cyklu *Ariettes oubliées* (1886). Z tohto celku sa zrelosťou dramatického prejavu vymyká zhudobnenie Heineho básne *Uralte Nacht*, ktoré je určené pre barytónový hlas a má podobu barokom inšpirovaného expresívneho dramatického arióza.

Albrecht sa do tvorby piesní vrhol najmä po svojom návrate z budapeštianskych štúdií do Bratislavy; množstvo svojich piesní skomponoval práve v tejto dobe medzi ukončením štúdií a vypuknutím 1. svetovej vojny. Citlivý výber zhudobňovných textov, empatia k ich myšlienkovému obsahu, rodiaci sa modernizmus Albrechtovho skladateľstva podmienili vznik piesní s vysokou umeleckou kvalitou, ktoré možno chápať ako hudobný prejav umenia secesie či *fin de siècle*, ktorý možno odhaliť aj v piesňach Zemlinského, Mahlera, Berga či Schönberga. Preto možno jeho piesňovú tvorbu z rokov 1908 – 1912 označiť ako tvorbu zrelého obdobia a každá z jeho piesní z tejto doby prináša špecifické umelecké posolstvo. Pieseň *Unter der Linde* je určená pre nižší hlas so sprievodom štvorročného klavíra. Albrechta v týchto rokoch nespájala s Bartókom len spoločný záujem o hudbu či vzťah učiteľ – žiak, ale aj spoločný objekt obdivu: Marta Zieglerová. Mladá dáma bola dcérou bratislavského policajného inšpektora a adeptkou hudobného umenia. Albrecht jej okrem spomínanej piesne venoval aj *Scherzo Fis dur* pre klavír štvorročne (1904 – 1905). Onedlho jej však Béla Bartók venoval svoj klavírny *Portrét dievčiny* (*Skice*, op. 9b) a *1. burlesku* (op. 8c) a po ich svadbe roku 1909 aj operu *Hrad kniežaťa Modrofúza*. Išlo o Bartókovo prvé manželstvo.

Albrecht sa v tejto dobe oboznámil s poéziou drážďanského sudcu Reinharda Spitzera (1863 – 1922), ktorý svoje verše vydával pod menom Reinhard Volker. Zhudobnením Volkerovej básne *Der Verdammte* v roku 1909 vznikla Albrechtova monumentálna epická pieseň – balada. Volkerova poézia inšpirovala aj secesné piesne *Heimkehr* a *In der Winternacht* (1909 – 1910). Prostredníctvom časopisov venovaných umeniu aforizmu sa Albrecht oboznámil aj s poéziou Alberta Rosentala (jeho umelecké meno bolo Roderich) a lyrický príbeh Roderichovej básne *Rosenzeit* inšpiroval vznik rozsiahlej rovnomennej piesne. Túto pieseň venoval Margaréte Fischerovej, ktorá sa onedlho stala jeho manželkou. Pieseň neskôr poslúžila ako kompozičný základ, „leittéma“ jeho monumentálneho *Klavírneho kvinteta* (1913), ktorým chcel obsiahnuť celý svoj umelecký svet. Problém umeleckej biografie je predmetom básne *Biographie* Lea Hellera (1876 – 1941), v ktorej použil citát zo svojej *Klavírnej sonáty F dur*. Vysokú umeleckú kvalitu prezrádzajú aj ďalšie predvojnové piesne – *Man nötigte lachend sie zum Klavier* (Estella Wondrich), *Wiegenliedchen*, aforistická pieseň *Rosen am Fenster* (Theodor Gross), ako aj piesne *Reue* (Natteroth) a *Mein Herz*, ktorá zhudobňuje ranú báseň Hermanna Hesseho. Albrechtovu piesňovú tvorbu z obdobia pred vypuk-

nutím 1. svetovej vojny uzatvára dueto pre dva ženské hlasy *Liedchen* na slová nemeckej autorky detskej literatúry Liny Sommerovej (1862 – 1932), ako aj profétska báseň autorovej sestry Agáty Lenz líčiaca v dobe pokoja predtuchu nadchádzajúceho vojnového besnenia. Albrecht ju skomponoval pre hlas a štvorročný klavír a k jej inštrumentácii pre orchester sa po rokoch vrátil v novembri 1956 v čase maďarského povstania.

V období pred 1. svetovou vojnou vznikli aj dve Albrechtove maďarské piesne. Ku hymnaziálnym dielam patrí aj lyrická pieseň *Esküvő* na slová Imreho Farkasa. Pieseň *Kisleány a galambja sírjánál* na slová Gálffy Elzike z roku 1910 patrí zasa k vrcholom Albrechtovej secesnej predvojnovovej tvorby.

Po 1. svetovej vojne písal Albrecht piesne skôr sporadicky, podnietený zväčša náhlym impulzom, ktorý v ňom vyvolala objavná báseň. Všetky piesne zo zrelého, medzivojnového obdobia Albrechtovej tvorby však nesú už znaky novátorskej modernej hudobnej reči, ktoré charakterizujú aj jeho ťažiskové skladateľské dielo, oratórium *Das Marienleben* na slová Rainera Mariu Rilkeho (1928), patriace k vrcholom domácej medzivojnovovej kultúry. Na ceste k tomuto oratóriu stojí pieseň *Pietà*, ktorá podľa Ferdinanda Klindu vznikla už počas vojny roku 1917.<sup>10</sup> Na Rilkeho cyklus básní (*Das Marienleben*, 1915) ho upozornil Richard Messer, ktorý sa stal manželom Albrechtovej sestry Agáty.<sup>11</sup> Obraz Márie, oplakávajúcej mŕtve telo svojho syna, bol tým najotriasajúcejším sprievodcom vraždenia v rokoch 1. svetovej vojny a sám Albrecht sa najmä vo svojej religióznej tvorbe zameril na hudobnú interpretáciu tejto situácie.<sup>12</sup> Albrechtova *Pietà* vznikla pre hlas a klavír/organ a autor ju zinštrumentoval pre hlas, sláčikový orchester a organ.<sup>13</sup> Stredná časť Albrechtovho oratória je prepracovanou sopránovou áriou tejto kompozície.

Ďalšie Albrechtove nemecké piesne pochádzajú z roku 1934. Všetky majú charakter piesňových miniatúr či aforizmov a využívajú rozšírenú expresívnu polyfonizovanú tonalitu, inšpirovanú viedenským expresionizmom i Novou vecnosťou. V 30. rokoch bývali manželia Kadosovci častejšími hosťami v Albrechtovej domácnosti, a tak roku 1934 vznikli jeho *Zwei Gedichte von Klara Kadosa* (*Natur* – 10. 3. 1934, *Antwort* – 12. 5. 1934), ktorých rukopis obsahuje aj český preklad autorkiných básní od sólistu opery Slovenského národného divadla Arnolda Flögla.<sup>14</sup> Dňa 30. 8. 1934 vznikla jeho pieseň *Friedhofgras*, zhudobňujúca verše nemecko-sliezskeho spisovateľa

---

<sup>10</sup> KLINDA, Ferdinand: *Alexander Albrecht*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 26.

<sup>11</sup> ALBRECHT, Alexander: *Túžby a spomienky*. GODÁR, Vladimír (ed.), Bratislava : Hudobné centrum, 2008, s. 116 – 117.

<sup>12</sup> Po úspešnom konkurze na miesto dirigenta Cirkevného hudobného spolku roku 1921 Albrecht zhudobnil latinskú modlitbu *Ave Maria* pre zbor a organ/orchester, ktorá je vlastne prvou modernou kompozíciou, aká na území Slovenska vznikla. Svoju prvú modlitbu *Ave Maria* pre hlas a organ napísal ešte ako gymnazista; tento text zhudobňuje tiež jeho votívna kompozícia *Ex voto* pre tri ženské hlasy a rôzne inštrumentálne zoskupenia z roku 1938.

<sup>13</sup> Skladba sa nachádza v HM SNM pod signatúrou MUS LVI č. 97, 98. Pôvodná klávesová verzia je nezvestná.

<sup>14</sup> ALBRECHT, Alexander: *Túžby a spomienky*. GODÁR, Vladimír (ed.), Bratislava : Hudobné centrum, 2008, s. 31 – 32.



Paula Kellera (1873 – 1932) z jeho románovej ságy *Ulrichshof* (1929). Túto pieseň považoval autor za svoju najlepšiu pieseň.<sup>15</sup>

Napokon z tohto obdobia pochádza aj cyklus *Fünf Zipser Lieder* pre vysoký hlas a klavír, v ktorom sa stretáva modernistický pohľad na folklórnu predlohu s poetikou detskej piesne a aforistickým uchopením celku. Hudobné i textové predlohy k jednotlivým piesňam cyklu sú dielom gymnaziálneho profesora pôsobiaceho v Kežmarku Friedricha Reppa (1903 – 1974). Repp pochádzal z Liberca, germanistiku a slavistiku vyštudoval na Nemeckej univerzite v Prahe a v rokoch 1931 – 1932 začal vyučovať na Reálnom gymnáziu v Kežmarku slovenčinu a nemčinu. Zároveň začal pôsobiť na miestnej Hudobnej škole ako profesor hry na organe. Roku 1924 vydal zbierku *Zipser Liederblatt*, obsahujúcu hudobno-textové záznamy 28 piesní, zozbieraných na Slovensku medzi karpatskými Nemcami, v úprave pre 2 – 3 ženské hlasy. Albrecht si z tejto zbierky vybral päť piesní, ktoré usporiadal do cyklu strofických piesní, pričom si z vokálnej predlohy vybral len najvyšší hlas a skrátil textovú predlohu, ku ktorej skomponoval klavírny sprievod. *Spišské piesne* sú vlastne „folkloristické“ dielo, keďže spracúvajú materiál zozbieraný v teréne.<sup>16</sup> O pôvode predlohy však možno diskutovať – nájdeme tu nielen ľudové piesne, ale aj piesne z bežného repertoáru nemeckej detskej piesne. Napokon v dobe schyľovania sa k vojne v roku 1938 z Albrechtovho pera vzišla úprava *Vianočnej piesne Alle Jahre wieder* – autorom jej hudby je Friedrich Silcher (1789 – 1860), autorom textu je Johann Wilhelm Hey (1789 – 1854). Pieseň vznikla v roku 1837 a udomácnila sa v nemeckých domácnostiach takmer ako koleda. Albrecht vytvoril jej verzie pre detský hlas, violu a klavír, ako aj pre sláčikové kvarteto. V nasledujúcom roku vytvoril kvartetové verzie ďalších známych vianočných piesní – *Do mesta Betléma, Mennyböl az angyal* a *Stille Nacht* a roku 1956 z vianočných piesní poskladal cyklus *Vianoce pre sláčikové kvarteto* (piesne *Do mesta Betléma, Ej, pastieri, Tichá noc* a *Alle Jahre wieder*). Boli to jeho „vianočné“ pokusy o zmierenie stredoeurópskych národov, poháňaných chorobným nacionalizmom do vojnového šialenstva.

Albrechtova maďarská piesňová tvorba sa v období medzi dvoma vojnami rozšírila o ďalší opus. Roku 1922 zhudobnil – v podobne epickej šírke ako roku 1909 zhudobnil Volkerovu báseň *Der Verdammte* – do monumentálnej podoby baladu *Az éj (Noc)* Sándora Petőfiho. Pieseň onedlho vyšla v kolínskome vydavateľstve Tischer u. Jagenberg aj s nemeckým prekladom (zachovaný slovenský preklad je dielo Jarka Elena). Aj túto pieseň charakterizuje autorov príklon k hudobným prostriedkom európskej moderny.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> ALBRECHT, Alexander: *Túžby a spomienky*. Godár, Vladimír (ed.), Bratislava : Hudobné centrum, 2008, s. 32.

<sup>16</sup> REPP, Friedrich: *Zipser Liederblatt*. Herausgegeben im Auftrage des Käsmarker Bezirksbildungsausschusses von Friedrich Repp. Aus der Reihe Sudetendeutscher Volksliedschatz. Herausgegeben von Walther Hensel und Johannes Stauda. Drei Tannen Verlag / Sternberg (Mähren) 1924.

<sup>17</sup> V roku 1923 si európska kultúra pripomínala sté výročie narodenia Sándora Petőfiho (1823 –1849), Albrechtova pieseň vznikla asi pri tejto príležitosti. K Petőfiho poézii sa autor ešte raz vrátil v máji 1932, keď vznikla kompozícia pre trojhlasný mužský zbor a štvorročný klavír *Esik, esik, esik (Prší, prší, prší)*.

Albrecht sa práci so slovenskou básnickou predlohou začal venovať až v období po ukončení 2. svetovej vojny. Tak vznikla na začiatku 50. rokov jeho kantáta *Šuhajko* na slovenské ľudové piesne pre zbor a orchester. Bola to akási jeho verzia obdivovanej Bartókovej *Cantaty profany*. Albrecht si podobne ako Bartók poskladal z ľudových piesní epický príbeh a tento príbeh zhudobnil pomocou zboru a orchestra. Skladba predstavovala azda aj jeho reakciu na novo nastoľované ideologické požiadavky socialistického realizmu, ktoré začali ovládať kultúrny priestor socialistického Československa. *Šuhajko* je vlastne montáž piesní a predstavoval autorovu obľúbenú kompozíciu.<sup>18</sup>

Albrecht, ktorý stál na čele bratislavského Cirkevného hudobného spolku, pociťoval intenzívne priateľstvo voči Mikulášovi Schneidrovi-Trnavskému, ktorý viedol podobný spolok v Trnave. Obaja mali podobné administratívne, umelecké i spoločenské problémy, obaja bojovali o zvýšenie hudobného vedomia society, pre ktorej hudobnosť pracovali. Roku 1921 vznikla Albrechtova klavírna uspávanka na tému známej slovenskej piesne *Dobrá noc*, ktorú venoval Schneidrovi. Roku 1957 už v čase vypuknutia choroby Albrecht vytvoril triptych *Tri slovenské ľudové piesne*. Zahrnul doň dávnu *Uspávanku*, ku ktorej dokonponoval aj celú pieseň *Dobrá noc* pre hlas a klavír. Ako ďalšie dve časti triptychu mu poslúžili piesne, ktoré už použil v kantáte *Šuhajko – Nechod' ty, šuhajko* a *Poniže braniska*. Všetky tri piesne spojil do celku určeného pre spev a klavír.

Albrechtov piesňový odkaz pozostáva z 30 piesní zhudobňujúcich nemeckú poéziu, zo šiestich úprav piesní z nemeckej ľudovej či zľudovelej tradície, troch piesní zhudobňujúcich maďarské verše a troch úprav slovenských ľudových piesní. Hoci kritika neraz konštatovala mimoriadnu umeleckú úroveň piesní a speváci si ich vďačne zaraďovali do repertoáru, len zriedkavo sa stávali predmetom vydavateľských aktivít.<sup>19</sup> Nové vydanie vychádza z prameňov uložených v Hudobnom múzeu Slovenského národného múzea a v bratislavskej Mestskej a Univerzitnej knižnici.<sup>20</sup>

Piesne Albrechta dokumentujú nielen jeho osobnostný vývoj od detskej kompozície inšpirovanej klasicistickými či ranoromantickými piesňami k veľmi osobnému lyrickému prejavu, ktorý môžeme nazvať „scesná pieseň“ či „modernistická pieseň“. Podobne široký diapazón ukazujú aj zhudobnené piesne – autor od klasicistickej či romantickej piesne smeruje k expresívnemu modernému prejavu, rovnako však pod vplyvom nemeckých básnikov – aforistov inklinuje k piesňovej miniatúre, aká sa prejavila v tvorbe druhej viedenskej školy. Duchaplnosť či láskavý žart vyvažuje v Albrechtových piesňach epická šírka či apokalyptická vízia. Najväčšie množstvo lyrických piesní

<sup>18</sup> ALBRECHT, Alexander: *Túžby a spomienky*. GODÁR, Vladimír (ed.), Bratislava : Hudobné centrum, 2008, s. 36 – 37, 121 – 122.

<sup>19</sup> Tlačou vyšli len jeho piesne *Rosenzeit* a *Az éj*. Nahrávky piesní *Der Verdamnte*, *Rosenzeit*, *Reue* a *Heimkehr* v slovenskom reklade Jely Krčméryovej-Vrteľovej (*Zatrateny, Čas ruží, Lútosť a Návrat*) v interpretácii Viktórie Stracenskej a Miloša Starostu vydalo vydavateľstvo OPUS v roku 1985 (OPUS 9110 1637 – 38). Tomáš Šelc a Dana Hajóssy nahrali 25 Albrechtových piesní pre vydavateľstvo Pavian Records roku 2012 (PM0060 – 2).

<sup>20</sup> ALBRECHT, Alexander: *Lieder – Dalok – Piesne pre hlas a klavír*. GODÁR, Vladimír (ed.). Bratislava : Hudobné centrum 2018.

bolo nepochybne stimulované citom lásky – lásky k žene či lásky k dieťaťu. Kompozícia piesne bývala však pre Albrechta aj aktom muzikantského priateľstva. Toto priateľstvo bývalo opätované a speváci či speváčky si neraz rozširovali svoj repertoár práve Albrechtovými piesňami.

## PRÍLOHY:

### Príloha 1

Č.	Názov	Autor textu	Datovanie	Poznámka č. strán podľa vydania 2018	Prameň (sign.) <b>MUS LVI</b> in <b>HuM SNM</b>
<b>LIEDER</b>					
1	<i>Ständchen</i> <i>Was wecken aus dem Schlummer mich</i> <i>Serenáda</i> <i>Čo ma prebudilo zo spánku</i>	Johann Ludwig Uhland (1787 – 1862)	pred 1900(?)	op. 7 s. 3-5*)	<b>20</b> MS 2, 5 s.
2	<i>Der Fischer</i> <i>Rybár</i>	Johann Wolfgang Goethe (1749 – 1832)	pred 1900(?)	s. 6-13	<b>20</b> MS 5,5 s., s. 29-35
3	<i>Die Blume</i> <i>Kvet</i>	?	pred 1900(?)	s. 14-15	<b>20</b> MS 2 s.
4	<i>Verlange nicht</i> <i>Nežiadaj ma</i>	?	1904 (FK*)	s. 16-18	<b>21</b> MS 3 s.
5	<i>Leise zieht durch mein Gemüt</i> <i>Tiško plynie v mojich myšlienkach</i>	Heinrich Heine (1797 – 1856)	pred 1900(?)	op. 12/1 s. 19	<b>20</b> s. 35-36
6	<i>Ein kleines Lied (wie geht's nur an)</i> <i>Malá pieseň</i>	Marie von Ebner-Eschenbach (1830 – 1916)	pred 1900 (?)	op.12/2 s. 20-21	<b>20</b> s. 77-78
7	<i>Verschwunden bist Du</i> <i>Zmizla si</i>	Roman Klatt (1879 – 1964)	1903	s. 22-23	<b>21</b> 2MS – 2 s., 3 s.
8	<i>Wiederseh'n</i> <i>Stretnutie</i>	?	1903 (FK)	s. 24-27	<b>21</b> s. 7-10 + TL
9	<i>An Dich</i> <i>Tebe</i>	Roman Klatt (1879 – 1964)	16. 9. 1905 Pozsony	s. 28-31	<b>21</b> <b>97, 22, 25,</b> 7 s. Opis TL+5 s.
10	<i>Leise zieht durch mein Gemüth,</i> <i>Quintenlied – zum Aerger der</i> <i>Quintenjäger</i> <i>Tiško plynie v mojich myšlienkach,</i> <i>kvintová pieseň – lovcem kvint na zlost'</i>	Heinrich Heine (1797 – 1856)	190?	s. 32-33	<b>21</b> 2 s.
11	<i>Frühlingslust</i> <i>Jarné opojenie</i>	?	190?	s. 34-36	<b>21</b> 3 s. Opis TL+3 s.
12	<i>Uralte Nacht (Ruf)</i> <i>Prastará noc (Výkrik)</i>	Heinrich Heine (1797 – 1856)	1904 (FK)	s. 37-39	<b>24,</b> 2MS – 3 s., 3 s.
13	<i>An ein kleines Mädchen</i> <i>Malému dievčatku</i>	Roman Klatt (1879 – 1964)	1905 (1903 FK)	s. 40-41	<b>60</b> Opis TL+2 s.

zrelá tvorba I (1908 – 1912)					
14	<i>Unter der Linde</i> <i>Pod lipou</i>	Schutze–Buch (?)	1908 (1904 FK)	s. 42-46 v, pf4m <i>Marte Zieglerovej</i>	<b>23</b> s. 28-32
15	<i>Man nötigte lachend sie zum Klavier</i> <i>So smiechom ich nútili ku klavíru</i>	Estella Wondrich (1883 – 1907)	1908 (1904 FK)	s. 47-51 <i>Elemírovi Johnovi</i>	<b>88</b> Opis s. 20-25
16	<i>Wiegenliedchen</i> <i>Uspávanka</i>	?	1909 (FK)	s. 52-54	<b>23</b> Opis s. 57-60
17	<i>Der Verdammte</i> <i>Zatratení</i>	Reinhard Volker (Spitzer) (1863 – 1922)	1909 (FK)	s. 55-66	<b>52</b> Opis TL, 12 s., part 2 s.
18	<i>Heimkehr</i> <i>Návrat domov</i>	Reinhard Volker (Spitzer) (1863 – 1922)	1909 (FK)	s. 67-69	<b>22, 23</b> Opis TL, s. 64-66
19	<i>Rosenzeit</i> <i>Čas ruží</i>	Albert Roderich (Rosental) (1846 – 1938)	1909 (FK)	s. 70-75	<b>23</b> Opis TL, s. 45-52
20	<i>Rosen am Fenster</i> <i>Ruže na okne</i>	Theodor Gross (? – ?)	21. 9. 1910 Pozsony	s. 76-77 <i>Gretl gewidmet</i>	<b>22,23</b> TL+ s. 68-69
21	<i>Biographie</i> <i>Životopis</i>	Leo Heller (1876 – 1941)	20. 3. 1910	s. 79-81	<b>22, 23</b> TL+ s. 38-41 Opis TL+4 s.
22	<i>In der Winternacht</i> <i>V zimnej noci</i>	Reinhard Volker (Spitzer) (1863 – 1922)	1910 (FK)	s. 82-83	<b>52</b> Opis TL+3 s.
23	<i>Reue</i> <i>Lútosť</i>	Natteroth (? – ?)	30. 10. 1910	s. 84-88	<b>61</b> Opis TL, s. 73-78
24	<i>Mein Herz</i> <i>Moje srdce</i>	Hermann Hesse (1877 – 1962)	1910 (FK)	s. 89-91	<b>52</b> Opis TL+3 s.
25	<i>Lenz</i> <i>Jar balada</i>	Agatha Albrecht (Memy Messer) (1890 – 1959) +Alexander Albrecht	1912 (FK)	v, pf4m s. 92-105	<b>8, 9</b> Opis TL+20 s.
26	<i>Liedchen</i> <i>Pesnička</i>	Lina Sommer (1862 – 1932)	1912 (FK)	2VF, pf s. 106-111	<b>52</b> Opis TL+6 s.
zrelá tvorba II (1917 – 1934)					
27	<i>Pietà</i> (Vladimír Godár – úprava)	Rainer Maria Rilke (1875 – 1926)	1917 (FK) / 1928	s. 111-114	<b>97, 98</b>
28	<i>Zwei Gedichte von Klara Kadosa</i> <i>Dve básne Kláry Kadosovej</i>	Klara Kadosa	1934 (FK)		<b>77, 77b</b> 2 s., 4 s.
29	<i>Natur, Příroda</i> <i>Antwort, Odpoved'</i>	10. 3. 1934 12. 5. 1934 (tschechisch Arnold Flögl)		s. 115-118 s. 119-123	Opis 5 s., 5 s.
30 a b	<i>Friedhofgras</i> <i>Náhrobná tráva</i> (2 verzie)	Paul Keller (1873 – 1932) <i>Ulrichshof</i> , Saga 1929, Anon., časopis <i>Wiener Journal</i> (30. 8. 1934)	30. 8. 1934	s. 124-126 s. 127-129	<b>62</b> Rkp 3s., 3s.,

	<i>Fünf Zipser Lieder</i> <i>Päť spišských piesní pre vysoký hlas a klavír</i>	Friedrich Repp: <i>Zipfer Liederblatt.</i> Drei-Tannen-Verlag. Sternberg (Mähren) 1924	29. 9. 1934		<b>71</b> rozmnožená tlač
<b>31</b>	<i>1. Es reist ein Knab ins fremde Land</i> <i>1. Vybral sa chlapec do cudzieho kraja</i>	mládež zo Žakoviec (Eisdorfer Jugend) – zápis Herbert Sturm, Fr. Repp – Žakovce (Eisdorf)		s. 130	
<b>32</b>	<i>2. O Petersil</i> <i>2. Ó petržlen</i>	dievčatá z Toporca (Toportzer Mädchen) – zápis Friedrich Repp – Toporec (Toportz)		s. 131	
<b>33</b>	<i>3. Kleiner Mann und grosse Frau</i> <i>3. Malý muž a veľká žena</i>	Eta Knietzner – zápis Friedrich Repp – Kežmarok (Kesmark)		s. 132-133	
<b>34</b>	<i>4. Und wenn ich keinen Schatz mehr hab'</i> <i>4. A keď už nemám milého</i>	Frau Pater – zápis Friedrich Repp – Veľký Slavkov (Groß Schlagendorf)		s. 134	
<b>35</b>	<i>5. Das Hausgesinde</i> <i>5. Čel'ad'</i>	Frau Klein – zápis Ott Steinitz – Veľká Lomnica (Groß Lomnitz)		s.135-136	
<b>36</b>	<i>Weihnachtslied (Alle Jahre wieder)</i> Friedrich Silcher, 1842 (27. 6. 1789 – 26. 8. 1860)	Gesang, Viola, Klavier Johann Wilhelm Hey, 1837 (26. 3. 1789 – 19. 5. 1854)	1938	s. 137-141	<b>34, 35, 36</b> <b>Pozostalost'</b> <b>Miloša Ruppeldta</b> <b>in UK</b> Ms 1148/I – 4
<b>DALOK</b>					
<b>37</b>	<i>Eskivő</i> <i>Svadba</i>	Imre Farkas 1904	1904 (FK)	s. 142–143	<b>21</b> 2 rkp 2s., 2s.
<b>38</b>	<i>Kisleány a galambja sírjánál</i> <i>Dievčatko pri hrobe svojho holuba</i>	Gálffy Elzike 1910	1910	s. 144–146	<b>52</b> Opis 3s.
<b>39</b>	<i>Az éj / Die Nacht / Noc, balada</i>	Sándor Petöfi (1823 – 1849) preklad Jarko Elen	1922 (FK)	s. 147-158	<b>65</b> Tischer u. Jagenberg 760 G.m.b.H. Cöln a/Rh. (tlač)
<b>PIESNE</b>					
	<i>Tri slovenské ľudové piesne</i>	1957		s. 159-163	<b>101</b>
<b>40</b>	<i>Dobrá noc</i>	<i>Dobrá noc,</i> zdravica M. Schneiderovi- Trnavskému <i>(Dvanásť drobných skladieb</i> <i>pre klavír, č. 10, Zmráka sa)</i> 1952	1924 / 1952 / 1957	s. 159	
<b>41</b>	<i>Nechod' ty, šuhajko</i>	(kantáta <i>Šuhajko</i> ) 1950	1950 / 1957	s. 160-161	
<b>42</b>	<i>Poniže Braniska</i>	(kantáta <i>Šuhajko</i> ) 1950	1950 / 1957	s. 162-163	

Skratky:

FK = KLINDA, Ferdinand: *Alexander Albrecht*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959; MS = rukopis;  
TL = titulný list; s. = strana, strany; V = hlas; pf = klavír; pf4m = klavír štvorročne.



## Príloha 2

### Zoznam piesní spríbuznených s Albrechtovými piesňami

#### 1) Was wecken aus dem Schlummer mich – pred 1900

**Johann Ludwig Uhland 1787 – 1862: *Das Ständchen (Balladen und Romanzen; in Sterbeklänge, č. 1, ed. 1815)***

Bache, Francis Edward (1833 – 1858): *Ständchen*, op. 16/6 (*Six songs*)

Bandisch, J.: *Das Ständchen*, op. 6/1 (*Drei Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte*, 1880, Leipzig, Eulenburg)

Burgmüller, (August Joseph) Norbert (1810 – 1836): *Ständchen (Fünf Lieder)*, op. 10/5 – 1827 – 1836?)

Drangosch, Ernesto (1882 – 1925): *Das Ständchen (Sechs Lieder)*, op. 4/3, 1906)

Fröhlich, Friedrich Theodor (1803 – 1836): *Das Ständchen*, 1832

Haase, Gerhard: *Ständchen (Liederzyklus)*, op. 2/1, 1900)

Hartenfels, Edward: *Das Ständchen*

Henkel, Georg Andreas (1805 – 1871): *Was wecken aus dem Schlummer mich (Sechs Lieder)*, op. 22/5)

Kahn, Robert (1865 – 1951): *Ständchen (Acht Gesänge und Lieder)*, op. 16/4, 1892), ed. 1892

Khristianovich, Nikolay Filippovich (1828 – 1890): *Ständchen (Sechs Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte)*, op. 9/1, 1858, ed.: Leipzig, Kistner)

Kittl, Jan Bedřich (Johann Friedrich) (1806 – 1868): *Ständchen*, op. 13/3

Kreutzer, Conradin (1780 – 1849): *Das Ständchen (4. Folge der Frühlings – und Wanderlieder)*, op. 70,8 Heft 4; *12 Lieder und Romanzen von L. Uhland*, no. 8, Leipzig)

Lang, Josephine (1815 – 1880): *Das Ständchen (Fünf Gesänge für 1 mittlere Singstimme mit Pianoforte)*, op. 43/2, 1878, ed. 1879, Stuttgart, Ebner)

Lenz, Leopold (1803 – 1862): *Ständchen (Fünf Gesänge)*, op. 10/5), ed. 1830

Lessmann, W. J. Otto (1844 – 1918): *Das Ständchen (Drei Romanzen)*, op. 7/1, ed. 1871, Berlin, Schlesinger)

Fürst von Lichtenstein, Rudolph: *Ständchen (Drei Lieder für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung)*, op. 4/2, ed. 1879, Leipzig, Kahnt)

Loewe, Johann Karl Gottfried (1796 – 1869): *Das Ständchen*, op. 9, Heft 2/4, 1826, ed. 1828

Niggli, Friedrich (1875 – 1959): *Das Ständchen (Sechs Lieder)*, op. 3/6)

Overbeck, August: *Das Ständchen (Drei Lieder für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung)*, op. 3/1, ed. 1888, Mannheim, Hasdenteufel)

Paumgartner, Hans: *Das Ständchen (Drei Gedichte)*, no. 1, ed. 1890, Wien, Gutmann)

Proch, Heinrich (1809 – 1878): *Das Ständchen (Sterbeklänge)*, op. 215/1, ed. 1875 Wien, Schreiber)

Richter, Alfred (1846 – 1919): *Das Ständchen (Fünf Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte)*, op. 12/4, ed. 1876 Leipzig, Forberg)

von Sahr, Heinrich (1821 – 1874): *Das Ständchen (Sechs Lieder für Alt mit Pianoforte)*, op. 11/1, ed. 1878, Leipzig, Senff)

Schubert, Louis (1828 – 1884): *Das Ständchen*, op. 29 (ed. 1875, *Die musikalische Welt*, Braunschweig, Litolf)

Spohr, Louis (Ludwig) (1784 – 1859): *Das Ständchen*, op. 105/3 (1838)

Thauret, Nic: *Das Ständchen (Drei Lieder, č. 2)*, ed. 1884, Mannheim, Heckel)

Walter, August (1821 – 1896): *Das Ständchen (Drei Gesänge für Alt – Stimme)*, op. 17/2, ed. 1862, Leipzig, Kistner)

#### 2) Der Fischer – pred 1900

**Johann Wolfgang Goethe, 1749 – 1832**

Berger, Ludwig (1777 – 1839): *Der Fischer (Lieder für Alt von Berger und B. Klein)*, op. 37/7, ed. 1842 Leipzig, Hofmeister)

Breidenstein, Heinrich Karl (1796 – 1876): *Der Fischer*, 1834.

Brough, Michael (nar. 1960): *Der Fischer (Sieben Goethe – Lieder)*, op. 5/3, 1992 – 1993).

Crelle, August Leopold (1780 – 1855): *Der Fischer (Zehn Gesänge am Fortepiano)*, op. 3/5, 1813/1814, ed. 1867)

Crueger, A.: *Der Fischer*, 1832.

Curschmann, (Karl) Friedrich (1805 – 1841): *Der Fischer (Sechs Gedichte)*, op. 4/3, 1832, ed. 1832, Berlin, Trautwein)

Diepenbrock, Alphons (1862 – 1921): *Der Fischer (Drie ballades, op. 1/2, 1884, ed.1885)*

Eberl, Anton Franz Joseph (1765 – 1807): *Der Fischer*

Eckert, Karl Anton Florian (1820 – 1879): *Der Fischer, 1828*

Emmerich, Robert (1836 – 1891): *Der Fischer, op. 33 (ed. 1878, Hamburg, Schubert)*

Gassmann, Arnold: *Der Fischer (ed. 1875, Leipzig, Kahnt)*

Hauptmann, Moritz (1792 – 1868): *Der Fischer (Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte – und Violin – Begleitung, op. 31/3, ed. 1844, Leipzig, Peters)*

Himmel, Friedrich Heinrich (1765 – 1814): *Der Fischer, c1807*

Horn, Camillo (Kamillo) (1860 – 1941): *Der Fischer (Drei Gedichte mit begleitender Musik (Klavier), op. 38/1)*

Jusdorf, Joh. Chr: *Der Fischer*

Kafka, Heinrich: *Der Fischer (op. 4, ed. 1875, Leipzig, Kahnt)*

Kanne, Friedrich August (1778 – 1833): *Der Fischer, ed. 1804 (hlas, gitara, klavír)*

Kremer, M. J.: *Der Fischer (Ausgewählte Lieder, č. 2)*

La Trobe, Johann Friedrich Bonneval de (1769 – 1845): *Der Fischer (ed. 1798)*

de Lange, Huub (nar. 1955): *Der Fischer (5 Liedchen von Liebe und Tod, č. 3, ed. 2008 (miešaný zbor a cappella)*

Loewe, Johann Karl Gottfried (1796 – 1869): *Der Fischer, op. 43/1, 1835*

Mangold, Carl Ludwig Amand (1813 – 1889): *Der Fischer, op. 15 (ed. 1840, Darmstadt, Pabst)*

Methfessel, Friedrich (1771 – 1807): *Der Fischer (Kleine Romanzen und Lieder für die Guitarre, op. 6/1, ed. 1805)*

Moltke, Carl (1783 – 1831): *Der Fischer (Acht Lieder mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre, č. 5, ed. 1816/1817, Leipzig: Breitkopf & Härtel) – hlas, gitara, klavír*

Hegyí, Béla Nemes: *Der Fischer (Sieben Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte, op. 8/1, ed. 1897, Budapest, Rózsavölgyi & Co.)*

von Neukomm, Sigismund (1778 – 1858): *Der Fischer (Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, č. 3, Leipzig Breitkopf & Härtel, ed. c. 1826)*

Niggli, Friedrich (1875 – 1959): *Der Fischer, op. 21/1 – dueto s klavírnym sprievodom*

Reichardt, Johann Friedrich (1752 – 1814): *Der Fischer, ed. 1794*

Reissiger, Karl Gottlieb (1798 – 1859): *Der Fischer (Deutsche Lieder von W. v. Göthe für eine Sopran- oder Tenorstimme, op. 48/2, ed. 1827, Berlin: Bei Fr. Laue)*

Rheinberger, Joseph (Gabriel) (1839 – 1901): *Der Fischer (Fünf Lieder und Gesänge, op. 2/2, ed. 1867)*

Romberg, Andreas Jakob (1767 – 1821): *Der Fischer (Oden und Lieder fürs Clavier, č. 11, ed. 1793, Bonn: Gestochen und zu haben bey Georg Welsch, Hofmusikus)*

Sá Santoro, Cláudio Franco de (1919 – 1989): *Der Fischer, 1984 (O pescador) – hlas, organ (klavír, sláčikové nástroje, harfa)*

Scheller, G.: *Der Fischer (Drei Gesänge für Bariton mit Pianofortebegleitung, op. 60/3, ed. 1878, Hamburg, Hentze)*

Schlottmann, Louis (1826 – 1905): *Der Fischer (10 Goethe' sche Dichtungen, op. 44/7)*

Schreiber, Christian (1781 – 1857): *Der Fischer (ed. 1804, Sechzehn Lieder, č. 10, Leipzig: Breitkopf und Härtel)*

Schubert, Franz Peter (1797 – 1828): *Der Fischer (Fünf Lieder, op. 5/3, D. 225, 1815, ed. 1821)*

Schumann, Robert Alexander (1810 – 1856): *Der Fischer, WoO. 19, 1828 (Elf Jugendlieder, č. 6, ed. 1933 Regensburg, Bosse – notová príloha)*

Sigmund Freiherr von Seckendorff, Karl (1744 – 1785): *Der Fischer (ed. 1779, Volks- und andere Lieder, mit Begleitung des Forte piano, Erste Sammlung, č. 1, Weimar: Karl Ludolf Hoffmann)*

Strauss, Richard Georg (1864 – 1949): *Der Fischer, WoO. 33, 1877, Jugendlieder*

Tomášek, Václav Jan Křitel (1774 – 1850): *Der Fischer, (Gedichte von Goethe: VII/3, op. 59, 1815)*

Vesque von Püttlingen, Johann (1803 – 1883): *Der Fischer, 1865*

Wolf, Hugo (1860 – 1903): *Der Fischer, op. 3/3, 1875*

Zelter, Karl Friedrich (1758 – 1832): *Der Fischer, 1809*

### 3) Die Blume – pred 1900

–

#### 4) Verlange nicht – 1904

–

#### 5), 10) Leise zieht durch mein Gemüt – pred 1900, 190?

##### Heinrich Heine (1797 – 1856) : *Neue Gedichte, Neuer Frühling*, č. 6

Adaiewsky, Ella (1846 – 1926): *Leise zieht durch mein Gemüt*, c1888 – 1890 (*Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*, č. 2, ed. 1891 Berlin, Simrock)

Aggházy, Károly (1855 – 1918): *Frühlingslied (Fünf Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte*, op. 23/2, ed. 1894, Budapest, Rózsavölgyi & Co.)

Albers, A. B.: *Frühlingslied (Vier Lieder*, op. 1/1)

Alberti, G.: *Frühlingslied (Zwei Duette in einfacher ansprechender Manier und mit leichter Pianoforte – Begleitung*, op. 23/1)

André, Julius (Jules) (1808 – 1880): *Leise zieht durch mein Gemüt (Lieder*, op. 48/5)

Appel, Karl (1812 – 1895): *Frühlingsgruß (Vier Lieder für Tenor (oder Sopran) mit Pianofortebegleitung*, op. 47/3, ed. 1877 Leipzig, Kahnt)

Artaria, Rudolf (1812 – 1836): *Leise zieht durch mein Gemüth (Vier Lieder für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung*, č. 1, ed. 1890, Augsburg, Leipzig: Hofmeister)

Bacon, Ernst (1898 – 1990): *Leise zieht durch mein Gemüt*, 1917 – 1920, nevydané

Baumgartner, Wilhelm (1820 – 1867): *Frühlingsgruß (Sechs kleine Lieder*, op. 15/1 )

Becker, Fritz: *Leise zieht durch mein Gemüt (Lieder und Gesänge für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung*, č. 1, ed. 1897, Rostock, Trutschel)

Behrens, H. (1808 – 1873): *Leise zieht durch mein Gemüt (Lieder*, č. 4)

Berger, Francesco (1834 – 1933): *Frühlingsgruß (Drei Lieder*, op. 18/3)

Berneker, Constanz (1844 – 1906): *Frühlingslied (Duette*, op. 2/1)

Bertelsmann, Carl August (1811 – 1861): *Im Frühling (Sechs Lieder*, č. 1. ed. 1841)

Biefeld, August (1847 – 1924): *Leise zieht durch mein Gemüt (Lieder*, op. 153/4, dueto, citara)

Böhm, R.: *Frühlingslied (Zwei Lieder*, č. 2)

Brah – Müller, (Karl Friedrich) Gustav (1839 – 1878): *Frühlingsgruß (Album für die Jugend: zwanzig Lieder*, op. 22/20)

Brants – Buys, Marius Adrianus (1840 – 1911): *Gruss (6 kleine Lieder*, op. 14/1)

Brasch, Victor von: *Leise zieht durch mein Gemüt (Drei Lieder*, op. 1/2)

Bratsch, Johann Georg (1817 – 1887): *Frühlingsgruß (Drei Lieder*, op. 14/2)

Brauer, Wilhelm: *Leise zieht durch mein Gemüt (Drei kleine Lieder von Heine und Weber*, č. 1, ed. 1850,

Brough, Michael (nar. 1960): *Leise zieht (Vier Lieder und Gesänge*, op. 6/4, 1993)

Bruckner, (Joseph) Anton (1824 – 1896): *Frühlingslied (WAB. 68*, 1851)

Bunk, Gerard (1888 – 1958): *Leise zieht durch mein Gemüt (Zehn Lieder nach Texten von Heinrich Heine*, op. 13/7)

Coles, Cecil (1888 – 1918): *Neuer Frühling*, 1909?

Cornill, Carl Heinrich (1854 – 1920): *Leise zieht durch mein Gemüt (Lieder*, č. 1)

Dayas, William Humphreys (1863 – 1903): *Sag', ich laß sie grüßen (Vier Lieder für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung*, op. 4/2, ed. 1884, Berlin, Ries & Erler)

Deprosse, Anton (1838 – 1878): *Leise zieht durch mein Gemüt (Sieben Lieder*, op. 26/2, ed. 1868)

Diebels, Fr.: *Leise zieht durch mein Gemüt (Lenzeblüten: Sechs Frühlingslieder*, č. 4)

Dietz, Johann: *Gruß (Acht Lieder und Gesänge*, op. 1/2)

Dorn, Alexander Julius Paul (1833 – 1901): *Das Dichter Gruß (Sechs Lieder*, op. 27/6)

Dreszer, Anastazy Wilhelm (1845 – 1907): *Gruß*, op. 18

Ebert, Ludwig (1834 – 1908): *Leise zieht durch mein Gemüt (Lieder von H. Heine*, op. 13/2, nevyd.)

Erdös, Armand (1878 – 1920): *Leise zieht durch mein Gemüt (12 deutsche Lieder*, č. 11)

Ernemann Moritz (1800 – 1866): *Leise zieht durch mein Gemüt (Vier Lieder*, op. 26/1, ed. 1875)

Fetzer, Friedrich: *Frühlingslied (Sechs Lieder*, op. 2/6)

- Fiedler, Eleonore: *Frühlingslied (Rose an ihren Sänger: Antwort auf Heine's Lied „Leise zieht durch mein Gemüt“, č. 3)*
- Fleischer, Hans (1896 – 1981): *Leise zieht durch mein Gemüt (6 Lieder für mittlere Stimme und Klavier, op. 132/2, 1946)*
- Forchhammer, Theophil Traugott (1847 – 1923): *Leise zieht durch mein Gemüt (Lieder, č. 1)*
- Fradel, Charles (1821 – ?): *Leise zieht durch mein Gemüt (Lieder, op. 7/2)*
- Franke, Hermann (1834 – 1919): *Leise zieht durch mein Gemüt – miešaný zbor*
- Franz, Robert (1815 – 1892): *Leise zieht durch mein Gemüt (Sechs Gesänge, op. 41/1, ed. 1867, Leipzig, Breitkopf & Härtel)*
- Frischenschlager, Friedrich Friedwig (1885 – 1970): *Gruß (Zwölf Kinderlieder, op. 7/1, ed. c1918)*
- Gade, Niel Wilhelm (1817 – 1890): *Frühlingsgruß (Neun Lieder im Volkston, op. 9/1, ed. 1845, Leipzig, Breitkopf und Härtel)*
- Geyso, A. von: *Frühlingslied (Zwei Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte, op. 2/1, ed. 1886, Köln, Weber)*
- Gideon, Miriam (1906 – 1996): *Leise zieht durch mein Gemüt, 1937, ed. 1962*
- Ginsburg, Gerald M. (nar. 1932): *Frühlingslied (Aus Schmerzen zu Lieder, č. 21, 2001)*
- Greilh, Carl: *Frühling: Duett (Acht zweistimmige Gesänge, op. 17/8)*
- Gressler, Cark: *Gruß, ed 1901*
- Grieg, Edvard (1843 – 1907): *Gruß (Seks sanger, op. 48/1, 1884 – 1888, ed. 1889)*
- Grosse, Louis: *Liebliches Geläute (Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 1/1, ed. 1863, Dresden, Hoffarth)*
- Gumbert, Ferdinand (1818 – 1896): *Leise zieht durch mein Gemüt (Zweistimmige Lieder, op. 48/2)*
- Guttman Oskar (+ 1943): *Leise zieht durch mein Gemüt (Heine – Lieder (1904 – 1906), op. 1/1, ed. 1911)*
- H., A. J.: *Leise zieht durch mein Gemüt (Ten songs, č. 3, ed. 1876 – 1898, London: Novello, Ewer)*
- Hadley, Henry Kimball (1871 – 1937): *Gruss (Seven lyrics, op. 7/6, ed. 1897)*
- Hallet, Beatrice: *Frühlingslied (5 Lieder, č. 2, ed. 1892)*
- Halvorsen, Leif (1881 – ?): *Leise zieht durch mein Gemüt (Zwei Lieder, op. 2a/2)*
- Harder, J. von: *Leise zieht durch mein Gemüt, op. 6.*
- Harthan, Hans (1855 – 1936): *Leise zieht durch mein Gemüt (Vier Lieder für 1 mittlere Singstimme mit Pianofortebegleitung, op. 33/4, ed. 1892, Leipzig, W. Hansen)*
- Hartmann, Ludwig (1836 – 1910): *Leise zieht durch mein Gemüt (Lieder, op. 3/1)*
- Hartog, Édouard de (1829 – 1909): *Frühlingsgruß (7 Lieder, č. 1)*
- Hasse, Gustave (1834 – 1889): *Frühlingslied (Sechs Gesänge für Mezzo – Sopran mit Pianoforte, op. 1/1, ed. 1886, Leipzig, Dörrfel)*
- Hassenstein, Paul (1843 – 1927): *Frühlingslied (Sechs Lieder von Heine, für Mezzo – Sopran (oder Bariton) mit Pianoforte, op. 19/1, ed. 1879, Eberswalde, Schreiber)*
- Heijden, Franciscus Johanne van der (\*1848): *Gruss (Fünf Lieder, op. 22/4, ed. 1883, Leipzig, Rieter – Biedermann)*
- Heinefetter, Wilhelm (1833 – 1934): *Leise zieht durch mein Gemüt (Lieder, op. 2/2)*
- Henkel, Georg Andreas (1805 – 1871): *Leise zieht durch mein Gemüt (Lieder und Gesänge, op. 15/1)*
- Hennessy, Swan (1866 – 1929): *Leise zieht durch mein Gemüt (Vier Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte, op. 3/1, ed. 1886, Stuttgart, Zumsteeg)*
- Hermann, Robert (1869 – 1912): *Leise zieht durch mein Gemüt (Lieder, op. 8/1)*
- Herner, Carl (1836 – 1906): *Leise zieht durch mein Gemüt (Lieder, op. 2/6)*
- Herold, Emil: *Leise zieht durch mein Gemüth (Drei Duette, č. 3, ed. 1972, Berlin, Trautwein)*
- Herzog, S.: *Gruß (4 Lieder, č. 1)*
- Heyn, Walter Thomas (\*1953): *Leise zieht durch mein Gemüt (Lebensgruß: 10 Lieder nach Texten von Heinrich Heine, op. 63/6, ed. c2003 – hlas, gitara)*
- Hinrichs, Friedrich (1820 – 1892): *Frühlingslied (Sechs Gedichte von Heinrich Heine, op. 4/4)*
- Hirschfeldt, H.: *Leise zieht durch mein Gemüt (Lieder, op. 3/2)*
- Holst, Gustav (1874 – 1934): *Leise zieht durch mein Gemüt (Four songs, op. 4/3, ed. 1898)*
- Hopekirk, Helen (1856 – 1945): *Sag ich ließ sie grüßen (5 Songs, č. 3, ed. 1894)*



Huber, Heinrich: *Leise zieht durch mein Gemüt* (Dichter unbekannt, č. 5)

Ives, Charles Edward (1874 – 1954): *Gruß*, 1895?8?

Jacobi, Martin (1864 – 1919): *Leise zieht durch mein Gemüt* (Vier Lieder für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung, op. 5/1), ed. 1894, Berlin, Paez

Jansen, Gustav: *Leise zieht durch mein Gemüth* (Sechs Lieder, op. 3/6, ed. 1842, Berlin, Paez)

Janssens, Peter (\*1934): *Leise zieht durch mein Gemüt* (Neuer Frühling, 1976, Heinrich Heine Song Buch, č. 4)

Jantsch, Eduard: *Leise zieht durch mein Gemüt* (Lieder, op. 1/1)

Jelinek, Hanns (1901 – 1969): *Frühlingsbotschaft* (Dreizehn kleine Lieder, op. 1, Heft 1/2, ed. 1930, rev. 1948)

Josephson, Jacob Axel (1818 – 1880): *Leise zieht durch mein Gemüt* (Romanser och sänger = Lieder, op. 6/5, ed. 1846)

Karg – Elert, Sigfrid (1877 – 1933): *Gruß* (Stimmungen und Betrachtungen: Fünf Gedichte von Heine und Mosen, op. 53/5, ed. 1906)

Kauffmann, Ernst Friedrich (1803 – 1856), *Leise zieht durch mein Gemüt*, published 1852 – 9, from *Lieder und Gesänge: 36 Lieder nach verschiedenen Dichtern*, Heft 5, no. 5

Kirchner, Theodor Fürchtegott (1823 – 1903), *Leise zieht durch mein Gemüt*, op. 1 (Zehn Lieder) no. 2, published 1842. [voice and piano]

Kleffel, Arno (1840 – 1913), *Leise zieht durch mein Gemüt*, op. 20 (Zwölf Lieder), Heft 1 no. 3, published 1876 [voice and piano], Dresden, Hoffarth

Kleinecke, Wilhelm, *Leise zieht durch mein Gemüt* (Zwei Lieder, op. 20/1)

Koeberg, Frits Ehrhard Adriaan (1876 – 1961): *Liedchen* (Drei Lieder, č. 2)

Koffka, Joh.: *Leise zieht durch mein Gemüt* (Vier Lieder von Heine, op. 4/2, ed. 1876, Berlin, Schlesinger)

Köhncke, Wilhelm: *Leise zieht durch mein Gemüt* (Lieder, č. 1)

Korbay, Francis Alexander (1846 – 1913): *Leise zieht durch mein Gemüt*

Krause, Anna: *Leise zieht durch mein Gemüt* (Drei Lieder für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung, op. 6/3, ed. 1883, Berlin, Schlesinger)

Kremser, J.: *Leise zieht durch mein Gemüt* (Lieder, op. 7/1)

Kreuz, Emil (1867 – 1932): *Sag, ich laß sie grüßen* (Four songs, op. 4/4, ed. 1890)

Lachner, Franz Paul (1803 – 1890): *Frühlingslied* (Sängerfahrt : achtzehn Lieder, op. 96, zošit 3, č. 15.

Lago, N.: *Gruß* (Drei Lieder, op. 44/3)

Lambort, Carl. R. von: *Frühlingslied* (Lieder und Gesänge für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung, č. 4, ed. 1881, Wien, Rättig)

Lanz, Emgelbert: *Leise zieht durch mein Gemüt*

Lasson Per (1859 – 1883): *Gruß* (Lieder – Album, č. 12, ed. 1899, Leipzig, W. Hansen)

Lehnhardt, Gustav (1850 – 1890): *Frühlingslied*, op. 46, ed. 1874, Berlin, Bote & Bock)

Leszinsky, K. (1886 – 1927): *Leise zieht durch mein Gemüt* (Lieder, č. 1)

Lewermann, W.: *Leise zieht durch mein Gemüt*, op. 35

Lindpaintner, Peter Joseph (1791 – 1856): *Frühlingsgruß* (Liederop. 139f/2)

Litterscheid, Franz (1854 – 1921): *Sag, ich ließ sie grüßen* (Zwei Lieder, op. 33/2)

Loewe, Johann Karl Gottfried (1796 – 1869): *Leise zieht durch mein Gemüt*, 1838.

Loomis, Harvey Worthington (1865 – 1930): *Frühlingsgruß* (Six songs, op. 6/4, ed. 1902)

MacDermott, Thomas Harris: *Frühlingslied*, ed. 1880

Martin, L.: *Leise zieht durch mein Gemüt* (Lieder, č. 1)

Marx, Adolph Bernhard (1795 – 1866): *Leise zieht durch mein Gemüt* (Ein Frühlingspiel in drei mal drei Gedichten, op. 14, zošit 1, č. 1, ed. 1845)

Marxsen, Eduard (1806 – 1887): *Frühlingslied* (4 deutsche Lieder für vierstimmigen Männerchor, op. 53/3, ed. 1846, Altona, Wiebe u. B – miešaný zbor

Maszyński, Piotr (1855 – 1934): *Frühlingslied*, op. 25, ed. 1891 Leipzig, Leuckart – mužský zbor

Mendelssohn Bartholdy, (Jakob Ludwig) Felix (1809 – 1847): *Gruß* (Sechs Gesänge, op. 19/5, ed. 1834)

Merkel, Gustav Adolf (1827 – 1885): *Gruß* (Fünf Lieder, op. 2/1)

Meyer, Heinrich: *Leise zieht durch mein Gemüt* (Neun Lieder, op. 6/2, ed. 1878, Offenbach, André



Meyer – Helmund, Erik (1861 – 1932): *Frühlingslied (Vier Lieder für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung)*, op. 31/3, ed. 1887, Hamburg, Rahter)

Munkelt, Christian Traugott (1846 – 1918): *Sag, ich laß sie grüßen*

Nessler, Victor Ernst (1841 – 1890): *Leise zieht durch mein Gemüt (Aus gebrochenem Herzen: acht Lieder)*, op. 28/1)

Nolst Trenite, J. G. L.: *Leise zieht durch mein Gemüth*, ed. 1886.

Oehn, C. B.: *Leise zieht durch mein Gemüt*

Oelschlegel Alfred (1847 – 1915): *Leise zieht durch mein Gemüt (Sechs Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte)*, č. 4, ed. 1878, Wien, Klein)

Offenhausen, E.: *Leise zieht durch mein Gemüt*, op. 53

Petschke, Hermann Theobald (1806 – 1888): *Frühlingslied (Drei Gesänge)*, op. 9/3)

Postel, Rudolph: *Leise zieht durch mein Gemüt (Lieder)*, op. 4/3)

Ramann, Bruno (1832 – 1897): *Frühlingslied (Fünf Lieder)*, op. 18/1)

Reichner, Herbstbangan, Clara: *Antwort auf Heine's Lied Leise zieht durch mein Gemüt (Rose an ihren Sänger)*, č. 2)

Rokitansky, Victor, Freiherr von (1836 – 1896): *Leise zieht durch mein Gemüt*, op. 26

Rubiňštejn, Anton Grigorievič (1829 – 1894): *Frühlingslied I (Sechs Lieder von Heine)*, op. 32/1, ed. 1856?

Sachs, Herm.: *Leise zieht durch mein Gemüt (Drei Lieder)*, č. 1., ed. 1918)

Sahr, Heinrich von (1821 – 1874): *Frühlingsgruß, (Acht Gesänge und Lieder für Tenor mit Pianoforte)*, op. 13/4, ed. 1878, Leipzig, Senfl)

Schlenther, Wilhelm: *Leise zieht durch mein Gemüt (Lieder)*, op. 1/2)

Schlottmann, Louis (1826 – 1905): *Frühlingslied (Sechs vierstimmige Lieder für gemischten Chor)*, op. 13/2, ed. 1861, Berlin, Bahn)

Schmezer, Elise (1810 – 1856): *Leise zieht durch mein Gemüt (Vier Lieder)*, op. 16/4)

Schmollinger, August: *Frühlingslied*, op. 8

Scholtz, Hermann (1845 – 1918): *Gruß (Drei Lieder)*, op. 15/3)

Scholz, Bernhard Ernst (1835 – 1916): *Leise zieht durch mein Gemüt (Acht Lieder)*, op. 7/4)

Schultz, Edwin (1827 – 1907): *Leise zieht durch mein Gemüth*, op. 71, ed. 1872, Berlin, Trautwein dueto

Schulz, Ferdinand (1821 – 1897): *Frühlingslied (Zwei Lieder)*, op. 67/2)

Schumann, Aug.: *Wenn du eine Rose schaut (Sechs Lieder für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung)*, op. 9/1, ed. 1884, Baden – Baden, Sommermeyer)

Schwarz, Wilhelm (1825 – 1878): *Leise zieht durch mein Gemüt*

Schwing, Henry: *Frühlings – Gruss*, ed. 1853

Seldeneck, Eduard, Freiherr von: *Leise zieht durch mein Gemüth (Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung)*, op. 12/3, ed. 1874, Leipzig, Eulenburg)

Senff, Richard (1858 – 1932): *Frühlingslied (Lieder)*, op. 2/1)

Seyler Carl (1815 – 1884): *Leise zieht durch mein Gemüt (Lieder)*, č. 2)

Siebmann, Friedrich: *Leise zieht durch mein Gemüt (Zweistimmige Lieder)*, op. 54/1) – dueto

Spicker, Max (1858 – 1912): *Gruß (Lieder)*, op. 18/1)

Spitta, (Julius August) Philipp (1841 – 1894): *Frühlingslied (Sechs Lieder)*, op. 1/3)

Staeble, Johann Hugo Christian Ludwig Herkules (1826 – 1848): *Frühlingsgruß (Sechs Lieder für Sopran (oder Tenor) mit Pianoforte)*, op. 2/1, ed. 1851, Hamburg, Schubert)

Stiehl, Carl (Karl) (1826 – 1911): *Leise zieht durch mein Gemüt (Lieder und Gesänge)*, op. 2/2)

Stougie, Korstiaan (1908 – 1988): *Leise zieht*, op. 1/67 1929, ed. 1972

Sturm, Wilhelm (1842 – 1922): *Frühlingsgruss (Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor)*, op. 19/ 3, ed. 1876 – mužské kvarteto)

Tarnay, Alajos: *Leise zieht durch mein Gemüt (Zehn Heine – Lieder)*, č. 2)

Taubert, Ernst Edward (1838 – 1934): *Frühlingslied (Sechs Gesänge für Sopran mit Pianoforte)*, op. 2/6, ed. 1865, Berlin, Trautwein)

Thränen, Theodor von (1809 – 1859): *Leise zieht durch mein Gemüt (Lieder)*, č. 5)

Tiehsen, Otto (1817 – 1849): *Frühlingslied (Vier Duette)*, op. 16/2), ed. 1842

Troszel, Wilhelm (1823–1887): *Leise zieht durch mein Gemüt (Suche lzy i Ofiarowanie, zošit 2, č. 2)*

Truhn, Friedrich Hieronymus (1811 – 1886): *Leise zieht durch mein Gemüt (Liebeslust und Leid : Gedichte von Heine, op. 18/4)*

Türk, Carl (1866 – ?): *Frühlingsgruß, op. 16*

Überlée, Adalbert (1837 – 1897): *Frühlingslied (Sechs Lieder, op. 10/2, ed. 1861, Berlin, Timm)*

Ulrich, Wolfgang (1924 – 1995): *Leise zieht durch mein Gemüt (Acht Heine – Lieder, č. 3, 1979, rev. 1987)*

Urspruch, Anton (1850 – 1907): *Leise zieht durch mein Gemüt (Rosenlieder, Fünf Gesänge, op. 5/1, ed. 1875, Leipzig, Kahnt)*

Van Overeem, Mario: *Leise zieht durch mein Gemüt (Neuer Frühling: 44 Lieder, č. 6)*

Van Rennes, Catharina (1858 – 1940): *Gruss / Frühlingsgruß (Drei Lieder für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung = Drie liederen, op. 6/1, ed. 1886, Amsterdam, Brix von Wahlberg)*

Viel'gorsky, Mikhail Yur'yevich (1788 – 1856): *Frühlingslied (Sechs Lieder von Heine, č. 3, ed. 1852 – dueto)*

Vietor, Ernest (fl. 1905 – 1930): *Frühlingsbotschaft (Frühlingslieder, op. 12 /2, ed. 1934 – 1935)*

Voullaire, Woldemar (1825 – 1902): *Leise zieht durch mein Gemüt (Drei Lieder, op. 23/1, ed. 1890 Leipzig, Robolsky – soprán, klavír, husle)*

Wagner, August (1816 – 1894): *Leise zieht durch mein Gemüt (Lieder, č. 1)*

Wagner, August (1816 – 1894): *Gruss, (Zwei kleine Lieder, č. 1, ed. 1884, Magdeburg, Heinrichshofen Verlag)*

Weigl, Karl (1881 – 1949): *Leise zieht durch mein Gemüt (5 Lieder v. Heinrich Heine, č. 1, ed. 1904)*

Wetzler, Hermann Hans (1870 – 1943): *Volkslied (Fünf deutsche Lieder, op. 2/3)*

White, Maude Valérie (1855 – 1937), *Kleines Frühlingslied*

Wichmann, Hermann (1824 – 1905): *Gruß (Sechs Lieder, op. 11/4)*

Wickede, Friedrich von (1834 – 1904): *Leise zieht durch mein Gemüt (Drei Lieder für Alt (oder Bariton) mit Pianoforte), op. 87/3, ed. 1880, Kassel, Voigt*

Zemlinsky, Alexander (1871 – 1942): *Frühlingslied (Zwei Lieder auf Texte von Heinrich Heine, č. 1, 1892)*

Zenger, Max (1837 – 1911): *Leise zieht durch mein Gemüt (Acht Lieder, op. 11/7)*

## 6) Ein kleines Lied (wie geht's nur an) – pred 1900?

**Marie von Ebner-Eschenbach (Marie Dubský von Třebomyslice), 13. 9. 1830 – 12. 3. 1916 Wien**

Bachlund, Gary: *Ein kleines Lied, 2009*

Berger, Wilhelm Reinhard (1861 – 1911): *Ein kleines Lied (Vier Lieder für 3 Frauenstimme mit Pianoforte ad lib., op. 60/3), ed. 1895, Berlin, Plothow*

Blech, Leo (1871 – 1958): *Ein kleines Lied (Acht Liedchen großen und kleinen Kindern vorzusingen, Vierte Folge, op. 25/1, ed. 1917, Universal Edition)*

Cherepnin, Alexander (1899 – 1977): *Ein kleines Lied, c1970*

Eyken, Heinrich von (1861 – 1908): *Ein kleines Lied, wie geht's nur an (Drei Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte, op. 14/3), ed. 1899, Berlin, Bote & Bock*

Finzenhagen, Ludwig: *Ein kleines Lied, wie geht's nur an (Drei Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte, op. 3/1), ed. 1891, Magdeburg, Rathke*

Fleischer, Hans (1896 – 1981): *Ein kleines Lied (6 Lieder für mittlere Stimme und Klavier, op. 132/1, 1946)*

Gänsbacher, Joseph (Josef) (1829 – 1911): *Ein kleines Lied, wie geht's nur an (Fünf Lieder, op. 8/5), ed. 1891, Wien, Rebay & Robitschek*

Gilse, Jan Pieter Hendrik van (1881 – 1944): *Ein kleines Lied, 1908.*

Harthan, Hans (1855 – 1936): *Ein kleines Lied, wie geht's nur an (Vier Lieder für 1 mittlere Singstimme mit Pianofortebegleitung, op. 11/1, ed. 1890, Leipzig, Leede)*

Hermann, Hans (1870 – 1931): *Ein kleines Lied (Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte, op. 40/5), ed. 1897, Berlin, Ries & Erler*

Lassel, Rudolf (1861 – 1918): *Ein kleines Lied (Lieder siebenbürgischer Komponisten, I, op. 5/5)*

Meyer, Gustav: *Ein kleines Lied (Liebes – Lust und Leid. Sechs Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte, op. 16/1, ed. 1889, Berlin, Schlesinger)*

Meyer, Oscar (1865 – 1935): *Ein kleines Lied (Zwei Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte)*, op. 20/1, ed. 1900, Frankfurt a/M., Firnberg

Osumbor, A.: *Ein kleines Lied wie geht's nur an (Sechs Lieder für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung)*, op. 3/1, ed. 1887, Wien, Rebay & Robitschek)

## 7) Verschwunden bist Du – 1903

Roman Klatt 1879 – 1964

## 8) Wiedersehn – 1903

–

## 9) An Dich – 1905

Roman Klatt 1879 – 1964

## 11) Frühlingslust

–

## 12) Uralte Nacht – 1904

**Heinrich Heine (1797 – 1856): *Buch der Lieder, Hamburg 1827, s. 166, Lyrisches Intermezzo, č. 63, Wo ich bin, mich rings umdunkelt***

Brah – Müller, Karl Friedrich Gustav (1839 – 1878): *Wo ich bin, mich rings umdunkelt (Blätter für Hausmusik, zošit 6, č. 2)*

Draeseke, Felix (August Bernhard) (1835 – 1913): *Wo ich bin, mich rings umdunkelt (Musikalische Bilder, zošit I, č. 1; op. 2 (Lieder) zošit 2 (Cypressen) č. 1*

Dürck, J.: *Wo ich bin, mich rings umdunkelt (Sechs Lieder und Gesänge, č. 3)*

Ehrenberg, Carl Emil Theodor (1878 – 1962): *Schmerzennacht (Sechs Gedichte, op. 12/6)*

Fleischer, Hans (1896 – 1981): *Wo ich bin, mich rings umdunkelt (6 Lieder für mittlere Stimme und Klavier, op. 132/4, 1947*

Foerster, Adolph Martin (1854 – 1927): *Wo ich bin, op. 69/8, 1909*

Forsythe, Don (\*1932): *Wo ich bin, mich rings umdunkelt, (Eine Dichtererzählung – Winterzyklus, č. 16, ed. c2004 – 2005*

Genss, Hermann (1856 – 1940): *Wo ich bin, mich rings umdunkelt (Zwei Lieder, op. 13/2), ed. 1886, Hamburg, Hentze*

Griffes, Charles Tomlinson (1884 – 1920): *Wo ich bin, mich rings umdunkelt, A. 18 (1903 – 1911?)*

Hauptmann, Moritz (1792 – 1868): *Wo ich bin, mich rings umdunkelt (Zwölf Gesänge, op. 19/3), ed. 1848, Offenbach, André*

Heller, O.: *Wo ich bin, mich rings umdunkelt (Lieder, op. 8/2)*

Horwitz, Rudolf: *Wo ich bin, mich rings umdunkelt (Aus Heine's lyrischem Intermezzo: Liederzyklus, op. 2/7)*

Irgens – Jensen, Ludvig (1894 – 1969): *Nimm mich auf, uralte Nacht (Gedichte von Heine, op. 3/1*

Kuczynski, Paul (1846 – 1897): *Wo ich bin, mich rings umdunkelt (14 Lieder nach Gedichten von Heinrich Heine, č. 9)*

Lange – Müller, Peter Erasmus (1850 – 1926): *Nimm mich auf, uralte Nacht (Sechs ernste Lieder von Heinrich Heine and Paul Heyse, op. 27 no. 2, ed. 1885–1890, Copenhagen, Hofmusikhandelens Forlag)*

Makray, Ladislao (László) de: *Wo ich bin*

Pivoda, František (1824 – 1898): *Wo ich steh, mich rings umdunkelt (Lieder, op. 58/3)*

Root, Scott: *Wo ich bin, mich rings umdunkelt (Herzen – Tränen: three art songs on texts by Heinrich Heine, č. 2, c1999*

Rosenhain, Jakob (1813 – 1894), *Lied, op. 21 (Sechs Lieder) no. 2.*

Scheluta, Apolinary (1884 – 1966), *Die Nacht, op. 12 (Buch der Lieder : von Heinrich Heine) no. 6, published 1909?*

Schlegel, Léandre (1844 – 1913), *Wo ich bin, op. 22 (Vier Lieder) no. 1.*

Sebald, Alexander (1869 – 1934), *Nacht (Fünf Lieder, č. 2)*

Strauss, Richard Georg (1864 – 1949): *Der Einsame (Zwei Gesänge, op. 51/2, 1906)*

Tyberg, Marcel (1893 – 1944): *Wo ich bin, mich rings umdunkelt* (from Song Cycle from Heinrich Heine's *Lyrischen Intermezzo*, no. 14)

Visser, Peter (\*1939): *Wo ich bin, mich rings umdunkelt* (*Lieder auf Gedichte von Heinrich Heine*, 1930/4)

Wolf, Hugo (1860 – 1903): *Wo ich bin, mich rings umdunkelt*, 1878.

Wilffius, Arthur (1867 – 1920): *Wo ich bin, mich rings umdunkelt* (*Vier Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte*, op. 2/3, ed. 1895, Berlin, Ries & Erler)

**13) An ein kleines Mädchen – 1905**

Roman Klatt (1879 – 1964)

**14) Unter der Linde – 1904?, 1908**

Schutze – Buch

**15) Man nötigte lachend sie zum Klavier – 1904? 1908?**

Estella Wondrich (1883 – 1907)

**16) Wiegenliedchen – 1909**

–

**17) Der Verdammte – 1909**

Reinhard Volker (Spitzer) (1863 – 1922)

**18) Heimkehr – 1909**

Reinhard Volker (Spitzer) (1863 – 1922)

**19) Rosenzeit – 1909**

Albert Roderich (1846 – 1938)

**20) Rosen am Fenster – 1910**

Theodor Gross

**21) Biographie – 1910**

Leo Heller (1876 – 1941)

**22) In der Winternacht – 1910**

Reinhard Volker (Spitzer) (1863 – 1922)

**23) Reue – 1910**

Natteroth

**24) Mein Herz – 1912**

Hermann Hesse (1877 – 1962)

**25) Lenz, Ballade – 1912**

Agatha Albrecht (Messer) (1890 – 1959), Alexander Albrecht (1885 – 1958)

**26) Liedchen – 1912**

**Lina Sommer (1862 – 1932)**

**27) Pietà – 1917, 1926 (1928)**

**Rainer Maria Rilke (1875 – 1926) – *Das Marien Leben*, č. 11 (1912)**

Burghardt, Hans-Georg (1909 – 1993): *Pietà*, op. 35

Hindemith, Paul (1895 – 1963): *Pietà*, op. 27/11 *Das Marien Leben* (1922 – 1923)/rev. 1948

Orthel, Léon (1905 – 1985): *Pietà*, op. 55 č. 3, 1971

Soproni, József (\*1930): *Pietà* – soprán, klavír (*Eight Songs to Poems by R. M. Rilke*, č. 1)

Albeggiani, Ferdinando: *Pietà*

Goldet, Stéphane (Pierre de Rosamel): *Pietà*

**28) Natur – 1934**

**Klara Kadosa**

**29) Antwort – 1934**

**Klara Kadosa**

**30) Friedhofgras – 1934**

**Paul Keller (1873 – 1932)**

***Zipser Lieder* – 1934**

**Friedrich Repp (1903 – 1974): *Zipfer Liederblatt*. Sternberg (Mähren) 1924**

**31) Es reist ein Knab ins fremde Land – 1934**

**Friedrich Repp (1903 – 1974): *Zipfer Liederblatt*, s. 22**

**32) O Petersil – 1934**

**Friedrich Repp (1903 – 1974): *Zipfer Liederblatt*, s. 15**

**33) Kleiner Mann und grosse Frau – 1934**

**Friedrich Repp (1903 – 1974): *Zipfer Liederblatt*, s. 19**

**34) Und wenn ich keinen Schatz mehr hab' – 1934**

**Friedrich Repp (1903 – 1974): *Zipfer Liederblatt*, s. 16**

**35) Das Hausgesinde – 1934**

**Friedrich Repp (1903 – 1974): *Zipfer Liederblatt*, s. 12**

**36) Weihnachslid (Alle Jahre wieder) – 1938**

**Friedrich Silcher (1789 – 1860): *Zwölf Kinderlieder aus dem Anhang des Specter'schen Fabelbuches*, č. 10, 1842**

Johann Wilhelm Hey (1789 – 1854), 1837

**37) Esküvő – 1904**

**Imre Farkas**

**38) Kisleány a galambja sírjánál**

**Gálffy Elzike – 1910**

**39) Az éj – 1922**

**Sándor Petöfi (1823 – 1849)**



#### 40) Dobrú noc – 1924, 1952

##### slovenská ľudová pieseň

Albrecht, Alexander (1885 – 1958): *Dobrú noc, zdravica M. Schneidrovi-Trnavskému pre klavír*, 1924; tiež in: *12 drobných skladieb pre klavír*, 1952, č. 10, *Zmráka sa*

Bella, Ján Levoslav (1843–1936): *Svätomartinská kadrilla pre klavír, 6. Finale*, 1862

*Nokturno pre sláčikové kvarteto*, 1930

*Deväť slovenských národných piesní pre miešaný zbor*, č. 9, ed. 1937

Schneider-Trnavský, Mikuláš (1881 – 1958): *Dobrú noc, má milá*, ed. *Sbierka slovenských národných piesní pre stredný hlas so sprievodom klavíra*. Praha : Detvan 1905, 1910, č. 21

Schneider-Trnavský, Mikuláš (1881 – 1958): *Dobrú noc, má milá*, ed. *Sbierka slovenských národných piesní pre stredný hlas. Sväzok 2*. Bratislava : Musica 1922, č. 50

Schneider-Trnavský, Mikuláš (1881 – 1958): *Tam popod Branisko*, ed. *Spievajže si, spievaj. výbor slovenských ľudových piesní s husľovým sprievodom Mikuláša Schneidra-Trnavského*. Sost. Ján Valašťan-Dolinský, Ján Geryk. Diel 1. Sošit 1. Turčiansky Sv. Martin : SHD 1939/1940, č. 18

Figuš-Bystrý, Viliam (1875 – 1937): *Dobrú noc, má milá*. In: *Poľné kvietky*, op. 96, *35 slovenských ľudových piesní pre mladých klaviristov, zošit II.*, č. 7, 1933

Figuš-Bystrý, Viliam (1875 – 1937): *Dobrú noc, má milá*. In: *Tisíc slovenských ľudových piesní pre klavír*, op. 66, *Zv. II*, č. 114, 1925, ed. Josef Eberle Wien 1928

Dvořák, Antonín (1841 – 1904): *Dobrú noc, má milá*, (slovenská), op. 73/1 In: *V národním tónu, 4 písně*, op. 73, 1886, Ed. 1887–8 (Dvořák použil len text piesne)

Malát, Jan (1843 – 1915): *Dobrú noc, má milá*. In: *Náš poklad : kytice 270ti národných písní československých: z písní Bechyňských, Blatáckých, Chodských, Libických, Rečických, Slovenských, Trocnovských a Malátova "Pokladu" / pořídil Ferdinand Sládek*, č. 27

Jiránek, Alois (1858 – 1950): *Dobrú noc, má milá*, In: *Slovenské spevy, 50 písní národných pro solový hlas*. Průvodem klavíru opatřil Alois Jiránek. Mojmír Urbánek Praha 1921, č. 7

Felber, Richard: *Dobrú noc*, In: *Slowakische Volkslieder, I.*, Hüni & Co., Zürich 1923, č. 14

#### 41) Nechod' ty, šuhajko – 1950

##### slovenská ľudová pieseň

Albrecht, Alexander (1885 – 1958): *Nechod' ty, šuhajko*, In: *Tri slovenské ľudové piesne pre mužský alebo miešaný zbor*, 1948, č. 2

Mikuláš Moyzes (1872–1944): *Nechod' ty, šuhajko*. In: *30 slovenských ľudových piesní pre ženský trojhlas c1937 – Ed.:* Matica slovenská, Turčiansky Sv. Martin 1938, č. 14 (SlSp I 489)

#### 42) Poniže Braniska – 1950

##### slovenská ľudová pieseň

Albrecht, Alexander (1885 – 1958): *Poniže Braniska*, in: *Tri slovenské ľudové piesne pre mužský alebo miešaný zbor*, 1948, č. 3

Schneider-Trnavský, Mikuláš (1881 – 1958): *Tam popod Branisko*, ed. *Sbierka slovenských národných piesní pre stredný hlas. Sväzok 3*. Bratislava : Musica 1922, č. 68

Ludvík Kuba (1863 – 1956): *Písně slovenské*. Dílu I., část 3. 1884. *Tam popod Branisko*, č. 82 – a) pre hlas a klavír, b) pre klavír (SlSp I, 39)

Schneider-Trnavský, Mikuláš (1881 – 1958): *Tam popod Branisko*, ed. *Slovenské národné piesne pre klavír a stredný hlas, sošit 3*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská 1939, č. 20

Mikuláš Moyzes (1872–1944): *Poniže Braniska*. In: *30 slovenských ľudových piesní pre ženský trojhlas, c1937 – Ed.:* Matica slovenská, Turčiansky Sv. Martin 1938, č. 17 (SlSp D 426)

## FRICO KAFENDA (1883 – 1963) PRVÝ SYSTEMATIK AKORDIKY HORIZONTÁLNE CHÁPANEJ HARMÓNIE NA SLOVENSKU

### 21 Juraj R u t t k a y

Súkromné hudobné a dramatické konzervatórium, Rimavská Sobota

Frico Kafenda (1883 – 1963) bol osobnosťou s pestrou paletou činností v oblasti hudobnej kultúry. Účinkoval ako hudobný skladateľ, klavirista, dirigent, teoretik, pedagóg, manažér a organizátor hudobnej kultúry. V každej sfére zanechal výrazné stopy, ktoré akcelerovali v pozícii docenta klavírnej hry na VŠMU v Bratislave. Jeho osobnostné dozrievanie sa kreovalo od detstva po zrelý vek v rôznych oblastiach účinkovania v Európe, napr. vo Vrútkach na poste príležitostného organistu a dirigenta v rímskokatolíckom kostole a vo vedení železničiarkeho orchestra,<sup>1</sup> v Ružomberku u J. Chládky a vo vedení žiackeho gymnaziálneho orchestra, počas štúdií na Kráľovskom konzervatóriu v Lipsku v odboroch hry na klavíri, kompozície a dirigovania, návštevami prednášok z muzikológie na lipskej univerzite, v praxi korepetítora a kapelníka v pruských a nemeckých mestách Zwickau, Insterburg, Tilsit, Köthen, Bielitz, Colmar, Berlín a Drážďany, v čs. légiách v Rusku, v pozícii klaviristu v Bratislavskom triu a inde.



Obr. 1 Frico Kafenda v Tilsite.  
Literárny archív SNK v Martine, signatúra SK 4/27

<sup>1</sup> Pôvodne sa chcel Kafenda stať vojenským kapelníkom. PALOVČÍK, Michal: K stému výročiu narodenia Frica Kafendu. In: *Hudobný život*, roč. 15, č. 20, s. 1 a 3, 24. 10. 1983.

V slovenskej hudobnej kultúre aktívne účinkoval od 20. rokov 20. storočia. Obdobne ako ďalšie osobnosti (A. Albrecht, D. Orel, A. Kolísek, Š. Németh-Šamorínsky, M. Ruppeltdt a iní) výraznejšie zasahujúce do súdobej hudobnej kultúry, ktoré k profesionálnej línii viedli bratislavské hudobné inštitúcie a spolky. Kafenda sa popri práci pedagóga, klaviristu a manažéra príležitostne venoval kompozícii a činnosti hudobného teoretika. Zastávame názor, že ak by sa Kafenda venoval profesii pedagóga kompozície, stal by sa dôležitým medzníkom v slovenskej kompozičnej škole. Ako typický európsky rozhl'adený umelec, odchovanec nemeckej mendelssohnovsko-schumannovskej a brahmsovsko-regerovskej tradície, by predstavoval dynamickejší model filozofie kompozície než k tradícii inklinujúca koncepcia V. Nováka, z ktorej vzišla profesionálne školená generácia skladateľov v počiatočných dekádach existencie ČSR. Taktiež by tvoril protipól unifikovaného modelu „skladateľského odchovu“ A. Moyzesa. Sústreďme sa na Kafendov hudobno-teoretický odkaz.

Vo svojich hudobno-teoretických náhl'adoch podľa vzoru J. Achtelika *vychádzal zo stanoviska lineárnej povahy harmónie*. Základ svojho uvažovania videl v pôvodnom rade alikvotných tónov, v reálnej kompozično-interpretáčnej praxi premietnutého do podoby tzv. prírodného radu, do prírodnej stupnice. Tejto, na Slovensku ojedinelej filozofii teoretického myslenia, podriadil aj kompozičné výstupy, v ktorých skúmal praktickú interpretačnú životnosť svojich stanovísk. Ľ. Chalupka uvádza, že Kafenda svoje myšlienky o prírodnej stupnici transformoval v kompozičných cykloch *Tri klavírne skladby* (1949), *Tri mužské zbory* (1949) a *Okienka do minulosti* (1952).<sup>2</sup> Azda najmarkantnejšie sa to prejavilo v klavírnej skladbe *Na prelome z cyklu Tri klavírne skladby*.<sup>3</sup> Skladba je praktickým kompozičným dokumentom autorových teoretických úvah. Podobné paralely môžeme identifikovať aj u iných autorov tradičnej európskej hudobnej kultúry, napr. J. S. Bach skúmal fungovanie temperovaného ladenia v dvoch zbierkach *Dobre temperovaného klavíra*, B. Bartók skúmal vrstvy hudobného myslenia (modálne a tonálne charakteristiky) a tzv. pantonalitu v cykle *Mikrokozmos*, P. Hindemith svoje tónové rady s ústrednou úlohou tritonu preveril v cykle *Ludus tonalis*, J. Kapr preveroval vo svojich dielach teóriu o konštantách. Napokon Kafendu nasledoval aj jeho žiak E. Suchoň, ktorý životnosť a validitu kompozičného myslenia v cyklickom diele *Kaleidoskop pre klavír, organ, sláčikový orchester a bicie nástroje* sformuloval do knižného výstupu *Akordika. Od trojzvuku po dvanásťzvuk* (1979), vydaného v dvojazyčnej jazykovej slovensko-nemeckej mutácii.

V prírodnej stupnici Kafenda videl možnosti uchopenia slovenských ľudových piesní. Najmä ich staršie vrstvy a typy, ktoré sú ukotvené v modálnom myslení, na čo poukázal aj

<sup>2</sup> Ľubomír Chalupka uvádza, že teoretický spis dokončil roku 1947. CHALUPKA, Ľubomír: Sprievodca hudbou. Frico Kafenda: Sonáta pre violončelo a klavír. In: *Hudobný život*, roč. 30, č. 8, 22. 4. 1998, s. 4.

<sup>3</sup> Skladba patrí k prelomovým dielam klavírnej literatúry, i keď sa v bežnej interpretačnej praxi neuvádza takmer vôbec.

M. Palovčík v jedinej knižnej vydananej monografii o Kafendovi (1957): „*Kafenda dospel k názoru, že prírodná stupnica a z nej vybudovaný harmonický systém oveľa lepšie vyhovuje úpravám našej ľudovej piesne. Prírodná stupnica neznamena však negáciu starej teórie, ale rozšírenie jej výrazových možností. V harmónii dochádza k zmenám niektorých pravidiel: zruší sa zákaz chybných kvínt, zmení sa náhľad na štvorhlasnosť ako jediný možný základ harmonického myslenia, rozšíri sa pojem tonality, tónin, stupníc atď. Hlavný význam teórie však tkvie v tom, že má prostriedky na riešenie melodických problémov tej časti prstonárodných ľudových piesní slovenských, ktoré ostali nedotknuté vplyvom modernej harmoniky a ktorých melodickú zvláštnosť a latentnú harmonickú štruktúru osvetľovali si starší slovenskí teoretici ako vplyv chrámovej hudby a jej cirkevných tónin.*“<sup>4</sup>

Kafenda pomocou prírodnej stupnice hľadal, preveroval a skúmal:

- nové konštrukčné možnosti stavby vertikál ako výslednice pôvodného horizontálneho vnímania harmónie, čím nepriamo deklaroval dva zákony harmónie, a to zákon o premene následnosti na súčasnosť (o prvotnosti horizontálnej zložky harmónie pred vertikálnou), neskoršie definovaný „žiakom jeho žiaka E. Suchoňa“ M. Filipom<sup>5</sup>, a zákon o modalite ako vyššom organizačnom princípe než je tonálne funkčné, duálne usporiadanie harmónie, ktoré podobne chápal J. Volek<sup>6</sup> ako tonalitas perfectae pre obdobie v rokoch 1600 – 1900 a tonalitas imperfectae pre obdobia pred rokom 1600 a po roku 1900 v rámci svojej teórie o flexibilnej diatonike,<sup>7</sup>
- technicko-interpretáčnej a predovšetkým nové zvukovo-štruktúrne kvality v klavírnej, zborovej a komornej tvorbe,
- nové možnosti vysvetliť genealógiu a modálnu prítomnosť v starších, resp. v najstarších vrstvách slovenských ľudových piesní na základe spájania dvoch päťtónových radov prírodnej stupnice, čím vytvoril neštandardný pohľad na uchopenie modálnych špecifik piesní,
- modálny priestor, ktorý vnímal ako komplex, z ktorého vzišli pravidlá diatonickej a chromatickej povahy (s typickým špirálovitým vývojom: od tonalizujúcich tendencií cez ich chromatizáciu po ich opätovné vyústenie do modálneho priestoru),
- životnosť svojich úvah a ich transfer do vyššie uvedených oblastí; z teoretickej polohy do praktickej – kompozičnej, interpretačnej a azda do najdôležitejšej sféry, do sféry pedagogickej, pričom sa nám v danej súvislosti črtá línia hudobno-teoretického uvažovania od F. Kafendu cez E. Suchoňa po M. Filipa.

<sup>4</sup> PALOVČÍK, Michal: *Frico Kafenda – život a dielo*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957.

<sup>5</sup> FILIP, Miroslav: *Súborné dielo I. Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1997.

<sup>6</sup> VOLEK, Jaroslav: *Novodobé harmonické systémy z hľadiska vedecké filosofie*. Praha: Panton, 1961.

<sup>7</sup> Pôvodne teóriu flexibilnej diatoniky koncipoval ako skúmanie vzťahov (používal pojem „ohyb“) v rámci polymodalit na základe analýzy diel L. Janáčka a B. Bartóka.

Kafenda *nechápal harmóniu v jej statickej podobe* a už vôbec jej nestanovil limity len pre oblasť homofónie. Napríklad česká hudobno-teoretická spisba, rešpektujúca tradičné stanoviská podľa vzoru L. Thuilleho a R. Louisa, definuje teóriu hudby, resp. jej centrálnu oblasť – harmóniu – ako pokračovateľku všeobecnej náuky o hudbe a jednoznačne ju vymedzuje ako náuku o spájaní akordov. J. Kofroň (1958)<sup>8</sup> chápal harmóniu ako náuku o homofónii a považuje ju za protiklad náuky o polyfónii (kontrapunkte).<sup>9</sup> Harmóniu zúžil na problematiku náuky o akordoch a ich spájaní. Svoju teóriu rozšíril o poznatok, že tonálna harmónia je teóriou tóniny a v širokom zmysle slova definoval harmóniu ako tvorenie a rozvádzanie akordického napätia. Na inom mieste sa venuje modernej harmónii, ktorú vysvetľuje funkčne. Pod funkčnou harmóniou rozumel snahu akordu po pohybe, teda pohybovú energiu.<sup>10</sup> Kofroň svojimi názormi vyjadril jedine limit harmónie, kombinoval jej stupňový a funkčný výklad a aj so samotným pojmom harmónia operoval diskurzívne, kvalitatívne na rôznych úrovniach. Podobne chápal harmóniu aj K. Janeček (1963),<sup>11</sup> ktorý ju ponímal ako spoluznenie tónov a postupnosť súzvukov.<sup>12</sup> Janeček zaujíma stanovisko, podľa ktorého akordy a ich sledy nie sú náhodné, ale závislé na prejavoch iných akordov, čím sleduje ich okolie a prispieva k funkčnému výkladu harmónie.<sup>13</sup> Súzvuková kvalita ako rozhodujúci znak harmónie vystupuje aj v názoroch V. Tichého (1996),<sup>14</sup> ktorý chápe harmóniu ako zložku hudby prejavujúcu sa súznením tónov (akordika) a časovým sledom súzvukov. Podobne ako Kofroň, tak aj Tichý považuje pojem harmónie za opačný prístup k viachlasu reprezentovaný pojmom polyfónia, resp. kontrapunkt.

Kafenda vyučoval hudobno-teoretické predmety na Hudobnej a dramatickej akadémii a na Univerzite Komenského v Bratislave. E. Suchoňa oboznamoval so svetovou hudobnou literatúrou, s dielami I. Stravinského, A. Schönberga a predstaviteľov neskororomantickej nemeckej školy.<sup>15</sup> Súbežne s pedagogickou praxou sa venoval teoretickým úvahám o prírodnej stupnici. Kafendovo teoretické myslenie sa plynulo premietalo v jeho pedagogickej praxi, na čo poukazuje aj parciálna časť teoretického spisu s názvom „Prednáška...“. Svoje úvahy zhrnul do dvoch teoretických spisov, ktoré sa zachovali v rukopisnej podobe.<sup>16</sup> Prvý spis *Prírodná stupnica* má formu určitej prednášky

---

<sup>8</sup> KOFROŇ, Jaroslav: *Učebnice harmonie*. Praha: Editio Bärenreiter, 2002.

<sup>9</sup> KOFROŇ, Jaroslav: *Učebnice harmonie*. Praha: Bärenreiter, 2002, s. 34. Oproti tomu stoja napríklad názory I. Hrušovského, ktorý chápal harmóniu ako výslednicu kontrapunktickej kompozičnej praxe. Takisto sa nestotožňujeme s rovnocenným chápaním pojmov polyfónia a kontrapunkt.

<sup>10</sup> KOFROŇ, Jaroslav: *Učebnice harmonie*. Praha: Editio Bärenreiter, 2002, s. 36.

<sup>11</sup> JANEČEK, Karel: *Harmonie rozborem*. Praha: Editio Supraphon, 1982.

<sup>12</sup> JANEČEK, Karel: *Harmonie rozborem*. Praha: Editio Supraphon, 1982.

<sup>13</sup> JANEČEK, Karel: *Harmonie rozborem*. Praha: Editio Supraphon, 1982, s. 9.

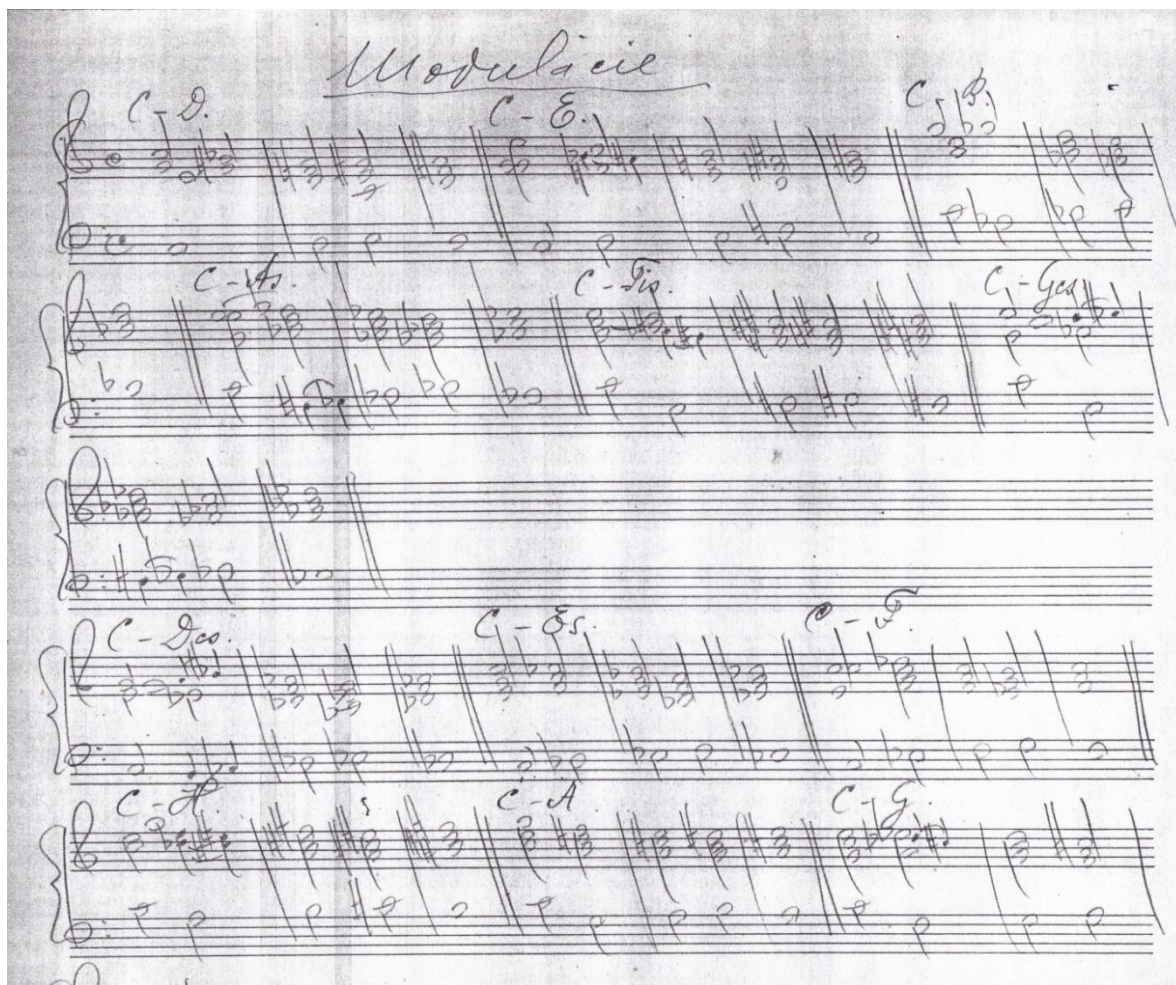
<sup>14</sup> TICHÝ, Vladimír: *Harmonicky myslet a slyšet*. Praha: Akademie múzických umění, 1996, s. 9 a 10.

<sup>15</sup> Na predmetný dynamizmus v Suchoňovom „novátorskom“ rozhlade nasledovalo „novákovské“ ustrnutie v klasicko-romantickom vzdelávaní na pražskej Majstrovskej škole.

<sup>16</sup> Oba teoretické spisy sú uložené v Slovenskom národnom múzeu-Hudobnom múzeu v Bratislave vo fonde Frica Kafendu.



s autorovými prepismi a škrtni. Druhý spis *O prírodnej stupnici a čo všetko s ňou súvisí* je ucelenejší a komplexnejší. Jeho súčasťou sú parciálne časti s názvami *Prínos ku hre stupnicovej*, *Modulácie* a praktické notové príklady (napr. s kadenciami) s názvom *Prílohy ku prednáške Frica Kafendu o prírodnej stupnici*.<sup>17</sup> Originalita spisu vychádza z teoreticko-praktického opisu prírodnej stupnice ako komplexného systému vysvetľovania konštrukčných zvláštností slovenskej ľudovej piesne a z metodologického hľadiska spis stojí v opozícii teoretického diela J. Kresánka, pretože Kafenda sa nestotožňoval s tetrachordálnym a kvintakordálnym systémom.



Obr. 2 Frico Kafenda: Ukážka rukopisu. Modulácie.  
SNM – Hudobné múzeum v Bratislave.

Vo svojich teoretických úvahách dospel k prírodnej stupnici pomocou tzv. *prírodného akordu* (*Naturklang*) zostaveného z radu alikvotných tónov a ich korekciou:

C – c – g – c1 – e1 – g1 – b1 – c2 – d2 – e2 – fis2 – g2 – as2 – b2 – h2 – c3 – atď  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

<sup>17</sup> Lubomír Chalupka uvádza, že teoretický spis dokončil roku 1947. CHALUPKA, Lubomír: Sprievodca hudbou. Frico Kafenda: Sonáta pre violončelo a klavír. In: *Hudobný život*, roč. 30, č. 8, 22. 4. 1998, s. 4.

Prírodná stupnica vznikla redukciovou pomeroch predchádzajúcich tónov označených číslami 1 až 7 nasledujúco: C – c oktava, jej redukciovou vznikne kvinta – kvarta c – g – c1, redukciovou vzniknú tercie v poradí veľká – malá – malá c1 – e1 – g1 – b1. Ostávajúce čísla 8 až 16, ktoré predstavujú kafendovskú prírodnú stupnicu, sú sekundovým radom tónov v pomere striedania veľkých a malých sekúnd: c2 – d2 – e2 – fis2 – g2 – as2 – b2 – h2 – c3. Základný rad týchto tónov vytvára **dokonalú osemtónovú (oktatonickú) prírodnú stupnicu**, tak ako ju teoreticky Kafenda sformuloval v spise. Dokonalosť prírodnej stupnice je daná tzv. **melodickým centrom**, ku ktorému smeruje prúdenie z oboch smerov; zdola i zhora. V tomto prípade ide o tón „g“, ku ktorému smeruje poltónový krok „fis“ zdola a poltónový krok „as“ zhora. V dokonalejšej sedemtónovej (heptatonickej) prírodnej stupnici s vylúčením tónu „h“ sa spája 5-tónový rad zdola (c – d – e – fis – g) a 5-tónový rad zhora (d – c – hes – as – g). Ide o **symetrické vedenie** jednotlivých tónov.

Tón „g“ tak plní funkciu melodického centra, ktoré je podľa M. Filipa „*prekážkou pre akýkoľvek pokrok v metodike i teórii harmónie*“, často sa chápe ako protipól k harmonickému centru „*jednak pod vplyvom mechanistickej tradície v náuke, jednak preberaním terminológie z nemeckých učebníc*“ a pôvodne samostatné pojmy tónového a melodického centra spojil do jedného.<sup>18</sup> Kafenda označil tón „g“ ako melodické centrum (*Centrum*) v oblasti tóniny C, zatiaľ čo tón „c“ je v danej oblasti tónovým centrom (*Fundament*). Zastávame stanovisko, že Kafenda **symetrickým vedením dvoch 5-tónových radov (zdola a zhora) vytvoril dvojný tón „g“ ako jeden z afirmatívnych prvkov**,<sup>19</sup> podporený „prirodzene“ vystupujúcimi smernými tónmi „fis“ zdola a „as“ zhora (ktoré môžeme takisto vysvetľovať ako afirmatívne prvky, spolu so základným a dvojným tónom), čím sa vyhol komplikovanejšiemu vysvetľovaniu vzniku nových smerných tónov pomocou alterácií. **Prírodnú stupnicu nezúžil na oblasť tonality, ale vsadil ju do širšieho modálneho prostredia**, ktoré poskytuje oveľa širší priestor pre harmonické kreácie, podobne ako v prípade 11-prvkovej renesančnej modalít (napr. u C. Gesualda). Na Kafendov spôsob uvažovania nadväzuje Suchoňova akordika vychádzajúca z tradičnej terciovkej nadstavby (zo superpozícií tercií na nižšie akordické terciové útvary) vo vertikálnej sfére a chápeme ju ako alternatívu iných spôsobov dopĺňania 12-prvkového priestoru v oktáve, napr. vkladáním sekundových krokov (u L. Janáčka) alebo popretím princípu superpozície tercií (u A. N. Skrjabina, C. Debussyho).

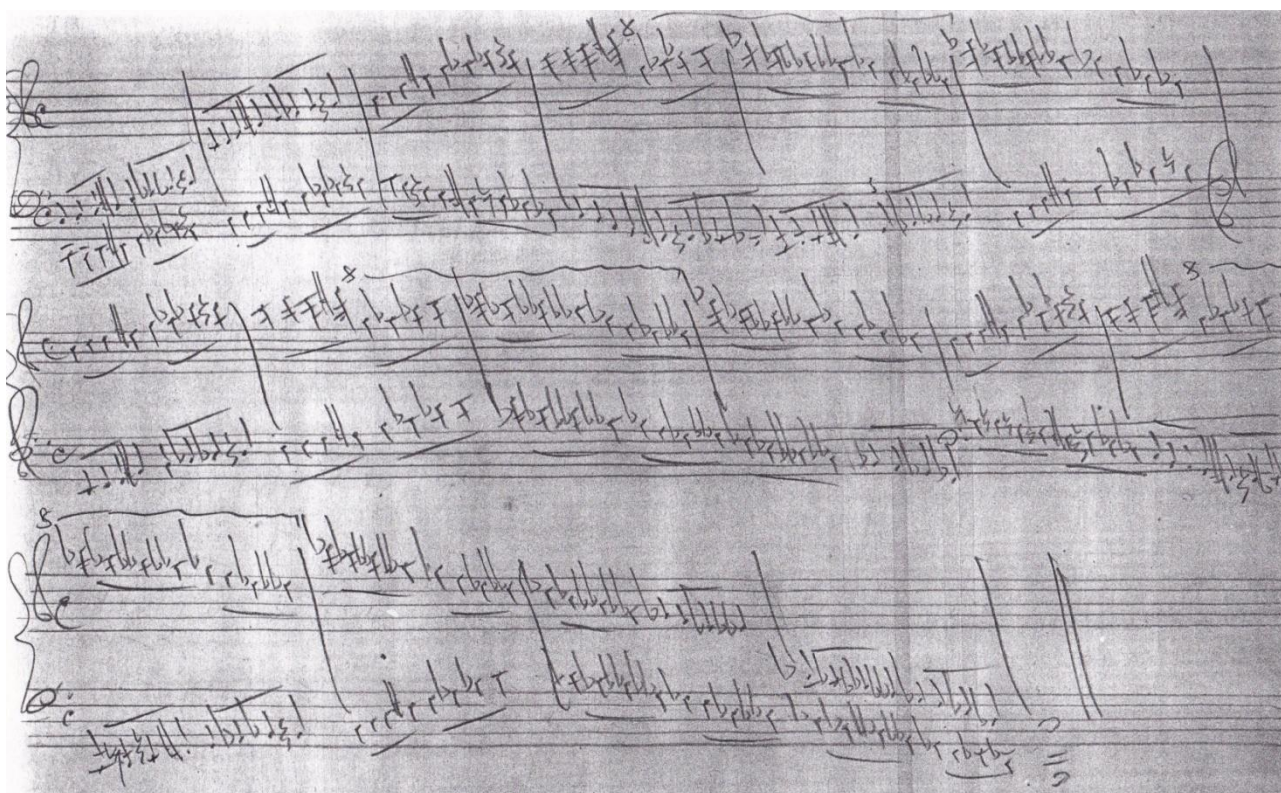
Prírodná stupnica poslúžila Kafendovi na zadelenie trojzvukov, septimových a nonových akordov do štyroch kategórií podľa ich „*melodicko-harmonickej príbuznosti*“ na základe superpo-

<sup>18</sup> FILIP, Miroslav: *Súborné dielo I. Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1997, s. 249, poznámka č. 56. Filip charakterizoval harmonické centrum nasledujúco: „Východiskovým bodom pre skúmanie zákonitostí tonálnej [!] hudby je princíp centra. Je založený na tejto skutočnosti: v množine tónov tvoriacich určitý celok nie sú všetky významovo rovnocenné, ale v dôsledku procesu, ktorý budeme nazývať centralizáciou, niektorý [teda jeden tón – pozn. J. R.] z týchto tónov má význačnejšie postavenie, je významovo vyzdvihnutý spomedzi ostatných. **Tento tón nazývame (tónovým alebo melodickým) centrom**. [zvýraznil J. R.] Ostatné tóny sa mu podriaďujú a pri vnímaní celku (melódie) ich chápeme vo vzťahu k centru.“

<sup>19</sup> Pojmy dvojný tón a afirmatívne prvky používal M. Filip.



zície tercií po nonový akord. Uvádza, že „*prírodná stupnica vznikla z diatonickej stupnice [sic!] korigovaním niekoľkých jej tónov podľa ich netemperovaného ladenia*“. Na ilustráciu uvedme trojzvuky, ktoré možno vytvoriť v oblasti tóniny C na tóne „c“: Trojzvuky so zväčšenou kvintou *c – e – gis* (podľa vzniku z prírodnej stupnice *a – s – c – e, b – d – fis*), trojzvuky s čistou kvintou *c – e – g* alebo *c – es – g* (podľa vzniku z prírodnej stupnice *g – b – d*) a trojzvuky so zmenšenou kvintou *c – e – ges* (podľa vzniku z prírodnej stupnice *d – fis – as*), *c – es – ges* (podľa vzniku z prírodnej stupnice *e – g – b*) alebo *c – eses – g* (podľa vzniku z prírodnej stupnice *fis – as – c*). Podobným spôsobom postupuje pri kategorizácii septimových akordov s veľkou, malou a zmenšenou septimou a pri nónových akordoch s malou a veľkou nónou.



Obr. 3 Frico Kafenda: Ukážka rukopisu. Stupnice.  
SNM-Hudobné múzeum v Bratislave.

Základ spisu tvorí systematika akordov, ktorú autor nazýva „*zadelenie zvukov*“. Ide o **prvú systematiku akordiky horizontálne chápanej harmónie na Slovensku**. V teoretickom spise ďalej **rozvádza myšlienku uchopenia tzv. moderných stupníc**, z ktorých pozornosť venuje durovým, harmonickým molovým a cigánskym stupniciam. V nich vyznačuje možné prepájania medzi jednotlivými stupnicami na základe afirmatívnych prvkov a prehodnotení vertikál (pri moduláciách), spoločných pre oba tóninové priestory.

Akordiku s vyššími súzvukmi terciovej stavby ďalej už nerozvádza. Systematika akordiky slúži ako prehľad tých akordov, ktoré sa dajú v rámci prírodnej stupnice vytvoriť a tieto akordy

môžeme považovať za doškálne.<sup>20</sup> Z hľadiska akordiky ide o rozšírenie možností tvorby vertikálnych jednotiek než môže ponúknuť štandardný dur-molový systém. Uvažovaním o týchto možnostiach supraoktávového hudobného myslenia *dospel Kafenda k pantonalite* (aj keď ju teoreticky nevysvetľuje), tak ako ju chápal B. Bartók a teoreticky ju sformuloval E. Lendvai ako osový princíp. Kafenda odbúral tradičné chápanie príbuznosti tónin I. a II. stupňa, ako aj klasifikáciu príbuznosti akordov na diatonickú a chromatickú, tak ako to poskytujú tradičné náhľady na tonálnu harmóniu. Možno nevedome, ale v každom prípade „šalamúnsky“, vyriešil otázku modulácií a iných transferných operácií do vzdialenejších tónin, čím sa vyhol „komplikovaným“ vysvetľovaniam pomocou mimotonálnych, alterovaných a mimotonálnych alterovaných jednotiek a štruktúr. Jednoznačne mu v danej veci pomohlo *viacpočetné spektrum smerných tónov, ktoré je prítomné v prírodnej stupnici (v počte štyri)*, napr. v oblasti tóniny C ide o tóny „fis“ a „as“ ako smerné tóny k tzv. dvojnému tónu „g“, a smerné tóny „b“ a „h“. Prítomnosť štyroch smerných tónov na jednej strane podporuje tonalizujúce tendencie, na druhej strane sa ich prítomnosťou zvýšil počet „intervalov smrti“ – tritonov (napr. v oblasti tóniny C dvojice tónov c – fis, d – as, e – b), čím *sa stal priestor prírodnej stupnice miestom pre vzájomnú osciláciu medzi centralizačnými a decentralizačnými prvkami, podporujúc ich vnútornú dynamickú a zvukovo-štruktúrnu kvalitu*. V predmetnej súvislosti sa otvára aj konfrontácia s tzv. rozšíreným päťfunkčným systémom, ktorý v 30. rokoch 20. storočia síce načrtol O. Šín, ale teoreticky ho sformuloval až Šínov žiak K. Janeček (1965).<sup>21</sup> Ide o tzv. Šínův pětifunkční systém (T – S – D + Lýdický akord – Frýgický akord).<sup>22</sup> Avšak Kafenda dospel vo svojich názoroch ďalej. To, čo v roku 1907 sformuloval švajčiarsky hudobný teoretik F.-A. Gevaert vo svojej teórii o adligátoch,<sup>23</sup> Kafenda uchopil vo svojich názoroch na akordické štruktúry. Podobne by sme mohli uvažovať aj o pojmoch bisonanta a trisonanta, pochádzajúce od O. Šína a spropagované vo Filipovom diele, ktoré Kafenda „videl“ vo svojej systematike vertikál vyššej terciovej stavby, pretože ich tak vysvetľoval (avšak slovným komentárom ich teoreticky nesformuloval).

Kafenda, tak ako sme spomenuli vyššie, rozlíšil pojmy *Centrum* a *Fundament*, ktoré podľa vzoru nemeckej terminológie písal s veľkým písmenom. Centrum v stupnici C plní tón „g“, má funkciu melodického centra, v ktorom sa zbieha melodické prúdenie z oboch strán – „*zdola i zhora*

<sup>20</sup> V tradičnej duálnej dur-molovej sústave by sme dané akordy označovali za mimotonálne, alterované alebo mimotonálne alterované akordy.

<sup>21</sup> JANEČEK, Karel: *Základy moderní harmonie*. Praha: Československá akademie věd, 1965. K. Janeček chápal harmóniu ako náuku o stavbe akordov a ich spájaní. Takto ju definoval v knihe *Harmonie rozbohem* (1959). JANEČEK, Karel: *Harmonie rozbohem*. 2. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1982, s. 9.

<sup>22</sup> JANEČEK, Karel: *Základy moderní harmonie*. Praha: Československá akademie věd, 1965. J. Volek chápal chromatické medianty ako štvrtú základnú funkciu v tradičnej harmónii namiesto frýgického a lýdického akordu, posilňujúcich význam toniky. Dvanásťfunkčný systém teoreticky sformuloval a zdôvodnil K. Risinger (vertikála na každom chromatickom stupni je definovaná ako hlavná harmonická funkcia).

<sup>23</sup> F.-A. Gevaert zaviedol do hudobno-teoretickej praxe používanie pojmov medianta a spodná medianta.

v pozitívnom i negatívnom smere“. Melodické centrum je zvýraznené tým, že ak rozšírime stupnicu C na hornom konci o jeden tón s použitím výlučne len doškálnych tónov prírodnej stupnice (v danom prípade o tón „d“), dôjdeme k tomuto melodickému centru tými istými krokmi ako zdola, teda tromi celotónovými a jedným poltónovým: c – d – e – fis – g zdola, d – c – b – as – g zhora. Vytvorený rad c – d – e – fis – g – as – b – c – d je dokonalou sedemtónovou stupnicou C, kde sa z pôvodného radu čiastkových alikvotných tónov vynecháva tón „h“. Centrum plní funkciu určitej križovatky dvoch protichodných stupníc, ktoré vzniknú rozšírením pôvodnej stupnice o jeden tón hore a „spoločný tón g stojaci na križovatke týchto dvoch stupníc je akoby ich spoločnou osou. Stupnice s takýmto spoločným tónom ako aj akordy postavené na terciovom podklade z tónov týchto stupníc aspoň pokiaľ sa to týka stupníc 7-tónových, ktoré majú všetky tóny spoločné, stoja v tom najbližšom príbuzenskom pomere“.<sup>24</sup>

Fundament chápal ako základ („rozbeh prúdenia“), z ktorého prírodná stupnica vychádza. V prípade oblasti tóniny C úlohu Fundamentu plní tón „c“ (podobne u Janáčka tzv. harmonické dno). „Rozbeh prúdenia“ sa zastaví na tóne „g“. Vzťah tónov c – g by bolo na prvý pohľad jednoduché označiť pomocou kvintakordálnej tonálnej kostry podľa teórie J. Kresánka, ktorá ako skelet drží celú stupnicu spínajúc jej hlavné body (ako základný a dvojný tón). Avšak zatiaľ čo **Fundament je stály, Centrum sa môže počas stupnice zmeniť**: „okrem tejto centrálnej polohy má piaty tón (stupeň) prírodnej stupnice ešte aj iný význam. Je prvým cieľom melodického rozbehu s prvou zastávkou a uvedomením si hudobno-melodického diania. Je prvou rozhl'adňou v ríši tónov, na ktorej podľa emocionálnych dôvodov rozhodneme o pokračovaní v započatom smere alebo vrátime sa v smere opačnom. Pri pokračovaní v započatom smere môže sa melodický pohyb pri barsktorom z vyšších alikvotných tónov zastaviť, resp. obrátiť“.<sup>25</sup>

Aj keď Kafenda nepremýšľal o prírodnej stupnici ako o výslednici spojenia dvoch tetrachordov, mohli by sme z praktických, didaktických dôvodov a z hľadiska kresánkovejších tonálnych kostier **označiť Fundament pojmom hestotes ako stály prvok a Centrum pojmom kinumenoj ako kinetický prvok** s možnosťou zmeny, pohyblivosti a nestálosti. Práve kinetika, vnášajúca do tonalizujúcich procesov chromatické „zvrásnenie“ či „vlnenie“ (najskôr v horizontálnej línii a ich časovým predlžovaním ako súčasť vertikál), a z nej vyplývajúca dynamická povaha procesov (harmónia ako proces), nám evokuje domnienku, že Kafenda pravdepodobne vnímal to, že **prírodná stupnica mu poskytuje možnosť zosúladiť prvky** (tóny ako body, intervaly ako vzťahy medzi týmito bodmi) **diatonickej a chromatickej povahy v jednom priestore** (stupnica ako „tehla“ – ako stavebný materiál generujúci priestor s definovaním vzťahov

<sup>24</sup> KAFENDA, Frico: *O prírodnej stupnici*. [Rkp.] Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum v Bratislave.

<sup>25</sup> KAFENDA, Frico: *O prírodnej stupnici*. [Rkp.] Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum v Bratislave.



k okoliu), pričom na chromatiku ako narušiteľku tonalizujúcich tendencií o. i. trefne poukázal C. Ganter (1990).<sup>26</sup>

*Výhodou prírodnej stupnice je jej variatívnosť* a viaceré jej tvary. Všeobecne sa delí na dokonalú a nedokonalú stupnicu. Dokonalosť prírodnej stupnice je daná jedným melodickým centrom pre oba smery. Nedokonalé tvary prírodnej stupnice majú dve melodické centrá, z toho jedno centrum pre „*pozitívny smer nahor*“ a druhé centrum pre „*negatívny smer nadol*“. Dokonalé stupnice uviedol autor ako sedemtónové (heptatonické) a osemtónové (oktatonické). Dokonalá sedemtónová stupnica je pôvodným radom alikvotných tónov bez tónu „h“. Ide o rad c – d – e – fis – g – as – b – c pre oba smery (nahor i nadol). Dokonalá osemtónová stupnica priberá k tomuto radu v smere nahor aj tón „h“, čím sa musí v smere nadol upraviť vzťah medzi tónmi nasledujúco: zhora ide stupnica od tónu „d“, namiesto tónu „h“ sa použije tón „b“ a vzdialenosť tónov e – d upravuje prirábaním tónu „es“. Dokonalá osemtónová stupnica C bude mať v smere nahor podobu c – d – e – fis – g – as – b – h – c, v smere nadol d – c – b – as – g – fis – e – es – d. Úpravou niektorých tónov sa vyvážil pomer celých tónov a poltónov, predovšetkým smerom nadol. Nedokonalé tvary sú takisto sedemtónové a osemtónové, ktoré sa delia na typy  $\uparrow g - f \downarrow$  a  $\uparrow g - ges \downarrow$ . Nedokonalosť týchto tvarov je daná tým, že tón „g“ zvýraznený šípkou nahor je melodickým centrom pre stúpajúci smer a tóny „f“ alebo „ges“ zvýraznené šípkou nadol sú melodickým centrom pre klesajúci smer. Tieto základné nedokonalé typy budú mať vždy v stupnici C melodické centrum „g“ pre smer nahor, ale nadol sa melodické centrum môže kedykoľvek a kdekoľvek zmeniť.

Špeciálnou časťou spisu sú **Modulácie**. V tejto časti autor definoval úlohu modulácií v kadenciách: „*Čo sa týka kadencie tvorenej na melodicko-harmonickom základe, treba poznamenať, že sa jej stará kadencia, ktorá je povahy takmer čisto harmonickej, ani zďaleka nevyrovná. Problematickosť starej kadencie, u ktorej často vznikajú pochybnosti, či ide o autentický záver v hlavnej tónine a či v tónine dominantnej, v novej kadencii úplne mizne, nakoľko stanoveným poradím svojich melodických nábehov nielenže jednoznačne zachycuje celý tónový priestor spadajúci do zvukovej sféry základného tónu, ale súčasne determinuje aj funkčný charakter tohto tónu.*“<sup>27</sup> Autor **stotožnil problém starej a novej kadencie do problému modulácie** spadajúcej k jednému základnému tónu. Svojou koncepciou otvoril nové možnosti chápania a kombinovania doposiaľ autonómnych javov náukovej harmónie (kadencia, modulácia, progresia, kinetika, prechod z tóniny do tóniny).

<sup>26</sup> GANTER, Claus: *Chromatik – ein Begriff im Wandel der Musikgeschichte*. Heft 6. Viedeň: Hochschule für Musik und darstellende Kunst, 1990.

<sup>27</sup> KAFENDA, Frico: *Modulácie*. [Rkp.] Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum v Bratislave.

Teoretický spis uplatnil vo vlastnej pedagogickej praxi. Poukazuje na to prakticky koncipovaná parciálna časť veľkého spisu s názvom *Prínos ku hre stupnicovej*.<sup>28</sup> Praktický prínos teórie o prírodnej stupnici videl autor v možnostiach obmien základného radu stupnice v sedemtónových a osemtónových radoch dokonalých alebo nedokonalých v konkrétnych typoch stupníc podľa určenia tzv. melodického centra, a to na základe sedemtónovosti alebo osemtónovosti a z toho súvisiace zmeny v prstokladoch. Prínos ku hre stupnicovej má dvanásť rukopisných strán, pričom slovný komentár je napísaný len na jednej strane. V ňom autor rozdelil stupnice do troch kategórií:

- **Jednoduché stupnice:**
  - a/ stupnice dokonalé:           1/ sedemtónové
  - 2/ osemtónové
  - b/ stupnice nedokonalé:       1/ typ ↑g - f↓
  - 2/ typ ↑g - ges↓
- **Jednoduché stupnice priamochodné<sup>29</sup> a protichodné:**
  - a/ oktávové stupnice, b/ terciové stupnice, c/ sextové stupnice
- **Dvojhmatové stupnice:**
  - a/ v dvojitých terciách, b/ v dvojitých sextách, c/ v dvojitých oktávach

Vyššie uvedené rozdelenie uplatnil na praktickej ukážke v oblasti tóniny C. Odlišné, samostatné prstoklady majú stupnice E, F, Fis (Ges), As, B, H. Ostatné stupnice vychádzajú z týchto stupníc nasledujúco: C, G, D, A majú prstoklad podľa F; Des (Cis) má prstoklad podľa Ges (Fis); Es má prstoklad podľa As. Stupnica H má dvojaký prstoklad. V umeleckej klavírnej pedagogike môžu byť Kafendove názory, podané v Prínose ku hre stupnicovej, opätovne tematizované a pomocou komparatívnej metódy konfrontované napr. s koncepciou R. Macudzińskiego.

Prírodná stupnica a jej metamorfóznosť môže byť vnímaná ako *príspevok do teórie podhalanskej tonality* (osobne preferuje skôr pojem podhalanská modalita). Predmetnej téme sa v stredoeurópskej muzikológii venovali viacerí hudobní teoretici a skladatelia, napr. L. Janáček, J. Kapr, E. Suchoň, J. Kresánek, A. Chybiński a W. Kotoński. V americkej muzikológii sa modus označuje ako *Lixian scale* (termín W. Russoa) a u študentov kompozície je veľmi obľúbený.<sup>30</sup>

Príspevok je venovaný 135. výročiu narodenia a 55. výročiu úmrtia Frica Kafendu. Z jeho rozmanitého odkazu sme si vybrali oblasť azda najmenšiu – pozíciu hudobného teoretika.

<sup>28</sup> Palovčík spis uvádza s názvom Repetitórium stupníc. PALOVČÍK, Michal: *Frico Kafenda – život a dielo*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957.

<sup>29</sup> V príspevku zámerne ponechávame tradičný, ba až archaický tvar použitých výrazov, čím chceme rešpektovať autorovu originalitu a jedinečnosť dobového hudobno-vyjadrovacieho aparátu.

<sup>30</sup> RUSSO, William – AINIS, Jeffrey – STEVENSON, David: *Composing music. A new approach*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983, s. 59.

V príspevku sme fragmentárne, ba až útržkovito priblížili Kafendove myšlienky o možnostiach využitia prírodnej stupnice a načrtli sme možné premisy pri ich komparácii najmä s domácou a českou scénou. V texte sme operovali s Kafendovým netradičným jazykovým aparátom, ktorý sa svojim archaickým rázom podobá jedinečnosti jazyka L. Janáčka. Tento filologický aspekt môže byť impulzom k porovnávacej štúdiu Kafendu a Janáčka s moderným hudobno-teoretickým aparátom (napr. so štúdiou M. Štefkovej o hudobnom myslení L. Janáčka<sup>31</sup>). Kafenda svojimi fulguračnými a zároveň aj progresívnymi názormi *otvoril novú líniu hudobno-teoretického uvažovania na Slovensku, ktorej os tvoria Kafenda – Suchoň – Filip*. Zároveň si uvedomujeme, že Filip síce popieral viaceré Kafendom preferované myšlienky, avšak chápeme to ako prirodzený jav konfrontácie nového so starým, pretože sila negácie spočíva jedine z dôverného poznania toho, čo negujeme a novými metodologickými a analytickými kľúčmi uvádzame do inovatívnych a integrujúcich dynamických zväzkov aktívnej povahy v živej hudobnej kultúre, v ktorej teória hudby a jej kardinálna disciplína – harmónia, má svoje nepopierateľné miesto. Kafendovo teoretické dielo ostalo viac-menej nepovšimnuté, pretože o pár rokov po jeho dokončení bola vydaná obsiahla štúdia *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného* (1951) J. Kresánka, v ktorej autor jednoznačne potvrdil tonálne kostry ako princíp uchopenia všetkých typov ľudových, v Kresánkovej príhode slovenských ľudových piesní. Príspevok sme písali s vedomím neustálej inšpirujúcej sily v osobnosti Frica Kafendu, so snahou priblížiť dobové hudobno-teoretické myslenie jednej z rozhodujúcich osobností slovenskej hudobnej kultúry prvej polovice 20. storočia.

Stručná tabuľka vývoja harmónie v európskej hudobnej kultúre so zameraním na vybrané názory jej vývoja v slovenskej teórii hudby		
J. Ph. Rameau - spisy 1722, 1726		
← MODALITA	TONALITA	Obdobie od konca 19. storočia →
tetrachod (autentické a plagálne spájanie) tonálne kostry (teória J. Kresánka) pentatonika hexatonika, hexachordálny systém (Quido z Arezza) voľné vzťahy cirkevné módy 11 prvková renesančná vokálna polyfónia (C. Gesualdo da Venosa, C. Monteverdi) prima prattica postupná tonalizácia do roku 1600 SUBOKTÁVOVÉ MYSLÉNIE (termín J. Beneša)	prísne hierarchické vzťahy duálny harmonický dur-molový funkčný systém 7 základných prvkov diatoniky (heptatoniky) (Bach – Beethoven – Brahms – Wagner) seconda prattica (okolo roku 1600) prestavba hudobného myslenia náuky o harmónii pasívna chromatika chromatizácia tonality tónina (afirmatívne prvky) a jej okolie (M. Filip) roky 1600 – 1900 OKTÁVOVÉ MYSLÉNIE (termín J. Beneša)	modalita (E. Satie, B. Bartók) prvky pentatoniky (M. P. Musorgskij) atonalita (A. Hába) dodekafónia (A. Schönberg) rôzne vzťahy medzi tvarmi 12 prvkov chromatiky od pasívnej k aktívnej chromatike návrat k tonálnemu poriadku postupná detonalizácia po roku 1900 SUPRAOKTÁVOVÉ MYSLÉNIE (termín J. Beneša)
Vývoj harmónie ako progresívna vertikalizácia od prvej stabilizovanej vertikály (kvinty) cez trojzvuk až po dvanásťzvuk a vztyčenie všetkých 12 prvkov v jednom časovom úseku (A. Schönberg) alebo predstavenie všetkých 12 prvkov v lineárnej podobe v úvode diela (W. Lutoslawski)		
Tonálne obdobie = tonalitas perfectae (J. Volek) Celý vývoj ako tonalitas imperfectae (J. Volek)		
Názory na vývoj harmonického myslenia: 1. Harmónia ako pokračovanie všeobecnej náuky o hudbe – J. Pospíšil, C. Gál, 2. Prechod od stupňového k funkčnému výkladu harmónie – M. Kořínek (pokračovateľ O. Šina), 3. Horizontálny smer – F. Kafenda, 4. Vertikálny smer – E. Suchoň, 5. Funkčný výklad harmónie s 3 zákonmi – M. Filip, 6. Harmónia ako stabilizácia tonality – J. Kresánek, 7. Harmónia s princípmi 12 prvkov – R. Berger (Logické zákonitosti harmónie), 8. Kontrapunktický princíp – I. Hrušovský, E. Krák, 9. „Štvrtý“ zákon harmónie: Zmena tvaru predchádzajúca zmene vzťahu – J. Beneš, 10. Harmónia ako vývoj kompozičného myslenia – L. Burlas, 11. Harmónia ako realizácia štruktúry zvuku – P. Faltin, 12. Harmónia ako alogritmus – E. Ferková		

Juraj Ruttkay: Tabuľka harmónie.

<sup>31</sup> ŠTEFKOVÁ, Markéta: K Janáčkovým inšpiráciám „modalitou“ ľudovej piesne. In: URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Slovenská hudba – revue pre hudobnú kultúru*, roč. 28, 2002, č. 3 – 4, s. 381 – 425.

## LITERATÚRA:

- BENEŠ, Juraj: *O harmónii (pokus o úvod do nejakej budúcej teórie harmónie)*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. 100 s.
- FILIP, Miroslav: *Súborné dielo I. Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1997. 313 s.
- GANTER, Claus: *Chromatik – ein Begriff im Wandel der Musikgeschichte*. Heft 6. Viedeň: Hochschule für Musik und darstellende Kunst, 1990. 30 s.
- HRADECKÝ, Emil: *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. 328 s.
- CHALUPKA, Ľubomír: Sprievodca hudbou. Frico Kafenda: Sonáta pre violončelo a klavír. In: *Hudobný život*, roč. 30, č. 8, 22. 4. 1998, s. 4.
- JANEČEK, Karel: *Harmonie rozbořem*. Praha: Editio Supraphon, 1982. 216 s.
- JANEČEK, Karel: *Základy moderní harmonie*. Praha: Československá akademie věd, 1965. 383 s.
- KAFENDA, Frico: *O prírodnej stupnici a čo všetko s ňou súvisí*. [Rukopis] Bratislava: Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum.
- KAFENDA, Frico: *Prírodná stupnica*. [Rukopis] Bratislava: Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum.
- KOFRONĚ, Jaroslav: *Učebnice harmonie*. Praha: Editio Bärenreiter, 2002. 293 s.
- KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1997. 296 s.
- PALOVČÍK, Michal: *Frico Kafenda – život a dielo*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957. 165 s.
- PALOVČÍK, Michal: K stému výročiu narodenia Frica Kafendu. In: *Hudobný život*, roč. 15, č. 20, s. 1 a 3, 24. 10. 1983.
- RUSSO, William – AINIS, Jeffrey – STEVENSON, David: *Composing music. A new approach*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983. 240 s.
- SUCHOŇ, Eugen: *Akordika. Od trojzvuku po dvanásťzvuk*. Bratislava: Opus, 1979.
- ŠÍN, Otakar: *Úplná nauka o harmonii*. Praha: Hudební Matice Umělecké Besedy, 1933. 284 s. + Úlohy.
- ŠTEFKOVÁ, Markéta: K Janáčkovým inšpiráciám „modalitou“ ľudovej piesne. In: URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Slovenská hudba – revue pre hudobnú kultúru*, roč. 28, 2002, č. 3 – 4, s. 381–425.
- TICHÝ, Vladimír: *Harmonicky myslet a slyšet*. Praha: Akademie múzických umění, 1996. 272 s.
- VOLEK, Jaroslav: *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha: Panton, 1961.

## TEÓRIA SONORISTIKY V DIELE MUZIKOLÓGA PETRA FALTINA

22 Eubomír Chalupka

Bratislava

Pri využití tematického názvu konferencií na pôde Hudobného múzea, inšpirujúcich už viac rokov k identifikácii malých či veľkých osobností vystupujúcich v skromnejších, či rozvinutejších etapách našich hudobných dejín, otvára sa priebežne príležitosť upozorniť aj na zjavy, ktoré pod tlakom



času zvyknú upadnúť do nezaslúženého zabudnutia. Rád by som v tejto súvislosti pripomenul osobnosť slovenského muzikológa a publicistu **Petra Faltina (1939 – 1981)** človeka, ktorý mal nezvyčajnú životnú trajektóriu. Charakterizoval ju prudký vzostup už v rokoch vysokoškolského štúdia hudobnej vedy na bratislavskej Filozofickej fakulte Univerzity Komenského (FFUK), zakľúčený následne tromi knižnými prácami,<sup>1</sup> priebežne sprevádzaný úvahami o problematike súčasnej hudobnej tvorby, najmä slovenskej, preniknutý odvážnou publicistikou zacielenou na aktuálne kultúrno-politické témy i problémy, dopĺňaný i kvalitnou manažérsko-organizačnou aktivitou. Tento vzostup bol špecificky ovplyvnený Faltinovým núteným odchodom do emigrácie na

sklonku 60. rokov minulého storočia do vtedajšieho Západného Nemecka, pretože tušil, že v pripravujúcej sa tzv. normalizácii v kultúrno-spoločenskom prostredí na Slovensku v dôsledku okupácie Československa vojskami Sovietskeho zväzu po 21. auguste 1968, nebude mať ako “protisocialistický živel” priestor na uplatnenie. Tam sa mu vďaka jeho odbornej invencii, jazykovým schopnostiam i ľudským kvalitám podarilo v náročnom vedeckom prostredí participovať na dobovom vzostupe novej disciplíny, hudobnej semiotiky, a ako pedagógovi na univerzitných pracoviskách v Giessene a Frankfurte získať za 10 rokov pôsobenia najprv hodnosť docenta a neskôr profesora. Tento rozlet úspešného vedca, pedagóga a človeka Petra Faltina nemilosrdne preťala zákerná choroba, ktorej podľahol vo veku 42 rokov. V niečom sa jeho osud podobá predčasne ukončenej dráhe ďalšej osobnosti slovenskej muzikológie, Faltinovmu učiteľovi na FFUK, slovenskému teoretikovi docentovi Miroslavovi Filipovi (1932 – 1973).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Kapitoly z teórie súčasnej hudby* (v spolupráci s Ladislavom Burlasom a Miroslavom Filipom). Praha - Bratislava : Panton 1965; *Fanatik disciplíny. Esej o Igorovi Stravinskom*. Bratislava : ŠHV 1965; *Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre*. Bratislava : ŠHV 1966.

<sup>2</sup> Filipovmu vedeckému odkazu sme venovali pozornosť v štúdiu CHALUPKA, Eubomír: Pocta Miroslavovi Filipovi – slovenskému muzikológovi. In: *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín III.* (zborník, ed. E. Bugalová). Bratislava : Hudobné múzeum SNM 2017, s. 191–197.



Napriek tomu, že vedecký vzostup a osobitá invencia teoretika Petra Faltina ovplyvnili počas jeho pôsobenia v Nemecku vývoj európskej muzikológie, najmä pri objasňovaní špecifickosti hudobného významu, doma sme sa s jeho menom a čerpaním z jeho myšlienok mohli stretnúť len sporadicky. Praktiky „normalizácie“ nedovolili v slovenskej odbornej literatúre uviesť meno tohto vedca-emigranta, napr. v súvislosti so sledovaním vývoja slovenskej muzikológie<sup>3</sup> a ak sa už nemohlo obísť pri rekognoskácii vývoja európskej hudobnej semiotiky, nespomenulo sa, že sa jedná o vedca pôvodom zo Slovenska.<sup>4</sup> Až po zmene spoločensko-politickej situácie na Slovensku na sklonku roku 1989 sa mohla následne pripomenúť Faltinova osobnosť,<sup>5</sup> na stránkach obnovenej odbornej revue *Slovenská hudba* sa publikovali štúdie z Faltinovho pera, vzniknuté počas jeho úspešného pôsobenia v Nemecku,<sup>6</sup> z jeho pozostalosti sa podarilo rekonštruovať text, ktorý P. Faltin napísal ešte v roku 1966 v rámci plánovaného (a nerealizovaného) kolektívneho diela venovaného vývoju slovenskej hudby 20. storočia,<sup>7</sup> pripravil sa reprint jeho knižnej publikácie o Igorovi Stravinskom,<sup>8</sup> a začali sa objavovať aj rozsiahlejšie štúdie venované Faltinovu životu a dielu.<sup>9</sup>

Tento príspevok vyjde v roku, kedy si pripomenieme Faltinove nedožitú osemdesiatiny. Zvolili sme pojem „sonickosť“, ktorý zaviedol P. Faltin do slovenskej hudobnoteoretickej literatúry už vo svojej diplomovej práci.<sup>10</sup> Predtým si dovoľm zopár osobných spomienok naňho. Keď som prišiel do 1. ročníka na FFUK, on bol práve piatok. Vedel som z čítania periodík (napr. *Kultúrny život*, *Slovenské pohľady*, *Slovenská hudba*), kde publikoval, o jeho stylistickej bravúrnosti, odbornom rozhlade i sústredenom záujme o problematiku súčasnej slovenskej hudby, preniknutým i razantným poukazom na dobové dogmatické názory. Napriek vekovému rozdielu sa nesprával ani k nám, benjamínkom, pyšne, či povýšenecky, vytvorilo sa medzi nami študentské kolegiálne puto. Pamätám sa, že na moju otázku pred jeho štátnicami (v júni 1963), ako sa cíti, odpovedal, že ako by išiel na posedenie pri káve. Bol v tom kus nielen jeho sebavedomia, ale i postreh, že stretnutie na

<sup>3</sup> ELSCHKEK, Oskár: *Hudobná veda súčasnosti*. Bratislava : Veda 1984, s. 52.

<sup>4</sup> JIRÁNEK, Jaroslav: *Tajemství hudebního významu*. Praha : Academia 1977

<sup>5</sup> MARTON, Ivan: Slovenský muzikológ Peter Faltin. In: *Slovenské pohľady*, roč. 107, 1991, č. 9, s. 50–54; FALTIN, Peter: *K otázke hudobného významu*. Tamže, s. 50–54.

<sup>6</sup> Protirečenia pri interpretácii umeleckého diela ako znaku. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 2, s. 153–162; Pojem chápania v oblasti estetikosti. Tamže, s. 163–168; Estetika dnes. Skice k predmetu spornej vedy. Jan Mukařovský in memoriam. Tamže, s. 169–174; Ontologické transformácie v hudbe v šesťdesiatych rokoch. Tamže, s. 175–179; Estetizácia jazyka prezentovaná na diele Diethera Schnebela. Tamže, s. 180–188. Význam v hudbe. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 3, s. 298 – 341.

<sup>7</sup> FALTIN, Peter: Slovenská hudobná tvorba v rokoch 1956 – 1965. In: *Slovenská hudba*, roč. 23, 1997, č. 3-4, s. 175–210.

<sup>8</sup> Fanatik disciplíny. Esej o Igorovi Stravinskom. In: *Slovenská hudba*, roč. 25, 1999, č. 1, s. 5–78.

<sup>9</sup> CHALUPKA, Ľubomír: Pojem „zvukový ideál“ v slovenskej muzikológii. In: *Slovenská hudba*, roč. 25, 1999, č. 1, s. 79–110; ŽABKA, Marek: Peter Faltin. Konzeption und Kontexte. In: *Musicologica Istropolitana 2* (ed. M. Hulková). Bratislava : Stimul 2003, s. 141–176; Tenže: Avantgarda (autonomizácia hudobného materiálu). In: *Slovenská hudba*, roč. 30, 2004, č. 1-2, s. 120–166; Tenže: Faltinove postoje voči emancipácii zvukovosti v estetike Novej hudby – od avantgardy k estetickému humanizmu. In: *Jozef Kresánek (1913 – 1986), inšpiratívna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry* (ed. Ľ. Chalupka). Ružomberok : Verbum 2015, s. 334–356; PIRNÍKOVÁ, Tatiana: Peter Faltin a jeho cesta za poznaním. Tamže, s. 296–321.

<sup>10</sup> FALTIN, Peter: *Predpoklady vzniku štruktúry novej hudby*. Bratislava : UK 1963.

odbornej úrovni môže mať popri akademickej formálnosti aj náboj kolegiálnej diskusie, na ktorú sa cítil pripravený. Po skončení štúdia nastúpil P. Faltin na miesto odborného pracovníka do oddelenia súčasnej hudby v Ústave hudobnej vedy SAV. Keď sa v závere roku 1963 zmenila v periodiku *Slovenská hudba* situácia a nový šéfredaktor Oskár Elschek si za redakčného spolupracovníka pribral (popri Igorovi Vajdovi) neskôr aj P. Faltina, bola to dobrá voľba. Zapálenie vtedy 24-ročného Petra pre rovnocenné postavenie v tom čase nastupujúcej skladateľskej generácie do slovenského hudobného života, schopnosť analyzovať a hodnotiť nové diela z ich produkcie i pripravenosť predniesť inauguračný príspevok pri príležitosti otváracieho koncertu združenia „Hudba dneška“ v januári 1964 pod vedením Ladislava Kupkoviča vo vtedajšej Vládnej budove (dnešnej Moyzesovej sieni na Vajanského nábreží), bolo spojené s pracovitosťou, obdivuhodnou sčítanosťou a štylistickým nadhľadom. Tieto vlastnosti viedli jeho publicistické pero napríklad k sprítomňovaniu tvorivého profilu popredných osobností európskej hudobnej avantgardy prvej polovice 20. storočia i povojnovej éry tzv. Novej hudby (Edgard Varése, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Rus Sergej Slonimskij), ale i k upozorňovaniu na nedôslednosti v snahe o demokratické ideály, o ktorých uplatnenie sa usilovalo slovenské umenie v tej dobe, v decéniu 60. rokov. Jeho diagnózy boli presné a neúprosné, keď išlo o odhaľovanie diletantizmu a zápecníctva v domácej hudobnej societe (nesporne inšpirované Petrovou znalosťou argumentačnej sústavy etablovaných literárnych kritikov Alexandra Matušku a Milana Hamadu). Ako poslucháč štvrtého ročníka hudobnej vedy som sa odvážil poslať do redakcie *Slovenskej hudby* dve moje analytické juvenílie (venované novým dielam Alexandra Moyzesa a Jána Cikkeru). Petrovi sa asi páčili, pretože ma upozornil na možnosť prihlásiť sa na konkurz na miesto interného redaktora periodika. Súčasným poslucháčom posledného, piateho ročníka štúdia hudobnej vedy, som na konkurze uspel a podarilo sa mi v redakcii *Slovenskej hudby* stať sa kolegom Petra a poznať bližšie jeho pracovný elán, nasadenie i záľuby (napr. spolu sme chodievali na hokejové zápasy Slovana Bratislava, Peter bol vášnivým fanúšikom tohto mužstva). Ako interný pracovník Ústavu hudobnej vedy SAV podnikol najmä v spolupráci s Petrom Kolmanom a Ladislavom Kupkovičom organizačné i diplomatické úsilie, aby sa pôvodný projekt z roku 1965, usporiadať na Slovensku Medzinárodný festival súčasnej hudby, zmenil na skutočnosť. Touto skutočnosťou sa stali Smolenické semináre pre súčasnú hudbu, ktorých 1. ročník sa uskutočnil v apríli 1968. Medzitým v rámci užitočného zápasu o zaraďovanie slovenskej hudby do širších medzinárodných kontextov, pripravil Peter Faltin pre Festival ISCM (Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu), konaný v októbri 1967 v Prahe, príspevok do časopisu *Slovenská hudba* o „Novej hudbe na Slovensku“, mimochodom celé číslo periodika bolo na Petrov popud pripravené v nemeckej a anglickej mutácii pre účastníkov tohto festivalu (prvý a zároveň posledný prípad snahy o prienik slovenského periodika do širšieho čitateľského prostredia), a ja som náklad čísla 8 spolu s Petrom do Prahy

viezol. Takisto som bol prítomný na spomenutom 1. ročníku Smolenických seminárov, ktoré okrem iných navštívil vtedajší popredný protagonista tzv. Novej hudby, nemecký skladateľ Karlheinz Stockhausen. Počas takmer týždňového pobytu v Smoleniciach som sa stal svedkom Petrových perfektných organizačných schopností i úrovne jeho odbornej diskusie. Tu nadviazal perspektívne kontakty s muzikológom prof. Hansom P. Reineckem z Univerzity v Hamburgu, s ktorým potom neskôr spolupracoval po odchode do Nemecka. 9. septembra 1968 vo vtedajšej hektickej spoločensko-politickej situácii som nastúpil na základnú jednoročnú vojenskú službu do Prešova. V dôsledku toho som nemohol navštíviť 2. ročník Smolenických seminárov v apríli 1969, ktorý organizačne ešte P. Faltin zabezpečil a vypočuť si o. i. prednášku a diela tam prítomného Györgya Ligetiho. Po návrate z východného Slovenska do Bratislavy som sa, žiaľ, dozvedel, že Peter emigroval a viac som ho v živote nevidel. O jeho vedeckej aktivite som sa dozvedal len sporadicky, niekedy aj s tendenčnou príchťou zo strany českej (Jaroslav Jiránek) a slovenskej (Zdenko Nováček, Eugen Šimúnek) marxistickej hudobnej estetiky, lebo inak malo byť jeho meno a dielo z análov oficiálnej slovenskej muzikológie a kritiky vymazané.

V druhej časti svojho príspevku zameriam svoju pozornosť na pojem „sonickosť“, ktorý sa, ako som spomenul, Faltinovou zásluhou etabloval v slovenskej hudobnoteoretickej literatúre. Uvedme najprv knižné štúdie, autorsky spojené s mladým Faltinom. *Predpoklady vzniku štruktúry*



*novšej hudby* (súčasť publikácie *Kapitoly z teórie súčasnej hudby*), *Igor Stravinskij, Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre*. Bude nás zaujímať prvý a tretí titul. „Predpoklady“ sú komprimáciou základných myšlienok z Faltinovej rovnomennej diplomovej práce. Samostatná kniha „**Funkcia zvuku...**“ je vyvrcholením Faltinovho teoreticko-historického uvažovania počas jeho pobytu vo vlasti. Pri skúmaní genézy tohto uvažovania je potrebné upozorniť na dobové inšpirácie jednak zo zahraničného ako aj domáceho teoretického prostredia viazané na dimenziu zvukovosti. Najmä práce nemeckej hudobnej teórie ako aj porovnávacej hudobnej vedy z prvej polovice 20. storočia,<sup>11</sup> boli inšpiratívne tým, že pojem „zvuku“ a „zvukovosti“ sa v nich nechápal

<sup>11</sup> KURTH, Ernst: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*: Berlin 1923; MERSMANN, Hans: *Angewandte Musikästhetik*. Berlin 1926; ERPF, Hermann: *Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neueren Musik*. Leipzig 1927; FICKER, Rudolph: *Primäre Klangformen*. Leipzig 1929.

v dimenziách hudobnej akustiky, či tónovej psychológie, ale zo skúmania jeho pozície pri tvarovaní hudobných celkov, a to zo systematicko-teoretického, historického a etnomuzikologického hľadiska. Faltin študoval na FFUK v čase, kedy mohol počúvať prednášky jednak Jozefa Kresánka, Ladislava Burlasa, Ladislava Mokrého i Miroslava Filipa, z ktorých každý osobitým spôsobom evidoval aj zvyšujúci sa podiel zvukovej, či zvukovo-farebnej dimenzie na vývoji kompozičnej praxe od fázy vrcholného romantizmu po 60. roky 20. storočia. Podobne ako oni, aj mladý Peter Faltin ešte ako študent si mohol uvedomiť povinnosť slovenskej hudobnej teórie prekonávať dve jednostrannosti, ktoré v čase jeho koncipovania vlastného postoja k problematike „zvukovosti“ ovplyvňovali úvahy o problematike aktuálnej kompozičnej praxe, prítomné v slovenskej publicistike 50. a začiatku 60. rokov minulého storočia. Prvá jednostrannosť bola importovaná z dogmatickej hudobnej estetiky sovietskeho typu, kde sa na báze ideologicky interpretovaného vývoja hudby 20. storočia, prisudzovali z hľadiska tzv. socialistického realizmu, tej druhej, „inej“, teda hudbe z kapitalistického Západu negatívne prívlastky, pričom najdôležitejším argumentom tejto pseudoestetiky bolo tvrdenie, že sústredenie sa hudby 20. storočia na „zvukovú stránku hudby“, pozornosť zvukovo-farebným kvalitám“, hľadaniu nového zvukového ideálu je súčasťou rýdzeho „formalizmu, úpadku až zahŕňovania“, odcudzenia sa takejto hudby „zdravým základom“ dovtedajšieho vývoja a tento typ kompozičnej pozornosti je neprijateľný pre slovenskú hudbu. (Stačí si v tejto súvislosti prečítať jednak texty hlavného ideológa na Slovensku Zdenka Nováčka,<sup>12</sup> či nenávistné formulácie v rámci úvodného referátu na rokovaní 1. zjazdu Zväzu slovenských skladateľov, konanom v decembri 1959). Druhú jednostrannosť v pozornosti voči zvuku videl Faltin v postojoch protagonistov tzv. Novej hudby povojnového obdobia, reprezentovaných najmä avantgardnými skladateľmi, ktorí v presune pozornosti hudby 20. storočia k zvukovo-farebnej stránke videli dôvod pre formulovanie „bodu nula“ ako vývojovej tendencie zameranej na rozídenie s tými tvorivými tendenciami, ktoré prioritu zvukovosti v hudobnej štruktúre neakcentovali, lebo podľa týchto protagonistov bude „Klangmusik“ hudbou progresívnej budúcnosti (stačí si prečítať 1. číslo zborníka *Die Reihe* z r. 1955, či 3. zväzok zborníka *Darmstädter Beiträge für Neue Musik* z r. 1960, kde sa táto problematika nastolila). Je zaujímavé, že obidve jednostrannosti sa prekonávali v slovenskej muzikológii práve v r. 1963, teda v roku obhájenia Faltinovej diplomovej práce. Vtedy boli dokončené tieto závažné štúdie: Ladislav Burlas: Formové princípy súčasnej hudby. In: Burlas – Faltin – Filip: *Kapitoly z teórie súčasnej hudby*, Bratislava : Panton 1965, s. 9-44; Peter Faltin: *Predpoklady vzniku štruktúry novej hudby*. Tamže, s. 45-88; Oskár Elschek: Súčasná hudobná tvorba vo vzťahu k dnešnému hudobnému životu a hudobná výchova. In: *K problematike súčasnej hudby* (zborník). Bratislava : SAV 1963, s. 5-87; Richard Rybarič: *K otázke genézy elektronickej hudby*. Tamže, s. 88-101; Miroslav Filip: Charakter nositeľa infor-

<sup>12</sup> Úvod do estetiky hudby. Bratislava : SAV 1952; Súčasná slovenská skladateľská tvorba. Bratislava : SAV 1955.

mácie v hudbe. In: *Hudobnovedné štúdie* VI. Bratislava : SAV 1963, s. 56-78. V nich sa „zvukovosť“ ako špecifická kategória existencie hudby sledovala z viacerých disciplinárnych pohľadov: hudobno-teoretického, sociologického, historického i akustického.<sup>13</sup>

Faltin v čase písania svojej diplomovej práce intenzívne konzultoval so svojim školiteľom, vtedy docentom Jozefom Kresánkom. Ten už od polovice 50. rokov pracoval na spresňovaní svojho veľkolepého konceptu „hudobného myslenia“. Z niektorých parciálnych štúdií uverejňovaných v *Slovenskej hudbe* od roku 1958 a neskôr aj knižne, bolo zrejmé, že Kresánek pod vplyvom svojich pražských učiteľov videl spočiatku základ „hudobného myslenia“ v spojitosti tematickej a dynamickej formy, a dimenzii zvukovosti v hudbe pripisoval len pridanú hodnotu senzualistického typu s priznaním jej neúmerneho forsírovania v hudbe 20. storočia, ktoré ako napísal, môže viesť k negácii „zdravých základov“ hudobného myslenia a umelecký experiment sa „zvrháva smerom k „vynachádzaniu nových zvukov“.<sup>14</sup> Postupne tento postoj korigoval. V štúdiu *Vzťah teórie a praxe v hudbe*<sup>15</sup> zaviedol ešte opatrne dôležitý pojem „zvukový ideál“, pretože ako skúsený etnomuzikológ a znalec prác nemeckej porovnávacej vedy, si uvedomoval, že tento pojem môže začleniť do historického, teoretického i psychologicko-estetického sledovania vývoja a uplatňovania „hudobného myslenia“. V monografii venovanej E. Suchoňovi<sup>16</sup> ho použil pri objasňovaní štýlovo-expressívnych vlastností skladateľovej *Krútnavy* a napokon v štúdiu *Homeostáza*,<sup>17</sup> stále ešte opatrne, priznával pri objasňovaní aristotelovskej idey „unitas multiplex“ aj účasť zvukovosti na vytváraní jednoty hudobného diela. V roku 1967 v recenzii Faltinovej knižnej novinky<sup>18</sup> vysoko hodnotil pisateľovo historické vedomie, ktoré viedlo aj jeho bystré teoretické úvahy o zástoji „zvukovosti“ v hudbe správnym smerom. A napokon, v štúdiu *Podstata hudobného myslenia*<sup>19</sup> už Kresánek predstavil tri základné definičné okruhy podstaty hudobného myslenia: sonoristiku, potom dynamizmus a napokon tvarovosť, čo premietol integrovaným spôsobom následne aj do svojej trilógie knižných prác *Základy hudobného myslenia, Tonalita, Tektonika*.<sup>20</sup>

Z týchto charakteristík vyplýva zaujímavé konštatovanie. Faltin ako študent a diplomant J. Kresánka získaval od svojho učiteľa dôležité podnety, najmä čo sa týka vývojového zakotvenia problematiky „zvukovosti“. Kresánek mu požičiaval rukopisné stránky svojich priebežných úvah o hudobnom myslení, ako aj rukopisný text skriptu *Úvod do hudobnej folkloristiky*, (o čom svedčia

<sup>13</sup> Podrobnejšiu genézu Faltinovej koncepcie „sonickosti“, čerpanú z týchto domácich príspevkov, sme sledovali v našej štúdiu, uvedenej v pozn. č. 9.

<sup>14</sup> KRESÁNEK, Jozef: *Sociálna funkcia hudby*. Bratislava : SAV 1961.

<sup>15</sup> *Slovenská hudba*, roč. 4, 1960, č. 9, s. 476–479.

<sup>16</sup> KRESÁNEK, Jozef: *Národný umelec Eugen Suchoň*. Bratislava : ŠHV 1960.

<sup>17</sup> *Slovenská hudba*, roč. 6, 1962, č. 9, s. 259–265.

<sup>18</sup> KRESÁNEK, Jozef: Peter Faltin: Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre. In: *Slovenská hudba*, roč. 11, 1967, č. 8, s. 382–383.

<sup>19</sup> *Slovenská hudba*, roč. 12, 1968, č. 6, s. 241–250.

<sup>20</sup> Vyšli postupne v rokoch 1977, 1983, 1994.



údaje v Zozname literatúry, ktorý Faltin uviedol v závere svojej knihy). Kľúčové podnety pre svoje teoretické uchopenie zvukovosti ako formotvornej dimenzie získaval nie natoľko od svojho školiteľa, ale postupoval samostatne, jednak transformáciou myšlienok z prác vybraných predstaviteľov nemeckej hudobnej vedy 1. polovice 20. storočia, ako aj z aktuálnych štúdií poľských muzikológov, kde sa objavil pojem „sonorystyka“.<sup>21</sup> Zároveň možno dôvodiť, že Kresánek sa od svojho nadaného študenta Faltina, čítajúc jeho publikované texty, nechal ovplyvniť a to zásadným spôsobom, aký nachádzame v monumentálnej trilógii jeho kníh o „hudobnom myslení“, teda v prijatí „sonoristiky“ ako jednej z troch podstát „hudobného myslenia“. Išlo teda o obojstrannú výmenu inšpirácií medzi pedagógom a jeho žiakom

V závere svojho príspevku uvediem dve schémy, ktoré Faltin predstavil ako súčasť zapojenia „zvukovosti“ do komplexity hudobnej štruktúracie a prisúdením jej špecifického teoreticko-estetického pojmu „sonickosť“. V prvej štúdií z roku 1963 upozornil na to, že zatiaľ čo v nemeckej muzikológii sa diferencovali pojmy „Schall“, „Ton“, Klang, „Klanglichkeit“, či „Klangsinn“ a „Klangreitz“ a Poliaci zvolili pri teoreticko-estetických analýzach pojem „sonorystyka“, je vhodné aj v slovenskom hudobnoteoretickom prostredí zaviesť adekvátny termín, ktorý by nahradil popisné adjektívy „zvukovosť“, farebnosť“ a pod. Tie totiž nevystihujú podstatu účasti „zvukovosti“ ako legitimnej súčasti formotvorného štruktúrovania hudobných celkov. Tieto poznatky rozvinul z historicko-systematického hľadiska v svojej knihe *Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre*.

Sonickosť hudobnej štruktúry predstavil Faltin na troch úrovniach. Za primárne prejavy sonickosti vymedzil inštrumentáciu, hustotu akordu, riešenie sadzby a tzv. vertikálnu dynamiku.<sup>22</sup> Osobitnú úroveň presunu pozornosti na zvukovú profiláciu faktúry predstavuje sled intervalov a súzvukov v podobe paralelizmov. Za sekundárne prejavy sonickosti stanovil Faltin dynamiku, artikuláciu, agogiku a koloriku a zdôraznil, že v súvislosti s hudbou konca 19. A prvej polovice 20. storočia sa práve pôvodne sekundárne prejavy začali presúvať do popredia kompozičnej stratégie. Nová úloha Dynamiky sa javí v zmene registra, intervalovej intenzifikácii línií (polylinearita) a v používaní mixtúr. Prejavmi Agogiky sú pohybové zmeny, rytmické nepravidelnosti, simultánna polyrytmika, pomlčka, motorika. Kolorika je demonštrovaná prvkami pasáž, figúra, tremolo, ostinato, zvukomaľba. Zvyšovaním podielu pôvodne sekundárnych prejavov sonickosti sa podľa Faltina vývojovo dosiahli zároveň zmeny nielen v rámci „zvukového ideálu“, ale aj v dovedajšej

<sup>21</sup> Faltin sa odvolal najmä na iniciatívu teoretika Józefa Chomińskiego, ktorý zaviedol predmetný pojem, na práce Antoni Prosnaka a na štúdiu Stefana Jarocińskiego *Estetyka Debussiego*, ktorá sa neskôr stala základom monografie *Debussy – impresionizm a symbolizm*. Kraków : PWM 1977 (v roku 1989 vyšla j v slovenskom preklade vo vydavateľstve OPUS). Chomiński sa v neskoršej syntetickej práci venovanej hudobným formám a druhom priamo zaoberá špeciálnou formotvornou kategóriou „sonoristickou reguláciou hudobného materiálu“. Pozri CHOMIŃSKI, Józef: *Formy muzyzne*. Tom I. Kraków : PWM 1983, s. 126–152.

<sup>22</sup> „Vertikálnu dynamiku“ chápe ako „spôsob rozloženia zvukovej energie vertikálnych útvarov štruktúry, závislej od spôsobu silového zloženia súzvuku a od charakteru sadzby celej faktúry.“ FALTIN, Peter: Cit. d., s. 149.

formotvornej koncepcii hudby, poznačenej rozkladom tonality, prejavmi lineárnosti, atematizmom, zried'ovaním faktúry a otvorenosťou tektoniky.

V svojej knižnej publikácii tieto premisy Faltin zdôvodnil demonštráciou viacerých príkladov z hudobných diel 19. a začiatku 20. storočia, pričom spresnil začlenenie „sonickosti“ do teoretickej schémy postihnutia hudby ako organizovanej formotvornej štruktúry:



Tu je „sonickosť“ (soničnosť) – podobne ako melodia a harmónia – estetickou kvalitou, podieľajúcou sa na aktívnom vnímaní hudby. Vyplýva to z definície: „*Soničnosť je subjektom uvedomený zvukový jav, ktorý je výsledkom spoluúčasti všetkých tektonických elementov, ktoré sa podriaďujú zvukovému ideálu imanentného znenia.*“<sup>23</sup> Zároveň v poslednej kapitole knihy nazvanej „Obdobie imanentného zvuku“<sup>24</sup> zdôvodnil objavenie sa tendencií hudobného impresionizmu ako špecifickej štýlovej reakcie na prejavy v hudbe romantickej epochy s akcentom na bohatšiu paletu fungovania sonickosti. Oprúc sa o príklady z tvorby Clauda Debussyho poukázal na nové črty impresionistickej tektoniky, prejavujúce sa najmä v novom vzťahu hudobného pohybu a času ako špecifickej súčasti presunu sonickosti na popredné miesto vo formotvornom procese. Z toho vyplýva premena evolučnej procesovosti, príznačnej pre predchádzajúcu epochu, na aditívnu tektoniku, zameranú na prirad'ovanie detailov, zaujímavých svojim sonickým profilom. V dôsledku toho stráca priebeh hudby impresionistov dynamické gradácie a kontrasty, dominuje subtilnejší prejav s presunom pozornosti na imanentné znenie. Ako v závere svojej knihy Faltin uvádza,

<sup>23</sup> Cit. d., s. 148.

<sup>24</sup> Cit. d., s. 165–210.

„*impresionistická forma je centrálnymi plochami daná kostra, okolo ktorej plynie voľná, na naše zmysly útočiaca hra zvukov.*“<sup>25</sup>

Vzhľadom na mysliteľskú energiu i originalitu, ktorú mladý Faltin vyvinul pri teoretickom zdôvodnení kľúčového pojmu „sonickosť“, je zaujímavé, že v čase svojho nemeckého pobytu uskutočňoval prostredníctvom psychologicko-estetických experimentov prieskum syntaktických vlastností hudobných celkov, korunovaný knižnou publikáciou *Phänomenologie der musikalischen Form*.<sup>26</sup> V nej priznal, že „sonickosť“ nie je natoľko dôležitou kategóriou pri určovaní podobnosti a kontrastov v hudbe, ale je ňou melódia a harmónia, z usporiadania ktorej vyplývajú dôležité postuláty pre postihnutie esteticko-významových kvalít v postojoch vnímateľov voči hudbe. Zrelý vedec Peter Faltin akoby potvrdil názor svojho učiteľa prof. Jozefa Kresánka, že tematicko-tvarová stránka hudobného myslenia je tou najšpecifickejšou a najpestrejšou sférou organizácie hudby ako usporiadanej štruktúry.

#### LITERATÚRA:

- BURLAS, Ladislav, FALTIN, Peter, FILIP, Miroslav: *Kapitoly z teórie súčasnej hudby*. Bratislava : Panton 1965.
- ELSCHEK, Oskár: Súčasná hudobná tvorba vo vzťahu k dnešnému hudobnému životu a hudobná výchova. In: *K problematike súčasnej hudby* (zborník). Bratislava : SAV 1963, s. 5–87.
- ELSCHEK, Oskár: *Hudobná veda súčasnosti*. Bratislava : Veda 1984.
- FALTIN, Peter: *Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre*. Bratislava : ŠHV 1966.
- FALTIN, Peter: Ontologické transformácie v hudbe v šesťdesiatych rokoch. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 2, s. 175–179.
- FILIP, Miroslav: *Súborné dielo II. Analýza zvuku*. Bratislava : Národné hudobné centrum 1998.
- CHALUPKA, Ľubomír: Pojem „zvukový ideál“ v slovenskej muzikológii. In: *Slovenská hudba*, roč. 25, 1999, č. 1, s. 79–110.
- CHALUPKA, Ľubomír: *Slovenská hudobná avantgarda*. Bratislava : UK 2011.
- CHALUPKA, Ľubomír: *Generačné a štýlové konfrontácie*. Bratislava : UK 2018.
- CHOMIŇSKI, Józef: *Formy muzyczne*. Tom I. Kraków : PWM 1983.
- JAROCIŇSKI, Stefan: *Debussy – impresionizmus a symbolizmus*. Bratislava : OPUS 1989.
- JIRÁNEK, Jaroslav: *Tajemství hudebního významu*. Praha : Academia 1979.
- KRESÁNEK, Jozef: *Sociálna funkcia hudby*. Bratislava : SAV 1961.
- KRESÁNEK, Jozef: *Základy hudobného myslenia*. Bratislava : OPUS 1977.
- KRESÁNEK, Jozef: *Tonalita*. Bratislava : OPUS 1983.
- KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika* (ed. Ľ., Chalupka). Bratislava : ASCO 1994.
- KURTH, Ernst: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*. Berlin 1923.

---

<sup>25</sup> Cit. d., s. 221.

<sup>26</sup> Wiesbaden, 1979.

- PIRNÍKOVÁ, Tatiana: Peter Faltin a jeho cesta za poznáním. In: *Jozef Kresánek (1913 – 1986), inšpiratívna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry* (ed. Ľ. Chalupka). Ružomberok : Verbum 2015. Tamže, s. 296–321.
- ŽABKA, Marek: Peter Faltin. Konzeption und Kontexte. In: *Musicologica Istropolitana 2* (ed. M. Hulková). Bratislava : Stimul 2003, s. 141–176.
- ŽABKA, Marek: Avantgarda (autonomizácia hudobného materiálu). In: *Slovenská hudba*, roč. 30, 2004, č. 1-2, s. 120–166.
- ŽABKA, Marek: Faltinove postoje voči emancipácii zvukovosti v estetike Novej hudby – od avantgardy k estetickému humanizmu. In: *Jozef Kresánek (1913 – 1986), inšpiratívna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry* (ed. Ľ. Chalupka). Ružomberok : Verbum 2015, s. 334–356.

## ŽIVOT A DIELO SLOVENSKEHO VOJVODINSKEHO ETNOMUZIKOLÓGA MARTINA KMEŤA

### 23 Milina Sklabinskí

Úrad pre Slovákov žijúcich v zahraničí, Bratislava

Slovenská kultúra nie je nutne spätá iba s územím Slovenskej republiky. Naopak, slovenský kultúrny priestor naplno žije a pretrváva aj v početných pomyselných slovenských ostrovoch v mnohých krajinách sveta. Zvyčajne ich rozdeľujeme do troch skupín: autochtónne spoločenstvá, ktoré vznikali presídľovaním slovenského obyvateľstva a ktoré si napriek vzdialenosti od jadra vybudovali vlastnú kultúrnu históriu; slovenské spoločenstvá v zámorí, ktoré najmä na začiatku 20. storočia zohrali dôležitú historickú rolu v kontexte formovania nových štátnych útvarov; a vysťahovalectvo respektíve migrácie novšieho dáta, najmä do štátov západnej Európy v druhej polovici 20. storočia a na začiatku 21. storočia.

V našom texte sa sústredíme na osobnosť, ktorá je typickým predstaviteľom autochtónnej slovenskej komunity, ktorá v slovenskom ostrove v dnešnom Srbsku zohrala významnú rolu v oblasti hudobnej teórie a praxe. Martin Kmeť bol naskutku mimoriadne tvorivou osobnosťou v oblasti hudby a zanietým analytikom, ak ide o jej teoretické reflexie. Svoju celoživotnú muzikologickú prácu korunoval určením špecifik a charakteristík slovenskej ľudovej piesne vo Vojvodine. V kultúrnych rámcoch Slovákov vo Vojvodine je považovaný za zakladateľa slovenskej vojvodinskej etnomuzikológie. Nebyť erudity a svojráznej kultúrnej zodpovednosti tohto etnomuzikológa, Slováci vo Vojvodine by pravdepodobne prišli o mnohé hudobné skvosty, ktoré si ich predkovia prinášali z tzv. Hornej zeme a ktoré sa, prirodzene, časom v mieste zrodu zmenili alebo celkom zmizli.

Jeho záslužná činnosť – vyše päťdesiat odborných štúdií, prevažne na tému slovenských ľudových piesní vo Vojvodine, tvorba jednotného registra slovenských ľudových piesní z Vojvodiny, hudobné skladby, zberateľské aktivity a pedagogická činnosť budú základom príspevku, ktorý ponúkame odbornej verejnosti na Slovensku. Vďaka konferencii *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín* a jej snahe podnietiť tvorbu príspevkov na tému hudobnej regionalistiky máme možnosť posvietiť si na osobnosť z radov krajanov, ktorá svojim odborným zameraním podstatne prispela k zviditeľňovaniu kultúry Slovákov v širšom juhoslovanskom a stredoeurópskom kultúrnom priestore.

### Život Martina Kmeťa a niektoré aspekty jeho hudobnej činnosti

Martin Kmeť (1926 – 2011) sa narodil v Bajši (Báčka, Vojvodina, dnešné Srbsko)<sup>1</sup> v učiteľskej rodine. Jeho otec Martin Kmeť pochádzal z Kulpína a bol zároveň aj organistom v evanjelickom

---

<sup>1</sup> V životopise Martina Kmeťa sú uvedené názvy osád a dedín, ktoré kedysi obývali a aj dnes v menšej miere obývajú Slováci. Ide o presídľencov z polovice 18. storočia, ktorí sa z už Slováckmi osídlených oblastí v Maďarsku ale aj priamo



kostole. Matka Ema Kmeťová, narodená Demčáková, pochádzala z Aradáča. Aj jeho starí rodičia z oboch strán boli učiteľia. Pre svoje učiteľské povolanie sa rodina často sťahovala a tak Martin absolvoval základnú školu v Silbaši a nižšie triedy Gymnázia ukončil v Báčskom Petrovci. Mal dvoch bratov: Jána (1927) a Vladimíra (1930) a sestru Emíliu (1933). Jeho vlastný brat Ján Kmeť (1927 – 2003) bol prvým akademikom Srbskej akadémie vied z radov Slovákov a svojimi prácami podstatne ovplyvňoval Martina, najmä pokiaľ ide o jeho jazykovú erudíciu.<sup>2</sup> V roku 1940 nastúpil na učiteľskú školu v Sombore. Počas okupácie pokračoval na Učiteľskej škole v Novom Sade v maďarskom jazyku. V tom čase zdolal aj hru na husliach. Vo svojom vzdelaní pokračoval na Evanjelickej učiteľskej škole v Miškolci v Maďarsku.

V roku 1944 ako stredoškólák vstúpil do národno-oslobodzovacieho vojska a v rámci jeho politicko-propagačných aktivít bol dirigentom zboru I. Práporu XIV. VÚSB.<sup>3</sup> Po vojne ukončil Učiteľskú školu vo Vršci. Ako učiteľ pôsobil na základných školách v Kulpíne, Kysáči a v Selenči – spolu 6 rokov. V tom období bol činný ako zbormajster, primáš a začal notami zapisovať slovenské ľudové piesne. Navštevoval dirigentské kurzy a pripravoval sa na Hudobnú akadémiu v Belehrade na ktorú sa zapísal v roku 1952 a úspešne ju absolvoval v roku 1956. Ako vysokoškólák v Belehrade na podnet Michala Filipa,<sup>4</sup> ktorý mal už v roku 1946/1947 zozbierané texty staropazovských piesní, „*strávil mnohé nedeľné odpolednia v pazovských domácnostiach s notovou písankou v rukách, keď mamičky a apkovia spievali piesne z mladosti...*“.<sup>5</sup> Pentatonika, ako jedinečná a zvláštna hudobná predstavivosť Slovákov žijúcich v Pazove Kmeť a ako mladého hudobníka už vtedy naplno zaujala. Neskôr jej venoval veľký počet odborných štúdií, bol spoluautorom kapitálneho diela Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy (1996) a osobitne sa zamerl na podobnosť piesňového materiálu z Pazovy a chorvátskeho Medzimirja.

---

zo Slovenska sťahovali za lepšími sociálnymi a ekonomickými podmienkami do spustošených krajov Uhorska po odchode Turkov. Región Vojvodina tvoria oblasti Báčka, Banát a Sriem a v nich nachádzame dediny ako sú Bajša, Kulpín, Silbaš, Báčsky Petrovec, Aradáč a mnohé iné. V Srbsku nachádzame 36 prostredí v ktorých Slováci mali alebo aj dnes majú organizované formy kultúrneho života Slovákov.

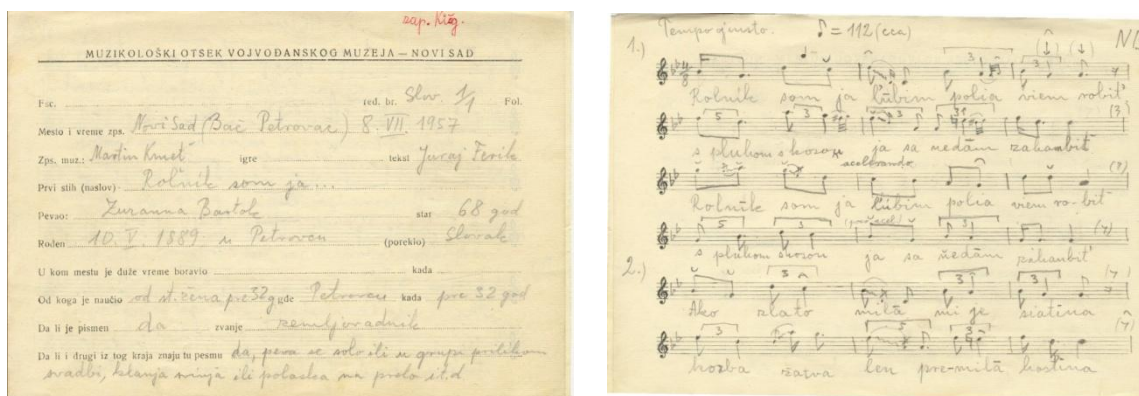
<sup>2</sup> Ján Kmeť je autorom desiatok kníh a učebníc na vyučovanie slovenského jazyka a literatúry, početných monografií, štúdií a esejí v odborných publikáciách a prekladateľom kníh a učebníc zo srbského do slovenského jazyka.

<sup>3</sup> Vojvodinská úderná slovenská brigáda bola protifašistickým hnutím, ktorú tvorili vojvodinskí Slováci. Do hnutia sa M. Kmeť zapojil z vlastného presvedčenia a neskôr v období rokov 1979 až 1985 na tému piesní v ľudovej revolúcii napísal desať štúdií. Aj postgraduálne štúdium na Katedre etnomuzikológie Fakulty hudobných umení v Belehrade ukončil v roku 1990 s magisterskou prácou na tému *Popevke narodnooslobodilačke borbe u AP Vojvodini – uticaj raznih područja folkloru na njihov sadržaj i oblik* (Spevy v národnoosloboditeľskom boji v AP Vojvodine – vplyv rôznych oblastí folklóru na ich obsah a formu).

<sup>4</sup> Michal Filip (1915 – 1989) sa pokladá za zakladateľa vojvodinskej vedeckej slovakistiky. Keď v roku 1961 založili Katedru východných a západných slovanských jazykov a literatúry na Filozofickej fakulte v Novom Sade a zriadili štúdium slovenského jazyka a literatúry, prof. Filip nastúpil najprv ako externý a neskôr ako riadny zamestnanec fakulty. Zaoberal sa zberateľskou a výskumnou činnosťou v oblasti slovenskej kultúry vo Vojvodine. Bez jeho príspevkov z oblasti jazykovedy, literatúry, kultúrnej histórie, školstva, národopisu či histórie sa nemožno pustiť do seriózneho výskumu slovenskej vojvodinskej minulosti. Celú svoju bohatú knižnicu daroval Oddeleniu slovakistiky Filozofickej fakulty v Novom Sade.

<sup>5</sup> Zo súkromného archívu.

V rokoch 1957, 1959, 1962, 1963, 1965 a 1967 uskutočnilo Vojvodinské múzeum najobsiahlejší systematický výskum slovenských ľudových piesní vo Vojvodine, ktorého sa aktívne zúčastnil aj Martin Kmeť. Výskum zahrnul Slovácki obývané prostredia ako sú: Aradáč, Nový Sad, Báčsky Petrovec, Kovačica, Padina, Selenča, Kulpín, Jánošík, Hajdušica, Dobanovce, Boľovce, Kysáč, Stará Pazova a Pivnica. Práve uvedený výskum, ktorého výsledkom bolo zapísaných 450 ľudových piesní Slovákov vo Vojvodine, bol základom, od ktorého sa odvíjali mnohé jeho autorské odborné štúdie a výskumy.



Ukážka kartotečného lístka z výskumu Vojvodinského múzea v roku 1957, hudbu zapísal Martin Kmeť, text transkriboval Juraj Ferik, informátorka Zuzana Bartoková bola narodená v roku 1889 v Petrovci.

V roku 1960 bol Martin Kmeť prijatý do Zväzu združenia folkloristov Juhoslávie.<sup>6</sup> Bol aktívnym členom tohto združenia, navštevoval kongresy, ktoré sa striedavo konali v rôznych mestách Juhoslávie. V rokoch 1989 až 1991 zastával funkciu predsedu tohto významného juhoslovanského združenia. Ako profesor hudby pôsobil najprv v Užiciach, ďalšie 4 roky na strednej hudobnej škole v Subotici, kde prednášal hudobno-teoretické predmety v srbčine a hral vo filharmónii. Počas pôsobenia v Subotici zložil kantátu *Na krídlach šťastnej radosti* a na základe tohto diela bol v roku 1979 prijatý do Združenia skladateľov Juhoslávie. Následne sa stal členom Združenia hudobných skladateľov a muzikológov Vojvodiny. Prednášal na Učiteľskej škole v Sombore, kde tiež hral v symfonickom orchestri na viole. V pedagogickej praxi pokračoval v Negotíne kde na Pedagogickej akadémii pôsobil 9 rokov ako profesor vyššej školy.

V Negotíne si založil rodinu a s rodinou sa presťahoval do Nového Sadu. Jeho pedagogická činnosť sa v Novom Sade naplno prejavila počas pôsobenia na Pedagogickej akadémii Mošu Pijadeho v Novom Sade. Jeho meno nachádzame pri zostavovaní učebníc hudobnej kultúry pre deti alebo

<sup>6</sup> Zväz združenia folkloristov Juhoslávie bol založený v roku 1955. Organizoval každoročne kongresy až do roku 1991. Miesto konania kongresu sa menilo, a tak sa tieto stretnutia uskutočnili v rôznych mestách Juhoslávie. Na kongresoch sa zúčastňoval aj ako autor príspevkov, ktoré boli publikované v zborníkoch prác z kongresov v bosnianskom Teslići (1980), čiernohorskom Sutomore (1981), slovinskej Ljubljane (1983) a vo vojvodinskom Sombore (1985). Stredobodom štruktúrálnej analýz boli na týchto kongresoch piesne vytvorené alebo spievané v národno-oslobodzovacom boji a teda všetky piesne, ktoré boli reflektované v týchto štúdiách môžeme zaradiť do skupiny revolučných a bojových piesní Slovákov vo Vojvodine.

v hudobnej tvorbe pre deti. V tomto zmysle sa pričínal o cibrenie hudobného vzdelania veľkého počtu budúcich pedagógov, keď im vštepoval vzťah k skutočným hodnotám vo svete hudby.

V rokoch 1989 – 1991 zastával funkciu predsedu Združenia folkloristov Vojvodiny, ktoré vzniklo v roku 1987 s cieľom prezentovať vedecké práce a výsledky výskumov vo sfére rôznorodého a dynamického folklóru, etnológie, etnomuzikológie a etnochoreológie vo Vojvodine.<sup>7</sup> V roku 1991 obhájil magisterskú prácu v oblasti etnomuzikológie na Hudobnej akadémii v Belehrade. V uvedenom období magistratúra v Zväzovej republike Juhoslávii bola podobná dnešnému postgraduálnemu štúdiu. Podľa medzištátnej zmluvy o uznávaní vedeckých hodností juhoslovanský titul magister (Mr.) bol rovnocenný československému titulu kandidát vied (CSc.).

Odborné texty M. Kmeťa v slovenskom jazyku boli najčastejšie uverejňované v časopise pre literatúru a kultúru *Nový život*<sup>8</sup> ako aj v zbierkach slovenských ľudových piesní a v odborných zborníkoch, osobitne v zborníkoch Spolku slovenských vojvodinských slovakistov.<sup>9</sup> O výsledkoch výskumnej práce M. Kmeťa neraz informoval aj týždenník *Slovákov* vo Vojvodine *Hlas ľudu* alebo *Národný kalendár*<sup>10</sup> a *Televízia Nový Sad* o ňom natočila v roku 1989 dokumentárny film. V rokoch 1982 – 1985 účinkoval na stretnutiach ľudovej hudby v Kečkeméte kde dostal medailu Zoltána Kodálya za spoluprácu v oblasti ľudovej hudby susedných krajín.

Tvorbu M. Kmeťa ovplyvňovali práce popredných muzikológov zo začiatku druhej polovice 20. storočia, rovnako tak aj zbierky a práce osobností, ktoré siahajú hlbšie do minulosti. Rozhodujúcim hudobnoteoretickým dielom v kontexte vedeckovýskumnej práce M. Kmeťa je *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*,<sup>11</sup> ktorej autorom je muzikológ, skladateľ a vysokoškolský pedagóg – zakladateľská osobnosť slovenskej muzikológie Jozef Kresánek (1913 – 1986). M. Kmeť sa vo svojich prácach opieral o výskumy a štúdie Ladislava Lenga (1930 – 1973), o hudobnovednú činnosť manželov Elschekovcov – Alice Elschekovej (1930) a Oskára Elscheka (1931), Sone Burlasovej (1927) a ďalších. Osobnosťou, s ktorou M. Kmeť vo svojich textoch neraz polemizoval, ktorú často citoval a súhlasil s tvrdeniami alebo im oponoval, bol maďarský hudobný skladateľ, etnomuzikológ a známy zberateľ a znalec ľudových piesní Béla Bartók (1881 – 1945).

---

<sup>7</sup> Združenie vydávalo vedecké zošity pod názvom *Folklor u Vojvodini* (Folklór vo Vojvodine) v ktorých boli publikované práce z konferencií folkloristov Vojvodiny. M. Kmeť publikoval v piatich zošitoch vydaných v rokoch 1987 – 1991. Základnou charakteristikou zošitov je komparatívny prístup. Porovnávali sa folklórne prejavy menšinových skupín s väčšinovým národom, hľadali sa spoločné, ale aj odlišné črty rozličných hudobných javov.

<sup>8</sup> Časopis pre literatúru a kultúru *Nový život* pod týmto názvom vychádza od roku 1948. Odvtedy až dodnes reprezentuje najrozmanitejšie prejavy a udalosti v kultúre a v spoločenskom živote vojvodinských Slovákov.

<sup>9</sup> Komplexný zoznam všetkých štúdií Martina Kmeťa je uvedený v prílohe.

<sup>10</sup> Patria sem texty: *Pre náš hudobno-spevácky život nastávajú lepšie časy* (*Hlas ľudu*, 2001), *K dejinám vojvodinského poľnohospodárstva z etnologického hľadiska* (*Hlas ľudu*, 2005), *Vedel som dobre čítať staré kľúče* (*Hlas ľudu*, 2006), *O „Pazovskom spievaní“* (*Národný kalendár*, 2006).

<sup>11</sup> Ako neskôr vyplynie, M. Kmeť nedisponoval ďalšími dielami J. Kresánka, a preto v prácach neregistrujeme niektoré terminologické zmeny, ktoré neskôr korigoval samotný J. Kresánek. Nebyť tohto vzácneho muzikológa a jeho diela, nebolo by vzniklo ani toľko etnomuzikologických štúdií a analýz ľudovej piesne Slovákov vo Vojvodine z pera Martina Kmeťa.

V Chorvátsku to bol chorvátsky melograf, muzikológ a etnomuzikológ Vinko Žganec (1890 – 1976) a v Srbsku autor vlastnej metodiky výuky hudobnej intonácie pod názvom *Funkčné metódy hudobnej gramotnosti založené na ľudových základoch* Miodrag A. Vasiljević (1903 – 1963).

K najdôležitejším výsledkom činnosti M. Kmeťa patrí zostavenie registra slovenských vojvodinských ľudových piesní na prelome tisícročí. Inšpirovaný vydaním Ladislava Galka, ktoré obsahuje registre piesní všetkých slovenských ľudových piesní, sa aj sám pustil do neľahkej práce, ktorej výsledkom je slovenský vojvodinský register ľudových piesní. Na pozadí veľkej skúsenosti a dôkladného poznania systémov triedenia hudobného materiálu srbských a slovenských etnomuzikológov si vytvoril vlastný systém, ktorý tu uplatnil. Register bol zostavený roku 2000, keď M. Kmeť dosiahol životný vek 75 rokov. Zostavený bol na písacom stroji. Napriek tomu, že nežil v dobe expanzie počítačov a internetu, sám intuitívne cítil obrovské pole možností, ktoré by priniesli štatistické a matematické programy vytvorené na skúmanie hudobných špecifik, a tak aj piesňového materiálu, ktorý zozbieral.

Ako skladateľ komponoval diela pre klavír, zborový spev a skladby pre slovenské festivaly. Jeho diela nahral Novosadský rozhlas. Najdôležitejším podnetom pre jeho skladateľskú činnosť bola *Súťaž o slovenskú hudobnú tvorbu*, ktorá vznikla v Slovákmi obývanej obci Selenča v roku 1970. V čase najväčšej umeleckej produktivity M. Kmeťa okrem ľudovej hudby, vážnej hudby či hudby tanečnej tvoril aj tzv. *angažované piesne*.<sup>12</sup> K najnáročnejším skladbám z opusu M. Kmeťa patrí vokálna poéma *Na Dolnej zemi*. Napísaná bola na text slovenského vojvodinského spisovateľa Jána Labátha a uvedená na festivale v Selenči v roku 1985. Zborovú skladbu *Božská iskra*, ktorú napísal na text Pavla Jozefa Šafárika, M. Kmeť venoval rovnomennému kultúrno-umeleckému spolku so sídlom v Novom Sade. Zbor SKUS P. J. Šafárika si ju osvojil ako svoju hymnu. Pokiaľ ide o inštrumentálnu tvorbu, prvou skladbou pre klavír M. Kmeťa, ktorá je nahraná v Novosadskom rozhlase, je skladba *Meditácie na motívy ľudových piesní*. V roku 1974 napísal klavírne miniatúry *Zoťali brezu* – na ilustráciu dramatizácie „Ranená breza“, *Snehové ráno na dedine* – idyla, *Po prvýkrát na lyžovačke* – programová miniatúra a *Pri mláčačke*. M. Kmeť napísal veľký počet piesní pre deti a je autorom veľkého počtu hudobných úprav slovenských ľudových piesní. Žiaľ, len zlomok z jeho celkovej hudobnej tvorby dnes nachádzame v originálnych notových zápisoch. Za väčšinu zachovaných skladieb vdčíme Novosadskému rozhlasu.

Martin Kmeť podporoval myšlienku zorganizovať muzikologické konferencie na tému Slovenská hudba vo Vojvodine a aktívne účinkoval na jej prvých dvoch ročníkoch (2005 – 2006). XII. konferencia muzikológov a hudobných odborníkov, ktorá sa uskutočnila v roku 2016 sa niesla v znamení témy *Život a dielo Martina Kmeťa* (pri príležitosti 90 rokov od narodenia). V zborníku

---

<sup>12</sup> Ide o svojráznu kategóriu, ktorá v období SFR Juhoslávie mala za cieľ oslavovať meno a dielo maršala Josipa Broza Tita, prezidenta Juhoslávie, ako aj hodnoty juhoslovanského modelu socializmu.

prác z uvedenej konferencie bol po prvýkrát publikovaný register piesní *Slovenská ľudová pieseň vo Vojvodine na prelome tisícročí*, ktorý vytvoril.

### **K vybraným štúdiám Martina Kmeťa**

Martin Kmeť publikoval práce v srbochorvátskom a slovenskom jazyku, niektoré boli preložené do maďarčiny a angličtiny. Jeho štúdie **v slovenskom jazyku** možno rozdeliť do dvoch základných skupín. V prvej nachádzame odborné texty s analýzou slovenských ľudových piesní vojvodinských Slovákov. Definujú sa v nich špecifiká, ale aj spoločné a odlišné znaky s piesňami spievanými na Slovensku, respektíve s tými, ktoré nachádzame v stredoeurópskom priestore. Takýchto štúdií je deväť: *Niektoré charakteristiky ľudových piesní juhoslovanských Slovákov* (1964); *Vplyv ľudových hudobných nástrojov na vývin pazovského spievania* (1972); *Výskyt starých tonálnych štruktúr v ľudových piesňach vojvodinských Slovákov* (1973); *Slovenské ľudové piesne z Vojvodiny v porovnaní s ľudovými piesňami na Slovensku* (1974); *Tematicko-obsahové, hudobno-štruktúrne a prednesové zvláštnosti staropazovských piesní* (1996); *Podivný osud prvej notami vytlačenej našej piesne* (2000); *K ľudovým piesňam Juraja Feríka st.* (2004); *Ľudové piesne Slovákov vo Vojvodine v roku 2000* (2005); *Oprava ku knihe Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy* (2008).

Do druhej skupiny patria texty, ktoré reflektujú danú skutočnosť súvisiacu s hudbou vojvodinských Slovákov vo všeobecnosti. Patria sem texty, v ktorých sa spracúvajú aktuality z hudobného života, hudobná produkcia, festivaly alebo aj recenzie publikácií. Do tejto skupiny môžeme zaradiť aj štúdie, ktoré analyzujú novovzniknuté slovenské ľudové piesne, najmä tie, ktoré vznikali počas národnooslobodzovacieho boja.<sup>13</sup> Týchto štúdií je osem: *Hudobná tvorba Slovákov vo Vojvodine* (1976); *Pieseň a hudba v ľudovej revolúcii* (1980); *Piesne spievané v brigáde* (1980); *Piesne o brigáde po brigáde* (1980); *Naše úvahy a poznámky z príležitosti vydania Retrospektívnej národopisnej bibliografie 1901 – 1960* (1994); *Príčiny, dôsledky a prax uverejňovania prác z národopisu vojvodinských Slovákov v srbčine* (1998); *O výbere piesní pre tradičný pivnický festival* (1998); *Vyber si pesničku – pieseň a hudba v časopisoch pre deti a iné našou tlačou uverejnené hudobniny* (2000);

M. Kmeť publikoval rad textov **v srbochorvátskom jazyku**. V piatich zošitoch *Folklór vo Vojvodine*, ktoré boli vydané v rokoch 1987 – 1991 nachádzame nasledovné témy: *Etnološko-folkloristički prikaz razvoja Slovačka u Vojvodini* (Etnologicko-folkloristická prezentácia rozvoja Slovákov vo Vojvodine); *Specifičnosti etnomuzikološke gradje u SAP Vojvodini u funkciji izražaja nacionalne ravnopravnosti* (Špecifiká etnomuzikologického materiálu v SAP Vojvodine vo funkcii

---

<sup>13</sup> M. Kmeť v roku 1944 ako stredoškôlak vstupuje do antifašistického národnooslobodzovacieho vojska a v rámci svojich politicko-propagandistických aktivít bol dirigentom zboru I. práporu XIV. vojvodinskej údernej slovenskej brigády. Práve táto skutočnosť ho podnietila, aby značnú časť svojich hudobnoteoretických prác venoval téme slovenských ľudových piesní spievaných v národnooslobodzovacom boji.



vyjadrenia národnostnej rovnosti); *Slovačke narodne pesme iz Stare Pazove – pregled aktivnosti i najvažnijih rezultata* (Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy – prehľad aktivít a najdôležitejších výsledkov); *Mogućnosti etnomuzikološkog objašnjenja pojava pentatonike u Staroj Pazovi i u Međumurju* (Možnosti etnomuzikologického vysvetlenia javu pentatoniky v Starej Pazove a Medzimurii) a *Suštinska pitanja višenacionalne zajednice Vojvodine i folklorna istraživanja* (Základné otázky viacnárrodnostného spoločenstva Vojvodiny a folklórne výskumy).

3

**I. PRIMER**

1.) St. Pazova br. 12  
2.) Selnica br. 570

*Allegretto*

1. A-me -ri -ka zem ve - li - ká, f ce-lom sve- te pá- ra  
2. Pro-tu-le-tje se ot - (pi - ra) mo - je sr - ce ne - ma

ne - má. Kto ju ne-zná ved ju mó-že nag mu aj sám  
mi - ra. Pro-tu-le-tje šaj-se ot-pi-ra mo-je sr-ce

V A R:

Boh po - mó - že -tu - tje pi - ra, šaj-se ot-  
ne - ma mi - ra.

**II. PRIMER**

1.) St. Pazova br. 40  
2.) Kotoriba br. 518

*Allegretto*

1.) Čo mi vra-via f Pr - ko - so - ve še - ni , še je e - dom  
2.) Ki - god o - će v(A - me - ri - ku i - ti), mo - ra pre - di

do mňa sa - lú - be - ní , še je e - dom do mňa sa - lú -  
ze - mlju sa - lo - ši - ti , mo - (ra pre) - di ze - mlju sa - lo -

Var. I

be - ní. v A - me - ri - ku i - ti - ra pre - mlju  
ši - ti.

**III. PRIMER**

1. St. Pazova: 262-II  
2. Dolnji Kraljevci: 498(9)

*Allegro*

1. Pod ob-ložkom čer-ve-nie jahodi povedz mi-lá kto gu te-be cho-đi?  
2. V tamnoj noći sveti mesec lepo, poglej draga(moju sliku le-pu

po-vec mi - lá čer-ve-ná ru-ša kto gu te - be cho - đí?  
pak se se - ke lju - ba - vi - la med na - mi.

v.1 v.2 v.3

mo - ti pre-vel - ko - ja je bi -

Komparácia piesní zo Starej Pazovy a chorvátskeho Medzimurja v rámci výskumu pentatoniky.  
Tomuto fenoménu sa M. Kmeť venoval v početných štúdiách.

Svoje znalosti ľudových piesní vojvodinských Slovákov predstavil aj v sérii textov, ktoré boli uverejňované v zborníkoch združenia *PČESA Proleće na čenejskim salašima* (Jar na čenejských salašoch).<sup>14</sup> Texty M. Kmeťa boli jedinečné a na vysokej odbornej úrovni, lebo vo

<sup>14</sup> Združenie občanov Jar na čenejských salašoch založil profesor Poľnohospodárskej fakulty v Novom Sade Veselin Lazić s cieľom vyhľadávať a zdokumentovať špecifiká vojvodinských dedín, zvykov a obyčají ich obyvateľov. Ide o historicko-kultúrnu spoločnosť, založenú v roku 1980, ktorá sa zaoberá témami z oblasti poľnohospodárstva a pravidelne usporadúva sympóziá, ktoré zhromažďujú odborníkov rôznych vedeckých profilov. Výsledkom sympózií

svojich príspevkoch spravidla zohľadňoval celkový fond slovenských piesní, ktoré volil v súlade s témou daného ročníka. Zborníky vyšli v srbskom jazyku. Ako uvádzajú vydavatelia, „*navracajúc sa k našim predkom a našim koreňom, my sa vlastne vraciame k všetkým obyčajam a zvykom našim ako k najväčším duchovným hodnotám našich predkov.*“<sup>15</sup>

V zborníkoch PČESA Martin Kmeť publikoval nasledovné práce: *Zisťovanie najstarších typov svadobných nápevov vojvodinských Slovákov* (Vojvodinská svadba, 1990); *Stav a stupeň vzdelanosti v slovenských školách v 19. storočí vo Vojvodine* (Dedinské a salašské školy, 1991); *Nezvyčajné remeslá v slovenských ľudových piesňach z Vojvodiny* (Staré remeslá vo Vojvodine, 1992); *Ľudové piesne ako etnografické dokumenty o živote v sedliackych domoch a domácnostiach Slovákov vo Vojvodine* (Sedliacke domy, 1993); *Výskyt slova „salaš“ v slovenských ľudových piesňach* (Hej, salaše!, 1994); *Najtypickejšie slovenské ľudové piesne o vodách* (Tichá voda, 1995); *Poeticko-hudobný obraz susedov v slovenských ľudových piesňach* (Sused a Boh, 1996); *Rómovia v slovenských ľudových piesňach* (Cigáň môj, Rómovia vo Vojvodine, 1997); *Slovenské ľudové piesne o kúpe a predaji* (Jarmok bol, 2003); *Slovenské ľudové piesne o moruši* (Moruša Murga, 2004) a *Piesne o slovenských a iných dedinách* (Dedina moja, 2005).

Z bohatého opusu článkov si posviťme na tie, ktoré poukazujú na celkový charakter jeho diela. Prvú vedeckú štúdiu publikoval v roku 1964 pod názvom *Niektoré charakteristiky ľudových piesní juhoslovanských Slovákov.*<sup>16</sup> Zverejnením tejto štúdie sa začali písať dejiny slovenskej vojvodinskej etnomuzikológie, ako to neskôr na sklonku svojho života vyhlásil. V skutočnosti ide o fundovaný text, ktorý signalizuje aj to, že autor má bohaté skúsenosti a veľmi široké spektrum poznatkov o danej oblasti a že hudobnú predstavivosť jednej minority chápe v širšom hudobnom kontexte – v celoslovenskom, celojuhoslovanskom či dokonca stredoeurópskom. Už vtedy sa akoby pripravuje preskúmať celý korpus slovenských ľudových piesní vo Vojvodine, taktiež zhromaždiť všetky piesne, zosystematizovať a následne publikovať v zbierkach ľudových piesní, podobne ako to bolo na Slovensku vo vydaniach *Slovenské spevy*. V štúdiu rozdeľuje slovenské vojvodinské piesne na piesne so starými tonálnymi kostrami a na skupinu novších piesní novouhorskeho typu. V kapitolách *Zberateľské akcie v minulosti a dnes*, *Svojrázne hudobnoštýlové prvky našich starých nápevov* a *Niektoré postrehy v súvisi s vývojom „novej“ a „novouhorskej“ piesne u nás* zverejňuje aj notové ukážky piesní, ich texty a analýzu hudobného materiálu, v ktorej sa odvoláva na systém analýzy M. Vasiljevića. Z príspevku vidno, že okrem hudobnoteoretických prác srbského etnomu-

---

sú zborníky s odbornými, ale aj vedecko-populárnymi štúdiami, článkami na témy, ktoré si každoročne táto spoločnosť stanovuje a predovšetkým sú späté s problematikou vojvodinských dedín a salašov. Vydavatelia zohľadňovali heterogénny charakter zloženia obyvateľstva, nie iba v zmysle národnostnom alebo konfesionálnom, lež preferovali najmä regionálne charakteristiky a kultúrnu heterogénnosť vojvodinského priestoru. Vzhľadom na rozličnú profesionálnu orientáciu autorov vznikali aj rozličné odborné, poetické, esejistické a iné žánre.

<sup>15</sup> In: Stari zanati u Vojvodini VIII, 1992.

<sup>16</sup> In: Nový život, 1964, 4, č. 10 – 12, s. 269 – 284.

zitológa mal užv tomto čase dôverne preštudované aj práce J. Kresánka<sup>17</sup> ale aj B. Bartóka. Definuje špecifiká staršieho typu piesní, ktoré sa u vojvodinských Slovákov našli. Kresánkovo tvrdenie, že „*pri chromatických mezotetrachordoch je hľadanie príkladov na autentické spojovanie ešte beznádejnejšie ako v predošlom spojovaní tetrachordov dórických*“ (Kresánek, 1951: 118) dopĺňa M. Kmeť poznáním, že práve v komunite vojvodinských Slovákov sa takéto príklady našli (napríklad pieseň *Čo sa stálo v údole*). Je to priamy doklad o tom, ako uvádza, že „*v izolovanej etnickej skupine, oddelenej od vlasti, sa prvky tradičnej autentickéj kultúry dlhšie zachovali*“ (Kmeť : 1964, 272). Piesne, ktoré si s najväčšou pravdepodobnosťou priniesli zo starej vlasti, patria do skupiny *polo-piesne polo-plačky mužské* (kvintakord semiditonický), napríklad piesne *Pri Nitrianskej bráne* (uvádza iba text), *Kto peniažke potrebuje* (autentické spájanie tetrachordov lydických). Analýza ďalších piesní, ako sú *Na doľiňe na tej straňe*, *Stúpaj Zuska stúpaj* a ďalšie, boli akýmsi signálom slovenským etnomuzikológom, že to, čo považovali za zabudnuté vo vlastnom piesňovom materiáli, ešte stále konzervuje slovenská enkláva za hranicami Slovenska.

Pokiaľ ide o piesne, ktoré sa klasifikujú ako „*nové*“ alebo „*novouhorské*“ (Kmeť : 1964, 277), tie charakterizuje síce jednoduchšia harmonická forma, avšak omnoho bohatší textový fond. Hoci sú vo všeobecnosti považované za výsledok maďarského vplyvu, sám M. Kmeť tvrdí, že ich vznik bol podmienený aj slovenskou kultúrou a slovenská pieseň mala pritom podstatný podiel. S podobným tvrdením sa stretávame aj u Bélu Bartóka v štúdiu *Maďarská ľudová hudba a ľudová hudba susedných národov* (Bartók, 1954: 99). A do tretice – pokiaľ ide o piesne vojvodinských Slovákov (bez ohľadu na to, či patria k starším alebo novším) – charakterizuje ich aj molovosť. Ako hovorí M. Kmeť, „*tak je to aj v slovenských regiónoch, z ktorých sa veľká časť vojvodinských Slovákov presídľovala (Hont, Novohrad)*“ (Kmeť : 1964, 279).

V tejto prvej štúdiu sa M. Kmeť dotkol aj témy, ktorou sa zaoberal počas celého výskumného obdobia: pazovským spievaním. Počiatky tohto spievania datoval do roku 1921, keď sa v Pazove objavil prvý interpret slovenských piesní na harmonike. Podľa tejto prvej štúdie bola pentatonika podmienená hlavne mechanizmom harmoniky, diatónky, a tak sa aj pieseň tvarovala v týchto obmedzených výrazových možnostiach. Sám však opatrne pristupoval k definovaniu tohto javu a tvrdil, že pazovskú pentatoniku je potrebné ešte skúmať, zaznamenávať aj nástrojové prednesy, pripodobňovať ich k vokálnemu prednesu a tieto závery potvrdiť alebo poprieť. Podľa M. Kmeťa ani melizmy nie sú ľudovému spevu na Slovensku celkom cudzie a pentatoniku možno pripísať v špecifických spoločenských podmienkach životu na Vojenskej hranici. Ďalší moment zachovania takéhoto spevu v Pazove je zanechanie kolektívneho spevu a uprednostňovanie sólového.

M. Kmeť si uvedomoval silu presídlenej komunity a jej snahu zachovať javy, ktoré už

---

<sup>17</sup> Vplyv Kresánka jasne vidno v myšlienkach o hudobnej predstavivosti, o čom bude reč v ďalších kapitolách. Táto publikácia sa dostala do rúk M. Kmeťovi v roku 1954 a najvýraznejšie ovplyvnila jeho bádateľskú činnosť.

v mieste zrodu prekonalí isté zmeny a vývoj. V ďalšom výskume sa zahĺbil do podstaty predharmonickú piesňovej kultúry. V roku 1973 publikoval štúdiu s názvom *Výskyt starých tonálnych štruktúr v ľudových piesňach vojvodinských Slovákov*.<sup>18</sup> Štúdiu napísal vo východnom Srbsku, v Negotíne a to znamená, že bol vzdialený od slovenskej komunity, ktorá je koncentrovaná vo Vojvodine. Napriek tomu svoje práce zakladal na odborných štúdiách slovenských etnomuzikológov. V spomínanom príspevku opísal tonálne kostry predharmonického hudobného myslenia, analyzoval trojtónovú kosťru a prechod od trojtónovej kostry k pentatonike.<sup>19</sup> Štúdia je mimoriadne vzácna pre lepšie pochopenie všetkých ďalších textov, ktoré analyzujú ľudovú pieseň, pretože práve v nej sú uvedené vzory, notové ukážky a vysvetlivky nevyhnutné pre kvalitné porozumenie ďalších analýz.

Ďalšia štúdia venovaná tonalite slovenských vojvodinských piesní a jej špecifikám vo vzťahu k celoslovenskému korpusu ľudových piesní vychádza v roku 1974. V časopise pre literatúru a kultúru *Nový život* totiž nachádzame príspevok M. Kmeťa s názvom *Slovenské ľudové piesne z Vojvodiny v porovnaní s ľudovými piesňami na Slovensku* (Kmeť : 1974, 548). Na to, aby piesne porovnal a následne analyzoval, mal v tom čase preštudovaných vyše tisíc nahraných alebo zapísaných ľudových piesní z vojvodinského prostredia. Piesne, ktoré spievajú vojvodinskí Slováci, rozdeľuje M. Kmeť do skupín: *Sťahovaním prinesené zo starej vlasti, Dodatočne importované zo Slovenska, Utvorené vo Vojvodine a Prebraté od iných národov a národností*. Keď porovnával s piesňami v Slovenských spevoch,<sup>20</sup> poukazoval na štýlovo jednoduchšie a čistejšie, teda staršie varianty, ktoré boli na Dolnú zem prinesené, izolované a takto aj konzervované. Málo piesní je identických, v najväčšej miere sú to textové alebo melodické varianty. Druhý typ piesní šírili „romanticky prebudení učítelia, farári a iní jednotlivci“ (Kmeť : 1974, 550). U nich bol rozhodujúci estetický moment, prinášali a šírili to, čo sa im páčilo, a aj percento identických piesní je tu najväčšie. V tretej skupine je omnoho menej piesní, k nim patria najmä tie, ktoré vznikli v národnoslobodzovacom boji v slovenských rotách. Štvrtá skupina je najmenšia a vzniká vtedy, keď sa ojedinele vyskytne slovenský text na melódiu srbskej piesne a pod. V rukopisnej prednáške M. Kmeťa nachádzame neskôr zaujímavú poznámku. Na vrchole svojej výskumnej činnosti navrhuje k štyrom základným skupinám priradiť aj ďalšiu: „*Sťahovaním prinesené, ale teraz už neznáme na Slovensku. Mala by jej patriť patričná pozornosť, pretože vojvodinské piesne tvoria od 5 – 35 % originálnych piesní a textov*“ (Kmeť : rukopis).

Okrem toho, že M. Kmeť porovnával teritoriálnu kompatibilitu a s ňou spojené štýlové

<sup>18</sup> In: Tradičná kultúra Slovákov vo Vojvodine. Zborník prác vedeckej konferencie v Novom Sade (22. – 24. októbra 1970). Nový Sad: Obzor 1973, s. 195 – 214.

<sup>19</sup> Základom trojtónovej kostry sú dve čisté kvarty, ktoré môžu byť spojené autenticky alebo plagálne. O pentatonike hovorí v dvoch prípadoch – tá prvá je staršia, bezpoltónová (anhemitonická) v klesajúcom rade a druhá novšia (chemitonická), ktorá obsahuje dve veľké tercie. Používanie termínu pentatoniky sa vzťahovalo výlučne na bezpoltónovú päťtónovú tóninu, teda na čistú anhemitonickú pentatoniku.

<sup>20</sup> GALKO, Ladislav: Slovenské spevy I. – VI. Bratislava: Opus, 1972.

charakteristiky, príležitosti na spev či povahu piesní, poukázal v spomínanom článku na analýzu tonálnych kostier podľa systému stanoveného J. Kresánkom. Analyzuje 305 slovenských vojvodinských melódií a delí ich na staré piesne predharmonické a nové piesne harmonické a novouhorské. Je zaujímavé, že z uvedeného počtu mali prevahu práve piesne so starými tonálnymi kostrami (158 : 147). Pri starých piesňach bolo 24 pentatonických, 34 tetrachordálnych, 7 kvintakordálno-tetrachordálnych, 52 kvintakordálnych, 39 kvintakordálno-harmonických.<sup>21</sup> Zo stredo-vekých stupníc sa najviac vyskytuje dórická stupnica, typická pre južné Slovensko, mixolyd typický pre stredné Slovensko, zatiaľ čo vo vojvodinských piesňach takmer vôbec nemožno nájsť lydickú tóninu, ktorá je charakteristická pre hudbu severozápadného Slovenska. V nových piesňach našiel 16 piesní s kvintakordálnymi prvkami, 81 harmonických piesní (starší typ novej piesne), 26 s bodkovaným rytmom, 15 s rozvinutým typom novouhorskej piesne z konca 19. storočia a v 11 prípadoch je opačné kvintovanie, ktoré tiež patrí k novej piesni. Medzi piesňami nenašiel bodkovaný rytmus, ktorý sa pokladá za maďarský prvok v slovenskej ľudovej hudbe.

Najhodnotnejšou časťou príspevku a jeho analýzy je konštatovanie, že typická vojvodinskoslovenská tonálna štruktúra je „*plagálne spojovanie úplných mólových kvintakordov*“ (Kmeť : 1974, 554). Názor, ktorý Kmeť vyjadril v prvej štúdii, dopĺňa ďalším tvrdením a ukážkou piesne *Ťažko tomu Sýkorovi* (Kmeť : 1974, 554). Túto pieseň si zapísal v obci Selenča v roku 1949 a v príklade je jasne uvedený skok v rozpätí nóny v rámci jedného slova. Pieseň patrí do skupiny piesní prinesených zo Slovenska, možno ju nájsť aj v Kollárových Národných spievankách s názvom *Ťažko tomu sýkorovi*.

*Podivný osud prvej notami vytlačenej našej piesne* je názov Kmeťovho textu, ktorý bol publikovaný v roku 2000 v Zborníku Spolku vojvodinských Slovakistov. M. Kmeť sa tu zameriava na pieseň *Čo sa stalo v údole*, ktorá bola údajne znotovaná ako prvá v roku 1923 v časopise *Svit* a M. Kmeť o nej vo svojom prvom etnomuzikologickom texte napísal, že mohla vzniknúť okolo roku 1830, keď boli ustanovení strážcovia chotárov v Petrovci, tzv. subaši, o ktorých sa v piesni spieva. Pieseň obsahuje až dva orientálne tetrachordy, t. j. dve rôzne zväčšené sekundy v jednej piesni a tým jasne poukazuje na silný „orientálny“ t. j. turecký vplyv. *Dostali sme tu vlastne plagálne spojenie chromatických mezotetrachordov pomocou „synafé“ (na jednom tóne). Osobne som počul pieseň i tak zaspievať. V juhoslovanskej etnomuzikológii sa takáto stupnica nazýva „cigánska“, čo sa zhoduje s jej orientálnym pôvodom* (Kmeť : 2000, 141).

Ďalšia štúdia, v ktorej analyzoval slovenské piesne, je uverejnená v *Zbierke ľudových piesní vojvodinských Slovákov*, ktorú vydal v roku 2004 Juraj Ferík ml. M. Kmeť tvrdí, že v celom korpuse zistil veľké percento dnes už inak znejúcich piesní, zmeny sa týkali viac nápevov ako

---

<sup>21</sup> M. Kmeť používa pôvodné terminologické označenia, ktoré u J. Kresánka nachádzame v prvom vydaní diela *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*.



textov. Ľudové piesne podliehajú zmenám a v tom zmysle má zbierka veľkú dokumentačnú hodnotu. V tejto analýze, odvolávajúc sa na J. Kresánka, hovorí, že jedna z vlastností, podľa ktorej poznáme starú ľudovú pieseň, sú hypozávery, keď sa pieseň nekončí na základnom tóne, ale na dolnej dominante, teda o štyri tóny nižšie. Takéto piesne nájdeme v uvedenej zbierke. Pokiaľ ide o staré piesne, opäť zdôrazňuje, že možno hovoriť o príkladoch piesní, v ktorých nachádzame autentické a plagálne spájanie tetrachordov. V analýze sa venuje aj hudobnej forme, podáva špecifickú genézu (na príklade piesne *Smutná novinečka...*) novouhorskej uzavretej formy. Potvrdzuje Bartókovo konštatovanie o „slovenskom zhustovaní uprostred“, ktoré vlastne predpokladá formu A B B A a v jej forme B sa snaží za kratší časový úsek vyspievať viac tónov a slabík textu. Okrem maďarského vplyvu v tomto texte hovorí po prvýkrát aj o vplyve srbskom. Hoci je príliš malý, uvádza 12 až 13 prípadov, keď sú texty slovenské, ale spievajú sa na srbskú melódiu.

### **Register slovenských vojvodinských ľudových piesní Martina Kmeť'a**

Slovenská vojvodinská ľudová pieseň z prelomu tisícročia je abecedne zoradený súpis všetkých slovenských ľudových piesní, ktoré sa spievajú v komunite Slovákov vo Vojvodine v Srbsku. Zoznam vytvoril Martin Kmeť na prelome tisícročí a zahŕňa všetky piesne, ktoré boli do roku 2000 publikované, respektíve tie piesne, ktoré boli nahrané v Novosadskom rozhlase. Ako sám M. Kmeť píše v Doslove tohto zoznamu, „na ideu takéhoto usporiadania piesní som prišiel, študujúc VII. Knihu II. vydania *Slovenských spevov od Ladislava Galku: prehľady – registre* (Kmeť : 2000, 23). Súpis vznikol aj kvôli tomu, že posledné desaťročie 20. storočia bolo pre hudobnovednú oblasť vojvodinských Slovákov rozhodujúce a prinieslo tzv. kapitálne zbierky slovenských ľudových piesní. Súpisom chcel etnomuzikologickú činnosť posunúť na ďalšiu vyššiu úroveň a pomôcť tak budúcim výskumným pracovníkom ľahšie sa zorientovať v tomto kultúrnom dedičstve. V súpise majú všetky piesne osem počiatočných slabík textu a väčšina z nich aj tri číslice. Prvé číslo označuje číslo strany v notovej písanke (ide o písanky, v ktorých M. Kmeť zapisoval piesne počuté v Novosadskom rozhlase), po pomlčke je číslo danej notovej písanky (spolu ich je 16), tretie číslo je číslo textu v ďalších osobitných písankách. To znamená, že melódie a texty sú písané na dvoch miestach, avšak ako aj sám píše, táto jeho práca sa začala spontánne, a preto výzvy, ku ktorým sa dostal (všetko je písané v rukopise), poriešil tak, ako uznával za vhodné. Tieto čísla sa teda vzťahujú na piesne zapísané v Novosadskom rozhlase a ako píše, za 3 až 4 roky ich zapísal viac ako 1500. Ďalší zdroj, na ktorý v registre odkazuje, sú tri kapitálne zbierky (Stará Pazova *Paz*, Kovačica – Padina *Ko* a Báčsky Petrovec *Pe*). Svoje označenie mal aj pre situáciu, keď sa pieseň najprv naspievala v Rozhlase a až potom vyšla v zbierke.



piesní v tomto registri je 2700 slovenských ľudových piesní (neskôr pridáva ešte 5 ďalších, ktoré dodatočne objavil). Možno povedať, že tento zoznam je vyvrcholením jeho celoživotnej zberateľskej a výskumnej činnosti. Pre uľahčenie práce budúcich bádateľov podal celkový prehľad spievaných slovenských ľudových piesní, vytvoril si vlastný systém triedenia, ktorý opísal v predslove. Jeho zámerom bolo posunúť muzikológiu vojvodinských Slovákov na vyššiu odbornú úroveň.

## Záverom

Martin Kmeť bol všestrannou hudobnou osobnosťou, ktorá neustále reagovala na tep slovenského vojvodinského hudobného života. Bol pri zrode slovenského programu novosadského rozhlasu, pri veľkom projekte Vojvodinského múzea, ktorý nahrával ľudové piesne vo Vojvodine, bol pri zrode najväčších hudobných festivalov tamojších Slovákov, aktívne pôsobil v slovenskom spolku P. J. Šafárika v Novom Sade, on hodnotil, apeloval, kritizoval, chválil, povzbudzoval... Slovom, mal nadhľad, vedel čo je potrebné urobiť a snažil sa usmerňovať javy a spolupracovníkov tak, aby sa dosiahli tie najuľachtiliejšie ciele v oblasti hudby. Z vďaka k jeho dielu pripravuje Ústav hudobnej vedy SAV na vydanie výber zo štúdií Martina Kmeťa v retrospektívnej edícii.

## ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY:

- BARTÓK, Béla. 1954. *Maďarská ľudová hudba a ľudová hudba susedných národov*. In: Hudobnovedný zborník SAV. II. Edit. Z. Nováček. Bratislava: Slovenská akadémia vied. s. 95 – 149.
- BURLASOVÁ, Soňa. 2013. *Kapitoly o slovenskej ľudovej piesni*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy slovenskej akadémie vied. 296 s. ISBN: 978-80-89135-30-1.
- DEMO, Ondrej. 1981. *Z klenotnice slovenských ľudových piesní*. Bratislava: OPUS. 408 s. Vydanie 1. 62-377-81.
- ELSCHEK, Oskár. 1959. Úvod. In: *Slovenské ľudové piesne*. I zväzok. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 7 – 16 s.
- ELSCHEKOVÁ, Alica. 1963. *Základná etnomuzikologická analýza*. In: Hudobnovedné štúdie VI. Bratislava: Slovenská akadémia vied.
- FERÍK, Juraj. 2004. *Ľudové piesne Slovákov vo Vojvodine*. Kultúra, Báčsky Petrovec. 459 s. ISBN 86-7103-245-0.
- FILIP, Michal, MIŠKOVIC, Juraj a KMEŤ, Martin. 1996. *Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy*. Báčsky Petrovec: Kultúra. 520 s.
- KMEŤ, Martin. 1964. *Niektoré charakteristiky ľudových piesní juhoslovanských Slovákov*. In: Nový život – časopis pre literatúru a kultúru. Red. J. Kmeť. Nový Sad: NVTP Obzor – ZOZP Tvorba. s. 269 – 284.
- KMEŤ, Martin. 1974. *Slovenské ľudové piesne z Vojvodiny v porovnaní s ľudovými piesňami na Slovensku*. In: Nový život – časopis pre literatúru a kultúru. Red. M. Harpáň. Nový Sad: NVTP Obzor – ZOZP Tvorba. s. 548 – 561.
- KMEŤ, Martin. 1976. *Hudobná tvorba Slovákov vo Vojvodine*. In: Nový život – časopis pre literatúru a kultúru. Nový Sad: Obzor. s. 544 – 551.
- KMEŤ, Martin. 1996. *Tematicko-obsahové, hudobno-štruktúrne a prednesové zvláštnosti staropazovských piesní*. In: Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy. Báčsky Petrovec: Kultúra, s. 19 – 42 a 431 – 497.

- KMEŤ, Martin. 2008. *Opravy ku knihe Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy*. In: Slovakistický zborník 3. Nový Sad: Slovakistická vojvodinská spoločnosť. s. 161 – 180. ISBN 978-86-83535-75-9.
- KRESÁNEK, Jozef. 1951. *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava: Národné hudobné centrum 1997. 296 s. ISBN 80-88880-14-9.
- LENG, Ladislav. 1972. *Hudobné pozoruhodnosti staropazovskej piesne*. In: Stará Pazova 1770 – 1970. Zborník štúdií a článkov. Nový Sad: Obzor. s. 340 – 351.
- MARKOVIĆ, Mladen. 1993. *Etnomuzikologija u Srbiji. Putevi i putokazi*. In: Novi zvuk. Internacionalni časopis za muziku. Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije. ISSN 0354-818X-0354-4362.
- PALČOK, Zoran. 1963. *Petnaest godina rada instituta za narodnu umjetnost u Zagrebu*. In: Narodna umjetnost : hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku, Vol.1 No.1 Ožujak.
- PLICKA, Karol. 1961. *Slovenský spevník I*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo. 383 s.
- SIRÁCKY, Ján. 1989. *Bojová cesta XIV. vojvodinskej údernej slovenskej brigády*. In: Slováci v zahraničí 15. Martin: Matica slovenská. s. 45 – 68.
- SKLABINSKÁ, Milina. 2005. *O význame hudobno-teoretických reflexií etnomuzikológa Mr. Martina Kmeťa*. In: Slovenská hudba vo Vojvodine. Zborník prác I. muzikologickej konferencie 2005. s. 99 – 113. ISBN 86-86263-01-1.
- SKLABINSKÁ, Milina. 2008. *Digitalizácia archívnej zbierky slovenských piesní v Múzeu Vojvodiny*. In: Slovenská hudba vo Vojvodine. Zborník prác 3. konferencie muzikológov a hudobných odborníkov. Nový Sad: Národnostná rada slovenskej národnostnej menšiny. s. 50 – 59. ISBN 978-86-86263-06-3.
- SKLABINSKÁ, Milina. 2016. *K nedožitej 90-ke etnomuzikológa Martina Kmeťa – Hudobno-teoretické práce etnomuzikológa Martina Kmeťa*. In : Národný kalendár 2016. Báčsky Petrovec: Slovenské vydavateľské centrum. 2016, s. 174 – 183.
- ŠVEHLÁK, Svetozár. 1996. *Na cestu*. In: Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy. Báčsky Petrovec: Kultúra, s. 5 – 8.
- ŽGANEC, Vinko. 1924. *Hrvatske pučke popijevke iz Medumurja*. II. Tom, 1992. Zagreb: zavod za istraživanje folklor.
- VASILJEVIĆ, A. Miodrag. 1950. *Jugoslovenski muzički folklor*, Beograd: Prosveta. 423 s.
- VLAHOVIĆ, Petar. 2003. *Doprinos Miodraga A. Vasiljevića etnologiji*. Okrugli sto - Miodrag A. Vasiljević – život i delo. Beograd: Institut za književnost i srpski jezik.



## PRÍLOHA:

### Články a štúdie Martina Kmeťa (chronologicky)

1. Niektoré charakteristiky ľudových piesní juhoslovanských Slovákov. In: Nový život. Roč. 1964, č. 4, s. 269 – 284.
2. Výskyt starých tonalít v ľudových piesňach vojvodinských Slovákov. In: Tradičná kultúra Slovákov vo Vojvodine. Zborník prác vedeckej konferencie v Novom Sade (22. - 24. októbra 1970). Nový Sad: Obzor 1973, s. 195 – 214.
3. Vplyv ľudových hudobných nástrojov na vývin pazovského spievania. In: Stará Pazova 1770 – 1970. Zborník štúdií a článkov. Nový Sad: Obzor 1972, s. 352 – 370.
4. Narodne pesme vojvođanskih Slovaka u poređenju sa narodnim pesmama u Slovačkoj. In: Rad XX. Kongresa Sazeva udruženja folklorista Jugoslavije u Novom Sadu, 1973. Beograd 1978, s. 267 – 274.
5. Ľudové piesne vojvodinských Slovákov v porovnaní s ľudovými piesňami na Slovensku. In: Nový život, 1974, č. 6, s. 548 – 561.
6. Hudobná tvorba Slovákov vo Vojvodine. In: Nový život, 1976, č. 6.
7. Pieseň a hudba v ľudovej revolúcii, v XIV. V.Ú.S.B. a v pestovaní jej revolučných tradícií. In: Revolučné odkazy XIV V.Ú.S.B. Zborník prác zo sympózia v Petrovci (10.11.1979). č. 6, Nový Sad: Obzor 1980, s. 215 – 217.
8. Piesne spievané v brigáde. In: Revolučné odkazy XIV V.Ú.S.B. Zborník prác zo sympózia v Petrovci (10.11.1979). Nový Sad: Obzor 1980, s. 321 – 357.
9. Piesne o brigáde po brigáde. In: Revolučné odkazy XIV V.Ú.S.B. Zborník prác zo sympózia v Petrovci (10.11.1979). Nový Sad: Obzor 1980, s. 358 – 374.
10. Revolucionarne i borbene pesme kod Slovaka u Vojvodini i u XIV V.U.S.B. NOB. In: Kongres SUFJ Banja Vrućica-Teslić, 1980, s. 127 – 131.
11. Melos NOB-e kao značajan činilac prožimanja nesrodnih muzikaliteta naroda Vojvodine. In: Zvuk, br. 4, 1980, s. 18 – 40.
12. Stanje proučavanja kulture i umetnosti u NOB-i i socijalističkoj revoluciji. In: XXVIII Kongres SUFJ – Zbornik radova, Sutomore, 1981, IŠRO, Obod, Cetinje, s. 240 – 246.
13. Kodály, Bartók és kortársai, hatásuk a zenei élet gazdagítására Jugoszláviában (Kodály, Bartók a vplyv ich súčasníkov na obohatenie hudobného života v Juhoslávii). In: Kodály múzeum, Kecskemét 1982, Maďarsko, IX. Népzenei találkozó (IX. stretnutie ľudovej hudby).
14. Neka pitanja komparativne etnomuzikologije u odnosu na ostvarene domete u toj oblasti, prilog za diskusiju na sastanku "Etnomuzikologija u Jugoslaviji – 83, Donja Stubica, 1983.
15. Prihvatanje elemenata slovenačke narodne i nacionalne muzičke kulture kroz radničko-revolucionarnu i partizansku pesmu u Vojvodini. In: Zbornik I. kongresa jugoslovanskih etnologov in folkloristov (30. kongres Zveze društev folkloristov Jugoslavije, 18 kongres Zveze etnoloških društev Jugoslavije), Rogaška Slatina 5. – 9.10.1983. Ljubljana 1983, s.755 – 762.
16. Neke specifičnosti gradnje i strukture revolucionarnih i partizanskih napeva u Vojvodini. Zvuk Sarajevo. Br. 1, 1984, s. 39 – 49.



17. Uticaj raznih folklornih područja na muzičke i leksičko poetske sadržaje pesama NOB-e Vojvodine. In: XXII festival Kurirček, Ljudska glazba v NOB in revoluciji. Maribor, 1984, s. 102 – 122.
18. Vinko Zsganec Muraközi gyűjtésének Bartók által sajátosnak ítélt dalanyaga. (Obsahy medzimurskej zbierky Vinka Žganca, ktoré Bartók zhodnotil ako charakteristické.) In: Kodály múzeum Kecskemét 1985, X. stretnutie ľudovej hudby.
19. Folklorna muzika Slovaka u SFRJ u svetlu dosadašnjih proučavanja (preložené a vytlačené v angličtine). In: YU 1985. Zbornik radova sa znanstvenog skupa u povodu Evropske godine glazbe 1985. Glazbeno stvaralaštvo narodnosti i etničkih grupa. Zagreb 22. – 24. srpnja 1985, s. 54 – 65.
20. Popevke NOB-e kao faktori korenitih promena u folklornom stvaralaštvu AP Vojvodine. In: Zbornik radova XXXII. kongresa SUFJ. I. Sombor, 1985, Novi Sad, 1985, s. 451 – 457., II. diskusija, N. Sad, 1986, s. 78 – 80.
- 21.\* Etnološko-folkloristički prikaz razvitka Slovaka u Vojvodini. Zv. 1. Novi Sad 1987, s. 55 – 65.
- 22.\* Specifičnosti etnomuzikološke gradje u Vojvodini u funkciji izražaja nacionalne ravnopravnosti. Zv. 2, s. 107 – 115, 1988 (preklad do slovenského jazyka je uverejnený v časopise Nový život, č. 9 – 10, 1990, s. 405 – 409).
- 23.\* Slovačke narodne pesme iz Stare Pazove. Zv. 3. Novi Sad, 1989, s. 103 – 112+2.
- 24.\* Suštinska pitanja višenacionalne zajednice Vojvodine i folklorna istraživanja. Zv. 4, 1990, s. 33 – 40.
- 25.\* Mogućnosti etnomuzikološkog objašnjenja pojava pentatonike u Staroj Pazovi i u Međumurju. Zv. 5, 1991, s. 79 – 90.
26. Popevke narodnooslobodilačke borbe u AP Vojvodini – uticaj raznih područja folkloru na njihov sadržaj i oblik. In: Fakultet muzičke umetnosti Beograd. Odsek za etnomuzikologiju. Magistarski rad odbranjen 27.6.1990.
27. Pentatonika u Međumurju i Staroj Pazovi – sličnosti i razlike. Rasprava i prilozi uz stogodišnjicu rođenja Vinka Žganca (Čakovac 25. – 27.10.1990). In: Narodna umjetnost. Posebno izdanje 3. Zagreb 1991, s. 367 – 376.
28. Naše úvahy a poznámky z příležitosti vydania retrospektívnej národopisnej bibliografie od r. 1901 – 1960, In: Nový život 1 – 3, 1994, s. 28 – 33.
- 29.\*\* Utvrđivanje najstarijih tipova svadbenih napeva kod vojvodjanskih Slovaka, In: PČESA, 1990, Vojvodjanski svatovi, s. 139 – 145.
- 30.\*\* Prilike i stanje pismenosti u slovačkim školama tokom XIX. veka u Vojvodini. PČESA 1991, Seoske i salašarske škole, s. 229 – 232.
- 31.\*\* Neobični zanati u slovačkim narodnim pesmama iz Vojvodine (Antizanatlijske pesme). PČESA 1992, Stari zanati u Vojvodini, s. 262 – 267.
- 32.\*\* Narodne pesme kao etnografski dokumenti života u seljačkim kućama i domaćinstvima kod Slovaka u Vojvodini. PČESA 1993, Paorske kuće, s. 371 – 383.
- 33.\*\* Nalaz reči “salaš” u slovačkim narodnim pesmama. PČESA 1994, Ej, salaši, s. 623 – 631.
- 34.\*\* Najtipičnije slovačke narodne pesme o vodama. PČESA 1995, Tija voda, s. 657 – 663.

- 35.\*\* Poetsko-muzički prikaz komšiluka kroz slovačke narodne pesme. PČESA 1996, Komšija pa Bog, s. 396 – 403.
- 36.\*\* Cigani (Romi) u slovačkim narodnim pesmama. PČESA 1997, Cigane moj, Romi u Vojvodini, s. 573 – 579.
37. Michal Filip, Juraj Miškovic, Martin Kmeť a kolektív: Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy. Báčsky Petrovec: Kultúra 1996.
38. Ľudové piesne juhoslovanských Slovákov v porovnaní s ľudovými piesňami zo Slovenska. In: Zborník spolku vojvodinských slovakistov.<sup>1</sup> Č. 14. Nový Sad 1997, s. 183 – 198.
39. Príčiny, dôsledky a prax uverejňovania prác z národopisu vojvodinských Slovákov v Srbčine. In: Nový život. Mesačník pre literatúru a kultúru, 1998, č. 3 – 4, s. 115 – 125.
40. O výbere piesní pre tradičný pivnický festival. In: Nový život, mesačník pre literatúru a kultúru, 1998, č. 9 – 10, s. 391 – 399.
41. Podivný osud prvej notami vytlačenej našej piesne. In: Zborník Spolku vojvodinských slovakistov.<sup>1</sup> Č. 16 – 18. Nový Sad 2000, s. 139 – 148.
42. Vyber si pesničku – pieseň a hudba v časopisoch pre deti a iné našou tlačou uverejnené hudobniny, In: Vydavateľsko-tlačiarenská činnosť Slovákov v Juhoslávii. Zborník materiálov z medzinárodného sympózia (10.–11.09.1999 v Báčskom Petrovci). Bratislava: Dom zahraničných Slovákov – Literárno-informačné centrum 2000, s. 61 – 90.
43. Fragmenty o našej hudobnej kultúre. Vybral Vít'azoslav Hronec. In: Nový život. Mesačník pre literatúru a kultúru. Január–február 2001, č. 1– 2, ročník 53. (Tiež dal podnázvy: O “pazovskom spievaní”, 1964, O vplyve inonárodného etnika na ľudovú hudbu v Starej Pazove, 1972, Hlavnú prácu na zachovávaní a zveľaďovaní našej hudobnej kultúry musíme zdolať my sami, 1973, O zachovávaní pentatoniky v našich ľudových piesňach, 1973, Naša špecifickosť – nočný spev mládencov po dedine, 1974, Dôsledky počardášovania našich ľudových piesní, 1974, O našich hudobných festivaloch vo všeobecnosti, 1975, O vzťahu literatúry a hudby, 1978, Účasť našej ľudovej piesne na formovaní mravného profilu ľudí, 1996, Niekoľko kritických záznamov o našom vzťahu k hudbe, 1998. Tiež je tam skladba Božská iskra pre mužský trojhlasný zbor.)
44. Ľudová pieseň a piesne Slovákov v Juhoslávii – prednáška v SKUS-e “Šafárik”. (Pripravené do tlače a odovzdané vtedajšiemu predsedovi MOMS-u básnikovi Jánovi Labátovi.).
45. Pre náš hudobno-spevácky život nastávajú lepšie časy. In: Hlas ľudu. Obzory, 23. novembra 2001.
- 46.\*\* Slovačke narodne pesme o kupoprodaji. In: KID PČESA XVIII KIBV. Novi Sad – Ruma, 2003, Vašar je bio, s. 488 – 495.
47. K ľudovým piesňam Juraja Feríka st. Recenzia v knihe: Ferík, J.: Ľudové piesne Slovákov vo Vojvodine. Báčsky Petrovec: Kultúra 2004, 5 – 459, s. 9 – 18.
- 48.\*\* Slovačke narodne pesme u vezi duda. In: XIX. knjiga PČESA, Čenej 25., IX.2004, Dud murga – drvo ravnice Vojvodine.
49. Ľudové piesne Slovákov vo Vojvodine v roku 2000. Prednáška na medzinárodnej konferencii hudobníkov. Nový Sad, 16. apríla 2005.
50. \*\* Pesme o slovačkim i drugim selima. In: KID PČESA XX. KIBV Novi Sad, 2005, Selo moje, s. 555 – 563.

51. Oprava ku knihe Slovenské Ľudové piesne zo Starej Pazovy. In: Slovakistický zborník 3. Nový Sad : Slovakistická vojvodinská spoločnosť , 2008. – S. 161.

### **Rozhovory s Martinom Kmeťom**

- Ej totú, totú - a či vôbec nôtu / rozhovor zaznamenala A. [Anna] Mekanová ; Martin Kmeť. Interview s Martinom Kmeťom. In: Nový život. – Roč. 25, č. 3 (máj-jún 1973), s. 271-272. – ISSN 0351-3610.
- Vedel som dobre čítať staré kľúče / Pavel Matúch. Interview s Martinom Kmeťom. In: Hlas ľudu. – Roč. 63, č. 18/19 (2006), s. 40-41. – ISSN 0018-2869

### **Knihy na ktorých spolupracoval**

- Rukováti: úpravy slovenských ľudových piesní pre miešaný zbor. [Kn. 1] / Ján Nosál. – Báčsky Petrovec: Kultúra; Selenča: Slovan-progres, 2002 (Báčsky Petrovec : Kultúra). – 126 s. : noty ; 28 cm. S. 5 – 6: Rukováti Jána Nosála / Juraj Súd. – S. 7 – 8: Pre bohatší a rozmanitejší náš hudobno-spevácky život nastávajú lepšie časy / Martin Kmeť. ISBN 86-7103-202-7 (mäkká väzba).

---

### Poznámky:

\*

Práce od čísla 21 – 25 boli vytlačené v časopise (ročenke) Folklor vo Vojvodine, č. 1 – 5, v rokoch 1987 – 1991.

\*\*

Príspevky od čísla 29 – 36, tiež 46, 48, 50 sú publikované v edícii Istorija poljoprivrede salaša i sela PČESA - Proleće na Čenejskim salašima. (História poľnohospodárstva salašov a dedín – Jar na Čenejských salašoch.). Knihy VI – XIII vyšli v rokoch 1990 – 1997. (Všetky knihy sú tematické, čo znamená, že názov článku predstavuje rámcovú tému knihy. Názov knihy uvádzame za rokom vydania.)

## EUGEN KALIX (1898 – 1950) ZABUDNUTÁ OSOBNOSŤ KLAVÍRNEHO UMENIA

24 Alena Kručayová

Katedra hudby PF UKF v Nitre

Počas výskumnej činnosti, zameranej na vývoj klavírneho umenia na Slovensku v prvej polovici 20. storočia, sme sa opakovane stretli v kultúrnych rubrikách dobovej bratislavskej tlače s menom nám neznámeho klaviristu Eugena Kalixa. Prvé zmienky o koncertnom vystúpení umelca pochádzali z novín *Pressburger Zeitung* a *Hiradó* z roku 1926.<sup>1</sup> Informovali verejnosť o nastávajúcom vystúpení interpreta v Zrkadlovej sieni Primacionálneho paláca, na ktorom uviedol diela F. Chopina, F. Liszta, C. Debussyho a B. Bartóka. Bližšie informácie o Kalixovi priniesol článok denníka *Hiradó*, v ktorom vtedajší referent napísal: „O umelcovi sme vedeli len toľko, že žije v Prahe a je jedným z najlepších klavírných interpretov. Teraz sme sa prvýkrát presvedčili o jeho talente.“<sup>2</sup>



Eugen Kalix (1898 – 1950).

V nasledujúcom roku (1927) avizovali viaceré denníky ďalšie vystúpenie klaviristu, a to v koncertnej sále Reduty. Recenzie písali o jeho univerzálnom nadaní, mimoriadnej hudobnej vyspelosti interpretácie, pričom zdôrazňovali koncertné úspechy v zahraničí.<sup>3</sup> Zároveň upozorňovali na domáci pôvod umelca: „Nitriansky rodák a mladý profesor nemeckého pražského konzervatória Eugen Kalix. Skvelá hudobná kritika, sprevádzajúca jeho dosavadné samostatné vystúpenia, sľubovala nám všestranne vyspelého pianistu...“<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *Pressburger Zeitung* 23. 1. 1926, roč. 163, č. 74928, s. 6; *Hiradó* 20. 1. 1926, roč. 39, č. 16, s. 6; 26. 1. 1926, roč. 39, č. 21, s. 6.

<sup>2</sup> *Hiradó* 2. 2. 1926, roč. 39, č. 27, s. 6. *A Toldy-kör vasárnapi kultrüestje*. V rámci kultúrneho večera Toldyho kruhu 31. 1. 1926 uviedol Kalix diela F. Chopina (Balada g mol, Scherzo h mol), F. Liszta (La Campanella), C. Debussyho (Svit luny, Ostrov radosti) a B. Bartóka (Večer u Sikulov).

<sup>3</sup> *Hiradó* 9. 11. 1927, roč. 40, č. 301, s. 6; 11. 11. 1927, roč. 40, č. 303, s. 6.

<sup>4</sup> *Slovák* 16. 11. 1927, roč. 9, č. 256, s. 9, recenzia koncertu od Antona Baníka.

Uvedené informácie sa stali prvotným impulzom, ktorý podnietil náš záujem o osobnosť Eugena Kalixa. Z radu klaviristov, ktorí pochádzali zo Slovenska a tu získali základy svojho hudobného vzdelania, zaujíma rozsahom a významom svojej umeleckej činnosti popredné miesto.<sup>5</sup>

## Pramene a literatúra

Stručné biografické informácie o E. Kalixovi uvádza *Pazdírkův hudební slovník naučný*, kde autor hesla E. Steinhardt hodnotí jeho umeleckú aktivitu jednou vetou: „Značná a hodnotná koncertná činnosť v ČSR, Nemecku, Poľsku, Rumunsku, Južoslávii, Viedni.“<sup>6</sup> Uvedený zdroj cituje aj *Československý hudební slovník osob a institucí* z roku 1963.<sup>7</sup> Základné údaje o osobnosti E. Kalixa prináša i *Slovenský biografický slovník*, 1989.<sup>8</sup> Počas nášho výskumu v Štátnom archíve v Nitre sa nám dostala do rúk publikácia nitrianskeho historika Filipa Faitha *Hires Nyitraiak* (Slávni Nitrania), v ktorej autor beletristickým spôsobom sprostredkoval svoje poznatky o živote a umeleckej činnosti interpreta.<sup>9</sup> Tie sa stali východiskom pri spracovaní krátkeho profilu umelca v populárno-náučnej monografii *Významné osobnosti Nitry*, 1988.<sup>10</sup> Pri pátraní po ďalších informáciách v hudobno-historickej literatúre sme našli jedinú zmienku v časopise *Hudobný život* z roku 1970. Spomienkový článok o bratoch Vojtechovi a Eugenovi Kalixových od nitrianskeho právnika Dr. Ladislava Martinčeka vznikol na základe rozhovoru autora s matkou hudobníkov Irmou Kalixovou.<sup>11</sup>

Snaha o rekonštrukciu umeleckej činnosti E. Kalixa nás viedla pri absencii ďalšej literatúry k dobovému pramennému materiálu, ktorý predstavovali oznamy a recenzie koncertných vystúpení v domácej a zahraničnej tlači z obdobia rokov 1919 – 1945. Prostredníctvom excerpície tohto primárneho a pre nás kľúčového zdroja informácií sme získali dôležité poznatky o živote a umeleckých aktivitách v súčasnosti, žiaľ, už neznámeho umelca.

Reflexia koncertnej činnosti E. Kalixa v hudobných časopisoch a v kultúrnych rubrikách denníkov<sup>12</sup> mala v zásade dve podoby. *Oznamy* o nastávajúcich koncertoch sledovali propagáciu

<sup>5</sup> Z územia Slovenska pochádzalo viacero klavírných interpretov a pedagógov (Vladimír Gustáv Šaško, Eugen Kalix, Júlia Arányi, Ludmila Földessy-Hermannová), ktorí sú v súčasnosti už prakticky neznámi, ale vo svojej dobe a mieste pôsobenia (Chicago, Praha, Budapešť) patrili medzi uznávané osobnosti. Tieto „múzy v exile“ nestratili kontakt so svojim rodiskom, na Slovensko sa vracali (viď. dobová tlač, zachované koncertné programy, odkazy v literatúre), ich koncertné vystúpenia pomáhali rozvíjať a kultivovať hudobné povedomie nášho obyvateľstva.

<sup>6</sup>*Pazdírkův hudební slovník naučný*. Brno: 1937, zv. II., časť osobní, A-K: 519, heslo: E. St. Kalix Eugen, s. 286.

<sup>7</sup>*Československý hudební slovník osob a institucí*. Praha:1963, zv. I, A-L, s. 637.

<sup>8</sup>*Slovenský biografický slovník*. Zv. 3: K - L. Martin: Matica slovenská, 1989, s. 26.

<sup>9</sup> JUDr. Filip Faith (1880 Nitra – 1944 Sachsenhausen), novinár a publicista sa venoval písaniu tematicky zameraných publikácií o Nitre: *Hires Nyitraiak* (Slávni Nitrania), 1939, *Nyitra aranykönyve* (Zlatá kniha Nitry), 1940 a ď.

<sup>10</sup> *Významné osobnosti Nitry*. 1998. Mesto Nitra a Mestský úrad v Nitre, ISBN 80-967814-8-0, s. 71 – 72.

<sup>11</sup> MARTINČEK, Ladislav. *Pred 20 rokmi zomrel Kalix - Zabudnutí umelci*. In: *Hudobný život* 1970, roč. 2, č. 17, s. 5.

<sup>12</sup> Počas výskumu sme s prekvapením zistili pomerne vysoký počet ohlasov v domácich a zahraničných periodikách. Z nemeckých hudobných časopisov to boli najmä *Signale für die musikalische Welt*, ktoré vychádzali v Lipsku a v Berlíne v rokoch 1843 – 1941. Pravidelne referovali o hudobnom dianí v Prahe pod titulom „Aus dem Pragerleben“.



podujatia. Zdôrazňovali umelecký vývoj a úspechy interpreta, spoluprácu s významnými osobnosťami, či repertoárové zameranie koncertu s cieľom upozorniť na kultúrnu udalosť a vzbudiť záujem potencionálnych návštevníkov. Relevantnú výpoveď o umeleckých kvalitách interpreta nám poskytli *recenzie* koncertov. Tie vyzdvihovali osobitosť Kalixovej interpretácie a umelecké stvárnenie uvádzaných skladieb. Často prinášali podrobnejšie informácie o jednotlivých skladbách, čím nadobúdali formu sprievodcu a v podstate suplovali – na nižšej úrovni – koncertné programy. V snahe verbálne postihnúť jedinečnosť interpretačného majstrovstva, ako aj nevšednú atmosféru Kalixových koncertných vystúpení, používali referenti okrem odborného a vecného hodnotenia často voľnejší beletristický štýl spracovania textu. Táto skutočnosť zrejme vyplývala z potreby komunikovať so širokým okruhom čitateľov, ktorému bola kritika adresovaná.

Bez snahy glorifikovať osobnosť E. Kalixa môžeme konštatovať, že väčšina recenzií sa vyjadruje o jeho umeleckých výkonoch s veľkým uznaním. Aj keď môžeme pozorovať v niektorých článkoch pražskej nemeckej a maďarskej tlače, resp. v regionálnych denníkoch na Slovensku výrazný zámer podporiť a propagovať „nášho umelca“, hodnotenia v renomovaných domácich a zahraničných hudobných časopisoch zhodne oceňujú vysokú úroveň jeho interpretačného majstrovstva.

Na rekonštrukciu umeleckej činnosti E. Kalixa by samotné oznamy a recenzie koncertov neboli dostatočné. Pátranie po ďalších zdrojoch informácií nás doviedlo k odbornej literatúre, ktorá sa síce zaoberá inou témou, ale má priamu spojitosť s jeho umeleckým a pedagogickým pôsobením. Potrebný vhľad do širších dobových súvislostí, ktoré vplývali na formovanie Kalixovej umeleckej osobnosti, nám poskytli monografie a vedecké štúdie Jitky Ludvovej, 1983, Jitky Bajgarovej, 2015, Petra Brömseho, 1989 a Franzisky Stoff, 2013.<sup>13</sup> Na základe rozsiahleho

---

Recenzie a správy o koncertoch prinášali tiež *Die Neue Zeitschrift für Musik* a *Die Musik* (1901 – 1943), podľa Stephena W. Browna jedno z najúspešnejších hudobných periodík v Nemecku, ktoré sa zameriavalo na široký okruh čitateľov. V Prahe patril medzi špičkové nemecky píšuce hudobné časopisy *Der Auftakt* (1920 – 1938) s podtitulom „Musikblätter für die tschechoslowakische Republik“, v medzivojnovom období centrum česko-nemeckej hudobnej spolupráce. Významný český hudobný časopis *Listy Hudební matice*, ktoré vychádzali od roku 1922, sa výrazne orientovali na súdobú hudobnú tvorbu a systematickejšie sledovali medzinárodné hudobné kontexty. Koncertné a rozhlasové vystúpenia E. Kalixa v Maďarsku reflektovali hudobné časopisy *Crescendo*, *Zenei Szemle*, *Pécsi Napló* a denník *Budapesti Hírlap*. Najväčší počet ohlasov sme zaznamenali v dobových politických, hospodárskych a spoločenských denníkoch, ktoré referovali o dianí z divadelného, literárneho a umeleckého života. Disponovali pomerne rozsiahlou a štruktúrovanou kultúrnou rubrikou, v ktorej uvádzali oznamy a recenzie koncertov. K najčítanejším nemecko-jazyčným denníkom počas prvej ČSR patrili *Prager Tagblatt* (vychádzal od roku 1875) a *Prager Presse*, založené v roku 1921 a subvencované československou vládou. V Prahe vychádzali v rokoch 1922 – 1938 tiež maďarské politické opozičné noviny *Prágai Magyar Hírlap*, ktoré prinášali pravidelne články o kultúrnom dianí. Z českých periodík to boli najmä spoločensky uznávané *Lidové noviny*, založené v roku 1893 v Brne, a *Národní listy* (1861 – 1941). Dôležité informácie o umeleckom účinkovaní E. Kalixa sme ďalej čerpali z bratislavských a viedenských denníkov *Pressburger Zeitung*, *Hiradó*, *Neue freie Presse*, *Neues Wiener Tagblatt*, *Neues Wiener Journal*, zo slovenských periodík to boli *Slovenský denník*, *Slovák*, *Slovenský hlas*, *Národná stráž*, *Katolícke noviny* a z kultúrnych časopisov *Elán* a *Život a kultúra mesta Nitra*. Ohlasy koncertov priniesla i slovenská, maďarská a nemecká regionálna tlač, ktorá vychádzala na Slovensku: *Gemer-Malohont*, *Nitrianske noviny*, *Nyitra Hírlap*, *Nyitrávármegye*, *Lévai Ujság*, *Losonci Hírlap*, *Zalai Közöny* a *Karpathen-Post*.

<sup>13</sup> LUDVOVÁ, Jitka. 1983. *Německý hudební život v Praze 1880–1939*; BAJGAROVÁ, Jitka. 2015. *Leben und Leiden der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag der Zwischenkriegszeit*; BRÖMSE, Peter. 1989. *Das*

pramenného výskumu prinášajú autori nové informácie o charaktere pražského hudobného života v medzivojnovom období – teda o mieste a dobe, s ktorými sú spojené umelecké aktivity klaviristu (solistická činnosť, spolupráca s významnými interpretmi a komornými združeniami, pedagogické pôsobenie na *Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst*).

### Biografia a umelecká činnosť

**Eugen (Jenő) Kalix** sa narodil 22. decembra 1898 v Nitre. Jeho rodičia – Adalbert Vincent Kalix a Mária Anna (Irma) Kalix, rod. Récska (Réčková) boli amatérski hudobníci.<sup>14</sup> Obaja hrali na klavíri a túto lásku k hudbe preniesli i na svojich dvoch synov, staršieho Vojtecha a o rok mladšieho Eugena. Počas štúdia na piaristickom gymnáziu v Nitre<sup>15</sup> pokračovali obaja v hudobnom vzdelávaní u známej učiteľky klavírnej hry Júlie Narančičovej a u regenschorihu nitrianskeho katedrálneho chrámu, profesora Bohumila Štětka.<sup>16</sup> Hudobne podnetné prostredie, v ktorom E. Kalix vyrastal, ovplyvnilo jeho ďalšie profesionálne smerovanie. V roku 1917 sa zapísal na štúdium práva a súčasne klavírnej hry na *Hudobnej akadémii* v Budapešti. Podľa informácií pražskej tlače bol žiakom klavírneho virtuóza Ernesta Dohnányiho<sup>17</sup>, maďarské periodiká uvádzajú ako meno jeho pedagóga tiež Irén Senn<sup>18</sup>, ktorá patrila k uznávaným učiteľom klavírnej hry v Budapešti. Po troch rokoch štúdia sa Kalix rozhodol pokračovať vo svojom hudobnom vzdelávaní v Majstrovskej triede

---

*Prager Konservatorium und die Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag*; STOFF, Franziska. 2013. *Zwischen den Stühlen (zum Angliederungsprozess der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag an die Deutsche Karls-Universität 1938–1945)*.

<sup>14</sup>**Adalbert Vincent (Béla Vincze) Kalix** sa narodil v Tvarožnej (Dervind), Spišská župa, v súčasnosti okres Kežmarok, bol evanjelického vierovyznania. Po príchode do Nitry sa stal hlavným účtovným radcom župného úradu. In: Štátny archív Nitra. Rodné matriky 1898, 1899, III. zväzok. Ako študent evanjelického nemeckého lýcea v Kežmarku (1880–1888) navštevoval hodiny hry na klavíri a organe v rámci voliteľného predmetu „Hudba“. Podľa: GRÓSZ, Ernő. *A késmarki evang. kerületi lyceum*. [http://medit.lutheran.hu/files/ertesito\\_kesmark\\_lyceum\\_1885\\_1886](http://medit.lutheran.hu/files/ertesito_kesmark_lyceum_1885_1886). **Mária Anna (Irma) rod. Récska**, pochádzala z Jelšoviec (Egerszeg, Jagerseg) pri Nitre, domáca, rímsko-katolíckeho vierovyznania. In: Štátny archív Nitra. Rodné matriky 1898, 1899, III. zväzok.

<sup>15</sup>Štátny archív v Nitre. *A Nyitrai főgymnasium névkönyve*. Katalógy gymnázia – ročenky gymnázia – výkazy študentov – vysvedčenia, ročníky: 1909/1908 – 1916/17, sign. I. A. Piaristické gymnázium v Nitre patrilo k strediskám hudobného života Nitry už od 18. storočia. V období štúdia E. Kalixa tu vyvíjal aktívnu činnosť spevácky zbor a žiacky orchester založený v roku 1893, ktoré pravidelne účinkovali okrem bohoslužieb na gymnaziálnych slávnostiach, verejných oslavách a hudobných akadémiách. Hudba sa vyučovala ako voliteľný predmet. Bližšie informácie pozri: *300 rokov piaristov v Nitre (1701 – 2001)*. Zborník z historického sympózia k 300. výročiu založenia piaristického kolégia a gymnázia v Nitre. Nitra: 2001, (ed. P.ThLic. Pavol Kollár SchP), ISBN 80-968706-1-0, 127 s.

<sup>16</sup>**Bohumil Štětka** (1866, Praha – 1927, Nitra), absolvent pražského konzervatória v odbore organovej hry, pôsobil v Nitre od roku 1894 ako regenschori katedrálneho chrámu, učiteľ klavírnej hry a hudobný skladateľ (okrem klavírných a zborových kompozícií zhudobnil napr. básne J. Jesenského). Patril medzi nadšených propagátorov hudobného umenia, organizoval verejné koncerty, na ktorých vystupoval ako klavirista a dirigent. O umeleckých kvalitách jeho interpretácie svedčí i víťazstvo na celouhorskej interpretačnej súťaži organistov v roku 1900. Podľa: STUPKA, František. *Jeho životom bola hudba*. In: *Život a kultúra mesta Nitry* 1980, č. 5, s. 36; tiež: KRUČAYOVÁ, Alena. 2009. *Klavírna hra ako súčasť hudobného vzdelávania na Slovensku v 19. a na začiatku 20. storočia*. Nitra: UKF, ISBN 978-80-8094-613-5, s. 94 – 95.

<sup>17</sup>*Prager Tagblatt* 2. 11. 1922, roč. 48, č. 256, s. 5.

<sup>18</sup>**Irén Senn** (1883 – 1957) študovala u A. Szendyho v Budapešti. V rokoch 1903 – 1921 vyučovala na Fodorskej hudobnej škole, v rokoch 1920 – 1937 na Vysokej hudobnej škole. Je spoluautorkou klavírnej školy Kálmán György - Molnár Antal - Senn Irén: *Zongoraiskola kezdők számára* (1929–31). In: Brockhaus-Riemannov hudobný lexikón, [ed. Dahlhaus, Carl a Eggenbrecht, Hans Heinrich]. Maďarské vydanie Antal Boronkay. Zeneműkiadó: 1983 – 1985.

profesora Conrada Ansorgeho<sup>19</sup> na novozriadenej nemeckej *Akademie für Musik und darstellende Kunst* v Prahe.<sup>20</sup> Už počas štúdia nadobudol renomé mimoriadne nadaného interpreta.<sup>21</sup> Svojimi koncertnými vystúpeniami vzbudil oprávnenú pozornosť pražskej hudobnej verejnosti: „...klavírne diela našli v nadanom žiakovi Ansorgeho E. Kalixovi interpreta silného cítienia a tvorivej sily.“<sup>22</sup> V roku 1922 ešte ako študent spoluúčinkoval na koncerte s Českou filharmóniou, na ktorom uviedol Klavírny koncert Es dur č. 1 F. Liszta.<sup>23</sup> O umeleckých kvalitách Kalixa svedčí aj skutočnosť, že po víťazstve na interpretačnej súťaži Akadémie a získaní diplomu v roku 1923 dostal ponuku vyučovať klavírnu hru na tejto hudobnej inštitúcii.<sup>24</sup> Nemecká hudobná akadémia zamestnávala v tomto období viacerých popredných európskych hudobníkov. Medzi rešpektované authority patrili okrem klaviristu C. Ansorgeho husľový virtuóz Henri Marteau (1874 – 1934), člen Amar-kvarteta violončelista Maurits Frank (1892 – 1959), skladateľ a dirigent Alexander Zemlinsky (1871 – 1942), dirigent Kurt Adler (1905 – 1988), skladateľ Fidelio Friedrich Finke (1891 – 1968), profesor hudobnej vedy na nemeckej Karlovej univerzite Heinrich Wilhelm Rietsch (1860 – 1927) a ďalší.<sup>25</sup>

Je zaujímavé, že svoje prvé vystúpenie už ako klavírny umelec absolvoval Kalix v Mníchove (1923), kde s úspechom uviedol rozsiahly program z diel F. Schuberta, R. Schumanna, J. Brahmsa,

---

<sup>19</sup> **Conrad Ansorge** (1862 – 1930), významný nemecký klavirista, jeden z posledných žiakov F. Liszta vo Weimare. Jeho interpretačné umenie charakterizovala výrazová hĺbka interpretácie diel Beethovena, Schuberta, Schumanna, Chopina a Liszta. Okrem bohatej koncertnej činnosti v Európe a v USA pôsobil ako profesor klavírnej hry na Konzervatóriu Klindwort-Scharwenka v Berlíne, od roku 1920 viedol Majstrovskú triedu *Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst* v Prahe. Je veľmi pravdepodobné, že koncertné vystúpenie C. Ansorgeho v Nitre v roku 1922 sprostredkoval jeho vtedajší žiak E. Kalix. O koncerte informovali nitrianske noviny *Nyitrvármegye* 28. 4. 1922, roč.12, s. 4.

<sup>20</sup> Ako jeden z dôvodov návratu do novovzniknutej Československej republiky bolo presvedčenie E. Kalixa, že „jeho vlasťou je Československo.“ Podľa: MARTINČEK, Ladislav, c. d. 1970, s. 5.

<sup>21</sup> *Prager Tagblatt* 9. 5. 1923, roč. 48, č. 106, s. 7. *Konzert der Marteau Schüler...konzerty sprvédzal Eugen Kalix, ktorý spája neuveriteľnú techniku s pozoruhodným zmyslom pre štýlovosť.*

<sup>22</sup> *Prager Tagblatt* 7. 11. 1922, roč. 47, č. 260, s. 6. *Ungarische Klaviermusik.* Na koncerte uviedol Kalix klavírne skladby E. Dohnányiho, B. Bartóka a Z. Kodályho. *Auftakt* 1922, roč. 2, č. 8-9, s. 226. *Konzert Majstrovskej triedy C. Ansorgeho.* Recenzia hodnotí Kalixa slovami: „zrehy klavírny talent najvyššej kvality...“

<sup>23</sup> *Lidové noviny* 6. 12. 1922, roč. 30, č. 611, s. 8, tiež *Auftakt* 1923, roč. 3, č. 1, s. 36. Koncert dirigoval František Stupka (1879 – 1965), český dirigent, huslista a pedagóg. Jeho brat **Anton Stupka** (1884, Hrádek-Tedražice – 1960, Nitra) viedol na piaristickom gymnáziu v Nitre žiacky orchester a spevokol. Patril medzi významných propagátorov hudobného umenia, založil a v rokoch 1922 – 1940 organizoval v Nitre abonentné koncerty, v rámci ktorých vystúpili viacerí svetoví interpreti, komorné združenia a orchestre.

<sup>24</sup> *Prager Presse* 2. 12. 1923 roč. 3, č. 331, s. 11.

<sup>25</sup> História nemeckej Hudobnej akadémie v Prahe ponúka mimoriadnu príležitosť zoznámiť sa s nemeckým hudobným životom v česko-slovenskom štáte v medzivojnovom období. *Akademie für Musik und darstellende Kunst* vznikla osamostatnením sa od pražského konzervatória v roku 1920. Bola súkromnou inštitúciou so štátnymi dotáciami a prevádzkovaná na spolkovom základe (*Verein zur Gründung und Erhaltung der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst*). O príčinách vzniku, organizácii a zameraní štúdia, finančnom zabezpečení, pedagogickom zbore, o počte a národnosti študentov v jednotlivých rokoch existencie, verejných koncertných podujatiach, ako aj snahách o poštátnenie, resp. o transformáciu školy na vysokoškolský inštitút (Hochschulinstitut) začlenením do *Deutsche Karls-Universität* (Nemeckej Karlovej univerzity) v roku 1940 pojednávajú vedecké štúdie J. Bajgarovej, c. d. 2015 a F. Stoff, c. d. 2013.

F. Liszta, E. Dohnányiho a C. Ansorgeho.<sup>26</sup> Krátko po ňom nasledovala pražská premiéra, ktorá sa stretla s neobvyklým záujmom publika. Recenzia koncertu v *Prager Tagblatt* s uznaním konštatovala: „...v tomto štíhlom bledom mladíkovi je neobyčajný klavírny talent. Kalix je predovšetkým lisztovský interpret, jeho ‚úhozová‘ technika ovláda všetky nuansy a odtiene, menovite jemné piano je preniknuté poéziou a snivosťou [...] s uznaním sa stretla jeho interpretácia Schumannovej Fantázie, Brahmsova Sonáta f mol bola poňatá viac virtuózne, ako tomu zodpovedá podstata tejto hudby [...] v plastickom stvárnení moderných klavírnych skladieb Ansorgeho, Suka, Finkeho a Dohnányiho sa ukázala jeho pozoruhodná tvorivá sila.“<sup>27</sup> Rovnako priaznivý ohlas získalo i nasledovné vystúpenie v Prahe v roku 1924. Autor recenzie na úvod vyzdvihol: „...dokonalé technické zvládnutie a jasnosť výstavby [...] avšak stvárneniu Beethovenovej *Appassionaty* chýbala ešte hĺbka [...] prílišný temperament [...] viac romantické poňatie.“<sup>28</sup>

Umelecké napredovanie interpreta, šírku jeho talentu i výber repertoáru ocenila kritika koncertného vystúpenia v roku 1925, na ktorom odznegli skladby J. Haydna, W. A. Mozarta, L. van Beethovena, F. Chopina, C. Debussyho a E. Dohnányiho.<sup>29</sup> „Klavírne večery absolventa majstrovskej triedy C. Ansorgeho Eugena Kalixa [...] nachádzajú zjavný ohlas. Tento pekný úspech je mladému umelcovi dopriaty o to úprimnejšie, nakoľko jeho kariéra bola trnistá a životná púť tohto klaviristu nebola bez ťažkostí [...] V prvej časti programu boli uvedené Mozartova Klavírna sonáta D dur a Haydnove Variácie – ako dlho ich nebolo počuť na verejnom koncerte? [...] jeho Mozart mal potrebnú sebadisciplínu a predovšetkým v *Andante* upútal krásny kantabilný tón [...] nasledovalo Beethovenove neskoré dielo op. 110, ktoré prinieslo až do fúgy dokonalé zvládnutie obsahu. V druhej

<sup>26</sup> *Auftakt* 1923, roč. 3, č. 2, s. 6: „...E. Kalix mal úspech v Mníchove s interpretáciou Brahmsovej Sonáty f mol a Schumannovej Fantázie C dur.“ Program koncertu 16. 2. 1923, ktorý sa konal v Herkulesaal, tvorili skladby F. Schuberta: Impromptus G dur op. 90, č. 3, Moment Musicaux f mol op. 94, č. 3, R. Schumanna: Fantázia C dur op. 17, F. Liszta: Scherzo a Pochod, J. Brahmsa: Sonáta f mol op. 5, č. 3, E. Dohnányiho: Rapsódia fis mol op. 11, č. 2 a C. Ansorgeho: Ballade. Podľa: MÜLLER, Erich. *Deutsches Musiker-Lexikon*. Dresden: 1929, s. 1644.

<sup>27</sup> *Prager Tagblatt* 5. 12. 1923, roč. 48, č. 284, s. 5. *Klavierabend Eugen Kalix*. Recenzia vyzdvihovala o. i. veľkú návštevnosť koncertu: „...kým debuty klavírnych interpretov sa obyčajne odohrávajú pred ‚prázdnyimi lavicami‘ a interpret musí získať najprv uznanie v zahraničí, kým sa mu podarí pritiahnúť okruh priaznivcov v mieste svojho štúdia [...] Eugen Kalix, ktorý už ako študent Ansorgeho na tunajšej umeleckej akadémii vzbudil veľkú pozornosť, dosiahol v tomto ohľade lepší výsledok...“ Pražský hudobný časopis *Auftakt* 1923, roč. 3, č. 11-12, s. 299, rovnako konštatuje: „...získal si za krátku dobu veľký okruh priaznivcov, hral pred vypredanou sálou, čo sa nepodarilo ani známejším klaviristom v Prahe...“ S veľkým uznaním hodnotí koncert *Prager Presse* 5. 12. 1923, roč. 3, č. 324, s. 6: „neobyčajné nadanie mladého klaviristu...koncert bol skutočným triumfom...“

<sup>28</sup> *Prager Presse* 30. 11. 1924, roč. 4, č. 330, s. 6. *Klavierabend Eugen Kalix*. Program: J. S. Bach - F. Liszt: Fantázia a fúga g mol, L. van Beethoven: Sonáta f mol op. 57, č. 23, R. Schumann: Karneval op. 9, V. Novák, B. Bartók a E. Goossens. Recenzent *Prager Tagblatt* 30. 11. 1924 pri hodnotení tohto vystúpenia uviedol: „Z rady klaviristov, ktorí vyšli z Majstrovskej triedy C. Ansorgeho, patrí E. Kalix k málo vyvoleným. Z roka na rok sledujeme Kalixove napredovanie [...] teraz, keď prekonal všetky technické problémy, preniká ešte hlbšie do obsahu klavírnej hudby [...]. oslňujúci kolorit a výrazná plastičnosť interpretácie...“

<sup>29</sup> *Prágai Magyar Hírlap* 10. 12. 1925, roč. 4, č. 272, s. 7. Káliz Jenő zongoraestje Prágába.



časti boli prednesené diela Chopina, Debussyho a Dohnányiho. Tu sa Kalix prejavil ako moderný citlivý hudobník [...] jeho vystúpenie sa stretlo s nadšeným ohlasom.“<sup>30</sup>

Vstup do európskeho hudobného sveta predstavovalo pre Kalixa pozvanie *Gesellschaft der Musikfreunde* vo Viedni, a to na základe úspechov jeho predošlých koncertov v Nemecku a v Poľsku.<sup>31</sup> Spolu s Viedenskou filharmóniou uviedol 8. novembra 1926 na prestížnej scéne spolku *Wiener Musikverein* Klavírny koncert Es dur č. 5 op. 73 L. van Beethovena a Klavírny koncert a mol op. 54 R. Schumanna. S členmi Viedenskej filharmónie interpretoval aj viedenskú premiéru Concertina Leoša Janáčka. O tejto udalosti s uznaním referovala miestna i zahraničná dobová tlač.<sup>32</sup> Po úspechu viedenského koncertu priniesli nasledovné roky Kalixovi rad koncertných príležitostí, v rámci ktorých si postupne budoval svoje umelecké renomé. Maďarské hudobné časopisy *Zenei szemle* a *Crescendo* pri hodnotení jeho vystúpenia v Budapešti (1928) zdôrazňovali: „...jemný vkus, inteligenciu, prirodzenosť a presvedčivosť interpretácie. To, čo zvlášť vyzdvihujeme v Kalixovej hre, je intímne splynutie s dielom.“<sup>33</sup>

Sľubne sa rozvíjajúca koncertná dráha umelca pokračovala v nasledovnom období samostatnými vystúpeniami a spoluprácou so sólistami a komornými združeniami. V Prahe mal podľa dobovej tlače „značný okruh poslucháčov, ktorí ho podporujú.“<sup>34</sup> Priaznivé hodnotenie pražského koncertu v roku 1928 v časopise *Auftakt*: „...uznávaný klavírny interpret a pedagóg“ sa ale neobišlo bez poznámky: „...nemali by [poslucháči] ho ale zväzdať do čistej virtuozity, ku ktorej má sklony...“<sup>35</sup> Virtuozita zrejme patrila k základným atribútom Kalixovho interpretačného umenia, ale rozhodne nie k jediným, ako o tom svedčia kritiky jeho umeleckých výkonov v nasledovných rokoch. V nich recenzenti hodnotia Kalixa ako silnú umeleckú osobnosť s vyhraneným prejavom, špičkovou technikou a bohatou farebnosťou tónu. Zároveň vyzdvihujú dramaturgiu jeho koncertov. Kritika pražského recitálu, ktorý sa konal v koncertnej sále Mozarteu (1929), vo svojom úvode

<sup>30</sup> *Prager Tagblatt* 13. 12. 1925, roč. 50, č. 290, s. 8. *Klavierabend Eugen Kalix. Prager Presse* 20. 12. 1925, roč. 5, č. 348, s. 8: „...mladý Maďar (?) dosiahol v Prahe obdivuhodne rýchlo dobrú povest' [...] s potešením môžeme z roka na rok sledovať jeho umelecký rast [...] pôsobivá bola interpretácia Chopina (Balada g mol), Debussyho, Dohnányiho [...] iskrivý temperament [...] bravúrna technika...“

<sup>31</sup> E. Kalix spolu s vynikajúcim huslistom Henrim Marteauom absolvoval rad koncertov v Poľsku a v Nemecku. In: *Prager Tagblatt* 29. 11. 1925, roč. 50, č. 278, s. 8.

<sup>32</sup> *Neue Zeitschrift für Musik* január 1927, roč. 94, č. 1, s. 27. Recenzia Emila Petschniga vysoko vyzdvihuje Kalixovu interpretáciu a z uvedených skladieb najmä Janáčkovu *Concertino*. Tiež: *Listy Hudební matice* 15. 12. 1926, roč. 6, č. 2-3, s. 86. *Československá hudba v cizině; Prágai Magyar Hírlap* 6. 11. 1926, roč. 5, č. 252, s. 8; *Neues Wiener Journal* 8. 12. 1926, roč. 34, s. 21 písal o „dokonalej technike, jasnej výstavbe diel.“

<sup>33</sup> *Zongorahangversenyek. Zenei Szemle* 1928, január-február, roč. XII, s. 39; *Az első félév hangversenyei. Crescendo* 1928 január-február, roč. II, č. 6 - 7, s. 32.

<sup>34</sup> *Auftakt* 1928, roč. 8, č. 5 - 6, s. 138.

<sup>35</sup> *Auftakt* 1928, roč. 8, č. 5 - 6, s. 138. Kritika tohto koncertu, ktorú zverejnili *Listy Hudební matice* 31. 5. 1928, roč. 7, č. 8, s. 328, sa vyjadruje v podobnom duchu: „Eugen Kalix, mladý nemecký (?) pianista pražský hrál na vlastním večeru obsáhlý pořad od J. S. Bacha až po F. Poulenca. Jeho umění vybavené značnou technikou, vyvrcholilo v Brahmově Sonáte f mol op. 5 a také v řadě menších moderních skladeb Finkeho, Kodályho, Bartóka, Poulenca a Debussyho, které podal plasticky a brilantně.“



poznamenala: „...temperamentný klavirista ponúka svojim početným ctiteľom a žiakom každoročne koncert vždy so zaujímavým programom.“<sup>36</sup>

Osobitnú kapitolu v koncertnej činnosti E. Kalixa tvorili vystúpenia v rámci cyklu komorných koncertov súčasnej hudby v Norimbergu (*Nürnbergern Kammerkonzerten zeitgenössische Musik*), ktoré založil a s úspechom viedol jeho brat Adalbert (Vojtech) Kalix, dirigent a nadšený propagátor modernej hudby.<sup>37</sup> Počas nich uviedol premiéry klavírných koncertov, klavírných a komorných kompozícií viacerých súdobých skladateľov.<sup>38</sup> Tieto vystúpenia mu získali značný ohlas u nemeckého publika a hudobných kritikov, na čo reagovali aj domáce periodiká.<sup>39</sup> Pozornosť, akú venoval Kalix súčasnej tvorbe, bola výnimočná. K jej interpretácii ho nepochybné predurčovali jednak technické dispozície, temperament, ale najmä hudobný rozhľad a inteligencia,

---

<sup>36</sup> *Prager Presse* 20. 12. 1929, roč. 9, č. 345, s. 8. *Konzert Eugen Kalix*. V programe koncertu uviedol Kalix diela L. van Beethovena (Sonáta As dur op. 110), R. Schumanna (Karneval op. 9), C. Debussyho, F. Finkeho, K. B. Jiráka a B. Bartóka.

<sup>37</sup> **Adalbert (Vojtech) Kalix** (15. 2. 1897, Nitra – 15. 8. 1956, Stuttgart) získal základné hudobné vzdelanie rovnako ako jeho brat v súkromnej hudobnej škole Júlie Narančičovej a u Eugena Štětka. Po návrate z frontu a skončení 1. svetovej vojny študoval na *Hudobnej akadémii* v Budapešti a v Mníchove. V Nemecku získal štátne občianstvo a zostal tu pôsobiť ako dirigent opery v Mníchove, neskôr v Norimbergu a v Stuttgarte. Svoje vzdelanie si rozšíril na univerzite v Erlangene, kde získal v roku 1933 doktorát obhájením dizertačnej práce *Studien über die Wiedergabe romantischer Musik in der Musik in der Gegenwart*. Priekopnícky význam má jeho činnosť v Norimbergu, kde založil a organizoval v rokoch 1931 – 1943 *Kammerkonzerte zeitgenössischer Musik* (Komorné koncerty súčasnej hudby). Norimberské série koncertov patrili k najvýznamnejším a najdlhšie trvajúcim svojho druhu, s ôsmimi koncertmi za sezónu zameranými na premiéry diel súčasných skladateľov. Počas prvých desiatich rokov tak bolo predstavených vyše 500 diel 164 skladateľov z 15 krajín, na ktorých prevedení sa podieľala väčšina hlavných norimberských hudobných inštitúcií. Pravidelnú recenziu týchto koncertov prinášal *Zeitschrift für Musik*. Okrem diel A. Schönberga, A. Webera, P. Hindemitha, I. Stravinského, S. Prokofjeva, C. Delvincourta, B. Bartóka, E. Křenka, boli uvedené skladby súdobých nemeckých a pražských skladateľov F. Finkeho, T. Veidla, V. Ullmana, A. Hábu a d. Posledným miestom pôsobenia A. Kalixa bola *Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* v Stuttgarte. Podľa: THURN, Martin. 1995. *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*. Bonn: Orpheus Verlag, ISBN3-922626-75-02, s. 731-2; SPILLING, Willy. *Zeitgenössische Musik in Nürnberg. Dr. Kalix Kammerkonzerte*. In: *Neues Musikblatt* 1937, roč. 16, č. 30, s. 5; MATTHES, Wilhelm. *Nürnberg-Konzerleben*. In: *Die Musik* 1932-1933, roč. 25, s. 993; FOESEL, Karl. *Zehn Jahre im Dienste zeitgenössischer Musik*. In: *Zeitschrift für Musik* 1941, roč. 108, č. 12, s. 791-2; RHODE, Erich. *Adalbert Kalix, ein vorbildlicher Förderer neuzeitlichen Musikschaffens*. In: *Zeitschrift für Musik* 1942, roč. 109, s. 551. A. Kalix rovnako ako jeho brat Eugen nestratil kontakt s rodným mestom a jeho hudobným životom. V roku 1928 uviedol ako dirigent na symfonickom koncerte v Nitre Beethovenovu predohru *Egmont* a *Dance macabre* J. Masseneta. Denník *Slovák* 30. 4. 1936, roč. 8, č. 100, s. 4 uverejnil Kalixovu recenziu premiéry opery nitrianskeho skladateľa J. Rosinského *Matúš Trenčiansky*.

<sup>38</sup> Podľa získaných poznatkov z dobovej tlače interpretoval E. Kalix v rokoch 1931 – 1932 diela P. Hindemitha (Koncertná hudba pre klavír, dychy a harfu) F. Finkeho (Gesichte, Romantische suite, Ballade), E. Hessa (Klavírna sonáta), R. Hannenheima (Klavírný koncert č. 2), K. Höllera (Koncert pre dva klavíry a komorné trio).

<sup>39</sup> O umeleckých úspechoch oboch bratov s nadšením referoval článok v *Prága Magyar Hírlap* 22. 5. 1931, roč. 10, č. 116, s. 10 pod titulkom „Kalix Béla és Kalix Jenő nagy németországi sikerei (Veľké úspechy V. Kalixa a E. Kalixa v Nemecku), pričom citoval z recenzií nemeckej tlače (*Morgenpresse, Frankische Tagespost, Bayerische Volkszeitung, Nordbayerische Bürgerzeitung, Nürnberger Zeitung* a d.). „Norimberské denníky informujú o veľkom úspechu dvoch maďarských (sic!) umelcov zo Slovenska. Úspechy dvoch nitrianskych bratov boli už viackrát spomenuté [...] V. Kalix, dirigent Norimberskej opery, je starším z dvoch hudobníkov a zohráva významnú úlohu v mimoriadnom hudobnom živote mesta. Nedávno založil Spolok na podporu súčasnej hudby. Toto združenie usporiadalo dva koncerty a táto iniciatíva mala obrovský úspech. Noviny chvália majstrovstvo V. Kalixa a uznávajú, že ním zostavený program priniesol norimberskému hudobnému životu nové kvality. Na koncerte boli uvedené diela Honeggera, Hindemitha, Milhauda, Stravinského, Kargelerta a Čerepnina [...] tiež zdôrazňujú skvelý výkon klaviristu E. Kalixa, vysokú mieru porozumenia s akou sa [...] vyrovnali s modernými kompozíciami [...] Na druhom koncerte prezentoval E. Kalix diela maďarských skladateľov Bartóka, Kodályho, Dohnányiho, ale aj skladby F. Poulenca a F. Finkeho [...] úspech koncertu bol veľký aj vďaka výnimočnému umeniu E. Kalixa.“ O koncertoch priniesli podrobnú správu aj *Prager Tagblatt* 1.10.1932, roč. 57, č. 232, s. 5.

o ktorej sa zmiňujú kritiky koncertov. Výrazný vplyv tu mala aj umelecká činnosť jeho brata a podnetné pražské hudobné prostredie. Mimoriadne aktívna činnosť nemeckého spolku *Verein für Privataufführungen* a českého *Spolku pro moderní hudbu*, tvoriacich pražskú sekciu *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik*, zohrávala dôležitú úlohu pri propagácii a sprostredkovaní najnovších hudobných smerov organizovaním pravidelných koncertov.<sup>40</sup> V Prahe bol Kalix v bezprostrednom kontakte s komunitou avantgardných nemeckých a českých skladateľov (A. Hába, E. Schulhoff, V. Ullmann) a s hudobnými skladateľmi pôsobiacimi na nemeckej Akadémii (F. F. Finke, Th. Veidl). Umelecká spolupráca s poprednými komornými združeniami, ktoré patrili k priekopníkom súčasnej hudby (Pražské dechové kvinteto, Pražské kvarteto), zintenzívnila jeho kontakt s touto tvorbou. Prvotné impulzy, ktoré formovali jeho blízky vzťah k hudobnej moderne, ale nepochybne získal už počas štúdia v Budapešti, kde sa mal možnosť priamo zoznámiť s klavírnou tvorbou B. Bartóka, E. Dohnányiho a Z. Kodályu.

So Slovenskom udržiaval E. Kalix kontakty prostredníctvom svojich priateľov z kultúrnych spolkov a hudobných združení. Okrem samostatných koncertov opakovane účinkoval v rámci verejných koncertov Toldyho kruhu a Spevokolu B. Bartóka v Bratislave, Kazinczyho spoločnosti v Košiciach, nemeckého Kultúrneho spolku v Kežmarku a v Spišskej Novej Vsi.<sup>41</sup> Pravidelne sa vracal do rodného mesta, kde mal svoj stály okruh priaznivcov. Koncerty, ktoré patrili k významným kultúrnym udalostiam Nitry, boli sprevádzané veľkým záujmom publika, o čom s hrdosťou referovali miestne denníky.<sup>42</sup> V rozmedzí rokov 1919 – 1943 účinkoval Kalix vo

<sup>40</sup> Napr. vydania nemeckého hudobného časopisu *Die Musik* informujú svojich čitateľov o činnosti pražskej sekcie *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik*, kde boli na koncertoch súčasnej hudby uvedené diela P. Hindemitha, Ph. Jarnacha, E. Křenka, E. W. Korngolda, G. F. Malipiera, M. Ravela, K. Szymanowského, A. Wellesza, A. Hábu, A. Zemlinského, E. Kornautha a Ď. Podľa: *Die Musik* 1923/24, roč. 17, prvý polrok, s. 452; 1926, roč. 19, 1. polrok, s. 457. *Musikleben in Prag*. Bližšie informácie: LUDVOVÁ, Jitka. 1983. *Spolek pro moderní hudbu v Praze*. In: *Hudební věda* 1976, č. 13, s. 147 – 173, tiež *Německý hudební život v Praze 1880 – 1939*. In: *Umenovědné studie* II. Praha 1983, s. 147 – 152.

<sup>41</sup> *Pressburger Zeitung* 23. 1. 1926, roč. 163, č. 74928, s. 5; *Prágai Magyar Hírlap* 12. 3. 1927, roč. 6, č. 59, s. 8; tiež 19. 3. 1927, roč. 6, č. 65, s. 7. *A Kassai Kazinczy-Tarsaság előadásán* (Vystúpenie Kazinczyho spolku v Košiciach): „Dňa 9. marca 1927 nadchol pianista Jenő Kálíx početné publikum ušľachtilým umením...“ Na koncerte interpretoval skladby F. Liszta, F. Chopina a C. Debussyho. *Karpaten-Post* 4. 10. 1930, roč. 51, č. 41, s. 4; 11. 11. 1930, roč. 51, č. 42, s. 4. *Das Klavierkonzert*. 30. 10. 1930, roč. 51, č. 43, s. 4. Propagácia a správy o koncertoch v Kežmarku a v Spišskej Novej Vsi písali: „o výnimočnej umeleckej udalosti [...] koncerty aj v zahraničí uznávaného klavírneho virtuóza“ a zdôrazňovali pôvod umelca: „...náš známy spišský krajan E. Kalix ...“ Ak uvážime, že Kalixov otec bol karpatským Nemcom, v Kežmarku a v Levoči žilo početné príbuzenstvo rodiny Kalix, je takýto vzťah nemeckej časti obyvateľstva týchto miest pochopiteľný. Na koncertoch uviedol klavirista rozsiahly program: J. S. Bach-F. Liszt: Fantázia a fuga g mol, L. van Beethoven: Sonáta As dur op. 110, F. Chopin: Nocturno cis mol, Valčík As dur, Trois Ecossaises; B. Smetana: Polka F dur, Furiant, R. Schumann: Karneval op. 9, R. Strauss-A. Grünfeld: Koncertná parafráza na operetu Netopier, E. Dohnányi: Rapsódia fis mol, C. Debussy: Ostrov radosti.

<sup>42</sup> *Katolícke noviny* 15. 11. 1919, roč. 1, č. 30, s. 3 oznamujú konanie a program koncertu v sále Župného domu v Nitre (klavírne skladby Beethovena, Brahmsa, Chopina, Schuberta, Schumanna a Liszta). *Národná stráž* 20. 1. 1923, roč. 3, č. 4, s. 4 referuje: „V. symfonický koncert tunajšej plukovnej hudby zoznámil nás s nádejným nitrianskym klaviristom E. Kalixom, ktorý docielil svojim virtuóznym podaním Lisztovho koncertu Es dur značného úspechu...“ *Národná stráž* 23. 12. 1923, roč. 8, č. 52, s. 2: „Koncert E. Kalixa, klavírneho virtuóza a profesora pražského nemeckého konzervatória, 16. t. m. v dvorane Okresného domu, bol veľmi početne navštevovaný. Je to prirodzené, veď Kalix ako nitriansky rodák je veľmi obľúbený u tunajšieho hudbymilovného obecnstva, ktoré malo možnosť sledovať jeho umeleckú dráhu od prvých počiatkov. Týmto koncertom umelec dokázal, ako vysoko vyspel vo svojom umení a svojou hrou, technicky a výrazove

viacerých slovenských mestách (Komárno, Levice, Nové Zámky, Zvolen, Kežmarok, Levoča, Rimavská Sobota, Lučenec).<sup>43</sup> Informácie v miestnej tlači sa pri hodnotení jeho umeleckých výkonov zmieňujú o veľkej úcte a nadšení publika. Do akej miery tu zohrával úlohu lokál-patriotizmus je ťažké posúdiť. Každopádne možnosť kontaktu s profesionálnym interpretačným umením nachádzala u obecnstva mimoriadnu odozvu.



Výber z kritik koncertných vystúpení.

Zdroj: *Auftakt* 1929, roč. 9, č. 5 – 6.

dokonalou, presvedčil obecnstvo, že je jedným z najtalentovanejších klavírnych virtuózov dneskajších...“ *Nitrianske noviny* 23. 12. 1928, roč. 4, č. 52, s. 2. *Koncert nitrianskeho umelca: „...mimoriadny umelecký zážitok. Kalix je dnes uznávaná veličina [...] pred jeho hrou, vyspelou technikou a výberom rozmanitých skladieb, nutno sa pokloniť...“*

<sup>43</sup> *Gemer-Malohont* 7. 3. 1936 roč. 18, č. 10, s. 4. *Spomienkový večer na F. Liszta*. V recenzii koncertu v Rimavskej Sobote sa píše: „umelecký prednes E. Kalixa bol dokonalý, citovo úchvatný...“ Umelec interpretoval od F. Liszta Petrarcov sonet, Valse-impromptus, Uhorský rapsódiu č. 12, tiež skladby Bartóka a Dohnányiho. O koncertoch v Lučenci informoval *Losonci Hírlap* 25. 3. 1923, roč. 6, č. 3, s. 3, v Nových Zámkoch *Híradó* 1. 2. 1929, roč. 52, č. 31, s. 8, v Leviciach *Lévai Ujság* 4. 3. 1936, roč. 3, č. 10, s. 1. *A lévai Kaszinó Liszt-emlékestjét (Lisztovský pamätný večer v levickom Kasíne)*: „...účinkujúcim večera bol Eugen Kalix, učiteľ Nemeckej hudobnej akadémie v Prahe a veľký európsky klavirista. Kalix prezentoval publiku Lisztov život a potom interpretoval niektoré jeho diela ... Veľký počet divákov sa poďakoval dlhotrvajúcim potleskom za príjemný a úchvatný výkon.“ Denník *Napló* 3. 11. 1933, s. 7, informoval o koncerte Kalixa v Komárne.

Pri pohľade na repertoárové zameranie koncertov E. Kalixa môžeme konštatovať široké štýlové rozpätie – od barokových skladieb po súčasnú tvorbu. Jeho jadro tvorili diela veľkej nemeckej hudobnej tradície J. S. Bacha, L. van Beethovena, J. Brahmsa, R. Schumanna, blízka mu bola tvorba F. Liszta, F. Chopina a najmä C. Debussyho. Do programu svojich vystúpení pravidelne zaraďoval klavírne skladby českých skladateľov K. B. Jiráka, J. Suka a V. Nováka, ale tiež skladby P. Maška, L. Koželuha, B. Smetanu a A. Dvořáka. Charakteristickou črtou jeho umeleckej činnosti bola propagácia diel hudobnej moderny. Okrem klavírnej tvorby B. Bartóka, E. Dohnányiho, P. Hindemitha a F. Finkeho, ktorú často uvádzal na svojich koncertoch, interpretoval v premiére diela viacerých nemeckých skladateľov (R. Hannenheima, K. Höllera, R. Hessa, F. Finkeho, Th. Veidla, G. Peppinga). S veľkým úspechom sa stretla jeho interpretácia *Klavírneho koncertu Fis dur* rakúskeho skladateľa Ernsta Křeneka v Prahe (1936).<sup>44</sup>

Šírku svojho klavírneho umenia prezentoval Kalix v rozsiahlom programe pražských koncertov v rokoch 1937 a 1938. Na prvom z nich uviedol skladby J. S. Bacha, P. Maška, L. Koželuha, R. Schumanna, B. Bartóka, F. Finkeho, M. de Fallu a C. Debussyho.<sup>45</sup> Veľký ohlas druhého vystúpenia v roku 1938, na ktorom odzneli klavírne diela J. S. Bacha, D. Scarlattiho, L. van Beethovena, J. Brahmsa, F. Liszta, B. Bartóka, E. Dohnányiho a K. B. Jiráka, potvrdil umelecké renomé klaviristu: „...*ušľachtilého hudobného vkusu ... dokonalej suverénnej techniky, ktorý patrí dnes k uznávaným európskym klaviristom.*“<sup>46</sup> V tom istom roku sa predstavil Kalix s uvedeným programom aj na koncertoch v Ríme, Benátkach a vo Florencii.<sup>47</sup> Boli to jeho posledné zahraničné vystúpenia ako sólistu. V nasledujúcich vojnových rokoch mal veľmi obmedzené možnosti vycestovať do zahraničia a tak jeho ďalšia umelecká činnosť bola spojená najmä s Prahou, resp. s inými mestami bývalého Československa (Ostrava, Brno, Teplice, Nitra, Bratislava). V Prahe sa mu podarilo zrealizovať ešte tri samostatné koncerty. V roku 1941 uviedol v sále Městské knihovny skladby F. Liszta, M. Regera, B. Bartóka, M. de Fallu a F. Finkeho.<sup>48</sup> Výber zo sonát L. van Beethovena (op. 10, 54, 78, 90, 111) tvoril program koncertu v roku 1943.<sup>49</sup> Na poslednom zaznamenanom vystúpení v roku 1944 interpretoval skladby J. Brahmsa, V. Nováka (Sonáta Eroica op. 24), F. Finkeho, Th. Veidla a G. Peppinga.<sup>50</sup>

<sup>44</sup> *Prager Tagblatt* 3. 5. 1936, roč. 61, č. 104, s. 22; tiež *Signale für die musikalische Welt* 1936, roč. 94, č. 46, s. 666.

<sup>45</sup> *Prágai Magyar Hírlap* 14. 4. 1937, roč. 16, č. 85, s. 7. Program koncertu: J. S. Bach: Klavírny koncert d mol, B. Bartók: Suita op. 14, F. Fínke: Intermezzo, M. de Falla: Španielske tance, C. Debussy.

<sup>46</sup> *Prágai Magyar Hírlap*, 26. 4. 1938, roč. 17, č. 95, s. 7. *Veľký úspech koncertu Eugena Kalixa*. Tiež: *Slovenský hlas* 28. 4. 1938, roč. 1, č. 97, s. 9. *Koncert Eugena Kalixa v Prahe*. Program koncertu: D. Scarlatti: Sonáty, J. S. Bach: Partita B dur, L. van Beethoven: Sonáta Fis dur, op. 78, č. 24, J. Brahms: Variácie a fúga na Händlovu tému op. 24, F. Liszt: Petrarcov sonet op. 104, Mephisto-valčík, E. Dohnányi: Rapsódie fis mol a C dur, K. B. Jiráka: Pochod, Uspávanka.

<sup>47</sup> *Auftakt* 1938, roč. 18, č. 2, s. 64; tiež [www.musicsack.com/PianistDisplay.cfm](http://www.musicsack.com/PianistDisplay.cfm).

<sup>48</sup> *Národní listy* 11. 2. 1941, roč. 84, č. 42, s. 6.

<sup>49</sup> *Lidové noviny* 28. 2. 1943, roč. 51, č. 57, s. 4.

<sup>50</sup> [www.musicsack.com/PianistDisplay.cfm](http://www.musicsack.com/PianistDisplay.cfm)



Významnú súčasť umeleckého účinkovania E. Kalixa tvorili komorné koncerty. Ako citlivý a pohotový interpret bol vyhľadávaným klavírnym partnerom známych instrumentalistov a spevákov. Kultúrne rubriky denníkov a hudobné časopisy informujú o jeho vystúpeniach s Henri Marteauom, Eduardom Zathureckým, Richardom Zikom, Karlom Kaliwodom, s huslistkami Hilde Lang, Hilde Rings, Ellen Carstens, s koncertnými speváčkami Edith van Aust, Irmou Weile, Emmi Leissner a violončelovými virtuózmi Vilmosom Palotaiom a Neriom Brunellim.<sup>51</sup> Spolu s klaviristom a profesorom Majstrovskej triedy nemeckej Akadémie Franzom Langerom tvorili klavírne duo, ktoré pripravilo podľa dobových hodnotení výnimočné hudobné zážitky pražskému i nemeckému publiku. Koncertné vystúpenie oboch renomovaných klavírných umelcov v roku 1931 označila tlač za jeden z vrcholov pražskej koncertnej sezóny. Recenzent Max Brod v denníku *Prager Tagblatt* s obdivom hodnotil výkon interpretov i náročnú dramaturgiu, v rámci ktorej premiérovu uviedli klavírne skladby F. Busoniho a P. Hindemitha. Zvlášť ocenil premyslenú výstavbu hudobných diel a dokonalú súhru, a to i napriek rozdielnemu umeleckému naturelu oboch klaviristov.<sup>52</sup> Na spoločenský úspech podujatia, dlho očakávaného v pražských hudobných kruhoch, poukázal i *Prágai Magyar Hírlap*: „...je nepopierateľné - a všetci kritici to uznávajú - že koncert bol jedným z najväčších hudobných zážitkov v pražskom hudobnom roku nielen preto, že koncerty na dva klavíry sú vzácne [...], ale najmä kvôli výkonom obidvoch umelcov; český Nmec Franz Langer a Nitrančan Eugen Kalix sú dvaja najlepší mladí klaviristi v Československej republike...“<sup>53</sup> Umelecká spolupráca E. Kalixa a F. Langerera pokračovala sporadicky aj v nasledovných rokoch. V rámci festivalu medzinárodnej Spoločnosti pre súčasnú hudbu v Prahe (1935) uviedli premiéru *Concertina pre dva klavíry* F. F. Finkeho. Ako napísal recenzent E. Steinhardt v časopise *Elán*: „*Concertino pre dva klavíry F. Finkeho sa ukázalo ako majstrovské dielo, ktoré malo pri suverénnej interpretácii Franza Langerera a Eugena Kalixa plný úspech.*“<sup>54</sup>

Okrem sólistov spolupracoval Kalix s viacerými českými a nemeckými komornými združeniami. Podľa viacerých autorov to bola práve oblasť komornej hudby, v rámci ktorej sa nadväzovali v medzivojnovom období bližšie vzťahy medzi pražskými hudobníkmi oboch národností. Ich spolupráca sa rozvíjala participovaním v rámci komorných telies (*Pražské dechové kvinteto*,

<sup>51</sup> *Prager Tagblatt* 28. 2. 1926, č. 51, s. 9; 22. 3. 1928, s.7, roč. 53, č. 70; 18. 2. 1931, roč. 56, č. 42, s. 6; *Prager Presse* 9. 1. 1927, roč. 7, č. 8, s. 8; 20. 5. 1928, roč. 7, č. 140, s. 11; 7. 12. 1928, roč. 7, č. 340, s. 7; 6. 12. 1930, roč. 10, č. 334, s. 8; *Neue freie Presse* 4. 2. 1928, s. 8, *Neues Wiener Tagblatt* 6. máj 1944, roč.78, č. 124, s. 5.

<sup>52</sup> „Vel'kolepý temperament obidvoch klaviristov zvládol bez únavy ‚monstreprogram‘. Dominantou koncertu boli okrem Mozartovej sonáty a Debussyho suity [sua *En blanc a Noir*] dve variačné skladby [...] experimentálna *Fantasia contrappuntistica*, ktorú napísal Busoni najprv pre sólo, potom pre dva klavíry [...] a Regerove *Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven op. 86* [...] Langer a Kalix zaujali jasnou interpretáciou polyfónie vo fúge a fascinujúcim rytmom.“ In: *Prager Tagblatt* 19. 3. 1931, roč. 56, č. 67, s. 5. *Konzert Franz Langer – Eugen Kalix*.

<sup>53</sup> *Prágai Magyar Hírlap* 19. 3. 1931, roč. 10, č. 65, s. 9. *Franz Langer és Káliz Jenő - Kétzongorás hangversenye Prágában*. Tiež: *Signale für die musikalische Welt* 1932, roč. 90, č. 15, s. 380.

<sup>54</sup> STEINHARDT, E. *Medzinárodný hudobný festival v Prahe*. In: *Elán* 1. 9. 1935, roč. 6, s. 8 - 9. Na festivale bolo uvedené okrem skladieb A. Berga, A. Schönberga, A. Webera, W. Burkharda, V. Šebalina, P. Bořkovca, A. Hábu aď. aj *Kvinteto* Alexandra Moyzesa v interpretácii Pražského dechového kvinteta.



*Pražské (Zikovo) kvarteto, Neues Prager Trio*) i spoločným účinkovaním českých a nemeckých komorných združení na verejných koncertoch.<sup>55</sup>

Okrem koncertnej činnosti účinkoval E. Kalix pravidelne v hudobnom vysielaní československého, budapeštianskeho a viedenského rozhlasu. Priame prenosy koncertov a štúdiové vysielania z obdobia rokov 1930 – 1938 predstavovali samostatné klavírne večery, koncerty s orchestrom a komorné koncerty.<sup>56</sup>

### **Pedagogická činnosť**

Úspešná koncertná činnosť a interpretačné schopnosti nie sú automatickým predpokladom pre úspešnú pedagogickú činnosť. V tomto smere však môžeme konštatovať, že hodnotenia Kalixa ako klavírneho pedagóga boli rovnako priaznivé ako jeho koncertné vystúpenia. Kalix ako žiak E. Dohnányiho a C. Ansorgeho prešiel dôkladným technickým a hudobným školením, ktoré dokázal sprostredkovať aj svojim študentom. Pri hodnotení ich výkonov sa najčastejšie uvádza „*premyslená výstavba a dokonalé technické zvládnutie skladieb*“, teda tie atribúty interpretácie, akými sa vyznačovala aj Kalixova hra. Pravidelné informácie o verejných a absolventských koncertoch študentov nemeckej Akadémie prinášali *Prager Presse* a *Auftakt*. Z ich článkov sa dozvedáme mená jeho žiakov, repertoár a stručnú kritiku výkonov.<sup>57</sup> Napr. pod titulkom „*Úspešný klavírny večer triedy profesora E. Kalixa*“ recenzent chváli „*peknú klaviristickú úroveň žiakov Rudolfa Czerwenku, Lilly Bogesch, Arthura Franza, Eleonore Swoboda, Vladimíra Černého a Rudolfa Kopetzského*.“<sup>58</sup> K významným Kalixovým študentom patrili Juliane Lerche, klaviristka a profesorka na *Franz Liszt-*

---

<sup>55</sup> Tradícia pestovania komornej hudby mala v Prahe silné zázemie už od 19. storočia, kedy bol v roku 1876 založený spolok *Verein für Kammermusik in Prag* – český názov *Jednota pro komorní hudbu*. Je zrejme, že špičková úroveň podujatí, ktoré spolok organizoval, významne vplývala na rozvoj pražského hudobno-kultúrneho diania. Aj po rozdelení a osamostatnení sa českého *Spolku pro komorní hudbu* (1894) od nemeckého *Kammermusikvereinu* vyvíjali naďalej obe združenia mimoriadnu umeleckú aktivitu, ktorá pokračovala až do začiatku 2. svetovej vojny. Z odbornej literatúry, ktorá sa venuje histórii vzniku spolku, organizácii a dramaturgii koncertov komornej hudby, pozri: LUDVOVÁ, Jitka: c. d. 1983, tiež PROCHÁZKA, Rudolf. 1926. *Die Kammermusikverein in Prag*. Denkschrift zur fünfzigjährigen Gründungsfeier. Praha: vyd. A. Haas, 1926. *Pražské dechové kvinteto* bolo založené v roku 1928 Dr. Václavom Smetáčkom, hobojistom a neskôr známym dirigentom. S uvedeným súborom interpretoval Kalix v roku 1935 *Divertimento* Alberta Roussela a Janáčkovu sextetu *Mládí*. In: *Auftakt* 1935, č. 5 – 6, s. 89. *Pražské (Zikovo) kvarteto* patrilo medzi najvýznamnejšie komorné súbory medzivojnového obdobia. Jeho zloženie bolo v tom čase česko-nemecko-ruské (Willy Schweyda - husle, Herbert Berger - husle, Ladislav Černý - viola a Ivan Večtomov - violončelo). *Neues Prager Trio* tvorili profesori nemeckej Akadémie Eugen Kalix - klavír, Karl Kalliwoda - husle, Erich Neumann - violončelo. Komorné združenie vyvíjalo aktívnu umeleckú činnosť najmä v Čechách, na Slovensku vystúpilo v Bratislave, Nitre a v Leviciach. *Neues Tagblatt* 24. 11. 1937, č. 274, roč. 4, s. 11; *Slovenský denník* 17. 11. 1937, roč. 20, č. 262, s. 6 pri hodnotení koncertov v Bratislave vyzdvihuje: „*združenie, v ktorom menovite vyniká E. Kalix s jemným zmyslom pre uplatnenie svojho nástroja a jeho farby v komornej hre*.“

<sup>56</sup> Oznamy o rozhlasových vystúpeniach Kalixa nachádzame v časopisoch *Pécsi Napló*, *Prager Tagblatt*, *Prágai Magyar Hírlap*, *Slovák*, *Národní listy*, *Neues Wiener Tagblatt*, *Neues Wiener Journal*.

<sup>57</sup> *Prager Presse* 7. 12. 1929, roč. 9, č. 167, s. 7: „...na absolventskom koncerte interpretovala Elfriede Dörfel, snaživá žiačka E. Kalixa, Beethovenovu *Sonátu Es dur* „*Les Adieux*...“ *Prágai Magyar Hírlap* 18. 11. 1927, roč. 6, č. 263, s. 8 informujú o úspechu Alžbety Bender, rodáčky z Rožňavy, ktorý dosiahla na koncerte interpretáciou Scherza b mol op. 31 F. Chopina.

<sup>58</sup> *Auftakt* 1936, roč. 16, č. 5 – 6, s. 110.

*Hochschule für Musik* vo Weimare<sup>59</sup> a Gerhard Auer, dirigent Národného divadla v Bratislave. Bližšie informácie o metodických postupoch Kalixa vo vyučovaní klavírnej hry sa nám zatiaľ nepodarilo získať.

Po nástupe fašizmu, vytvorením Protektorátu Čiech a Moravy, mal veľké ťažkosti v realizovaní osobnej kariéry tým, že mu znemožňovali zahraničné koncerty a obmedzovali i domáce vystúpenia. Jeho manželka Hertha, rodená Wien-Claudi, nebola totiž podľa kritérií nacionálneho socializmu čistou árijkou a Kalixovi z tohto dôvodu rôznymi spôsobmi znemožňovali vystúpenia. Rasové i národnostné čistky, ktoré sa nevyhli ani hudobnej kultúre a vzdelávaniu, priamo ohrozili i jeho pedagogickú činnosť.<sup>60</sup> Finančné ťažkosti s tým spojené spôsobili, že po skončení 2. svetovej vojny prijal pozvanie do Venezuely. Najprv pôsobil na Konzervatóriu v Caracase, no nevedel si zvyknúť na tamojší spôsob života. Neskôr presídlil do mesta Maracaibo, kde v septembri roku 1950 predčasne zomrel.<sup>61</sup>

## Resumé

Na základe získaných poznatkov môžeme konštatovať, že Eugen Kalix, rodák z Nitry, patril v medzivojnovom hudobnom živote medzi rešpektované hudobné authority v domácom i zahraničnom prostredí. Jeho profesionálne hudobné kvality, spolu s osobnostným zameraním – hlboká oddanosť interpretovaným dielam, vysoký intelekt, pracovitosť a neustále umelecké napredovanie zabezpečovali trvalo vysokú úroveň jeho umeleckých vystúpení. Bol typom moderného klaviristu, spájajúceho dokonalú techniku s hlbokým porozumením interpretovaných skladieb. Veľký počet ohlasov, ktoré sa nám podarilo získať, svedčí o značnej koncertnej aktivite klaviristu – sólovej a komornej. Záslužná je jeho priekopnícka práca v propagovaní diel súčasných skladateľov. Okrem zahraničných koncertov sa pravidelne vracal na Slovensko, kde jeho vystúpenia vo viacerých slovenských mestách pomáhali rozvíjať hudobnú kultúru a vzdelanosť. Sme presvedčení, že k zhľadom k uvedeným skutočnostiam si jeho osobnosť zaslúži naše poznanie a úctu.

---

<sup>59</sup> **Juliane Lerche** (Šluknov, 1913 – 2001), klaviristka a klavírna pedagogička študovala u E. Kalixa a Edwina Fischera v Salzburgu. Od roku 1946 pôsobila na *Franz Liszt-Hochschule für Musik* vo Weimare. Vydala viacero zväzkov českej klavírnej hudby a publikáciu *Neue Kompendium der Klaviermusik*. Pôsobila v porote medzinárodných súťaží a iniciovala konanie *Internationale Musikseminar Weimar*.

<sup>60</sup> V archívnych dokumentoch nemeckej Akadémie sa zachoval návrh prof. G. Beckinga na jeho vylúčenie z radov pedagógov nemeckej Akadémie. Na škole ale napokon zostal pôsobiť až do jej zániku v roku 1945. Pozri: STOFF, Franziska, c. d. 2013, s. 143.

<sup>61</sup> Podľa: VALENT, Štefan. *Eugen Kalix*. In: *Významné osobnosti Nitry*. 1998, s. 71.

## LITERATÚRA:

BAJGAROVÁ, Jitka. 2015. *Leben und Leiden der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag der Zwischenkriegszeit 1880–1939*. In: *Musica et arte - ob osemdesetletnici Primoža Kureta: zborník z medzinárodnej konferencie* (ed. Jonatan Vinkler a Jernej Weiss). Univerze na Primorskem: 2015, ISBN 978-961-6963-19-0, s. 191 – 202.

BRÖMSE, Peter. 1989. *Das Prager Konservatorium und die Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag*. In: *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*. Bd. 1, München: 2000, s. 284 – 287.

*Československý hudební slovník osob a institucí*. Praha:1963, zv. I, A-L, s. 637.

FAITH, Filip. *Híres Nyitraiak*. Nitra: 1938.

KOLEKTÍV. *Významné osobnosti Nitry*. (ed. A. Pažitný). Nitra: 1998. ISBN 80-967814-8-0, 208 s.

KRUČAYOVÁ, Alena. 2009. *Klavírna hra ako súčasť hudobného vzdelávania na Slovensku v 19. a na začiatku 20. storočia*. Nitra: UKF, ISBN 978-80-8094-613-5, 160 s.

LUDVOVÁ, Jitka. 1983. 2012. *Německý hudební život v Praze 1880–1939*. In: *Uměnovědné studie IV*, Praha 1983, s. 147–152.

MARTINČEK, Ladislav. *Pred 20 rokmi zomrel Kalix - Zabudnutí umelci*. In: *Hudobný život 1970*, roč. 2, č. 17, s. 5,7.

*Pazdírkvův hudební slovník naučný*. Brno: 1937, zv. II., část osobní, A-K: 519, heslo: E. St. Kalix Eugen, s. 286.

*Slovenský biografický slovník*. Zv. 3: K - L. Martin: Matica slovenská, 1989, s. 26.

STOFF, Franziska. 2013. *Zwischen den Stühlen (zum Angliederungsprozess der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag an die Deutsche Karls-Universität 1938–1945)*. In: *Acta Universitatis Carolinae 2013. Historie Universitatis Carolinae Pragensis*. Příspěvky k dějinám Univerity Karlovy, roč. 8, č. 2. Praha: Karolinum, 2015.

## PRAMENE:

Štátny archív v Nitre. *A Nyitrai főgymnasium névkönyve*. Katalógy gymnázia – ročenky gymnázia – výkazy študentov – vysvedčenia, ročníky: 1909/1908 – 1916/17, sign. I. A.

Štátny archív v Nitre. Rodné matriky 1898, 1899, III. zväzok.

Hudobné a kultúrne časopisy z rokov 1923 – 1944:

*Der Auftakt, Crescendo, Die Musik, Die Neue Zeitschrift für Musik, Elán, Listy Hudební matice, Neues Musikblatt, Signale für die musikalische Welt, Pécsi Napló, Zenei Szemle*.

Národné a regionálne periodiká z rokov 1919 – 1944:

*Budapesti Hírlap, Gemer-Malohont, Hiradó, Karpathen-Post, Katolícke noviny, Lévai Ujság, Losonci Hírlap, Národná stráž, Neue freie Presse, Neues Wiener Tagblatt, Neues Wiener Journal, Nitrianske noviny, Nyitra Hírlap, Nyitравármegye, Prágai Magyar Hírlap, Pressburger Zeitung, Slovenský denník, Slovák, Slovenský hlas, Zalai Közlöny, Život a kultúra mesta Nitry*.

## K NEDOŽITÉMU JUBILEU ANGELY CZICZKOVEJ<sup>1</sup>

**25 Imrich Š i m i g**

ŠVK – Literárne a hudobné múzeum, Banská Bystrica

Neznáma hudobná skladateľka – čo s ňou? Taký bol výsledok redakčných úvah o článku Júliusa Vargica, ktorý napísal v roku 1955 o hudobnej skladateľke, klaviristke a hudobnej pedagogičke Angele Cziczkovej a takmer súčasne ho poslal do Kultúrneho života i denníka Új Szó. Je pochopiteľné, že podľa nich úradné hudobné kruhy nepoznali v roku 1955 súdružku Cziczkovú ani jej skladateľské dielo, napriek tomu, že bola členkou Zväzu Slovenských skladateľov od roku 1952. Je však pravdou, že tlačou v tom čase vyšla iba jediná jej skladbička v albume v roku 1955, ktorý bol vydaný v edícii pedagogickej a inštruktívnej hudby. Otázky typu, prečo umelkyňa zostala iba v povedomí svojich žiakov a potomkov, najbližšej rodiny i známych sú pochopiteľne prirodzene opodstatnené. V prvom rade, ako v starobe sama zhodnotila svoju profesijnú dráhu, k tomu, aby sa v bývalom Československu stala rešpektovanou autorkou klasickej hudby, jej chýbala ctižiadosť a chuť presadiť sa. Nebola poplatná vtedajším hudobným trendom, tobôž nie spoločenskému poriadku. Netajila sa svojim kresťanským svetonázorom a bola presvedčená, že jej veľkou nevýhodou je, že je skladateľka – žena. Za prekážku k uznaniu považovala aj svoju maďarskú národnosť. Zomrela slobodná, bezdetná vo veku nedožitých 85 rokov, neuznaná, opustená a vo veľmi biednych pomeroch, v akých žila od 50. rokov minulého storočia.



Angela Cziczková (1888 – 1973).

---

<sup>1</sup> Súčasťou príspevku je prezentácia vo formáte PPT na priloženom CD nosiči (25\_angela\_cziczkova).

Štyridsaťpäť rokov po jej smrti si v tomto roku pripomína len úzky okruh hudobnej verejnosti na Slovensku jej 130. výročie narodenia.<sup>2</sup> Narodila sa 28. apríla 1888 v Banskej Štiavnici v rodine regenschoriho v baníckom slovenskom kostole sv. Kataríny. Jej otec Alexander Cziczka (7. 2. 1848, Banská Štiavnica – 1. 10. 1928, Levice) taktiež komponoval prevažne sakrálnu hudbu a bol organizátorom hudobného života v Banskej Štiavnici. Vyštudoval učiteľský ústav v Banskej Bystrici (predchodca tzv. Učiteľskej preparandie založenej biskupom Štefanom Moyzesom v r. 1856/57) a dirigentskú školu v Regensburgu (1869). Štyridsať rokov (1869 – 1909) viedol spevokol Baníckej a lesníckej akadémie, symfonický orchester, banícku a mestskú kapelu. Pravidelne usporadúval domáce komorné koncerty. O jeho aktivitách svedčí aj vydanie „Nápevov k rímsko-katolíckemu spevníku“, ktorý v roku 1903 usporiadali a vydali s učiteľom a organistom Antonom Tukom (otcom neskôr známeho politika Vojtecha Tuku).<sup>3</sup> Matka Mária rod. Zólyomyová bola vzdelaním učiteľka, no v domácnosti a päť detí Margitu (1887), Angelu (1888), Anzelmu (1903), Máriu (1905) a Jozefa (1908) navždy opustila v roku 1911. Rodina Cziczkovcov bývala na prvom poschodí domu na vyvýšenom chodníku (trotuári) na ľavej strane Hlavnej ulice (Deák Ferencz utca) oproti „dolnej lekárne“ (v tom čase). Talent Angely sa v tomto inšpiratívnom prostredí prejavil už v mladosti, keď ako šestnásťročná dokázala znotovať svoje improvizáčnité a skladateľské pokusy. Hrala na klavíri, flaute a tajne sa učila hrať i na cimbale, ktorý ako nástroj jej prísny otec podceňoval. Interpretačne pôsobila i v orchestri, ktorý otec viedol a dirigoval, kde mala možnosť účinkovať s takými hudobníkmi ako violončelista Jenő Kerpely, flautista Jan Vodrážka, spomínaný učiteľ, organista a huslista Anton Tuka, vojenský kapelník Václav Novotný<sup>4</sup> a i. O svojich hudobných začiatkoch napísala pre biografické oddelenie Matice slovenskej pre pripravovaný Slovenský biografický slovník: *„V predstavách sa musím vrátiť do detských čias, kedy som si začala uvedomovať, že najzaujímavejším a najpríťažlivejším kusom nábytku v našom dome je zvukovo vynikajúci koncertný klavír zn. Ehrbar. Zoznamovala som sa s jeho klávesmi a keď sa mi už prsty pohybovali istejšie a s vysvetľovacím komentárom som hrala. Otecko spozoroval môj vzťah ku klavíru a začal sa mnou zaoberať. Bol však veľmi zaneprázdnený popri povinnostiach učil hru na klavíri a husliach. Jeho najmilšími nástrojmi boli viola a čelo. Rád hrával najmä na viole. Bol kapelníkom – dirigentom viacerých orchestrov miestneho baníckeho a vysokoškolského a tiež aj*

<sup>2</sup> Príspevok prednesený v roku 2018.

<sup>3</sup> Zbierku Nápevov k rímsko-katolíckemu spevníku so slovenskými, maďarskými latinskými textami piesní vydala v Banskej Štiavnici roku 1903 Augusta Joergesa vdova a syn. Obsahuje 405 nápevov na 54 stranách vrátane prílohy.

<sup>4</sup> Václav Novotný (1883-1957) – odborne vzdelaný hudobník, študoval v Miškolci, Budapešti a v roku 1908 zložil vo Viedni štátnu skúšku pre vojenských kapelníkov. Okolo roku 1908-1910 pôsobil ako platený hudobník mestskej hudby v Banskej Štiavnici pod vedením Alexandra Cziczku. V rokoch 1922-1925 bol kapelníkom vojenskej hudby 26. pešieho pluku v Banskej Štiavnici, odkiaľ prešiel do Banskej Bystrice, kde dirigoval (sťahovanú) vojenskú hudbu 26. pešieho pluku v rokoch 1926-1929. O jeho odborných kvalitách svedčí aj to, že na podnet Oskara Nedbala preinštrumentoval po dohode s Viliamom Figušom-Bystrým časť jeho opery Detvan a v Banskej Bystrici ju v marci 1928 dirigoval štyri dni pred jej bratislavskou premiérou 1. apríla 1928. Orientoval sa na symfonickú hudbu a sám bol autorom niekoľkých symfonických skladieb.



dirigentom zboru.“<sup>5</sup> Už v roku 1902 Angela Cziczka zložila *Mazúrku* pre klavír a o tri roky neskôr *Etudu Fis-dur*, ktorá jej napomohla k štúdiu hudby, ktoré absolvovala na hudobnej Akadémii (Nemzeti Zenede) v Budapešti pod vedením profesora Istvána Tomku, riaditeľa klavírneho oddelenia. Po ukončení štúdia pôsobila ako učiteľka hry na klavíri v Temesvári, Egeri a v Leviciach, kde popri pedagogickej činnosti zastávala aj post riaditeľky hudobnej školy pri Revitzkého spoločnosti. Plynule hovorila po slovensky, maďarsky i nemecky.

V roku 1918, po zrušení prvej hudobnej školy v Leviciach, študovala Angela Cziczková ešte rok hudbu na konzervatóriu v Budapešti u prof. Lauba a neskôr pôsobila viac než päťdesiat rokov ako súkromná učiteľka hry na klavír až do svojej smrti 15. februára 1973. Počas pedagogickej činnosti, pri ktorej písala inštruktívne skladby vzniklo aj niekoľko pedagogických prác: *Unisono* (dva diely po 27 cvičení), *Štúdium oktáv*, *Rytmické cvičenia s variantami*, *Technika trilku*, *Príprava na hru tremolo*, *Štúdium chromatiky* a iné. Taktiež sa prezentovala aj ako koncertná umelkyňa a dirigentka zboru. V rokoch 1923 – 1931 svojimi klavírnymi vystúpeniami a korepetíciami obohacovala kultúrne podujatia pestrého spoločenského života v Leviciach.<sup>6</sup> Zo svojich vystúpení nikde nemala výraznejší hmotný prospech a často pracovala pre dobročinné ciele v prospech sirôt po vojakoch padlých vo vojne, v prospech vdov, ženského spolku či sirotinca. Dosvedčuje to aj dokument zo dňa 21. apríla 1921 – povolenie policajného kapitána Levíc pre Angelu Cziczkovú na usporiadanie klavírneho koncertu v cvičnej sieni Ústavu milosrdných sestier.<sup>7</sup>

Veľkú časť jej životnej energie spotrebovala skladateľská aktivita, v rámci ktorej vzniklo viac ako 400 kompozícií od najjednoduchších pre začiatočníkov, napr. *Gabo pri písacom stroji*, *Hráme sa s macom*, *Rozhovor so starým ockom* cez zborové a cirkevné skladby: *Detské zbory* pre 1 – 4 hlas (42 zborov), *Missa in C* pre miešaný zbor a organ, detská spevohra *Medveď, rak a slávik*, detský balet *Hôrni trpaslíci* a i. až po komorné a koncertné diela, napr. *Sonáta fis mol*, *12 sonát pre klavír*, *Nocturno a Intermezzo*, *Slavianska fantázia*, *Impromptu*, *Mladosť* – album 49 skladieb, *Prelúdium As* pre klavír, *16 malých prelúdií* pre klavír, *9 veľkých prelúdií* pre klavír, *Sonatina D* pre flautu a klavír, operetu *Návrat* (predv. v Žiline r. 1948) a ďalšie. Je pochopiteľné, že Angela Cziczka pri svojom pedagogickom pôsobení komponovala množstvo skladieb najmä pre klavír, čo napomáhalo rozvoju muzikality a vzbudzovalo prirodzený záujem o hudbu u jej žiakov. Demonštruje to aj *Album klavírnych skladieb*,<sup>8</sup> kde nájdeme skladby: *Hráme sa s macom* – skladbička využíva hudobné prostriedky k tomu, aby vyjadrili charakteristické vlastnosti medveďa (ako si ich predstavuje väčšina ľudí) – ťažkopádnosť a nemotornosť, skladbu *Rozhovor so starým ockom* – predstavujúca hudobný rozhovor, ktorý má dve odlišné melódie, striedajúce sa vo vyššej a nižšej

<sup>5</sup> VARGIC, Branislav. 2008. *Hudba bola jej osudom*. Levice: Združenie Reviczky, 156 s., s. 16, .ISBN 978-80-969948-3-0.

<sup>6</sup> Miestom konania jej koncertov sa stala najmä budova levického kasína.

<sup>7</sup> VARGIC, Branislav. 2008. *Hudba bola jej osudom*. Levice: Združenie Reviczky, 156 s., s. 22-23. ISBN 978-80-969948-3-0.

<sup>8</sup> CZICKA, Angela. 2011. *Album skladieb pre klavír*. Banská Bystrica: Presto, 86 s. ISMN 979-0-68501-040.

polohe a odlišujúce sa od seba tiež pomalším tempom. Hravosť dieťaťa je zdôraznená taktiež bodkovaným rytmom v rýchlejšom tempe. Zaujímavá je tu podobnosť s pápežskou hymnou, ako aj skladbičku *Veselo praská oheň v kachliach* – charakteristická skladbička s hudobno-dramatickým obsahom: Veselo horiaci oheň začína zhasínať a až po zásahu sa opäť rozhorí, taktiež skladbu *Sonatína Pastorále* – skladbu s námetom pastierskym či vidieckym, podľa pravidiel sonátovej formy, (sonatína – malá sonáta) zloženú z dvoch až troch hudobných myšlienok. V tejto sonatíne sa kolísavá pastorálna melódia v rozsahu troch tónov strieda s krátkym úderným motívom, ktorý nám niečo pripomína, ale až po prvej tretine motív identifikujeme ako začiatok vianočnej pastorely „Narodil sa Kristus Pán“. Zároveň sa tu nachádza kompozícia s názvom *Thema con variazione* (Prešporská kasáreň). Tieto kompozície vznikali obmenami základných hudobných myšlienok, ktoré majú podobu krátkych piesní a možno si ich ľahko zapamätať. Jednotlivé témy sa spracúvali od najjednoduchších po najzložitejšie, akordické s melodickými, legatové so staccatovými a podobne. Angela Cziczka skomponovala na 26 tém 127 variácií. Zaujímavou je aj skladba *Preludé*, ktorú skomponovala Angela Czicka v deň vlastných 70. narodenín a venovala ju svojmu žiakovi Branislavovi Vargicovi. Názov „Preludé“ označuje od doby hudobného romantizmu samostatnú fantazijnú skladbu. V tejto kompozícii sa nad pohyblivými triolovými tónmi rozložených akordov klenie chromaticky zostupujúca melódia cantu firmu, ktorá je prevzatá z gregoriánskeho chorálu.

Jej sociálne cítenie sa prejavilo pri komponovaní štúdií pre jednu ruku, aby klaviristi, ktorí počas vojny prišli o ruku, sa mohli naďalej živiť svojím umením (napr. *Etuda pre ľavú ruku*). Keď Angela Cziczková poslala svoje skladby na posúdenie do Štátnej akadémie pre hudbu a interpretačné umenie vo Viedni, Dr. Hans Sittner, metodik klavírnej hry v posudku uviedol „*Skladby pre samostatnú pravú a ľavú ruku sú vhodné pre vyučovanie jednorukých klaviristov, sú inteligentne urobené a páčia sa mi najviac zo všetkých. Prezrádzajú muzikalitu a remeselnú zručnosť*“. Ku všetkým klavírnym kompozíciám Angely Cziczkovej sa vyjadril: „*Pani Angela sa nepochybne dobre rozumie hre na klavíri a má kompozičné danosti – čo – ako je známe sa u žien vyskytuje zriedka*“.<sup>9</sup> Slovenskí hudobní skladatelia však nepovažovali Angelu Cziczkovú za rovnocenného partnera. Ich mienku formuloval skladateľ Andrej Očenáš takto: „*Angela Cziczka komponuje hudbu, ktorá znie ako Mozart, ale nie je to Mozart, ktorá znie ako Schumann, ale nie je to Schumann, ktorá znie ako Rašenie jari, ale je to Etuda g mol. Angelu Czicku možno zaradiť medzi komponujúcich klaviristov, ktorí si osvojili isté akordy, intervaly, spojenia a z toho intuitívne skladajú, ale chýbajú tomu emócie*“.<sup>10</sup> Takéto súdy viedli skladateľku k tomu, že svoje diela v depresiách ničila. Napriek tomu sa podarilo zachrániť a do Hudobného múzea – Slovenského

<sup>9</sup> CZICKA, Angela. 2011. *Album skladieb pre klavír*. Banská Bystrica: Presto, 86 s., s. 3. ISMN 979-0-68501-040.

<sup>10</sup> CZICKA, Angela. 2011. *Album skladieb pre klavír*. Banská Bystrica: Presto, 86 s., s. 4, ISMN 979-0-68501-040.

národného múzea v Bratislave uložiť nemálo skladieb, ktoré čakajú na svoje odborné zhodnotenie v počte 175 zbierkových predmetov<sup>11</sup> obsahujúcich 400 – 450 kompozícií rôzneho rozsahu a žánru.

Hudobný svet Angely Czickovej sa zakladal na klasickom akademickom hudobnom vzdelaní, na tradíciách 19. storočia. V jej interpretačnom resp. prednesovom umení ako aj v kompozíciách sa táto inšpirácia prehlbovala a zdokonaľovala, ale nedotkli sa jej radikálne zmeny modernej hudby 20. storočia. Nebola jej blízka ani Bartókovská línia a návrat k čistote pradávnej ľudovej hudby, ani nové princípy kompozície a harmónie. Uvedomovala si, že k jej uplatneniu prekážal popri živote v regióne a inej národnosti aj fakt, že bola skladateľkou ženou. Možno preto v istom období svojho života podpisovala ako autorka viaceré sakrálne skladby pseudonymom Ronchetti (Ronchio znamená v taliančine hrboľatý, kostrbatý). Ako sama v liste Júliusovi Vargicovi z 20. apríla 1955 uvádza: „Okrem toho aj na poli písania sa cítim byť cudzincom v dnešnom hudobnom svete s jeho súčasnou tóninou, vlastne dis-harmóniou. U mňa totiž disharmónia nie je konečným cieľom, ale len charakteristickým prostriedkom, v istých prípadoch je teda aj u mňa nevyhnutná. Mojmým hudobným presvedčením je harmónia a verím, že svet sa ešte navráti k harmónii. Samozrejme, nemyslím to tak, že by to malo znamenať krok späť“.<sup>12</sup>

Zaujímavosť v súvislosti s vnútorným i profesijným životom skladateľky pôsobí dlhoročné priateľstvo a citová väzba so spomínaným Václavom Novotným (1883 – 1957), odborne vzdelaným hudobníkom, vojenským kapelníkom, ktorý pre orchester upravil jej *Slaviansku fantáziu* pre klavír, niekoľko umelých piesní a ich cesty sa často križovali. V období rokov 1938 – 1940 v rozhlase odvysielali jej klavírne kvinteto, sláčikové kvarteto a prof. Rudolf Macudzinský zahral v roku 1940 jej variačné spracovanie piesne *Dobrá noc má milá*. Partitúry umelých piesní spracovaných pre orchester Václavom Novotným sa v rozhlase prekvapujúco stratili, čo spôsobilo jej nedôveru posielat' originálne hudobné autografy (rukopisy) svojich skladieb. Ani nadviazanie spojenia s budapeštianskym vydavateľstvom Rózsavölgyi, s pražským Mojmírom Urbánkom a s viedenským Universal Edition (s Dr. Rothom – vedúcim odd. klasickej hudby) neprinesli v dôsledku politických zmien žiadnu zmenu pre „remeselné“ uznanie a iniciatívu vydania diel Angely Czickovej.

V povojnovom období sa v jej živote v Leviciach veľa nezmenilo. Bývala v podnájme, vyučovala klavír (súkromne, pre LŠU bola úradne nekvalifikovaná), nacvičovala cirkevné zbory a keď sa naskytla príležitosť hrala na verejnosti (v 50. rokoch napr. v kultúrnych programoch Tekovského múzea počas pôsobenia riaditeľa Pavla Huljáka). Jej skrytý život sa naplňal v bohatom duchovnom svete religiozity a hudobnej tvorby, boriac sa s každodennou chudobou až biedou. V tomto období musela prežiť aj najväčšie sklamanie a stratu svojich nádejí. K uvedeným ťažkostiam pri jej uplatnení prispeli aj ďalšie skutočnosti: prerušené kontakty s Viedňou

<sup>11</sup> Sign. MUS XCI. Prírastkové č. H 329/74.

<sup>12</sup> VARGIC, Branislav. 2008. *Hudba bola jej osudom*. Levice: Združenie Reviczky, 156 s., s.28, ISBN 978-80-969948-3-0

a Budapešťou, averzia voči novému spoločenskému poriadku, ktorý sa nezhodoval s jej kresťanským svetonázorom. Napriek tomu, že bola členkou Zväzu československých skladateľov, slovenskej sekcie v Bratislave, revíziou členstva na celoštátnej konferencii 22. a 23. januára 1955 predĺženie jej členstva „bez legitimácie“ uviazlo na mŕtvom bode. To prinútilo Angelu Czickovú obrátiť sa na hudobné kruhy v Prahe, no žiaľ ani tento pokus napriek pozitívnym reakciám Dr. Krištofa nepriniesol vytúženú zmenu v skladateľkinej situácii.

O umeleckej hodnote diela Angely Cziczekovej svedčí niekoľko momentov: Niektoré jej kompozície boli viackrát zaradené do vysielania slovenského rozhlasu v Bratislave (*Petito trio* pre klavír, husle a flautu 1960, 1961), Skladateľ Bartolomej Urbanec po nahrávke skonštatoval, že je to veľmi pekné a páčilo sa to účinkujúcim aj v rozhlase. V roku 1965 bola vysielaná *Sonatina G dur* a taktiež *Sonáta pre dva klavíry* v podaní Sylvie a Rudolfa Macudzinských, *Klavírne kvinteto* a i. Pri príležitosti jej 77. narodenín sa 28. apríla 1965 v budove levickej ĽŠU uskutočnil koncert z tvorby Angely Cziczekovej, kde odzneli diela ako: *Scherzino*, *Pochod pionierov* (orig. Pochod žiakov), *Tancujeme*, *Impromptu*, *Spomienka*, *Miešam Tortu* a ďalšie. Skladby Angely Cziczekovej totiž predstavujú svojrázne romantické melodicko-harmonické útvary, ktoré vo väčšine súčasnej tvorby pre príslušné vekové kategórie absentujú. Československý hudobný slovník z roku 1963, ktorý mapuje stav osôb a inštitúcií od stredoveku do roku 1961 uvádza hudobno-skladateľskú aktivitu siedmych žien – skladateľiek: Ľudmila Kižková – Lehotská (Kremnica), Mária Royová (Stará Turá), Margita Grébnerová (Levice), Irma Šandriková – Kubišová (Bytča), Anna Ivanyiová – Ivanová (Považská Bystrica), Angela Cziczeková (Banská Štiavnica), Narcisa Donátová (Bratislava). V porovnaní s tvorbou vyššie uvedených autoriek (okrem N. Donátovej) obsahom i rozsahom najhodnotnejšia, najvšestrannejšia a najrozsiahljšia napriek tomu, že ani jedna kompozícia Angely Cziczekovej nemá označenie opus.

Aby život a dielo umelkyne nepadli do zabudnutia, jej obľúbený žiak Branislav Vargic (1939 – 2017), bývalý korepetítor a zbormajster Opery DJGT v Banskej Bystrici, dirigent viacerých speváckych zborov, ktorý prežil niekoľko rokov v Leviciach, zozbieral životopisné údaje o skladateľke. Poslúžili mu ako podklad k napísaniu jej biografie pod názvom „*Hudba bola jej osudom*“, ktorá je dvojjazyčná, v slovenskom a maďarskom jazyku. Druhá časť knihy je venovaná súpisu autorkiných existujúcich skladieb. Slávnostné uvedenie knihy na trh sa uskutočnilo na spomienkovom večere k 120. výročiu narodenia Angely Cziczekovej začiatkom júna roku 2008 v koncertnej sále Základnej umeleckej školy v Leviciach. Okrem školy sa na jeho príprave podieľali aj vydavateľ životopisu Združenie Reviczky a Liga levických maďarských žien, ktorá sa trvalo stará o dvojité hrob, kde je spolu so svojím otcom Angela Cziczeková pochovaná. Dielo Angely Cziczekovej malo začiatkom druhého desaťročia 21. storočia (po roku 2010) spopularizovať aj vydanie informačného CD nosiča klavírnej tvorby skladateľky, na ktorom autor spolupracoval

s viacerými interpretmi, no finálnu podobu nosiča ako výber nahrávok zväčša interpretovaných v roku 1960 samotnou autorkou sa nepodarilo zrealizovať. Klaviristka Eva Kosorínová (dnes Varhaníková) si na spoluprácu spomína takto: „*Po oslovení s prosbou podieľať sa na realizácii informačného CD z klavírneho diela Angely Cziczky som bola zaskočená, lebo dovtedy so sa s menom tejto klaviristky a skladateľky nestretla. Niekoľko predložených rukopisných skladieb k výberu tohto CD naznačilo, že túto hudbu sa oplatí sprístupňovať aj širšej verejnosti, s ktorou som prišla do kontaktu na mojich domácich a zahraničných koncertoch.*“<sup>13</sup> V tomto roku si ju Levičania pripomenuli 26. apríla na prezentácii knihy Istvána Biróczyho, katolíckeho duchovného, s ktorým Angela ako organistka a zbormajsterka spolupracovala pri omšiach, liturgických, duchovných slávnostiach, kde zanechala tiež niekoľko duchovných skladieb. Prezentácia bola spojená s prednáškou o jej živote a diele i koncertom z jej klavírnej a duchovnej tvorby.

Slovenský muzikológ a hudobný kritik Marián Jurík sa v istom svojom článku pýtal „*Ako a kedy si náš národ, ocitajúci sa v rôznych ošial'och doby, nájde čas a cestu k našim dielam, hodnotám. Kto je na to povolaný, aby sa staral o naše kultúrne dedičstvo a bohatstvo? Hovoriť nad hrobom o tom, že dielo je večné, je už pomaly banalitou ...*“<sup>14</sup> pokiaľ sa zachovalo v notových záznamoch, nosičoch, pokiaľ ho niekto chce interpretovať, počúvať či v ošial'och doby vôbec popularizovať.

#### POUŽITÁ LITERATÚRA:

- CZICKA, Angela. 2011. *Album skladieb pre klavír*. Banská Bystrica: Presto, 86 s. ISMN 979-0-68501-040-1.
- ČERNUŠÁK, Gracián. NOVÁČEK, Zdenko. ŠTĚDRONĚ, Bohumír. 1963. *Československý hudební slovník*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 853 s.
- HERČKO, Ivan. 2008. *Banská Štiavnica na starých pohľadniciach*. Bratislava: Dajama, 95 s. ISBN 978-80-89226-53-5.
- KOL. autorov. 1986. *Slovenský biografický slovník I. zväzok A-D*. Martin: Matica Slovenská, 539 s.
- TOLNAI, Csaba. 2006. *Levice na starých pohľadniciach*. Bratislava: Dajama, 95 s. ISBN 80-89226-05-1.
- VARGIC, Branislav. 2008. *Hudba bola jej osudom*. Levice: Združenie Reviczky, 156 s. ISBN 978-80-969948-3-0.

---

<sup>13</sup> CZICKA, Angela. 2011. *Album skladieb pre klavír*. Banská Bystrica: Presto, s. 4, ISMN 979-0-68501-040.

<sup>14</sup> VARGIC, Branislav. 2008. *Hudba bola jej osudom*. Levice: Združenie Reviczky, 156 s., s. 12, ISBN 978-80-969948-3-0.



## MUDR. KAROL WURM A JEHO PRÍNOS V OBLASTI HUDBY

### 26 Stanislav T i c h ý

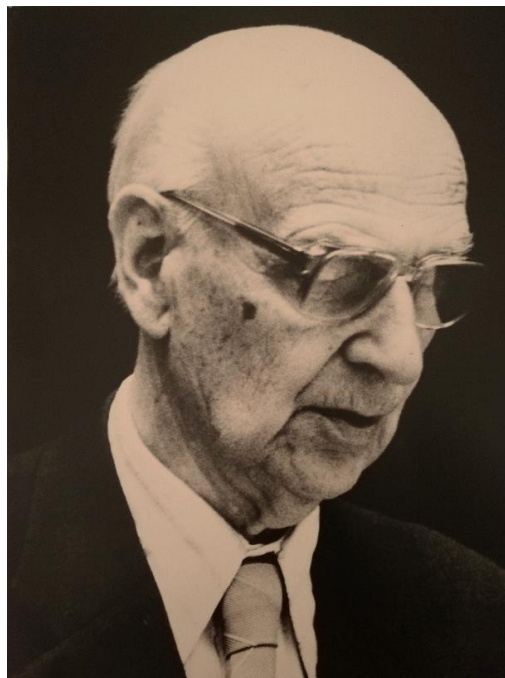
Evanjelická cirkev a. v. na Slovensku, Cirkevný zbor Bratislava – Staré Mesto

V roku 2018 uplynulo 25 rokov od úmrtia MUDr. Karola Wurma, ktorý veľkú časť svojho života zasvätil hudbe. Jeho aktivity na hudobnom poli boli mimoriadne pestré a rozsiahle, no najvýznamnejšie sa zapísal v dvoch oblastiach – vo výskume historických organov a v cirkevnej hudbe, ktoré sú v tomto príspevku prezentované v samostatných kapitolách.



maturant,

Zdroj: súkromný archív F. a J. Alexandrovcov,



Obr. 1 – 2: Karol Wurm

v cirkevnej funkcii dozorca  
Východného dištriktu ECAV na Slovensku v Prešove.  
foto-repro: Peter Mihoč.

### Stručný životopis

Karol Wurm uzrel svetlo sveta 25. marca 1913 v Bratislave. Po maturite študoval na Lekárskej fakulte UK v Bratislave, promoval v roku 1938. Vzťah k hudbe a základné hudobné vzdelanie získal už v detstve u svojho otca, evanjelického učiteľa a organistu Malého kostola ev. a. v. cirkvi na Panenskej ulici v Bratislave, ktorý sa tiež volal Karol Wurm. Popri štúdiu medicíny sa súkromne vzdelával v hre na organe u organistu Veľkého ev. a. v. kostola v Bratislave Kurta Freitaga (1896 – 1962), absolventa lipského konzervatória (Karl Straube); v hlasovej výchove sa vzdelával u Jána Strelca (1893 – 1975). V roku 1940 sa oženil s Alicou, rod. Škripeňovou, vnučkou niekdajšieho oravského seniora Jána Škripeňa, s ktorou mali jednu dcéru. Koncom mája roku 1946 prišiel pracovať ako lekár na Liptov. Neskôr sa stal prednostom kožného oddelenia Okresného ústavu národného zdravia v Liptovskom Mikuláši, kde pracoval až do odchodu do dôchodku. Zapájal sa do

kultúrno-hudobného a cirkevného života, podieľal sa na založení Divadelného súboru Gašpara Féjerpataky-Belopotočského, pre ktorý skomponoval aj hudbu ku hre J. Buchanca *Proščava*, a dirigoval divadelný orchester. Podarilo sa mu tiež zorganizovať mestský orchester, ktorý fungoval asi 15 rokov a schádzal sa každú stredu v klubovni mikulášskej nemocnice. Karol Wurm viedol viaceré miešané spevácke zbory – cirkevné (evanjelické aj katolícke) či svetské, vrátane spevokolu Tatran a zboru rímskokatolíckeho kostola sv. Mikuláša v Liptovskom Mikuláši. Po niekoľko rokov tu viedol Divadlo hudby pri Okresnom osvetovom dome a neskôr bol predsedom Kruhu priateľov hudby v bývalom Odborovom dome kultúry. Vyučoval hru na organe a akordeóne. Pre úplnosť jeho osobnostného profilu je potrebné spomenúť, že bol aktívny aj na poli športu a telovýchovy (futbal, hokej) a bol vášnivým turistom. Svojím sympatickým zjavom a dôstojným vystupovaním si získal veľa priateľov a obdivovateľov. Zomrel 31. júla 1993 a je pochovaný v Liptovskom Mikuláši.<sup>1</sup>

### **Prínos Karola Wurma pre výskum historických organov na Slovensku**

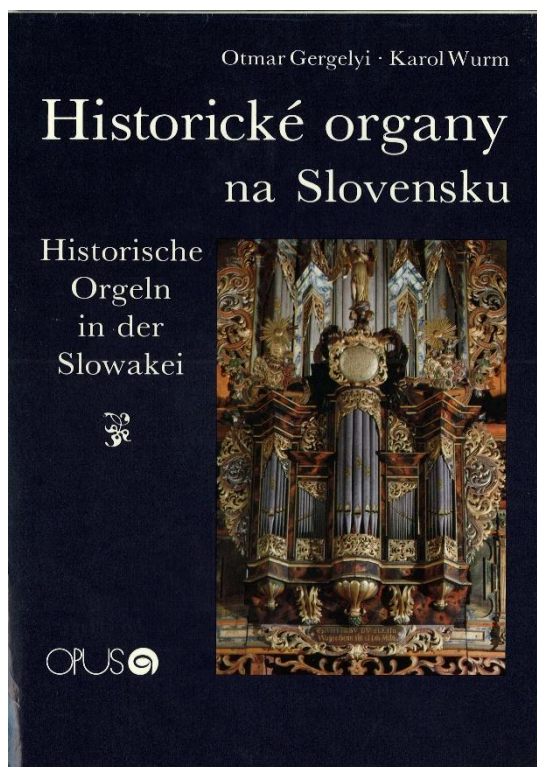
Hlbší záujem o organy je u Karola Wurma dokumentovateľný napríklad už v roku 1946, keď v periodiku *Cirkevné Listy* publikoval 3-stranový vedecko-popularizačný text *Otázka organová*,<sup>2</sup> v ktorom upozorňuje na závažnosť kultúrnych strát pri nahrádzaní vzácnych historických organov v kostoloch vtedy moderným typom organa inšpirovaného zvukom orchestra. Jeho zásadným prínosom ku problematike histórie organov a organárstva na Slovensku bol výskum, ktorý realizoval približne od roku 1970 v spolupráci s historikom PhDr. Otmarom Gergelyiom (\*28. 9. 1919, Bušovce na Spiši – † 13. 3. 1995, Nitra). Publikácie, ktoré spoločne pripravili, predstavujú základnú odbornú literatúru o organoch na Slovensku. Sú to najmä:

- *Súpis pamiatkových organov stredného Slovenska*, in: Spravodaj Slovenského ústavu pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody Bratislava, stredisko Banská Bystrica 14, s. 17 – 63;
- *Historische Orgeln und Gehäuse in der Mittelslowakei*, in: Acta organologica 9, Verlag Merseburger, Berlín 1975, s. 113 – 165;
- *Historische Orgeln und Gehäuse in der Westslowakei*, in: Acta organologica 14, Verlag Merseburger, Berlín 1980, s. 11 – 172;
- *Ergänzungen und Berichtungen zum Artikel Historische Orgeln und Gehäuse in der Westslowakei*, in: Acta organologica 21, Verlag Merseburger, Berlín 1990, s. 138 – 163;
- *Historische Orgeln und Gehäuse in der Ostslowakei*, in: Acta organologica 22, Verlag Merseburger, Berlín 1991, str. 13 – 103.

<sup>1</sup> V životopisnej časti som vychádzal z textu Mgr. Daniely Fiačanovej uverejnenom v publikácii *Kronika mesta Liptovský Mikuláš 2003*, str. 78, dostupnej na internete: <[http://www.mikulas.sk/files/File/kroniky/kronika\\_2003.pdf](http://www.mikulas.sk/files/File/kroniky/kronika_2003.pdf)> Pri kompletizácii a finalizácii tohto príspevku som našiel na internete aj novú verziu textu uverejnenú v občasníku *Zvesti Cirkevného zboru ECAV Liptovský Mikuláš*, č.2/2018, na stranách 4 – 5: <[http://www.ecavlm.sk/wp-content/uploads/2018/09/zvesti\\_2\\_2018\\_final.pdf](http://www.ecavlm.sk/wp-content/uploads/2018/09/zvesti_2_2018_final.pdf)>

<sup>2</sup> *Cirkevné Listy*, ročník LIX, číslo 18, str. 292-295, vydavateľstvo Tranoscus, Liptovský Mikuláš.

Po publikovaní prvej štúdie v roku 1975 v nemeckom zborníku *Acta Organologica* 9 sa obaja autori stali doživotnými členmi organizácie *Gessellschaft der Orgelfreunde*. Najznámejšou prácou dvojice Gergelyi – Wurm je dvojjazyčná slovensko-nemecká kniha *Historické organy na Slovensku / Historische Orgeln in der Slowakei*, ktorá vyšla v prvom vydaní vo vydavateľstve *Opus* v roku 1982 a v doplnenom druhom vydaní v roku 1989.



Obr. 3: Druhé rozšírené vydanie publikácie z roku 1989.

Podrobnejšie informácie o plodnej spolupráci Karola Wurma s Otmarom Gergelyiom nájde čitateľ v nedávno publikovaných štúdiách PhDr. Mariana Alojza Mayera, PhD.<sup>3</sup> Na doplnenie už len uvádzam niekoľko informácií získaných priamo v rozhovore s Dr. Mayerom:

Karol Wurm nevlastnil automobil, a tak v piatky večer cestoval autobusom ku Otmarovi Gergelyiovi do Nitry, odkiaľ v sobotu ráno spoločne vyrážali Gergelyiovým autom na výskumy, z ktorých sa vracali v nedeľu večer. Keď si uvedomíme, že obaja realizovali rozsiahly, takmer celoplošný výskum organov na Slovensku vo svojom voľnom čase (víkendy, spoločne plánované dovolenky), jeho výsledky by obstáli aj v porovnaní s profesionálnym pracoviskom. Karol Wurm sa zaoberal aj praktickou stránkou organárstva. Cez dovolenky sa podieľal na oprave a záchrane viacerých nástrojov, napr. v rímskokatolíckych kostoloch v Jazernici (pozitív z dielne Pažických) a pravdepodobne aj Zorkovského pozitív v Liptovskom Jáne (v spolupráci s Jozefom Kmoškom

<sup>3</sup> Mayer, M. A.: *Otmar Gergelyi – významný slovenský organový expert*, in: *Hudobné pramene – kultúrne dedičstvo Slovenska*, zborník príspevkov z konferencie Bratislava, 23. – 24. 11. 2011, usporiadanej pri príležitosti 20. výročia existencie samostatného Slovenského národného múzea-Hudobného múzea ako špecializovanej organizačnej jednotky Slovenského národného múzea; alebo Mayer, M. A.: *Otmar Gergelyi – Storočnica významného slovenského organového experta*, in: *Hudobný život* 9/2019, Hudobné centrum, Bratislava, str. 26-28.

z Kutnej Hory) alebo na opravy historických organov dozeral (napr. v rímskokatolíckom kostole v Liptovských Matiašovciach, kde organ opravovali českí organári Kubát a Doubek). Úspešne podporil iniciatívu Ing. Júliusa Letňana zabrániť pneumatizácii a výmene registrov majstrovského diela Martina Šaška staršieho v Evanjelickom kostole a. v. na Myjave. Jeho obľúbeným historickým nástrojom, na ktorý si rád chodieval zahrať, bol organ v evanjelickom a. v. kostole v Poprade-Matejovciach. Na úsilie zachraňovať a opravovať slovenské historické organy prirodzene nadviazalo úsilie o ich zvukovú prezentáciu – prvé nahrávky realizoval MUDr. Ferdinand Klinda a z iniciatívy Ivana Sokola vznikol festival na východnom Slovensku. Napokon sa v roku 1992 realizoval prvý ročník medzinárodného organového festivalu Slovenské historické organy, ktorý úspešne pokračuje dodnes. O nezlomnej vôli a neuveriteľnej húževnatosti Karola Wurma svedčí aj spomienka Dr. Mayera, ako rok pred svojou smrťou navštívil Wurm koncert konaný v rámci 1. ročníka festivalu Slovenské historické organy v Liptovskom Jáne a ako tam so zlomenou nohou v sádre vyšiel až na chór kostola.

### **Prínos Karola Wurma v oblasti cirkevnej hudby**

Širšej hudobnej verejnosti je podstatne menej známa Wurmova činnosť v oblasti cirkevnej hudby v prostredí Slovenskej evanjelickej cirkvi augsburského vyznania (v súčasnosti sa používa oficiálny názov Evanjelická cirkev a. v. na Slovensku, skratka ECAV). V tejto oblasti možno rozčleniť jeho aktivity na: publikačné (vedecko-popularizačné články, štúdie a notové materiály), hymnologické, dirigentské, upravovateľské a organizačné. V rokoch 1946 až 1956 publikoval v periodiku Cirkevné Listy vydávanom spolkom Transcius v Liptovskom Mikuláši do tridsať článkov, kratších správ ale i väčších štúdií z najrozličnejších oblastí cirkevnej hudby. Prezentovaný vedomostný rozhľad, jeho názory a aktivity v jej rôznych odvetviach (organárstvo, hymnológia, činnosť spevokolov, dejiny cirkevnej hudby, ba dokonca aj stará interpretačná prax a dobové inštrumentárium, spravodajstvo o kantorských a dirigentských kurzoch) vypovedajú o tom, že MUDr. Wurm bol v pravom slova zmysle komplexne zmyšľajúcim cirkevným hudobníkom, v danej dobe na Slovensku až výnimočne dobre odborne zorientovaný. V päťdesiatych rokoch Wurm spoločne s Ing. Júliusom Letňanom (\*14. 12. 1914, Krokava – † 3. 2. 1973, tragicky zahynul pri Svätom Jure) pripravili pre potreby evanjelickej cirkvi niekoľko notových materiálov – viacero zošitkov skladieb v edícii pre cirkevné spevokoly s názvom *Spievajte Hospodinu*, zbierku *Organové skladby*<sup>4</sup> a tzv. „novú“ *Partitúru* (organové sprievody liturgických spevov a cirkevných piesní z väčšej časti prevzatých alebo upravených z asi 20 starších prameňov zahraničnej i domácej proveniencie, z ktorých niektoré sú rukopisné).<sup>5</sup>

<sup>4</sup> *Organové skladby* zo staršej literatúry a z príspevkov domácich skladateľov zostavili Ing. Július Letňan a Dr. Karol Wurm, vydal Transcius v Liptovskom sv. Mikuláši, 1. vydanie, marec 1950.

<sup>5</sup> *Partitúra*, Chorály, piesne a liturgické nápevy Slovenskej evanj. cirkvi a. v. v ČSR, zostavili Július Letňan a Karol Wurm, vydal Transcius, Liptovský Mikuláš v Cirkevnom nakladateľstve, Bratislava 1956.



Po roku 1956 Wurmove publikačné aktivity v Cirkevných listoch prestávajú. Čiastočné zdôvodnenie nachádzame v liste, ktorý niekedy v roku 1956 – 1957 adresoval predsedníctvu evanjelickej cirkvi: „...V posledných rokoch skoro úplne vystali z našich časopisov články z oboru cirkevnej hudby. Sám som prestal prispievať, pretože príspevky ostali buď neuverejnené, alebo vyšli iba s veľkým oneskorením, po urgencii. I pri rôznorodých a závažných úlohách našej cirkevnej tlače by sa malo zariadiť, aby aspoň každé druhé číslo prinieslo článok, týkajúci sa cirkevnej hudby. Vhodné a nie prídlhé články by si mali redakcie našich časopisov predom zaistiť...“<sup>6</sup>

Z uvedeného obdobia svojou faktografickou kvalitou zvlášť vyniká posledný vtedajší Wurmov hymnologický príspevok uverejnený v Cirkevných listoch v roku 1956 (č. 1, s. 8 – 10) – recenzia *O knihe „Hudba na Slovensku v XVII. storočí“*.<sup>7</sup> Wurm sa v nej okrem iného pozastavuje nad tým, koľko zo základných melódií repertoáru cirkevných piesní v Tranovského kancionáli Cithara Sanctorum, ale i piesní z ďalších pamiatok, autori knihy označili ako „pieseň bez ďalších pramenných dokladov“, „nápev neznámeho pôvodu“ a podobne – napríklad melódie kalvínskych žalmov alebo piesne *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (v Evanjelickom spevníku v súčasnosti používanom<sup>8</sup> je pieseň pod č. 479). Karol Wurm poznal už v tejto dobe značnú časť cirkevného repertoáru obsiahnutého v daných pamiatkach (Vietorisov kódex, tzv. Pestrý levočský zborník a kancionály Cithara Sanctorum a Cantus Catholici) zjavne dôvernejšie ako autori publikácie.

Priaznivejšie podmienky pre prácu v oblasti cirkevnej hudby v ECAV (oficiálne inštitucionálne zastrešenie so snahou o koncepčný prístup) nastali od začiatku 70. rokov, keď sa generálnym biskupom ECAV stal Prof. ThDr. Ján Michalko. Hneď od nástupu do funkcie si predsavzal pripraviť nový Evanjelický spevník (v ďalšom texte ES), ktorý by bol po prvýkrát v histórii ECAV na Slovensku v slovenskom jazyku a notovaný, pričom melódie cirkevných piesní mali vychádzať zo starších prameňov (Cithara Sanctorum 1636 a ďalšie jej notované vydania zo 17. storočia, ako aj nenotovaný Zpěvník evangelický z roku 1842). Podobne už predtým Dr. Ján Michalko inicioval a aktívne sa podieľal na preklade Biblie do slovenčiny (publikovaný bol v roku 1977). Pre potreby realizácie zámeru vydať nový ES zriadil biskup Michalko Spevníkovú komisiu, v rámci ktorej sa časom vyprofilovali dve sekcie – textová a hudobná. Karol Wurm bol podpredsedom hudobnej sekcie i členom textovej, za účelom koordinovať ich vzájomnú spoluprácu.<sup>9</sup> Ďalšími členmi hudobnej sekcie Spevníkovej komisie boli organista Ján Vladimír Michalko (\*1951) ako tajomník, ďalej skladateľ Miroslav Bázlik (\*1931), Ivan Valenta (\*1940) a v súčasnosti už nežijúci členovia: Jozef Farkaš (1928 – 2010) ako predseda výboru, ďalej evanjelický kantor v Modre a člen Slovenského

<sup>6</sup> Celé znenie listu v obrazovej prílohe (obr. 26).

<sup>7</sup> Išlo o recenziu knihy Burlas – Fišer – Hořejš: *Hudba na Slovensku v XVII. storočí*. Vydavateľstvo SAV, Bratislava 1954.

<sup>8</sup> *Evanjelický spevník*, Vydala Slovenská evanjelická cirkev augsburského vyznania v ČSFR v Tranosciu, a. s., 1. vydanie, 1992.

<sup>9</sup> Podrobnejšie informácie je možné nájsť v Úvodnom slove k *Evanjelickému spevníku* (pozri poznámku č. 8).



filharmonického zboru Jozef Čistý a vtedajší generálny dozorca ECAV Andrej Žiak (bol členom komisie do roku 1980). Pri posudzovaní melódií cirkevných piesní a liturgických nápevov pre pripravovaný ES vychádzala komisia z rozmnožených rukopisných podkladov, ktoré pripravil práve Karol Wurm z jemu dostupných prameňov a v prípade mnohých melódií obsahoval aj viacero nájdených variantov. Z rozsahu zhromaždeného materiálu je zjavné, že Karol Wurm sa danej problematike musel venovať už oveľa skôr, ako bola komisia pre prípravu nového ES zriadená. Ako hymnológ sa Karol Wurm aktívne zúčastňoval sympózií Medzinárodnej hymnologickej spoločnosti IAH (Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie).<sup>10</sup> Do Cirkevných listov prispel Karol Wurm v rokoch 1980 – 1986 ďalšími ôsmimi článkami, z ktorých väčšina tematicky súvisela s aktuálnou prácou Hudobnej komisie. Do tlače bol ES pripravený už v septembri roku 1989 a biskup Michalko zabezpečil od zahraničných partnerov aj finančné prostriedky na jeho vydanie. Uvedenie spevníka do praxe znamenalo významný prelom v bohoslužobnom živote ECAV na Slovensku, pretože sa dovŕšil postupný proces jeho poslovenčenia,<sup>11</sup> ktorý začal nadobúdať viditeľnú podobu približne od 30. rokov 20. storočia publikovaním Prídavku piesní ku Zpěvníku evangelickému (Prídavok obsahoval 95 piesní, z ktorých 70 bolo so slovenským textom).

Ako člen Hudobnej komisie sa Karol Wurm podstatnou mierou podieľal (konceptne, autorsky i aranžmánmi) na príprave publikácie primárne určenej pre potreby evanjelických spevokolov: *Zborové spevy*.<sup>12</sup> Ako zaujímavý príklad Wurmovej upravovateľskej činnosti z tejto publikácie dávam čitateľovi do pozornosti jeho aranžmán známej skladby *Hospodin jest můj pastýř* (na text 23. žalmu) Antonína Dvořáka (štvrté číslo z jeho zbierky *Biblické písne* op. 99) pre miešaný zbor. Zbierka obsahuje skladby pre všetky obdobia cirkevného roka, sviatky i sobáše. Okrem klasického zborového repertoáru obsahuje aj zborové úpravy viacerých, najmä však melodicky náročnejších, piesní z vtedy pripravovaného ES, aby napomohol ich popularizácii a prijatiu bohoslužobnými zhromaždeniami. Problematike poslania zborového spevu v evanjelickej bohoslužbe sa Wurm venuje v článkoch *V čom vidíme úlohy našich spevokolov* (Cirkevné listy 1/1983, s. 11 – 12) a *Vyšli Zborové spevy* (Cirkevné listy 2/1984, s. 31 – 33). Spolu s ďalším členom Hudobnej komisie, skladateľom Miroslavom Bázlikom, pripravil Wurm aj *Organový sprievod* ku novému ES.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Nepodarilo sa mi, žiaľ, zistiť, v ktorých rokoch.

<sup>11</sup> Pred zavedením ES sa na slovenských evanjelických službách Božích tradične spievalo takmer výlučne v jazyku odvodenom od českej *Kralickej biblie*, ktorá spočiatku vyšla v šiestich samostatných dieloch (prvý diel v roku 1579, posledný v roku 1594).

<sup>12</sup> *Zborové spevy*, zostavili členovia Hudobnej komisie Slovenskej evanjelickej cirkvi a. v. v ČSR, vydal Transcius, Liptovský Mikuláš v Cirkevnom nakladateľstve Bratislava, 1983.

<sup>13</sup> *Organový sprievod k Spevníku Slovenskej evanj. cirkvi a. v. v ČSFR*, upravili Miroslav Bázlik a Karol Wurm, Transcius, Liptovský Mikuláš 1992. Na pevnej väzbe je v rozpore s názvom na titulnom liste vo vnútri publikácie uvedený názov *Evanjelická partitúra*. Spolupráca oboch autorov bola značne problematická a zaslúžila by si samostatnú reflexiu. Nedá sa zamlčať, že tu sa MUDr. Karol Wurm nezachoval korektne a bez vedomia Miroslava Bázlika vyradil z publikácie pred jej uverejnením viaceré jeho sprievody (asi 30), pričom ich nahradil svojimi vlastnými alebo inými.

Cenným ovocím Wurmovho celoživotného záujmu o problematiku hymnológie je jeho posthumne publikovaná štúdia *Varianty v chrámovom speve Slovenskej ev. a. v. cirkvi*.<sup>14</sup> V nej v podstate veľmi správne a odborne korektne vystihol a konštatoval základný problém slovenského bohoslužobného spevu a jeho hudobno-hymnologických kontextov,<sup>15</sup> avšak bez toho, aby zaujal kritické stanovisko k prameňom veľmi problematickej až primitívnej úrovne,<sup>16</sup> a explicitne ho formuloval.

### Odkaz Karola Wurma pre dnešok

V hudobných názoroch Karola Wurma isto nájdeme aj znaky určitého konzervativizmu, ktoré sa v praxi prejavili napríklad v postoji ku kompozičnému jazyku skladateľa Miroslava Bázlika, ale aj v nadhodnocovaní ľudovo-národných elementov v slovenskej bohoslužobnej praxi, či v nie vždy celkom vyjasnenom odbornom názore.<sup>17</sup> Bol však, ako každý iný človek, aj dieťaťom svojej doby a prostredia, v ktorom žil. Na druhej strane ale dokázal citlivo vnímať, postrehnúť a s jemu vlastnou inteligenciou pomenovať mnohé skutočnosti a súvislosti, ktoré boli väčšine jeho súčasníkov (podobne ako dnes) úplne ľahostajné.

A tak napriek tomu, že neabsolvoval komplexné a aktuálne cirkevno-hudobné vzdelanie a bol predovšetkým profesionálom v medicínskej oblasti, ostáva Karol Wurm vzácnym a nasledovniahodným príkladom hlbokého oduševnenia, mimoriadne obetavého pracovného zápalu, neo- chvejného úsilia o celoživotné vzdelávanie, napredovanie a systematický koncepčný prístup v práci. Jeho názory a uvažovanie v širokých súvislostiach sú o to cennejšie, že vyrastajú z poznania pravovernej tradície luteránskej liturgie a cirkevnej hudby. V dnešnej dobe, snáď ešte intenzívnejšie, ako za jeho čias, musí cirkevná hudba v chrámoch a bohoslužobná prax ECAV čeliť nezadržateľne narastajúcemu vplyvu evanjelikálnych a najmä charizmatických prúdov, ktoré pôsobia ako likvidačný parný valec. Je až zarážajúce, že takí odborníci a osobnosti ako Prof. Ján Vladimír Michalko, ArtD.

---

To viedlo skladateľa Mira Bázlika koncom 90. rokov a prvých rokov 21. storočia ku vypracovaniu kompletných organových sprievodov k celému ES a i neskôr vydaným Pašiám (Tranoscius, 1. vydanie 1996) a pohrebnému spevníku Evanjelický funebrál (Tranoscius, 1. vydanie 2002). Tieto autor tohto príspevku aj notograficky spracoval a v priamej spolupráci s M. Bázlikom zapracoval aj jeho korektúry, ale k ich publikovaniu však z rôznych dôvodov nedošlo.

<sup>14</sup> in: *Hudobný archív 12*, Zborník hudobnohistorických prác, prameňov a dokumentov, zostavil PaedDr. Emanuel Muntág, vytlačila a vydala Matica slovenská v Martine, 1994, s. 226-237.

<sup>15</sup> Veľmi trefne, stručne a výstižne podstatu tohto problému vystihol už v prvom odstavci vyššiespomenutej staršej štúdie *O knihe „Hudba na Slovensku v XVII. storočí*, z ktorej citujem: „...Treba si priznať, že na poli hudobnom v našich kruhoch všeobecne vládol (a na mnohých miestach dodnes vládne) strohý prakticismus, ktorý s ceruzkou v ruke prehlasuje: „u nás sa to spieva takto“ a ani v najmenšom sa netrápi, ako k tomu došlo. Bôľne s tým kontrastuje, že evanjelické zahraničie neraz prejavilo živý záujem o naše poklady.“ (Wurm má na mysli staré pramene slovenskej proveniencie predurčené na hymnologické bádanie – vysvetľujúca poznámka autora príspevku).

<sup>16</sup> Na mysli mám najmä *Melodyaturu aneb Partyturu* Adama Škultétyho, Brno 1798, ktorá je dodnes považovaná časťou odborníkov za relevantný prameň.

<sup>17</sup> Ako príklad by som uviedol formuláciu z Predhovoru ku *Partitúre Letňan-Wurm* z mája 1955 (pozri poznámku č. 5), kde spolu s Ing. Júliusom Letňanom píšú: „Veľkú časť chorálov prinášame v pôvodnej rytmickej forme, zväčša s použitím medzisytemových čiar, ktoré im vari lepšie pristanú ako moderné zadelenie taktové.“ V danej dobe to bol na Slovensku určite priekopnícky počin v publikácii určenej pre bohoslužobnú prax – problémom však je, že by nemalo ísť o to, čo pristane, ale o korektne a jednoznačne definované notografické pravidlá (v tej dobe už v zahraničí bežne používané, hoci aj v tejto oblasti mali a stále majú jednotlivé národné a konfesijné tradície svoje špecifiká).

(okrem mnohého iného organista Veľkého evanjelického a. v. kostola v Bratislave) a hudobná historička a vysokoškolská pedagogička PhDr. Ľudmila Michalková, PhD. sú už dlhodobo prakticky úplne izolovaní od možnosti koncepcne sa podieľať na rozvoji a smerovaní cirkevnej hudby v ECAV na Slovensku.

Záverom chcem čitateľa upozorniť na to, koľko cenných a dodnes nie plnohodnotne realizovaných námetov pre rozvoj cirkevnej hudby formuloval Karol Wurm vo vyššie spomenutom liste adresovanom predsedníctvu evanjelickej cirkvi už v druhej polovici 50-tych rokov, teda v čase, ktorý určite nebol rozvoju cirkevnej práce nijak priaznivo naklonený. Týkali sa potreby organizovaného koncepcného prístupu, rozvíjania publikačnej činnosti (notové materiály), vzdelávania (kurzy pre cirkevných hudobníkov), zabezpečenia pamiatkovej ochrany organov, reflektovania svetovej (najmä nemeckej) úrovne hymnologického bádania a jeho aplikácie v bohoslužobnej praxi, nadviazania zahraničných kontaktov ako aj vytvorenia platformy pre vecné a odborné diskusie.

## PRÍLOHY

### ZOZNAM BIBLIOGRAFICKÝCH ODKAZOV:

#### Použitá literatúra s informáciami o Karolovi Wurmovi

ČÁRSKA, Etela: *Krédo jubilanta MUDr. Karola Wurma*, in: *Hudobný život* 8/1993 (na titulnej strane je omylom vytlačené 7/1993), str. 7.

FIAČANOVÁ, Daniela: *MUDr. Karol Wurm – život s hudbou*, in: *Kronika mesta Liptovský Mikuláš 2003*, str. 78, dostupné na internete: <[http://www.mikulas.sk/files/File/kroniky/kronika\\_2003.pdf](http://www.mikulas.sk/files/File/kroniky/kronika_2003.pdf)>

FIAČANOVÁ, Daniela: *MUDr. Karol Wurm – život s hudbou*, in: *Zvesti Cirkevného zboru ECAV Liptovský Mikuláš, č.2/2018*, str. 4-5, dostupné na internete: <[http://www.ecavlm.sk/wp-content/uploads/2018/09/zvesti\\_2\\_2018\\_final.pdf](http://www.ecavlm.sk/wp-content/uploads/2018/09/zvesti_2_2018_final.pdf)>.

FILO, Július, st.: *MUDr. Karol Wurm 70-ročný*, in: *Cirkevné listy*, ročník 96 (107), číslo 4/1983, str. 57-58, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

HOLÝ, Bohdan: *Kožného lekára príhody a skúsenosti - Keď na tankoch prišla „normalizácia“*, in: *Dermatológia pre prax*, 2013, 7(4), str. 137-138, dostupné na internete: <<http://www.solen.sk/pdf/ebf864ea51a61b5c06968b7407641d20.pdf>>.

MAYER, Marian Alojz: *Otmar Gergelyi – významný slovenský organový expert*, in: *Hudobné pramene – kultúrne dedičstvo Slovenska*, zborník príspevkov z konferencie Bratislava, 23. – 24. 11. 2011, usporiadanej pri príležitosti 20. výročia existencie samostatného Slovenského národného múzea – Hudobného múzea ako špecializovanej organizačnej jednotky Slovenského národného múzea, str. 257-267.

MAYER, Marian Alojz: *Otmar Gergelyi – Storočnica významného slovenského organového experta*, in: *Hudobný život* 9/2019, Hudobné centrum, Bratislava, str. 26-28.

MUNTÁG, Eman: *Wurm Karol*, in: *Evanjelici v dejinách slovenskej kultúry zv. 2, (M-Z)*, Uhorskai Pavel (ed.), str. 143, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš, 1. vydanie 1997.

### Publikácie o historických organoch, na ktorých sa Karol Wurm autorsky podieľal<sup>18</sup>

*Súpis pamiatkových organov stredného Slovenska*, in: Spravodaj Slovenského ústavu pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody Bratislava, stredisko Banská Bystrica 14, str. 17-63.

GERGELYI, Otmar – WURM, Karol: *Historische Orgeln und Gehäuse in der Mittelslowakei*, in: Acta organologica 9, Verlag Merseburger, Berlín 1975, str. 113-165.

GERGELYI, Otmar – WURM, Karol: *Zur Geschichte der Großen Orgel in Stadtpfarrkirche St. Jacobi zu Levoča*, in: Acta organologica 11, Verlag Merseburger, Berlín 1977, str. 9-46.

GERGELYI, Otmar – WURM, Karol: *Historische Orgeln und Gehäuse in der Westslowakei*, in: Acta organologica 14, Verlag Merseburger, Berlín 1980, str. 11-172.

GERGELYI, Otmar – WURM, Karol: *Ergänzungen und Berichtigungen zum Artikel Historische Orgeln und Gehäuse in der Westslowakei*, in: Acta organologica 21, Verlag Merseburger, Berlín 1990, str. 138-163.

GERGELYI, Otmar – WURM, Karol: *Historische Orgeln und Gehäuse in der Ostslowakei*, Verlag Merseburger, in: Acta organologica 22, Verlag Merseburger Berlín 1991, str. 13-103.

GERGELYI, Otmar – WURM, Karol: *Historické organy na Slovensku / Historische Orgeln in der Slowakei*, vydavateľstvo Opus, Bratislava 1982 (1. vydanie) a 1989 (2., rozšírené vydanie).

### Notové publikácie ECAV, na ktorých sa Karol Wurm redakčne a sčasti aj autorsky podieľal

*Spievajte Hospodinu*, edícia zošitkov zborových skladieb, ktorú Karol Wurm spoločne pripravil s Júliusom Letňanom v päťdesiatych rokoch 20. storočia, ich presný počet a roky vydania sa mi nepodarilo zistiť.

*Organové skladby*, zo staršej literatúry a z príspevkov domácich skladateľov zostavili Ing. Július Letňan a Dr. Karol Wurm, vydal Transcius v Liptovskom sv. Mikuláši, 1. vydanie, marec 1950.

*Partitúra*, Chorály, piesne a liturgické nápevy Slovenskej evanj. cirkvi a. v. v ČSR, zostavili Július Letňan a Karol Wurm, vydal Transcius, Liptovský Mikuláš v Cirkevnom nakladateľstve, Bratislava 1956.

*Zborové spevy*, zostavili členovia Hudobnej komisie Slovenskej evanjelickej cirkvi a. v. v ČSR, vydal Transcius, Liptovský Mikuláš v Cirkevnom nakladateľstve Bratislava, 1983.

*Evanjelický spevník*, vydala Slovenská evanjelická cirkev augsburského vyznania v ČSFR v Transciuu, a. s., 1. vydanie, 1992.

*Organový sprievod k Spevníku Slovenskej evanj. cirkvi a. v. v ČSFR*, upravili Miroslav Bázlik a Karol Wurm, Transcius, Liptovský Mikuláš 1992. Na pevnej väzbe je v rozpore s názvom na titulnom liste vo vnútri publikácie uvedený názov *Evanjelická partitúra*.

### Články, správy a štúdie Karola Wurma v periodiku Cirkevné listy (chronologicky)

*Otázka organová*, in: Cirkevné listy, ročník LIX, číslo 18/1946, str. 292-295, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

*O niektorých problémoch našej cirkevnej hudby*, in: Cirkevné listy, ročník 62, číslo 1/1949, str. 24-26, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

---

<sup>18</sup> Uvedený zoznam prác, na ktorých sa Karol Wurm podieľal predstavuje výber, pretože je vysoko pravdepodobné, že publikoval napr. aj v periodikách Hudobný život, Evanjelický posol spod Tatier a inde.

*O niektorých problémoch našej cirkevnej hudby - pokračovanie*, in: Cirkevné listy, ročník 62, číslo 3/1949, str. 36-38, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

*O niektorých problémoch našej cirkevnej hudby - dokončenie*, in: Cirkevné listy, ročník 62, číslo 4/1949, str. 53-56, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

*Po prvom dirigentskom kurze*, in: Cirkevné listy, ročník 62, číslo 20/1949, str. 299-300, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

*Z cirkevnej hudby*, in: Cirkevné listy, ročník 63, číslo 5/1950, str. 83, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

*Z cirkevnej hudby*, in: Cirkevné listy, ročník 63, číslo 6/1950, str. 99-100, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

*Z cirkevnej hudby*, in: Cirkevné listy, ročník 63, číslo 9/1950, str. 150, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

*J. S. Bach*, in: Cirkevné listy, ročník 63, číslo 11/1950, str. 175-177, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

*Z cirkevnej hudby*, in: Cirkevné listy, ročník 63, číslo 11/1950, str. 180, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

*Z cirkevnej hudby*, in: Cirkevné listy, ročník 63, číslo 14/1950, str. 228, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

*Z cirkevnej hudby*, in: Cirkevné listy, ročník 63, číslo 16/1950, str. 262, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

*Z cirkevnej hudby*, in: Cirkevné listy, ročník 63, číslo 20/1950, str. 324-325, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

*Z cirkevnej hudby*, in: Cirkevné listy, ročník 63, číslo 21/1950, str. 339, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

*Z cirkevnej hudby*, in: Cirkevné listy, ročník 63, číslo 23/1950, str. 372-373, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

*Z cirkevnej hudby*, in: Cirkevné listy, ročník 63, číslo 25-26/1950, str. 409-410, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

*Z cirkevnej hudby*, in: Cirkevné listy, ročník LXIV, číslo 6/1951, str. 91-92, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

*Z cirkevnej hudby*, in: Cirkevné listy, ročník LXIV, číslo 12/1951, str. 185-186, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

*Z cirkevnej hudby*, in: Cirkevné listy, ročník LXIV, číslo 17-18/1951, str. 269-270, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

*Z cirkevnej hudby*, in: Cirkevné listy, ročník LXV, číslo 2/1952, str. 29, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

*Z cirkevnej hudby*, in: Cirkevné listy, ročník LXV, číslo 3/1952, str. 45-46, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.

*Z cirkevnej hudby*, in: Cirkevné listy, ročník LXV, číslo 6/1952, str. 92-93, vydavateľstvo Transcius, Liptovský Mikuláš.



- Z cirkevnej hudby*, in: Cirkevné listy, ročník LXV, číslo 7/1952, str. 93-94, vydavateľstvo Tranoscus, Liptovský Mikuláš.
- Z cirkevnej hudby (pokračovanie)*, in: Cirkevné listy, ročník LXV, číslo 10/1952, str. 142-143, vydavateľstvo Tranoscus, Liptovský Mikuláš.
- Z cirkevnej hudby (dokončenie)*, in: Cirkevné listy, ročník LXV, číslo 11/1952, str. 158-159, vydavateľstvo Tranoscus, Liptovský Mikuláš.
- Z cirkevnej hudby*, in: Cirkevné listy, ročník 66, číslo 5/1953, str. 74-76, vydavateľstvo Tranoscus, Liptovský Mikuláš.
- Z cirkevnej hudby*, in: Cirkevné listy, ročník LXV, číslo 3/1952, str. 45-46, vydavateľstvo Tranoscus, Liptovský Mikuláš.
- Poznámky k chystanej partitúre*, in: Cirkevné listy, ročník 68, číslo 4/1955, str. 118-119, vydavateľstvo Tranoscus, Liptovský Mikuláš.
- O knihe „Hudba na Slovensku v XVII. storočí“*, in: Cirkevné listy, ročník 69, číslo 1/1956, str. 8-10, vydavateľstvo Tranoscus, Liptovský Mikuláš.
- K činnosti hudobnej komisie*, in: Cirkevné listy, ročník 93 (104), číslo 12/1980, str. 182-183, vydavateľstvo Tranoscus, Liptovský Mikuláš.
- Hudobné nástroje pri bohoslužbách kedysi a dnes*, in: Cirkevné listy, ročník 95 (106), číslo 5/1982, str. 78-80, vydavateľstvo Tranoscus, Liptovský Mikuláš.
- V čom vidíme úlohy našich spevokolov*, in: Cirkevné listy, ročník 96 (107), číslo 1/1983, str. 11-12, vydavateľstvo Tranoscus, Liptovský Mikuláš.
- O novom maďarskom spevníku (Recenzie)*, in: Cirkevné listy, ročník 96 (107), číslo 5/1983, str. 65-66, vydavateľstvo Tranoscus, Liptovský Mikuláš.
- Vyšli zborové spevy*, in: Cirkevné listy, ročník 97 (108), číslo 2/1984, str. 31-33, vydavateľstvo Tranoscus, Liptovský Mikuláš.
- Poznámky k liturgickému spevu*, in: Cirkevné listy, ročník 98 (109), číslo 7/1985, str. 103-105, vydavateľstvo Tranoscus, Liptovský Mikuláš.
- Päťdesiat rokov od smrti Jána Levoslava Bellu*, in: Cirkevné listy, ročník 99 (110), číslo 8/1986, str. 123, vydavateľstvo Tranoscus, Liptovský Mikuláš.
- O hudobnej stránke Cithary Sanctorum*, in: Cirkevné listy, ročník 99 (110), číslo 9/1986, str. 141-142, vydavateľstvo Tranoscus, Liptovský Mikuláš.

Ďalšie štúdie a dokumenty, ktorých autorom je Karol Wurm:

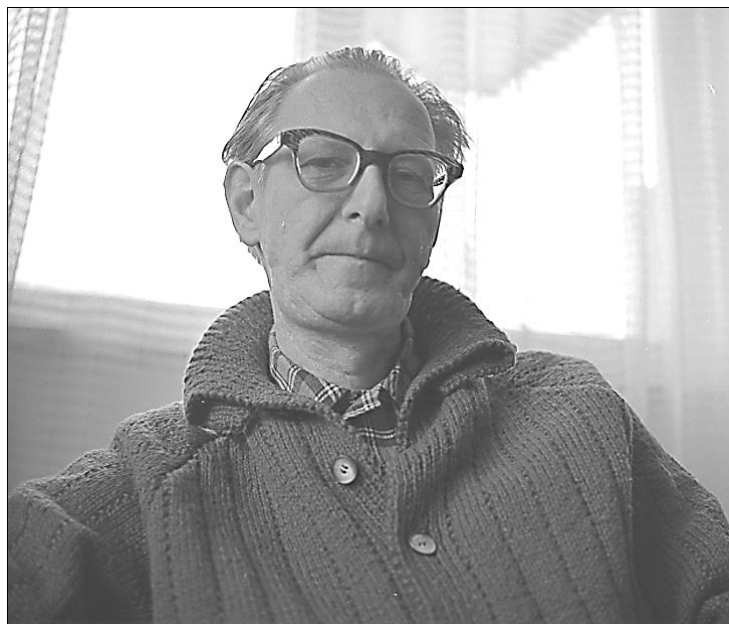
*Varianty v chrámovom speve Slovenskej ev. a. v. cirkvi*, in: *Hudobný archív 12*, Zborník hudobno-historických prác, prameňov a dokumentov, zostavil PaedDr. Emanuel Muntág, vytlačila a vydala Matica slovenská v Martine, 1994, str. 226-237.

*List adresovaný Predsedníctvu Slovenskej evanjelickej cirkvi a. v. v ČSR*, odpis Karola Wurma z 26. 2. 1957, Lipt. Mikuláš. (Súkromný archív Jána Vladimíra Michalka.)

OBRAZOVÁ PRÍLOHA:



Obr. 4: Maturitné tablo, Karol Wurm v ľavom stĺpci druhý zhora.  
(Súkromný archív Františka a Juraja Alexandrovcov.)



Obr. 5: Dr. Otmar Gergelyi (1919 – 1995), najbližší spolupracovník Karola Wurma  
pri výskumoch historických organov na Slovensku.  
(Súkromný archív Mariana Alojza Mayera.)



Obr. 6: Karol Wurm (vľavo) a Otmar Gergelyi v byte O. Gergelyia v Nitre.  
(Súkromný archív Mariana Alojza Mayera.)



Obr. 7: Záber z Konferencie konanej v roku 1992 pri príležitosti 400. výročia narodenia Juraja Tranovského v Liptovskom Mikuláši. Zľava: MUDr. Alexander Slafkovský, primátor mesta, Ladislav Paška, riaditeľ Domu Matice slovenskej v Liptovskom Mikuláši a Karol Wurm.  
(Archív Cirkevného zboru ECAV v Liptovskom Mikuláši.)





Obr. 8: Doktori medicíny, hudbníci  
Karol Wurm a Ferdinand Klinda.  
(Súkromný archív F. Klindu.)



Obr. 9: Karol Wurm (prvý zľava) za hracím stolom  
historického organa v rímskokatolíckom kostole  
sv. Klimenta v Močenoku (v čase socializmu Sládečkovce)  
spolu s organármi Štefanom Gáborom a Pavlom Baxom.  
(Súkromný archív Mariana Alojza Mayera.)



Obr. 10: Obľúbený historický organ Karola Wurma v Evanjelickom a. v. kostole (Matejovce pri Poprade).  
(Prevzaté z publikácie *Historické organy na Slovensku*, 1989.)



# ORGANOVÉ SKLADBY

ZO STARŠEJ LITERATÚRY  
A Z PRÍSPEVKOV DOMÁCICH SKLADATEĽOV

SOSTAVILI  
ING. JÚLIUS LETŇAN A DR. KAROL WURM



VDAL TRANSCIUS V LIPTOVSKOM SV. MIKULÁŠI

## Úvodom.

Nedostatok alebo lepšie povedané neprístupnosť vhodných skladieb je popri nedostatkoch technickej prípravy dôležitou príčinou toho, že úroveň organovej hry nebýva v našich chrámoch vždy uspokojivá. Zvlášť tvorba z najlepších dôb cirkevnej hudby je u nás zatiaľ skoro neznáma a tak väčšina našich kantorov sa uspokojuje so skladbami druhou, ba i treforadých skladateľov z minulého storočia, ak sa neobmedzuje na improvizáciu viac alebo menej šťastnú, neraz však celkom nedostatočnú.

Pri zostavení tejto zbierky sme kládli dôraz jednak na príspevky súčasných autorov domácich, jednak na skladby starých majstrov z doby rozkvetu cirkevnej hudby, pričom vedľa Nemecka je zastúpená i tvorba anglická, česká, dánska, francúzska, holandská, španielska a talianska. Na prvý pohľad niektoré skladby sa budú zdať málo prístupné, ale pri bližšom styku si oceníme ich vážnu krásu obsahu i formy, spojenú obvykle s dômyselnou kontrapunktickou prácou. Pravda, v starších skladbách by sme darmo hľadali tú ľahko prístupnú melodicu piesňového rázu, ktorú dnes často považujeme za jedine príťažlivú, hoci neraz ohrozuje čistotu opravdového organového slohu.

V prvej časti zbierky nachádzajú sa skladby voľného obsahu v bežných tóninách durových a mollových. Druhou časťou, ktorá prináša chorálne predohry, sme sa odvážili na pole u nás zatiaľ celkom zanedbané. Časom si azda chorálna predohra získa i u nás tú pozornosť, ktorú si zasluhuje ako forma s kompozičnej stránky mimoriadne zaujímavá a s liturgického hľadiska dôležitá. V záujme praktickej upotrebitelnosti sme zaradili len skladby krátke a stredne dlhé, technicky pri trochu usilovnosti aj priemernému hráčovi prístupné, ktoré sa dajú zahrať aj na nástroji s jedným manuálom.

Nadpisy a značky nami pridané sme označili zátvorkami. Niekoľko skladieb podávame spôsobom obvyklým pri väčších skladbách: na troch osnovách.

Dúfame, že naša práca aspoň v niečom prispieje k zveladeniu organového umenia u nás.

V novembri 1949.

Ing. Július Letňan,  
Bratislava

Dr. Karol Wurm,  
Liptovský Sv. Mikuláš

### Bůh náš všemohoucí\*)

Con moto  
69  
ff  
man.  
ped.

\* Ponechali sme pôvodnú tóninu. Pri použití Veľkej Partitúry možno chorál transponovať o tón nižšie.

### Hospodine, Otče žádoucí, Bože

Choraliter II<sup>o</sup>  
70  
mp (n.pr. Krytá Flauta 4')  
mf (n.pr. Gamba - Flauta 8')

\* Keď organ má len jednu manuál, hráme spodný hlas pedálom (napr. Oktávbas 8' + spojka)

### Hospodine, Otče žádoucí, Pane

Andante sostenuto  
71  
mf (tennejšie hlasy)  
ped.

### Hospodine, Studnice dobrotý

Sostenuto  
72  
mp alebo mf  
ped. ad libit.  
ped.

\* začiatok piesne vo frygickej tónine



Hospodine, všemohoucí  
*(Hojnáš kyje)*

a)

b)

c)

Obr. 11 – 14: Titulný list, predhovor a ukážky predohier k piesňam z prvého vydania zbierky *Organové skladby*, ktoré zostavili Ing. Július Letňan a Dr. Karol Wurm, vyd. Transcius v Liptovskom sv. Mikuláši, 1950.

# PARTITÚRA

Chorály, piesne a liturgické nápevy Slovenskej evanj. cirkvi a. v. v ČSR

Zostavili

## Július Letňan a Karol Wurm

Obr. 15: Titulná strana Partitúry vydal Transcius, Liptovský Mikuláš v Cirkevnom nakladateľstve Bratislava, 1956.



## PREDHOVOR.

Kým naše doterajšie partitúry boli spracované jedným, najviac dvoma autormi, predkladáme tentoraz partitúru zostavenú na základe širšieho výberu. Partitúrová komisia, ktorá sa zišla dňa 18. 2. 1951 v Žiline, rozhodla sa pre toto riešenie z viacerých dôvodov. Nemálo zavázala možnosť rýchlejšieho dohotovenia. Veď Veľká partitúra Chorvát — Batelova, vydaná skoro pred dvadsiatimi rokmi, je už dávno úplne rozobratá, ani nehovoriac o starších partitúrach, ktoré sú stále hľadané. Práve doteraz trvajúca veľká obľuba niektorých starších prác bola ďalšou poháňkou k tomu, aby sme sa pokúsili z nich vybrať a v jednej zbierke zhrnúť to, čo dnešnej potrebe vyhovuje. Popri tlačou vydaných prameňoch sme s radosťou siahli k rukopisným prácam nám prístupným. Tu treba vyzdvihnúť doteraz prakticky neznámu partitúru P. P. Šramku a najmä mimoriadne obsiahlu a dôkladnú prácu Ludovita Izáka, tohto nedoceneného priekopníka v hudobnom odbore hymnológie. Pri choráloch cudzieho pôvodu sme použili v menšej miere aj inojazyčné partitúry, ako aj niektoré harmonizácie starých majstrov. Nápevy, pre ktoré sme nenašli vhodnejšieho rúcha, upravili sme s pomocou našich spolupracovníkov.

Pri veľkom bohatstve nápevov a variantov výber nebol ľahký. Snažili sme sa zostaviť zbierku nie príliš objemnú, ktorá by — pokiaľ možno — zahrnula to, čo naši kantori prakticky potrebujú. No keby sme boli zaradili všetky menej známe nápevy (a mnohé z nich sú veľmi zaujímavé), bola by sa táto práca rozrástla do neúnosných rozmerov. Pribrali sme aj niekoľko nápevov u nás zatiaľ neznámych alebo zabudnutých, či už pre hodnotu alebo odbremenenie niektorých melódií veľmi mnoho užívaných. Medzi novopribratými je aj niekoľko nápevov obľúbených vo veľkých slovenských sboroch na Dolnej zemi.

Chúlostivou otázkou bola redakcia nápevov. Podľa nášho poverenia sme sa vcelku pridržali znenia nápevov vo Veľkej partitúre. K vysvetleniu niektorých odchýlok poznamenávame, že k pôvodnejším formám melódií sme sa vrátili, ak novšie varianty sú nejednotné a málo výrazné, kým v prípadoch, kde si ľud vytvoril nový variant ucelený a ďaleko rozšírený, sme dali prednosť tomuto. Pravda, pri niektorých nápevoch je spravodlivé a objektívne rozhodnutie obťažné. Niekde sme ponechali staršiu i novšiu formu vedľa seba. Veľkú časť chorálov prinášame v pôvodnej rytmickej forme, zväčša s použitím medzysystémových čiar, ktoré im vari lepšie pristanú ako moderné zadelenie taktové. Pravda je, že dnes naše sbory spievajú — odhliadnuc od nových piesní Prídavku — vyrovnaným spôsobom, t. j. všetky slabiky rovnakou dĺžkou. No praktické pokusy nás presvedčili, že sa ľud s radosťou učí rytmickému spevu. Veď v nábožnom speve mimochrámovom sa niekde až dodnes udržali zvyšky rytmického spôsobu. Samozrejme, nijako neočakávame, že by sa rytmický spev presadil naraz a všeobecne. Myslíme však, že sa touto otázkou treba zaoberať viac ako doteraz. V prospech rytmického podania vyznela konečne aj praktická úvaha, že rytmický záznam sa dá zahrvať aj spôsobom vyrovnaným, kým opačne je to nemožné. Nie sme za nekritické napodobňovanie reformy viac-menej úspešne prevedenej v evanjelickom zahraničí a tým menej sme za historizmus odtrhnutý od skutočného života. No treba ľutovať, že slovenská evanjelická cirkev sa doteraz málo zaujímala o hudobnú stránku svojej hymnológie. Harmonizácie sme sa snažili vybrať čo možno jednoduché, prístupné aj menej vyspelým kantorom. Niektoré sú vhodné aj pre miešaný sbor. Pretože praktickým ohľadom patrila prednosť pred požiadavkami vedec-kými, dovolili sme si miestami menšie úpravy, ktoré boli niekde nutné

pre odlišný chod melódie, inde žiaduce v prospech plynulejšieho a čistejšieho postupu hlasov. Pritom sme hľadeli zachovať svojráz toho ktorého harmonizátora.

Vo veci liturgických nápevov sme sa riadili podľa novovydanej Agendy, ktorá prijala mnohoročnú prax teologickej fakulty, ako ju priniesli „Liturgické nápevy“ prof. dr. Jamnického. Tu zatiaľ veľmi chýba historický výskum po stránke nápevov.

Ukážky medzihier, záverov a modulácií sme pripojili za liturgickou časťou. Nakoniec ešte niekoľko rád našim bratom kantorom:

Organová hra je spravidla viazaná. Ak sa v stredných hlasoch tóny opakujú, nechávame ich zvyčajne ležať. (Toto, pravda, v skladbách neplatí.) Opakované tóny v melódií a v basovom hlase prerušujeme. Ak hráme s pedálom, rozdelíme horné tri hlasy medzi obe ruky, basový hlas však rukou nezdvoujeme. Bolo by to zbytočné (na to je pedálová spojka), ale i škodlivé, lebo by sme sa pripravili o samostatnosť ľavej ruky. Na dosiahnutie viazanej hry užívajme popri špicách aj päty oboch nôh. Najmä postup z čierneho klávesu na biely (alebo opačne) s výhodou hráme špicou a päťou jednej nohy. Vystrihajme sa prílišnej rozoláčnosti, ale aj nadmierneho chvatu. Pokojná a pravidelná hra usmerňuje spev, bitie do klávesov, habkanie a preberanie v akordoch ho kazí. Ak sú ťažkosti s melódiou, nesnažme sa prehlúšiť spev plným organom a zdvojenými hmatmi. Chod nápevu oveľa lepšie vynikne, keď dotyčné miesto zahráme bez akordov, iba v oktávach. Krásne vyniká nápev pri súčasnej hre na dvoch manuáloch: pravou hráme melódiu silnejšími registrami, ľavou stredné hlasy o niečo slabšie. Na jednomanuálovom nástroji možno tento spôsob napodobniť, keď k nápevu pridáme hornú oktávu. Sila sprievodu má byť prispôbená počtu spievajúcich i ob-

sahu piesne. Plný organ pristane piesňam radostným a pri slávnostnej príležitosti, ale je menej vhodný pri pôstnych alebo večerných službách Božích, prípadne pri poloprázdnom kostole. Krátka pomlčka medzi veršami, ako je zavedená napr. v bratislavskom sbore, je oveľa vhodnejšia ako nezvládnutá alebo nedôstojná medzihra. „Tulikanie“ medzi riadkami patrí — úfajme — minulosti. Prostú a čistú hru si žiadajú najmä liturgické časti. S výnimkou odpovedí obídeme sa tu celkom dobre aj bez pedálu. Odpovede nasadzujeme priamo, bez prípravných akordov a nie príliš silnými hlasmi. Zveličený protiklad, keď po tichej modlitbe odrazu zahrnú plný stroj s mixtúrou, nie je dôstojný ani vkusný. Cvičme sa v improvizácii, lebo je kantorovi veľmi potrebná, no pokiaľ možno hrajme z nôt a presne podľa nich. Stála hra z hlavy je jednou z vážnych príčin vcelku neutešenej úrovne hudby v našich chrámoch. Predovšetkým neslobodno ustrnúť v začiatkoch, ale treba sa zdokonaľovať cvičením a prípravou na každú funkciu. Ľahký a stredne ťažký materiál (aj predohry k jednotlivým chorálom) nájde sa napríklad v zbierke „Organové skladby“, ktorú vydal Tranoscius, a v mnohých iných. Evanjelická cirkevná hudba má bohaté poklady aj na poli organovej tvorby. Záleží na nás, nakoľko si ich osvojíme.

Záverom ďakujeme všetkým, ktorí dali k dispozícii rukopisný materiál, ako i tým, ktorí ochotne prispeli svojou radou.

V máji 1955

Inž. Július Letňan  
Bratislava

Dr. Karol Wurm  
Liptovský Mikuláš

Obr. 16 – 17: Predhovor k Partitúre.



**12 Rosu dejte, ó nebesa** Mel: asi predref. („Consolator, gubernator“) Kanc. č. br. 1576 — Tran. 1636 Harm: KW

4 r: 8.7.9.9. a)

Mel: novšia forma Harm: MK

b)

The image shows two systems of organ music. System (a) is the original 1636 version, and system (b) is a newer melodic variant. Both are in 4/4 time and consist of two staves (treble and bass clef) with chords and melodic lines.

Obr. 18: Ukážka z *Partitúry*.  
 Organový sprievod cirkevnej piesne *Rosu dejte, ó nebesa*.  
 Prvý organový sprievod (a) pôvodnej melódie piesne podľa *Cithary Sanctorum 1636* je od Karola Wurma.  
 Druhý sprievod (b) novšieho melodického variantu vychádzajúceho z *Melodyatury aneb Partytury Adama Škultétyho* (Brno, 1798) je od Michala Kútzekeho.

**44 V radostném plesání** Mel: predref. „In dulci jubilo“ XIV. st. — Transcius 1636 Harm: KW

8 r: 6.6.6.6.6.7.6.5.5.

The image shows a single system of organ music for 'V radostném plesání'. It is in 8/8 time and consists of two staves (treble and bass clef) with chords and melodic lines.

Obr. 19: Ukážka z *Partitúry*. Organový sprievod cirkevnej piesne *V radostném plesání* v spracovaní K. Wurma.  
 (v súčasnosti používanom Evanjelickom spevníku sa pieseň nenachádza).<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Pozri tiež článok K-m: *Z cirkevnej hudby*, in: *Cirkevné listy*, ročník 63, číslo 25-26/1950, str. 409-410.





## ADVENT

### ROSU DAJTE, Ó NEBESÁ

Tran. 27, prel. B. KASANIČKÝ, T. GÁLL

Staročeský nápev z 15. st., upr. KW

Nie rozvláčne

1. Ro - su daj - te, ó ne - be - sá! Ot - co - via tak vo -  
 2. Ro - su daj - te, ó ne - be - sá! ! my dnes tak vo -  
 3. Ro - su daj - te, ó ne - be - sá! Daj, nech sa nám tak

la - li, a - by sa na - ra - díl Me - si - ť  
 taj - me! Kri - stov čas, hľa, pri - bli - žu - je sa,  
 sta - ne, k te - be sa - mé - mu mo - dí - me sa,

v mod - lit - bách tú - žob - ne žia - da - li.  
 o mi - losť vrúc - ne Ho žia - daj - me!  
 vy - po - čuj pro - sby na - še, Pa - ne!

v mod - lit - bách tú - žob - ne žia - da - li.  
 o mi - losť vrúc - ne Ho žia - daj - me!  
 vy - po - čuj pro - sby na - še, Pa - ne!

Obr. 24 – 25: Ukážky zo zborníka *Zborové spevy*.

(vľavo) Jednoduchá zborová úprava Karola Wurma pre dve hlasové skupiny (ženskú a mužskú) piesne *Rosu dajte, ó nebesá* z vtedy pripravovaného Evanjelického spevníka v slovenskom jazyku (č. 24).

(dolu) Úprava Karola Wurma skladby *Hospodin jest můj pastýř* Antonína Dvořáka (*Biblické písně, op. 99, č. 4*) pre miešaný zbor.

96

### HOSPODIN JEST MŮJ PASTÝŘ

Žalm 23.

Andante quasi recit.

A. DVOŘÁK, pre zbor upr. KW

Soprano: Hospodin je můj pastýř, nebudu mi - ti nedo - stat - ku.  
 Tenor/Bass: (rest)

Na pa - stvách ze - le - ných pase mne,  
 Na pa - stvách ze - le - ných pa - se mne

k vodám ti - chým  
 k vodám ti - chým mne při - va - dí, mne při - va - dí.

va - dí mne po stez - kách  
 Du - ši mou ob - čer - stuje, vo - dí mne po  
 va - dí mne

97

spra - ve - dí - no - sti pro jméno své,  
 stez - kách pro jmé - no své pro jmé - no své,  
 Byl - se mi do - stalo jí - ti přes ú - do - lí stí - nú  
 smr - ti, ne - bu - du se bá - ti zlé - ho,  
 ne - bu - du se bá - ti,  
 ne - bu - du se bá - ti zlé - ho,  
 ne bo Ty se mnou jsi, Ty se mnou jsi vždy  
 a prut tvůj a hůl tvá to - ří mne po - té - šu - je.  
 a prut tvůj mne po - té - šu - je.



# ORGANOVÝ SPRIEVOD

k Spevníku Slovenskej evanj. cirkvi a.v. v ČSFR



Upravili

Miroslav Bázlik a Karol Wurm

Obr. 26: Titulný list publikácie *Organový sprievod...*, ktorú roku 1992 vydal Transcius v Liptovskom Mikuláši. Na pevnej väzbe je v rozpore s názvom na titulnom liste vo vnútri publikácie uvedený názov *Evanjelická partitúra*.

## PREDHOVOR

Nový spevník evanj. a. v. cirkvi na Slovensku, prvý v dnešnej slovenčine, prináša jednak výber piesní z Tranovského kancionála a zo Zpěvníka, jednak aj piesne u nás doteraz neznáme, a to nielen z domácej tvorby ale aj preložené z tvorby mnohých národov sveta. Výberom a redakciou nápevov bola poverená Hudobná komisia s predsedom Jozefom Farkašom a členmi Miroslavom Bázlikom, Jozefom Čistým, Jánom Vlad. Michalkom, Ivanom Valentom a Karolom Wurmom. Do roku 1980 bol členom aj Andrej Žiak.

Úloha komisie nebola ľahká, prejednali a posúdili sme mnohé tisíce nápevov a skoro neprehľadný počet variantov. Vo viac ako desaťročnej práci sme sa riadili zásadou vyslovenou už pri redakcii Partitúry z r. 1955: k pôvodnejším tvarom nápevov sme sa vrátili, ak novšie varianty sú nejednotné a málo výrazné, ale v prípade, kde vznikol nový variant hodnotný, dostal prednosť. Rozhodnutie bolo neraz obťažné a bude dosť zborov, ktoré si nájdu svoj obľúbený variant.

Pri neprebemom počte odchýliek sa tomu nedalo vyhnúť. Značná variačná schopnosť svedčí o životnosti nášho ľudového spevu, ale spôsobuje aj ťažkosti, najmä v mestských zboroch, kam sa sťahujú obyvatelia z rôznych oblastí, pričom každý považuje svoj nápev za jedine správny. Možno sa smúchýk dotkne, že nápev Lutherovej piesne „Hrad prepevný“ prinášame tak, ako ho spievajú evanjelici na celom svete. Nevidíme však výhodu v tom, aby sme my jedíni neprijali krajší pôvodný nápev nášho reformátora.

Pri zavádzaní nového spevníka bude hodne záležať nielen na kantoroch, ale aj na bratoch farároch, hlavne preto, lebo vzdelaných kantorov je málo. Veľkou pomocou tu môžu byť spevokoly a v malých zboroch aj

niekoľkočlenné skupiny spevákov, ktorí sa nápevom naučia napr. v rámci biblických hodín. Veď z dejín vieme, že v dobe reformácie sa nová pieseň nešírila pomocou organa (v mnohých kostoloch ho vtedy ani nebolo) ale ústami spevákov.

Podobne ako väčšina piesní doterajšieho Prídavku sú aj mnohé nápevy nového spevníka rytmické, čo značí, že sa v nich striedajú dlhšie noty s kratšími. Tak boli notované mnohé nápevy nielen v Tranovského Cithare Sanctorum ale aj v rukopisných partitúrach do polovice 18. storočia. A najmä v 19. storočí sa ujal názor, ktorý zdôraznil Adam Škultéty vo svojej partitúre (1798), totiž, že duchovné piesne sa majú spievať celkom pomaly, „slabyka za slabykou“, teda spôsobom, ktorý úplne zotiera rozdiel medzi dlhými a krátkymi notami.

Rytmicky spievať neznamená náhlif sa, ale spievať tak, aby sa patričným spôsobom dali rozoznať noty kratšie a dlhšie. (V nábožnom speve mimo chrámu sa niekde až dodnes zachovali zvyšky rytmického spevu.) Dúfame, že aj v tomto smere bude nový spevník prínosom, veď je u nás od čias Tranovského Cithary prvý, ktorý prináša k textom aj notované melódie.

Harmonizáciou sme boli poverení dvaja podpísaní. Pretože ide o nápevy rozmanitých štýlov, pochádzajúce z najrôznejších období od predreformácie až po dnešok, nemohli sme pomýšľať na štýlovú uniformitu úprav, ale snažili sme sa vytvoriť harmonizácie slohu melódie primerané, občas aj s menším počtom sprievodných hlasov. Niekde sme umiestnili vedľa seba dve úpravy: ľahšiu a ťažšiu. Tam, kde na konci chýba skratka pôvodu, ide o úpravu nezisteného pôvodu.

Aj liturgická časť nového spevníka prináša zmeny. Ak niekomu bude ľúto za doterajším stavom, nech uváži, že nejde o od-

klon od „dobrej starej tradície“ ale naopak o návrat k nej a to návrat k pôvodnejšej forme, očistenej od mnohých neskorých a nešťastných nánosov. Veľa bude záležať na tom, nakoľko budeme v stave premôcť svoju zotravnosť a pohodlnosť.

Novým prínosom sú piesne pre biblické hodiny a detské služby Božie, rezpozóme Žalmy a kánony. Dúfame, že nájdu pozornosť, akú si zasluhujú.

Vo veci všeobecných pokynov doporučujeme bratom kantorom, aby si prečítali a osvojili pokyny v druhej časti predhovoru k partitúre z r. 1955. Sú pomerne podrobné a pre tých, ktorí ich nemajú poruke, opakujeme z nich to podstatnejšie: Organová hra je spravidla viazaná. Opakované tóny v melódii a v basovom hlase nespájame, len v stredných hlasoch ich nechávame zvyčajne ležať. Ak hráme s pedálom, rozdelíme horné tri hlasy medzi obe ruky, ale basový hlas rukou nezdvíjame. Bolo by to zbytočné, veď na to je pedálová spojka. Okrem toho by nás taký zvyk časom pripravil o samostatnosť ľavej ruky. V pedálovej hre užívajme popri špicách aj päty. Najmä postup z čierneho klávesu na biely (alebo opačne) s výhodou hráme špicou a päťou jednej nohy.

Vystrážajme sa prílišnej rozvláčnosti, ale aj nadmierneho chvatu. Pokojná a pravidelná hra usmerňuje spev, bitie do klávesov, hľadánie a preberanie v akordoch ho kazí.

Ak sú problémy s melódiou, nesnažme sa prehlúšiť spev plným organom a hustými akordmi. Chod nápevu oveľa lepšie vynikne, keď dotyčné miesto zahráme bez akordov, iba v oktavách. Krásne vyniká nápev pri súčasnej hre na dvoch manuáloch: pravou hráme melódiu silnejšími registrami, ľavou stredné hlasy o niečo slabšie. Na jednoducho-manuálovom nástroji možno tento spôsob napodobiť, keď nápevu pridáme hornú oktavu.

Sila sprievodu má byť prispôbená počtu spievajúcich i obsahu piesne. Plný organ pristane piesňam radostným a pri slávnostnej priležitosti, ale nie je vhodný pri póstyach alebo večerných službách Božích, ani pri poloprázdnom kostole. Medzihrý medzi veršami patria minulosti.

Prstá a čistú hru si žiadajú najmä liturgické časti. S výnimkou odpovedí obídeme sa tu celkom dobre aj bez pedálu. Odpovede nasadzujeme priamo, bez prípravných akordov a nie príliš silnými hlasmi. Zveličený protiklad, keď po tichej modlitbe zahrní plný stroj s mixtúrou, nie je dôstojný ani vkusný.

Cvičme sa v improvizácii, lebo je kantorovi potrebná, no pokiaľ možno hrajme z nót a presne podľa nich. Stála hra z hlavy je jednou z vážnych príčin neutušeného úrovne hudby v našich chrámoch. Predovšetkým neslobodno ustrnúť v začiatkoch, ale treba sa zdokonaľovať cvičením a prípravou na každú funkciu. Ľahké a stredne ťažké skladby nájdu sa napríklad v zbierke „Organové skladby“, ktorú vydal Transcius. Evanjelická cirkevná hudba má bohaté poklady aj na poli organovej tvorby. Záleží na nás, nakoľko si ich osvojíme.

Záverom ešte jedna rada: kto nevie prechádzať z tóniny do tóniny (modulovať), lepšie urobí, keď po skončení v predchozej tónine urobí krátku pauzu a po nej priamo od tón do ďalšej tóniny. Ak bude záujem, mohli by sme dodať príklady modulácie vo forme rozmožnenej pomôcky na objednávku.

V septembri 1989

Miroslav Bázlik  
Bratislava

Karol Wurm  
Liptovský Mikuláš

Obr. 27: Predhovor k *Organovému sprievodu*.



## Podakovanie

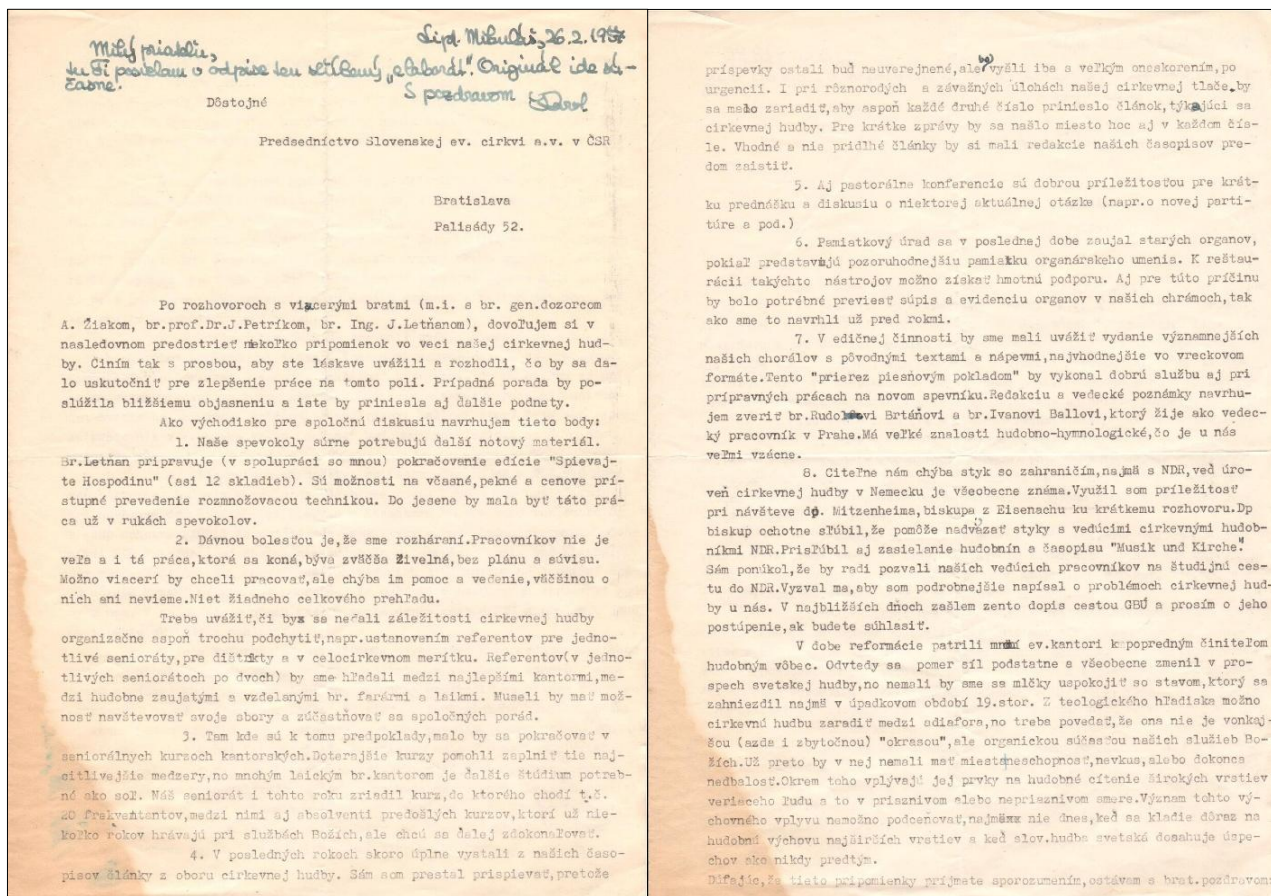
Vydanie *Organového sprievodu k Spevníku našej cirkvi zabezpečil po materiálnej stránke Martin Luther Bund, Erlangen v Spolkovej republike Nemecko, ktorému preto vyslovujeme úprimné podakovanie. Bez jeho pomoci by sme toto tak potrebné dielo nemali. Táto pomoc je výrazom Kristovej lásky, ktorá nás spája.*

*Srdečná vďaka za bratskú pomoc patrí aj vedúcemu CAP Studio v Erlangen, pánovi Dipl.-Ing. Micháelovi Müller-Hillebrandovi, ktorý zaisil zhotovenie mikrofilmov Organového sprievodu pre tlač.*

Žalm 150

Generálne predsedníctvo  
Slov. ev. cirkvi a. v. v ČSFR

Obr. 28: Podakovanie zahraničným partnerom za pomoc pri vydaní publikácie *Organový sprievod*.



Obr. 29: Znenie listu Karola Wurma (odpis z 26. 2. 1955 s jeho vlastným rukopisom v záhlavi), ktorý adresoval vtedajšiemu Predsedníctvu Slovenskej evanjelickej cirkvi a. v. v ČSR. (Súkromný archív Jána Vladimíra Michalka.)

## IVAN VALENTA – TVORBA SPÄTÁ S DUCHOVNÝM POSOLSTVOM

27 Dominika **M a c h u t o v á**

Slovenská národná knižnica – Literárny archív, Martin



*„V dnešnej dobe globalizácie, v spleti synkretizujúceho a sekularizujúceho liberalizmu, v dobe agresívneho náporu cudzích kultúr, mýtov a kultov nebezpečne ohrozujúcich našu duchovnú i národnú identitu, je veľmi potrebné ich vedome ustrážiť a navracat' sa k našim duchovným koreňom.“<sup>1</sup>*

Nielen slová, ale aj tvorba Ivana Valentu nadčasovo upozorňujú na úskalia dnešnej doby. Zo staroturianskeho kraja vychádzajú rodinné korene **Ivana Valentu** (1940). Matka, ktorá pôsobila aj ako učiteľka, pestovala lásku k hudbe od počiatkov života svojho syna častými návštevami chrámových organových a zborových koncertov. To sa odrazilo v celoživotnej ceste interpreta, skladateľa, pedagóga, teoretika, publicistu a vydavateľského pracovníka Ivana Valentu. Už v útlom veku sa vplyvom staroturianskeho Modrého kríža<sup>2</sup> formoval jeho svetonázor. Hoci vzhľadom k premenám politického života Ivan Valenta prešiel viacerými pracovnými oblasťami, podstatou jeho pôsobenia bola a je aktívna činnosť v kresťanskej cirkvi. Vzájomným prepojením s rôzno-

<sup>1</sup> Valenta, I. 2006: *Výber z Piesní sionských*. Bratislava: Slovenské evanjelizačné stredisko pre masmédiá, s. 2.

<sup>2</sup> Vnútromisijný spolok evanjelickej cirkvi.

rodou hudobnou činnosťou sa významnou mierou podieľal na rozvoji duchovnej hudby na Slovensku.

Základné školské vzdelávanie absolvoval v Bratislave, kde získaval aj prvé skúsenosti s klavírom v rámci trojročného súkromného vyučovania. Neskôr nastúpil na štúdium hry na akordeóne na Vyššej hudobnej škole pre vzdelanie učiteľov hudobných škôl v Bratislave (1954 – 1959), kde v rámci obligátnych predmetov nadobúdala zručnosti aj v hre na klavíri a flaute. Už v tomto období Valenta rázne uchopil svoju životnú muzikantskú šancu. Založil Bratislavské akordeónové trio Ďurča-Košnár-Valenta a duo Holička-Valenta. Popri štúdiu bol členom Železničiarkeho umeleckého súboru (1957 – 1959), kde pôsobil nielen ako sólista, ale aj korepetítor, asistent dirigenta a prezentoval aj vlastné skladby. Krátky čas bol okresným metodikom zborov v Bratislave (1959), čo zúročil pri zakladaní a vedení spevokolov,<sup>3</sup> spolupracoval s Misijným spevokolom mladých Cirkvi bratskej v Bratislave a príležitostne i s ďalšími zbormi.<sup>4</sup> Kantorsky slúžil v Bratislave – Prievoze, neskôr v Starej Turej a zase v Bratislave.

Pedagogickú činnosť vykonával na rôznych školách v Bratislave, Žiari nad Hronom, Novom Meste nad Váhom a v Starej Turej. Popri týchto aktivitách externe absolvoval nadstavbové štúdium akordeónovej hry na Konzervatóriu v Bratislave (1967 – 1968). V Starej Turej sa angažoval v uchovaní pamiatky a odkazu prebudeneckého hnutia sestier Royových. Svojou tvorbou prispel k zhudobneniu básnických textov staroturianskych básnikov: Marie Rafajovej (1896 – 1978), Michala Slavku (1921 – 2018), Jána Machajdika (1907 – 1966), Kristíny Royovej (1860 – 1936) a Jána Rataja (1905 – 1945). Pedagogické pôsobenie a práca v cirkvi sa stali východiskom a ideovou základňou pre jeho skladateľskú činnosť. K jej zdokonaleniu prispelo aj neskoršie štúdium na VŠMU (1969 – 1974). Ako poslucháč novovzniknutej Katedry teórie hudby si vybral zameranie na sakrálnu hudbu, ktoré mu však v čase normalizácie bolo zmenené na hudobnú pedagogiku a andragogiku.

V tomto politicky krušnom období mu pre jeho náboženské presvedčenie nebolo umožnené pôsobiť v školstve. V dôsledku toho pracoval po ukončení štúdia na VŠMU (1974) ako stavebný robotník, neskôr ako doručovateľ balíkov. Všetky životné okolnosti a premeny však „...prijal ako Božie riešenie pre svoj život“ a „...upevnili sa jeho postoje viery a dôvery v Božiu pomoc.“<sup>5</sup> Zapojil sa do širokej ekumény v tzv. „podzemnej cirkvi“ a v disente. Popri robotníckom zamestnaní prijal i duchovnú správu ako laický kazateľ v Cirkvi bratskej. Zároveň sa naplno zapojil do príprav nových cirkevných spevníkov (oficiálnych i samizdatov) kresťanských cirkví. Koncom roka 1979

<sup>3</sup> Evanjelický spevokol v Bratislave – Prievoze, dva mužské vojenské zbory v Čechách, zbor učiteľiek v Žiari nad Hronom, matičný a cirkevný spevokol a mládežnícka skupina „Danielovci“ v Starej Turej.

<sup>4</sup> Napr. pri ekumenickom uvedení Vulpiových Pašii v Bratislave a v Starej Turej v roku 1970/71.

<sup>5</sup> RUMÁNEK, Gustáv. 2010: *Náš krajan, hudobný skladateľ Ivan Valenta 70 ročný*. In: Staroturiansky spravodajca, č.12/2010, s. 10. Dostupné na: (online 10. 10. 2018) <https://issuu.com/staratura/docs/staroturiansky-spravodajca-c-12-2010.4534>



získal v Bratislave miesto notografa vo vtedajšom Slovenskom hudobnom fonde. Po zmene politického režimu v roku 1989 sa stal vedúcim redaktorom Vydavateľstva Hudobného fondu. Niekoľko období bol členom Výboru SOZA.

Nová spoločenská situácia mu umožnila vrátiť sa k pedagogickej činnosti. V rokoch 1990 – 1995 externe vyučoval teoretické predmety a cirkevnú hudbu na konzervatóriu v Bratislave a na VŠMU. Prednášky cirkevnej hudby viedol v rokoch 2008 – 2015 aj na Katedre teológie a katechetiky Pedagogickej fakulty UMB v Banskej Bystrici.

Všetky tieto okolnosti poznačili Valentovu tvorivú činnosť – ako hudobnú kompozíciu, tak aj hudobno-teoretickú a publicistickú aktivitu. Za svoje najdôležitejšie poslanie však považoval prácu v oblasti cirkevnej hudby. Odborne pôsobil vo Výbore cirkevnej hudby a hymnológie evanjelickej cirkvi. Podieľal sa na realizácii spevníkov a bohoslužobných kníh ako autorský spolutvorca a v rámci technicko-redakčnej prípravy. Niektoré spevníky pre mládež v rôznych cirkvách sa mu podarilo vydať ešte v ilegalite: *Chváľme Pána* (1970), *Prídavok ku Kresťanskému spevníku* (1977), *Smieť žiť pre Krista* (1985), *Duchovné piesne* (1987) a *Piesne nádeje* (1987). Ďalšie vyšli v čase náboženskej slobody: *Piesne Taizé* (1990), *Partitúra ku Kresťanskému spevníku* (1998), *Giľa nevo dživipen* (2000), *Príď, Pane Ježišu! – Maranatha!* (2001/2018), evanjelické spevníky (1992, 2002), *Chorálnik EURIM* (2002, 2009), evanjelický spevník pre deti a mládež *K trónu slávy* (2005/2009).

V súčasnosti sa Ivan Valenta venuje v rámci svojich zdravotných možností práci na príprave nového spevníka Cirkvi bratskej (CB), kantorovaniu, spolupráci so spevokolmi ECAV a CB v Bratislave a duchovnej službe v cirkvi. V oblasti duchovných aktivít je zakladajúcim členom národnej pobočky The Gideons international – celosvetovej ekumenickej spoločnosti pre šírenie Písma Svätého – tzv. Gideoniek.<sup>6</sup>

Svoju odbornosť a vnútorné presvedčenie uplatnil aj v oblasti hudobnej vedy. Na rôznych vedeckých konferenciách sa venoval najmä výskumu cirkevnej hudby.<sup>7</sup> Vydal rozsiahlu učebnicu *Teoretické základy tvorby a úprav duchovnej piesne* (1986) a neskôr knihu *O hudbe v Cirkvi* (2013). Vo svojich prednáškach a publikáciách priblížil fenomén „slovenskej duchovnej prebudeneckej piesne,“ najmä príspevkom *Duchovná pieseň prebudeneckých hnutí 19. storočia a jej uplatnenie na území Slovenska* (1995).<sup>8</sup> Hudobno-vedeckej verejnosti predstavil význam hudobnej tvorby

<sup>6</sup> E-mailová korešpondencia autorky práce s Ivanom Valentom dňa 15. 11. 2018.

<sup>7</sup> Špecifiká spevného verša a ich uplatnenie v Hruškovícovej tvorbe. 1994. In: *Slovenská literatúra 1994*, č. 4. Symbol kríža v Matúšových pašiách J. S. Bacha. 1995. In: *Slovenská hudba. 1995*, č. 1, s. 13 – 16. Vývoj slovenskej evanjelickej zborovej tvorby. 1996. In: *Cantus choralis slovacae 1996*, Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, s. 38 – 56. Slovenská duchovná pieseň a spevníky kresťanských nekatolíckych konfesíí v 1. pol. 20. stor. 1997. In: *Muzikologický seminár „60 rokov Jednotného katolíckeho spevníka“*, Trnava, č. 12. – 13. 11.

<sup>8</sup> *Duchovná pieseň prebudeneckých hnutí 19. storočia a jej uplatnenie na území Slovenska*. In: *Bibliotheca musicae neosoliensis*, zv. 2 – *Duchovná hudba v 19. storočí*, Banská Bystrica: Nadácia Jána Levoslava Bellu, 1995, s. 107 – 115.



Márie Royovej a výrazný prínos Marie Rafajovej pre slovenskú piesňovú tvorbu v oblasti duchovnej poézie.<sup>9</sup>

V rámci svojej muzikologickej špecializácie sa zaslúžil o rekonštrukciu a sprístupnenie viacerých diel starej hudobnej tvorby: Melchior Vulpius: *Pašie* (1969/2013), Halina Kudzin *Golgota* (1980/2012), *Najkrajšie menuety z Uhrovca* (1991 – 2005), Michael Haydn: *Missa sti Cyrili et Methodii* (1993), Juraj Zrunek: *Benedictus* (1995), *Výber z Piesní sionských* (2006), *Cantata da chiesa* (2009), Mária Royová: oratórium *Štyri čiastky roka* (2016).

Pedagogické pôsobenie a práca v Cirkvi sa stali základňou kompozičnej činnosti Ivana Valentu. Jeho tvorba má široký spoločenský dosah: „*Svojou sakrálnou tvorbou, ktorú píše v niekoľkých verziách, a často v českom i slovenskom jazyku, chce osloviť poslucháča posolstvom o potrebe duchovnej viery. Druhou črtou jeho tvorby sú skladby pedagogicko-inštruktívneho zamerania pre potreby ZUŠ.*“<sup>10</sup> Praktický rozmer jeho tvorby spočíva v motivácii k hudobnému uplatneniu žiakov najmä na cirkevnej pôde. Kompozičné dielo Ivana Valentu obsahuje sólové, komorné, zborové, orchestrálne a vokálno-inštrumentálne skladby pre rôzne obsadenia vokálnej a inštrumentálnej zložky. Ťažiskom jeho skladateľskej práce sú duchovné kompozície.<sup>11</sup>

Oblasť hudobno-pedagogickej práce predstavujú dve hudobné učebnice: ***Základy hry na klávesovom akordeóne*** (1964/2002) s prídavkom ***Prstové cvičenia pre akordeonistov*** (1965/1992). Druhou je cvičebnica improvizáčného generálbasového sprevádzania ***Klavírna knižočka Anny Magdalény Bachovej*** (2000), ktorá vznikla pri príležitosti 250. výročia Bachovho úmrtia. Pre gitaristov vytvoril tabulatúrnu príručku ***Gitarové kadencie*** (1990, 1995).

***Kratochvíle pre klavír*** (1974/1994) obsahujú štyri charakteristické skladby<sup>12</sup> rôznej obtiažnosti i rôznej skladateľskej techniky. ***Sarabanda s variáciami*** (1985/1995) vychádza zo svätodušnej piesne. K inštruktívnej literatúre patrí aj album jedenástich skladieb ***Najkrajšie menuety z Uhrovca pre klavír*** (1991), ktorý je kompozičným spracovaním a dotvorením meló-dií z anonymnej uhroveckej zbierky s cieľom oživenia starej pôvodnej hudby z územia Slovenska. Postupne vznikali verzie pre husľové trio (1994), inštrumentálne dueto (2000), pre sláčikové kvarteto (2005) a napokon ***Menuety z Uhrovca pre sláčikový orchester*** (2005). Pre využitie na vianočných vystúpeniach alebo domáce muzicírovanie je určená klavírna verzia albumu 50 adventných a vianočných piesní ***Vianoce sa priblížili*** (1995). 400. výročie uverejnenia

<sup>9</sup> Niekoľko spomienok na Máriu Rafajovú. 1998. In: *Marie Rafajová – Sborník ze semináře k 100. výročí narození Marie Rafajové v Brně 30. 11. 1996, Brno: Místní odbor Kostnické jednoty, s. 53.*

<sup>10</sup> JURÍK, Marián. 1998: *Ivan Valenta*. In: 100 slovenských skladateľov. Ed. Marián Jurík, Peter Zagar. Bratislava: Národné hudobné centrum, s. 282.

<sup>11</sup> Autoreflexia o svojej tvorbe pre hudobný dorast. 2005. In: *Hudba pre deti v tvorbe skladateľov 20. storočia v stredoeurópskom priestore, Banská Bystrica: Fakulta humanitných vied, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, s. 187 – 190.*

<sup>12</sup> *Kratochvíle pre klavír, 1974/1994: Hra na hada, Magická kocka, Strašidlo na negatívne, Krížovka.*

protestantskej piesne *Jak pěkně svítí dennice* stálo pri zrode chorálového prelúdia *Ranný sviť* (1999) pre klavír. Skladba je s menšími úpravami vhodná aj pre organ a čembalo. V klavírnej verzii má pôvod technicky náročné *Chorálové prelúdium „Ranný sviť“* (1999) pre akordeón. Na tému detskej cirkevnej piesne sú skomponované *Klavírne variácie pre ľavú ruku* (2004). V roku 2007 mali premiéru *Toccatové variácie* (2006) pre klavír v podaní Ivana Šillera.

Pamiatke mladého huslistu a adepta kompozície Igora Garvanského (1990 – 2005) je venovaných viacero kompozícií, ktoré vychádzajú z jeho nedokončeného op. 4. Valenta ho v roku 2007 dokončil ako klavírnu *Malú suitu* a neskôr spracoval viacero inštrumentálnych transkripcií<sup>13</sup> pod názvom *Suita pre Igora* (2008) a dychové kvinteto *Hommage à Igor* (2008).<sup>14</sup>

Vo svojom odbore Valenta obohatil akordeónovú literatúru o *Variácie na starú pieseň* (1959/1992) pre malý akordeón. Polyfónna kvázi baroková skladba *Prelúdium a fuga „SOS“* (1959/1998, 2005) pochádza zo skladateľovho raného obdobia. Všeobecne známy signál núdzového volania „zachráňte naše duše!“ autor „...chápal aj v prenesenom význame slova ako svoj protest a zároveň ako výkrik nášho národa v období tvrdej ateizácie.“<sup>15</sup> Pre akordeónový súbor vznikli *Bratské melódie* (1974) vychádzajúce aj z duchovných ukrajinských piesní. Špecifiká akordeónovej sonoristiky prináša päť skladbičiek *Akordeónové miniatúry* (1993). Ďalšími skladbami pre akordeón sú *Prelúdium s variáciami* a *Chorálové prelúdium na piesne Márie Royovej* (2006).

Valenta komponoval aj pre sólový melodický nástroj. Najznámejšia slovenská cirkevná pieseň Márie Royovej *Smieť žiť pre Krista* stála pri vzniku *Variácií pre flautu sólo* (1986/1992).<sup>16</sup> Neskôr na ne nadviazali *Dvojflautové variácie* (2006). Duchovný rozmer má aj *Malé duo* (1988) pre flautu a husle, podobne aj *Tri piesne* (1997) bez slov pre melodický nástroj a klavír. Pre sláčikové nástroje sú skomponované sólové skladby *Violenie I, II.* (2006) a osem malých prelúdií a variácií pre violončelo *Čelenie* (2009).

Z potrieb kantorskej praxe vznikli postupne chorálové prelúdiá a variácie *Nedeľná hudba* (2008, 2015)<sup>17</sup> ako quasi chorálové predohry alebo variácie, ktoré sú spájané suitovým spôsobom. Pôvodná chrámová funkcia navodila i názov takto vytvorených cyklov. Zatiaľ vznikla prvá zostava *Nedeľnej hudby*, ktorá obsahuje štyri obrazy: *Krása stvorenstva*, *Rozkvitnutá halúzka*, *Zornička*, *Život s Kristom*. Vzhľadom na rôznosť (či obmedzenosť) interpretačných možností v cirkevnom prostredí, ale aj pre možnosť domáceho muzicírovania, autor vytvoril niekoľko inštrumentačných zostáv: varianty pre organ sólo, pre klavír štvorročne, pre flautu a klavír, pre husle a klavír, pre klavírne trio,

<sup>13</sup> *Suita pre Igora*, 2008 – ac / 2ac / fl/ob/cl, pf / pf4m / vn/fl/ob/cl, pf.

<sup>14</sup> *Hommage à Igor*, 2008 – fl, ob, cl, fg, cr.

<sup>15</sup> VALENTA, Ivan. 2000: Bulletin *Nová slovenská hudba*. Dostupné na: <http://hc.sk/hudba/osobnost-detail/738-ivan-valenta> (online 24.2.2018).

<sup>16</sup> *Variácie na pieseň Márie Royovej*, 1986 – fl / cl / vn.

<sup>17</sup> *Nedeľná hudba*, 2008, 2015 – fl/vn, pf / org / pf4m / klavírne trio / akordeónové trio / archi.

pre akordeónový súbor, pre sláčikové kvarteto a napokon pre koncertné predvedenie pre sláčikový orchester s čembalom.<sup>18</sup> Organovú literatúru obohatilo aj *50 malých chorálových prelúdií* (2013).

Zborovej tvorbe sa Ivan Valenta začal venovať v šesťdesiatych rokoch skladbami pre mužský vojenský zbor.<sup>19</sup> Krásny pohľad na postupné kreovanie viacerých verzií Valentových kompozícií prináša *Pieseň o Božej pravde* (1968). Vznikla na text Majstra Jána Husa v úprave Jany Nagayovej v jednoduchšej zborovej verzii po okupácii Československa spojeneckými vojskami Varšavskej zmluvy. Pôvodne bola určená pre miešaný zbor a cappella v dvoch jazykových mutáciách – slovenčine a češtine.<sup>20</sup> Neskôr autor vytvoril technicky náročnejšiu verziu pre zdatnejší zbor a napokon spracovanie pre mužský zbor a cappella (2003). Pre svetské uplatnenie vytvoril oklieštenú – iba inštrumentálnu<sup>21</sup> dvojčasťovú verziu kantáty *Hľadanie pravdy* (1985), nakoľko by ju v tom čase nebolo možné prezentovať so sakrálnym textom. Prvá časť má názov *Čo je pravda?* a snaží sa aleatorickými technikami ilustrovať biedu všelijakých „právd“ – chaotickosť, totalitu, bezvýhodiskovosť. Druhá časť *Návraty k prameňom* prináša renesančne znejúcu *Pieseň o Božej pravde*. Neskôr Valenta toto dielo doplnil pôvodným zborom v spracovaní pre miešaný zbor alebo tenor sólo, sláčikový orchester, malý bubon a triangel. Modifikovaním pôvodnej kompozície v nových súvislostiach<sup>22</sup> vznikli dve diela. *Pieseň o Božej pravde* (2015) pre tenor a klavír, ktorá je venovaná pamiatke Majstra Jána Husa. Jej spojením s prepracovanou inštrumentálnou časťou je kompletne dielo *Hommage à Jan Hus* (2015), diptych pre barytón, miešaný zbor, harfu a sláčikový orchester, ktorý obsahuje dve časti: I. *Hľadanie pravdy* – Pilátova otázka *Čo je pravda?* a II. *Pieseň o Božej pravde* – odkaz Majstra Jána Husa.<sup>23</sup>

V poslednej tretine 20. storočia postupne vznikali zborové skladby na vlastné i prekladové texty generačných súputníkov<sup>24</sup> – tvorcov duchovnej poézie, ktoré vyšli ako *Nové duchovné piesne* (2001).<sup>25</sup> *Geistliche Lieder* (2003) tvorí trinásť piesní na nemecký text pre miešaný zbor. Mužskému zboru je určený voľný vokálny cyklus *Cesta viery* (2003)<sup>26</sup> a *Desať piesní pre mužský*

<sup>18</sup> Podľa: Autor o skladbe. Dostupné na: <https://hc.sk/hudba/osobnost-detail/738-ivan-valenta> (online 20.10.2018). E-mailová korešpondencia autorky práce s Ivanom Valentom dňa 26. 2. 2019.

<sup>19</sup> *Prisaháme*, 1960; *Již zase hřmí*, 1960.

<sup>20</sup> Prvýkrát bola uverejnená v češtine ako *Píseň o pravdě Boží* v 4. zošite *Sborových zpěvů*, 1983.

<sup>21</sup> Pôvodný zbor *Pieseň o Božej pravde* je inštrumentálne spracovaný.

<sup>22</sup> Nové súvislosti znamenajú odpútanie sa od pôvodného spôsobu prepojenia a nadväznosti medzi jednotlivými časťami diela.

<sup>23</sup> Podľa: E-mailová korešpondencia autorky práce s Ivanom Valentom dňa 26. 2. 2019.

<sup>24</sup> Mária Rafajová (1896 – 1978), Kristína Royová (1860 – 1936), Michal Slavka (1921), Charles Wesley (1707 – 1788), Vladimír Betina (1930), Phillip Brooks (1835 – 1893), Ľudovít Fazekaš (1929), Ján Hudec (1935), Emil Komárik (1940), Ján Amos Komenský (1592 – 1670), Ján Kučera (1941), Jana Nagayová (1949) a i.

<sup>25</sup> *Nové duchovné piesne*, 2001: *Blažená je rodina; Dnes ešte platí Boží sľub; Ja s cirkvou; Keď cesta k nebesiam; Keď ľudia opýtajú; Keď sa ťažko kráča; Keď svoj ľud; Kríž na výšinách Golgoty; Nech ťa požehná Hospodin; Nech tečie rieka; Nesmúť, nežiaľ; Oj, Betlehem; Oslavujte Hospodina; Otvárajte staré brány; Pane, Tys' mi získal nebe; Skutočne vstal Kristus Pán; Sme kvety; Sviet' svetlo sviet'; Ty si, Pane; Z nebeských nádherných výšin.*

<sup>26</sup> Vznikla aj verzia pre miešaný zbor a sóla (2003).

*zbor a capella* (2003), *Abrahám* (1985) a *Nové duchovné piesne II* (2004) sú komponované pre ženský zbor. 98. žalm a evanjelická hymna *Spievajte Pánovi / Hrad prepevný* (2004) v slovenskej a nemeckej verzii *Singt, singt dem Herren neue Lieder – Psalm 98* je skomponovaná pre dvojzbor a tri trúbky, prípadne s organovým sprievodom. Zo starých chorálov v spevníkoch zo slovenského teritória 17. storočia čerpá *Cantata da chiesa* (2009) pre miešaný zbor a orchester. Pre dvojhlas a cappella sú skomponované *Dvojspevy* (2010) a *Vianočné dvojspevy* (2012). Úpravy duchovných piesní obsahujú *Lahké dvojhlasý* (2012).

Detskému zboru sú venované skladby s rôznym sprievodom: *Zrníčka* (1985) na báseň Márie Rafajovej s klavírom, *Oj, Betlehem ty maličký* (1995), vianočná pieseň na poéziu Kristíny Royovej s organom alebo sláčikovým sprievodom. Vokálna verzia adventných a vianočných piesní *Vianoce sa priblížili* (1995) je skomponovaná pre ľubovoľné kombinácie<sup>27</sup> od sóla až po jednoduchý vokálny alebo inštrumentálny trojhlas s klávesovým sprievodom. Piesňový cyklus *Mesiačiky* (1996)<sup>28</sup> obsahuje trinásť piesní na poéziu Emila Komárika (1940) pre detský spev a klavír. Piesne sú aj v zborovej verzii s alternatívnou možnosťou klavíra alebo troch flaut.

Piesne v spevníku *Chvalme Pána* (1970) obsahujú vlastné skladateľove piesne i úpravy piesní iných autorov. Podobne piesne a zbory v zborníkoch *Sborové zpěvy – Církev bratrská Praha* (1976, 1978, 1986) a *Zborové spevy* (1983). Spevník *Smiet' žit' pre Krista* bol samizdat určený pre podzemnú cirkev vydaný na „západe“ okolo roku 1985. *Duchovné piesne z Evanjelického spevníka* (2007) pre ženský alebo miešaný zbor obsahujú vlastné i prevzaté zbory. Pre adventno-vianočný okruh vyšiel zborník *Prišiel k nám zas Vianoc čas* (2016), ktorý prináša zborové spracovanie skladateľových i prevzatých piesní. Album *Zborové piesne* (2018) obsahuje pôvodné spevy i úpravy určené na cezročné obdobie cirkevného roka. Aktuálne skladateľ pripravuje album *Zbory veľkonočné*.

Skladba *Pekná je táto zem* (1966) – pôvodne pieseň s ľudovým nápevom na text Márie Royovej – bola spracovaná pre vyšší hlas a miešaný zbor a neskôr bola dodatočne vložená do zborníka *Zborové piesne* (2018). Kantáta na text prvej Jánovej epištoly a verše Michala Slavku *Apoštol Ján* bola pôvodne napísaná pre miešaný zbor (1970), neskôr vznikla verzia pre barytón, zbor, organ a bicie nástroje (1985), pre soprán a komorné združenie (2004) a posledná verzia je pre vyšší hlas a klavír (2005).

Sólová a komorná vokálna tvorba Ivana Valentu obsahuje *Áronovské požehnanie* (1979/1995, inštr. M. Betko) pre bas sólo a komorné združenie.<sup>29</sup> Piesňový cyklus *Keby ste podali pohár vody* (1991) je pre vyšší hlas alebo miešaný zbor a klavír na duchovnú poéziu Márie

<sup>27</sup> *Vianoce sa priblížili*, 1995 – s, pf; CB/CM/CF, pf; CB/CF/CM, org.

<sup>28</sup> *Mesiačiky*, 1996 – sólo / zbor so sólamí a klavír/3fl.

<sup>29</sup> *Áronovské požehnanie*, 1979/1995, inštr. M. Betko; b, ens (fl, cr, ar, org, vn, vl, vc).



Rafajovej. Obsahuje tri piesne: *Rozbitá nádoba* (1985), *Pod plachtou tmy* (1972), *Ruky* (1985) a je venovaný pamiatke sestram Royovým, zakladateľkám slovenskej diakonie. Obe spracovania sú v slovenskom i v českom jazyku. Voľný piesňový cyklus *Chválospevy a vzývania* (1994 – 1995) tvorí dvanásť piesní<sup>30</sup> pre spev a klavír na biblickú poéziu Emila Komárika. „Adresne som ho koncipoval tak, aby mohol byť akceptovaný ľudovým prostredím cirkevných spoločenstiev a aby bol po technicko-interpretáčnej stránke dostupný i amatérskemu cirkevnému predvádzaniu. Texty piesní obsahovo vychádzajú veľmi prísne z konkrétnych biblických obrazov. Obsahová dramaturgia sleduje líniu od všeobecného vzťahu (ľudstvo a Boh) cez subjektívne vyjadrenie osobného postoja (ja a Boh) k vyvýšeniu a vzdaniu chvály Pánovi Ježišovi Kristovi. Hudobný jazyk nadväzuje na prvky slovenského, hebrejského a mestského folklóru.“<sup>31</sup> Premiéra cyklu odznela bezprostredne po tragic-kých septembrových udalostiach v roku 2001, 16. septembra v Mirbachovom paláci v podaní Helgy Varga Bachovej a Ľudovíta Marcingera. V roku 2012 vznikla verzia so sláčikovým sprievodom a neskôr verzia pre miešaný zbor a klávesový nástroj (2015).

Päťdesiat piesní *Vianoce sa priblížili* (1995) je spracovaných vo viacerých verziách – pre klavír, pre ľudovoľný melodický nástroj alebo spev a klavír alebo pre detský (ženský, prípadne miešaný) zbor a klavír (organ). *Dve vianočné piesne* (2003) pre spev a klavír alebo sláčiky je súhrnný názov dvoch samostatných duchovných piesní *V údive nemom* a *Oj, Betlehem*, aj s nemeckou verziou *Zwei Weihnachtslieder*. Vznikli nezávisle od seba pre spevníkové potreby a neskôr boli spracované na komorné predvedenia.<sup>32</sup> Pieseň *V údive nemom* (1995) je na starý text protestantského poeta z obdobia Tridsaťročnej vojny Paula Gerhardta (1607 – 1676) v preklade Michala Slavku. Druhou je pieseň *Oj, Betlehem ty maličký* (1968), ktorá bola skomponovaná na slová biskupa episkopálnej cirkvi Phillipa Brooksa (1835 – 1893) v preklade moravsko-slovenskej spisovateľky a poetky Marie Rafajovej. Pieseň sa rozšírila aj v zborovej úprave, najúspešnejšia bola v spracovaní pre detský zbor a klavír (1995).<sup>33</sup>

Skladba *Apoštol Ján – CANTICUM* (2005) pre vyšší hlas a klavír je poslednou verziou pôvodne zborovej skladby na text 1. Jánovej epištoly a Michala Slavku z roku 1970. Aj *Podjavorinské haiku na poéziu Gustáva Rumánka* (2012/2013) pre vyšší hlas s klavirom alebo sláčikovým orchestrom skrýva inštrumentálnu citáciu Royovej piesne *Smieť žiť pre Krista*.

<sup>30</sup> *Chválospevy a vzývania*, 1994 – 1995 – v, pf; v, archi; CM, pf: *Otvárajte staré brány dokorán!; Tlieskajte rukami; Ty si Pán, Ty si Kráľ; Maran atha! (Baránok, Ženich nebeský); Toto sú pravdivé Božie slová; Bezdomovci; Ako dychtí jeleň; Pane Ježišu, ľúbim Ťa; Nemám nič; Duchu Svätý; Pred Tvojou tvárou stojím sám a Máš právo a máš moc.*

<sup>31</sup> VALENTA, Ivan. 2002: Bulletin *Nová slovenská hudba*. Dostupné na: <http://hc.sk/hudba/osobnost-detail/738-ivan-valenta> (online 24.2.2018).

<sup>32</sup> Obsadenie pre vyšší hlas a klavír / sláčiky – kvarteto / archi.

<sup>33</sup> Podľa: Autor o diele v bulletine *Nová slovenská hudba 2004*. Dostupné na: <http://hc.sk/hudba/osobnost-detail/738-ivan-valenta> (online 24.2.2018).

V roku 2013 vznikli dve piesne<sup>34</sup> pre barytón a organ *V kral'ovanskom chráme* na slová poézie Jozefa Trtola (1956). *Piesne viery* (2014) na verše Michala Slavku obsahujú šesťnásť duchovných piesní<sup>35</sup> pre hlas a klavír.<sup>36</sup> Hĺbkou textov Starého a Nového zákona približuje cyklus *Piesne na citáty z Biblie* (2016) pre vyšší alebo nižší hlas s klavírom.<sup>37</sup>

Nevšednosť Valentovej tvorby je ukrytá v pevnej línii smerujúcej k vytýčenému cieľu. Tým nie je oslnivosť slávy tohto sveta, ale bezúhonná práca pre potreby cirkvi a spoločnosti, v ktorom sa práve nachádza. O tom vypovedá aj mnohoraké spracovanie väčšiny jeho skladieb – so zreteľom na technickú náročnosť, jazykovú mutáciu, či vokálne alebo inštrumentálne obsadenie – a hlavné obsahové zameranie jeho tvorby, ktoré sa týka cirkevnej hudby. Jedinečnosť tvorby Ivana Valentu tkvie v realizácii viacerých verzií pre ich praktické využitie. Životná cesta a osobné presvedčenie sa tak pretavilo do diela, ktoré prispelo k rozvoju duchovnej hudby na Slovensku.

#### LITERATÚRA A ZDROJE:

E-mailová korešpondencia autorky práce s Ivanom Valentom dňa 4.5.2018, 5.9.2018, 15.11.2018, 28.11.2018, 26.2.2019.

GRAJCÁROVÁ, Zuzana. 2000: *K jubileu Ivana Valentu*. In: Adoramus Te, 2000, roč. 3, č. 4, s. 25 – 27.

GRAJCÁROVÁ, Zuzana. 2000: *Slovenská duchovná hudba 20. storočia*. In: Slovenská hudba, roč. XXVI, č. 1 – 2, s. 106 – 129. ISSN 1335-2458.

*Ivan Valenta*. Hudobné centrum. Dostupné na: <http://hc.sk/hudba/osobnost-detail/738-ivan-valenta> (online 21.1.2018).

*Ivan Valenta*. Dostupné na: <https://sites.google.com/site/ivanvalentaweb/home> (online 26.10.2018).

JURÍK, Marián. 1998: *Ivan Valenta*. In: 100 slovenských skladateľov. Ed. Marián Jurík, Peter Zagar. Bratislava: Národné hudobné centrum, s. 282 – 283. ISBN 80-967799-6-6.

MACHUTOVÁ, Dominika. 2018: *Slovenská komorná vokálna duchovná tvorba 20. a 21. storočia v umeleckom vzdelávaní*. [Dizertačná práca]. – Pedagogická fakulta; Katedra hudby. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.

RUMÁNEK, Gustáv. 2010: *Náš krajan, hudobný skladateľ Ivan Valenta 70 ročný*. In: Staroturiansky spravodajca, č. 12/2010, s. 10 – 11. Dostupné na: <https://issuu.com/staratura/docs/staroturiansky-spravodajca-c-12-2010.4534> (online 10.10.2018).

VALENTA, Ivan. 2013: *O hudbe v cirkvi*. Bratislava: MSEJK. ISBN: 978-80-89279-92-0.

VALENTA, Ivan. 1986: *Teoretické základy tvorby a úpravy duchovnej piesne*. Bratislava: Slovenská ústredná spevníková komisia cirkevných spoločenstiev BJB, CV, ECM, SAC.

VALENTA, Ivan. 1991: *Nové Vianoce*. Bratislava: Vydavateľstvo Valenta. ISBN 80-85532-02-6.

<sup>34</sup> *V kral'ovanskom chráme*, 2016: *Pri každom návrate...; Kameň, ten dostáva vždy zmysel...*

<sup>35</sup> *Piesne viery*, 2014: *Radujte sa; V kahanci olej dohorieva; V údive nemom; Ja s cirkvou tichých; Už noc sa steli; Ty si, Pane; Z nebies výšin; Sviet, svetlo, sviet; Vstal náš Pán; Ó, stíš sa, duša; Vezmi kríž svoj; Chcel by som; Nevie, prosíš; Bábika už spinká; Ponad našu krásnu zem; Nič viac, než slnečný úsmev.*

<sup>36</sup> Viaceré verzie, 2014: pre nižší hlas, pre vyšší hlas, strofická verzia.

<sup>37</sup> *Piesne na citáty z Biblie*, 2016: *Ak chce niekto za mnou prísť; Ak vyznávame svoje hriechy; Hľa, Baránok Boží; My všetci sme zblúdili; Nech ťa požehná Hospodin; Okúste a vid'te; Otvor moje oči; Všetkým, ktorí Ho prijali; Žalm 22. Bože môj, prečo si ma opustil?; Žalm 85. Milosť a pravda sa stretnú; Verím – Credo.*

- VALENTA, Ivan. 1996: *Chválospevy a vyzývania (dvanásť piesní pre spev a klavír na biblickú poéziu Emila Komárika)*. Bratislava: Hudobný fond Bratislava: Hudobný fond, 1996, ISBN 80-85532-06-9.
- VALENTA, Ivan. 1996: *Mesiačiky. (cyklus piesní na poéziu Emila Komárika pre detský spev a klavír)*. Bratislava: Hudobný fond. ISBN 80-8051-014-8.
- VALENTA, Ivan. 2001: *Nové duchovné piesne I*. Bratislava: Ivan Valenta 2001. ISBN 80-85532-08-5.
- VALENTA, Ivan. 2004: *Chválospevy a vyzývania pre spev a klavír*. Bratislava: Hudobný fond, druhé vydanie, ISBN 80-8051-219-1.
- VALENTA, Ivan. 2005: *Autoreflexia o svojej tvorbe pre hudobný dorast*. In: *Hudba pre deti v tvorbe skladateľov 20. storočia v stredoeurópskom priestore*. Banská Bystrica: Fakulta humanitných vied, UMB, s. 187 – 190, ISBN 80-8083-155-6.
- VALENTA, Ivan. 2006: *Výber z Piesní sionských*. Bratislava: Slovenské evanjelizačné stredisko pre masmédiá. ISBN 80-88863-38-4.
- VALENTA, Ivan. 2013: *V Kral'ovanskom chráme. Dve piesne pre barytón a organ na slová poézie Jozefa Trtola*. [Rukopis.] Osobný archív skladateľa.
- VALENTA, Ivan. 2014: *Piesne viery*. [Rukopis.] Osobný archív skladateľa.
- VALENTA, Ivan. 2016: *Piesne na citáty z Biblie*. [Rukopis.] Osobný archív skladateľa.
- VALENTA, Ivan. 2018: *Opusy*. [Rukopis.] Osobný archív skladateľa.
- VALENTA, Ivan. 2018: *Zborové piesne, op. 95*. [Rukopis.] Osobný archív skladateľa.
- VALENTA, Ivan. 2018: *Opusy*. [Rukopis.] Osobný archív skladateľa.
- ŽIARNA, Miriam. 2010: *Duchovné piesne v tvorbe slovenských skladateľov 20. storočia z aspektu interpretačnej praxe*. In: *Nové trendy v hudobnej výchove a vzdelávaní*. Zborník príspevkov z doktorandskej konferencie konanej v rámci Týždňa vedy v novembri 2009. Ružomberok: VERBUM. ISBN 978-80-8084-541-4, s. 51 – 67.

## SLAVOMÍR BENKO (1950 – 2016) – VÝZNAMNÁ OSOBNOSŤ SPEVOHRY DIVADLA JONÁŠA ZÁBORSKÉHO V PREŠOVE

28 Karol Medňanský  
Prešov

Spevohra Divadla Jonáša Záborského (DJZ) v Prešove patrila od svojho založenia v roku 1948 medzi významné hudobno-zábavné divadlá na Slovensku. Na rozdiel od Spevohry Novej scény (NS) v Bratislave sa vyprofilovala viac ako operetné divadlo, v rámci, ktorého zaznievala aj muzikálová divadelná tvorba. Spevohra NS sa hlavne v 60. – 80. rokoch 20. storočia orientovala v rovnomernom pomere aj na muzikály.



Slavomír Benko (1950 – 2016).<sup>1</sup>

Umelecký profil Spevohry DJZ formovalo hneď od jej vzniku viacero výrazných umeleckých osobností, medzi ktoré od svojho nástupu do sólistického ansámbľu v roku 1970 sa zaradil aj Slavomír Benko. S. Benko bol výraznou umeleckou oporou tohto súboru až po jeho faktický zánik v roku 2005, kedy na základe reštrukturalizácie sa z dvojsúborového divadla – činohra a spevohra – stáva jednosúborový s ťažiskom na činohre, pričom činoherci v niekoľko ročných časových odstupoch uvádzajú aj muzikály. Spreádzajúci orchester v prevažnej miere zaznieva zo zvukového záznamu.

Podnetom na voľbu témy a jej spracovanie bolo moje pôsobenie v orchestri Spevohry DJZ od roku 1981 s menšími prestávkami až po rok 2004, pričom v rokoch 1990 – 1991 som pôsobil aj ako jej dramaturg a od roku 1991 do roku 1998 v pozícii poradcu šéfa spevohry pre zahraničné kontakty a aj ako tlmočník pre kontakty s nemecky hovoriacimi partnermi. Podnetom boli aj

---

<sup>1</sup> Zdroj – internet: slavomir benko – obrázky (TASR)– stiahnuté 15.03.2019.



dlhoročné kolegiálne kontakty so Slavomírom Benkom. Za cieľ nášho príspevku sme si stanovili priblížiť mnohorakosť jeho umeleckej činnosti.

Pri spracovaní tematiky sa budeme opierať o náš domáci archív a osobné spomienky na S. Benku a jeho umeleckú činnosť, ako aj o archív DJZ v Prešove, archív a spomienky manželky S. Benku Anny Benkovej a ich synov, ako aj knižné publikácie, ktoré vyšli o DJZ v Prešove.

Chceme vysloviť poďakovanie tajomníčke umeleckých súborov a lektorke dramaturgie DJZ pani Ivane Imrichovej za sprístupnenie archívu DJZ a možnosti v ňom výskumne pracovať, ako aj za povolenie uverejniť fotodokumentáciu z inscenácií, rodine Benkovej za poskytnutie vzácných materiálov k životu a dielu S. Benka, ako aj javiskovému majstrovi DJZ Pánovi Vladimírovi Semanovi za vzácne osobné spomienky a poskytnutie Benkových ilustrácií z jeho knihy rozprávok *Rozprávky z divadla* na reprodukovanie do prílohy príspevku.

## **1 Z histórie Divadla Jonáša Záborského v Prešove**

Divadelníctvo má v Prešove veľmi dlhú tradíciu, ktorej korene nachádzame v podobe školských hier, tak evanjelických ako aj katolíckych, už v 16. a 17. storočí.<sup>2</sup> Výrazný nárast uvádzania školských hier nastáva po vzniku prešovského Evanjelického kolégia v roku 1667 hlavne zásluhou celého radu autorov, ako boli Eliáš Ladiver, Ján Schwarz, či Izák Caban. Po protestantskom období nasleduje vo vývoji školských hier v Prešove jezuitské obdobie, ktoré trvalo až do zrušenia rehole a do zákazu školskej hry v roku 1794.<sup>3</sup>

Prvé mestské divadlo vzniklo v Prešove v roku 1834, pričom sa v ňom okrem činohry hrávali v nemčine aj opery predovšetkým od Wolfganga Amadea Mozarta (1756 – 1791), Gioacchina Rossiniho (1792 – 1868) a Vincenza Belliniho (1801 – 1835). V Prešove sa hrávalo profesionálne divadlo v tom čase výlučne v nemčine.<sup>4</sup> Významný zlom v divadelnom živote Prešova nastáva otvorením nového mestského divadla v roku 1881.<sup>5</sup>

Po vzniku Československa v roku 1918 sa Prešov sa stáva so svojimi takmer dvadsiatimi tisíckami obyvateľstva prirodzeným centrom severovýchodného Slovenska. Divadelný život v Prešove sa rozvíjal predovšetkým v oblasti ochotníckeho divadla. Ochotnícke divadelné prostredie sa po vzniku Československa vyznačovalo určitou viacjazyčnosťou, keď hrávali príslušníci československého delostreleckého pluku v českom jazyku – 27. apríla 1919 uviedli Jiráskovu hru *Otec*. Ešte zaujímavejší je počín maďarskej menšiny žijúcej v meste, ktorá chce

---

<sup>2</sup> Prvé doklady o školských hrách v Prešove máme z roku 1518, kedy sa tu hrala v latinčine hrala bližšie neudaná Plautova hra. Treba si uvedomiť, že mestská škola bola v Prešove už v 15. storočí (Himič, 2014).

<sup>3</sup> Himič, 2014.

<sup>4</sup> Čavojský, 1994.

<sup>5</sup> Táto divadelná budova, ako súčasť Divadla Jonáša Záborského v Prešove, je po rekonštrukcii v 90. rokoch 20. storočia pod označením Historická budova, v prevádzke do súčasnej doby (Čavojský, 1994).

zrejme lojalnosť k novému štátu demonštrovať aj uvedením opery *Hubička* od Bedřicha Smetanu a hrou *Mariša* bratov Mrštíkovicov.<sup>6</sup>

Násilný rozpad Prvej československej republiky viedol aj ku skomplikovaniu divadelného života na Slovensku, podmieneného odchodom českých umelcov. V ďalšom vývoji divadelníctva začína mimoriadnu úlohu zohrávať Divadelný súbor Jonáša Záborského pri mestskom odbore Matice slovenskej, ktorý vznikol v roku 1941. Pri jeho zakladaní sa stretli traja divadelní nadšenci – riaditeľ rozhlasovej odbočky Anton Prídavok, predseda Matice slovenskej Alfons Zauner, profesor Obchodnej akadémie František Rell a architekt a potom prvý scénograf Martin Brezina. Dôležitým faktom bolo, že v rozhlasovej hereckej skupine a aj medzi prešovskými amatérmi pôsobilo viacero talentovaných osobností ako boli Ondrej Jariabek,<sup>7</sup> Ivan Teren,<sup>8</sup> Imrich Jenča.<sup>9</sup> Tento pomerne malý súbor v sezóne 1942/43 pripravil šesť premiér s vyše sto reprízami. Táto sezóna vo svojej podstate mala položiť základ na vznik profesionálneho divadla v Prešove. Akýmsi garantom jeho vzniku sa stáva prešovský rodák, šéf Národného divadla v Bratislave Janko Borodáč,<sup>10</sup> ktorý na post riaditeľa prešovského divadla odporúčal svojho žiaka Andreja Chmelka.<sup>11</sup> Slovenské divadlo v Prešove<sup>12</sup> začalo svoju profesionálnu činnosť na družstevnom základe v zrenovovanej budove Mestského divadla premiérou hry *Škriatok* od Ferka Urbánka 30. januára 1944.<sup>13</sup> Poštátnené bolo až od 1. januára 1951 pod názvom Krajové divadlo. V roku 1954 – 8. júna – došlo k jeho poslednému premenovaniu na terajší názov Divadlo Jonáša Záborského.<sup>14</sup>

### 1.1 Vznik samostatného spevoherného súboru

Od nástupu Františka Rella na post riaditeľa Slovenského divadla v Prešove začína sa stále viac hlásiť k slovu aj opereta. Už v roku 1947 sa v Prešove uvádza opereta Franza Lehára *Zem úsmevov* – uviedlo ju ešte aj v roku 1981. Rozhodujúcim rokom v dejinách prešovského divadla sa stáva diva-

<sup>6</sup> Himič, 2014.

<sup>7</sup> Zakrátko prijal angažmán v Národnom divadle a patril k jeho dlhoročným pilierom (Čavojský, 1994).

<sup>8</sup> Po vojne pôsobil ako riaditeľ Národného divadla (Čavojský, 1994).

<sup>9</sup> Po vojne pôsobil dlhé roky ako hlásateľ, pričom na tomto poste si získal mimoriadnu popularitu a uznanie (Čavojský 1994).

<sup>10</sup> Ján Borodáč (1892 – 1964), prešovský rodák, pôsobil v rokoch 1921 – 1948 ako herec v Činohre SND v Bratislave, v rokoch 1928 – 1945 aj šéf Činohry SND, v rokoch 1945 – 1953 riaditeľ Východoslovenského národného divadla v Košiciach, v rokoch 1953 – 1958, pedagóg a dekan Divadelnej fakulty VŠMU v Bratislave.

<sup>11</sup> Andrej Chmelko (1908 – 1998), absolvent Učiteľského ústavu v Banskej Bystrici, v rokoch 1941 – 1943 člen Činohry SND, v rokoch 1943 – 1945 riaditeľ Slovenského divadla v Prešove, v rokoch 1945 – 1953 šéf jeho činohry, v rokoch 1953 – 1968 riaditeľ Východoslovenského národného divadla v Košiciach.

<sup>12</sup> Do zmeny spoločenských pomerov v roku 1989 pôsobili v pozícii riaditeľa v prešovskom divadle – malo názvy Slovenské divadlo, Krajové divadlo a Divadlo Jonáša Záborského – postupne: Andrej Chmelko (1943 – 1945), František Rell (1945 – 1954), Vladimír Petruška (1954 – 1965), Milan Bobula (1965 – 75), Ján Šilan (1975 – 1991).

<sup>13</sup> Len týždeň predtým – 22. januára 1944 – začalo svoju činnosť ďalšie profesionálne divadlo – Slovenské komorné divadlo v Martine, po niekoľkých zmenách názvu – Armádné divadlo, Divadlo SNP, nesie od roku 2003 tento názov – Slovenské komorné divadlo v Martine, opäť až do súčasnej doby.

<sup>14</sup> Čavojský, 1994.

delná sezóna 1948/1949, kedy uvedením operety Oskara Nedbala *Pol'ská krv* začal svoju činnosť samostatný súbor spevohry a týmto spôsobom sa Divadlo Jonáša Záborského stáva dvojsúborovým divadlom so samostatným súborom činohry a spevohry. Treba konštatovať, že repertoár spevohry bol pomerne úzky a opieral sa predovšetkým o diela piatich operetných skladateľov:<sup>15</sup> Franz Lehár (1870 – 1948), Johann Strauss ml. (1825 – 1899), Emmerich Kálmán (1882 – 1953), Oskar Nedbal (1874 – 1930) a Jacques Offenbach (1819 – 1880). Ostatní operetní skladatelia boli uvádzaní iba sporadicky a bez väčších úspechov. Pokiaľ ide o uvádzanie muzikálov, to bolo pomerne skromné.<sup>16</sup> Do historických análov<sup>17</sup> sa zapísali hlavne Porterov *Kankán* (1965) a *Pobozkaj ma Katarína* (1969), Loeweho *My Fair Lady* (1967), Hermannov muzikál *Hello, Dolly* (1972) a Kanderov *Zorba* (1973).<sup>18</sup> Popri veľkých operetných a muzikálových titulov uvádza spevohra celý rad hudobných komédií, v ktorých excelovali vynikajúci komici Július Piussi a Emil Prieložný. Išlo predovšetkým o tituly z Osvobozeného divadla autorskej trojice Voskovec a Werich – text a Jaroslav Ježek – hudba.<sup>19</sup>

V prvom desaťročí svojej existencie disponovala Spevohra DJZ takým kvalitným sólistickým ansámblom, že si trúfla aj na operné tituly: Verdiho *La Traviata* (1951), Smetanova *Hubička* (1952) a *Predaná nevesta* (1953, 1957), Auberov *Fra Diavolo* (1955), Lortzingov *Cár a tesár* (1956), Rossiniho *Barbier zo Sevilly* (1960) a Pucciniho *Madame Butterfly* (1962). Podobné aktivity zaznamenávame aj v málopočetnom baletnom súbore, keď uvádza viacero baletných titulov: Oskar Nedbal *Z rozprávky do rozprávky* (1950, 1956), *Hlúpy Jano* (1952), *Andersen* (1960), Antonín Dvořák *Slovanské tance* (1953).<sup>20</sup>

Spevohra DJZ v Prešove vyvíjala však aj veľmi bohaté zájazdové a partnerské aktivity. Partnerské vzťahy sa rozvíjali s operetným divadlom v Olomouci a predovšetkým s operetným divadlom v Kyjeve. Išlo hlavne o výmenu režisérov, choreografov, dirigentov a sólistov.<sup>21</sup>

## 1.2 Vývoj spevohry po roku 1989

Zmena spoločenských pomerov sa odrazila aj v Spevohre Divadla Jonáša Záborského v Prešove. Jednotlivé zmeny na vedúcich postoch prešli veľmi prirodzeným spôsobom vo forme výmeny generácií. Vynikajúci komik Július Piussi sa vzdal, vzhľadom na svoj vek, svojho postu umelec-

<sup>15</sup> Vzhľadom na charakter a rozsah tejto štúdie, neosobujeme si právo vyčerpávajúco priblížiť repertoár spevohry Slovenského divadla, neskôr DJZ.

<sup>16</sup> Na rozdiel od Spevohry Novej scény v Bratislave, ktorá bola už od 60. rokov 20. storočia vyprofilovaná ako v prvom rade muzikálové divadlo, v Spevohre DJZ bol na prvom mieste operetný repertoár, aj keď práve nie po dramaturgickej stránke, v tej najprogresívnejšej podobe.

<sup>17</sup> V týchto súvislostiach však musíme konštatovať, že muzikál sa v Európe plnohodnotne etabloval až v 60. rokoch 20. storočia.

<sup>18</sup> Spomenuté muzikály boli približne v tom istom období inscenované aj v Spevohre Novej scény v Bratislave.

<sup>19</sup> Čavojský, 1994.

<sup>20</sup> Čavojský, 1994.

<sup>21</sup> Čavojský, 1994.

kého šéfa spevohry a bol naň zvolený mladý ambiciózný dirigent Július Selčan starší (\*1958),<sup>22</sup> ktorý na tomto poste pôsobil do roku 1997. Po uvedení do prevádzky novej budovy DJZ – 14. 9. 1990 – abdikuje na post riaditeľa v roku 1991 Ján Šilan a novým riaditeľom sa stáva Štefan Fejko. Nové vedenie Spevohry DJZ si stanovilo hneď od začiatku pred seba smelé plány – presadiť spevohru na zahraničnom komerčnom kultúrnom trhu. Rozhodlo sa v tomto zmysle pre postupné kroky – najprv presadiť orchester a postupne celý spevoherný súbor. V prospech orchestra hovoril nárast jeho umeleckej kvality podmienený aj výmenou generácie orchestrálnych hráčov, čo znamenalo, že všetci mladí prichádzajúci členovia už boli absolventmi konzervatórií. Orchester Spevohry DJZ<sup>23</sup> sa prvý raz predstavil ako koncertný orchester vo Vianočnom programe v roku 1990. Veľmi významným počinom bol koncert pod názvom *Dobrý večer pani opereta* v roku 1991, v ktorom ako hosť vystúpil slovenský rodák, sólista Opery v Grazi (Rakúsko) Juraj Hurný. Prenikanie orchestra do zahraničia začalo rakúsko-slovenskými koncertmi v roku 1992, ktoré boli výsledkom kooperácie medzi Theateraustand z rakúskeho mesta Wels a prešovskou spevohrou, pričom ich pokračovaním boli aj koncerty v svetoznámej koncertnej sále Bruckner-Haus v rakúskom Linzi (1992) a na festivale v Pirbachu (1992). Vyvrcholením umeleckej spolupráce medzi Theateraustand vo Welse a Spevohrou DJZ bolo uvedenie opery *Čarovná flauta* od Wolfganga Amadea Mozarta v roku 1993. Vrcholom koncertných aktivít bolo dvojtýždňové turné v Taliansku na prelome rokov 1992/1993.<sup>24</sup>

Dôkazom toho, že veľmi rýchlo sa vedeniu spevohry podarilo dostať aj celý súbor Spevohry DJZ na zahraničné pódia je úspešná spolupráca s jednou z najvýznamnejších a najväčších európskych koncertných agentúr – Konzertdirektion Langraf z Nemecka. V rokoch 1994 – 1998 vystúpila Spevohra DJZ celkom počas 7-násobného turné v Rakúsku, Švajčiarsku, Nemecku, Luxembursku, Dánsku a Holandsku, pričom v týchto krajinách odohrala v nemeckom jazyku 155 predstavení.<sup>25</sup> Išlo o tituly, ktoré sa našťudovali na objednávku Konzertdirektion Langraf: Paul Abraham: *Viktória a jej husár* (1994, 1997), Leo Fall: *Dolárová princezná* (1995, 1996), Carl Millöcker: *Gasparone* (1997), Robert Stolz: *Dve srdcia v trojštvrťovom takte* (1997, 1998).<sup>26</sup> Režisérom inscenácií bol Boris Slovák, po jeho úmrtí ich od roku 1996 režíroval rakúsky režisér Edwin Zbonek. Dirigentom všetkých predstavení bol šéf spevohry Július Selčan.<sup>27</sup>

---

<sup>22</sup> Jeho syn Július Selčan mladší je tiež dirigent a počas svojich štúdií na Konzervatóriu v Košiciach bol v Spevohre ako praktikant.

<sup>23</sup> Autor tejto štúdie bol v rokoch 1981 – 1983, 1986- 1988 a 1990 – 2005 členom orchestra Spevohry DJZ v skupine violončiel.

<sup>24</sup> Medňanský, 2015.

<sup>25</sup> Autor tohto príspevku sa na týchto umeleckých turné zúčastnil ako člen orchestra vo violončelovej skupine a aj ako tlmočník do a z nemeckého jazyka.

<sup>26</sup> Všetky tieto tituly boli našťudované aj v slovenčine a boli súčasťou repertoáru Spevohry DJZ na domácej scéne.

<sup>27</sup> Medňanský, 2015.



### 1.3 Stagnácia a úpadok

Po týchto veľmi úspešných rokoch v histórii Spevohry DJZ však od druhej polovice 90. rokov 20. storočia postupne dochádza k stagnácii jej činnosti až nakoniec prichádza k úpadku, ktorý vyvrcholil reštrukturalizáciou celého DJZ, čo znamená, že z dvojsúborového divadla – spevohra a činohra – vzniká od 1. júla 2005 jednosúborové divadlo s ťažiskom na činohre. Príčiny môžeme zhrnúť do niektorých bodov: nepremyslené zlúčenie so Štátnym divadlom v Košiciach a vytvorenie Východoslovenského štátneho divadla v rokoch 1996 – 1998. Po jeho rozdrobení dochádzalo k častému a nekoncepčnému striedaniu riaditeľov a dirigentov bez ďalšej jasnej dramaturgickej koncepcie. Za jednu z príčin možno označiť aj násilný donútený odchod šéfa Spevohry Júliusa Selčana v roku 1997. Po niekoľkonásobnom striedaní riaditeľov sa 23. júna 2004 stáva riaditeľom DJZ Ján Hanzo, ktorý zavŕšil reštrukturalizáciu na jednosúborové divadlo. Prevažná väčšina členov kolektívnych telies spevohry odišla pôsobiť do Opery ŠD v Košiciach, či Orchestra Štátnej filharmónie v Košiciach, alebo išli učiť na ZUŠ.<sup>28</sup>

V repertoári sa v podstate nachádzajú hudobno-zábavné tituly, ale namiesto živého orchestra sa používajú playbacky.

### 1.4 Osobnosti Spevohry DJZ

Počas existencie Spevohry DJZ pôsobil v nej celý rad významných umelcov: tenorista Imrich Jakubek (1922 – 1969), ktorý v rokoch 1950 – 1955 pôsobil ako sólista v prešovskej spevohre, svetoznámy Štefan Margita (\*1956) po absolvovaní Košického konzervatória v roku 1981 pôsobil do roku 1983 v Spevohre DJZ. Z ostatných výrazných osobností menujeme aspoň vynikajúcu komickú dvojicu Július Piussi a Emil Prieložný, ako aj ďalších sólistov spevohry ako boli Štefan Senko, Štefan Rančík, ako aj sólistky Anna Benková, Helena Horváthová, Júlia Korpášová, Elena Kušnierová a ďalší (Čavojský 1994). Z režisérov to boli v prvom rade hosťujúci Karel Smažík a Bedřih Kramosil, ale aj domáci, divadelník telom a dušou, Ján Šilan. Z dirigentov menujeme hlavne Vladimíra Daňka, Jana Bedřicha, či Júliusa Selčana.

Medzi výrazné opory sólistického súboru spevohry DJZ patril od začiatku 70. rokov 20. storočia Slavomír Benko, plnokrvný divadelník.

## 2 Osobnosť Slavomíra Benka

Slavomír Benko sa narodil do rodiny kantora v Poproči neďaleko Košíc 7. júna 1950. Vyrastal v hudbe prajnom prostredí, keď otec popri kantorských povinnostiach hrával aj v kapele pri rôznych obecných udalostiach. Nemožno sa preto čudovať, že prvé kontakty s hudbou mu sprostredkoval práve otec, keď ho učil hrať na akordeóne. Zaujímavé je, že nenavštevoval hudobnú školu – už

---

<sup>28</sup> Medňanský, 2015.

vtedajšiu ľudovú školu umenia. Treba však zdôrazniť, že v detských rokoch sa viac orientoval na výtvarné umenie ako na spev či hudbu. Ako si S. Benko spomína v rozhovore v bulletine DJZ zo sezóny 1974/75, s umením sa stretával už v rodinnom prostredí, kde otec popritom, že bol dobrý amatérsky hudobník, bol aj ochotníckym režisérom. Pod jeho vplyvom zaznamenal aj prvý herecký kontakt s amatérskym divadlom, keď v inscenácii *Bačova žena* od Ivana Stodolu v réžii svojho otca hral malého Miška. Divadlo hrával aj v škole a s úspechom recitoval na rôznych recitačných súťažiach. Avšak ústrednou niťou jeho detských a mladíckych umeleckých záujmov však bolo výtvarné umenie. Preto niet divu, že po maturite sa prihlásil na prijímacie skúšky na VŠVU v Bratislave, avšak s negatívnym výsledkom. Preto odišiel študovať na Pedagogickú fakultu Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach so sídlom v Prešove. V mladosti zaštepená láska k divadlu sa ozvala, keď v roku 1970 boli vypísané konkurzy do zboru Spevohry Divadla Jonáša Záborského v Prešove a Slavomír Benko sa na ne prihlásil. Aké však bolo jeho prekvapenie, keď bol namiesto do zborového telesa prijatý do sólistického súboru tohto hudobno-zábavného divadla. Porotcov zrejme zaujal jeho lyrický zamatovo zafarbený barytón s veľkým predpokladom ďalšieho technického a umeleckého rozvoja. Podobne ako u prevažnej väčšiny spevákov Spevohry DJZ, tak aj o hlas S. Benka sa staral takmer počas celého jeho účinkovania v tomto divadle hlasový pedagóg Jozef Staník, ktorý tu pôsobil ako hlasový poradca a sólista.<sup>29</sup>

V roku 1979 sa oženil s Annou, rodenou Bredaschneiderovou, absolventkou bratislavského Konzervatória v odbore operný spev, ktorá pôsobila v prešovskej spevohre ako sólistka. Slavomír Benko s Annou Benkovou vytvoril nielen manželský pár, ale aj poprednú umeleckú dvojicu, ktorá sa výrazným spôsobom presadila nielen na doskách prešovskej spevohry, ale aj v koncertnej prevádzke, ako aj v televízii pri hudobno-zábavných reláciách, aj v nahrávacích štúdiách (Kočišová, 2013). Vychovali spolu 3 synov: Peter (\*1971), Matej (\*1979) a Slavomír (\*1984), z ktorých sa Matej presadil v Čechách výraznou mierou ako vyhľadávaný džezový klavirista.<sup>30</sup>

Slavomír Benko sa počas svojho pôsobenia v Spevohre DJZ venoval popri svojom sólistickému zameraniu aj ďalším oblastiam umeleckej činnosti. Výrazne sa zapísal do dejín spevohry ako nádejný spevoherný režisér, ale aj ako moderátor, koncertný spevák v rámci kolonádnych koncertov v Bardejovských Kúpeľoch, či ako úspešný spevák v televíznych hudobno-zábavných reláciách. Počas celého svojho umeleckého života ostal verný svojej veľkej láske – výtvarnému umeniu, pričom v tejto oblasti ho v značnej miere ovplyvnilo priateľstvo s prešovským významným sochárom a maliarom Dušanom Pončákom (1941 – 2016).

O širokom spektre záujmov Slavomíra Benka svedčí aj skutočnosť, že v rokoch 1991 – 2002 sa venoval aj podnikaniu ako predajca osobných automobilov značky „Mazda“. Kontakty so

---

<sup>29</sup> Divadelný bulletin 1975/75.

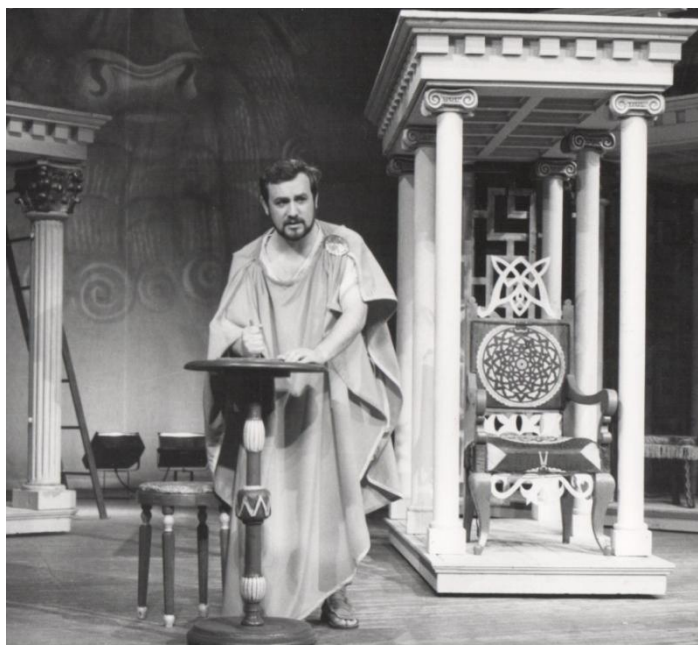
<sup>30</sup> Archív rodiny Benkovej.

Spevohrou DJZ však neprerušil a vystupoval na jej doskách v mnohých inscenáciách aj naďalej, pokiaľ mu to čas dovolil, ako hosť. Podnikateľská činnosť neubrala nič na jeho umeleckom stvárnení jednotlivých postáv, skôr naopak jeho umenie dozrievalo, o čom svedčí aj skutočnosť že v rokoch 1994 – 1998 bol obsadzovaný aj do inscenácií, s ktorými spevohra hosťovala v nemecky hovoriacich krajinách. Hodno spomenúť, že tieto operetné tituly boli naštudované v nemeckom jazyku.<sup>31</sup>

Po reštrukturalizácii DJZ, ktorá znamenala faktický zánik spevohry, odchádza spolu s manželkou Annou do rodného Poproča, kde si zriadil v rodičovskom dome výtvarný ateliér, ktorý mu zabezpečil vynikajúce podmienky pre jeho celoživotnú výtvarnú umeleckú záľubu. Slavomír Benko zomrel po ťažkej chorobe 21. marca 2016 vo veku nedožitých 66 rokov.

### 3 Pôsobenie v Spevohre Divadla Jonáša Záborského v Prešove

Slavomír Benko sa hneď od svojho angažovania za sólistu Spevohry DJZ od divadelnej sezóny 1970/71 naplno oddal svojej umeleckej profesii, aby sa postupne vypracoval na umelca širokospektrálnymi umeleckými záujmami. Postupne sa venoval aj réžii, pôsobeniu na umeleckých akciách mimo dosiek Spevohry DJZ, či dokonca sa venoval výtvarným záľubám.



Slavomír Benko v postave  
Hansa Christiana Andersena (1983),<sup>32</sup> Alexandra, macedónskeho vojvodu (1987).<sup>33</sup>  
(Fotografie uverejnené so súhlasom tajomníčky umeleckých súborov a lektorky dramaturgie DJZ Ivany Imrichovej.)

<sup>31</sup> Archív rodiny Benkovej.

<sup>32</sup> Ivo T. Havlů – Zdeněk Marat: *Rozprávka môjho života*, muzikál, prem. 23. 9. 1983.

<sup>33</sup> Ferdinand Havlíka – František Zacharník: *Gordický uzol*, hudobná komédia, prem. 24. a 25. 4. 1987.

### 3.1 Sólista spevohry

Slavomír Benko bol do sólistického súboru Spevohry DJZ angažovaný na základe konkurzu na jar roku 1970 od divadelnej sezóny 1970/71. Zaujímavosťou však je, že S. Benko sa uchádzal o miesto v divadelnom zbore, čo bolo podmienené zrejme aj tým, že v tom čase študoval odbor výtvarná výchova – matematika na Pedagogickej fakulte Univerzity P. J. Šafárika.<sup>34</sup>

Prvou postavou, ktorú stvárnil na scéne spevohry bol Caramello, dvorný holič kniežaťa, z operety Johanna Straussa, ml. *Noc v Benátkach*, ktorá mala premiéru v Prešove 19. februára 1971. Hodno spomenúť, že réžiu mal Ján Šilan a za dirigentským pultom stál Vladimír Daněk.<sup>35</sup> Poslednou bol Radomír z hudobnej rozprávky Karla Cóna *Veľmi pyšná princezná*, ktorá mala premiéru 16. 4. 2004, v réžii B. Hončariovej, a. h., dirigoval mladý nadaný dirigent Adrián Harvan.<sup>36</sup> To sa však už sťahovali nad spevohrou DJZ mraky, aby na základe reštrukturalizácie nakoniec v roku 2005 zmizla z divadelnej mapy Slovenska.

Slavomír Benko počas svojho pôsobenia v rokoch 1970 – 2004 stvárnil celkom 77 operetných a muzikálových postáv, z nich vyberáme najvýznamnejšie.

#### 3.1.1 Operetné postavy – výber<sup>37</sup>

**Markíz Pimpinelli** (Franz Lehár: *Paganini*, premiéra 11. 02. 1972; réžia: František Rell; dirigent: Vladimír Daněk).

**Gróf Danilo Danilovič** (Franz Lehár: *Veselá vdova*, premiéra 18. 05. 1973; réžia: Ján Šilan; dirigent: Vladimír Daněk a Ján Matúš; tiež 25. a 26. 01. 1991; réžia: Boris Slovák; dirigent: Július Selčan)

**Laci** (Emmerich Kálmán: *Cigánsky primáš*, premiéra 10. 05. 1974; réžia: Ján Šilan; dirigent: Vladimír Daněk)

**Ganymed, adept umenia** (Franz von Suppe: *Krásna Helena*, premiéra 22.11.1978; réžia: Peter J. Oravec; dirigent: Vladimír Daněk)

**Doktor Falke** (Johann Strauss: *Netopier*, premiéra 30. 01. 1981; réžia: Josef Novák; dirigent: Jan Bedřich)

**Gróf Gustáv Pottenstein, jazdecký poručík** (Franz Lehár: *Zem úsmevov*, premiéra 18. a 19. 12. 1981; réžia: Ján Šilan; dirigent: Jan Bedřich)

**Boleslav Baranski** (Oskar Nedbal: *Pol'ská krv*, premiéra 09. a 10.12.1983; réžia: Ján Šilan; dirigent: Jan Bedřich)

**Gróf Tasilo Endrödy Wittenburg** (Emmerich Kálmán: *Grófka Marica*, premiéra 29. a 30. 04. 1988; réžia: Ján Šilan; dirigent: Július Selčan)

---

<sup>34</sup> Kočišová, 2013.

<sup>35</sup> Archív DJZ v Prešove.

<sup>36</sup> Archív DJZ v Prešove.

<sup>37</sup> Archív DJZ v Prešove.



**Peter Dragotin, a. h.** (Franz Lehár: *Cigánska láska*, premiéra 12. a 14. 03. 1993; réžia: Boris Slovák, a. h.; dirigent: J. Bedřich)

**John Cunlighth** (Paul Abraham: *Viktória a jej husár*, premiéra 16. a 18. 09. 1994; réžia: Boris Slovák, a. h.; dirigent: J. Selčan)

**John Couder, prezident uhol'ného trustu, a. h.** (Leo Fall: *Dolárová princezná*, celoštátna premiéra 07. a 15. 03. 1996; réžia: Edwin Zbonek, Rakúsko, a. h.; dirigent: Július Selčan)

**Nasoni, podestá, starosta Syrakúz, a. h.** (Karl Millöcker. *Gasparone*, premiéra 12. a 14. 12. 1996; Východoslovenské štátne divadlo – DJZ; réžia: Edwin Zbonek, Rakúsko, a. h.; dirigent: Július Selčan)

**Koloman Župan, a. h.** (Johann Strauss: *Cigánsky barón*, premiéra 23. a 25. 11. 2001; Východoslovenské štátne divadlo – DJZ; réžia: Jaroslav Moravčík, a. h.; dirigent: Peter Niňaj, a. h.)

### 3.1.2 Muzikálové postavy – výber<sup>38</sup>

**Nikos** (John Kander. *Zorba*, premiéra 26. 10. 1973; réžia: Ján Šilan; dirigent: Ján Matúš)

**Frank** (Jerome Kern: *Lod' komediantov*, premiéra 25. 04. 1975; réžia: Stanislav Regal; dirigent: Ján Matúš)

**Ambróz Kemper** (Jerry Herman: *Hello, Dolly!*, premiéra 28. 04. 1972; réžia: Ján Šilan; dirigent: Vladimír Daněk)

**Rodrigo** (Rudolf Friml: *Španielska vyzvedačka*, premiéra 28. 04. 1978; réžia: Ján Šilan; dirigent: Vladimír Daněk)

**Tóno** (Ivan Pacanovský – Štefan Bunta: *Povodeň*, premiéra 18. 05. 1984; réžia: Miroslav Fišer; dirigent: Jan Bedřich)

**Oskar Lindquist** (Cy Coleman: *Sladká Charity*, premiéra 16. 05. 1986; réžia: Ján Šilan; dirigent: Jan Bedřich)

**Horác Vndergelder** (Jerry Herman: *Hello, Dolly!*, premiéra 24. a 26. 01. 1992; réžia: Rudolf Vedral; dirigent: J. Selčan)

**Ľudovít XI., francúzsky kráľ** (Rudolf Friml: *Kráľ tulákov*, premiéra 12. a 14. 06. 1992; réžia: Ján Šilan; dirigent: Jan Bedřich)

**Antonio Burgarelli, majiteľ divadla riaditeľ, režisér, tenor – a. h.** (Milan Novák: *Opera mafioso*, premiéra 29. 10. a 01. 11. 1995; réžia: Peter J. Oravec; dirigent: Július Selčan)

**Profesor Henry Higgs, a. h.** (Frederic Loewe: *My Fair Lady*, premiéra 29. 11. a 01. 12. 1996; réžia: Rudolf Vedral, a. h.; dirigent: J. Selčan)

**Prvý gangster** (Cole Porter: *Pobozkaj ma, Katarína! / Kiss me, Kate!*, premiéra 15. a 16. 03. 2002; réžia: Peter J. Oravec, a. h.; dirigent: Peter Niňaj, a. h.)

**Tovje** (Jerry Bock: *Fidlikant na streche*, premiéra 06. 12. 2002; réžia: Jozef Bednárík, a. h.; dirigent: Július Selčan, a. h.)

---

<sup>38</sup> Archív DJZ v Prešove.

Spevácky prejav Slavomíra Benka bol determinovaný jeho hlasovými dispozíciami, ktoré charakterizoval lyrický barytón mäkkej zamatovej farby. Určite to nebolo ideálne pre obsadzovanie hlavne operetných postáv, ktoré sú typické hlavne tenorovým hlasovým odborom. S. Benko sa však aj týchto náročných postáv dokázal po speváckej stránke zhostiť na vysokej umeleckej úrovni. Jeho umelecký prejav sa však vyznačoval prepracovanosťou hereckej stránky jednotlivých postáv do najmenších detailov, pričom sa dokázal vžiť aj do psychologickéj podstaty stvárnených rolí. Bol obsadzovaný hlavne do charakterových postáv, čo zodpovedalo jeho umeleckému a osobnostnému naturelu. Všetky tieto komponenty jeho hereckého prejavu ho radili medzi spoľahlivé opory sólistického ansámblu Spevohry DJZ na viac ako tri desaťročia v rokoch 1970 – 2004.

### 3.2 Spevohra na zájazdoch – 1994 – 1998

Slavomír Benko sa výrazným spôsobom podieľal aj na profilovaní Spevohry DJZ v jej najúspešnejšom období počas celého obdobia jej existencie v 90. rokoch 20. storočia, ktoré napokon vyústili v rokoch 1994 – 1998, ako bolo vyššie spomenuté, do viacnásobných umeleckých turné po nemecky hovoriacich krajinách. Spevohra DJZ vystúpila v štyroch operetných inscenáciách na siedmych umeleckých turné celkom v 155 predstaveniach uvádzaných v nemeckom jazyku. Napriek tomu, že v tomto období sa S. Benko venoval aj podnikateľskej činnosti, bol obsadzovaný do jednotlivých inscenácií v prevažnej miere do hlavných charakterových postáv.<sup>39</sup>

1994, 1997

**John Cunlight, a. h.** (Paul Abraham: *Viktória a jej husár*; réžia: Boris Slovák, a. h.; dirigent: Július Selčan)

1995, 1996

**John Couder, prezident uhol'ného trustu, a. h.** (Leo Fall: *Dolárová princezná*; réžia: Edwin Zbonek, Rakúsko, a. h.; dirigent: Július Selčan)

1996, 1998

**Weigl, a. h.** (Robert Stolz: *Stratený valčík*; réžia: Edwin Zbonek, Rakúsko, a. h.; dirigent: Július Selčan)

1997

**Nasoni, podestà, starosta Syrakúz, a. h.** (Karl Millöcker: *Gasparone*; réžia: Edwin Zbonek, Rakúsko, a. h.; dirigent: Július Selčan)

Zaujímavosťou bolo, že všetky tituly sa stretli na umeleckých turné s výbornou odozvou tak u publika ako aj odbornej kritiky. Za zmienku však stojí, že všetky štyri tituly boli zahrnuté aj do stabilného repertoáru Spevohry DJZ v slovenskom preklade, čo znamená, že sólisti a spevácky divadelný zbor ich ovládali v oboch jazykoch. K úspešným zahraničným aktivitám Spevohry DJZ,

---

<sup>39</sup> Archív autora príspevku.

na ktorých Slavomír Benko vystúpil ako sólista, patria aj koncerty operetných melódií, ktoré sa popri rakúskom uvedení, hrali aj v Prešove:

25. 03. 1992, STADTTHEATER WELS, Rakúsko-slovenské jarné koncerty,

30. 03. 1997, STADTTHEATER WELS, Koncert operetných melódií.

Popri S. Benkovi na nich vystúpili aj ďalší sólisti Spevohry DJZ Anna Benková, Elena Kušnierová, Helena Horváthová, Michail Adamenko, Ladislav Suchoža a Milan Gerjak. Na koncerte participovali aj rakúski sólisti z Theateraufstand Wels. Orchester a zbor Spevohry DJZ dirigoval Július Selčan.<sup>40</sup>

### 3.3 Slavomír Benko – režisér

Divadelnej réžii sa Slavomír Benko venoval predovšetkým v 80. rokoch 20. storočia. Z uvedeného zoznamu vychádza,<sup>41</sup> že išlo vo vyváženej miere o réžiu klasickej operety a hudobnej komédie. Už v prvej hudobnej komédii však bol pôvodne poverený robiť asistenta réžie, ktorú zabezpečoval Ján Šilan. Vzhľadom na skutočnosť, že v skúšobnom období inscenácie hudobnej komédie O. Felčmana – P. Brendova *Stará komédia* z roku 1982 režisér J. Šilan pripravoval režijne aj inscenáciu v Kyjevskom operetnom divadle, celé ťažisko prípravy *Starej komédie* spočívalo na pleciach S. Benku. O tom, že sa svojej režijnej úlohy zhostil viac ako úspešne, svedčí fakt, že ide o jednu z najúspešnejších inscenácií v dejinách Spevohry DJZ. Ved' bola uvedená viac ako 200-krát, pričom v obnovennej premiére bola uvedená aj v roku 1991.

- O. Felčman – P. Brendov: *Stará komédia* (premiéra 26. a 27. 02. 1982, réžia: Ján Šilan a Slavomír Benko, dirigent: Igor Rusinko)
- Karol Fischer: *Dcéra dvoch otcov* (premiéra 23. 11. 1984, réžia: Slavomír Benko, dirigent: Rafael Hrdina)
- Robert Stolz: *Stratený valčík* (premiéra – presný dátum premiéry nebol v bulletine uvedený, réžia: Slavomír Benko, dirigent: Jan Bedřich)
- Miroslav Brož – Peter Sever: *Študentská romanca* (premiéra 28. 02. 1986, réžia: Slavomír Benko, dirigent: Július Selčan)
- Imre Kálmán: *Fialka z Montmartru* (premiéra 20. 02. 1987, réžia: Slavomír Benko, dirigent: Július Selčan)
- Leo Fall: *Madame Pompadour* (premiéra 18. a 19. 12. 1987, réžia: Slavomír Benko, dirigent: Július Selčan)
- O. Felčman – P. Brendov: *Stará komédia* (premiéra 29. 11. a 01. 12. 1991, réžia: Slavomír Benko, dirigent: Jan Bedřich)

---

<sup>40</sup> Archív autora príspevku.

<sup>41</sup> Zoznam pochádza z Archívu DJZ v Prešove.

Treba konštatovať, že S. Benko v režijnej práci prejavil značnú mieru talentu. Podmienilo to dlhodobé účinkovanie a práca pod mnohými významnými režisérmi hudobno-zábavného divadla, z nich treba na prvom mieste menovať Jána Šilana, ktorý mal pre réžiu tohto druhu divadelného žánru výnimočné vlohy a do dejín slovenského divadelníctva sa zapísal zlatými písmenami. To, že sa v ďalšom období už nevenoval tejto činnosti treba pripísať, podľa jeho vyjadrenia,<sup>42</sup> aj skutočnosti, že režisérska práca bola spojená aj s mnohými organizačnými povinnosťami, ktoré mu vôbec nevyhovovali a nemal ich rád.

V tieni sólistickej a režijnej činnosti Slavomíra Benku ostala jeho práca na autorskom hudobno-zábavnom divadle. Výsledkom týchto snáh bolo kabaretné predstavenie, ktoré si aj sám režiroval – *Predstavenie alebo Ide pieseň...*, ktoré malo premiéru 19. 12. 2003, pričom ho dirigoval nadaný košický dirigent, saxofonista a aranžér Adrián Harvan.<sup>43</sup> Išlo o veľmi vydarený vstup na pôdu kabaretného divadla.

#### **4 Ďalšie vokálne umelecké aktivity**

Slavomír Benko bol veľmi umelecky aktívny aj mimo pôdy svojej materskej divadelnej scény. Jeho aktivity sa uplatnili vo viacerých rovinách:

- pôsobenie na promenádnych koncertoch v letných mesiacoch v Bardejovských Kúpeľoch,
- vystúpenia v televízii,
- nahrávanie zvukových nosičov.<sup>44</sup>

##### **4.1 Promenádne koncerty v Bardejovských Kúpeľoch**

Významnou súčasťou umeleckých aktivít Slavomíra Benka od roku 1971 do polovice 90. rokov 20. storočia boli pravidelné vystúpenia na promenádnych koncertoch v čase letnej kúpeľnej sezóny a počas divadelných prázdnin (júl, august). Od roku 1979 na nich pravidelne účinkovala aj jeho manželka Anna, vynikajúca sopranistka subretného charakteru. Vytvorili tak skutočnú umeleckú dvojicu s osobitným hlasovým a umeleckým koloritom. Repertoár tvorili známe melódie z operiet, muzikálov, ale aj populárne piesne Gejzu Dusíka (1907 – 1988), Karola Elberta (1911 – 1997) a ďalších skladateľov slovenskej populárnej hudby. S. Benko sa na týchto koncertoch prejavil aj ako nonšalantný moderátor so zmyslom pre jemný humor, ale aj odbornú úroveň sprievodného slova. Spevákov sprevádzal spravidla 18 členný salónny orchester zložený v prevažnej miere z členov orchestra Spevohry DJZ. Dirigentmi koncertov boli (podľa obdobia pôsobenia v spevohre) Vladimír Daněk, Igor Rusinko a Július Selčan. Vystúpenia prešovských umelcov sa striedali

---

<sup>42</sup> Kočišová, 2013.

<sup>43</sup> Archív DJZ v Prešove.

<sup>44</sup> Archív rodiny Benkovej.



vždy po mesiaci s Košickým zábavným orchestrom zostaveným z členov Štátnej filharmónie Košice pod vedením Karola Petróczyho.

#### 4.2 Relácia Repete v STV – polovica 90. rokov 20. storočia

Nesporne jedným z vrcholných podujatí, na ktorom participoval Slavomír Benko spolu so svojou manželkou, bola televízna relácia Repete,<sup>45</sup> ktorej autorom a režisérom bol popredný slovenský spevák populárnej hudby, sólista Spevohry Novej scény v Bratislave Ivan Krajíček (1940 – 1997). Manželia Benkovci vystúpili v niekoľkých reláciách s duetami z tvorby slovenských skladateľov populárnej hudby staršieho obdobia, hlavne z tvorby Gejzu Dusíka.<sup>46</sup>

Následným dôsledkom ich účinkovania v relácii Repete bolo nahrávanie, čoho výsledkom boli tri CD nosiče. Všetky vznikli až po roku 2000, avšak repertoárovo vychádzali z dramaturgie relácie Repete. Ide o nosiče, na ktorých sú zaznamenané výlučne duetá: *Pár* (2009), *Párkrát pár – 14 duetov* (2011), *Za pár* (2015).

### 5 Výtvarná činnosť

Výtvarná činnosť bola celoživotnou láskou Slavomíra Benka významným spôsobom dokresľujúcou jeho umelecký profil. Napriek tomu, že sa nedostal na štúdiá na Vysokú výtvarných umení v Bratislave, ostal tejto svojej umeleckej láske verný po celý život. Určité krátke obdobie však predsa študoval výtvarnú výchovu na vtedajšej Pedagogickej fakulte UPJŠ v Prešove,<sup>47</sup> až do nástupu do sólistického súboru Spevohry DJZ. Výtvarná činnosť sa mu stala celoživotnou záľubou, v ktorej dosiahol aj akceptovateľné umelecké uznanie. To, že nedosiahol profesionálne výtvarné vzdelanie, nahradil súkromným štúdiom, ktoré malo charakter pravidelných umeleckých konzultácií, ktoré prerástli až do priateľstva, u významného prešovského sochára a maliara Dušana Pončáka.<sup>48</sup> Podobne ako tomu bolo u D. Pončáka, aj S. Benko sa venoval sochárstvu, či dokonca rezbárstvu a maliarskym technikám. S. Benko vystavoval v Prešove, Košiciach, Poproči, ale aj v Plzni a v Prahe. Po roku 2005 tvoril v rodnej obci Poproč pri Košiciach, kde si v rodičovskom dome zriadil ateliér.

---

<sup>45</sup> Reláciu vymyslel a režíroval Ivan Krajíček od začiatku 90. rokov 20. storočia až do jeho smrti v roku 1997. Po tomto roku ju moderovala popredná slovenská speváčka populárnej hudby, členka Spevohry Novej scény v Bratislave Zora Kolínska (1941 – 2002). Reláciu vysielala, s mimoriadne priaznivou odozvou u televíznych divákov, STV 2.

<sup>46</sup> Treba však zdôrazniť, že Slavomír a Anna Benkovci vystupovali pravidelne aj na rôznych spoločenských udalostiach po celom Slovensku, pričom k ich popularite im nesporne pomohli vystupovanie v televízii.

<sup>47</sup> V roku 1997 vznikla v Prešove Prešovská univerzita, do ktorej sa integrovala aj Pedagogická fakulta. Pedagogické vzdelávanie na Prešovskej univerzite však.

<sup>48</sup> Dušan Pončák (1941 – 2016) patrí medzi významných prešovských výtvarníkov, ktorému sa dostalo uznania aj v zahraničí. Mimoriadny ohlas mala jeho výstava v La Courneuve v Paríži v roku 1996, kedy tamojšia kritika vysoko ohodnotila jeho prínos pre európske sochárstvo 20. storočia. D. Pončák sa rovnakou mierou venoval maliarstvu a sochárstvu. Pôsobil ako pedagóg na Pedagogickej fakulte UPJŠ v Prešove, od roku 1995 v slobodnom povolaní. Je autorom reliéfu *Nit' umenia* v novostavbe DJZ v Prešove a viacerých v prešovských exteriéroch.

Popri voľnej výtvarnej tvorbe sa S. Benko podieľal aj na stvárnení scény a karikatúr pre inscenáciu muzikálu *Na skle maľované* od Ernesta Brylla a Katarzyny Gärtnerovej, ktorá mala premiéru na scéne ŠD v Košiciach v podaní tamojšieho činoherného súboru 14. 12. 2014. Nie menej zaujímavý je jeho sklon k ilustrácii kníh, keď ilustroval dve rozprávky zo zbierky *Rozprávky z divadla* od Vladimíra Semana.<sup>49</sup>



Ilustrácia S. Benka k rozprávke *Láska a moc, prchavá cnosť* zo zbierky rozprávok Vladimíra Semana *Rozprávky z divadla*.  
(Uverejnené so súhlasom Vladimíra Semana.)

<sup>49</sup> Vladimír Seman pôsobí ako javiskový majster DJZ v Prešove. Vo svojej literárnej tvorbe sa zameriava predovšetkým na detského čitateľa, keď je autorom 3 knížiek pre deti.

## 6 Slavomír Benko očami kritiky

O umeleckej kvalite S. Benka spevoherného herca a režiséra vypovedajú aj recenzie, uvedené v dennej a odbornej tlači, na ním stvárnené spevoherné postavy a vytvorené réžie.

Recenzie na herecké výkony:<sup>50</sup>

**Dr. Ladislav Nemeč** (Šimon Jurovský: *Vietor od Poľany*; Ľud, 8. III. 1973)

„...*Janko v alternácii Štefana Rančíka a Slavomíra Benku bol rovnako dobrý. Rančík upútal zjavom a sýtosťou hlasu, Benko kultivovanejším speváckym a hereckým prejavom. Obidvaja sú veľkým prísľubom do budúcnosti...*“

**J. Antalík** (Richard Heuberger: *Ples v opere*; Práca, 5. VII. 1977)

„... *Spevácky hodnotné výkony podali najmä Slavomír Benko (Henri), Helena Horváthová (Angela Aubierová) a Emília Jurčíková s Alicou Lorenčíkovou (Palmira Beaubuissonová v alternácii). Ich hlasový register (i keď s určitými odlišnými interpretačnými a vokalickými nuansami) disponoval potrebnou škálou intonačných a výrazových prostriedkov, takže herci dokázali na viacerých miestach preklenúť úskalia predlohy...*“

**Dita Marenčinová** (Franz Lehár: *Zem úsmevov*; Východoslovenské noviny, 30. 12. 1981)

„...*V hlavných úlohách sa predstavili H. Horváthová, Š. Rančík, S. Benko a A. Benková. Z tohto kvarteta sólistov upútal S. Benko a hlavne nevtieravou kreáciou Mi A. Benková...*“

**Gizela Mačugová** (Cy Coleman: *Sladká Charity*; Ľud, 4. VII. 1986)

„...*Slavomír Benko disponuje prirodzeným javiskovým pôvabom a stále mlado pôsobiacim sympatickým zjavom, ktorý s dostatočným úspechom uplatňuje v slede kladných spevoherných postáv. Presne pozná i škálu účinnosti svojho hereckého kúzla, ktorým bez námahy získava hľadisko...*“

**Dita Marenčinová** (Milan Novák: *Opera Mafiozo*; Národná obroda, 7. X. 1995)

„...*S. Benko (riaditeľ a režisér divadla) aj tentoraz potvrdil, že je hercom viacerých tvári. Plne rešpektoval majoritu komickej nadsádzky, no vždy aj so vzácnym citom pre jej mieru a nevtieravosť...*“

**Dalibor Heger** (F. Loewe: *My Fair Lady*; Javisko, 1/97 s. 13)

„...*Slavomír Benko (Profesor Higgins) hral uvoľnene a dal postave potrebnú noblesu a nadhľad...*“

Recenzie na réžie:<sup>51</sup>

**Dita Marenčinová** (Leo Fall: *Madame Pompadour*; Hudobný život, 18. II. 1988)

„...*Réžia Slavomíra Benku má svoj jasný a premyslený pôdorys. Režisér veľmi vkusne interpretoval možno trochu aj frivolný a erotický podtón libreta operety Madame Pompadour. Zdôraznil jej elegantný a ľahký pôvab...*“

<sup>50</sup> Archív Spevohry DJZ v Prešove.

<sup>51</sup> Archív Spevohry DJZ v Prešove.

Aj tento stručný výpočet recenzií na divadelnú prácu je dokladom jeho umeleckej poctivosti, oddanosti kumštu a predovšetkým pokore voči umeniu. S. Benko sa vyznačoval náročnosťou sám na seba vo všetkých sférach svojej umeleckej činnosti, či v hereckej, speváckej, režisérскеj alebo vo výtvarnej sfére.

## **7 Slavomír Benko v spomienkach kolegov**

Na Slavomíra Benka jeho bývalí kolegovia spomínajú predovšetkým ako na veľkého divadelníka, priateľského človeka a osobnosť mnohých záujmov. Vyberáme spomienky niekoľkých kolegov, ktorí s ním prežili mnohé roky na doskách, ktoré znamenajú svet v dobrom aj zlom.

### **7.1 Július Selčan,**

dirigent Orchestra Spevohry DJZ v Prešove v rokoch 1986 – 1997, v rokoch 1991 – 1996 umelecký šéf Spevohry DJZ a v rokoch riaditeľ Spevohry Východoslovenského štátneho divadla v Košiciach:

*„Čo pre mňa Slavo Benko znamenal? Míľnik. Neuveriteľný životný míľnik. Je ťažké opísať náš vzťah zopár riadkami. Spoznali sme sa v prešovskom Divadle Jonáša Záborského. Vtedajší riaditeľ Janko Šilan ma ako dirigenta PULS-u oslovil na spoluprácu pri operete Študentská romanca. Hneď po nej mi ponúkol stály angažmán. A tak sa v decembri roku 1986 udiala "veľká výmena dirigentov", ako tomu kolegovia doteraz hovoria. Ja som z PULS-u odišiel do divadla a pán Rafael Hrdina, vtedajší dirigent divadla, zas do PULS-u. No a od tej chvíle sa začalo aj naše celoživotné priateľstvo so Slavom. Pre mňa bola táto pracovná zmena splneným snom. Bažil som po väčšom orchestri, po pracovnom aj osobnostnom rozvoji. To všetko mi divadlo ponúklo. Ale že mi dá aj celoživotného priateľa, búrľavú vrbu, ktorej ako jedinej budem schopný zdôverovať sa s najvnútornejšími pocitmi, radosťami, starosťami, a zároveň človeka, s ktorým sa budeme tak hlboko chápať aj umelecky, to som nečakal. Okrem stretávaní sa v divadle sme spolu trávievali celé letá pri denno-denných koncertovaniach v Bardejovských Kúpeľoch. Boli to nezabudnuteľné časy. Tam spolu rástli naše deti, boli sme ako rodina. Všetok ten spoločne strávený čas prerástol do veľmi blízkeho a intenzívneho priateľstva, ktoré trvalo až do Slavovej smrti. Druhé také som predtým nezažil a už ani nikdy potom. O to bolo pre mňa ťažšie, keď som Slava tri dni pred jeho smrťou navštívil. Zákerná choroba nad ním vyhrávala a on už nevzdoroval. Bol pripravený na odchod. Manželka Anička nás nechala samých. Povedal mi to. Vedeli sme teda, že sa lúčime navždy. Je až neuveriteľné, koľko nadaní sa v tomto výnimočnom človeku skĺbilo. Bol mimoriadne talentovaný herecky, spevácky, písal básne, o výtvarnom talente ani nehovoriac. No pre mňa bol predovšetkým vzácnym priateľom. Chýba mi. Veľmi.“*



## 7.2 Milan Gerjak,

sólista Spevohry DJZ v Prešove v rokoch 1970 – 2005:

*„Slavo Benko nastúpil do Divadla Jonáša Záborského len pár mesiacov po mne. Bolo to v decembri roku 1970 a okamžite medzi nami preskočila iskra. Od začiatku bolo jasné, že je to všestranný umelec. Bol tvárnym hercom, výborným spevákom, nadaným hudobníkom. Poviem pravdu, že profesijne som sa od neho veľa naučil. Za tie roky strávené v prešovskej spevohre dostal viacero príležitostí aj ako režisér. Zo mňa vtedy vždy urobil režijného asistenta. A bolo mi cťou stáť po jeho boku. Tie hodiny a hodiny plamenných debát pre mňa znamenali veľa. Ako sólisti spevohry sme sa na javisku stretávali často. No rovnako často a radi sme spolu trávili čas aj mimo neho. Litre spoločne vypitých káv, kilometre spoločne absolvovaných ciest. Vždy, keď si na Slava spomeniem, usmievam sa. Postávalo sa nám spolu toľko vylomenín, že inak sa ani nedá. Ako napríklad vtedy, keď sme hrali popoludňajšie predstavenie operety Sevastopoľský valčík a on so sebou priviedol svojho syna Mateja. Dnes je z neho fantastický jazzový klavirista. Vtedy mohol mať tak zo tri roky a ako správne chlapča ho cez prestávku zaujala otcova vojenská čiapka a puška. Začalo druhé dejstvo. Slavo už už vychádza na javisko do dramatickej bojovej scény, keď zistí, čo všetko mu chýba. Sebavedomo vykročí, lebo iné mu ani nezostáva. Ja v snahe zachrániť situáciu schmatnem vlastnú brigádyrku a hádzem ju za ním. Nonšalantne rozhodí rukami, v letku ju elegantne chytí a capne na hlavu. Pokryje sotva štvrt' jeho lebky. Táto disproporcía mi, samozrejme, nedošla. Diváci pri pohľade naň šaleli od smiechu a bolo po dráme. Veľmi sme si rozumeli. Umelecky, no hlavne ľudsky. Bol mi priateľom. Takým pravým, na ktorého som sa mohol vždy absolútne spoľahnúť.“*

## 7.3 Vladimír Seman,

šéf javiskovej techniky DJZ v Prešove, smútočná reč na poslednej rozlúčke 24. 3. 2016 o 14:00 hod. v Krematóriu v Košiciach (krátené so súhlasom V. Semana):

*„Možno povedať, že na tom našom svete je vlastne každý takým ... fidlikantom na streche. Všetci sa potichučky usilujeme fidlikať tú svoju nôtú a zachovať si pri tom zdravú kožu... A to je špás. Možno sa pýtate, prečo tu žijeme, keď je to tu také nebezpečné. Žijeme tu preto, lebo sme tu doma ... aj toto hovoril Slavov Tovje na javisku... Kto z nás si ešte spomenie na Krečinského, kto na Caramalla, Erika, Jacka Gardnera, Pseudolusa, Bola Baranského, grófa Danila Daniloviča, Dona Manuela, vojvodu Alexandra, Raoula, na Nebojsu, grófa Tasila? Všetky tieto slová, vety, postavy, osudy, piesne, tance, melódie, či réžie sa spojené s menom nášho kolegu – Slavomír Benko.*

*V počiatku to bolo iné, čo ho nesmierne lákalo – štúdium na Pedagogickej fakulte, či skôr jeho láska – výtvarné umenie. Tak, ako prvé vážnejšie kroky viedli k maľbe, kresbe, k soche, tak sa možno pozde Slavomír vrátil po rokoch k svojej prvej láske ... minulého roku požiadal som ho*

*o jednu-dve ilustrácie ... šlo o divadlo ... aj mi volal, nadšene, že našiel si niečo, na čo sa teší, už to má v hlave, vidí to ... priniesol mi ich na začiatku jesene a povedal: Sľúbil som, konečne som to urobil ... a spomenul výstavu...*

*Takže obdobie medzi výtvarnými začiatkami a post divadelným životom, obdobie v spevohre Divadla Jonáša Záborského v Prešove, bola len niekoľko desaťročná epizóda. Slavo spieval, hral ... z hľadiska prirodzenosti, či zdravého rozumu, zdá sa nezmyselné a nemúdre nútiť ľudí účinkujúcich na scéne, ktorá má odrážať skutočnosť, či sen, aby namiesto hovoru spievali ... ľudia si na to však zvykli, priam si to žiadajú, lebo ak počúvajú sólo alebo duet, či brilantný sextet, kochajú sa krásami hudby a obdivujú lahodné hlasy ... a na dôvažok, aj hercom-spevákom sa to páči...*

*Kto si spomenie na kolegu, ktorý už pár či mnoho rokov nebol s nami, venoval sa predovšetkým inému druhu umenia... To sa povie ľahko ... spomenúť si. Kto si ale pamätá, ako sa Slavo usmieval, ako potľapkával, ako káral, ako sa rozohnil, ako nechápal, či mal nejaký zlovyk, ako kráčal ... to už je ťažšie. Slavo bol asi od príchodu do divadla typ, ktorý vedel pritiahnuť, ktorý dokázal presvedčiť, prehovoriť, vynadať, ak bolo treba, nahnevať sa na neporiadok, na nie disciplínu ... a kolegovia ho počúvali, chceli ho vypočuť, dali si poradiť, nemusel svoju prirodzenú autoritu opierať o čokoľvek iné, ako svoj talent, usilovnosť, tvrdohlavosť priame konanie ... a to je často ťažšie, ako byť veľkým cez funkciu. Áno, mal funkcie: bol hercom, bol spevákom-tenoristom, bol režisérom, výtvarníkom, nebál sa byť komediantom, bol kamarátom, kolegom, poradcom, tešiteľom, ale aj vyvolávačom ... spomeňme si, moji drahí kolegovia, prítomní, akú ďalšiu úlohu mal v našom živote... Možno aj na toto by sme si mali spomenúť, že vždy chcel ísť naplno, chcel a urobil ... kým vládol. A to bolo nedávno...*

*Takže tí, ktorí si ešte nespomenuli, počúvajte a rozepamätajte sa na Tóna, Andersena, Herolda Hilla, Ambróza Kempera... Kto si ešte nespomenul, nech si predstaví Slava hoc aj v spokojné či búrlivé hodiny v klube, na zájazdy, na napäté hodiny skúšok, na láskavé klaňačky, či dávne spievanie pri klavíri, alebo len obyčajné čakanie... Kumšt sa nedá oklamať – buď vieš, alebo nie. Najdôležitejšie bolo vedieť, že kolegovia, aj diváci odišli spokojní, že ešte prídu, vrátia sa, spomenú si ... tak ako my dnes, ako zajtra, možno napozajtra, a či o rok...”*

## **Záver**

Počas svojho pôsobenia v Spevohre DJZ v Prešove v rokoch 1970 – 2004 patril Slavomír Benko medzi výrazné umelecké opory tohto súboru. Svojim symptomatickým hlasom zamatového barytónového zafarbenia a výrazným hereckým prejavom prevažne v charakterových operetných a muzikálových postavách a režijnými tvorivými vkladmi ostal natrvalo zapísaný v pamäti vďačného publika. Treba podčiarknuť, že S. Benko si akceptovateľné miesto vydobyl aj v prešovskej výtvarnej obci. Reštrukturalizáciou dvojsúborového DJZ do podoby jednosúborového divadla,

a tým fakticky zánikom spevohry DJZ, upadajú jednotlivé osobnosti tejto spevohernej scény pomaly, ale isto do zabudnutia, čo je na škodu veci. Určite by stálo za úvahy zriadiť galériu osobností či pamätnú izbu Spevohry DJZ, kde by mali svoje miesto osobnosti, ktoré formovali prešovský kultúrno-spoločenský život v oblasti hudobno-zábavného divadla takmer 70 rokov. Bez histórie nie je ani súčasnosť a ani budúcnosť.

#### PRAMENE:

Archív DJZ v Prešove.

Archív rodiny Benkovej.

Archív Karola Medňanského.

Divadelný bulletin 1975/75.

#### BIBLIOGRAFICKÉ ODKAZY:

ČAVOJSKÝ, I. 1994. Divadlo v Prešove. In: Polstoročie Divadla Jonáša Záborského v Prešove. Prešov: Divadlo Jonáša Záborského v Prešove.

HIMIČ, Peter. 2014. *Divadelný život Prešova*. Od počiatkov do polovice 20. storočia. Bratislava: Divadelný ústav 2014 ISBN 978-80-89369-77-5.

KOČIŠOVÁ, Veronika. 2013. Anna a Slavomír Benkovci – výrazní protagonisti Divadla Jonáša Záborského v Prešove, Prešov: 2013 bakalárska práca, rukopis, archív Katedry hudby IHVU FF PU v Prešove.

MEDŇANSKÝ, Karol. 1991: V piatok a nedeľu bude patriť DJZ Jurajovi Hurnému z Opery v Grázi. In: Večerník, roč. II. č. 120, s. 4, Prešov 1991.

MEDŇANSKÝ, Karol. 1991: Veľká operetná show v Prešove. In: Slovenský východ. Roč.1/20, č.151, s. 6, Košice, 1991.

MEDŇANSKÝ, Karol. 2004: Česká hudobná kultúra a spevohra Jonáša Záborského v Prešove. In: *Česká hudba 2004*. Osobnosti, inštitúcie, vedecké, umelécké a hudebněpedagogické aktivity. Sborník z 27. ročníku muzikologické konferencie Janačkiana (Ostrava 24. a 25. května 2004). Praha : Divadelní ústav 2004, s. 176-189.

MEDŇANSKÝ, Karol. 2015. Spevohra Divadla Jonáša Záborského v Prešove a turbulencie jej vývoja v rokoch 1990 – 2005. In: *Sociálne poslanstvo Jána Pavla II. pre dnešný svet „1989 a 25 rokov po...“* Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie konanej v dňoch 23. – 24. apríla 2015 v Poprade. Ružomberok: VERBUM – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku ISBN 978-80-561-0246-6, s. 651 – 659.

SEMAN, Vladimír. 2018. Rozprávky z divadla. Prešov: Rokus s.r.o. 2018 ISBN 978-80-89510-66-5.

ŠMIHULA, Vladimír – BENICKÁ, H. 1988. *Štyridsaťpäť rokov Divadla Jonáša Záborského v Prešove časť 1984 – 1988*. Prešov 1988.

#### INTERNETOVÉ ZDROJE:

<http://www.presov.sk/portal/?c=12&id=14620>, stiahnuté 10.3.2019.

<http://old.hc.sk/src/osobnost.php?lg=sk&oid=2004>, stiahnuté 8.3.2019.

[http://cs.wikipedia.org/wiki/%C5%A0tefan\\_Margita](http://cs.wikipedia.org/wiki/%C5%A0tefan_Margita), stiahnuté 6.3.2019.

<http://www.sdke.sk/sk/cinohra/katarzyna-gartnerova-ernest-bryll-na-skle-malovane>, stiahnuté 18.03.2019.

## PRÍLOHA:

### CHRONOLOGICKÝ ZOZNAM POSTÁV V OPERETÁCH A MUZIKÁLOCH STVÁRNENÝCH SLAVOMÍROM BENKOM NA SCÉNE SPEVOHRY DJZ V PREŠOVE

#### 1. **Caramello – kniežatov dvorný holič**

Johann Strauss: *Noc v Benátkach*, premiéra 19.februára 1971; režisér: Ján Šilan; dirigent: Vladimír Daněk

#### 2. **Erik**

Michael Jary: *Nicole*, premiéra 21.mája 1971; režisér: Ján Šilan; dirigent: Vladimír Daněk

#### 3. **Harold Hill**

Merrredith Willson: *Túlavý kapelník*, premiéra 5.11.1971; režisér: Ján Šilan; dirigent: Vladimír Daněk

#### 4. **Markíz Pimpinelli**

Franz Lehár: *Paganini*, premiéra 11.02.1972; režisér: František Rell; dirigent: Vladimír Daněk

#### 5. **Ambróz Kemper**

Jerry Herman: *Hello, Dolly!*, premiéra 28.04.1972; režisér: Ján Šilan; dirigent: Vladimír Daněk

#### 6. **Ambróz Kemper**

Jurij Miljutin: *Čaro cirkusových svetiel*, premiéra 06.10.1972; režisér: Dmitrij Ševcov; dirigent: Ján Matúš

#### 7. **Sam**

Ivo Fischer – Zdeněk Petr: *Pán Pickwick*, premiéra 24.11.1972; režisér: Mojmír Vyoral; dirigent: Vladimír Daněk

#### 8. **Janko**

Šimon Jurovský: *Vietor od Pol'any*, premiéra 16.02.1973; režisér: Ján Šilan; dirigent: Vladimír Daněk

#### 9. **Gróf Danilo Danilovič**

Franz Lehár: *Veselá vdova*, premiéra 18.05.1973; režisér: Ján Šilan; dirigent: Vladimír Daněk a Ján Matúš

#### 10. **Nikos**

John Kander: *Zorba*, premiéra 26.10.1973; režisér: Ján Šilan; dirigent: Ján Matúš

#### 11. **Rozprávač**

Katarzyna Gärtnerová: *Na skle maľované*, premiéra 08.03.1974; režisér: Ján Šilan; dirigent: Vladimír Daněk

#### 12. **Rozprávač**

Ivan Pacanovský – Ľudo Zelienka-Detvan: *Figliari*, premiéra 07.04.1974; režisér: Anton Majerčík; dirigent: Ján Matúš

#### 13. **Laci**

Emmerich Kálmán: *Cigánsky primáš*, premiéra 10.05.1974; režisér: Ján Šilan; dirigent: Vladimír Daněk

#### 14. **Jurij Pravdin**

Jakov Cegľar – Dmitrij Ševcov: *Dievča a more*, premiéra 08.11.1974; režisér: Dmitrij Ševcov; dirigent: Ján Matúš



- 15. Piquillo**  
Jacques Offenbach: *Perichole – pouličná speváčka*, premiéra 11.02.1975; režisér: Ján Šilan; dirigent: Vladimír Daněk
- 16. Frank**  
Jerome Kern: *Lod' komediantov*, premiéra 25.04. 1975; režisér: Stanislav Regal; dirigent: Ján Matuš
- 17. Otakar**  
Johann Strass: *Cigánsky barón*, premiéra 21.11.1975; režisér: Ján Šilan; dirigent: Vladimír Daněk
- 18. Ing. Karol Horák**  
Gejza Dusík: *Tajomstvo modrej ruže*, premiéra 20.02.1976; režisér: Peter J. Oravec; dirigent: Jozef Krátky
- 19. Sam Kaplan**  
Kurt Weill: *Láska – ľudia – ulica*, premiéra 21.05.1976; režisér: Ján Šilan; dirigent: Vladimír Daněk
- 20. Pivonka, strážmajster ZNB**  
Igor Bázlik – Ján Solovič: *Plné vrecká peňazí*, premiéra 21.11.1976; režisér: Ján Šilan; dirigent: Jaroslav Krátky
- 21. Gavril**  
Dežo Ursíni – Jaroslav Filip – Jordan Radičkov: *Sneh sa smial, až sa topil*, premiéra 18.02.1977; režisér: Peter J. Oravec; dirigent: Jozef Krátky
- 22. Henri**  
Richard Heuberger: *Ples v opere*, premiéra 06.05.1977; režisér: Peter J. Oravec; dirigent: Vladimír Daněk
- 23. Eubomír**  
Ivan Pacanovský – Sylvia Štubňová: *Pišťalka plná pesničiek*, premiéra 27.06.1977; režisér: Peter J. Oravec; dirigent: Jozef Krátky
- 24. Michail Zabolotnyj**  
Lev Kolodub: *Lúbim ťa*, premiéra 14.11.1977; režisér: Dmitrij Ševcov; dirigent: Vladimír Daněk
- 25. Prológ, herec a Pseudolus, Herov otrok**  
Stephen Sondheim: *V Ríme na Fóre*, premiéra 03.02.1978; režisér: Peter J. Oravec; dirigent: Jozef Krátky
- 26. Rodrigo**  
Rudolf Friml: *Španielska vyzvedačka*, premiéra 28.04.1978; režisér: Ján Šilan; dirigent: Vladimír Daněk
- 27. Ganymed, adept umenia**  
Franz von Suppe: *Krásna Helena*, premiéra 22.11.1978; režisér: Peter J. Oravec; dirigent: Vladimír Daněk
- 28. Kallmach**  
Jerzy Waszowski: *Machiavelli*, premiéra 01.12.1978; režisér: Ján Šilan; dirigent: Jan Bedřich

- 29. Kapitán**  
Franz Grothe *Hostinec v Spessarte*, premiéra 16.11.1979; režisér: Miroslav Doulík; dirigent: Jan Bedřich
- 30. Peter**  
Gejza Dusík: *Víno pre Marínu*, premiéra 08.02.1980; režisér: Ján Šilan; dirigent: Tibot Harkály
- 31. Ljoša Velikanov**  
Isaak Dunajevskij: *Biely agát*, premiéra 09.05.1980; režisér: Miroslav Košický; dirigent: Jan Bedřich
- 32. Paris**  
Jacques Offenbach: *Krásna Helena*, premiéra 26.09.1980; režisér: Ján Šilan; dirigent: Jan Bedřich a Igor Rusinko
- 33. Holúbok**  
Lubomír Veteška: *Cindy*, premiéra 14.11.1980; režisér: Stanislav Fišer; dirigent: Igor Rusinko
- 34. Doktor Falke**  
Johann Strauss: *Netopier*, premiéra 30.01.1981; režisér: Josef Novák; dirigent: Jan Bedřich
- 35. Mirko Jelša**  
Alexander Gross – Jan Bedřich: *Miluje, ľúbi, zbožňuje*, premiéra 08.05.1981; režisér: Ján Šilan; dirigent: Jan Bedřich
- 36. Mac Blake**  
Vladimír Bystriakov: *Chaplin na súde*, premiéra 02.10.1981; režisér: Miro Procházka; dirigent: Igor Rusinko
- 37. Gróf Gustáv Pottenstein, jazdecký poručík**  
Franz Lehár: *Zem úsmevov*, premiéra 18.12.1981 a 19.12.1981; režisér: Ján Šilan; dirigent: Jan Bedřich
- 38. Alfredo**  
Oldřich Šmatera: *Šediny pána Casanovu*, premiéra 23.04.1982 a 24.04.1982; režisér: Stanislav Fišer; dirigent: Jan Bedřich
- 39. Marko**  
Isaak Dunajevskij: *Volný vietor*, premiéra 19.11.1982 a 20.11.1982; režisér: Sergej Smiejan; dirigent: Igor Rusinko
- 40. Gróf Ladislav Illesházy**  
Janö Huszka: *Barónka Lili*, premiéra 06. a 07.05.1983; režisér: Ján Šilan; dirigent: Igor Rusinko
- 41. Hans Christian Andersen**  
Ivo T. Havlů – Zdeněk Marat: *Rozprávka môjho života*, premiéra 23.09.1983; režisér: Bedřich Kramosil; dirigent: Jan Bedřich
- 42. Boleslav Baranski**  
Oskar Nedbal: *Pol'ská krv*, premiéra 09. a 10.12.1983; režisér: Ján Šilan; dirigent: Jan Bedřich
- 43. Tóno**  
Ivan Pacanovský – Štefan Bunta: *Povodeň*, premiéra 18.05.1984; režisér: Miroslav Fišer; dirigent: Jan Bedřich

- 44. Camilio**  
Jaroslav Ježek – Jiří Voskovec – Jan Werich: *Nebo na zemi*, premiéra 08.02.1985; režisér: Ján Šilan; dirigent: Jan Bedřich
- 45. Por Bek**  
Sullivan a Gilbert: *Mikádo*, premiéra 08.02.1985; režisér: Bedřich Kramosil; dirigent: Rafael Hrdina
- 46. Guy Foucher**  
Jacques Demy: *Chenbourské dáždničky*, premiéra 04.11.1985; režisér: Ján Šilan; dirigent: Jan Bedřich
- 47. Oskar Lindquist**  
Cy Coleman: *Sladká Charity*, premiéra 16.05.1986; režisér: Ján Šilan; dirigent: Jan Bedřich
- 48. Alexander, macedónsky vojvodca**  
Ferdinand Havlík – František Zacharník: *Gordický uzol*, premiére 24. a 25.04.1987; režisér: Ján Šilan; dirigent: Jan Bedřich a Július Selčan
- 49. Chuck Baxter**  
Neil Simon – B. Bacharch: *Sľuby – sľuby*, premiéra 2. – 3.10.1987; režisér: Ján Šilan; dirigent: Jan Bedřich
- 50. José Piemanta**  
Gonzalo Roig: *Cecilia Valdéz*, premiére 19. a 20.02.1988; režisér: Ján Šilan; dirigent: Jan Bedřich a Július Selčan
- 51. Don Manuel, básnik**  
Eberhard Schmidt: *Bolero*, premiére 29. a 30.04.1988; režisér: Milan Bobula; dirigent: Július Selčan
- 52. Jerry (Dafné)**  
Jule Styne: *Sugar*, premiére 29. a 30.04.1988; režisér: Milan Bobula; dirigent: Július Selčan
- 53. Gróf Tasilo Endrödy Wittenburg**  
Imre Kálmán: *Grófka Marica*, premiére 29. a 30.04.1988; režisér: Ján Šilan; dirigent: Július Selčan
- 54. Nočný vrátnik Nebojsa**  
Carl Michael Ziehrer: *Vagabundi*, premiéra 25. – 26.11.1989; režisér: Miroslav Doulík; dirigent: Jan Bedřich
- 55. Christian**  
Ladislav Matějka: *Oskar*, premiéra 02.04.1989; režisér: Svatoslav Papež; dirigent: Július Selčan
- 56. Lujko Zobar**  
Milivoj Uzelac: *Cigáni idú do neba*, premiéra 1. – 2.06.1990; režisér: Ján Šilan; dirigent: Július Selčan
- 57. Fadinard, ženích**  
V. Hála – J. Bedřich – J. Voskovec – J. Werich: *Slamený klobúk*, premiéra 19. – 20.10.1990; režisér: Jozef Koníček; dirigent: Jan Bedřich
- 58. Gróf Danilo Danilovič**  
Franz Lehár: *Veselá vdova*, premiéra 25. – 26.01.1991; režisér: Boris Slovák; dirigent: Július Selčan

**59. Doktor Johann Faust**

Ferdinand Havlík – Jiří Suchý: *Dr. Johann Faust*, premiéra 15. a 17.03.1991; režisér: Peter J. Oravec; dirigent: Jan Bedřich

**60. John**

Peter J. Oravec: *Ergo kladivko*, premiéra 1. a 3.10.1993; režisér: Peter J. Oravec; dirigent: Jan Bedřich a Július Selčan

**61. Horác Vndergelder**

Jerry Herman: *Hello, Dolly!*, premiéra 24. a 26.01.1992; režisér: Rudolf Vedral; dirigent: Július Selčan

**62. Muž s knihou – Henrich VIII.**

Jiří Šlitr – Jiří Suchý: *Šest' žien Henricha VIII.*, premiéra 3. a 5.04.1992; režisér: Peter J. Oravec; dirigent: Jan Bedřich

**63. Ľudovít XI., francúzsky kráľ**

Rudolf Friml: *Kráľ tulákov*, premiéra 12. A 14.06.1992; režisér: J. Šilan; dirigent: Jan Bedřich

**64. Flicot, husár**

Igor Bázlik – Pierre Aristid Bréal: *Husári*, premiéra 13.a a15.11.1992; režisér: Peter J. Oravec; dirigent: Július Selčan

**65. Peter Dragotin – a. h.**

Franz Lehár: *Cigánska láska*, premiéra 12. a 14.03.1993; režisér: Boris Slovák, a. h.; dirigent: Jn Bedřich

**66. John Cunlighth**

Paul Abraham: *Viktória a jej husár*, premiéra 16. a 18.09.1994; režisér: Boris Slovák, a. h.; dirigent: Július Selčan,

**67. John – a. h.**

Peter J. Oravec: *Ergo kladivko II*, premiéra 18. a 20.11.1994; režisér: Peter J. Oravec; dirigent: Július Selčan,

**68. Antonio Burgarelli, majiteľ divadla riaditeľ, režisér, tenor – a. h.**

Milan Novák: *Opera mafiozo*, premiéra 29. a 01.11.1995; režisér: Peter J. Oravec; dirigent: Július Selčan,

**69. John Couder, prezident uhoľného trustu – a. h.**

Leo Fall: *Dolárová princezná*, celoštátna, premiéra 15.03. a 07.03.1996; režisér: Edwin Zbonek, Rakúsko, a. h.; dirigent: Július Selčan,

**70. John – a. h.**

Peter J. Oravec: *Ergo kladivko III*, premiéra 29. a 31.03.1996; režisér: Peter J. Oravec, a. h.; dirigent: Július Selčan,

**71. Nasoni, podestá, starosta Syrakúz – a. h. Profesor Henry Higin – a. h.**

Frederic Loewe: *My Fair Lady*, premiéra 29.11. a 01.12.1996; režisér: Rudolf Vedral, a. h.; dirigent: Július Selčan,

**72. Nasoni, podestá, starosta Syrakúz, a. h.**

Karl Millöcker. *Gasparone*, premiéra 12.12. a 14.12.1996  
Východoslovenské štátne divadlo – DJZ; režisér: Edwin Zbonek, Rakúsko, a. h.; dirigent: Július Selčan,



**73. Koloman Župan – a. h.**

Johann Strauss: *Cigánsky barón*, premiéra 23.11. a 25. 11.2001

Východoslovenské štátne divadlo – DJZ; režisér: Jaroslav Moravčík, a. h.; dirigent: Peter Niňaj, a. h.

**74. Prvý gangster**

Cole Porter: *Pobozkaj ma, Katarína! (Kiss me, Kate!)*, premiéra 15.03. a 16.03.2002;  
režisér: Peter J. Oravec. a. h.; dirigent: Peter Niňaj, a. h.

**75. Bez udania postavy**

Peter Niňaj – Jaroslav Moravčík: *PA.DI.PA.RÉ*, premiéra 14.09.2002; režisér: Peter J. Oravec,  
a. h.; dirigent: Peter Niňaj, a. h.

**76. Tovje**

Jerry Bock: *Fidlikant na streche*, premiéra 06.12.2002; režisér: Jozef Bednárík, a. h.;  
dirigent: Július Selčan, a. h.

**77. Radomír**

Karel Cón: *Veľmi pyšná princezná*, premiéra 16.04.2004; režisér: B. Hončariová, a. h.;  
dirigent: Adrián Harvan

## **RUDOLF WIESNER: KONTROVERZNÍ POSTAVA LOKÁLNÍCH HUDEBNÍCH DĚJIN<sup>1</sup>**

**29 Michaela Běhánová**

Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno

### **Hudební fond Moravské zemské knihovny jako základní pramen wiesnerovského bádání**

Fond hudebnin Moravské zemské knihovny v Brně (dále MZK) je výrazný nejen rozsahem, ale i množstvím starých tisků a unikátních rukopisů. Fond je rozdělen na hudební tisky do roku 1850, hudební tisky od roku 1850 a rukopisy a mikrofilmy.

Rudolf Wiesner je jedním z několika skladatelů narozených v poslední třetině 19. století, jejichž unikátní rukopisy jsou uloženy právě ve fondu MZK a jejichž biografie nebyly doposud více zpracovány. Přítomnost Wiesnerových děl ve fondu MZK je o to vzácnější, že nejsou známy žádné další instituce, které by jeho dílo vlastnily. Výjimkou je pouze vídeňská Österreichische Nationalbibliothek, kde je uložen rukopis skladby *1848–1908: Jubiläums Marsch, op. 1*. Také není známo, že by některá z Wiesnerových skladeb vyšla tiskem.

V MZK se nachází 24 rukopisů celkem devatenácti skladeb. Ke skladbám *Symphonie Nr. 1 in h-moll, op. 2*, *Brünn bleibt für immer deutsch!*, *Symphonie Nr. 2 in A-dur a Sieg Heil!, op. 44* existuje více rukopisných verzí.

O osobě hudebního skladatele Rudolfa Wiesnera neexistuje konzistentní záznam, z hlediska kompozice nebyl zkoumán vůbec, není mu věnováno heslo v žádném z hudebních slovníků a není o něm napsána ani žádná akademická práce. Studie si klade za cíl obeznámit čtenáře s nalezenými archivními materiály, zmínkami v literatuře a v dobovém tisku, stručně zhodnotit Wiesnerovo hudební dílo a nabídnout vhled do života dosud opomíjené hudební a učitelské osobnosti působící na Brněnsku v první polovině 20. století.

### **Z biografie Rudolfa Wiesnera**

Wiesnerovské bádání do jisté míry znesnadňují dvě okolnosti. Za prvé stál Rudolf Wiesner dosud na okraji badatelského zájmu, a bylo tedy třeba vycházet z kusých údajů ojedinělých archivních či literárních pramenů. Rudolf Wiesner měl navíc syna Rudolfa, což může působit také jistá nedorozumění.

Rudolf Wiesner je zapsán v matrice římskokatolické farnosti města Telče.<sup>2</sup> Přestože většinu života prožil na jižní Moravě, narodil se 15. dubna 1876 v Telči, někdejším pracovním působišti jeho

---

<sup>1</sup> Studie byla v rozšířené podobě publikována v rámci autorčiny monografie *Otto Zweig a Rudolf Wiesner: sonda do života dvou moravských skladatelů na základě rukopisů uložených ve fondu Moravské zemské knihovny v Brně* (Brno: Moravská zemská knihovna, 2018. ISBN 978-80-7051-266-1).

otce. Narodil se z manželského svazku Franze Wiesnera a Franzisky, rozené Lopschové. Díky tomu, že byl Rudolf Wiesner znám především jako učitel, existují o něm skrovné záznamy i v dobové literatuře. Poprvé se objevuje v rámci samostatného hesla v dobové publikaci *Lebens- und Arbeitsbilder sudetendeutscher Lehrer*,<sup>3</sup> a to v sekci *Musiker, Dirigenten u. Tondichter*. Heslo je významné tím, že shrnuje nejdůležitější body tehdejší Wiesnerovy skladatelské kariéry.

## Studia

O Wiesnerově raném dětství mnoho nevíme, pouze to, že se narodil v Telči. Co nicméně víme, je, že svá školní léta prožil v Brně, kde v té době jeho otec pracoval jako kancelista u advokátní kanceláře, rodina bydlela na ulici Veverí (Eichhorngasse) č. 48, později 50. V letech 1887–1891 studoval Rudolf na Chlapecké měšťanské škole<sup>4</sup> korunního prince Rudolfa (Kronprinz-Rudolph-Bürgerschule, dnes ZŠ Husova Brno). Poté Wiesner nastoupil na C. k. německý učitelský ústav (K. k. deutsche Lehrerbildungsanstalt), kde studoval v letech 1891–1895. Mezi Wiesnerovy učitele na učitelském ústavu patřil August Petyrek, varhaník a učitel, otec skladatele a klavíristy Felixe Petyrka. Vyučoval hudební teorii, klavír a zpěv. Základy houslové hry získal Wiesner od Heinricha Pohla. Zpěv a hudební teorii Wiesnera učil i Franz Oehn. Klavír vyučoval část Wiesnerova studia učitel Victor Steinwender, varhany potom Heinrich Hanaczek. Mezi Wiesnerovy vyučující dalších předmětů patřili Leopold Schmerz, Herman Hofmann, David Hilty, Jakob Emprechtinger, Franz Hickl, Eduard Hawelka a Karl Hüttl.

Wiesner měl jako externí student navštěvovat také hudební školu při spolku Brüner Musikverein, přičemž mezi jeho tamní učitele patřili Otto Kitzler a Karl Koretz.<sup>5</sup> Wiesner měl též během studií účinkovat na lidových orchestrálních koncertech pořádaných brněnským Německým domem. Zde hrál pod vedením Richarda Wickenhausera<sup>6</sup> či Karla Wetaschka.<sup>7</sup>

---

<sup>2</sup> Moravský zemský archiv, Fond E 67, Sbírká matrik, kniha č. 6982, řím.-kat. farnost Telč, matrika narozených v Telči, s. 368. Rudolf Wiesner. Citováno z elektronické databáze Acta publica, snímek č. 11, dostupné z: <http://actapublica.eu/matriky/brno/prohlizec/7834/?strana=11>.

<sup>3</sup> SZEGEDA, Wilhelm (ed.). *Lebens- und Arbeitsbilder sudetendeutscher Lehrer*, 2 Bde. Pohlitz: Bezirkelehrerverein, 1932.

<sup>4</sup> Úkolem měšťanských škol bylo „doplňovati vzdělání škol obecných se zřetelem k praktickému životu“ a byly také „přípravou pro školy odborné, pro ústavy učitelské, pro průmyslové, obchodní a lesnické školy“, viz DRTINA, František. *Vývoj školství v 19. století: dle přednášek prof. Drtiny*. [V Praze: s. n.], 1907, s. 14.

<sup>5</sup> BLASCHKA, Walfried. *Wostitz: Geschichte einer deutschen Marktgemeinde in Südmähren*. [S. l.: s. n.], 1993, s. 427. Více o instituci, struktuře studia, způsobu přijímání studentů apod. viz článek Lenky Kučerové – KUČEROVÁ, Lenka. Hudební škola spolku Brüner Musikverein (1862–1939). In: *Teoretické reflexe hudební výchovy* [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2014, roč. 10, č. 2, s. 27–32 [cit. 2018-05-15]. ISSN 803-1331. Dostupné z: [http://www.ped.muni.cz/wmus/studium/doktor/teoreticke\\_reflexe\\_hv\\_10\\_2/kucerova.pdf](http://www.ped.muni.cz/wmus/studium/doktor/teoreticke_reflexe_hv_10_2/kucerova.pdf).

<sup>6</sup> Hudební pedagog, skladatel, dirigent a klavírista. Koncerty v Německém domě vedl až do roku 1895/6, kdy se stal vedoucím spolku *Deutsch akademischer Gesangverein an der k. k. technischen Hochschulen in Brünn*. Více viz BAJGAROVÁ, Jitka. *Hudební spolky v Brně a jejich role při utváření „hudebního obrazu“ města 1860–1918*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005, s. 153.

<sup>7</sup> Rakouský dirigent, v Brně v letech 1890–1904 dirigoval vojenskou kapelu.

## Rudolf Wiesner učitel

Po studiích Wiesner působil jako učitel v několika jihomoravských obcích (v Dolních Dunajovicích, Šumicích, Moravském Krumlově atd.). Z dobového tisku<sup>8</sup> víme, že byl c. k. Zemskou školní radou konanou 25. listopadu 1898 ustanoven prozatímním učitelem v obci Loděnici (rodišti Rudolfa ml.). Od školního roku 1911 byl usnesením německé sekce c. k. Zemské školní rady přijat do učitelského sboru školy v Odrovicích.<sup>9</sup> O Wiesnerovi jako učiteli jednotřídky o dvaatřiceti žácích v Odrovicích se stručně zmiňuje i publikace *Pohořelský okres*.<sup>10</sup>



Obr. č. 1: Učitelský sbor vlasatické obecné školy, školní rok 1935/36. Wiesner ve spodní řadě druhý zprava. (Státní okresní archiv Břeclav se sídlem v Mikulově, NAD 427, Německá hlavní škola Vlasatice, Školní kronika měšťanské školy německé, 1930-44, s. 57.)

Později se Wiesner vypracoval na *Oberlehrera*<sup>11</sup> – tuto funkci zastával jednak ve zmiňovaných Odrovicích a nakonec ve Vlasaticích, obci, kde se jeho učitelská a hudebnická osobnost projevila nejvíce. V novodobé „kronice“ obce Vlasatice<sup>12</sup> je Wiesner popisován jako jedna z nej-

<sup>8</sup> *Brněnské noviny*. Brno: Vilém Burkart, 6. 12. 1898, č. 278, s. 2.

<sup>9</sup> *Nikolsburger Wochenschrift*. Nikolsburg: A. Rosenau, 30. 9. 1911, roč. 51–52, č. 39, s. 1.

<sup>10</sup> KRATOCHVÍL, Augustin. *Vlastivěda moravská. II. Místopis Moravy. Pohořelský okres*. V Brně: Musejní spolek, 1913. Reprint Brno: Garn, 2007, s. 163.

<sup>11</sup> Řídící učitel.

<sup>12</sup> BLASCHKA, Walfried. *Wostitz*.

významnějších učitelských osobností vlasatické školy vůbec. Ve Vlasaticích Wiesner vyučoval v letech 1925 – 1936. Školní rok 1935/36 byl Wiesnerovým posledním rokem v zaměstnání, poté, tedy ve svých šedesáti letech, odešel do penze. Při této příležitosti mu bylo uděleno uznání německou sekcí zemské školní rady za „dlouholeté prospěšné činy během učitelské služby“.<sup>13</sup> *Nikolsburger Wochenschrift* z 3. 9. 1936<sup>14</sup> otiskl při příležitosti Wiesnerova penzionování oslavný medailonek vzešlý z iniciativy *Bezirkslehrerverein Pohrlitz*. Dle medailonku byl Wiesner výraznou osobností místního hudebního života: „Seine hohe Musikalität befähigte ihn, das musikalisch gesangliche Bedürfnis der Bevölkerung jener Orte, in denen er als Schulmann wirkte, dankt seiner großen Begabung zu befriedigen“.<sup>15</sup>

### **Odchod do penze**

Svá penzijní léta prožil Wiesner v Brně. Víme, že bydlel na Landwirtschaftgasse 68, tedy dnešní Zemědělské ulici v Černých Polích. Jako stejný adresát je veden i v *Adressbuch der Landeshauptstadt Brünn* z roku 1942.<sup>16</sup> Formát adresářů byl takový, že kromě jména a adresy uváděl povolání osoby. Občas však docházelo k tiskovým aj. chybám, což se bohužel stalo i u Rudolfa Wiesnera, který je označen jako *Frau*, tedy žena v domácnosti. Pro přihlášení k brněnské adrese je dochován tzv. *Meldzettel* (ohlašovací lístek), datovaný 17. srpna 1937. Jako předchozí bydliště jsou uvedené Vlasatice, Schulgasse 3. Zajímavé je, že jako jediné Wiesnerovo dítě je v ohlašovacím lístku je uvedena Julie Wiesner, narozená 2. listopadu 1902, syn Rudolf zde chybí.

### **Národnostní problematika a poválečný vývoj**

Kontroverzní je tematika Wiesnerovy politické příslušnosti. Podle národnostního katastru<sup>17</sup> požádal Wiesner o německou národnost 16. listopadu 1939, uznána mu byla 1. dubna 1940. Mezi spolky, sdruženími, svazy a dalšími organizacemi, ke kterým mohla osoba příslušet, je u Rudolfa Wiesnera záznam o BDO<sup>18</sup> a NSDAP. Podrobnosti o Wiesnerově politické angažovanosti nejsou známy, vzhledem k tomu, že se k nacionalistickému smýšlení hlásil i syn Rudolf, není pochyb o tom, že také skladatel Wiesner zastával ideu německého národa vehementněji, než by se nám nyní s odstupem času mohlo líbit. O zapálení pro německý nacionalismus svědčí i několik Wiesnerových

---

<sup>13</sup> *Neues Tagblatt für Schlesien und Nordmähren*. Troppau: Adolph Drechsler, 28. 6. 1936, roč. 3, č. 151, s. 10.

<sup>14</sup> *Nikolsburger Wochenschrift*. Nikolsburg: A. Rosenau, 3. 9. 1936, roč. 76, č. 36, s. 6.

<sup>15</sup> Tamtéž.

<sup>16</sup> *Adressbuch der Landeshauptstadt Brünn: Behörden – Einwohner – Industrie – Gewerbe – Handelsfreie Berufe, 1942*. Prag: Oskar Kuhn, 1943, s. 348.

<sup>17</sup> Archiv města Brna, A 1/53 – Německý národnostní katastr (1938)1939–1945, Wiesner Rudolf; MZA, B252, Zemský prezident Brno, správa z příkazu říše, kart. 623, Fragebogen zur Feststellung der deutschen.

<sup>18</sup> *Bund Deutscher Osten* (Svaz německého východu), nacistická organizace konstituovaná v roce 1933, úzce spolupracovala s NSDAP a jejím hlavním cílem byla – více či méně násilná – germanizace protektorátní Moravy a Slezska.



skladeb, kdy jedna z nich je věnována dokonce někdejšímu brněnskému nacistickému starostovi Oskaru Judexovi.

Obraz Wiesnera jakožto pro-národně smýšlejícího občana pomáhá dokreslit i citace z článku v *Nikolsburger Wochenschrift* z 3. září 1936:<sup>19</sup> „*Aber auch im Volksleben blieb er nicht untätig. Seine deutsche Art, sein objektives Verhalten, sein klarer Blick in die Zukunft bewirkten, daß man seinen Rat gerne einholte. Und er half, wo er konnte.*“<sup>20</sup>

Příklon k vyznávání německých národnostních hodnot byl z mnoha důvodů logický, a to i vzhledem k lokalitě, kde Wiesner strávil část života. Někdejší pohořelický okres byl zřízený roku 1901 a přidruženy do něj byly obce z okresu židlochovického, moravskokrumlovského a mikulovského. Jednalo se o Cvrčovice, Kopařovice, Malešovice, Medlov, Němčičky, Odrovce, Pohořelice, Pravlov u Smolína, Branišovice a Vinohrádky, Loděnice, Šumice, Drnpole, *Mariahilf* (Novou Ves),<sup>21</sup> Pasohlávky, Pouzdřany, Troskotovice a Vlasatice.<sup>22</sup> Celý pohořelický okres byl v posledních desetiletích 19. a prvních desetiletích 20. století výrazně německého charakteru. V roce 1890 žilo v obcích dohromady okolo 14,5 tisíce Němců, přičemž Čechů necelá stovka. Podíl české národnosti v pohořelickém okrese sice postupně stoupal, avšak poměr byl stále naprosto zanedbatelný. V Loděnici, která t. č.<sup>23</sup> byla Wiesnerovým bydlíštěm, žilo v roce 1900 62 Čechů a 685 Němců a v roce 1910 dokonce 31 Čechů a 799 Němců.<sup>24</sup>

Wiesnerovi nacionalistické aktivity vyústily v obvinění dle §3 odst. 2 retribučního dekretu – byl obviněn ze členství v NSDAP, kde údajně zastával funkci *Blockleiters*. Funkci popisuje blíže lexikon německého nacionálního socialismu:<sup>25</sup> „*Nejnižší organizační jednotkou NSDAP byla základní organizace (Block). Tvořilo ji 40–60 rodin, tedy 160–240 osob, o něž „pečoval“ vedoucí základní organizace (Blockleiter).*“ *Blockleiter* často zastával také funkci důvěrníka základní organizace a staral se mj. o stranickou agitaci, a „*jelikož důvěrníky dosazoval okresní vedoucí a jen jemu se zodpovídali, mnohdy se z nich stávali nebezpeční lokální tyrani*“.<sup>26</sup> Jestli i Wiesnera bývalo bylo možno počastovat podobnou charakteristikou, se dnes již nedozvíme, to, že byl pro národnostní „věc“ zapálen více než jiní, je nicméně jisto. Jaký život Wiesner během druhé světové války

<sup>19</sup> *Nikolsburger Wochenschrift*. Nikolsburg: A. Rosenau, 3. 9. 1936, roč. 76, č. 36, s. 6.

<sup>20</sup> O problematice poválečného vývoje českých Němců existují několikero odborné publikace, viz např. BENEŠ, Zdeněk. *Rozumět dějinám: vývoj česko-německých vztahů na našem území v letech 1848–1948*. Praha: Gallery, 2002; MATĚJKA, Dobroslav (ed.). *Právní aspekty odsunu sudetských Němců: sborník*. Praha: Ústav mezinárodních vztahů, 1995.

<sup>21</sup> Od roku 1976 součástí Pohořelice.

<sup>22</sup> Viz KRATOCHVÍL, Augustin. *Vlastivěda*.

<sup>23</sup> Jako učitel v Loděnici Wiesner pracoval v letech 1898–1911.

<sup>24</sup> KRATOCHVÍL, Augustin. *Vlastivěda*, s. 119.

<sup>25</sup> BEDÜRFTIG, Friedemann. *Třetí říše a druhá světová válka: lexikon německého nacionálního socialismu 1933–1945*. Praha: Prostor, 2004, s. 104.

<sup>26</sup> Tamtéž.

přesně vedl, není známo. Z 3. května 1947 pochází dokument *Veřejný žalobce u mimořádného lidového soudu Brno*,<sup>27</sup> kdy bylo trestní řízení přerušeno pro Wiesnerův neznámý pobyt.

O Wiesnerově smrti máme pouze jedinou zmínku, kdy Blaschka<sup>28</sup> uvádí, že byl Wiesner v květnu 1945 „zabit českými partyzány“ v Brně v Kounicových kolejích. Není nicméně jasné, staví-li Blaschka informaci na pramenném základě, nebo zdali takovýto průběh Wiesnerova skonu vzhledem k dobovému úzu předpokládal. V poválečných matrikách z Kounicových kolejí uložených v Archivu města Brna figuruje na seznamu zemřelých pouze několik konkrétních jmen, přičemž Rudolf Wiesner mezi explicitně jmenovanými není.<sup>29</sup> Na otázku, jestli Wiesner zemřel přímo v Kounicových kolejích, nebo později, dnes již neexistuje odpověď. Vzhledem k Wiesnerově stranické příslušnosti a faktu, že poslední informací o něm je zastavení vyplácení důchodu od 30. dubna 1945 z důvodu německé národnosti (poté veškeré stopy mizí), je možno se dohadovat, že rokem Wiesnerova úmrtí byl právě rok 1945.

### **Rudolf Wiesner jako výrazná osobnost lokálního hudebního života**

Činnost hudební šla ruku v ruce s Wiesnerovou činností učitelkou. Wiesner vedl lokální světské i duchovní sbory prakticky na všech místech svého učitelského působení. V roce 1932 vydal Pohrlitzer Bezirkslehrerverein publikaci<sup>30</sup> s medailonky učitelů pohořelického regionu. Rudolf Wiesner figuruje v seznamu „hudebníků, dirigentů a hudebních skladatelů“.<sup>31</sup> V Pohořelicích působil Wiesner jako koncertní mistr při učitelském spolku Pohrlitzer Lehrerverein, kde údajně dosáhl mimořádných úspěchů, a taktéž byl sbormistrem spolku Pohrlitzer Sängerkreis.<sup>32</sup> Kromě výše uvedeného byl Wiesner i kapelníkem pohořelické dechové hudby. Z dobového tisku<sup>33</sup> víme, že pod jeho vedením kapela nahrála pásmo pro rozhlasové vysílání, uvedené 18. května 1935 v německém rozhlase.

### **Vlasatice**

Bezpochyby největší stopu zanechal Rudolf Wiesner jako činitel hudebního života v několikaletých odvětvích v obci Vlasatice. Věnoval se při své učitelské službě krom samotného komponování též činnosti varhanické, sbormistrovské a dirigentské. Angažoval se na poli duchovní i světské kultury.

<sup>27</sup> Moravský zemský archiv, Fond C 130 Veřejný žalobce u mimořádného lidového soudu Brno, kart. 44, sign. Lsp 6235/47, s. 1, Rudolf Wiesner – Zpráva o nápadu, 1947.

<sup>28</sup> BLASCHKA, Walfried. *Wostitz*, s. 427.

<sup>29</sup> VAŠEK, František a kol. *Místa zkropená krví: Kounicovy studentské koleje v Brně v letech nacistické okupace 1940–1945*. Brno: Archiv města Brna, 2015, s. 516–517.

<sup>30</sup> SZEGEDA, Wilhelm (ed.). *Lebens- und Arbeitsbilder*.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 132.

<sup>32</sup> Tamtéž.

<sup>33</sup> *Nikolsburger Wochenschrift*. Nikolsburg: A. Rosenau, 17. 5. 1935, roč. 75, č. 20, s. 6.

V letech 1925–1937 vedl Wiesner chrámový sbor při vlasatickém kostele.<sup>34</sup> Vedení sboru bylo tradičně spojeno též se službou varhanickou. Wiesnerovo sbormistrovské a varhanické působení se překrývalo s prvním rokem v penzi, patrně potom do Vlasatic pravidelně dojížděl z Brna. Wiesnerovo působení na postu varhaníka a sbormistra bylo hodnoceno značně pozitivně, zdůrazněn byl jeho cit pro zachování tradic a zároveň vlastní umělecký přínos.<sup>35</sup>

Jednou z dominant zastupujících vlasatickou německou spolkovou činnost byla místní odnož spolku Deutscher Kulturverband (DKV),<sup>36</sup> fungujícího na území Československa od roku 1919. Spolek byl ztělesněním prosazování německých kulturních hodnot v Československu, což mimo jiné demonstroval rozličnými společenskými sešlostmi a slavnostmi. Součástí společenských setkání bývala i produkce hudební. Vrcholnou kulturní událostí vlasatické odnože DKV byla slavnost k výročí Franze Schuberta (*Schubert Gedenkfeier*). 8. prosince 1928 ve Vlasaticích proběhla (na místní poměry) monumentální hudební událost. Místní skupina DKV pořádala při příležitosti stého výročí úmrtí Franze Schuberta<sup>37</sup> vzpomínkovou slavnost. Jedním z vrcholů programu bylo uvedení Wiesnerovy *Symphonie in h-moll, op. 2*. Tato symfonie je v pozvánce na akci prezentována jako ta, kterou Wiesner zkomponoval „k počtě Schuberta“ a která „byla přijata i prezidentem Československé republiky“. O tom, kdy a kde konkrétně mohl někdejší prezident T. G. Masaryk Wiesnerovu symfonii slyšet (navštěvoval jako patriot Brno a okolí poměrně často), bohužel neexistují podrobnosti. Jisto nicméně je, že se Wiesnerova první symfonie řadí k jeho nejvýznamnějším světským kompozicím.

Výraznou dominantou vlasatického kulturního života byl spolek Männergesangverein (mužský pěvecký spolek). Spolek, založený roku 1888, sídlil v místním hostinci. Během první světové války byla činnost spolku pozastavena, po jejím skončení na svoji předválečnou sbormistrovskou činnost navázal někdejší *Oberlehrer* Moritz Zerzawy. Po něm (přesné datum není řečeno) nastoupil Rudolf Wiesner spolu s učitelem Eduardem Kleinem. Mezi výrazné hudební aktivity, na jejichž organizaci se spolek podílel, byly tzv. liedertafely. K liedertafelům z roku 1934 a 1935 existují poměrně početné záznamy v dobovém tisku<sup>38</sup>, které mimo jiné zachycují i provádění některých Wiesnerových skladeb.

---

<sup>34</sup> BLASCHKA, Walfried. *Wostitz*, s. 474–476.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 475.

<sup>36</sup> Německý kulturní svaz, jehož hlavním předmětem zájmu byla podpora německého národního školství, vznikl ze spolku Deutscher Schulverein (založen byl již roku 1880 ve Vídni). Ten patřil mezi tzv. Schutzvereine, tedy obranné spolky německé společnosti a kulturních hodnot na území Čech, Moravy a Slezska.

<sup>37</sup> F. Schubert zemřel 19. listopadu 1828 ve Vídni.

<sup>38</sup> Viz např. *Pohrlitzer Zeitung*. Znaim: F. M. Lenk, 15. 2. 1934, roč. 12, č. 7, nestránkováno; *Nikolsburger Wochenschrift*. Nikolsburg: A. Rosenau, 9. 2. 1934, roč. 74, č. 6, s. 8; *Nikolsburger Wochenschrift*. 1935, 22. 2. Nikolsburg: A. Rosenau, 22. 2. 1935, roč. 75, č. 8, s. 7.

## Wiesnerova skladatelská činnost

Nejplodnější období začalo Wiesnerovi během penzijních let, z nichž se také dochovala většina skladeb. Wiesner se v té době krom komponování skladeb nových vracel i k revizím a čistopisům skladeb dřívějších. Doklad o tom podává např. partitura ke skladbě *Osterlied*, jejíž dochovaný rukopis je datovaný rokem 1940, je však opatřen opusovým číslem 1b (původní verze tedy mohla být napsána kolem roku 1908 – analogicky k 1848–1908. *Jubiläums Marsch, op. 1*). Také *Symfonie in h-moll* a *Figuralmesse in B* byly napsány (a provedeny) dříve, než jsou datovány dochované rukopisy.

Přestože provádění Wiesnerových skladeb (kromě několika kusů zmíněných v dobových novinách) nemůžeme doložit z přímých pramenů, zprostředkovaně<sup>39</sup> víme, že se jednalo minimálně o skladby 1848–1908. *Jubiläums Marsch* (tento pochod měl být údajně dokonce přijat císařským domem), valčík *Lehrerträume* (premiérováný v Pohořelicích), *Figuralmesse in B* a další skladby nejmenované konkrétně, ať už duchovní či světské (taneční hudba, písně, skladby k různým slavnostním příležitostem atd.). Z písní je zmíněna nedochovaná *Glockenlied*, z rozsáhlejších světských kompozic ouvertura *Den Manen Beethovens*. Vše nasvědčuje tomu, že Rudolf Wiesner byl skladatelem, jehož dílo bylo ve své době poměrně populární. Do dnešních dnů bylo nicméně zcela zapomenuto.

## Duchovní skladby

Největšího úspěchu na poli duchovním dosáhla Wiesnerova skladba *Figuralmesse in B, op. 15*. Dochována je ve formě pozdějšího opisu (1940), avšak původně byla napsána již před rokem 1929. Mše je věnována někdejšímu brněnskému biskupovi Robertu Kleinovi, který údajně ve vlastnoručně psaném dopise Wiesnerovi za skladbu děkoval.<sup>40</sup> Ke skladbě Wiesnerovi prostřednictvím výše zmíněného novinového článku gratulovala i obec Vlasatice: „*Wir beglückwünschen Herrn Oberlehrer Wiesner zu diesem Erfolge und hoffen, daß diese Messe, welche wir Wostitz schon gehören haben, auch in den andern Gemeinden unsers Bezirkes und auch weiterhin aufgeführt werde.*“<sup>41</sup> Kromě této zkomponoval Wiesner ještě tři další mše.

Rukopis další mše, *Pastoral-Messe in G, op. 16*, je datovaný rokem 1941, vzhledem k opusovému číslu lze nicméně opět předpokládat dřívější vznik. Skladba respektuje tradiční pojetí pastorální mše, ať už se jedná o jednoduchou homofonní sazbu či vokální a nástrojové obsazení (čtyřhlasý sbor, varhany, orchestr). To stejné platí i pro *Requiem in C-moll, op. 5*.

Z kratších duchovních skladeb se dochovala velikonoční píseň (*Osterlied*), skladba *Ave Maria, op. 4*, *Regina coeli, op. 7* či *Trauergesang, op. 25a*.

<sup>39</sup> SZEGEDA, Wilhelm (ed.). *Lebens- und Arbeitsbilder*, s. 132.

<sup>40</sup> *Nikolsburger Wochenschrift*. Nikolsburg: A. Rosenau, 22. 3. 1929, roč. 69, č. 12, s. 5.

<sup>41</sup> Tamtéž.

Na pomezí duchovní a světské lyriky stojí skica písňového cyklu nazvaná *13 Lieder*. Wiesner zde (stejně jako u několika dalších skladeb) užil opusového čísla v kombinaci s písmenkou – op. 50 a–m (tzn. pro každou píseň vlastní označení). Op. 50 je posledním dochovaným opusovým číslem Wiesnerových kompozic vůbec. Skladba je psána tužkou, na titulním listě je datace Brünn, im Jahre 1944.

### Světská hudba

Vůbec nejstarším dochovaným rukopisem Rudolfa Wiesnera je již zmiňovaný pochod k počtě císaře Františka Josefa I. s názvem *1848–1908. Jubiläums March*. Je to zároveň první Wiesnerova skladba s opusovým číslem (op. 1). Jedná se o verzi pro čtyřruční klavír, název skladby je vyveden ozdobným písmem, titulní list obsahuje provenienční údaje (Lodenitz, im März 1908) a věnování. Věnování zní *Seiner Kaiserlichen und Königlichen Apostolischen Majestät, Unserm Allergnädigsten Kaiser Franz Josef dem Ersten, in tiefster Ehrfurcht gewidmet vom Komponisten*. Jubilejní pochod je jediným (dosud známým) Wiesnerovým dochovaným rukopisem, jenž není uložen ve fondu MZK, nýbrž ve fondu ÖNB (signatura Mus.Hs.31447).

### Vokální skladby

Několik světských skladeb je dokladem toho, že Wiesner ve své tvorbě projektoval i aktuální politické názory. K pochodové písni<sup>42</sup> s názvem *Brünn 1939* napsal sám Wiesner i text. Skladba je věnována *in Treuer Gefolgschaft* Oskaru Judexovi. Věnování nabízí dvě potenciální interpretace – buď, že Rudolf Wiesner udržoval s Judexem osobní kontakt, nebo mu pouze vzdával platonický hold jakožto symbolu triumfujícího německého národa.

Krom skici nazvané *Brünn bleibt für immer deutsch!* (obr. 2) se dochoval i čistopis psaný v kurentu.<sup>43</sup> Přestože skladba není datovaná, vznikla pravděpodobně nedlouho po obsazení Brna nacistickými okupanty.<sup>44</sup> Skladba zřejmě zazněla při některé z přehlídek německé nacistické moci a není ani vyloučeno, že byla napsána na objednávku.

Analogicky k poslední jmenované lze pohlížet i na skladbu *Sieg Heil!*. O tomto kontroverzním heslu viz publikaci *Extremismus a jeho právní a sociologické aspekty*.<sup>45</sup> Pochod *Sieg Heil!* je dochován ve třech rukopisných verzích. Výraz *Sieg heil!* se objevuje ještě v jedné z Wiesnerových skladeb. Skladba *Hymne, op. 31*, není autorem více specifikována. Nacistická

<sup>42</sup> Wiesner skladbu nazývá „pochodem se zpěvem“.

<sup>43</sup> Bylo běžné, že Rudolf Wiesner skicoval texty latinkou a čistopisy psal již v kurentu.

<sup>44</sup> Zásadní v tomto ohledu bylo pro Brno vydání dosud úřadujícího starosty Rudolfa Spaziera gestapu (23. března 1939). Po návratu z výslechu byl starosta nucen stáhnout se z veřejného života a na jeho místo definitivně nastoupil od července téhož roku Oskar Judex. Avšak již od počátku března 1939 začaly být vztahy mezi brněnskými Čechy a Němci stále více napjaté a německé obyvatelstvo se postupně utvrzovalo ve stále pevnějším ukotvení národnostních pozic.

<sup>45</sup> CHMELÍK, Jan. *Extremismus a jeho právní a sociologické aspekty*. Praha: Linde, 2001, s. 110–111.



pochodová píseň,<sup>46</sup> lze-li tak Wiesnerovu skladbu nazvat, je hudební demonstrací upevňující se moci německého národa. Wiesner jí pojmenováním „hymna“ propůjčuje svrchovaný význam a pro něho samotného patrně byla v rámci nacionalistického smýšlení skladbou významnou. Rukopis není datován, vzhledem ke kontextu nicméně předpokládám rok 1939.

Právě takovéto skladby činí z Rudolfa Wiesnera, autora duchovní hudby a uznávaného učitele, osobnost kontroverzní. Objektívni bádání nemůže od uvedených skutečností odhlížet, je nicméně otázkou k rozsáhlejší diskusi, zda je legitimní posuzovat hodnotu určitého autora (což samotné je problémem diskutabilním) podle jeho z historické perspektivy morálních aj. pochybení.

### **Instrumentální skladby**

Wiesnerova světská tvorba však nezahrnovala pouze skladby zasvěcené německému. Krom zmíněných pochodů či pochodových písní je dochován ještě jeden písňový cyklus, dvě ouvertury, jedna čtverylka, suite a tři symfonie.

*Julien Quadrille, op. 38*, pojmenovaná zřejmě po Rudolfově manželce a (nebo) dceři, je drobná taneční skladba. Není datovaná a neobsahuje titulní list. Dle opusového čísla možno předpokládat datum vzniku mezi lety 1939 a 1940.

Dvě dochované Wiesnerovy ouvertury byly napsány ve značném časovém rozpětí. Tužkou psaná skica první z nich je na titulním listě popsána následovně: *op. 3, Den Manen Beethovens gewidmet von R. Wiesner, Wostitz, 8. 3. 1927, verwendet und umgearbeitet als Ouverture zu einem Singspiele*. Okolnosti ohledně vzniku skladby ani podrobnosti o předchozí „nepřepřacované“ verzi či o singspielu, jehož měla být ouvertura součástí, bohužel nejsou známy. Ani přesný název skladby neznáme. Oproti této ouvertuře, která je zároveň nejstarší datovanou dochovanou Wiesnerovou skladbou vůbec, vznikla druhá z ouvertur – *Das Zigeunerkind, op. 42* – mnohem později (datace 29. dubna 1940 na konci skladby). Ani okolnosti vzniku této ouvertury nejsou známy. Z pera Rudolfa Wiesnera vzešly dohromady tři symfonie. První z nich, raná *Symphonie in h-moll, op. 2*, sice patří mezi Wiesnerovy rané skladby, avšak svým ohlasem se řadí v kontextu jeho dalšího díla mezi vůbec nejvýznamnější.

Soudě dle počtu opisů z počátku čtyřicátých let se lze domnívat, že Wiesner buď počítal s dalším uváděním svých symfonií (a taktéž jiných děl), nebo se opisování dřívějších skladeb stalo jeho koníčkem v penzijních letech. Snad chtěl své dílo sjednotit do podoby ucelených čistopisů, možná počítal s vydáním některých kompozic.

Přestože bychom Rudolfa Wiesnera dnes zařadili do skupiny umělců spíše regionálního významu, je nesporné že jeho hudební, organizátorský a učitelský přínos byl ve své době značný.

---

<sup>46</sup> Pro pochodový charakter svědčí např. tečkovaný rytmus, sudý takt, durová tónina a označení *Markig* (jadrně, silně); výrazu *nacistická* používám v souladu se společensko-historickým kontextem a Wiesnerovým pro-nacistickým smýšlením.

Zároveň je možné prostřednictvím sondy do jeho života a díla nabídnout podnět pro širší a obecnější diskusi na téma vlivu politické angažovanosti na autorovo dílo.

214219 RKPMus-0274.219  
1149976

Flöte.  
2. Fl. oder Pic.  
Oboe 1. 2.  
Clarin. in 1. 2.  
Fagotti 1. 2.  
Corni in 1. 2. 3. 4.  
Tromp. 1. 2. in  
3 Posaunen.  
Timpani in  
Cassa u. kl. Trom.  
Triangel.

*Brünn bleibt für immer deutsch!*

*Marsch mit Gesang*

*Komponiert in. mit Worten versehen,*

*dem Reichskommissar*

*Oskar Tüden*

*in treuer Gefolgschaft gewidmet*

*von*

*Rudolf Wiesner*  
*Oberlehrer i. R.*  
*Brünn*

*für Streichorchester instrumentiert*

*beigefügt Clarie Harmonium Violine obligat* } *für Sinfonieorchester*

Violine 1.  
Violine 2.  
Viola.  
Cello.  
Bass.  
Harfe.

№ 34

Obr. č. 2: Titulní list skladby *Brünn bleibt für immer deutsch!*, asi 1939. (MZK, RKPMus 0274.219.)

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY, PRAMENŮ A VYOBRAZENÍ:

*Adressbuch der Landeshauptstadt Brünn: Behörden – Einwohner – Industrie – Gewerbe – Handelsfreie Berufe, 1942.* Prag: Oskar Kuhn, 1943.

Archiv města Brna, A 1/53 – Německý národnostní katastr (1938)1939–1945, Wiesner Rudolf; MZA, B252, Zemský prezident Brno, správa z příkazu říše, kart. 623, Fragebogen zur Feststellung der deutschen.

BAJGAROVÁ, Jitka. *Hudební spolky v Brně a jejich role při utváření „hudebního obrazu“ města 1860–1918.* Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005.

BEDÜRFTIG, Friedemann. *Třetí říše a druhá světová válka: lexikon německého nacionálního socialismu 1933–1945.* Praha: Prostor, 2004.

BENEŠ, Zdeněk. *Rozumět dějinám: vývoj česko-německých vztahů na našem území v letech 1848–1948.* Praha: Gallery, 2002.

BLASCHKA, Walfried. *Wostitz: Geschichte einer deutschen Marktgemeinde in Südmähren.* [S. l.: s. n.], 1993.

*Brněnské noviny.* Brno: Vilém Burkart, 6. 12. 1898, č. 278.

DRTINA, František. *Vývoj školství v 19. století: dle přednášek prof. Drtiny.* [V Praze: s. n.], 1907.

CHMELÍK, Jan. *Extremismus a jeho právní a sociologické aspekty.* Praha: Linde, 2001

KRATOCHVÍL, Augustin. *Vlastivěda moravská. II. Místopis Moravy. Pohořelský okres.* V Brně: Musejní spolek, 1913. Reprint Brno: Garn, 2007.

KUČEROVÁ, Lenka. Hudební škola spolku Brüner Musikverein (1862–1939). In: *Teoretické reflexe hudební výchovy* [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2014, roč. 10, č. 2, s. 27–32 [cit. 2018-05-15]. ISSN 803-1331. Dostupné z: [http://www.ped.muni.cz/wmus/studium/doktor/teoreticke\\_reflexe\\_hv\\_10\\_2/kucerova.pdf](http://www.ped.muni.cz/wmus/studium/doktor/teoreticke_reflexe_hv_10_2/kucerova.pdf).

MATĚJKA, Dobroslav (ed.). *Právní aspekty odsunu sudetských Němců: sborník.* Praha: Ústav mezinárodních vztahů, 1995.

Moravský zemský archiv v Brně, Fond C 130 Veřejný žalobce u mimořádného lidového soudu Brno, kart. 44, sign. Lsp 6235/47, s. 1, Rudolf Wiesner – Zpráva o nápadu, 1947.

Moravský zemský archiv v Brně, Fond E 67, Sbírká matrik, kniha č. 6982, řím.-kat. farnost Telč, matrika narozených v Telči, s. 368. Rudolf Wiesner. Citováno z elektronické databáze Acta publica, snímek č. 11, dostupné z: <http://actapublica.eu/matriky/brno/prohlizec/7834/?strana=11>.

*Neues Tagblatt für Schlesien und Nordmähren.* Troppau: Adolph Drechsler, 28. 6. 1936, roč. 3, č. 151.

*Nikolsburger Wochenschrift.* Nikolsburg: A. Rosenau, 30. 9. 1911, roč. 51–52, č. 39, s. 1.

*Nikolsburger Wochenschrift.* Nikolsburg: A. Rosenau, 22. 3. 1929, roč. 69, č. 12, s. 5.

*Nikolsburger Wochenschrift.* Nikolsburg: A. Rosenau, 9. 2. 1934, roč. 74, č. 6, s. 8

*Nikolsburger Wochenschrift.* Nikolsburg: A. Rosenau, 17. 5. 1935, roč. 75, č. 20, s. 6.

*Nikolsburger Wochenschrift.* Nikolsburg: A. Rosenau, 22. 2. 1935, roč. 75, č. 8, s. 7.

*Nikolsburger Wochenschrift.* Nikolsburg: A. Rosenau, 3. 9. 1936, roč. 76, č. 36, s. 6.

*Pohrlitzer Zeitung.* Znaim: F. M. Lenk, 15. 2. 1934, roč. 12, č. 7, nestránkováno.

SZEGEDA, Wilhelm (ed.). *Lebens- und Arbeitsbilder sudetendeutscher Lehrer, 2 Bde.* Pohrlitz: Bezirkslehrrerverein, 1932.

VAŠEK, František a kol. *Místa zkropená krví: Kounicovy studentské koleje v Brně v letech nacistické okupace 1940–1945.* Brno: Archiv města Brna, 2015.

Obr. č. 1: Učitelský sbor vlasatické obecné školy, školní rok 1935/36. Wiesner ve spodní řadě druhý zprava. (Státní okresní archiv Břeclav se sídlem v Mikulově, NAD 427, Německá hlavní škola Vlasatice, Školní kronika měšťanské školy německé, 1930-44, s. 57.)

Obr. č. 2: Titulní list skladby *Brünn bleibt für immer deutsch!*, asi 1939. (MZK, RKPMus 0274.219.)

## MILOSLAV KREJSA – KANTOR PRO BUDOVÁNÍ SOCIALISMU NEŽÁDOUCÍ

### 30 Petr Hlaváček

Slavkov u Brna

*Pololidový pojem kantor vyjadřuje učitele, který vedle pedagogické činnosti zastává ještě hudební funkci v kostele, ať jako varhaník či ředitel kůru. Podle Jiřího Berkovce a následně Jana Trojana nemůžeme o kantorovi hovořit už v době po roce 1848. Dlouhodobý plošný pramenný průzkum ale prokazuje, že na Moravě a ve Slezsku působili v tomto smyslu kantoři, hlavně v německojazyčných oblastech, ještě do začátku 2. světové války. A nyní se seznámíme s podmínkami existence kantora v době socialismu.*

### Úvod trochu zešíroka

Zastavíme-li se na okamžik u oslavovaného roku 1918, nemusí být na škodu připomenout si quasi definici venkovského kantora, kterého generace Zdeňka Nejedlého a jeho následovníků po tomto roce nechala už 70 let tlít v prachu dějin, neboť jak naposledy vyjádřil Jan Trojan: *Po roce 1848 stav kantorský mizí.*<sup>1</sup> Uvědomme si, že existence osoby kantora byla podmíněna vykonáváním minimálně dvou činností – pedagogické a hudební. Zastávání funkce učitele na venkovské škole a současně varhaníka či ředitele kůru v kostele byly hlavními atributy osob, jimž se v raném novověku a zejména po 30leté válce začalo víceméně spontánně říkat kantor. Stanovovat tomuto pojmu, který v žádném případě není politickým konstruktem, jeho expiraci v souvislosti s politickými událostmi, prezentovanými drahnou dobu coby přelomové, může být sice mnemotechnicky vděčné, nicméně v seriózní vědě fakticky neudržitelné. Stejně tak bychom mohli stanovovat datum například vzniku národní hudby či dokonce národního obrození. Lze sice chápat přání coby otce myšlenky, že rok 1848 znamenal pro národy Rakouska počátek „pokrokovějších“ dějin, ale dnes snad už zůstaneme jen u chápání. Přijímáním takových myšlenek bychom dějiny redukovali na téměř černobílé vidění a připravili se o nepřeberné množství odstínů jedinečných situací. Zejména v elementárním školství přišly legislativní změny, znamenající zásadní zásah do podmínek existence kantorů, o 20 let později, ovšem i přes odluku školství od církve i stále sílící pokrokařský vliv, nacházíme desítky let později na kostelních kůrech kantory v počtu, který nemůžeme odbýt slovem marginální. Za nezanedbatelný musíme uznat vliv spolkového boomu po vydání spolkového zákona a od konce 70. let 19. století vliv ceciliánského hnutí za obrodu liturgické hudby, díky kterému v roce 1879 vznikla v Praze *Obecná jednota Cyrillská* jako česká varianta Obecného německého ceciliánského spolku Wittova.

---

<sup>1</sup> TROJAN, Jan: *Kantoři na Moravě a ve Slezsku v 17.–19. století. Jejich sociální postavení, společenská funkce a význam ve vývoji národní hudební kultury*. Brno 2000, s. 183.



Musíme ovšem pokorně uznat, že v českojazyčném prostředí byl na počátku 20. století kantor vyjímkou,<sup>2</sup> zatímco někteří kantoři v Sudetech a na tzv. německých jazykových ostrůvcích se stali až obětí poválečného odsunu.<sup>3</sup>

## Letovice

Mírnou modifikací triviálního kantora se od poslední třetiny 19. století stal ředitel kůru či varhaník a současně učitel hudby, zhusta ve vlastní hudební škole. Dosti pravidelně jím byl absolvent varhanické školy v Praze, Vídni nebo obdobné instituce, po založení varhanické školy Leošem Janáčkem v Brně v roce 1885 znamenali absolventi školy i jejich kurzů velmi významnou posilu pro pěstování chrámové hudby nejen na Moravě.

Když letovický nadučitel Jan Hamal v roce 1900 na kostelní službu resignoval, vystřídal se na kůru pět varhaníků nejrůznější úrovně, než požitky s tímto místem spojené zaujaly koncem roku 1916 čerstvého absolventa Janáčkovy varhanické školy Ladislava Nováka, jenž s Letovicemi spojil zbytek svého života. Hudební kůr vedl čtyři desítky let a ve své hudební škole vchoval dlouhou řadu výborných hudebníků. Část z nich samozřejmě tvořila jeho chrámový sbor a orchestr. Vchoval si také svého nástupce Miloslava Krejsu, a to velmi jednoduše: ve své škole jej od klavíru „přetáhl“ ke královskému nástroji.



Letovická orelská kapela (1925). Vincenc Krejsa nahoře uprostřed trojice.

<sup>2</sup> Jednu představuje např. František Bajer, který od roku 1879 učil v Podivicích, ale za varhanami v nově postaveném kostele zasedl až v roce 1913.

<sup>3</sup> Na nejstarší farní škole Vyškovského jazykového ostrůvku v Kučerově působil za 1. republiky místní rodák Paul Höger (\*16.6.1891 Kučerov), za války jej měl následovat Mathias Sperka ze sousedních Lysovic (\*8.1.1899 Lysovice †29.7.1983 Westhausen). Za velmi dobrou práci, přinášející relevantní údaje ze Sudet oblasti můžeme považovat například knihu Walfrieda Blaschky o dějinách Vlasatic: *Wostitz. Geschichte einer deutschen Marktgemeinde in Südmähren*, Maurer 1993. I zde najdeme posléze odsunutý kantory.



Za první impuls k hudební dráze ale vděčí Miloslav svému otci Vincenci Krejsovi, který v městské dechovce hrál na trubku a bicí a který mu jako osmiletému koupil klavír. Když pak ve 4. třídě měšťanské školy (1943) Miloslav uvažoval, kam se hlásit, měl otec jasně – na brněnskou konzervatoř. Tak se i stalo.



Miloslav Krejsa (1939).



Miloslav Krejsa (1943).

Prvním Milošovým profesorem byl František Michálek a v dalším roce Jiří Reinberger. V roce 1944 Němci konzervatoř zavřeli a nadějný student byl totálně nasazen do luštiny semen v letovickém zámku. Druhé přerušení studia způsobila v roce 1948 tuberkulóza plic, ovšem podle pořekadla, že všechno zlé může být k něčemu dobré, lze uvažovat, že jeho nepřítomnost ve škole jej uchránila před první poúnorovou čistkou mezi otevřeně věřícími studenty. V té době Miloslav Krejsa sbíral důležité hudební zkušenosti, navazoval dlouholetá přátelství<sup>4</sup> a samozřejmě občas (o prázdninách) zavítal do letovického chrámového sboru.



Členové chrámového sboru u vchodu letovického kostela, varhaník Ladislav Novák vzadu uprostřed (s brýlemi), Miloslav Krejsa vlevo (rovněž s brýlemi).

<sup>4</sup> Například s rodinou pozdějšího populárního zpěváka Milana Chladila (1931–1984).

Konzervatorní léta pro něj znamenala definitivní formaci v hlavních kantorských dovednostech – hře na varhany a vedení sboru. [07] Ještě po více jak 60 letech vzpomínal na exkurzi do krnovského závodu Rieger, kde právě dokončovali 5manuálové varhany pro kostel v Šaštíně.



Třída konzervatoře (1950), uprostřed prof. Jan Šoupal, Miloslav Krejsa zcela vzadu vpravo.

Studium absolvoval až v roce 1951 Duprého Scherzem op. 16. Do té doby spadá začátek přátelství se Zdeňkem Pololáníkem a Zdeňkem Zouharem.<sup>5</sup>



Z. Pololáník a M. Krejsa v roce 1955 (vlevo) a v roce 1995 (vpravo).

Jako čerstvý absolvent nastoupil na pobočku svitavské hudební školy v Březové, ale záhy dostal nabídku místa ředitele kůru sv. Jakuba v Brně.<sup>6</sup> Hojně povinnosti v kostele doplnil úvazek na

<sup>5</sup> \*8.2.1927 Kotvrdovice †18.11.2011 Brno.



hudební škole Jaroslava Kvapila a v obřadní síni Ústředního hřbitova. Hektické pracovní tempo mu ani nedovolilo zúčastnit se v Letovicích svěcení nových varhan na jaře 1952. V únoru 1954 vše přerušila znovu propuknuvší tuberkulóza, takže po vyléčení vzal zavděk učitelským místem ve Svitávce.



Dětský sbor sv. Jakuba v Brně (1953).

Koncem roku 1957 odešel na odpočinek jeho letovický učitel Ladislav Novák a Miloslav Krejsa s návratem do rodného města neváhal. Na základní ani hudební škole pro něj místo nebylo, ale pro začátek nepohrdl výukou v kurzech při Osvětové besedě.<sup>7</sup> Až po šesti letech se uvolnilo místo na hudební škole, ovšem s jedinou podmínkou – nemít jiné zaměstnání, zejména jako kostelní varhaník. Naštěstí se školní inspekce spokojila s formálním předáním varhanické služby sestře Marii Prudilové [† 28. 11. 2018] a v roce 1968 byl Miloslav Krejsa dokonce jmenován ředitelem školy.



Sólisté a sbor při svatoprokopské pouti (1966)  
sedící: manželé Hrubešovi, Miloslav Krejsa, manželé Pololánkovi, prof. Pukl, P. Krchňák.

<sup>6</sup> Měl ve sboru i budoucí hvězdy klasického i populárního zpěvu, jako Evu Bojanovskou provdanou Pilarovou (1935) či pozdějšího sólového basistu Janáčkova divadla Jana Hladíka (1941).

<sup>7</sup> Nevýhodou tohoto povolání bylo zařazení organizace v rezortu kultury, nikoliv školství, takže učitelé neměli placené prázdniny.

Tvrzení, že tehdy pro hudební školu i kůr nastala zlatá éra, není nekriticky nadsazené. Pomohla tomu i společenskopolitická situace, která byla kulturním aktivitám poměrně vstřícná. Pravidelným hostem liturgických slavností se stal sólista Janáčkova divadla v Brně, barytonista Eduard Hrubeš,<sup>8</sup> jehož manželka pracovala jako lékařka u Milosrdných, u varhan často usedal profesor konzervatoře Josef Pukl<sup>9</sup> a uměleckou trojici doplňoval skladatel Zdeněk Pololáník.

Pedagogickým sborem hudební školy tehdy prošla řada studentů, záhy zvučných jmen, jako skladatel Petr Fiala s manželkou Ludmilou, houslisté Karel Hejl a Radoslav Havlát, varhaníci Věra Heřmanová, Kamila Klugarová či Zdeněk Špatka. Do povědomí širší veřejnosti se škola dostala úspěchy v ústředních kolech soutěží, stejně jako vystoupeními pěveckého sboru, dechového orchestru či baletního souboru.

Koncem roku 1978 tomu učinila rázný konec obyčejná lidská zloba a závist. Na okresní výbor KSČ přišlo udání, že Miloslav Krejsa v rozporu s kodexem socialistického učitele stále účinkuje v kostele. Okamžitě byl zbaven ředitelské funkce a aby nenastaly potíže s vlivnými rodiči mnoha vděčných žáků v případě jeho úplného vyhození ze školství, byl potichu uklizen na místo řadového učitele do Boskovic. Pro postiženého i jeho blízké to v pracovní i osobní rovině znamenalo v mnoha ohledech výraznou změnu a nesplnění představy letovických soudruhů přerušit hudební provoz na kůru si vyžádalo opravdu mimořádné úsilí. Změna pracovního rozvrhu sbormistra si vynutila úpravy ustáleného harmonogramu zkoušek a ne všem členům sboru se podařilo vtěsnat se do nových mantinelů. Akce částečně splnila své odstrašující poslání, protože postihu se zalekl i několikrát na varhany doprovázející profesor Pukl a z účinkování na Vánoce se omluvil. A sehnat náhradu těsně před svátky nebyla maličkost. Teprve po čase, kdy zkoušky chrámového sboru připomínaly schůzky prvních křesťanů, se ukázalo, že aparátčící ukonejšili své svědomí bojovných ateistů odstraněním nepohodlného protagonisty katolického tmářství z města (mimořádně na celých 20 let), takže při zvýšené opatrnosti bylo možné po třech letech obnovit provoz hudebního kůru bez rizika vzbuzení nežádoucí pozornosti a tím i dalších postihů.

Řekneme-li provoz hudebního kůru, málokdo si představí letovickou realitu. Plnění určitého předsevzetí, každým rokem nastudovat jednu kompletní mši, vyjádřené za léta 1958–1990 14 latin-skými, 15 českými a 22 vánočními mešními opusy, je pouhou špičkou pomyslného ledovce, protože se vztahuje pouze k vystoupením chrámového sboru a orchestru zrealizovaných Miloslavem Krejsou ve spolupráci s hudebním nadšencem a dlouholetým (1943–1992) letovickým duchovním správcem P. Františkem Krchňákem v rámci liturgických slavností. Je to opravdu jen ta špička ledovce. Mezi dalšími liturgickými díly zaujímá čestnou pozici uvádění skladeb současných, dnes obecně uznávaných skladatelů (Petr Fiala, Emil Hába a samozřejmě Zdeněk Pololáník), i děl autorů

---

<sup>8</sup> \*1.6.1914 Oldřichovice †20.2.1979 Brno.

<sup>9</sup> \*5.2.1921 Nevojice †22.12.2006 Brno.

příležitostných (Mirko Daněk, Jaroslav Dvorský, Jiří Laburda, svým ženským sborem *K výšinám* přispěl i Miloslav Krejsa). Výborný zvuk měly díky P. Krchňákovi po léta pořádané varhanní koncerty. Z varhaníků jmenujme alespoň Vratislava Bělského, Miloslava Bučka, Emila Hábu, Věru Heřmanovou či Josefa Pukla, z mladších Jana Krále a Martina Jakubička. Prof. Buček do Letovic několikrát zavítal také s dívčím sborem pedagogické fakulty UJEP, častým hostem za letovickými varhanami byl František Boček se svitavským sborem *Vox angelorum*, letovický kůr hostil i Moravské madrigalisty z Kroměříže s Jiřím Šafaříkem, BMS Foerster s Karlem Hradilem (po jeho smrti vedení sboru převzal Petr Fiala), dětský sbor Kantilénu Ivana Sedláčka.

Dosud jsme nezmínili fakt, že Miloslav Krejsa za svůj život založil či převzal řízení 30 pěveckých sborů a jen jejich přehled činnosti by stačil na samostatnou studii. Když započítáme i jejich účinkování na kůru letovického kostela sv. Prokopa, dojdeme k poznání, že figurální latinská mše během půlstoletí zazněla 278x, česká 332x a vánoční 394x, přičemž Mozartova *Krönugsmesse* se dočkala 31 provedení a nejznámější „Rybovka“ Hej mistře 36.

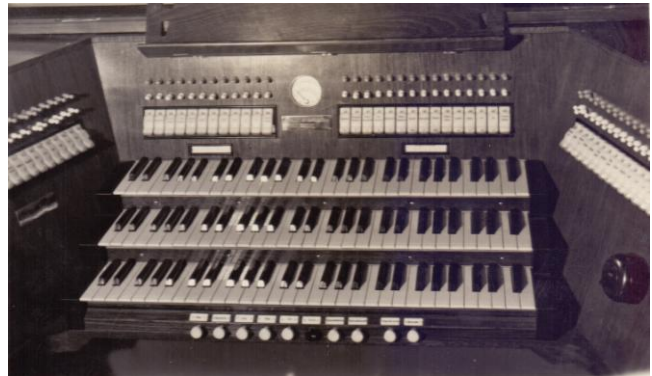
Miloslav Krejsa s manželkou vychoval 4 dcery, z nichž tři si hudbu zvolily za své povolání a ve všech rodinách zní hudba, Marie Portlová a hlavně Hana Bočková již dlouhá léta pomáhají otci za varhanami a manžel nejmladší Jitky Karel Pecháček v roce 2016 převzal vedení sborů.

Ve své skromnosti by Miloslav Krejsa nejspíš nesl poněkud nelibě, kdyby se tato studie měla stát oslavou jeho osoby. Vždy se považoval za pouhého služebníka, všechn um a úsilí směřoval *ad maiorem Dei gloriam*. K tomu také vedl své děti a nástupce. Můžeme tedy na podivuhodný příběh jeho bohatého života pohlížet jako na jeden z mnoha možných příkladů životaschopnosti (dnes bychom mohli říci trvalé udržitelnosti) kantorského fenoménu, který nedokázala vyhubit ani náročná doba budování socialismu.

Přátelé (1949).  
U Chladilů (vlevo), Miloš Sádlo (vpravo).







Nové letovické varhany (1952), prospekt (vlevo), manuály (vpravo).

# SLAVNOSTNÍ POSVĚCENÍ NOVÝCH VARHAN

VE FARNÍM KOSTELE SV. PROKOPA V LETOVICÍCH  
V NEDĚLI DNE 23. BŘEZNA 1952.

<p><b>DOPOLEDNE:</b></p> <p>7:30 hod.: 1. Tichá mše svatá.</p> <p>9:00 hod.: 2. Slavnostní kázání.</p> <p>3. Posvěcení nových varhan.</p> <p>4. Te Deum na poděkování Pánu Bohu. Vojtěch Říhovský: Hymnus „Tebe Boha chválíme“, op. 76. pro smíšený sbor a varhany.</p> <p>5. Slavná pontifikální mše svatá. Vojtěch Říhovský: Missa Loretta, op. 3. pro smíš. sbor a varhany.</p> <p>6. Mešní proprium: Gregoriánský chorál.</p> <p>7. Zakončení. Fr. Lad. Hovorka: „Modlitba za vlast“ na slova B. Kaminského pro smíš. sbor a varhany.</p>	<p><b>ODPOLEDNE:</b></p> <p>14:30 hod.: 1. Pobožnost křížové cesty.</p> <p>2. Svátostné požehnání.</p> <p>3. J. S. Bach: Toccata a fuga d moll. Sólo varhany.</p> <p>4. G. B. Samartini: Grave, ze sonaty g dur. Violoncello a varhany.</p> <p>5. Luizzi Lucci: Ave Maria. Sólový zpěv a varhany.</p> <p>6. Frant. Musil: Sonata solemnis-allegro maestoso, canon, fuga. Sólo varhany.</p> <p>7. Ant. Dvořák: Dvě biblické písně. Sólový zpěv a varhany.</p> <p>8. Josef Blatný: Andante con motto. Sólo varhany.</p> <p>9. B. H. Wiedermann: Toccata a fuga f moll.</p> <p>10. Ant. Dvořák: Klid. Violoncello a varhany.</p> <p>11. Leoš Janáček: Postludium.</p>
---	--

Po celý den u varhan profesor stát. konservatoře v Brně Josef Černocký. - Dirigent sboru ředitel kůru Lad. Novák, sóla na violoncello Jiří Adam, sólový zpěv Jindra Chládková-Kadlecová.

---

V neděli dne 20. dubna 1952  
při odpolední pobožnosti zazpívá v našem kostele Akad. pěvecké sdružení MORAVAN z Brna.

Program svěcení nových letovických varhan 20. 4. 1952.



Vystoupení v Čebíně (20. 11. 2010). Sbor řídí Karel Pecháček.



Miloslav Krejsa v roce 2012.



## PŘÍLOHA

Ze vzpomínek přítele Zdeňka Pololánika (z dopisu autorovi 20. 3. 2016):

*K setkání s Milošem Krejsou musím podotknout, že od prvního setkání s Milošem jsme se často setkávali. On v té době absolvoval konzervatoř (hrál na koncertě s několika svými spolužáky na Stadionu Dupreho Scherzo) byl jsem přítomen. Asi rok poté byl ředitelem hudební školy a varhaníkem v kostele v Březové. Bydlel v budově hudební školy a kostel měl naproti. Asi po roce přijal místo varhaníka na kůru u sv. Jakuba v Brně a učitele hudby na hudební škole Jaroslava Kvapila naproti konzervatoře. Bydlel na Svatojakubské faře naproti kostelu. Navštěvoval jsem ho na obou místech. V Brně musel stále přecházet mezi kostelem a školou dokonce i ústředním hřbitovem (svatby, pohřby patřící farnosti byly na rozličných místech). Měl v mládí operované plíce (snad velkou část odebranou) pracovní tempo, přecházení, změny teplot v zimě, nepravidelná strava – přivodily zdravotní potíže. Po asi dvou letech přešel do Letovic. Opěr varhaníkem a na hudební školu. Byl však doma v péči maminky. V té době však při změnách v liturgii nastaly pro mnohé varhaníky potíže. Byly však různé na různých místech. V Letovicích jsem však viděl jistou volnost, že Miloš zpočátku nejen mohl působit na obou místech, ale stal se v Letovicích dokonce ředitelem hudební školy, kde měl nejen hudební obory, ale i výtvarný, foto, taneční obor apod., měl i pěkný sbor, krásný, udržovaný nástroj ve farním kostele a hrával i v kostele klášterním. Když zjistil, že komponují chrámové skladby, nabídl mi jejich provedení se vším všudy. Rozpisem hlasů při svých pobytech v lázních a sehnal i orchestr z učitelů a vyspělých žáků z města i okolí. Pokud je mi známo, byly tyto podmínky pro tuto činnost jinde velmi omezené a nebo zcela zmizely odchodem varhaníka z kůru do placeného zaměstnání. V Letovicích hudbě a sboru přál P. Krchňák – děkan, který vždy po takové produkci, hlavně o pouti na sv. Prokopa, uspořádal pro účinkující velké pohoštění v prostorách fary a jejího dvora. Rád sem zajížděl, aby hrál na varhany, i prof. Josef Pukl, jezdil sem zpívat sóla prof. Ed. Hrubeš, sólista Janáčkovy opery v Brně. Ve sboru měl Miloš dobré pěvce se zvučnými hlasy. Pořádal s nimi i koncerty. Když se Miloš oženil – vzal si svou bývalou žákyni z Březové, rodina se začala rozrůstat. V té době se v Letovicích ocitli manželé Petr a Ludmila Fialovi, kteří Milošovi vypomáhali v kostele (zda též působili na hudební škole nevím) a Petr dodával svoje skladby k provedení. Sám doprovázel na varhany. Byl jsem skladatelem na volné noze a zvládal přemíru nabídek v oblasti scénické, filmové, televizní a rozhlasové hudby (tedy ke hrám). Při tom jsem hrával v místním kostele permanentně (dnes tomu bude 70 let) – doposud.*

*Ve volných chvílích jsem psal skladby duchovní a koncertní. Kdy se to stalo, musí říct Miloš – ale jednoho setkání na pohřbu u krematoria jsem potkal Miloše vyděšeného. Byl vyhozen z místa ředitele hudební školy v Letovicích a přijal místo učitele hudby v Boskovicích s dojížděním. Důvod: inspektor mu řekl, že před ním tajil hraní v kostele a místo varhaníka přepsal na sestru (sice uměla hrát a také se u varhan střídala s Milošem). Poctivý Miloš si získal oblibu i na novém místě, pokračoval při ní dál i v Letovicích v kostele, v práci se sbory, orchestry a pořádání koncertů. Kdy se vrátil do Letovic již nevím. Osobních setkání téměř nebylo, ale Miloš mi posílal pravidelně oznámení a programy koncertů, kterých se osobně jako dirigent účastnil a v nichž se postupně objevovala jména jeho dětí a příbuzných, těch, které se rovněž věnovali hudbě a jejímu vyučování.*

# HUDEBNÍ PORTRÉT ANTONÍNA LÁNÍKA<sup>1</sup>

## 31 Karol F r y d r y c h

Slavkov u Brna

### Rodové kořeny

Narodil se v sobotu 7. května 1921 v 11 hodin dopoledne v bývalém Kounicově paláci<sup>2</sup> na náměstí Svobody č. 21 v Brně. Svátost křtu mu udělil 14. května téhož roku ve farním městském kostele sv. Jakuba Staršího kaplan Joannes Kalina,<sup>3</sup> svátost biřmování přijal 4. června 1934 v Brně. Otec František (\* 27. března 1891, Myslibořice č. 31 – † 8. května 1976, Myslibořice č. 2, zámek)<sup>4</sup> pocházel ze zchudlého selského rodu Láníků z Myslibořic u Třebíče, měl dvojí vyučení: byl strojním zámečníkem a elektromontérem u Západosmoravských elektráren v Brně – transformovně v Černovicích. Matka Antonie, roz. Vilímková (\* 31. prosince 1889, Sosnowiecz, Polsko – † 26. června 1956, Brno)<sup>5</sup> měla původ ve sklářské větvi Vilímků z Brumova u Vlárského průmysku, pracovala jako kuchařka v několika panských domech. Z obou rodů Antonín podědil dar zpěvu a hudebnosti.

### Studium

Základní vzdělání získal na obecné chlapecké škole (Brno, Zvonařka; 1927–1932). Na českém klasickém gymnáziu (Brno, třída Kapitána Jaroše č. 14; 1932–1940) byl žákem muzikologa prof. Bohumíra Štědrone, Adély Tomečkové a Jaroslava Urbánka. Zde se učil mj. čtyřem cizím jazykům: němčině, latině, řečtině, ruštině.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Poznává editora: Súčasťou príspevku je obrazová prezentácia na priloženom CD nosiči (31\_antonin\_lanik.pptm).

<sup>2</sup> Na místě dnešní Komerční banky.

<sup>3</sup> Joannes Kalina (\* 1878 – † 31. ledna 1942) – vysvěcen 26. května 1903, byl zřejmě kaplanem od svěcení.

<sup>4</sup> Rodová větev otce Františka Láníka (1891–1976): Antonín Láník (\* 10. srpna 1854, Myslibořice 31 – † 16. února 1896, Myslibořice 31), čtvrtláník a Karolína Kalinová (\* 21. června 1866, Odunec, okr. Třebíč 9 – † 2. května 1920, Myslibořice 31), dcera z celolánu; František Láník (\* 21. září 1827, Myslibořice 31 – † 6. dubna 1885, Myslibořice 31), čtvrtláník a Františka Samková (\* 14. října 1827, Myslibořice 66 – † 9. června 1908, Myslibořice 31), dcera krejčovského mistra; Martin Láník (\* 8. listopadu 1797, Myslibořice 10 – † 19. února 1871, Myslibořice 31), pololáník a rychtář a Kateřina Knápková (\* 8. srpna 1793, Myslibořice 31 – † 14. dubna 1847, Myslibořice 31), dcera pololáníka; Martin Láník (\* 4. října 1752, Myslibořice 10 – † 1828, Myslibořice 9), čtvrtláník a Mariána Vlasáková (\* 1764, Myslibořice – † 11. ledna 1829, Myslibořice 9); Jiří Láník (\* 20. dubna 1723, Myslibořice 10 – † 1780, Myslibořice 9), čtvrtláník a Terezie Ramachová; Pavel Láník, čtvrtláník a Kateřina ?

<sup>5</sup> Rodová větev matky Antonie Vilímkové (1889–1956): Rupert Vilímek (\* 26. března 1852, Brumov 111 – † 11. října 1905, Brumov), stolařský mistr a Aloisie Skácelová (\* 24. října 1856, Opatov 35 – † 23. prosince 1917, Brumov), dcera zednického mistra; Josef Vilímek (\* 20. listopadu 1815, Brumov 35 – † ?), barvíř a Marie Zapletalová (\* 26. února 1820, Valašské Klobouky – † 1895, Brumov), dcera revírníka; František Vilímek (\* 24. listopadu 1774, Brumov – † 11. srpna 1858, Brumov), kovář a Tekla Pančochová (\* 1780, Brumov – † 29. prosince 1856, Brumov), dcera kastelána; Martin Vilímek (\* 1749, Brumov – † 24. prosince 1834, Brumov), kovář a Veronika Babulíková (\* 1757, Brumov – † 18. srpna 1827, Brumov), dcera čtvrtláníka; Bartoloměj Vilímek (\* 1718, Brumov – † 16. dubna 1803, Brumov), zahradník a Veronika Straková (\* 1727, Brumov – † 28. května 1787, Brumov); Václav Vilímek (\* 1685, Brumov – † 23. ledna 1781, Brumov), kostelní hospodář a Marina ? (\* 1691, Brumov – † 9. března 1773, Brumov).

<sup>6</sup> Dne 3. června 1940 složil zkoušku dospělosti, jež sestávala z předmětů: I. povinných – římskokatolické náboženství, jazyk český, jazyk německý, jazyk latinský, jazyk řecký, obecný dějepis, obecný zeměpis, vlastivěda, matematika, přírodopis, chemie, fyzika, úvod do filosofie, tělocvik; II. nepovinných – zpěv (klasifikován známkou výborně), jazyk ruský. Předsedou zkušební komise byl Bohumír Bradáč, třídní profesorkou Markéta Wachová.



V letech 1922–1929 bydleli na Františkánské ulici č. 1, v těsné blízkosti kostela Eucharistiánů sv. Máří Magdalény; rodiče měli v tom domě domovníctví. V kostele Máří Magdalény denně ministroval, chodil na svátostná požehnání a bystře pozoroval, jak se lidé na kolenou modlí před vystavenou svátostí oltární. Mocně na něho zapůsobilo příkladné, vzorné a zbožné vystupování řeholníků – eucharistiánů při liturgických slavnostech. Jejich chování si zvykl napodobovat, takže již jako malé dítě si doma hrával na kněze s oltářem. O nedělích chodíval s rodiči na hrubou mši v 10 hodin ke kapucínům, kde obdivoval tříkněžskou asistenci při liturgii. „Ještě než jsem začal chodit do školy, byl jsem pro kněžství rozhodnut“, vzpomíná.<sup>7</sup> K tomu také přispělo ministrování na Křenové a tamní duchovenstvo – rodina se totiž přestěhovala na Přízovu ulici č. 14 (1929–1933), potom na Kolískovu 1 (1933–1947), tudíž patřila do farnosti kostela Neposkvrněného početí Panny Marie. Jako student byl též členem Legio angelica, kde se jako ministrant detailně seznamoval s liturgií.

K Láníkům chodilo na návštěvy několik kněží tehdejšího Brna, kteří mladému Antonínovi učarovali svou erudicí, noblesou a přirozenou autoritou. Proto se rozhodl po maturitě pro studium brněnského Biskupského teologického učiliště (Brno, Antonínská č. 2; 1940–1942, 1945–1947), kde jej ovlivnili Antonín Hromádka (1876–1950), dómský varhaník, a Ladislav Špolc (1890–1944), regenschori alumnátu. V průběhu II. světové války byl stejně jako většina bohoslovců odveden na nucené práce do Německa (20. října 1942 –9. května 1945). Zednický mistr František Pohl<sup>8</sup> z Veverské Bítýšky mu zachránil život tím, že ho přemluvil odejít k obědu od rozdělané práce na stavbě – cca za pět minut dopadla na to místo letecká bomba. Zpáteční cesta do vlasti byla dobrodružná – vedla přes Sankt Valentin, Linec, Schärding, přes Dunaj a šumavské hvozdy do Českého Krumlova. Domů se dostal 20. května 1945.

Po návratu z nuceného exilu působil v alumnátu jako regenschori, sbormistr a violista smyčcového kvarteta. Ze všech gymnazijních předmětů v alumnátu nejvíce zúročil latinu, protože předměty dogmatika, morálka, filozofie nebo exegetika byly přednášeny v tomto jazyce. Dobrá znalost latiny a řečtiny mu rovněž usnadnila proniknout do hloubky evangelií a epištol. Brněnský alumnát měl vysokou úroveň, což bylo dáno vynikajícími profesory (Karel Skoupý, Josef Koutný, Bohumír Petrželka, Karel Večeřa, Josef Jančík, Josef Toman) a dosahoval uznání i na teologických fakultách v zahraničí. Dne 2. března 1947 byl v alumnátní kapli vysvěcen na jáhna, na slavnost sv. Cyrila a Metoděje 5. července 1947 na Petrově přijal z rukou brněnského biskupa Karla Skoupého kněžské svěcení. Primiční mše se konala 6. července v 9 hodin za účasti spojených pěveckých sborů z Křenové, Petrova a Židenic, jež provedly opus *Missa iubelea* Františka Picky (1873–1918). Dále

<sup>7</sup> FRYDRYCH, Karol. Příkladný farář a hudebník P. Antonín Láník. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno, 2002, roč. 10, č. 3, s. 3–6.

<sup>8</sup> František Pohl (1912–1988) – dědeček D. Petra Pavla Severina O.Praem. (\* 1983), současného faráře v Šaraticích.

zaznělo *O sanctissima* Antonína Dvořáka v podání Věry Borské a Miroslava Máčila. Na varhany doprovázel Alois Ambroz.<sup>9</sup> Tím však nezískal od biskupa automaticky licenci na zpovídání, výuku náboženství a kázání. Dle církevního práva – viz Brněnská diecézní synoda z roku 1905 – se musel dále vzdělávat. Na biskupské konzistoři tedy postupně složil tři jurisdikce (Exame jurisdictionis), zvané trienálky (1948, 1949, 1950)<sup>10</sup> – tím získal celkovou zpovědní jurisdikci.<sup>11</sup> Podobné zkoušky – Lecturis salutem (1952)<sup>12</sup> – pak skládal pro ustanovení farářem. U teoretických předmětů se skládala v latině, z praktických pak buď v mateřském jazyce, nebo v němčině.

### Kněžské působení

Nejprve byl investován do Jaroměřic nad Rokytnou (1. srpna 1947–31. srpna 1949) jako II. kooperátor. Na výzvu místního děkana Josefa Peksy<sup>13</sup> se naučil hrát na kontrabas, vedl mužský pěvecký sbor, dětský sbor, příležitostně doprovázel hudební produkce na varhany. V tomto období se pod vedením nového jaroměřického děkana Jana Podveského pečlivě připravoval na jurisdikční zkoušky. Poté byl jmenován kaplanem (od 1. září 1949) v Šaraticích a zároveň administrátorem ve Vážanech nad Litavou s udělenou binační fakultou.<sup>14</sup> O tři roky později se stal v Šaraticích farářem. Místo bylo značně pracovně náročné; na základních školách učil 31 hodin náboženství týdně (Šaratice 17 h, Hostěrádky-Rešov 6 h, Zbýšov 4 h, Vážany nad Litavou 4 h). Na podzim 1949 založil dětský sbor, zformoval ale i smíšený pěvecký sbor dospělých, který pod jeho vedením udělal značný progres, takže mohl interpretovat i obtížnější figurální mše. Do hudebních produkcí zapojil

---

<sup>9</sup> Alois Ambroz (\* 14. listopadu 1913, Cetkovice – † 21. března 1991, Cetkovice) – kněz, v roce 1947 absolvoval varhanní oddělení brněnské konzervatoře jako žák Josefa Blatného. Vzdělání završil studiem hudební vědy na Filozofické fakultě Masarykovy university (1945–1949). Pedagogicky působil na brněnské konzervatoři (1947–1948), dvouletém varhanním kursu při Městské hudební škole v Brně na třídě Kapitána Jaroše (1947–1949), Biskupském alumnátu (1947–1950) a Tříletém varhanním kursu Jednoty pro zvelebení církevní hudby na Moravě v Brně (1948–1951).

<sup>10</sup> První jurisdikční zkoušce se podrobil roku 1948 z fundamentální teologie (eminentem) a biblické exegeze, kde byl zvlášť hodnocen ze znalostí starého zákona (eminentem) a nového zákona (eminentem). O rok poté získal druhou jurisdikci složením zkoušek z dogmatické teologie (ad eminentem) a morální teologie (ad eminentem). Zkoušky třetí jurisdikce složil v roce 1950 a to z pastorální teologie (primam), církevního práva a správy církevního majetku (ad eminentem) a z kázání (e concione = zběhlost, pohotovost) – ústně (ad eminentem), písemně (ad eminentem), kde měl ukázat svou praktickou znalost a zběhlost (e concione scripta pro lingua = student kázání napsal, e concione orali pro lingua = student kázání přednesl).

<sup>11</sup> Začínalo se od školních dětí a jako vrchol zpovědní způsobilosti byla jurisdikce k zpovídání řeholních sester.

<sup>12</sup> Farářské zkoušky (tzv. farářský konkurz) byly dle církevního práva rozvrženy do dvou časových termínů – na květen a říjen. Antonín Láník složil zkoušky z fundamentální teologie (eminentem), teologické dogmatiky (eminentem), kázání (eminentem) a z katecheze (eminentem) 6. a 7. května 1952. U zkoušek z kanonického práva a ze správy církevního majetku (ad eminentem), morální teologie (ad eminentem), pastorální teologie – bohoslužebný řád pro jazyk český (primam) je datum 2. a 3. října 1951. Teprve po složení Lecturis salutem mohl být duchovní jmenován farářem. Známkovací klasifikace měla čtyři stupně: eminentem, ad eminentem, prima, secunda. K úspěšnému složení zkoušky bylo zapotřebí nejméně známky prima.

<sup>13</sup> Hudbymilovný farář Josef Peksa zastával úřad děkana v Jaroměřicích nad Rokytnou od roku 1906 až do své smrti 15. prosince 1947. Po něm převzal úřad na čtyři roky Jan Podveský (1909–1994).

<sup>14</sup> Binační fakulta (též binace) – dovolení, aby kněz mohl sloužit v jednom dni dvakrát mši svatou. Dekretem z 1. února 1950 byl jmenován kooperátorem v Šaraticích a administrátorem excurrente ve Vážanech nad Litavou. Na základě dekretu pak od 1. ledna 1952 zastával v Šaraticích post faráře.

nejen instrumentalisty z místního štrajchu a dechové hudby, ale i ze širokého okolí. Jelikož chtěl, aby v Šaraticích zněla kvalitní hudba nejen při liturgii, ale i koncertech, nechal v roce 1956 postavit v kostele sv. Mikuláše třímanuálové varhany s pedálem.

Přes výše uvedené si plně uvědomoval ovzduší doby – sekularizační tendence a vzestup nové totality, pro kterou byla církev úhlavním nepřítelem. V důsledku toho musely svoji činnost nedobrovolně skončit četné katolické instituce (Tříletý varhanní kurs jednoty Musica sacra v Brně), spolky (Obecná jednota cyrilská), vydavatelství, periodika *Cytil: časopis pro katolickou hudbu posvátnou v Čechách, na Moravě a ve Slezsku* (1874–1948) a *Praporec: časopis pro lidovou hudbu duchovní* (1939–1950), kláštery, probíhala konfiskace církevního majetku atd. V roce 1950 byla zrušena také jeho alma mater – brněnský biskupský alumnát, na kterém toho času studovalo 134 bohoslovců! Řada Láníkových spolubratrů v kněžské službě skončila v internaci želivského kláštera.<sup>15</sup> Z vyškovského okresu, kam Šaratice patří, chtěl prezident Klement Gottwald udělat vzorový komunistický region, proto veškeré církevní aktivity zde byly obzvláště bedlivě monitorovány.<sup>16</sup> Otec Antonín věděl, že chce-li zůstat činný v kněžské službě, musí být velice opatrný a zbytečně na sebe neupozorňovat. Proto hudební aktivity farníků primárně soustředil na největší církevní slavnosti.

Osobní intervencí pozvedl zájem o pěší poutě přes Ždánický les k žarošické Madoně – v roce 1949 šlo do Žarošic 15-20 farníků, o rok později sedm desítek. Svě farníky naučil novým poutním písním ze zpěvníku *Radostná cesta k Staré Matce Boží Žarošské* (Brno: Obecná tiskárna, 1942) Antonína Kolka (1895–1983) a baroknímu poutnímu ceremoniálu, který je dodnes praktikován. Přes nepřítelství totalitní doby (1948–1989) dokázal u církevního tajemníka (zaměstnanec církevního odboru národního výboru) vyjednat povolení k poutím ke Staré Matce Boží Žarošské (s výjimkou roku 1953, kdy zemřel Josif Vissarionovič Stalin, Generální tajemník Komunistické strany Sovětského svazu, a Klement Gottwald, první komunistický prezident Československa – poutě byly plošně zakázány). „*Naše obtíž byla v tom, že mnohokrát záleželo na rozmaru a libovůli, ba i na zlé vůli církevních tajemníků. Někdy jsme šli s radostí, ale většinou se strachem a napětím. Ta situace v nás utvrdila velkou úctu k Madoně žarošické a milým Žarošicím*“.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Zatčen, odveden do vazby a odsouzen k vězení byl i jaroměřický děkan Jan Podveský spolu s kaplanem Josefem Valeriánem (\* 1925).

<sup>16</sup> O sledování kněží vypovídá zápis ze schůze církevních důvěrníků z 1. dubna 1949 na okresním sekretariátě Národního výboru ve Slavkově u Brna: „*Soudruh Kříž nadnesl úkoly církevního důvěrníka. Církevní důvěrník ručí za všechny spolky, podává 14denní zprávy, úkoly 5letky, nekonají-li se nějaké schůze proti našemu státu, jaký poměr k našemu lidově demokratickému zřízení má duchovní: kladný, nepřátelský, pasivní nebo záporný. Každý důvěrník si zvolí někoho, kdo chodí do kostela, když nechodí sám, aby byl informován. Duchovní, kteří se chovají nepřátelsky k lidově demokratickému zřízení sledovat a budou-li se chovat přímo proti, nespustit z nich oči. Rozdělit je do 4 kategorií...*“ Viz Moravský zemský archiv v Brně, pracoviště Slavkov u Brna, Fond K12 OV Národní fronty, inv. č. 16, Zápisy ze schůzí církevních referentů 1949/1950.

<sup>17</sup> FRYDRYCH, Karol. Mé srdce je v Žarošicích – interview s P. Antonínem Láníkem. *Věstník Historicko-vlastivědného kroužku v Žarošicích*, Žarošice, 2011, roč. 20, č. 20, s. 65–66.

Otec Antonín se správně domníval, že přiměřeně aktivní může v době náboženské nesvobody být jen v určité rovině – proto investoval svůj um primárně do farníků. Hudebně nadané děti učil hře na housle a violu. S mládeží podnikal autobusové zájezdy po poutních místech, po stopách Santiniho, ke hrobům českých králů, po památkách Prahy, po historických varhanách (spolu s Ladislavem Vachulkou), v letech 1968–1969 také do Čenstochové v Polsku. Vysokou úroveň měly tradiční mikulášské či vánoční besídky, při kterých děti recitovaly básničky, zpívaly písničky nebo hrály na hudební nástroj. Ve Vážanech nad Litavou vznikla za podpory otce Antonína skupina křesťanského folku, která s velkým úspěchem účinkovala v kostelech slavkovského děkanství. Těmto relativně dobrým časům však učinil konec vpád ruských vojsk. Otec Antonín byl na koberečku u církevního tajemníka ve Vyškově, kde mu bylo důrazně „vysvětleno“, že věnovat se práci s mládeží je v socialismu činnost pro kněze nežádoucí. Omladině se ale soustavně věnoval – byť v menší míře – až do doby, než odešel na odpočinek do Domova svaté Alžběty v Žernůvce.

V době jeho příchodu do Šaratic (1949) byl hlavním kancionálem brněnské diecéze *Cesta k věčné spáse* Karla Eichlera (1845–1918), jehož úplné znění vyšlo ve třech svazcích (1912, 1913, 1915). V témže roce spatřil světlo světa *Cyriľometodějský kancionál* (Brno: Biskupský ordinariát, 1949) Leopolda Benáčka (1901–1977) a Josefa Navrkala (1912–2003), dvou pozdějších politických vězňů komunistického režimu. Láník naučil své farníky repertoáru tohoto zpěvníku, dále poutním písním z *Radostné cesty k Staré Matce Boží Žarošské* (Brno: Obecná tiskárna, 1942) a ze *Salve Regina: poutnického kancionálu pro poutě a laické pobožnosti* (Brno: Salve, 1992) muzikologa Františka Malého (\* 1956). I tak mnoho písní – například jeho mešní píseň velikonoční *Rozjasněte tváře svoje* – existovalo jen na lístečcích. K pokoncilnímu jednotnému *Kancionálu* (Praha: Česká katolická Charita, 1973) Ladislava Simajchla (1922–2010) a Karla Cikrleho (\* 1935) měl řadu výhrad. De facto se shodoval s kritikou členů redakční rady časopisu *Varhaník*,<sup>18</sup> proto se tento kancionál za jeho éry v Šaraticích a Vážanech nad Litavou nezavedl.

Měšní píseň velikonoční

Text: Jan Chvátal  
Hudba: Antonín Láník  
(1921 - 2014)

**Festivo**  
Roz - jas - ně - me tvá - ře svo - je, ne - lkej - me již u hro - bu:

5 Pán jak ví - těz vy - šel z bo - je, pře - moh' smr - ti po - ro - bu.

9 A - le - lu - ja z na - šich re - tú hlá - sej o - nen vel - ký dív:

13 Je - žíš, ze - mřev za hřích, je tu vlast - ní mo - cí za - se žví!

<sup>18</sup> *Kancionál: společný zpěvník českých a moravských diecézí* (1. vyd., Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1973) byl v Šaraticích zaveden až po 32 letech od vydání (!) a to Dp. Markem Slatinským na podzim roku 2005. V této souvislosti dlužno poznamenat, že farnost přišla o některá Láníkova ordinaria a o 36 dobře naučených písní, jež nový zpěvník neobsahuje.



Na základě podnětů II. vatikánského koncilu, který mj. zdůrazňoval požadavek *actuosa participatio populi* (aktivní účast věřících), naučil své farníky novým hudebním formám: českým ordináriím (Karla Břízy, Františka Holíka, Antonína Láníka<sup>19</sup> a Josefa Olejníka), žalmům a zpěvům před evangeliem (aleluja). Láník lidu Božímu obecnému vysvětlil, že žalmy – česky „chvalozpěvy“ – jsou svojí podstatou zpěvy, proto by se měly zpívat i v případě *missa lecta* (tiché mše). V Šaraticích žalmy po několik desetiletí pěli (většinou na nápěv 6. chorálního modu nebo ze sbírky Bohuslava Korejse<sup>20</sup>) Antonín Paleček (\* 1944) a Břetislav Švehla (\* 1952), členové sboru Rastislav. Farníci všechny uvedené novoty přijal. Potvrdila se tak správnost výroku Matěje Václava Šteyera (1630–1692) z roku 1683, že lid má rád změnu a nespokojí se jen se starými písněmi. Láník soustavnou formací povznesl zpěvnost i poutě šaraticko-vážanské farnosti na nebývalou úroveň, takže v Žarošicích dodnes mají renomé nejlépe zpívajících poutníků.

Důstojný pán Antonín Láník byl rozený řečník. Ačkoli dovedl kázat „z patra“, své homilie si na podnět profesora biskupského alumnátu Josefa Tomana (1880–1957) pečlivě psal několika barevnými tužkami po celou kněžskou službu. Ve svých kázáních vycházel z biblického výkladu a propojoval je s aktuálním dění. K duchovnímu stavu připravil: Mariana Rudolfa Kosíka (\* 1951) ze Šaratic, dnes opata kanonie premonstrátů v Nové Říši; Siarda Kamila Novotného (\* 1974) z Vážan nad Litavou, dnes převora kláštera premonstrátů v Nové Říši; Miroslava Slavička (\* 1972) z Velké Bíteše, dnes auditora Diecézního církevního soudu Biskupství brněnského a faráře v Brankovicích; Jana Pouchlého (\* 1963) ze Šaratic, dnes faráře v Hrušovanech nad Jevišovkou; Zdeňka Vojtěcha Pospíšila (1933–2016) ze Šaratic, někdejšího duchovního v Brně-Židenicích a Milana Martináska (1909–1999) z Hostěrárek-Rešova, někdejšího faráře farnosti Brandýs nad Labem a pohřbeného v Lysé nad Labem. V Šaraticích není domu, kde by za 56 působení neudělal některou ze svátostí. Dochované týdenní programy farnosti dokládají, že každý den sloužil v Šaraticích mši svatou.<sup>21</sup>

U příležitosti osmdesátých narozenin, ocenili vděční farníci filiálního kostela svatého Bartoloměje jeho význam a přínos udělením Čestného občanství obce Vážany nad Litavou (7. května 2001). S odchodem Antonína Láníka ze Šaratic do Domova sv. Alžběty na Žernůvce u Tišnova se změnilo i jeho ustanovení na farního vikáře v Deblíně (1. března 2005 – 28. února 2006), poté na duchovního správce sester františkánek (1. ledna 2006–31. prosince 2008). Za 60 let věrné kněžské služby (5. července 1947–5. července 2007) mu z vděčnosti udělil apoštolské požehnání papež Benedikt XVI. Při diamantovém kněžství (5. července 2007) se stal terciářem řádu

<sup>19</sup> Z Láníkových sedmi ordinárií (*Septem ordinaria*, Brno: Salve Regina, 2003) měli jeho farníci nejraději *Lidové ordinarium poutníků moravských* (1972) a *Missa simplex* (1967).

<sup>20</sup> Bohuslav Korejs (\* 1925) – ředitel kůru v pražském kostele Matky Boží před Týnem. Láník obdivoval Korejsovy žalmy. Dle jeho mínění „odpovídají duchu liturgie“.

<sup>21</sup> V roce 1968 udělal novou střechu a v letech 1973–1974 novou fasádu kostela; faru však neopravoval, protože se domníval, že pokud ji spraví, tak mu ji komunisté seberou.

premonstrátů v Nové Říši. „Nikdy jsem svého rozhodnutí nelitoval. Jako kněz jubilar mohu klidně říct, že jsem volil velmi dobře. Jsem a vždycky jsem byl knězem šťastným a spokojeným. Myslím, že ke kněžství je potřeba lásky a ta mnohonásobně převažuje radost z vytvořeného díla nad stavovskou osamělostí celibátního života. Budoucí kněze spíše formuje náboženský život rodiny, z které pochází, než fakulta a seminář.“<sup>22</sup>



Apoštolské požehnání Svatého Otce Benedikta XVI.  
Udělené u příležitosti 60 let věrné kněžské služby Dp. Antonína Lánika, Žernůvka, 2007.

### **Violista, houslista**

Hru na violu a housle studoval osm let u Oldřicha Hladíka – žáka koncertního Mistra Františka Kudláčka (1894–1972), přítele Leoše Janáčka (1854–1928). Z instruktivní literatury přebral celou houslovou školu Jana Maláta (1843 – 1915), značnou část Otakara Ševčíka (1852–1934), *Dvanáct etud pro začátečníky op. 10* Michela–Josepha Gebauera (1763–1812), *12 Petits Duos pour deux violons op. 38* Jacquese Féréola Mazase (1782–1849) nebo *Sonatinu* pro housle a klavír Antonína Pokorného (1890–1975).

Nejprve se uplatnil jako violista kvarteta biskupského alumnátu, jež hrálo ve složení: 1. housle Vladimír Petřů, 2. housle Jan Klimovič, viola Antonín Láník, violoncello Jaroslav Kampf. Interpretovaný repertoár se žet nepodařilo zjistit. V Jaroměřicích nad Jevišovkou se otec Antonín seznámil s houslovou tvorbou Františka Adama Míči (1746–1811), což dokazuje dochovaný archiv

<sup>22</sup> FRYDRYCH, Karol. Příkladný farář a hudebník P. Antonín Láník. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno, 2002, roč. 10, č. 3, s. 3–6.

hudebnin na šaratické faře. Záslužné však bylo především jeho působení v Šaraticích a Vážanech na Litavou, kde učil hudebně nadané děti hře na housle a violu. V houslové sekci chrámového orchestru neklesl počet hudebníků pod deset. Vezmeme-li v úvahu, že v roce 1961 měly Šaratice jeden tisíc sedmdesát pět obyvatel, jde v době náboženské nesvobody o imponující výsledek. Na faře rovněž pravidelně muzicírovalo smyčcové kvarteto. Mohu doložit, že toto těleso zpočátku hrálo technicky přístupná díla Karla Fridricha Abela (1725–1787), Johanna Christiana Bacha (1735–1782), Luigi Boccheriniho (1743–1805), Giovanni Giuseppe Cambiniho (1746–1825), Dittersse von Dittersdorfa (1739–1791), Josepha Haydna (1732–1809), Franze Xavera Richtera (1709–1789), Friedricha Schwindela (1740–1786), Karla Stamitze (1746–1801) Johanna Zacha (1700–1773). Ve vrcholné éře uskupení hrálo *Drei Quartette op. 59* Ludviga van Beethovena (1770–1827), *II. Quartetto Ut majore* Františka Adama Míči (1746–1811), *2 Walzer aus op. 54* Antonína Dvořáka (1841–1904), *Quartetto d'archi op. 32/I* Leopolda Antonína Koželuha (1752–1818), *Quartetto d'archi op. 15-III* Pavla Vranického (1756–1808) a všech 16 smyčcových kvartet Wolfganga Amadea Mozarta (1756–1791)! Zda hrál otec Antonín na housle nebo violu i sólově, za doprovodu klavíru, nemám potvrzeno, i když je to – vzhledem k četným návštěvám profesionálních varhaníků – pravděpodobné. Nicméně v jeho pozůstalosti lze najít pro toto obsazení skladby Zdeňka Fibicha (1850–1900), Jana Václava Stamice (1717–1757) či dva svazky sonát W. A. Mozarta z německého vydavatelství Peters.

## Varhaník

Hru na královský nástroj si osvojil u Huberta Padrty<sup>23</sup> z Brna-Husovic, absolventa varhanního oddělení brněnské konzervatoře. Z instruktivní literatury přebral 10 sešitů *Školy na harmonium* (Praha: Fr. A. Urbánek a synové) Jana Maláta (1843–1915) a Bedřicha Antonína Wiedermanna (1883–1951), *Praktische Orgelschule (Kunst des Orgelspiels) Band I. op. 15* (Leipzig: C. F. Peters) Augusta Gottfrieda Rittera (1811–1885), *Malou školu pedálové hry* (Praha: Fr. A. Urbánek, 1948) Jana Hlucháně (1890–1959), z *Orgelschule II. Teil III. op. 57* dvě tria Františka Zdeňka Skuherského (1830–1892) a *Schule der Choralimprovisation für Orgel* (Leipzig: Edition Peters) Hermanna Kellera (1885–1967).

Službu liturgického varhaníka nejprve vykonával ve farním kostele Neposkvrněného početí Panny Marie na Křenové – zde zastával funkci druhého pomocného varhaníka.<sup>24</sup> Při liturgii

<sup>23</sup> Hubert Padrta (\* 26. října 1904, Brno) – v roce 1926 absolvoval varhanní oddělení brněnské konzervatoře, navrhl varhany pro kostel sv. Jana Křtitele v Brně-Bystřici.

<sup>24</sup> Dispozice varhan na Křenové z roku 1913, op. 16 stavitele Emila Káše. I. manuál, hlavní stroj, 56-56: Bourdon 16', Principál 8', Flétna dutá 8', Kryt dřevěný 8', Kamzičí roh 8', Gamba 8', Oktáva 4', Viola 4', Fugara 4', Oktáva 2', Mixtura 3-4x (s tercií) 2 2/3', Trompeta 8'; II. manuál, žaluziový stroj, 56-56: Principál houslový 8', Salicionál 8', Aeolina 8', Vox coelestis 1-2x 8', Flétna trubicová 8', Šalmaj labiální 4', Dolce 4', Klarinet 8'; Pedál, 30-30: Violonbas 16', Subbas 16', Principálbas 8', Violoncellobas 8', Pozoun 16'; Spojky: II 4', II-I 4', II-I 8', II-I 16', II-P 8', I 4', I-P 8'. Kolektivny: PP,

primárně používal *Průvod k zpěvům, jež obsahuje v úplném vydání svém Cesta k věčné spáse* (Brno: Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských, 1910); některé písně však hrál z *Průvodu varhan ku kancionálku cyrilskému* (Brno: Cyrillská jednota brněnská, 1887), *Průvodu varhan I. Českého Kancionálu* (Praha: Státní nakladatelství, 1921) s harmonizacemi Václava Vosyky (1880–1953), *Průvodu varhan k novému plzeňskému kancionálu* (Plzeň: J. R. Port, 1905) Norberta Kubáta (1863–1935), ředitele kůru arciděkanského kostela v Plzni, *Průvodu varhan ku „výboru písní kostelních“* (Praha: nákl. vlast., 11. vydání, 19--?) sestaveného Josefem Adolfem Bergmannem (1822–1901), ředitelem kůru na Smíchově, Ferdinandem Drůbkem (1844 – 1904), ředitelem školy na Smíchově.<sup>25</sup>

V průběhu II. světové války byl stejně jako většina bohoslovců odveden na nucené práce do Německa (20. října 1942 – 9. května 1945). Měl však štěstí v tom, že se dostal do katolické vesnice Sankt Lorenzen im Mürztal v Severním Štýrsku – zde hrával při liturgii na královský nástroj a vedl smíšený pěvecký sbor, neboť místní varhaník byl odveden na frontu a kůr po jeho odchodu osiřel. Tamní farníci mu za to byli vděční, což se projevilo několika poutními zájezdy do Šaratic v 90. letech 20. století.

Ačkoli do nasazení v Říši používal u nás tištěné varhanní sbírky jako *Katolický varhaník: sbírka nejvíce užívaných kostelních zpěvů s příslušnými před- mezi- a dohrami op 13* (Praha: R. Veit, 18--?) – 12 sešitů Josefa Foerster (1833 – 1907), *Praktický varhaník: 100 praeludií I. díl op. 26* (Praha: M. Urbánek, 1935) a *Album pro harmonium op. 75* (Praha: M. Urbánek, 1919) Vojtěcha Říhovského, *150 krátkých předeher a meziher op. 1a* (Praha: Fr. A. Urbánek, 1936) Norberta Kubáta (1863–1935); v Německu poznal *Musicalisches A. B. C.* (Augsburg: Johann Lotters, 1749) Johanna Caspara Simona (1701–1776), varhaníka a preceptora v Nördlingenu, dále pak sbírku *Caecilia: Sammlung von Choralvorspielen aus alter und neuer Zeit, Für Orgel oder Harmonium, op. 54* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 19--?) Augusta Reinharda (1831–1912), se kterým sdílel obdiv k harmoniu – z této znamenité hudebniny vynikají především preludia Johanna Christiana Heinricha Rincka (1770–1846). Na závěr slavnostních mší hrával některou z *Acht kleine Preludien und Fugen für Orgel BWV 553–560* Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750).

Zběhlost ve hře na varhany uplatnil ve svém prvním působišti v Jaroměřicích nad Rokytnou, kde doprovázel dětský sbor, příležitostně i v prvních dvou letech svého působení v Šaraticích (dokud žil farář Jan Dvořák). Od roku 1983 měl pohybové potíže, takže musel používat berle – na kůr tedy od té doby chodil jen výjimečně. Zastával názor, že Bachovy varhanní skladby jsou pěkné, ale brzy se oposlouchají. Proto – jako posluchač – z varhanní tvorby miloval především díla francouzských skladatelů 19. a 20. století: Léona Boëllmanna (1862–1897), Maurice Duruflého (1902–

---

P, MF, F, Pleno, vypínač. Další pomocná zařízení: anulátor pedálu, vypínač jazyků, zapínač a vypínač volné kombinace A. Varhany byly soustavy kuželopneumatické, stůl výpustkové.

<sup>25</sup> Nové vydání upravil a přidané písně harmonizoval Vojtěch Říhovský (1871–1950).



1986), Césara Francka (1822–1890), Oliviera Messiaena (1908–1992), Louis Vierna (1870–1937) a Charlese Marie-Widora (1844–1937). Jedinou dochovanou nahrávkou jeho varhanního umu je magnetofonová kazeta *Pout' & Vánoce v Žarošicích* (Praha: Antiphona, 1996), kde doprovodil jedenáct poutních písní z kancionálu *Radostná cesta k Staré Matce Boží Žarošské* (Brno: Obecná tiskárna, 1942). Sbormistr Jaroslav Martinásek (\* 1944) ve své vzpomínce uvádí, že „*Pater Láník ovládal velmi slušně šaratický královský nástroj a jeho improvizace byly grandiózní.*“<sup>26</sup> Já jsem ho slyšel improvizovat poprvé v roce 1997, tedy v pokročilém věku, na farním harmoniu. Hudební myšlenky rozvíjel v ceciliánském duchu, homofonní faktuře nebo s chromatickým vedením basu či soprán. Navzdory výše uvedenému, otec Antonín se nepovažoval za varhaníka, ale violistu či houslistu.

### **Sbormistr, dirigent**

Již od útlého věku jej fascinovala figurální hudba brněnských kostelů. Ačkoli dostal sbormistrovskou průpravu u Huberta Padrty, chodíval do brněnského dómu pozorovat vedení sboru zdejším regenschorim Antonínem Hromádkou. Na gymnáziu založil a řídil mužský sbor *Brněnská šestnáctka*. Sbormistrovské inspirace vstřebával rovněž v prvních letech studia biskupského alumnátu, kde post uměleckého vedoucího alumnátního sboru zastával Ladislav Špolc (1890–1944), toho času též předseda Cyrilské jednoty v Brně-Zábrdovicích. V období nucených prací v Sankt Lorenzen im Mürztal nacházejícího se v politickém okrese Bruck-Mürzzuschlag vedl i místní chrámový sbor. Jelikož zdraví muži museli narukovat, členská základna byla – dle sdělení otce Antonína – značně prořídla.

Po návratu z totálního nasazení v Říši byl v alumnátu jmenován regenschorim, protože cyrilista Ladislav Špolc mezitím zemřel. Stanul tedy v čele hudebně velmi vyspělého čtyřiceti osmi členného bohosloveckého sboru, takže s ním vystupoval i koncertně. Nastudoval a interpretoval Nešverovu *Mši C-dur*, Hellerovu *Mši a-moll*, Hromádkovo *Te Deum*, dále duchovní i profánní kompozice Antonína Dvořáka, Leoše Janáčka a díla z oblasti probuzenecké tvorby. Největší hudební událostí pak byl koncert na Slovanském sjezdu na Velehradě v roce 1946. Varhanní party hráli Vojtěch Hebelka (1917–1981) a Ferdinand Hrušat (1916 – 2008). Pro mužský sbor upravil některé poutní písně z kancionálu *Radostná cesta k Staré Matce Boží Žarošské* (Brno: Obecná tiskárna, 1942) Antonína Kolka (1895–1983); s bohoslovci je pak velmi často zpíval a sklízel uznání.

Ve svém prvním působišti v Jaroměřicích nad Rokytnou (1947–1949) vedl dva pěvecké sbory: mužský a dětský. S muži interpretoval skladby primárně a cappella, s dětmi za varhanního

---

<sup>26</sup> Vzpomínka Jaroslava Martináska *Pater Antonín Láník* vyjde tiskem ve *Věstniku Historicko-vlastivědného spolku Žarošice*.

doprovodu – u královského nástroje se střídal s kaplanem Janem Fikerem.<sup>27</sup> S mládeží nacvičil a provedl *Českou mši pro lid op 15b* Františka Picky (1873–1918) na slova Boleslava Jablonského pro jeden či dva dětské hlasy s průvodem varhan. Pro místní mužský sbor napsal skladbu *Te lucis ante terminum* (1947) a zpíval s nimi poutní písně z Kolkovy *Radostné cesty*. Čtyři písně se obzvláště líbily: *Nastotisíckráte budiž pozdravena*; *Sem, sem, poutníčkové*; *S radostí putujem* a *Radostná cesta nastala*. Proto je upravil i pro dětský sbor a ve spolupráci s Janem Fikerem šířil krásu žarošských písní na Jaroměřicku.

Když byl v roce 1949 otec Antonín převelen do Šaratic a Vážan nad Litavou, netušil, že zde setrvá dlouhých 56 let, protože doufal, že se jednou stane knězem v jihomoravské metropoli. Na novém působišti se nicméně pustil s velkým západem do práce. Díky mladistvému entuziasmu, výřečnosti, hudebním dovednostem i osobnímu charismatu se mu podařilo nadchnout mládež s povinnou školní docházkou, což vyústilo v založení dětského sboru na podzim roku 1949. Těleso v počtu 118 dětí pak na Boží hod vánoční uvedlo dvouhlasé *Koledy* Karla Steckera (1861–1918) – úspěch byl obrovský a nadšení nebralo mezí. Vybral si tedy mezi nimi děti s dobrým hudebním sluchem a začal je učit hře na housle a violu. Jeho cílem bylo, zapojit do hudebního dění maximální počet mládeže. A fungovalo to věru dobře. Mladí hudebníci měli uplatnění: hráli při mikulášských a vánočních besídkách a doprovázeli hudební produkce dětského sboru, protože instrumentální part jim otec Antonín upravoval tak, aby jej zvládli zahrát. Řada koled tak ve farním archivu existuje v několika verzích – v různých stupních obtížnosti. K největším produkcím dětského sboru bezesporu patřilo provedení jeho *České vánoční mše* (1957).

Otec Antonín ale v Šaraticích zformoval i pěvecký sbor dospělých, který měl zpočátku „jen“ dvacet pět členů (8 sopránů, 6 altů, 5 tenorů a 6 basů) a vystupoval při liturgii Štědrého dne, Božího hodu vánočního, zpíval pašije na Květnou neděli a Velký pátek, dále účinkoval na Bílou sobotu, Boží hod velikonoční a Boží Tělo. Dětský sbor se měl stát a také se stal přípravkou chrámového sboru dospělých. Protože otec Láník usiloval o kvalitu přednesu, věnoval se pěvecké formaci vybraným sboristům podle *Abecedy zpěvu: abécédaire vocal* (Praha: Národní hudební vydavatelství Orbis, 1951) Heinricha Panofky (1807–1887). Obzvláště nadaným pěvcům, například tenoristovi Vladimíru Němčanskému, pak domluvil hodiny zpěvu u profesora Jana Čápa<sup>28</sup> v Brně.

V prvním období existence chrámového sboru, až do roku 1962, lze za nejvýznamnější považovat styky sboru s emeritním docentem zpěvu brněnského biskupského alumnátu Josefem Martínkem (1888–1962) z Prace a uvádění jeho kompozic: *První mše koledové, op 32*; *Páté mše koledové, op. 54*; *Žarošické mše pastýřské*; *Českých sborů na Boží Tělo, op. 16*; *Te Deum, op. 24*

<sup>27</sup> Jan Fiker (\* 1919, Velká Bíteš) – kněžské svěcení přijal roku 1944, pak působil v Jaroměřicích jako kaplan, v letech 1951–1959 jako administrátor. V Jaroměřicích nad Rokytinou vedl pastoraci studentek a hrál na varhany. Začátkem roku 1959 odešel do Petrovic u Moravského Krumlova.

<sup>28</sup> Jan Čáp (\* 1. května 1920, Jezeřany) – v roce 1947 absolvoval varhanní oddělení brněnské konzervatoře.

a *10 Pange lingua, op. 1*. Ke kmenovému repertoáru následně patřila hlavně díla žijících či nedávno zesnulých autorů, např. *Vánoční mše koledová* Rudolfa Dalibora Wünsche známého pod pseudonymem Štěpán Hlína (1880–1955), *Česká vánoční mše koledová* Karla Hradila (1910–1979), *I. vánoční mše česká, op. 94* Stanislava Macha (1906–1975), *II. mše školní, op. 67* Vojtěcha Říhovského (1871–1950) či *Česká vánoční mše* Karla Židka (1912–2001). Velké oblibě se těšily též skladby žáků z Janáčkovy varhanické školy, např. *Pastýřská mše in F* Františka Kolaříka (1867–1927) a *Česká mše vánoční, op. 13* Eduarda Marhuly (1877–1925). Na pomyslném vrcholu stála *Česká mše vánoční „Hej, Mistře“* Jakuba Jana Ryby (1765–1815). Chrámový sbor a orchestr fungoval tak, že otec Láník vše nacvičil a určený dirigent repertoár provedl.<sup>29</sup> Za dirigentský pultem se vystřídali: Josef Hlaváč (1923–1999), Vlastimil Gabriš (1931–1993), Jaroslav Martinásek (\*1944), Josef Fila (1930–2004) a varhaník Jan Kundera (\*1946) z Vážan nad Litavou. „*Zkoušelo se na faře v nepatrně vytopené místnosti při harmoniu (pravidelně se ještě čekalo na nějaké party, které otec Antonín dokončoval) a pak jediná zkouška s velmi disciplinovaným sborem v nevytopeném kostele. Nepamatuji, že by se nakonec něco nepodařilo!*“,<sup>30</sup> glosuje Jan Kašpařík.



Šaratický chrámový sbor s Dp. Antonínem Láníkem a dechovou sekcí orchestru, 1958.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> 25. prosince 1957 byla na kůru v Šaraticích provedena tato hudba: *Česká mše půlnoční in D* pro sóla, smíšený sbor, varhany a orchestr Jakuba Jana Ryby (1765–1815), pastorela *Vám, vám, ó vy věrní pastýři* pro tenor, bas, pastýřskou trumpetu, smyčce a varhany Tomáše Norberta Koutníka (1698–1775), *Pastorela in A* pro smíšený sbor, orchestr a varhany Jana Evangelisty Kypky (1813–1868). Při hrubé mši svaté 25. prosince 1957 zazněla *Česká vánoční mše in D* Antonína Láníka pro sólový chlapecký hlas, dětský sbor, smyčce, klarinety, lesní rohy a varhany. Dětská mše byla opakována na sv. Štěpána, Rybova mše na Nový rok. Všechny uvedené skladby byly uvedeny v tomto roce na šaratickém kůru poprvé. Dirigoval Vlastimil Gabriš, na varhany hrál Jan Střítecký. Ze vzpomínky Jaroslava Martináska, který řídil hudební produkce v letech 1962–1973 víme, že na kůru sv. Mikuláše byly pod jeho taktovkou provedeny skladby: *Česká mše vánoční, op. 13* Eduarda Marhuly (1877–1925), *Pastýřská mše in F* Františka Kolaříka (1867–1927), *Česká vánoční mše koledová* Karla Hradila (1910–1979), *Koledy* Karla Steckera (1861–1918), pastorela *Spi, spi neviňátko* Jakuba Jana Ryby (1765–1815), *Vánoční mše* Ignáce Händla (1889–1954), *Pane, smiluj se nad námi* Jaroslava Otčenáška (1901–1968) a snad i *Missa Loretta op. 3* Vojtěcha Říhovského (1871–1950) – nacvičovala se, ale jejím provedení si Martinásek není jistý.

<sup>30</sup> Vzpomínka Jana Kašpaříka vyjde tiskem ve *Věstniku Historicko-vlastivědného spolku Žarošice*.

<sup>31</sup> Horní řada zleva: Václav Kalouda, Doležal, Stanislav Novák, Stanislav Přerovský, Rudolf Robeš, František Holoubek, Miroslav Robeš, František Hlaváč, Bohuslav Hlaváč, Josef Holoubek, Vincenc Krček, Antonín Martinásek,

Láník také systematicky budoval hudební archiv. Důležitým dokladem je inventář hudebnin, který v roce 1956 obsahoval: 70 mší (36 latinských mší, 4 latinské mše pastorální, 7 mší českých, 13 českých mší vánočních, 10 zádušních mší), 26 vánočních opusů, 55 *Pange lingua*, 30 mariánských sborů a písní, 35 graduale, 40 offertorií, 2 *Te Deum*, 12 sborů (*Asperges me*, *Vidi aquam*, *Veni sancte Spiritus*), 62 pohřebních sborů, 18 velikonočních sborů + dalších 11 různých sborových skladeb. „Některé hudební materiály byly tak dávného původu, že flétnový part byl psán ještě pro Verdiovské flétny in F (já jsem si takovou v krátkosti vyrobil, když bylo nutno nahradit inženýra Richtera, kterého bylo třeba dopravovat z Bílovic). Že bylo nutno transponovat klarinety a trubky in C, bylo obvyklé,“ vzpomíná blažovický výrobce hudebních nástrojů Kašpařík. Na Květnou neděli a Velký pátek byly pravidelně zpívány *České pašije* Bohumila Kašpara (1870–1924), v rámci velikonočního tridua pak *Ecce, quomodo moritur iustus* Jacoba Galluse (1550–1591) a *Popule meus* Tomáše L. de Victoria (1548–1611) avšak s českým textem, který vůbec nesouzněl s deklamací. Pamětní kniha sboru neexistuje (Láník nepsal ani farní kroniku, protože měl obavu, že by ji představitelé režimu využili k diskreditaci) a z notového archivu zbylo žel torzo.

Zpěváky zpočátku doprovázel orchestr tvořený deseti smyčcovými nástroji, dvěma trubkami, trombonem a tympány. Postupně byli angažováni členové místního štrajchu,<sup>32</sup> dechové kapely, ale i přespolní hudebníci, například hornisté z vojenské posádkové hudby Brno, rodina Jana Kašpaříka z Blažovic. V roce 1968 doprovázel sbor početný orchestr, který sestával z hudebníků místních i přespolních. Protože Láník učil nadané děti na housle a violu, byla v orchestru nejsilnější houslová sekce (počet členů – dle pamětníků – neklesl pod deset). Kromě tradičních smyčcových, dřevěných a žesťových dechových nástrojů (housle, viola, violoncello, kontrabas, příčná flétna, zobcová flétna, hoboj, klarinet, trubka, lesní roh, saxofon, fagot, pozoun, heligón, tuba) měl orchestr též serpent a alpský roh! Součástí inventáře kůru byla i dvojice tympánů.<sup>33</sup>

---

Václav Musil. Druhá řada zleva: Božena Krčková – provd. Martinásková, Františka Holoubková – provd. Tvrdoňová, Jiřina Šmídová – provd. Pruchová, Václava Holoubková – provd. Kaloudová, Marie Krčková – provd. Kropáčková, Eliška Střítecká – provd. Svědíkova, Blanka Doláková – provd. Přerovská, Marie Drlíková – provd. Merhautová, Marie Holoubková – provd. Hemalová, Anežka Pališková – provd. Zouharová, Helena Hlaváčová – provd. Miksová, Josefa Holoubková – provd. Lengálová, Marie Holoubková – provd. Matulová, Marie Doláková – provd. Martínková, Marie Hlaváčová – provd. Konečná, Jana Valičová – provd. Zehnalová. Třetí řada zleva: Marie Janečková – provd. Střítecká, Žofie Kaloudová – provd. Dvořáková, Františka Urbanová – provd. Válková, Žofie Pouchlá – provd. Michalská, Jan Střítecký, R. D. Antonín Láník, Vlastimil Gabriš, Aloisie Holoubková – provd. Němčanská, Helena Musilová – provd. Přerovská, Marie Přerovská – provd. Bočková. Spodní řada zleva: Stanislav Kyselka, Petr Silnica, František Ohnisko, Josef Dolák, Rudolf Krejčíř, František Valihrač, Rudolf Florián, Vilém Polášek, František Ohnisko, Josef Minařík, Jan Mazálek.

<sup>32</sup> Součástí hudební kultury v Šaraticích byl i štrajch, jehož existenci máme spolehlivě doloženo až v první polovině 20. stol. Díky svědectví Přemysla Matuly, kapelníka souboru Švitorka ze Zbýšova, který v šaratickém štrajchu hrával na II. housle, víme, že fungoval ještě v období II. světové války a krátce i po ní. Štrajch měl v té době 14-20 členů a uplatnil se hrou při svatbách, muzikách, ochotnických produkcích v kostele i při jiných příležitostech v Šaraticích a blízkém okolí.

<sup>33</sup> Členská základna a obsazení orchestru se v průběhu padesáti let měnilo, přesto bylo na vesnické poměry impozantní: housle – Josef Fila (Šaratice), Rudolf Florian (Hostěrádky), Petra Kunderova (Važany nad Litavou), Jaroslav Martinasek (Hostěrádky), František Ohnisko (Hostěrádky), Bohumil Šavrňa (Zbýšov), Vojtěch Šiftař (Zbýšov), Dagmar Válková (Šaratice), Kamil Novotný (Važany nad Litavou); viola – Vlastimil Gabriš (Šaratice), Kateřina Švehlova



K různým hudebním směrům byl otec Antonín tolerantní. Seskupení chrámových zpěváků a hudebníků tak účinkovalo i při činohrách a operetách místních ochotníků. V roce 1968 Láník přivezl partituru Boshammerovy velikonoční jazzové mše, kterou pak doprovázela dixielandová kapela z Brna – tehdy poprvé při šaratické liturgii zazněly bicí nástroje. V kooperaci s dalšími sbory byla Boshammerova jazzová mše provedena i v Blažovicích. Svého vrcholu uskupení dosáhlo v letech 1968 a 1969 zvláště vystoupeními v minoritském kostele sv. Janů a v kostele Máří Magdaleny v Brně. Při těchto produkcích sbor čítající kolem sta členů doprovázel orchestr spolu s pedagogem Janáčkovy akademie múzických umění Josefem Puklem u varhan. Pamětníci dodnes s velkým uznáním kvitují, že důstojný pán platil za výborného organizátora – všechny hudební produkce prý měl s dostatečným předstihem naplánovány, aby vše klaplo tak jak má, což potvrzují dochované rozpisy jednotlivých církevních slavností.

Za jeho éry jezdili do Šaratic vypomáhat – zvláště o Velikonocích a Vánocích – brněnští varhaníci Josef Pukl (1921–2006) – pedagog brněnské konzervatoře, Karel Hradil (1910–1979) – emeritní pedagog brněnské konzervatoře, Josef Veselý (1928–2019) – absolvent brněnské konzervatoře, Pavel Bečička z Tuřan (\* 1938) – soukromý žák Ladislava Němce; v letech 1984–1995 pak učitelka Dagmar Lotreková, roz. Vitásková (1930–2013) z Vážan nad Litavou – absolventka tříletého varhanního kursu „Musica sacra“ v Brně u Karla Hradila. Několik mší v Šaraticích odehrál i emeritní varhaník svatovítské katedrály v Praze Otto Novák (1930–2013), který při každoročních návštěvách Jižní Moravy nezapomněl zavítat do Šaratic a pozdravit svého dobrého přítele v kněžské službě. Párkrát v Šaraticích vystupovala též pěvkyně Libuše Domanínská (\* 1924).

Vytrvalý tlak režimu způsobil úbytek praktikujících katolíků. V osmdesátých letech 20. století tedy měly hudební produkce v Šaraticích pod vlivem politických poměrů descendentní ráz a soustředily se zvláště na svátky vánoční, velikonoční a slavnost Těla a Krve Páně. Po nabytí náboženské svobody v roce 1989 došlo k jistému oživení. Otec Antonín však již neměl sil na časově náročné zkoušky sólistů, sboristů a instrumentalistů. Proto postupně klesala četnost i kvalita hudebního provozu a v závěru první dekády nového tisíciletí byl činný již jen 20členný chrámový sbor, zvláště při zádušních mších. Z výše uvedeného je nasnadě, že šaratický farář jako dirigent a hlavní tahoun hudebního dění ve své farnosti obstál. Vytknout mu v tomto ohledu lze jen to, že pro potřebu svých hudebníků počesťoval – stejně jako básníci Karel Dostál Lutínov (1871–1923),

---

(Šaratice); violoncello – Josef Wolf (Zbýšov); kontrabas – Petr Zavadil (Újezd u Brna); příčná flétna – Veronika Eliášová (Vážany nad Litavou), Jan Kašpařík (Blažovice), ? Richter (Bilovice); klarinet – Rostislav Cupák (Hostěrádky), Jaroslav Hložek st. (Zbýšov), Jaroslav Hložek ml., (Zbýšov), Vít Kašpařík (Blažovice), Josef Paleček (Šaratice), Vítězslav Černý (Blažovice); trubka – Karel Kalouda (Šaratice), František Pecina (Hostěrádky), Vilém Poláček (Hostěrádky), Vlastimil Poláček (Hostěrádky), Jindřich Švehla (Šaratice); zobcová flétna, hoboj – Jana Kašpaříková (Blažovice); lesní roh – Pavel Kašpařík (Blažovice); fagot, alpský roh, saxofon – Jan Kašpařík (Blažovice); tuba, heligon – František Valihrač (Hostěrádky); pozoun – Václav Setnička (Šaratice); tympány – Jan Pouchlý (Šaratice), Ctibor Bártek (Brno).

farář v Prostějově, Josef Marcel Svoboda (1891–1973), farář v Ostravě-Přívozu aj. – latinské renesanční sbory, což ve výsledku se zachovaným rytmem znělo nepřírozně.

### Aranžér, skladatel

Již jako začínající liturgický varhaník si sehnal všechny dostupné kancionály a varhanní doprovody různých katolických zpěvníků. Komparoval textovou i hudební stránku mnohých písní (nadevše miloval *Hospodine, všech věcí Pane*), přičemž preferoval takové, které měly refrén.<sup>34</sup> Vysoké renomé u něho měl *Cantus catholici* (1655) – první tištěný slovenský katolický kancionál, sestavený a vydaný slovenským jezuitou Benediktem Szöllösim. Přesto nebyl se žádným varhanním doprovodem, jako celkem, spokojen. Proto si začal psát doprovody vlastní. Po hromadném odchodu učitelů-varhaníků z kostelních kůrů v nově vzniklé Republice Československé byla nouze o hudebníky ochotné dát svůj um do služeb církve. Za královské nástroje tak namnoze usedali naprostí hudební diletanti – to se žel nevyhnulo ani jihomoravské metropoli. A právě pro tyto případy Láník sestavil *Nejběžnější zpěvy kostelní v harmonisaci velmi snadné*, op. 3a (1938/1939),<sup>35</sup> kde připsal: „*Začátečníci, trapte se! A hrejte nohama poctivě!*“

V době gymnazijních studií se zúčastnil exercicií, kde se seznámil s Vladimírem Nováčkem.<sup>36</sup> Ten Láníka upozornil na *Poutní knihu: modlitby a písně* (Brno: Dědictví sv. Cyrilla a Methoda, 1893) Františka Korce (1844–1931), faráře v Řeznovicích a jeho bratra Tomáše (1863–1923). Láník začal porovnávat texty, melodie a dospěl k názoru, že bratři Korcové do poutních písní neblaze zasáhli a že je třeba hledat původní znění ve starších pramenech. Dva roky po vstupu do biskupského alumnátu pak vyšla *Radostná cesta k Staré Matce Boží Žarošské* (Brno: Občanská tiskárna, 1942) – ta mu učarovala. Láník ji považoval za „*vědecký záznam překrásného pokladu lidových poutních písní*“.<sup>37</sup> Začal tedy studovat metodiku jejího vzniku. V této době se také seznámil se snahou některých hudebníků, například Miroslava Venhody (1915–1987), Ladislava Vachulky (1910–1986) a Josefa Veselky (1910–1992), oživit českou mariánskou píseň.

<sup>34</sup> Z toho důvodu ve své šaraticko-vážanské farnosti zavedl i několik poutních písní (viz *Lidové poutní proprium*).

<sup>35</sup> Pomocnou ruku začínajícím varhaníkům podal pater František Holík (1913–1984) publikací *Chceš se naučit hrát na varhany? Praktická příprava pro začátečníky* (1957) vydanou pro vnitřní potřebu Cyrilometodějské bohoslovecké fakulty Litoměřice; dále redemptorista Karel Bříza (1926–2001) opusem *Snadné varhanní doprovody s předehrami a mezihrami* (Olomouc: Cyrilometodějská matice, 1990). Břízův počín vznikl již v roce 1984 a stal se nejrozšířenější alternativou knižní jednotce *Kancionál. Varhanní doprovod* (Praha: Česká katolická Charita, 1980). Začátkem milénia vyšly *Snadné doprovody písní z Kancionálu* (Rosice u Brna: Gloria, 2000) Jiřího Plhoně (\* 1972), někdejšího spirituála Katolického gymnázia v Třebíči, nyní faráře v Modřanech a *Kancionál: Snadný varhanní doprovod* (Brno: Musica sacra, 2004) Jednoty na zvelebení církevní hudby na Moravě.

<sup>36</sup> Vladimír Nováček (1918–1999) – římskokatolický kněz, generální vikář, děkan brněnské kapituly a probošt kapituly v Mikulově.

<sup>37</sup> FRYDRYCH, Karol. Reverendus Dominus Antonín Láník. *Věstník Historicko-vlastivědného kroužku v Žarošicích*, Žarošice, 2003, č. 12, s. 81–83.

Z Kolkova sběratelského poutního hudebního odkazu napsal varhanní doprovod ke třem desítkám písní a to tak, aby dobře vyzněl i v podání čtyřhlasého smíšeného sboru. Pro pěší pouť šaraticko-vážanské farnosti k žarošské Madoně:

I. vybral a zharmonizoval písně:

Na začátku pouti – *Ach, má Žarošská Matičko; Radostná chvíle nastala; Poutníčkové, pospíchejte; Překrásná růžička* (2 nápěvy); *Radujme se poutníčkové; Slyšte hlas Panny Marie; Kde jsi, Žarošská Matičko moje; Vzhůru, vzhůru, poutníci;*

Pobožnosti na cestě – *Obávám se soudu Tvého* (2 nápěvy); *Pozdraven buď, Kříži svatý; Sem hříšníci; Pojd', pohled', poutníčku; Kříži svatý, strome vzácný; Ó, Matko Boží Maria; Žalostné kvílení; Ach, kýž jsem slavičkem; Pohled' sem hříšné stvoření; Na pokání půjdem;*

Poutnické písně na cestě po růženci – *Tento růženec, Bože můj; Tento růženeček malý;*

II. sestavil a zharmonizoval *Lidové poutní proprium* (1971) pro dva až tři předzpěváky (nebo malou scholu), lid Boží obecný a neobligátní varhany<sup>38</sup>

III. zkomponoval *Lidové ordinarium poutníků moravských* (1972) pro lid Boží obecný a neobligátní varhany<sup>39</sup>

IV. sestavil a zharmonizoval *Věneček poutních písní k její papežské korunovaci* (1995) – výběr pak vyšel na hudebním nosiči *Pouť & Vánoce v Žarošicích* (Praha: Antiphona, 1996, zvuková kazeta)



Antonín Láník s Antonínem Kolkem, sestavitelem poutního kancionálu *Radostná cesta*.

<sup>38</sup> *Lidové poutní proprium* (1971) sestává z písní: *S radostí putujem, nábožní křesťané; Sem, sem, poutníčkové; Sem stvoření vše pospíchej; Nastoticičkráte budiž pozdravena.*

<sup>39</sup> Láník zde použil motivů několika známých poutních písní: *Zdrávas, dcero Boha Otce; Ó Maria, Císařovno; Vítej, tisíckrát vítej, ó Maria; Překrásná růžička líbezně voní, jež se líbila i L. Janáčkoví.*

Pro potřeby hudebníků své farnosti upravil:

- *Nesem vám noviny* (1952) – koleda pro smíšený sbor, klarinet a varhany; tónina F-dur, 18 taktů
- *S radostí putujem* (1954) – mariánská píseň pro mužský sbor, tónina G-dur, 36 taktů
- *Matičko milá* (1954) – žarošská poutní píseň pro tříhlasý dětský nebo ženský sbor, tónina As-dur, 16 taktů
- *Kam se mám smutný obrátit* (1957) – žarošská poutní píseň pro sólový chlapecký alt, smíšený sbor, 2 lesní rohy, varhany; tónina G-dur, 35 taktů; dedikace: zasloužilému pěvci Jaroslavu Martináskovi
- *K oltáři tvému přicházím, ó Kriste* (1958) – pro smíšený sbor a varhany, tónina in G-dur, 16 taktů
- *Tantum ergo* (1936, arr. 1957) – skladbu Ladislava Špolce pro smíšený sbor instrumentoval pro orchestr (2 klarinety, 2 lesní rohy, 2 trubky, 2 pozouny, tympány) a varhany, tónina D-dur, 23 taktů.<sup>40</sup>

Na podněty II. vatikánského koncilu (1962 – 1965) a tím vzniknuvší zcela nové situaci v církvi zareagoval nejprve harmonizací chorální mše *Missa mundi*, kompozicí *České mše chorální*, zpěvů ke svěcení ratolestí a průvodu Květné neděle, dvanácti responsoriálních žalmů<sup>41</sup> a šesti zpěvů aleluja před evangeliem.

Jelikož chtěl (nejen ve své farnosti) zabezpečit rychlý a plynulý příchod nového ritu, složil sedm českých ordinárií pro lid Boží obecný a varhany, jež vyšly tiskem pod názvem *Septem ordinaria* (Brno: Salve Regina, 2003)<sup>42</sup> a tvoří vrchol Láníkovy kompoziční tvorby:

- *Missa simplex* (1967) – části: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus; skladba byla napsána pro praktickou potřebu venkovského dětského sboru, který odhodlaně vykročil na cestu k obnově liturgického zpěvu v duchu 2. vatikánského koncilu; jak název napovídá, dílko je to prosté, až instruktivní: zpěvní rozsah je 6 tónů, varhanní doprovod má tříhlasou fakturu
- *Lidové ordinarium poutníků moravských* (1972) – části Kyrie<sup>43</sup>, Gloria, Sanctus, Agnus; skladba je vystavěná z motivů čtyř poutních písní; dedikace: Blahoslavené Panně Marii k její oslavě a širokým zástupům jejich poutnických ctitelů ku radosti a potěšení srdce
- *Missa Dominicalis* (1976) – části: Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus; skladba oslavuje dílo Ježíše Krista, proto v mohutné radosti andělské zvěsti Gloria nalezneme reminiscenci písně *Vzhůru, bratři milí*; dedikace: brněnské katedrále sv. Petra a Pavla a brněnské diecézi k jejímu jubileu 1777–1977
- *Ordinarium Cyrillo-Methodianum* (1984) – části: Kyrie obsahuje 3 způsoby tropovaného zpěvu určenému k tzv. ritus initiales, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus; skladba je věnována jubilejnímu roku svatého Metoděje (885–1985) a myšlence sjednocení Slovanů pod ochranou svatých Cyrila a Metoděje; kompozici hráli povinně u postupových zkoušek žáci 6. ročníku ZUŠ se zaměřením na církevní hudbu v Brně<sup>44</sup>

<sup>40</sup> Dedikace: „Vydáno z pozůstalosti rukopisu k uctění památky velkého kněze umělce, profesora brněnské konzervatoře a biskupského alumnátu; tisku připravil a revidoval Fr. Šesták, instrumentoval Antonín Láník v roce 1957; skladba vznikla v roce 1936 a byla určena chrámovému sboru v Brně-Komárově.“

<sup>41</sup> Před vlastní kompozicí chvalozpěvů si opsal responsoriální žalmy prováděné v kostele sv. Jakuba v Praze.

<sup>42</sup> *Septem ordinaria* vydal František Malý (\* 1956) – muzikolog činný v Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea, ředitel Základní umělecké školy Hrotovice a varhaník v Radkovicích u Hrotovic.

<sup>43</sup> *Česká mše op. 7* Jana Kunce (1883–1976) inspirovala Láníka k použití *duoly* v části Kyrie *Lidového ordinária poutníků moravských*.

<sup>44</sup> Dnešní Základní umělecká škola varhanická Brno, Smetanova 14.



- *Svatoanežské ordinarium* (1985) – části: Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus; skladba byla napsána jako instruktivní pro nácvičné kurzy varhaníků brněnské diecéze k budoucímu svatořečení blahoslavené Anežky České a původně zkomponována pro skupinu křesťanského folku, lid Boží obecný a dvě kytary; z důvodu větší použitelnosti ji autor přepracoval pro všeobecnou scholu, lid Boží obecný a varhany
- *Vánoční ordinarium* (1996) – skladba oslavuje narození Páně citacemi dvou vánočních písní: *Narodil se Kristus Pán* (Kyrie, Sanctus, Agnus) a *Čas radosti, veselosti* (Gloria); Credo, které je staročeským tropem chorálu, autor převzal ze starých českých graduálů a harmonizoval je; varhanní faktura Gloria a Credo je napsána tak, aby se dal dobře zpívat i smíšeným sborem
- *Velikonoční ordinarium* (1997) – části: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus; v Gloria Credo je uplatněn tropovaný zpěv převzatý ze staročeských graduálů

I další vokální a vokálně-instrumenální duchovní skladbičky vznikly pro potřeby jeho hudebních spolupracovníků.

- *Ó salutatis hostia* (1936) – pro smíšený sbor, tónina A-dur, 21 taktů, jediná dochovaná Lánikova skladba s razítkem: Hudební archiv bohoslovců brněnských
- *Regina coeli op. 6* (1940) – pro smíšený sbor, smyčcový kvintet a varhany, tóniny: C-dur, F-dur, 72 taktů, latinský text
- *Příčině naší radosti* (1944) – pro soprán a varhany, tónina F-dur, 17 taktů, varhany mají samostatnou linii, napsáno ve štyrském exilu
- *Žalm č. 9 op. 6c* (1944) – pro sólový soprán a varhany, tónina As-dur, 47 taktů
- *Královně máje* (1946) – smíšený sbor a cappella, tónina D-dur, 21 taktů
- *Te lucis ante terminum* (1947) – pohřební píseň pro mužský sbor a cappella, tónina G-dur, 12 taktů, dedikace: Chrámovému sboru v Jaroměřicích nad Rokytnou, latinský text
- *Píseň o svatém Lukáši* (nedatováno) – I. pro 3hlasý ženský sbor a cappella, II. pro smíšený sbor a varhany, III. pro lid Boží obecný a varhany, tónina G-dur, 25 taktů
- *Hej, pastýřové, vstávejte* (nedatováno) – pastorela pro smíšený sbor, orchestr (flétna, 2 klarinety, 2 lesní rohy, 2 trubky, 2 pozouny, 2 housle, viola, violoncello, kontrabas) a varhany, tónina G-dur, 38 taktů
- *Pastorální Pangué lingua* (nedatováno) – pro smíšený sbor a varhany, tónina G-dur, 31 taktů
- *Česká mše vánoční* (1956) – pro sóla, dětský sbor, malý orchestr a varhany, tónina D-dur, 362 taktů dedikace: Šaratickému dětskému chrámovému sboru a jeho zasloužilému sólistovi Jaroslavu Martináskovi
- *Česká vánoční mše* (1957) – pro sóla, dětský sbor, orchestr a varhany, části: Kyrie, Gloria, Graduale, Credo, Offertorium, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei; dedikace: „*Posmrtné památce Vladimíra Němčanského, ministranta a horlivého sólisty chrámového dětského sboru v Šaraticích, zemřelého tragicky 5. července 1957.*“ Neliturgický text, tónina D-dur, 327 taktů
- *Mešní píseň velikonoční* (1958) – pro lid Boží obecný a varhany, tónina E-dur, 16 taktů
- *K oltáři Tvému přicházím, ó Kriste* (1958) – píseň pro soprán a varhany, tónina G-dur, 16 taktů
- *Kyrie* (nedatováno) – pro smíšený sbor a varhany, tónina e-moll, nedokončené
- *Tantum ergo pastorální* (nedatováno) – pro sólový soprán a bas, smíšený sbor, varhany a orchestr, tónina G-dur, 39 taktů, varhany mají samostatnou linii

- *Křečovičká pastorela* (1963) na slova vánoční básně veledůstojného pána P. Jana Chvátala, faráře v Křečovicích – pro smíšený sbor, 2 housle, kontrabas a varhany, tónina F-dur, 28 taktů, dedikace: *Chrámovému pěveckému sboru v Křečovicích u Sedlčan*
- *Proč, Maria, proč vzdycháte* (1965) – vánoční píseň pro smíšený sbor, sólovou trumpetu in B, 2 housle, violu, violoncello a varhany, tónina Es-dur, 16 taktů, dedikace: *K uctění památky své matky a staršího šaratického bratra pana Julia Holoubka, kteří rádi tuto píseň zpívali*
- *Veni Sancte Spiritus* (nedatováno) – pro smíšený sbor, orchestr (2 klarinety, 2 fagoty, 2 lesní rohy, principál, tympány, 2 housle, viola) a varhany, tónina C-dur, nedokončené
- *Vzhůru, bratři vstávejte* (nedatováno) – vánoční mše pro dětský sbor a varhany, části: Kyrie, Gloria, Graduale, Credo, Offertorium, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Communio, K požehnání, 250 taktů, tóniny: G-dur, D-dur, A-dur, E-dur, na motivy koled
- *Vánoční mše koledová* (1965) – pro sóla, dětský sbor, orchestr a varhany, části Kyrie in G-dur, Gloria in C-dur a G-dur, Graduale in B-dur, ostatní části nemají text, nedokomponováno
- *II. Missa simplex* (nedatováno) – pro lid Boží obecný a varhany, části Kyrie a Sanctus jsou svázány rytmem, části Gloria a Agnus mají volný rytmus, tónina C-dur, český text
- *Ave Maria* (nedatováno) – pro mezzosoprán a varhany, tónina G-dur, 38 taktů, latinský text
- *Tři písně* (nedatováno) – pro dětský dvouhlasý sbor a varhany, tóniny F-dur, G-dur a G-dur, 60 taktů
- *Hajej, můj Ježíšku* (nedatováno) – vánoční ukolébavka pro střední hlas, varhany a orchestr, tónina G-dur, 23 taktů
- *Svatý Urban* (2007) – pro střední hlas a varhany, dedikace: slavkovskému veledůstojnému pánu Milanu Vavrovi
- *Smuteční pochod* (nedatováno) – pro varhany, tóniny: 1. část d-moll, 2. část citující píseň Bůh ti tento život dal (jednotný Kancionál č. 914) F-dur, 42 taktů, pozn.: jediná skladba Antonína Lánika pro sólové varhany.
- *Lidové písně I* (1940) – pro mužský sbor a cappella, *Dej mi, Bože, ten dar* – tónina As-dur, 12 taktů; *Ešče sa opýtam* – tónina f-moll, 14 taktů, *V černým lese* – tónina G-dur, 10 taktů, *Povídají lidé* – tónina dis-moll, 12 taktů
- *Husar* (nedatováno) – mužský sbor a cappella, tónina As-dur, 60 taktů
- *Okolo Hradišča* (nedatováno) – mužský sbor a cappella, tónina C-dur, 12 taktů

Z výše uvedeného soupisu vyplývá, že většina skladbiček otce Antonína je malého rozsahu a v durové tónině, což koresponduje s jeho veselým a optimistickým naturelem. Studium hymnologie jej přivedlo ke kompoziční zásadě: tvořit melodii, melodie si vážít a melodii zachovat. S ideou, aby se ordinárium blížilo lidovému zpěvu, svou harmonií bylo co nejpřirozenější a splňovalo požadavek logicky tvořených, lehce zapamatovatelných melodií napsal *Lidové ordinarium poutníků moravských* (1972), za což získal v celostátní soutěži ordinárií čestné uznání České liturgické komise (Praha 1976).<sup>45</sup> Ačkoli bylo církevně schváleno Kapitulním Ordinariátem v Brně

<sup>45</sup> Kolik ordinárií bylo do klání přihlášeno, mi není známo. V pozůstalosti Antonína Lánika je k tomu uvedeno několik poznámek. Z nich vyplývá, že například ordinárium Petra Hrubíše mělo pořadové číslo 262. Soutěže se mj. zúčastnili: Josef Blatný, Karel Bříza, Michal Čákr, Petr Eben, Emil Hába, Josef Hart, František Holík, Karel Hradil, Petr Hrubíš, Bohuslav Korejs, Karel Kudr, Stanislav Mach, Zdeněk Angelik Mička, František Nosek, Josef Olejník, Zdeněk Pololánik, Karel Sklenička, Jirí Strejc, Otto Albert Tichý či Josef Trumpus. Liturgická komise stanovila pro tvorbu

(pod číslem 2907) již 3. května 1973, a mohlo se tedy zpívat při slavení liturgie, o větší popularizaci se zasloužil až hudební vědec František Malý, který jej zařadil do *Salve Regina: poutnického kancionálu pro poutě a laické pobožnosti* (1. vydání Brno: Salve, 1992; 2. vydání Brno: Salve Regina, 2015). Jelikož tato kompozice dosáhla z tvorby šaratického kněze největší popularity, přiblížím ji podrobněji.

Jde o mešní ordinarium, *Ordinarium Missae*, tedy soubor závazných textů liturgických zpěvů, které však postrádá vyznání víry (Credo). Tonální plán: části Kyrie, Gloria a Sanctus jsou zasazeny v B-dur, Agnus pak v g-moll. Z bližšího seznámení s partiturou vyplývá, že cílem projektu rozhodně nebyl tóninový kontrast, ale podřízení zpěvní lince, interpretační přístupnosti a logice. Kyrie jako jediné končí dominantou, ostatní části mají shodný počáteční i závěrečný tón I. stupně. Varhanní sazba se nachází v ambitu  $G - es^2$ . Horní maximum vychází z vokálního hlasu, protože part v pravé ruky po celou dobu opisuje melodii hlasu. Nespornou předností je snadná hrátelnost i na královském nástroji s krátkou oktávou.

Antonín Láník, 1972

**KYRIE**

Antonín Láník: *Lidové ordinárium poutníků moravských* (In: *Septem ordinaria*, s. 13).

Cantus má rozsah  $es^1 - es^2$ . V Kyrie autor použil motiv jedné z nejkrásnějších žarošických poutních písní *Zdravas, dcero Boha otce* (*Radostná cesta k Staré Matce Boží Žarošské*, č. 74, dle sdělení „staršího bratra“<sup>46</sup> Jozefa Dúbravy z Gbel na Slovensku):

---

ordinárii tři odlišné hudební proudy: 1) gregoriánský chorál, 2) moderní kompozice s archaickým podtónem, 3) zdroj lidový. Láník v klání o vytvoření lidového ordinária trumfnul Karel Bříza, ačkoli do termínu uzávěrky dodal jen první tři části (Kyrie, Gloria, Credo). Bříza byl totiž osloven tři dny před uzávěrkou skladatelské soutěže!

<sup>46</sup> Starší bratr – předzpěvák poutních písní v procesí.

1. Zdrávas, dce-ro Bo - ha Ot - ce, Pan-no nad pan -  
li - li - um Božské Tro - ji - ce,  
na-mi, krás-ná me - zi vše-mi, ó Ma - ri - a,

In: *Radostná cesta k Staré Matce Boží Žarošské*, s. 191.

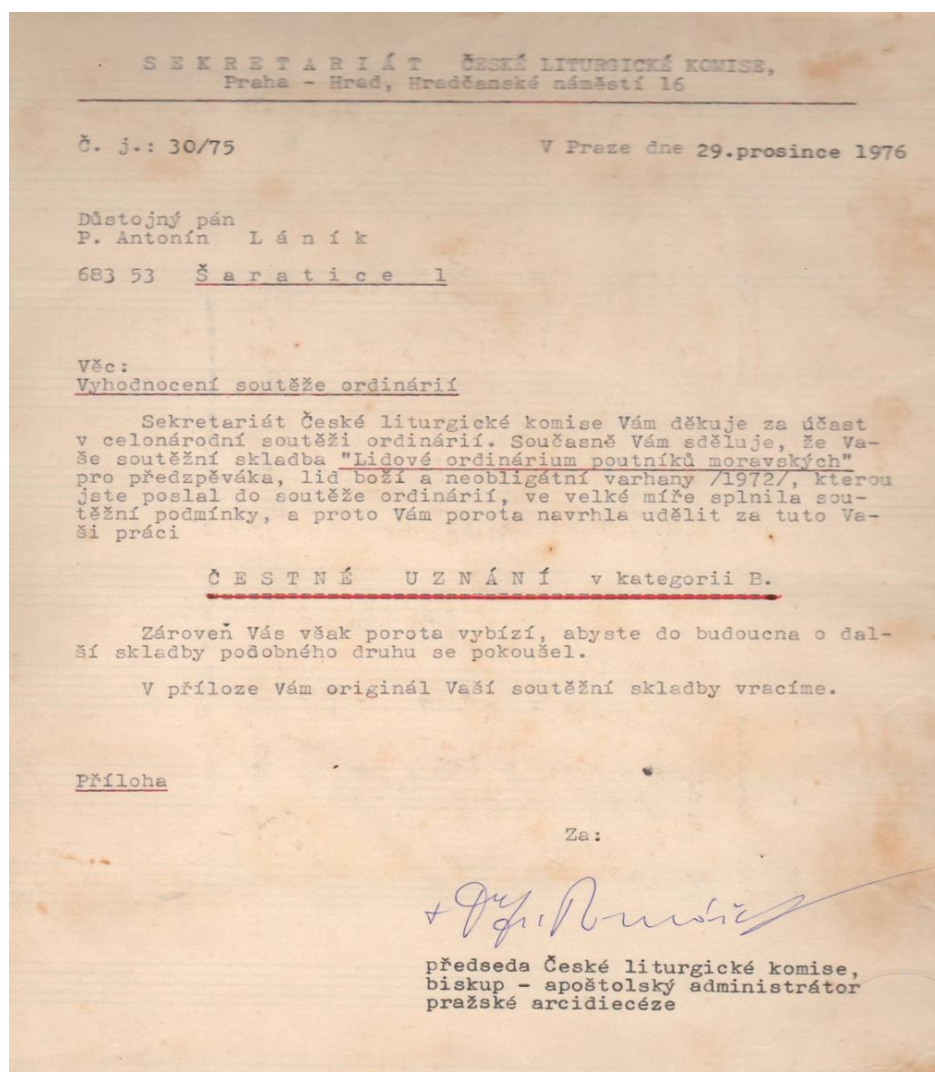
V Gloria tento motiv ještě více rozpracoval a přidal k němu motiv písně *Ó Maria, Císařovno* (*Radostná cesta k Staré Matce Boží Žarošské*, č. 37, dle sdělení Jozefa Dúbravy z Gbel) ve střední části. Druhou část mešního ordinaria otevírá krátká introdukce – zvolání pronášené celebrantem, sólistou či liturgickou scholou – a uzavírá rozvité slavnostní Amen, podložené poměrně dlouhým melismatem a zakončené reminiscencí písně *Pozdvihněte oči svoje, Marie milovníci* (*Radostná cesta k Staré Matce Boží Žarošské*, č. 57, nápěv i text sdělil Jozef Dúbrava). V *Sanctus* šaratický farář zpracoval motiv písně *Vítej, tisíckrát vítej* (*Radostná cesta k Staré Matce Boží Žarošské*, č. 63, nápěv i text sdělil Jozef Dúbrava) – hymny všech poutníků, kteří připutovali před milostný mariánský obraz a skládali barokní „poklonu“ Matce Boží. V Agnus pak použil motiv písně *Překrásná růžička líbezně voní* (*Radostná cesta k Staré Matce Boží Žarošské*, č. 4, nápěv je od Vincence Svobody), tolik Leošem Janáčkem obdivované, jako celkem 3x se opakující tvořenou asymetrickou periodu. Na rozdíl od Josefa Olejníka, jenž při třetím zvolání komponuje zcela novou hudbu (viz jednotný *Kancionál*, č. 502), Láník text podkládá identickou melodií.

„Žarošické ordinarium“ nemá zvlášť výrazný rytmus, což vyplývá z liturgické úlohy textu, proto jsou použity pouze osminové a čtvrté hodnoty. Rytmičky překvapí pouze duola v Kyrie; tato část je jako jediná usměrněna do 12/8 taktu. Jinak není taktové označení uváděno – taktové čáry totiž oddělují jednotlivé verše textu s odlišným počtem dob. Responsoriální typ zpěvu se dodržuje u Kyrie a incipitu Gloria. Pro interpretaci Gloria se osvědčil jednotný zpěv všech dohromady (Láník nedoporučoval provádět druhou část mešního ordinaria formou střídání scholy a lidu Božího obecného, neboť „atomizováním a přerušováním se brání lidu, aby se naplno rozezpíval“). Zhudebněný text mše má svoji melodickou linku bez recitant – šaratický farář si totiž velmi dobře uvědomoval, že dlouhé pasáže recitativního charakteru mohou být pro společný zpěv farního společenství poměrně komplikované.

*Lidové ordinarium poutníků moravských* sestává z malých forem. Struktura je určena textem, tedy motivicko-tematickou spřízněností jednotlivých veršů. Harmonický průběh skladby však vychází z tradiční klasicko-romantické harmonie a nepřináší žádné neobvyklé jevy; nenajdeme zde prvky modality či vybočení do jiných tónin. Ze sazby zcela zřetelně číší varhanická praxe. Typickým příkladem jsou basové prodlevy se sekundovými postupy středních hlasů, jež skýtají



jistou variabilitu ve varhaníkově invenci. Všechny závěry jsou autentické, a to celé nebo poloviční (Kyrie), což je typické spíše pro hudbu profánní. Opakované melodické linky autor zpestřil obměnami basové linie, rytmickým ozvláštňením a reharmonizacemi – na základě několika pravidel tonální harmonie zaměnil jednotlivé akordické funkce a docílil tak několika zvukových variant. Kinetickou složku pak stanovil přesně dle Mälzelova metronomu. *Lidové ordinarium poutníků moravských* existuje i ve verzi pro dechovou kapelu; partitura je uložena v Muzeu obce Žarošice. Každoročně zaznívá spolu *Lidovým poutním propriem* při poutní mši šaraticko-vážanské farnosti v Žarošicích (vždy 3. sobotu v měsíci září).



Čestné uznání za skladbu *Lidové ordinarium poutníků moravských* s podpisem Františka Tomáška, Praha 1976.

Otec Antonín zastával názor, že vše již bylo složeno. S tímto vědomím se tedy nepouštěl do žádných experimentů a předem rezignoval na kompozici větších hudebních forem. Svoji hřivnu raději investoval do potřeb muzikálně nadaných farníků. Z edukativního hlediska byly tedy velmi záslužné jeho úpravy vánočních koled šitých na míru rodícímu se chrámovému sboru a orchestru

v Šaraticích. Podíváme-li se však na jeho skladatelský odkaz přísnou optikou muzikologa, dojdeme k závěru, že nepřináší nic nového, neobsahuje výrazové prostředky moderní hudební řeči, naopak má rysy alla kancionál a téměř vše je v rytmicky konstantní homofonní faktuře. Láníkovo hudební myšlení totiž bylo prosto komplikovaných rytmů, alterací, polyfonních technik, modalit, dokonce i starých církevních stupnic. Za nejzdařilejší považuji zhudebnění *Mešní písně velikonoční, Septem ordinaria* a harmonizace písní obsažených v *Lidovém poutním propriu* – těch si cenil i hudební vědec Jan Trojan (1926–2015). Ne vše je i u těchto skladeb jakostní; melodická linka a zvláště deklamace by šla vyřešit lépe, ale některé plochy zdobí vynalézavá – chtělo by se říci Šínovská – harmonie. Jsem bytostně přesvědčen, že svým vyvinutým harmonickým cítěním mohl být velmi užitečným a platným spolupracovníkem na tvorbě jednotného *Kancionálu* (1973), k čemuž žel nedošlo.

## Organolog

Antonín Láník miloval zvuk varhanního pléna již jako malé dítě. Soustavným zájmem, samostudiem a konzultacemi s významnými odborníky se vypracoval na předního znalce varhan své doby.<sup>47</sup> Jako expert v oboru organologie byl z pověření kapitulního ordinariátu (od roku 1965) zván ke stavbě a opravě mnoha varhan brněnské diecéze. Při tom se pravidelně setkával s diecézním kolaudátorem Vladimírem Hawlíkem. Šaratický farář navrhl kolem tří desítek varhanních dispozic, dokonce si postavil malý varhanní pozitiv.<sup>48</sup> Zúčastnil se rovněž mnohých Organologických setkání Sekce přátel varhan pořádaných pod hlavičkou Muzejní a vlastivědné společnosti v Brně Jiřím Sehnalem (\* 1931) – hlavní náplní byly několikadenní autobusové zájezdy po zajímavých historických varhanách.<sup>49</sup> Podobné exkurze sám zorganizoval po nabytí svobody.<sup>50</sup> Tyto akce byly neocenitelným brainstormingem – burzou nápadů a postřehů k jednotlivým nástrojům. Částečně se podílel také na dokumentaci (katalogizaci) varhan v českých zemích pod záštitou Společnosti pro starou hudbu a ČSAV. V pozůstalosti se zachovalo okolo dvou set jím opsaných dispozic, jež ho zaujaly.

---

<sup>47</sup> Například v dopise firmy Továrny na varhany národní podnik Krnov ze dne 10. června 1959 adresovaném šaratickému faráři je uvedeno: „*Děkujeme Vám za dispozice Vašich varhan a po všeobecné kritice Vám musíme sdělit, že Vaše dispozice by obstála před všemi profesory... Jsme přesvědčeni, že taková výměna dispozic mezi námi bude častěji a budeme se těšiti, když se k nám častěji podíváte a sám si vyžádáte různé dispozice, které nám posoudíte. Taková spolupráce nám bude velmi vítaná.*“

<sup>48</sup> Dle laskavého sdělení krnovského varhanáře Václava Smolky (\* 1956).

<sup>49</sup> Muzejní vlastivědná společnost a Společnost pro starou hudbu vydávaly pro účastníky Organologických setkání brožury. Například v pořadí 16. exkurze se konala 2. – 7. července 1988 po varhanách v těchto destinacích: Jablonná v Podještědí, Hejnice, Chrastava, Jestřebí, Zahrádka (Mnichov), Holany, Zákupy (zámek), Česká Lípa, Kněžmost, Bakov nad Jizerou, Bělá pod Bezdězem, Kruh, Okna, Dubá, Kunratice, Nový Bor, Česká Kamenice, Ustětk, Kravaře, Konojedy; ubytování bylo ve Stráži pod Ralskem.

<sup>50</sup> Počátkem 90. let 20. století do rakouského Göttweigu. Viz ŠVESTKOVÁ, Pavla. Zájezdy za varhanami. *Zpravodaj Musica sacra: zvláštní vydání k 20. výročí*. Brno, 2013, s. 61–64.



Zájezd po historických varhanách  
(v první řadě zleva: Antonín Láník s hudebním historikem Jiřím Sehnalem).

Po ustanovení duchovním v Šaraticích (1949) měl Láník vizi majestátního provádění chrámové hudby. Na prostorově rozměrném kůru se tehdy nacházely jednomanuálové varhany s pedálem a devíti znějícími rejstříky Jana Zachystala (1846–1920) z Třebíče, jež měly mechanickou trakturu, kuželkové vzdušnice a stály u zadní stěny – varhaník seděl čelem k oltáři. Ač tento nástroj nevykazoval závad ani napadení červotočem, byl demontován a na konci roku 1955 prodán za 24 800,- Kčs do Břeclavi.<sup>51</sup> Otec Antonín původně zamýšlel v kostele sv. Mikuláše postavit dvoumanuálové varhany s dvaceti rejstříky.<sup>52</sup> Po hudebních úspěších nově založeného dětského sboru, ale i zformovaného smíšeného pěveckého uskupení začal však zvažovat organum se třemi manuály. Jelikož stavbu královského nástroje nechtěl podcenit, oslovil řadu odborníků své doby: Josefa Blatného, Josefa Černockého, Vladimíra Hawlíka, Františka Holčapka, Františka Michálka, Josefa Pukla, Václava Růta, Ernesta Rieglera Skalického z Bratislavy, Oto Veverku a nejmenovaného organologa z některé německy mluvící země,<sup>53</sup> aby navrhli dispozici vhodnou do akustiky šaratického kostela sv. Mikuláše. Ze 41 nashromážděných dispozic (13 dispozic s dvěma manuály a 28 dispozic s třemi manuály)<sup>54</sup> se rozhodl pro variantu v této podobě:

<sup>51</sup> Prozatímní funkci při lidovém zpěvu zastal přenosný pozitiv, zdarma zapůjčený Ladislavem Vachulkou.

<sup>52</sup> Návrh dispozice menších dvoumanuálových varhan pro Šaratice: **I. Manuál**, hlavní stroj: Principál 8', Flétna dutá 8', Salicionál 8', Oktáva 4', Flétna trubcová 4', Kvinta 4' + 2 2/3' + 2' + 1 3/5', Superoktáva 2', Flétna příčná 2', Mixtura 1 1/3', Roh zakřivený 8'; **II. Manuál**, pozitiv na zábradlí: Kopula krytá 8', Kopula otevřená 4', Principál 2', Kvinta 1 1/3', Mixtura 1; **Pedál**, 30-30: Subbas 16', Bourdonbas 16', Oktávbas dřevěný 8', Kvinta 5 1/3', Superoktáva 4'

<sup>53</sup> Antonín Láník v tomto případě záměrně neuvádí ve svých poznámkách jeho jméno. V pozůstalosti se dochoval jeden dopis, jehož podpis se žel nepodařilo dešifrovat.

<sup>54</sup> LÁNÍK, Antonín. *Návrhy dispozic varhan*. Šaratice, 1954-1955, rkp.

<b>I. Manuál</b> , hlavní stoj, 58-58, tlak 60 mm, zásuvková vzdušnice		
1. Bordun	16'	celé kryté úzké dřevo
2. Principál	8'	cín 60 – 80 %
3. Flétna dřevěná	8'	36 otevřená, dřevěná a trycht. cín
4. Salicionál	8'	široce mensurovaný 60 – 80 % cín
5. Oktáva	4'	velmi úzký cín 80 %
6. Flétna trubicová	4'	v diskantu jako flétna špičatá, cín
7. Kvinta italská	2 2/3'	cín 80 %
8. Dolkán trychtýřový	2'	cín 80 %
9. Mixtura major 5-7x	1 1/3'	dvojsborová (principál + flétna zobcová)
10. Trompeta	8'	jazyk, cínové ozvučny, trychtýře 80 % cín

<b>II. Manuál</b> , pozitiv na zábradlí, 58-58, tlak 50 mm, výpustková vzdušnice, šprink		
11. Kopula major	8'	celá úzké kryté dřevo
12. Kopula minor	4'	v diskantu kónický cín
13. Principál	2'	cín 80 %
14. Kvinta	1 1/3'	cín 80 %
15. Roh noční	1'	krytý, v diskantu otevřený
16. Mixtura minor 4x	2/3'	cín 80 %
17. Regál chlapecký	8'	jazyk s měděným originálními ozvučnými

<b>III. Manuál</b> , horní stroj (žaluzie), 58-70, tlak 70 mm, vzdušnice kuželo-pneumatická		
18. <i>neobsazeno</i>		
19. Kvintadena	8'	kovová, 60 % cín
20. <i>neobsazeno</i>		
21. <i>neobsazeno</i>		
22. Flétna špičatá	4'	cín 80 % klasického tvaru
23. <i>neobsazeno</i>		
24. Flétna zobcová	2'	konická 80 % cín
25. <i>neobsazeno</i>		
26. <i>neobsazeno</i>		
27. <i>neobsazeno</i>		

<b>Pedál</b> , 30-30, tlak 60 mm, zásuvková vzdušnice		
28. Principál	16'	otevřený, dřevo
29. Subbas	16'	kryté dřevo
30. Oktáva	8'	kov v prospektu
31. Roh kamzičí	8'	konický kov klasického tvaru
32. Pomer krytý	4'	krytý kov, šir. mensury
33. Mixtura ped. 4x	2 2/3'	čtyřřadá
34. Bombard	16'	jazyk, přirozené ozvučny kovové
35. <i>neobsazeno</i> <sup>55</sup>		

Nástroj navrhl s pomocnými zařízeními: spojky (I-I 4', I-P 8', II-I 8', II-P 8', III-III 4', III-II 8', III-I 4', III-I 8', III-I 16', III-P 8', III-P 4'), volné kombinace (A, B), tlačky (Pleno, Tutti, vypínač kombinací A a B, vypínač jazyků, anulátor pedálu) a šlapky (vypínač válce, zapínač Tutti, žaluziová šlapka, crescendo válec, Cymbel-Stern na pozitivu má zvonky C-E-G-A).

Uvedená dispozice je z 90% dílem šaratického faráře a z 10% dílem Jana Bedřicha Krajse (1908–1978), profesora pražské konzervatoře. Menzury navrhl Pavel Žur (1909–1970),<sup>56</sup> varhanář z Chrástavy, který rovněž zhotovil přesný technický plán těchto varhan. Jan Bedřich Krajs v roce 1954 navrhl zalomení a složení mixtur, dal k dispozici přesný diagram menzur a labírování. Na

<sup>55</sup> Neosazené rejstříky: 18. Kryt hrubý 8', 20. Unda maris 8', 21. Principál 4', 23. Nasard trubicový 2 2/3', 25. Tercie 1 3/5', 26. Mixtura akuta 1', 27. Hoboj 8'.

<sup>56</sup> Pavel Žur pracoval po dvě dekády u Riegrů v Německu a Oskara Walckera (1869–1948).



celkovém pojetí participovali zvláště Ladislav Vachulka, Oto Veverka, Josef Pukl a František Holčapek, rodák z Martínkova u Moravských Budějovic; vše revidoval diecézní kolaudátor Vladimír Hawlík. Láník v průběhu let 1954/1955 oslovil čtyři varhanářské firmy (Dřevopodnik města Brna, Družstvo varhanářů ORGANA Kutná Hora, Továrny na varhany – národní podnik Krnov, Pavel Žur – varhanářská dílna Chrastava) a nechal si u nich udělat nezávazné ofert-nabídky. Osobně preferoval kutnohorskou firmu, protože již měla zkušenost s výstavbou královského nástroje na zásuvkových vzdušnicích v Kraselově. Z výběrového řízení nakonec vzešla vítězně nabídka Františka Holčapka (Dřevopodnik města Brna, varhanářství – provozovna 2217, Havelkova 20, Brno-Bohunice), přestože krnovská firma při přibližně stejné ceně poskytovala záruku 5 let, tedy o 2 roky více než varhanářský podnik jihomoravské metropole.



Antonín Láník za varhanami v kostele sv. Mikuláše v Šaraticích, 1956.

Nástroj byl navržen jako třímanuálový s rozdělením na hlavní stroj – spolu s pedálem v první etáži jednotné skříně s píšťalovým, době vzniku odpovídajícím prospektem, ovládaný z první klaviatury na pravém boku skříně umístěného pneumatického tlakového hracího stolu. Dále pozitiv, situovaný ve středu zábradlí kůru a ovládaný z druhé klaviatury hracího stolu, a korunní (žaluziový) stroj, řízený ze třetí klaviatury hracího stolu a umístěný ve středu jednotné skříně, ve druhé etáži, nad stroji prvního manuálu a pedálu. Šaratický farář, jako navrhovatel dispozice, usiloval o moderní nástroj na zásuvkových vzdušnicích. Konečná podoba varhan je však nejednotný celek s prvním manuálem a pedálem na zásuvkových vzdušnicích – s pneumatickým ovládním z tlakového hracího stolu pomocí Barkerovy páky, druhý manuál (positiv) má pneumatickou výpustkovou

vzdušnici se zprostředkujícími relé tlak – výpust, třetí manuál má klasickou tlakovou kuželovou pneumatickou vzdušnici. Vzduchové hospodářství je pro toto technické řešení mohutně předimenzované. Má ventilátor ve věži kostela, avšak bez sání vzduchu z interiéru kostela. První manuál je vybaven dvěma měchy nad sebou – jedním pro zásobení Barkerových pák prvního manuálu a pedálu, registratury (tlakové, výpustkové) prvního manuálu, pedálu a hracího stolu, druhým pro zásobení píšťaliště prvního manuálu. Pedál má třetí měch pro zásobiště píšťaliště. Druhý manuál (positiv) má pod podlahou kůru čtvrtý měch, korunní stroj měch pátý. Nástroj zůstal pro pohnuté politické poměry v citované době stavby nedokončen. Byl dokončen hrací stůl, první manuál, pedál a positiv. Třetí manuál zůstal v torsu se třemi osazenými registry; připraveny, ale nepřipojeny dva registry. Žel doposud nedošlo na zhotovení žaluziové skříně, a tudíž nebylo připojeno ovládání žaluzií v hracím stole.

#### Připomínky ke konceptu varhan:

- K zásadním nedostatkům patří chybné dimenzování zásuvkových vzdušnic prvního manuálu a pedálu. První manuál má 10 rejstříků, zahrnuje též jazyk, Mixtura je až sedminásobná. Pedál stojí na osmi rejstřících. Počet rejstříků na obou vzdušnicích má vysokou spotřebu vzduchu, již neodpovídá průřez tónových kanálů. Při ní citelně klesá tlak podle počtu volených registrů, což má za následek silné kolísání ladění, jež při plenu klesne až o 20 centů! Situace je zhoršena nesmyslným použitím velmi nízkého tlaku obou strojů (60 mm vodního sloupce) a konstrukcí píšťal na plný vzduch v noze. To odpovídá po léta mylně prosazovanému názoru, že podstatou jakosti zvuku barokních varhan – které jsou považovány za vrchol dokonalosti – je nízký tlak a otevřené nohy píšťal. Ve skutečnosti pracovní tlak závisí zásadně na velikosti ozvučovaného prostoru a na konstrukci – menzuře píšťal, jež určuje spotřebu vzduchu jednotlivých registrů a tlak nutný k optimálnímu vybuzení píšťal (tvorbě tónu). Při volbě tlaku je nutno mít na zřeteli odpory vzduchu v cestě k píšťalce (dané složitostí stavby vzdušnic, průřezy vzduchových cest, materiálem vzdušnic, čistotou opracování). Je třeba si uvědomit, že dřevo na vzdušnicích bude se změnami teploty a vlhkosti vzduchu vhnáného do mechanismu varhan pracovat. Stěny se časem zanesou prachem, což sníží průměry cest. Výsledek: stálé pozvolné snižování použitelného tlaku a prohlubování velikosti výkyvů ladění při hře. Šaratické varhany Dřevopodniku města Brna to šedesát let jasně dokazují. Pedál vykazuje též výraznější poklesy tlaku, odpovídající vysoké spotřebě vzduchu 16' varhanních píšťal.
- Odlišná konstrukce vzdušnic všech manuálů (zásuvka – výpustná pneumatika – tlaková pneumatika) nerespektuje rozdílnou rychlost reakce těchto vzdušnic při stisku a odlehčení kláves. Zatímco ozev zásuvkových vzdušnic je rychlý (v Šaraticích je omezen vloženou Barkerovou pákou), ozev výpustné a tlakové pneumatiky vykazuje zpoždění, navíc ještě rozdílné (výpustka je rychlejší než tlaková kuželka). Při hře na jednotlivé manuály bez použití spojek, lze tyto rychlosti ozevu při stisku kláves částečně tlumit, při spojení strojů mezi sebou je však vyloučit nelze a hra se stává nepřehlednou a nečistou. Problémy většího rázu jsou při odlehčení kláves. U zásuvky rychle zavírá ventil pero, u výpustky stlačený vzduch, u kuželky je zavření tónů závislé pouze na pádu kuželky, který může být brzděn přidavnými odpory osiček a vodících kolíků. Kuželka je velmi lehká, kombi-

nace takto volených systémů v jedněch varhanách spolu s naprosto pochybenou vazbou pracovních tlaků ve vztahu ke konstrukci strojů a prostoru kostela znehodnocují nástroj a celkový projev.

Ve své době se jednalo o unikátní projekt, protože podobná konstrukce (zásuvkové vzdušnice) se ve zdejším varhanářství dlouhá desetiletí nestavěla. To však s sebou přineslo i stinné stránky – chyběly například zkušenosti předchozích generací varhanářských mistrů. Navíc do celkového pojetí nástroje mluvilo až příliš odborníků a každý z nich si chtěl prosadit svoje ideje. Výsledné technické řešení šaratických varhan Dřevopodniku města Brna (I. manuál – hlavní stroj, 10 registrů, zásuvková vzdušnice; II. manuál – pozitiv na zábradlí, 7 registrů, výpustková vzdušnice; III. manuál – horní stroj, 3 registry, vzdušnice kuželo-pneumatická; pedál – 7 registrů, zásuvková vzdušnice) je těžko pochopitelný a odůvodnitelný experiment. Stavitelé vnesli do nástroje mnoho problematických řešení a větších či menších konstrukčních chyb. Varhany dodnes nejsou dostavěny – ve třetím manuálu není osazeno sedm registrů, v pedálu jeden, chybí žaluzie. Nyní probíhá jejich oprava<sup>57</sup> varhanářem Tomášem Nováčkem (\* 1983) z Třebíče.

### Další aktivity

Činnost Antonína Láníka značně přesahovala mantinely povinností vyplývajících ze služby venkovského faráře. V hudební sekci Diecézní liturgické komise napomáhal pateru Františku Holíkovi (1913 – 1984) zavádět zpěvní části do obnovené liturgie (od 1. ledna 1965).<sup>58</sup> Stál v čele komise (jmenované roku 1966), která realizovala v Brně na Petrově č. 2 *Instruktaže pro varhaníky* (1967 – 1974). Podílel se také na organizaci dalšího cyklu *Instruktaží pro varhaníky* (od 16. dubna 1983 – 1992) v kostele Neposkvrněného Početí Panny Marie v Brně na Křenové spolu s hudebním historikem Jiřím Sehnalem (harmonie, dějiny katolické chrámové hudby), paterem Karlem Cikrlem (liturgika), zpěvákem a varhaníkem Františkem Chmelíkem (nácvik nového kancionálového repertoáru), varhaníky Zdeňkem Hatinou a Josefem Veselým. Školení varhaníků zaštil tehdejší neohrožený prelát Ludvík Horký. Účastnilo se jich v průměru sto chrámových hudebníků.

Účastnil se katalogizace varhan v českých zemích a autobusových zájezdů po varhanách, přičemž některé sám zorganizoval. Zasedal několikrát u Jeho Eminence kardinála Františka Tomáška v ústřední hudební sekci liturgické komise, kde inicioval celostátní soutěž ordinárií. Byl jedním ze členů poroty, která tuto soutěž vyhodnocovala. Z podnětu Kapitulního Ordinariátu napsal studii *Kněží hudebníci brněnské diecéze 1777–1977* (Šaratice, 1975). Coby prosynodální examinator zkoušel kněze z liturgického zpěvu a ritu, zastával rovněž post hudebního referenta slavkovského děkanství.

<sup>57</sup> Otec Antonín odkázal na opravu šaratických varhan cca 180 000,- Kč. Půl milionu svých úspor věnoval na opravu organa Vojtěcha Káše (1871–1925) ve Vážanech nad Litavou, kterou provedl Václav Šlajs (\* 1940) z Plzně (2003); nezjištěnou částku též na koupi digitálních varhan do Domova sv. Alžběty v Žernůvce.

<sup>58</sup> Viz *Acta Curiae Episcopalis Brunensis*, Brno, 1965.

## Okruh přátel

Těch, kteří jej navštěvovali, bylo mnoho a je nesnadné vzpomenout všechny. Přátelství udržoval se svým kamarádem z dětství Františkem Šestákem (1916–1976), knězem a politickým vězněm, který pro něho sbíral kostelní písně, či „Mariánským slavičkem“ Antonínem Kolkem (1895–1983), s nímž se seznámil v roce 1952 a se kterým absolvoval mnoho pěších zásvětných poutí do Žarošic. Kolek na sklonku svého života věnoval šaratickému knězi svoji sběratelskou kolekci poutních písní. Z hudebníků měl nejraději svatovítského katedrálního varhaníka Otto Nováka (1930–2013) a jeho ženu Marii (\* 1936), bohemistku a redaktorku časopisu *Varhaník*. Novákovy varhanní improvizace i hudební produkce u svatého Jakuba v Praze zcela odpovídaly naturelu šaratického faráře.<sup>59</sup> Pojila je láska k výsostné chrámové figurální hudbě, v naprostém konsensu rovněž byli v kritickém pohledu na současný jednotný *Kancionál*. Dále se přátelil se sbormistry Josefem Veselkou (1910–1992) a Karlem Hradilem (1910–1979), se starobrněnským regenschorim Miroslavem Příhodou (1912–1988), zábrdovickým regenschorim Zdeňkem Hatinou (\* 1941), s varhaníky Josefem Černockým (1915–1970), Vladimírem Hawlíkem (1911–1993), Františkem Michálkem (1895–1951), Josefem Puklem (1921–2006), Ernestem Rieglerem Skalickým (1890–1968), Janem Čápem (\* 1920) a Josefem Veselým (1928–2019), s pěvcem Františkem Chmelíkem (1933–2003), s organologem Ladislavem Vachulkou (1910–1986), disponérem Janem Bedřichem Krajssem, s uměleckými vedoucími krnovského závodu Rieger-Kloss Oto Veverkou (1904–1973)<sup>60</sup> a Bohumilem Plánským (1932–2012), s varhanářem Františkem Holčapkem (1911–1999), s hudebními skladateli Zdeňkem Zouharem (1927–2011) a Zdeňkem Pololáníkem (\* 1935), s muzikology Vratislavem Bělským (1924–2003) a Františkem Malým (\* 1956), s hudebním historikem Jiřím Sehnalem (\* 1931) či s kněžimi-hudebníky Aloisem Ambrozem (1913–1991) z Velkého Meziříčí, Karlem Břízou (1926–2001) ze Svaté Hory, Vojtěchem Hebelkou (1917–1981) z Bílovic nad Svitavou, Františkem Holíkem (1913–1984) z Bobrové u Žďáru nad Sázavou, Josefem Martínkem (1888–1962) z Prace. Pater Láník se samozřejmě znal s hudebními referenty jednotlivých děkanství brněnské diecéze.<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Na faře v Šaraticích měl Láník na dvě desítky magnetofonových kazet s produkcemi Svatojakubského sboru a orchestru řízeného Josefem Herclm (\* 1928) a Otto Novákem u varhan. Repertoár i provedení mohou hodnotit jako prvotřídní. Nahrávky pořídil jeho gymnazijní spolužák Antonín Šesták z Brna-Komárova, který inicioval též několik zájezdů po varhanách spolu s manželi Novákovými a Ant. Láníkem.

<sup>60</sup> Otto Veverka odešel v 67 letech do důchodu. Při této příležitosti (v listopadu 1971) obdržel odznak Zasloužilý pracovník průmyslu ČSR. V podniku Rieger-Kloss pracoval přes 20 let jako umělecký poradce (generální projektant). Jeho nástupci byli Bohumil Plánský a pak Václav Smolka (\* 1956).

<sup>61</sup> Děkanští hudební referenti brněnské biskupství z let 1978–1980 v poznámkách Antonína Láníka: Brno-město Bohumil Pavlů a Vladimír Petřů, Kuřim Stanislav Videňský, Modřice Ladislav Vrbňák a Arnošt Slaviček, Rosice Jiří ?, Židlochovice Stanislav Fric, Blansko Vladimír Kotoun, Boskovice František Nosek, Letovice František Kšica, Tišnov Jan Nesvačil, Velká Bíteš Josef Pojezdný, Bystřice nad Pernštejnem František Brunclík, Břeclav Karel Onuca, Hustopeče Josef Fasora, Klobouky Vladimír Konečný, Mikulov Josef Dvořák, Pohořelice Ladislav Vavel, Hodonín Josef Dvořák a František Kozák, Žarošice Jaroslav Zapletal, Rousínov Josef Mareček, Bučovice Metoděj Vitula, Slavkov u Brna Antonín Láník, Znojmo František Kubaš, Jevišovice Karel Holík, Vranov Ladislav Veselý (?),





Otto Novák, Antonín Láník, Marie Nováková, Karol Frydrych (Žernůvka, 2011).

V archivu farního úřadu Šaratice je 5 hudebnin s věnováním otci Láníkovi:

- *Česká mše vánoční* (Praha: Česká katolická charita, 1962); dedikace: „*Otci P. Láníkovi rád podpisuje Miroslav Příhoda, v Brně dne 19. 3. 1981.*“
- *Vánoční meditace* (Brno: Otakar Pokoj, 1935) pro troje housle a harmonium Huberta Padrty; dedikace: „*V upomínku na společné muzicírování věnuje svému milému žáku a spolupracovníku Antonínu Láníkovi autor. Brno, 29. IX. 1940.*“
- *Polka* (Brno: Otakar Pokoj, 1935) pro čtyři housle s průvodem harmonia Huberta Padrty; dedikace: „*V upomínku na společné muzicírování věnuje svému milému žáku a spolupracovníku Antonínu Láníkovi autor. Brno, 29. IX. 1940.*“
- *Slavnostní fanfáry* (1977) pro 2 trumpety, 2 lesní rohy, 2 pozouny a tympány; dedikace: „*Důstojnému pánu P. Antonín u Láníkovi se vzpomínkou na dávné doby koncertování věnuje Jan Hlaváč.*“
- *Preghiera* (1997) per armonio ossia per pianoforte; dedikace: „*Důstojnému pánu, P. Antonínu Láníkovi, faráři v Šaraticích a hudebníku příkladnému k padesátiletí jeho kněžství Zdeněk Zouhar*“<sup>62</sup>

## Memoáry

Na konzultace k R. D. Antonínu Láníkovi jsem začal jezdit z popudu faráře Mariana Rudolfa Kosíka brzy po mém jmenování regenschorim v Žarošicích (1995). Kosík si přál, abych ve farnosti zavedl *Lidové ordinarium poutníků moravských* a seznámil se s kolekcí žarošických poutních písní a barokním poutním ceremoniálem. Setkání se uskutečňovala v cca dvouměsíční periodicitě.

---

Hrušovany Zdeněk Pospíšil (?), Hostěradice František Grmolec, Moravský Krumlov Jan Fiker, Jihlava Jiří Procházka, Třešť Jiří Landa, Třebíč Václav Večeřa, Náměšť nad Oslavou Karel Cikrle, Přibyslavice Antonín Sporer, Velké Meziříčí Jan Kubát, Žďár nad Sázavou Alois Učeň a Karel Fiala, Jaroměřice nad Rokytnou Jaroslav Novotný, Moravské Budějovice František Adámek, Dačice František Jindra.

<sup>62</sup> ZOUHAR, Zdeněk. Na okraj mé skladby *Preghiera* per armonio. *Věstník Historicko-vlastivědného kroužku v Žarošicích*, Žarošice, 2004, č. 13, s. 46.

Rozebírali jsme organologii, dějiny hudby, hudební harmonii..., ale také kancionály, hymnologii, versologii, poutní repertoár, vliv světské písně na píseň duchovní (kontrafakta), jakožto stylové změny v duchovním zpěvu lidu, zvláště na přelomu 18. a 19. stol.

S oblibou vysvětloval konstrukční principy jednotlivých částí královského nástroje. Jako zapálený organolog „znal mapu“ – věděl, kde se nacházejí historicky cenné nástroje, komentoval a hodnotil dílčí opusy varhanářských dílen. Patřil stejně jako např. varhanní virtuos Josef Pukl k zastáncům pneumatické traktury. Ideálem pro něho však byla německá varhanářská preciznost – správně se domníval, že české firmy neumí udělat pneumatickou trakturu na úrovni našich západních sousedů. Nemalý přehled měl rovněž v hudebních dějinách; s naprostou samozřejmostí ze sebe chrlil historické souvislosti, letopočty, pojmy, důležitá díla. Z našich skladatelů obdivoval především tvorbu Antonína Dvořáka. Znal sborové dílo žarošického rodáka Zdeňka Blažka (s alumnátním sborem provedl některé jeho skladby) i Zdeňka Zouhara (zde mj. poukazoval na renovační přínos v *Žarošické mši pastýřské*). Na závěr setkání jsme se přesunuli k harmoniu, kde mi přehrával svoje ordinária a improvizace. Od roku 1983 měl potíže s motorikou dolních končetin (to již nechoďil do patra fary, důkazem je farní archeologie-dokumenty v přízemí jsou z tohoto roku); také proto jsme spolu nikdy nebyli u varhan v šaratickém kostele. Na cestu jsem většinou dostal některou z jeho skladbiček nebo zvukovou kazetu s live nahrávkami produkcí z kostela sv. Jakuba v Praze.

Po odstěhování otce Antonína do Domova sv. Alžběty na Žernůvku u Tišnova (zřizovatelem je Kongregace Milosrdných sester III. Řádu sv. Františka pod ochranou Svaté Rodiny v Brně) jsme se vídali 1–2x/rok. V tomto období (2005 – 2014) se konaly tři důležité návštěvy: u příležitosti jeho devadesátých narozenin a dvě společně s manželi Otto a Marií Novákovými z Prahy.

Jaký vlastně otec Antonín byl? Předně vynikající člověk nezměrného optimismu, rovného charakteru, přející povahy, srdečný, empatický. Proslul jako výborný kazatel,<sup>63</sup> dovedl vést fundovaný rozhovor či diskusi. Přes všechny hudební aktivity si plně uvědomoval, že jeho prioritou je duchovní poslání – a k tomu přistupoval velmi zodpovědně. Byl tmelem a respektovanou autoritou farnosti. Vedl příkladný kněžský život<sup>64</sup> prostoupený otcovskou péčí o farnost a farníky. Pomohl mnoha lidem lidskou sounáležitostí i materiálně. Ačkoli nelpěl na pozemských hodnotách, velmi ho ranila ztráta violy při vykradení fary na přelomu milénia.

Na věčnost odešel v úterý 10. června 2014 v Domově sv. Alžběty na Žernůvce. Vážanská farnost se s ním rozloučila při mši sv. v úterý 17. června v 19.00 hodin ve filiálním kostele sv. Bartoloměje. Pohřební mši sv. ve středu 18. června sloužil v 16.00 hodin ve farním kostele

---

<sup>63</sup> Perlička: 27. února 2006 se v brněnském kostele sv. Augustina uskutečnil koncert duchovní hudby k počtě Josefa Pukla, profesora JAMU a brněnské konzervatoře, a prof. Jiřího Sehnala, světově uznávaného hudebního historika. Na závěr koncertu požádal ředitel ZUŠ se zaměřením na církevní hudbu Pavel Hamřík přítomného Antonína Lánika o „pár vět“ k oběma jubilatům. Cirka desetiminutový projev pak byl odměněn bouřlivým potleskem ve stoje.

<sup>64</sup> Psal si všechny homilie, breviář se modlil latinsky a německy.

sv. Mikuláše pomocný biskup českobudějovický Mons. Pavel Posád spolu s třemi desítkami kněží. Ve smutečních projevech vyjádřili poděkování představitelé čtyř obecních úřadů: Karel Kalouda, starosta Šaratic, Zdeněk Petráš, starosta Hostěrádek-Rešova, Jaroslav Řezáč, zastupitel Vážan nad Litavou a Jaroslav Žalkovský, starosta Zbýšova. Pohřební obřady v kostele a na hřbitově v Šaraticích vykonal novoříšský opat Marian Rudolf Kosík.

## Epilog

Reverendus Dominus Antonín Láník bezesporu patřil k nejvýznamnějším kněžím–hudebníkům 2. poloviny 20. století v naší vlasti. V jeho hudební činnosti můžeme zřetelně vidět pět směrů: 1) organologický; 2) zájem o liturgický zpěv; 3) interpretační – violista, houslista, sbormistr, varhaník; 4) skladatelský; 5) hudebně organizační. Podíváme-li se podrobněji na jeho život, dojdeme k závěru, že nelze než souhlasit s výrokem hudebního skladatele a muzikologa Zdeňka Zouhara (1927–2011): „*Takového kněze byste mezi ostatními hledali lucernou.*“ Requiescat in pace.

## PRAMENY:

Moravský zemský archiv v Brně, pracoviště Slavkov u Brna, Fond K12 OV Národní fronty, inv. č. 16 Zápisy se schůzí církevních referentů 1949/1950.

## LITERATURA:

CÍSAŘOVÁ, Marcela. Jak se hraje a zpívá... (interview). *Zpravodaj Musica sacra*, Brno: Jednota Musica sacra, 1996, roč. 4, č. 3, s. 4.

DOLEŽALOVÁ, Františka – DOLEŽAL, Jiří. Ohlédnutí za koncertem. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno, 2006, roč. 14, č. 2, s. 5.

FRYDRYCH, Karol. Činnost Jiřího Sehnala na poli církevní hudby. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno, 2011, roč. 19, č. 1, s. 5–6.

FRYDRYCH, Karol. Hudební kultura v Šaraticích. In: *Šaratice (1209-2011) 800 let + 2 roky navíc* (kniha). Obec Šaratice, s. 63–68, 87–88.

FRYDRYCH, Karol. In memoriam P. Antonína Láníka. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno, 2014, roč. 22, č. 3, s. 18–20. ISSN 2336-5374. *Tišnovské noviny*, Tišnov, 28. srpna 2014, roč. XXIV, č. 9, s. 23. *Vážanský Hlásek*, Vážany nad Litavou, 2014, č. 2, s. 12–13. *Obecní zpravodaj*, Šaratice, 2014, č. 4, s. 4–6.

FRYDRYCH, Karol. Inspirace Radostnou cestou k Staré Matce Boží Žarošské. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno, 2014, roč. 22, č. 5, s. 13–15. ISSN 2336-5374.

FRYDRYCH, Karol. Historie Šaratického chrámového sboru. *Šaratický farní zpravodaj*, Šaratice, 2016, roč. 1, č. 1, s. 2–4.

FRYDRYCH, Karol. Kantoři – varhaníci v Šaraticích. *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Kostelní Vydří, 2013, č. 4, s. 15–16. ISSN 1212-5334.

FRYDRYCH, Karol. Kněží hudebníci – Antonín Láník. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno, 2009, roč. 17, č. 1, s. 4–6. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno, 2009, roč. 17, č. 2, s. 7–9.

FRYDRYCH, Karol. Mé srdce je v Žarošicích - interview s P. Antonínem Láníkem. *Hlas od Panny Marie*, Žarošice: Římskokatolická farnost Žarošice, 2010, roč. 15, č. 3, s. 2–3. *Věstník Historicko-vlastivědného kroužku v Žarošicích*, Žarošice, 2011, č. 20, s. 65–66.

- FRYDRYCH, Karol. Ohlédnutí za sbormistrovskou činností P. Antonína Láníka. *Cantus*, Praha: Unie českých pěveckých sborů, 2012, roč. XXIII, č. 2, s. 60–61. ISSN 1210-7956.
- FRYDRYCH, Karol. P. Antonín Láník devadesátiletý. *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Kostelní Vydří, 2011, roč. 12, č. 6, s. 18-19. ISSN 1212-5334. *Hlas od Panny Marie*, Žarošice, 2011, roč. 16, č. 4, s. 2–4.
- FRYDRYCH, Karol. Příkladný farář a hudebník P. Antonín Láník. *Věstník Historicko-vlastivědného kroužku v Žarošicích*, Žarošice, 2001, č. 10, s. 68–70. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno, 2002, roč. 10, č. 3, s. 3–6.
- FRYDRYCH, Karol. Příspěvek k hudební kultuře Žarošic – skladby věnované Žarošicím. *Vlastivědný věstník moravský*, Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2014, roč. 66, č. 3, s. 306–308. ISSN 0323-2581. *Věstník Historicko-vlastivědného kroužku v Žarošicích*, Žarošice, 2014, č. 23, s. 27–30.
- FRYDRYCH, Karol. Reverendus Dominus Antonín Láník. *Věstník Historicko-vlastivědného kroužku v Žarošicích*, Žarošice, 2003, č. 12, s. 81–83.
- FRYDRYCH, Karol. Stručná zpráva o lidovém duchovním zpěvu v Šaraticích. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno: Musica sacra, 2017, roč. 25, č. 2, s. 11–12. ISSN 2336-5374.
- FRYDRYCH, Karol. Význam responsoriálních žalmů v liturgii. *Šaratický farní zpravodaj*, Šaratice, 2018, prosinec, s. 5–6.
- FRYDRYCH, Karol. Zpěvem k srdci, srdcem k Bohu – o P. Antonínu Láníkovi s Janem Kunderou. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno, 2011, roč. 19, č. 5, s. 10–12. ISSN 2336-5374.
- LÁNÍK, Antonín. *Návrhy dispozic varhan*. Šaratice, 1954–1955, rkp.
- MALÝ, František. P. Antonín Láník. In: *Septem ordinaria*. Brno: Salve Regina, 2003. M-706522-02-9.
- MALÝ, František. *Salve Regina: poutnický kancionál pro poutě a laické pobožnosti*. Brno: Salve, 1992, 509 s. ISBN 80-901240-1-1.
- NOVÁČEK, Tomáš. Oprava varhan v Šaraticích – II. etapa. *Šaratický farní zpravodaj*, Šaratice, 2018, prosinec, s. 5.
- NOVÁKOVÁ, Marie. Kněz, který mnoho učinil pro liturgickou hudbu. *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Kostelní Vydří, 2014, roč. 15, č. 4, s. 17–19. ISSN 1212-5334.
- TROJAN, Jan. Pouť a Vánoce v Žarošicích (Mariánské poutní písně, Žarošická mše pastýřská). *Opus musicum*, Brno, 1997, roč. 29, č. 2, s. 24–32. ISSN 0862-8505. *Věstník Historicko-vlastivědného kroužku v Žarošicích*, Žarošice, 2000, č. 9, s. 9–11.
- SEDLÁK, Zdeněk. P. Antonínu Láníkovi s vděkem a úctou. *Věstník Historicko-vlastivědného kroužku v Žarošicích*, Žarošice, 2013, č. 22, s. 128.
- SEHNAL, Jiří. Několik vzpomínek a zamyšlení. *Zpravodaj Musica sacra: zvláštní vydání k 20. výročí*. Brno, 2013, s. 9–10.
- SEHNAL, Jiří. Otcí Antonínu Láníkovi k devadesátinám. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno, 2011, roč. 19, č. 5, s. 8–10. *Věstník Historicko-vlastivědného kroužku v Žarošicích*, Žarošice, 2012, č. 21, s. 140–141.
- ŘEZÁČ, Jaroslav. Rozloučení s čestným občanem obce Váženy nad Litavou. *Vážanský Hlásek*, Vážany nad Litavou, 2014, č. 2, s. 12.
- ŠVESTKOVÁ, Pavla. Zájezdy za varhanami. *Zpravodaj Musica sacra: zvláštní vydání k 20. výročí*. Brno, 2013, s. 61–64.
- ZOUHAR, Zdeněk. Na okraj mé skladby Preghiera per armonio. *Věstník Historicko-vlastivědného kroužku v Žarošicích*, Žarošice, 2004, č. 13, s. 46.



## MILITARY BANDS AND MULTICULTURALISM BÉLA KÉLER AND THE CASE OF PEST

32 Lili Békéssy

HAS Research Centre for the Humanities, Institute for Musicology, Budapest

The military bands played an important role in the musical network of the 19<sup>th</sup> century Habsburg Empire. It seems that researching military bands gained a new impetus in the last few years regarding interpreting the bands from a historical-political perspective. The monograph of Emil Rameis<sup>1</sup> is still a fundamental starting point for the researchers as well as the volume edited by Eugen Brixel, Gunther Martin and Gottfried Pils.<sup>2</sup> Eva Vičarová's researches also has to be mentioned,<sup>3</sup> as well as the several publications of the institutional system of the music theaters of East-Central Europe.<sup>4</sup> Oskár Elschek,<sup>5</sup> Jiří Kopeczký and Lenka Křupková<sup>6</sup> also highlights the role of the military orchestras in the life of the theatres. The role of military orchestras in the Hungarian system of musical institutions were mainly studied by Károly Galván and Pál Karch.<sup>7</sup> Based on their work László Marosi published a monograph, which also available in English.<sup>8</sup>

Several problems harden the paths of researchers dealing with military music. First of all, Galván emphasized a recurring problem that the scores and registers of each regiment were probably remained in the possession of the conductors, or, perhaps they were misplaced – hardly

---

<sup>1</sup> RAMEIS, Emil: *Die österreichische Militärmusik von ihren Anfängen bis zum Jahre 1918* (Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1976) (= *Alta Musica* 2).

<sup>2</sup> BRIXEL, Eugen – MARTIN, Gunther – PILS, Gottfried: *Das ist Österreichs Militärmusik. Von der „Türkischen Musik“ zu den Philharmonikern in Uniform* (Graz–Wien–Köln, Edition Kaleidoskop, 1982).

<sup>3</sup> VIČAROVÁ, Eva: „Military Bands and the Circulation of Music in the Austrian Empire during the Nineteenth Century”, in RASCH, Rudolf (ed.): *The Circulation of Music in Europe. 1600-1900. A Collection of Essays and Case Studies*, Vol. 2. (Berlin, Berliner Wissenschafts Verlag, 2008), 291–307.

<sup>4</sup> About the East-Central-European musical theatre, see the publications e. g. KIM Katalin et al., eds., *The Network of the Music Theatrical Companies in Multilingual East-Central Europe. An Essentially International Genre and Its Repertoire in the Service of Nation-building. Visegrad Grant 2017–2018* (Budapest, HAS Research Centre for the Humanities Institute for Musicology, 2018); LASLAVÍKOVÁ, Jana: “Im Brennpunkt: Das Städtische Theater in Pressburg 1886–1920,” in ZVARA, Vladimír (Hg.): *Musiktheater in Raum und Zeit. Beiträge zur Geschichte der Theaterpraxis in Mitteleuropa im 19. und 20. Jahrhundert*, (Bratislava, Asociácia Corpus vspolupráci s NM CODE, 2015), 59–87; MARKOVIĆ, Tatjana: “Ottoman Legacy and Oriental Self in Serbian Opera,” *Studia Musicologica* 57, no. 1–2 (2016): 391–402; BOZÓ Péter: “Theatrical Landscape: Intersections between the Reception of Wagner and Offenbach in Nineteenth-Century Budapest,” *Studia Musicologica* 58, no. 3–4 (2017): 329–339; KIM Katalin (ed.): *Ferenc Erkel Operas* (Budapest, Rózsavölgyi, 2002–); TALLIÁN Tibor: “Opernorchester in Ungarn im 18. und 19. Jahrhundert,” in JENSEN, Niels Martin – PIPERNO, Franco (eds.): *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe*, vol. 1: *The Orchestra in Society*, (Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008), 151–216; TALLIÁN Tibor: *Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei* [Rozália Schodel and the beginnings of the professional Hungarian opera playing] (Budapest, Balassi, 2015).

<sup>5</sup> ELSCHKEK, Oskár: *A History of Slovak Music* (Bratislava, VEDA, 2003), 235–237.

<sup>6</sup> KOPECZKÝ, Jiří–KŘUPKOVÁ, Lenka: *Provincial Theater and Its Opera. German Opera Scene in Olomouc (1770-1920)* (Olomouc, Vydavatelství filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, 2015), 32–36.

<sup>7</sup> See e. g.: GALVÁN Károly – KARCH Pál: *A katonazenekarok szerepe a magyar városok kulturális életében 1849–1914*, I–V. [The role of military bands in the cultural life of Hungarian cities 1849–1914] (Budapest, MTA BTK ZTI Magyar Zenetörténeti Osztály, 1983).

<sup>8</sup> MAROSI László: *Two Centuries Military Music in Hungary* (Budapest, Editio Musica Budapest, 2015).

any scores are known. Galván was also concerned with another difficulty: the employed conductors were mostly not included in the military namebooks (*sematismus*), therefore most of them were forgotten.<sup>9</sup> Moreover, the research of the places of music is also needed regarded the Hungarian capital, Pest-Buda, since a current monograph on its urban music life of the 19<sup>th</sup> century Pest has not been written yet.<sup>10</sup> However, the researches of ethnomusicologist Bálint Sárosi are also important to mention,<sup>11</sup> as well as the publications of Lujza Tari.<sup>12</sup>

### Nations of Pest after 1849

The breakthrough of bourgeoisie occurred throughout the empire after the revolutions of 1848/49; the new form of autocracy, however, forcibly opened the way to limit and control the layers of the society. It also blocked the enforcement of the national communities' needed autonomy that have been forming in its territory for more than half a century then.<sup>13</sup> From the end of the 18<sup>th</sup> century the habits of cultural consumption changed also, throughout Europe. In relation to Pest-Buda, the historian Vera Bácskai emphasized the role of intelligentsia and officials, whom were distributors and models of the new national and bourgeois values. The plays in national language and the press were the further important intermediary media.<sup>14</sup>

Urbanization provided newer scenery in the encounter of the society's and nations' different layers. Besides the street's functional change and also its altered image a new lifestyle arose. The city became more and more isolated from the scenes of small towns and country life.<sup>15</sup> The increasingly differentiated population of the cities therefore gathered mainly in the public and semi-public places, which also served as scenes of the musical life.

---

<sup>9</sup> GALVÁN Károly: „Resnitsek József és Scholl Miklós: 'hangász kari mesterek' a cs. kir. 32. gyalogezrednél”, [József Resnitsek and Miklós Scholl: conductors at the k. k. 32nd infantry regiment] in HAUSNER Gábor – KINCSES Katalin Mária – VESZPRÉMY László (szerk.): *A Hadtörténeti Múzeum Értesítője* [Bulletin of the Museum of Military History] (Budapest, Hadtörténeti Múzeum, 2002), 121–126 (= *Acta Musei Militaris in Hungaria* 5). The 50 boxes of Galván's estate became known only in the last year in HM HIM Hadtörténelmi Levéltár (Budapest Military History Archives) with Galván's significant press research. The content of the legacy is currently under process.

<sup>10</sup> After the death of Kálmán d'Isoz at the 1950s the researches were interrupted. The publications till then were rather informing, e. g.: KESZI Imre: *Pest-Buda* (Budapest, Zeneműkiadó, 1973) (= *Muzsikáló Városok*). The volumes of city histories, especially the histories of Budapest are also dealing with the known institutions: Magyar Nemzeti Színház, Pesti Német Színház and Nemzeti Zenede. See e. g. GERGELY András (ed.): *Magyarország története a 19. században* [The History of Hungary in the 19<sup>th</sup> century] (Budapest, Osiris, 2005), 305–310.

<sup>11</sup> SÁROSI Bálint: „Everyday Hungarian music in Pest-Buda around 1870”, *Studia Musicologica* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1999), 325–352.

<sup>12</sup> TARI Lujza: „Revolution, War of Independence in 1848/49 and its Remembering in Traditional Music”, in BOISITS, Barbara (ed.): *Musik und Revolution. Die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1848/49* (Wien, Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2013), 189–208.

<sup>13</sup> GERGELY (2005), 280.

<sup>14</sup> BÁCSKAI Vera–GYÁNI Gábor–KUBINYI András: *Budapest története a kezdetektől 1945-ig* [The History of Budapest from the beginnings to 1945] (Budapest, s.n., 2000) (= *Várostarténeti Tanulmányok* 6.), 79–85.

<sup>15</sup> Ibid.

By the 19<sup>th</sup> century, the population of the Pest and Buda cities grew to 150,000. By that time Pest became the center of the country from several aspects: the city was the country's economic, political and cultural center, as well as the most populated and most urbanized settlement.<sup>16</sup> The population was mixed just as if one takes a look at the languages. According to the period's sociologist, Imre Palugyay, in 1852 still the language most people spoke was German, which was followed by the Hungarian. The Hebrew was also spoke in a great number.<sup>17</sup>

### **The Decree of 1851**

Military orchestras were also part of the process, especially from the 1850s. According to the literature it was the bands' *golden age* in the Habsburg Empire.<sup>18</sup> In spite of the proper institutional conditions many military orchestras provided music in urban and rural areas of the Empire. Eduard Hanslick reflected to the phenomenon as the followings in 1850:

“Regiments are often stationed in places where people first hear the voice of the band in their lives, so they can first experience the great, complete and clear music sound. No wonder these impressions are so powerful that people from small towns recall these occasions even after years.”<sup>19</sup>

Regarding the consistence of the Habsburg army the idea of a major reorganization formulated in the autumn of 1849. As part of the modernizational reform, military music was also meant to be reorganized. Franz Joseph I signed the decree on April 8, 1851, which also included the use of military orchestras outside service. According to the decree:

“The use of music bands for private purposes is left to the discretion and the tact of the commanders, but my will is that the use of military bands in public places can only be allowed under supervision and that in any case music bands must maintain the nature of a military institution.”<sup>20</sup>

The wages paid to the bands for providing music for the public contributed fundamentally to the cost of maintaining them.<sup>21</sup>

The total number of musicians in 1857 was more than 5000, who played in 141 orchestras. In order to the aftergrowth of musicians the decree maximized the number of employable students for each band adjusted to the regiments. In order to maintain that massive number and also to ensure

---

<sup>16</sup> Ibid.; SPIRA György–VÖRÖS Károly: *Budapest története IV. A márciusi forradalomtól az őszirózsás forradalomig* [The History of Budapest IV. From the Revolution of March to the Aster Revolution] (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978), 117–311.

<sup>17</sup> PALUGYAY Imre: *Buda-Pest szabad királyi városok leírása* [Description of royal free cities Buda-Pest] (Pest, Landerer és Heckenast, 1852), 346.

<sup>18</sup> See e.g. Marosi's definition about the period: MAROSI (2015), 76–107.

<sup>19</sup> HANSLICK, Eduard: „Österreichische Militärmusik”, in HANSLICK, Eduard: *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens* (Vienna, W. Braumüller, 1870), 53.

<sup>20</sup> Zirkularverordnung vom 10. April 1851, M. K. 2079 g., AVB 1851/53. Quotes: GALVÁN–KARCH (1983), *Jegyzetek*, 3–8.

<sup>21</sup> GALVÁN–KARCH (1983), 14, 23–24; MAROSI (2015), 76–107.

quality, certain European cities established military music schools, such as in Potsdam (1724), Paris (1836) or in London (1857). In the Habsburg Empire a military music school was opened in Prague in 1856.<sup>22</sup> There were no separate institutions for the training of military musicians within the 19<sup>th</sup> century Hungarian borders, but several of the Pest-Buda Music Society's pupils became military conductors or orchestra members. By name, we know about at least ten students, of whom seven were a conductor, and three were playing as a band musician.<sup>23</sup> However, clarifying even the basic information about their career is a difficult task regarding the lack of reliable data.

### **Military bands in the Magyar Nemzeti Színház (Hungarian National Theatre of Pest)**

On the other hand, there are several data about the operation of the military bands and their played repertoire in theatrical context. The bands were active on the countryside and in the larger cities; they were participating in opera performances and public concerts as well. Following the 19<sup>th</sup> century European tendency, the popular Italian, French and German operas have achieved new publicity by the changes in society's cultural habits. Military bands also had an effect on this process, therefore, the popular melodies of operas did not remain within the walls of theaters.

In addition to the practice of the Habsburg provinces, military orchestras have also been employed in the Magyar Nemzeti Színház (Hungarian National Theater of Pest), which is mainly referred to the playbills of the institution. These data can be supplemented by the current press and the protocols. One can find in the estate of János Simontsits,<sup>24</sup> a former director of the Pest National Theatre several forms called 'List of required devices'. These forms contains several references of the work including the fees of the military bands connected to each performance. According to the residual source material it can be defined that a military band was employed for three seasons in general. The year 1856 brought a change in this respect; in the theatre's protocol one can read a command that the names of the contributory military bands cannot be indicated.<sup>25</sup> The reason of the command is still unclear. Nevertheless, the missing data can be completed with those of the press. For example the military band of Béla Kéler, who conducted the 10<sup>th</sup> Mazzuchelli Infantry Regiment's orchestra. In September 28, 1857, the Hungarian language press *Hölgyfutár* mentioned the plan that Kéler and his military orchestra will perform in the National Theatre on October 9 with conducting his *Egy éj Velencében* – the article's text, however, have to be interpreted as a writing in

---

<sup>22</sup> VIČAROVÁ (2008), 292.

<sup>23</sup> According to the data of the „Zenede-lexikon” compiled by SZ. FARKAS Márta, in TARI Lujza – SZ. FARKAS Márta (eds.): *A Nemzeti Zenede* [The National Conservatory] (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005), 321–362.

<sup>24</sup> His estate is now at Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Kézirattár (Budapest, Hungarian Theatre Museum and Institute, Manuscript Collection).

<sup>25</sup> Igazgatósági jegyzőkönyv 1856. Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti tár. [Protocoll of the Directorate 1856. National Széchényi Library, Theatre Collection] NSZ kötetes iratok 697, 4v, §21.



a conditional mode.<sup>26</sup> Since the playbill of that day does not serve a proof,<sup>27</sup> its fulfillment is questionable. On October 9, two plays were on stage in a “Magyarized” version: Roderich Benedix’s *Der Vetter* comedy (“A bácsi, vagy: a szerelmes család. Vigjáték 3 felv. Irta Benedix. Fordította Remellay. Rendező: Feleki”)<sup>28</sup> and a play of Jean-François Bayard (“Tiszaháti libácska. Vigjáték 1 felv. Bayard után, Magyar szinre alkalmazta Bulyovszkyné. Rendező: Feleki.”)<sup>29</sup> – with no mention of Kéler.

### **Kéler and Pest-Buda**

Béla Kéler’s career provides a relevant example of the mid-19<sup>th</sup> century musical life of Pest-Buda. The Bártfa (today: Bardejov, Slovakia)-born musician Béla Kéler was active in most of the places of music in the Hungarian capital playing music for both official-institutional and entertaining occasions as a military conductor. He was present in Pest for shorter periods, between 1857 and 1862. Regarding the researches about his oeuvre the volume edited by Karol Medňanský is important to mention.<sup>30</sup> Besides shorter lexicon articles the biography written by Zoltán Sztéhlo in the 1930s can also serve as a starting point.<sup>31</sup> The period’s Hungarian press material published in Pest (e.g. *Pesti Napló*, *Divatcsarnok*, *Vasárnapi Ujság*, *Hölgyfutár*, *Budapesti Hirlap*, *Politikai Ujdonságok*, and *Nefelejts* from 1854 to 1882) serves now with new data. Based on the press the decades of 1850 and 1860 provides a new insight about the circumstances that characterized the musical life of Pest-Buda, and how Kéler adapted to the conditions there after the years he spent in Vienna and Berlin.<sup>32</sup>

Kéler arrived to Pest in the 1850s, right after the suppression of the 1849’s revolution, which period is usually referred to as the era of passive resistance.<sup>33</sup> However, the operation of the institutions and the system of the censorship has to be reappraised.<sup>34</sup> Regarding the art institutions, moreover, had to deal with the paradoxical situation of imperial loyalism and national interests – especially in the case of the Hungarian National Theatre. The Hungarian-language press published articles about his career frequently from 1854. As the conductor of the 10<sup>th</sup> Mazucchelli Infantry

---

<sup>26</sup> *Hölgyfutár*, September 28, 1857.

<sup>27</sup> Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, NSZ színlapok. [National Széchényi Library, Theatre Collection, “NSZ színlapok”].

<sup>28</sup> Premiere at the Hungarian National Theatre: April 30, 1847.

<sup>29</sup> Premiere at the Hungarian National Theatre: December 30, 1852.

<sup>30</sup> MEDŇANSKÝ, Karol (ed.): *Tvorba Bardejovského rodáka Bélu Kélera z pohľadu muzikológa a interpretov 21. storočia* (Prešov, Prešovská univerzita v Prešove Filozofická fakulta, 2013).

<sup>31</sup> SZTEHLO Zoltán: *Kéler Béla 1820–1882* (Budapest, s. n., 1930).

<sup>32</sup> BUBÁK, Peter: „Béla Kéler – život a dielo”, in MEDŇANSKÝ (2013), 33–45.

<sup>33</sup> About the historical revision of the term, see e. g. GERGELY (2003), 279–280; PAP József: „A passzív ellenállás, a neoabszolutizmus korának mítosza?” [The passive resistance, a myth of the era neoabsolutism?], *Aetas* 18/3–4 (2001), 119–136.

<sup>34</sup> See e. g. the publications of DEÁK Ágnes: „Zsandáros és policzájós idők” *Államrendőrség Magyarországon, 1849–1867* [„Times of police and gendarmes” The state police in Hungary, 1849–1867] (Budapest, Osiris Kiadó, 2015).

Regiment, they stationed in Vienna first, then in Pest-Buda, Debrecen, Zemun/Semlin/Zimony and Braşov/Brassó. According to the press, the regiment was kept mainly in Debrecen and Pest, then he departed to Nassau in 1862.

About his activity in Pest the press provides information. In January and February 1858, the Mazzuchelli band, which Kéler conducted from 1856, served and performed on the carnival balls of Pest. On October 3, in the same year *Budapesti Hirlap* presented him in a middle-long article with the subtitle “Béla Kéler’s first concert in Pest”. After a brief appreciation of his career, the article details the situation of the orchestra:

“[...] This regiment was placed to Pest, and therefore its conductor moved here as well. We hope to get acquainted with the works of the talented composer here, and even, as we hear, on the national stage. While this might happen, Béla Kéler and the K[aiserlich] K[önigliche] music band conducted by him has already started its public concerts, and the first occasion is the today's Sunday, on the 3<sup>rd</sup> of October and will be held in the Tüköry Söracsarnok [Beer Hall].”<sup>35</sup>

The Tüköry Söracsarnok, where Kéler and his orchestra were frequent performers, was also a frequented meeting point for the military officers. In his book on Pest-Buda, Sándor Tonelli, a writer in sociology, mentions other places of music, too, where military bands played:

“On the middle of the day the military officers were parading in the Váci street and in the summer evenings they visited the Fischer ice cream kiosk at the corner of Váci street and today’s Vörösmarty Square. Before the kiosks, it was customary to play military music on the days designated by the city commander.”<sup>36</sup>

A large number of visitors was attracted by the outdoor concerts of military orchestras in the capital,<sup>37</sup> and Kéler’s and Josef Dubez’s common band was of a general interest. Dubez was also active in Pest’s musical scenes as the military conductor of the 4<sup>th</sup> Hoch-und Deutschmeister Infantry Regiment.<sup>38</sup> It is still not known when and where they met exactly; supposedly under Kéler’s years he spent in Vienna in the 1840s. Their band was founded in Pest, 1861, after they left their military conductor carrier. They played at promenade concerts or in the shooting house – the main meeting points of the bourgeois society:

---

<sup>35</sup> *Budapesti Hirlap*, October 3, 1858.

<sup>36</sup> TONELLI Sándor: *Nagyapáink Pest-Budája* [Pest Buda of our Grandfathers'] (Budapest, Athenaeum, 1944), 84.

<sup>37</sup> MAGYAR Erzsébet: „Társalkodási kertek, promenádok, mulató- és népkertek.” *A Habsburg monarchia közparkjai: magánkertek és városi parkok buda-pest [!] társas életében (~1870–1918) (Kitekintéssel Bécsre, Prágára és Zágrábra)* (Budapest, ELTE BTK, PhD, 2008), 85–86.

<sup>38</sup> The several stations of Josef Dubez’s career also needed to be researched. He is known mostly from the side of his siblings, Anna and Peter Dubez, both harpists. Peter was also a member of the Hungarian National Theatre’s orchestra. See e.g.: FORNOFF, Christine: *Dubez, Anna* <<https://www.sophie-drinker-institut.de/dubez-anna>> (last download: October 28, 2019).

“Dubez and Béla Kéler known bandmasters leaving their military service set up a large orchestra in Pest, under the management of the two conductors whom are replacing each other at the various spots of the capital, including twice a week at the Széchenyi Square, in the Shooting House, moreover the Tüköry Beer Hall and in other places with the feedback of great pleasure.”<sup>39</sup>

The *Vasárnapi Ujság* gives further details about musical life in Hungarian cities. Gypsy bands regularly cooperated with military bands and other orchestras:

“Under the summer period at the Széchenyi Square the opening of the private gatherings will take place next Tuesday and will be held twice a week on Tuesdays and Fridays. The great band under these assemblies will be directed by the well-known conductors, Béla Kéler and Dubez, while the inspirational Hungarian songs will be played by Patikárius’<sup>40</sup> distinguished band. [...] When the weather gets warm, later in the Tuesday gatherings some little improvised dance revelry will be held as well.”<sup>41</sup>

Their band also played as a theatre orchestra: in 1861, in addition to the Hungarian National Theater, another Hungarian-language theater was established. The Dubez-Kéler band played at the opening ceremony of the Budai Népszínház (Buda Folk Theater), on 14 September.<sup>42</sup> Presumably, their orchestra worked for a short time as a theater band.<sup>43</sup> However, their position in the latter life of Buda Folk Theatre still has to be researched.

Meanwhile, for some unknown reason, Pest’s social life stagnated in 1862: the main kiosk in the Széchenyi Square burn down, which was also a centre for social meetings.

“There will be no entertainments in Széchenyi Square during the summer. The kiosk in the middle of the grove, perhaps chastened by the fact that they sold so bad ice cream, burned down. The absence and the restoration of these social gatherings was intended by Béla Kéler, and with the help of a committee he opened a sign for 12 assemblies. These entertainments will be kept close to the Pest railway station in the nearby Tüköry park if at least 150 signers meet. The beloved conductor will perform potpourris from the latest operas and moreover they will play the most popular dance music with his company. On the promenade of the park in front of the orchestra, Mr. Tüköry runs a dance hall for the dancers. On the days of the assemblies namely on Tuesdays special omnibuses deliver the audience here. [...] The first assembly will be on the 16<sup>th</sup> of June 16.”<sup>44</sup>

---

<sup>39</sup> *Vasárnapi Ujság*, June 23, 1861.

<sup>40</sup> Regarding the operation of gypsy musicians, the researches of Bálint Sárosi has to be mentioned. See e. g.: SÁROSI Bálint: *Gypsy Music* (Budapest, Corvina Press, 1978); and Sárosi Bálint: *Bagpipers, Gypsy Musicians. Instrumental Folk Music Tradition in Hungary* (Budapest, Institute for Musicology, RCH HAS – „Nap” Publishing, 2017).

<sup>41</sup> *Néfelejts*, May 5, 1861.

<sup>42</sup> PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán: *A Budai Népszínház története* [The History of Buda Folk Theater] (Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1979).

<sup>43</sup> *Politikai Ujdonságok*, September 12, 1861.

<sup>44</sup> *Hölgyfutár*, June 5, 1862.

The *Divatcsarnok* (Fashion Hall) also reported the poor attendance of the balls at Lövölde (Shooting House) and Császárfürdő (Kaiserbad). The political press, *Politikai Ujdonságok* (Political Novelties) advertised the assemblies as well (11<sup>th</sup> of June).<sup>45</sup> From that article the address of Béla Kéler can be also identified: Úri utca 3;<sup>46</sup> where he sold the tickets for the event. The attendance of the assemblies is unknown. Anyways, it seems to be a reasonable choice that Kéler accepted the job offer of Prinz of Nassau rather than working as a freelancer. At the end of the year 1862 we can read in the following lines:

“Our known orchestra director Kéler Béla have been invited to the Grand Duke of Nassau for a position of a conductor. Accepting this invitation he is now receiving farewell from the audience of Pest, in the concert to be held in the Shooting House.”<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> *Politikai Ujdonságok*, June 11, 1862.

<sup>46</sup> Now: Petőfi Sándor utca, parallel with Váci utca.

<sup>47</sup> *Nefelejts*, 21 December, 1862.



## MALÉ VECI VEDÚ K VEĽKÝM VECIAM POZNÁMKY K PÔSOBENIU RUDOLFA DOPJERU

### 33 Peter J a n t o š č i a k

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, Bratislava

*Little things are big things* (John Dopyera)

Rudolf Dopjera, ako jeden z bratov Dopjerovcov, sa radí k tvorcom a vynálezcom rezofonických hudobných nástrojov, z ktorých sa vo svete stala známou predovšetkým gitara značky DOBRO<sup>®</sup>.

Rudolf Dopjera sa narodil dňa 16. januára 1895 v obci Stráže<sup>1</sup> ako druhorodený syn<sup>2</sup> otcovi Jozefovi,<sup>3</sup> ktorý bol mlynár a matke Kataríne, rod. Sonnenfeldovej.<sup>4</sup> Dopjerovci sa kvôli povolaniu otca často sťahovali<sup>5</sup> a obec Dolná Krupá bola ich posledným domovom pred emigráciou do Spojených štátov.

Rudolf – Rudy, ako ho v Amerike familiárne volali, bol o dva roky mladší, ako jeho starší brat Ján. Treba spomenúť, že Rudolf bol pre svojho staršieho brata výnimočný, pretože ich životné osudy boli zvláštne prepojené. Pri častých stretnutiach tam široko rozvetveného rodinného klanu Dopjerovcov sa s Rudolfom spájali tri prívlastky: šarmantný, prívetivý a pozorný. Z Dolnej Krupej si rodina uchovala množstvo milých spomienok. O Rudolfovi sa hovorilo, že vedel v potoku chytať ryby holými rukami. Už ako chlapec sa priúčal prevádzke mlynu. Otec Jozef ho učil ovládať rôzne jazyky, aby si rozumel s ľuďmi, ktorí si k nim prišli dať zomlieť zrná. Zároveň sa priúčal aj stolárstvu. Bol to niekoľkogeneračný zvyk, nakoľko sa v čase odstávky mlynu mlynári venovali i oprave a výrobe hudobných nástrojov. V danej dobe nie všetko bolo ideálne, a tak mnohí z ich regiónu odchádzali do Spojených štátov amerických a Kanady kvôli vysokým daniam a núteným službám v rakúsko-uhorskej armáde. Niektorí Slováci sa necítili komfortne vo svojej vlasti, lebo nastala silná maďarizácia.

Matka Katarína poslala najstaršiu dcéru Štefániu do Viedne vyučiť sa krajčírstvu. Na podnet matky v roku 1904 odišli ako prvé do Ameriky dcéry Štefánia<sup>6</sup> a Mária<sup>7</sup> a o rok neskôr odišla i tretia dcéra Eleonóra.<sup>8</sup> Až pripojenie Bosny k Rakúsko-Uhorsku v roku 1908 sa stalo rozhodujú-

<sup>1</sup> Dnes Šaštín-Stráže, okres Senica, Trnavský kraj.

<sup>2</sup> Bol šiestym dieťaťom Dopjerovcov: Štefánia, nar. 18. 12. 1887 (Kúty), Mária nar. 4. 3. 1889 (Štefanov), Ružena, nar. 10. 12. 1890, zomr. 12. 12. 1890 (Štefanov), Eleonóra, nar. 27. 11. 1891 (Štefanov), Ján, nar. 6. 7. 1893 (Stráže). Po ňom sa narodili: Ludovít, nar. 23. 5. 1896 (Stráže), Róbert a Valéria, nar. 2. 4. 1900 (Dolná Krupá), Emil a Gabriela, nar. 25. 3. 1903 (Dolná Krupá).

<sup>3</sup> Jozef Dopjera (13. 12. 1857, Kúty – 1. 12. 1937, Los Angeles, USA).

<sup>4</sup> Katarína Sonnenfeldová – Katherine Dopyera (23. 5. 1864, Dolná Krupá – 21. 3. 1957, Los Angeles, USA).

<sup>5</sup> Postupne žili v malých dedinách – v Kútoch, Štefanove, Strážach a Dolnej Krupej.

<sup>6</sup> Štefánia Dopjerová – Stephanie Funke (12. 9. 1887, Kúty – 27. 11. 1970, Los Angeles, USA).

<sup>7</sup> Mária Dopjerová – Irma Barth (4. 3. 1889, Štefanov – 26. 12. 1977, Cypr, Kalifornia, USA).

<sup>8</sup> Eleonóra Dopjerová – Laura Dubovsky-Belohlavek (11. 11. 1891, Štefanov – 17. 10. 1990, Los Angeles, USA). Zo služby z New Yorku sa vrátila naspäť do Dolnej Krupej, aby pomohla matke presvedčiť otca o emigrácii aj ďalších členov rodiny.

cim momentom k emigrácii, pretože otec Jozef si uvedomil, že sa schyľuje k vojne a nechcel dať svojich synov zverbovať. Cieľom emigrácie rodiny Dopjerovcov bol štát Kalifornia.<sup>9</sup> V októbri 1908, keď rodina prišla do Los Angeles, mal Rudolf 13 rokov. Otec Jozef<sup>10</sup> sa nezmieril po celý svoj život s vyst'ahovaním, ba ani sa nikdy nenaučil dobre po anglicky. Preto sa na početných stretnutiach rodiny obvykle hovorilo po slovensky.<sup>11</sup> Rudolfovi s výučbou angličtiny pomohli sestry Štefánia a Mária s manželmi, ktorí patrili tiež k čerstvým prisťahovalcom.

Začiatky Dopjerovcov v Amerike neboli jednoduché. Čoskoro<sup>12</sup> sa usadili v dome vo štvrti zvanej Eagle Rock a stali sa tak jednou z prvých slovenských rodín žijúcich v danej oblasti.<sup>13</sup> Onedlho sa zapojili do spolkového života širokej slovanskej komunity. Neskôr sa dokonca sestra Eleonóra stala funkcionárkou Ligy Slovákov v Amerike.<sup>14</sup>

Rudolf sa o niečo neskôr ako brat Ján<sup>15</sup> pridol ku práci otca Jozefa ako odborný remeselník v továrni na výrobu okenných rámov a dverí.<sup>16</sup> Po vážnom pracovnom úraze otca<sup>17</sup> z továrne odišli a založili rodinnú stolársku firmu. Rudolf však ako 16-ročný začal pracovať pre B. F. Goodrich Company v meste Akron v štáte Ohio. Spomínaná spoločnosť sa špecializovala na zariadenia pre civilné a vojenské letectvo a na pneumatiky pre automobilový priemysel,<sup>18</sup> ktorý sa tam rozvíjal a Rudolf sa zamestnal v oddelení na gumové hadice. Keďže mu chýbala rodina, čoskoro sa vrátil k stolárstvu do L. A.

Rudolf spolu s bratom Jánom boli veľmi talentovanými a invenčnými zlepšovateľmi i vynálezcami. Už 8. mája 1916 podávajú patent<sup>19</sup> na strojovú výrobu obrazových rámov.<sup>20</sup> Ján,

---

<sup>9</sup> Po krátkom pobyte v New Yorku, kde priplávali z Rotterdamu, pokračovali loďou do Galvestonu, štát Texas. Nie všetky krajiny (Nové Mexiko a Arizona), cez ktoré vtedy prechádzali, boli už súčasťou Spojených štátov. Rodina pokračovala do Kalifornie za svojimi dcérami Štefániou a Máriou.

<sup>10</sup> V dobe príchodu do L. A. mal takmer 51 rokov.

<sup>11</sup> Deti narodené v Amerike sa už slovenskému jazyku neučili.

<sup>12</sup> Rodina Dopjerovcov spočiatku žila so Štefániou a jej manželom Robertom C. Funkom (1884, Lüdenscheid, Nemecko – 1938, Los Angeles, USA) v prenajatom dome. Čoskoro sa zapojil otec Jozef do výstavby ich domu v tejto oblasti. Funkovci kúpili veľkú časť Mount Washington, rezidenčnej štvrti na kopci San Rafael severovýchodne od Los Angeles, založenej v roku 1909. Funkovci sa usadili v Kalifornii po zemetrasení a následných požiaroch v roku 1906, pretože tam bolo množstvo pracovných príležitostí pri renováciách. Po príchode do Kalifornie pricestovala za nimi aj sestra Irma, ktorá predtým pracovala ako domáca v New Yorku, pričom sa cestou stretla so svojim budúcim manželom Martinom Barthom (24. 4. 1887 – 28. 2. 1979, Cypress, Kalifornia), prisťahovalcom zo sedmohradského Schäßburgu (dnes Sighișoara, Rumunsko).

<sup>13</sup> Mesto Los Angeles malo začiatkom 20. storočia približne 100 tisíc obyvateľov. V súčasnosti má viac než 4 milióny (s okolitými mestskými oblasťami viac ako 12 miliónov obyvateľov).

<sup>14</sup> Slovak League of Amerika.

<sup>15</sup> Keďže sa Ján cítil byť nedocenený, čoskoro odišiel. ale Rudolf spolu s otcom Jozefom pracovali v továrni ešte niekoľko mesiacov.

<sup>16</sup> Pacific Sash and Door.

<sup>17</sup> Čelné tržné poranenia.

<sup>18</sup> Okrem iného mala spoločnosť v portfóliu vývoj zipsov a vzducholodí.

<sup>19</sup> Patent číslo 1,218,842 získali 13. 3. 1917.

<sup>20</sup> Z nákresov v patente je zrejmé, že obaja mali dobrú technickú predstavivosť vzhľadom na technológie továrenskej výroby.

Rudolf a ďalší brat Emil sa od otca osamostatnili a okolo roku 1922 založili firmu Dopyera Brothers.<sup>21</sup> Začali vyrábať a predávať najobľúbenejší strunový hudobný nástroj danej doby – bendžo. Nosnosť jeho zvuku i ďalšie akustické vlastnosti tohto nástroja si vyžadovali zdokonalenie. Rudolfovi sa podarilo dosiahnuť zosilnenie tónu pomocou kovového rezonátora, ktorý pripevnil na chrbát korpusu. Patenty ale podal Ján,<sup>22</sup> pretože mal vraj väčšiu úctu medzi rastúcou komunitou hudobníkov z L. A. O Rudolfovi v danej dobe vieme, že popri práci vyštudoval v roku 1924 za chiropraktika.<sup>23</sup>

Do činnosti firmy National String Instrument Company,<sup>24</sup> v ktorej figurovali spoločníci G. Beauchamp a P. Barth, bol Rudolf iba veľmi okrajovo zaangažovaný.<sup>25</sup> Aktívne začal pôsobiť so svojimi bratmi až v ich novovznikajúcej spoločnosti Dobro.<sup>26</sup> Žiadosť na patent alternatívneho princípu jednokužeľovej rezofonickej gitary Dobro® podal Ján tentoraz pod Rudolfovým menom (obr. 2), aby sa vyhol problémom s firmou National. Bratia sa zhodli na tom, že je dôležité vytvoriť alternatívu k návrhu spoločníka Georga Beauchampa,<sup>27</sup> ktorý bol pod kontrolou firmy National a Ján bol jej zamestnancom.<sup>28</sup> Technickým východiskom pavučinovej kobylky pre rezofonickú

---

<sup>21</sup> Nachádzala sa na rohu 50th a Brodway (Los Aneles).

<sup>22</sup> Patent číslo 1,649,101 podal 12. 12. 1923, získal ho až 15. 11. 1927; patent číslo 1,672,153 podal 16. 8. 1924, získal ho až 5. 6. 1928.

<sup>23</sup> Absolvoval Ratledgov systém na chiropraktickej škole v Los Angeles.

<sup>24</sup> Obchodnú značku National používali Dopjerovci spočiatku pre svoje bendžá. Názov bol prevzatý od rovnomenných, v danej dobe veľmi populárnych, závodných športových áut. Spoločnosť, ktorú bratia založili so spoločníkmi Geomom Beauchampom (1899 – 1941) a Paulom Barthom (1908 – 1973) roku 1925 niesla rovnaký názov National. Prvé rezofonické trojkužeľové gitary ručne vyrábali Rudolf a Ján Dopjerovci. Mali výrobné čísla 101 až takmer 190. Líšili sa hlavne v detailoch vyhotovenia (hlavne v tvare kobylky a tvare a počte zvukových otvorov). Až okolo čísla 300 sa stávajú nástroje štandardnými vo výrobe. Predávali sa v španielskej i „lap“ (havajskej) verzii za 125 \$ (dnešný ekvivalent cca 1,500 \$). Až po prvých tridsiatich nástrojoch (okrem zopár nástrojov vyrobených s vlastným propagačným gravírovaním) začala firma National používať rytiny divokých ruží v alpake (tzv. Štýl 2), ktoré končilo číslom 145. Potom sa začali používať ďalšie gravírovania: zdobenie - konvalinka (tzv. Štýl 3) a najviac zdobený chryzantémami bol tzv. Štýl 4. Tieto nádherne ryté nástroje, vyrábané z mosadze, striebra a ocele, získali umeleckú hodnotu, ale kvalite zvuku nepridali. Ich výnimočný tón súvisel nielen s mechanickým reprodukčným systémom vo vnútri gitary, ale aj so samotným korpusom gitary. Tým, že rytiny zmenšili masu nástroja, trpela i kvalita tónu. Za viacerými výtvarnými návrhmi stála aj prvá manželka Jána Dopjera. Spoločnosť popri trojkužeľových rezofonických gitarách (prvá bola vyrobená bez sériového čísla roku 1926; prvú zvukovú nahrávku na tomto nástroji zaznamenal dňa 18. 10. 1926 Sol Hoopii: Farewell Blues/Stack O'Lee Blues, Columbia 797 – D.) vyrábala aj 4-strunové tenorové gitary (ako náhradu bendža), mandolíny, uke (ukulele).

<sup>25</sup> Všetky modely rezofonických gitár z roku 1927 mali kovový krk dutý a hranatý, usposobený pre havajskú hru. Súvisí to so spoluprácou Rudolfa Dopjera s Hermanom C. Weissenbornom (1863 – 1937), najznámejším výrobcom dutokrých drevených havajských gitár vyrobených z dreva koa. Až v roku 1928 sa rozšírila výroba o modely gitár s oblými krkami.

<sup>26</sup> Novovytvorená spoločnosť Dobro Manufacturing Company sa neskôr premenovala na Dobro Corporation, Limited s obchodnou značkou Dobro®. Potrebný kapitál poskytli Ľudovít a Róbert. Registračné číslo americkej obchodnej značky Dobro ® je 950,801 (získané až 16. 1. 1973).

<sup>27</sup> Patent (číslo 1,808,756) na návrh rezofonickej gitary s jedným veľkým rezonátorom prihlásil Beauchamp skôr (11. 3. 1929), než získal Ján Dopjera patent (číslo 1,762,617) s tromi malými rezonátormi (10. 6. 1930), ktorý prepracoval do nového návrhu patentu (číslo 1,741,453) zmenou pozície vetiev zapojenia, ktoré niesli kobylku a zároveň výraznou zmenou tvaru nástroja (31. 12. 1929). Patent Jána Dopjera vylúčil použitie jednodielneho rezonátora, čo využil Beauchamp na získanie patentu na jednokužeľovú rezofonickú gitaru National štýl (Style) 0, keďže patent Jána Dopjera nezaručoval ochranu celkového konceptu rezonátorov ako takých. Ján Dopjera mal patentom chránenú iba jednokužeľovú mandolínu a ukulele.

<sup>28</sup> Ján ako vedúci dielne spoločnosti National oficiálne rezignoval 19. 2. 1929.

gitaru Dobro® bola krížová kobylka Rudolfa.<sup>29</sup> Výroba korpusu z dreva, resp. z drevenej preglejky, podmienená nedostatkom počiatočného kapitálu firmy Dobro, bola síce východiskom z núdze, ale zároveň sa stala výhodou v čase začínajúcej hospodárskej krízy. Dobro® sa stalo jednoznačným produktom bratov Dopjerovcov, ktoré označili svojím menom.<sup>30</sup> Rudolf Dopjera neskôr zdokonalil kryciu dosku<sup>31</sup> a čoskoro niekoľkokrát aj pôvodnú konštrukciu.<sup>32</sup> Postaral sa rôznymi reklamnými kampaňami (napr. aj prostredníctvom známych žien-pilotiek, obr. 3) i o jej propagáciu a popularitu.<sup>33</sup> Väčšina patentov spoločnosti Dobro bola napísaná na Rudolfovo meno, aby sa udržala v duševnom vlastníctve rodiny.

Počas viacerých rokov bratia Dopjerovci hľadali najrôznejšie spôsoby, ako si udržať výrobu gitár Dobro®.<sup>34</sup> Je málo známe, že zamestnanci firmy Dobro robili pokusy s magnetickými snímačmi a pólovými nadstavcami už okolo roku 1930.<sup>35</sup> Rudolf Dopjera v tomto období pracoval na hliníkových „lap“ (havajských) gitarách. Jedným z najvýznamnejších pracovníkov bol v tomto procese Victor Hugo Severy,<sup>36</sup> považovaný za génia v tejto oblasti. Rudolf sa zaslúžil o tvar elektroakustickej havajskej gitary,<sup>37</sup> ktorá sa začala vyrábať po fúzii spoločností Dobro a National v spoločnej firme. Pôvodný návrh firmy National, pracovne nazývaný Supro, mal očividnú podobu

---

<sup>29</sup> Patent podal Rudolf 6. 8. 1927, získal 1. 10. 1929; neskorší patent číslo 1,803,100 na modifikáciu bendža podal Rudolf 21. 2. 1928, získal 23. 4. 1931.

<sup>30</sup> Názor DOBRO je podľa prvých slabík DOpyera BROthers, čiže bratia Dopjerovci.

<sup>31</sup> Patent Des. 86,705 podal 4. 12. 1931, získal 12. 4. 1932.

<sup>32</sup> Patenty číslo 2,027,723 (podal 22. 3. 1932, získal 14. 1. 1936) a 2,029,469 (podal 11. 10. 1933, získal 4. 2. 1936).

<sup>33</sup> V januári 1931 pilotky Edna Mae Cooper (1900 – 1986) a Evelyn Trout (1906 – 2003) vytvorili svetový rekord v dĺžke letu bez doplnenia paliva. Popularitu pilotiek využil Rudolf Dopjera pre svoju reklamnú kampaň Dobro 1931.

<sup>34</sup> Spoločnosť Dobro udelila v lete roku 1932 exkluzívnu licenciu spoločnosti Regal Musical Instrument Company z Chicaga na výrobu rezofonických gitár pod obchodnými značkami Dobro® i Regal. Napriek zlým ekonomickým podmienkam spoločnosť National-Dobro napredovala a prepravovala rezonátorové časti gitár do firmy Regal, ktorá ich vkladala do vlastných drevených korpusov. Dopjerovci využili schopnosť veľkovýroby firmy Regal, čím sa zbavili výroby drevených korpusov pre Dobro®. Tým, že sa gitary kompletizovali mimo firmy Dobro, Dopjerovci stratili kontrolu nad ich kvalitou. Neskôr firma National-Dobro podpísala zmluvy s ďalšími spoločnosťami. Kúpili gitarové korpusy od firmy Harmony, najväčšieho výrobcu nízkonákladových modelov gitár na svete. Harmony patrila najväčšej americkej obchodnej sieti Sears, Roebuck & Company a svoje výrobky predávala prostredníctvom ponukových katalógov. Výsledkom bola široká kolekcia nových značiek v rôznych cenových ponukách. Tak aj počas hospodárskej krízy mal každý možnosť kúpy rezofonической gitary. Medzi rokmi 1936 až 1941 všetky rezofonické gitary typu Dobro už vyrábala firma Regal na základe licencie spoločnosti National-Dobro. Na objednávku mohol mať zákazník na hlavici aj vlastné meno. Neskôr firma Regal vyrábala gitary Dobro/Regal s oporou (nosníkom) rezonátora so zvukovými otvormi alternatívne vybavenou buď pavúkovou, alebo keksovou kobylkou. Vzhľadom na stratu vedúceho postavenia v oblasti inovácie gitár sa spoločnosť National-Dobro začiatkom roku 1936 presťahovala do Chicaga – centra výroby hudobných nástrojov. Zmena lokality priniesla firme množstvo výhod. Vytvorila sa kompletne nová skupina zamestnancov. Až do začiatku 2. svetovej vojny však pokračovala výroba v oboch mestách – v Los Angeles aj Chicagu.

<sup>35</sup> V roku 1932 vynašli Ján Dopjera a gitarista Arthur J. Stimpson (1901 – 1955), ako zamestnanci spoločnosti Dobro Corporation, rezofonické gitary s elektrickým snímačom a s ovládaním hlasitosti. Sú považované za prvé priemyselne vyrobené španielske elektrofonické gitary. Už na jar roku 1933 začala firma Dobro s predajom modelu All Electric podľa patentu (číslo 1,962,919), ktorý previedol Stimpson na spoločnosť Dobro Corporation, Ltd. O rok neskôr požiadal Stimpson o patent (číslo 2078350) na ďalší snímač spojený s nástrojom. Ten ho previedol na Rudolfa Dopjera. Tvorcom dizajnu však bol mladý zamestnanec firmy Dobro, jeden zo zakladateľov firmy Valco, Victor James Smith (1908 – 2013).

<sup>36</sup> Victor Hugo Severy (1894 – 1968).

<sup>37</sup> Patent Des. 98,295 podal 23. 9. 1935, získal 28. 1. 1936. Prvé odlievané hliníkové korpusy začala spoločnosť Dobro používať na konci roku 1934.



s úplne prvotným návrhom Georga Beauchampa,<sup>38</sup> ktorý mal pracovné označenie „pekáč“<sup>39</sup> a je vo všeobecnosti považovaný za prvú elektrickú gitaru tohto typu.<sup>40</sup> Odliatky „lap“ (havajských) gitár firmy Dobro majú rovnaký koncept, ako ich dcérska firma National. Konštrukčne je takmer rovnaká, no dizajnovovo odlišná.<sup>41</sup> Časť spoločnosti National<sup>42</sup> po vzájomnom zlúčení do National-Dobro<sup>43</sup> sa odhodlala vstúpiť na scénu elektroakustických nástrojov až po úspechoch firmy Dobro.

Po presťahovaní firmy do Chicaga v roku 1935 sa Rudolf venoval niekoľko rokov tvorbe a predaju originálnych reklamných darčiekov (parfuméria, sady pier, keramické omáčniky). Neskôr sa na čas presťahoval do Oregonu,<sup>44</sup> ale opäť sa vrátil do Kalifornie.

Výroba rezofonických gitár sa v roku 1942<sup>45</sup> zastavila. Rezofonické Dobro® sa dostalo opäť na trh až v roku 1958 vďaka Rudolfovi a Emilovi Dopjerovcom.<sup>46</sup> Brat Ľudovít Dopjera pred svojou smrťou (1964) prepísal z firmy Valco na Rudolfa veľké množstvo predvojnových korpusov na výrobu gitár s kovovým korpusom a husľovým lemom. Dopjerovci začali opäť s povojnovou limitovanou výrobou rezofonických gitár pod značkou DB Original<sup>47</sup> a začali výrobu rôznych nástrojov s mierne pozmeneným logom. Práva na používanie latentnej značky Dobro® od brata Ľudovíta z firmy Valco nadobudli členovia rodiny až v roku 1961. Kapitál na rozbehnutie zabezpečil brat Emil.<sup>48</sup>

---

<sup>38</sup> Oficiálne číslo modelu je A-22.

<sup>39</sup> Anglicky „Frying Pan“.

<sup>40</sup> Bola vyrobená v továrni švajčiarskeho prisťahovalca Adolpha Rickenbackera (1886 – 1976), ktorý vlastnil jeden z najväčších podnikov s lismi na západnom pobreží. Tá vyrábala tiež kovové korpusy rezofonických gitár spoločnosti National String Instrument Corporation.

<sup>41</sup> Korpus má štylizované efové otvory vedľa krku a pod hmatníkom znak lýry. Na neskorších modeloch mala lýra odlišný tvar.

<sup>42</sup> Prvý elektroakustický prototyp Beauchampa vytvorila roku 1931 spoločnosť RO-Pat-In Company z Los Angeles, ktorú tvorili pôvodní zamestnanci spoločnosti National String Instrument Corporation George Beauchamp, Paul Barth a Henry Watson. Neskôr sa spoločnosť premenovala na Electro String Instrument Corporation. Nová spoločnosť vznikla za účelom komerčnej výroby prototypu neskoršieho patentu (číslo 2,089,171), pričom model Electro Spanish (elektrofonická španielska gitara) sa dostal na trh začiatkom roku 1932. Týchto nástrojov sa predalo veľmi málo.

<sup>43</sup> V januári 1933 získal Ľudovít Dopjera (1896 – 1964), viac než dve tretiny akcií firmy National. E. Dopjera (1903 – 1977) sa stal prezidentom spoločnosti National a zároveň generálnym riaditeľom firmy Dobro. Jeho členstvo vo výbore firmy National koncom roku 1934 umožnilo de facto zlúčenie spoločností. V marci 1935 si firmy National a Dobro uviedli spoločnú adresu v budove, ktorú vlastnil Róbert Dopjera. Dňa 1. júla 1935 sa firma National premenovala na National-Dobro Corporation, spoločnosť Dobro bola zrušená a obchodné spojenie sa zavŕšilo aj oficiálne.

<sup>44</sup> Rudolf kúpil v roku 1939 pozemok v oblasti nazývanej Eight Dollar Mountain blízko Selma za účelom turistického ranču, ktorý nazval Dobro Acres. Neskôr kúpil tiež Ján pozemok v štáte Oregon neďaleko Grants Pass.

<sup>45</sup> Počas vojny sa prísne sledovalo použitie kovov vo výrobe, čo platilo aj pre výrobu hudobných nástrojov. Preto na začiatku vojny skúpil Ľudovít Dopjera všetky akcie od svojich bratov. Stal sa výhradným majiteľom, ako aj likvidátorom firmy National-Dobro Corp. V roku 1942 zaregistrovali spoločnosť Valco (iniciály mien partnerov – Victor Smith, Al Frost a Louis Dopyera). Po vojne sa stal Ľudovít kľúčovou osobou (až do jeho smrti 1963) vo firme Valco. Tá však vyrábala elektrické gitary pod rôznymi názvami (Supro, Airline, Oahu, National) a ostatní bratia vo vzťahu k značke Dobro® zostali pasívni.

<sup>46</sup> Od roku 1957 začali opäť bývať Dopjerovci v El Monte v Kalifornii.

<sup>47</sup> Názov Dobro® vlastnil brat Ľudovít a firma Valco.

<sup>48</sup> Emil so svojim synom medzičasom vyvíjali elektrický kontrabas Zorko pre nylonové (črevové) struny s dvojitou kobyľkou (podľa patentu číslo 2,978,945 Rudolfa a Emila, podaný 8. septembra 1959, získaný 11.4.1961), dutým korpusom z termoplastu (UVEX), teleskopicky nastaviteľný s reguláciou hlasitosti. V roku 1958 založili Rudolf a Emil

Po predaji firmy Dobro Inc. firme Mosrite<sup>49</sup> Rudolf, Emil a jeho dvojča Gabriela<sup>50</sup> vytvorili na začiatku júna 1967 spoločnosť Replica<sup>51</sup> Musical Instrument Company Inc. (skrátene R.M.I.). Vzápätí zmenili označenie Replica na Original<sup>52</sup> a nová spoločnosť bola premenovaná na Original Musical Instrument Company.<sup>53</sup> Neskôr finančne zabezpečoval spoločnosť Grady Jones,<sup>54</sup> ktorý sa stal jej viceprezidentom do Emilovej smrti v roku 1978.

Keďže O.M.I. spoločnosť stratila oprávnenie svojej drevenokorpusové rezofonické gitary vyrábať pod značkou Dobro®, vyrábali ich pod označením Hound Dog.<sup>55</sup> 14-pražcové nástroje s kovovými korpusmi vyrábali zase pod označením Dopera's Original. Keďže firma Mosrite neplnila záväzky voči Dopjerovcom, koncom roku 1970 brat Emil opätovne nadobudol právo na používanie obchodnej značky Dobro®<sup>56</sup> a výroba nových rezofonických nástrojov sa opäť pod Dopjerovským vedením k značke vrátila.

Rudolf (do istej miery aj s bratom Jánom) začal vyrábať okolo roku 1968 štandardné (5-strunové) bendžá a 6-strunový Bantar<sup>57</sup> – hybridné bendžo s gitarovým krkom – ktoré boli charakteristické svojou unikátnou výzdobou<sup>58</sup> pod označením Dopera<sup>59</sup> Original. Pod týmto označením pokračovala aj limitovaná séria rezofonických gitár s kovovým korpusom a husľovým lemom, ako aj výroba (4-strunových) tenorových bendž.

---

so svojim synom spoločnosť Zorco Musical Instruments. V roku 1962 predali všetky práva na tento nástroj firme Ampeg (New Jersey), ktorá ho vyrábala do roku 1970 ako vlastnú verziu (Ampeg Baby Bass). Ján Dopjera používal korpus kontrabasu Zorko ako vývesný štít svojho obchodu v Escondide (štát Kalifornia).

<sup>49</sup> Dopjerovci otvorili roku 1965 továreň v Gardene (štát Kalifornia). Investorom bol Clyde Wynant z Oklahomy. V spoločnosti Dobro® Inc. pracovali Emil so synom Emilom ml. (1932 – 2016) a neskôr aj Ján so sestrou Gabrielou. Nové nástroje boli oblejšieho tvaru, avšak s charakteristickým Dobro® vzhľadom. Koncom roku 1966 začali problémy s lakovacou firmou. To viedlo nakoniec k tomu, že značku Dobro® kúpil Semie Moseley (1935 – 1992) z firmy Mosrite. Výroba sa presunula do Bakersfieldu, kde sa rozšíril počet modelov. Každý model mal štyri variácie: 1. s oblým (španielskym) aj 2. s hranatým (havajským) krkom, 3. elektrický s oblým aj 4. s hranatým krkom. Produkcia Dobro® však netrvala dlho, lebo už od roku 1967 bola v platobnej neschopnosti ku Dopjerovcom. Nasledovalo konkurzné konanie a v roku 1968 firma Mosrite zbankrotovala.

<sup>50</sup> Gabriela Dopjerová – Gabriela Lazar (25.3.1903, Dolná Krupá – 1.9. 2003, Palm Desert, Kalifornia, USA).

<sup>51</sup> Rok predtým, v čase transferu firme Mosrite, začali s výrobou modifikovaných nástrojov, ktorým dali označenie Replica 66.

<sup>52</sup> Označenie Original používali na rezofonických gitarách päť rokov s prídavkom „DB“.

<sup>53</sup> Prvou adresou firmy O.M.I. bol Eduardov dom na 16201 Mantbrook, Valinda, Kalifornia – len niekoľko kilometrov východne od prvého obchodu v El Monte. S konečnou platnosťou sa usadili na 1404 Gaylord Street, Long Beach, Kalifornia.

<sup>54</sup> Hráč a zberateľ rezofonických nástrojov z Marylandu. S jeho pomocou bola firma zapísaná do obchodného registra v Marylande (lacnejšie než v Kalifornii).

<sup>55</sup> Toto označenie patrí v súčasnosti firme Gibson.

<sup>56</sup> Ron Lazar (1932 – 1982; syn Gabriely) vstúpil do spoločnosti koncom roku 1971 ako účtovník a čoskoro sa stal jej generálnym manažérom. Spoločnosť ponúkala rané modely rezofonických gitár Dobro® drevenokorpusových aj kovovokorpusových, vrátane modelov s obráteným kužeľom a „keksovou“ kobyľkou National.

<sup>57</sup> Nástroj Bantar bol vyvinutý v 20. rokoch pre gitaristov, aby mohli prevziať úlohu hráčov na bendže. K najslávnejším hráčom na bantare patrili „Papa“ Charlie Jackson (vl. menom Charlie Carter, 1887 – 1938), ktorý nahrával pre Paramount (okolo 1926) a v ére 60. rokov Bob Dylan (vl. menom Robert Allen Zimmerman, nar. 1941). Dopera Bantar sa vyrábala v krásnych farebných verziách.

<sup>58</sup> Bohaté rytia vytváral mexický rytec Calixto Higar, ktorý pracoval v rôznych Dopjerovských podnikoch takmer 30 rokov.

<sup>59</sup> Je to lepšie transkribované priezvisko Dopjera. Rudolf (Rudolph) ho používal od augusta 1943 (pozri obr. 1).

Vynaliezavosť bratov Dojerovcov, Jána a Rudolfa, bola nezastaviteľná.<sup>60</sup> Popri práci vo firme O.M.I. v Long Beach sa Rudolf venoval vynálezom a vytvoril množstvo experimentálnych hudobných nástrojov (obr. 4, 5). Lulabajka i Trojka boli inšpirované východnou Európou (balalajky). Taktiež pri elektrickej basgitare využíval staršie dizajnové prvky. Po dlhodobej chorobe<sup>61</sup> Rudolf odchádza z firmy O.M.I. a presťahoval sa<sup>62</sup> do Escondida, kde pokračoval v práci spolu s bratom Jánom. Za svoj najväčší úspech považoval Safari mandolíny, na ktorých pracoval až do svojej smrti. Zomiera ako 83-ročný 19 júna 1978.

Emil spomínal na brata Rudolfa ako na nadaného hudobníka, ktorý „vedel hrať na husle ako cigán. Keď si vypočul niečo v kabarete, vedel to okamžite zahrať. Rudolf často hral na svojich husliach. Mal cigánsky cit.“ Don Young<sup>63</sup> si spomína, že v obchode, v ktorom vytvoril množstvo svojich experimentálnych hudobných nástrojov, si postavil priečku, ktorá oddeľovala súkromnú časť od pracovnej. Za ňou sa obklopil zbierkou svojich predvojnových výrobných nástrojov i vzácnymi starými matricami.

#### OBRAZOVÁ PRÍLOHA:

No. 5846155

Name **DOPERA, Rudolph**  
(formerly **DOPJERA, Rudolf**)  
residing at **2167 W. 20th St., Los Angeles, California**

Age **48** years. Date of order of admission **AUG 13 1943**

Date certificate issued **AUG 13 1943** by the

**U. S. District** Court at **Los Angeles, California**

Petition No. **107279** AR# **3142785**

*Rudolph Dopera*  
(Complete and true signature of holder)

Obr. 1. Formulár z roku 1943, v ktorom Rudolf Dopjera žiada zmenu mena na Rudolph Dopera.

<sup>60</sup> V práci navzájom diskutovali, ale predovšetkým sa dohadovali o životaschopnosti vlastných riešení rôznych problémov.

<sup>61</sup> Choroba sa vážne prejavila od polovice roku 1976.

<sup>62</sup> Presťahoval sa uprostred roka 1977.

<sup>63</sup> Donald „Don“ Young (8. 5. 1953 – 15. 6. 2016) bol od roku 1978 vedúcim dielne O.M.I. a neskôr sa stal viceprezidentom firmy O.M.I. S McGregorom Gainesom (pred predajom firmy v roku 1993 firme Gibson Guitar Corp.) opúšťajú O.M.I., aby vytvorili roku 1989 spoločnosť National Reso-Phonic Guitars Inc., o rok neskôr situovanú v San Luis Obispo (Kalifornia). Začali vyrábať nástroje podľa jednodužľových modelov firmy National s dreveným korpusom. Jednodužľové kovové modely pripojili do línie až v roku 1992 (Style 0 a Delphi). Postupne firma priniesla viac než 50 rôznych modelov, pričom sa venovala aj opravám rezofonických nástrojov. V roku 2008 Young a Eric Smith ako zamestnanci firmy kúpili podiel McGregora Gainesa a od roku 2014 je jediným vlastníkom firmy Eric Smith.

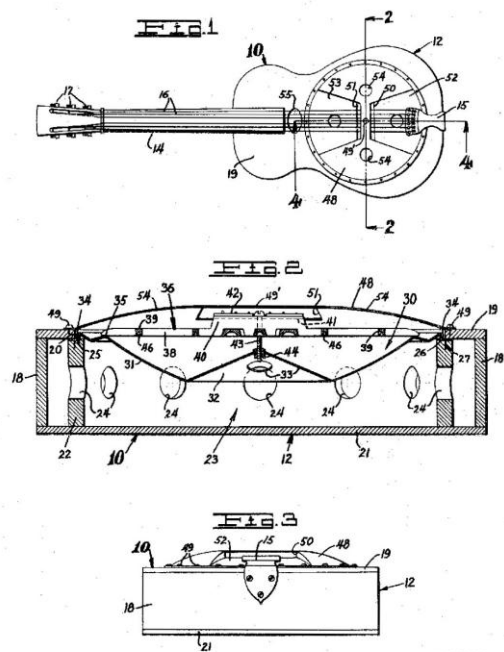


Aug. 16, 1932.

R. DOPYERA  
STRINGED MUSICAL INSTRUMENT  
Filed June 29, 1929

1,872,633

2 Sheets-Sheet 1



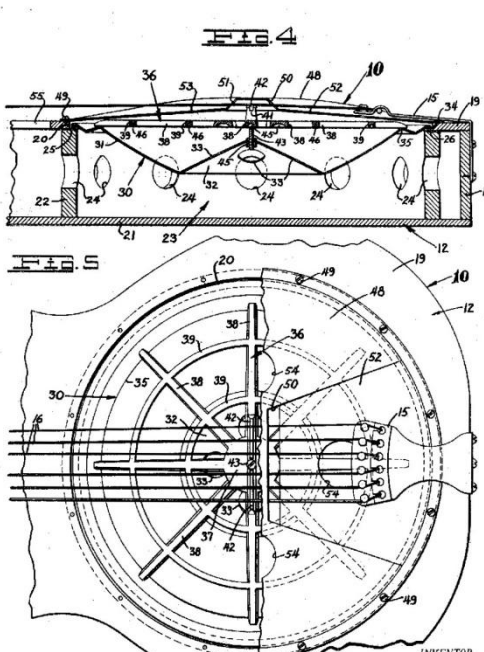
INVENTOR  
R. DOPYERA.  
BY: *R. Gray*  
ATTORNEY.

Aug. 16, 1932.

R. DOPYERA  
STRINGED MUSICAL INSTRUMENT  
Filed June 29, 1929

1,872,633

2 Sheets-Sheet 2



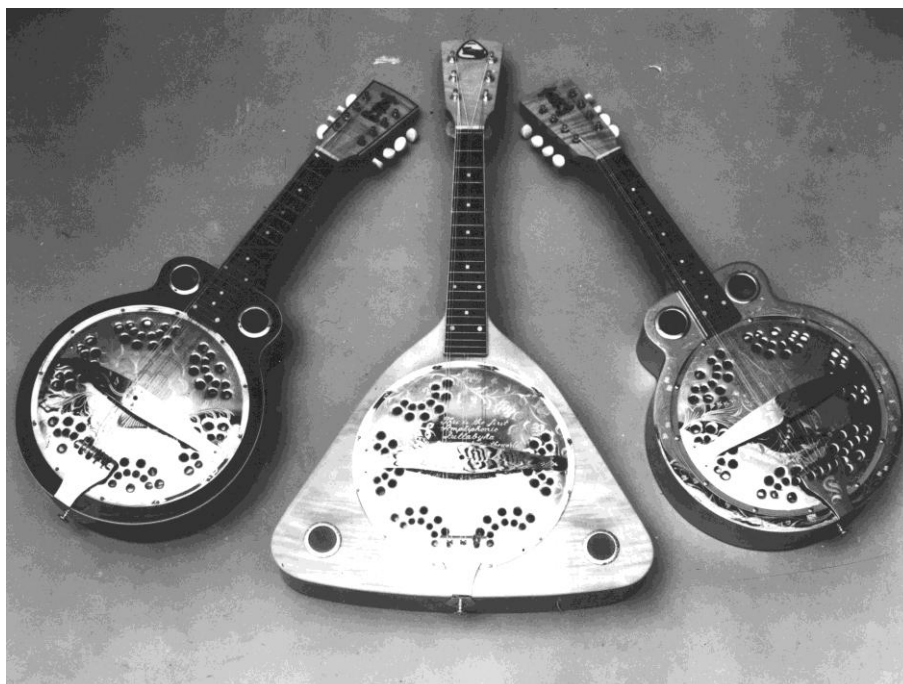
INVENTOR  
R. DOPYERA.  
BY: *R. Gray*  
ATTORNEY.

Obr. 2. Patent na jednokužel'ovu rezofonickú gitaru podaný menom R. Dopyeru.



Obr. 3. Skupina Ranch Revelers a Edna Mae Cooper (herečka a pilotka, vytvorila svetový rekord v dĺžke letu bez doplnenia paliva), ktorá robila reklamnú kampaň pre gitaru DOBRO. Rudolf Dopjera hľadiaci do objektívu fotoaparátu.





Obr. 4. Nástroje Rudofa Doperu/Dopjera: rezofonická lulabajka (uprostřed), drevnokorpusová a kovovokorpusová mandolína zn. Safari.



Obr. 5. Rudolf Dopera/Dopjera s lulabajkou.

**„TEBE ZNIE TO VYZNANIE” ERNEST ZAHOVAY (1913 – 1998),  
SKLADATEĽ TANEČNEJ HUDBY<sup>1</sup>**

**34 Agnesa F e r i e n č í k o v á**

Vysoká škola múzických umení, Bratislava

Premýšľala som, akým spôsobom vám priblížim život svojho otca. Mohla by som popisne, v tretej osobe, ale keďže otec vydal svoje pamäti v podobe útlej knižky<sup>2</sup> rozhodla som sa, že ju využijem, aby ste životnú púť muzikanta predvojnovaj a vojnovaj éry mali takpovediac z prvej ruky.

Otca som mala veľmi rada. Vyrastala som pri ňom v jeho rodnom meste Štúrove a od detstva si pamätám na veľký čierny klavír. Od nepamäti som počúvala otcovu hru na klavíri, ktorou nám spríjemňoval dni aj život.



Ernest Zahovay s rodičmi okolo roku 1921.

Už od útleho detstva obdivoval hudbu a z jeho pamätí vieme, že už ako štvorročný sa vydal za jej zvukom. Rodičia ho zatúlaného našli pred obecným hostincom, kde s otvorenou pusou stál pred miestnou dychovkou. Ako 11 ročný si zostrojil svoj prvý amatérsky kryštálový rádioprijímač, na ktorom sa dal chytiť len budapeštiansky vysielateľ. V sedemnástich (1930) založil päťčlennú kapelu zostavenú z hráčov na strunové nástroje (mandolína, bendžo, gitara mandola) a bicie. Prvé významnejšie pozvanie s touto kapelou dostali do Želiezoviec na bál. Kapela sa horúčkovo pripravovala. „Priznám sa“ – píše otec – „pochytila ma úzkosť, že som sa tak ľahko nechal svojimi

<sup>1</sup> Súčasťou príspevku sú tri zvukové nahrávky z tvorby E. Zahovaya vo formáte mp3 na priloženom CD nosiči.

<sup>2</sup> ZAHOVAY, Ernő: *40 év a zongora mellet*. Párkány 1992. [40 rokov pri klavíri. Štúrovo 1992.] 48 s. Autor vydal publikáciu vo vlastnom náklade s finančnou podporou mesta a sponzorov. Citácie pôvodného maďarského textu v preklade autorky.

kolegami nahovoriť, avšak mali sme taký nečakaný úspech, že na jemu podobný si sotva spomeniem. Niektoré šlágre sme museli opakovať aj desaťkrát, ľudia si ich pospevovali v šťastnom opojení tanca a melódie. Nás, čo sme tieto piesne hrali pochytila rovnaká eufória.”



Prvá kapela E. Zahovaya (sediaci prvý sprava).

V tomto období vznikla otcova prvá skladba – tango na báseň László Kutaka s názvom *Hozzád szól e vallomás (Tebe znie to vyznanie)*. Pár týždňov skladbu nikomu neukazoval, až neskôr, keď nabral odvalu, vycestoval do Budapešti a osobne ju zanesol a zahral maďarskému hudobnému kritikovi Imre Farkasovi, vtedy šéfredaktorovi časopisu *Színházi élet (Divadelný život)*. Ten sa o nej vyjadril veľmi kladne, čo viedlo otca k tomu, aby skladbu prepracoval. Vyšla aj tlačou vo vydavateľstve Csárdás. Rozpísal ju teda pre väčšie obsadenie a následne uviedol, s veľkým úspechom. „Napísal som množstvo ďalších skladieb“ – píše – „zvlášť si spomínam na *Akácvirág (Agátový kvet)*, ktorá zožala podobný úspech a ktorú si ľudia pospevovali na ulici“.

Treba povedať, že 30. roky predstavovali obdobie rozkvetu modernej populárnej hudby, ako najrozšírenejšej formy zábavy prezentujúcej mestský štýl života. Jej melódie boli širokým vrstvám obyvateľstva veľmi blízke, poslucháčmi žiadané a intenzívne vyhľadávané najčastejšie formou tanečných zábav v kaviarňach a reštauráciách. Repertoár tanečných orchestrov a kapiel tvorili predovšetkým hudobné žánre, ktoré prenikli do Európy v dvadsiatych a tridsiatych rokoch 20. storočia.

„Od r. 1931 som sa začal štúdiu hudby intenzívne venovať. Učil som sa zborový spev a harmóniu, popritom sa priučal kantorskému remeslu v kostole na organe. Vtedajším kantorom bol Gábor Tóth, ktorý mi veľmi pomohol. (No popritom bol klavír samozrejme na prvom mieste). Vzdelávať som sa chodieval taktiež do Maďarska, do susedného Ostrihomu k dirigentovi Antalovi

Buchnerovi, riaditeľovi ostrihomskej Mestskej hudobnej školy a kantorovi tamojšej baziliky, kde som sa učil zborovému spevu, harmónii a sakrálnej hudbe. Zúčastnil som sa mnohých kultúrnych akcií.“

Podľa slov Antala Buchnera (1882 – 1950) mala ostrihomská hudobná škola len málo takých talentovaných žiakov, akým bol Ernest Zahovay.<sup>3</sup> Asi po dvoch rokoch musel štúdium prerušiť a tak v ďalšom hudobnom vzdelávaní pokračoval ako samouk. Postupne zvládol hru na siedmich nástrojoch, a to na bendže, mandolíne, organe, gitare, husliach, akordeóne, a v neposlednom rade na klavíri, ktorý bol jeho najmilším nástrojom. V roku 1932 zostavil z členov vtedajšieho Katolíckeho spolku mládencov (Katholikus Legényegylet) v Štúrove amatérsku salónnu kapelu. Tá účinkovala najmä ako sprievodné teleso k rôznym operetám, hudobným veselohrám a na miestnych plesoch.

„V nasledujúcom roku som založil svoju prvú profesionálnu kapelu,“ píše otec. „S touto sme chodievali do **Krupiny**, kde bol môj strýko majiteľom tamojšieho hostinca a kaviarne. Spoznali sme skutočne krásny kraj, oblasť nádherných lesov. Naši hostia boli veselí ľudia a nám sa podarilo vykúziť veľa príjemných večerov, trvajúcich až do nasledujúceho rána. Popritom sme pravidelne nacvičovali a neustále zveľaďovali svoj repertoár, no a – pravdaže – vynikajúco sme sa pritom bavili. V tom čase začali stavať miestne kúpalisko a objavili termálny prameň v Kováčovej. Z Krupiny, kde sme mali zostavu: husle, saxofón, harmonika, klavír a bicie, sme dostali pozvanie do **Šale**, do tamojšieho hostinca a kaviarne. Ďalšia zmluva nás nasmerovala do **Trnavy**, do kaviarne Tatra. – Asi som ešte nespomenul, že v tých časoch boli na Slovensku, pokiaľ si dobre pamätám, štyri koncertné agentúry: agentúra Conorto v Bratislave, v Piešťanoch agentúra Lowy a na východnom Slovensku v okolí Košíc to boli agentúry Zinner a Klein Maxi. Práve s tou poslednou sa nám stala nepríjemná vec a síce, že so zmluvou v ruke sme pricestovali do Humenného a na naše veľké prekvapenie o nás vôbec nikto nevedel. – Trnavská kaviareň **Tatra** mala už väčšie nároky, čo sa týka repertoáru. Opäť nový klavír, nové tváre nové melódie, ktoré sme si už dopredu pripravili, nuž a k tomu sme si prizvali ďalšieho člena, saxofonistu, Imra Gažoviča. On, ako tamojší, dobre poznal zvyky a vkus publika. Tu už neboli hostia takí bezprostrední, bolo si ich treba získať. Po sobotách a nedeliach bolo v kaviarni plno, ale počas týždňa sotva kto prišiel. Vtedy sme hrávali skôr salónne veci na počúvanie, čo opäť rozšírilo náš repertoár. Pravidelne každý deň doobeda sme mávali skúšku. Spomínam si na deň nášho nástupu, keď sme sa v noci okolo druhej vybrali zo zvedavosti do blízkej krčmy. Bola úplne narvaná, hlučná a silne zafajčená. O niekoľko chvíľ sa v nej spustila taká bitka, že sme mali čo robiť, aby sme sa odtiaľ dostali živí a zdraví. Náš trnavský byt bol v blízkosti kaviarne, no neskôr nás preložili do vzdialenejšej časti mesta. Stávalo sa, že sme chodili domov za briezdenia, keď sa už niektorí obchodníci, trhovníci vykladali, ale nebanovali sme. Cesta domov viedla okolo dlhočizného tehlového múru, ktorý bol miestami veľmi slabo,

---

<sup>3</sup> Podľa Róberta Kantu s odvolávkou na Karola Csákyho.



ba miestami vôbec nebol osvetlený a nebolo zriedkavosťou, že sa občas vynoril nejaký chlapík čo človeka prepadol a okradol, najmä ak bol sám. Avšak ani táto skutočnosť nebola dost' hrozivá na to, aby boli naše zážitky vcelku pozitívne.

Veľkým zážitkom pre mňa bol deň, keď ma kolega Gažovič zobral do jednej koncertnej sály. Mal som možnosť vidieť a zažiť skutočný Steinway, ktorého vtedajšia hodnota mohla byť tak okolo 50 – 60 tisíc. Čo za parádny zvuk, čo za mechanika to bola!!! Ako sa vôbec dá do nástroja vložiť toľko vlastností ... fungoval ako švajčiarske hodinky. Po tomto trnavskom pobyte sa nám črtal mesiac voľna do ďalšieho angažmá, ktoré bolo taktiež v **Trnave**, avšak tentoraz v záhradnej reštaurácii Bělohávek. Nuž na ten mesiac sa nám nechcelo ísť domov, pretože v tom prípade hrozilo, že by sa kapela mohla rozpadnúť, takže nám neostávalo nič iné, než vyplniť ten čas hraním gratis v jednej sereďskej kaviarni. Tu sa pre nás stali pojmom zemiaky s tvarohom, ktoré nám temer denne podávali na večeru. Pravdaže, dobrá nálada ani tu nechýbala. Tento mesiac bol však pre nás najdlhší. Tu by som ešte spomenul, že pre muzikanta v tom čase (a ešte aj dlho potom) neexistoval voľný deň, okrem dvoch voľných dní v roku, a to bol Veľký piatok (ale nie všade) a Štedrý deň. Viac nič!

V spomínanej záhradnej kaviarni Bělohávek sme už pracovali s mikrofónom a zosilňovačom. V našom prípade to bolo po prvýkrát. Bol to začiatok tzv. mikrofónovej éry. Po tomto lete sme sa presunuli do **Dobšinej** a hrali sme aj v **Banskej Štiavnici**. Tam som sa stretol s Endre Adlerom, muzikantom so "zlatými rukami" a so "zlatým srdcom". Jeho kapela sa práve rozpadávala. Hrával s jedným starým pánom učiteľom, myslím že v kaviarni Winter. Ja som hral v kaviarni 'Katolícky spolok'. Vtedy sa Adler so svojím čelistom Raszkom pripojili ku mne. Ostalo mi ešte v pamäti, že v repertoári sme mali aj jednu neobvykle ťažkú taliansku skladbu, ktorá bola veľmi divná a neboli sme ju schopní správne zahrať. Neskoro v noci, keď sme už boli veľmi unavení, a z hostí tam bolo už len zopár, začali sme skúšať túto pieseň a behom dvoch minút bolo obecenstvo preč, kaviareň sa vyprázdnila.

Do **Sklených Teplíc** sme sa v 60. rokoch zo zvedavosti vrátili. Hrali sme v kaviarni Csellár v zostave Lakatos, Kósa, Adler, môj bratranec Zahovay László a ja. Boli to večery plné dobrej nálady a pohody, s mnohými tam prázdninujúcimi Štúrovčanmi. Po Banskej Štiavnici nás ďalšia cesta viedla do **Hustu**.<sup>4</sup> Bola to zdĺhavá a strastiplná cesta a vlakové spojenia veľmi zlé. Bola to snád' najmrzkejšia zima v mojom živote. Ak si dobre pamätám, v noci sme nastúpili a na druhý deň poobede sme dorazili. Naše ubytovanie bolo asi na 1,5 km od kaviarne. Bolo treba prejsť drevenou lávkou, avšak cestu si človek mohol skrátiť o zhruba 300 metrov, ak sa pustil prejsť zamrznutý potok, čo bol náš častý prípad. Táto cesta bola nebezpečná a držala nás ospalých v noci pri plnom vedomí hlavne preto, že sme v jej okolí videli množstvo vlčích stôp, obzvlášť pri rybármi

---

<sup>4</sup> Chust (maď. Huszt), mesto v oblasti Podkarpatskej Rusi, do r. 1938 patrilo k Československu.

vyrezaných dierach v ľade, kam sa chodievali napiť. Hust bol veľmi chudobný, tancovalo sa len v sobotu a v nedeľu. To sa naplnila sála tanečníkmi, čo kartárov veru nepotešilo. V také dni panovala dobrá nálada, ktorá často presiahla až do skorých raňajších hodín. Aj nám bolo dobre, ale cez všedné dni sme sa nudili pri hustom dyme kartárov. Šéf sa velice divil, keď som dal výpoveď. Koniec koncov, dobre nás platil, aj strava bola podľa výberu. Ubytovanie bolo už menej dobré, pretože malé kachle nás len dovtedy ohrievali, kým nad nimi niekto stál a nakladal. Nuž ani som mu nevedel uviesť inú príčinu, než to, že by sme radi videli a zažili iný kraj, nových ľudí a spoznali nové kúty Slovenska.

Nasledujúce dva mesiace nás zaviedli do **Trenčína**, ak sa dobre pamätám, tak do Slávie. Tu sme museli svoj program úplne prerobiť, pretože tu žiadne maďarské obecnstvo nebolo. Miesto pre kapelu bola takpovediac „zapustené“ do stien pódia a vzdialiť sa dalo len za veľmi ťažkých podmienok a bolo to veľmi komplikované.

Naša ďalšia cesta nás zaviedla do **Spišskej Novej Vsi**. Bolo to milé a prívetivé mestečko, veľmi čisté, všade prevoňané kvetinami. Hrali sme v kaviarni Otthon obecnstvo bolo decentné a veľmi príjemné, s dvojitou dávkou dymu a množstvom výborných kartárov. Mali sme tu čo robiť, lebo Spišania boli veľmi zábavychtiví, často do tretej hodiny rannej sme ich zabávali. Aj do tanca im bolo. Obzvlášť radi mali čardáše, ale populárne boli u nich aj nové slovenské a maďarské šlágre.

Na margo repertoáru treba povedať, že v tomto období na Slovensku chýbala pôvodná tvorba tohto zamerania, skladby sa importovali z Viedne, Budapešti či z USA, prostredníctvom amerických vojakov. Vieme, že jazzové štandardy v podstate zastávali funkciu tanečnej hudby. Na vznik pôvodnej slovenskej tvorby malo najinšpiratívnejší vplyv tango. Okrem tanga sa v druhej polovici 30. rokov objavili aj skladby foxového charakteru. „Zmiešaním“ prvkov modernej tanečnej hudby s tancami ľudového charakteru vznikli zvláštne hybridné útvary, akými boli napr. čardášový fox, ľudový fox, fox-polka a i. Podobne ako tango, aj spomínané útvary sa zaradili medzi pôvodnú tvorbu, ktorá na Slovensku vznikala od 30. rokov 20. storočia.“

Ďalšie dohodnuté angažmá zaviedlo otca do **Prešova**. „Hrávali sme v podzemí podniku Skála Dancing, ktorý bol v tom čase úplne novým tanečným miestom, čomu nasvedčoval aj jeho názov. Nad nami, na prízemí, bolo obrovské kino. Opäť bola potreba obcerstviť náš repertoár. Potrebovali sme ešte viac tanečných skladieb, jedno akých. Mohli byť maďarské, slovenské, nemecké alebo anglické. Mali tu nádherné krídlo s perfektným zvukom a taktiež výbornú akustiku v sále. Bol to vyslovene nočný lokál. Večer sme začínali neskôr a hrávali až do briezdenia. Kým ostatné prešovské lokály mali záverečnú, my sem ešte fungovali a práve to bol ten čas, keď sa tu zišli všetci muzikanti a ja som mal možnosť spoznať veľa dobrých muzikantov – kolegov, ktorí nás aj sem-tam vystriedali, čo nám prišlo veľmi vhod, lebo sme si mohli vydýchnuť.

Pamätám sa ešte, že sme jedávali v elegantnom kasíne, kde nám k obedu servírovali skutočnú minerálku, Salvátorku, vo vkusných karafách. V kaviarni Berger hrávala počas popoludnia skvelá salónna muzika. Tam sme chodievali na zákusky a počúvali hudbu. Bol tam ešte jeden pekný obchod s hudobnými nástrojmi, kde obsluhovala jedna pekná mladá slečna. Môj kolega tam často chodieval, aj keď nemusel. Teraz už neviem presne, či odtiaľto z Prešova, zo Spišskej alebo z Kežmarku sme chodievali do malých kúpeľov **Cemjén** [?]. Kanským záprahom sme sa viezli cez celé mestečko asi dva kilometre a aj sme tam hrávali pravidelne každú nedeľu poobede. Preto mi to ostalo v pamäti, lebo aj tam mali klavír. Bola ho iba polovička, po  $c^2$  a zvyšok bol odlomený. Spočiatku som sa ku hre nemal, ale potom, vďaka prehováraciemu talentu miestnych ľudí a milých hostí, som sa na to podujal, aj keď iba na 'krátku trasu'. Z hry som síce nemal bohvieakú radosť, avšak nálada bola veľmi inšpirujúca a hrávali sme tam ešte mnoho týždňov (pravda v nádeji, že klavír vymenia).

Aj v **Kežmarku** bolá skvelá atmosféra. Veľa slovenských, maďarských ale hlavne nemeckých šlágrov sme hrali. Bol to pre mňa trocha nezvyk hrať na pianíne, pretože som bol zvyknutý na krídlo, ktoré malo oveľa sýtejší, otvorenejší a plnší tón. Prvých pár týždňov som mal pocit, že si hrám len pre seba. V ďalšom lokáli v Kežmarku hrávalo klavírne duo Kalocsai z Budapešti, ktorí aj spievali. V tom čase to bola veľmi neobvyklá a atraktívna kombinácia.

Po zime sme sa presunuli do **Nového Smokovca**. Museli sme si zvykať na nové klimatické podmienky, tu sa marec považoval ešte za zimu. Hrávali sme v Grille hotela Park. Náš program bol už skutočne pestrý, až únavný. Tu som sa skamarátil s budapeštianskym bubeníkom Imre Weiszom, ktorý dovtedy hrával s populárnou a vynikajúcou kapelou Kálmána Szabó. Hudobná agentúra ho poslala ku nám, nakoľko náš bubeník Géza Zahovay musel narukovať. Denne sme hrávali čaj o piatej do siedmej, potom sme sa prezliekli a po večeri od ôsmej sme hrávali v kaviarni. O desiatej sme sa presunuli do baru, kde sme zotrvali do rána do štvrtej. Doobeda sme pravidelne skúšali so sólistami z baru. Ani napriek takémuto režimu sme si neodpustili výlety.



E. Zahovay so svojou kapelou v Novom Smokovci r. 1938.

Náš muzikantský život, naše hudobné potulky sa často sprestrili aj tým, že mnohí poľskí umelci, utekajúci pred Hitlerom, rozšírili naše rady. Okrem toho sme si viacero skvelých spevákov pozvali z Budapešti, ako napr.: Máriu Zádor, Magdu Várady a pod. V tom čase už bolo pomerne veľa ruských emigrantov v Maďarsku, ktorí utekali pred 'slávnou' Októbrovou revolúciou, ako napríklad balalajková kapela Eugena Stepana. V budapeštianskom rozhlase často vystupovala so Šurou Uskovou, speváčkou s nádherným hlasom. Aj týchto sme zopár ráz pozvali. Moju skladbu *Hull a falevél (Padajúce listie)* som mal často možnosť počúvať s ruským textom z budapeštianskeho rozhlasu.

**MEGHIVÓ**

**Mély tisztelettel értesítjük, hogy 1939. május hó 14.-én vasárnap d. e. fél 11 órai kezdettel a ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA NAGYTERMÉBEN tartják a „MAGYAR MUZSIKUS“ zenei folyóirat előfizetői, olvasói ünnepi DALBEMUTATÓ HANGVERSENYÜKET**

**mely alkalommal kiváló előadó művészek közreműködésével műsoron szerepelnek:**

Bodor Márton, Botlka Iván, Csermely István, Debreceni László, Ghyczy Zoltán, Grimm József; Hegyi Frigyes, Hámoriné Uőrnagy Dalma, Hajóú Banó, Iváni Kella, Juhász Kálmán, Kindlovits Katalin, Katona Erzsébet, Kovács Julia, Lőcinc Endre, Ligeti László, Lőposi Erzsébet, Nyári Lajos, Oláh József, Porubszky Ernő, Pataky Gyula, Morvay Károly, pápai Nyáry Ferenc, Nuszpl András, Pálrői P. Agoston, Peszky Ádám, Radványi Jánosné, Rőza Béla, Sebestyénné Málka, Sass József, Szarvas László, Tőrok Mihály, Tőrok Lajos, Tamás Sándor, Tüttő János, Dr. Ugró Gyula, Veressné Főző Erzsébet, Váro Elemér, Zalay Lajos, Zahovay Ernő, Záhorszky Jenő  
írók, költők és zeneszerzők művei.

**A megnyitót mondja: Dr. Gergelyffy Gábor író.  
Konferálnak: Hámoriné Várnagy Dalma és Magyarádi Jenő írók.**

**Zongorán kísérnek: Kánitz Gézáné és Bányai Aladár énektanárok, Hubai Albert, Morvay Károly, Szűcs Gusztáv és Záhorszky Jenő zeneszerzők.**

Pályadíjak kiosztása. A hangverseny pontosan kezdődik.  
Jegyek előreválthatók a Zeneakadémia portásánál: 2 P-tól -50 fillérig.  
**Kendzei Szűcs Ágoston Hangverseny Iroda, Bpest, VII. Falmássy-tér 11.T. 13-86-91.**

Pozvánka na koncert piesní. Medzi autormi je aj E. Zahovay.

Svoj prvý autorský večer som usporiadal v roku 1943. Na ostrihomskej stanici som čakal na vynikajúceho speváka László Imreho. Napriek tomu, že som ho nikdy predtým nevidel, on ma spoznal prvý. V tom čase už totižto ako dôstojník musel nosiť vojenskú uniformu, pretože vojna vtedy už vo veľkom zúrila. Obdržal som aj list od slávnej speváčky Karády Katalin, v ktorom mi oznamuje, že kvôli natáčaniu nemôže prijať moje pozvanie účinkovať na mojom večere.

Zo svojich budapeštianskych spomienok mi utkvél zážitok z kapely Tibora Kalmára. Často sme ho počúvali. Hral na husliach a spieval. Jeho melódie boli zvláštne svojou typickou melanchóliou ... milá spomienka. Jeho klaviristom bol Košičan Géza Toperczer, ktorého sme často chodievali obdivovať do budapeštianskej kaviarne Baross. Nedá mi zabudnúť na klaviristu Ďuri



Berczellera, ktorý hrával v Maďarskej tanečnej revue na námestí Széna. Bol mojím stálym zdrojom šlágrových noviniek.

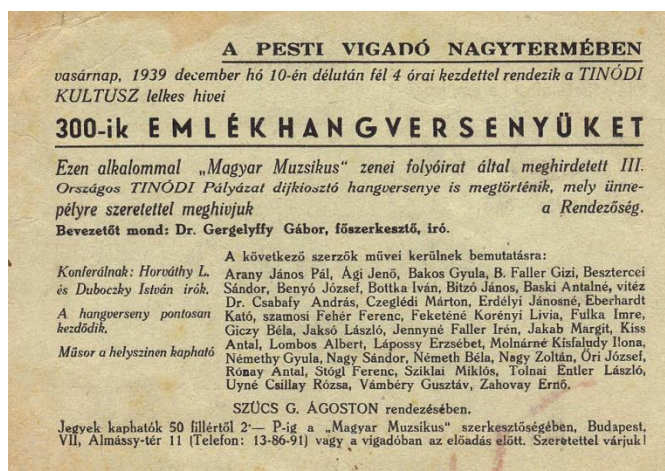
Cez štúrovský most nás chodilo počúvať veľa Ostrihomčanov. Atmosféra bola vždy skvelá a dokonca mnohí z nich sa stali i mojimi dobrými priateľmi. Medzi budapeštianske spomienky patrí ešte tanečný orchester Sándora Heinemana, László Illiczkého, tanečný orchester Orlay, ako aj tanečný orchester Ede Buttolu. Boli pre mňa veľkým pôžitkom.



Ukážky ocenení zo súťaží usporadúvaných vydavateľstvom Magyar Muzsikus.

Ako som už písal, vojna vo veľkom zúrila a nálada bola čoraz pochmúrnejšia, nuž a jedného dňa som i ja dostal povolávací rozkaz na front. S ťažkým srdcom som sa jedného nedel'ného popoludnia lúčil, v krku s pocitom veľkého kameňa. Vo dverách kaviarne som počúval Sándora Lakatosa, ktorý hral moju pieseň *Orgonanyíláskor (Ked' kvitol orgován)*. V ten deň som naposledy videl svoju milovanú matku, dlho sa za mnou z brány dívala s uslzenými očami. Ja som sa z vojny vrátil, ona sa toho nedočkala. Namiesto klavíra som si naprieč vojnovými potulkami zobral jednu mandolínu. Publikované skladby rozvial vietor, možno v Poľsku sa stretli s mojím menom.“

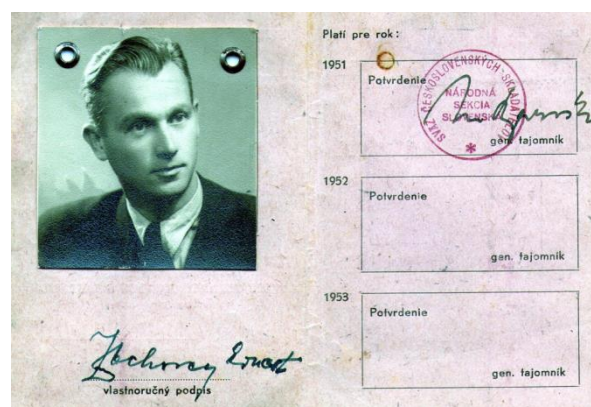
V tomto, pre otca úspešnom období, sa mu podarilo vydať prostredníctvom budapeštianskych vydavateľstiev *Toborzó, Csárdás, Magyar Muzsikus* alebo *Magyar Zenealbum* viacero svojich skladieb. Medzi prvé patrili anglický valčík *Neviem, čo sa stalo (Én nem tudom mi történt)*, 1936.



Program pamätného koncertu Tinódiho súťaže piesní v budapeštianskej “Redute”.

V roku 1938 sa stal Ernest Zahovay miestnym poverencom Zväzu maďarských autorov a o krátky čas aj členom pražského Ochranného svazu autorského (1939). V tomto roku napísal na libreto S. Broscha (Brassai) svoju prvú operetu s názvom *Snívavo sa mi (Azt álmodtam)*. Opereta bola niekoľkokrát uvedená v Nových Zámkoch a v Štúrove.

So svojou vlastnou tvorbou sa zúčastňoval celoštátnych maďarských autorských hudobných súťaží a konkurzov, kde mu boli udelené viaceré ocenenia, ktoré podporili jeho prijatie za člena Zväzu maďarských autorov (1940). U poslucháčov získali veľkú popularitu najmä skladby: slowfox *Bezcieľne blúdenie (Céltalan bolyongás)*, tango *Život (Az élet olyan könnyűnek látszik)*<sup>5</sup> a anglické valčíky *Padá listie (Hull a falevél)*, *Snehová vločka (Hópehely)* alebo *Vám, rozprávam Vám (Mesélek magának)*. Otcove piesne viackrát zazneli v budapeštianskom rádiu i v podaní ruských emigrantov – hudobníkov, akými boli spomenutí, balalajkový súbor Eugena Stepana či speváčka Šura Usková. Vo vojnovom období (1943) skomponoval svoju druhú operetu na libreto Jozefa Hofbauera s názvom *Dva majálesy (Két majális)*. Okrem Nových Zámkov a Štúrova bolo dielo uvedené aj v Ostrihome.



E. Zahovay, člen Zväzu maďarských autorov (1940), člen Zväzu čs. skladateľov (1951).

Úspešnú hudobnú činnosť E. Zahovaya prerušilo narukovanie na vojnu v roku 1944, s hudbou ale kontakt nestratil. Počas vojnového zajatia v Nemecku hrával ako klavirista v nemocniciach a súčasne získaval nové inšpirácie pre svoju tvorbu z amerických a nemeckých skladieb tanečnej hudby. Po skončení druhej svetovej vojny sa opäť začal intenzívne venovať hudobnej činnosti. V roku 1947 ho prijali do Slovenského ochranného zväzu autorov a v bratislavskom a košickom rozhlase mu nahrali niekoľko skladieb. Nakoľko ale rozhlas nechcel prijať skladby s maďarským textom, nahralo sa 50 skladieb v inštrumentálnej podobe. Výnimku tvorili tango *Zlatožltá jeseň*, ktorú otextoval Samo Dvorín a naspieval Jozef Kuchár a valčík *Dávno to bolo* v podaní Zdeňka Sychru a posádkovej hudby z Topoľčian. V archíve pražského Supraphonu možno nájsť tretiu, zároveň poslednú skladateľovu nahrávku piesne *Nyló nárcisz (Kvitnúci narcis)*, ktorú

<sup>5</sup> Skladby sú k dispozícii v mp3 súboroch: 34\_1\_Az élet-Život, 34\_2\_Céltalan bolyongás-Bezcieľne blúdenie. Tiež je k dispozícii 34\_3\_Pieseň o srdci v podaní Rytmickej skupiny Gejzu Toperczera.

v maďarskom jazyku spieva Melánia Olláryová. V roku 1951 sa Ernest Zahovay stal členom Československého zväzu autorov.

Politické pomery v 50. rokoch ho prinútili na niekoľko rokov prerušiť umeleckú činnosť (pracoval ako účtovník, klampiar, úradník Miestneho národného výboru v Štúrove i v tamojších lodeniciach). K nej sa vrátil v roku 1956, keď začal opäť hrať so svojou kapelou vo vtedy už zoštátnenej kaviarni *Dunaj* (bývalá kaviareň *Zahovay*, ktorú vlastnil skladateľov strýko). Aby si rozšíril svoje hudobné vzdelanie, vyštudoval v rokoch 1956 – 1959 dirigentský kurz organizovaný Osvetovým ústavom v Bratislave. Zároveň sa začal venovať pedagogickej činnosti v rámci novozámockého okresu. O jeho nadšení pre pedagogickú prácu svedčí aj skutočnosť, že v obci Búč založil v spolupráci s huslistom Endrem Adlerom dve hudobné triedy, kde vyučoval hru na akordeóne a na klavíri. Dlhšiu dobu učil v Komárne, kde aj ukončil svoju oficiálnu učiteľskú kariéru v roku 1975. Na súkromné hodiny klavírnej hry však k nemu naďalej chodilo v Štúrove nemálo žiakov.



**CSEMADOK párkányi helyicsoportja**

**„HOZZÁD SZÓL E VALLOMÁS...”**

**ZACHOVAY ERNŐ szerzői estje**

1966. június 27-én 19,30 órákor  
a CSEMADOK rendezésében a Kultúrotthonban

**MUzsINA • ÉNEK • TÁNC**

Részletes műsor a helyszínen

Jegyelővétel: Háromszéki újságbolt Helyárak: 10, 8 és 6 Kcs

POZYVAME VÁS  
na večer skladateľa  
**ERNESTA ZACHOVAYA.**  
na deň 27. júna 1966  
t. j. v pondelok na 19,30 hod.  
do kultúrneho domu, ktorý usporiada  
MOCSEMADOK  
Vstupní: 10, 8 a 6 Kcs.  
Podrobný vstupní:  
v » Háromszéki » szociális székely

V 60. rokoch v Štúrove.

S hudobníkmi pred hotelom Dunaj  
(predtým hotel Zahovay),

Plagát autorského večera  
usporiadaného v kultúrnom dome.

V roku 1966 usporiadal svoj druhý autorský večer *Hozzád szól e vallomás* (*Tebe znie to vyznanie*). Hudobná tvorba E. Zahovaya predstavuje okolo 500 skladieb, ktorých časť si aj sám otextoval. Svedčí to o všestrannom umeleckom nadaní autora. Vo svojej tvorbe sa stále prispôboval aktuálnym trendom a požiadavkám poslucháčov. Invenčná melodika, bohatá harmónia



a vkusné vedenie hlasov boli typické pre jeho skladby. Najväčšie zastúpenie v nej mali tangá a anglické valčíky, pochody, slowfoxy / foxy, piesne a šansóny. Široká paleta jeho tvorby obsiahla aj prvky swingu a latinsko-americkej tanečnej hudby (samba, rumba, mambo, bossa-nova, cha-cha, charleston). Svedčí o tom napr. autorský večer s názvom *Juhoamerické rytmy (Dél-amerikai ritmusok)* z roku 1974. V rozpätí rokov 1943 – 1984 sa uskutočnilo sedem jeho autorských večerov. Ôsmy – a zároveň doteraz posledný – autorský večer sa uskutočnil na počesť stého výročia skladateľovho narodenia, a to v Štúrove v rámci XXI. Hudobných dní dňa 5. 10. 2013 a v Bratislave počas XXVII. Mestských kultúrnych dní v ružinovskom Dome kultúry dňa 26. 10. 2013.



Autorský večer v Štúrove „Juhoamerické rytmy“ v r. 1974 moderovali J. Himmler, N. Slabáková.

Ernest Zahovay komponoval piesne a orchestrálne skladby i pre niekdajší Tanečný orchester Československého rozhlasu v Bratislave. Spolupracoval so známymi osobnosťami hudobného života, akými boli Karol Elbert, Andrej Lieskovský, Pavol Zelenay, Ali Brezovský, na inštrumentácii jeho skladieb sa podieľal Vierošlav Matušik. Niektoré skladateľove diela nahrál Big Band bratislavského rozhlasu (napr. *Jarný vietor*), iné zas košický rozhlas, a tak za 30 rokov bolo nahraných vyše 50 trvalých nahrávok.

Nie vždy však jeho skladby prijali, aj keď mali slovenské texty z pera uznávaných textárov, akými boli napríklad Bibiana Wallnerová, Oto Kaušitz. Svedčí o tom aj list rozhlasového redaktora Pavla Zelenaya adresovaného otcovi, v ktorom sa vyjadril k piesni *Zlatožltá jeseň*: „*Snažil som sa, aby aspoň hudba bola prijatá, lebo text bol zamietnutý. Išiel som teda za vecou ďalej, a zistil som, že skladba je nahraná v rozhlase, ale práve preto, že je aj naspievaný text (spieva Kuchár), je na kartotečnom listku poznámka, že sa nesmie vysielat.*“<sup>6</sup>

Medzi skladateľove obľúbené žánre patrila aj opereta. Okrem už spomínaných operiet napísal ďalšie dve: *Ako dobre, že si klamal (Olyan jó, hogy hazudtál)*, v ktorej účinkovali známi

<sup>6</sup> Súkromný archív autorky. List P. Zelenaya E. Zahovayovi z 27. 11. 1961.



interpreti Melánia Olláryová, Magda Váradyová, Pál Kalmár a operetu na libreto Jenő Heltaia *Tisíc a druhá noc (Ezerkettedik éjszaka)*. V skladateľovom repertoári sa nachádza aj hudobná veselohra s názvom *Presná trefa (Telitalálat)*. K posledným dielam patrí sakrálna skladba *Ave Maria* (1996) pre organ, husle a spev. Čakal až do posledných rokov svojho života na vhodnú chvíľu a primeraný pokoj duše k jej skomponovaniu.



V rámci Dní maďarskej kultúry v Bratislave (2013) usporiadali autorský večer v KD Ružinov.

V roku 1999 vydal Slovenský rozhlas profilové CD s názvom *Ešte jedno tango (Még egy tangót)*, ktoré realizovali profesionálni speváci a hudobníci. Jednou zo sólových speváčok bola Judit Hernádi, držiteľka Ceny Mari Jászaiovej a zaslúžilá umelkyňa Maďarskej republiky. Ernest Zahovay bol lokálpatriot, ktorý nikdy nechcel opustiť Štúrovo, napriek tomu žil v piatich štátoch!!! To, že sa vo veľkej miere pričínal o kultúrny rozkvet svojho rodného mesta, dokazuje aj ocenenie Pro Urbe, ktoré mu mesto Štúrovo udelilo v roku 1993 za jeho celoživotný prínos. O úcte obyvateľov Štúrova k svojmu skladateľovi svedčí pamätná tabuľa umiestená na budove niekdajšieho bývalého hostinca, kde hrával. Ernest Zahovay zomrel dňa 29. mája 1998 vo veku 85 rokov. Je pochovaný na Starom občianskom cintoríne v Štúrove.



Ernest Zahovay, portrét zo 70. rokov.



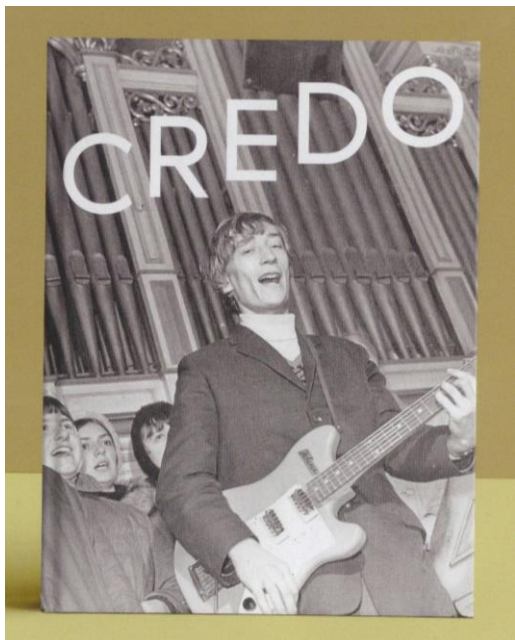
Pamätná tabuľa v Štúrove.

## SÚBOR *CREDO* OSLAVUJE 50 ROKOV SVOJEJ ČINNOSTI

**35 Lucia Fojtíková**

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, Bratislava

Vokálno-inštrumentálny súbor Credo, ktorý pôsobí v Ivanke pri Dunaji, oslávil v septembri roku 2018 polstoročie od svojho vzniku. Súbor si výročie pripomenul koncertom, svätou omšou, výstavou



fotografií a publikáciou,<sup>1</sup> do ktorej textami prispela aj autorka. Z toho dôvodu je príspevok stručným zhrnutím údajov obsiahnutých v publikácii s obohatením o informácie z archívnych dokumentov uložených v Slovenskom národnom archíve.

### 1. Vznik v roku 1968

V roku 1966 piati bývalí spolužiaci zo základnej školy založili bigbítovú skupinu The Careless boys. Boli to Stanislav Zibala (kapelník, klávesy, sólová gitara), Igor Šranc (sólový spev), Vladimír Adamčák (sólová gitara, neskôr bicie), Peter Roller (sprievodná gitara, spev), František Hahn (basgitara) a Ján Konrád (bicie). Skupina pravidelne účinkovala najmä s prevzatým repertoárom (The Beach Boys, The Kinks, The Mamas & The Papas, The Beatles, Elvis Presley) na tanečných podujatiach v tzv. osvetových besedách.<sup>2</sup> Približne po roku si skupina zmenila názov a vznikla formácia The Springs. Manažérom sa stal Dušan Mišík, ktorý organizoval všetky vystúpenia. Skupina aktívne pôsobila až do začiatku augusta 1968, keď traja jej členovia (Peter Roller, Vladimír Adamčák, František Hahn) nastúpili na dvojročnú základnú vojenskú službu a skupina sa rozpadla.

Politické uvoľnenie v 60. rokoch 20. storočia spojené s demokratizačným procesom násilne ukončila okupácia Československa 21. augusta 1968 vojskami Varšavskej zmluvy.

August roku 1968 sa tak stal prelomovým obdobím nielen v politicko-spoločenskom živote vtedajšieho Československa, ale zánik hudobnej skupiny The Springs zásadne ovplyvnil vývoj nasledujúcich udalostí. Bratia Stanislav a František Zibalovci sa rozhodli vyskúšať niečo iné a začali zbierať repertoár pre bigbítovú omšu.<sup>3</sup> Skladby získali od profesora Ivana Grófa, pôsobiaceho v tom čase na Strednej všeobecnovzdelávacej škole v Senci, tajného kňaza a príslušníka rehole

<sup>1</sup> Kolektív autorov: *Credo*. Bratislava: OZ Credo 2018, 173 s.

<sup>2</sup> Kultúrno-výchovné strediská v socialistickom Československu.

<sup>3</sup> Termín bigbítová omša charakterizuje repertoár tzv. novej duchovnej piesne ako druhu liturgickej hudby s prevládajúcimi prvkami modernej populárnej hudby, pričom v inštrumentári dominuje zvuk elektrifikovaných gitár v štýle rockových skupín šesťdesiatych rokov.

Saleziánov dona Bosca.<sup>4</sup> Začala sa kreovať nová hudobná skupina, do ktorej okrem Stanislava Zibalu (kapelník, sólová gitara) vstúpil Dušan Mišík (sprievodná gitara), Oľga Dubovská-Zibalová (organ), Dušan Hakl (basgitara), Miloš Matušek, neskôr Dušan Šmida (bicie), Rudolf Roller, František Zibala, Igor Mišík (perkusie). V priebehu septembra 1968 sa ustálilo zloženie bigbítovej skupiny, ktorá v októbri 1968 zahrála na svojej prvej bigbítovej omši<sup>5</sup> v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Ivanke pri Dunaji. Zo skupiny sa však príchodom viacerých spevákov postupne sformovalo vokálno-inštrumentálne zoskupenie, ktorého umeleckým vedúcim sa stal Stanislav Zibala. V máji 1969 si zoskupenie<sup>6</sup> dalo názov Credo. Ním naznačili členovia novovzniknutého súboru svoje budúce umelecké i názorové zameranie.

## 2. Práca s vokálno-inštrumentálnym Credom

Proces formovania súboru Credo prebiehal rýchle a niesol sa v atmosfére nadšenia a tvorivosti. K inštrumentalistom sa najprv pridalo tridsať spevákov (študenti profesora Ivana Grófa a členovia trampskej skupiny Albatros) a už prvé produkcie počas omší v ivanskom kostole prilákali ďalších záujemcov. Postupne tvorilo súbor až sedemdesiat členov a zbor mal obsadenie vo všetkých ženských aj mužských hlasoch. Medzi popredných sólistov v zbore patrili Pavol Kravárik, Milan Šimko, Dušan Mišík, Jozef Piaček, v neskorších rokoch Mária Chlebišová a ďalší. Súbor čoskoro dostával pozvania na účinkovanie v iných farských strediskách a keďže jeho presun bol limitovaný 50-miestnou kapacitou autobusu, aj z tohto dôvodu sa v Crede rozhodli urobiť výber spevákov. Všetci vokalisti museli prejsť hlasovými skúškami, ktoré spočívali v jednoduchých hlasových cvičeniach a vybraných piesňach, pri ktorých sa sledovala intonačná čistota a hlasový rozsah speváka. Súbor sa preto neskôr ustálil na počte okolo 50 členov.

Prácu s umeleckým telesom mal na starosti umelecký vedúci Stanislav Zibala, ktorý v prvých rokoch existencie súboru zaviedol pravidelné nácviky s evidenciou dochádzky: trikrát do týždňa pre zboristov a jedenkrát do týždňa pre inštrumentalistov. Zborové nácviky trvali dve hodiny a spočiatku neobsahovali hlasové cvičenia, náplň tvorila práca s piesňovým repertoárom. Prvé piesne získal súbor vďaka nahrávkam bigbítovej omše od talianskeho autora Marcella Giombiniho, ktoré sa v roku 1968 podarilo do Československa preniesť pútnikom z Ríma. Niektoré skladby získali zboristi vďaka počúvaniu Vatikánskeho rozhlasu, pôvodné texty preložili členovia súboru s pou-

---

<sup>4</sup> Saleziáni dona Bosca sú rehoľa RKC, ktorá sa prioritne venuje pastorácii mládeže, rodín a slabších sociálnych vrstiev.

<sup>5</sup> Podľa J. Lexmanna (LEXMANN, Juraj: *Teória liturgickej hudby*. Bratislava 2015, s. 274) bigbítové omše začala pripravovať ako prvá, skupina okolo Vlada Koronthályho (v súčasnosti kňaz, muzikológ, hudobný režisér a politik, dlhodobo žije a pôsobí v Českej republike), údajne už v roku 1967 v bratislavskom Blumentálskom kostole a od roku 1968 sa objavuje hudobná skupina Credo s približne 50-členným speváckym zborom, spievajúca náboženské piesne vrátane parafráz na texty omšového ordinária (informáciu potvrdil aj S. Zibala). Podľa Lexmanna boli bigbítové omše „ohromnou senzáciou“ a zúčastňovali sa ich „v preplnených kostoloch tisíce ľudí“.

<sup>6</sup> Vzhľadom na to, že vokálno-inštrumentálnu formáciu Credo tvorí spevácky zbor a sprievodná hudobná skupina, súhrnne ju označujeme ako súbor.

žitím slovníka. Repertoár teda spočiatku tvorili prevzaté skladby, neskôr umelecký vedúci súboru priniesol vlastnú tvorbu. Stanislav Zibala upravil viaceré skladby pre viachlas (častý bol štvorhlas, no vyskytla sa aj šesťhlasná skladba), pričom iba pri niektorých si vyhotovil notový záznam, ostatné si uchoval v pamäti. Speváci teda pri výuke repertoáru nepoužívali partitúry či party, skladby sa učili podľa predvedenia a z odposluchu.

Komponujúc viachlasné skladby pracoval Stanislav Zibala prvé roky s vokálnou sadzbou, na základe jeho vyjadrenia, „podľa citu“. S vedením hlasov podľa pravidiel klasickej harmónie začal až po roku 1971; od toho roku totiž študoval na bratislavskom Konzervatóriu v odboroch hra na gitare a kompozícia u prof. Juraja Pospíšila a prof. Ivana Luknára. (Nesporným umeleckým obohatením zboru bola spolupráca s dirigentkou Jankou Rychlou v rokoch 1990 a 1995, keď zbor účinkoval počas návštev pápeža Jána Pavla II. na Slovensku.) Sprievodná bigbítová skupina riešila v prvých rokoch existencie problémy s inštrumentárom a technikou, keďže počas socializmu nebolo vždy jednoduché zaobstaráť si potrebné vybavenie. Vďaka šikovným technikom sa mnohé podarilo vyrobiť svojpomocne, na kúpu dôležitých súčiastok poslúžila pôžička od miestneho farára Štefana Tamaškoviča. Aranžmány pre instrumentalistov tvoril Stanislav Zibala a počas nácvikov dostávali hudobníci predstavu svojho kapelníka tvorivým spôsobom do realizačnej fázy.

### 3. Koncerty v rokoch 1968 – 1971

Od októbra až do konca roka 1968 vystupovalo Credo najmä počas nedeľných svätých omší v ivanskom kostole. Od roku 1969 sa však situácia zmenila a s pribúdajúcimi pozvaniami začal súbor navštevovať aj iné farské strediská najmä na území západného Slovenska. V Bratislave možno spomenúť hlavne Kostol sv. Ladislava, Katedrálu sv. Martina, Kostol sv. Štefana (kapucíni), Kostol Nanebovzatia Panny Márie (Blumentálsky kostol), Kostol Najsvätejšieho Spasiteľa (jezuiti),<sup>7</sup> Kostol Najsvätejšej Trojice (Podhradie), Kostol sv. Jána Bosca (Trnávka) či Kostol sv. Mikuláša (Podunajské Biskupice). Z ďalších slovenských miest to boli najmä Trnava (Katedrála sv. Jána Krstiteľa), Senec, Viničné, Záhorská Bystrica, Budmerice, Pezinok, Blatné, Tomášov, Komjatice, Vráble, Topoľčany, Šenkvice či Šurany. Dôležitou aktivitou súboru bolo vystúpenie počas letnej púte v roku 1970 na významnom moravskom pútnickom mieste Velehrad, kde Credo opäť účinkovalo na bigbítovej svätej omši.<sup>8</sup>

Zo zachovaného zoznamu vystúpení či koncertov súboru (roky 1968 – 2003, z neskoršieho obdobia sa zoznam nezachoval),<sup>9</sup> možno konštatovať, že z obdobia 1968 – 1971 bol najaktívnejší rok 1969, keď súbor vystupoval v každom mesiaci niekoľkokrát. V roku 1970 sa počet koncertov

<sup>7</sup> V archíve súboru sa zachovala pozoruhodná korešpondencia s vtedajším regenschorim Jezuitského kostola, Ladislavom Schleicherom, ktorú prinášame v Prílohe č. 2.

<sup>8</sup> Na Velehrade prítomný biskup Jean Ruppe z Monaka súboru zanechal aj písomný pozdrav. Pozri: Príloha č. 3.

<sup>9</sup> Kolektív autorov: *Credo*. Bratislava: OZ Credo 2018, s. 168-169.



znižil približne o tretinu a v roku 1971 zoznam vystúpení tvoril sotva jednu tretinu celkového počtu vystúpení z roku 1969. Toto postupné redukovanie aktivít už naznačuje prejavujúce sa dôsledky normalizácie. Okrem účinkovania počas svätých omší vystupoval súbor aj na slávnostiach ako primície, svadby či krsty. Na vystúpenia do vzdialenejších stredísk sa 50-členný súbor dopravoval autobusom. Spolu s účinkujúcimi cestovali aj technici s aparátúrou (pri súbore dlhodobo pôsobili najmä Ján Šmirala a Ondrej Gažík), ktorých úlohou bola nielen starostlivosť o aparátúru, ale často aj náročná výzva prepravovať jednotlivé časti vzhľadom na ich veľkosť do priestorov kostola. Zo spomienok členov súboru i fanúšikov je dnes zrejmé, že koncerty mali veľkú návštevnosť, priestory kostolov doslova praskali vo švíkoch. Vedúci súboru Stanislav Zibala charakterizuje atmosféru nasledovne: „Tento štýl hudby elektrizoval mládež podobne ako koncerty moderných skupín a v spojení s liturgickou hudbou a spievaním v kostole sa tento pocit len umocňoval. Tento pocit bol taký silný, že vzájomná väzba sa prenášala aj na ľudí v kostole, ktorým padali slzy od dojatia. Bolo to o to silnejšie, že v tom čase komunisti predpokladali, že kresťanstvo vymrie so starými babkami. A práve vtedy mladí svoju vieru vyspievali v najmodernejšom bítovom štýle.“<sup>10</sup>

Po skončení vystúpenia si farníci vždy uctili účinkujúcich bohatým pohostením a neraz aj pozvánkou do miestnych príbytkov. Pohostinnosť bola tak prejavom radosti a vďačnosti všade tam, kde súbor účinkoval.



Súbor Credo v záhrade kaštieľa v Ivanke pri Dunaji pri príležitosti tretieho výročia od založenia.

#### 4. Posledná bigbítová omša 1972

Súbor Credo prežil takmer štyri roky, počas ktorých službou v chráme dotváral liturgiu hudobnou zložkou, evanjelizačným zápalom, autenticitou a obetavosťou. V roku 1972 sa však proces normali-

<sup>10</sup> Kolektív autorov: *Credo*. Bratislava: OZ Credo 2018, str. 17.

zácie<sup>11</sup> začal vyostrovať, Stanislav Zibala na to obdobie spomína nasledovne: „Okolo roku 1972 totalitná moc zakázala bigbítové omše prostredníctvom cirkevných tajomníkov na území celého vtedajšieho Československa. V septembri 1972 bola posledná bigbítová omša. V kostole sa nesmeli používať gitary a žiadne nástroje typické pre bigbít.“<sup>12</sup> Takto si to aspoň členovia súboru pamätajú.

Podujali sme sa zistiť okolnosti zákazu bigbítovej hudby v chrámovom prostredí. Predpokladali sme, že v administratívnej agende farnosti v Ivánke pri Dunaji môže existovať písomná forma zákazu, avšak tento predpoklad sa nepotvrdil. V Ústave pamäti národa nám odporučili obrátiť sa na Slovenský národný archív, kde sme hľadali v obsiahlej zbierke spisových materiálov niekdajšieho Odboru pre veci cirkevné Ministerstva kultúry Slovenskej socialistickej republiky (ďalej MK SSR). Zbierka obsahuje spolu 165 krabíc archívnych dokumentov písomnej povahy. Nachádzajú sa v nej materiály obsahujúce organizačné členenie a útvary, pracovné pozície a platové ohodnotenia pracovníkov pre tento odbor, zápisnice a plány pre cirkevnú politiku, plány a rozpočty cirkevných organizácií, informácie o jednotlivých cirkvách v Československu, obežníky biskupských úradov, personálne a kádrové záležitosti, cirkevné nakladateľstvo a tlač, rehole či majetkoprávne záležitosti. Tieto materiály, ktoré sa vzťahujú na obdobie rokov 1950 – 1989 sú dokladom politiky tvrdej kontroly, zákazov, obmedzení a postihov vo všetkých cirkvách pôsobiacich v Československu. Vzhľadom na množstvo písomného materiálu a časový limit sme zvolili postupné prehliadanie krabíc podľa názvov a relevancie súvisu s témou. Predpoklad, že by sa nejaká forma písomného zákazu bigbítových omší mohla vyskytovať v rámci obežníkov biskupských úradov (krabica č. 35) nebol úspešný, pretože obežníky práve z obdobia 70. rokov 20. storočia v materiáloch chýbajú. Záznamy o mládežníckych zboroch či hudobných skupinách počas cirkevných slávností sa vyskytujú v rámci rôznych písomností skôr od obdobia 80. rokov (zvýšenú aktivitu laikov aj účasť mladej generácie na bohoslužbách zaregistrovali komunisti na Slovensku podľa spisov už od polovice 70. rokov). Prvá výraznejšia zmienka v súvislosti s bigbítovou hudbou v kostoloch sa objavila v spisoch s „bežnou korešpondenciou“ z obdobia rokov 1971 – 1976. Pomerne nečakane sa spomína v Správe zo študijnej cesty v Maďarskej ľudovej republike (ďalej len MLR) v máji 1976, ktorej sa zúčastnila delegácia pracovníkov z MK SSR, z Ministerstva kultúry Českej socialistickej republiky a z Úradu predsedníctva vlády Československej socialistickej republiky. Správa obsahuje 12 strán, vypracoval ju Ondrej Káčer z MK SSR, Sekretariát pre veci cirkevné a jej obsahom sú okrem priebehu študijnej cesty v Maďarsku zhrnuté postrehy vzťahu medzi MLR a Rímsko-katolíckou cirkvou (ďalej RKC). Nájdeme tam štruktúru RKC v MLR, teologické fakulty, vyučovanie náboženstva, otázky ekumenizmu, rehole, Gréckokatolícku cirkev, tlač či problematiku emigrácie a pod. V časti „Liturgická obnova“ sa vyskytuje nasledujúci výrok: „Ostatné časti Liturgickej obnovy sa uskutočňujú takmer na 90%, hlavne pokiaľ ide o uplatňovanie národného jazyka, liturgických pomôcok tak v kostole ako i mimo kostola. Napr. štát nerobil prekážky pri zavádzaní big-beatovej hudby, ale táto hudba sa v kostoloch prakticky neosvedčila. Mladých veriacich to síce lákalo, ale starších odradzovalo.“<sup>13</sup> Táto formulácia<sup>14</sup> povzbudila naše presvedčenie, že zákaz v nejakej forme musel byť vydaný. Napokon, okrem stručných poznámok o interpretácii dychových súborov či občasnej gitary s vokálnym zoskupením počas cirkevných slávností, no bez konkrétnych mien účinkujúcich, sme našli priamu zmienku o zákaze bigbítovej hudby v kostole v spisoch obsahujúcich problematiku cirkevnej tlače a periodík (krabica č. 86). V prehľade obsahu Katolíckych novín z obdobia 1. 1. 1968 – 30. 9. 1969 sa objavili zmienky o bigbítových

<sup>11</sup> Po roku 1970 nastúpil proces „normalizácie“, t.j. reštrikcie zo strany vládnucej komunistickej moci a návrat k totalitným praktikám.

<sup>12</sup> KOLEKTÍV AUTOROV: *Credo*. Bratislava: OZ Credo 2018, s. 21.

<sup>13</sup> Slovenský národný archív (MK SSR, Odbor pre veci cirkevné).

<sup>14</sup> Pozoruhodné je aj konštatovanie, že „starších“ v MLR bigbítová hudba odrádzala, zdá sa, že reakcie staršej generácie na Slovensku (podľa zmienok členov Credo) boli opačné.

omšiach. Následne sa informácie o viacerých kritických článkoch voči bigbitu v kostoloch vyskytli v správe o periodiku *Duchovný pastier. Revue pre teológiu a duchovný život. Prehľad za obdobie rokov 1968 – 1970*. A napokon sa nám v spise dostala do rúk rozborová správa Duchovného pastiera za roky 1971 – 1973, (napísal ju Ing. B. Kvasnička, CSc. Z Ústavu vedeckého ateizmu SAV), kde sa zákaz explicitne zmieňuje v časti Liturgia a liturgika v nasledujúcej formulácii: „Nezdá sa, že by autori stranili výraznejším reformám, spoliehajú skôr na tradície, silné najmä u starších veriacich. Preto asi DP [Duchovný pastier] v nápadnej úprave informoval o zákaze (neodporúčaní) beatovej hudby v kostoloch.“<sup>15</sup> Táto informácia je zverejnená v časopise *Duchovný pastier*, roč. XLVIII, 1973, č. 3 v článku s názvom Beatová hudba v kostole.<sup>16</sup> Avšak zákaz beatovej hudby vychádzal skôr z iniciatívy samotnej cirkvi. Tento príspevok v časopise vlastne cituje text Memoranda, ktoré predložilo pápežovi Pavlovi VI. z jeho podnetu založené Medzinárodné združenie pre cirkevnú hudbu.<sup>17</sup>

## 5. Trampské obdobie a Prameň 1972 – 1987

Jednou z aktivít, do ktorej sa viacerí členovia súboru Credo počas obdobia zákazu zapojili, bolo trampovanie (alebo aj tramping).<sup>18</sup> Trampovanie sa v Československu vyvíjalo od začiatku 20. storočia. Možno povedať, že z hľadiska filozofie je tramping spojený s príbehmi westernu, so skautingom a s tzv. woodcraftom, čo je zálesácka zručnosť alebo lesná múdrosť. Je to nekonzumný životný štýl založený na priateľstve, úcte a rešpekte voči ľuďom a prírode. Trampci sa združujú do tzv. trampských osád. Na Slovensku sa „osada“ viazala skôr na skupinu trampov, ktorí pri stretnutiach v prírode bývali v stanoch. Trampskú osadu obvykle tvoria chatky, rôzne prístrešky, mimodomové sedenie a ohnisko. Osada má svoj názov, šerifa, vlajku a trampci nosia na rukávoch košiel a bünd tzv. domovenky. Bežné stretnutie trampov v osade sa slangovo označuje ako slezina. Väčšie stretnutie trampov z viacerých osád, konané zväčša pri rôznych výročiach, sa nazýva potlach.

Oblíbenou voľnočasovou aktivitou trampov pri ohni je hudba. Trampská pieseň<sup>19</sup> je preto známym pojmom a v československom kontexte čerpá najmä z presahov ľudovej piesne, folk song<sup>20</sup> a ďalších vplyvov z oblasti tradičnej i modernej populárnej hudby (prípadne tiež country music<sup>21</sup>).<sup>22</sup> V textoch piesní prevažuje český jazyk, vzhľadom na prevahu tejto subkultúry v Čechách. Hlavnými interpretmi trampskej piesne boli takmer od začiatku trampske zbory, z ktorých sa neskôr niekoľko najlepších spevákov zlúčilo do spoločného zoskupenia, ktoré potom reprezentovalo celé trampske hnutie. Do oblíbeného inštrumentára patrila a patrí gitara (tiež dobro či bendžo), kontra-

<sup>15</sup> Slovenský národný archív (MK SSR, Odbor pre veci cirkevné).

<sup>16</sup> *Duchovný pastier*, roč. XLVIII, 1973, č. 3, s. 128. Pod príspevkom je skratka autora Dr. J. Č. [Ján Čížik, generálny vikár trnavskej apoštolskej administratúry]. Pozri v Prílohe č. 4.

<sup>17</sup> Text Memoranda uverejnený v časopise *Musicae sacrae ministerium*, 1971, č. 1-2, s.7-13.

<sup>18</sup> Trampovanie predstavuje rekreačné táborenie v prírode a býva spojené s pešou turistikou. Dostupné online: <https://sk.wikipedia.org/wiki/Trampovanie>

<sup>19</sup> MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Igor a kolektív: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věcná*. Praha: Editio Supraphon, 1983, s. 351-352.

<sup>20</sup> Tamže, s. 96-97.

<sup>21</sup> Tamže, s. 67-69.

<sup>22</sup> Odporúčame pozrieť aj VLČEK, Josef: *Rockové směry a styly*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1988, 64 s.

bas, husle a ústna harmonika. Piesne sa najprv šírili ústnym podaním, neskôr sa stali súčasťou hudobného priemyslu a vznikali nahrávky, ktoré sa cez médiá stali súčasťou širšej spoločnosti. Mnohé piesne zľudoveli, napr. pieseň *Temně / Clivo hučí Niagara* od Eduarda Ingriša či pieseň *Rosa na kolejích* od Wabiho Daňka. Zápisy piesní sa spočiatku robili formou rukopisných spevníkov, neskôr vznikali tlačene formy v rôznych hudobných úpravách.<sup>23</sup>

Československý tramping ako forma mládežníckej subkultúry predstavoval vzhľadom na svoje hodnoty a pozitívny postoj k slobodnej a neorganizovanej forme existencie pre socialistický štát problém. Príslušníci Zboru verejnej bezpečnosti<sup>24</sup> kontrolovali trampov na stanicích, búrali tramské osady, rozháňali ich stretnutia či dokonca párali domovenky z oblečenia. Skautské hnutie, ako typ organizovanej aktivity, bolo v rámci normalizácie zakázané.

Členovia súboru Credo začali organizovať spoločné výlety do prírody a niektorí založili tramskú osadu Prameň, do ktorej spočiatku patrili mladí muži, neskôr aj mladší chlapci (Strieborný prameň). Jednotlivé tramské osady z okolia sa často stretali pri potlachoch a okrem spoločnej



Členovia skupiny Prameň. Zľava: Oto Hajzok, Leon Konečný, Stanislav Zibala, Eva Lalahová, Juraj Vallo.

opekačky usporadúvali rôzne súťaže zručnosti ap. Nechýbala ani súťaž o najkrajší osadový spev, v Crede sprevádzaný rytmickou gitarou, sláčikovými nástrojmi, banjom, tamburínou a ústnou harmonikou. Podľa slov Františka Zibalu požívala osada Prameň „pre svoje muzikantské kvality ... veľkú úctu a uznanie od ostatných trampov“.<sup>25</sup> Členovia tohto tramského zoskupenia tak popri pretrvávajúcom pestovaní hudobných aktivít a rozvíjaní fyzických zručností, nadobúdali vzťah k prírode a budovali i medziľudské vzťahy.

<sup>23</sup> MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Igor a kolektív: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věcná*. Praha: Editio Supraphon, 1983, s. 351-352.

<sup>24</sup> Vtedajšia štátna polícia.

<sup>25</sup> Kolektív autorov: *Credo*. Bratislava: OZ Credo 2018, s. 83.



## 6. Prenasledovaní štátom a práca v ilegálnosti 1972 – 1989

Atmosféra na začiatku 70. rokov, v ktorej sa ocitli aj členovia súboru Credo, nebola radostná a perspektívy v kontexte s predchádzajúcou skúsenosťou so štátnou mocou nevyzerali dobre. Výsluchom štátnej polície z prostredia súboru čelili najmä kňazi Ivan Gróf a Štefan Tamaškovič, priamo zo súboru Credo to boli najmä Oľga Zibalová, Igor Mišík a Stanislav Zibala. Niektorí členovia súbor opustili, prípadne v ňom svoje aktivity zredukovali. Súbor už nedostával pozvánky na účinkovanie v iných farských strediskách. Elektrické gitary nebolo možné vyťahovať už ani v ivanskom kostole. No súbor pokračoval. Zbor spočiatku spieval iba so sprievodom organa, časom hudobníci používali akustické gitary, sláčikové nástroje, flauty, fagoty, trúbky a klarinety. Obmedzenie hudobných aktivít stimulovalo nárast aktivít v inej oblasti: vznikla a rozvíjala sa činnosť tzv. stretiek.<sup>26</sup> Hlavným zmyslom týchto stretnutí bolo uchovanie a rast viery stretkárov, ktorí sa ju potom snažili žiť v neľahkej konfrontácii s ateistickou štátnou ideológiou. Náplňou stretiek bolo čítanie Svätého písma, spoločná modlitba, diskusie na rôzne duchovné, spoločenské ale aj osobné témy. Skupinky mali v rámci duchovnej formácie zopárkrát do roka aj tzv. duchovné obnovy (jednoduché stretnutia na duchovnú tému) a raz ročne duchovné cvičenia (niekoľkodňové stretnutia zvyčajne niekde na chate v prírodnom prostredí), ktoré zväčša viedol tajný kňaz.

Tieto činnosti však patrili do prostredia ilegality. Po roku 1969 sa začala formovať tzv. tajná cirkev, ktorá prakticky zahŕňala všetky náboženské aktivity duchovenstva i laikov, za ktoré hrozili perzekúcie a väzenie. Najmä aktivisti z tajnej cirkvi boli neustále sledovaní štátnou políciou; v období rokov 1969 – 1989 bolo zatknutých a odsúdených niekoľko desiatok kňazov i laikov. Ilegálnu politickú scénu v Československu (najmä v Čechách) od druhej polovice 70. rokov charakterizoval vznik opozičnej občianskej iniciatívy Charta 77, pre Slovensko malo väčší dosah hnutie tajnej cirkvi. Zosilnelo najmä po roku 1978, kedy sa pápežom stal Poliak Karol Wojtyła / Ján Pavol II., ktorý sa s osobitým vzťahom k slovanským národom začal veriacim prihovárať z Vatikánskeho rozhlasu po slovensky. V tomto čase začali kresťanskí aktivisti vydávať tzv. samizdaty.<sup>27</sup> Začali sa organizovať púte mládeže, ktorých evanjelizačný a protikomunistický potenciál vyvrcholil v Šaštíne (1984) a na moravskom Velehrade (1985). Na oboch púťach sa zúčastnili tisíce ľudí, ktorí spievaním kresťanských piesní, modlitbami a skandovaním hesiel o slobode dali otvorene najavo svoj názor pred zástupcami štátnej moci.

Po výmene politickej garnitúry v Sovietskom zväze (reformná politika prestavby – „perestrojka“, ktorú od roku 1985 začal presadzovať nový generálny tajomník Ústredného výboru Komunistickej strany Sovietskeho zväzu Michail Gorbačov) nastalo v druhej polovici 80. rokov obdobie „politického odmäku“ a povzbudené kresťanské hnutie zorganizovalo Sviečkovú manifestáciu, ktorá sa konala 25. marca 1988 na Hviezdoslavovom námestí v Bratislave. Tisícny veriacich pokojným spôsobom a modlitbami vyja-

<sup>26</sup> Stretká boli pravidelné a tajné stretnutia menších skupín a uskutočňovali sa zväčša v súkromných bytoch.

<sup>27</sup> Rozmnožovali a rozširovali štátnou mocou zakázané publikácie.

drili svoju túžbu po občianskej a náboženskej slobode v krajine, pričom polícia na nich použila obušky, psov, vodné delá a polievacie autá. Ich odvaha a verejná aktivita vyslala jasný signál a znamenala začiatok procesu, ktorý v novembri 1989 vyústil do tzv. Nežnej revolúcie, ktorou sa v Československu skončil komunistický režim.

Náplňou duchovných cvičení bolo intenzívne sústredenie s duchovnou témou. Ich súčasťou bol pevný režim s prevahou duchovného programu, prednášok, meditácií, modlitieb a svätej omše. Program však ponúkal aj rekreáciu ako priestor na rozvíjanie vzťahov prítomného spoločenstva formou športu, prechádzok v prírode či spoločenských hier a debát. Úlohou stretiek nebolo len rozvíjanie viery a medziľudských vzťahov. Niektoré následné aktivity strekárov zasahovali aj do oblasti sociálnej práce či politiky.

## **7. Obnovené koncerty 1987**

Umelecká činnosť súboru Credo bola nedobrovoľne redukovaná po dobu pätnástich rokov. Azda jedinou výnimkou, kedy súbor porušil zákaz zájazdov, bolo účinkovanie na primičnej svätej omši v Komjatnej v roku 1985. V nadchádzajúcom období sa začali prejavovať účinky tzv. perestrojky.

Od roku 1987 súbor Credo opäť pokračoval v zájazdoch. Stojí za povšimnutie, že počet vystúpení zďaleka nebol taký rozsiahly ako počas prvých troch rokov existencie súboru, no situácia sa po predchádzajúcom období preda len zmenila k lepšiemu. V januári 1989 začal Stanislav Zibala nacvičovať so súborom kantátu o saleziánskom svätcovi donovi Boscovi, ktorej nahrávka sa k súboru dostala vďaka známym saleziánom. Hudbu skomponoval salezián Bellarmino Sanchez z Čile. Pôvodný text v talianskom jazyku preložil organista Kornel Somora z Bernolákova. Následne text prebásnili v kolektívnej spolupráci členovia súboru. Umelecký vedúci mal na starosti prípravu aranžmánov a nácvičky. Vo februári 1989 sa v Ivanke pri Dunaji uskutočnila premiéra a kantáta počas roka putovala do ďalších farských stredísk. Až do mesiaca novembra a príchodu Nežnej revolúcie účinkoval súbor na svätých omšiach vo viacerých slovenských mestách a obciach. V revolučných dňoch vystúpil súbor Credo na manifestáciách na Námestí SNP v Bratislave (17. a 23. decembra 1989).

## **8. Nástup novej éry 1990**

Pád komunistického režimu vrátil kresťanským cirkvám v Československu slobodu. Nový život sa otvoril aj súboru Credo. Pristavme sa aspoň pri významnejších udalostiach a podujatiach. Začiatkom roku 1990 predviedol súbor vo viacerých slovenských farnostiach kantátu o donovi Boscovi. V apríli 1990 účinkovalo Credo vo Vajnorochoch na akadémií a pontifikálnej svätej omši počas návštevy pápeža Jána Pavla II. na Slovensku. Mesiac august priniesol púť do rakúskeho mesta Mariazell. V septembri sa súbor Credo zúčastnil na významnej udalosti: spolu s ruským pravo-

slávnym zborom účinkoval vo Viedenskej Stadthalle pri symbolickom „búraní železnej opony“; túto udalosť snímala rakúska televízia.



Ďakovná liturgia za zbúranie železnej opony v Stadthalle vo Viedni (september 1990).

V auguste 1991 vystúpil súbor v Púchove na festivale „Verím Pane“ (dirigovala Oľga Zibalová). V marci 1992 účinkoval v bratislavskej mestskej časti Trnávka pri príležitosti návštevy generálnej predstavenej Dcéry Márie Pomocnice (FMA).<sup>28</sup> O rok neskôr, v priebehu marca – apríla 1993, nahrával súbor kantátu o donovi Boscovi. V roku 1994 (ale aj v nasledujúcich rokoch) sa Stanislav Zibala okrem iných aktivít spojených so súborom venoval komponovaniu repertoáru pre detský Zbor Panny Márie Pomocnice a orchester. V júni 1995 Credo opäť účinkovalo na pontifikálnej svätej omši počas návštevy pápeža Jána Pavla II., tentoraz v Nitre (zbor viedla Oľga Zibalová). Dňa 30. mája 1998 v Ivanke pri Dunaji mal premiéru muzikál *Nebráňte deťom*. Hudbu skomponoval Stanislav Zibala, autorkou libreta je Viktória Gavallová. V muzikáli vystúpilo približne 70 účinkujúcich: 12 hercov, 15 hudobníkov, približne 20 spevákov, 16 tanečník, podieľali sa na ňom aj osvetľovači a ďalší pomocníci. S réžiou muzikálu pomohol vtedajší študent VŠMU Martin Petruš. O muzikáli neskôr priniesol informácie Slovenský rozhlas v relácii Frekvencie M. Tri piesne z muzikálu nahrala Slovenská televízia a jedna z nich bola odvysielaná v programe Konto nádeje dňa 24. decembra 1998. V marci 1999 produkoval súbor Credo nahrávku v hudobnom štúdiu Slovenskej televízie. Nahrávka vyšla na CD nosiči pod názvom *Vianoce 2000* a bola použitá aj pri výrobe videoklipov a vianočných relácií Slovenskej televízie. V roku 2001 spolupracovalo Credo s hudobným telesom Schola cantorum<sup>29</sup> na viacerých benefičných koncertoch. Vo februári 2002 sa Credo zúčastnilo na gospelovom minifestivale Hodofest.

<sup>28</sup> Ženská vetva saleziánskej rehoľnej spoločnosti v rámci RKC.

<sup>29</sup> Vokálne teleso bohoslovcov pri Kňazskom seminári sv. Cyrila a Metoda v Bratislave.

## 9. Mladá generácia Credo

Súbor Credo v priebehu rokov sústredil v sebe rodinné spoločenstvá, prirodzene prichádzali mladšie generácie. Nové politicko-spoločenské pomery v krajine priniesli od 90. rokov mnohé zmeny. Jednou z nich bol v kresťanskej komunite napr. vznik/obnovenie detských a mládežníckych svätých omší. Bohoslužby charakterizovala nielen prítomnosť detského/ mládežníckeho hudobného telesa, ale najmä kázne jednoduchosťou myšlienok prispôsobené detskému poslucháčovi.

Pri výkonoch najmenších speváčikov nebola natoľko dôležitá presnosť intonácie, i keď sa o ňu vedúci detských zborov vždy usilovali. Dôležitý bol najmä ľúbezný zjav a bezprostrednosť detského interpreta, ktoré si získavali nielen srdcia prítomných rodičov, ale aj pozornosť malých poslucháčov. Navyše, v saleziánskych strediskách 90. rokov mali detské a mládežnícke zbory aj iné funkcie. V tých časoch nebola v strediskách ešte natoľko rozvinutá sieť stretiek a krúžkov ako v súčasnosti. Kresťanské stretnutia už nemali tajný charakter. Zbory sa preto stali aj priestorom duchovnej formácie a boli spojené s výletmi a detskými tábormi. Spočiatku strohá ponuka aktivít v 90. rokoch bola tak výhodou práve pre spevácke zbory a telesá, ktorých členstvo sa aktivite dokázalo dôsledne venovať (čo žiaľ, pre dnešnú dobu už neplatí: dnes si mládež z aktuálneho množstva ponúk nevie zvoliť jednu aktivitu, a tej sa venovať usilovne a vytrvalo).

Detské zbory, neraz ako súčasť starších zborov, účinkujú pri rôznych slávnostných príležitostiach. V priebehu času vznikli aj v tomto prostredí festivalové podujatia, ktoré umožňujú verejnú prezentáciu a pozitívnu konfrontáciu pre detské a mládežnícke chrámové zbory.

V súbore Credo sformovali prvú generáciu detí Oľga a František Zibalovci v roku 1989. Deti členov súboru vo veku 7 – 15 rokov začali na nácvikoch najprv s jednohlasnými detskými piesňami, neskôr si trúfli i na viachlas. „Detské Credo“ sa v roku 1990 zúčastnilo na nultom ročníku dnes známeho kresťanského hudobného open-air festivalu Verím Pane.<sup>30</sup> Zborík spoluúčinkoval aj s dospelými zboristami pri vystúpeniach s kantátou, vo viedenskej Stadthalle i pri návšteve pápeža Jána Pavla II. na Slovensku. Deti pravidelne vystupovali vo viacerých najmä bratislavských farnostiach počas omší ale aj na rôznych slávnostiach a zábavách.

Časom sa z detského ansámblu sformovalo mládežnícke zoskupenie pod názvom ZIPS,<sup>31</sup> vedené najmä Jánom Mihálikom, Ivicou Mihálikovou-Mišíkovou a Silviou Valovou, sformovala sa hudobná skupina a vlastný repertoár (okrem liturgického pribudol aj koncertný repertoár, tvorený najmä štýlovo-žánrovými druhmi modernej populárnej hudby 90. rokov 20.st.).

Ďalšia generácia detí sa v súbore objavila v polovici 90. rokov, s ktorou Stanislav Zibala a Viktória Gavallová našťudovali už zmienený muzikál *Nebráňte deťom* a detskú svätú omšu. Hudobné aktivity detí neskôr prevzala dcéra Stanislava Zibalu, Mária Lukšová-Zibalová. A napokon,

---

<sup>30</sup> <https://verimpane.sk/>

<sup>31</sup> Združenie ivanských pivničných spevákov.



s príchodom nového milénia vznikol v ivanskej farnosti Detský zbor Kráľovnej pokoja, v ktorého vedení sa vystriedalo viacero vedúcich, v súčasnosti zbor vedie Zuzana Podivinská. „Mládežnícka“ časť súboru Credo vyvstala prakticky obmenou generácií. V septembri roku 2003 Stanislav Zibala oficiálne ukončil svoje dlhoročné vedenie súboru a na jeho miesto nastúpila dcéra Jana Zibalová, ktorá súbor viedla do roku 2011 a prakticky dodnes prispieva vlastnou tvorbou do repertoáru a sporadicky aj ako vokalistka súboru. Následne sa už v kratších časových intervaloch prestriedali Jozef Guldán (2011 – 2012), Matúš Benčo (2012 –2013), Martin Zibala (2013 – 2017) a napokon od roku 2017 do súčasnosti súbor vedie Mária Chríbiková.



Vedenie detského zoskupenia.  
Oľga Zibalová, Ján Mihálik,  
Ivica Miháliková, Mária Lukšová.



Vedenie mládežníckeho zoskupenia.  
Jana Zibalová, Martin Zibala, Mária Chríbiková.



Detské Credo pod taktovkou Stanislava Zibalu (90. roky 20. storočia).



Mládežnícke Credo pod taktovkou Márie Chrbíkovovej.

## 10. Repertoár a tvorba súboru<sup>32</sup>

Repertoár pre bigbítovo-gospelový<sup>33</sup> chrámový súbor bol v šesťdesiatych rokoch 20. storočia v Československu značne obmedzený a získať nový, bolo problematické. Prvé piesne a spevy, ako už bolo zmienené, získal súbor vďaka nahrávke bigbítovej omše od talianskeho autora Marcella Giombiniho a jeho hudobnej skupiny. Niektoré skladby získali zboristi aj vďaka počúvaniu Vatikánskeho rozhlasu. Takto sa do slovenského kresťanského a liturgického prostredia dostali známe piesne ako *Salve Don Bosco Santo*, *Láskavá Panna* a mnohé iné, ktoré spievajú mládežnícke gospelové chrámové zbory po celom Slovensku prakticky až dodnes. K prevzatému repertoáru čoskoro komponoval umelecký vedúci súboru vlastnú tvorbu. Najskôr to boli spevy omšového ordinária: *Pane, zmiluj sa* (Kyrie), *Glória* (Sláva), *Svätý* (Sanktus) a *Baránok Boží* (Agnus Dei). Stanislav Zibala ich skomponoval vo viacerých verziách. Prof. Juraj Lexmann, editor celoslovenského a cirkevne schváleného *Liturgického spevníka*, tri spevy neskôr zaradil do *Liturgického spevníka I*. Spevy sú v tomto spevníku súčasťou zostavy „Jubilare Deo“.<sup>34</sup> Ide o *Kyrie A* č. 741, *Sanktus* č. 744 a *Agnus A* č. 745, ktoré sú v prostredí gospelových chrámových zborov taktiež známe. Spomedzi spevov omšového propria, ktoré Stanislav Zibala zhudobnil, možno spomenúť medzispievy a z nich *Žalm 118*. Z procesiových spevov spomeňme napr. *Môj Bože, v teba verím; Bože, Ty si ma uchvátil; Celá zem nech sa klania tebe, Bože; Pristupujme k oltáru*. Nechýbajú ani

<sup>32</sup> Tvorbu súboru si možno vypočítať: <http://www.credoivanka.sk/hudba/>

<sup>33</sup> Pod pojmom „gospelový“ nemienime štýlovo-žánrový druh ale textovú zvesť Evanjelia.

<sup>34</sup> Príloha č. 5.

mariánske piesne: *Máriu si lepšie všimni*;<sup>35</sup> *Požehnaj mladých*; *Mária*. Pre detský zbor zhudobnil Stanislav Zibala báseň Milana Rúfusa *Ako bolo na počiatku*.

Omše vo vianočnom období sa dlho niesli v duchu slovenských ľudových kolied, ktoré Stanislav Zibala upravil pre veľký miešaný zbor a orchester. Aj v tejto kolekcii sú vlastné omšové spevy ako *Pane zmiluj sa*, *Svätý* a *Baránok Boží*, ktoré dotvárajú liturgiu v slovenských ľudových nápevoch.

V roku 1969 sa súboru Credo podarilo urobiť zvukový záznam časti repertoáru. Nahrávka, ktorú vytvoril zvukový majster zo Slovenskej televízie Ján Výžinkár, vznikla v Kostole svätého Jána z Mathy (Trojička) v Bratislave. Rozmnoženiny nosičov (magnetofónové kazety) sa podarilo šíriť ďalej po celom Slovensku. Navyše, kópiu nahrávok z roku 1969 v štúdiovej kvalite – vďaka vedúcej fonotéky Slovenského rozhlasu – sa podarilo poslať do Vatikánskeho rozhlasu, ktorý tieto piesne vysielal ešte v časoch totality aj v rámci vysielania pre československých poslucháčov. Záznam nahrávky neskôr vyšiel aj na CD nosiči pod názvom *Credo 1968*.

V rokoch 1990 až 1994 napísal Stanislav Zibala scénickú hudbu k muzikálu *Nebráňte deťom*, ktorý obsahoval osem samostatných piesní.

Neskôr začala zborový repertoár komponovať aj Jana Zibalová. Spomedzi mnohých skladieb a spevov spomeňme: *Sláva Bohu najvyššiemu*; *Chválim teba, Pane môj*; *Pane, sme hladní po tebe*; *Svätý, svätý*;<sup>36</sup> *Pane zmiluj sa* (spoluautor Marek Zibala); *Otče náš* (spoluautor Marek Zibala); *Baránok Boží* (spoluautor Martin Zibala). Skladby sú súčasťou CD nosiča, ktorý vyšiel pod názvom *Credo* v roku 2008. V roku 2015 skomponovala Jana Zibalová spev *Baránok Boží* a v roku 2016 dve skladby *Otče náš* a *Voda živá*. Spoločným dielom Juraja Guldána, Martina Zibalu a Lukáša Zibalu je pieseň *Je to Pán*.<sup>37</sup>

## 11. Credo in honorem

Možno povedať, že príbeh súboru Credo je spojnicou odvahy a statočnosti, priekopníctva, prepojenia talentu, vzdelania a pracovitosti, inšpirácie i vlastnej tvorby, obetavosti, kresťanského spoločenstva a evanjelizácie. Tento príbeh ukazuje priekopníctvo prieniku populárnej hudby do hudby liturgickej a pri pomyslení na vývoj a postavenie populárnej hudby v Československu od 50. rokov minulého storočia, človeku napadne, že to nebol jednoduchý príbeh...

No nielen to: dnes mnohí považujú za cirkev iba duchovenstvo a pri spätnom pohľade na martýrov komunizmu vidia disidentov z uránových baní alebo kolaborantov z *Pacem in terris*. Ale príbeh Creda ukazuje, že cirkev tvorí aj obrovské množstvo laikov, ktorí, vedení svojimi duchov-

---

<sup>35</sup> Príloha č. 6.

<sup>36</sup> Príloha č. 6.

<sup>37</sup> V prílohe č. 7 je k dispozícii diskografia súboru.



nými, mali odvahu nasledovať Krista a ukazovať lásku k Nemu rôznymi spôsobmi: hudbou, formáciou detí a mladých či pomocou núdznym. Títo ľudia žili cez kresťanské spoločenstvá vieru v ťažkých podmienkach ateistickej spoločnosti a veľa riskovali, pretože niesli zodpovednosť za svoje rodiny...

Hľadiac na Credo, vidím inšpiratívny príbeh lásky k hudbe ale aj prostej krásy ľudskosti. A takéto životné príbehy treba verejnosti prinášať. Milé Credo, na zdravie!



Jubilejný koncert všetkých generácií súboru v Ivánke pri Dunaji (22. 9. 2018).

#### BIBLIOGRAFIA A ZDROJE:

*Duchovný pastier*. Časopis. Bratislava, ročník XLVIII – 1973.

KAJANOVÁ, Yveta: *Gospel music na Slovensku*. Coolart, Bratislava 2009, 256 s. ISBN 978-80-969080-4-2.

KOLEKTÍV AUTOROV: *Credo*. Bratislava: OZ Credo 2018, 173 s. ISBN 978-80-570-0233-8.

LEXMANN, Juraj a kol: *Liturgický spevník I*. Slovenská liturgická komisia 1990, 180 s.

LEXMANN, Juraj: *Teória liturgickej hudby*. Bratislava 2015, 578 s. ISBN 978-80-972049-4-5.

LEXMANN, Juraj: Muzikológ, ktorý pracoval na tvorbe Liturgického spevníka, má 75 rokov. Dostupné online: <https://www.tkkbs.sk/view.php?cislocianku=20160119026>

MIKLOŠKO, František: Tri dvadsaťročia cirkvi na Slovensku (1948 – 2009). Dostupné online: <http://www.impulzrevue.sk/article.php?460>

Dostupné online: <https://sk.wikipedia.org/wiki/Trampovanie>

MATZNER, A., I. POLEDŇÁK, I. WASSERBERGER a kolektív. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věčná*. Praha: Editio Supraphon, 1983, 415 s. 09/22 02-003-83.

VLČEK, J. *Rockové směry a styly*. Praha: Ústav pro kulturně výchovné činnost, 1988, 64 s. 59-021-88.



PRÍLOHY:

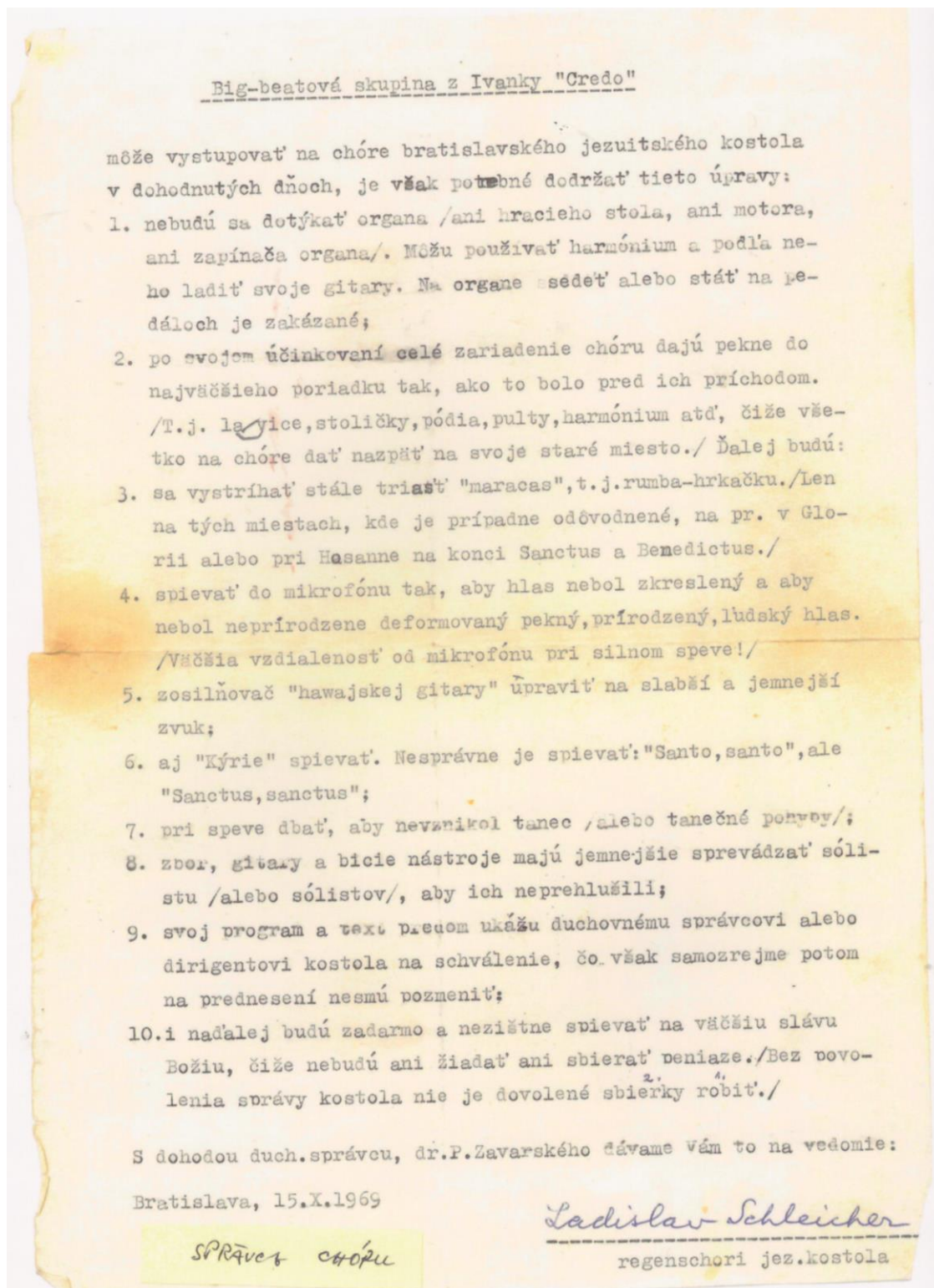
Príloha č. 1 – Repertoár súboru (do roku 2009).

OBDOBIE	NÁZOV PIESNE	AUTOR HUDBY	AUTOR TEXTU	POUŽITIE
PRVÉ ROKY FUNGOVANIA CRED A /1968 - 1984/	Môj Bože v Teba verím	Stanislav Zibala	Stanislav Zibala	na prijímanie počas sv. omše
	Bože ty si ma uchvátil	Stanislav Zibala	Stanislav Zibala	na na záver sv. omše
	Celá zem nech sa klania Tebe	Stanislav Zibala	zo žalmu	na na záver sv. omše
	Snáď chceš prežiť	Stanislav Zibala	neznámy	na na záver sv. omše
	Vzdávajte vďaky Bohu	Stanislav Zibala	zo žalmu	veľkonočná - na prijímanie
	Toto je deň Krista Pána	Stanislav Zibala	zo žalmu	veľkonočná - na prijímanie
	Pristúpme k stolu Pánovmu	Stanislav Zibala	Helena Kinčešová	na obetovanie
	Vzhliadni na nás Bože večný	Stanislav Zibala	Helena Kinčešová	na prijímanie alebo na záver sv. omše
	Požehnaj mladých	Stanislav Zibala	neznámy	na prijímanie alebo na záver sv. omše
	Glória	Stanislav Zibala	liturgický text	liturgická pieseň
	Verím	Stanislav Zibala	liturgický text	liturgická pieseň
	Pristupujme ku oltáru	Stanislav Zibala	neznámy	pieseň k don Boscovi
	Baránok Boží	Milan Šimko	liturgický text	liturgická pieseň
Volám Ťa a môj hlas sa k Tebe znáša	Milan Šimko	Štefan Dvorecký	na prijímanie alebo na záver sv. omše	
PIESNE V LITURGICKOM SPEVNÍKU /vznik okolo r.1984/	Pane zmiluj sa	Stanislav Zibala	liturgický text	liturgická pieseň
	Svätý	Stanislav Zibala	liturgický text	liturgická pieseň
	Baránok Boží	Stanislav Zibala	liturgický text	liturgická pieseň
PIESNE PRE DETSKÝ ZBOR	Ako bolo na počiatku	Stanislav Zibala	Milan Rúfus, Modlitbičky	na úvod alebo záver sv. omše
	Pane zmiluj sa	Stanislav Zibala	liturgický text	liturgická pieseň
	Glória	Stanislav Zibala	liturgický text	liturgická pieseň
	Svätý	Stanislav Zibala	liturgický text	liturgická pieseň
	Baránok Boží	Stanislav Zibala	liturgický text	liturgická pieseň
	Na Tvoj oltár Pane	Stanislav Zibala	Stanislav Zibala	na obetovanie počas sv. omše
	Aleluja	Stanislav Zibala	liturgický text	liturgická pieseň
	Ó Mária	Stanislav Zibala	Viki Gavallová	detský muzikál
	Prípravme cestu Pánovi	Stanislav Zibala	Viki Gavallová	detský muzikál
PIESNE DO MUZIKÁLU NEBRÁŇTE DEŤOM /vznik okolo r. 1997/	Ty si Peter skala	Stanislav Zibala	Viki Gavallová	detský muzikál
	Ja vidím	Stanislav Zibala	Viki Gavallová	detský muzikál
	Ako Ťa mám milovať	Stanislav Zibala	Viki Gavallová	detský muzikál
	Nebráňte deťom	Stanislav Zibala	Viki Gavallová	detský muzikál
	Tak predsa si Pán	Stanislav Zibala	Viki Gavallová	detský muzikál
PIESNE PRE MLÁDEŽNÍCKY ZBOR /vznik okolo r. 1999/	Pane zmiluj sa	Stanislav Zibala	liturgický text	liturgická pieseň
	Baránok Boží	Stanislav Zibala	liturgický text	liturgická pieseň
	Glória	Stanislav Zibala	liturgický text	liturgická pieseň
INŠTRUMENTÁLNE ÚPRAVY VIANOČNÝCH KOLIED	Všetkých volá nás	Stanislav Zibala		vianočné obdobie
	Novína z Betléma	Stanislav Zibala		vianočné obdobie
	V Judskom meste	Stanislav Zibala		vianočné obdobie
	Vítaj o Ježiško	Stanislav Zibala		vianočné obdobie
	Ach Bože roztomilý	Stanislav Zibala		vianočné obdobie
	Tichá noc	Stanislav Zibala		vianočné obdobie
PIESNE PRE NOVÚ GENERÁCIU MLÁDEŽNÍCKÉHO ZBORU /vznik piesní cca od r. 2003 - 2009/	Svätý	Jana Zibalová	liturgický text	liturgická pieseň
	Pane zmiluj sa	Jana Zibalová, Marek Zibala	liturgický text	liturgická pieseň
	Baránok Boží	Jana Zibalová, Martin Zibala	liturgický text	liturgická pieseň
	Otče náš	Jana Zibalová, Marek Zibala, Martin Zibala	liturgický text	liturgická pieseň
	Sláva Bohu najvyššiemu	Jana Zibalová	Jana Zibalová	na úvod alebo záver sv. omše
	Pane sme hladní po Tebe	Jana Zibalová	Jana Zibalová	na prijímanie
	Chválim, chválim Teba Pane môj	Jana Zibalová	Jana Zibalová	na prijímanie
	Baránku Boží	Jana Zibalová	liturgický text	liturgická pieseň
	Otče náš	Jana Zibalová	liturgický text	liturgická pieseň
	Voda živá	Jana Zibalová	Jana Zibalová	na adoráciu alebo prijímanie
Je to Pán	Juraj Guldán, Jozef Guldán	Juraj Guldán, Jozef Guldán	na úvod alebo záver sv. omše	

Zoznam repertoáru súboru (vlastný).

	NÁZOV PIESNE	AUTOR HUDBY	AUTOR TEXTU	SLOVENSKÝ PREKLAD	POUŽITIE
najstaršie bigbeatové piesne od r. 1968	Ospevujeme Ťa Pane	Marcello Giombini		kolektív	začiatok alebo záver sv. omše
	Glória	Marcello Giombini		Jan Kukla verbista	
	Credo	Marcello Giombini		Jan Kukla verbista	
	Verim	Marcello Giombini		Jan Kukla verbista	
	Svätý	Marcello Giombini		Jan Kukla verbista	
	Agnus	Marcello Giombini		Jan Kukla verbista	
	Matka bolestivá	Marcello Giombini		Jan Kukla verbista	prijímanie, pôstne obdobie
	Litánie	Marcello Giombini		Jan Kukla verbista	
	Pokoj s vami	Marcello Giombini		Jan Kukla verbista	začiatok alebo záver sv. omše
	Priateľ pod' s nami	A. Lagório		Jan Kukla verbista	úvod sv. omše
	Ave Maria Grazia plena	neznám y		Jan Kukla verbista	prijímanie
	Aleluja	neznám y		kolektív	obetovanie
	Bože obetujem	neznám y		Jan Kukla verbista	
	Pane zmiluj sa	neznám y		Jan Kukla verbista	
	Spievaj Bohu nový chválospev	neznám y		Jan Kukla verbista	začiatok alebo záver sv. omše
Cantáta k don Boscovi	Salve don Bosco Santo	Bellarmino Sanchez SDB		kolektív	
	Sen	Bellarmino Sanchez SDB		kolektív	
	Margherita	Bellarmino Sanchez SDB		kolektív	
	Hudba a radosť	Bellarmino Sanchez SDB		kolektív	
	Kňaz	Bellarmino Sanchez SDB		kolektív	
	Podme kamaráti	Bellarmino Sanchez SDB		kolektív	
	Ty áno ty	Bellarmino Sanchez SDB		kolektív	
	Otče náš	Bellarmino Sanchez SDB		kolektív	
	Láskavá panna	Bellarmino Sanchez SDB		kolektív	

Zoznam repertoáru súboru (prevzatý).



Pokyny, ako sa správať na chóre kostola súboru Credo predložil Ladislav Schleicher, regenschori Jezuitského kostola.



Ivanka, 21.okt. 1969.

Dostojný pán p. Zavarský !

Pretože sme nemali možnosť osobne sa Vám ospravedlniť dovoľte, aby sme to urobili touto formou. Rozhodli sme sa totiž, že 26.okt. 1969 nebudeme vystupovať vo Vašom chráme.

Ako hlavný dôvod k tomuto rozhodnutiu je list p. Schleicherera, ktorý si dovoľujeme v odpise pripojiť. Žiaľ, podmienky v ňom kladené, sú neprijateľné pre naše vystúpenie. Organ totiž nevyhnutne potrebujeme.

P. Schleicherovi, ako odborníkovi, by sme boli veľmi povďační za jeho odborné rady. List však postráda pomoc v tomto smere. Skôr naopak pôsobí jeho ton.

Keď sme sa pred rokom rozhodli založiť našu skupinu, viedla nás k tomu úprimná snaha, aby sme aj my mladí, našim spôsobom, v našich podmienkach, niečo urobili na väčšiu česť a slávu Božiu. Ak by sme boli radi vystupovali vo Vašom chráme, nebolo to z dôvodu popularity, či iného dôvodu, ale prostredníctvom našej hudby priblížiť sa k mládeži v Bratislave.

Nikdy sme nepripustili, aby sa v ktoromkoľvek kostole konala pre nás zbierka. Za rok nášho účinkovania máme za sebou už mnohé vystúpenia v rôznych mestách a dedinkách. Iste, za najväčšiu česť si pokladáme vystúpenie v biskupskom kostole v Trnave. Naopak, mnohokrásy sme si rôzne výdavky uhradzovali z našich prostriedkov.

Súčasne si Vám dovoľujeme oznámiť, že všetky texty, ktoré používame sú schválené Biskupským úradom v Trnave.

Ak by ste si želali, aby sme vo Vašom kostole vystupovali prosíme o Vašu správu. My by sme Vás však potom prosili, aby mohol byť chór úplne rezervovaný pre nás, prípadne za prítomnosti pána organistu. Ubezpečujeme Vás, že poriadok za sebou necháme tak, ako dosiaľ všade.

S prejavom úcty

*Ján Štefan Zibala*

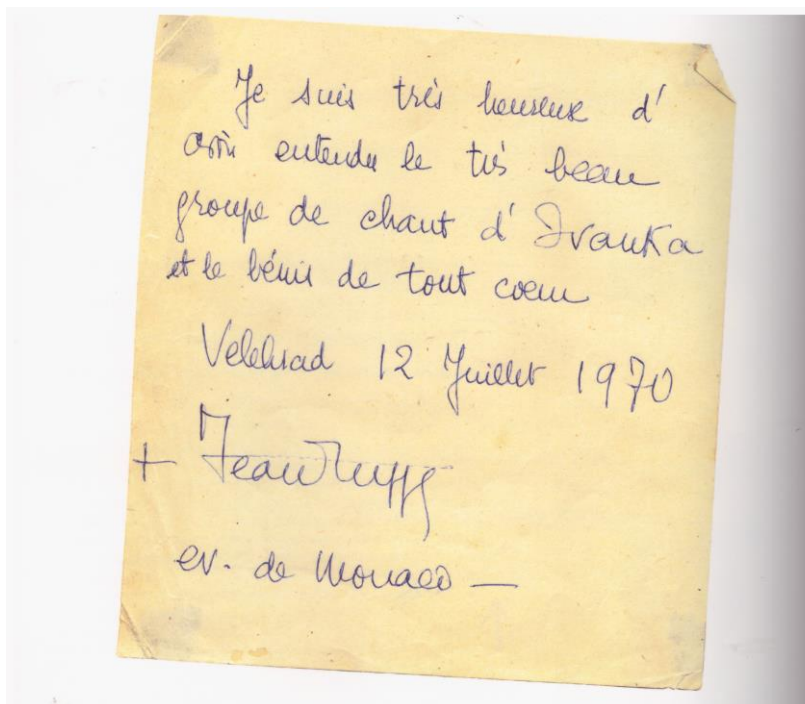
Kópiu na vedomie  
p. Schleicherovi.

Vysvetlenie zamietnutia vystúpenia v jezuitskom kostole zo strany súboru Credo.



Príloha č. 3

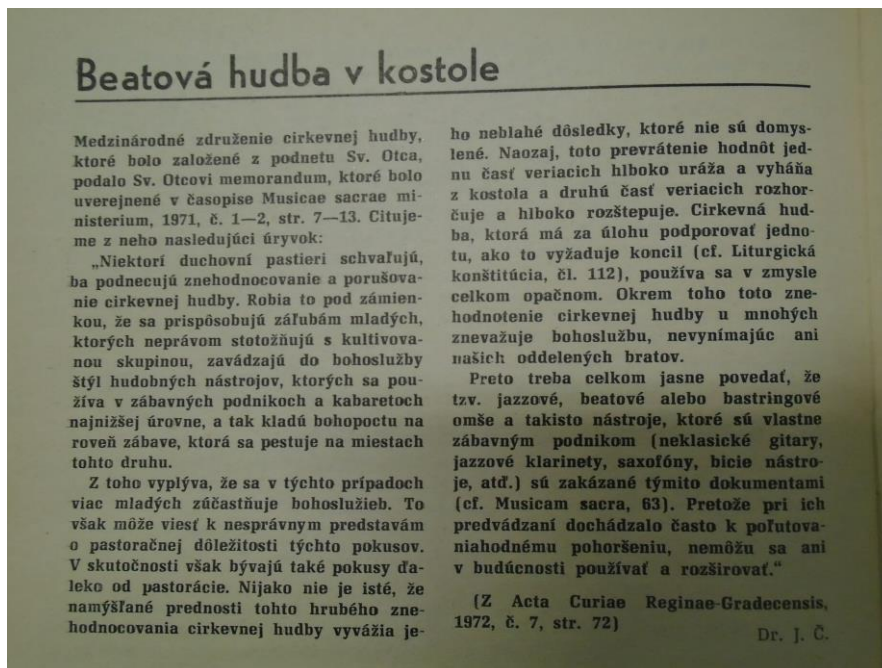
Pozdrav od biskupa z Monaka.



Po vystúpení na Velehrade (1970) súboru Credo biskup Jean Ruppe z Monaka odkázal: „Som veľmi šťastný, že som mohol počuť krásny spevácky zbor z Ivanka a žehnám ho z celého srdca.“

Príloha č. 4

Článok o probléme beatovej hudby v liturgii.



Zostava „Jubilare Deo”

741 Kyrie A

Stanislav Zibala

Pane, zmiluj sa. Pane, zmiluj sa. Kriste, zmiluj sa. Kriste, zmiluj sa. Pane, zmiluj sa. Pane, zmiluj sa.

D Emi A D D G Emi D Em A D

744 Sanktus

Stanislav Zibala

Svä-tý, svä-tý, svä-tý, svä-tý Pán Boh všetkých svetov. Pl-né sú ne-be-siä i zem

A D A Hmi E A D

tvo-jej slá-vy. Ho-san-na, ho-san-na, ho-sanna na vý-sos-tiach!

A Hmi E A F G A G D E

Po-žehnaný, ktorý prichádza v mene Pá-novom. Ho-san-na, ho-san-na, ho-sanna na vý-sos-tiach!

A D A Hmi E A F G A F G A

745 Agnus A

Stanislav Zibala

Ba-rá-nok Bo-ží, ty snímaš hriechy sveta: zmi-luj sa nad na-mi.

Ami Ami Dmi G C7maj Ami Dmi G C

Ba-rá-nok Bo-ží, ty sní-maš hriechy sveta: da-ruj nám po-koj.

Ami Dmi G C7maj Ami Dmi F G Emi Ami



Príloha č. 6  
 Ukážky notových zápisov niektorých známych skladieb.

**2.** *Mária si lepšie viemni...* CREDO

Snáď chceš prežiť - plnie život skveľ. K tomu horíš!

viemni, tá tá žitia naučí. - Mária tiež viedne tila hádam život jak ten náš,

- láskou horíš preba-tila, vďachy model ty vnoji máš. Skúmaj, čnosti svoje *Fine*

neraz, príro- da je pre horám, vďachy preba-tila tento obraz, zličených krotov vyberám.

- Mária tiež viedne tila hádam život jak ten náš, láskou ho riel preba-tila, vďachy model ty vnoji máš.

*pu. život máš byť ty takto.*

model ty vnoji máš. *romantico*

D.C. al Fine



75. X. 1998

# Svätý

Jan Z. Balcar

F6/9 C9 C F6/9 C9

svätý, svätý, svätý

Pán Bohu svätých svätou  
Plác sú nebesie Tron

D11 A C G

svätý, Trójy Pann, Ho-

D11 D A C G

sanne, horuce, horuce neopostavde uctava Bohu.

Totchný, ktorí prichádzajú uctat Pána Bohu. svätý,

svätý, svätý Pán Bohu svätých svätou.



## Diskografia

### CD — Credo 1968

**Dátum nahrávania:** 29. 11. 1969  
**Miesto nahrávania:** kostol svätého Jána z Mathy (Trojička)  
**Zvuková réžia:** Ján Výžinkár  
**Dirigent:** Stanislav Zibala  
**Sólový spev:** Milan Šimko a Dušan Mišík  
**Basová gitara:** Dušan Hakl  
**Bicie:** Miloš Matušek  
**Organ:** Olga Dubovská  
**Spev:** 50-členný mládežnícky zbor

### CD — Salve Don Bosco

Venované k 100. výročiu dona Bosca  
**Autor:** Belarmino Sanchez, Čile 1988  
**Dátum nahrávania:** 1993  
**Nahrané firmou:** SURE AUDIO  
**Zvuková réžia:** Miroslav Šúr  
**Hudobná réžia:** Stanislav Zibala  
**Dirigent:** Stanislav Zibala  
**Sólový spev:** Milan Šimko, Mária Chlebišová,  
 Martina Morávková, Jana Zibalová  
**Hovorené slovo:** Alfréd Swan

### CD — Nebráňte deťom

Nahrál detský Zbor Panny Márie Pomocnice – súčasť speváckeho zboru CREDO.  
**Dátum nahrávania:** máj 1998  
**Miesto nahrávania:** štúdio LUX communication  
**Zvuková réžia:** František Petriska  
**Hudobná réžia:** Stanislav Zibala  
**Dirigent:** Stanislav Zibala  
**Sólový spev:** Ján Morávek, Lukáš Zibala  
**Scenár a texty:** Viktória Gavallová  
**Hudba:** Stanislav Zibala  
**Réžia:** Martin Petruš  
**Hrajú:** Ján Morávek, Michal Samaranský, Veronika Škrobánková, Eva Takáčová, Jana Otrubová, Barbora Blublová, Martin Zibala, Lukáš Zibala, Matej Noskovič, František Podivinský, Jozef Guldán, Juraj Guldán, Mária Zibalová, Martina Morávková, Jaroslav Sykita  
**Vedenie baletnej skupiny súboru CREDO:** Mária Gavallová  
**Vedenie tanečnej skupiny GIRALLE:** Lenka Litváková  
**Ďalší spolupracujúci:** Marek Stupka, Martin Petruš, Milan Matušek (sólové gitary), Peter Prežonka, Juraj Tkáčik (basové gitary), Stanislav Zibala (rytmická gitara), Norbert Pšenčík (bicie nástroje), Martin Petruš, Norbert Pšenčík (perkusie), Daniel Podhradský (klávesy), Stanislav Zibala (aranžmá a syntezátor)

### CD — Vianoce 2000

Venované k 2000. výročiu narodenia Ježiša Krista.  
 Nahrál zbor a orchester súboru Credo.  
**Dátum nahrávania:** marec 1999  
**Miesto nahrávania:** Hudobné štúdio STV  
**Hudobná a zvuková réžia:** Ján Grečnár  
**Dirigent:** Stanislav Zibala  
**Hudobné spracovanie:** Stanislav Zibala, Ondrej Demo  
**Sólový spev:** Ján Morávek, Lukáš Zibala  
**Zbor:** Ján Morávek, Lukáš Zibala, Matej Noskovič, Monika Jasenovcová, Veronika Škrobánková, Katarína Kubová, Lucia Kubová, Eva Takáčová, Miroslava Takáčová, Veronika Guldánová, Mária Gavallová, Jana Zibalová, Mária Tóthová, Mariana Trenčanová, Monika Trenčanová, Mária Zibalová, Mária Podivinská, Mária Chlebišová, Viktória Gavallová, Ján Jasenovec, Štefan Varga, Igor Mišík, Dušan Mišík, Jozef Labaš  
**Orchester:** Marta Žáková, Lenka Nováčková, Michal Ďuriš, Rastislav Buchta, Eva Kosibová, Veronika Nováčková (husle), Miroslav Bajtoš, Róbert Kováč (viola), Hana Bajtošová, Jana Ďurišová (violoncello), Martina Morávková, Ján Samec (flauta), Mária Tóthová, Martina Morávková, Stanislav Honz, Lukáš Zibala (zobcová flauta), Mária Zibalová (klávesy), Marek Zibala (gitara), Matúš Fígel (basová gitara), Norbert Pšenčík (perkusie)

### CD — CREDO 2008

**Dátum nahrávania:** 8. júla 2008  
**Miesto nahrávania:** kaštieľ v Ivanke pri Dunaji  
**Hudba:** Janka Zibalová, Martin Zibala, Marek Zibala, Stanislav Zibala  
**Zvuk:** Miro Šibo, Martin Noris  
**Dizajn:** Lukáš Zibala  
**Muzikanti:** Marek Zibala, Jožo Guldán, Juraj Guldán (akustická gitara), Martin Zibala (sólová gitara), Andrej Meško (basová gitara), Lukáš Zibala, František Podivinský (perkusie), Jozef Chrbík (tamburína), Maťa Morávková (zobcová a priečna flauta), Marek Zibala (klávesy)  
**Speváci:** Matúš Benčo, Juro Guldán, Jožo Guldán, Veronika Guldánová, Katka Halinkovičová, Jozef Chrbík, Mária Chrbíková, Kajka Lackovičová, Viki Lackovičová, Ján Morávek, Maťa Morávková, Magda Pavelová, František Podivinský, Anička Podivinská, Mária Podivinská, Terka Podivinská, Lenka Sadovská, Lucia Sedláková, Diana Sedláková, Lucia Šefčíková, Majka Volková, Andrea Zátoková, Janka Zibalová, Lukáš Zibala, Martin Zibala, Matúš Zibala, Marek Zibala

In: Kolektív autorov: *Credo*. Bratislava: OZ Credo 2018, s. 156.

## PRÍSPEVOK K VÝSKUMU EVANJELICKEJ CIRKEVNEJ HUDBY V OBDOBÍ PIETIZMU

36 Zlatica K e n d r o v á

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, Bratislava

### Úvod

Výskum starších dejín hudby na historickom území Slovenska – aj vzhľadom na výskyt hudobných prameňov, sa časovo – hornou hranicou – sústreďuje k roku 1670. Dovtedy charakterizujeme 17. storočie ako obdobie kultúrneho rozkvetu s rozvinutým hudobným životom a s významným podielom hudobnej produkcie na chóroch evanjelických kostolov. Pozornosti slovenských i zahraničných bádateľov už dávno neunikli domáci skladatelia a kapelmajstri, protagonisti cirkevnej hudby, napríklad v Bratislave Jakob Sebald Ludwig (1616 – 1663), Samuel Bockhorn Capricornus (1628 – 1665), Johann Kusser st. (1626 – 1696), Johann Sigismund Kusser ml. (1660 – 1627), na Spiši Ján Šimrák (okolo 1660 – 1657) a Samuel Markfelner (1621 – 1674), v Bardejove Zachariáš Zarewutius (1605 – 1667). Z tohto obdobia sa zachovali bohaté zbierky hudobnín (*Bardejovská zbierka hudobnín*, *Levočská zbierka hudobnín*), inventáre hudobnín a hudobných nástrojov, hudobné diela sú úspešne rekonštruované a ožívajú na koncertných pódiami.

S nástupom posledných desaťročí 17. storočia domáca hudobná historiografia konštatuje zabrzdzenie tvorivého vývinu evanjelickej cirkevnej hudby na našom území.<sup>1</sup> Výskyt primárnych hudobných prameňov sa uskromnil, ty-povo zúžil a zaradil skôr medzi hymnologické pramene, t. j. cirkevné spevníky (rukopisy a tlače) aj s fondom notovaných duchovných piesní. Z územia Spiša s jazykovo zmiešaným zázemím, avšak s prevahou nemeckého obyvateľstva, pochádza atraktívna kolekcia rukopisných spevníkov s notami prevažne vo viachlasnej sadzbe: *Lubický spevník*, *Spevník zo Smolníckej Huty*, *Spevník Mikuláša Simonidesa z Veľkej pri Poprade*, *Spevník z Hôrky*, *Kruczayho spevník*.<sup>2</sup> Publikovaný notovaný pramenný fond pre slovenských evanjelikov pozostáva z vydání evanjelickeho spevníka *Cithara Sanctorum* (Levoča: 1635/36, 1653, 1674, 1683, 1696) a v 18. storočí z dvoch menších hudobných tlačí v dvoch vydaniach: *Písniční knižička* Eliáša Mlynářových (Levoča:

---

<sup>1</sup> Porov.: RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I*. Bratislava: Opus, 1984, s. 87. Ide o obdobie po roku 1670 skloňované najmä pojmom vrcholiaca rekatolizácia; evanjelici sa na historickom území Slovenska existenčne ocitli na neistej pôde, až vydanie Tolerančného patentu Jozefa II. v roku 1781 malo kresťanským konfesiam zaručiť slobodu vyznania (síce obmedzenú, pretože štátne náboženstvo naďalej ostalo katolícke). Prehľadne, napríklad, v príslušných kapitolách a heslách [reformácia, rekatolizácia, tolerančný patent] In: *Lexikón slovenských dejín*. Ed. Dušan Škvarna a kol. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1997, s. 79-91, 283, 286, 314-315.

<sup>2</sup> Koncentrované príspevky hymnologického charakteru zahŕňa napríklad zborník z konferencie *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. Interdisciplinárny rozmer hymnologického výskumu a prístupu prezentuje zborník *Cithara Sanctorum 1636 – 2006 : zborník prác z vedeckej konferencie pri príležitosti 370. výročia vydania I. kancionála*. Ed. Miloš Kovačka – Eva Augustínová. Martin : Slovenská národná knižnica, Národný bibliografický ústav v Martine, 2008.

1702, Kežmarok: 1707) a *Etan hlasitě prozpěvující* Jána Glosia-Pondelského (S.l. [1727], Pressburg [Bratislava]: 1783).<sup>3</sup>

### **Pietizmus a hymnologické pramene**

V evanjelických cirkevných dejinách v Európe (najmä v Nemecku) v rokoch 1670 – 1750 pôsobil *pietizmus*.<sup>4</sup> Najmä hallský pietizmus s osobitým výrazom náboženského životného štýlu, ktorým sa vyznačovalo mesto Halle a život tamojšieho sirotinca *Waisenhausu* usmerňovaného Augustom Hermannom Franckem (1663 – 1627) sa nezameniteľne zapísal do dejín duchovných piesní a hymnografie. S touto výchovno-vzdelávacou inštitúciou sa spája éra vydání spevníkov *Geistreiches Gesangbuch* v zostavovateľskej rézii Johanna Anastasia Freylinghausena (1670 – 1739), niekoľkokrát v podobe publikovanej melódie s generálbasom. Nezanedbateľný je ohlas spevníka v ďalších protestantských krajinách (napríklad, Holandsko, Veľká Británia, Škandinávia a ďalšie krajiny severnej Európy).<sup>5</sup> Osobitnú estetickú kategóriu vytvorili mladšie melódie duchovných piesní '*duchovných árií*' z týchto spevníkov. Vyznačujú sa pulzáciou metier dobových tancov, akými sú napríklad menuet, sarabanda, bourrée, efektom hupkajúceho rýchleho tanca a entuziazmu, pregnantným rytmom v začiatkoch melodických riadkov, jednoduchým ozdobovaním motívov (napríklad, obal). Nápevy týchto duchovných piesní majú často väčší melodický rozsah, vyvstávajú z tónov akordov a sekvencií, sú v nich väčšie intervalové skoky. Prerušovanie toku melódií neočakávaným umiestnením pomlčiek dodáva týmto duchovným piesňam recitatívny charakter. Ich interpretáciu ťažko predpokladáme v bohoslužobnom zhromaždení, skôr v menšom duchovnom priestore a kolektíve.

Na našom území uvedené črty nesie zbierka melódií duchovných piesní s generálbasom *Melodeyen einiger alten und neuen Lieder* Antona Ernsta Koppa (? – 1717), nemeckého kantora a hudobného riadiča v Banskej Štiavnici, vydaná v Ulme v roku 1717 a notovaný spevník duchovných piesní *Etan hlasitě prozpěvující* Jána Glosia-Pondelského (1670 – 1727), literárnej osobnosti slovenského evanjelického baroka. Predmetné spevníky, ktoré sa už dávnejšie stali predmetom nášho

<sup>3</sup> Tlačené pramene duchovných piesní v iných jazykoch z územia Slovenska sme doposiaľ bližšie neskúmali. V kontexte hudobnej typografie vyhotovenej na tomto území v 18. storočí je zaujímavé sledovať knižnú produkciu bratislavského tlačiara Jána Michala Landerera a jeho vydania kalvínskeho žaltára v preklade Alberta Molnára (1574 – 1634) do maďarského jazyka, napríklad, *Szent David Királynak Es Prófétanak Száz Ötven Soltari / A'Frantziai Nóták's Versek szerént Magyar Versekre fordítottak's rendeltettek Szenczi Molnar Albert által.* – [s. e.]. – Posonyban és Kassán: Fűskúti Landerer Mihály's költségével, 1791. Dep.: Ústredná knižnica SAV v Bratislave, signatúra: V. teol. 3666, prív. 2. URL: <http://147.213.131.4:85/cgi-webisnt/ref.wis> [cit. 2019-10-03]. Staršie vydanie s notami z roku 1772 sa nachádza v Štátnej vedeckej knižnici v Košiciach (Oddelenie historických fondov, signatúra B 693 PA).

<sup>4</sup> Vnútronáboženský pohyb s medzinárodným dosahom a s dôrazom na osobnú zbožnosť, nové ponímanie Biblie, prekonanie dogmatiky; Nemecko, Phillipp Jakob Spener (1635 – 1705), August Heermann Francke (1663 – 1727). SCHMIDT, Manfred – STALMANN, M.: Pietismus [heslo]. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart*. 5. zv., stĺpec 370–383. Tübingen 1961.

<sup>5</sup> V rokoch 1704 – 1759 vyšiel spevník *Geistreiches Gesangbuch* 19-krát. Vydania z rokov 1704 – 1710 publikovali 253 melódií s číslovaným basom, po roku 1710 pribudlo 158 melódií. Zároveň v štyroch vydaniach v rokoch 1714 – 1733 sa objavil spevník *Neues Geistreiches Gesangbuch*. V roku 1741 a 1771 bol publikovaný kompletný obsah oboch titulov predstavujúci piesňový fond v počte 1600 (v RISM DKL I/1 označené ako Frey, N-Frey, Frey/Fran).

bádania, v danom čase stáli na pulze doby a obsahovo zareagovali na konfesijný a kultúrny vývin v Európe.<sup>6</sup> Tezaurujú a zdôvodňujú hodnoty, význam a prítomnosť duchovnej piesňovej kultúry pietizmu – *hallskeho pietizmu – hallských melódií*, s ktorými aktívne vstúpili do tohto dialógu. Piesňový repertoár sa tu adaptuje spôsobom typickým pre šírenie duchovných piesní – textov aj melódií aplikáciou kontrafaktúr a kontrapozít. V prípade slovacikálneho Glosiovoho spevníka sú to preklady textov z nemeckého jazyka do literárneho jazyka slovenských evanjelikov s adaptáciou melódií, alebo vo voľnom, spontánnom spájaní pôvodných i nových textov s melódiami, nápadný je inšpiračný vplyv a imitácia vo využití kompozičných a výrazových prostriedkov pri tvorbe nových melódií ale aj textov, napokon aj konkordancie v štýlovo starších piesňových vrstvách. Perspektíva a miera uplatnenia duchovných piesní pietistického charakteru v evanjelických bohoslužbách bola v skutočnosti z vieroučných, básnických a aj hudobno-kompozičných dôvodov malá. Len málo piesní preniklo do oficiálnych evanjelických spevníkov.<sup>7</sup> Napríklad Ľudovít Izák-Lihovecký (1862 – 1927) na začiatku 20. storočia, ktorého výbor pre zostavenie novej partitúry poveril revidovaním nápevov duchovných piesní, pracoval s materiálom v rozsahu vyše 1200 duchovných piesní. Upozorňoval na autenticitu a pôvodnosť ich znení, systematicky uplatňoval komparatívnu pracovnú metódu a zozbieral mnoho viacjazyčných hymnologických prameňov. Jeho organová partitúra ostala napokon v rukopise. V súvislosti s Glosiovým spevníkom zanechal v rukopisných poznámkach nasledujúci text: „*Etan obsahuje notovaných nápevov počtom 87. Z týchto prevzal som do zbierky 62. Ostatných 25 nápevov má také metrum, na ktoré nenachodia sa texty v Tran., Zpev. a Funebráli.*“<sup>8</sup> Z adaptovaných melódií v mladších prameňoch z 18. – 19. storočia uveďme príklad typickej hallskej melódie s vianočným poetickým textom z Glosiovoho spevníka *Povstaň, ó duše verná*<sup>9</sup> alebo pôstnu melódiu s textom *Plačte, plačte, plačte* a veľkonočnú melódiu s textom *Victoria, victoria, victoria zpívejme* v organovej melodiature zo zbierok SNM – Hudobného múzea v Bratislave s evidenčným číslom MUS I 93.<sup>10</sup> Neskorším zachytením sa stratil pôvodný charakter i originálne znaky melódií. V duchu dobovej praxe bolo trojdobé metrum nahradené párnym metrom, melódie sú notované vo vyrovnanom pravidelnom rytme v augmentovanej verzii, recitatívnosť stvárnenú osminovými notami

<sup>6</sup> KENDROVÁ, Zlatica: Melódie evanjelických duchovných piesní na Slovensku v hudobných tlačiach prvej polovice 18. storočia. In: Peter RUŠČIN – Eva VESELOVSKÁ – Zlatica KENDROVÁ: *Duchovná pieseň medzi písomnou a ústnou tradíciou. Súvislosti hymnologických prameňov z územia Slovenska*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy, 2019, s. 72–188.

<sup>7</sup> ALBRECHT, Christoph: *Einführung in die Hymnologie*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1995, s. 46–47; BUKOFZER, Manfred: *Hudba v období baroka*. Bratislava: Opus, 1986, s. 124 – 125.

<sup>8</sup> Poznámkový zošit bez prírastkového a evidenčného čísla sa nachádza v Liptovskom Mikuláši vo Vydavateľstve Tranoscius a.s. v rámci jeho historického knižničného fondu.

<sup>9</sup> V spevníku Geistreiches Gesangbuch (RISM DKL I/1 Frey-G 1704, č. 109) s textom *Auf! auf! Mein Herz mit Freuden* (č. 109) z rubriky *Von der Auferstehung Jesu Christi / O zmŕtvychvstaní Ježiša Krista*.

<sup>10</sup> V neskoršom období sa podoba nototlače zo spevníkov vytratila a prameňom poznania bohoslužobného spevu sa stala organová partitúra s úpravou duchovných piesní do štvorhlasu, príp. staršia verzia 'melodiatura' s notovaním melódie a generálbasu. Viaceré sa nachádzajú v zbierkach SNM-Hudobného múzea v Bratislave.



s prerušovaním pomlčkami nahradili štvrt'ové noty aj fermáty (obr. 1). Viaceré melódie s novátorským hudobným výrazom nemali predpoklady prispôbiť sa vyrovnanému rytmu spievania duchovných piesní a postupne ostali v zabudnutí.

(1) **Pisničky Vánoční.**  
*Fato ma diešte te. Rezkusteg!*  
*Wnowe stozená.*

Povstaň ó duše věrná, a gdi do Betléma:  
 Nechat te žádná marná věc nezdrj doma:  
 Mateješ tu poklad, y chléb který tvoj  
 hlad vjješ od tebe, pošlyš te wmdlobě.  
 2. Chys gal lžebně slova (šlys a pšlue  
 rozváš) Pashrum Angel dáwá, drjzym noční  
 stráž.

*Povstaň, ó duše věrná.*

(2) **Die Parasceves in medio Passionis canenda,**  
 Tarde. *Nowá.*

Plačte :/:/: plačte Mužowé y Ženy,  
 Starey,

*Plačte :/:/: mužowé y ženy.*

**Vmučenj Krystowém** 47

Starey, Wlādency y Pauny, y wšsecto  
 stworenj y wšsecto stworenj.

(3) **O Wzkřišněj Radostném.**  
**WZKŘEŠENÍ VEZŠEŠE**  
**Pisně Wřěšně a wesele.**  
 Ex Joh. XX cap. *Nowá.*

Victoria, :/:/: zpějeme,  
 a co přinássi Darva od hrobu, rozšjmeyne.  
 2. Přis

*Victoria si si zpějeme.*

Obr. 1. (1) *Povstaň, ó duše věrná*, (2) *Plačte, plačte, plačte*, (3) *Victoria, victoria, victoria zpívejme*.  
 Glosiov spevník (vľavo); anonymná organová melodiatura, signatúra SK-BRnm MUS I 93 (vpravo).

## „Klein Halle“

Periodiácia evanjelických cirkevných dejín v Bratislave vymedzuje časový úsek rokov 1682 – 1788, v ktorom sa v značnej miere presadzuje pietizmus.<sup>11</sup> Bez výrazných stôp tu z okruhu Phillippa Jakoba Spenera pôsobil v rokoch 1659 – 1672 najskôr Anton Reiser (1628 – 1686), prakticky do likvidácie evanjelikov. Príznačné pomenovanie *Klein Halle* však zdôvodnili mená ako Matej Bel (1764 – 1749) vo funkcii rektora školy a neskôr aj evanjelického farára (v súvislosti s ním sa pojem pietizmus a praktické kresťanstvo v Uhorsku skloňujú najviac), ďalej Johann Andreas Rabbacher (1686 – 1768), Eliáš Miletz (1691 – 1757) v úrade maďarsko-slovenského farára a Friedrich Wilhelm Beer (1691 – 1764).<sup>12</sup>

Život evanjelickej cirkvi sa po roku 1672 rozvíjal v zmenených podmienkach. Podporný patronát mesta sa preniesol na vlastné zdroje. Bratislavský evanjelický cirkevný zbor si svoje cirkevné záležitosti spravoval nezávislo sám. Konvent sa stal najvyššou autoritou a rešpektovaným orgánom. Autoritu superintendenta, vtedy v osobe Daniela Krmana (1663 – 1740) zvoleného laikmi bez súhlasu farárov, bratislavskí evanjelici odmietli. Na Ružomerskú synodu, ktorá sa konala za účelom usporiadania pomerov a organizácie cirkvi v roku 1707 so závermi oficiálneho odmietnutia pietizmu, nevyslali svojich zástupcov.<sup>13</sup> Bohoslužobný život evanjelikov sa koncetroval v artikulárnom drevenom chráme *Bethaus* postavenom za hradbami mesta. Organ, ktorý v bohoslužbách sprevádzal umelecký viachlasný spev, neprestal byť súčasťou bohoslužieb ani v období, keď evanjelici stratili kostoly. V inventárnom zozname hudobní a hudobných nástrojov na chóre nového evanjelického kostola v Bratislave z roku 1718 nachádzame pod položkou [1] údaj o organe: „*Die Orgel. Von H[err]n Joh. Christoph Burgstaller*“.<sup>14</sup> Pravdepodobne išlo o malý prenosný nástroj, ktorý sa neskôr dostal na chór nového vlastného dreveného kostola. Spev zhromaždenia údajne organ nesprevádzal, podporoval ho kantor a zbor žiakov.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Podrobnejšie v kapitole „Von der Wiederaufrichtung des Gottesdienstes bis zur Einführung des ersten rationalistischen Gesangbuches. 1682 – 1788“ In: SCHMIDT, Carl Eugen – MARKUSOVŠZKY, Samuel – EBNER, Gustav – FREUTZMUTH, Friedrich: *Geschichte der evangelischen Kirchengemeinde A. B. zu Pozsony \* Pressburg*. II. Teil. Pozsony, 1906, s. 136 – 149. Pozn. Carl Eugen Schmidt (1865 – 1948), evanjelický farár v Bratislave, teológ a politik, jeho otec a starý otec boli staviteľmi klavírov (Klavierbauer) v Bratislave, ktorých klavírny salón poznali Klára Schumannová, Johann Nepomuk Hummel aj Franz Liszt. URL: [http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1\\_S/Schmid\\_Carl-Eugen\\_1865\\_1948.xml](http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Schmid_Carl-Eugen_1865_1948.xml) [cit.: 2019-10-02]

<sup>12</sup> Beer, Fridrich, Wiliam [heslo], Milec, Eliáš [heslo], Rabacher, Ján [heslo]. In: *Evanjelická encyklopédia Slovenska*. Ed. Borislav Petrik, Peter Rybár a kol. Bratislava: BoPo pre Generálny biskupský úrad Evanjelickej cirkvi a. v. na Slovensku, 2001, s. 32, 223, 291.

<sup>13</sup> OBERUČ, Ján: *Matej Bel – pietista na Slovensku v 18. storočí*. Bratislava : Chronos, 2002, s. 30.

<sup>14</sup> KALINAYOVÁ, Jana – KAČIC, Ladislav – KORBAČKOVÁ, Ivana – PETÖCZOVÁ, Jana: *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16. – 17. storočí*. Bratislava: Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 1994, s. 159.

<sup>15</sup> Ref.: 11, Schmidt, 1906, s. 132.

Ďalší výskum hudby u bratislavských evanjelikov z obdobia po roku 1670 sme realizovali v sortimente prameňov koncentrovaných v historických fondoch Ústrednej knižnice SAV v Bratislave. Zachované pramene sa viažu k viacerým témam:

- (1) tradícia vydávania evanjelických spevníkov v nemeckom jazyku,
- (2) hudba v prameňoch z prostredia bohoslužobného priestoru (inventár hudobnín a hudobných nástrojov z roku 1718, cirkevné agendy),
- (3) hudba v školských prameňoch (korešpondencia, školské poriadky – povinnosti kantora a zboru, školská matrika).

#### (1) Spevníky [1669] – 1683 – 1716 – 1753

Bratislavské evanjelické spoločenstvo založilo tradíciu vydávania spevníkov v 17. storočí, a ako garantovaný znak prestíže mesta pretrvávala aj v 18. a 19. storočí. Z publikovanej literatúry vieme o prvom vydaní spevníka z roku 1669. Pravdepodobne išlo o redakčnú prácu farára Davida Titiusa.<sup>16</sup> Spevník sa dodnes nezachoval. Druhé vydanie *predpokladaného* spevníka z roku 1683 vyšlo s titulom:

Auserlesene Geistliche Lieder | deren viel in andern Gesang-Büchern nicht zu finden seynd, Die meisten aber | bey dem öffentlichen Evangelischen Gottesdienst zu Preßburg | in Nider-Hungarn | pflegen gesungen zu werden: Auf vieler inständiges Verlangen und Begehren | mit einem Anhang neuer geistreicher Gesänge | auch sonsten viel vermehret | von David Schäffern Und zum andernmal verlegt. [S.l.], 1683<sup>17</sup>

Spevník eviduje databáza *Gesangbuchbibliographie* budovaná na univerzite v Mainzi<sup>18</sup> a jeden exemplár je dodnes uchovaný v knižnici Stadtbibliothek Nürnberg (Signatúra: Theol. 12. 104). Spevník sa nachádza spoločne v knižnej väzbe za bohoslužobnou duchovnou príručkou:

Evangelischen Gottes-Dienstes- Oder Bet-Stunden- und Kinder-Lehr-Ordnung : Wie selbige in der Evangelischen Kirchen und Gottes-Haus | zu Preßburg in Nider-Hungarn gehalten wird; Samt unterschiedlichen | auf allerhand Zeit | Zustand und Anliegen gerichteten Gebeten | auch sonderlich auserlesenen Liedern | Zusammengetragen | viel vermehrt | von David Schäffern Ausgabe: Und zum andernmal verlegt. Erschienen: [S.l.], 1683

Uvedené diela vyšli v náklade aktívnej bratislavskej knihárskej a nakladateľskej rodiny Schäffer (David Schäffer, Johann Christoph Schäffer) ako *sine loco*, ich tlač sa predpokladá v Regensburgu alebo v Norimbergu, v tomto čase Bratislava nemala tlačiareň.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Ref.: 11, Schmidt, 1906, s. 132. Pozn.: David Titius (1619 – 1679) pochádzal zo Sliezska, bol synom učiteľa a kantora, v roku 1654 prišiel do Bratislavy, kde pôsobil do likvidácie evanjelikov v roku 1672, od roku 1667 aj ako superintendent ako uhorský exulant utiekol do Trnavy a do južného Sliezska. Titius, Dávid [heslo]. In: Evanjelická, 2001, s. 380. (Ref.: 12.)

<sup>17</sup> URL: <https://scripts.zdv.uni-mainz.de/gesangbuch/details.php?id=1716943595> [cit.: 2019-09-27]

<sup>18</sup> URL: <https://www.gesangbucharchiv.uni-mainz.de/gesangbuchbibliographie/> [cit.: 2019-09-27]

<sup>19</sup> HORVÁTH, Pavel: Nakladateľská činnosť bratislavských knihárov v rokoch 1670-1770. URL: [www.viks.sk>dkk>kniha93\\_94\\_53\\_63.doc](http://www.viks.sk>dkk>kniha93_94_53_63.doc); P Horváth - Kniha'93, 1996 - viks.sk [cit.: 2019-10-03]

Tradícia vydání bratislavských spevníkov predstavuje v roku 1716 titul so zmeneným názvom:

Neu=vermehrtes | Preßburgisches | Gesang=Buch/ | Zum Behuff | des | öffentlichen | Gottes=Dienstes | und | Eines jedweden | Privat-Andacht/ | Für die Christliche | Evangelische Gemeine | hieselbst gestellet. | V | Z | Gedruckt im Jahr Christi 1716.<sup>20</sup>

Aj tento spevník sa nachádza v bibliografickej evidencii *Gesangbuchbibliographia* v Mainzi, pričom zachovaný, avšak značne poškodený exemplár je v zbierkach Centrálnej knižnice Evanjelickej teologickej univerzity v Budapešti.<sup>21</sup> Prostredníctvom Univerzitnej knižnice v Bratislave sme získali ukážku titulného listu a register duchovných piesní písaný ručne. Spevník vyšiel bez uvedenia tlače i nakladateľa, podľa bibliografického záznamu pravdepodobne sa nachádza v spoločnej knižnej väzbe so zbierkou modlitieb. V predhovore sa nachádza informácia o vynechaní 56 piesní, ktoré sa nespievali a o zaradení 210 nových, čiastočne známych piesní s údajom k melódii.<sup>22</sup> Repertoár spevníka zostavil údajne Johann Andreas Rabbacher.

Pohľady do tradície vydávania bratislavských spevníkov sme ukončili vydaním z roku 1753, na titulnom liste s uvedením vydavateľa Johanna Alexandra Kämpfa zo známej aktívnej bratislavskej knihárskej rodiny, tiež vydavateľa a nakladateľa. S jeho menom súvisí aj náklad vydání spevníkov v rokoch 1756 – 1762.<sup>23</sup>

Spevníky publikujú výlučne texty duchovných piesní, zhromaždený piesňový korpus predstavuje ich počet okolo 500. Repertoárové prieniky a rozptyl textov piesní sme zaznamenali v okruhu vyššie spomenutých skúmaných spevníkov. V pôvodnom nemeckom jazyku u Freylinghausena a Koppa, ako preklady do literárneho jazyka slovenských evanjelikov u Glosia a v organovej melodiature Škultétyho (*Melodyatura aneb Partytura*, Brno: 1798). Nárast pietistických textov a repertoárové stopy po pietizme eviduje spevník z roku 1716 s pretrváváním aj v spevníku z roku 1753. Z viacerých uved'ne aspoň dva piesňové texty Johanna Anastasia Freylinghausena, patriace k 'perlám' nemeckej barokovej poézie *O licht vom Licht! O Vater Glantz* a *Wer ist wol, wie du, Jesu*. Reprezentatívnym hallským pietistickým piesňovým textom je *Es glänzet der Christen inwend* Christiana Friedricha Richtera (1676 – 1711) zaradeným do výberu vydania spevníka až v roku 1753.

V inventári hudobnín a hudobných nástrojov z roku 1718 sa nachádza informácia, že z hymnologických prameňov sú na chóre kostola evidované „2. *Pressburger – Bücher*“ (spevníky?) a v kolekcii hudobnín bližšie neidentifikovaný spevník „*Ein grosses Kirchen – Gesang – Buch – in folio*.“<sup>24</sup> Domáca literatúra začiatku 20. storočia bohoslužobnú prax tohto obdobia reflektuje

<sup>20</sup> URL: <https://scripts.zdv.uni-mainz.de/gesangbuch/details.php?id=517053454> [cit.: 2019-09-28]

<sup>21</sup> Evangélikus Hittudományi Egyetem URL: <https://teol.lutheran.hu/index.php/hu/> [cit.: 2019-10-02]

<sup>22</sup> Ref.: 20.

<sup>23</sup> Ref.: 19.

<sup>24</sup> Kalinayová, 1994, s. 159 – 160.



v reláciách uvoľnenia overených pevných foriem a poriadkov bohoslužieb. Spev zhromaždenia charakterizuje ako neistý, ktorý musí byť neustále podporovaný sprievodom organa. *„Dies machten ja schon die vielen neuen Melodien nötig, die infolge des Pietismus aufgekommen waren. Diese weichen, süßlichen, an die damals moderne Opernmusik sich anlehrenden Weisen, kurzweg die Hallesche Melodien genannt, konnten ja der Gemeinde nicht sofort in Fleisch und Blut übergeben. Die Orgel beherrscht fortan den Gesang.“*<sup>25</sup>

## (2) Hudba v prameňoch z prostredia bohoslužobného priestoru

- cirkevné agendy;
- „Inventárny zoznam hudobní a hudobných nástrojov nového .evanjelického kostola v Bratislave z roku 1718“,<sup>26</sup>

Z ďalších prameňov sme mali k dispozícii rukopisy troch cirkevných agiend v nemeckom jazyku so súhrnom a rozsahom bohoslužobných predpisov, úkonov a poriadkov.<sup>27</sup> V nemeckej agende (Rkp. zv. 303) v rubrike „Ampts=Predig“ nachádzame vymedzenie úlohy spevu spoločenstva i organovej hry: *„Dabey zu mercken, dass bey höhen Festivitäten die Orgel unter solche Gesänge pfl eget geschlagen zu werden: nachdem nun beide Gesänge ihr Ende erreicht, praeludirt der Organist und gehet das gewöhnliche Ambt mit dem Kyrie an, nach Endung dessen pflegen die Knabe im Chor ohne einige Instrumental=Musik zu singen: Gloria in excelsis Deo! Da denn der Organist wiederum kürztlich praeludirt, dernach folget das Et in terra pax & (...)“*<sup>28</sup>

## (3) Hudba v školských prameňoch

- korešpondencia

Vyučovanie hudby v dejinách evanjelického školstva v Uhorsku je súčasťou edukácie a výchovy s prirodzenou realizáciou v bohoslužobnom priestore pri bohoslužbe. Skúmané pramene súvisia s obdobím, keď do dejín evanjelického školstva a evanjelického cirkevného života v Bratislave vstúpil Matej Bel. Vo funkcii rektora školy pôsobil v rokoch 1714 – 1719, v nasledujúcich rokoch až do svojej smrti bol evanjelickým farárom. Príchod Mateja Bela do Bratislavy inicioval Johann Andreas Rabbacher. V liste Rabbacherovi z 26. 3. 1714 Bel položil otázku, či je nádej, aby sa do alumnea (internát, jedáleň pre chudobných študentov) dostali chudobní žiaci, a či sa doň budú

<sup>25</sup> Ref.: 11, Schmidt, 1906, s. 144. Voľný preklad: *To si vynútili nové melódie, ktoré sa v dôsledku pietizmu rozmáhali. Tie mäkké, sladkasté nápevy opierajúce sa vtedy o modernú opernú tvorbu, nazývané jednoducho hallské melódie, predsa nemohli sa dostať spoločenstvu do krvi tak okamžite. Spevu stále vládol organ.*

<sup>26</sup> Ref.: 14, Kalinayová, 1994, s. 159 – 163.

<sup>27</sup> Ústredná knižnica SAV, Historické fondy, Rukopisná zbierka Lyceálnej knižnice. 1. časť: Rukopisné zväzky, Rkp. zv. 303 *Deutsche Agende*, Rkp. zv. 304 *Deutsche Agenda*, 18. stor., Rkp. zv. 306 *Agenda ecclesiastica*.

<sup>28</sup> Voľný preklad: *Pritom si treba všimnúť, že pri veľkých slávnostiach zvykne s týmito spevmi hrať organ: po tom, čo obidva spevy dospejú k svojmu koncu, organista preluduje a začne bežná bohoslužba s „Kyrie“, po jeho skončení zvyknú chlapci v zbore bez akejkoľvek inštrumentálnej hudby spievať „Gloria in excelsis Deo! na to organista znova krátko preluduje, za tým nasleduje „Et in terra pax & (...)“*

prijímať iba členovia cirkevného spevokolu alebo aj takí, ktorí hudobné nadanie nemajú. Rabbacher odpovedá, že alumneum sa vybuduje a budú sa doň prijímať speváci aj nespeváci.<sup>29</sup>

- školské poriadky s povinnosťami kantora a zboru

V záujme pozdvihnutia evanjelického školstva v Bratislave Bel zostavil zákony školy, metódy a poriadok podľa vzoru hallského školského poriadku.<sup>30</sup> O. i. zahŕňajú aj desať pravidiel pre kantora a spevákov *Leges Cantoris et Choralium*. Konanie bohoslužieb a aj ďalšie príležitosti (napr. pohreby, zasadnutia konventu a návštevy konventu v škole) predpokladajú aktívnu účasť žiackych speváckych zborov a ďalších hudobníkov pod vedením kantora, počíta sa s ich hudobným účinkovaním, tiež s náležitou disciplínou kantora i spevákov a rešpektom voči hudobnej službe. Napríklad, „1) *Quia Cantor cum publici in Ecclesia Cultus Divini, tum, Iuventutis etiam Schlasticae, ex muneris praescripto rationem habere debet, eius quoque Lex Suprema, Pietas in Deum non fucata esto*“.<sup>31</sup> Alebo: „6) *Ne autem concentus musici, quos publice in Ecclesia instituere oportebit, mutili sint, confusi et cum Auditorii scandalo, nec non uniuersi cultus prostitutione coniuncti, sufficienter se cum Choralibus praeparato & exerceto quin et Scholasticos Actus solemnes Symphonia quadam ornato*“.<sup>32</sup> Matej Bel bol údajne tvorcom viacerých – dnes nezachovaných – textov duchovných piesní. Jediný text duchovnej piesne s počtom ôsmich strof na tému študujúceho mládenca z roku 1703 sa zachoval v spevníku Jána Blazia st. *Jesu Benedicente / Rozkosse domu Božího*.<sup>33</sup>

- školská matrika

V kontexte historickej školskej dokumentácie – inšpirovaný pedagogickou inštitúciou Weisenhausu v Halle – Matej Bel založil školskú matriku s evidenciou žiakov. Nachádzajú sa tu údaje o ich veku, pôvode a spoločenskom statuse rodičov: (lat.) „*Nomen*“, „*Patria*“, „*Parent*“, „*Aetas*“. Z viacerých zapísaných dát je zrejmé, že niektorí adepti štúdia sú synmi hudobníka, kantora, člena chrámového zboru, staviteľa organa, hudobných nástrojov či regenschoriho: (lat.) „*Musicus*“, „*Chorales*“, „*Cantoris Boh[.] Filii*“, „*Directorii Chori*“, „*Instrumentorum musicalium fabricator*“. Z viacerých záznamov vyberáme príklad, keď bližšie nezistená skladba a jej autor v evidencii inventára hudobní a hudobných nástrojov z roku 1718 pochádza z pera bratislavského

<sup>29</sup> *Listy Mateja Bela*. Ed. Matej Pavelek. Martin: Matica slovenská, 1990, s. 54 – 55.

<sup>30</sup> Ústredná knižnica SAV, Historické fondy, Rukopisná zbierka Lyceálnej knižnice. 1. časť: Rukopisné zväzky, Rkp. zv. 429 Matthias Bel: Ohmassgebliches Project wie Die hiesige Evangelische Schule unter dem Seegen ... entworfen... 1714.

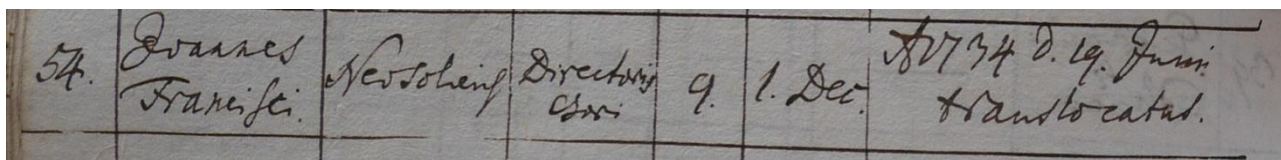
<sup>31</sup> Voľný preklad z latinského do slovenského jazyka br. František Mária Kadlečík OFM: *Keďže kantor je z povinnosti svojho úradu zodpovedný nielen za verejné bohoslužby v kostoloch, ale tiež za vyučovanie mládeže, jeho najvyšším zákonom (prikazom) je, aby nepoškvrnil zbožnú úctu a oddanosť voči Bohu.*

<sup>32</sup> Voľný preklad (br. František Mária Kadlečík OFM): *Hudobné skladby, ktoré v kostole majú byť verejne prednesené, nech však nie sú dokaličené, pôsobiace zmätok či vyvolávajúce pohoršenie poslucháčov a zneuctujúce celú bohoslužbu. [Kantor] nech sa so zborom usilovne pripraví a [piesne] nacvičí. Slávnosti nech sa spolu so žiakmi ozdobia nejakou symfóniou.*

<sup>33</sup> Číslo knihopisu: K15328; URL:

[https://aleph.nkp.cz/F/2JSE5F56SB3SJSUMCVR9RBIGHS4KK428K94XQ4YXL4XRVS5S7L-54796?func=full-set-set&set\\_number=152405&set\\_entry=000012&format=999](https://aleph.nkp.cz/F/2JSE5F56SB3SJSUMCVR9RBIGHS4KK428K94XQ4YXL4XRVS5S7L-54796?func=full-set-set&set_number=152405&set_entry=000012&format=999) [cit.: 2019-10-04]

hudobníka Johanna Heinricha Müntza: „*Busse und Com[m]union – Arien. Authore Heinrich Müntz. A. 711. 6.St.*“<sup>34</sup> V školskej matrike z rokov 1719, [1720], 1721 nachádzame údaj o jeho synovi menom „*Joh.[ann] Heinrich Müntz*“ pochádzajúcom z Pressburgu [Bratislavy]: „*Pressb*“, „*Poson*“ a informáciou o otcovi – hudobníkovi: „*Musicus*“, „*Chorale*“.<sup>35</sup> Ďalšia ukážka (obr. 2), pochádza zo školskej matriky z roku 1733. V zozname je evidované meno 6-ročného Johanna Francisciho a údaje o jeho otcovi, skladateľovi Johannovi Franciscim (1691 – 1758).<sup>36</sup>



Obr. č. 2. Záznam v matrike *Joannes Francisci Neosoliens[is] Directoris Chori*.

Francisci, organista v Banskej Bystrici a v Bratislave, v záujme nadviazania kontaktov s osobnosťami, akými boli napríklad Johann Joseph Fux, Johann Sebastian Bach, Johann Mattheson, ale aj pietisti August Hermann Francke a Christian Thomasius, podnikal cesty do Viedne, Lipska, Hamburgu či Halle. Naliehavé pozvanie Mateja Bela prizvať Francisciho do cirkevnej hudobnej služby v Bratislave, s úmyslom pozdvihnúť tamojšiu úroveň evanjelickej cirkevnej hudby, sa napokon skončilo len krátkou epizódou. Svoje účinkovanie v Bratislave Francisci ukončil z viacerých dôvodov: nielenže sa sťažoval na organ a jeho stav, ktorý bohoslužbám viac prekážal, ako ich povznášal, ale okrem finančných dôvodov to boli najmä duchovné árie – azda vlastné kompozície Antona Ernsta Koppa alebo hallské duchovné piesne(?) – ktoré pri bohoslužbách nemal v záujme uvádzať. Francisciho hudba pre klávesové hudobné nástroje sa zachovala len v podobe piatich krátkych organových prelúdií (preambúl) v zborníku Jána Šantracha (1757 – 1762), organistu v Dóme sv. Martina v Bratislave.<sup>37</sup>

## Záver

V úsilí o kontinuitu výskumu evanjelickej cirkevnej hudby po roku 1670 (nielen) v Bratislave sme sa v príspevku dotkli viacerých typov prameňov i viacerých tém. Ich hlbšie rozvinutie aj so zreteľom na dôležité kultúrne a duchovné svislosti prispeje v budúcnosti k odkrývaniu hlbších kontextov aj v rámci muzikologicko-hymnologického bádania.

<sup>34</sup> Kalinayová, 1994, s. 160, položka [11]. Müntz prišiel do Bratislavy zo Saska, kde pôsobil ako „*musices director*“. Aktuálne nie je zistené, v ktorom roku. Za informáciu ďakujem Jane Bartovej.

<sup>35</sup> Ústredná knižnica SAV, Historické fondy, Rukopisná zbierka Lyceálnej knižnice. 3. časť – Školský archív, Š A 1, *Matricula Lycei Posoniensis 1714 – 1746*, s. [415], por. číslo: 59.

<sup>36</sup> Ref.: 3, Š A 1, *Matricula Lycei Posoniensis 1714 – 1746*, s. 228, por. číslo: 54.

<sup>37</sup> MATTHESON, Johann: *Grundlage einer Ehrenpforte*. Hamburg, 1740 – Berlin, 1910, s. 76–86. URL: [http://openlibrary.org/books/OL22881441M/Grundlage\\_einer\\_Ehren-pforte](http://openlibrary.org/books/OL22881441M/Grundlage_einer_Ehren-pforte) [cit.: 2019-10-07]. KAČIC, Ladislav: Francisci, Ján [heslo]. In: *MGG<sup>2</sup> Personenteil 6*, 2001, s. 1580–1581.

## HUDBA A KANONISKY SV. AUGUSTÍNA REHOLE NOTRE DAME V BRATISLAVE V 18. STOROČÍ: POZNÁMKY K ZACHOVANÝM HUDOBNÝM PRAMEŇOM

### 37 Sylvia U r do v á

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, Bratislava

Kanonisky sv. Augustína rehole Notre Dame (notredamky) sú rehoľníčky ženskej vetvy regulovaných kanonikov sv. Augustína (*Congregatio Cannonnissarum S. Augustini a Nostra Domina CSA: Canonissae Sancti Augustini*). Ide o kontemplatívno-apoštolskú rehoľu. Bola založená koncom 16. storočia (1597) v Lotrinsku Pierre Fourierom (1565 – 1640) a Matkou Alexiou Le Clerc (1576 – 1622) s cieľom bezplatného vzdelávania a výchovy dievčat – budúcich manželiek a matiek rodín.<sup>1</sup>

Rehoľníčky v bratislavskom kláštore Notre Dame pochádzali často zo šľachtických rodín. Venovali sa vyučovaniu meštianskych a plebejských dievčat v externej škole a vzdelávaniu a výchove šľachtických slečien z radov vysokej alebo strednej aristokracie v duchu francúzskej dvorskej šľachty v klauzúrovanom internátnom vnútornom vzdelávacom ústave (konvikte), v ktorom boli chovankyne z elitnej vrstvy uhorskej aristokracie, no tiež napr. z Viedne, Rakúska, Čiech, Moravy Poľska, Sliezska, Sedmohradska, Chorvátska.<sup>2</sup>

Počiatky pôsobenia rehole na Slovensku a v Uhorsku sa spájajú s 1. decembrom 1747, kedy prišlo do Bratislavy šesť sestier z kláštora v bavorskom Stadt am Hof (Regensburg) z iniciatívy grófkky Judity Antonie Oneil, rodenej Maholányiovej (1688? – 1758).<sup>3</sup> Grófkka poskytla sestram na bývanie a pôsobenie svoj dom na Rybnom námestí a postarala sa aj o finančné zabezpečenie rehoľníčok (základná, tzv. Oneilovská základina kláštora).<sup>4</sup> Neskôr, v roku 1749, si sestry prenajali pred Rybárskou bránou dom,<sup>5</sup> kde bývali dovtedy, kým sa im nepostavil kláštor.

Panovníčka Mária Terézia (1717 – 1780) preukazovala kláštoru pozornosť a priazeň. Finančnú podporu poskytovala kláštoru aj niektorým dievčatám na pobyt v konvikte. Deň, kedy bol položený základný kameň pre budúci kláštor (13. 5. 1750), bol zároveň dňom jej narodenín a polozenie tohto základného kameňa sa uskutočnilo v jej mene „za zvuku trúb a tympanov“.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> <http://www.kanonisky-nd.sk/historia-vzniku-rehole-notre-dame/ds-1007/p1=1059> [cit. 20.10.2018]

<sup>2</sup> VÁVROVÁ-ŠTIBRANÁ, Ingrid: *Podobizne absolventiek šľachtického vzdelávacieho inštitútu Notre Dame v Bratislave (Katalóg doposiaľ známych portrétov „uniformovaných“ i „neuniformovaných“ chovaniiek z druhej polovice 18. storočia)*. In: *ARS* 2/2003. Ed. Ján Bakoš. Bratislava: SAV 2003, s. 122.

<sup>3</sup> SCHÄFFER, Josef: *Kanonisky svätého Augustína Kongregácie Notre Dame. Ich počiatky a účinkovanie v Bratislave*. Podľa originálnych dokumentov vypracoval Josef Schäffer, profesor náboženstva na reálnej škole v Bratislave. Zvláštny odtlačok „Bratislavských novín“ z r. 1854, sine, 1.

<sup>4</sup> KAMENICKÝ, Miroslav: *Kongregácia regulovaných kanonisiiek sv. Augustína rehole Notre Dame v Bratislave v 18. storočí*. In: *Žena a právo. Právne a spoločenské postavenie žien v minulosti*. Ed. Tünde Lengyelová. Bratislava: Academic Electronic Press, s.r.o. 2004, s. 260.

<sup>5</sup> BODNÁROVÁ, Katarína: *Kanonistky sv. Augustína rehole Notre Dame v Bratislave v rokoch 1747 – 1780* [diplomová práca]. Filozofická fakulta UK Bratislava 2003, s. 25.

<sup>6</sup> SCHÄFFER, Josef: *Kanonisky svätého Augustína Kongregácie Notre Dame...* (Poznámka 3), sine, 3.



Notredamky sa do novopostaveného kláštora presťahovali 17. 7. 1754 za prítomnosti panovníčky, jej manžela cisára Františka Štefana Lotrinského a sestry jej manžela Šarloty Lotrinskej ako aj uhorského prímasa Mikuláša Csákyho a mnohých aristokratov a predstaviteľov viacerých reholí, duchovenstva, magistrátu, žiakov vonkajšej aj vnútornej školy, a za zvukov hudby.<sup>7</sup>

Po návšteve Márie Terézie v kláštore 27. 4. 1776 notredamky smeli nazývať svoj bratislavský kláštor ako „Tereziánsky kláštor“.<sup>8</sup> Cisárovná si vážila výsledky vzdelávaco-výchovnej práce rehoľníčok, o čom svedčí aj jej korešpondencia predstaveným rehole z obdobia rokov 1758 – 1780, kde sú aj skromné zmienky o hudbe.<sup>9</sup>

Bratislavský kláštor notredamiiek bol do polovice 19. storočia jediným miestom pôsobenia rehole Notre Dame v Uhorsku a v Habsburskej monarchii.<sup>10</sup> Postavením kláštora v roku 1754 odštartovalo úspešné obdobie externej školy a konviktu, čo trvalo ale len do polovice sedemdesiatych rokov 18. storočia, kým nebola zavedená tereziánska školská reforma.<sup>11</sup> Úpadok škôl súvisel aj s finančnými problémami ohľadom fungovania kláštora a škôl.<sup>12</sup>

Vzhľadom na nedostatok zachovaných hudobnín je problematické získať konkrétny obraz o hudobnom živote a hudbe v prostredí Notre Dame v Bratislave: teda v komplexe kostola, kláštora, vnútorného konviktu a externej školy. Určité informácie o hudobných aktivitách rehoľníčok a ich žiakov a chovaniiek možno získať zo sekundárnych prameňov: napr. v súvislosti s pedagogicko-výchovnou činnosťou notredamiiek a uvádzaním divadelných hier vo francúzštine, v ktorých účinkovali ich chovankyne<sup>13</sup> (súčasťou niektorých hier bola hudba Charlesa Geweya<sup>14</sup>).

<sup>7</sup> SCHÄFFER, Josef: *Kanonický svätého Augustína Kongregácie Notre Dame...* (Poznámka 3), sine, 4.

<sup>8</sup> SCHÄFFER, Josef: *Kanonický svätého Augustína Kongregácie Notre Dame...* (Poznámka 3), sine, 9.

<sup>9</sup> *Štátny archív Bratislava*, Fond Notre Dame, krabica č. 26, Cisárovná Mária Terézia, 1758 – 1780. V liste po roku 1765 sa v súvislosti s hudbou spomína žiačka Davidová. V liste po roku 1767 sa píše: „Som veľmi spokojná s vašimi žiačkami, prezentovali sa na koncertoch veľmi dobre. Nugentová vám urobila česť a získala uznanie všetkých. Som s ňou veľmi spokojná a všetky vás mám nežne rada a som vám veľmi vďačná za všetko to, čo robíte pre verejnosť. Vaša verná Mária Terézia“ („je suis bien contente des vos eleves elles se sont aquitez de leurs concerts tres bien, la nugent vous a faite honneur et emporte l’approbation de tou tle monde j’en suis bien aise pour elle et pour vous aimant tous tendrement et reconoisant bien tout ce que vous faite pour le public votre fidelle Marie Therese“).

<sup>10</sup> ŠTIBRANÁ, Ingrid: *Výchova a vzdelávanie aristokriatiek na príklade bratislavského kláštora Notre Dame v 18. storočí*. In: *Na ceste k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*. Gabriela Dudeková a kol. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV 2011, s. 35.

<sup>11</sup> ŠTIBRANÁ, Ingrid: *Výchova a vzdelávanie aristokriatiek...* (Poznámka 10), s. 38.

<sup>12</sup> VÁVROVÁ-ŠTIBRANÁ, Ingrid: *Podobizne absolventiek šľachtického...* (Poznámka 2), s. 123. Hoci konvikt bol ešte v období prvej ČSR považovaný za kvalitný internátny vzdelávací ústav, nedosiahol už taký stupeň rozvoja, akému sa tešil počas tereziánskeho obdobia. Tamže.

<sup>13</sup> MÚDRA, Darina: *Hudobná kultúra reholí na Slovensku – v prameňoch 18. a začiatku 19. storočia*. In: *Dejiny a kultúra rehoľných komunit na Slovensku*. Ed. Jozef Šimončič. Trnava: Trnavská univerzita 1994, s. 104.

<sup>14</sup> VOJTEK, Miklós: *Terpsichora Istropolitana. Tanec v Prešporuku 18. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav 2009, s. 96, s. 183. Porov.: *Pressburger Zeitung*, 25.8.1764 [<http://digitalna.kniznica.info/zoom/75180/view?page=4&p=separate&tool=info&view=0,1090,1655,1290> , cit. 27.4.2018]

ŠTIBRANÁ, Ingrid: *Život šľachtických chovaniiek v bratislavskom konvikte Notre Dame v druhej polovici 18. storočia*. In: *Zborník Mestského múzea XIV*. Bratislava 2002, s. 42-43.

V bratislavskom *Kostole Nanebovzatia Panny Márie* rehole Notre Dame mal určite dôležitú úlohu pri stvárňovaní hudobnej zložky liturgie organ. Bližšie informácie o dispozíciách pôvodného organu ani meno jeho staviteľa však nie sú známe (v súčasnosti je tam organ, ktorý postavil pravdepodobne Ignác Fazekas približne v roku 1850<sup>15</sup>). Poznáme však mená organistov, ktorí tam pôsobili: boli to bratislavskí hudobníci Franz Ignaz Hoffmann (1717 – 1772), Johann Baptist Baumann (1741 – 1814; bol členom viedenského spolku *Tonkünstler Societät*), Johann Gottwald (1759 – 1802) pochádzajúci zo Sliezska (Radochów) a pravdepodobne aj Zacharias Klette (1737 – 1773).<sup>16</sup>



Kláštorný kostol nanebovzatia Panny Márie v Bratislave. Rehoľa sa na Slovensku obnovila v roku 1990.  
Zdroj: [http://m.zsmatkyalexie.eu/vismo/gallery-viewer.asp?id\\_galerie=1027&width=412](http://m.zsmatkyalexie.eu/vismo/gallery-viewer.asp?id_galerie=1027&width=412)

Napriek nedostatku zachovaných hudobnín sa zachovalo niekoľko zatiaľ málo známych prameňov. Sú to tri notované dokumenty (2 rukopisy a 1 tlač) a dve nenotované tlače s textami spevov. Nasledujúci text prináša ich stručný popis.

## NOTOVANÉ PRAMENE

### **Kniha so spevmi gregoriánskeho chorálu: 1656, rukopis (Štátny archív v Bratislave)**

Najstarším z týchto prameňov je rukopisná notovaná kniha so spevmi gregoriánskeho chorálu z roku 1656. Podľa súčasného stavu výskumu predstavuje jediný notovaný dokument v zachovaných materiáloch fondu kláštora Notre Dame, ktorý je v súčasnosti uložený v Štátnom archíve v Bratislave.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> MAYER, Marian Alojz – ŠURIN, Stanislav: *Organy v Bratislave. Dispozície a základný technický popis. / Orgeln in Bratislava. Dispositionen und technische Übersicht*. Bratislava: Bachova spoločnosť na Slovensku, 2000, s. 35.

<sup>16</sup> SZÓRÁDOVÁ, Eva: *Klavírna kultúra v Bratislave v rokoch 1770-1830 (II)*. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 7 (33), č. 2. Ed. Hana Urbancová – Katarína Godárová. Bratislava: Slovenská akadémia vied 2016, s. 205, s. 185, s. 204, s. 185, s. 206.

<sup>17</sup> *Štátny archív v Bratislave, Fond Notre Dame, IV.B.4.B.1.*

Kniha je menšieho formátu a má väzbu pravdepodobne z pergamenu s povrázkami na väzbe na zviazanie. Má rozsah 42 papierových fólií bez titulnej strany. Na predposlednom fóliu 41b je rukopisný text, z ktorého vyplýva dátum zhotovenia knihy 12. (?)3. 1656: *pro mercede mea / Vnvm Ave Maria / Scriptvm. / Finis. / An(n)o Do(mi)ni 1656 Martii 12 // Vege //* Kniha bola teda napísaná približne 90 rokov pred tým, než začala pôsobiť v Bratislave rehoľa Notre Dame. Predpoklad, že knihu si so sebou doniesli prvé sestry kanonisky, ktoré prišli do Bratislavy v roku 1747, je potrebné ešte verifikovať.

Kniha obsahuje spevy gregoriánskeho chorálu v latinčine na sviatok Obetovania Pána, na Kvetnú nedeľu a na Zelený Štvrtok (*Ad Mandatum*). Sú notované kvadratickou notáciou na štvorlinajkovej osnove.<sup>18</sup> Sú to najmä antifóny s veršami, no je tam aj pár responzórií s veršami a hymnus. Podľa archivára Rehole menších bratov – františkánov Mgr. Františka Máriu Kadlečíka OFM „*Rukopis textov piesní je akoby reminiscenciou na gotickú minuskulu. Písmo pôsobí dojmom, že pisár(ka) ju už len napodobňoval, nevedel ňou písať bežne (v pol. 17. storočia už je to historické písmo). Pisár zrejme prepisoval piesne zo starej predlohy – kódexu písaného ešte gotickou minuskulou, pričom sa týmto písmom natoľko inšpiroval, že sa svoje dielko pokúsil napísať týmto typom písma (celkom úspešne, hoci vplyvy modernejšieho písma sú zrejmé, rovnako ako to, že ide len o napodobeninu gotickej minuskuly)*“. V knihe sú neskoršie rukopisné poznámky v maďarčine k hudobnoliturgickej praxi a na pred-sádke na prednom prídošti sú rukopisne čiernym atramentom uvedené mená sestier „*Soror Johanna Helena Szalay*“ a „*Soror Clara Morocz*“ (?). Rukopisný text v maďarčine na prednej predsádke v hornej časti strany (ceruzou)? napovedá, že kniha bola zrejme (neskôr?) určená pre kantora a má poznámky (odkazy) v maďarčine.<sup>19</sup>

Súpis hudobného repertoáru v tejto knihe sa nachádza v incipitovom katalógu notovaných spevov v *Tabuľke*. Incipity notovaných spevov sú uvedené podľa modernej ortografie latinčiny projektov s databázami spevov gregoriánskeho chorálu zo stredovekých prameňov *Cantus Planus in Slovacia* <http://cantus.sk/home> a *Cantus* <http://cantus.uwaterloo.ca/>. V incipitovom katalógu sú uvedené aj rukopisné poznámky v knihe. Za transkripciu rukopisných poznámok v maďarčine a ich voľný preklad do slovenčiny ďakujem Mgr. et Mgr. Hilde Gulyás.

### **Organový uzuál: 1759 a neskôr, rukopis (SNM-Hudobné múzeum v Bratislave)**

Jediným doposiaľ známym zachovaným notovaným rukopisným prameňom z prostredia bratislavskej rehole Notre Dame z 18. storočia je *Rukopisný uzuál rehoľných sestier Notre Dame (A L'usages aux Religieuses de la Congregation de Notre Dame)* z roku 1759. Je uložený v Sloven-

<sup>18</sup> Texty a melódie spevov sú zaznamenané čiernym (hnedým) atramentom, linajková osnova červeným pigmentom (rumelka).

<sup>19</sup> *Cantor (?) / Magyar / vonatkozások - / kal!* Na tejto prednej predsádke v strede a tiež na fóliu 1a hore je tintovou (fialovou) ceruzou (?) rukou napísané číslo 5288: zrejme signatúra spojená ešte s prostredím notredamiék?

skom národnom múzeu-Hudobnom múzeu v Bratislave od roku 1973.<sup>20</sup> Má podobu organovej partičely a obsahuje skladby a návrhy skladieb používaných pri liturgii, pravdepodobne v bratislavskom kostole Notre Dame. Nachádzajú sa v ňom aj poznámky v nemčine s latinizmami a latinskými názvami piesní týkajúce sa obradov Veľkej noci a ich hudobného sprevádzania. V uzuáli sú zapísané aj tri notované loretánske litánie pre dva hlasy a organ od klaviristu a organistu Josepha Gottwalda (1750 – 1816),<sup>21</sup> ktorý ako organista pôsobil v bratislavskom kostole trinitárov.<sup>22</sup> Bol bratom Johanna Gottwalda (1759 – 1802), ktorý pôsobil u notredamiiek ako organista, klavirista a učiteľ hudby.<sup>23</sup>

### **Antifonár: Toul 1712, tlač (SNM-Hudobné múzeum v Bratislave)**

Tlačená notovaná kniha vydaná v roku 1712 vo francúzskom Toul je spojená s liturgiou hodín v prostredí rehole Notre Dame,<sup>24</sup> aj keď v aktuálnom stave výskumu bez dôkazu o používaní v Bratislave. Sú v nej spevy gregoriánskeho chorálu v latinčine v rámci temporálových a sanktorálových častí antifonára a oficií na vybrané časti (sviatky) liturgického roka. Obsahuje aj procesiové spevy na sviatok Očisťovania Panny Márie (v dnešnom kalendári Obetovanie Pána) a na Kvetnú nedeľu.<sup>25</sup> Melódie spevov sú zaznamenané čiernou kvadratickou notáciou na červenej štvorlinajkovej osnove. V knihe sa nachádzajú rubriky k spevom vo francúzštine. Kniha je uložená v *SNM-Hudobnom múzeu* od roku 2004.

### NENOTOVANÉ HUDOBNÉ PRAMENE

#### **Exercice journalier du Chretien... Bratislava 1783, tlač (Österreichische Nationalbibliothek Wien)**

#### **Exercice journalier du Chretien... Bratislava 1806, tlač (Österreichische Nationalbibliothek Wien)**

Z bratislavskej tlačiarne Františka Augustína Patzka (ca 1730 – 1799) pochádzajú dve nenotované knihy na liturgiu hodín z rokov 1783 a 1806 s viacerými mariánskymi oficiami vo francúzštine vydané pre bratislavské notredamky:

- *Exercice journalier du Chretien a l'usage des demoiselles pensionnaires des religieuses de la congregation de Notre Dame de Presbourg*. 1783<sup>26</sup>

<sup>20</sup> Do zbierkového fondu *SNM-Hudobného múzea* prameň nadobudla Dr. Luba Ballová a podľa informácie na vakáte prameňa ho venoval Dr. Hořejš.

<sup>21</sup> *Lytaniae / N=ro 10, 11. 12. / á / Canto Primo / Canto Secondo / con / Organo. Da / Jos. Gottwald.*

<sup>22</sup> SZÓRÁDOVÁ, Eva: *Klavírna kultúra v Bratislave v rokoch 1770 – 1830 (II.)...* (Poznámka 16), s. 204 – 205.

<sup>23</sup> SZÓRÁDOVÁ, Eva: *Klavírna kultúra v Bratislave v rokoch 1770 – 1830 (II.)...* (Poznámka 16), s. 185, 204.

<sup>24</sup> *Antiphonaire Romain a l'usage des religieuses de la Congregation de Nre. Dame. Jesus, Marie, Joseph.* A Toul, Chez Alexis Laurent, Imprimeur du Roi & de Monseigneur l'Evêque, 1712.

<sup>25</sup> Na dvoch stranách predsádky je rukopisne zapísaný notovaný *Magnificat*.

<sup>26</sup> [http://data.onb.ac.at/rec/AC09847565, cit. 27.4.2018]



- *Exercice journalier du chretien a l'usage des demoiselles pensionnaires des religieuses de la Congregation de Notre Dame de Presbourg. 1806*<sup>27</sup>

Možno predpokladať, že texty oficiových spevov, ktoré sa v týchto knihách nachádzajú (napríklad žalmy a hymny), sestry kanonicky počas spoločnej chórovej modlitby nielen recitovali, ale aj spievali (možno na nápevy gregoriánskeho chorálu alebo nechorálové melódie).

<b>Tabuľka</b>			
<b>KNIHA SO SPEVMI GREGORIÁNSKEHO CHORÁLU Z ROKU 1656</b> <b>v Štátnom archíve v Bratislave, Fond Notre Dame, IV.B.4.B.1.:</b>			
<b>INCIPITOVÝ KATALÓG NOTOVANÝCH SPEVOV</b> <sup>28</sup>			
textový incipit spevu	foliácia (začiatok spevu) <sup>29</sup>	druh spevu / funkcia	obdobie, sviatok
Lumen ad revelationem gentium	1a <sup>30</sup>	A	Purif. BMV
Nunc dimittis servum	1a	V	Purif. BMV
Quia viderunt oculi	1b	V	Purif. BMV
Quod parasti ante faciem	1b	V	Purif. BMV
Lumen ad revelationem gentium	2a	V	Purif. BMV
Gloria patri et filio et spiritui	2b	V	Purif. BMV
Sicut erat in principio	2b	V	Purif. BMV
<sup>31</sup> Exurge Domine adiuva nos <sup>32</sup>	3a	A (?)	
Deus auribus	3a	V	
Gloria patri <sup>33</sup>	3b	V	
Adorna thalamum tuum Sion et	3b <sup>34</sup>	A	Purif. BMV
Responsum accepit Simeon a spiritu	5b	R (?)	Purif. BMV
Cum inducerent puerum Jesum parentes <sup>35</sup>	6b	V (?)	Purif. BMV
Cum inducerent puerum Jesum parentes <sup>36</sup>	8a	V (?)	Purif. BMV

<sup>27</sup> [http://data.onb.ac.at/rec/AC09847566, cit. 27.4.2018]

<sup>28</sup> Skratky: Purif. BMV – Očisťovanie Panny Márie (dnes: Obetovanie Pána), Dom. in Palmis – Kvetná nedeľa, Fer. 5 in Cena Dom. – Zelený štvrtok, A – antifóna, AV – verš k antifóne, R – rezponzórium, V – verš k rezponzóriu, H – hymnus. Za transkripciu rukopisných poznámok v maďarčine a ich voľný preklad do slovenčiny ďakujem Mgr. et Mgr. Hilde Gulyás.

<sup>29</sup> Foliácia nie je pôvodná z prameňa. V tejto tabuľke je dopísaná za účelom lepšej orientácie v súpise repertoára.

<sup>30</sup> Na fóliu 1 a hore je rukopisný text červeným pigmentom (rumelka): *In festo purificationis B: Marie / virginis ad processionem //*

Na fóliu 1a hore vpravo je tintovou (fialovou) ceruzou rukou napísané číslo 5288.

<sup>31</sup> Rukopisná poznámka na fóliu 3a nad začiatkom spevu *Exurge Domine adiuva nos* (resp. pod záverečnou frázou predchádzajúceho spevu?): „*LeTérdepelnek.*“ (Kľaknú si).

<sup>32</sup> Rukopisná poznámka na fóliu 3a dole: *Az Verset fen álva mongyák / megint uýebbant kezdik Exurge Domine. / és le térdepelnek.* (Verš recitujú {spievajú} postojáčky a potom znovu začnú *Exurge Domine* a kľaknú si).

<sup>33</sup> Za notovaným incipitom sa nachádza rukopisná poznámka (je možné, že sa vzťahuje k nasledujúcej antifóne *Adorna thalamum tuum Sion et ?*) „*el indulnak.*“ (pohnú sa).

<sup>34</sup> Na fóliu 3b dole je rukopisný text *Halkán énekelnek. és hamar iárnak. / mert rövidek az Antiphonak.* (Spievajú potichu a majú rýchlu chôdzu, lebo antifóny sú krátke).

<sup>35</sup> Rukopisná poznámka na fóliu 7b „*obtu.*“ za slovom „*suas*“ sa vzťahuje na spev *Obtulerunt pro eo domino?*

<sup>36</sup> Spev *Cum inducerent puerum Jesum parentes* začínajúci na fóliu 6b má takmer totožný textovo-melodický priebeh od začiatku po „*in ulnas suas*“ so spevom začínajúcim na fóliu 8a.

Obtulerunt pro eo domino	8b <sup>37</sup>	R	Purif. BMV
Postquam autem impleti sunt dies	9a <sup>38</sup>	V	Purif. BMV
Gloria patri et filio et spiritui	10a	V	Purif. BMV
Hosanna filio David benedictus <sup>39</sup>	10b <sup>40</sup>	A	Dom. in Palmis
Collegerunt pontifices et pharisaei	11a	A	Dom. in Palmis
Et veniant Romani et tollent	12a	AV	Dom. in Palmis
Unus autem ex illis	12b	AV	Dom. in Palmis
Expedit vobis ut unus	13a	AV	Dom. in Palmis
Ab illo ergo die cogitaverunt	13a	AV	Dom. in Palmis
<sup>41</sup>			
Pueri Hebraeorum portantes ramos	13b	A	Dom. in Palmis
Pueri Hebraeorum vestimenta <sup>42</sup>	14b		Dom. in Palmis
<sup>43</sup> Cum appropinquaret dominus <sup>44</sup>	15a	A	Dom. in Palmis
Cum audisset populus quia	18a	A	Dom. in Palmis
<sup>45</sup> Ante sex dies sollempnis paschae <sup>46</sup>	21a	A	Dom. in Palmis
<sup>47</sup> Occurrunt turbae cum floribus et palmis	23a	A	Dom. in Palmis
<sup>48</sup> Cum angelis et pueris fideles	24a	A	Dom. in Palmis
<sup>49</sup> Turba multa quae convenerat	24b	A	Dom. in Palmis
Gloria laus et honor tibi sit	25b <sup>50</sup>	H	Dom. in Palmis

<sup>37</sup> Na fóliu 8b v strede (nad začiatkom spevu *Obtulerunt pro eo domino*) sa nachádza rukopisná poznámka: „+Ezt Kel“ (+ Toto treba).

<sup>38</sup> Rukopisná poznámka na fóliu 9a dole: *Evvel bé mennek a Chorusban. / És arczal fordulva egy más ellenében / végezik el az éneklés.* (Počas tohto vchádzajú na chór, spievajú stojac oproti sebe).

Je otázne, či slovo chór v poznámkach v prameni označuje miesto pre hudobníkov na empore (chórus) alebo miesto chórovej modlitby?

<sup>39</sup> Rukopisný text na fóliu 10b dole: *Mihellyen ki gyün a Pr. a secrestébül mindjiárt / a Chorusban el kel kezdeni az Osannát.* (Hneď, keď páter vyjde zo sakristie, na chóre treba začať Hosannu).

<sup>40</sup> Rukopisná poznámka na fóliu 10b hore vpravo červeným pigmentom (rumelka): *In dominica pal / marum ad pro / cessionem an[tiphon]a.*

<sup>41</sup> Na fóliu 13b dole rukopisná poznámka: *eszt kétszer mondgyák* (toto spievajú dvakrát).

<sup>42</sup> Na fóliu 14b hore nad antifónou *Pueri Hebraeorum vestimenta* je rukopisný text: *esztis kétszer mongyák, de mindenkor csak / fen álva* | (aj toto hovoria {spievajú} dvakrát, zakaždým postojacky).

<sup>43</sup> Na fóliu 15a hore nad začiatkom antifóny *Cum appropinquaret dominus Jerosolimam* (pod záverečnou frázou antifóny *Pueri Hebraeorum vestimenta*) je rukopisná poznámka: *el indulnak.* (pohnú sa).

<sup>44</sup> Na fóliu 15a dole je rukopisný text: *Eszt a Processiot hamaráb éneklék. / és késsöbben iáriák.* (Tento procesiový spev najprv zaspievajú a procesia sa koná neskôr).

<sup>45</sup> Na fóliu 21a hore nad začiatkom spevu *Ante sex dies sollempnis paschae* (pod záverečnou frázou antifóny *Cum audisset populus quia*) je rukopisná poznámka *It az kétei bé megyen a Chorusban.* (Tu po dvoch vstúpia na chór.).

<sup>46</sup> Rukopisný text na fóliu 21a dole: *de a Priorissa es a Char mester ne siessen há / mar bé menni, hanem csak sétalva előb előb / mennjen hogý segithesse a Conventet az ének / ,lésben.* (Ale priorka a zbornajsterka nech sa neponáhľajú vojsť, ale iba pomalým krokom nech kráčajú, aby pomáhali konventu v spievaní).

<sup>47</sup> Rukopisná poznámka nad začiatkom spevu *Occurrunt turbae cum floribus et palmis* na fóliu 23a: *Eszt az Abbatissa vagy más énekes apácza kezdi* (Toto začína abatyša alebo iná spievajúca mniška).

<sup>48</sup> Rukopisná poznámka na fóliu 24a nad začiatkom spevu *Cum angelis et pueris fideles* (resp. pod záverečnou frázou predchádzajúceho spevu *Occurrunt turbae cum floribus et palmis*): *esztis az Abbatissa a Chorus elöt* (aj toto [spieva] abatyša pred chórom).

<sup>49</sup> Rukopisná poznámka nad začiatkom spevu *Turba multa quae convenerat* (resp. pod záverom predchádzajúceho spevu *Cum angelis et pueris fideles*): *esztis az Abbatissa-* (aj toto [spieva] Abatyša).

<sup>50</sup> Rukopisná poznámka na fóliu 25b hore: *Eszt fen álva azon két Apácza énekli, / a kiket arra rendelték, a Convent pedig / térdepel* (Toto spievajú dve mnišky postojacky, ktoré boli na to určené, konvent kľačí).

Rukopisná poznámka na fóliu 25 dole: *Midön Pedigh a Convent fen álva énekel. / akkor a kik a Chorusban vadnak le térdepel- / nek.* (Zatiaľ čo konvent spieva postojacky, tí, ktorí sú na chóre, si pokľaknú).

Rukopisná poznámka na fóliu 26b v strede (nad *Coetus in excelsis te...*, resp. pod textovo-notovaným incipitom *Gloria laus*): *eszt a Char mester énekli társával.* (toto spieva zbornajster so svojim „asistentom“ pomocníkom)

Ingrediente domino in sanctam <sup>51</sup>	28b	R	Dom. in Palmis
Cum audisset populus Jesus veniret	29b <sup>52</sup>	V	Dom. in Palmis
<sup>53</sup> Mandatum novum do vobis	30a	A	Fer. 5 in Cena Dom.
Beati immaculati in via	30b	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
Postquam surrexit Dominus	31a	A	Fer. 5 in Cena Dom.
Magnus Dominus et	31b	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
Dominus Iesus postquam cenavit	32a	A	Fer. 5 in Cena Dom.
Benedixisti Domine terram	33a	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
Domine tu mihi lavas	33b	A	Fer. 5 in Cena Dom.
Venit ergo ad Simonem Petrum	34a	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
Quod ego facio	34b	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
Si ego Dominus et magister	34b	A	Fer. 5 in Cena Dom.
Audite haec omnes gentes	35b	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
In hoc cognoscent omnes <sup>54</sup>	35b	A	Fer. 5 in Cena Dom.
Maneant in vobis fides	36b	A	Fer. 5 in Cena Dom.
Nunc autem manent fides	36b	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
Benedicta sit sancta trinitas	37a	A	Fer. 5 in Cena Dom.
Benedicamus patrem et filium cum	37b	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
Quam dilecta tabernacula	38a	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
Ubi caritas et amor	38b	A	Fer. 5 in Cena Dom.
Congregavit nos in unum	39a	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
Exsulemus et in ipso	39a	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
Timeamus et amemus Deum	39b	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
Et ex corde diligamus	39b	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
Ubi caritas et amor <sup>55</sup>	39b	A	Fer. 5 in Cena Dom.
Simul ergo cum	40a	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
Ne nos mente dividamur	40a	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
Cessent iurgia maligna	40a	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
Et in medio nostri sit Christus	40b	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
Ubi caritas et amor <sup>56</sup>	40b	A	Fer. 5 in Cena Dom.
Simul quoque cum	41a	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
Glorianter vultum tuum	41a	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
Gaudium quod est	41a	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
Saecula per infinita	41b	AV	Fer. 5 in Cena Dom.
Amen	41b <sup>57</sup>		Fer. 5 in Cena Dom.

<sup>51</sup> Rukopisná poznámka na fóliu 28b nad začiatkom spevu *Ingrediente domino in sanctam* (resp. pod textovotovaným incipitom *Gloria laus* predchádzajúceho spevu): *Az Abbatissa kezdi, (Začína Abatyša)*; rukopisná poznámka na tom istom fóliu dole (pod začiatkom spevu spevu *Ingrediente domino*): *Bé mennek a Chorusban.* (Vstupujú na chór).

<sup>52</sup> Rukopisná poznámka na fóliu 29b dole: *Erre a két Processiora a elsőt kis haran-/gal harangozzák. a masodikat mikor el indul a / Processio középsővel mind addigh mígh vissza men-/nek. Midőn be lépnek a Chorusban 3 harangok vannak* (Z týchto dvoch procesií počas prvej znie malý zvon, keď sa pohne tá druhá, vtedy znie stredný zvon až dotedy, kým sa nevrátia. Keď vstupujú na chór, znejú tri zvony.)

Rukopisná poznámka na fóliu 30a hore: *s mind amígh mongyuk mígh az Introitust másodszor el kezdik-* (Až dotedy recitujeme {spievame?}, kým nezačnú Intorit po druhýkrát).

<sup>53</sup> Rukopisný text červeným pigmentom (rumelka) na fóliu 30a (nad začiatkom spevu *Mandatum novum do vobis*): *laves pedes.*

<sup>54</sup> *Dixit Iesus discipulis suis* na fóliu 36a: je zapísané ako verš?

<sup>55</sup> Detto ako na fóliu 38b.

<sup>56</sup> Detto ako na fóliu 38b.

<sup>57</sup> Rukopisný text na fóliu 41 dole v strede: *pro mercede mea / Vnvm Ave Maria / Scriptvm. / Finis. / An(n)o Do(mi)ni 1656 Martii 12 // Vege //*

## K TYPOLOGII KONCERTOV BRATISLAVSKÉHO SPEVÁCKEHO SPOLKU<sup>1</sup>

38 Jana Lengová

Ústav hudobnej vedy SAV Bratislava

Koncom 19. storočia pôsobilo v Bratislave niekoľko hudobných spolkov. Medzi najaktívnejšie patril Bratislavský spevácky spolok (BSS; Pressburger Singverein / Pozsonyi dalegylet, tiež Pozsonyi dalegyesület), zameraný primárne na pestovanie miešaného zborového spevu. V príspevku skúmame jeho činnosť približne v rokoch 1890 až 1910 so zreteľom na typológiu koncertov a programovú dramaturgiu. Opierame sa o staršiu a novšiu literatúru k danej téme, ako aj o nové poznatky, získané excerpovaním pramenného materiálu, najmä programových plagátov spolku<sup>2</sup> a novín Pressburger Zeitung.

Vznik BSS, ktorý sa predstavil na svojom prvom koncerte 30. novembra 1879 pred početným publikom, privítala dobová tlač s nadšením.<sup>3</sup> Prvým zbormajstrom a jedným zo zakladateľov spolku bol Anton Strehlen (1840 – 1922).<sup>4</sup> Umelecky aj organizačne viedol spolok vyše štvrtstoročie (1879 – 1906), dal mu základnú umeleckú orientáciu a zásadnou mierou prispel k jeho rozkvetu. Spolok pod jeho vedením zažil svoju vrcholnú éru.<sup>5</sup> Anton Strehlen ako chrámový spevák a regenschori Dómu sv. Martina dobre poznal problematiku vokálnej hudby a zborového spevu. Vyučoval tiež spev a komponoval najmä piesne a zborové skladby.<sup>6</sup> BSS následne viedli kapelník Cirkevného hudobného spolku pri Dóme sv. Martina a riaditeľ Mestskej hudobnej školy Eugen Kossow (1906 – 1914)<sup>7</sup> a Viliam Kraus-Antalfy (1914 – 1945). Stabilita na poste zbormajstra zaručovala spolku kvalitnú umeleckú prácu a tomu zodpovedajúcu úroveň.

Činnosť BSS spočívala na štyroch pilieroch: a) spoločná spevácka výučba, b) interpretačné aktivity, c) fungovanie spolku ako koncertnej inštitúcie, d) organizácia voľnočasových aktivít, t.j. kultivovaného a zmysluplného trávenia voľného času, vrátane spoločných speváckych výletov. BSS v zmysle dobového ponímania patril k typu kultúrnych spoločenských spolkov a plnil významnú

<sup>1</sup> Príspevok je súčasťou riešenia grantového projektu VEGA č. 2/0050/17 (2017 – 2020) „Hudobná topografia Slovenska v premenách storočí“ v Ústave hudobnej vedy SAV.

<sup>2</sup> Archivovanie: Bratislava, Ústredný archív ECAV na Slovensku, Fond Singverein, šk. 5.

<sup>3</sup> E.: Pressburger Singverein. In: *Pressburger Zeitung* (ďalej PZ), roč. 115, 2. 12. 1879, č. 277, s. 2.

<sup>4</sup> K činnosti spolku por. JANOSKA, Wilhelm: Kurze Geschichte des „Pressburger Singvereins“. In: Josef Tofous (zost.): Hundert Jahre aus dem Musikleben Pressburgs. In: PZ, roč. 164, 27. 3. 1927, č. 75623, s. 11 – 13; ŽITNÁ, Viera: Bratislavské spevácke zbory v druhej polovici 19. storočia. In: *Franz Liszt a jeho bratislavskí priatelia*. (= *Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia 2.*) Bratislava: Obzor, 1975, s. 223; LENGOVÁ, Jana: Nové poznatky k činnosti Bratislavského speváckeho spolku. In: Marta Hulková (ed.): *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia II*. Bratislava: STIMUL, 2010, 371 – 382.

<sup>5</sup> Ein Nachruf. In: *Pressburger Presse*, roč. 25, 14. 3. 1922, č. 1256, s. 3.

<sup>6</sup> Strehlen, Anton. [Heslo.] In: *Česko-slovenský hudební slovník osob a institucí*. Zv. 2. Praha: SHV, 1965, s. 625; Strehlen, Anton. [Heslo.] In: *Slovenský biografický slovník*. Zv. 5. Martin: Matica slovenská, 1992, s. 368.

<sup>7</sup> Kossow, Eugen. [Heslo.] In: *Česko-slovenský hudební slovník osob a institucí*. Zv. 1. Praha: SHV, 1963, s. 714; Kossow, Eugen. [Heslo.] In: *Slovenský biografický slovník*. Zv. 3. Martin: Matica slovenská, 1989, s. 190.



úlohu v posilňovaní kolektívnej identity v oblasti umeleckej hudby. Na rozdiel od speváckych zborov v druhej polovici 20. storočia, zameraných výlučne len na naštudovanie a uvádzanie zborovej tvorby, spevácke spolky/spevokoly v 19. storočí, prípadne s presahom do prvej polovice 20. storočia, fungovali na širšej báze, ktorá zodpovedala vtedajším diferencovanejším spoločenským potrebám.

Koncertné podujatia, ktoré BSS zabezpečoval po umeleckej aj organizačnej stránke, boli rôzneho druhu. Pre určenie ich typológie sa ako rozhodujúce javia tieto kritériá: a) spolkový rok, b) zameranie a účel podujatia, c) dramaturgia, t.j. charakter a náročnosť koncertného programu, d) výraz/názov definujúci podujatie na programovom plagáte. Na základe toho možno diferencovať tri typy koncertných podujatí: a) **koncerty**, b) **hudobné večery/večierky**, c) **špeciálne podujatia**.

Podujatia typu **koncertov** sa vyznačovali náročnejšou umeleckou dramaturgiou, zameranou na vokálnu, vokálno-inštrumentálnu a inštrumentálnu hudbu. Možno ich identifikovať aj podľa centrálneho výrazu koncert, uvedenom na plagáte. Definičný výraz koncert obsahoval prípadne bližšie určujúce vzťahové adjektívum, napr. výročný, jarný, jesenný, prvý koncert a podobne. **Hudobné večery**, resp. **hudobné večierky**, niekedy aj **hudobné soirées** mali komornejší ráz a zahrnovali najmä komorné, piesňové, ansámblové a zborové diela. Inklinovali k funkcii ušľachtilej zábavy. Na programovom plagáte ich možno identifikovať podľa výrazu večer, večierok či soirée, ktorý bližšie definovali adjektíva ako napr. piesňový, spoločenský, zábavný (veselý) večer a podobne. Špecifikom tejto kategórie boli tzv. humoristické vokálne kvartetá a podobne zamerané vokálne diela. Do kategórie **špeciálnych podujatí** patrili najmä rôzne **slávnosti a oslavy**. Definičný základ v názve podujatí predstavovali výrazy „slávnosť, oslava“ (-Fest, -Feier), napríklad Letná slávnosť, Silvestrovská oslava a podobne. Druhý a tretí typ podujatí inklinoval k takej koncertnej dramaturgii, ktorá oscillovala medzi umeleckou a populárnou, resp. autonómnou a funkcionálnou hudbou, používajúc terminológiu H. H. Eggebrechta. Z charakteru spolkového repertoáru tiež vyplýva, že hranice medzi jednotlivými typmi koncertných podujatí boli flexibilné.

Najvýznamnejšou umeleckou udalosťou spolkového roka bol **výročný koncert** (*Stiftungskonzert, alapító hangverseny*), ktorým si spolok každoročne pripomínal svoje založenie a koncerty v tomto zmysle aj čísloval. Výročný koncert sa spočiatku konal v novembri, neskôr v prvých troch mesiacoch kalendárneho roka. Reprezentatívna, avšak pestrá dramaturgia odzrkadľovala dosiahnutú umeleckú úroveň spolku. Hlavným bodom programu bolo zväčša uvedenie jedného kantátového diela pre obsadenie miešaného zboru a orchestra, pravda, orchester sa nahradzoval klavírom, prípadne klavírom a harmóniom. Ďalšiu časť programu tvorili diela rôznych vokálnych a inštrumentálnych žánrov. Okrem zboru a sólistov z radov výkonných členov spolku účinkovali aj hosťujúci sólisti. Skladatelia mnohých diel uvedených BSS patrili v svojej dobe k často hrávaným autorom, ale dnes ich mená upadli do zabudnutia.

V rokoch 1890 až 1910 uviedol BSS na výročných koncertoch sčasti ako bratislavskú premiéru niekoľko pozoruhodných kantátových diel. Hlavným číslom programu 10. výročného koncertu BSS 24. novembra 1889 bola kantáta *Frithjof, Scenen aus der Frithjof-Sage* pre soprán, barytón, mužský zbor a orchester op. 23 nemeckého skladateľa Maxa Brucha (1838 – 1920) v úprave pre klavír a harmónium. Sóla spievali známa bratislavská sopránistka Fanny Kovátsová (Kováčsová) a zbormajster, basbarytonista Anton Strehlen, dirigoval August Norgauer.<sup>8</sup> Program pozostával celkovo z piatich čísiel. Rámcovali ho dva patriotické miešané zbory Ferencu Erkela: *Isten áld meg a magyart*<sup>9</sup> a *A magyarok Istene*. Častejšie zaradovanie Erkelovho zboru *A magyarok Istene (Bože Maďarov)* najmä ako otváracieho čísla spolkových koncertov možno chápať neutrálne v duchu emancipačných národných pohybov, ale aj v kultúrnom-politickom zmysle ako súveké praktické aplikovanie známej uhorskej kultúrnej a národnostnej politiky maďarskej supremacie.

Na programe 11. výročného koncertu BSS 30. novembra 1890 bolo iba jediné dielo, lyrická báseň pre sóla, zbor a veľký orchester *Dolores* od Gézu Zichyho, ktorý kantátu, vytvorenú roku 1889 na vlastný text, aj dirigoval. Koncert bol zároveň chápaný ako predvečer osláv 25-ročného umeleckého jubilea G. Zichyho. Toto výročie sa vzťahovalo na Zichyho prvý koncert 25. marca 1866 v Bratislave, keď vystúpil ako klavirista počas svojich tunajších štúdií. Finančný výtťažok z podujatia bol určený pre mestský detský útulok. Ako poznamenal Ján Batka, bol to po roku 1882 opätovne výročný koncert vo veľkom štýle s účasťou orchestra.<sup>10</sup>

V nasledujúcich troch rokoch väčšie kantátové diela v dramaturgii výročných koncertov absentovali. Programy, pozostávajúce zo 7 – 8 čísiel, boli však zostavené nápadito a viazali sa na zvolenú ústrednú myšlienku. Počet interpretovaných diel mohol byť aj väčší, ak pod jedno číslo spadali dve až tri kratšie kompozície (piesne, zbory, inštrumentálne diela). Program 12. výročného koncertu 17. januára 1892 ponúkal najmä miešané zbory, piesne a operné árie. Z hudobno-historického aspektu je však najzaujímavejšie pohostinské vystúpenie štyroch bratislavských inštrumentalistov Ernsta Dohnányiho (klavír), Johanna Kopetzského (husle), Karla Trantu (viola) a Friedricha Dohnányiho (violončelo). Predviedli rozsiahle, dnes často hrávané *Klavírne kvarteto g mol* op. 25 Johannesu Brahmsa, ktorého Finále Rondo alla Zingarese skladateľ skomponoval v tzv. uhorskom štýle. Mladý Ernst Dohnányi mal vtedy len štrnásť a pol roka.

V druhej časti programu 15. výročného koncertu BSS 20. februára 1895 zaznela premiéra balady *Das begrabene Lied* pre soprán, barytón, miešaný zbor a orchester op. 40 v svojej dobe známeho nemeckého skladateľa piesní a zborov Maxa Meyer-Olberslebena (1850 – 1927), zrejme vo verzii s klavírom. Sólové party spievali Anna Epsteinová a Anton Strehlen, ktorý dielo zároveň

<sup>8</sup> A.: Zehntes Stiftungs-Konzert des Pressburger Singvereines. In: *PZ*, roč. 126, 25. 11. 1889, č. 325, s. 3.

<sup>9</sup> Pod názvom Himnusz od roku 1903 uhorská hymna, po 1. svetovej vojne maďarská národná hymna.

<sup>10</sup> J. B. [BATKA, Johann]: Das Stiftungskonzert des Pressburger Singvereines. Zichy-Feier. In: *PZ*, roč. 127, 1. 12. 1890, č. 330, s. 3.

dirigoval. Recenzent vyzdvihol náročnú, strhujúcu kompozíciu a jej vydarenú interpretáciu.<sup>11</sup> Repríza diela s tými istými interpretmi, avšak pod taktovkou dirigenta Augusta Norgauera sa uskutočnila 2. mája 1895.<sup>12</sup>

Veľké celovečerné kantátové dielo *Das Märchen von der schönen Melusine* pre sóla, zbor a orchester Heinricha Hofmanna (1842 – 1902) na obľúbený námiet o krásnej Meluzíne predviedol BSS na svojom 18. výročnom koncerte 27. februára 1898. V sólových partoch sa predstavili Paula Holubová, pani Gablerová, ktorá zastúpila chorú Marie Jägerovú, Anton Strehlen a Mathias Steiger. Orchesterálny part v aranžmáne pre klavír a harmónium interpretovali Manfred Stöger (klavír) a Viktor Chalupa (harmónium). Kritika chválila starostlivo pripravené a vzorovo uvedené dielo, výborné výkony sólistov, ako aj citlivú súhru inštrumentálneho sprievodu.<sup>13</sup>

Vrcholom 21. výročného koncertu BSS 23. marca 1901, ktorý pozostával z piesní, miešaných zborov, výňatkov z opier a oratórií a z inštrumentálnych diel, bolo uvedenie 6. časti *Seligpreisungen* z Lisztovho oratória *Christus* pre miešaný zbor, barytón sólo so sprievodom harmónia (v origináli orchestra). Bolo to prvé predvedenie diela v podaní BSS. Sólo spieval Anton Strehlen, pohostinsky dirigoval Ferdinand Kitzinger. Anton Strehlen spieval sóloový part aj v pamätnej bratislavskej premiére Lisztových *Seligpreisungen* roku 1874 za účasti skladateľa a v naštudovaní Bratislavského spevokolu (Pressburger Liedertafel).

Užšia spolupráca s vojenskou kapelou IV. honvédskeho dištriktu umožnila BSS uviesť väčšie vokálno-orchesterálne diela v ich pôvodnej verzii s orchestrom. Host'om 27. výročného koncertu 31. marca 1906 bol hudobný skladateľ a dirigent z Győru Gabriel Franek (Fránek), ktorý v bratislavskej premiére dirigoval dve svoje diela: orchesterálnu predohru z opery *Cedra* a baladu pre sóla, zbor a orchester *Zách Klára*. Sóla spievali host'ky Ágnes Kubischová a Vilma Pokorná (Pokorny) a domáci speváci Josef Steiger, Mathias Steiger a Anton Strehlen. Na koncerte zaznel v bratislavskej premiére aj Lisztov *Koncert Es dur pre klavír a orchester* so sólistkou Marie Stegerovou pod vedením vojenského kapelníka Josefa Striczla.

Koncerty BSS s adjektívami jarný, jesenný, prvý, druhý a podobne sa dramaturgiou blížili k výročným koncertom, ale až na výnimky absentovali v nich reprezentatívne kantátové vokálno-orchesterálne formy. Koncert 6. apríla 1900 v prospech postavenia pomníka Sándorovi Petőfimu za spoluúčinkovania vojenského orchestra IV. honvédskeho dištriktu otvoril deklamovaný prológ. V podaní orchestra zaznela predohra k opere *Der Geigenmacher von Cremona* Jenő Hubaya a prvá z dvoch populárnych suít *Peer Gynt* op. 46 Edvarda H. Griega. Za sprievodu orchestra predviedol BSS aj Erkelov miešaný zbor *A magyarok Istene* a Mendelssohnov operný fragment pre soprán,

---

<sup>11</sup> Stiftungskonzert des Pressburger Singvereines. In: *PZ, Morgenblatt*, roč. 132, 22. 2. 1895, č. 52, s. 3.

<sup>12</sup> Konzert des Pressburger Singvereines. In: *PZ, Morgenblatt*, roč. 132, 7. 5. 1895, č. 124, s. 2.

<sup>13</sup> XVIII. Stiftungskonzert des „Pressburger Singvereines“. In: *PZ, Morgenblatt*, roč. 135, 1. 3. 1898, č. 59, s. 5.

miešaný zbor a orchester *Loreley*. Program doplnili piesne pre spev a klavír a klavírne skladby. Jarný koncert BSS 16. mája 1903 napríklad pozostával z ôsmich čísiel, pod ktoré bolo zahrnutých 15 skladieb. Zazneli piesne pre spev a klavír, vokálne kvarteto, klavírne skladby a tri miešané zbory. Ťažiskom koncertu bol Lisztov miešaný zbor *Schnitterchor* zo skladateľových zborov k Herderovým mytologickým scénam *Der Entfesselte Prometheus*.

Spolkové podujatia **typu hudobných večerov** preferujúce moment ušľachtilej zábavy ponúkali pestrý a rozmanitý program (piesne, humoristické vokálne kvarteta, kuplety, hudobné paródie, výňatky z obľúbených opier či inštrumentálnych diel ap.). Na *Veselom pánskom večere* (*Heiterer Herren-Abend / Kedélyes estélyének*) 1. októbra 1892 účinkovali, ako to vyplýva už z názvu, výlučne muži hudobníci. Pestrý program *Humoristického piesňového večera* (*Humoristischer Lieder-Abend / Tréfás dalestélyének*) 26. marca 1898 pozostával z 20 čísel. Striedali sa úpravy ľudových piesní pre miešaný zbor, umelé piesne, duetá, vokálne kvarteta a sexteta, výňatky z Weberovej opery *Čarostrelec*, deklamované humoristické diela. Ako posledné tri čísla zazneli: ženský zbor *Maienglöcklein* W. Bargiela, humoristická deklamácia *Der Junggeselle* a miešaný zbor *Beredtsamkeit* J. Haydna. Cez prestávku mali poslucháči možnosť zhliaďnúť tiež ukážky nácviku šermu. Podobným zameraním sa vyznačovali aj podujatia nazvané *Toniho* či *Tonkov večer* (*Toni-Abend / Toni estélyének*), ktorými si BSS pripomínal meniny svojho obľúbeného zbormajstra Antona Strehlena. Bohatý program *Toniho večera* 13. júna 1903 doplnilo v prestávke vystúpenie menšieho hudobného súboru členov vojenskej hudby honvédov.

Na vydarenom zábavnom večierku BSS 14. novembra 1903, ktorého program tvorili diela 18 skladateľov,<sup>14</sup> zazneli okrem iného vokálne humoristické kvarteta *Kaffeeschlacht* a *Telegrafischer Coursbericht* Ch. Vernaya či *Hase und Häsin* J. Lötyho, ale aj skladby *Ballade et polonaise* pre husle a klavír H. Vieuxtempa a *Pastorale* op. 18 č. 3 pre klavír štvorročne A. Jensena. Program rámcovoval prednes miešaných zborov – na úvod *Ne menj el rózsám* K. Wuschinga a na záver *Alles hat seine Zeit* J. Haydna. Na spomínanom večierku sa počas prestávky uskutočnila prezentácia mechanického klavíra pod názvom *Koncert na fonole*, čo poukazuje na záujem o nové technické vynálezy v oblasti hudby.

V letnom období zvykol BSS usporadúvať **letné slávnosti**. Jeden z dramaturgických modelov možno demonštrovať na *Veľkej letnej slávnosti* 25. júla 1897, konanej v obľúbenom reštauračnom zariadení Bellevue. BSS ju pripravil za spoluúčinkovania Bratislavského spevokolu (Pressburger Liedertafel) a vojenského orchestra honvédov pod vedením kapelníka Johanna Holuba. V programe sa dbalo na tie najmenšie detaily. Prvá časť, ktorá zaznela na voľnom

---

<sup>14</sup> Mená skladateľov: G.[?] Barthel, Woldemar Bargiel, Eugen Haile, Joseph Haydn, Adolf Jensen, Viktor Keldorfer, Josef Koch von Langentreu, Thomas Koschat, Conradin Kreutzer, Friedrich Wilhelm Kücken, J.[?] Löty, Raoul Mader, Charles Vernay (civilné meno Carl Hutterstrasser), Henri Vieuxtemps, Carl Maria von Weber, Nicolai von Wilm, Conrad Paul (Konrád Pál) Wusching, Fritz Zieran.



priestranstve a tvorili ju okrem iného výňatky z operiet, zborové úpravy maďarských ľudových piesní či obľúbený mužský zbor *Liedesfreiheit* H. Marschnera, vyvrcholila zvukovo efektným *Triumfálnym pochodom* z Verdiho opery *Aida* v podaní vojenského orchestra. Krátky program v interiéri obsahoval deklamačný vstup a dva miešané zbory (H. Jüngst: *O, hätt' ich ein Häuschen zu Eigen*, J. Holub: *Gefangen* pre zbor a orchester). Podobne ako v iných prípadoch aj túto letnú slávnosť ukončila tanečná zábava.

Tradičným, každoročne usporadúvaným spolkovým podujatím bola **silvestrovská oslava**. Postupne sa do zábavných programov BSS na Silvestra zaraďovali aj operety, napríklad Suppého *Flotte Bursche* (1897) a *Die leichte Kavallerie* (1903), *Die Azteken* Franza Mögeleho (1898), *Mannschaft an Bord* Ivana Zajca (1899) či Offenbachove operety *Die Großherzogin von Gerolstein* (1901) a *Die Prinzessin von Trapezunt* (1902). Operety naštudoval zbormajster Anton Strehlen.

Nástupom nového zbormajstra Eugena Kossowa roku 1906 sa spolková tradícia uvádzania operiet na Silvestra prechodne prerušila. Angažovaním druhého zbormajstra Josefa Winklera došlo k jej opätovnému oživeniu. Napríklad na Silvestra roku 1910 uviedol BSS dve jednoaktovky *Amor im Försterhause* Josefa Seiferta a *Schwester Studio* Josefa Amera, roku 1912 Offenbachov *Salon Pitzelberger*. Zaujímavosťou je, že Amerovu spevohru režírovala členka BSS Marie Moraveková. Josef Winkler tiež založil a viedol spolkový orchester, nazývaný v nemeckých prameňoch *Hausorchester*.

Pestovanie miešaného a ženského zborového spevu bolo síce prioritou BSS, niektorí členovia spolku vystúpili však na spolkových podujatia úspešne aj ako vokálni alebo inštrumentálni sólisti. Samotný zbormajster Anton Strehlen, ktorý disponoval dobre školeným basbarytónom, často účinkoval aj ako sólista. Bol pravým spiritus movens spolku. V skúmanom období sa v sólových partoch častejšie prezentovali speváčky Elsa Barthová, sestry Paula a Helena Holubové, Elsa Försterová, Christine Mlczeková, Marie Moraveková a speváci Fritz Schäfer, Anton Schmidt, bratia Josef a Mathias Steigerovci. Obľúbené sólové vokálne kvarteto tvorili speváci Josef Steiger, Alois Baumgartner, Mathias Steiger a Friedrich Hannó, prípadne v alternatívnom obsadení. Na spolkové podujatia zapožičiavala klavír firma Peter Werner syn. Sólisticky sa úspešne prezentovala domáca klaviristka Marie Stegerová, klavírny sprievod zabezpečovali najmä Manfred Stöger, August Norgauer či Johann Breiter-Szélessy. Pohostinsky vystúpili mnohí domáci aj mimobratislavskí umelci, medzi nimi sopranistka Fanny Kovátsová, huslista Johann Kopeczky a klavirista Ernst von Dohnányi.

### **Záverečné zhrnutie**

BSS spĺňal úlohu umeleckého a spoločenského spolku, čomu zodpovedala typológia podujatí, ktoré organizoval. Repertoár spolku sa vyznačoval mimoriadnou šírkou autorského zázemia. Tvorili ho

diela v svojej dobe obľúbených, dnes prevažne zabudnutých autorov najmä piesňovej a zborovej hudby, ale aj diela významných hudobných skladateľov s nadčasovou platnosťou. Prevažovala síce tvorba rakúsko-nemeckých a maďarských skladateľov, ale zastúpenie mali aj iné európske národné kultúry. Uvádzali sa aj úpravy ľudových piesní. Programy koncertov a hudobných podujatí BSS zahrnovali autonómnu a sčasti aj funkcionálnu hudbu, ako aj rôzne hybridné formy oscilujúce medzi týmito dvoma pólmi. Pri hodnotení činnosti BSS treba mať na zreteli, že šlo o aktivity milovníkov hudby pod vedením a za spolupráce profesionálnych hudobníkov. Účasť na spolkových aktivitách viedla tak v konečnom dôsledku k cibreniu zmyslu pre umeleckú hudbu a jej aktívnemu osvojovaniu.

#### LITERATÚRA A PRAMENE:

- JANOSKA, Wilhelm: Kurze Geschichte des „Pressburger Singvereins“. In: Josef Tockfous (zost.): Hundert Jahre aus dem Musikleben Pressburgs. In: *PZ*, roč. 164, 27. 3. 1927, č. 75623, s. 11 – 13.
- Kossow, Eugen. [Heslo.] In: *Česko-slovenský hudební slovník osob a institucí*. Zv. 1. Praha: SHV, 1963, s. 714.
- Kossow, Eugen. [Heslo.] In: *Slovenský biografický slovník*. Zv. 3. Martin : Matica slovenská, 1989, s. 190.
- LENGOVÁ, Jana: Nové poznatky k činnosti Bratislavského speváckeho spolku. In: Marta Hulková (ed.): *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia II*. Bratislava: STIMUL, 2010, s. 371 – 382.
- Strehlen, Anton. [Heslo.] In: *Česko-slovenský hudební slovník osob a institucí*. Zv. 2. Praha: SHV, 1965, s. 625.
- Strehlen, Anton. [Heslo.] In: *Slovenský biografický slovník*. Zv. 5. Martin : Matica slovenská, 1992, s. 368.
- ŽITNÁ, Viera: Bratislavské spevácke zbory v druhej polovici 19. storočia. In: *Franz Liszt a jeho bratislavskí priatelia*. (= *Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia 2.*) Bratislava: Obzor, 1975, s. 223 – 234.
- Fond Singverein, šk. 5 (zbierka plagátov, kniha zápisníc z rokov 1894 – 1925, inventárny zoznam hudobníkov), in Bratislava, Ústredný archív ECAV na Slovensku.
- Rešerš: *Pressburger Zeitung (PZ)*, roky 1890 – 1912; *Pressburger Presse*, 1922.
- E.: *Pressburger Singverein*. In: *PZ*, roč. 115, 2. 12. 1879, č. 277, s. 2.
- J. B. [BATKA, Johann]: Das Stiftungskonzert des Pressburger Singvereines. Zichy-Feier. In: *PZ*, *Abendblatt*, roč. 127, 1. 12. 1890, č. 330, s. 3.
- Stiftungskonzert des Pressburger Singvereines. In: *PZ*, *Morgenblatt*, roč. 132, 22. 2. 1895, č. 52, s. 3.
- Konzert des Pressburger Singvereines. In: *PZ*, *Morgenblatt*, roč. 132, 7. 5. 1895, č. 124, s. 2.
- A.: Zehntes Stiftungs-Konzert des Pressburger Singvereines. In: *PZ*, roč. 126, 25. 11. 1895, č. 325, s. 3.
- XVIII. Stiftungskonzert des „Pressburger Singvereines“. In: *PZ*, *Morgenblatt*, roč. 135, 1. 3. 1898, č. 59, s. 5.
- Ein Nachruf. In: *Pressburger Presse*, roč. 25, 14. 3. 1922, č. 1256, s. 3.



Alkotónk, hazánk, művészetünk  
nagyságát zengje dalunk!

KARNAGY - CHORMEISTER:  
STREHLEN ANTAL.



## A POZSONYI DALEGYLETNEK

szombaton, 1901. évi márczius hó 23-án este fél 8 órakor

A VÁROSHÁZ NAGYTERMÉBEN

tartandó

## XXI. alapító hangversenyének műsorozata

Kitzinger Nándor úr a pozsonyi dalárda karnagyának és Kopetzky János úr  
hegedűművésznek szíves közreműködésével.



## PROGRAMM

zu dem

Samstag den 23. März 1901 abends halb 8 Uhr im städtischen Repräsentanten-Saale  
abzuhaltenden

## XXI. Stiftungs-Concerte des Pressburger Singvereines

unter gefälliger Mitwirkung

des Chorleiters der Pressburger Liedertafel Herrn Ferdinand Kitzinger und des Concertmeisters  
Herrn Johann Kopetzky.

1. «Egész Uton» költemény, írta Petőfi Sándor, vegyeskar (először) . . . . . Bátori Lajos
2. a) «Garten-Arie» Recitativ und Arie aus der Oper „Die Hochzeit des Figaro“ . . . . . Mozart  
b) «Das Mädchen und der Falter» vorgetragen von Fräulein ELSA FÖRSTER . . . . . Schumann
3. a) «Der Wanderer» . . . . . Liszt-Schubert  
b) «Albumblätter» . . . . . R. Schumann  
c) «Valse brillante» in F, am Clavier vorgetragen von Frau MARIE STEGER . . . . . François Chopin
4. a) «Über Nacht» Gedicht von H. Kletke } gemischte Chöre (Erstaufführung) . . . . . H. Epp  
b) «Rosenzeit» Gedicht von Seidel }
5. Suite für die Violine mit Clavierbegleitung: Op. 26 Nr. 1 Allemanda, Nr. 3 Andante, Nr. 5 introduction e Gavotta  
vorgelesen von Herrn JOHANN KOPETZKY . . . . . Franz Ries
6. «Die Seligpreisungen» aus dem Oratorium „Christus“ . . . . . Franz Liszt  
gemischter Chor mit Bariton-Solo und Harmoniumbegleitung, Dirigent Herr FERDINAND  
KITZINGER (Erstaufführung).

Zongora illet. Harmonium kíséret:

STÖGER MANFRÉD ÚR.



Clavier- resp. Harmoniumbegleitung:

HERR MANFRÉD STÖGER.

Zongora: WERNER PÉTER cégétől.

Clavier von der Firma PETER WERNER.



Nach dem Concert im Hôtel „König von Ungarn“, blauer Saal, erster Stock

### SÄNGER-COMMERS

zu welchem die p. t. Mitglieder und deren Gäste willkommen sind.



# A Pozsonyi Dalegylet

1898. évi december hó 31-én, szombaton, este 8 órakor

Dubsky nagytermében tartandó

## Szylveszter-Ünnepélyének MŰSOROZATA.

Karnagy: Strehlen Antal.

Chormeister: Anton Strehlen.

### Programm

zu der  
Samstag, den 31. December 1898, Abends 8 Uhr, in Dubskys Saallocalitäten  
stattfindenden

## SYLVESTER-FEIER

des  
Pressburger Singvereines.

1. „Népdalegyveleg“, férfiak *Erkel Lászlótól*.
2. „Das Fräulein an der Himmelsthür“. Lied von *R. Genée*, gesungen von Herrn ANTON STREHLEN.
3. „Nur nicht heirathen“. Kom. Männerquartett von *Kunze*, gesungen von den Herren G. BOOS, A. BAUMGARTNER, K. MAYERHOFER, A. STREHLEN.
4. „Die beiden Nachbarinen“. Duett von *R. Genée*, gesungen von den Fräuleins BERTHA SCHMIDT und HELENE HOLUB.
5. Solo-Vortrag, gehalten von Herrn WILHELM SCHREYER.
6. „Die Azteken“. Komische Operette von *Fr. Mögele*.
7. *Sylvester-Allegorie*, verfasst von *Th. v. Binder*, vorgetragen von Frl. ELEONORE MUSOTTER.

A t. cz. tagok számára az alapszabályok szerinti belépő jegyek érvényesek. Nem tagoknak belépő jegye 1 ft, 4 személyre szóló családjegye 2 ft 50 kr.

Für die p. t. Mitglieder gelten die statutenmässigen Eintrittskarten.  
Für Nichtmitglieder Entréekarte 1 fl. Für 4 Personen gültige Familienkarte 2 fl. 50 kr.



## SUMMARY

### 01 Edita Bugalová:

#### **THE STORY OF OUR ANTHEM PAPER DEDICATED TO THE 100<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF THE ESTABLISHMENT OF THE CZECHOSLOVAK REPUBLIC**

In the context of the 100<sup>th</sup> anniversary of the establishment of Czechoslovakia, the topic of the state anthem has proved to be not only a fundamental one, but especially one little discussed to this day, that being not only from the musicological viewpoint. The research requires especially an insight from the general history, as well as from the aspect of the development of the state and law; all this of course in the inseparable context of the social-political development of the country. Last but not least it is important to call to mind the national liberation process of the 19<sup>th</sup> century and the importance of origination and creation of patriotic and anthemic songs contained therein.

### 02 Katalin Kim:

#### **VÝHRA V SÚŤAŽI NÁRODNÉHO DIVADLA. HYMNA FERENCA ERKELA A ZVONY PREŠPORKA**

Akým spôsobom Erkel komponoval? Túto otázku môžeme zodpovedať na základe nepríliš bohatého kompozičného zdrojového materiálu, ktorý sa viaže k jeho dielu. V tomto ohľade bol samotný Erkel pomerne lakonický. Neexistujú takmer žiadne denníky, memoáre, alebo spomienky, ktoré by sme mohli použiť. Jednu z mála spomienok zapísal slávny spisovateľ a románopisec Géza Gárdonyi. Ide však o románové prerozprávanie na základe toho, čo starý Erkel povedal spisovateľovi, ktorý bol vtedy mladým mužom. Gárdonyi svoje spomienky spísal až o desaťročia neskôr, a pravdepodobne ich pritom aj prikrášlil. Samotná spomienka má veľký význam, keďže sa týka koncepcie zhudobnenia diela *Hymnusz*, ktoré je v súčasnosti štátnou hymnou Maďarska. Tento príbeh priam volá po zmytologizovaní. Po prvýkrát bol zverejnený v reprezentatívnej publikácii, v erkelovskom albume, ktorý vyšiel v roku 1910 pri príležitosti storočnice Erkelovho narodenia. Ale aj medzi mnohými anekdotickými a kultovými prvkami príbehu v rámci krátkych *Entstehungsgeschichte* je pomerne výnimočné nájsť odkaz na miesto Erkelových štúdií a jeho prvého učiteľa Heinricha Kleina.

### 03 Kateřina Andršová:

#### **FRIENDSHIP AND COOPERATION OF DOBROSLAV OREL (1870–1942) WITH ALOIS KOLÍSEK (1868–1931) THROUGH THE PRISM OF THEIR CORRESPONDENCE FROM OREL'S HERITAGE**

The study observes the relationship of Dobroslav Orel and Alois Kolísek, two important exponents and co-creators of the interwar Bratislava cultural life. A fresh view on their cooperation and on the

background of some of the more or less important period issues is brought by letters, postal cards and postcards from the years 1921–1931, addressed to Orel by Alois Kolísek, which are part of Orel's heritage in the Czech Museum of Music. His correspondence from the years 1921–1929 has only been preserved in an incomplete shape. The majority of the preserved correspondence (23 units) comes from the years 1930–1931, when Orel's paperwork was taken care of by Professor Anna Dočkalová.

#### **04 Markéta Kratochvílová:**

##### **OTAKAR OSTRČIL AND CELEBRATIONS OF THE ANNIVERSARY OF THE ESTABLISHMENT OF CZECHOSLOVAKIA IN GOTHENBURG IN 1928**

In November 1928 the composer, conductor and head of the opera of the National Theatre in Prague Otakar Ostrčil travelled to Gothenburg, Sweden, on the invitation of the chief conductor of the Gothenburg Symphony Orchestra. During his two guest performances there he presented the works of Czech composers (Smetana, Dvořák, Fibich, Novák, Ostrčil). His visit is an interesting document of the promotion of our culture abroad, to which the official structures of the young independent Czechoslovak Republic contributed. The preserved correspondence and other documents enable the reconstruction of preparations, the course and reception of these two concerts, as well as an observation of the ties between the individual representatives of the cultural and diplomatic institutions in Gothenburg, Stockholm and Prague, which led to the sending of the leading representative of the Czech musical life to Sweden in order to commemorate there the cultural mission of Bedřich Smetana and the 10<sup>th</sup> anniversary of the origination of Czechoslovakia at the same time.

#### **05 Markéta Haničáková:**

##### **BEZRUČ'S *SILESIAN SONGS* AS A SOURCE OF INSPIRATION FOR WORKS OF CZECH COMPOSERS OF THE 20<sup>TH</sup> AND 21<sup>ST</sup> CENTURIES**

The contribution observes the music connotations of Petr Bezruč's collection *Silesian Songs*, the relationship of the poet to music and music art and to the compositions which were directly inspired by his poetry; it offers an overview of all the music genres and forms composed on Bezruč's poems from 1905 to this day, contemplating the historical milestones of their origination and the composers who wrote them. It does not omit the figure of the collector of Bezruč-inspired works, František Alex, who was at the same time an important sponsor who commissioned compositions based on the Bezruč motifs. The paper likewise mentions the figure of the Opava composer Arnošt Rychlý as well as important composers of non-artificial music who took up the setting of Bezruč's poetry to music in the 1980's.

**06 Jana Slimáčková:**

**BEDŘICH ANTONÍN WIEDERMANN, TEACHER OF MOYZES AND CIKKER**

The paper presents the extensive activity of Bedřich Antonín Wiedermann (1883–1951), a conservatory teacher of two leading Slovak composers of the 20<sup>th</sup> century. Wiedermann was active as a teacher (at the Prague Conservatory and afterwards at the Academy of Performing Arts), and, unlike other organ players, importantly also as a composer (around 340 compositions), but especially as a concert performer. He was a virtuoso of his instrument. In 1920–1932 he played at Sunday matinees in the Municipal House. Besides performing in Prague, he also gave a number of concerts in smaller Czech towns and abroad. Through both his performances and his teaching he promoted the organ as a concert instrument.

**07 Irena Medňanská:**

**THE ARTISTIC SHARE AND CONTRIBUTION OF THE CZECH CONDUCTOR AND COMPOSER JAN BEDŘICH (1932–1996) TO THE MUSICAL CULTURE OF PREŠOV**

In the metamorphoses of the almost century-long development of the existence of the joint state of the Czechs and the Slovaks, the help the Czech musicologists and music teachers provided to Slovakia was often directed by the governmental power – depending on the circumstances and the political situation. The work of the Czech specialists in Slovakia generally represented a contribution but in the development of the musical culture it created a sine curve of varying intensity, quality and regional differences. The paper deals with the personality of the Czech conductor and composer Jan Bedřich (1932–1996), who was invited to Slovakia by the leadership of the Music Theatre of the Jonáš Záborský Theatre (DJZ) in Prešov. The author presents the personality and the artistic contribution of Jan Bedřich in the position of chief conductor of the DJZ Music Theatre in Prešov as well as the long-term choirmaster of the *Moyzes Choir* for the Prešov musical culture.

**08 Silvia Fecsková:**

**ELIŠKA PAPPOVÁ (\*1940) – PROFILE OF THE ARTIST AND TEACHER  
PAPER DEDICATED TO THE 100<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF THE ESTABLISHMENT  
OF THE CZECHO-SLOVAK REPUBLIC**

Eliška Pappová: soprano, opera soloist, concert artist, teacher. She was born in Zábřeh near Ostrava. After graduating from the Higher Music School in Ostrava, her artistic career developed on theatre stages in Slovakia in 1960–1994. After the foundation of the Opera in Banská Bystrica in 1960 she entered this newly constituted ensemble so as to spend her apprentice years here. In 1964–1974 she worked at the Music Theatre of Jonáš Záborský Theatre in Prešov. Operetta and musical roles. When expanding the opera ensemble of the State Theatre in Košice in 1974, the composer and conductor Ladislav Holoubek addressed the soprano Eliška Pappová with an offer to work on this

East Slovak opera stage. From operetta through musical to opera. Focus on the Verdi repertoire. Concert activity. Beginnings of her teaching work at the State Conservatory in Košice. Return to her home region in 1994 fulfilling her vision as a teacher.

#### **09 Hana Studeničová:**

#### **CANTORS, ORGANISTS AND CITY TRUMPETERS IN MORAVIA IN THE 16<sup>TH</sup> CENTURY. WHAT DO THE PRESERVED MATERIALS REVEAL ABOUT THEM?**

The staff matters in parish churches in Brno, Jihlava, Znojmo and Olomouc in the 16<sup>th</sup> century were administered by municipal councils. The cantors, organists and city trumpeters, i.e. the leading personalities of the municipal musical culture, were paid from the money of the city and partly also from the money of the church. Thanks to the documentary material preserved in the Moravian archives we can often discover in great detail how much money these employees received and what their duties were or how long they worked in the service of the city. Only a long-term and systematic heuristics brings significant discoveries. The snippets of information will start falling in place. A name which before seemed only as a record in accounting books torn out of context now becomes an important figure of the municipal musical culture of the 16<sup>th</sup> century, although it may not always necessarily be a composer. It is namely this most recent information from the existing research about cantors, organists and city trumpeters from the selected Moravian royal cities that is presented in the paper.

#### **10 Michaela Ratolíšková:**

#### **MATTHIAS ALTMANN – BRNO CHOIRMASTER AT THE TURN OF THE 18<sup>TH</sup> CENTURY**

In the course of the 17<sup>th</sup> century it was especially two churches that were competing for the title of the most prestigious place in Brno with the best music activity – the Church of St. Jacob and the Church of Ss. Peter and Paul. Whereas St. Peter's music activity began to deteriorate from the mid-17<sup>th</sup> century, St. Jacob's choir was becoming an ever more important centre of Brno's musical life, where the most recent compositions of the period sounded. A link between these two places – and to a great extent a part of the changes that took place – is the personality of Matthias Altmann, who first worked as a regenschori at Ss. Peter and Paul, and then transferred to the same position at St. Jacob's choir. With him he took a unique collection of music materials which he had gathered in the course of his life. This helped the Church of St. Jacob to become an important music institution for Brno and a wide region, just like the today preserved part of it is now one of the important sources enabling the reconstruction of the period repertoire.



### **11 Helena Kramářová:**

#### **BRNO CHOIRMASTER PEREGRIN GRAVANI (1732–1815) THROUGH THE PRISM OF MICROHISTORICAL RESEARCH**

The further in the past we go to study the lives of important music personalities of local importance, the more the need for comprehensive research taking into account the wider context comes into the foreground, in order not to summarise the result of our research by the statement: “*X. Y. was one of the most important composers of his period. Today, however, his work has fallen into oblivion ...*” But the need for mapping of some aspects of especially the social-cultural character and the mutual links across regions is often not taken into consideration. Whether the microhistorical approach (as presented by e.g. Alain Corbin in his book *On the Trace of the Unknown*) is applicable nowadays in the regional research in the Central European region will be the chief aspect of the contribution. The possibilities of this approach in the music-historical research will be outlined on the example of the Brno choirmaster and composer Peregrino Gravani (1742–1815).

### **12 Jiří Sehnal:**

#### **BISHOP JAKOB ERNST VON LIECHTENSTEIN-CASTELCORN AND MUSIC**

He was one of the best Moravian bishops of the 18<sup>th</sup> century. A brief overview of his activities and contribution. He had a close relationship to music, which has not been known to this day. This manifested indirectly in the works of the musicians who dedicated their works to him and in his support of the music education and construction of a cathedral organ. A characteristic of his personality on the basis of sources unknown to this day.

### **13 Peter Martinček:**

#### **THE ISSUE OF TRANSCRIPTION OF THE NEW GERMAN ORGAN TABLATURE NOTATION ON THE EXAMPLE OF THE PRIMARY SOURCES PRESERVED IN CENTRAL EUROPE**

The new German organ tablature notation represents the standard type of record of not only Protestant compositions in the 17<sup>th</sup> century. An advantage for the music paleography is the fact that its concept is perfectly described already in the preface to the printed edition of N. E. Ammerbach's *Orgel oder instrument tabulatur ...* (Leipzig, 1571). Instead of dealing with the equally important question of who, the paper deals primarily with the issue of how, or in what manner the records of the individual scribes differ from one another.

#### **14 Janka Petőczová:**

##### **CONTRIBUTION TO THE CURRENT RESEARCH OF THE MUSIC SOURCES DATING FROM THE 18<sup>TH</sup> TO THE FIRST HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY (MUS B) IN THE *LEVOČA EVANGELICAL MUSIC COLLECTION***

In Levoča, the Slovak musicology registers two collections of music materials, currently located in situ: 1/ music materials collection of the Roman Catholic Church (Basilica Minor starting in 2015) of St. Jacob, and 2/ music materials collection of the Congregation of the Evangelical Church of the Augsburg Confession historical library in Levoča. The Levoča Roman Catholic collection of music documents contains music sources dating from the 18<sup>th</sup> century to the first half of the 20<sup>th</sup> century (SK-L MUS XVI). The Levoča Evangelical collection of music materials is divided into two archives: 1) Archive A contains music sources dating from the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries (SK-Le MUS A); 2) Archive B contains music sources from the mid-18<sup>th</sup> century to the first half of the 20<sup>th</sup> century (SK-Le MUS B). The paper deals with the current research of the music sources stored in the Archive B, its structure, scope, content, circumstances of origination, and the emphasis is placed on complete collections (heritage of individuals and family archives).

#### **15 Andrej Šuba:**

##### **TWO UNKNOWN LATIN MUSIC-THEORETICAL TREATISES FROM THE 18<sup>TH</sup> CENTURY FROM THE TRANOSCIUS ARCHIVE IN LIPTOVSKÝ MIKULÁŠ**

The paper brings an analysis of the content and hypotheses about the purpose of two anonymous Latin theoretical treatises from the first half of the 18<sup>th</sup> century not processed to day, which are stored in the archive of the Transcius publishing house in Liptovský Mikuláš.

#### **16 Mária Blahunková:**

##### **THE PERSONALITY OF THE CANTOR AND SCRIBE. FROM THE MUSIC-LITURGICAL LIFE OF THE BYZANTINE-SLAVIC TRADITION IN SLOVAKIA IN THE 18<sup>TH</sup>-19<sup>TH</sup> CENTURIES**

In the music-liturgical practice of the Byzantine-Slavic tradition in Slovakia, the personality of the cantor played an important role within the activities of the everyday liturgical rites, in the area of education and enlightenment in the parishes, as well as by his scribe activity. Thanks to that, important sources recording the historical form of the liturgical chants of the Eastern rite in our country have been preserved to this day. On the basis of the documents and sources preserved the paper points namely to the versatile character of the personality of the cantor. At the same time it presents little-known names from the cantor and scribe practice of the Byzantine-Slavic tradition in the 18<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> centuries in the regions of East Slovakia and the border regions.

## **17 Renáta Kočíšová:**

### **VERSATILE MUSICIAN KAROL SZEREDAY, WHO PRESERVED THE COLLECTION OF ANNAE SZIRMAY-KECZER**

Karol Szereday (1812–1894) was a graduate of a lyceum, as well as philosophy and theology, in Prešov and in Levoča. He worked as an Evangelical teacher in Pozdišovce and in Vrbica near Liptovský Mikuláš, being one of the last teachers of the Austrian-Hungarian monarchy who taught in Slovak – sometimes he had as many as 130 children in his one-room school. In Pozdišovce he worked in the Evangelical church as a cantor, which meant that he provided all the liturgical music. He spent about 30 years playing the local organ, which was gifted to the Evangelical congregation by Adam Szirmay (1747–1810) and his wife Therese Szirmay, neé Podmaniczky (1755–1841). The paper will bring a cross-section of Szereday's activities as well as information about the Pozdišovce musical life during the time he worked there.

## **18 Markéta Štefková:**

### **IDENTITY OF THE SLOVAK NATIONAL MUSIC IN THE FIRST HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY**

Before 1918 Bratislava as the cultural centre of Slovakia was a multi-ethnic city. The most numerous populations here were the Germans and the Hungarians, who also dominated in the cultural field. After the establishment of Czechoslovakia in 1918 foundational actions were programmatically expected in the sphere of the Slovak national music, which was to advance in the footsteps of the Czech music. It was for this reason and not by accident that the leading representatives of the generation of the Slovak music modernism Suchoň, Moyzes and Cikker completed their music education in the master class of Vítězslav Novák in Prague and, while still alive, received glorification. If the music-historiographical works before the breakup of Czechoslovakia (1992) in line with the political milestone of 1918 accentuated especially the achievements of composers focusing on the utilisation of Slovak folk music and national ideology in music, in the recent years the plurality of the cultural traditions and the continuity in relation to the old Pressburg have come to be accented again. New facts and links are coming to the foreground and the rehabilitation of Ján Levoslav Bella occurs, as well as of the Bratislava natives Franz Schmidt, Ernő Dohnányi and Alexander Albrecht, who together with Béla Bartók studied at the Hungarian Catholic Grammar School in Bratislava and continued their studies of music in Vienna (Schmidt) and in Budapest. During their lives they occupied important positions in the cultural centres of Europe and today their music ever more frequently sounds from international and domestic stages.

## **19 Jana Zelenková:**

### **THE RICH MUSICAL HERITAGE OF MIKULÁŠ SCHNEIDER-TRNAVSKÝ IN THE SONGS OF THE UNIFIED CATHOLIC HYMNBOOK**

Among the works which originated in our territory in the interwar period belongs the extensive oeuvre of the “Slovak Schubert” – Mikuláš Schneider-Trnavský – and the over 500 songs which he collected and adapted for liturgical needs in the hymnbook unifying the singing in Slovak Catholic churches – the *Unified Catholic Hymnbook* (1937). The songs that can be heard every day in churches all over Slovakia are often taken for granted, considered non-contemporary or obsolete. But the melodic, harmonic and poetic aspects of the songbook have lost none of their beauty or value in the course of the 80 years from its origination.

## **20 Vladimír Godár:**

### **ALEXANDER ALBRECHT’S SONGS**

The composer, conductor and pianist Alexander Albrecht (1885–1958) began to compose in his early childhood. He consulted his compositional beginnings in the time of his grammar-school studies with Béla Bartók (1881–1945), his schoolmate four years his senior. Later he followed him to Budapest, where, besides law, he studied also composition (Hans Koessler), piano playing (István Thomán), conducting (Ferenc Szandtner) and chamber music performance (David Popper). All his life he composed songs and the chronological order of his pieces will display the evolution of his view on a composed song. From his 36 preserved German songs as many as 13 were composed during his studies at the Bratislava grammar school (authors of texts: Johann Ludwig Uhland, Johann Wolfgang Goethe, Heinrich Heine, Marie von Ebner-Eschenbach, Roman Klatt). Fourteen of the songs, which originated during and after his studies in Budapest and before the outbreak of WW1, can be characterized as secessionist songs; their musical language gets closer to modern composition (authors of texts: Estella Wondrich, Reinhard Volker, Albert Roderich, Theodor Gross, Leo Heller, Herman Hesse and others). Aphoristic brevity and modernistic expressive musical language is typical for 9 German songs from the interwar period (authors of texts: Rainer Maria Rilke, Klara Kadosa, Paul Keller, folk poetry). Next to German songs also 3 songs have been preserved in which Albrecht sets Hungarian poetry to music (Imre Farkas, Gálffy Elzik, Sándor Petőfi) and three arrangements of Slovak folk songs (1950).

## **21 Juraj Ruttkay:**

### **FRICO KAFENDA (1883–1963). THE FIRST SYSTEMATIST OF CHORDAL SYSTEM OF HORIZONTALLY COMPREHENDED HARMONY IN SLOVAKIA**

Frico Kafenda (1883–1963) belongs among the first systematists reflecting on the chordal system of horizontally comprehended harmony in the 20<sup>th</sup>-century Slovakia. In the 1920s he began to



formulate the musical-theoretical treatise dealing with the natural scale, an original and complex theoretical-practical compendium discussing the character and practical application of horizontal, vertical and practical compositional and performing particularities of the selected music-theoretical phenomenon, by which the “genetic code” of the older layer of Slovak folk songs in their modal language can be explained.

## **22 Eubomír Chalupka:**

### **THEORY OF SONORISM IN THE WORK OF MUSICOLOGIST PETER FALTIN**

In his publicistic contributions written as early as during his studies Peter Faltin (1939–1981), graduate of the Department of Musicology of the Comenius University Faculty of Arts (1963), appeared as a bright critic focusing primarily on the issue of the current musical culture in Slovakia, keen on adequate establishing of the generation of composers emerging during the 1960s in the Slovak musical life. The crucial ideas from his diploma thesis were presented in his study *Predpoklady vzniku štruktúry novej hudby* (Preconditions for the Origination of the Structure of Modern Music, 1963) and developed in a wider historical-theoretical context in his book publication *Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre* (Function of the Sound in the Musical Structure, 1966), where he introduced also an aesthetic term “sonicity”. After his emigration in 1969 he cultivated his scholar’s invention in West Germany. Before long he became a respected figure in the challenging European scholars’ environment. Due to his premature death his progressive ideas (namely in the field of developing semiotics of music) remained unfinished.

## **23 Milina Sklabinski:**

### **THE LIFE AND WORK OF THE SLOVAK VOJVODINA ETHNOMUSICOLOGIST MARTIN KMEŤ**

The goal of the contribution is to present an analysis of the work of the ethnomusicologist, composer and music teacher Martin Kmeť, a Vojvodina Slovak, who established the Slovak music in a foreign ethnic and cultural environment. His extremely productive and meritable activity – encompassing over fifty scholarly studies, mostly dealing with the issue of Slovak folk songs in Vojvodina, published in specialized periodicals in Yugoslavia and Serbia, as well as the creation of an integrated register of Slovak folk songs in Vojvodina, musical pieces and praiseworthy collecting work – deserves a more distinct promotion also in Slovakia. The essence of the study consists in an analysis of the ethnomusicological oeuvre of Martin Kmeť, of the principles of the Slovak folk song in Vojvodina, pentatonics in Stará Pazova in comparison with the songs from Međimurje. Our attention focuses on his preparation and revision of the collections of Slovak folk songs released in Vojvodina. The contribution points out the fact that the community of Vojvodina Slovaks has

organized 13 musicological conferences on the theme “Slovak Music in Vojvodina” hitherto, and presents further possibilities of collaboration.

#### **24 Alena Kručayová:**

##### **EUGEN KALIX – A FORGOTTEN EXPONENT OF PIANISTIC ART**

Eugen Kalix (1898–1951), a native of Nitra, was an important pianist and teacher at the German Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prague (1920–1945). The contribution reconstructs his artistic and teaching activity in the context of development of the musical life and school system in the interwar period. On the basis of reviews from the period press the author evaluates the artistic activity of E. Kalix, specializing in the field of solo and chamber performance. In it an important place was given to promotion of works of contemporary music, which he premiered at concert performances both at home and abroad. His relationship to his native city, to the musical culture in Slovakia is documented in realized concerts and lectures given in several Slovak cities (Bratislava, Košice, Nitra, Komárno, Levice, Kežmarok, Lučenec). So far no attention has been dedicated to the figure of E. Kalix.

#### **25 Imrich Šimig:**

##### **REFLECTING ANGELA CZICZKA’S BIRTH ANNIVERSARY**

The Slovak composer with the Hungarian sounding name Angela Cziczka would be 130 this year. The contribution reflects the life and selected music works of this native of Banská Štiavnica.

#### **26 Stanislav Tichý:**

##### **MUDR. KAROL WURM AND HIS CONTRIBUTION IN THE FIELD OF MUSIC**

The study focuses on the presentation of activities of MUDr. Karol Wurm (1913–1993), whose 25<sup>th</sup> death anniversary we have commemorated this year, in these music domains:

- the investigation of Slovak historical organs (in a collaboration with PhDr. Otmar Gergelyi) and publication of its results;
- the hymnology and church music in the ambience of the Slovak Evangelical Church of the Augsburg Confession and the enlightening and publishing work joined with it (courses, essays, note material);
- activity in the hymnbook commission of the Slovak Evangelical Church of the Augsburg Confession;
- conductor, cultural worker, church official.

In the introduction the contribution presents a brief biography of MUDr. Karol Wurm, who in his civil occupation worked as a dermatologist until his retirement, later also as the chief physician of the Department of Dermatology of the District Institute of National Health in Liptovský Mikuláš.

### **27 Dominika Machutová:**

#### **IVAN VALENTA – WORK JOINED WITH SPIRITUAL MESSAGE**

Ivan Valenta (1940) has earned an irreplaceable position in the musical life in Slovakia. The contribution presents the figure and work of the composer, teacher, performer, theoretician and publisher. Valenta's work and its wide dissemination in the society is closely joined with his life journey and his personal conviction. His activities in the church life have transferred also into his teaching and his instructive creation. The necessity for a personal faith is reflected in his sacred pieces and theoretical works, with which he has contributed to the development of sacred music in Slovakia.

### **28 Karol Medňanský:**

#### **SLAVOMÍR BENKO (1950 – 2016) – A SIGNIFICANT PERSONALITY OF JONÁŠ ZÁBORSKÝ THEATRE IN PREŠOV**

Slavomír Benko belonged not only among important representatives of the Music Theatre of Jonáš Záborský Theatre (DJZ) in Prešov, but he also moulded the Prešov cultural life. As a soloist of today extinct Music Theatre of DJZ he impersonated a number of operetta and musical roles with his lyrical baritone. His life partner Anna Benková was also his frequent stage partner. Slavomír Benko also directed some of very successful singspiel stage works. He and his wife regularly performed in summer months with the orchestra of the Music Theatre of DJZ at promenade concerts in Bardejovské Kúpele (Bardejov Spa). The TV spectators can recall their performances in 1990s in the programme Repete. They even recorded and released several CDs. Benko was also a talented sculptor and painter, having graduated from the Faculty of Education of the Pavol Jozef Šafárik University in Prešov in arts and mathematics.

### **29 Michaela Běhanová:**

#### **RUDOLF WIESNER: A CONTROVERSIAL EXPONENT OF LOCAL MUSIC HISTORY**

The contribution summarizes the life and work of a village teacher, composer and conductor Rudolf Wiesner, until now neglected by historiography and musicology. Wiesner (1876–1945) belonged to the German minority in Moravia. He worked in several South-Moravian villages and retired in Brno. Here in the Moravian Library several manuscripts of his works have been preserved, comprising also some controversial Nazi-oriented compositions.

### **30 Petr Hlaváček:**

#### **MILOSLAV KREJSA. A TEACHER UNDESIRABLE FOR THE BUILDING OF SOCIALISM**

The semi-colloquial term “kantor” describes a teacher who apart from his teaching duties serves also on a musical post in church, either as an organist or a choir leader. According to the view of Jiří Berkovec and subsequently of Jan Trojan, we cannot use this term after 1848 any more. However, the long-term source research revealed that “kantors” in the mentioned meaning of the word existed until the beginning of the WW2, namely in German-speaking regions. Finally, we will now learn about the conditions of the existence of “kantors” in the era of socialism.

### **31 Karol Frydrych:**

#### **A MUSICAL PORTRAIT OF ANTONÍN LÁNÍK**

Antonín Láník played the viola, violin and organ. While studying at the grammar school he founded and led the male choir Brno’s Sixteen. In the “alumnate” he was the viola player of a string quartet and the artistic leader of the theologians’ choir having 48 members. After his ordination he led the male choir in Jaroměřice nad Rokytnou. In the period of 1949–2005 he worked in Šaratice. Having a natural authority and personal charisma he gained an admiration of the local youth, and in autumn 1949 he established a children’s choir of 118 choristers! He composed exclusively church music. As a lecturer of the Instructions for Organists (1967–1974, 1983–1992) he participated in the education of church musicians. Motivated by the Chapter Bishopric he wrote a study *Kněží hudebníci brněnské diecéze 1777 – 1977* (Priests–Musicians of Brno Bishopric 1777–1977). As a pro-synodal examiner he tested priests in liturgical singing and rite. He was also the bishopric organologist and music officer of Slavkov deanery. Antonín Láník was also a connoisseur of Baroque pilgrimage ceremonies and songs.

### **32 Lili Békéssy:**

#### **VOJENSKÉ KAPELY A MULTIKULTURALIZMUS. BÉLA KÉLER A PRÍPAD PEŠTI**

Vojenské kapely zohrali v 19. storočí významnú úlohu na hudobnej mape habsburského impéria. V roku 1857 hralo v 141 orchestroch vyše 5 000 hudobníkov. Aktívne pôsobili na vidieku a vo väčších mestách sa účastnili aj na operných predstaveniach, verejných koncertoch a pod. Po vzore európskej praxe 19. storočia obľúbené talianske, francúzske a nemecké opery dosiahli prostredníctvom zmeny kultúrnych návykov civilizovanej spoločnosti novú popularitu. Aj vojenské kapely zohrali v tomto procese svoju úlohu. Populárne operné melódie teda neostávali uzavreté medzi štyrmi stenami divadiel. V predloženej prednáške predstavujem na základe nových výskumov dobovej tlače multikultúrnu atmosféru maďarského hlavného mesta Pešti 19. storočia a sústredím sa na Vojtecha/Adalberta Paula von Kélera, narodeného v Bardejove.



### **33 Peter Jantoščíak:**

#### **LITTLE THINGS ARE BIG THINGS**

##### **NOTES ON THE WORK OF RUDOLF DOPJERA**

Rudy Dopyera was born on January 16, 1895 in Stráže village as the second son of his parents and in October 1908 as a 13-year-old boy he moved with his family to Los Angeles. The sound of banjo and other acoustic characteristics of this instrument asked for improvement. Rudy succeeded in magnification of the tone by using a metal resonator which he attached to the back of the instrument's body. However, the patent application was submitted by John. The patent application for the principle of the single-cone resophonic guitar Dobro® was likewise submitted by John under Rudy's name to avoid the problems with the National company. The technical starting point of the spider bridge for the resophonic Dobro® guitar was Rudy's cross-bridge. Dobro® became unequivocally the Dopyera Brothers' product, marked by their name. The majority of Dobro company patents were written in Rudolph's name for their preservation as the family's intellectual heritage.

### **34 Agnesa Ferienčíková:**

#### **“TEBE ZNIE TO VYZNANIE“ (THIS DECLARATION IS FOR YOU)**

##### **ERNEST ZAHOVAY (1913–1998), COMPOSER OF DANCE MUSIC**

Zahovay's first tango printed in Budapest was released when he was just eighteen years old. He wrote around 500 songs, operettas, in the 1930s and 1940s he became a laureate of the nationwide composers' competitions in Hungary. He worked in the territory of the whole Slovakia as a professional musician, arranger and band-leader. Some of his pieces were recorded by the Czechoslovak Radio, the Czechoslovak TV was using his Sport Signal for many years, and the gramophone company Supraphon released his songs, including *Kvitnúci narcis* (Blooming Daffodil, 1958) with Melánia Olláryová singing. In 1998 the Slovak Radio produced a profile CD of his, *Ešte jedno tango* (One More Tango).

### **35 Lucia Fojtíková:**

#### **THE CREDO ENSEMBLE CELEBRATES 50 YEARS OF ACTIVITY**

The vocal-instrumental church ensemble Credo celebrated the 50<sup>th</sup> anniversary of its establishment in September 2018. It was co-founded by Stanislav Zibala at the Conservatory in Bratislava. Originally it was a group playing new sacred song in bigbeat style. It attracted enthusiastic singers and the number of members stabilized at 50. Apart from participation in the services in the church in Ivanka Pri Dunaji the ensemble regularly performed in other cities, virtually covering the whole West Slovakia. In 1972–1987 normalization restricted the ensemble's activities and the choristers organized trips and meetings. In December 1989 the ensemble sang onstage in the Square of the

Slovak National Uprising (Námestie SNP) in Bratislava. In 1990 the Credo performed in Wiener Stadthalle, participating in the symbolic demolition of the Iron Curtain. In 1990s it accompanied Pope John Paul II's visit in Slovakia. Reflecting their performing and compositional work we can mention the cantata about Don Bosco, musical *Nebráňte deťom* (Do Not Hinder Little Children) and service chants (some of them are part of the Liturgical Songbook I). The ensemble commemorated its anniversary by a concert, a service, an exhibition of photographs and a book.

### **36 Zlatica Kendrová:**

#### **A CONTRIBUTION TO THE RESEARCH OF EVANGELICAL CHURCH MUSIC IN BRATISLAVA IN THE PERIOD OF PIETISM**

Pietism – Halle Pietism – left a permanent trace in European religious and cultural history (an intra-religious movement in Protestantism with international coverage, ca 1670–1750, accentuation of the personal devoutness, new comprehension of the Bible, the overcoming of dogmatism; Germany, Ph. J. Spener (1635–1705), A. H. Francke (1663–1727)). From the viewpoint of hymnology it was also a focal point of inspiration for the cultivation of the genre of sacred song (Freylinghausen's songbooks). In Hungarian Empire namely the name of Matej Bel (1684–1749) is joined with Pietism. In the time of his activity in Bratislava – then Pressburg – in the position of a school director and later Evangelical priest the city acquired the title *klein Halle*. The contribution deals with the sources regarding the musical and sacral life of the local school and Evangelical society in the given period.

### **37 Sylvia Urdová:**

#### **MUSIC AND CANONESSES OF ST. AUGUSTINE ORDER OF NOTRE DAME IN BRATISLAVA IN THE 18<sup>TH</sup> CENTURY NOTES ON THE PRESERVED MUSIC SOURCES**

The Canonesses of Notre Dame were present in Bratislava from December 1, 1747. Until the mid-19<sup>th</sup> century the Bratislava convent was the only place for the Notre Dame order in Hungary and Habsburg Monarchy. The life of nuns passed in prayer, work and teaching. Canonesses of Notre Dame taught the burgher and plebeian maids in an external school and noble ladies from both the Hungarian elite and non-Hungarian localities were educated in the spirit of the French court aristocracy in secluded collegial internal educational institute (“convictorium”). Unfortunately, the present state of the research does not enable us to document music activities of nuns and pupils or the music sounding during the liturgies and services in the church, during the private prayers, or in the time of rest and delicate entertainment in the cloister, with any preserved music material. Music in the convent was taught by Heinrich Klein (1756–1832), an important exponent of Bratislava musical life, and Ján Gottwald. The boom of the external school, and of convent lasted for 25 years:

from ca 1754, when the convent was built, until the middle of the 1770s when the Theresian School Reform was being introduced.

**38 Jana Lengová:**

**ON THE TYPOLOGY OF CONCERTS OF THE BRATISLAVA SINGING SOCIETY**

Bratislava Singing Society (Pressburger Singverein/Pozsonyi dalegylet) was active in the years 1879–1945 as a municipal amateur society with the aim to cultivate artistic singing and music and organize concerts. A distinctive development with special character was attained when the society was led by its first choirmaster Anton Strehlen (1879–1906). The contribution explores the activities of the society in the period ca 1890–1910, on the basis of the concerts' structure, genre and authors' representation in the concert repertory, as well as participating singers and instrumentalists.