

Slovenská muzikologická asociácia  
Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum  
Katedra muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského

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

**H U D B A V B R A T I S L A V E**

**Príspevky k hudobnej regionalistike**

Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie  
Bratislava 27. – 28. júna 2019

**venovaný**  
**prof. PhDr. Ľubomírovi Chalupkovi, CSc. (1945 – 2020)**

Bratislava 2021

**Z verejných zdrojov Fondu na podporu umenia  
a s finančným príspevkom Hudobného fondu**

**Z verejných zdrojov Fondu na podporu umenia  
a s finančnou podporou Hudobného fondu**

vydala Slovenská muzikologická asociácia a Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum  
v spolupráci s Katedrou muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského  
Bratislava 2021

**MALÉ OSOBNOSTI VEĽKÝCH DEJÍN – VEĽKÉ OSOBNOSTI MALÝCH DEJÍN VI  
HUDBA V BRATISLAVE  
Príspevky k hudobnej regionalistike**

Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie  
Bratislava, 27. – 28. júna 2019  
venovaný  
prof. PhDr. Ľubomírovi Chalupkovi, CSc. (1945 – 2020)

Vydanie zborníka je súčasťou riešenia projektu APVV-14-0681  
a projektu VEGA č. 1/0331/20.

Editorky: Jana Kalinayová-Bartová, Eva Szórádová

Recenzenti: Edita Bugalová, Karol Medňanský

© Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum  
Jana Kalinayová-Bartová, Štefan Holčík, Marta Hulková, Ľubomír Chalupka, Peter Jantoščiak, Ladislav Kačic,  
Yveta Kajanová, Zlatica Kendrová, Branko Ladič, Jana Laslavíková, Patrik Sabo, Jiří Sehnal, Anna Schirlbauer,  
Hana Studeničová, Eva Szórádová, Juraj Šedivý, Sylvia Urdová, Eva Veselovská, Juljana Zhabeva Papazova,  
Vladimír Zvara

Grafické práce: Edita Bugalová  
Preklad resumé: LEXMAN TE, s.r.o.  
Technická spolupráca a CD: BofoSudio – [www.bofo.sk](http://www.bofo.sk)

Za zdroje fotodokumentov zodpovedajú autori príspevkov.



**u.** fond  
na podporu  
umenia

**H** Hudobný fond  
Music Fund Slovakia



SLOVENSKÉ NÁRODNÉ MÚZEUM  
HUDOBNÉ MÚZEUM

## OBSAH

PREDHOVOR .....	5
<b>Jana Kalinayová-Bartová:</b> Hudba v Bratislave. K stavu a perspektívam výskumu hudobných dejín mesta (do roku 1918) .....	7
<b>Eva Veselovská:</b> Liebhart Egkenfelder a jeho skriptorská činnosť .....	22
<b>Marta Hulková:</b> Pamiatky viachlasnej hudby zo 16. storočia v Bratislave (Posonium, Pressburg, Pozsony) .....	29
<b>Hana Studeničová:</b> Městští trubači v moravských královských městech v době předbělohorské .....	44
<b>Sylvia Urdová:</b> Sanktorálové spevy v knihe kolegiátneho chrámu Sv. Martina v Bratislave z roku 1601 v zbierkovom fonde SNM-Hudobného múzea .....	56
<b>Patrik Sabo:</b> Sólové koncerty Samuela Capricorna z hľadiska vývoja jeho štýlu .....	72
<b>Ladislav Kačic:</b> Oratórium na dvore Imricha Esterházyho .....	92
<b>Zlatica Kendrová:</b> Príspevok k výskumu duchovných piesní v evanjelických tlačených spevníkoch vydávaných v Bratislave v druhej polovici 17. storočia a v 18. storočí .....	107
<b>Štefan Holčík:</b> Kde sa narodil Hummel? .....	130
<b>Anna Schirlbauer:</b> Beethoven v Bratislave v roku 1796 a grófka Babeta Keglevičová .....	139
<b>Jana Laslavíková:</b> Premeny hudobného divadla na pozadí histórie Mestského divadla v Prešporku v 19. storočí .....	160
<b>Eva Szórádová:</b> K niektorým aspektom výskumu bratislavského hudobného nástrojárstva .....	180
<b>Jiří Sehnal:</b> Varhany evanjelického Veľkého kostela v Bratislavě .....	195

<b>Peter Jantoščiak:</b>	
Furoja (furolya) z Petrohradského štátneho múzea divadla a hudby .....	201
<b>Ľubomír Chalupka:</b>	
Poznámky k metodológii výskumu dejín hudobnej kultúry Bratislavy 20. storočia .....	218
<b>Branko Ladič:</b>	
Slovenská opera na scéne Slovenského národného divadla v rokoch 1939 – 1945 .....	226
<b>Yveta Kajánová:</b>	
Džez v Bratislave počas druhej svetovej vojny .....	264
<b>Vladimír Zvara:</b>	
Nová doba. Premeny hudobného života v Bratislave po druhej svetovej vojne .....	272
<b>Juliana Zhabeva Papazova:</b>	
Alternative rock music club scene in Bratislava .....	290
<b>Juraj Šedivý:</b>	
Dejiny hudby v Bratislave na pamäťovom portáli .....	299
RESUMÉ – SUMMARY – ZUSAMMENFASSUNG .....	312

## PREDHOVOR

Obsah najnovšieho zväzku z radu zborníkov z muzikologických konferencií *Malé osobnosti veľkých dejín – Veľké osobnosti malých dejín* sa nesie v trochu netradičnom duchu. Je síce zameraný na hudobnú regionalistiku, ale v tomto prípade sa v mnohých z príspevkov, ktoré odzneli na konferencii, pozornosť venovala iba jedinému regiónu – Bratislave. V období štyroch rokov (2015 – 2019) sa na štyroch výskumných pracoviskách (Katedra muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave ako hlavný riešiteľ projektu, Katedra hudby Pedagogickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied a Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum) riešil projekt *Hudba v Bratislave*, v rámci ktorého sa hudobno-historiografický výskum sústredil na hudobnú kultúru tohto mesta v široko koncipovanom časovom priestore od stredoveku až po súčasnosť. Projekt získal podporu Agentúry na podporu výskumu a vývoja (APVV). SNM-Hudobné múzeum ako hlavný organizátor cyklu konferencií venovaných hudobnej regionalistike a zároveň spoluriešiteľ projektu umožnilo prezentovať výsledky výskumu členom riešiteľského kolektívu a pozvaným hosťom, ktorých výskumné témy s problematikou súvisia.

Na programe konferencie bolo 21 príspevkov, s obsahom ktorých (okrem jedného) sa môže čitateľ oboznámiť v podobe prepracovaných a rozšírených štúdií, publikovaných v tomto zborníku. Zborník obsahuje tak príspevky, ktoré sumarizujú doterajšie výsledky bádania, objasňujú jeho metodologické postupy a načrtávajú perspektívy ďalšieho výskumu (príspevky Ľubomíra Chalupku, Jany Kalinayovej-Bartovej, Evy Szórádovej), ako aj príspevky na rozličné témy súvisiace s bohatým a mnohotvárnym hudobným životom Bratislavy v časovej postupnosti od stredoveku až po dnešok. Objektom pozornosti sú konkrétne hudobné osobnosti, inštitúcie, sociálne skupiny či kultúrne politiky vo vybraných historických etapách.

Žiaľ, v čase prípravy zborníka riešiteľský kolektív navždy opustil prof. PhDr. Ľubomír Chalupka, CSc., uznávaný odborník na hudbu 20. storočia, vrátane hudobnej kultúry Bratislavy. Netušili sme, že jeho vystúpe nie s hodnotným príspevkom o metodológii skúmania dejín hudobnej kultúry Bratislavy v 20. storočí a neformálne diskusie počas konferencie boli pre mnohých z nás posledným osobným stretnutím s týmto významným slovenským muzikológom. Na jeho počesť a znak úcty k jeho osobnosti a celoživotnému dielu je tento zborník venovaný práve jemu.

Najhlbšie do minulosti siaha príspevok Evy Veselovskej, zameraný na skriptorskú činnosť Liebharda Egkenfeldera, mestského notára v Bratislave v polovici 15. storočia, z ktorého vyplýva, že išlo o široko rozhl'adenú a vzdelanú osobnosť s notopisárskymi schopnosťami a hudobnými záujmami. Marta Hulková sa venuje prameňom k pestovaniu viachlasnej hudby v 16. storočí a svoju pozornosť sústreďuje najmä na obsah a pôvod jedinečnej pamiatky – *Kódexu Anny Schumanovej*, daru bratislavskej meštianky Kostolu Sv. Martina. Hana Studeničová mapuje činnosť a sociálne postavenie mestských trubačov v moravských kráľovských mestách v dobe predbielohorskej, čím poskytuje východiská pre komparatívny výskum postavenia mestských trubačov v kráľovských mestách na našom území. Sylvia Urđová ponúka podrobnú obsahovú analýzu notovanej knihy

z kolegiátneho Kostola sv. Martina z roku 1601, zachovanej v zbierkovom fonde SNM-Hudobného múzea. V centre pozornosti Patrika Saba je Samuel Capricornus a jeho tvorba špecifického hudobného druhu duchovných koncertov pre jeden sólový hlas. Prostredníctvom ich analýzy načrtáva vývoj Capricornovho hudobného štýlu. Ladislav Kačic sa sústreďuje na podoby pestovania oratória na dvore arcibiskupa Imricha Esterházyho, významného hudobného mecena prvej polovice 18. storočia. Zlatica Kendrová sa zaoberá bratislavskými edíciami evanjelických spevníkov a predostiera široké historické kontexty spojené s ich vydaniaми. Pestrú ponuku tém obohacuje príspevok Štefana Holčíka, ktorý na základe analýzy prameňov k architektonickému vývoju vyvracia zaužívané tvrdenia o rodnom dome Johanna Nepomuka Hummela. Anna Schirlbauer sa v svojom príspevku vracia k doteraz nedostatočne prameňmi doloženej návšteve Ludwiga van Beethovena v Bratislave roku 1796 a na základe novoobjavených prameňov ponúka nové dôkazy, súvislosti i hypotézy týkajúce sa objasnenia tejto udalosti. Prejavy podôb a vývoja európskeho hudobného divadla 19. storočia na scéne prešporského Mestského divadla sú obsahom príspevku Jany Laslavíkovej. Organologickú problematiku, okrem metodologického príspevku Evy Szórádovej, zastupuje príspevok Jiřího Sehnala, ktorý sústreďuje pozornosť na okolnosti stavby a dispozíciu nového orgána Jacoba Deutschmanna pre evanjelický Veľký kostol, a príspevok Petra Jantoščiaka, ktorý na základe štúdia vývoja altovej flauty v prvej polovici 19. storočia skúma konštrukciu furoje (*furolye*) Franza Schöllnasta a dokazuje existenciu doteraz jediného exemplára tohto nástroja. Do problematiky hudby v Bratislave v novodobých dejinách prispel Branko Ladič analýzou slovenskej opery na scéne Slovenského národného divadla a kultúrnej politiky Slovenského štátu v rokoch 1939 – 1945. Yveta Kajanová sa venuje tomu istému obdobiu pohľadom na situáciu na džezovej scéne a Vladimír Zvara sa zameriava na charakteristiku hudobného života mesta v období po druhej svetovej vojne. Dva posledné príspevky spájajú nedávnu minulosť, aktuálnu prítomnosť aj budúcnosť: Julijana Papazova zverejňuje výsledky výskumu súčasnej scény alternatívnej hudby v bratislavských kluboch a Juraj Šedivý predstavuje projekt PamMap. Ide o ambiciózny participatívny projekt digitálneho sústreďovania a zdieľania pamäti kultúrneho dedičstva prostredníctvom spolupráce širokej komunity záujemcov zo strany jednotlivcov aj inštitúcií.

Zborník už tradične vychádza aj v elektronickej verzii, ktorá má rozšírené obrazové a textové prílohy. K dispozícii je tiež online na stránke Slovenského národného múzea <[www.snm.sk](http://www.snm.sk)> (kliknúť: Hudobné múzeum, Publikácie na stiahnutie).

Podakovanie za finančný príspevok na vydanie zborníka patrí Fondu na podporu umenia a Hudobnému fondu, Katedre muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave a Slovenskej muzikologickej asociácii za spoluusporiadanie konferencie, Slovenskému národnému múzeu za poskytnutie priestorov, pracovníkom Oddelenia informatiky SNM za technickú pomoc a kolegom zo Slovenského národného múzea-Hudobného múzea pod vedením PhDr. Edity Bugalovej, PhD. za spoluprácu pri organizačnej príprave a realizácii podujatia.

Jana Kalinayová-Bartová

Eva Szórádová

**HUDBA V BRATISLAVE.  
K STAVU A PERSPEKTÍVAM VÝSKUMU  
HUDOBNÝCH DEJÍN MESTA (DO ROKU 1918)**

**Jana Kalinayová - Bartová**

Katedra muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave

Hudobná historiografia Bratislavy má už svoju dlhoročnú tradíciu. Uzavretie štvorročnej práce na projekte Hudba v Bratislave, ktorý riešil dvanásťčlenný tím hudobných historikov zo štyroch pracovísk v rokoch 2015 – 2019 je príležitosťou jednak sumarizovať a zhodnotiť stav skúmania hudby a hudobného života Bratislavy a jednak pokúsiť sa načrtnúť víziu, akými smermi by sa mohol, respektíve mal uberať výskum danej témy v budúcnosti. Azda netreba zdôrazňovať dôležitosť požiadavky, po ktorej už dlhšiu dobu volá slovenská hudobná historiografia, aby sa hudobno-historický výskum sústreďoval aj na systematické monografické spracovávanie hudobného života a kultúry jednotlivých lokalít. Nie je to len v záujme získania obrazu o vývoji hudobnej kultúry v danej lokalite, ale aj v záujme získania „vstupných dát“ pre skúmanie širších hudobno-kultúrnych kontextov v časových a geografických reláciách.

Výskum hudobných dejín Bratislavy – centra s významným spoločenským a ekonomickým postavením a bohatými hudobnými tradíciami – sa začal intenzívne rozvíjať až v druhej polovici minulého storočia, ale počiatky záujmu pripomínať si hudobnú históriu mesta siahajú oveľa hlbšie do minulosti. Spadajú do čias prvých výraznejších vedeckých aktivít zameraných na skúmanie histórie mesta, ktoré na prelome 19. a 20. storočia vyústili do vydania rozsiahlych 7-zväzkových dejín Bratislavy od Tivadara Ortvoja,<sup>1</sup> ale aj ďalších monograficky spracovaných dejín bratislavských inštitúcií či komún. Všeobecný nárast historického vedomia podnietil aj v oblasti hudobnej publicistiky obracať pohľady do minulosti a pripomínať si významné hudobné udalosti či osobnosti starých čias. Noviny *Preßburger Zeitung* popri informáciách o aktuálnych udalostiach z koncertného života poskytli priestor prvým, hoci publicisticky koncipovaným, ale informatívne hodnotným článkom o hudobnom živote mesta v minulosti: najprv to bola roku 1913 vydaná mimoriadna príloha k vianočnému číslu *Preßburger Zeitung*, ktorú k 150. výročiu založenia novín pripravil Ján Batka, mestský archivár a agilný organizátor hudobného života. Nazval ju „Prešporok ako mesto hudby“ (*Pozsony als Musikstadt*) a okrem svojho príspevku do nej zaradil aj reprodukcie autografov skladieb od významných hudobných osobností a rodákov mesta, venovaných redakcii novín.<sup>2</sup> O štrnásť rokov neskôr noviny *Preßburger Zeitung* zverejnili, opäť ako prílohu, rozsiahly príspevok Josefa Točfousa a jeho spolupracovníkov o storočnici hudobného života mesta (*Hundert Jahre aus*

---

<sup>1</sup> Dejiny mesta boli publikované pôvodne v maďarčine pod názvom *Pozsony város története* a v rokoch 1892 – 1912 vyšli aj v nemčine pod názvom *Geschichte der Stadt Preßburg*.

<sup>2</sup> *Preßburger Zeitung* 150/352 (25.12.1913), 45 – 56.

*dem Musikleben Preßburgs*).<sup>3</sup> Oba príspevky nemali ambíciu byť vedeckými textami, predsa len vďaka súhrnu autentických dobových informácií k vybraným hudobným osobnostiam, inštitúciám a udalostiam, ktoré sa v meste odohrali v blízkej či vzdialenej minulosti boli prejavom vzrastajúceho záujmu obyvateľov Bratislavy o hudobnú históriu svojho mesta aj dokladmi počiatkov rodiacej sa publicistiky o dejinách hudby v Bratislave a svojím obsahom už dnes majú hodnotu historického prameňa.

Ak chceme hľadať počiatky vedeckého skúmania hudobných dejín mesta, musíme spomenúť Dobroslava Orla, ktorého rozvetvené záujmy sa týkali aj bratislavských hudobných tradícií, a to napríklad otvorením témy pestovania hudby v kláštornom prostredí<sup>4</sup> či lisztovským výskumom spojeným s Bratislavou.<sup>5</sup> Naplno sa však „bratislavské“ témy začali spracovávať až od šesťdesiatych rokov minulého storočia a prvými aktívnymi bádateľmi v tomto smere boli Zoltán Hrabussay, Marie Tarantová, neskôr sa do výskumu zapojila Ľuba Ballová, Richard Rybárik a ďalšie generácie hudobných historikov.

K motivovaniu bádateľov venovať sa hudbe v Bratislave zaiste prispeli aj muzikologické konferencie, ktoré sa pod názvom *Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia* začali roku 1973 každoročne usporadúvať ako sprievodné odborné podujatie festivalu *Bratislavské hudobné slávnosti*. Ako cyklus konferencií venovaný výhradne hudobným dejinám Bratislavy sa udržali v ponuke vedeckých podujatí v rámci festivalu až do roku 1989, a to aj vďaka iniciatíve a podpore Zdenka Nováčka, vtedajšieho vysokého funkcionára vo viacerých hudobných inštitúciách.<sup>6</sup> Konferencie poskytovali priestor pre prezentáciu výsledkov bádania v rôznych tematických oblastiach týkajúcich sa hudobných dejín mesta od najstarších čias po súčasnosť a v 18 zväzkoch zborníkov z týchto konferencií boli publikované aj také príspevky, ktoré sa stali neskôr dôležitým východiskom ďalšieho výskumu v danej téme.

Nie je možné a ani účelné na tomto mieste uvádzať všetky tematické oblasti, autorov a doteraz publikované príspevky o hudbe v Bratislave. Pripomeňme si len hlavnú tematicko-chronologickú líniu bádania a celkové smerovanie výskumu. Prirodzene, že plynutím času sa jeho časový záber neustále rozširuje o témy z najnovšej hudobnej histórie, ale aj výskum hudobnej kultúry mesta v dávnejšej minulosti prehĺbovaním našich znalostí o prameňoch a kontextoch udalostí podnecuje k novým pohľadom na témy už dávnejšie nastolené, prípadne vyvoláva témy nové. Keďže stavu výskumu a metodologickým problémom skúmania hudobných dejín Bratislavy

---

<sup>3</sup> *Preßburger Zeitung* 164/75623 (27.3.1927), 7 – 20.

<sup>4</sup> OREL 1930.

<sup>5</sup> OREL 1925.

<sup>6</sup> Aj po roku 1989 boli snahy tento cyklus konferencií udržať, avšak ani zmena organizátora (tu prevzala po čase iniciatívu Katedra hudobnej vedy, dnes Katedra muzikológie FiFUK), ani rozšírenie tematického záberu konferencií nezabránili zániku tohto odborného podujatia.



20. storočia až do súčasnosti sa v tomto zborníku venuje príspevok prof. Ľubomíra Chalupku, pri načrtnutí hlavných tendencií a smerov procesu bádania sa v našom príspevku sústreďme najmä na obdobie do roku 1918. Ide o veľmi širokú časovú etapu takmer tisícročného vývoja mesta, v ktorom sa striedali obdobia pokoja, stability a všeobecného rozvoja s časmi kríz, nebezpečenstva a celkového úpadku. V každom prípade však po celú dobu Bratislava – či už sa volala Posonium, Pressburg, Pozsony, Prešporok alebo Istropolis – patrila k najvýznamnejším spoločenským a ekonomickým centráam Uhorska, 250 rokov bola jeho hlavným mestom, čo vytváralo podmienky na formovanie a rozvoj hudobného života podstatnejšieho významu než bol význam regionálneho centra.

V začiatkoch hudobnej historiografie Bratislavy sa najatraktívnejšími a najskôr rozpracovávanými stali témy vzťahov mimoriadnych umeleckých osobností – Beethovena, Liszta, Hummela – k Bratislave, ktoré zároveň poskytovali argumentáciu pre zdôrazňovanie významného postavenia mesta v sieti stredoeurópskych hudobných centier. Zároveň nabádali k štúdiu užších väzieb medzi hudobnými komunitami týchto centier, najmä v trojuholníku metropol Viedeň – Bratislava – Budapešť, ale aj so zapojením iných miest (napríklad Weimar, Lipsko). Štúdie Marie Tarantovej<sup>7</sup> a Ľuby Ballovej<sup>8</sup> priniesli nielen nové faktografické údaje o kontaktoch Beethovena s osobnosťami bratislavského hudobného života, ale najmä príspevok *Hudobný život v Bratislave na prelome 18. a 19. storočia* Ľuby Ballovej nastolil celý rad otázok metodologického charakteru a problémov interpretácie prameňov, ako aj perspektív ďalšieho výskumu hudby v Bratislave vo vymedzenej časovej etape.

Zameranie vedeckých aktivít Richarda Rybariča rozšírilo výskum hudobných dejín Bratislavy smerom do hlbšej minulosti – stredoveku a raného novoveku – a stalo sa informačným aj metodologickým východiskom pre všetky nasledujúce generácie bádateľov v týchto časových rámcoch. Významným príspevkom Rybariča do oblasti hudobnej medievalistiky zameranej na Bratislavu bola v spolupráci s maďarskými kolegami príprava pramenno-kritickej edície *Bratislavského notovaného misála*<sup>9</sup> a priekopnícke aj v medzinárodnom kontexte sú jeho štúdie k pestovaniu polyfonickej hudby u bratislavských evanjelikov, spojené s prvými hodnoteniami bratislavského pôsobenia a tvorby Samuela Capricorna, ako aj pramenno-kritickými notovými edíciami časti tejto tvorby.<sup>10</sup>

Bratislavskému hudobnému klasicizmu sa dlhodobo venuje Darina Múdra v rámci svojej celoživotnej špecializácie na túto etapu dejín hudby. Spomedzi mnohých jej príspevkov k činnosti hudobných osobností a inštitúcií pôsobiacich v meste<sup>11</sup> treba osobitne pripomenúť rozšírenie oblastí

---

<sup>7</sup> TARANTOVÁ 1965a; TARANTOVÁ 1965b.

<sup>8</sup> BALLOVÁ 1972; BALLOVÁ 1974; BALLOVÁ 1977.

<sup>9</sup> MNS 1982. Pozri aj RYBARIČ 1982.

<sup>10</sup> RYBARIČ 1970; RYBARIČ 1971; RYBARIČ 1974; RYBARIČ 1976; CAPRICORNUS 1975; CAPRICORNUS 1979.

<sup>11</sup> Napríklad MÚDRA 1987; MÚDRA 1997.

bádateľského záujmu o dobovú hudobnú publicistiku prezentovanú na stránkach *Preßburger Zeitung*, ktorá poskytla ďalšiu dimenziu skúmania hudobného života mesta, a to očami publika.<sup>12</sup> Najnovším jej obohatením našich poznatkov k hudobným osobnostiam Bratislavy je v roku 2011 zverejnený rozsiahly výskum diela Antona Zimmermanna, kapelníka kapely arcibiskupa Jozefa Batthyány.<sup>13</sup>

Ako sme už vyššie spomenuli, tému pestovania hudby v bratislavských kláštoroch otvoril už Dobroslav Orel v tridsiatych rokoch 20. storočia. Systematicky a dlhodobo sa ale tejto rozsiahlej a významnej oblasti hudobnej histórie mesta venuje predovšetkým Ladislav Kačic, ktorý pri štúdiu hudby v prostredí mužských reholí (najmä františkánov, jezuitov, piaristov) publikoval množstvo informácií aj k hudobným osobnostiam a aktivitám bratislavských rehoľných domov.<sup>14</sup> Pestovanie hudby a hudobné vzdelávanie v prostredí bratislavských ženských kláštorov sa stalo objektom väčšej pozornosti neskôr v porovnaní s mužskými rehoľami, v poslednom období však bolo bádanie v tejto oblasti o to intenzívnejšie.<sup>15</sup>

Rovnako rozkošatenou je problematika pestovania hudby v prostredí vysokej šľachty. Jej umelecký patronát a vklad do rozvoja hudobného života Bratislavy je neprehliadnuteľný a historicky významný, takže na problém musel naraziť každý bádateľ, zvlášť ten, ktorý sa venoval obdobiu 18. – 19. storočia. Podmienky skúmania hudobného mecénstva šľachty však do roku 1989 z viacerých dôvodov neboli ideálne, a tak v budúcnosti bude treba venovať téme väčšiu pozornosť. O tom, že ide o oblasť, ktorá môže priniesť pozoruhodné poznatky, svedčia nedávne výskumy Ladislava Kačica, ktorý študoval pestovanie hudby na bratislavskom dvore ostrihomského arcibiskupa Imricha Esterházyho.<sup>16</sup>

S mecénstvom šľachty súvisí aj téma hudby kráľovských korunovácií, ktorá začala zaujímať našu hudobnú historiografiu od konca osemdesiatych rokov 20. storočia.<sup>17</sup> Inšpirácie poskytol jednak medzinárodný výskum korunovačných protokolov a účasti hudby v procese korunovácií habsburských panovníkov, spojených s návštevami cisárskej dvorskej kapely, ale nepochybne motivačne pôsobilo aj vydanie monografie o bratislavských (prešporských) korunováciách od Štefana Holčíka.<sup>18</sup>

---

<sup>12</sup> MÚDRA 1982.

<sup>13</sup> MÚDRA 2011.

<sup>14</sup> Napríklad KAČIC 1989; 1991; KAČIC 2014b; KAČIC – URDOVÁ 2020, 152 – 159, 172 – 176.

<sup>15</sup> MÚDRA 1997; MÉSZÁROSOVÁ 2005; ANTALOVÁ 2011; URDOVÁ 2019; KAČIC – URDOVÁ 2020, 159 – 172, 176 – 179.

<sup>16</sup> KAČIC 2014a; KAČIC 2016; KAČIC 2020, 181 – 188.

<sup>17</sup> RYBARIČ 1985; RYBARIČ 1990; KAČIC 2003.

<sup>18</sup> HOLČÍK 1986.

Pomerne dlhú tradíciu má výskum činnosti hudobných spolkov a spevokolov. Ich vklad do rozvoja hudobného života mesta si uvedomovali už autori vyššie spomínaných mimoriadnych príloh novín *Preßburger Zeitung*. Na prvé práce Viery Žitnej<sup>19</sup> a Ľuby Ballovej<sup>20</sup> nadviazali Eva Szórádová<sup>21</sup> a najmä Jana Lengová, ktorá sa téme venuje najintenzívnejšie.<sup>22</sup> Spolkové tradície sa zakladali v meštianskych komunitách v priebehu 19. storočia, ale činnosť hudobných spolkov sa v Bratislave preniesla aj do čias po zmene štátotvorných podmienok a vtedy, rozšírená o nové ideologické ciele, dosiahla svoj vrchol. V deväťdesiatych rokoch minulého storočia boli dve slovenské historičky – Ľuba Ballová a Eva Szórádová – zapojené do medzinárodného projektu výskumu hudobných spolkov v strednej Európe a začali systematicky, detailne mapovať aj spolkové inštitúcie pôsobiace v Bratislave. V rámci projektu bol vykonaný značný objem prác a je veľká škoda, že výskum nebol dokončený a jeho výsledky zverejnené, takže sa bude treba k tejto úlohe opätovne vrátiť.

Vďaka bádaniu Jany Lengovej sa v poslednom období prehĺbili naše poznatky o viacvrstvovosti a heterogenite hudobného života mesta v 19. storočí, formovanom síce najmä činnosťou hudobných spolkov, ale obohatenom aj o aktivity iných subjektov, napríklad vojenských kapiel.<sup>23</sup> Dnes už vieme o rôznorodých formách koncertných produkcií, ktoré v tom čase v meste existovali a štúdium dobovej tlače a koncertných programov výrazne rozšírilo galériu mimoriadnych zjavov koncertného umenia, ktoré tu účinkovali.<sup>24</sup>

V oblasti pestovania hudobno-dramatického umenia slovenská hudobná historiografia roky využívala výsledky bádania historikov divadla.<sup>25</sup> V poslednom desaťročí sa však aktivizoval výskum tejto témy aj medzi hudobnými historikmi, čoho výsledkom sú nové poznatky Evy Szórádovej o činnosti dvorského divadla v rezidencii Jána Nepomuka Erdődyho<sup>26</sup> a Jany Laslavíkovej o hudobnom divadle na scéne Mestského divadla.<sup>27</sup>

Úroveň hudobného života a kultúry je spojená s úrovňou hudobného školstva. Viaceré fakty a súvislosti týkajúce sa existencie Hudobnej školy pri Normálnej škole a činnosti jej dvoch profesorov – Franza Paula Riglera a Heinricha Kleina – sú už známe dlhšiu dobu, ale až nedávny výskum

---

<sup>19</sup> ŽITNÁ 1975.

<sup>20</sup> BALLOVÁ 1974.

<sup>21</sup> SZÓRÁDOVÁ 2003.

<sup>22</sup> Pozri napríklad LENGOVÁ 2001; LENGOVÁ 2007; LENGOVÁ 2010; LENGOVÁ 2020a.

<sup>23</sup> LENGOVÁ 1993; LENGOVÁ 2006; LENGOVÁ 2020c.

<sup>24</sup> LENGOVÁ 2020b.

<sup>25</sup> STAUD 1963; STAUD 1977; CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1967; CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1978a; CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1978b; CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1978c; CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 2004.

<sup>26</sup> SZÓRÁDOVÁ – LASLAVÍKOVÁ 2020.

<sup>27</sup> LASLAVÍKOVÁ 2017; LASLAVÍKOVÁ 2018; LASLAVÍKOVÁ 2020a; LASLAVÍKOVÁ 2020b.

Evy Szórádovej, sústredený na štúdium archívnych fondov uložených v Maďarskom národnom archíve v Budapešti, poskytol detailnejší obraz o fungovaní školy, pedagogických zámeroch a úspešnosti jej hlavných osobností.<sup>28</sup> Zároveň, aj vďaka výskumu školských reforiem konca 18. storočia,<sup>29</sup> pomohol lepšie chápať význam tejto školy pre rozvoj hudobnej kultúry v meštianskej vrstve spoločnosti.

Osobitnú kapitolu výskumu hudobných dejín Bratislavy predstavuje hudobné nástrojárstvo. Výskum tejto témy bol iniciovaný štúdiami Zoltána Hrabussaya,<sup>30</sup> pokračoval prácami Emese Duka-Zólyomiovej,<sup>31</sup> ale najintenzívnejšie a systematicky sa mu už dlhšiu dobu venuje najmä Eva Szórádová. Jej nedávno vydaná publikácia *Bratislavskí hudobní nástrojári*<sup>32</sup> zverejňuje výsledky dlhoročného systematického štúdia dobových prameňov a odкрýva množstvo mien nástrojárov a ich aktivít, vďaka ktorým sa Bratislava v 19. storočí stala významným centrom hudobného nástrojárstva. Táto publikácia, realizovaná v rámci projektu Hudba v Bratislave, je mimoriadne užitočnou informačnou bázou pre výskum hudobného nástrojárstva v strednej Európe.

Už tento značne selektívny prehľad publikácií naznačuje, že o hudbe v Bratislave bolo doteraz publikovaných veľa tematicky špecifikovaných vedeckých štúdií a odborných článkov. Ich syntetizujúcu podobu donedávna predstavovala monografia *Hudba v Bratislave* od Zdenka Nováčka,<sup>33</sup> prípadne príslušné pasáže v rámci dvoch zväzkov publikácie *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku*.<sup>34</sup> Nedávno pribudla nová, rozsiahla monografia so syntetizujúcimi ambíciami – *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*.<sup>35</sup> Ide o dielo kolektívu ôsmich autorov, ktoré zverejňuje najnovšie výsledky bádania, získané za posledné roky, najmä v rámci riešenia projektu Hudba v Bratislave. Publikácia prináša okrem známych skutočností aj mnoho nových poznatkov, a tak pri úvahách o perspektívach ďalšieho výskumu môže vzniknúť dojem, že v podstate už ani niet čo nové bádať a stačí len dopĺňať obraz hudobného života mesta o nejaké detaily a najnovšie udalosti, fakty, súvislosti, prípadne prehodnocovať už doteraz poznané a povedané. Štyri roky práce na projekte Hudba v Bratislave však ukázali iný stav výskumu. Objavil sa celý rad nových tém a nespracovaných, alebo nedostatočne spracovaných oblastí, ktorým treba venovať väčšiu pozornosť, a to tak z hľadiska pramenného bádania ako aj z hľadiska kontextuálnej interpretácie prameňov. Ukázalo sa, že v pramennom výskume chýba istá systematickosť a doterajší záujem sa nezriedka sústredil na tie

<sup>28</sup> SZÓRÁDOVÁ 2015; SZÓRÁDOVÁ 2016; SZÓRÁDOVÁ 2017; SZÓRÁDOVÁ 2020a.

<sup>29</sup> KOWALSKÁ 1992; KOWALSKÁ 2013.

<sup>30</sup> HRABUSSAY 1961; HRABUSSAY 1974.

<sup>31</sup> DUKA-ZÓLYOMIOVÁ 1978; DUKA-ZÓLYOMIOVÁ 1992

<sup>32</sup> SZÓRÁDOVÁ 2019.

<sup>33</sup> NOVÁČEK 1978.

<sup>34</sup> Pozri bližšie RYBARIČ 1984; MÚDRA 1993.

<sup>35</sup> KALINAYOVÁ-BARTOVÁ a kolektív 2020.

najzaujímavejšie, respektíve najatraktívnejšie pramenné zdroje a témy (tie povestné hroziarka z koláča) alebo časové periódy a iné, menej atraktívne etapy sa zanedbali, prípadne sa k nim ešte nepristúpilo z dôvodov veľkého rozsahu materiálov a časovej náročnosti výskumnej práce. A tak sa stáva, že nevieme, napríklad, zodpovedať otázky týkajúce sa kontinuity alebo diskontinuity vývoja, či už sa týkajú konkrétnych hudobných centier alebo širších oblastí hudobného pôsobenia. Chýbajú nám dejiny hudby v jednotlivých bratislavských hudobných inštitúciách, osobitne tento deficit cítiť v prípade kapitúlskeho a farskeho Kostola sv. Martina, ale aj iných bratislavských kostolov, rádoých, katolíckých či evanjelických. Pestovanie hudby a hudobná výchova v prostredí bratislavskej evanjelickej cirkvi je dobre spracovaná najmä v jej počiatkoch (do roku 1672), ale nasledujúce storočia neboli zatiaľ systematicky prebádané. A napríklad o hudbe v prostredí bratislavskej židovskej komunity nevieme nič, i keď jej zastúpenie v meste nebolo najmä v 19. storočí zanedbateľné. Nové nálezy väčších zbierok primárnych hudobných prameňov sú nepravdepodobné, ale bolo by žiaduce preštudovať aspoň tie, ktorých existencia je dávno známa. Takou je napríklad Zbierka hudobnín evanjelického a. v. kostola z druhej polovice 19. a prvej polovice 20. storočia, ale ani často spomínaná rozsiahla zbierka hudobnín Cirkevného hudobného spolku neprešla detailným štúdiom. Náhodné sondy do jej obsahu ukázali, že v tomto materiáli sa nachádzajú aj pozostatky zo staršieho hudobného archívu Kostola sv. Martina, ich rozsah však možno zistiť až podrobným štúdiom obsahu zbierky.

Veľký zdroj informácií k organizácii hudobného života v meste skrývajú sekundárne hudobné pramene, ktoré tvoria súčasť zbierok mestských písomností. Vzhľadom na rozsah týchto prameňov a náročnosť spracovania zápisov, v priebehu trvania projektu nebolo možné ukončiť systematické štúdium všetkých relevantných materiálov, i keď viaceré zachované celky boli, či už v rámci štúdia hudobného nástrojárstva alebo v rámci štúdia účasti magistrátu ako kolektívneho mecéna na podpore hudobných podujatí, preštudované. Rovnako časovo a odborne náročné bolo štúdium Súkromného archívu Bratislavskej kapituly, ktoré tiež nebolo uzavreté a bude treba v ňom naďalej pokračovať.

Už sme skôr naznačili, že veľkú pozornosť a čas bude treba rezervovať aj štúdiu témy hudobného mecénstva šľachty. Viacerí príslušníci uhorských šľachtických rodov dosiahli vyššie či vysoké funkcie v správnych, poradných či diplomatických službách panovníckeho dvora a dá sa predpokladať, že zvyklosti dvora našli odozvu aj v ich súkromnom živote, i keď nemusela vyústiť až do založenia vlastnej kapely. Viaceré rodové archívy neboli zatiaľ z hľadiska hudobnej kultúry dvora a hudobného mecénstva študované, týka sa to najmä rodu Pálffyovcov, ktorého členovia dosiahli vysoké funkcie v riadení krajiny, ale aj ďalších rodov, ako boli napríklad Csákyovci, Esterházyovci, Batthyányovci, Keglevichovci. Ide o časovo a odborne náročný výskum, vyžadujúci tímovú prácu a medziodborovú i medzinárodnú spoluprácu.

Práve tímová práca je dôležitý faktor, ktorý nie je v našom spôsobe práce (a v protiklade k výskumu prírodných či matematických vied), dostatočne vžitý, skôr sme zvyknutí pracovať viac samostatne na parciálnych individuálnych témach, čo pri úlohách veľkého rozsahu a časovej náročnosti, ak sa chce dospieť v dohľadnej dobe k nejakým výsledkom, je už v súčasnosti neefektívne. Rovnako je nevyhnutná spolupráca s partnerskými inštitúciami v zahraničí. „Expanzia“ terénneho výskumu do zahraničia a štúdium archívnych prameňov okrem domáceho prostredia aj v zahraničných fondových inštitúciách, najmä maďarských, rakúskych, ale i poľských, talianskych či chorvátskych je potrebná pre získanie nových informačných zdrojov mnohých tematických oblastí. Prirodzene, že aj výskum našich zahraničných kolegov významne pomáha nachádzať súvislosti a vytvárať celkový obraz o hudobnej kultúre Bratislavy v priebehu storočí. Z množstva publikácií našich maďarských, českých či rakúskych a iných kolegov spomeňme na tomto mieste aspoň maďarského historika Kornela Bárdosa a jeho dlhoročný, veľkoryso koncipovaný projekt série monografií hudobných dejín vybraných mestských komunít Uhorska v 16. – 18. storočí, ktorého súčasťou mala byť aj Bratislava. Žiaľ, rozsiahly text pred jeho smrťou nestihol uzrieť svetlo sveta. Len nedávno vydal Ústav hudobnej vedy Maďarskej akadémie vied dve publikácie obsahujúce relevantné informácie aj pre bratislavský výskum, ktoré nadväzujú aj na výskum Kornela Bárdosa.<sup>36</sup> Už dlhšiu dobu sa rozvíja slovensko-maďarská spolupráca v oblasti hudobnej medievalistiky, kde pramene bratislavskej proveniencie, zvlášť tie, ktoré pochádzajú z kapitulskeho skriptória alebo boli v majetku kapitulskej knižnice, tvoria významnú pramennú bázu a v súčasnosti sú predmetom intenzívneho bádania.<sup>37</sup> V posledných rokoch sa začal aj medzinárodný výskum dejín hudobného divadla 19. storočia v Uhorsku v kontexte vývoja mestských divadiel a divadelnej praxe v stredo-európskom priestore.<sup>38</sup> Spolupráca s našimi maďarskými kolegami je o to dôležitejšia, že máme spoločné dejiny, spoločné pramene, a teda v istom zmysle aj spoločné záujmy.

Rovnako je dôležité a užitočné zdieľať a využívať informácie prostredníctvom existujúcich medzinárodných databáz, bez ktorých zdrojovej pomoci si už asi hudobno-historický výskum starších období ani nevieme predstaviť a ich benefity sú všeobecne známe.<sup>39</sup>

Medzinárodná a medziodborová spolupráca sú dobrým predpokladom pre hlbší komparatívny výskum, ktorý by mohol exaktnejšie zhodnotiť postavenie Bratislavy v sieti podobných hudobných centier minimálne v geografickom priestore okolitých krajín strednej Európy. Zatiaľ nám takáto komparatívna analýza chýba, ale v danej situácii je aj ťažko realizovateľná, lebo len málo

---

<sup>36</sup> SAS 2017; *Zenei repertoár* 2017.

<sup>37</sup> Pozri napríklad VESELOVSKÁ 2016; VESELOVSKÁ 2020.

<sup>38</sup> Projekt podporil Vyšehradský fond, hlavnou riešiteľskou organizáciou bol Ústav hudobnej vedy Maďarskej akadémie vied a slovenskú stranu v projekte reprezentovala Jana Laslavíková.

<sup>39</sup> Aj v rámci projektu *Hudba v Bratislave* sme spolupracovali na rozvoji dvoch významných databáz – RISM a cantus.sk, do ktorých pribudli informácie o vybraných prameňoch bratislavskej proveniencie.

európskych miest má monograficky spracované svoje hudobné dejiny a chýbajú nám aj kritériá pre takúto komparáciu. Axiologický pohľad na vývoj hudobného života a kultúry Bratislavy ho zvykne porovnávať s hudobnou kultúrou neďalekej Viedne a vyvoláva tak diskusie o periférnosti postavenia Bratislavy voči jej väčšiemu a vplyvnejšiemu susedovi. Všeobecne platí, že poloha v blízkosti politického, ekonomického, spoločenského a kultúrneho centra krajiny vytvára na okolité sídla tlak byť v postavení hospodárskych a kultúrnych satelitov. Treba tiež priznať, že aj na Bratislavu padal „tieň“ Viedne, ale vďaka jej „uhorskej“ príslušnosti, lokálpatriotizmu obyvateľov sa z nej nestalo len akési viedenské „letné sídlo“ či predmestie a najmä od polovice 19. storočia silneli aj vplyvy budapeštianskeho kultúrneho prostredia. Prelínanie lokálnych špecifik, jedinečných hudobných tradícií a vonkajších inšpirácií môže byť ďalšou z perspektívnych oblastí výskumu.

Výskum takzvaných starších hudobných dejín (nielen) Bratislavy má v porovnaní s metódami výskumu dejín hudby 20. storočia svoje špecifiká. Odhliadnuc od problémov filológie prameňa, hudobný historik často bojuje s nedostatkom prameňov a pokusmi o interpretáciu nejakých javov a procesov, ktoré sú len chabo podložené faktami. V dôsledku chýbajúcich prameňov si niekedy pomáha analógiami a tie ho môžu (aj nemusia) zviest' k interpretácii javov a udalostí, nezodpovedajúcej realite. V prípade výskumu hudobných dejín 20. storočia je situácia opačná, prameňov a faktov je príliš veľa, vytvorenie kritérií ich selekcie je nevyhnutné, no môže byť aj objektívne nespravodlivé. Zatiaľ čo o hudobných tvorcoch minulosti často nevieme veľa, niekedy ani základné údaje, o tvorcoch súčasnosti máme často až veľmi detailné informácie, poznáme ich postoje, prípadne osobné zlyhania, a tak interpretácia činov a ich výsledkov nemusí byť vždy dostatočne odolná voči pokušeniu vnášať subjektívne hodnotenia s ideologickými podtextami. Pokiaľ pri skúmaní minulosti sa viac sústreďujeme na okolnosti tvorby a niekedy nám uniká samotná tvorba, pri skúmaní súčasnosti sa niekedy zas absolutizuje dielo, akoby ho skladateľ tvoril len sám pre seba. Ak to zachované pramene umožňujú, ideálny metodologický prístup sa snaží vyvážené sledovať rovinu tvorby aj rovinu jej recepcie v sociálnych a kultúrnych kontextoch, ktoré ich obe ovplyvňovali a formovali.

Hudobným historikom sa niekedy zvykne vyčítať, že sú len zberateľmi faktov. Moderná historiografia odmieta pozitivistický prístup k výkladu dejín a snaží sa za faktami hľadať motivácie a príčiny ľudských snažení a cieľov. Nie vždy sa ich však na danom stupni vývoja poznania darí dostatočne odkrývať a chápať. Aj v našom výskume v rámci riešenia projektu Hudba v Bratislave sa objavilo viacero otázok „prečo,“ na ktoré ani po štyroch rokoch štúdia nevieme odpovedať jasným „preto“ a niekedy ani „ako.“ I keď sú takzvané Heroengeschichte hudobnej historiografie 19. storočia prekonaným prístupom dejepisectva, predsa sa ukazuje aj na prípade hudobných dejín Bratislavy, že intenzita a kvalita hudobných aktivít nezávisí len od dobrých materiálnych a sociálnych podmienok, ale aj od konkrétnych osobností, ktoré majú dostatočnú vôľu a silu venovať

svoj talent, čas, materiálne zázemie rozvíjaniu myšlienky, ktorú považujú za dôležitú a toto presvedčenie im pomáha prekonávať aj prekážky vyplývajúce z nepriaznivých vonkajších podmienok. Štvorročný projekt Hudba v Bratislave skúmanie hudobných dejín tohto mesta neuzavrel, pevne však veríme, že ich opäť posunul k lepšiemu poznaniu a chápaniu.

## POUŽITÁ LITERATÚRA

ANTALOVÁ 2011. Lenka Antalová: *Hudobná kultúra uršulínok v Bratislave v 18. a 19. storočí*. Bratislava: Stimul, 2011.

BALLOVÁ 1972. Ľuba Ballová: *Ludwig van Beethoven a Slovensko*. Martin: Osveta, 1972.

BALLOVÁ 1974. Ľuba Ballová: Spolok slobodných umelcov a profesorov rečí v Bratislave. In *Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia I*. Bratislava: MDKO – Obzor, 1974, 72 – 87.

BALLOVÁ 1977. Ľuba Ballová: Hudobný život v Bratislave na prelome 18. a 19. storočia. Problematika interpretácie prameňov. In *Zborník Slovenského národného múzea. História 17*. Bratislava: Obzor, 1977, 263 – 279.

BATKA 1913. J. B. [= Johann Batka]: Pozsony als Musikstadt. Musik und Musiker in Preßburg. *Preßburger Zeitung* 150/352 (25.12.1913), 45 – 46.

CAPRICORNUS 1975. *Samuel Capricornus: Opus Musicum I*. Ed. Richard Rybáříč. (= Stará hudba na Slovensku), Bratislava: Opus, 1975.

CAPRICORNUS 1979. *Samuel Capricornus: Opus Musicum II*. Ed. Richard Rybáříč. (= Stará hudba na Slovensku), Bratislava: Opus, 1979.

CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1967. Milena Cesnaková-Michalcová: Divadlo na Slovensku v období feudalizmu (12. – 18. storočie). In Milena Cesnaková-Michalcová – Alexander Noskovič – Ladislav Čavojský – Emil Lehuta (eds.): *Kapitoly z dejín slovenského divadla. Od najstarších čias po realizmus*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1967, 11 – 183.

CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1978a. Milena Cesnaková-Michalcová: Operná spoločnosť grófa Erdődyho v Bratislave (1785 – 1788). *Hudobný život* 10/14 (1978), 3.

CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1978b. Milena Cesnaková-Michalcová: Operná spoločnosť grófa Erdődyho v Bratislave (1785 – 1788) II. *Hudobný život* 10/15 (1978), 3.

CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1978c. Milena Cesnaková-Michalcová: Operná spoločnosť grófa Erdődyho v Bratislave (1785 – 1788) III. *Hudobný život* 10/16 (1978), 3.

CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 2004. Milena Cesnaková-Michalcová: *Z divadelnej minulosti na Slovensku*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004.



- DUKA-ZÓLYOMIOVÁ 1978. Emese Duka-Zólyomiová: *Vývoj hudobného nástrojárstva v Bratislave do roku 1918*. Diplomová práca. Bratislava: Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 1978.
- DUKA-ZÓLYOMIOVÁ 1992. Emese Duka-Zólyomiová: Hudobné nástrojárstvo v druhej polovici 18. storočia a na začiatku 19. storočia na území dnešného Slovenska. In *Musicologica Slovaca et Europaea* 17. Bratislava: Veda, 1992, 55 – 64.
- HOLČÍK 1986. Štefan Holčík: *Korunovačné slávnosti, Bratislava 1563 – 1830*. Bratislava: Tatran, 1986.
- HRABUSSAY 1961. Zoltán Hrabussay: Výroba a výrobcovia hudobných nástrojov v Bratislave. In *Hudobnovedné štúdie* 5. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1961, 197 – 238.
- HRABUSSAY 1974. Zoltán Hrabussay: Význam podniku pre hudobné nástroje rodiny Schöllnast v Bratislave. *Hudební nástroje* 11/2 (1974), 53 – 54.
- KAČIC 1989. Ladislav Kačic: Pestovali bratislavskí františkáni v 17. storočí polyfóniu? In *Hudobný život Bratislavy od stredoveku po barok*. (= Hudobné tradície Bratislavy od stredoveku po barok, zv. 18), Bratislava: MDKO, 1989, 110 – 114.
- KAČIC 1991. Ladislav Kačic: Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33/1/4 (1991), 5 – 107.
- KAČIC 2003. Ladislav Kačic: Musik zur Zeit der Preßburger Krönungsfeierlichkeiten (1563 – 1830). In Marta Hulková (ed.): *Musicologica Istropolitana* 2. Bratislava: Stimul, 2003, 31 – 50.
- KAČIC 2014a. Ladislav Kačic: Kapela Imricha Esterházyho v rokoch 1725 – 1745. *Musicologica Slovaca* 5 (31)/2 (2014), 189 – 254.
- KAČIC 2014b. Ladislav Kačic: Schuldramen und Oratorien bei den Pressburger Jesuiten im 18. Jahrhundert. *Musicologica Brunensia* 49/1 (2014), 275 – 290.
- KAČIC 2016. Ladislav Kačic: Hudobníci na dvore Imricha Esterházyho a migrácia v strednej Európe. In Stanislav Tesař (ed.): *Cantantibus organis – Hudební kultura raného novověku ve středoevropských souvislostech (Ad honorem Jiří Sehnal)*. Brno: Moravská zemská knihovna, 2016, 81 – 91.
- KAČIC – URDOVÁ 2020. Ladislav Kačic – Sylvia Urdová: Pestovanie hudby v kláštoroch. In Jana Kalinayová-Bartová a kolektív: *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica, 2020, 152 – 179.
- KAČIC 2020. Ladislav Kačic: Šľachtické hudobné kapely. In Jana Kalinayová-Bartová a kolektív: *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica, 2020, 180 – 197.
- KALINAYOVÁ-BARTOVÁ a kolektív 2020. Jana Kalinayová-Bartová a kolektív: *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica, 2020.
- KOWALSKÁ 1992. Eva Kowalská: Reforma – škola – hudba (Pôsobenie Franza Paula Riglera v Bratislave). In *Musicologica Slovaca et Europaea* 17. Bratislava: Veda, 1992, 35 – 54.
- KOWALSKÁ 2013. Eva Kowalská: *Bratislava – miesto inovácií v oblasti školstva na prelome 18. – 19. storočia*. Bratislava: Agentura Pacis Posonium, 2013.

LASLAVÍKOVÁ 2017. Jana Laslavíková: Between Province and Metropolis. The Opera Repertoire of the Pressburger Stadttheater in the Late Nineteenth Century. *Studia Musicologica* 58/3 – 4 (2017), 363 – 377.

LASLAVÍKOVÁ 2018. Jana Laslavíková: *Mestské divadlo v Prešporoku (1886 – 1899) v kontexte dobovej divadelnej praxe. Pôsobenie riaditeľov Maxa Kmentta a Emanuela Raula*. Bratislava: Ars Musica, 2018.

LASLAVÍKOVÁ 2020a. *Mestské divadlo v Prešporoku na sklonku 19. storočia. Medzi provinciou a metropolou*. Bratislava: Hudobné centrum, 2020.

LASLAVÍKOVÁ 2020b. Jana Laslavíková: Hudba v Mestskom divadle. In Jana Kalinayová-Bartová a kolektív: *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica, 2020, 304 – 321.

LENGOVÁ 1993. Jana Lengová: Vojenská hudba a hudobný život Bratislavy v 19. storočí. *Slovenská hudba* 19/3 – 4 (1993), 458 – 480.

LENGOVÁ 2001. Jana Lengová: Cirkevný hudobný spolok v Bratislave a hudobný repertoár Dómu sv. Martina v rokoch 1857 – 1874. In Edita Bugalová (ed.): *Úloha spolkov, spoločností a združení v hudobných dejinách Európy*. Trnava: Západoslovenské múzeum v Trnave, 2001, 165 – 185.

LENGOVÁ 2006. Jana Lengová: Josef Striczl a Bratislava. In *Musicologica Slovaca et Europaea: Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy* 23. Bratislava: Veda, 2006, 11 – 67.

LENGOVÁ 2007. Jana Lengová: Das deutsche Chorgesangwesen in Preßburg am Beispiel der Preßburger Liedertafel – Nationale und regionale Identität. In Erik Fischer (ed.): *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse*. (= Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“ 3), Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2007, 27 – 39.

LENGOVÁ 2010. Jana Lengová: Nové poznatky k činnosti Bratislavského speváckeho spolku. In Marta Hulková (ed.): *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia II*. Bratislava: Stimul, 2010, 371 – 382.

LENGOVÁ 2020a. Jana Lengová: Cirkevný hudobný spolok. In Jana Kalinayová-Bartová a kolektív: *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica, 2020, 262 – 282.

LENGOVÁ 2020b. Jana Lengová: Virtuózi a ich publikum. In Jana Kalinayová-Bartová a kolektív: *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica, 2020, 283 – 294.

LENGOVÁ 2020c. Jana Lengová: V lesku vojenských kapiel. In Jana Kalinayová-Bartová a kolektív: *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica, 2020, 295 – 303.

MÉSZÁROSOVÁ 2005. Klára Mészárosová: Klarissen und Musik nach historischen Quellen aus dem Preßburger und Tyrnauer Kloster. In Ladislav Kačic (ed.): *Plaude turba paupercula. Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst*. Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2005, 163 – 175.

MNS 1982. *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Eds. Janka Szendrei – Richard Rybarič. (= Musicalia Danubiana 1), Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1982.

- MÚDRA 1982. Darina Múdra: Odraz hudobného života Bratislavy obdobia klasicizmu v Pressburger Zeitung. In *Musicologica Slovaca* 8. Bratislava: Veda, 1982, 59 – 87.
- MÚDRA 1987. Darina Múdra: Heinrich Klein. Príspevok k biografii a tvorbe. In *Hudobný archív* 10. Martin: Matica slovenská, 1987, 84 – 130.
- MÚDRA 1993. Darina Múdra: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Klasicizmus*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského hudobného fondu, 1993.
- MÚDRA 1997. Darina Múdra: Die Musik bei den Preßburger Ursulinerinnen – vom Ende des 17. bis Anfang des 19. Jahrhunderts. In Ladislav Kačič (ed.): *Musik des geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentium und Josephinismus*. Bratislava: Slavistický kabinet SAV – Academic Electronic Press, 1997, 211 – 230.
- MÚDRA 2011. Darina Múdra: *Anton Zimmermann (1741 – 1781) – Thematische Werkverzeichnis*. Frankfurt – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien: Peter Lang Verlag, 2011.
- NOVÁČEK 1978. Zdenko Nováček: Hudba v Bratislave. Bratislava: Opus, 1978.
- OREL 1925. Dobroslav Orel: *František Liszt a Bratislava. Na základe nevydané korespondencie Fr. Liszta a kněžny C. Wittgensteinové*. (= Sborník Filosofické fakulty University Komenského v Bratislavě 3/36 (10)), Bratislava: Filosofická fakulta University Komenského, 1925.
- OREL 1930. Dobroslav Orel: *Hudební památky františkánské knihovny v Bratislavě*. (= Sborník Filosofické fakulty University Komenského v Bratislavě 7/59 (6)), Bratislava: Filosofická fakulta University Komenského, 1930, 5 – 91.
- Preßburger Zeitung* 150/352 (25.12.1913), 45 – 56.
- Preßburger Zeitung* 164/75623 (27.3.1927), 7 – 20.
- RYBARIČ 1970. Richard Rybarič: Samuel Capricornus v Bratislave. *Slovenská hudba* 14/8 – 9 (1970), 253 – 261.
- RYBARIČ 1971. Richard Rybarič: Judicium Salomonis – Samuel Capricornus a Giacomo Carissimi. In *Musicologica Slovaca* 3. Bratislava: Veda, 1971, 161 – 179.
- RYBARIČ 1974. Richard Rybarič: Opus Musicum Samuela Capricorna (1655). In *Musicologica Slovaca* 5. Bratislava: Veda, 1974, 7 – 49.
- RYBARIČ 1976. Richard Rybarič: Z dejín viachlasnej hudby v Bratislave v 17. storočí. In *Bratislava* 8 – 9. Bratislava: Obzor, 1976, 137 – 163.
- RYBARIČ 1982. Richard Rybarič: Der älteste notierte Kodex in der Slowakei. In *Musicologica Slovaca* 8. Bratislava: Veda, 1982, 7 – 58.
- RYBARIČ 1984. Richard Rybarič: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava, Opus, 1984.
- RYBARIČ 1985. Richard Rybarič: Viedenská cisárska kapela v Bratislave. In *Bratislavský hudobný barok*. (= Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia, zv. 14), Bratislava: MDKO, 1985, 29 – 35.
- RYBARIČ 1990. Richard Rybarič: Hudba bratislavských korunovácií. In *Musicologica Slovaca. Európske súvislosti slovenskej hudby*. Bratislava: Veda, 1990, 11 – 36.

- SAS 2017. Ágnes Sas: *Többszólamú zene a magyar városokban, templomokban és főúri udvarokban*. Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2017.
- STAUD 1963. Géza Staud: Magyar kastélyszínházak I. In *Színháztörténeti könyvtár* 11. Budapest: Színháztudományi Intézet, Országos Színháztörténeti Múzeum, 1963.
- STAUD 1977. Géza Staud: *Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert)*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1977.
- SZÓRÁDOVÁ 2003. Eva Szórádová: Z histórie bratislavského Spolku umelcov a učiteľov jazyka (1815 – 1927). *Slovenská hudba* 29/3 – 4 (2003), 424 – 449.
- SZÓRÁDOVÁ 2015. Eva Szórádová: Klavírna kultúra v Bratislave 1770 – 1830 (I). *Musicologica Slovaca* 6 (32)/2 (2015), 151 – 175.
- SZÓRÁDOVÁ 2016. Eva Szórádová: Klavírna kultúra v Bratislave 1770 – 1830 (II). *Musicologica Slovaca* 7 (33)/2 (2016), 165 – 221.
- SZÓRÁDOVA 2017. Eva Szórádová: Franz Paul Rigler: Anleitung zum Gesange, und dem Klaviere, oder die Orgel zu spielen – príbeh jednej učebnice hudby. *Historicky časopis* 65/4 (2017), 617 – 654.
- SZÓRÁDOVÁ 2019. Eva Szórádová: *Bratislavskí hudobní nástrojári*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2019.
- SZÓRÁDOVÁ 2020a. Eva Szórádová: Hudobná škola (*Musikschule*) a počiatky profesionálneho hudobného školstva. In Jana Kalinayová-Bartová a kolektív: *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica, 2020, 212 – 232.
- SZÓRÁDOVÁ 2020b. Eva Szórádová: Hudobné nástrojárstvo. In Jana Kalinayová-Bartová a kolektív: *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica, 2020, 322 – 369.
- SZÓRÁDOVÁ – LASLAVÍKOVÁ 2020. Eva Szórádová – Jana Laslavíková: Šľachtické hudobné divadlo. In Jana Kalinayová-Bartová a kolektív: *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica, 2020, 198 – 211.
- TARANTOVÁ 1965a. Marie Tarantová: Hrál Beethoven v Bratislavě? *Hudební věda* 1/2 (1965), 301 – 309.
- TARANTOVÁ 1965b. Marie Tarantová: Ludwig van Beethoven a Heinrich Klein. In *Česko-slovenská Beethoveniána* 2/(2 – 3). Hradec nad Moravicí: Beethovenova společnost v ČSSR, 1965, 32 – 64.
- URDOVÁ 2019. Sylvia Urdová: Hudba a kanonicky sv. Augustína rehole Notre Dame v Bratislave v 18. storočí: poznámky k zachovaným hudobným prameňom. In Edita Bugalová (ed.). *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín V. Príspevky k hudobnej regionalistike*. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie Bratislava 28. – 29. novembra 2018. Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia – Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 2019, 361 – 369.
- VESELOVSKÁ 2016. Eva Veselovská: Po stopách Budínskeho/ Bratislavského antifonára III. *Musicologica Slovaca* 7 (33)/2 (2016), 222 – 248.

VESELOVSKÁ 2020. Eva Veselovská: Kolegiátna kapitula ako centrum liturgického spevu a knižnej kultúry. In Jana Kalinayová-Bartová a kolektív: *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica, 2020, 33 – 51.

*Zenei repertoár* 2017. [Kolektív autorov]: *Zenei repertoár és zenei gyakorlat a 18. századi Magyarországon*. Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2017.

ŽITNÁ 1975. Viera Žitná: Bratislavské spevácke zbory v druhej polovici 19. storočia. In Alexandra Tauberová (ed.): *Franz Liszt a jeho bratislavskí priatelia*. (= Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia, zv. 2), Bratislava: Obzor, 1975, 223 – 227.

## LIEBHARD EGKENFELDER A JEHO SKRIPTORSKÁ ČINNOST'

**Eva Veselovská**

Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

Liebhard Egkenfelder bol mimoriadne vzdelanou osobnosťou svojej doby. Pre dejiny hudobnej kultúry je dôležitý fakt, že okrem výborných písárskych schopností ovládal i notopis. Toto tvrdenie podporujú viaceré doklady Egkenfelderovej činnosti, a to buď zachované rukopisy, ktoré sám napísal alebo jeho testament, ktorého analýze sa budeme podrobnejšie venovať v tejto štúdií.

Liebhard Egkenfelder (*Ekkenfeld, Egkenveld, Egkenuelter, Egkenvelter, Eckenfelder*)<sup>1</sup> sa narodil v mestečku Eggenfelden v Dolnom Bavorsku.<sup>2</sup> Dátum jeho narodenia nie je známy. Titul bakalára získal vo Viedni 3. januára roku 1429.<sup>3</sup> Po skončení štúdií vo Viedni sa v roku 1431 stal učiteľom v mestskej škole v Hainburgu.<sup>4</sup> Egkenfelder pôsobil v Hainburgu aj v šľachtickej rodine Rukkendorfovcov. Okrem učiteľskej činnosti sa venoval aj odpisovaniu kníh, o čom svedčia viaceré záznamy v Traktáte Mikuláša z Dinkelsbühlu, zachovaného v Knižnici augustiniánov v Klosterneuburgu.<sup>5</sup> Liebhard Egkenfelder žil v Hainburgu pravdepodobne päť rokov. Počas pobytu v tomto meste sa oženil s istou Annou Mautnerovou z Bratislavy (vtedajšieho Pressburgu). Následne pôsobil ako pomocný pisár a neskôr ako mestský pisár v Šoprone. V marci roku 1441 ho pozvala do svojich služieb bratislavská mestská rada. Svedčí o tom výdavok za doručenie listu z Bratislavy do Šoprona, zaznamenaný v komornej knihe.<sup>6</sup> Písárske záznamy Egkenfeldera sa v bratislavských mestských knihách zachovali od 3. júla 1441 do 5. apríla 1456. V meste teda pôsobil 15 rokov.<sup>7</sup> Jeho písárska

<sup>1</sup> V štúdií používame tvar Egkenfelder, zavedený Jurajom Spiritzom, ktorý sa vo svojich prácach venoval skriptorskej činnosti a analýze testamentu Liebharda Egkenfeldera. SPIRITZA 1967; SPIRITZA 1998.

<sup>2</sup> V testamente odkazuje 25 guldenov bratrancovi v Eggenfeldene.

<sup>3</sup> Údaj sa nachádza v Matrike artistickej fakulty vo Viedni. Viedeň, Archiv der Universität Wien, Wiener Artistenregister, Acta Facultatis Artium II, UAW Cod. Ph. 7 z rokov 1416 – 1447, s. 66, Nr. 5449/b-14.

Dostupné na <<https://www.univie.ac.at/archiv/artreg/AFA2%20nr%203233%20bis%209262.pdf>> [cit. 24.2.2020].

<sup>4</sup> [...] und ist geschribn worden ze Haimburg von einem halben maister der hohen schuel zu wyenn, der die zeit Schulmaister der benannt stadt ist gewesen und ist genant Liebhardus von Egkenvelden in dem jar do man zalt nach Christi gepurd verczehenhundert jar und in dem ains und dreissigisten jar an sand lucia tag der heyliqn junkfrauen [...]. RUDOLF 1975, 65.

<sup>5</sup> V rukopise sú zmienky aj o pôsobení Egkenfeldera u Rukkendorfovcov. Klosterneuburg, Augustiner Chorherrenstift Cod. 486. Dostupné na <[https://manuscripta.at/hs\\_detail.php?ID=656](https://manuscripta.at/hs_detail.php?ID=656)> [cit. 24.2.2020]. Napríklad f. 25r: *Finitus iste tractatulus de corpore Christi per Liebhardum Egkenveld arcium baccalareum in domo Rukkendorff(ensi) in feria 4ta post Iacobi compilatus quoque a reverendo magistro Nicolao Dinkelspuhel anno domini etc. trecesimo secundo* (30. júl); f. 85r: *Et tantum de illis sermonibus de sanctis. Scripta per me Liebhardum arcium baccalareum de Egkenveld in Haimburga rescripta in domo domini de Rukkendorff anno etc. trecesimo secundo feria tertia ante Augustini etc. etc.* (26. august); f. 162r: *Finis illorum sermonum de animabus per ma(nus) Lieb(hardi) in Haimburga feria quarta ante Letare. Illis temporibus fuit Cesar in Pusanio cum multis exercitibus comitibus principibus et ambasiatores concily Basyliensis et anno etc. millesimo CCCC°XXXVto etc.* (23. marec).

<sup>6</sup> List zo 7. marca 1441: [...] dem Liphart Ekkenfelder [...] statsscheiber daselbst [...].

<sup>7</sup> K písárskej ruke Liebharda Egkenfeldera a jeho pomocníkov pozri bližšie LEHOTSKÁ 1958.

činnosť spočívala v spisomňovaní bežnej agendy mesta, vedení mestských kníh a vyhotovovaní ďalších písomností, za čo dostával od mesta plat. Mesto zastupoval i vo viacerých súdnych sporoch a bol svedkom mnohých testamentárnych rozhodnutí. Patril k váženým občanom mesta. Ako pisár vypomáhal v Bratstve Božieho tela, ktorého členom bol od roku 1445. Od roku 1448 bol správcom (hofmajstrom) kúrie cistercitov pri Kaplnke sv. Kataríny.

Hlavným svedectvom výnimočnej a špecifickej humanistickej osobnosti a skriptorskej činnosti Liebharda Egkenfeldera, ktorá sa týka hudobní, sú ním napísané rukopisy a jeho testament.<sup>8</sup> Egkenfelderove skriptorské aktivity sú doložené v oblasti svetskej i cirkevnej hudobnej kultúry. Okrem notovaných a nenotovaných liturgických kníh (2 žaltáre, lekcionár, evanjeliár, diurnál), ktoré vlastnil, dostal alebo sám napísal (s poznámkou „vlastnou rukou“), je jeho dielom aj jeden rukopis s repertoárom nemeckého minnesangu.

### ***Sammelhandschrift Codex Ser. n. 3344***

Pravdepodobne na pokyn šľachtica Jörga Rukkendorfa v Hainburgu vyhotovil Liebhard Egkenfelder v Hainburgu rukopis, ktorý sa v súčasnosti pod označením *Sammelhandschrift A-Wn Ser. n. 3344* nachádza v Rakúskej národnej knižnici vo Viedni.<sup>9</sup> V rámci tohto kódexu sa nachádzajú viaceré tituly. Na prvých fóliách je uvedený text o erboch,<sup>10</sup> ďalej nasleduje kronika Leopolda Stainreutera *Österreichische Chronik von den 95 Herrschaften*. Mimoriadne zaujímavá je ďalšia pasáž s notovanými časťami nemeckej stredovekej svetskej lyriky (napríklad piesne bavorského rytiera a lyrika Neidharta z Reuenthalu, bavorského šľachtica a minnesängra Reinmara z Brennenbergu, básnika Petra z Arbergu a iné).<sup>11</sup> Kódex dopisovali po Egkenfelderovom odchode z Hainburgu aj iní pisári.

Z jazykovedného a hudobného hľadiska je mimoriadne cenný najmä jedinečný odpis nemeckej lyriky s dvanástimi Neidhartovými piesňami. Ide o takzvaný *Hausbuch*, ktorý je v nemeckej odbornej literatúre známy aj ako *Wiener Neidharthandschrift „w“*.<sup>12</sup> V druhej polovici 15. storočia bol jeho majiteľom farár Kostola svätého Petra vo Viedni Jörg Schrat, ktorého meno je v rukopise viackrát pripísané (prvý krát v roku 1457). V roku 1883 kódex odkúpila Dvorská knižnica vo Viedni od istého Josefa Rettla zo Steyreggu. Piesňová časť kódexu začína priamo na poslednej strane *Kroniky*, čo

---

<sup>8</sup> Nr. 183. MAJOROSSY – SZENDE 2010, 241 – 248.

<sup>9</sup> RUDOLF 1977.

<sup>10</sup> Prvých osem fólií.

<sup>11</sup> V rámci kódexu sa nachádza ešte listina s kľatbou cisára Žigmunda Luxemburského nad z 28. apríla 1434 nad vojvodom Ľudovítom z Ingolstadtu, viaceré listy (aj pokyny k písaniu listov), poznámky o historických skutkoch, literárne texty a kniha bylinkára. Bližší popis rukopisu, jeho hudobnú analýzu uvádza LEWON 2014; MAZAL – UNTERKIRCHER 2014, 67 – 69.

<sup>12</sup> V minulosti bol označovaný aj ako *Schratsche Handschrift*, príležitostne ako *Eghenveldersches/Eghenvelders Liederbuch*.

svedčí o tom, že notované časti nikdy netvorili samostatný celok, ale boli integrálnou súčasťou kompletného rukopisu.

Notovaná časť (takzvaný *Eghenvelder-Liedersammlung*) zastáva v nemeckej jazykovednej a muzikologickej literatúre mimoriadne významné miesto.<sup>13</sup> Je jedným z dôležitých porovnávacích prameňov nemeckej stredovekej lyriky. V Egkenfelderovej zbierke sa nachádza spolu 31 textov nemeckých piesní. Ku každej prvej strofe je pripravená i linajková osnova na zápis melódie. So zapísanou melódiou je v rukopise spolu 20 piesní, z toho dve sú notované len čiastočne. Desiat piesní nemá uvedenú melódiu a pripravené linajkové osnovy ostali prázdne.<sup>14</sup> Skriptor používa tri notačné typy: notáciu chorálnu, menzurálnu a prechodný typ s chorálno-menzurálnym systémom. Z takzvaného „Neidhartovského“ hlavného korpusu sa v zbierke piesní Liebharda Egkenfeldera nachádza dvanásť Neidhartových piesní, z toho deväť je notovaných, ďalej sa uvádza jedna pieseň Mnícha zo Salzburgu – *Maria ward ein pot gesandt*, dve piesne Reinmara z Brennenbergu<sup>15</sup> a anonymná pieseň *Gegrusset seistu, Maria, du uil raine maid*.<sup>16</sup> Väčšina piesní nemá uvedeného autora. Pri takmer tretine piesní sú zaznačené špecifické údaje (napríklad f. 112r s údajom *Brenberger weiß*; f. 102v poznámka *tagweis*; f. 113v *der munich*; f. 109v *Neidhart*). Celá piesňová zbierka je premyslene zostavená a prepracovaná, avšak nemá charakter reprezentatívneho a honorovaného knižného kódexu. Skôr ide o rukopis pre praktickú osobnú potrebu.

Pri celkovom pohľade zbierka piesní Liebharda Egkenfeldera dokumentuje zmiešaný charakter repertoáru a prezentuje špecifické kvality svojho tvorca. Je zostavená z rôznych zdrojov nemeckej stredovekej lyriky, pričom zaznamenáva živý, obľúbený a aktuálny repertoár svojej doby z prostredia Viedne a jej okolia.<sup>17</sup> Zbierka prezentuje dobové znalosti a praktické pohnútky pisateľa.<sup>18</sup> Keďže ide o mimoriadne pestrú zbierku nemeckej lyriky, ktorá vychádza z mnohých ťažiskových zdrojov, predpokladáme, že Liebhard Egkenfelder tento repertoár dôkladne poznal. Výber piesní prezentuje dobový repertoár študentského prostredia Viedenskej univerzity.

---

<sup>13</sup> LOMNITZER 1971; BENNEWITZ-BEHR – MÜLLER 1984.

<sup>14</sup> Najviac prázdnych linajok je v posledných častiach zbierky. Lewon zastáva názor, že Egkenfelder zbierku nedokončil a z Hainburgu odišiel skôr, než bola dopísaná. Ďalšou možnosťou je, že k niektorým vybraným piesňam nemal vzorový exemplár. Podľa Lewona ostal celý rukopis u Rukkerdorfovcov a v päťdesiatych rokoch 15. storočia sa kódex dostal do Viedne.

<sup>15</sup> MARELLI 1999.

<sup>16</sup> LÜTOLF 2003, Nr. 254.

<sup>17</sup> LEWON 2014, 305.

<sup>18</sup> Marc Lewon v svojej štúdiu zastáva názor, že celá zbierka vznikla na podnet grófa Rukkerdorfera. Svojím svetským charakterom (napríklad Neidhartove piesne) totiž veľmi nezapadala do testamentárneho obrazu Liebharda Egkenfeldera. LEWON 2014, 308 – 309.



## Testament Liebharda Egkenfeldera

Druhým hudobným kódexom, ktorý Egkenfelder sám napísal, bol liturgický rukopis (takzvaný *speciálnik*) kancionál-graduál. Hoci sa z obdobia jeho pôsobenia v Bratislave nezachoval žiaden konkrétny liturgický hudobný prameň, priame svedectvo o napísaní kancionála v čase pôsobenia v Bratislave nachádzame v Egkenfelderovom testamente.

Mimoriadne dlhý a zaujímavo koncipovaný testament svedčí o bohatej a široko rozhládenej osobnosti Liebharda Egkenfeldera. Je jedinečným dokladom jeho komplexnej osobnosti. Originál testamentu sa stratil. Jeho celé znenie však zachováva odpis z 13. decembra 1457 (ide o najstarší bratislavský Protokol testamentov, obsahujúci odpisy testamentov z rokov 1427 – 1529).<sup>19</sup> Testament je neobyčajne rozsiahly a obsažný, a je rozdelený do dvoch častí. Skladá sa zo súpisu majetku (knihy, šatstvo, látky, zbrane, náradie, šperky, nehnuteľnosti, mobiliár) a samotného testamentu.<sup>20</sup> Špeciálny význam má súpis Egkenfelderových kníh. Odkázal ich konkrétnym osobám z Bratislavy a okolia (Johannes Schuß, Wennczlaus Pernnhartel, Jörg a Wolfgang Raner, Michel von Newsidel, pán Christoph, Leonhard Planckh,<sup>21</sup> Kungsfelderov syn, doktor Wolff a iní), ale aj inštitúciám (Kláštor v Marianke, Kostol sv. Martina) a škole (pre potreby chudobných študentov<sup>22</sup>).

V testamente uvádza 37 vlastných kníh, ku ktorým pridáva zmienku o štyroch ďalších, ktoré požičal fare Kostola sv. Martina. Štyri kódexy, ktoré spomína v súvislosti s jeho budúcimi majiteľmi, rozširujú celkový počet zmienovaných kníh na 45 kódexov (z tých, ktoré nevytvoril, jeden kódex kúpil, tri dostal a pri štyroch vyslovene uvádza, že ich nenapísal on).

V testamente sa nachádzajú knihy náboženského a právneho charakteru, ďalej filozofické, dejepisné, medicínske diela alebo krásna literatúra.<sup>23</sup> Mimoriadne zaujímavé sú aj detailné popisy jednotlivých kníh napríklad ohľadom väzby (*ist in ain rot sēmische vel gebunden* – viazaný v červenom semiši), výzdoby (*schon illuminiret, am anfang Marie pildung* – krásne iluminovaný rukopis s vyobrazením Panny Márie v úvode), obsahu (*in fine histori von Unser Frawn Visitationis papirein* – špecifikácia modlitieb k sviatku Nanebovzatia Panny Márie a k materiálu rukopisu), notácie (*notel geschrift* – notovaný kódex), pôvodu (*daz hat mir geschannkt her Peter Zistler in gegenbürt herrn Mert, pharrern S. Martini*) alebo záznamov o jeho vlastnej skriptorskej práci (*meiner hanntgeschrift*). Podľa údajov v testamente napísal Liebhard Egkenfelder 16 rukopisov, pri 21 rukopisoch ich pôvod či autorstvo nie sú uvedené.

<sup>19</sup> Bratislava, Archív mesta Bratislavy, Sign. 4n1, ff. 90r – 93v. SPIRITZA 1967, 167 – 182; SPIRITZA 1998, 190 – 215.

<sup>20</sup> Súpis majetku zhotovil Egkenfelder po smrti manželky v roku 1455. Bližší popis: SPIRITZA 1967, 167.

<sup>21</sup> *Item summa de consolacione philozophie und de disciplina scolarium schaff ich Leonhardo Planckh, und I chlainne pettpühel. Item ein cantual schaff ich in daz tal.*

<sup>22</sup> *Item was annderr pücher sind, dye soll man geben armen schueleren.*

<sup>23</sup> Súčasťou kníh testamentu L. Egkenfeldera je napríklad i šachová príručka *item ain deutscher schach zabel schon gemalt[...]*.

Analýza testamentu preukázala, že Egkenfelder vlastnil prekvapivo početnú zbierku liturgických kníh, čo svedčí o silnej duchovnej orientácii ich majiteľa. Kódex č. 11 – evanjeliár, kúpil od bratislavského kanonika Kristiána Leytha: *Item ain puech in pergamen und text geschriben in ainer weissen ligatur, darinn man zu kor das ewangelium list, und habs kaufft von herrn Cristan „Korherrn“, der im spital starb*. Vlastnil taktiež celoročný lekcionár (kódex č. 25), ktorého pôvod nepoznáme: *Item ain chlains püchel in pergamen gar gueter geschriff, und ist ein leccionarius durch das ganncz jar mit schon legenden, in pretel gepunden und mit ain plaben vel uberczogen und beslagen*. Ďalej sa dozvedáme o dvoch žaltároch (kódexy č. 27 a 28), pričom ten prvý bol veľmi malý, iluminovaný kódex s vyobrazením Panny Márie (*Item zway selterel, der ain gar chlain mit ain weissen semisch uberczogen, in pergamen, text geschriben, schon illuminiret, am anfang Marie pildung, der ander auch in pergamen, text geschriff, und ist ain taill grosser mit ainem roten fel uberczogen und beslagen*) a jednom diurnáli, ktorý obsahoval modlitby na sviatok Navštívenia Panny Márie (kódex č. 32). Egkenfelder ho dostal v roku 1454 ako testamentárny svedok od bratislavského kaplána Petra Zistlera: *Item ain swarcz diurnal von herrnn Peter Zistler, in pergamen und text geschriben, in fine histori von Unser Frawn Visitationis papirein*.

Mimoriadne zaujímavá je zmienka o vlastníctve modlitebnej knihy s notami (kódex č. 35). Rukopis Egkenfelderovi daroval kaplán Zistler: *Item ain pettpüchel in pergamen als regel pleter, notel geschriff, darin XV gradus und ander vil oraciones, mit ain plaben vel uberczogen, daz hat mir geschannkt her Peter Zistler in gegenbürt herrn Mert, pharrern S. Martini*.

Medzi hudobné rukopisy vo vlastníctve Egkenfeldera patrili i ďalšie kódexy. Bol to takzvaný „špeciálnik – jeden kancionál / jeden graduál“, uvedený pod číslom 36. Išlo o notovanú knihu na papieri, ktorá mala zmiešaný liturgický charakter. Obsahovala pravdepodobne omšové spevy a nápevy kancionálového charakteru (mohlo ísť i o spevy officia, rôzne antifóny, hymny, cantia).<sup>24</sup> Bola to určite celonotovaná liturgická kniha, keďže označenie graduál alebo kancionál už v stredoveku charakterizovalo hudobný rukopis. Napísal ju sám Egkenfelder: *Item ain special genotirt in regal papir, und ist ain cantual ains gradual, meiner hanntgeschriff*. Táto zmienka potvrdzuje schopnosť Egkenfeldera písať i notované časti, a teda i notované kódexy.

V testamente sa objavujú aj indicie o Egkenfelderovej dobrej orientácii v nemeckej piesňovej lyrike. V kódexe č. 15, ktorý je písaný Egkenfelderovým písmom (*Item ain deutsch puch in ainem roten losch und preter gepunden, darinn vindt man die regierung des grossen Allexander, von der stat Akers, wie die verloren ist worden, der Katho und Teichner deutsch, als meiner hanntgeschriff*), sa nachádza bližšie neznámy text minnesängra a básnika Henricha Teichnera (okolo roku 1310 – pred 1378).

---

<sup>24</sup> Príbuzný typ odpísaného rukopisu, tiež vytvoreného z viacerých vzorov, predstavuje napríklad *Trnavský rukopis* (Budapešť, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 243), ktorý podobne zachytáva viaceré žánrové i notačné okruhy latinskej, nemeckej a českej neskorostredovekej liturgickej hudby nielen v latinčine ale i v národných jazykoch.

Hodnotná knižnica Liebharda Egkenfeldera sa po smrti svojho majiteľa roztratil. Dodnes sa podarilo identifikovať len štyri rukopisy, ktoré Egkenfelder buď napísal alebo vlastnil. Je to *Sammelhandschrift Ser. n. 3344*, uložený v Rakúskej národnej knižnici vo Viedni, *Traktát Mikuláša z Dinkelsbühlu CCl. 486*, ktorý sa nachádza v Knižnici augustiniánov v Klosterneuburgu,<sup>25</sup> *Postily a kázne (Ars moriendi) Múz. 1*, uložené v Maďarskej františkánskej knižnici v Budapešti (Magyar Ferences Könyvtár)<sup>26</sup> a *Kódex B-Br 8879-8880*, ktorý vlastní Kráľovská knižnica v Bruseli (Bibliothèque Royale Brüssel).<sup>27</sup>

## Zhrnutie

Egkenfelderove skriptorské aktivity sú doložené v oblasti svetskej i cirkevnej hudobnej kultúry. Egkenfelder sám napísal a notoval dva hudobné rukopisy. Jeden spomína vo svojom testamente ako kódex „špeciálnik“, tento rukopis sa však nezachoval. Priamym svedectvom písárskej činnosti Liebharda Egkenfeldera je jeho kódex *Sammelhandschrift Ser. n. 3344*. Jeho notovaná časť, nazývaná aj *Eghenvelder-Liedersammlung*, zastáva v nemeckej jazykovednej a muzikologickej literatúre mimoriadne významné miesto. Predstavuje jeden z dôležitých porovnávacích prameňov nemeckej stredovekej lyriky.

Liebhard Egkenfelder bol bezpochyby obdivuhodne vzdelaným obyvateľom neskorostredovekej Bratislavy, ktorý okrem výborných písárskych schopností ovládal i notopis. Toto tvrdenie priamo dosvedčuje jeho zachované a prostredníctvom testamentu citované dielo.<sup>28</sup>

## POUŽITÁ LITERATÚRA

BENNEWITZ-BEHR – MÜLLER 1984. Ingrid Bennewitz-Behr – Ulrich Müller (eds.): *Die Wiener Neidhart-Handschrift w. Transkription der Texte und Melodien*. (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 417; Neidhart Materialien 2), Göpping: Kümmerle, 1984.

---

<sup>25</sup> BORECZKY 2006.

<sup>26</sup> BORECZKY 2006, 162.

<sup>27</sup> Podľa Lewona ide o kódex, uvedený v testamente pod číslom 18. Zastávame názor, že ide skôr o rukopis č. 8 alebo 10. Porovnaj SPIRITZA 1998, 204 – 205. Rukopis obsahuje duchovnú a nemeckú lyriku a dve strany osobných Egkenfelderových poznámok s rôznymi reakciami kronikárskeho charakteru na historické a politické udalosti z rokov 1451– 1453. Na fóliu 24v sa nachádza nemecká pieseň *Carmen p[ro] ingressu Regis Ladi[slai] wienne compositu[m]*, ktorá reaguje na historické udalosti z prelomu rokov 1452/1453. Zápis piesne je však bez melódie. Podľa Franza Mascheka bola pieseň v nemeckom jazyku spievaná pri slávnostnom vstupe kráľa Ladislava Pohrobka do Bratislavy i do Viedne. Pozri MASCHEK 1953, 95.

<sup>28</sup> Štúdia bola vytvorená ako súčasť projektov *Hudba v Bratislave* APVV-14-0681(2015 – 2019) a *CANTUS PLANUS na Slovensku: lokálne prvky – transregionálne vzťahy* APVV-19-0043 (2020 – 2024).

BORECZKY 2006. Anna Boreczky: Details des Bilderkatechismus der Concordantiae caritatis im Klosterneuburger Kodex von Liebhardt Egkenfelder / Detaily z obrazového katechizmu v Concordantiae caritatis v klosterneuburskom rukopise Liebhardta Egkenfeldera. In Dušan Buran (ed.): *Galéria 2004 – 2005*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2006, 161 – 166.

LEHOTSKÁ 1958. Darina Lehotská: Vývoj bratislavskej mestskej kancelárie do roku 1523. In *Historické štúdie* 4. Bratislava: Veda, 1958, 222 – 274.

LEWON 2014. Marc Lewon: Die Liedersammlung des Liebhard Eghenvelder: im Ganzen mehr als die Summe ihrer Teile. In Alexander Rausch – Bjorn R. Tammen (eds.) *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420 – 1450)*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau Verlag, 2014, 299 – 346.

LOMNITZER 1973. Helmut Lomnitzer: Liebhard Eghenvelders Liederbuch. Neues zum lyrischen Teil der sog. Schratschen Handschrift. In *Zeitschrift für deutsche Philologie* 90. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1971, 190 – 216.

LÜTOLF 2003. Max Lütolf (ed.): *Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung II, Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530. Gesänge E-H (Nr. 173-330)*. Kassel etc.: Bärenreiter, 2003.

MAJOROSSY – SZENDE 2010. Judit Majorossy – Katalin Szende (eds.): *Das Preßburger Protocollum Testamentorum 1410 (1427) – 1529*, Teil 1: 1410 – 1487. (= Fontes Rerum Austriacum, Dritte Abteilung: Fontes Iuris, 21/1), Wien: Böhlau Verlag, 2010.

MARELLI 1999. Paolo Marelli (ed.): *Gli "Schwanklieder" nella tradizione neidhartiana trascrizione dai manoscritti f/c/pr, traduzione, commento "Bremenschwank"* (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 658), Göppingen: Kümmerle, 1999.

MASCHEK 1953. Franz Maschek: Die Handschriftensammlung des Stadtschreibers Liebhard Eghenvelder. In *Unsere Heimat. Monatsblatt des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich und Wien* 24. Wien: Verein für Landeskunde von Niederösterreich und Wien, 1953, 93 – 96.

MAZAL – UNTERKIRCHER 1967. Otto Mazal – Franz Unterkircher: *Katalog der abendländischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek: Series nova (Neuerwerbungen): Teil 3: Cod. Serie nova 3201-4000*. Wien: Prachner, 1967.

SPIRITZA 1967. Juraj Spiritza: Testament Liebharda Egkenfeldera, bratislavského mestského notára v rokoch 1441-1456. In *Sborník Slovenského národného múzea. História* 7. Bratislava: Obzor, 1967, 167 – 182.

SPIRITZA 1998; Juraj Spiritza: Curriculum vitae bratislavského mestského notára a skriptora Liebharda Egkenfeldera. In Vincent Sedlák (ed.): *Zborník príspevkov k slovenským dejinám*. Bratislava: Slovenský historický ústav Matice slovenskej, 1998, 190 – 214.

RUDOLF 1975. Rainer Rudolf: Das Testament des Pressburger Stadtschreibers Liebhard Eghenvelder. In *Karpaten Jahrbuch* 27. Stuttgart: Arbeitsgemeinschaft der Karpatendeutschen aus der Slowakei, 1975, 32 – 47.

RUDOLF 1977. Rainer Rudolf: Liebhard Eghenvelder. Leben und Wirken eines Pressburger Stadtschreibers. In *Ostbairische Grenzmarken – Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde* 19. Passau: Universität Passau, 1977, 94 – 100.

## PAMIATKY VIACHLASNEJ HUDBY ZO 16. STOROČIA V BRATISLAVE (POSONIUM, PRESSBURG, POZSONY)

**Marta Hulková**

Katedra muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave

Hudobný historik sa pri svojom výskume cíti najistejšie, ak má k dispozícii hudobné pamiatky danej doby, ktorou sa zaoberá. Pri snahe priblížiť podobu viachlasnej cirkevnej hudby v Bratislave v období renesancie výskum brzdí práve nedostatok primárnych hudobno-historických prameňov, predovšetkým z 15. storočia, ktoré by sme mohli priradiť k niektorému kostolu v rámci mesta. V tomto významnom kultúrnom centre Uhorska, s viacerými kostolmi, kláštorami, kapitulou a univerzitou, mohla mať viachlasná dobová polyfónna hudba už v 15. storočí zreteľnejší ohlas. Prítomnosť školených vokalistov, schopných spievať aj polyfóniu, tu právom môžeme predpokladať aj podľa počtu v kostoloch angažovaných, resp. platených vokalistov, o ktorých sa dozvedáme zo sekundárnych prameňov.<sup>1</sup> Talianska vokálna polyfónia sa pestovala na dvore kráľa Mateja Korvína (1443 – 1490), ktorý v Bratislave založil univerzitu.<sup>2</sup> V súčasnosti však disponujeme z 15. storočia v Bratislave iba prameňmi obsahujúcimi jednohlasnú cirkevnú hudbu, ktorá sa využívala v rámci liturgie. V danej dobe zväčša nemecky hovoriace meštianstvo v Bratislave si popri hospodárskych a ekonomických kontaktoch udržiavalo prepojenia aj v oblasti hudobnej kultúry s nemeckými európskymi centrami a prostredníctvom nich sa sem mohli dostávať hudobné diela aj z iných národných kultúr.<sup>3</sup>

Priaznivejšia situácia pre šírenie dobovej vokálnej polyfónie z kultúrnych centier Európy nastala počas 16. storočia. Umožnil to najmä rozvoj nototlače, pričom naďalej sa praktizovalo aj tradičné odpisovanie hudobných kompozícií do podoby zborníkov. Čo sa týka viachlasnej hudby, z dnešného územia Slovenska sa vo väčšom počte hudobné pamiatky, paradoxne, nezachovali z Bratislavy, ale zo šarišského mesta Bardejov.<sup>4</sup> Mohlo to súvisieť so vzdialenejšou geografickou polohou tohto mesta od tureckého nebezpečenstva, ktoré v tej dobe ohrozovalo a sužovalo život v Uhorsku.

---

<sup>1</sup> Napríklad v Kostole sv. Vavrinca mali k dispozícii po roku 1473 až 24 platených spevákov. Pozri ORTVAY 1908, 482 – 483. Dva kostoly mimo hradieb mesta – Sv. Vavrinca a Sv. Michala – boli začiatkom 16. storočia zbúrané z ochranných dôvodov kvôli tureckému nebezpečenstvu. ORTVAY 1908, 492, 498.

<sup>2</sup> Zásľuhu na tom mala manželka kráľa Mateja Korvína Beatrix Aragónska, dcéra neapolského kráľa. Pozri *Magyarország zenetörténete* I, 1988, 106 – 120.

<sup>3</sup> Pozoruhodný je napríklad výskyt skladby anglického hudobníka Waltera Fryea *Ave regina coelorum* v hudobnom fragmente z 15. storočia, ktorý je uložený v bratislavskej Univerzitnej knižnici, ale pamiatka podľa doterajších zistení hudobných historikov súvisí s kultúrnym prostredím mesta Košice. Bratislava, Univerzitná knižnica, Sign. Inc. 318-I/olim Košice, Knižnica dominikánov, III B 6/. Pozri RAJECZKY 1968, 130 – 131; GANCARCZYK 2001, 215, 234.

<sup>4</sup> Pozri HULKOVÁ 2012, 55.

Za adekvátny dobový hudobný repertoár vokálnej polyfónie zo 16. storočia pestovaný v Bratislave by sa mohli považovať hudobniny v majetku františkánskeho kláštora,<sup>5</sup> kde sa zachovali pozoruhodné súborné i autorské hudobné tlače zviazané niekedy aj do podoby konvolútov a doplnené rukopisnými príväzkami. Zo súborných tlačí sú pozoruhodné benátske tlače, napríklad *Motetti del frutto* (1538, 1539), *Fior de Motetti tratti* (1539) a päťzväzkový titul *Novi Thesauri Musici* (1568) zostavené Pietrom Ioannellim.<sup>6</sup> O výskyte súbornej tlače *Novi Thesauri Musici* máme správy z konca 16. storočia aj v banskom meste Kremnica<sup>7</sup> a zo 17. storočia v kostole evanjelikov v Bratislave.<sup>8</sup> Početné odpisy kompozícií z tejto súbornej hudobnej tlače nachádzame aj v takzvanom *Kežmarskom konvolúte* z konca 16. storočia.<sup>9</sup> Jednotlivé zväzky *Novi Thesauri Musici* sprístupňujú výber z tvorby profesionálnych hudobníkov, ktorí pôsobili v službách šľachty, respektíve na dvoroch vládnucej habsburskej dynastie. Najvýznamnejším mecénom realizácie tohto reprezentatívneho viaczväzkového diela bol samotný cisár Maximilián II., prvý panovník Uhorska korunovaný roku 1563 v Bratislave, ktorého Iacobus Vaet oslavuje štvorhlasnou kompozíciou *Qui gerit Augusti Diademata Cesaris* (obr. 1).



Obr. 1 Erb Maximiliána II. s oslavnou skladbou *Qui gerit Augusti Diademata Cesaris* Jacoba Vaeta v *Novi Thesauri Musici* [...] *liber quintus* (1568), 413.<sup>10</sup>

Foto: Marta Hulková.

<sup>5</sup> Prvýkrát o nich odbornú verejnosť informoval OREL 1930. Pozri tiež KAČIC 1996a, 450 – 454.

<sup>6</sup> RISM B/I 1538<sup>4</sup>, 1539<sup>13</sup>; 1539<sup>6</sup>; 1568<sup>2-6</sup>.

<sup>7</sup> KALINAYOVÁ 1994a, 18.

<sup>8</sup> KORBAČKOVÁ 1994, 59.

<sup>9</sup> HULKOVÁ 1998, 278.

<sup>10</sup> Martin, Slovenská národná knižnica, sign. 13145.

Z autorských tlačí zaujme najstarší titul *Liber selectarum cantionum* (Augsburg, 1520) od Ludovica Senfla, ďalšie benátske tlače omší (*Missarum*, 1542) Nicolasa Gomberta a hymnov Adriana Willaerta (*Hymnorum musica*, 1542).<sup>11</sup> Z konca 16. storočia sa tu nachádzajú tlače s magnifikatmi Orlanda di Lassa (Norimberg, 1580) a introitmi Blasia Amona (*Liber sacratissimarum quas vulgo introitus appellant cantionum selectissimus*, Viedeň, 1582).<sup>12</sup>

Neistotu ohľadne výskytu týchto vzácných hudobných tlačí u bratislavských františkánov v 16. storočí prináša marginálna dobová poznámka, nachádzajúca sa v rámci jedného konvolútu na titulnom liste *Missarum VII. et VIII. Vocum, liber I.* Jacoba Handl-Galla (Praha, 1580).<sup>13</sup> Dozvedáme sa z nej, že sa tieto hudobniny ku bratislavským františkánom dostali darom začiatkom 17. storočia, a to konkrétne roku 1603 z Nitry, zásluhou významného katolíckeho cirkevného hodnostára Františka Forgácha (1560/1566 – 1615), ktorý v tom čase zastával funkciu nitrianskeho biskupa. Z dobovej rukopisnej poznámky nie je zrejmé, pri akej príležitosti a z akého dôvodu daroval Forgách tieto hudobniny bratislavským františkánom a neobsahuje informáciu ani o tom, či predmetom darovania bol iba obsah daného konvolútu alebo viac hudobných jednotiek. Výskum komplikuje aj skutočnosť, že knižnicu bratislavských františkánov počas päťdesiatych rokov 20. storočia premiestnili do knižnice Matice slovenskej v Martine (teraz Slovenskej národnej knižnice), kde sa ku katalogizácii a zaradeniu jednotiek, získaných z viacerých cirkevných knižníc, do tamajšieho knižničného fondu pristúpilo až po čase. Obsah bratislavskej františkánskej knižnice, žiaľ, nevytvára jeden súvislý celok, preto je v súčasnosti ťažké jednoznačne zistiť, ktoré hudobniny mohli patriť medzi tie, ktoré boli darované z Nitry a ktoré by mohli byť majetkom františkánskeho rádu v Bratislave už počas 16. storočia. Pozoruhodné sú však rukopisné prívesky k niektorým hudobným tlačiam tohto fondu, obsahujúce dokonca raritné kompozície čelného hudobníka pôsobiaceho na cisárskom dvore v Prahe Philippa de Monteho,<sup>14</sup> ako aj kompozície Orlanda di Lassa, Leonarda Lechnera a ďalších dobových hudobníkov (obr. 2). Rukopisné zápisy skladieb nachádzame aj na voľných miestach v zachovanej významnej súbornej hudobnej tlači *Novi thesauri musici* (1568, obr. 3).<sup>15</sup> Tieto skutočnosti svedčia o tom, že v prípade hudobnín zachovaných u bratislavských františkánov ide o hudobný repertoár, ktorý neležal nedotknutý na regáloch cirkevnej knižnice, ale bol využívaný v hudobnej praxi, nie je však jasné, v ktorom meste. Aby sme mali presnejšiu predstavu o hudobnom repertoári v prostredí františkánskej rehole v Bratislave v 16. storočí, je potrebné sa oboznámiť s hudobným repertoárom

<sup>11</sup> RISM B/I 1520<sup>4</sup> (A/I S 2804); B/I 1542<sup>2</sup> (A/I G 2974); B/I 1542<sup>11</sup> (A/I W 1113).

<sup>12</sup> RISM A/I L 923; A/I A 940. Súpis všetkých tlačených titulov pozri OREL 1930, 44 – 57; KAČIC 1996a, 451.

<sup>13</sup> RISM A/I H 1976. Signatúra 4873 u bratislavských františkánov, v súčasnosti v Slovenskej národnej knižnici v Martine: Bap 26859.

<sup>14</sup> HULKOVÁ 2015, 150.

<sup>15</sup> Zo súbornej tlače *Novi Thesauri Musici* (1568) sa zachovali tri hlasové zošity. Martin, Slovenská národná knižnica, sign. Bap 13145 (*cantus*), Bap 26766 (*tenor*), Bap 975 (*bassus*).

d’alších kláštorov tejto rehole v stredoeurópskom priestore. Bratislavský františkánsky kláštor v danej dobe bol aj dôležitým miestom politických rokovaní, čo vedie k predpokladu, že hudba tu znela pri cirkevných aj svetských príležitostiach.



Obr. 2 Leonardus Lechner: *Magnificat sexti toni 4 voc.*,  
rukopisná ukážka z františkánskych materiálov.<sup>16</sup>  
Foto: Klára Komorová.



Obr. 3 Rukopisný zápis altového hlasu skladby *Recordatus est quoniam*  
do exemplára *Novi Thesauri musici [...] liber tertius* (1568), 319 – 320  
pod skladbou Jacoba Vaeta *Quoties diem illum considero*.<sup>17</sup>

Foto: Marta Hulková.

<sup>16</sup> Martin, Slovenská národná knižnica, sign. 26860 (olim 4717).

<sup>17</sup> Martin, Slovenská národná knižnica, sign. Bap 975.



Úroveň hudobného života v Bratislave počas 16. storočia, najmä ako nového hlavného mesta tureckými nájzdami okypteného Uhorska, významne vzrástla. Dôležitú úlohu pri tom zohrávala aj skutočnosť, že s novým spoločensko-politickým postavením mesta súvisela úloha konania korunovácií uhorských kráľov v Kostole sv. Martina. Pri tej príležitosti prichádzali do Bratislavy popri hudobníkoch v službách uhorskej šľachty aj hudobníci patriaci k služobníctvu šľachty rozvetvanej habsburskej dynastie. Najvýznamnejšou hudobnou udalosťou korunovačných slávností bola prítomnosť cisárskej kapely z Viedne s profesionálnymi hudobníkmi.<sup>18</sup>

Z druhej polovice 16. storočia sa v knižnici Bratislavskej kapituly zachovala monumentálna rukopisná pamiatka – *Kódex Anny Schumanovej*, ktorá je jedinečným prameňom renesančnej polyfónie so vzťahom ku Kostolu sv. Martina.<sup>19</sup> V protiklade s označením „kódex“, v zmysle štandardne zaužívanej terminológie v prípade stredovekej pamiatky zapísanej na pergamene, tu ide o prameň vyhotovený na ručne vyrobenom papieri. Je to takzvaný *Chorbuch*, určený na spievanie zboru z jedného zborníka. Ide o objemnú pamiatku s rozmermi 450 x 405 mm, ktorá pozostáva zo 413 fólií. Tento rukopis sa dostal do majetku Kostola sv. Martina darom, konkrétne od istej Anny roku 1571, vdovy po bývalom bratislavskom mešťanovi Hansovi Schumanovi, ako to vysvitá z dobovej poznámky, respektíve venovania na vnútornej strane prednej väzby pamiatky.<sup>20</sup> Historik a katolícky kňaz Nándor Knauz koncom 19. storočia túto pamiatku medzi rukopismi knižnice Bratislavskej kapituly označil ako *Antiphonale*.<sup>21</sup> Rukopis ako súčasť fondu kapitulskej knižnice bol od roku 1958 uložený v Štátnom ústrednom slovenskom archíve (teraz Slovenský národný archív), kde ho roku 1972 kompletne zreštaurovali. Historik a archivár Július Sopko označil pamiatku ako *Kancionál*.<sup>22</sup> Vychádzal zo zachovaného štítku pochádzajúceho z chrbta pôvodnej väzby pamiatky. Pod textom venovania je monogram odkazujúci na meno Hansa Schumana a jeho manželky Anny a v ňom dodatočné zápisy „M. Barthol.“ (najskôr Bartholomeus) a monogram „V M“. Predpokladá sa, že tieto dodatočné údaje by mohli odkazovať na mená zapisovateľov pamiatky.<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> Z hľadiska hudby danú problematiku podrobnejšie pozri RYBARIČ 1990; KAČIC 2003.

<sup>19</sup> V rámci bratislavskej Kapitulskej knižnice bola stará sign. *Ru-/bricist. 3*, podľa Knauza sign. 11. Pozri KNAUZ 1870, 14, č. 11. V súčasnosti je uložená v Slovenskom národnom archíve, sign. Ms 11. Pomenovanie pamiatky používame podľa KAČIC 1996b. V staršej slovenskej muzikologickej literatúre sa jej názov uvádza rôzne: *Zbierka Anny Weilandovej rod. Hansenovej*; *Rukopis Anny Hansenovej Schumannovej*; *Kódex Anny Hansenovej*.

<sup>20</sup> Anna, *Weilendt Hannsen Schuman gewesnem Burger alhie zu Prespurg verlaßnen Wittib schenkt dises buech in die khirchen alhie zu sanndt Mertn zu ainer gedechtnus. Geschehen im funftzehen hundert und Ainunndsibentzigistn Jar.* [„Anna, nebohým Hannsom Schumanom bývalým prešporským mešťanom zanechaná vdova daruje túto knihu miestnemu kostolu svätého Martina na pamiatku. Stalo sa roku 1571.“]

<sup>21</sup> KNAUZ, 1870, 14, č. 11. Ako viachlasný rukopisný antifonár označil pamiatku aj Konštantín Hudec a osobu, ktorá rukopis darovala, nazval Anna Hannsenová. HUDEC 1949, 35.

<sup>22</sup> SOPKO 1986, 74 – 75, č. 506.

<sup>23</sup> SOPKO 1986, 74 – 75, č. 506.

*Kódex Anny Schumanovej* sa do pozornosti hudobnej verejnosti dostal v roku 1975, keď maďarská muzikologička Ilona Ferenczi zverejnila o rukopise prvú monografiu.<sup>24</sup> Na základe analýzy repertoára sa ukázalo, že ide o vešperál, s polyfónne spracovanými kompozíciami pre liturgiu hodín. Najväčším počtom sú v pamiatke zastúpené antifóny (120), rezponzória (47), hymny (39), magnifikaty (21). Nachádzajú sa v ňom aj duchovné piesne, tractus, omšová prefácia a iné. Počet kompozícií v pamiatke Ilona Ferenczi určila na 244.<sup>25</sup>

Viachlasné kompozície *Kódexu Anny Schumanovej* sú prevažne štvor- a päťhlasné, výnimočne aj šesťhlasné a komponované väčšinou motetovou technikou, ojedinele aj kánonicky (*fuga*), ako napríklad doxológia v magnifikate Jeana Moutona na fóliu 400<sup>v</sup> – 401<sup>r</sup>. Ide o rozsahovo kratšie kompozície s využitím franko-flámskej imitačnej techniky, ktoré zodpovedali časovému priestoru v rámci vešperového liturgického poriadku. Pozoruhodné je, že *Kódex Anny Schumanovej* obsahuje polyfónne komponované časti večernej liturgie hodín (*vesperae*) nielen na cirkevné sviatky, ale aj na všedné dni. Svojím obsahom reprezentuje preto jedinečnú rukopisnú hudobnú pamiatku aj v kontexte európskeho hudobného dedičstva.

Okrem dvoch skladieb francúzskeho skladateľa Jeana Moutona (ok. 1459 – 1522) – antifóna *Hodie Christus natus* a *Magnifikat*<sup>26</sup> – sú všetky kompozície v *Kódexe Anny Schumanovej* zapísané anonymne. Po identifikácii skladieb rukopisu sa ukázalo, že autorsky sú v ňom zastúpení najmä franko-flámski, nemeckí a francúzski skladatelia, jeden taliansky a jeden španielsky autor, ktorí prevažne žili a tvorili na rozhraní 15. a 16. storočia, respektíve v prvej polovici 16. storočia:<sup>27</sup> Heinrich Finck (1444/1445 – 1527), Heinrich Isaac (1450 – 1517), Antonius Divitis (ok. 1470 – ok. 1530), Jean Richafort (1480 – 1547), Stephan Mahu (ok. 1480/1490 – 1541), Adam Renner (ok. 1482/1485 – 1520), Costanzo Festa (1485/1490 – 1545), Claudin de Sermisy (ok. 1490 – 1562), Sixt Dietrich (1493/1494 – 1548), Johann Walter (1495/1496 – 1570), Cristóbal de Morales (1500 – 1553), a ďalší.<sup>28</sup> Cirkevné kompozície skladateľov, ktorí sú zastúpení v *Kódexe Anny Schumanovej*, boli bežne zaradované do súborných hudobných tlačí zostavovaných a vydávaných v prvej polovici

---

<sup>24</sup> FERENCZI 1975.

<sup>25</sup> Podľa jej štúdie z roku 1975 bol počet skladieb v pamiatke 239, novšia štúdia modifikuje tento počet na 244; pozri FERENCZI 1975 a FERENCZI 2015. *Census-Catalogue* 4, 1988 uvádza skladby *Kódexu Anny Schumanovej* nasledovne: 2 *Mass Proper sections*, 21 *Magnificats (1 incomplete)*, 2 *psalms*, 40 *hymns*, 171 *motets*, 1 *set of responses*, 2 *Benedicamus dominos*, 1 *textless piece* = 240. Podľa online databázy DIAMM je počet kompozícií v pamiatke tiež 240, pozri DIAMM, dostupné na <<https://www.diamm.ac.uk/sources/1201/#/>> [cit. 15.1.2020].

<sup>26</sup> Poradové číslo podľa rozpisu repertoára *Kódexu Anny Schumanovej* FERENCZI 1975, č. 9 (*Hodie Christus natus*) a č. 227 (*Magnificat*). Od Jeana Moutona boli v pamiatke navyše identifikované 2 magnifikaty, pozri FERENCZI 1975, č. 216 a 232.

<sup>27</sup> Mená identifikovaných skladateľov uvádzame chronologicky podľa ich dátumu narodenia pričom vychádzame z hesiel v lexikóne MGG 1994 – 2007.

<sup>28</sup> Pozri FERENCZI 1975; *Census-Catalogue* 4, 1988, 291 uvádza ďalších dvoch skladateľov: Jacob Regnart, Laurus Padovano, ale neudáva, o ktorú konkrétnu skladbu ide.

16. storočia v talianskych (Benátky, Rím), francúzskych (Paríž, Lyon) a nemeckých (Norimberg, Wittenberg) mestách.<sup>29</sup> Kompozície tých skladateľov, ktorých život presahoval do druhej polovice 16. storočia (Claudin de Sermisy, Johann Walter) nachádzame v súborných tlačiach naďalej a ostatných skladateľov iba ojedinele.

Rukopisné ani tlačené predlohy, na základe ktorých by bohatý hudobný repertoár *Kódexu Anny Schumanovej* mohol byť zaznamenaný, v Bratislave nenachádzame. Zatiaľ nie je možné jednoznačne zodpovedať otázku, kedy a kde bola táto objemná rukopisná pamiatka vyhotovená. Hypotéza Júliusa Sopku, že ju dala vyhotoviť Anna Schumanová roku 1571 pre potreby Kostola sv. Martina v Bratislave, zatiaľ ostáva nepotvrdená.<sup>30</sup> Je pravdepodobnejšie, že pamiatka vznikla mimo Bratislavy a dostala sa sem vďaka životnému osudu Anny Schumanovej. Možno však predpokladať, že repertoár pamiatky po roku 1571, čiže po venovaní rukopisu Kostolu sv. Martina, znel v Bratislave.

Zostavovateľ *Kódexu Anny Schumanovej* bol jednoznačne výborne rozhladený hudobník. Vyberal z tvorby významných skladateľov, ktorí pôsobili na pápežskom dvore (Constanzo Festa, Cristóbal de Morales) na dvoroch vysokej šľachty (Heinrich Finck, Adam Rener, Claudin de Sermisy, Stephan Mahu) a istý čas aj na cisárskom dvore (Heinrich Isaac). Dostať sa k hudobným tlačiam alebo odpisom tvorby spomínaných hudobníkov bolo možné vo väčších kultúrnych centrách Európy. Pozoruhodné je, že medzi dvanástimi doteraz po mene známymi skladateľmi nachádzame v rukopise aj skladbu reprezentanta protestantizmu, luterána Johanna Waltera.<sup>31</sup> Aj Sixt Dietrich sympatizoval s luteránmi.<sup>32</sup> Skutočnosť, že do repertoára *Kódexu Anny Schumanovej* sa dostali kompozície hudobníkov pôsobiacich v protestantskom prostredí naznačuje, že cirkevné prostredie, v ktorom pamiatka vznikla, bolo tolerantné voči tvorbe reprezentantov Lutherovej reformácie.

Pri uvažovaní o mieste vzniku pamiatky je dôležité prihliadnuť aj na tú skutočnosť, že melódie antifón, ktoré sú v rukopise viachlasne spracované, nekorešponujú s melodickými variantmi, vyskytujúcimi sa v antifonároch bratislavskej kapituly, čo tiež podporuje úvahy, že pamiatka nevznikla v Bratislave.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Kompozície od týchto identifikovaných skladateľov sa nachádzajú vo viacerých súborných tlačiach, napríklad v titule obsahujúcom motetá z roku 1521 a vydanom v Benátkach (Jean Mouton, Antonius Divitis, Jean Richafort, Constanzo Festa), v hudobnej tlači obsahujúcej magnifikaty z roku 1534 a vydané v Paríži, alebo kompozície určené na večery, vydané vo Wittenbergu roku 1540 a 1544 (Antonius Divitis, Cristóbal de Morales, Jean Richafort, Adam Rener, Heinrich Isaac, Johann Walter) a ďalší. Pozri repertoár súborných tlačí: RISM B/I 1521<sup>4</sup>, 1534<sup>8</sup>, 1540<sup>5</sup>, 1544<sup>4</sup>. Zo spomínaných skladateľov iba kompozície Jeana Moutona boli vydávané od začiatku 16. storočia v Benátkach i v Ríme (RISM B/I 1505<sup>2</sup>, 1514<sup>1</sup>, 1519<sup>1</sup>, 1526<sup>2</sup>) a s jeho skladbami sa stretávame v tlačiach publikovaných aj v sedemdesiatych rokoch 16. storočia, napríklad v Paríži (RISM B/I 1572<sup>2</sup>).

<sup>30</sup> Túto hypotézu publikoval SOPKO 1986, 74 – 75 a prevzal ju aj KAČIC 1996b, 68.

<sup>31</sup> Pozri MGG, Personenteil, 17, 2007, 430 – 435.

<sup>32</sup> Pozri MGG, Personenteil 5, 2001, 1019 – 1022.

<sup>33</sup> Pozri FERENCZI, 1989, 52.

Z viachlasných duchovných piesní zaznamenaných v *Kódexe Anny Schumanovej* je identifikovaná skladba *Fit porta Christi pervia*, komponovaná sylabicky a syrytmicky.<sup>34</sup> Bez uvedenia autora bola zverejnená v súbornej tlači *Veteres ac piae cantiones* (1561) vydanej v Norimbergu.<sup>35</sup> Autorom tejto skladby mohol byť podľa Martina Horynu zostavovateľ súbornej tlače Christophorus Hecyrus/Schweher.<sup>36</sup> Táto štvorhlasná skladba, komponovaná na základe melódie latinského hymnu, sa rozšírila aj v ďalších mestách Uhorska. V rukopisej podobe ju nachádzame v pamiatkach z evanjelického prostredia zo 16. storočia v Bardejove<sup>37</sup> a zo 17. storočia v *Lubickom spevníku*.<sup>38</sup> Výskyt tejto skladby v *Kódexe Anny Schumanovej* posúva možnú hornú hranicu vzniku pamiatky do šesťdesiatych rokov 16. storočia.

V protiklade tomu notácia viachlasných skladieb v *Kódexe Anny Schumanovej* ukazuje na starší spôsob, ktorý sa využíval častejšie v 15. storočí, respektíve v prvej polovici 16. storočia. Jednotlivé hlasy viachlasných hudobných jednotiek, zväčša štvor- až šesťhlasných, zaznamenaných úhl'adnou bielou menzurálnou notáciou s prevahou dvojtónových ligatúr sa nachádzajú na ľavej a pravej strane fólií (obr. 4). Umožnilo to menšiemu vokálnemu zboru stojacemu okolo rukopisu priamo z neho interpretovať kompozície. Počas druhej polovice 16. storočia už prevažovali zápisy cirkevných skladieb v podobe hlasových zošitov, čo súviselo s narastajúcim počtom vokálnych hlasov v kompozíciách.

Zapisovateľmi *Kódexu Anny Schumanovej* boli dve osoby, z ktorých prvá ruka zaznamenala notácie i väčšinu textov skladieb a druhá ruka dopisovala texty skladieb na fóliách 194r až 257r. Dodatočné textové varianty pochádzajúce od ďalšieho, tretieho skriptora sú pozoruhodné napríklad na fóliách 96v a 97r pri skladbe *Qui pace Christi*, kde sa nad pôvodným textom nachádza nový text *Artus solutos ut qui es*. Tieto dodatočné textové varianty môžu naznačovať, že pamiatka mohla byť využitá v prostredí, kde bol starý text aktualizovaný podľa potrieb nového majiteľa (obr. 5). Možno táto tretia ruka zasahovala do rukopisu až v Bratislave, lebo pri antifóne *Sancte Nicolae* (228v – 231r) neskoršie vsunutý text *Domine Deus noster* patrí k sviatku sv. Martina, patróna bratislavského kapitúlskeho kostola. Zároveň tým silnie argument pre predpoklad, že rukopis sa po jeho získaní do vlastníctva využíval v hudobnej praxi bratislavského Kostola sv. Martina.

---

<sup>34</sup> Za identifikáciu skladby vďačíme Róbertovi Árpádovi Murányimu, pretože táto skladba sa nachádza aj v *Bardejovskej zbierke hudobnín*. Pozri MURÁNYI, 1991, č. 447 a 2477.

<sup>35</sup> RISM B/I 1561<sup>1</sup>, č. 4.

<sup>36</sup> Horyna upozornil aj na viaceré podobné znaky *Kódexu Anny Schumanovej* s rukopisom polyfónnej hudby č. 9 z Kaplánskej knižnice v Českom Krumlove, ktorý zaznamenáva repertoár vešpier na významné cirkevné sviatky a zapísané je v ňom aj cantio *Fit porta Christi pervia*. Pozri HORYNA 2000, VIII – IX.

<sup>37</sup> MURÁNYI 1991, č. 447, 2477.

<sup>38</sup> HULKOVÁ 1988, 30.



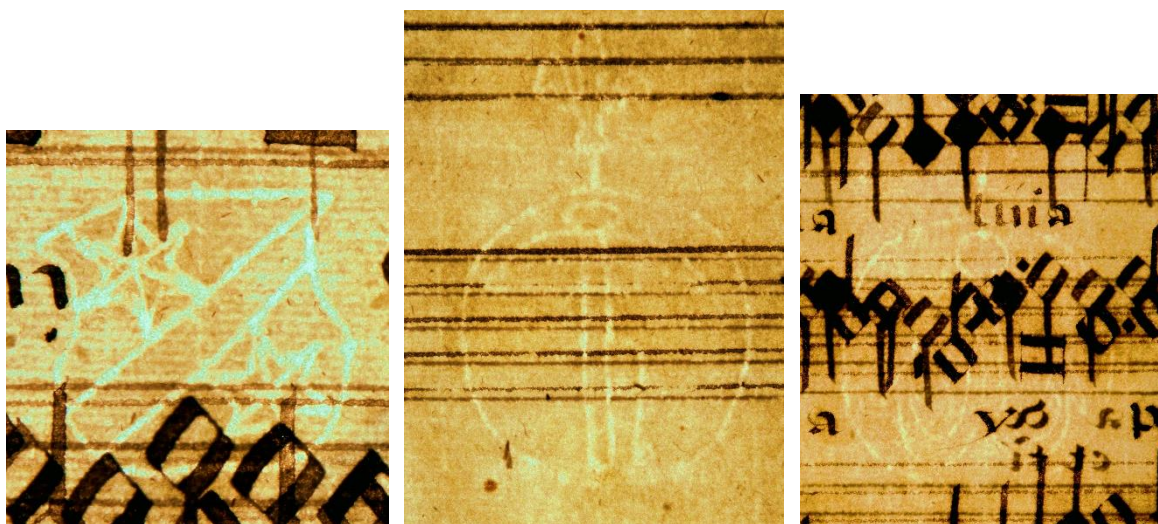
Obr. 4 Hymnus *Festum nunc celebre* od Johanna Waltera.  
 Ukážka notácie v *Kódexe Anny Schumanovej* na fóliu 81v – 82r.  
 (Identifikácia skladby FERENCZI 1975, č. 58.)



Obr. 5 Hymnus *Qui pace Christi / Artus solutos ut qui es.*  
 Ukážka dodatočného zápisu textu v *Kódexe Anny Schumanovej* na fóliu 96v – 97r.

Pod notami kmeňového (prvého) notátora nebol text doplnený jedine pri kompozíciách liturgie sv. Anny. Začiatok tejto liturgie na fóliu 140r je vyznačený osobitne (*Anne*). Ilona Ferenczi pátrala po chýbajúcom texte, pričom sa mohla oprieť o rakúske predlohy.<sup>39</sup> Meno Anna malo pravdepodobne pre zapisovateľa osobitný význam, pretože v rámci antifóny *Ave gemma claritatis* (245v – 247r) nahradil v druhej časti sopránového a tenorového hlasu slovo *Catherina* slovami *Anna mater*.<sup>40</sup>

Pokračujúci výskum, zohľadňujúci aj pôvod použitého papiera, prináša ďalšie možné indície, ktoré by mohli pomôcť pri objasnení miesta a času vzniku *Kódexu Anny Schumanovej*. Pri vyhotovení pamiatky boli využité štyri odlišné druhy papiera. Pri troch z nich nachádzame podobné filigrány, ktoré zverejňuje publikácia Charlesa M. Briqueta,<sup>41</sup> ako aj novšia nemecká databáza vodoznakov *Wasserzeichensammlung Piccard*<sup>42</sup> (obr. 6a-c). Získané časové a miestopisné údaje rozšírili geografický priestor možnej výroby použitého papiera kódexu. Papier s vodoznakmi blízkymi papieru



Obr. 6a-c Ukážka identifikovaných vodoznakov v *Kódexe Anny Schumanovej*:  
 fólio 38 – erb so šikmo vedenými linajkami a hviezdami;  
 fólio 108 – kuša v kruhu s paliou;  
 fólio 120 – kotva v kruhu s hviezdou.

*Kódexu Anny Schumanovej* sa používal najmä v rakúskych mestách (Graz, Innsbruck, Viedeň) a v prípade všetkých troch vodoznakov sa stretávame s výskytom aj v Prahe. Práve v Prahe sa objavuje istý dvorský tlačiar s menom Hans Schuman, ale až v závere 16 storočia.<sup>43</sup> Nemohlo teda ísť o manžela

<sup>39</sup> FERENCZI 2015.

<sup>40</sup> FERENCZI 1975, 67.

<sup>41</sup> BRIQUET 1923, č. 495 Praha (1539 – 1546); č. 762 Praha (1538 – 1543), Brno (1541), Viktring (1542 – 1544), Lubľana (1534), Rím (1557 – 1559); č. 1012 Praha (1544 – 1583), Drážďany (1545), Innsbruck (1548), Viedeň (1565).

<sup>42</sup> Stuttgart, Landesarchiv Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv: *Wasserzeichensammlung Piccard*, Bestand J 340, č. 119000, 119181 Graz (1506, 1537), č. 119179 Praha (1528); č. 123858 Innsbruck (1549); č. 24005, 24009 Innsbruck (1556, 1559); č. 24002, 24004 Viedeň (1566, 1569). Dostupné na <<https://www.piccard-online.de/start.php>> [cit. 17.1.2020].

<sup>43</sup> CHYBA, 1966, 247 – 248.

Anny, ktorý v roku darovania pamiatky (1571) bol uvedený už ako nebohý. Je málo pravdepodobné, že by mohla byť Anna Schumanová totožná s majiteľkou tlačiarne v pražskom Starom meste roku 1596, skôr ide o manželku pražského tlačiara, zhodou okolností tiež s menom Anna, ktorá viedla tlačiareň po smrti manžela.

Vráťme sa k osobe Anny Schumanovej žijúcej v Bratislave, ktorá darovala pamiatku Kostolu sv. Martina. Vlastniť taký vzácny hudobný rukopis nebolo pre manželku mešťana v tej dobe bežnou záležitosťou. Mohla sama financovať realizáciu kódexu, alebo to mohol byť skôr niekto z jej predkov, po ktorých rukopis zdedila? Vysvetlilo by to generáčne starší hudobný repertoár v rukopise v porovnaní s rokom darovania 1571. Na tieto otázky bude treba hľadať odpoveď v budúcnosti. Isté je, že roku 1571 tento vzácny polyfónny *Vesperale* bol vďaka bratislavskej rodine Schumanovcov venovaný Kostolu sv. Martina a dodatočné textové varianty nad viacerými pôvodnými textami vokálnych skladieb vypovedajú o tom, že repertoár tejto pamiatky sa mohol stať súčasťou hudobnej praxe v Bratislave.

V druhej polovici 16. storočia v Európe postupne silnela vlna protireformácie, čo bola odpoveď na protestantské náboženské smery, ktoré získavali čoraz väčší vplyv medzi obyvateľstvom. Katolícki teológovia na pôde Tridentského koncilu (1545 – 1563) mali záujem riešiť vzniknutý rozkol v kresťanskom náboženstve. Bratislava v danej dobe patrila v strednej Európe k mestám, kde katolíci nestratili natrvalo svoje kostoly na rozdiel od väčšiny kráľovských miest v Hornom Uhorsku, ktoré sa priklonili k protestantom. Repertoár *Kódexu Anny Schumanovej* svedčí o tom, že bol zaznamenaný pre potreby katolíckeho cirkevného spoločenstva a po roku 1571 v Bratislave tiež znel v katolíckom chráme. Nepodarilo sa nám zatiaľ zistiť, či aj v ďalších bratislavských kostoloch počas 16. storočia vlastnili rukopisy s renesančnou polyfónnou hudbou.<sup>44</sup>

Aj na prelome 16. a 17. storočia bol Kostol sv. Martina v Bratislave centrom pestovania renesančnej polyfónie. Svedectvo o tom podáva inventárny zoznam hudobnín *Catalogus Librorum Cantionum Venerabili Capituli Posoniensi*, spísaný roku 1616.<sup>45</sup> Obsahuje záznamy o hudobných tlačiach ako aj o rukopisoch, ale žiaľ, samotné hudobniny sa nezachovali. Presne nevieme, kto sa zaslúžil o ich získanie, najskôr miestni kantori, respektíve vedúci chóru (regenschori).<sup>46</sup> V každom prípade však spevákom kostola bola v čase zhotovenia inventára k dispozícii väčšia zbierka hudobnín z rôznych kultúrnych centier Európy. Prevažovali v nej autorské hudobné tlače z osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 16. storočia, vydávané vo významných európskych tlačiarniach (Benátky, Rím,

<sup>44</sup> Možný výskyt ďalšej viachlasnej hudobnej pamiatky z daného obdobia uvádza NOVÁČEK 1978, 20.

<sup>45</sup> *Catalogus Librorum Cantionum Venerabili Capituli Posoniensi*. Podrobný rozpis a identifikáciu obsahu tohto hudobného inventára pozri KALINAYOVÁ 1994b, 24 – 27. Pozri tiež PÓR 1885, 781; PÓR 1885, 782; NOVÁČEK 1978, 15; HULKOVÁ 1989, 75 – 76; KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2015, 354.

<sup>46</sup> Mená kantorov z konca 16. storočia v Kostole sv. Martina v Bratislave uvádza NOVÁČEK 1978, 14.

Norimberg, Mníchov, Augsburg, Viedeň, Graz, Antverpy, Praha). Z autorov európskeho hudobného repertoára sú zastúpení významní reprezentanti, ktorí vo svojich kompozíciách vychádzali z princípov franko-flámskej polyfónie, ale využívali aj modernejšie talianske podnety, najmä v tej dobe obľúbenú benátsku polychóriu. Inventárny zoznam hudobníkov informuje o vlastníctve 26 publikovaných titulov z tvorby 20 dobových hudobníkov.<sup>47</sup> Ako najstaršia hudobná tlač je tu evidovaná *Sex misse suavissimis* (Benátky, 1562) od Jacoba de Kerleho, franko-flámskeho hudobníka, ktorý striedavo pôsobil v službách šľachty a cirkvi a svoju životnú púť ukončil v Prahe.<sup>48</sup> Najviac hudobných tlačí pochádza od Orlanda di Lassa, jedného zo završiteľov vrcholnej fázy hudby obdobia renesancie. Celkove prevažuje tvorba hudobníkov pôsobiacich v katolíckych kultúrnych centrách Rakúska, južného Bavorska a v talianskych mestách.

Popri prevažujúcom počte autorských hudobných tlačí pozoruhodnými titulmi v inventári hudobníkov Kostola sv. Martina sú súborné hudobné tlače *Missae quinque, quinque vocibus* zostavené Fridericom Lindenerom (Norimberg, 1590) a *Thesaurus litaniarum* od zostavovateľa Georgia Victorina (Mníchov, 1596).<sup>49</sup> Predstavujú bohatú zásobnicu polyfónnej cirkevnej hudby od významných dobových hudobníkov. Medzi hudobníkmi inventára obsahujúcimi cirkevnú hudbu zaujme hudobná tlač s päťhlasnými svetskými madrigalmi talianskeho hudobníka Luca Marenzia,<sup>50</sup> jedného z vrcholných predstaviteľov tohto hudobného druhu v období vrcholiacej renesancie. Z obsahu inventára sa dozvedáme aj o vlastníctve rukopisných hudobníkov, napríklad v podobe *Missae scriptae* to boli omše Philippa de Monteho, hudobníka cisára Rudolfa II., sídliaceho v Prahe. Omše Monteho boli rozšírené v katolíckom ako aj protestantskom cirkevnom prostredí v širšom stredoeurópskom priestore, vrátane dnešného Slovenska.<sup>51</sup> Ak sa z hudobných tlačí a rukopisov uvádzaných v inventári vyberal repertoár pre hudobnú prax počas cirkevných obradov v Kostole sv. Martina, predpokladá to prítomnosť výborne školených profesionálnych hudobníkov v tomto prostredí na prelome 16. a 17. storočia.

---

<sup>47</sup> V abecednom poradí ide o nasledovných hudobníkov: Blasius Ammon (1558 – 1590), Serafino Cantone (2. polovica 16. storočia), Giovanni Croce (1557 – 1609), Christian Erbach (ok. 1570 – 1635), Johann Feldmayr (ok. 1575 – po roku 1625), Jacob Flori (1550/54 – po roku 1599), Hans Leo Hassler (1564 – 1612), Jacobus de Kerle (1531/1532 – 1591), Orlando di Lasso ((1532 – 1594), Theodorus Leonardus (2. polovica 16. storočia), Fridericus Lindener (ok. 1542 – 1597), Johannes Matelart (ok. 1538 – 1607), Luca Marenzio (1533/1534 – 1599), Piat Maulgred (prelom 16. a 17. storočia), Philipp de Monte (1521 – 1603), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 – 1594), Franz Sales (ok. 1540 – 1599), Peregrinus Valla (?), Georgius Victorinus (ok. 1570 – 1631), Florius Zachardus (polovica 16. storočia – po roku 1604). Porovnaj KALINAYOVÁ 1994, 24 – 27.

<sup>48</sup> BRENNECKE 2001.

<sup>49</sup> RISM B/I 1590<sup>1</sup>, 1596<sup>2</sup>.

<sup>50</sup> *Lucae Marentii, musici celeberrimi, madrigalia quinque vocum*. Nürnberg: P. Kauffmann, 1601. RISM B/I 1601<sup>12</sup> tiež RISM A/I M 576.

<sup>51</sup> Pozri HULKOVÁ 2015, 139.



Záverom možno konštatovať, že neistota ohľadom pestovania polyfónnej hudby v Bratislave v období renesancie, najmä v 15. ako aj v prvej polovici 16. storočia, sa významne zmenila po roku 1571. Na základe repertoára zachovaného rukopisného *Kódexu Anny Schumanovej*, ako aj z cenných poznatkov získaných z inventárneho zoznamu hudobní (1616) Kostola sv. Martina, možno predpokladať, že v poslednej štvrtine 16. ako aj začiatkom 17. storočia sa pestovanie vokálnej polyfónie v Bratislave dostalo na vysokú európsku úroveň. Dostupnosť interpretačne i umelecky náročného dobového hudobného repertoára v Kostole sv. Martina ako aj v kláštore františkánov v Bratislave poukazuje na plnohodnotné zapojenie sa do pestovania dobovej viachlasnej cirkevnej hudby. Mohlo to súvisieť s posilnením postavenia Bratislavy ako hlavného mesta Uhorska a zároveň aj mesta kráľovských korunovácií. Najmä počas slávnostných korunovácií bola príležitosť sa inšpirovať umeleckou úrovňou a hudobným repertoárom cisárskej kapely, ktorá sem zavítala z Viedne a bola jedným z najkvalitnejších profesionálnych umeleckých súborov Európy.<sup>52</sup>

## POUŽITÁ LITERATÚRA

BRENNECKE 2001. Wilfried Brennecke: Kerle, Jacobus de [heslo]. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London: Oxford University Press, <sup>2</sup>2001.

BRIQUET 1923. Charles M. Briquet: *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 volumes. Leipzig: Verlag von Karl W. Hiersemann, 1923 (reprint vydania z roku 1907).

*Census-Catalogue 4*, 1988. Charles Hamm – Herbert Kellman (eds.): *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*. vol. 4, compiled by the University of Illinois Musicological Archive. Stuttgart-Neuhausen: Hänssler-Verlag, 1988.

DIAMM. *The Digital Image Archive of Medieval Music*. Online portál spravovaný Hudobnou fakultou Univerzity v Oxforde, Dostupné na <<https://www.diamm.ac.uk/>> [cit. 15.1.2020].

FERENCZI 1975. Ilona Ferenczi: Mehrstimmige Sammlung aus dem 16. Jahrhundert in Pressburg (Kodex Anna Hannsen Schuman). *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 17 (1975), 59 – 165.

FERENCZI 1989. Ilona Ferenczi: Polyfónny vesperál dómu sv. Martina v Bratislave. In *Hudobný život Bratislavy od stredoveku po barok*. (= Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia, zv. 18), Bratislava: MDKO, 1989, 46 – 52.

FERENCZI 2015. Ilona Ferenczi: Das Anna-Offizium des Anna Hannsen Schuman-Kodex. *Studia Musicologica* 56/2 – 3 (2015), 247 – 255.

---

<sup>52</sup> Štúdiá je súčasťou riešenia projektu APVV 14-0681 a projektu VEGA č. 1/0331/20.

- GANCARCZYK 2001. Paweł Gancarczyk: *Musica scripta. Kodeksy menzurálne II polowy XV wieku na wschodzie Europy Łacińskiej*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2001.
- HORYNA 2000. Martin Horyna (ed.): *22 vícehlasých hymnů z rukopisu Kaplanské knihovny v Českém Krumlově č. 9*. České Budějovice: Státní vědecká knihovna, 2000.
- HUDEC 1949. Konštantín Hudec: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*. Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení, 1949.
- HULKOVÁ 1988. Marta Hulková: Ľubický spevník. In *Musicologica Slovaca* 12. Bratislava: Veda, 1988, 11 – 134.
- HULKOVÁ 1989. Marta Hulková: Hudobné tlače ako súčasť šírenia viachlasnej hudby v Bratislave v 16. a 17. storočí. In *Hudobný život Bratislavy od stredoveku po barok*. (= Hudobné tradície Bratislavy od stredoveku po barok, zv. 18), Bratislava: MDKO, 1989, 71 – 81.
- HULKOVÁ 1998. Marta Hulková: Hudobný konvolút z Lyceálnej knižnice v Kežmarku. *Slovenská hudba* 24/3 (1998), 264 – 308.
- HULKOVÁ 2012. Marta Hulková: Hudobné tlače Bardejovskej zbierky hudobnín zo 16. storočia – spojitosti s českými vzdelancami. In *Clavibus unitis* 1. Praha: Nadace pro dějiny kultury ve střední Evropě, 2012. Dostupné na [http://www.acecs.cz/media/cu\\_2012\\_01.pdf](http://www.acecs.cz/media/cu_2012_01.pdf) [cit. 15.1.2020].
- HULKOVÁ 2015. Marta Hulková: The Reception of the Oeuvre of Composers Active at the Court of Rudolf II in Prague in the Contemporaneous Musical Repertoire of Historical Upper Hungary. *Hudební věda* 52/2 (2015), 133 – 157.
- CHYBA 1966. Karel Chyba: *Slovník knihtiskařů v Československu od nejstarších dob do roku 1860*. Praha: Strahovská knihovna, 1966.
- KAČIC 1996a. Ladislav Kačic: Mehrstimmiger Gesang der Franziskaner in Mitteleuropa im 17. Jahrhundert. *Slovenská hudba* 22 3/4 (1996), 450 – 454.
- KAČIC 1996b. Ladislav Kačic: Renesancia. In Oskár Elschek (ed.): *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied – ASCO Art & Science, 1996, 64 – 74.
- KAČIC 2003. Ladislav Kačic: Musik zur Zeit der Preßburger Krönungsfeierlichkeiten (1563 – 1830). In Marta Hulková (ed.): *Musicologica Istropolitana* 2. Bratislava: Stimul, 2003, 31 – 50.
- KALINAYOVÁ 1994a. Jana Kalinayová: Inventárny zoznam latinskej školy v Kremnici z roku 1599. In Jana Kalinayová (ed.): *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16. – 17. storočí*. Bratislava: Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 1994, 18.
- KALINAYOVÁ 1994b. Jana Kalinayová: Katalóg hudobnín dómu sv. Martina v Bratislave z roku 1616. In Jana Kalinayová (ed.): *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16. – 17. storočí*. Bratislava: Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 1994, 24 – 27.
- KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2015. Jana Kalinayová-Bartová: Italian music in the repertoire of Bratislavian musical institutions in the seventeenth century. In Tomasz Jeż – Barbara Przybyszewska-Jarmińska – Marina Toffetti (eds.): *Italian music in Central-Eastern Europe: around Mikolaj Zieleński's Offertoria and communiones (1611)*. Venezia: Fondazione Levi, 2015, 349 – 164.
- KNAUZ 1870. Nándor Knauz: *A Pozsonyi káptalannak kéziratái*. Esztergom: Horák, 1870.

KORBAČKOVÁ 1994. Ivana Korbačková: Inventárny zoznam hudobnín a hudobných nástrojov evanjelického kostola v Bratislave z roku 1657. In Jana Kalinayová (ed.): *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16. – 17. storočí*. Bratislava: Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 1994, 51 – 65.

*Magyarország zenetörténete I*, 1988. Benjamin Rajeczky (ed.): *Magyarország zenetörténete I*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988.

MGG. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. Ludwig Finscher. Kassel – Stuttgart: Bärenreiter – Metzler, 1994 – 2007.

MURÁNYI 1991. Róbert Árpád Murányi: *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*. (= Deutsche Musik im Osten, Bd. 2), Bonn: G. Schröder, 1991.

NOVÁČEK 1978. Zdenko Nováček: *Hudba v Bratislave*. Bratislava: OPUS, 1978.

OREL 1930. Dobroslav Orel: *Hudební památky františkánské knihovny v Bratislavě*. (= Sborník Filosofické fakulty University Komenského v Bratislavě 7/59 (6)). Bratislava: Filosofická fakulta University Komenského, 1930, 5 – 91.

ORTVAY 1908. Tivadar Ortway: *Pozsony város története*. Pozsony: A pozsonyi első takarékpénztár, 1908.

PÓR 1885a. Antal Pór: A pozsonyi társas káptalani egyház leltára 1605-ből. In *Történelmi tár 3.* sorozat, 8. kötet, 1885. Budapest: A magyar történelmi társulat, 772 – 782.

PÓR 1885b. Antal Pór: A pozsonyi társas káptalani egyház énekesgyűjtemény 1616-ból. In *Történelmi tár 3.* sorozat, 8. kötet, 1885. Budapest: A magyar történelmi társulat, 782.

RAJECZKY 1968. Benjamin Rajeczky: Többszólamúság a középkori Magyarországon. In *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968, 125 – 135.

RYBARIČ 1990. Richard Rybarič: Hudba bratislavských korunovácií. In *Musicologica Slovaca. Európske súvislosti slovenskej hudby*. Bratislava: Veda, 1990, 11 – 36.

SOPKO 1986. Július Sopko: *Kódexy a neúplne zachované rukopisy v slovenských knižniciach*. Martin: Matica slovenská, 1986.

# MĚSTŠTÍ TRUBAČI V MORAVSKÝCH KRÁLOVSKÝCH MĚSTECH V DOBĚ PŘEDBĚLOHORSKÉ<sup>1</sup>

**Hana Studeničová**

Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied v Bratislave

Dosavadní odborná hudebně-historická literatura předpokládá fungování městských trubačů v každém větším městě na Moravě od 16. století, výjimečně již od století patnáctého.<sup>2</sup> O trubačích se nejčastěji hovoří jako o hudebnících, jejichž původní funkcí byla stráž na městských věžích a hlásná služba prostřednictvím trubení signálů při různých událostech. V průběhu 16. století jejich hudební povinnosti začaly nabírat na intenzitě, respektive slábla zmiňovaná funkce strážní a do popředí se dostávala právě ona umělecká stránka; hrávali při různých slavnostech ve městech, na svatbách a začali se zapojovat také do liturgického provozu ve farních kostelích. Všechny tyto obecné domněnky jsou sice podloženy pramenným výzkumem, nicméně ne zcela systematickým a dozvídáme se tak jen mezerovité informace o fungování těchto hudebníků.

Až současný výzkum na poli městské hudební kultury ve vybraných moravských královských městech v předbělohorském období pomohl doplnit mnoho informací i o těchto hudebnících. Systematické studium primárních pramenů nehudební povahy v jednotlivých městech, t. j. v Brně, Znojmě a Jihlavě, odhalilo často unikátní informace, nebo alespoň podpořilo ony domněnky týkající se fungování městských trubačů na Moravě. Navíc díky pečlivé práci badatele Herberta Schluscheho,<sup>3</sup> jenž podobný výzkum provedl již před více než sedmdesáti lety pro město Olomouc, můžeme všechny informace seskládat do jednoho celku a také je navzájem porovnávat. Srovnání se pak také nabízí s jinými městy na Moravě a ve Slezsku (Krnov, Opava, Litovel, Mikulov),<sup>4</sup> českým městem Cheb<sup>5</sup> nebo s městy v sousedních zemích (například Bratislava,<sup>6</sup> Vídeň,<sup>7</sup> Saalfeld,<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> Tento text je součástí disertační práce, obhájené na Ústavu hudební vědy v Brně v roce 2019, srovnej STUDENIČOVÁ 2019.

<sup>2</sup> Pro obecné informace o trubačích na Moravě spíše pro 17. a 18. století např. SEHNAL – VYSLOUŽIL 2001, zejména 107 – 109; CULKA 1978; ŠTĚDRŮ 1952.

<sup>3</sup> SCHLUSCHE 1942.

<sup>4</sup> Na nejnovější poznatky o trubačích v Krnově upozornila Helena Kramářová, viz KRAMÁŘOVÁ 2015; k Opavě shrnuje stav bádání a několik informací k městským trubačům DOSTÁLOVÁ 2018; ze starších prací pro dějiny Slezska mají význam texty Bohumíra Indry, například INDRA 1958; k Litovli BEZDĚČKA 1991.

<sup>5</sup> Roku 1935 byl publikován výzkum Karla Riesse týkající se městské hudební kultury v Chebu v 16. století. Součástí této práce je i kapitola věnovaná městským trubačům. RIESS 1935, zejména 11 – 30.

<sup>6</sup> V rámci výzkumného projektu *Hudba v Bratislavě* aktuálně vznikla monografie *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*, jejíž součástí je i kapitola týkající se fungování městských trubačů, viz KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2020, 77 – 87; pro srovnání též starší práce NOVÁČEK 1973.

<sup>7</sup> Ve Vídni se objevují jen dílčí informace o fungování trubačů u sv. Štěpána, viz EBENBAUER 2005.

<sup>8</sup> Kapitola o trubačích v městě Saalfeld se nachází v RUMPF 2007.

Wittemberk,<sup>9</sup> Linz,<sup>10</sup> Berlín<sup>11</sup> a jiné), kde v literatuře nacházíme o trubačích více či méně ucelené informace.

Pojmenování městského trubače se různilo v každém městě, většinou se užívalo označení jako *turner*, *pfeiffer*, ojediněle pak *trommeter*. Pakliže se jednalo o mistra, byl označován buď jako *Meister turner/Meister trommeter* nebo jako *Stadtturner/Stadttrommeter*. V jeho službách pak působili tovaryši, které prameny pojmenovávají jako *Gesellen* nebo *Turnergesselen*. Učňové jsou označovány jako *Turner Lehrjungen*. V české terminologii se pak nejčastěji používá pojmenování trubač nebo věžný, výjimečně i pištec.<sup>12</sup>

Předpokládá se, že soubor trubačů na Moravě v předbělohorském období čítal většinou okolo čtyř až pěti hudebníků, t. j. mistr trubač, dva nebo tři tovaryši a jeden učeň. Srovnáme-li počet trubačů i v jiných středoevropských městech, docházíme k podobným zjištěním. V Bratislavě se nejčastěji hovoří o mistrovi a třech tovaryších,<sup>13</sup> ve Vídni až o třech tovaryších a jednom učni.<sup>14</sup>

Z pramenů lze vyčíst, odkdy se v jednotlivých městech začalo rozlišovat mezi funkcí městského trubače a strážce věží. V Olomouci ještě okolo roku 1554 museli městští trubači zastávat i funkci strážců na věži ve dne i v noci, již od roku 1565 ona strážná povinnost mizí.<sup>15</sup> I ve Znojmě vidíme, že se striktně rozlišovalo mezi označením trubačů a strážců věže a tedy i mezi jejich povinnostmi. V pramenech je strážce na radniční věži (*Wachter auf dem Rathaus Thurn* nebo *Thorwachter*) pojmenován samostatně již okolo roku 1549,<sup>16</sup> tedy daleko dříve, než v Olomouci. Překvapuje pak informace z německého města Saafeld, kde ještě roku 1626 v podmínkách přijetí za trubače figuruje mezi jiným držením stráže ve dne i v noci, natahování hodin a v případě potřeby ohlašování požáru.<sup>17</sup> Natahování hodin na věži bylo také v povinnostech znojenských trubačů, ale již v letech 1541 – 1548<sup>18</sup> (poté ona povinnost mizí).

---

<sup>9</sup> Městským trubačům ve Wittemberku je věnována jedna kapitola v monografii SCHLÜTER 2010.

<sup>10</sup> WESSELY 1951 (text o trubačích především na 112 – 117).

<sup>11</sup> SACHS 1908/1980.

<sup>12</sup> Pro podrobný popis pojmenování trubačů v jednotlivých městech srovnej STUDENIČOVÁ 2019.

<sup>13</sup> KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2020, 77.

<sup>14</sup> Srovnej například Wiener Stadt- und Landesarchiv, Bestand Stadarchiv, Städtische Ämter, Oberkammeramtsrechnungen, sign. B 1/1: 94, Anno 1561, fol. 17r; dále bude kráceno jen do podoby WStLA, OKAR, sign. B 1/1: XXX, fol. XXX.

<sup>15</sup> Srovnej SCHLUSCHE 1942, 5.

<sup>16</sup> Například 15. Dec. 1548: *Thorwartl beim Trenkthor*, nebo 7. Dec. 1549: *Wachter auf das Rathaus Thurn*, SOkA Znojmo, AMZ, sign. AMZ-II 250, f. 148, 173v.

<sup>17</sup> RUMPF 2007, 95 – 96.

<sup>18</sup> Výdaj *dem turner vom Ur rychten* činil v letech 1541 – 1548 20 grošů a vyplácen byl čtvrtletně; srovnej například rok 1543: SOkA Znojmo, AMZ, sign. AMZ-II 249, f. 112v, 116v, 123v, 132r.

## Pravidelný plat

Pravidelný plat obdržel od města mistr trubač a vyplácel z něj své tovaryše. O tom, zda nějakou odměnu získal i učeň, jsme informováni pouze v případě města Olomouc díky aktovému materiálu. Týdenní plat olomouckého mistra trubače okolo roku 1554 činil 18 grošů, přičemž ještě navíc dostával 6 grošů za stráž, 12 grošů pro tovaryše a 8 grošů pro jeho učně.<sup>19</sup> Od roku 1600 se částka zvýšila na 2 a půl moravského zlatého týdně a odměny navíc pro dva tovaryše a jednoho učně.<sup>20</sup> Je však možné, že učeň onu částku fyzicky neobdržel, jako v případě jiných řemesel měli učňové nárok na stravu a ubytování zdarma (částka tak zřejmě zůstala mistrovi trubači na náklady s tím související).

Ve Znojmě o platu trubačů pojednávají pouze platební knihy. Týdenní plat znojenského věžného činil v letech 1541 – 1554 nejčastěji 38 grošů a 4 denáry, pro léta 1556 – 1560 jeden zlatý, 21 grošů, 3 denáry za týden, od 1565 až do roku 1620 se výše příspěvku ustálila na částce dva zlaté za týden.<sup>21</sup> Ve výdajích však není upřesněno, kolik peněz připadlo tovaryšům a zda nějakou odměnu obdržel i trubačův učeň. Překvapuje, že v Brně pravidelný plat trubače v radních počtech není uveden. Informace o mimořádných odměnách se nachází v rubrice všeobecných výdajů, nicméně nejedná se o pravidelný týdenní plat. Jiří Sehnal upozorňuje, že pravidelný plat trubačů se v radních počtech objevuje až od roku 1627,<sup>22</sup> což je vzhledem k situaci ve Znojmě a Olomouci velmi zvláštní. Předpokládáme spíše, že pravidelný plat trubače byl zahrnut v některé jiné rubrice bez podrobnějšího popisu.

V Jihlavě kvůli absenci platebních knih nemůžeme sledovat vývoj platu městského trubače a jeho tovaryšů. Alespoň však víme, že roku 1567 městský trubač Sebastian Holzinger si stěžuje na výši jeho platu, který činil 2 zlaté, z čehož měl zřejmě platit i své tři tovaryše a jednoho učně.<sup>23</sup> Jedná se tedy o stejnou částku, jakou dostával městský trubač ve Znojmě. Vedle platu od města museli být hudebníci také odměňováni od měšťanů za hraní při svatbách, o čemž však prameny neinformují.

Město kromě týdenního platu poskytovalo trubačům i další benefity, například příspěvek na dřevo, tuto praxi evidujeme ve Znojmě, kde se v platebních knihách dvakrát objevuje výdaj na dřevo pro trubače.<sup>24</sup> Výdaje na opravy místnosti nebo domku, ve kterém trubači bydleli, byly hrazeny rovněž z městské pokladny. Ve většině případů městští trubači na Moravě bydleli přímo na radniční

---

<sup>19</sup> SCHLUSCHE 1942, 2.

<sup>20</sup> SCHLUSCHE 1942, 2.

<sup>21</sup> Podrobný popis platu znojenských trubačů viz STUDENIČOVÁ 2019 (kapitola 2.4 *Znojemští městští trubači*).

<sup>22</sup> SEHNAL 1983, 337.

<sup>23</sup> Státní okresní archiv Jihlava (dále jen SOKA Jihlava), fond Zlomky starých registratur 1501 – 1786, Úředníci a služebníci městští 1566 – 1709, sign. II A 2, 1567.

<sup>24</sup> Fůra dřeva pro trubače byla koupena městem roku 1568 a 1592: 17. Jan. 1568: *dem Tuernern ein fueder holz 7gr.* SOKA Znojmo, AMZ, sign. AMZ-II 251, fol. 338r; 28. Dec. 1592: *ein fueder Holz dem Turner 18gr.* Tamtéž, sign. AMZ-II 253, fol. 587r. Z jiných let tento výdaj není znám, předpokládá se, že příspěvek na dřevo (*Holzgeld*) byl zahrnut již v jejich týdenním platu.

věži nebo věži kostela, důkazy přinášejí například prameny ze Znojma, kde se roku 1584 v platebních knihách konkrétně hovoří o opravě světnice pro trubače *in Rathaus Turn*.<sup>25</sup> V Jihlavě roku 1550 započala oprava věže kostela, ve které bydleli trubači.<sup>26</sup> V Mikulově roku 1584 byla při Kostele sv. Václava navýšena věž o obytné patro pro věžníka.<sup>27</sup>

Stejně tak město financovalo pro trubače nové oblečení. Jak přesně ono oblečení vypadalo a zda se jednalo o stejnokroj, si lze do jisté míry domýšlet díky výdajům za látky a za vyhotovení oděvů krejčímu. Ve Znojmě se pravidelně hovoří o nákupu černého sukna, hedvábí a černých šnůr na výrobu kabátů (*Röckhen*) pro služebníky a trubače, na nichž byla umístěna červená orlice.<sup>28</sup> V Brně nacházíme ve výdajích blíže nespecifikované platby za nákup černého sukna pro služebníky (*Dienern*).<sup>29</sup> V Bratislavě trubači rovněž nosili stejnokroj, na základě barevnosti zakoupených látek pravděpodobně červené a bílé barvy v kombinaci se zelenou.<sup>30</sup> Prameny ve Vídni nejčastěji hovoří o nákupu červeného, bílého a žlutého sukna pro trubače, ale i pro varhaníka a choralisty.<sup>31</sup> V Olomouci se v účtech z roku 1591 nachází výdaj za samet, šňůry a hedvábí pro trubače, zřejmě na jejich kabáty, o konkrétní podobě oblečení Herbert Schlusche ale neinformuje.<sup>32</sup>

Jako další typ mimořádné odměny prameny evidují příspěvky trubačům při příležitosti jejich vlastní svatby. Ve Znojmě se jednalo o odměnu 2 – 3 zlaté,<sup>33</sup> v Brně byla roku 1617 vyplacena na svatbu věžnímu částka 4 zlaté.<sup>34</sup> Více informací o svazku jednotlivých hudebníků platební knihy nepojed-

---

<sup>25</sup> 15. Dec. 1584: *dem Lucio Maurer von besserung das Stuebels für die Turner in RathaußTuren gegeben 3 fl.* SOkA Znojmo, AMZ, sign. AMZ-II 253, fol. 192v.

<sup>26</sup> *Eodem anno (1550) mense Julio hat man den Pfarthurn da der Turner wohnet mit Kupffer (měď) gedekhet, dem Kuppfferschmied von einen Centner zubekhen geben 4 fl. Die Arbeit ist im 1560 Jahr volendet werden.* LÖWENTHAL – d'ELVERT 1861, 115.

<sup>27</sup> SAMEK 1999, 491. Pro bližší představu, jak kostelní a radniční věže ve městech vypadaly, srovnej kapitolu Marie Ripperové o městské věži ve Velkém Meziříčí, viz ŠTINDL 2017, 209 – 234.

<sup>28</sup> V roce 1580 bylo kromě černého sukna a dalších nezbytností pořízeno i červené sukno na orlici: 9. Aprilis 1580: *Diener Klaidung: Umb 2 Stück schwarz Meseritscher Tuch zu beklaidung der diener und Turner 28 fl.; mehr umb 15 eln schwarz Tuch 5 fl., mehr umb 33 eln fueter tuch 6 fl. 3 gr. 6 d.; mehr umb Roth Tuch zu Adlern 19 gr.; mehr umb seiden unnd Leinbet 13 gr. ½ d.; dem Michael schneider von machen derselben Khklaidung als 13 Röckhen von Jeden zu 12 gr. gegeben 5 fl. 6 gr.; umb 1 ¼ eln rotten Tuch zum flickhenes wege Tuchs 15 gr.* SOkA Znojmo, AMZ, sign. AMZ-II 252, fol. 478r. Ostatní výdaje na oblečení ve Znojmě viz STUDENÍCOVÁ 2019 (kapitola 2.4 Znojemští měšťtí trubači).

<sup>29</sup> Například: 2. Marti 1599: *umb 4 Stück Schwarz Tuch fuer die diener geben 55 fl. 4 gr. 2 d.* Archiv města Brna, fond A 1/3 – Sběrka rukopisů a úředních knih (dále jen A 1/3), rkp. 467, fol. 21v.

<sup>30</sup> Srovnej KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2020, 81 – 82.

<sup>31</sup> V účetních knihách se nachází samostatná rubrika *Auf die Hofklaidung*, v níž je zahrnuto oblečení různých služebníků města, trubačům, varhaníkovi od sv. Štěpána a žákům z kantorátu; srovnej například WStLA, OKAR, sign. B 1/1: 95, fol. 100r – 102r.

<sup>32</sup> SCHLUSCHE 1942, 3.

<sup>33</sup> 30. May 1579: *das Hanns Bairmaisters Turner gesellen Braut zur Hans steirer geben bey Ihrer Hochzeitlichen praydt 2 fl.*, SOkA Znojmo, AMZ, sign. AMZ-II 252, fol. 435v; 5. Sep. 1579: *dem Marcuse Turner gesellen zu Hans Stairer auf sein Hochzeit verehret 2 fl.*, tamtéž, sign. AMZ-II 252, fol. 442v; 24. Jan. 1615: *dem Daniel Schönherr Thurner gesell zu seiner Hochzeit verehret 3 fl.*, tamtéž, sign. AMZ-II 256, fol. 150r.

<sup>34</sup> *May 1617: dem Maister Turner zu sein Hochzeit verehrt 4 fl.* Archiv města Brna, A 1/3, rkp. 505, fol. 6r.

návají, nicméně tyto informace lze často doplnit díky matrikám oddaných. Z nich se dozvídáme jména nevěst a případně z matrik pokřtěných i jména jejich dětí.

## Hudební povinnosti

Další mimořádné odměny trubačům v jednotlivých městech souvisí s jejich hudebními povinnostmi při světských událostech a pro liturgické potřeby. Tyto odměny vyplácelo buď město, nebo měšťané.<sup>35</sup> Právě zprávy týkající se hudebních povinností souborů městských trubačů jsou badateli nejvíce diskutované.

Prameny shodně ve všech městech hovoří o přítomnosti trubačů při slavnostním obnovování městských rad, při různých zasedáních a hostinách nebo při zemském sněmu.<sup>36</sup> Jednalo se o odměny, které byly vypláceny většinou i kantorovi, který při těchto událostech zřejmě spolu se sborem zpíval. Můžeme jen předpokládat, jak asi ony hudební produkce kantora, sboru a věžného mohly vypadat. Roku 1615 v přítomnosti pana podkomořího (pravděpodobně při obnovování městské rady) hrál brněnský trubač.<sup>37</sup> Také znojemský trubač byl odměněn za hraní při příjezdu podkomořího, a to již roku 1568.<sup>38</sup> O rok později se o spropitné dělil s kantorem, který při této příležitosti zpíval.<sup>39</sup> Stejně tak při příležitosti obnovování městské rady hrál městský trubač v Olomouci roku 1605.<sup>40</sup> Speciálními událostmi v moravských královských městech byl příjezd panovníka. Olomoučtí trubači hráli roku 1577 na počest příjezdu císaře Rudolfa II. do Olomouce; kromě souboru městských trubačů byl povolán i bubeník a pištec z polní muziky,<sup>41</sup> ale pomáhali jim i dvorští trubači.<sup>42</sup>

Některé starší zvyky však setrvaly v povinnostech trubačů po celé šestnácté století, mnohdy i během století sedmnáctého. Kupříkladu v Olomouci museli trubači okolo roku 1600 dle starých zvyklostí každý den třikrát denně vytrubovat na radniční věži – brzy ráno, v poledne, když radní páni

---

<sup>35</sup> O vedlejších příjmech trubačů za účast na soukromých oslavách a svatbách nejsme informováni.

<sup>36</sup> Roku 1542 se konal ve Znojmě třetí zemský sněm, jehož se účastnili i znojemští trubači: *Sabbato post Purificatione B:M: Virginis 1542: dem Turner im Landtag auff die dritt stym 15 gr.* Viz SOKA Znojmo, AMZ, sign. AMZ-II 249, fol. 68v. Stejně tak byli trubači ve Znojmě odměňováni za *Richtermal, Losungmal, Laetaremal*, tedy za různé hostiny.

<sup>37</sup> 9. May 1615: *den Turmern so ir G. Herrn Unter Cammern aufgewartet haben verehrt 2 fl.* Archiv města Brna, A 1/3, rkp. 501, fol. 7v.

<sup>38</sup> 31. Dec. 1568: *Barthll Turner, so er in Untercammer frölich gemacht trinkgelt 6 gr.* SOKA Znojmo, AMZ, sign. AMZ-II 252, fol. 15r.

<sup>39</sup> 19. Aug. 1570: *Cantoribus und Thuerneren, so herrn untercammer angesung und frolich gemacht Trinkgelt geben 1 fl. 15 gr.* SOKA Znojmo, AMZ, sign. AMZ-II 252, fol. 72v.

<sup>40</sup> 19. Aug. 1605: *Den Trometern So bey Ihr G. H. Unterkhamer musizirt haben 15 gr.* Státní okresní archiv Olomouc (dále jen SOKA Olomouc), fond Archiv města Olomouc, knihy 1343–1945 (dále jen AMO), sign. 70, fol. 332r.

<sup>41</sup> 16. Aug. 1577: *Auf das Fußvolk, Trumelschleger, Pfeiffer und anderer Feldamptleute Kleidung und ihre Notturft 24 fl.* SOKA Olomouc, AMO, sign. 69, fol. 40v; dle SCHLUSCHE, 34.

<sup>42</sup> 16. Aug. 1577: *Ihr Majestät pffeiffen und Thorstehern 4 Sch. 17 gr. 1 d.* SOKA Olomouc, AMO, sign. 69, fol. 40r; dle SCHLUSCHE 1942, 34.



odcházeli z radnice a večer okolo 21. hodiny.<sup>43</sup> Z radniční věže byli fanfárami vítáni cizinci, ale také se z ní vytrubovalo během křtů a svateb. Herbert Schlusche u jejich povinností píše, že při křtech se rozlišovalo speciálními fanfárami, zda se jedná o chlapce či dívku.<sup>44</sup> Tuto praxi však dokládají prameny z Chebu, Schlusche přebírá informace z textu Karla Riesse.<sup>45</sup> Nejedná se tedy o zjištění pro město Olomouc, o konkrétním repertoáru trubačů nejsme blíže moravskými prameny informováni.

Na svatebních hostinách ve městech hrávali trubači a pravděpodobně se jich účastnili kantor se zpěváky.<sup>46</sup> Běžně si městské trubače najímala i šlechta z blízkého okolí jednotlivých měst. Brněnští trubači byli městskou radou propůjčeni například roku 1590 Oldřichovi z Kounic k svatebnímu veselí.<sup>47</sup> Podobně roku 1579 město Znojmo zapůjčilo trubače na svatební obřad v sousedním panství Seefeldt.<sup>48</sup> Větší množství zpráv o přítomnosti městských trubačů na svatbách evidujeme i v případě města Litovle.<sup>49</sup> Svědectví o hraní ve městě podává také stížnost olomouckého varhaníka Michaela Heintze ze dne 17. listopadu 1597, kdy si stěžuje na městského trubače mistra Jakuba, že se svými tovaryši vyhrává po domech a hospodách nejen na cinky a různé píšťaly, ale i na klávesový nástroj, čímž zasahuje do jeho práv. Heintz žádal, aby purkmistr a rada zakázali trubačům hru na klávesové nástroje.<sup>50</sup>

Městští trubači se podíleli do jisté míry i na provozování divadelních her, jež byly v režii městských škol. Nedílnou součástí těchto představení konaných většinou na radnici byla i hudba, což dokládají jednak výdaje v účetních knihách (ve Znojmě kromě školního mistra obdržel odměnu za komedii nebo tragédii i kantor se zpěváky, varhaník a trubač),<sup>51</sup> ale i ojediněle dochované písemnosti z Olomouce. Z dopisu datovaného okolo roku 1594 se dozvídáme, že olomoucká městská rada zapůjčí

---

<sup>43</sup> SCHLUSCHE 1942, 5.

<sup>44</sup> SCHLUSCHE 1942, 6.

<sup>45</sup> Karl Riess dokonce příkládá notový zápis těchto fanfár, srovnej RIESS 1935, 12 – 15.

<sup>46</sup> O tom se dozvídáme díky vylepšenému školnímu řádu ze Znojma z konce 16. století, v němž se přímo ustanovují podmínky účasti kantora na svatebních hostinách. Kantorovi je nařízeno, aby se nevnucoval účastnit se s muzikanty svateb. Pokud ale sám ženich nebo jiní čestní pánové či měšťané při nějaké svatbě jeho a muziku žádají, pak se beze všeho zúčastnit může, ale pouze za předpokladu, že zde zůstane jen krátký čas, a poté se s jeho pomocníky a asistenty vrátí zpět do školy. Přitom všem se vyvaruje nebezpečí nadměrného požití vína, aby nevzbudil pohoršení, a aby jejich křesťanská škola nebyla pomluvena (Moravský zemský archiv, fond G 2 - Nová sbírka, karton 48, inv. č. 662/181a; transkripce dopisu viz SCHENNER 1906, 142 – 144).

<sup>47</sup> 1590, *Oldřichovi z Kounic: rada propůjčí za peníze své trubače k veselí svatebnímu*. Archiv města Brna, A 1/3, rkp. 80; dle BROŽOVÁ 1991, 173.

<sup>48</sup> *Herrn Alber Freyherm von Kienring auf Seefeldt*. SOKA Znojmo, AMZ, sign. AMZ-II 274, fol. 167r – 167v.

<sup>49</sup> 1619: *Uliana Kantorka, vdova po Matoušovi Pařízkovi, žádá městskou radu o vyslání litovelských trubačů na svou svatbu*. SOKA Olomouc, fond Archiv města Litovle, Jednotliviny a věcné skupiny, kart. 5, inv. č. 1360; 1600: *Eliáš Bürger, lazebník ve Šternberku, žádá o vyslání hudebníků a věžních trubačů z Litovle na svou svatbu*. Tamtéž, kart. 3, inv. č. 1261.

<sup>50</sup> 1597: *des Organisten Beschwer [...]*. Moravský zemský archiv, fond G 1 - Bočkova sbírka, kart. 52, sign. 9975/36.

<sup>51</sup> 8. Aug. 1551: *dem Organisten 12 gr., dem Cantor 18 gr., dem Schulmeister von einer Comedi 15 gr., dem Turner 9 gr.* SOKA Znojmo, AMZ, sign. AMZ-II 250, fol. 252v.

své trubače za účelem provedení tragédie o Judovi Makabejském, jejíž součástí jsou tři válečné bitvy a právě při těchto bitvách je nutné využít nástroje.<sup>52</sup>

Kromě účasti při světských událostech ve městech se zapojovali trubači i do liturgie ve farních kostelích. První doklad o hře trubačů v kostele sv. Michala ve Znojmě pochází z roku 1589, kdy jistý Mert Khunner dostal odměnu 1 zlatý za to, že pomáhal v kostele „musice“ (ve smyslu zpěváckého sboru) „zdobit“ na pozoun.<sup>53</sup> Podobnou zmínku nacházíme v Příboru, kde roku 1603 trubač z Ostravy pomáhal hrát v kostele.<sup>54</sup> V Olomouci se o zapojení trubačů do liturgie dozvídáme ještě o několik let dříve, a sice okolo roku 1555. Florian Römer, bakalář svatomořické městské školy, v dopise adresovaném olomoucké městské radě žádá o peníze pro svého kolegu (auditora) Simona, za to pak Simon zašle svoje kompozice jak na hraní z věže, tak i na provedení na kůru svatomořického kostela.<sup>55</sup> Trubači se účastnili i různých církevních slavností, například procesí Božího těla. Zprávy o přítomnosti hudebníků při těchto procesích pochází pouze z Olomouce.<sup>56</sup> Roku 1604 se o přítomnosti muzikantů (*Spielleuten*) hovoří poprvé,<sup>57</sup> dokonce v roce 1606 se účastnil procesí bubeník, který bubnoval z věže<sup>58</sup> a houslisté (*Geigern*).<sup>59</sup> Houslisté a bubeník byli za účast na procesí odměněni i roku 1607 a 1608.<sup>60</sup> Také z roku 1615 se hovoří o přítomnosti muzikantů.<sup>61</sup> Trubači se účastnili zřejmě i svátků patronů kostela.<sup>62</sup> V Brně byli trubači přítomní na obřadu v radniční kapli

---

<sup>52</sup> SOKA Olomouc, AMO, Zlomky starých registratur, kart. 29, inv. č. 785, sign. 25/3 (s. d.), dle SCHLUSCHE 1942, 6.

<sup>53</sup> 5. Aug. 1589: *dem Mert Khunner ansager verehrung das er mit der Posaun in der Khirche die Musica helfen zieren 1 fl.* SOKA Znojmo, AMZ, sign. AMZ-II 253, fol. 437v.

<sup>54</sup> MAŇAS 2003, 2 – 6.

<sup>55</sup> Moravský zemský archiv, fond G 1 - Bočkova sbírka, kart. 52, sign. 9975/12, s. d. (tužkou připsán rok 1555); srovnej SCHLUSCHE 1942, 7; za konzultaci latinského překladu jsem zavázána Jiřímu Sehnalovi.

<sup>56</sup> V Brně byl za zpěv při procesí Božího těla odměňován pravidelně kantor, o účasti trubačů při této slavnosti nejsou zmínky; ve Znojmě a v Jihlavě o hudební složce při procesí Božího těla nejsme informováni vůbec; jediné informace tak přináší pouze prameny olomoucké, viz následující poznámky.

<sup>57</sup> 9. July 1604: *den Spielleuten bey Procession Corporis Christi verehrt ½ fl.* SOKA Olomouc, AMO, sign. 70, fol. 296r.

<sup>58</sup> 9. Juny 1606: *einem Dromelschalger so be. dem procession Corpor: Christi auff den Thurm geschlag verehrt 6 gr.* SOKA Olomouc, AMO, sign. 70, fol. 343r.

<sup>59</sup> 9. Juny 1606: *dem Geigern auch so bey dem procession Corpor: Christi gewesen ½ fl.* SOKA Olomouc, AMO, sign. 70, fol. 343r.

<sup>60</sup> 6. July 1607: *Den Geigern und Tromeschlag bei dem Procession Corporis Christi verehrt 1/2 fl. 6 gr.* SOKA Olomouc, AMO, sign. 70, fol. 367v; *den 13. Juny 1608: den Geigern und Trommelschlag bey dem Procession Corporis christi 1/2 fl. 6 gr.* Tamtéž, fol. 389v.

<sup>61</sup> 17. July 1615: *den Spilleuten welche bey der Procession Corp. Christi musicirthen 1 fl.* SOKA Olomouc, AMO, sign. 71, fol. 86v.

<sup>62</sup> Varhaník a trubač v Brně obdrželi dne 24. července roku 1604 odměnu 4 zl. Právě dle data lze předpokládat, že hráli při svátku sv. Jakuba, patrona brněnského kostela (*24. July 1604: dem Turner und Organist verehrt 4 fl.*). Srovnej Archiv města Brna, A 1/3, rkp. 479, fol. 12v. Ve Znojmě se trubači pravidelně účastnili slavností. Kirchtag (posvěcení kostela) v obci Wolframitzkirche (dnešní ves Olbramkostel), viz SOKA Znojmo, AMZ, sign. AMZ-II 252, fol. 356v (1577), tamtéž, sign. AMZ-II 252, fol. 398v (1578), tamtéž, sign. AMZ-II 253, fol. 156r (1584), tamtéž, sign. AMZ-II 255, fol. 263v (1609); o slavnostech kostela sv. Mikuláše a sv. Michala ve Znojmě nejsme informováni.

sv. Martina při příležitosti svátku tohoto patrona.<sup>63</sup> Pravidelně při této slavnosti byli za hraní odměňováni nejen trubači, ale i kantor se zpěváky, přičemž byl provozován figurální zpěv.<sup>64</sup> Trubač v Brně roku 1607 muzicíroval na svátek sv. Bernarda zřejmě v tehdejší františkánské kostele,<sup>65</sup> svátku se účastnil i kardinál Dietrichstein.<sup>66</sup> Zajímavé jsou zmínky o hraní trubačů během rorátů v době adventní. Z moravského prostředí evidujeme účast trubačů při rorátech v Olomouci.<sup>67</sup> Podobná praxe je také doložena pro vídeňskou katedrálu sv. Štěpána, kde byl za figurální zpěv odměňován kantor s žáky a za troubení trubač se svými tovaryši pravidelně již od roku 1558.<sup>68</sup>

## Hudební nástroje

Prameny z jednotlivých měst dokládají částečně i informace o hudebních nástrojích, na něž městští trubači hráli. Ze Znojma se zprávy o konkrétním typu nástrojů dochovaly jen ojediněle. Pakliže městská rada přispívala na nákup nástrojů, je v účtech uvedeno pouze *Instrumenten*. Stejně tak i dva testamenty městských trubačů z roku 1607 a 1619<sup>69</sup> nejsou o moc podrobnější. V obou případech se hovoří o *die Instrumenta zur Musica gehörige*. Soupis pozůstalosti olomouckého trubače Bartolomea Schramma z roku 1618 je konkrétnější co do počtu nástrojů, nacházíme zde položku *34 allerley Instrumenta*.<sup>70</sup> Nicméně jedná se o nástroje, které on sám vyráběl.<sup>71</sup> Schramm působil zřejmě ve službách biskupa Stanislava Pavlovského,<sup>72</sup> o tom, zda současně zastával také funkci městského trubače v Olomouci, nejsme přímo informováni.

---

<sup>63</sup> Účast trubače na oslavě svátku sv. Martina spolu s kantorem je doložena z roku 1603, 1612, 1617 a 1618: *11. Nov. 1603: den Priestern, Cantoribus und Turnern als mal auf Martini in der Capelln auf dem Rathaus celebrirt und sie alda gedient haben geben 5 fl.*, Archiv města Brna, A 1/3, rkp. 477, fol. 17r; *30. Octob. 1612: den Bernhardinern und Thurmern, Cantoris weg des Fest Martini verehrt 6 fl.*, tamtéž, rkp. 495, fol. 9r; *Octob. 1617: H. Cantor weg des fest Martini 3 fl. + dem Turner verehrt 1 fl.*; tamtéž, rkp. 505, fol. 8v; *Nov. 1618: wegen des Fest Martini dem Cantoribus, Organisten 4 fl. + dem Turner verEhrtt 1 fl.*, tamtéž, rkp. 507, fol. 9r.

<sup>64</sup> *18. Nov. 1616: dem Cantoribus bey S. Jacob, vom figurieren in der Cappeln bey S. Martini 1 fl.* Archiv města Brna, A 1/3, rkp. 503, fol. 9r; SEHNAL 1983, 339.

<sup>65</sup> Kostel sv. Bernarda byl františkánským kostelem (brněnským františkánům bosákům se proto tehdy říkalo Bernardini), který byl z preventivních důvodů během třicetileté války zbořen. Jako náhradu za něj získali brněnští františkáni kostel sv. Máří Magdalény. Více o historii obou kostelů viz SAMEK 1994, 205 – 207.

<sup>66</sup> *1607: den Turnern verehrt weg Musicirung bey S. Bernhartus so H. Cardinal darbey geweßen geben 3 fl.* Archiv města Brna, A 1/3, rkp. 485, fol. 9r.

<sup>67</sup> *1606/1607: von dem rorate den trometern zu blasen 1 fl.* SOKA Olomouc, fond Farní úřad sv. Mořic, sign. 21, fol. 16r.

<sup>68</sup> *Auf das Rorate Caeli Anno 1562: item nach dem meine Herren B. und Rathe verschiene 58 Jars bewilligt das Rorate Caeli in Advent von Weinachten zu figurieren und was durch Gotherzige personen nit dazue gegeben solle aus dem OberCamerer amt bezallt werden [...].* WStLA, OKAR, sign. B 1/1: 95, fol. 252r.

<sup>69</sup> SOKA Znojmo, AMZ, sign. AMZ-II 91, fol. 4r–5r; tamtéž, fol. 171r–172r.

<sup>70</sup> *Barthel Schramm Trometter, Anno 1618, den 12. Marty.* SOKA Olomouc, AMO, sign. 122, fol. 92r–93v.

<sup>71</sup> Srovnej STRAKOVÁ 1981, 174.

<sup>72</sup> STRAKOVÁ 1981, 174.

Nejbohatší zprávy o konkrétních typech nástrojů předkládají další olomoucké prameny. Již roku 1552 nacházíme v městské knize velmi podrobný popis všech dechových nástrojů, které byly městem zapůjčeny trubači Casparu Freimpergerovi. Jednalo se o pozoun (*Posaun*), jeden nátrubek k polní trompetě (*ein Mundstuck auff ein feldt Trommetten*), futrál s čtyřmi flétnami (*Fletten*), další futrál se čtyřmi příčnými flétnami (*Zwerchpfeiffen*) a nakonec dva pumorty (*Pumhart*) a jednu šalmaj (*Schalmey*).<sup>73</sup> O rok dříve byla sepsána učňovská smlouva mezi mistrem trubačem a jeho učněm o zapůjčení dvou píšťal, dvou cinků a trubky.<sup>74</sup> Roku 1553 se prezentuje olomoucké městské radě trubač Georg Schmidt z Krnova, který připojuje soupis nástrojů z jeho osobního vlastnictví (krumhorn, šalmaje, pozouny, pumorny a flétny).<sup>75</sup> Vidíme tedy, že instrumentář městských trubačů v různých městech byl velmi podobný.<sup>76</sup>

Velmi zajímavá je informace o speciálních nástrojích určených k reprezentaci města. V Olomouci se totiž o největších svátcích nepoužívaly nástroje z osobního vlastnictví mistrů trubačů (ty byly určené pro každodenní muzicírování), ale městská rada jim zapůjčovala nástroje ozdobené stříbrem, určené k reprezentaci při největších slavnostech.<sup>77</sup>

Z radničních věží v moravských městech zaznívaly většinou trumpety, pozouny a cinky, zatímco při různých slavnostech a hostinách se instrumentář městských trubačů rozšířil i o flétny a šalmaje. Při určitých příležitostech se využíval i buben. Například roku 1611 ve Znojmě obdržel odměnu bubeník, když bubnoval na radniční věži při zpěvu *Te Deum*. Bubeníci (*trommelschlager*) byli pravděpodobně povoláváni z vojenských muzik (obvyklé složení pištec a bubeník), nepředpokládá se, že v předbělohorském období byli součástí souboru městského trubače. Ve Vídni evidujeme platbu zvlášť městským trubačům a zvlášť bubeníkům a pištcům,<sup>78</sup> podobně se tyto funkce rozlišovaly i na Moravě.<sup>79</sup>

Z moravského prostředí známe minimum informací o tom, kde byly nástroje trubačů vyráběny. Jen díky olomouckým pramenům můžeme předpokládat, že někteří trubači byli dokonce i sami

---

<sup>73</sup> 30. Sep. 1552. SOKA Olomouc, AMO, sign. 2, fol. 17v; dle SCHLUSCHE 1942, 8 – 9.

<sup>74</sup> *Letha panie 1551, tu nedeli po svatém Jakubie: Smluwa mezy mistrem Janem traubatziem zde w Olomutzy a yarosseem pacholetem yeho*. SOKA Olomouc, AMO, inv. č. 1673, sign. 1047, fol. 69v; SCHLUSCHE 1942, 9.

<sup>75</sup> Georg Schmidt, krnovský trubač se roku 1553 ucházel o post městského trubače v Olomouci. V dopise (Moravský zemský archiv, fond G 1 - Bočkova sbírka, kart. 52, sign. 9975/6, *Samstags nach Marie Empfengnis, 1553*) píše, že má také dobrého hráče na cink a tovaryše Veittela a nabízí radním hru na zkoušku, přičemž se prezentuje seznamem hudebních nástrojů, jež vlastní. Schmidt na místo olomouckého trubače nenastoupil, stal se trubačem v Nise a poté trubačem v Opavě. Více o jeho životních osudech viz KRAMÁŘOVÁ 2015, 24 a SCHLUSCHE 1942, 9 a 15.

<sup>76</sup> Berlín – cinky a pozouny (SACHS 1908/1980, 27); Saalfeld – cinky (RUMP 2007, 96 – 97); Bratislava – pozouny a cinky (KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2020, 74 – 79); Vídeň – například roku 1563 koupeny tři trumpety z Norimberku, viz WStLA, OKAR, sign. B 1/1: 96, fol. 137r.

<sup>77</sup> Schlusche uvádí zmínku o těchto reprezentativních nástrojích z let 1538 a 1543; viz SCHLUSCHE 1942, 8.

<sup>78</sup> Tyto výdaje se objevují v Oberkammeramtsrechnungen, v rubrice *Krieg spiel*.

<sup>79</sup> Srovnej například pro Brno: 4. Juni 1605: dem Hr. Hanns Kleiffeidt auff seinen Pfeiffer und Trummlschleger bezalt 11 fl. 9 gr. Archiv města Brna, A 1/3, rkp. 481, fol. 17v.

nástrojáři. K nejvýznamnějším patří trubač Bartl Buecherer, s jehož jménem se pojí zmínky o vyhotovení trompety.<sup>80</sup> Zřejmě i jeho nástupce Albrecht Rösner, dříve prostějovský městský trubač, převzal po příchodu do Olomouce okolo roku 1581<sup>81</sup> zároveň funkci hudebního nástrojáře. Rösner je totiž jmenován roku 1583 ve smlouvě s prostějovským trubačem Georgem Göttlingerem,<sup>82</sup> která se týká platby 18 tolarů *umb allerley Instrumenta*.<sup>83</sup> Göttlinger tyto nástroje vyrobené pravděpodobně Rösnerem roku 1583 koupil.

Na Moravě se nedochovaly žádné konkrétní kompozice městských trubačů. Předpokládá se, že fanfáry a jiné drobné kusy znaly trubači z paměti nebo v případě, že přeci jen nějaké notové zápisy existovaly, nedochovaly se. Dle dobové praxe trubači spolu s kantorem a školním sborem prováděli vícehlasé kompozice technikou *colla parte*; zprávy o repertoáru na kůrech farních kostelů podávají platební knihy a aktový materiál jednotlivých měst. Moravskými prameny nejsme také informováni, zda se trubači v předbělohorském období sdružovali do nějakých skupin; neexistovalo zřejmě žádné oficiální nařízení, podle něhož by se trubači na Moravě řídili.<sup>84</sup>

Dle předložených zpráv uvedených v předchozím textu je však již na první pohled zjevné, že povinnosti trubačů na Moravě byly velmi podobné. Provedené bádání v rámci několika měst také potvrzuje, že působení věžných jakožto hudebních podnikatelů mělo v královských městech výrazně nadregionální charakter (vzhledem k jejich časté profesní migraci) a bez systematického studia pramenů a důsledné komparace napříč Moravou by se nedalo dospět k přesvědčivým závěrům.

## POUŽITÁ LITERATURA

BEZDĚČKA 1991. Josef Bezděčka: Z hudební historie města Litovle. In *Vlastivědný věstník moravský*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost 43/2 (1991), 185 – 194.

CULKA 1978. Zdeněk Culka: K historii turněrů, polních trubačů a tympanistů na Moravě. *Hudební věda* 15/1 (1978), s. 69 – 82.

---

<sup>80</sup> *Ausgabe f. 6. p. Oculi 1577: vor eine Tromette dem Turner verehret 2 fl.* SOKA Olomouc, AMO, sign. 69, fol. 34v; dle SCHLUSCHE 1942, 47.

<sup>81</sup> Srovnej SCHLUSCHE 1942, 35.

<sup>82</sup> Jedná se o trubače, který po odchod z Prostějova působil třicet let jako trubač ve Znojmě; srovnej STUDENIČOVÁ 2019 (kapitola 2.4 *Znojemští městští trubači*).

<sup>83</sup> *Georg Göttlinger Stadt pfeiffer vom Prostnitz*. SOKA Olomouc, AMO, sign. 1076, fol. 222v.

<sup>84</sup> Zdeněk Culka podrobně pojednává o žádosti polních trubačů o potvrzení privilegií pro 18. století; v téže žádosti se trubači odvolávají na údajné privilegium Vladislava Jagellonského z roku 1497. Opisy údajného privilegia zaslaly města Olomouc, Brno a Znojmo, nicméně originál (pakliže někdy existoval) není možné již od 18. dohledat. Více o tomto privilegii viz CULKA 1978, 69 – 82.

- DOSTÁLOVÁ 2019. Magdalena Dostálová: *Rukopis A 1775 Slezského zemského muzea. Analýza repertoáru v kontextu slezské hudební kultury pozdní renesance*. Bakalářská práce. Brno: Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2018.
- EBENBAUER 2005. Melitta Ebenbauer: Zur Geschichte der Dommusik. In Michael Jahn: *Die Musikhandschriften des Domarchivs St. Stephan in Wien*. Mit einer Einleitung von Melitta Ebenbauer. Wien: Der Apfel, 2005, s. 18 – 23.
- INDRA 1958. Bohumír Indra: Archivní materiály k starším dějinám Slezska. In *Slezský sborník* 56 (16)/1 (1958). Opava: Matice opavská, 1958, 109 – 124.
- KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2020. Jana Kalinayová-Bartová: Povolanie „mestský trubač“. Od strážcu k umelcovi. In Jana Kalinayová-Bartová a kolektív: *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica, 2020, 77 – 87.
- KRAMÁŘOVÁ 2015. Helena Kramářová: Hudební kultura v Krnově do poloviny 17. století. *Musicologica Brunensia*. Brno: Masarykova univerzita 50/2 (2015), 15 – 27.
- LÖWENTHAL – d'ELVERT 1861. Martin Leupold von Löwenthal – Christian d'Elvert: *Chronik der königlichen Stadt Iglau: 1402–1617 vom Iglauer Stadschreiber Martin Leupold von Löwenthal*. Brünn: A. Nitsche, 1861.
- MAŇAS 2003. Vladimír Mañas: Nejstarší zmínky o hudbě v Ostravě. *Opus musicum* 35/1 (2003), 2 – 6.
- NOVÁČEK 1973. Zdenko Nováček: *Vežové koncerty. Trubačské tradície Bratislavy a ich renesancia*. Bratislava: Obzor, 1973.
- RIESS 1935. Karl Riess: *Musigeschichte der Stadt Eger im 16. Jahrhundert*. Brünn: Rudolf M. Rohrer, 1935.
- RUMPF 2007. Dietlinde Rumpf: Kirchenmusikpflege in Sachsen nach der Reformation bis 1837. Beiträge zur Musikpflege der evangelischen Lateinschule in Saalfeld nach der Reformation bis zur Gründung der Realschule. In *Studien zur Musikwissenschaft*, Band 12. Hamburg: Kovač, 2007.
- SACHS 1908/1980. Curt Sachs: *Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800. Stadtpfeifer, Kantoren und Organisten an den Kirchen städtischen Patronats nebst Beiträgen zur allgemeinen Musikgeschichte Berlins*. Berlin: Gebrüder Paetel, 1908. Reprint Hildesheim/New York: Olms, 1980.
- SAMEK 1994. Bohumil Samek: *Umělecké památky Moravy a Slezska. Svazek I: A – I*. Praha: Academia, 1994.
- SAMEK 1999. Bohumil Samek: *Umělecké památky Moravy a Slezska. Svazek II: J – N*. Praha: Academia, 1999.
- SEHNAL – VYSLOUŽIL 2001. Jiří Sehnal – Jiří Vysloužil: *Dějiny hudby na Moravě*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2001.
- SEHNAL 1983. Jiří Sehnal: Hudba v magistrátních účtech Brna do konce třicetileté války. In *Historická Olomouc a její současné problémy IV*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1983, 335 – 343.
- SCHENNER 1906. Ferdinand Schenner: Quellen zur Geschichte Znaims im Reformationszeitalter. In *Zeitschrift des Vereines für die Geschichte Mährens und Schlesiens* 10. Brünn: Verlag des Vereines, 1906, 82 – 144.

SCHLUSCHE 1942. Herbert Schlusche: *Stadtfeifer und Instrumentenbauer in Olmütz im 16. Jahrhundert*. Disertace University Karlovy. Praha 1942.

SCHLÜTER 2010. Marie Schlüter: *Musikgeschichte Wittenbergs im 16. Jahrhundert*. Göttingen: V&R Unipress, 2010.

STRAKOVÁ 1981. Theodora Straková: Vokálně polyfonní skladby na Moravě v 16. a na počátku 17. století. 1: Příspěvek k poznání hudebního života na Moravě v době předbělohorské. In *Časopis Moravského muzea: vědy společenské* 66 (1981). Brno: Moravské zemské muzeum, 1981, 165 – 178.

STUDENIČOVÁ 2019. Hana Studeničová: *Městská hudební kultura na Moravě v předbělohorském období. Moravská královská města ve středoevropských souvislostech*. Disertační práce. Brno: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2019.

ŠTĚDRŮ 1952. Bohumír Štědroň: Zemští trubači a tympanisté v Brně (k vývoji neznámé hudební společnosti v 17. a 18. století). In *Vlastivědný věstník moravský* 7 (1952). Brno: Muzejní spolek v Brně, 1952, 122 – 134.

ŠTINDL 2017. Martin Štindl: *Chrám sv. Mikuláše ve Velkém Meziříčí: historie sedmi století*. Velké Meziříčí: Město Velké Meziříčí, 2017.

WESSELY 1951. Othmar Wessely: Linz und die Musik. In *Jahrbuch der Stadt Linz*, 1951. Linz: Stadt Linz, 96 – 197.

## SANKTORÁLOVÉ SPEVY V KNIHE KOLEGIÁTNEHO CHRÁMU SV. MARTINA V BRATISLAVE Z ROKU 1601 V ZBIERKOVOM FONDE SNM-HUDOBNÉHO MÚZEA

Sylvia Urdová

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum v Bratislave

Cieľom tohto textu je priblížiť časť z notovaného jednoglasného repertoára v rukopisej knihe z roku 1601, ktorá vznikla pre slávenie liturgie hodín, najmä vešpier, v kolegiátnom chráme – dnešnej Katedrále sv. Martina v Bratislave. Ide o spevy sanktorálu (*Sanctorale*), t. j. kalendára sviatkov svätých, a v rámci neho najmä o spevy vlastného kalendára svätých (*Proprium de Sanctis*), ktorými sú latinské responzoriá s veršami a hymny z oblasti stredovekého gregoriánskeho chorálu.<sup>1</sup>

Kniha je súčasťou zbierkového fondu Slovenského národného múzea-Hudobného múzea (SNM-HuM). Nachádza sa v *Zbierke jednotlivín – notovaných rukopisov do začiatku 20. storočia* pod signatúrou MUS I 92. Už na prvý pohľad zaujme svojou starobylosťou, chorálnym repertoárom a tiež tým, že niektoré jej spevy majú text aj v nemeckom jazyku.<sup>2</sup> Okrem prevažujúcej métsko-gotickej notácie je v prípade niekoľkých hymnických spevov použitá aj menzurálna notácia. Je to kniha menších rozmerov (190 mm x 131 mm x 25 mm) s notovanými spevmi na 105 papierových fóliách.<sup>3</sup> Je zviazaná v koženej, pravdepodobne originálnej, slepotlačou zdobenej väzbe s drevenými doskami a fragmentárne zachovaným zapínaním na spony. Na zápis textov a melódií spevov bol použitý železodubienkový atrament tmavohnedej (až čiernej?) farby. Iniciály spevov sú zvýraznené (najmä červenou farbou) a v sanktorálovej časti knihy sú v štyroch iniciálach jednoduché kresby ľudských hláv.<sup>4</sup> Melódie sú notované métsko-gotickou notáciou na 5-linajkovej osnove s kľúčmi *c* a *f* (často aj súčasne, vertikálne nad sebou), s výnimkou štyroch hymnov v temporáli, kde je použitá menzurálna notácia.<sup>5</sup> Štruktúra hudobného repertoára v knihe sleduje

<sup>1</sup> V časti venovanej liturgii zosnulých (*In festo Omnium animarum/Pro fidelibus defunctis*) je aj jedna antifóna.

<sup>2</sup> Napríklad *Victimae paschali laudes – Christ ist erstanden*.

<sup>3</sup> V knihe sú notované spevy napísané na číslovaných fóliách od čísla 1 po číslo 113 (na 103 fóliách, keďže po fóliu 46 nasleduje fólio 57) a na dvoch nečíslovaných listoch (nasledujúcich po fóliu 113), po ktorých nasleduje fólio zachované spoločne (roztrhnuté, bez textu). Na nasledujúcich 4 fóliách (záverečné listy knihy) sú zapísané texty žalmov a kantík (*Benedicite omnia opera, Benedictus Dominus Deus Israel*) z roku 1628 určené na ranné chvály (laudy). Notovaný záznam majú najmä responzoriá s veršami a hymny, okrem nich je notovaných aj niekoľko antifón a sekvencií. Niekoľko spevov je zaznačených len ako textový odkaz, respektíve textový incipit (napríklad aj v poznámkach – rubrikách).

<sup>4</sup> Iniciála D verša *Dicebant autem excessum* na fóliu 92r, iniciála G spevu *Gloria patri [...] sancto*. (nasledujúceho za veršom *Ista est speciosa*) na fóliu 97v, iniciála C verša *Corpore quidem virgineo* na fóliu 106r, iniciála T verša *Tradiderunt corpora* na fóliu [111]v.

<sup>5</sup> Bielou menzurálnou notáciou sú na fóliu [41]v notované hymny na Veľkú noc (Veľkonočnú nedeľu, *Salve festa dies [...] infernum*, na fóliu 72r sú spevy na Nanebovstúpenie Pána (*Salve festa dies [...] coelos*) a na fóliu 76r sú zapísané spevy na sviatok Zoslania Ducha svätého (Svätodušnú nedeľu, *Salve festa dies [...] spiritu*). V prípade hymnu *Laus tibi Christe* na fóliu [32v] – spevu na Zelený štvrtok vo Veľkom týždni – je menzurálnou notáciou zaznamenaná len melódia prvej strofy hymnu, ktorá nasleduje po prvej strofe hymnu *Rex Christe factor omnium*, notovaného métsko-gotickou notáciou.



rímsky typ officia *Cursus romanus* zo stredoveku, ktorý sa týka nemonastického prostredia. V ďalšom texte sa pre túto knihu používa aj skratka *BaKolegiat-1601*.<sup>6</sup>

Kniha *BaKolegiat-1601* dokumentuje uplatnenie stredovekého gregoriánskeho chorálu v hudobnej praxi v kolegiátnom a farskom Kostole sv. Martina (dnes Katedrále sv. Martina) v Bratislave na začiatku 17. storočia. Je pravdepodobné, že kniha slúžila v tomto sakrálnom priestore na slávenie liturgie hodín aj v roku 1628, čo možno dedukovať zo zaznamenaných textov žalmov a kantík na jej posledných fóliách.

V súvislosti s fondmi Súkromného archívu Bratislavskej kapituly a Kapitulskej knižnice, ktoré sa v súčasnosti nachádzajú v Slovenskom národnom archíve v Bratislave je stále otvorenou otázkou, či kniha bola súčasťou dokumentácie niektorého z týchto fondov. V katalógu rukopisných diel Kapitulskej knižnice z roku 1870 od kňaza a prepošta kapituly Nándora Knauza nie je identifikovateľná.<sup>7</sup>

### Hudobný repertoár sanktorálu

Notovaný repertoár sanktorálu sa nachádza na fóliách 84r až 113r z celkového počtu 105 fólií. Nasleduje po temporáli (*Temporale*),<sup>8</sup> zapísanom na fóliách 1r – 46v, 57r – 83v. Samotnému notovanému repertoáru spevov sanktorálu predchádza nasledovná rubrika, napísaná červeným písmom na fóliu [83v] (obr. 1):

„Nasledujú rezponzóriá a hymny o svätých.

V nedeľných dňoch sa pripájajú len tie, čo sú vlastné o svätcoch. Predsa sa k nim však obráť aspoň vtedy, keď sviatok má prednosť alebo je zlučiteľný s nedeľou. Túto krátku poznámku som s tým úmyslom napísal, aby si neznalý nezostal.“<sup>9</sup>

V sanktoráli sú spevy vlastného kalendára svätých (*Proprium de Sanctis*, 84r – 111r) a tri spevy spoločnej časti apoštolov (*Commune Apostolorum*, 111r – 113r) z všeobecnej časti kalendára svätých (*Commune Sanctorum*).

---

<sup>6</sup> Zmienka o tejto hudobnej pamiatke sa nachádza v príspevku URDOVÁ 2011, 161 – 162, viac informácií o nej spolu so súpisom zaznamenaného repertoára pozri bližšie URDOVÁ 2012.

<sup>7</sup> Katalóg obsahuje 248 jednotiek. Pozri KNAUZ 1870.

<sup>8</sup> *Temporale* pozostáva z veľkonočného a vianočného okruhu sviatkov a z obdobia cez rok. Na fóliách 113v až 115v sa nachádza rezponzorium, verše a hymnus na sviatok *In dedicatione ecclesiae* (hymnus nie je úplný, je napísaný po slovo *lapides*).

<sup>9</sup> *Sequuntur Responsoria / ac hymni de S[an]ctis / Dominicalibus ea subtexuntur/ quae sanctis sunt propria. Ad/verte tamen, eorum tunc dun-/ taxat esse, cum vel est festum / Praepositi, vel quando cum Domi/ nicis coincidunt. Haec pauca/ volui subscribere nesci[us] ne esses.// .*



Obr. 1 Úvodná dvojstrana zo sanktorálu, [83v] – 84r.

V *Propriu de Sanctis* sú spevy k nasledujúcim 14 sviatkom svätých:<sup>10</sup>

- *Joannis Baptistae* (Sv. Ján Krstiteľ) / f. 84r – 86r
- *Petri, Pauli* (Sv. Peter a Pavol, apoštoli) / f. 86r – 88r
- *Visitatio Mariae* (Návšteva Panny Márie) / f. 88r – 89r
- *Mariae Magdalena* (Sv. Mária Magdaléna) / f. [89]v – [91v]
- *Transfiguratio Dom.* (Premenenie Pána) / f. [91]v – 94r
- *Laurentii* (Sv. Vavrinec) / f. 94r – [96v]
- *Assumptio Mariae* (Nanebovzatie Panny Márie) / f. [96]v – [97v]
- *Nativitas Mariae* (Narodenie Panny Márie) / f. [97]v – [98v]
- *Michaelis* (Sv. Michal archanjel) / f. [98]v – [100v]
- *Omnium Sanctorum* (Všetkých svätých) / f. [100]v – 103r
- *Pro defunctis* (Za zosnulých) / f. [103]v – [105v]:  
na fóliu [103v] na hornom margu je uvedené „*In festo Omnium animarum*“  
na fóliu 104r na hornom margu je napísané „*Pro fidelibus defunctis*“
- *Martini* / f. [105]v – 108r:  
na fóliách [105v] a 106r na hornom margu je uvedené „*De Sancto Martino Patrono huius Ecclesiae Posoniensis*“
- *De S. Joanne Eleemosinario* (Sv. Ján Almužník) / f. 108r – [108v]
- *Catharinae* (Sv. Katarína) / f. 109r – 111r.

<sup>10</sup> Názvy sviatkov v latinčine v knihe *BaKolegiat-1601* sú v tomto príspevku uvedené podľa podoby v projekte *CANTUS* (okrem sviatku *De S. Joanne Eleemosinario*, ktorý má podobu podľa prameňa *BaKolegiat-1601*). Pozri online databázu *CANTUS*. Dostupné na <[http://cantus.uwaterloo.ca/feasts?search=Bapt&date=All&month=All&sort\\_by=name](http://cantus.uwaterloo.ca/feasts?search=Bapt&date=All&month=All&sort_by=name)> [15.11.2019]. V knihe *Ba-Kolegiat-1601* má ten-ktorý sviatok sanktorálu často viac ako jednu podobu názvu.

V kontexte sanktorálu možno vnímať aj spevy na dva mariánske sviatky, ktoré sú v knihe zapísané v temporáli: *Purificatio Marie (Očisťovanie Panny Márie/Hromnice)*<sup>11</sup> na fóliách 13r až 15r a *Annuntiatio Mariae (Zvestovanie Panne Márii)*<sup>12</sup> na fóliách 44r – 44v.

Východiskom výskumu hudobného repertoára sanktorálu *BaKolegiat-1601* boli tieto vedecké projekty:

- *Corpus Antiphonarium Officii (CAO)* R.-J. Hesberta (1899 – 1983)<sup>13</sup>
- *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae (CAO – ECE)*<sup>14</sup>
- *CANTUS* – elektronická databáza s informáciami o stredovekých prameňoch a spevoch z rôznych krajín<sup>15</sup>
- *Cantus Planus in Slovacia* – elektronická databáza s informáciami o stredovekých prameňoch a spevoch zo Slovenska.<sup>16</sup>

V sanktoráli *BaKolegiat-1601* sa prejavuje koexistencia staršieho a novšieho repertoáru spevov stredovekého chorálu. V pripojenom incipitovovom katalógu spevov knihy *BaKolegiat-1601* v Tabuľke č. 1 je notovaný repertoár sanktorálu uvedený v poradí, v akom sa nachádza v tejto knihe. Porovnanie spevov v *BaKolegiat-1601* s diecéznymi a monastickými prameňmi projektu *CAO* René-Jeana Hesberta ukazuje na ich vzťah k ich pôvodným stredovekým archetypom. Väčšina sanktorálových spevov v *BaKolegiat-1601* patrí do základnej, univerzálnej, klasickej európskej vrstvy spevov latinského rímskeho liturgického chorálu v Európe, ktorá sa vykryštalizovala pred 10. storočím. Ako fundament rímskeho officia pretrvala až do súčasnosti, zároveň ju však v jednotlivých obdobiach stredoveku od karolínskych čias tvoriví hudobníci a členovia miestnych cirkevných komunít a rehoľných spoločenstiev rozširovali a obohacovali svojimi novými kompozičnými aktivitami.<sup>17</sup> Čo sa týka stredoeurópskych prameňov officia, repertoár najstaršej vrstvy stredovekých spevov z obdobia pred fransko-rímskou redakciou chorálu obsahujú vo všeobecnosti v stabilnej podobe, bez výrazných zmien a zásahov lokálnej tradície.

---

<sup>11</sup> Po Druhom vatikánskom koncile je to sviatok Obetovanie Pána.

<sup>12</sup> Po Druhom vatikánskom koncile je to sviatok Zvestovanie Pána.

<sup>13</sup> HESBERT 1963 – 1979, predovšetkým HESBERT 1963 a HESBERT 1965.

<sup>14</sup> Dostupné na <<http://hun-chant.eu/sources-office>> [15. 11. 2019]. Projektom sa zaoberajú od osemdesiatych rokov 20. storočia pracovníci Oddelenia dejín starej hudby Ústavu hudobnej vedy Maďarskej akadémie vied v Budapešti (*Régi Zenetörténeti Osztály – A Magyar Tudományos Akadémia* Budapest). Projekt je zameraný na výskum stredovekých hudobných prameňov officia zo strednej Európy a poukazuje na to, že do najstaršieho, základného, klasického hudobného officiového materiálu (do základnej, najstaršej vrstvy officia) boli vložené aj elementy lokálnej tradície cirkevných centier v strednej Európe. CZAGÁNY 1996, 12.

<sup>15</sup> Databáza *Cantus*, dostupná na <<http://cantus.uwaterloo.ca/>> [15.11.2019].

<sup>16</sup> *Slovak Early Music Database*, dostupné na <<https://cantus.sk/home>> [15.11.2019].

<sup>17</sup> Porovnaj DOBSZAY 1997, 7 a 601. Tvorbu nových gregoriánskych a neogregoriánskych spevov officia možno, prirodzene, pozorovať aj v neskorších obdobiach ako stredovek, až do súčasnosti.

K približne viac ako jednej tretine spevov v sanktoráli *BaKolegiat-1601* sa v projekte *CAO* nepodarilo nájsť konkordancie. Dôvodom je aj mladší pôvod niektorých z týchto spevov, ako sú pramene v projekte *CAO*: napríklad v prípade spevov zo sviatkov *Visitatio Mariae*,<sup>18</sup> *Transfiguratio Dom.* alebo *Catharinae*. Čo sa týka oboch sviatkov z temporálu, ktoré možno vnímať v kontexte sanktorálu, v projekte *CAO* sa nepodarilo nájsť ekvivalent k hymnu *Lux mundi beatissima*, ktorý je v notovanej podobe zaznamenaný na sviatok *Purificatio Mariae* a na sviatok *Annuntiatio Mariae* je uvedený len ako notovaný incipit s odkazom na fólio 14, kde je tento hymnus uvedený na sviatok *Purificatio Mariae*.

Pri výskume *Propria de Sanctis* v *BaKolegiat-1601* vyvstala otázka klasifikovania notovaného materiálu na základe trojstupňového členenia repertoáru sanktorálového officia aj s prípadnými podkategóriami, ktoré pri výskume sanktorálu pražského officia v projekte *CAO – ECE* realizovala Zsuzsa Czagány v roku 2002<sup>19</sup> a ktoré potom neskôr v súvislosti so sanktorálovým repertoárom ostrihomskej liturgickohudobnej tradície v roku 2006 aplikovala aj Andrea Kovács.<sup>20</sup> Na základe tohto metodologického postupu možno oficiá sanktorálu rozdeliť do troch skupín: v prvej skupine sú oficiá základnej, klasickej európskej vrstvy rozšírenej v celej Európe (oficiá vytvorené pravdepodobne pred 10. storočím), v druhej skupine sú rané prózy a veršované histórie (oficiá zväčša pravdepodobne z 10. a 11. storočia) a tretiu skupinu tvoria neskorostredoveké veršované oficiá (oficiá najmä z 13. – 14. storočia). V *BaKolegiat-1601* však nie sú jednotlivé sviatky v sanktoráli zastúpené kompletnými alebo viacpočetnými formulármi spevov v rámci officiového cyklu, ale len ako čiastkové spevy, možno povedať v hudobne minimalistickej podobe: zväčša len ako jedno responzórium s veršami a hymnus. Podľa môjho názoru je aplikovanie spomínaného metodologického postupu v prípade *BaKolegiat-1601* vzhľadom na minimalistické zastúpenie spevov v tom-ktorom sviatku problematické a výpoveď rozdelenia notovaných spevov v sanktoráli podľa časovo podmieneného určenia toho-ktorého sviatku<sup>21</sup> by bola len veľmi obmedzená.

---

<sup>18</sup> O slávenie tohto sviatku na kresťanskom Západe sa zaslúžila františkánska rehoľa v 2. polovici 13. storočia (sviatok má pôvod na kresťanskom Východe).

<sup>19</sup> CZAGÁNY 2002, 29 – 62.

<sup>20</sup> KOVÁCS 2006, 26 – 33.

<sup>21</sup> Pri abstraktnom, čisto teoretickom uvažovaní o klasifikovaní spevov *Propria de Sanctis* v *BaKolegiat-1601* podľa spomínaného metodologického postupu Zsuzsi Czagányovej možno rozdelenie notovaného materiálu vyjadriť číslami: číslo 1 je pre repertoár základnej, klasickej európskej vrstvy vytvorenej pravdepodobne pred 10. storočím, číslo 2 pre repertoár pravdepodobne z 10. a 11. storočia a číslo 3 pre repertoár najmä z 13. – 14. storočia:

*Joannis Baptistae* (1) – *Petri, Pauli* (1, 2) – *Visitatio Mariae* (3) – *Mariae Magdalenae* (2) – *Transfiguratio Dom.* (3) – *Laurentii* (1) – *Assumptio Mariae* (1, 2) – *Nativitas Mariae* (1, 2) – *Michaelis* (1) – *Omnium Sanctorum* (1) – *Pro defunctis* (?) – *Martini* (1) – *De S. Joanne Eleemosinario* (?) – *Catharinae* (3).

Sviatky z temporálu: *Purificatio Mariae* (1), *Annuntiatio Mariae* (1).

Vo všeobecnosti klasifikovanie notovaného repertoáru nie je vždy jednoznačné, aj vzhľadom na výskyt starších a novších hudobných elementov v niektorých oficiách, ako napríklad v prípade sviatkov *Assumptio Mariae/Nativitas Mariae*. Je tiež faktom, že nie vždy je hudobný materiál v jednotlivých skupinách z hľadiska časového pôvodu homogénny (napríklad aj v rámci oficií zo základnej vrstvy vytvorenej pravdepodobne ešte pred 10. storočím možno vnímať najstaršie oficiá

## Ostrihorský liturgickohudobný rítus

Kolegiálny a farský Kostol sv. Martina v Bratislave bol v čase vzniku knihy *BaKolegiat-1601* súčasťou ostrihomskej arcidiecézy so sídlom v Ostrihome, a tak je prirodzené, že liturgia v tomto kostole rešpektovala ostrihorský bohoslužobný rítus. O väzbe hudobnej praxe na liturgickú tradíciu Ostrihomu svedčí aj zápis na titulnej strane knihy *BaKolegiat-1601*:

*RESPONSO/RIA, HYMNI ALIAQ[UE] / cantiones quae quota[n]/nis tam dominicis qua[m] / festis diebus secundum ritum / almae Metropolitanae Ec/clesiae Strigonien[sis] / cantari solent. / IN USUM ECCLESIAE / collegiatae Posonien[sis] / Divo Martino Ep[iscop]o sacrae. / ANNO / M.D.C.I. //*  
(„Responzóriá, hymny a iné spevy, ktoré sa obvykle spievajú v nedele a sviatky podľa obradu slávneho metropolitného ostrihorského chrámu. Na používanie kolegiátneho bratislavského chrámu zasvätenému sv. biskupovi Martinovi. V roku 1601.“)

Janka Szendrei kladie kodifikovanie ostrihomskej tradície už do 2. polovice 12. storočia a až do polovice 17. storočia vníma jej kontinuálne trvanie,<sup>22</sup> ktoré bolo v zásade stabilné. Podľa Lászlóa Dobszaya v hlavných, oficiálnych prameňoch ostrihomskej liturgickej tradície rozdiely tvoria len približne jedno percento (typické prvky ostrihomskej diecéznej tradície možno pozorovať v repertoári officia a v jeho členení v jednotlivých častiach officiového cyklu a počas liturgického roka, a tiež aj v oblasti dôsledkov, vyplývajúcich zo štruktúry officia alebo melodických variánt a použitej notácie).<sup>23</sup>

Výber a štruktúra spevov v sanktoráli *BaKolegiat-1601* je takmer úplne v zhode s ostrihorskou liturgickohudobnou tradíciou, ako je zaznamenaná v stredovekých prameňoch officia v projekte *CAO – ECE*. Spevov, ku ktorým sa v týchto prameňoch nepodarilo nájsť ekvivalent, je len niekoľko: je to hymnus *Maria soror Lazari quae* na sviatok *Mariae Magdalенаe* (ktorý sa nepodarilo doložiť ani v databázach *CANTUS* a *Cantus Planus in Slovacia* a ani v projekte *CAO*), hymnus *Angelum pacis Michael ad* na sviatok *Michaelis* a spev *Requiem aeternam dona eis*.

Stredoveký ostrihorský rítus dokumentujú notované antifonáre z 15. storočia z bratislavskej Katedrály sv. Martina, ktoré boli súčasťou tamojšej kapitulskej knižnice:<sup>24</sup> *Bratislavský antifonár I*,<sup>25</sup>

---

mučeníkov *Rímskeho sanktorálu*, akými sú napríklad *Luciae*, *Laurentii* a neskoršie oficiá franského pôvodu, akým je napríklad officium *Omnium Sanctorum*).

<sup>22</sup> Praha, *Strahovská knihovna Kláštiera premonstrátů na Strahově*, evidenčné číslo DE.I.7; Breviarium 1998, 49.

<sup>23</sup> DOBSZAY – KOVÁCS 2004, 34. Príbuzné prvky s ostrihorskou liturgickohudobnou tradíciou vykazuje aj spišská liturgickohudobná tradícia.

<sup>24</sup> Porovnaj DOBSZAY – PRÓSZÉKY 1988, 265 – 370; DOBSZAY 1989; SZENDREI 1989; ULLMANN 1988.

<sup>25</sup> Štátny archív v Bratislave, sign. EC Lad. 3.

dvojzväzkový *Bratislavský antifonár Ila a I Ib (Hanov kódex)*,<sup>26</sup> *Bratislavský antifonár III* (alebo takzvaný *Budínsky antifonár*)<sup>27</sup> a *Bratislavský antifonár IV*.<sup>28</sup>

Prípisky z neskoršieho obdobia v *Bratislavských antifonároch I a IV* dokladajú používanie týchto prameňov v hudobnej praxi Katedrály sv. Martina v Bratislave aj na začiatku 17. storočia, keď bola pre tento chrám zhotovená kniha *BaKolegiat-1601*. Pripojená Tabuľka č. 2 vznikla na základe porovnania notovaných responzórií a veršov *Propria de Sanctis* a *Commune Apostolorum* v knihe *BaKolegiat-1601* a v týchto *Bratislavských antifonároch* a vypovedá o ich vzájomných hudobných konkordanciách.

### Lokálny bratislavský kontext

V sanktorálových častiach stredovekých oficiových rukopisov sa vo všeobecnosti výraznejšie prejavujú dobové (a často aj lokálne) vplyvy než v temporálových častiach.

V štruktúre sviatkov v sanktoráli knihy *BaKolegiat-1601* možno určitý lokálny prvok vidieť v zaradení sviatku *De S. Joanne Eleemosinario* (Johannes Eleemosinarius, sv. Ján Almužník), biskupa egyptskej Alexandrie narodeného na Cypre okolo roku 550, ktorého telesné ostatky sa od 16. storočia nachádzajú v Katedrále sv. Martina v Bratislave. Ján Almužník vynikal dobročinnosťou a pomocou núdznym. Po smrti v roku 619 boli jeho telesné ostatky prenášané a uložené na niekoľkých miestach. Koncom 15. storočia boli prevezené na Budínsky hrad, keďže sa stali diplomatickým darom tureckého sultána Bajazida II. uhorskému kráľovi Matejovi Korvínovi.<sup>29</sup> Aj odtiaľ však boli po porážke kresťanských vojsk pri Moháči v roku 1526 presúvané. Napokon boli rozhodnutím kráľa Ferdinanda z roku 1530 zverené bratislavskej kapitule a našli svoje miesto odpočinku v Bratislave: najprv v sakristii Dómu sv. Martina a v roku 1732 v novopostavenej kaplnke pri východnom zakončení severnej bočnej lode chrámu. Ján Almužník zomrel 11. novembra. Keďže ten deň už bol v kalendári vyhradený pre iného svätca, sviatok sv. Jána Almužníka bol presunutý na ďalší deň, na 12. november.<sup>30</sup>

V sanktoráli knihy *BaKolegiat-1601* sa na sviatok *De S. Joanne Eleemosinario* nachádza notované responzórium *Justum deduxit Dominus* s veršom *Immortalis est enim* (obr. 2). Nejde však o kompozíciu vytvorenú priamo pre tohto svätca. V projekte *CAO – ECE* je v niekoľkých ostrihomských prameňoch toto responzórium uvedené na sviatok *Ludovici* (sv. Ľudovít vyznavač)

<sup>26</sup> Štátny archív v Bratislave, sign. EC Lad. 4; Slovenský národný archív v Bratislave, kódexy Kapitulskej knižnice č. 4; Múzeum mesta Bratislavy, sign. A/5, A/49, 671/arch. 29a, 454 / arch. 1928.

<sup>27</sup> Štátny archív v Bratislave, sign. EC Lad. 6.

<sup>28</sup> Slovenský národný archív v Bratislave, sign. 2; Štátny archív v Bratislave, sign. EC Lad. 2/47.

<sup>29</sup> HALKO – KOMORNÝ 2010, 225.

<sup>30</sup> HALKO – KOMORNÝ 2010, 228, 232.

a spomínaný verš okrem tohto sviatku (sv. Ľudovíta vyznavača) aj na spoločnú časť svätých *Commune Sanctorum* a tiež aj na sviatok *Demetrii* (sv. Demeter mučeník).



Obr. 2 Spevy na sviatok sv. Martina a sv. Jána Almužníka, [107v] – 108r.



Obr. 3 Sanktorál, [105v] – 106r.

Vzhľadom na zaradenie sviatku *Martini* – sv. Martina, biskupa z Tours, vyznavača († 397?) – do sanktorálu knihy *BaKolegiat-1601* vyvstáva otázka, či tento fakt môže predstavovať lokálny prvok v sanktoráli tejto knihy. Na fóliách [105] a 106r na hornom margu sa v súvislosti s notovaným repertoárom na sviatok tohto svätca nachádza poznámka, že ide o patróna bratislavského chrámu: *De Sancto Martino Patrono huius Ecclesiae Posoniensis* (obr. 3). Čo sa týka dramaturgie spevov, sv. Martin z Tours tu však v porovnaní s inými svätcami nie je zvlášť exponovaný, napriek tomu, že v stredovekých európskych notovaných prameňoch sa spevy k jeho sviatku vyskytujú často, keďže patril k najpopulárnejším svätcom cirkvi na Západe (bol prvým nemučeníkom, ktorý bol zahrnutý do rímskeho kalendára).

V knihe *BaKolegiat-1601* sa na niekoľkých miestach nachádzajú rukopisné odkazy na ďalšiu knihu, v sanktoráli je to na fóliu 108v na sviatok *De S. Joanne Eleemosinario*, za veršom *Immortalis est enim (Cetera ut in maiori Libro)*. Nepodarilo sa ju identifikovať. Vyvstala nateraz otvorená otázka, či by to nemohol byť odkaz na niektorý z bratislavských antifonárov zhotovených v 15. storočí a používaných v Katedrále sv. Martina v Bratislave aj v neskoršom období.<sup>31</sup>

## POUŽITÁ LITERATÚRA

Breviarium 1998. *Breviarium Notatum Strigoniense saeculi XIII.* Ed. Janka Szendrei. (= Musicalia Danubiana 17), Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998.

CZAGÁNY 1996. Zsuzsa Czagány: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae III/A. Praha/Temporale.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1996.

CZAGÁNY 2002. Zsuzsa Czagány: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. III/B Praha (Sanctorale, Commune Sanctorum).* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002.

DOBSZAY 1997. László Dobszay: Offizium. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Ed. Ludwig Finscher. Kassel – Basel – London – New York – Prag – Metzler – Stuttgart – Weimar: Bärenreiter, 1997, 593 – 609.

DOBSZAY – KOVÁCS 2004. László Dobszay – Andrea Kovács: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. V/A Esztergom/ Strigonium (Temporale).* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004.

DOBSZAY – PRÓSZÉKY 1988. László Dobszay – Gábor Prószéky: *Corpus Antiphonarium Officii Ecclesiarum Centralis Europae. A Preliminary Report.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988.

---

<sup>31</sup> Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-14-0681. Je aj súčasťou riešenia VEGA projektu č. 1/0331/20.



- DOBSZAY 1989. László Dobszay: Niekoľko aspektov skúmania stredovekých hudobných kódexov Bratislavy. In Katarína Horváthová (ed.): *Hudobný život Bratislavy od stredoveku po barok*. (= Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia 18.) Bratislava: Mestský dom kultúry a osvetu, 1989, 11 – 22.
- HALKO – KOMORNÝ 2010. Jozef HALKO – Štefan KOMORNÝ: *Dóm/Katedrála svätého Martina v Bratislave*. Bratislava: Lúč, 2010.
- HESBERT 1963 – 1979. René-Jean Hesbert: *Corpus Antiphonarium Officii*. 6 zväzkov. Rím: Herder, 1963 – 1979.
- HESBERT 1963. René-Jean Hesbert: *Corpus Antiphonarium Officii*. 1. zväzok *Manuscripti 'Cursus romanus'*. Rím: Herder, 1963.
- HESBERT 1965. René-Jean Hesbert: *Corpus Antiphonarium Officii*. 2. zväzok *Manuscripti 'Cursus monasticus'*. Rím: Herder, 1965.
- KNAUZ 1870. Nándor Knauz: *A Pozsonyi káptalannak kéziratai*. Strigonii: Typis Aegidii Horák, 1870. Dostupné na  
<[http://books.google.sk/books?id=Rj4AAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=sk&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.sk/books?id=Rj4AAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=sk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)> [15.11.2019].
- KOVÁCS 2006. Andrea Kovács: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. V/B Esztergom*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006.
- SZENDREI 1989. Janka Szendrei: Notové písmo v stredovekej Bratislave. In *Hudobný život Bratislavy od stredoveku po barok*. (= Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia 18), Bratislava: Mestský dom kultúry a osvetu, 1989, 23 – 31.
- ULLMANN 1988. Péter Ullmann: Inhalt und Redaktionsweisen im Adventsteil der Graner Offiziumsquellen. In *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30/1 – 4. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988, 447 – 454.
- URDOVÁ 2011. Sylvia Urdová: Pramene gregoriánskeho chorálu v Zbierke jednotlivín – notovaných rukopisov do začiatku 20. storočia v zbierkovom fonde Slovenského národného múzea-Hudobného múzea. In Sylvia Urdová (ed.): *Hudobné pramene – kultúrne dedičstvo Slovenska*. Zborník príspevkov z konferencie / Bratislava, 23. – 24. novembra 2011. Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia – Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 2011, 158 – 169. Dostupné na  
<[http://www.snm.sk/swift\\_data/source/hudobne\\_muzeum/pdf\\_dokumenty/Hudobne\\_pramene\\_2011\\_Komplet.pdf](http://www.snm.sk/swift_data/source/hudobne_muzeum/pdf_dokumenty/Hudobne_pramene_2011_Komplet.pdf)> [15.11.2019].
- URDOVÁ 2012. Sylvia Urdová: Kniha notovaných spevov kolegiátneho chrámu sv. Martina v Bratislave (1601) v zbierkovom fonde SNM-Hudobného múzea. In Martina Božeková – Anna Kucianová (eds.): *Pramene slovenskej hudby II. 1. Pramene sakrálnej hudby*. Zborník z 2. Konferencie hudobných knihovníkov, archivárov a múzejníkov. Martin: Slovenská národná knižnica – Slovenská národná skupina IAML, 2012, 61 – 82.

Tabuľka č. 1

**KNIHA NOTOVANÝCH SPEVOV KOLEGIÁTNEHO CHRÁMU SV. MARTINA V BRATISLAVE (1601)  
V ZBIERKOVOM FONDE SNM-HUDOBNÉHO MÚZEA:  
INCIPITOVÝ KATALÓG NOTOVANÝCH SPEVOV SANKTORÁLU**

Textový incipit spevu <sup>1</sup>	Foliácia	Druh <sup>2</sup> spevu / funkcia	Obdobie, deň <sup>3</sup>	Číslo CAO, CANTUS (ID):	CAO – konkordancie (pramene) <sup>4</sup>	Číslo CAO – ECE <sup>5</sup>
Inter natos mulierum	84r	R	Joannis Baptistae	006979	CBEMVHRDFSL	5.0624.0400
Fuit homo missus	84r	V	Joannis Baptistae	006979a	CBEMHRDF	5.0624.0410
O nimis felix	[84]v	H	Joannis Baptistae	008406h	BSL	5.0624.0480
Cornelius centurio	86r	R	Petri, Pauli	006340	DFSL	5.0629.0060
Cum orasset Cornelius	[86]v	V	Petri, Pauli	006340a	DFSL	5.0629.0070
Gloria patri...sancto.	87r	V	Petri, Pauli			
Jam bone pastor	87r	H	Petri, Pauli	008268b	BSL	5.0629.0480
O praeclara stella maris	88r	R	Visitatio Mariae	601617		5.0702.0300
Ad te clamant omnes	89r	V	Visitatio Mariae	601617a		5.0702.0310
Gloria patri...sancto.	89r	V	Visitatio Mariae			
Accessit ad pedes Jesu	[89]v	R	Mariae Magdalenae	006016 ?	R ?	5.0722.0060
Dimissa sunt ei	90r	V	Mariae Magdalenae	006016a	R	5.0722.0070
Maria soror Lazari quae	[90]v	H	Mariae Magdalenae			
Dum oraret facta est	[91]v	R	Transfiguratio Dom.	600669 ?		5.0806.0060
Dicebant autem excessum	92r	V	Transfiguratio Dom.	600669a ?		5.0806.0070
Gaude mater pietatis	[92]v	H	Transfiguratio Dom.	830131		5.0806.0080
Beatus vir Laurentius	94r	R	Laurentii	006229	CBRDF	5.0810.0060
Qui potuit transgredi	[94]v	V	Laurentii	006229a	BRDF	5.0810.0070
Sprevit hic mundi	[94]v	H	Laurentii	008347c ?	L ?	5.0810.0480
Quae est ista quae ascendit	[96]v	R	Assumptio Mariae	601925 ?		5.0815.0200 ? <sup>6</sup>
Ista est speciosa	97r	V	Assumptio Mariae	006994 ?	CBEHRDFSL ?	5.0815.0610
Gloria patri...sancto	[97]v	V	Assumptio Mariae			
Solem justitiae	[97]v	R	Nativitas Mariae	007677 ?	RDF ?	5.0908.0060
Cernere divinum	98r	V	Nativitas Mariae	007677a	RDF ?	5.0908.0070
Gloria patri...sancto.	98r	V	Nativitas Mariae			
Fidelis sermo	[98]v	R	Michaelis	006733	CBEMVHRDFL	5.0929.0400
Gaudent angeli	99r	V	Michaelis	006733a	CBRF	5.0929.0410
Angelum pacis Michael ad	99r	H	Michaelis	008279a	BL	

Beati estis sancti Dei	[100]v	R	Omnium Sanctorum	006175	CBRDF	5.1101.0060
Gaudete et exultate	[101]v	V	Omnium Sanctorum	006175a	BRD	5.1101.0070
Jesu salvator saeculi	[101]v	H	Omnium Sanctorum	008333 ?	S ?	5.1101.0106
Absolve Domine animas	[103]v	R	Pro defunctis	600017		47423 ? <sup>7</sup>
Si quae illis	104r	V	Pro defunctis	600017a		47350 ? <sup>8</sup>
Libera me Domine de morte	104r	R	Pro defunctis	007091	MHDSL	47340
Dies illa dies irae	[104]v	V	Pro defunctis	007091g	MHSL	? <sup>9</sup>
Requiem aeternam dona eis	[104]v	V	Pro defunctis	007091u	MDL	<sup>10</sup>
Media vita in morte sumus	105r	A	Pro defunctis	003732	BV	21720 <sup>11</sup>
Martinus sacerdos Dei <sup>12</sup>	[105]v	R	Martini	007133	BR	5.1111.0060
Corpore quidem virgineo	106r	V	Martini	007133a	BR	5.1111.0070
Gloria patri...sancto.	[106]v	V	Martini			
Haec plebs fide	[106]v	H	Martini	008344c ?	SL ?	5.1111.0480 <sup>13</sup>
Justum deduxit Dominus	108r	R	<i>De S. Joanne Eleemosinario</i>	007059 ?	CERDFL ?	<sup>14</sup>
Immortalis est enim	[108]v	V	<i>De S. Joanne Eleemosinario</i>	007059c	R	<sup>15</sup>
Surge virgo et	109r	R	Catharinae	602290		5.1125.0060
Pulchra Sion filia	109r	V	Catharinae	602290a		5.1125.0070
Ave Catharina martyr	[109]v	H	Catharinae	830040		5.1125.0080
Fuerunt sine quaerela	111r	R	Comm. Apostolorum	006748	CEMVHRDFSL	5.1301.0400
Tradiderunt corpora	[111]v	V	Comm. Apostolorum	006748a	CEVHRDFSL	5.1301.0410
Exsultet caelum laudibus	[111]v	H	Comm. Apostolorum	008301	SL	5.1301.0620
<b>Sviatky v temporáli, ktoré možno vnímať v kontexte sanktorálu</b>						
Gaude Maria virgo	13r	R	Purificatio Marie	006759	CGBEMVHRDFSL	5.0202.0060
Gabrielem archangelum	[13]v	V	Purificatio Marie	006759a ?	CGBEMVHRDFSL ?	5.0202.0070
Lux mundi beatissima	14r	H	Purificatio Marie	830401 ?		5.0202.0106
Christi virgo dilectissima	44r	R	Annuntiatio Mariae	006278	GRFS	5.0325.0060
Quoniam peccatorum mole	44r	V	Annuntiatio Mariae	006278a ?	GRFS ?	5.0325.0070
Gloria patri... sancto.	[44]v	V	Annuntiatio Mariae			
Lux mundi beatissima	[44]v	H	Annuntiatio Mariae	830401 ?		5.0202.0106 <sup>16</sup>

<sup>1</sup> Incipity notovaných spevov sú tu uvedené podľa modernej ortografie latinčiny projektu CAO – ECE.

<sup>2</sup> R = rezponzórium, V = verš, H = hymnus, A = antifóna.

<sup>3</sup> Názvy sviatkov v *BaKolegiat-1601* sú tu uvedené podľa podoby v projekte *CANTUS* (okrem sviatku *De S. Joanne Eleemosinario*, ktorý má podobu podľa prameňa *BaKolegiat-1601*).

<sup>4</sup> Pramene CAO I (HESBERT, René-Jean: *Corpus antiphonarium officii: 1. Manuscripti 'Cursus romanus'*. Rím 1963):

C = *Antiphonale Compiègne*, c. 860 – 880. Paríž, *Bibliothèque Nationale*, lat. 17436;

G = *Antiphonale Gallicanum*, severofrancúzska proveniencia, 11. storočie. Durham, *Chapter Library B. III. 11*;

B = *Antiphonale Bamberg*, 11./12. storočie. Bamberg, *Staatsbibliothek lit. 23*;

E = *Antiphonale Ivrea*, 11. storočie. Ivrea, *Biblioteca Capitolare 106*;

M = *Antiphonale Monza*, 11. storočie. Monza, *Biblioteca Capitolare 12/75*;

V = *Antiphonale Verona*, 11. storočie. Verona, *Biblioteca Capitolare XCVIII*.

Pramene CAO II (HESBERT, René-Jean: *Corpus antiphonarium officii: 2. Manuscripti 'Cursus monasticus'*. Rím 1965):

H = *Antiphonale Hartker, St. Gallen*, c. 1000. St. Gallen, *Stiftsbibliothek 390 – 391*;

R = *Antiphonale Rheinau*, 13. storočie. Zürich, *Zentralbibliothek Rh. 28*;

D = *Antiphonale Saint-Denis*, 12. storočie. Paríž, *Bibliothèque Nationale*, lat. 17296;

F = *Antiphonale Saint-Maur-les-Fossés*, c. 1100. Paríž, *Bibliothèque Nationale*, lat. 17584;

S = *Antiphonale Silos*, 11. storočie. London, *British Museum add. 30850*;

L = *Antiphonale St. Lupo / Benevento*, 12. storočie. Benevento, *Biblioteca Capitolare V.21*.

<sup>5</sup> Repertoár abstrahovanej ostrihomskej liturgickohudobnej tradície aj repertoár jednotlivých prameňov tejto tradície je v projekte CAO – ECE udaný vo forme incipitov, takže pri vytváraní katalógu notovaných spevov predmetnej knihy *Ba-1601* bolo v niektorých prípadoch problematické určiť konkordanciu v CAO – ECE.

<sup>6</sup> CAO – ECE: *Assumptio Mariae*, N1, R3.

<sup>7</sup> CAO – ECE: Bratislavský antifonár III (15. storočie, *Štátny archív v Bratislave*, EC lad. 6, f. 158v) toto rezponzórium udáva na 2. večpery.

<sup>8</sup> CAO – ECE: z ostrihomských prameňov je tento spev uvedený iba v prameni *Breviarium Strigoniense* (15. storočie, *Biblioteca Națională a României-filiala Batthyaneum*, R. I. 110).

<sup>9</sup> 47310 ?

<sup>10</sup> CAO – ECE: pramene Ostrihomu tento spev neuvádzajú, uvádzajú ho 4 pramene Spišskej liturgickohudobnej tradície.

<sup>11</sup> CAO – ECE: pramene Ostrihomu antifónu uvádzajú v *Pôste* (ako An).

<sup>12</sup> Na fóliách [105v] a 106r na hornom margu je uvedené *De Sancto Martino Patrono huius Ecclesiae Posoniensis*.

<sup>13</sup> CAO – ECE: ostrihomská tradícia má tento hymnus na ranné chvály.

<sup>14</sup> CAO – ECE: v ostrihomských prameňoch je toto rezponzórium uvedené na sviatok sv. Ľudovíta vyznávača (Ludovic.cf.) – 508190060.

<sup>15</sup> CAO – ECE: v ostrihomských prameňoch je tento verš uvedený na sviatok sv. Ľudovíta vyznávača (508190070), ale aj na spoločnú časť (cf. a cf.non Pont.) a aj na sviatok sv. Demetera mučeníka.

<sup>16</sup> Hymnus prevzatý zo sviatku Purif. BMV.

Tabuľka č. 2

PROPRIUM DE SANCTIS A COMMUNE APOSTOLORUM – NOTOVANÉ RESPONZÓRIÁ A VERŠE

<b>KNIHA..., 1601 (MUS I 92)<sup>1</sup></b>	<b>Foliácia</b>	<b>Druh spevu / funkcia<sup>2</sup></b>	<b>Obdobie, deň<sup>3</sup></b>	<b>BRATISLAVSKÝ ANTIFONÁR I<sup>4</sup> 15. storočie</b>	<b>HANOV KÓDEX <sup>5</sup> 1487 – 1488</b>	<b>BRATISLAVSKÝ ANTIFONÁR IV<sup>6</sup> 15. storočie</b>	<b>BRATISLAVSKÝ ANTIFONÁR III<sup>7</sup> 15. storočie</b>
Inter natos mulierum <sup>8</sup>	84r	R	Joannis Baptistae	Inter natos mulierum			
Fuit homo missus	84r	V	Joannis Baptistae	Fuit homo missus			
Cornelius centurio	86r	R	Petri, Pauli	Cornelius centurio			
Cum orasset Cornelius	[86]v	V	Petri, Pauli	Cum orasset Cornelius			
Gloria patri...sancto	87r	V	Petri, Pauli	Gloria patri...sancto			
O praeclara stella maris	88r	R	Visitatio Mariae	O praeclara stella maris			
Ad te clamant omnes	89r	V	Visitatio Mariae	Ad te clamant omnes			
Gloria patri...sancto.	89r	V	Visitatio Mariae	Gloria patri...sancto.			
Accessit ad pedes Jesu	[89]v	R	Mariae Magdalenae	Accessit ad pedes Jesu			
Dimissa sunt ei	90r	V	Mariae Magdalenae	Dimissa sunt ei			
			Mariae Magdalenae	Gloria patri...sancto			
Dum oraret facta est	[91]v	R	Transfiguratio Dom.				
Dicebant autem excessum	92r	V	Transfiguratio Dom.				
Beatus vir Laurentius	94r	R	Laurentii	Beatus vir Laurentius			
Qui potuit transgredi	[94]v	V	Laurentii	Qui potuit transgredi			
Quae est ista quae ascendit	[96]v	R	Assumptio Mariae	Quae est ista quae ascendit <sup>9</sup>			
Ista est speciosa	97r	V	Assumptio Mariae	Ista est speciosa <sup>10</sup>			
Gloria patri...sancto	[97]v	V	Assumptio Mariae	Gloria patri...sancto			
Solem justitiae	[97]v	R	Nativitas Mariae	Solem justitiae <sup>11</sup>	Solem justitiae <sup>12</sup>		
Cernere divinum	98r	V	Nativitas Mariae	Cernere divinum <sup>13</sup>	Cernere divinum <sup>14</sup>		
Gloria patri...sancto.	98r	V	Nativitas Mariae	Gloria patri...sancto <sup>15</sup>	Gloria patri...sancto <sup>16</sup>		
Fidelis sermo	[98]v	R	Michaelis	Fidelis sermo			
Gaudent angeli	99r	V	Michaelis	Gaudent angeli			

Beati estis sancti Dei	[100]v	R	Omnium Sanctorum	Beati estis sancti Dei			
Gaudete et exsultate	[101]v	V	Omnium Sanctorum	Gaudete et exsultate			
Absolve Domine animas	[103]v	R	Pro defunctis				Absolve Domine animas
Si quae illis	104r	V	Pro defunctis				
Libera me Domine de morte	104r	R	Pro defunctis				Libera me Domine de morte
Dies illa dies irae	[104]v	V	Pro defunctis				Dies illa dies irae
Requiem aeternam dona eis	[104]v	V	Pro defunctis				
Martinus sacerdos Dei <sup>17</sup>	[105]v	R	Martini	Martinus sacerdos Dei			
Corpore quidem virgineo	106r	V	Martini	Corpore quidem virgineo			
Gloria patri...sancto.	[106]v	V	Martini	Gloria patri...sancto.			
Justum deduxit Dominus	108r	R	De S. Joanne Eleemosinario	Justum deduxit Dominus <sup>18</sup>	Justum deduxit dominus per [vias rectas] <sup>19</sup>	Justum deduxit Dominus <sup>20</sup>	
Immortalis est enim	[108]v	V	De S. Joanne Eleemosinario	Immortalis est enim <sup>21</sup>		Immortalis est enim <sup>22</sup>	
Surge virgo et	109r	R	Catharinae	<sup>23</sup>			
Pulchra Sion filia	109r	V	Catharinae				
Fuerunt sine quarela	111r	R	Comm. Apostolorum	<sup>24</sup>		Fuerunt sine quarela <sup>25</sup>	
Tradiderunt corpora	[111]v	V	Comm. Apostolorum			Tradiderunt corpora <sup>26</sup>	

<sup>1</sup> *Kniha notovaných spevov kolegiátneho chrámu sv. Martina v Bratislave, 1601* (SNM-Hudobné múzeum, sign. MUS I 92).

<sup>2</sup> R = responzórium, V = verš, A = antifóna.

<sup>3</sup> Názvy sviatkov v *BaKolegiat-1601* sú tu uvedené podľa podoby v projekte *CANTUS* (okrem sviatku *De S. Joanne Eleemosinario*, ktorý má podobu podľa prameňa *BaKolegiat-1601*).

<sup>4</sup> *Bratislavský antifonár I*, 15. storočie (Štátny archív v Bratislave, sign. EC Lad. 3).

<sup>5</sup> *Bratislavský antifonár IIA – IIB / Hanov kódex*, 1487 – 1488 (Štátny archív v Bratislave sign. EC Lad. 4, Slovenský národný archív v Bratislave, kódexy Kapitulskej knižnice č. 4, Múzeum mesta Bratislavy, sign. A/5, A/49, 671/arch. 29a, 454 / arch. 1928).

<sup>6</sup> *Bratislavský antifonár IV*, 15. storočie (Slovenský národný archív v Bratislave, sign. 2, Štátny archív v Bratislave, sign. EC Lad. 2/47).

<sup>7</sup> *Bratislavský antifonár III*, 15. storočie (posledná tretina 15. storočia?), (Štátny archív v Bratislave, sign. EC Lad. 6).

- <sup>8</sup> Incipity notovaných spevov sú tu uvedené podľa modernej ortografie latinčiny projektu *CAO – ECE*.
- <sup>9</sup> Pred veršom je trópus *Gaudens in hierarchia*, CANTUS ID: a01198. Responzórium je v prameni určené na matutínium, CANTUS ID: 601925.
- <sup>10</sup> Verš je v prameni určený na matutínium, CANTUS ID: 601925a.
- <sup>11</sup> CANTUS ID: a00758.
- <sup>12</sup> CANTUS ID: a00758.
- <sup>13</sup> CANTUS ID: a00758za.
- <sup>14</sup> CANTUS ID: a00758za.
- <sup>15</sup> CANTUS ID: 909000.
- <sup>16</sup> CANTUS ID: 909000.
- <sup>17</sup> Na fóliách [105v] a 106r na hornom margu je uvedené „De Sancto Martino Patrono huius Ecclesiae Posoniensis“.
- <sup>18</sup> *Commune unius Confessoris*. CANTUS ID: 007059.1.
- <sup>19</sup> *Commune unius Confessoris*. CANTUS ID: 007058.
- <sup>20</sup> *Commune unius Confessoris*. CANTUS ID: 007059.
- <sup>21</sup> *Commune unius Confessoris*. CANTUS ID: 007059c.
- <sup>22</sup> *Commune unius Confessoris*. CANTUS ID: 007059c.
- <sup>23</sup> Iba notovaný incipit *Surge virgo*. CANTUS ID: 602290.
- <sup>24</sup> Iba textový incipit *Fuerunt sine querela*. CANTUS ID: 006748. *Petri, Pauli*. Iba textový incipit *Fuerunt sine*. CANTUS ID: 006748. *Commune Apostolorum*.
- <sup>25</sup> *Commune Apostolorum TP*. CANTUS ID: 006748.
- <sup>26</sup> *Commune Apostolorum TP*. CANTUS ID: 006748a.

# SÓLOVÉ KONCERTY SAMUELA CAPRICORNA Z HĽADISKA VÝVOJA JEHO ŠTÝLU

**Patrik S a b o**

Katedra muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave

Osobnosti a dielu Samuela Capricorna (1628 – 1665) sa venovalo viacero domácich a zahraničných hudobných historikov.<sup>1</sup> Táto štúdia nadväzuje na ich výskum a zameriava sa na špecifickú oblasť Capricornovej sakrálnej tvorby – duchovné koncerty s obsadením sólového vokálneho hlasu. Jednou z nich je Anne Kirwan-Mott, ktorá vo svojej publikácii sústredenej na malý duchovný koncert prvej polovice 17. storočia venovala sólovému koncertu samostatnú kapitolu.<sup>2</sup> V nej načrtla základnú typológiu, špecifické znaky a vývojové tendencie sólových koncertov, pričom poukázala hlavne na to, že pre skladateľov z obdobia rozkvetu koncertantného štýlu predstavovala chýbajúca polyfonická faktúra problém, s ktorým sa vyrovnávali technikami imitácie viacerých hlasov.<sup>3</sup> Podobne aj pre Capricorna ako skladateľa obľubujúceho kontrapunkt boli sólové koncerty výzvou, ako sa vyrovnat' so zúženou faktúrou. Svedčí o tom aj fakt, že Capricornus takmer vo všetkých svojich sólových koncertoch využíva sprievod obligátnych melodických nástrojov. Na druhej strane, zredukovanie faktúry na sólový vokálny hlas dodáva sakrálnym kompozíciám intímny a lyrický charakter. Ten ich obsahovo približuje k subjektívnej vnútornej zbožnosti, ktorá sa dostávala do popredia pod vplyvom udalostí Tridsaťročnej vojny.<sup>4</sup>

Napriek Capricornovmu krátkemu životu sa v jeho tvorbe sólových koncertov črtá vývoj kompozičného štýlu, ktorý má tri tendencie. Prvou je adaptácia prvkov štýlu v tej dobe najmodernejších hudobných diel, ktoré Capricornus vyhľadával a považoval za vzor. Druhou je kontinuita v rozvíjaní jeho osobných znakov hudobného štýlu a treťou invenčný prístup ku kompozícii. Jeho repertoár sólových duchovných koncertov obsahuje 18 doposiaľ známych kompozícií, z ktorých väčšia časť pochádza z jeho posmrtno vydaných zbierok a rukopisov. Prehľad zachovaných sólových koncertov uvádza nasledujúca tabuľka:

---

<sup>1</sup> Z domácich muzikológov sa ako prvý Samuelovi Capricornovi venoval Richard Rybarič (RYBARIČ 1970; RYBARIČ 1971; RYBARIČ 1974; RYBARIČ 1976). Na jeho prácu na Slovensku nadviazali Ladislav Kačic (KAČIC 1994; KAČIC 2014; KAČIC 2015a; KAČIC 2015b) a Jana Kalinayová-Bartová (KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2005; KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2017; KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2018a; KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2018b). V zahraničí sa prameňmi k pôsobeniu Capricorna na dvore kniežat'a Eberharda III. zaoberal najmä SITTARD 1901/1902 a analýzou tvorby NOACK, neskôr sa tejto osobnosti venovali GESTER 1996a; GESTER 1996b; GESTER 1998; NEWTON 2004; BLAICH 2010 a ďalší.

<sup>2</sup> KIRWAN-MOTT 1981, 293 – 323.

<sup>3</sup> KIRWAN-MOTT 1981, 293 – 297.

<sup>4</sup> O zmenách v umeleckej náboženskej expresii počas Tridsaťročnej vojny a paralelách s pietistickým hnutím a monodickými princípmi v hudbe pozri bližšie KIRWAN-MOTT 1981, 28 – 29.



	Názov <sup>5</sup>	Obsadenie	Zdroj
1.	<i>Domine Jesu Christe</i>	C, vl, bc	<i>Opus Musicum</i> (1655)
2.	<i>Ich bin Schwarz</i>	B, 5fl, bc	<i>Geistliche Harmonien III</i> (1664)
3.	<i>Salve Jesu summe bonus</i>	C, vla da gamba, bc	<i>Scelta musicale</i> (1669)
4.	<i>Jesu nostra redemptio</i>	C, vla da gamba, bc	<i>Scelta musicale</i> (1669)
5.	<i>Adeste omnes fideles</i>	A, vl, bc	<i>Scelta musicale</i> (1669)
6.	<i>Surrexit pastor bonus</i>	A, cnto, bc	<i>Scelta musicale</i> (1669)
7.	<i>Laudate Dominum</i>	B, 2vl, bc	<i>Scelta musicale</i> (1669)
8.	<i>Bonum est confiteri</i>	B, 2cnto, bc	<i>Scelta musicale</i> (1669)
9.	<i>Laetare in Domino</i>	C, vl, fag, bc	<i>Scelta musicale</i> (1669)
10.	<i>Dixi Domino</i>	C, vl, fag, bc	<i>Scelta musicale</i> (1669)
11.	<i>Domine labia mea *</i>	C, bc	<i>Continuatio Theatri Musici</i> (1669)
12.	<i>Adesto multitudo caelestis *</i>	B, vla, bassetto, bc	<i>Continuatio Theatri Musici</i> (1669)
13.	<i>Salvum me fac Deus</i>	B, 2vl, 2vla, 2trb, bc	<i>Continuatio Theatri Musici</i> (1669)
14.	<i>Arma militiae nostrae</i>	B, vla da gamba, bc	Oxford, Oxfordská knižnica, Sherardova zbierka, Ms. Mus. C. 29
15.	<i>Exurgat Deus</i>	T, vl, fag, bc	Oxford, Oxfordská knižnica, Sherardova zbierka, Ms. Mus. C. 29
16.	<i>Lieber Gott vergib die Sünde</i>	C, 3vl, bc	Štrasburg, Kostol sv. Tomáša, 17 Mms 11,2
17.	<i>Gaudens gaudebo in Domino</i>	B, vl, fag / vla da g., bc	Uppsala, Univerzitná knižnica, Dübenova zbierka, vmhs 009:016
18.	<i>Christus resurgens ex mortuis</i>	B, 2vl, bc	Levoča, Knižnica ECAV, Levočská zbierka hudobní, n, Ms. A 53
<p>* Označené skladby sú sice atribuované Samuelovi Capricornovi na základe znenia titulného listu zbierky, ale charakter týchto kompozícií nezodpovedá autorstvu Capricorna v kontexte jeho iných sólových duchovných koncertov. Otázka autorstva je preto v daných prípadoch predmetom ďalšieho štúdia.</p>			

<sup>5</sup> Zo zoznamu bola vylúčená skladba *Wer recht vernufftig ist* pre soprán a basso continuo zo Sherardovej zbierky (Ms. Mus. C. 28). Nie je totiž zrejme, či ide o duchovný koncert. V zozname sa nenachádza ani duchovný koncert *Salve mi Jesu Deus* pre soprán, dvojicu huslí a basso continuo, ktorý bol pôvodne chybné atribuovaný Capricornovi – viď napríklad BLAICH – SCHÄFER 2016, 415. Autorom tohto diela je Leopold von Plawenn (1630 – 1682) a jeho opis pochádza zo zbierky *Sacrae nymphae duplicium aquarum in Dei et divorum laudes, a 3. 4. 5. & 6. vocis & instrumentis animatae* (Innsbruck, 1659). Skladbu identifikovala SCHILDT 2014a. Túto informáciu uvádzame podľa internetového katalógu Dübenovej zbierky, dostupného na <[https://www2.musik.uu.se/duben/presentationWork.php?Select\\_Dnr=1994&Select\\_Wnr=1585](https://www2.musik.uu.se/duben/presentationWork.php?Select_Dnr=1994&Select_Wnr=1585)> [23.10.2020].

V tabuľke je ako prvá uvedená jediná zachovaná skladba, o ktorej s určitosťou vieme, že pochádza z obdobia skladateľovho pôsobenia v Bratislave – *Domine Jesu Christe* zo zbierky *Opus Musicum* (1655). Za ňou nasleduje *Ich bin schwarz* pre soprán a kvinteto zobcových flaut z tretieho zväzku zbierky *Geistliche Harmonien* (1664). Zo všetkých uvedených dvadsiatich sólových duchovných koncertov sú to iba tieto dva, ktoré vyšli v tlačenej podobe počas skladateľovho života. Najpočetnejšiu skupinu tvoria skladby, ktoré vyšli v dvoch zbierkach po smrti skladateľa v roku 1669 v tlačiarňach Johanna Wilhema Amona a Johanna Bencarda vo Frankfurte. Prvou je *Scelta musicale* (1669), ktorá bola zameraná len na duchovné koncerty *a voce sola*.<sup>6</sup> Tri skladby sa zachovali aj z posmrtno vydanéj zbierky *Continuatio Theatri Musici* (1669), pričom skladba *Domine labia mea* sa nezachovala kompletná. O Capricornovom autorstve týchto skladieb existujú opodstatnené pochybnosti,<sup>7</sup> a preto ich v ďalšom výskume treba podrobiť bližšej analýze. Poslednú skupinu tvorí sedem nedatovaných unikátnych, rukopisne zachovaných skladieb zo štyroch rôznych zdrojov. Prvá trojica rukopisov pochádza zo Sherardovej zbierky hudobní, v súčasnosti uloženej v oxfordskej Bodleian Library.<sup>8</sup> Samostatne sa zachovala skladba *Lieber Gott vergib die Sünde*, ktorej rukopis je v *Bibliothèque du Séminaire Protestant* v Štrasburgu.<sup>9</sup> Ďalší rukopis sa nachádza v rámci Dübenovej zbierky hudobní v Univerzitnej knižnici v Uppsale.<sup>10</sup> Zoznam uzatvára fragment sólového duchovného koncertu *Christus resurgens ex mortuis* pre bas, dvojicu huslí a basso continuo z Levočskej zbierky hudobní, z ktorého sa však zachoval iba basový part.<sup>11</sup>

Pre objasnenie kontextu treba dodať, že unikáty z Dübenovej a Sherardovej zbierky sa v prameňoch nachádzajú spoločne s odpismi z niektorých Capricornových tlačených vydaní. Dá sa preto zvažovať, či dnešné unikáty nie sú pôvodne odpismi z neznámych a nezachovaných tlačí. O existencii takýchto Capricornových neznámych tlačených zbierok sa zmienil Timothy D. Newton vo svojej dizertačnej práci, v ktorej cituje zoznam zbierok Samuela Capricorna, vydaných v Bencardovej tlačiarňi v rokoch 1669 až 1671. Okrem známych zachovaných zbierok upozorňuje na dve doposiaľ neznáme zbierky, a to *Flores musici, voce sola cum duobus instrumentis* (1669) a *Sonus Redactus* (1670), o ktorých existencii nie je žiaden iný doklad.<sup>12</sup> Z toho dôvodu zostáva uvažovanie o uvedených unikátoch ako o odpisoch z nezachovaných tlačených zbierok len na úrovni hypotézy, ktorú nemáme možnosť overiť.

---

<sup>6</sup> SABO 2017.

<sup>7</sup> NEWTON 2004, 51 – 60.

<sup>8</sup> Obsahom Sherardovej zbierky sa zaoberal WOLLNY 1993.

<sup>9</sup> RISM online katalóg <<https://opac.rism.info/search?id=840001224&View=rism>> [23.10.2020].

<sup>10</sup> Skladba *Gaudens Gaudebo*. Prameň dostupný online na <[https://www2.musik.uu.se/duben/presentationWork.php?Select\\_Dnr=461&Select\\_Wnr=348](https://www2.musik.uu.se/duben/presentationWork.php?Select_Dnr=461&Select_Wnr=348)> [23.10.2020].

<sup>11</sup> KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2017, 179. Part huslí sa však nezachoval ani čiastočne.

<sup>12</sup> NEWTON 2004, 21.

Fragment *Christus resurgens ex mortuis* sa zachoval spoločne s ďalšími dvoma Capricornovými malými duchovnými koncertmi pre tri hlasy v signatúre A 52 – 53 Levočskej zbierky hudobní. Kontext tohto prameňa je zatiaľ neznámy a je možné, že sa do tejto zbierky dostal dodatočne v neskorších storočiach.<sup>13</sup> Môže preto ísť ešte o tvorbu z obdobia Capricornovho pôsobenia v Bratislave.

Zo zoznamu Capricornových sólových koncertov vyplýva, že uplatnenie sólového vokálneho hlasu bolo v jeho tvorbe spočiatku marginálne. Aj v prípade *Domine Jesu Christe* zo zbierky *Opus Musicum* (1655), ako uvádza Jana Kalinayová-Bartová, išlo pravdepodobne o naplnenie snahy prezentovať sa ako univerzálny skladateľ, ktorý dokáže kvalitne komponovať aj pre sólový hlas.<sup>14</sup> Capricornov výraznejší záujem o sólové médium sa prejavuje až v posmrtno vydaných zbierkach a siedmich unikátnych rukopisoch. To vzbudzuje viacero otázok. Prečo Capricornus počas svojho života tak málo publikoval sólové duchovné koncerty? Považoval ich za nevhodný obchodný artikel alebo nepatrili do tradície jeho pôsobísk a venoval sa im iba z osobného záujmu? Mal v pláne tieto skladby vydať, ale publikovanie nestihol uskutočniť, alebo zámerne tieto skladby nevydával?

Na vývoji Capricornovho štýlu a jeho postupujúcej inklinácii k tvorbe sólového koncertu sa mohol prejaviť hudobný vývoj v Taliansku. Dá sa totiž konštatovať, že podobný trend smerujúci k narastajúcej obľube sólových duchovných koncertov bol všeobecný a môžeme ho pozorovať na tlačných zbierkach talianskej sakrálnej hudby okolo polovice a v druhej polovici 17. storočia, keď sa objavuje väčší počet zbierok s prívlastkom *a voce sola*. Na to, aby sme si vytvorili obraz o Capricornovom záujme o sólové duchovné koncerty ešte pred jeho odchodom do Stuttgartu, treba nahliadnuť do inventárneho zoznamu hudobní bratislavského evanjelického kostola z roku 1657, ktorý Capricornus spísal v čase, keď odovzdával funkciu svojmu nástupcovi Johannovi Kusserovi. Inventár prezrádza prevažné zastúpenie repertoára pre väčšie vokálne a vokálno-inštrumentálne obsadenie, ktoré zodpovedalo hudobnej praxi bratislavského evanjelického kostola, kde sa v zmysle luteránskej tradície na predvádzaní hudby počas liturgie zúčastňoval žiacky zbor. Na druhej strane, zároveň obsahuje pozoruhodné množstvo zbierok malých duchovných koncertov, z ktorých viaceré obsahovali aj skladby pre sólový hlas.<sup>15</sup> Capricornus zvlášť inventarizoval zbierky, ktoré zadovážil pre kostol počas svojho pôsobenia a vďaka tomu vieme, že nakupoval výlučne moderné talianske zbierky malých duchovných koncertov s evidentným ťažiskom na obsadenie dvoch až štyroch hlasov. Capricornus v Bratislave v princípe nasledoval prax, ktorú už zaviedol Jacob Sebald Ludwig (1616 – 1663), ale ešte výraznejšie preferoval talianske zdroje a prejavoval záujem o koncerty so sólovým obsadením. V čase bratislavského pôsobenia však ešte zjavne neinklinoval ku kompozíciám virtuózneho typu pre sólový

<sup>13</sup> HULKOVÁ 1995, 209; KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2017, 179.

<sup>14</sup> KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2018a, xix.

<sup>15</sup> KORBAČKOVÁ 1994a, 51 – 65.

hlas, ktoré sa objavujú v jeho posmrtných zbierkach a unikátnych rukopisoch. Medzi Capricornom získanými hudobníkmi je jedinou zbierkou pre sólový hlas *Lamentationi sagre e motetti ad una voce con basso continuo* (1650) od Alessandra Della Ciaju. Ide o monodické duchovné koncerty v talianskom štýle, v aditívnej forme, s častým striedaním párneho a nepárneho metra. Tie sú Capricornovým sólovým duchovným koncertom vzdialené už vo svojej podstate absenciou hudobných nástrojov. Rozdiel možno vidieť aj v organizácii formy, vo vedení spievaného hlasu a ďalších štýlových aspektoch. Inšpiratívnym prvkom pre Capricorna mohli byť, vo všeobecnosti, napríklad modely *passaggi* (obr. 1) či zmeny medzi párnym a nepárnym metrom uprostred frázy (obr. 2) – oba tieto prvky nachádzame aj v niektorých Capricornových sólových duchovných koncertoch.



Obr. 1 Ukážka zo zbierky Alessandra Della Ciaju *Lamentationi sagre e motetti ad una voce con basso continuo* (1650), príklad virtuózných diminúcií v skladbe *Gaudens Gaudebo*.<sup>16</sup>



Obr. 2 Alessandro Della Ciaja: *Lamentationi sagre e motetti ad una voce con basso continuo* (1650), príklad zmeny metra uprostred frázy v skladbe *Gaudens Gaudebo*.

<sup>16</sup> Vroclav, Univerzitná knižnica, sign. D1395.

## Sólový duchovný koncert Samuela Capricorna v bratislavskej tvorbe

Podľa zoznamu vlastných skladieb, ktorý Capricornus spísal v čase pôsobenia v Bratislave (*Index Operum Musicorum*)<sup>17</sup> a podľa obsahu zbierky *Opus Musicum*<sup>18</sup> sa teda ukazuje, že Capricornus nevenoval sólovému duchovnému koncertu v tom čase veľkú pozornosť. Z bratislavskej tvorby poznáme iba jednu takúto skladbu – *Domine Jesu Christe*, publikovanú v zbierke *Opus Musicum*.<sup>19</sup> Analytický pohľad na túto skladbu prináša Jana Kalinayová-Bartová v svojej najnovšej pramenno-kritickej edícii dvoch malých duchovných koncertov z tejto zbierky.<sup>20</sup> Text skladby identifikovala ako parafrázu časti meditácie neskorostredovekého mystika Tomáša Kempenského. Skladbu charakterizuje ako intímnu eucharistickú meditáciu spracovanú v lyrickom, striedavo ariózne a recitatívne vedenom dialógu medzi sólovým sopránom a husľami.<sup>21</sup> Dôležitým štýlovým prvkom tu je konfrontácia vokálneho a inštrumentálneho elementu. Hudobné nástroje sú integrované do hudobného toku a nehrajú iba medzihry. Tento prvok sa stal výrazným aspektom Capricornovho kompozičného štýlu, ktorý vo svojich neskorších dielach rozvíjal.

## Tvorba po príchode do Stuttgartu

Po príchode do Stuttgartu sa Capricornus dostal do prostredia profesionálnych interpretov dvorskej kapely. Jedným z impulzov ku kompozícii sólových duchovných koncertov mohla byť aj zbierka *Sacra Partitura* (1651) od jeho rivala a o generáciu staršieho stuttgartského skladateľa Philippa Friedricha Boeddeckera (1607 – 1683).<sup>22</sup> Podobne ako vyššie spomínaná zbierka Alessandra Della Ciaja je *Sacra partitura* zbierkou sakrálnych monódií bez využitia hudobných nástrojov. Aj tu však nachádzame niektoré znaky príbuzné Capricornovmu štýlu, ako napríklad virtuózný charakter vokálneho partu, vypísané diminúcie, repetície slov a časté sekvencie so skokmi, ktoré sú výrazovým prostriedkom, ale aj obvyklým prostriedkom na imitáciu chýbajúceho viachlasu (obr. 3).

---

<sup>17</sup> KORBAČKOVÁ 1994b, 66 – 67; KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2018b, 61.

<sup>18</sup> RYBARIČ 1974.

<sup>19</sup> V skutočnosti v inventárnom zozname bratislavského evanjelického kostola z roku 1657, ktorý Capricornus spísal v čase, keď odovzdával funkciu svojmu nástupcovi Johannovi Kusserovi, je pod číslom položky 27 uvedená rukopisná zbierka v kvartovom formáte, obsahujúca koncertantné motetá pre jeden, dva a štyri hlasy s nástrojmi (*Sam. Capricorni Motetti Concertati a 1. 2. et 4. Voci con Instrum.*). Keďže je v inventári *Opus Musicum* uvedený na inom mieste, ide tu o ďalšiu zbierku, v ktorej sa nachádzal aspoň jeden sólový koncert. Pozri bližšie prepis inventára KORBAČKOVÁ 1994a, 54.

<sup>20</sup> KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2018a, xx – xxiv

<sup>21</sup> KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2018a, xx – xxiv.

<sup>22</sup> Pramenno-kritickú edíciu publikoval Andreas Traub. Pozri bližšie CAPRICORNUS 2002; TRAUB 2002.

Obr. 3 Philipp Friedrich Boeddecker: *O Vater aller Frommen*  
zo zbierky *Sacra Partitura* (1651).<sup>23</sup>

**Ich bin Schwarz.** Počas stuttgartského obdobia vydal Capricornus iba jediný sólový duchovný koncert – *Ich bin schwarz* pre bas, päť zobcových flaut a basso continuo –, a to v zbierke *Drittel Theil Geistliche Harmonien* (1664).<sup>24</sup> Zhudobňuje úryvok piateho a šiesteho verša Šalamúnovej *Veľpiesne lásky*. Z hľadiska vývoja štýlu je v tomto prípade pozoruhodná koncepcia skladby. Reprezentuje jeden zo špecifických modelov sólového duchovného koncertu, ktorý sa v Capricornovej tvorbe objavuje viackrát a zrejme predstavuje jeho inovatívnu a invenčnú tendenciu. Koncepcia tohto modelu spočíva vo formálnej schéme ABAC, pričom diel A pozostáva z inštrumentálnej sonaty. Diel B, na text *Ich bin schwarz*, je koncipovaný monodicky, čiže znejú tu sólový hlas a harmonický sprievod, pričom kvinteto flaut má počas celého dielu vypísané *tacet*. V speve je použitý kantabilný recitatív, ktorý poznáme už z Capricornovej bratislavskej tvorby. Ide o takzvaný

<sup>23</sup> Notový príklad prevzatý z CAPRICORNUS 2002, 59.

<sup>24</sup> Pramenno-kritickú notovú edíciu publikoval Paul WALKER, pozri CAPRICORNUS 1997.

*recitativo imbastardito*, ako ho nazýva Marco Scacchi vo svojom spise *Breve discorso sopra la musica moderna* (Varšava, 1649).<sup>25</sup> Tento typ ariózneho recitativu je špecifický pre repertoár duchovných koncertov. Podobne ako klasický operný recitativ postupuje sylabicky, avšak po melodickej stránke je *recitativo imbastardito* o niečo pohyblivejší a záverečný úsek frázy sa obvykle rozvíja do vypísaných diminúcií (obr. 4).

The image shows a musical score for the piece 'Ich bin schwarz' by Samuel Capricornus. It consists of three systems of music, each with a vocal line (B) and a basso continuo line (B.c.). The lyrics are: 'Ich, ich bin schwarz, ich, ich bin schwarz, a-ber gar lieb-lich, a-ber gar lieb-lich, ich bin schwarz, ich bin schwarz, ich bin schwarz, a-ber gar lieb-lich, a-ber gar lieb-lich, ich bin schwarz, ich bin schwarz, ich bin schwarz, a-ber gar lieb-lich, a-ber gar lieb-lich.' The score includes figured bass notation for the basso continuo line.

Obr. 4 Samuel Capricornus: *Geistliche Harmonien III*, skladba *Ich bin schwarz*, príklad na *recitativo imbastardito* (takty 15 – 27).<sup>26</sup>

Po monodickom úseku nasleduje úplná repetícia dielu A – úvodnej sonaty, po ktorej skladbu uzatvára rozsiahlejší diel C, v ktorom sa bas dostáva do konfrontácie s nástrojmi. V jeho úvode sa nakrátko objavuje, pre Capricorna menej obvyklý homofonický, sylabicko-syrytmický postup (takty 55 – 59, obr. 5). Od taktu 60 prichádza úryvok šiesteho verša, tentokrát v polyfonickom spracovaní, ktorý kulminuje v závere skladby zložitou spleťou imitačného kontrapunktu – opäť typického pre Capricornove skladby z jeho bratislavskej tvorby (obr. 6).

<sup>25</sup> KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2018a, xxvii. Bližšie o *recitativo imbastardito* PATALAS 2017, 127.

<sup>26</sup> Notový príklad prevzatý z CAPRICORNUS 1997.

55

Rec. 1

Rec. 2

Rec. 3

Rec. 4

Rec. 5

B

Ihr Töch- - ter Je- ru- sa- lem! Ihr Töch- ter Je- ru- sa- lem!

B.c.

6 7 6[♯] † 6 [7] 6 †

Obr. 5 Samuel Capricornus: *Ich bin Schwarz* zo zbierky *Geistliche Harmonien III*,  
homofónno-sylabický postup (takty 55 – 59).

85

ne hat mich so ver-brannt, denn die Son-

[6] 4 3[♯] 5 6[♭] 5[♯] 6 5 6[♯] † [6]

Obr. 6 Samuel Capricornus: *Ich bin Schwarz* zo zbierky *Geistliche Harmonien III*,  
polyfónno-imitačný postup (takty 85 – 88).



Vidno teda, že si Capricornus zachováva určitú štýlovú kontinuitu, pričom však prichádza aj s inováciou v podobe novej koncepcie sólového duchovného koncertu. Tento Capricornov model má okrem štruktúry ABAC (sonata – monódia – repetícia sonaty – konfrontácia nástrojov a hlasu) aj iné znaky. Sonata je obvykle rozsiahlejšia, závažnejšia. Nemá anticipačnú funkciu voči spevu, čiže prináša iný melodický materiál ako nasledujúca vokálna pasáž. Sonata sa v tomto type koncertu končí korunou a dvojitou taktovou čiarou ako samostatný, oddelený diel. Capricornus v iných skladbách tejto podoby duchovného koncertu používa obvykle ako obligátny melodický nástroj violu da gamba<sup>27</sup> alebo viachlasný súbor rôznych nástrojov.<sup>28</sup>

*Arma militiae nostrae.* Ďalším príkladom modelu so štruktúrou ABAC je jedna z unikátnych rukopisne zachovaných skladieb *Arma militiae nostrae* pre sólový bas v sprievode obligátnej violy da gamba. Text skladby je kompiláciou troch listov sv. Pavla. Citáty sú zostavené tak, aby povzbudzovali vieru a bohabojnosť prostredníctvom metafory duchovnej vojny so zlom. Úvodný diel pochádza z druhého listu Korint'anom<sup>29</sup> a nasledovný cituje list Efezanom.<sup>30</sup> Zaujímavé súvislosti sa ukazujú v treťom, obzvlášť rozsiahlom diele skladby, v ktorom sa mnohokrát opakuje citát z druhého listu Timotejovi: „A keď niekto bude bojovať, nedostane korunu, pokiaľ nebude bojovať podľa pravidiel.“<sup>31</sup> Tento text bol pravdepodobne Capricornovým obľúbeným citátom, pretože ho použil ešte dvakrát – skomponoval na neho dva račie kánony: jeden štvorhlasý<sup>32</sup> a druhý šesťhlasý.<sup>33</sup>

Z hľadiska formy skladba nasleduje schému ABAC, avšak na úvod, pred sonatu je vsunutý recitatívny monodický úsek, a tak sa utvára forma ABCBD. Zaujímavé je, že tento recitatív nereprezentuje typické *recitativo imbastardito*, pretože mu chýba arióznosť a diminúcie v závere frázy. Má viac dramatický charakter a obsahuje sugestívnu melodiku, ktorej expresívnu efektivitu dodávajú terciové a kvartové melodické skoky konfrontované s deklamáciou, čím vzniká určitý „terasovitý“ profil melódie. Použité postupy sú síce obvyklé, ale rétoricky zamerané, ako napríklad prechody medzi durovým a molovým akordom na opakovanie slov *non carnalia sunt* („nie sú

---

<sup>27</sup> Zo sólových duchovných koncertov sú to skladby: *Jesu nostra redemptio*, *Salve Jesu summe bonus*, *Arma militiae nostrae*.

<sup>28</sup> Napríklad skladba *Lieber Gott, vergib die Sünde*.

<sup>29</sup> „Lebo zbrane nášho boja nie sú telesné, ale majú od Boha silu boríť hradby. Boríme výmysly a každú pýchu, čo sa dvíha proti poznaniu Boha. Pútame každú myseľ, aby bola poslušná Kristovi.“ BIBLIA 2016 (2Kor. 10:4 – 5).

<sup>30</sup> „Napokon upevňujte sa v Pánovi a v sile jeho moci. Oblečte si Božiu výzbroj, aby ste mohli čeliť úkladom diabla. Lebo nás nečaká zápas s krvou a telom, ale s kniežatstvami a mocnosťami, s vládcami tohto temného sveta, so zlo duchmi v nebeských sférach.“ BIBLIA 2016 (Ef. 6:10 – 12).

<sup>31</sup> BIBLIA 2016 (2Tim. 2:5).

<sup>32</sup> Capricornov *Canon à 4 v.* na spomínaný citát sa zachoval v rukopisnej podobe datovanej do roku 1661. Pamiatka je deponovaná v Bayerische Staatsbibliothek v Mníchove pod signatúrou Mus.ms. 4479.

<sup>33</sup> Ten istý citát je zapísaný aj pri Capricornovom šesťhlasom račom kánone, ktorý sa zachoval vo forme autografu. Pozri bližšie KAČIC 2014, 31 – 37. Digitálna verzia prameňa je dostupná na <<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000083C100000000>> [20.10.2019].

telesné“), *saltus duriusculus*<sup>34</sup> (skok nadol o tritonus) na slovo *destruenteres* („rúcame“) alebo melodický skok o malú sextu nadol na slovo *obsequium* („poslušnosť“), čo môže byť ilustráciou úklonu (obr. 7).

Obr. 7 Samuel Capricornus: *Arma militiae nostrae*, úvod skladby (takty 1 – 7). Transkripčia: Patrik Sabo.

Inštrumentálna sonata pre violu da gamba obsahuje vypísané diminúcie a imitáciu viachlasu prostredníctvom melodických skokov (obr. 8). Svojou dĺžkou a charakterom pripomína sonaty zo skladieb *Salve Jesu summe bonus* a *Jesu nostra redemptio* zo zbierky *Scelta musicale*, komponované tiež podľa modelu ABAC.

<sup>34</sup> BARTEL 1998, 381.

Obr. 8 Samuel Capricornus: *Arma militae nostrae*, inštrumentálna sonata (takty 22 – 33).

Po sonate prichádza diel C – monodická pasáž (obr. 9), ktorá má v tomto prípade pre Capricorna neobvykle deklamatívny charakter. Opäť sa tu objavuje niekoľko rétoricky významných momentov, napríklad na slová *ut possitis stare adversus* sa objaví rozklad akordu G dur, ktorý siaha až po tón *d'* a zvyrazňuje silu odolávania úkladom Diabla. Diel je ukončený figúrou na slovo *coelestibus* podobne ako pri *recitativo imbastardito* a po ňom štandardne nasleduje úplná repetícia sonaty.

Obr. 9 Samuel Capricornus: *Arma militae nostrae*, monodický úsek (takty 41 – 50).

Záverečný diel skladby (obr. 10) konfrontuje dva prístupy, ktoré sú vo viacerých aspektoch kontrastné. Prvý z nich predstavuje krátku deklamatívnu monódiu v párnom metre (podobne ako v dieloch A a C) na úvodnú časť citátu z druhého listu Timotejovi: *Nam qui certat in agnone, non coronabitur*. Druhý, rozsiahlejší a arióznejší, spája hlas a nástroj v imitačnej polyfónii a prebieha v nepárnom metre (podobne ako v dieli D) na pokračovanie citátu *nisi qui legitime certaverit*. Je zaujímavé ako Capricornus vďaka tejto šikovnej kombinácii vytvoril žiaducu zmenu na prechode medzi dielom D a E. Navyše pritom zachováva prevahu polyfonickej súhry hlasu a nástroja v trojdobom metre ako kontrast voči prvej polovici skladby (diely A až C), ktorá bola monodická a dramatickejšia.

The image displays a musical score for Samuel Capricornus's *Arma militae nostrae*, Part E (measures 99-109). The score is in common time (C) and features a Basso (bass voice) and Basso continuo (B.C.) part. The lyrics are: "Nam et qui certat in agnone non non coronabitur nisi qui legitime certaverit certaverit". The score is divided into five systems. The first system shows the Basso and B.C. parts. The second system shows the Basso and B.C. parts. The third system shows the Basso and B.C. parts. The fourth system shows the Basso and B.C. parts. The fifth system shows the Basso and B.C. parts.

Obr. 10 Samuel Capricornus: *Arma militae nostrae*, diel E (takty 99 – 109).

Paradoxné je, že práve najrozsiahlejšia časť skladby zhudobňuje najkratší text. Takýto postup má svoj rétorický význam a, opäť v zmysle Capricornovho princípu *emphasis verborum*, umocňuje podmienku *nisi qui legitime certaverit* – doslovne preložené „ak ten spravodlivo nebojuje.“ Čo však je cieľom mnohopočetnej repetície? Ako bolo uvedené vyššie, tento konkrétny citát bol zrejme Capricornovým obľúbeným a objavoval sa v jeho račích kánonoch. Pravdepodobne má teda takýto úsek kazateľskú funkciu a účelom je vryť poslucháčom do pamäti ústredný citát. Niektoré Capricornove skladby sa dokonca vyslovne obmedzujú na niekoľko dôležitých slov (napr. *Dixi Domino* zo *Scelta musicale*) a iné naopak zhudobňujú len rozsiahly text na relatívne malej ploche (napríklad *Jesu nostra redemptio* alebo *Salve Jesu summe bonus* tiež zo *Scelta musicale*). Skladba *Amra militiae nostrae* však oba tieto princípy kombinuje, a teda dobre ilustruje dva základné spôsoby ako Capricornus zhudobňoval texty v sólových duchovných koncertoch.

### Štýl Samuela Capricorna v zbierke *Scelta musicale*.

Najucelenejší pohľad na problematiku poskytuje posmrtno vydaná zbierka *Scelta musicale* (1669).<sup>35</sup> Obsahuje osem sólových duchovných koncertov vo virtuóznom štýle s jedným alebo dvoma nástrojmi. Jej názov v preklade znamená „hudobný výber“ čomu zodpovedá aj istá univerzálnosť v koncepcii zbierky. Skladby sú v nej zoradené do dvojíc podľa hlasov a typu nástrojového obsadenia, ale tiež pravdepodobne predstavujú aj reprezentatívny výber zo štyroch rôznych kompozičných modelov sólových duchovných koncertov, ktoré Capricornus používal, vrátane modelu so schémou formy ABAC, na ktorý sme sa v predchádzajúcich analýzach sústredili. V *Scelte musicale* sa umocňuje viacero Capricornových štýlových vzorov a znakov, ktoré mohli byť výsledkom adaptácie hudobných prvkov iných skladateľov. Napríklad v partoch violy da gamba v skladbe *Jesu nostra redemptio* možno nájsť diminúcie, pre ktorých kompozíciu mohli poslužiť vzory diminúcií z učebnice *Selva varii passaggi* (1620) Francesca Rognoniho Taeggia (obr. 11).



Obr. 11 Príklad na adaptáciu modelov diminúcií Francesca Rognoniho Taeggia v parte violy da gamba v skladbe *Jesu nostra redemptio* Samuela Capricorna.<sup>36</sup> Transkripcia: Patrik Sabo.

<sup>35</sup> GESTER 1998; SABO 2017.

<sup>36</sup> Francesco Rognoni Taeggio: *Selva de varii passaggi*. Milano 1620. Dostupné na <[https://imslp.org/wiki/Category:Rognoni\\_Taeggio%2C\\_Francesco](https://imslp.org/wiki/Category:Rognoni_Taeggio%2C_Francesco)> [23.10.2020]

Ďalším prípadom sú pasáže, v ktorých sa vyskytuje pohyblivý spodný hlas pod dlhou zádržou v sopráne, ako napríklad v Capricornovom koncerte *Laetare in Domino* zo zbierky *Scelta musicale* (obr. 12).

The image shows a musical score for three parts: Soprano, Trombone, and Basso continuo. The Soprano part is in treble clef with a 3/2 time signature. It features a long note with the lyrics 'cum lae - ti - ti - a'. The Trombone part is in bass clef with a 3/2 time signature and provides a rhythmic accompaniment. The Basso continuo part is also in bass clef with a 3/2 time signature and provides a rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems, with the first system showing the Soprano, Trombone, and Basso continuo parts, and the second system showing the Soprano, Trombone, and Basso continuo parts.

Obr. 12 Samuel Capricornus: *Laetare in Domino* zo zbierky *Scelta musicale*, zádrž na slovách *cum laetitia* (takty 157 – 163). Transkripčia: Patrik Sabo.

Vzorom pre takéto postup mohla byť napríklad zbierka *Selva morale e spirituale* (1641) od Claudia Monteverdiho (obr. 13).

The image shows a musical score for Claudio Monteverdi's 'Laudate Dominum'. It features a vocal part and two instrumental parts. The vocal part is in treble clef and has the lyrics 'e - um in fir - ma - men - to vir - tu - tis e - jus, lau - da - te e - um in fir - ma - men - to vir - tu - tis e - jus. Lau.'. The instrumental parts are in bass clef and provide a rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems, with the first system showing the vocal and instrumental parts, and the second system showing the vocal and instrumental parts.

Obr. 13 Claudio Monteverdi: *Laudate Dominum* zo zbierky *Selva morale e spirituale*.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Notový príklad prevzatý z Claudio Monteverdi: *Laudate Dominum*. Ed. Gian Francesco Malipiero. Vienna: Universal Edition, [ca. 1929]. Dostupné na <[https://imslp.org/wiki/Laudate\\_dominum\\_in\\_sanctis\\_eius,\\_SV\\_287\\_\(Monteverdi,\\_Claudio\)](https://imslp.org/wiki/Laudate_dominum_in_sanctis_eius,_SV_287_(Monteverdi,_Claudio))> [20.10.2020].

Ďalším pravdepodobne adaptovaným prvkom je krátka proporcia záverečnej kadencie *Laudate Dominum* zo zbierky *Scelta musicale* (obr. 14).

The image shows a musical score for Samuel Capricornus's 'Laudate Dominum'. It features four staves: Basso (bass), Violino I (violin), Violino II (violin), and Basso continuo (bass). The music is in 3/2 time. The lyrics are 'men A - men A - men A - men'. The score shows a cadence with a proportion, characterized by a specific rhythmic pattern in the final measures.

Obr. 14 Samuel Capricornus: *Laudate Dominum* zo zbierky *Scelta musicale*. záver skladby s proporciou. Transkripcia: Patrik Sabo.

Podobnú proporciu v kadencii používal v niektorých svojich skladbách Johann Rosenmüller (obr. 15).

The image shows a musical score for Johann Rosenmüller's 'Treiffet ihr Himmel von oben'. It features three staves: two violins and a basso continuo. The music is in 3/2 time. The lyrics are 'Herr, Ich der Herr schaf - fe es, Ich der Herr schaf - fe es.'. The score shows a cadence with a proportion, characterized by a specific rhythmic pattern in the final measures. The basso continuo part includes figured bass notation: 6, 6, 4, 3, 6, 6.

Obr. 15 Johann Rosenmüller: *Treiffet ihr Himmel von oben* zo zbierky *Kern-Sprüche* (1648), záver skladby.<sup>38</sup>

Okrem adaptácie kompozičných prvkov iných autorov nájdeme v tejto zbierke aj mnoho prípadov continuity, ako napríklad inštrumentálnu podporu vokálneho hlasu, inklináciu k zhudobneniu netradičných textov, rétorické postupy v zmysle *emphasis verborum*, invenčnú prácu

<sup>38</sup> Notový príklad prevzatý z Johann Rosenmüller: *Treiffet ihr Himmel von oben*. Transkripcia Andrey Sharapov, 2018. Dostupné na <[https://imslp.org/wiki/Treiffet\\_ihr\\_Himmel\\_von\\_oben\\_\(Rosenm%C3%BCller,\\_Johann\)](https://imslp.org/wiki/Treiffet_ihr_Himmel_von_oben_(Rosenm%C3%BCller,_Johann))> [20.10.2020].

s textovou predlohou pomocou centonizácie a parafrázy, preferenciu postupu v komplikovanej polyfónii, vzájomné ovplyvňovanie vokálnej a inštrumentálnej melodiky, virtuoziu a vysoké nároky na interpretov.

## Záver

Skúmanie Capricornovho štýlu sólových duchovných koncertov komplikuje predovšetkým otázne datovanie väčšiny zachovaných skladieb. Ich analýzy nasvedčujú, že väčšina sólových koncertov z unikátnych rukopisov sú podobné tým, ktoré boli posmrtno vydané. Koncepcia skladby *Ich bin schwarz* z tretieho zväzku zbierky *Geistliche Harmonien* (vydaného rok pred Capricornovou smrťou) prezrádza využitie modelu, ktorý je prítomný v ďalších sólových koncertoch. Na druhej strane, ťažko nájsť v Capricornovom repertoári sólový koncert, ktorý by koncepčne zodpovedal bratislavskému *Domine Jesu Christe*. Preto sa javí ako pravdepodobné, že Capricornus skomponoval väčšinu svojich sólových koncertov počas pôsobenia v Stuttgarte. To však nevylučuje kontinuitu v jeho skladateľskom štýle. Bratislavské štýlové prvky sa v neskorších sólových koncertoch umocňovali a rozvíjali.

Ďalším podstatným hodnotiacim kritériom je náročnosť skladieb. *Domine Jesu Christe*, ako aj iné malé duchovné koncerty zo zbierky *Opus Musicum* sú buď po technickej stránke jednoduchšie (napríklad *O venerabile Sacramentum*) alebo v niektorých prípadoch náročné, avšak interpretovateľné (*Judica Domine*).<sup>39</sup> Capricornove posmrtno vydané sólové duchovné koncerty však doviedli virtuoziu a nároky na interpreta v mnohých prípadoch až do extrému. Vieme, že Samuel Capricornus bol ambicióznym skladateľ, ktorý túžil po uznaní od najvýznamnejších skladateľov a hudobníkov svojej doby, čo ho azda mohlo doviesť aj ku kompozícii náročných sólových duchovných koncertov, ktoré boli v tom čase na vzostupe popularity a svojou subjektivitou predstavovali ideálny hudobný žáner pre najvyššie nároky na interpretov. Capricornova prehnaná náročnosť a virtuoza však nebola vždy hodnotená pozitívne. Napríklad známy francúzsky hudobný teoretik, skladateľ a zberateľ Sébastien de Brossard si ku svojim partom Capricornovej posmrtno vydané zbierky *Continuatio Theatri Musici* dopísal poznámku: (vo voľnom preklade) „Pomerne dosť ťažké, ako zo železa, a to je naozaj škoda pri hudbe tak excelentnej, ako táto tu!“<sup>40</sup> Náročnosť Capricornových sólových duchovných koncertov prirodzene vzbudzuje otázku, kto ich interpretoval? Timothy D. Newton na túto otázku čiastočne odpovedá identifikáciou stuttgartského basistu Johanna Friedricha Magga (Magg, Mockh, 1626 – 1690),<sup>41</sup> ktorý sa nielen vymykal

---

<sup>39</sup> SABO 2015.

<sup>40</sup> NEWTON 2004, 61.

<sup>41</sup> NEWTON 2004, 127.



Capricornom kritizovanej zlej pracovnej morálke dvorských hudobníkov, ale po Capricornovej smrti sa stal aj jeho nástupcom na poste kapelníka.<sup>42</sup>

## POUŽITÁ LITERATÚRA

BARTEL 1998. Dietrich Bartel: *Musica Poetica Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln – London: University of Nebraska Press, 1998.

BIBLIA 2016. *Biblia, Starý a Nový zákon*. Trnava: Spolok sv. Vojtecha, 2016.

BLAICH 2010. Doris Blaich: *Samuel Friedrich Capricornus: Untersuchungen zu seinem vokal-instrumentalen geistlichen Konzerten und Verzeichnis seiner Werke*, Band 1: Textteil. Dizertačná práca. Heidelberg: Ruprecht-Karls-Universität, 2010.

BLAICH – SCHÄFER 2016. Doris Blaich – Wolfgang Schäfer: *Verzeichnis der erhaltenen musikalischen Werke von Samuel Friedrich Capricornus (1628 – 1665)*. Stuttgart: Cornetto Verlag, 2016.

BOEDDECKER 2002. Philipp Friedrich Boeddecker: *Die erhaltenen Werke, Melos Irenicum (Te Deum), Sacra Partitura, Trauermusiken*. Ed. Andreas Traub. (= Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg Band 11). München: Strube Verlag, 2002.

CAPRICORNUS 1979. Samuel Capricornus: *Opus Musicum (1655) II*. Ed. Richard Rybarič. (= Stará hudba na Slovensku, Zväzok 2), Bratislava: Opus, 1979.

CAPRICORNUS 1997. Samuel Capricornus: *Geistliche Harmonien III*. Ed. Paul Walker. (= Collegium musicum: Yale University, second series, Volume 13), Madison: A-R Editions, Inc., 1997.

CAPRICORNUS 2018. Samuel Capricornus: *Opus Musicum (1655) Benignissime Jesu, O venerabile Sacramentum*. Ed. Jana Kalinayová-Bartová. (= Musicalia Istropolitana 9/1), Bratislava: Katedra muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave a Ars Musica, 2018.

GESTER 1996a. Jean-Luc Gester: Premier bilan de l'oeuvre religieuse de Samuel Capricornus et ébauche d'une chronologie. *Slovenská hudba* 22/3 – 4 (1996), 424 – 434.

GESTER 1996b. Jean-Luc Gester: Texte et rythme dans la musique religieuse de Samuel Capricornus. In *La lyre moderne 2*. Nancy: Editions Serpenoise, 1996, 124 – 139.

GESTER 1998. Jean-Luc Gester: La Scelta musicale (1669) de Samuel Capricornus. In *Zagreb i hrvatske zemlje kao most između srednjoeuropskih i mediteranskih glazbenih kultura. Muzikološki zbornici*, No. 5. Zagreb: Hrvatsko Muzikološko Društvo, 1998, 149 – 165.

HULKOVÁ 1995. Marta Hulková: *Rukopisné hlasové zošity Levočskej zbierky hudobní (17. storočie)*. *Slovenská hudba* 21/2 (1995), 203 – 227.

KAČIC 1994. Ladislav Kačic: Ein Raubdruck aus den Jahren 1671 – 1672 – S. Capricornus oder A. Bertali? In *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský*. Brno: Österreichisches Ost- und Südosteuropa-Institut, 1994, 237 – 240.

---

<sup>42</sup> Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-14-0681.

- KAČIC 2014. Ladislav Kačic: Neznámy kánon S. Capricorna medzi Bratislavou a Stuttgartom – Pokus o komplexnú hudobnohistorickú interpretáciu. In *Prezentácie a konfrontácie 2014*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2014, 31 – 37.
- KAČIC 2015a. Ladislav Kačic: Capricornovský výskum – stav a perspektívy. In *Prezentácie a konfrontácie*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2015, 11 – 15.
- KAČIC 2015b. Ladislav Kačic: Samuel Capricornus (1628 – 1655). *Hudobný život* 47/7 – 8 (2015), 27 – 29.
- KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2005. Jana Kalinayová-Bartová: Spor Samuela Capricorna – spor tradície s modernou? *Slovenská hudba* 31/3 – 4 (2005), 264 – 269.
- KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2017. Jana Kalinayová-Bartová: The Beginnings of the Small-Scale Concertato Motet on the Territory of Slovakia. In Jana Kalinayová-Bartová (ed.): *The Reception of the Italian Small-Scale Sacred Concertato in Central Europe. Musicologica Istropolitana XIII* (2017). Bratislava: Stimul, 2017, 169 – 196.
- KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2018a. Jana Kalinayová-Bartová: Malé duchovné koncerty v zbierke Opus musicum (1655) Samuela Capricorna. In *Samuel Capricornus (1628 – 1665): Opus Musicum (1655), Musicalia Istropolitana 9, zv./vol. 9/1*. Ars Musica: Bratislava 2018.
- KALINAYOVÁ-BARTOVÁ 2018b. Jana Kalinayová-Bartová: Bernard Clairvoux's Poetry as the Inspiration for the Composers of the 17th Century. In *Musica Iagellonica 9*. Kraków: Musica Iagellonica, 2018, 51 – 69.
- KIRWAN-MOTT 1981. Anne Kirwan-Mott: *The Small-Scale Sacred Concertato in the Early Seventeenth Century*. 2 vol. Ann Arbor – Michigan: UMI Research Press, 1981.
- KORBAČKOVÁ 1994a. Ivana Korbačková: Inventárny zoznam hudobní a hudobných nástrojov z evanjelického kostola v Bratislave z roku 1657. In Jana Kalinayová a kolektív autorov: *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16. – 17. storočí*. Bratislava: Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 1994, 51 – 65.
- KORBAČKOVÁ 1994b. Ivana Korbačková: Inventárny zoznam hudobní Samuela Capricorna z Bratislavy. In Jana Kalinayová a kolektív autorov: *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16. – 17. storočí*. Bratislava: Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 1994, 66 – 67.
- NEWTON 2004. Timothy D. Newton: *A Study and Critical Edition of Samuel Capricornus's Theatrum Musicum (1669, 1700), and Continuatio Theatri Musici (1669)*. Dizertačná práca. Urbana-Champaign: University of Illinois at Urbana-Champaign Graduate College, 2004.
- NOACK 1952. Elisabeth Noack: Capricornus (Bockshorn), Samuel Friedrich. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 2. Ed. Friedrich Blume. Kassel – Basel: Bärenreiter, 1952, stĺpce 818 – 821.
- PATALAS 2017. Aleksandra Patalas: Italian Models and Local Inflections in Sacred Music in the Polish-Lithuanian Commonwealth: the Case of Marco Scacchi's „motetta juxta usum modernum.“ In Jana Kalinayová-Bartová (ed.): *The Reception of the Italian Small-Scale Motet in Central Europe. Musicologica Istropolitana XIII*. Bratislava: Stimul, 2017, 119 – 146.
- RYBARIČ 1970. Richard Rybarič: Samuel Capricornus v Bratislave. *Slovenská hudba* 14/8 – 9 (1970), 253 – 261.

- RYBARIČ 1971. Richard Rybarič: *Judicium Salomonis – Samuel Capricornus a Giacomo Carissimi*. In *Musicologica Slovaca* III. Bratislava: Veda, 1971, 107 – 124.
- RYBARIČ 1974. Richard Rybarič: *Opus Musicum Samuela Capricorna (1655)*. In *Musicologica Slovaca* V. Bratislava: Veda, 1974, 7 – 49.
- RYBARIČ 1976. Richard Rybarič: *Z dejín viachlasnej hudby v Bratislave v 17. storočí*. In *Bratislava*, 8 – 9. Bratislava: Obzor, 1976, 137 – 169.
- SABO 2015. Patrik Sabo: *Cink a jeho funkcia v hudobnej praxi 16. – 18. storočia (s ohľadom na územie Slovenska a strednej Európy)*. Diplomová práca. Bratislava: Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 2015.
- SABO 2017. Patrik Sabo: *Scelta musicale Samuela Capricorna – k metodologickým a edičným problémom prípravy pramenno-kritickej edície*. *Musicologica.eu*, 2017/2. Internetový časopis Katedry muzikológie FiFUK, dostupný z <<http://www.musicologica.eu>> [cit. 23.10.2020].
- SCHILDT 2014a. Maria Schildt: *Gustav Düben at Work: Musical repertory and Practice of Swedish Court Musicians, 1663 – 1690*. Dizertačná práca. Uppsala: Uppsala Universitet, 2014.
- SCHILDT 2014b. Maria Schildt: *Printed music in the Düben Collection*. Dostupné na <[http://www2.musik.uu.se/duben/Printed\\_Music.pdf](http://www2.musik.uu.se/duben/Printed_Music.pdf)> [cit. 23.10.2020].
- SITTARD 1901/1902. Josef Sittard: *Samuel Capricornus contra Philipp Friedrich Böddecker*. In *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 3. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901/1902, 87 – 128.
- TRAUB 2002. Andreas Traub: *Einleitung zur Ausgabe Philipp Friedrich Boeddecker (1607-1683): Die erhaltenen Werke*. Ed. Andreas Traub. (= Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg 11), München: Strube Verlag, 2002.
- WOLLNY 1993. Peter Wollny: *A collection of seventeenth-century vocal music at the Bodleian Library*. In Walter Werbeck (ed.): *Schütz-Jahrbuch* 15. Kassel – Basel – London – New York – Prag: Bärenreiter, 1993, 77 – 108.

## ORATÓRIUM NA DVORE IMRICHA ESTERHÁZYHO

**Ladislav Kačic**

Slavistický ústav Slovenskej akadémie vied v Bratislave

Problematika oratória na Slovensku v 18. storočí nie je doteraz dostatočne preskúmaná. Podľa doterajších poznatkov možno tvrdiť, že také centrá pestovania oratória, ako bol Olomouc a Brno za kardinála Schrattenbacha alebo Jaroměřice za grófa Jána Adama Questenberga či pražskí krížovníci, sme na Slovensku pravdepodobne nemali. Novšie výskumy však ukazujú, že napríklad v Bratislave sa oratórium pestovalo na viacerých miestach: u jezuitov,<sup>1</sup> milosrdných bratov, uršulínok, a najmä na dvore prímasa Imricha Esterházyho.

Ostrihomský arcibiskup a uhorský prímas Imrich Esterházy (1660 – 1745) patrí k najväčším mecénom umenia v dejinách Bratislavy.<sup>2</sup> Zamestnával takých umelcov ako Georg Raphael Donner a Antonio Galli Bibiena,<sup>3</sup> pracoval pre neho architekt Franz Anton Pilgram a viacerí ďalší známi výtvarníci (Joseph Kurtz, Ludwig Gode) a architekti. Na jeho dvore pôsobilo v rokoch 1725 – 1745 aj celkovo vyše 50 hudobníkov, medzi nimi napríklad skladatelia – slávny Francesco Durante, Joseph Umstatt, Johann Matthias Schnenauer, Leopold Carl, Johann Peter Behr, vynikajúci huslisti – člen Cisárskej dvorskej kapely Johann Otto Rosseter so synom Johannom Killianom, Giacomo Calandro, Joseph Hilverding, fagotisti-virtuózi Angelo Cavallari a Louis Détry, talianski kastráti Domenico Tasselli a Dario Luca Catani, lutnista a skladateľ Carl David von Cronnenstein, altista viedenskej dvorskej kapely Filippo Antonelli a viacerí ďalší.<sup>4</sup> Na Esterházyho dvore znelo nielen veľa inštrumentálnej hudby (koncerty, symfónie, komorná hudba), ale aj kantáty, serenaty, oratóriá a iná príležitostná hudba.

O pestovaní oratória a všeobecne hudobno-dramatického umenia na Esterházyho dvore svedčia aj niektoré údaje zo sekundárnych prameňov, týkajúcich sa prác na arcibiskupskom paláci, najmä v čase jeho prestavby, prípadne adaptácie po nástupe arcibiskupa do úradu. Napríklad za mesiace február a marec roku 1729 boli vyúčtované viaceré stolárske práce vdove Anne Rosine Helfrichterovej (podpísaná *Anna Rosina Helfrichterin Bürgerliche Tischlermeisterin Wittib*) v celkovej sume 171 florénov a 12 grajciarov. Tieto práce zahŕňali okrem rôzneho nábytku a iného aj ambonu do oratória (*Canzel in das Oratorium*), „pódium pre komédie“ (*Theatrum zu der Comedy*) v arcibiskupskom paláci, ale aj u uršulínok (*Theatrum bey den Ursulinerinen*), a takisto niektoré

---

<sup>1</sup> KAČIC 2013.

<sup>2</sup> O Imrichovi Esterházym pozri bližšie napríklad SCHMITTH 1758; KOLTAI 2003; KOLTAI 2005; BÄHLCKE 2005.

<sup>3</sup> PÖTZL-MALÍKOVÁ 1993; GALAVICS 1984.

<sup>4</sup> KAČIC 2014.

potrebné veci pre hudobníkov – „skriňu na noty pre pána Schenauera“ (*vor dem H. Schenauer ein Kasten gemacht, zu denen Musicallien*) a pult na noty (*zu denen Musicallien ein Bredt zum Buldt gemacht*).<sup>5</sup>

„Zlatým vekom“ oratória na dvore Imricha Esterházyho boli roky 1726 – 1729. Oratórium a podobné príležitostné skladby sa tu predvádzali v tom čase priemerne dvakrát ročne. O tento rozkvet sa zaslúžili dvaja autori: libretista Friedrich Syhnn (1700 – 1783) a skladateľ Johann Matthias Schenauer. Syhnn pôsobil u Esterházyho v rokoch 1726 – 1728 ako kancelista a hudobník/huslista (*cancellista et musicus*) a patril k najvzdelanejším ľuďom na Esterházyho dvore. Po odchode z Esterházyho služieb a návrate do rodného Korutánska pôsobil od roku 1729 ako archivár a historik starodávnej kapituly a biskupstva v Gurku (napísal okrem iného monumentálne *Annales Gurcenses*). Kontakt s prímasovým dvorom však nestratil ani potom, bývalým kolegom posielal do Bratislavy tak noty (nielen z Korutánska, ale aj z Talianska), ako aj libretá.<sup>6</sup> O Schenauerovi vieme veľmi málo, nepoznáme ani jeho základné životopisné údaje. U Esterházyho pôsobil od roku 1726 až do roku 1745 (s krátkou prestávkou v rokoch 1732 – 1734),<sup>7</sup> po smrti arcibiskupa a rozpade kapely odišiel do služieb biskupa Michaela Karla Althanna vo Váci.<sup>8</sup>

Syhnn bol aj výborný básnik, jeho libretá sa vyznačujú nielen remeselnou zručnosťou, ale aj nespornou literárnou kvalitou. Hudba žiadneho z esterházyovských oratórií sa však, žiaľ, nezachovala, o jej kvalite by sme mohli usudzovať iba na základe dvoch cirkevných skladieb zachovaných pod menom „Schenauer“ v rakúskych archívoch (Wilhering).<sup>9</sup> Schenauer však určite patril k vedúcim osobnostiam hudby na dvore Imricha Esterházyho, kde pôsobil s krátkou prestávkou až do arcibiskupovej smrti.

Z rokov 1726 – 1729 sa zachovalo niekoľko tlačených libriet tejto autorskej dvojice (tabuľka 1). Všetky uvedené libretá vyšli u bratislavského vydavateľa Johanna Paula Royera, ktorý pracoval pre Esterházyho dvor veľmi často. Je príznačné, že všetky zachované libretá sú v nemčine, ktorá bola základným komunikačným jazykom na Esterházyho dvore.

---

<sup>5</sup> Išlo o dobovo typický dlhý spoločný pult, za ktorým stáli hudobníci/inštrumentalisti.

<sup>6</sup> KAČIC 2014, 200 – 201.

<sup>7</sup> KAČIC 2014, 193 – 197.

<sup>8</sup> SAS 2017, 180.

<sup>9</sup> Rekviem a adventná ária *Süßer Namen voll der Flammen*.

**Prehľad oratórií a iných príležitostných skladieb, predvedených na dvore Imricha Esterházyho v rokoch 1726 – 1729 (tabuľka 1):**

Rok	Názov	Libretista	Autor hudby	Miesto predvedenia - príležitosť
1726	<i>Das Leben in dem Todt</i>	F. Syhnn	J. M. Schenauer	Jezuitský kostol - Zelený štvrtok
1726	<i>Memoria justi cum laudibus, oder: Denck- und Ehren-Wahl durch drey Kraefften der Seele als Bedächtnuß, Verstand und Wille... zu Lob und Ehre dem wunderthätigen Blut-Zeugen S. Joanni von Nepomuck...</i>	F. Syhnn	J. M. Schenauer	Záhrada arcibiskupského paláca - posviacka sochy sv. Jána Nepomuckého
1727	<i>Würckung der schuldigen Pflicht</i>	F. Syhnn	J. M. Schenauer	Kláštor uršulínok - meniny arcibiskupa
1728	<i>Die beschuldigte Unschuld</i>	F. Syhnn	J. M. Schenauer	Arcibiskupský palác - pôst
1728	<i>Freuden-Streit oder die Music in der Music</i>	F. Syhnn	J. M. Schenauer	Kláštor uršulínok? - - meniny arcibiskupa
1729	<i>Sechsfacher Anstoß des zum Berg Calvariae aufsteigenden Wanders-Mann</i>	F. Syhnn	J. M. Schenauer	Arcibiskupský palác - pôst



Obr. 1 Titulný list libreta oratória-sepolcra *Das Leben in dem Todt*, vytlačeného v Royerovej tlačiarne roku 1726.

Prvé oratórium autorskej dvojice Syhnn – Schenauer sepolcro *Das Leben in dem Todt* (obr. 1) bolo predvedené na Zelený štvrtok 18. apríla 1726 v jezuitskom Kostole Najsvätejšieho Spasiteľa v susedstve arcibiskupského paláca. Zaujímavý údaj na titulnom liste hovorí, že bolo „venované na rozjímanie celej bratislavskej šľachte“ (*zugeschrieben und gewidmet der hohen Ehre und Andacht des sammentlichen hohen Adels zu Preßburg*). To znamená, že už pomerne krátko (pol roka) po nástupe Esterházyho na arcibiskupský stolec išlo o významnú udalosť pre celú bratislavskú verejnosť. Postavy (alegorické) v tejto skladbe sú: Božia láska (*Göttliche Liebe*), Ľudský rod (*Menschliches Geschlecht*), Hriech (*Sünde*), Smrť (*Todt*), Lucifer (*Lucifer*), je tu aj Zbor Lucifera (*Chor des Lucifer*) a Zbor Ľudského rodu (*Chor des Menschlichen Geschlechts*).

Štruktúra skladby je podľa zachovaného libreta ešte pomerne jednoduchá: približne hodinu trvajúcu skladbu, pozostávajúcu z recitatívov, árií da capo a dvoch duet rámcuje úvodný a záverečný zbor. Všetky ostatné skladby mali zložitejšiu štruktúru, kde sú tieto tri základné zložky oratória – recitatív, ária/dueto a zbor – v záujme dramatického účinku tesnejšie prepojené, respektíve rôznorodejšie kombinované.

Už nasledujúce oratórium *Denck- und Ehren-Wahl durch drey Kraefften der Seele als Bedächtnuß, Verstand und Wille [...] zu Lob und Ehre dem wunderthätigen Blut-Zeugen S. Joanni von Nepomuck* (obr. 2), ktoré predviedli esterházyovskí hudobníci na jeseň toho istého roku, je z hľadiska štruktúry zložitejšie. Bolo uvedené pri posviacke sochy sv. Jána Nepomuckého (okrem svätca aj dvoch adorujúcich anjelov a dvoch anjelov-svetlonosov) v záhrade Arcibiskupského paláca. Imrich Esterházy bol nielen veľkým ctiteľom sv. Jána Almužníka, ale aj – čo je menej známe – sv. Jána Nepomuckého a podstatne sa zaslúžil o rozvoj jeho kultu v Bratislave. Sochu svätca (blahorečeného v roku 1721, kánonizovaného až v roku 1729) inicioval už Esterházyho predchodca Kristián August Saský, projekt však dokončil až Esterházy. Pracovali na ňom po etapách viacerí významní umelci (Anton Leidenfrost, Thomas Hütter, Antonio Galli Bibiena, Davide Antonio Fossati, neskôr Joseph Kurtz).<sup>10</sup> Posviacka sochy, ktorú podrobne popisuje aj Matej Bel vo svojej *Notícii* Bratislavskej stolice, sa uskutočnila 17. októbra 1726. Bel o slávnostiach pri soche sv. Jána Nepomuckého okrem iného píše: „Všetko toto bolo postavené s tým cieľom, aby sa čo najslávnostnejšie uctila pamiatka sv. Jána. V príslušné týždne sme mohli vidieť oslavovať meniny tohto svätca mnohočlenným chórom, ktorý sa podľa nariadenia arcibiskupa schádza pod portikom [arcibiskupského paláca – doplnil L. K.]. Arcibiskup si totiž želal, aby ten deň v týždni, na ktorý pripadne výročná spomienka na svätca, bol oslávený koncertom a vyzdvihnutý

---

<sup>10</sup> PÖTZL-MALÍKOVÁ 1990. Okrem dokumentov uvádzaných v tejto štúdiu sa zachovali aj zmluvy s bratislavským sochárom Antonom Leidenfrostom a kamenárskym majstrom Thomasom Hütterom z marca roku 1726, ktoré podpísal osobne Imrich Esterházy ako *Eppiscopus Strigoniensis mppria*.

príhovorom, ktorý pri soche prednesie kňaz. Ak pripadnú tieto slávnosti na sviatky, ľud sa na nich zúčastňuje vo veľkom počte.“<sup>11</sup>



Obr. 2 Titulný list libreta oratória *Denck- und Ehren-Wahl*, vytlačeného v Royerovej tlačiarni roku 1726.

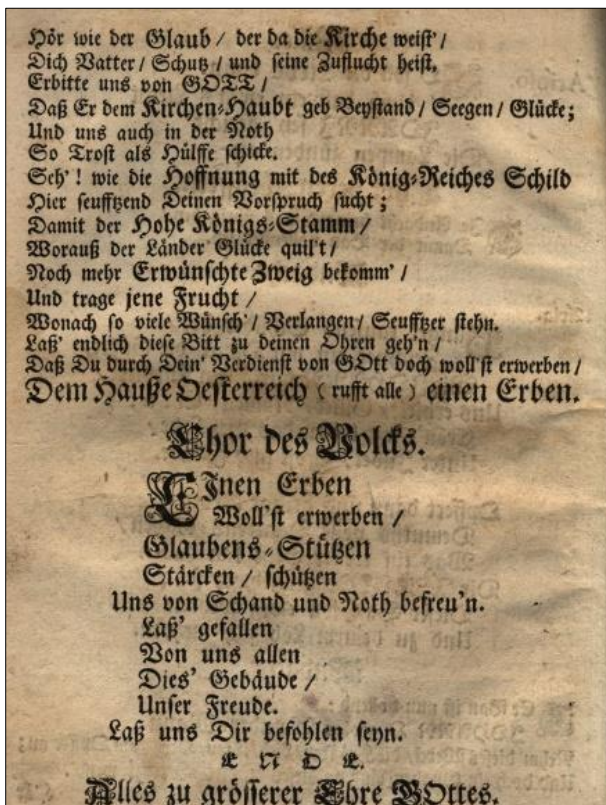
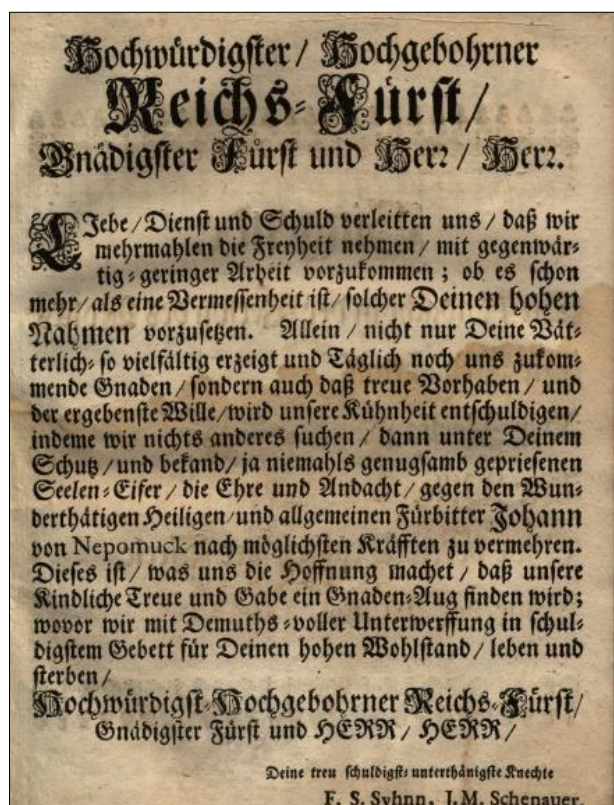
Libreto tohto oratória má ako jedinú dedikáciu autorov (obr. 3) a čo je ešte zaujímavejšie, pred záverečným zborom obsahuje aj prosbu o príhovor svätca u Stvoriteľa, aby požehnal cisárskemu páru následníka trónu (pragmatická sankcia bola totiž vtedy veľmi aktuálna), (obr. 4).

Pri soche sv. Jána Nepomuckého sa – ako to uvádza aj Matej Bel – pravidelne každoročne až do Esterházyho smrti konali „iluminácie“, podujatia s hudbou, spievali sa litánie. Dokladajú to pravidelné, každoročné platby spevákom bratislavského Dómu, občas aj mestským trubačom, ktorí hrali na pozaunách na vigíliu a sviatok sv. Jána Nepomuckého (*in Festo S: Joannis die 4 Turner mit*

<sup>11</sup> TIBENSKÝ 1984, 76. Uvedený slovenský preklad nie je z hľadiska hudobnej terminológie celkom korektný; namiesto slova „koncert“ by bolo vhodnejšie použiť latinský výraz „symphonia“ vo význame „hudba“. Porovnaj BELIUS 1735, 606 – 607: *Haec vero omnia, ad eum finem instructa sunt, vt S. Iohannis memoria, eo recolatur solemnus. Ac videas omnino, frequenti choro, qui sub porticu coit, diem onomasticum huius diui, in hebdomadas singulas, ex instituto Archiepiscopi, concelebrari. Nempe, in quem hebdomae diem, annua eius recordatio incidit, cum postea, & symphonia honorari, & factis, ad statuas, a Sacerdote deprecationibus, insignem esse voluit. Quae solemnus, si incidant in dies sacros, magna plebis celebritate obeuntur.*



*Posaunen*); pravidelné litánie boli účtované polročne, napríklad v roku 1728 ich bolo spolu 28, honorár spevákom za polrok činil 34 florénov a 30 grajciarov, spolu s trubačmi 45 florénov. Predvádzali sa tu však aj oratóriá: 19. októbra 1728 bolo predvedené pravdepodobne nové oratórium s hudbou Schenauera; libreto ani názov sa nezachovali, iba údaj o platbe skladateľovi a hudobníkom kardinála Imricha Csákyho, ktorí spoluúčinkovali (*Ex Mandato Suae Celsitudinis munerari Dno. Senauer [sic!] pro commoditate revehendorum Musicorum Cardinalis Csaki, qui tempore Benedictionis Statuae S. Joannis Nepomuceni Ora-torium instituerant*). Aj v roku 1729 bolo predvedené nové oratórium o sv. Jánovi Nepomuckom, uvádza sa totiž vo vyúčtovaní rozpisu notového materiálu 6-dielneho pôstneho oratória (išlo o *Sechsfacher Anstoß*, pozri ďalej) basistom Dómu sv. Martina Bernhardom Ponheimerom, prípadne kantorom Josephom Zettlom, ako aj vo vyúčtovaní tlače libreta Johannom Paulom Royerom (okrem toho Royer vytlačil v tom roku aj piesne k sv. Jánovi Nepomuckému; libreto oratória z roku 1729 ani piesne nie sú zatiaľ známe). V roku 1744 zasa spoluúčinkovali pri soche sv. Jána trubači z Hainburgu, 1745 okrem nich aj trubači Juraja Esterházyho. V roku 1745 vytlačil Royer 300 kusov piesne (leták, spevníček?) k sv. Jánovi Nepomuckému.



Obr. 3 a 4 Dedikácia autorov oratória *Denck- und Ehren-Wahl* a prosba o príhovor Jána Nepomuckého u Stvoriteľa, publikovaných v librete oratória.

Spievajúce alegorické postavy v najstaršom oratóriu venovanom sv. Jánovi Nepomuckému *Denck- und Ehren-Wahl* (1726) sú šyri: Rozjímanie zosobnené Ľudom (*Die Andacht in der Person des Volcks*), Pamäť (*Die Gedächtnuß*), Rozum/Myseľ (*Der Verstand*) a Vôľa (*Der Wille*), ako aj dva zbory (*Chor deren Kräfte der Seele* a *Chor des Volcks*).

Nový kompozičný postup oproti prvému oratóriu, ktorý tu nachádzame – ária so zborom – súvisí zrejme s tým, že oratórium k sv. Jánovi Nepomuckému bolo predvedené v plenéri. Ostatne, zbor má v celej skladbe významné miesto. Aj orchester bol pravdepodobne v tomto prípade väčší, v skladbách predvádzaných v plenéri pravidelne účinkovali napríklad trubači.

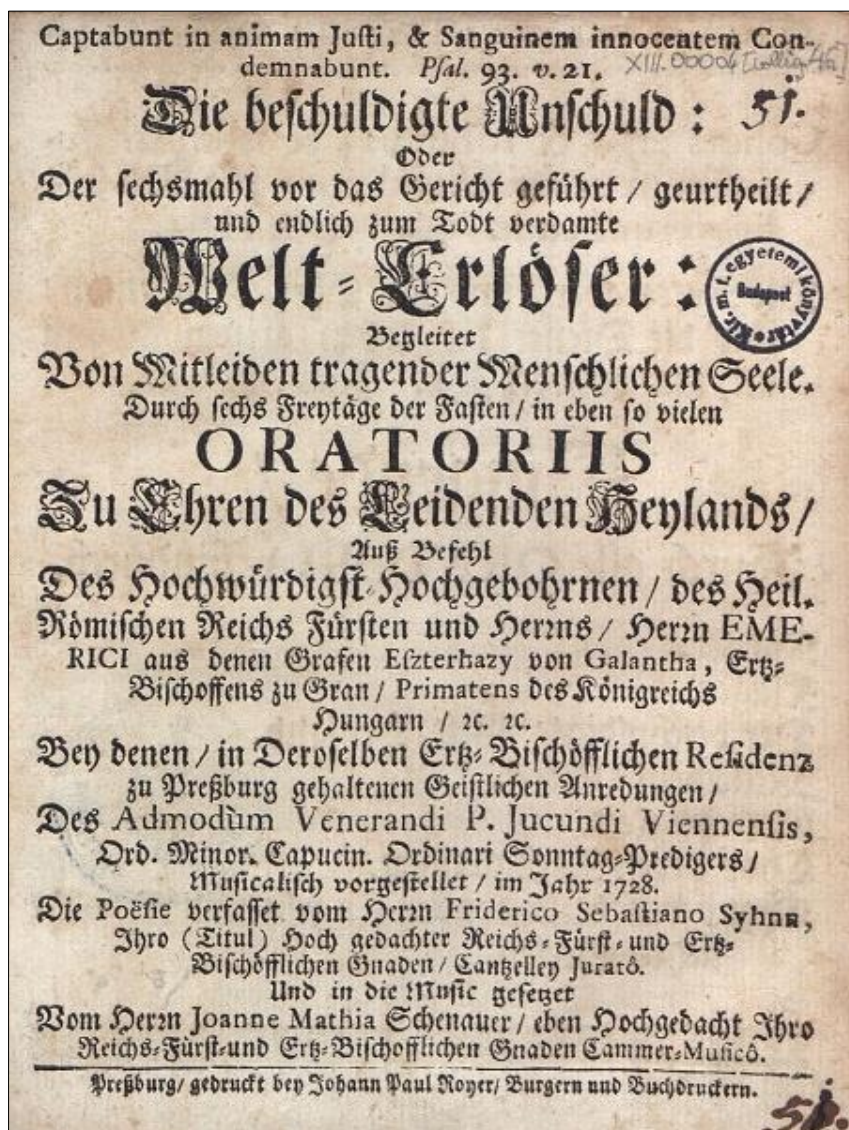
V roku 1727 predviedli hudobníci esterházyovského dvora na arcibiskupove meniny (5. november) príležitostnú skladbu, ktorá má charakter oratória – ***Würckung der schuldigen Pflicht***. Je to vlastne akási pastierska bukolická hra, v ktorej prímás zosobňuje (samozrejme reálne nehra, nezapája sa do deja, je len fiktívnou, nemou postavou, ktorá je však uvedená v obsadení skladby!) hlavného pastiera Orasta (ORASTES = anagram ESTORAS, t. j. Esterházy, hlavný pastier Cirkvi v Uhorsku). Bukolickí pastieri – Fidenó, Damon, jeho syn Mirtillo a Silvio – v recitatívoch, áriách, duetách a zboroch vyzdvihujú jednotlivé cnosti arcibiskupa/Orasta, „obklopeného ospevujúcim zborom mytologických a bukolických postáv“ (*in einem lobsingenden Chor mythologischer und bukolischer Gestalten umschwärmt wurde*). Materiálovo z hľadiska textu i hudby bola táto skladba určite mimoriadne bohatá, vyskytuje sa tu napríklad aj tzv. echová ária, taká obľúbená v baroku (*Wann ich dich anjetzt befrage, Echo: Frage!*), ariózo a pod. Záverečný zbor pastierov je vlastne apoteózou Esterházyho, hlavného pastiera Cirkvi v Uhorsku v jeho „Arkádii“ (*Es lebe ORASTES! Im Wohlstand und Glücke*).

Okrem tlače libreta je známa aj platba 3 florény za rozpis notového materiálu (*vor Notten zu schreiben zur fürstl. Music in Festo S. Emerici*).

V roku 1728 sa stretávame na Esterházyho dvore s iným typom pôstneho oratória z autorskej dielne Syhna a Schenauera: ***Die beschuldigte Unschuld*** (obr. 5) je vlastne cyklus šiestich oratórií/sepolkier, ktoré boli predvedené počas šiestich piatkov pôstneho obdobia (*durch sechs Freytäge der Fasten, in eben so vielen Oratoriis zu Ehren des Leidenden Heylands*) v arcibiskupskom paláci. Titulný list uvádza okrem autorov libreta a hudby aj kazateľa – bratislavského kapucína P. Jucunda z Viedne (P. Jucundus Viennensis). Tento fakt poukazuje na skutočnosť, že kázeň, resp. duchovný príhovor (*geistliche Anrede*) bol minimálne rovnocennou súčasťou hudby, tá tvorila vlastne akoby „sprievod“, respektíve rámec slovám kazateľa.

Postavy v celej skladbe (*Singende durch alle ORATORIA hindurch*) sú: Sudca (*Richter*), Žalobca (*Kläger*), Obvinená Spása/Spasiteľ (*Der beschuldigte Welt=Heyland*), Spolutrpiaca Duša (*Mitleidende Seele*), Spravodlivosť (*Gerechtigkeit*), a dva zbory – Zbor pomstychtivých (*Chor deren*

Rachgierigen), Zbor spolutrpiacich anjelov a ľudských duší (*Chor deren mitleidenden Engeln und menschlichen Seelen*).



Obr. 5 Titulný list libreta oratória-sepolcra *Die beschuldigte Unschuld*, vytlačeného v Royerovej tlačiarne roku 1729.

Skladba *Die beschuldigte Unschuld* je jasne štruktúrovaná. Každá časť (každé oratórium) „sa odohráva“ v inom prostredí, tak ako je v jednotlivých evanjeliách popísané utrpenie Ježiša pred odsúdením a smrťou: v prvej časti (*Erstes Gericht*) je Ježiš pred veľkňazom Annášom, v druhej (*Andertes Gericht*) pred Kaifášom, v tretej (*Drittes Gericht*) Ježiša privádzajú pred veľradu, v štvrtej (*Vierdtes Gericht*) pred Pilátom, v piatej (*Fünfftes Gericht*) je Ježiš pred Herodesom, šiesta časť je dokonca dvojdielna (*Des sechs= und letzten Gerichts Erster Theil*, resp. *Andertes Theil*), prvý diel tvorí súd pred Pilátom, v druhom je Ježiš na Kalvárii. V tomto prípade bola kázeň pravdepodobne uprostred, medzi dvoma dielmi. Vo všetkých častiach hrá mimoriadne dôležitú úlohu Zbor pomstyctivých, ktorý zasahuje často do „deja“; celá skladba musela byť teda mimoriadne

dramatická. Schenauer nepochybne využil všetky kvality Syhnnovho libreta. Syhnn v ňom čerpá často z citátov evanjelií, na mohých miestach ich však parafrázuje a pridáva početné sentencie, „komentáre“ v áriách a ariózach.

K tejto skladbe sa zachovalo viacero archívnych materiálov s údajmi o platbách hudobníkom, tlačiarovi a podobne. Platení však boli iba hudobníci mimo esterházyovského dvora (takzvaní akcesisti, respektíve *supernumerarii*).

Honorár nižšie uvedeným cudzím hudobníkom /„výpomociam“, vrátane rozpisovania notového materiálu, bol spolu 50 florénov. Joseph Durand dostal 6 florénov, Bernhard Ponheimer, ktorý spieval postavu Žalobcu, dostal za 100 strán/zložiek nôt s textom zvlášť 10 florénov.

Na základe týchto prameňov možno okrem iného napríklad čiastočne rekonštruovať obsadenie oratória *Die beschuldigte Unschuld*:<sup>12</sup>

<i>Vocalisten und Cembalo von 6 oratoriis</i>		
<i>und Jeneßmahl vorgegangene Prob.</i>		<i>fl</i>
<i>Richter: Regens Chorj â Jesuit. ....</i>	[Maximilianus Slava] .....	6
<i>Kläger: Bassist von domb .....</i>	[Bernhard Ponheimer] .....	6
<i>Heylandt: Tenorista von domb .....</i>	[Anton Aloys Durand] .....	6
<i>Organist: von domb .....</i>	[Johann Zirnhoffer] .....	6
<i>Discant und Alt pro Choro .....</i>	[?] <sup>13</sup> .....	4
 <i>Instrumentisten</i>		
<i>Oboe Second: fux .....</i>	[Jacob Fux] .....	6
<i>Viola: Thurner .....</i>	[Philipp Anton Wiringer?] .....	6
<i>Violino Secundo Durant von 4 Orator.. [Joseph Durand]</i>		
 <i>Item vor geschriebene Notten, vermög wissen Shafft Herrn Schonauers. NB. Vorhie bezahlt worden</i>		
<i>Bassist von domb wegen geschriebenen 100. Pögen .....</i>		10
<i>mit wörthern â 2 gro.</i>		
		50

Pri Josephovi Durandovi nie je uvedená žiadna suma, okrem hry druhých huslí bol platený aj za rozpis notového materiálu, ako to uvádza vo vyššie uvedenom dokumente bezprostredne nasledujúca poznámka. Podľa zachovanej samostatnej kvitancie dostal Durand za 60 strán spolu tiež 6 flo-

<sup>12</sup> Prímási levéltár, Esztergom, fond Udvarmesteri számadások, inv. č. 2, pozri aj KAČIC 2014, 247.

<sup>13</sup> Diskantistami v Dóme sv. Martina boli v tom čase okrem iných aj dvaja ďalší synovia Antona Aloysa Duranda – Joseph a Caspar, altistom bol v rokoch 1725 – 1727 ďalší syn, neskôr slávny lutnista Paul. KIRÁLY 2007, 78 – 82.

rénov, čo potvrdil svojím podpisom Schenauer: [...] wegen Bezahlter Person bey letzt gehaltenen Oratorien, hiermit bestätige, daß Joseph durant bey denen aus hochfürstl. Befehl jungst gehaltenen 6 Oratorien nicht allein zur Music gedienet sondern auch durch dägleiches der abschreiben der Musicalien (so bey 60 bögen sich ertragen) gebrauchen lassen und also wenigstens 6 fl wohl verdient hat. Joseph Durand teda zrejme písal inštrumentálne party (druhých huslí), kým Pohnheimer ostatné party, najmä vokálne, ako sme uviedli vyššie.

Z ďalších spoluúčinkujúcich hudobníkov bol Anton Aloys Durand tenoristom bratislavského dómu, predtým bol lutnistom a tenoristom Esterházyovcov v Eisenstade.<sup>14</sup> Jacob Fux bol pôvodne vojenským hudobníkom, neskôr hudobníkom u bratislavských jezuitov, robil okrem iného menšie opravy nástrojov pre dvor Imricha Esterházyho,<sup>15</sup> Joseph Durand bol starším bratom neskôr slávneho lutnistu Paula Duranda (1712 – 1769), ktorý v mladosti tiež hrával u Esterházyho.<sup>16</sup> Ostatní účinkujúci boli dvorskí esterházyovskí hudobníci.<sup>17</sup>

Za tlač oratória *Die beschuldigte Unschuld* (1728) spolu s *Würckung der schuldigen Pflicht* (1727) zaplatil Esterházyho dvor bratislavskému tlačiarovi Royerovi 60 florénov a kníhviazačovi Jacobovi Finsterbuschovi 35 florénov a 8 grajciarov.

Na jeseň roku 1728 predviedli Esterházyho hudobníci ďalšiu skladbu autorskej dvojice Syhnn/Schenauer, a to opäť na arcibiskupove meniny (5. november) – ***Freuden-Streit oder die Music in der Music*** (obr. 6). Spievajú tu múzy Calliope a Clio, ďalej Merkúr a Zbor Múz. Napriek tomu, že ide o oslavnú skladbu, text je dosť dramatický, ako slovný „súboj“ múz („zbraňami“ sú struny a sláčiky!) s početnými vstupmi zboru. Zaujímavá je aj záverečná licencia (Merkúr so zborom, obr. 7a-b), je totiž veľmi osobná: Merkúr v nej odkrýva „kľúč“ postáv – Calliope symbolizuje Lásku (*Lieb*), Clio Dlh/Závazok (*Schuld*) a Merkúr Vernosť (*Treu*). Sám Esterházy „vystupuje“ v texte ako Apolón (podobne ako hlavný pastier Orastes vo *Würckung der schuldigen Pflicht*, no v tomto prípade nie je uvedený v obsadení skladby). Celý text je zasadený na rozdiel od „Arkádie“ vo *Würckung der schuldigen Pflicht* (1727) tentokrát na Esterházyho „Parnas“ a poukazuje podobne ako licencia nielen na mimoriadne pozitívnu celkovú atmosféru na prímasovom dvore, ale tiež na výnimočné miesto hudby v tomto prostredí.

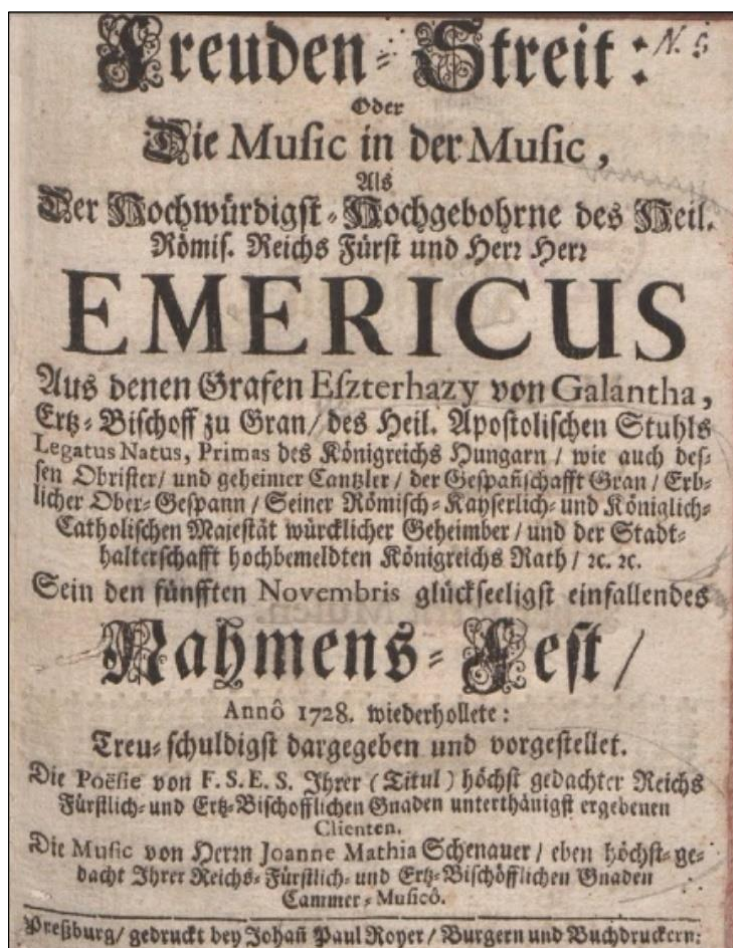
---

<sup>14</sup> KIRÁLY 2007, 79 – 80.

<sup>15</sup> KAČIC 2014.

<sup>16</sup> KAČIC 2017.

<sup>17</sup> Produkciu pravdepodobne viedol sám Schenauer od huslí, ďalší hráči orchestra mohli byť (hypoteticky): husle – Leopold Carl, Friedrich Syhnn, Johann Peter Behr, Carl Trautmansheim, Martin Streška (trubač), Jacob Henschel; violone – Franz Biber; prvý hobojs – Anton Christiani; fagot – František Dušek; lutna – Alexander Agner (trubač).



Obr. 6 Titulný list publikovaného textu oslavnej skladby *Freuden-Streit oder die Music in der Music*, vytlačeného v Royerovej tlačiarne roku 1728.

Der von treuer Liebes-Kerzen  
Nur ein einzig's Hüncklein kenn't/  
Rufft / ja rufft mit Mund' und Herzen:  
Freude! Freude ohne End.

Licenz. Mercurius.

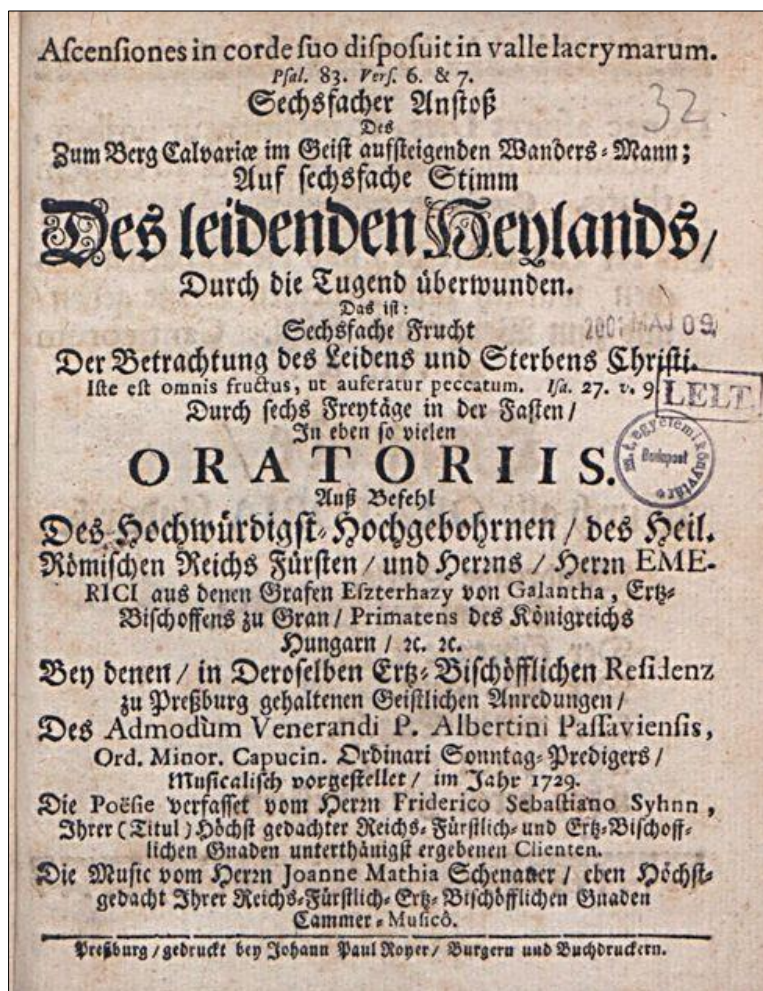
Hochwürdigster Apoll! erlaube mir/  
Dass ich nun die Verdeckung hier  
Ablegen darf: Obschon nichts weniger/  
Als was Bestelltes war /  
Dass wir nach schuld'ger Pflicht/ zu Deinem Lob und Ehr  
Dir jetzt mit Herz und Mund gehorsambst stellen dar:  
Dann Deines Ruhms-Stern heller Schein  
Lässt sich nicht hüllen ein /  
O Großer EMERICH!  
Wie? was? was sage ich?  
Leboch es ist gesch'e'n! Nicht straffe / dass ich Dich  
Vor / als Du mirs vergönnet /  
Aus allzu hefft'ger Freud' genemet /  
O Großer EMERICH!  
Nun v. ed auch dieß zum Überflus entdeckt:  
Dass nemlichen Mercur die Treu':  
Calliope die Lieb: die Schuld hier Clio sey' /  
Die ich zum Freuden-Streit erwecket.  
So Du Apollo bist / steht da der Maßen Chor:  
So EMERICH: stellt es die treu'sten Kinder vor/  
Die nicht nur ihre Freud' / das Herz / ja auch das Leben  
Dir Großer Vatter heut zum ew'gen Bind-Band geben.  
Es sollte nun / dass wir bey frohen Sätten Klingen  
Dir: nochmahl unsern Wunsch und singend Opfer bringen.

Chor.

Dass der Himmel geb' und schicke  
Hohe Wohlfahrt: Längste Jahr!  
Dass der Regen / dass das Glück  
Dich begleite immerdar!  
Nichts als Wohlstand Dich erquickel  
Und der Wunsch dann werde wahr:  
Dass der Himmel geb' und schicke  
Hohe Wohlfahrt längste Jahr!

Obr. 7a-b Text záverečnej licencie so zborom zo skladby *Freuden-Streit oder die Music in der Music*.

Posledným zachovaným libretom z esterházyovských oratórií je *Sechsfacher Anstoß des zum Berg Calvariae aufsteigenden Wanders-Mann* (obr. 8). Je to podobne ako *Die beschuldigte Unschuld* vlastne cyklus šiestich oratórií, predvedených v Arcibiskupskom paláci v pôstne piatky roku 1729. Toto libreto sa, žiaľ, nezachovalo kompletne (iba prvá časť, respektíve prvé oratórium). Aj v tomto prípade bol kazateľom známy kapucín – P. Albertinus Passaviensis (t. j. pochádzal z Pasova).<sup>18</sup> Podľa titulného listu predniesol *geistliche Anredungen*, čo možno chápať ako kázne. Friedrich Syhnn bol v tomto čase už v Korutánsku, libreto poslal do Bratislavy z Gurku (uvádza sa aj sám na titulnom liste už len ako *ergebener Client*, teda nie člen Esterházyho dvora). V skladbe vystupujú iné postavy ako v *Die beschuldigte Unschuld*: Putujúca Duša (*Wandrende Seele*), Hlas Spasiteľa (*Die Stimm des Heylands*), Vodca anjelov (*Der führende Engel* = sv. Michal), Zblúdený duch (*Der Irr=Geist*), ako aj Zbor Anjelov a Duší (*Chor deren Engeln, Seelen*) a Zbor Zblúdených duchov (*Chor der Irr=Geistern*).



Obr. 8 Titulný list libreta oratória-sepolcra *Sechsfacher Anstoß des zum Berg Calvariae aufsteigenden Wanders-Mann*, vytlačeného v Royerovej tlačiarne roku 1729.

<sup>18</sup> Jeho presné životopisné dáta nie sú známe. Vo vydání kázne k sv. Jánovi Nepomuckému (PASSAVIENSIS 1733) sa P. Albertinus Passaviensis OFM Cap v roku 1733 uvádza ako nedeľný a sviatočný kazateľ v dolnorakúskom Steine (*ordinari Sonn- und Feyertag=Prediger zu Stein*). V rokoch 1744 – 1745 bol gvardiánom kapucínskeho kláštora v Tokaji (SZEREDAY 1798, 80; SZEREDAY 1803, 143).

Syhnovce libretá oratórií *Die beschuldigte Unschuld* a *Sechsfacher Anstoß des zum Berg Calvariae aufsteigenden Wanders-Mann* (druhé s upraveným názvom *Oeffterer Anstoß...*) v silno redukovanej podobe, ako na to poukázala Jana Perutková, zhudobnil aj jaroměřický kapelník grófa Questenberga František Antonín Míča. Boli predvedené v Jaroměřiciach, Olomouci a u kapucínov v Brne v rokoch 1729 – 1731. Perutková uvádza, že v tejto skrátenej verzii oratória *Die beschuldigte Unschuld* je iba zlomok (presne dvanásť) zo všetkých 61 árií šiestich častí pôvodného libreta, vypadli aj niektoré postavy a dva zbory – úvodný a záverečný, absenciou zborov sa tiež oslabil dramatický účinok. Toto skrátené libreto, ktoré preložil do češtiny jaroměřický farár F. Dubravius, zhudobnil aj J. G. Orschler (oratórium bolo predvedené v Olomouci roku 1733), ba dokonca ešte v roku 1760 ho zhudobnil Felix Benda, organista Kostola sv. Michala (servítov) v Prahe.

(NB.) Libreto oratória s rovnakým názvom od A. Weidnera pre viedenské uršulínky zhudobnil Johann Georg Reutter mladší (1733); bolo predvedené aj u augustiniánov vo Viedni – Perutková ho datuje až po 1738. Nemá však nič spoločné so Syhnovým libretom, vystupujú tu celkom iné postavy a podobne.

S touto témou nepriamo súvisí aj prameň, na ktorý upozornil v roku 2016 maďarský literárny historik László Szelestei.<sup>19</sup> Ide o zachované libreto príležitostnej skladby k 50. výročiu vysviacky Imricha Esterházyho (1738) *Der Preyß der Gottseeligkeit*, ktoré predviedli bratislavské uršulínky v máji roku 1738 vo svojom kláštore. Autori libreta ani hudby nie sú vo vydaní uvedení, nie je teda jasné, či sa na ňom nejakým spôsobom spolupodieľali aj hudobníci Esterházyho dvora, prípadne z Dómu sv. Martina. Je však pravdepodobné, že boli aspoň medzi interpretmi/hráčmi, navyše v obsadení sa vyskytuje aj bas (*Die Gottseeligkeit* – Soprano, *Die Glori* – Alto, *Die Ewigkeit* – Anderte Soprano, *Die Zeit* – Basso). Oslavná skladba má podobnú, avšak jednoduchšiu štruktúru (obsahuje len recitatívy, árie, zbory a jedno dueto) než *Würckung der schuldigen Pflicht* alebo *Freuden Streit*, text však nedosahuje kvalitatívne úroveň Syhnových libriet, je oveľa jednoduchší, prevažuje v ňom jednoznačne oslavný charakter.

Ku kňazskému jubileu Imricha Esterházyho sa konali v roku 1738 veľké oslavy,<sup>20</sup> na ktorých sa podieľali aj niektorí hudobníci Cisárskej dvorskej kapely z Viedne (trubači, pravdepodobne Rossetterovci). Hudbu k slávnosti skomponoval Joseph Umstatt, v rámci popoludňajšej hostiny v záhrade letného arcibiskupského paláca odzneli okrem iného „serenády“ (asi serenata), nič bližšie však o tom nevieme. Podobná hudba (kantáty, serenaty) znela aj počas častých pobytov prímasa najmä na konci jeho života v neďalekom paulínskom kláštore v Marianke, kde spievali okrem iných kastráti jeho kapely. Napríklad v roku 1743 rozpisoval notový materiál bližšie neznámej serenaty

---

<sup>19</sup> SZELESTEI 2016a, 383 – 399.

<sup>20</sup> CHMELINOVÁ – RAGAČ 2009; SZELESTEI 2016; KAČIC 2014, 212.



Johann Paul Lixl, neskorší basista a kantor Dómu sv. Martina. Takýchto všeobecných údajov je viacej, netýkajú sa však už bezprostredne problematiky oratória na Esterházyho dvore.

## POUŽITÁ LITERATÚRA

BAHLCKE 2005. Joachim Bahlcke: *Ungarischer Episkopat und österreichische Monarchie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005.

BELIUS 1735. Matthias Belius: *Notitia Hungariae novae*, Tomus primus. Viennae: P. Straubii, 1735.

TIBENSKÝ 1984. Ján Tibenský (zost.): *Bratislava Mateja Bela*. Bratislava: Obzor 1984.

GALAVICS 1984. Géza Galavics: Antonio Galli Bibiena in Ungheria e Austria. In *Acta Historiae Artium* 30. Budapest: Akademiai Kiadó, 1984, 177 – 263.

CHMELINOVÁ – RAGAČ 2009. Katarína Chmelinová – Radoslav Ragač: Päťdesiate výročie kňazstva Imricha Esterházyho. Niekoľko poznámok k takmer zabudnutej barokovej slávnosti v Bratislave. In *Orbis atrium*. K jubileu Lubomíra Slavíčka. Brno: Masarykova univerzita, 2009, 521 – 537.

KAČIC 2013. Ladislav Kačic: Schuldramen und Oratorien bei den Pressburger Jesuiten im 18. Jahrhundert. *Musicologica Brunensia* 49/1 (2013), 275 – 290.

KAČIC 2014. Ladislav Kačic: Kapela Imricha Esterházyho v rokoch 1725 – 1745. *Musicologica Slovaca* 5 (31) /2 (2014), 189 – 254.

KAČIC 2017. Ladislav Kačic: Neue Angaben zu den Jugendjahren Paul Karl Durands. In *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft XX*. Frankfurt am Main: Deutsche Lautergesellschaft, 2017, 110 – 119.

KIRÁLY 2007. Péter Király: Quellenangaben zu Paul Charl(es) Durants möglicher Abstammung. In *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft VII*. Frankfurt am Main: Deutsche Lautergesellschaft, 2007, 78 – 82.

KOLTAI 2003. András Koltai: Esterházy Imre. In Margit Beke (ed.): *Esztergomi ersékek*. Budapest: Szent István társulat, 2003, 331 – 338.

KOLTAI 2005. András Koltai: Császárhű bökezű remete, Esterházy Imre hercegprímás. In *Limes*, 2005, 376 – 418.

PASSAVIENSIS 1733. Albertinus Passaviensis, OFM Cap: *Der mit vier Cherub, als Vier unterschiedenen Wunder=Thieren wohlversehene Ezechielis-Wagen*. Krems: I. A. Prärl, 1733.

PÖTZL-MALÍKOVÁ 1990. Mária Pötzl-Malíková: Bývalé súsošie sv. Jána Nepomuckého na Primaciálnom námestí v Bratislave. *Ars* 1990/1, 69 – 83.

PÖTZL-MALÍKOVÁ 1993. Mária Pötzl-Malíková: *Juraj Rafael Donner a Bratislava*. Bratislava: Tatran, 1993.

SAS 2017. Ágnes Sas: *Többszólamú zene a magyar városokban, templomokban és főúri advarokban*. Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont – Zenetudományi Intézet, 2017.

SCHMITTH 1758. Nicolaus Schmitth, SJ: *Archiepiscopi Strigonienses*. Pars secunda. Tyrnaviae: Typis Academicis Societatis Jesu, 1758, 104 – 217.

SZELESTEI 2016a. László N. Szelestei: A Pozsonyi orsolyitáknál 1738-ban előadott oratórium szövegkönyve. In Katalin Czibula – Júlia Demeter – Márta Zsuzsanna Pintér (eds.): *A szövegtől a szcenikáig* (Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből) II. Eger: Líceum kiadó, 2016, 383 – 399.

SZELESTEI 2016b. László Szelestei: Esterházy Imre hercegprímás aranymiséje (1738). In Orsolya Báthory – Franciska Kónya (eds.): *Egyház és reprezentáció a régi Magyarországon*. Budapest: MTA-PPKE Barokk Irodalom és lelkiesség Kutatócsoport, 2016, 343 – 359.

SZEREDAY 1798. Anton Szereday: *Notitia Historica, politica, oeconomica montium et locorum viniferorum Comitatus Zempleniensis*. Cassoviae, 1798.

SZEREDAY 1803. Anton Szereday: *Notitia topographica, politica inlyti Comitatus Zempleniensis*. Budae, 1803.

# PRÍSPEVOK K VÝSKUMU DUCHOVNÝCH PIESNÍ V EVANJELICKÝCH TLAČENÝCH SPEVNÍKOH VYDÁVANÝCH V BRATISLAVE V DRUHEJ POLOVICI 17. STOROČIA A V 18. STOROČÍ

Zlatica K e n d r o v á

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum v Bratislave

## Úvod

V evanjelickej cirkevnej tradícii sa spevník v podobe tlačenej knihy stal dôležitým prostriedkom šírenia viery a vyjadrením konfesionalnej identity. V kníhtlačiarskej politike vo vymedzenom období spevník patril k výhodným produktom popri ďalších knihách z oblasti náboženstva, pedagogiky či sociálnej sféry. Spevník je knihou náboženskej každodennosti i sprostredkovateľom duchovného sveta. V ideálnom prípade je spievanou Bibliou, znejúcim cirkevným rokom, zhudobneným katechizmom či utešujúcim sprievodcom. Terminologicky, najmä v prostredí nemeckej hymnografickej produkcie, sa v polovici 18. storočia presadil pojem „spevník“ vo význame tlačenej knihy s obsahom strofických piesní v ľudovom jazyku (*Gesangbuch, Kirchengesangbuch*).<sup>1</sup> Zverejnením konfesionalného určenia, miestopisných údajov s intenciou rozšírenia a funkcie spevník znásoboval autoritu a prestíž mesta. Produkciu vydavateľov a tlačiarov aktívnych v 17. – 18. storočí v Bratislave (vtedajšom Prešporoku) determinovali viacjazyčné spoločenstvá evanjelikov žijúcich na území mesta. Barokové tituly spevníkov sa vyznačovali emblematickými názvami, dekorovali ich tiež latinské výrazy a alegorické medirytiny. Tituly spevníkov u slovenských evanjelikov vychádzali v tradičných rozšírených liturgických a literárnych rečových formách, ktorými bola biblická a slovakizovaná čeština. V ich názvoch sa udomácnili pojmové páry, najmä *pisně, písničky, zpěvy, žalmy* → *duchovní, nábožné*, prípadne *kancionál, kancionálik*. Pojem *spevník* oficiálne v titule používa až *Zpěvník evangelický*, vydaný v redakcii Karola Kuzmányho (1806 – 1866) v Pešti roku 1842.<sup>2</sup>

Spevník ako fenomén spätý s historickým územím Bratislavy sa stal našim predmetom bádania v týchto aspektoch:

1. Spevník vymedzujeme podobou tlače, prípadne nototlače, na ktorú nazeráme ako na exkluzívny prejav domácej hudobnej typografie.
2. V súvislostiach vývoja kníhtlače na území Slovenska sa neodlučiteľne reflektuje tlačaná produkcia nemeckej knihy a v tomto zornom uhle sa nachádza aj tradícia vydání spevníkov takzvaného *Pressburgisches Gesangbuch*, založená v druhej polovici 60. rokov 17. storočia. Ťažiskom výskumu

---

<sup>1</sup> RÖSSLER 1995.

<sup>2</sup> Celistvý prehľad titulov dostupných druhov slovenských nenotovaných spevníkov a príbuzných tlačí doposiaľ poskytuje POTÚČEK 1967.

sa teda stal korpus publikovaných duchovných piesní používaných v prostredí nemecky hovoriacich bratislavských evanjelikov, ich genéza, pramenné zázemie a recepcia.

3. Profil produkcie bratislavských tlačiarov v 18. storočí evidentne spoluvytvárali aj spevníky a zbierky duchovnej piesňovej lyriky, vydávané pre potreby slovenských evanjelikov.<sup>3</sup>

Výskum starších dejín hudby na historickom území Slovenska – aj vzhľadom na výskyt hudobných prameňov, sa hornou časovou 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. Posledné desaťročia 17. storočia hodnotí domáca hudobná historiografia ako zabrzdenie tvorivého vývinu evanjelickej cirkevnej hudby, a to v dôsledku vyvrcholenia rekatolizácie a následného obmedzenia náboženského života evanjelickej cirkvi.<sup>4</sup> Výskyt primárnych hudobných prameňov s motetami a duchovnými koncertmi sa uskromnil a typovo zúžil najmä na hymnologické pramene. Cirkevné spevníky (rukopisy a tlače) tak vytvorili pramenný fond duchovných piesní, v zhudobnenej podobe odôvodnene skúmaný aj z muzikologického hľadiska.<sup>5</sup>

### **Pietizmus a hymnologické pramene**

Oporná časová os tohto príspevku vychádza z periodizácie evanjelických cirkevných dejín v Bratislave, ktorá vymedzuje roky 1682 – 1788 ako samostatnú periódu, v ktorej sa v značnej miere presadzuje pietizmus.<sup>6</sup> Vnútronáboženské protestantské hnutie sprevádzané prudkými stretmi ortodoxných a pietistických zástancov v diskusiách o teológii, ekleziológii, bohoslužobnej praxi, súkromných pobožnostiach a o podstate cirkevnej hudby, pôsobilo v evanjelických cirkevných dejinách Európy, najmä v Nemecku, v rokoch 1670/80 – 1750.<sup>7</sup> Osobitým výrazom náboženského životného štýlu sa vyznačovalo mesto Halle a život tamojšieho sirotinca *Waisenhaus*, ktorý usmerňoval významný pietista August Hermann Francke. Z hľadiska muzikológie (hudobnej hymnológie) sa hallský pietizmus natrvalo zapísal do histórie duchovných piesní a hymnografie.

<sup>3</sup> Tlačené pramene duchovných piesní v iných jazykoch z územia Slovenska sme doposiaľ bližšie neskúmali.

<sup>4</sup> Pozri bližšie napríklad RYBARIČ 1984, 87.

<sup>5</sup> Koncentrované príspevky hymnologického charakteru zahŕňa, napríklad, zborník z konferencie *Ad honorem Richard Rybarič* 2011. Interdisciplinárny rozmer hymnologického výskumu a prístupu prezentuje zborník *Cithara Sanctorum 1636 – 2006*, 2008.

<sup>6</sup> Podrobnejšie SCHMIDT a kol. 1906, 136 – 149.

<sup>7</sup> Phillipp Jakob Spener (1635 – 1705) v diele *Pia desideria* (1675) predstavil program duchovnej reformy založenej na pestovaní nábožných stretávaní sa na súkromnej pôde za účelom modlitby a štúdia Biblie (takzvané *collegia pietatis*). Pietizmus ako hnutie je charakterizované intenzívnym vnútronáboženským pohybom s medzinárodným dosahom a dôrazom na osobnú zbožnosť, nové ponímanie Biblie, prekonanie dogmatiky. August Hermann Francke (1663 – 1727) sa stal v Halle lídom tohto hnutia. Pozri SCHMIDT – STALMANN 1961, 370 – 383. Volanie po zvnútornení prichádzalo aj z ortodoxného prostredia, prejavovalo sa v kázňach, duchovných piesňach i ďalších poetických žánroch (modlitby). Vývin liturgickej hudby smeroval k zjednodušeniu, preferovali sa duchovné piesne vo voľnejšom osobnom štýle s jednoduchým organovým sprievodom. Pozri LEAVER 2001.

S *Waisenhausom*, v danom období poprednou výchovno-vzdelávacou inštitúciou vplyvom prekračujúcou hranice nemeckého mesta Halle, sa spája éra vydání spevníkov *Geistreiches Gesangbuch* v zostavovateľskej réžii Johanna Anastasia Freylinghausena (1670 – 1739), niekoľkokrát publikovaných v podobe melódií s generálnym basom.<sup>8</sup> Nezanedbateľný bol ohlas spevníka v ďalších protestantských krajinách (Holandsko, Anglicko, Škandinávia a ďalšie krajiny severnej Európy).<sup>9</sup> Osobitnú estetickú kategóriu tu vytvorili mladšie melódie duchovných piesní nazývané aj *duchovné arie*. 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, sú tvorené na tónoch akordov a sekvencií, sú v nich väčšie intervalové skoky. Prerušovanie toku melódií neočakávaným umiestnením pomlčiek dodáva týmto duchovným piesňam recitatívny charakter. V pietistickej piesni slabne vzťah slova a tónu. Ich interpretáciu ťažko predpokladáme v bohoslužobnom zhromaždení, skôr v menšom duchovnom priestore a kolektíve, napríklad šľachtických kúrií. Na našom území majú uvedené črty: melódie duchovných piesní s generálnym basom v zbierke *Melodeyen einiger alten und neuen Lieder*<sup>10</sup> Antona Ernsta Koppa (? – 1717), nemeckého kantora a hudobného riaditeľa v Banskej Štiavnici, vydanéj v Ulme roku 1717 a notovaný spevník duchovných piesní *Etan hlasitě prozpěvující* Jána Glosia-Pondelského (1670 – 1727), literárnej osobnosti slovenského evanjelického baroka, ktorého prvé vydanie vyšlo roku 1727.<sup>11</sup> Tieto spevníky, ktoré sa už dávnejšie stali predmetom nášho bádania, v danom čase stáli na pulze doby a zareagovali na nové podnety hymnografického diela z Halle.<sup>12</sup> Na našom území tezurujú hodnoty duchovnej piesňovej kultúry pietizmu – *hallského pietizmu (hallských melódií)*, s ktorými aktívne vstúpili do tvorivého dialógu. Piesňový repertoár sa tu adaptuje spôsobom typickým pre šírenie duchovných piesní – textov aj melódií – aplikáciou kontrafaktúr a kontrapozít. V prípade slovacikálneho Glosiovho spevníka sú to preklady textov z nemeckého jazyka do literárneho jazyka slovenských evanjelikov s adaptáciou melódií, alebo voľné, spontánne spájanie 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, a napokon aj konkordancie v štýlovo starších piesňových vrstvách. Perspektíva a miera uplatnenia duchovných piesní pietistického charakteru v evanjelických bohoslužbách bola v skutoč-

<sup>8</sup> Súpis vydání a bibliografický opis spevníka *Geistreiches Gesangbuch* publikuje GGEK I/3 2013, 10 – 54.

<sup>9</sup> K téme pietizmu a duchovnej piesňovej kultúry vyšlo niekoľko zborníkov z edičného radu *Hallesche Forschungen* vo vydavateľstve Frankeschen Stiftungen zu Halle. Pozri zoznam literatúry HaFo 3, HaFo 9, HaFo 44/1, 2, HaFo 52.

<sup>10</sup> RISM DKL I/1 1717<sup>05</sup>.

<sup>11</sup> Druhé vydanie vyšlo v bratislavskej tlačiarni Františka Augustína Patzka roku 1783. *Knihopis*, č. K02710. RISM HBS pod katalógovým číslom 1783<sup>01</sup> eviduje iba druhé bratislavské Patzkovo vydanie.

<sup>12</sup> RUŠČIN – VESELOVSKÁ – KENDROVÁ 2019, 72 – 188.

nosti z vieroučných, poeticko-hudobno-kompozičných dôvodov malá. Len málo piesní preniklo do neskorších oficiálnych evanjelických spevníkov.<sup>13</sup>

### **„Klein Halle“**

Život evanjelickej cirkvi na území dnešnej Bratislavy sa po roku 1672 rozvíjal v zmenených podmienkach, ktoré priniesla éra násilnej rekatolizácie a straty v podobe odnímania evanjelických chrámov, konverzie šľachty, mešťanov i poddaných. Podporný patronát mesta sa preniesol na vlastné zdroje, čím sa bratislavská evanjelická farnosť osamostatnila. V prostredí evanjelikov sa v meste už v 17. storočí šíрили myšlienky pietizmu. V rokoch 1659 – 1672 tu pôsobil Anton Reiser (1628 – 1686) z okruhu stúpencov Phillipa Jakoba Spenera. Konvent sa stal najvyššou autoritou a rešpektovaným orgánom. Bratislavskí evanjelici odmietli pozíciu superintendenta v osobe Daniela Krmana (1663 – 1740), zvoleného laikmi bez súhlasu farárov, a 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>14</sup> Bohoslužobný život evanjelikov sa koncentroval v artikulórnom drevenom chráme *Bethaus* postavenom za hradbami mesta. Príznačné pomenovanie Bratislavy „*Klein Halle*“ ako strediska pietizmu neskôr zdôvodnil pietistický farár Johann Andreas Rabbacher (1686 – 1768), Eliáš Miletz (1691 – 1757) v úrade maďarsko-slovenského farára, Friedrich Wilhelm Beer (1691 – 1764) a najmä Matej Bel (1684 – 1749), rektor školy (1714 – 1719), vedec a evanjelický farár (1719 – 1749). Pietizmus v kontexte praktického kresťanstva a každodenného života Bel predostrel najskôr v prostredí výchovy a vzdelania s aktívnym duchovným zázemím a s unikátnym plánom školy.<sup>15</sup> V doktrinálnych otázkach mal nestranné a tolerantné – na danú dobu nevšedné postoje.<sup>16</sup>

### **„Pressburgisches Gesangbuch“ ([1669] – 1683 – 1716 – 1753)**

Rozvinutú hudobnú produkciu bratislavských evanjelických bohoslužieb v nemeckom jazyku významne dopĺňa tradícia vydávania miestnych spevníkov. Tlačený spevník zvyšoval prestíž mesta, obdobný jav pozorujeme aj v prípade vydávania tlačených spevníkov v Levoči.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> ALBRECHT 1995, 46 – 47; BUKOFZER 1986, 124 – 125.

<sup>14</sup> OBERUČ 2002, 30.

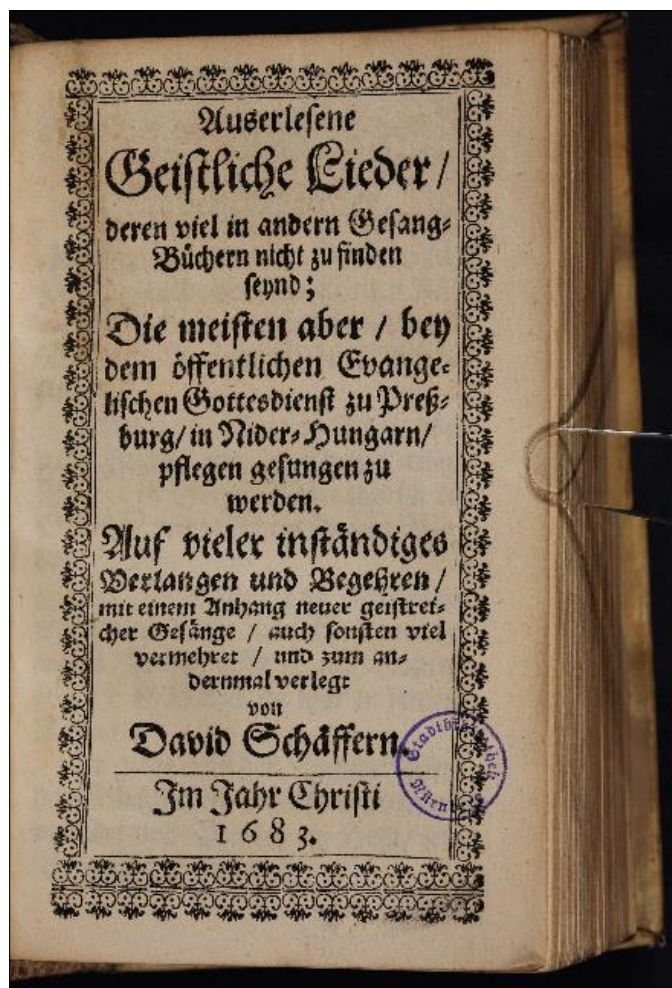
<sup>15</sup> Matej Bel v záujme pozdvihnutia evanjelického školstva v Bratislave zostavil zákony školy, metódy a poriadok podľa vzoru hallského školského poriadku. Okrem iného zahŕňajú aj desať pravidiel pre kantora a spevákov *Leges Cantoris et Choralium*. Podľa nich konanie bohoslužieb a aj ďalšie príležitosti (napríklad 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. Bratislava, Ústredná knižnica SAV, Historické fondy, Rukopisná zbierka Lyceálnej knižnice. 1. časť: Rukopisné zväzky, zväzok 429.

<sup>16</sup> OBERUČ 2002, 7 – 8.

<sup>17</sup> PAVERCSIK 2007, 63 – 104.

Z publikovanej literatúry vieme o prvom vydaní spevníka bratislavských evanjelikov z roku 1669. Pravdepodobne išlo o redakčnú prácu farára Davida Titiusa.<sup>18</sup> Spevník sa dodnes nezachoval. Jeho existenciu môže zdôvodniť titulný list druhého vydania spevníka z roku 1683. Z titulného listu druhého vydania vyplýva adresnosť a zacielenie jeho obsahu na bratislavskú evanjelickú cirkevnú obec.

*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 sonst viel vermehret / und zum andernmal verlegt von David Schäffern. | Im Jahr Christi | [S. 1.], 1683.*



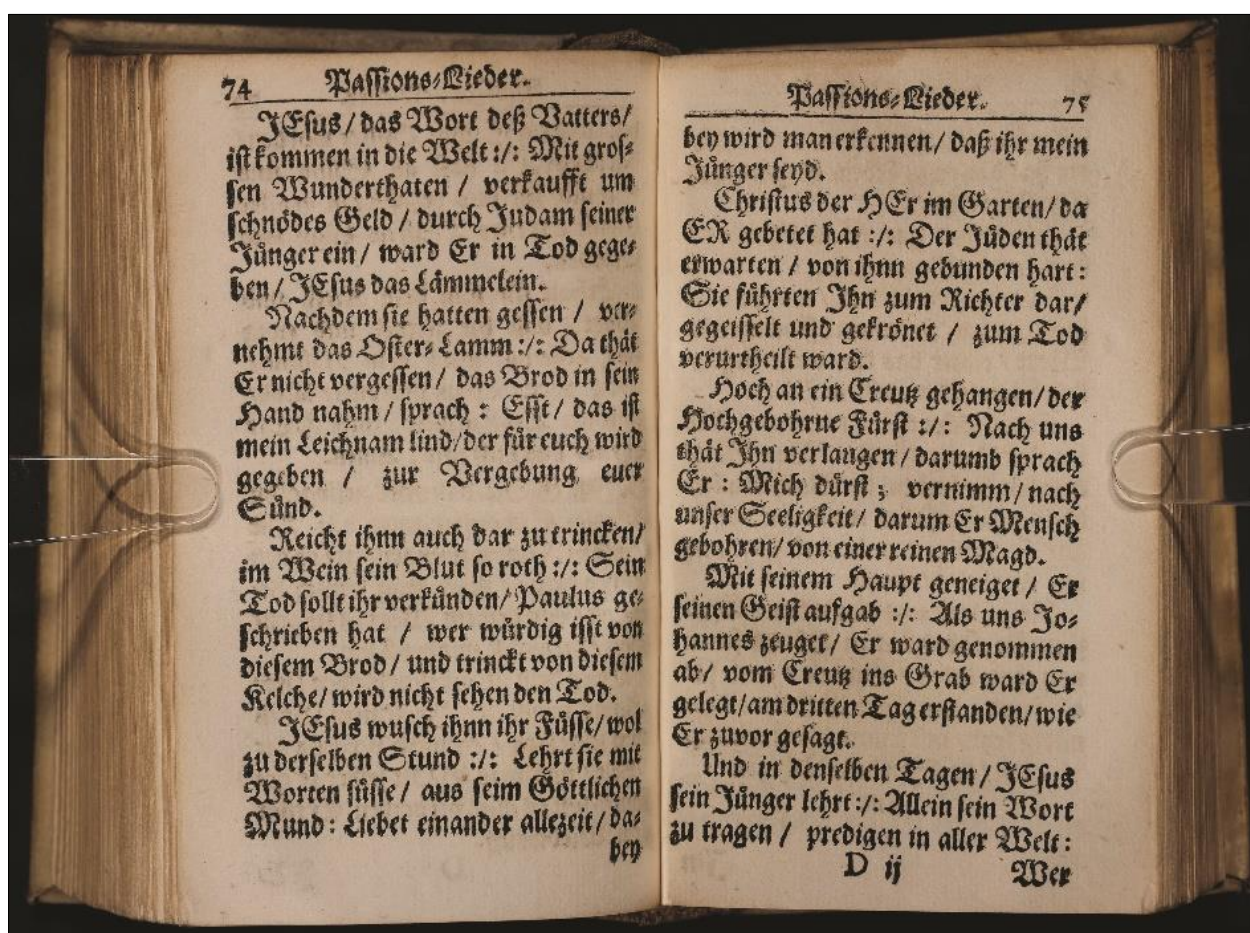
Obr.1 Titulný list spevníka *Auserlesene Geistliche Lieder* vydaného Davidom Schäfferom roku 1683.

<sup>18</sup> SCHMIDT a kol. 1906, 132. David Titius (1619 – 1679) pochádzal zo Sliezska, bol synom učiteľa a kantora, v roku 1654 prišiel do Bratislavy, kde pôsobil do roku 1672, od roku 1667 aj ako superintendent. Ako uhorský exulant utiekol najprv do Trnavy a potom do južného Sliezska. Pozri *Evanjelická encyklopédia* 2001, 380.

Spevník z roku 1683 eviduje databáza *Gesangbuchbibliographie* na Johannes Gutenberg Universität v Mainzi.<sup>19</sup> Zachovaný exemplár sa dnes nachádza v Mestskej knižnici v Norimbergu (obr. 1)<sup>20</sup> spoločne v jednom knižnom zväzku za bohoslužobnou duchovnou príručkou s titulom:

*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 Schöffern Ausgabe: Und zum andernmal verlegt. Erschienen: [S. l.], 1683.*

Uvedené diela vyšli v náklade bratislavskej knihárskej a nakladateľskej rodiny Schäffer (David Schäffer, Johann Christoph Schäffer) ako *sine loco*, tlač sa predpokladá v Regensburgu alebo Norimbergu, keďže v tom čase Bratislava nemala tlačiareň (obr. 2).<sup>21</sup>



Obr. 2 Ukážka textu duchovnej piesne o utrpení zo spevníka *Auserlesene Geistliche Lieder* z roku 1683, strany 74 – 75.

<sup>19</sup> Dostupné na <<https://gesangbuchbibliographie.uni-mainz.de/details.php?id=1716943595>> [cit. 27.9.2019].

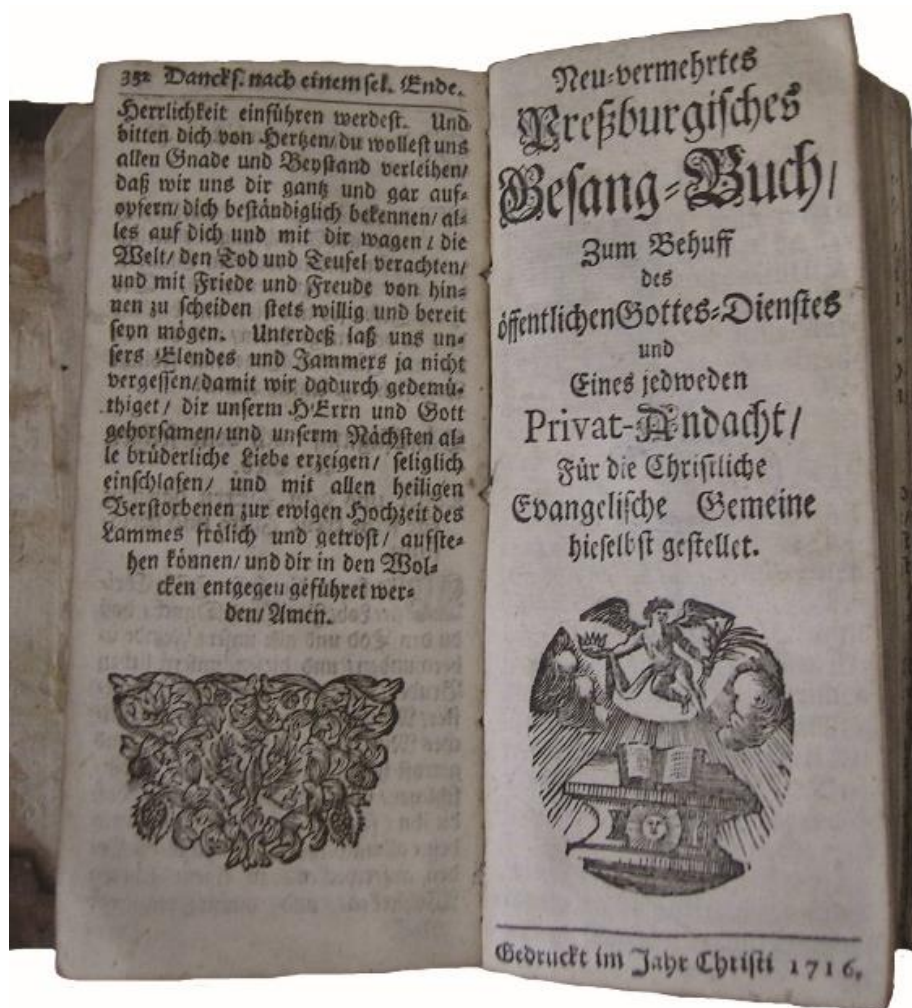
<sup>20</sup> Norimberg, Stadtbibliothek, Theol. 12. 104.

<sup>21</sup> HORVÁTH 1996, 54.



Tradíciu 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>22</sup>



Obr. 3 Titulný list spevníka *Neu=vermehrtes Pressburgisches Gesangbuch* z roku 1716.

Zachovaný, ale značne poškodený exemplár sa aktuálne nachádza v knižnici Evanjelickej národnej zbierky v Budapešti (obr. 3).<sup>23</sup> Spevník vyšiel bez uvedenia tlače i nakladateľa, a podľa bibliografického záznamu nie je isté, či sa nachádza v spoločnej knižnej väzbe so zbierkou modlitieb (*Gebetbuch*). Bibliografický záznam komentuje predhovor spevníka s informáciou o vynechaní 56 piesní, ktoré sa nespievali, a o zaradení 210 nových, čiastočne známych piesní s údajom o melódii.

<sup>22</sup> Pozri databázu *Gesangbuchbibliographie*, dostupné na <<https://gesangbuchbibliographie.uni-mainz.de/details.php?id=517053454>> [cit. 28.09.2019].

<sup>23</sup> Budapešť, Evangélikus Országos Gyűjteményben Könyvtár, sign.: ID bibEVH17031, (HuEOK R 1.449). Na tomto mieste vyslovujeme vďaku pracovníkom knižnice za láskavé poskytnutie reprodukcie prameňa.

Repertoár spevníka zostavil pravdepodobne Johann Andreas Rabbacher.<sup>24</sup> Spevník a jeho obsah je literatúrou publikovanou začiatku 20. storočia hodnotený ako sporný. Kriticky sa posudzuje pietizmom dotknutá bohoslužobná prax, ktorú sprevádzalo uvoľnenie overených pevných foriem a poriadkov bohoslužieb. Spev zhromaždenia sa 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 anlehenden 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>

Pohľady na tradíciu vydávania bratislavských spevníkov v nemeckom jazyku nateraz uzatvárame vydaním z roku 1753. Vychádza s rovnakým titulom ako spevník z roku 1716. Na titulnom liste je uvedený vydavateľ (tiež nakladateľ) Johann Alexander Kämpf, bratislavský knihár (s jeho menom súvisí aj náklad vydaní spevníkov v rokoch 1756 – 1762).<sup>26</sup> Hodnotu knižného artefaktu znásobuje dvojstranová alegorická medirytina s textom uprostred *Neuvermehrtes / Evangelisch=Preßburg/gisches / Gebet und Gesang / Buch*, s vyobrazením veduty Bratislavy v spodnej časti a umiestnenej pred titulným listom (obr. 4).

Kniha ako celok pozostáva z troch typov náboženskej literatúry podporujúcej praktickú zbožnosť, teda obsahuje zbierku modlitieb, spevník a pobožnosti, respektíve krátke bohoslužby venované modlitbe s hudbou:

[I.] *Auserlesene | Gebete | und | Geistreiche | Lieder | Für die | Evangelische Ge=|meine in Preßburg, | Deren sie sich | so wol bey dem öffentlichen | Gottesdienst, | als in ihrer | Privat= und häuslichen | Uebung in der Gottseligkeit, | zur Erweckung fernerer Andacht, | nützlich gebrauchen kann. | Im Verlag | Johann Alexander Kämpfs, 1753.*

[II.] *Neu=vermehrtes | Preßburgisches | Gesangbuch, | Zum Behuf | des öffentlichen | Gottesdiensts, | Und | eines iedweden | Privat=Andacht, | Für die Christliche | Evangelische Gemeine | hieselbst gestellet. | V | Z | Im Verlag und zu finden bey | Johann Alexander Kämpf.*

[III.] *Musikalische Andacht [...]. Preßburg, Zu finden bey Johann Alexander Kämpf, Burgerl. Buchbinder.*<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Johann Andreas Rabbacher sa narodil v Bratislave (Prešporoku), štúdium teológie absolvoval v Halle (Saale). Pôsobil na viacerých miestach: v Eislebene ako informátor (učiteľ, vychovávateľ), potom v berlínskej nemocnici Friedrichshospital ako katechéta, v rokoch 1711 – 1712 bol farárom v Hilmsene a v rokoch 1712 – 1744 bratislavským evanjelickým farárom (Pastor primarius a senior). Okrem iného inicioval a podporoval príchod Mateja Bela do Bratislavy. V roku 1744 pôsobil ako dvorný kazateľ a farár u Friedricha Heinricha von Seckendorfa v Meuselwitze. Pozri CERL Thesaurus, heslo „Rabacher, Johann Andreas“, dostupné na <<https://data.cerl.org/thesaurus/cnp02119208?lang=nl&format=csv&file=yes&lang=de>> [cit. 26.10.2019].

<sup>25</sup> SCHMIDT a kol. 1906, 144.

<sup>26</sup> HORVÁTH 1996, 56 – 57.

<sup>27</sup> Pozri databázu *Gesangbuchbibliographie*, dostupné na <<https://gesangbuchbibliographie.uni-mainz.de/details.php?id=1605834876ty>> [cit. 26.10.2019]. Ďalšie exempláre Bratislava, Ústredná knižnica SAV, Historické fondy, sign. V. teol. 3364; Múzeum mesta Bratislavy, knižnica múzea, inv. č. 10 312 a 19 100.



Obr. 4 Titulný list spevníka *Auserlesene Gebete und Geistreiche Lieder* s vedutou Bratislavy, vydaného Johannom Alexandrom Kämpfom roku 1753.<sup>28</sup>

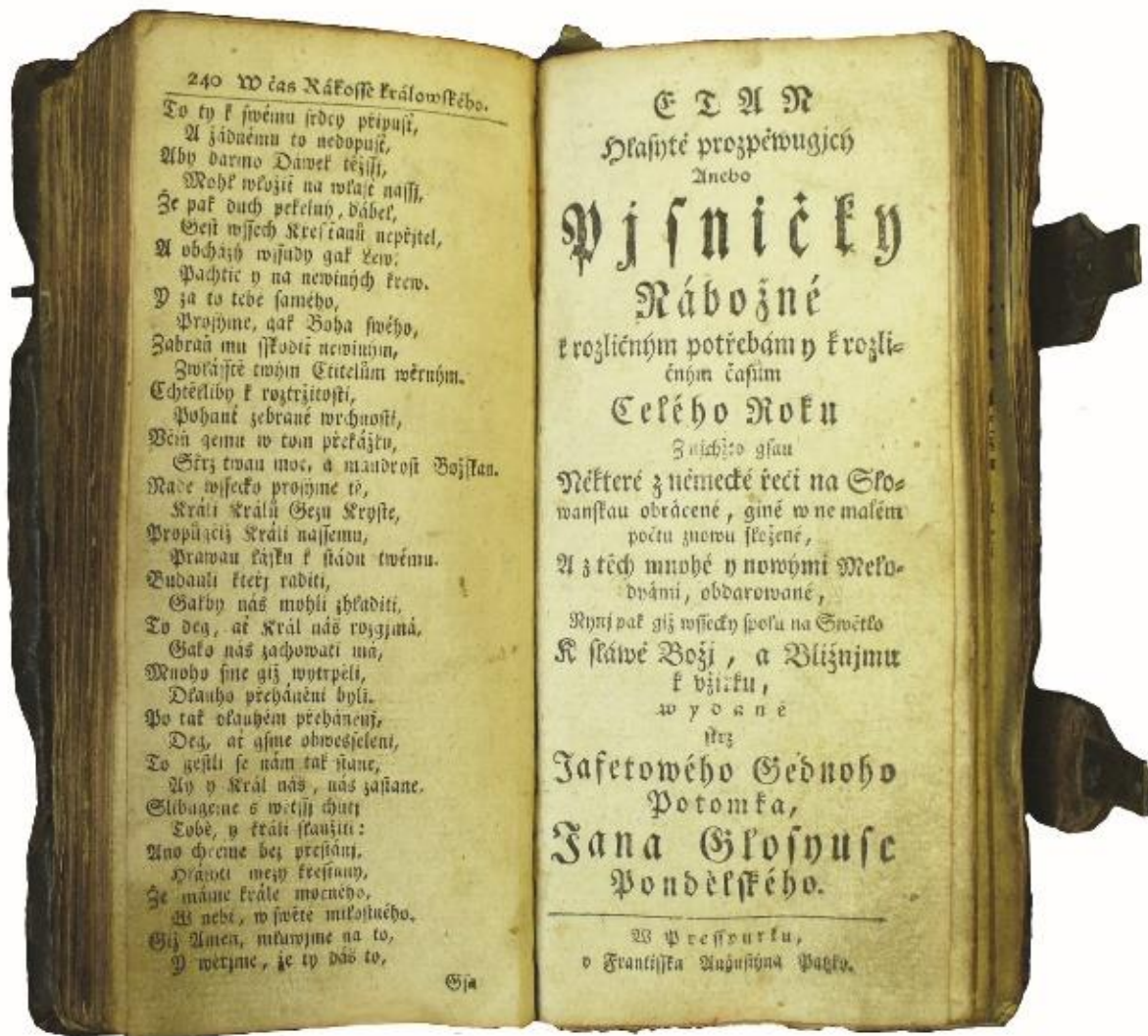
Zachované spevníky publikujú texty duchovných piesní v nemeckom jazyku (výnimočne aj v latinsko-nemeckom jazyku a s odlišením použitého písma). Zhromaždený piesňový korpus predstavuje okolo 500 jednotiek a z pohľadu muzikológie ich radíme k prameňom nenotovaným, respektíve sekundárnym. Texty publikované v spevníkoch sú členené do rubriek – cirkevný rok, kolobeh dňa, viera, pohreb, pokánie, osobná zbožnosť – a odporúčajú sa spievať *Im Thon*, *Im seinem eigenem Thon* na melódie s uvedenými textami. Odkaz na nápev nenájdeme ku každému textu, napríklad v spevníku z roku 1683 sa objavuje len 26-krát. Najoblúbenejšou je melódia *Freudich sehr o meine Seele*.<sup>29</sup>

Texty piesní sme skúmali v kontexte pôvodu a pramenného zázemia, zároveň sme repertoár porovnávali a repertoárové prieniky a rozptyl sledovali v hymnografickej slovacikálnej spisbe, teda v domácich spevníkoch, ktoré v 18. storočí evidentne korešpondujú s nemeckou duchovnou pies-

<sup>28</sup> Bratislava, Ústredná knižnica SAV, Historické fondy, sign. V. teol.3364.

<sup>29</sup> Rovnakým incipitom začínajú viaceré piesňové texty od viacerých autorov, napríklad Johanna Christopa Demantia (1567 – 1643) alebo Simona Grafa (1603 – 1659). Pozri *Hymnary.org*; melódie pozri ZAHN 1963, 6545 – 6547.

ňovou tradíciou: Glosiov notovaný spevník *Etan hlasitě prozpěvující* (S. 1. [1727], Presspurk: F. A. Patzko, [1783], obr. 5 a 6), Škultetyho *Melodyatura aneb Partytura* (Brno 1798), napokon aj zberka melódií s generálnym basom *Melodeyen einiger alten und neuen Lieder* Antona Ernsta Koppa (Ulm 1717). Nemecký komparačný pramenný okruh sme vymedzili spevníkmi Johanna Anastasia Freylinghausena (Halle 1708, 1714)<sup>30</sup> a sériou vydaní spevníkov *Praxis pietatis melica* Johanna Crügera.<sup>31</sup>



Obr. 5 Titulný list spevníka Jána Glosia-Pondelského *Etan hlasitě prozpěvující*, vydaného Františkom Augustínom Patzkom roku 1783.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> GGEK I/1 2004; GGEK I/2 2006; GGEK I/3 2013; GGEK II/1 2009; GGEK II/2 2010.

<sup>31</sup> PPM I/1 2014; PPM I/2 2016.

<sup>32</sup> Bratislava, Univerzitná knižnica, sign. S.G.16380.



Obr. 6 Ukážka nototlače melódií duchovných piesní *Plačte, plačte, plačte* a *Dcery jeruzalemské plačte nad sebou* v spevníku Jána Glosia-Pondelského *Etan hlasitě prozpěvující*, strany 46 – 47.

Štýlové rozvrstvenie duchovných piesňových textov v kvantitatívnom význame a v kontexte fáz vývoja evanjelickej cirkvi ilustruje nasledujúca tabuľka:

OBDOBIE	PRAMENE	POČET
PRED-/REFORMAČNÉ	1524 – 1550/80	111
POREFORMAČNÉ	1560/80 – 1618/30	57
ORTODOXIA A KONFESIONALIZMUS	1618/30 – 1680	154
PIETIZMUS	1680 – 1730	34
PRAXIS PIETATIS MELICA	1640 – 1737	36(+)

Tabuľka 1.

**Pred-/reformačné obdobie.** Identifikovaný pramenný záber začína prakticky obdobím šírenia reformácie a prvých tlačí spevníkov potvrdených autoritou Martina Luthera (1483 – 1546). Z najstarších vrstiev uveďme viaceré duchovné piesne zakotvené v stredovekých útvaroch, akými sú sekvencie, trópy, hymny, leisy, ktoré do svojho repertoára v podobe úprav a prekladov prijala aj evanjelická duchovná piesňová tradícia; napríklad *Christ der du bist der helle Tag* [*Christe qui lux es et dies*], *O Haupt voll Blut und Wunden* [*Salve, caput cruentatum*], *Den Vatter dort oben* [*Depronemus laudes piae genitri*], atď. Texty duchovných piesní s menami tvorcov, ako napríklad Martin Luther, Michael Weise (ok. 1488 – 1534, predstaviteľ českobratskej piesňovej tradície), Nicolaus Herman (1500 – 1551), Nicolaus Selnecker (1530 – 1592), Paul Eber (1511 – 1569), Ludwig Helmbold (1532 – 1598), Johann Freder (1510 – 1562), Johann Kolrose (ok. 1487 – ok. 1560), Erasmus Alber (ok. 1500 – 1553), Nicolaus Decius (ok. 1485 – po roku 1546), Paul Speratus (1484 – 1551) napomáhali šíreniu nového učenia a pochádzajú z prameňov vydaných v období rokov 1524 – 1580. Publikovanie spevníkov sa viaže k nemeckým mestám Wittenberg, Norimberg, Erfurt, Lipsko, atď.

**Poreformačné obdobie.** Obdobie charakterizujú konfesionalne nepokoje, vojny, choroby, hlad a mor. Biblia a katechizmus podporujú zbožnosť, vymedzila sa evanjelická teológia a čistota učenia cirkvi. V piesňových textoch sa pertraktujú témy smrti, večného života, pravého učenia, viery a kríža s prenikaním mystických vyjadrovacích prostriedkov. Z viacerých tvorcov uveďme ako príklady mená: Johann Heermann (1585 – 1647), Ludwig Helmbold (1532 – 1598), Cyriacus Schneegass (1546 – 1597), Michael Praetorius (1571 – 1621), Martin Behm (1557 – 1622), Thomas Hartmann (1548 – 1609), Philipp Nicolai (1556 – 1608), Valerius Herberger (1562 – 1627), Bartholomäus Ringwaldt (ok. 1530/1532 – 1599), s publikačným zázemím v nemeckých mestách ako Hamburg, Erfurt, Norimberg, Eisleben, Wittenberg, Görlitz, Lipsko.

**Obdobie ortodoxie a konfesionalizmu.** V tomto období sa uzatvoril kmeňový repertoár bohoslužobných piesní. Nová tvorba sa vyznačuje výrazným subjektivismom a uplatňuje sa najprv na pôde domácej cirkvi, domácich pobožností. Obsahovo sa opiera o motívy osobných prosieb, vďaky, dôvery, túžby po večnosti, tiež aj k premenám dňa. Bohoslužobné piesňové texty spracúvajú utrpenie, presvedčenie vo viere, ozývajú sa témy mysticky zafarbenej lásky k Ježišovi. V okruhu autorov piesňových textov sa nachádzajú, napríklad, Christoph Tietze (1641 – 1703), Martin Rinckart (1586 – 1649), Justus Sieber (1628 – 1695), Tobias Clausnitzer (1619 – 1684), Christian Scriver (1629 – 1693), Ahasverus Fritsch (1629 – 1701), Jakob Peter Schechs (1607 – 1659), Simon Dach (1605 – 1659), Johann Rosenmüller (ok. 1619 – 1684), Heinrich Albert (1604 – 1651), Heinrich Held (1620 – 1659), Matthäus Apelles von Löwenstern (1594 – 1648). Pôvodne bez ambície uplatnenia v bohoslužbách vznikli texty duchovných piesní Paula Gerhardta (1607 – 1676) a Johanna Francka (1618 – 1677), ktoré zhudobňoval a publikoval Johann Crüger (1598 – 1662)

v spevníku *Praxis pietatis melica*. Bol to spevník s významným vplyvom a s počtom vyše štyroch desiatok vydaní.<sup>33</sup> Uvedme tiež Heinricha Alberta ako všestranne nadaného tvorca textov a melódií duchovných piesní s ohlasom aj v našich domácich zhudobnených prameňoch, napríklad v Eliáša Mlynárových (ok. 1670 – 1720) *Pisniční knižičke* (Levoča 1702, Kežmarok 1707) alebo v Glosiovom spevníku *Etan hlasitě prozpěvující*. Z ďalších poeticko-hudobných dvojíc sú známi v Hamburgu pôsobiaci básnik Johann Rist (1607 – 1667) a skladateľ Johann Schop (ok. 1590 – 1667), jeden z prvých nemeckých husľových virtuózov, ktorý zhudobnil viaceré Ristove duchovné piesňové texty, napríklad *Werde munter mein Gemüthe*. Nemecký barokový skladateľ Georg Joseph (ok. 1620 – ok. 1668) vytvoril mnohé melódie k piesňovým textom Johanna Schefflera (1624 – 1677), ktoré boli autorsky publikované vo Vroclave (vtedy Breslau).<sup>34</sup> Ďalšie tlače spevníkov pochádzajú z Lüneburgu, Jeny, Frankfurtu nad Mohanom, Berlína, Hamburgu, Drážd'an, Hanoveru a ďalších miest.

**Pietizmus a najmladšia baroková vrstva repertoára.** Predchodcovia pietizmu v duchovnej lyrike signalizujú odvrátenie od konfesiónálnych stretov a obracajú sa k hlbšej osobnej zbožnosti. Je to zjavné napríklad v piesňových textoch Joachima Neandera (1650 – 1680), Samuela Rodigasta (1649 – 1708), Gottfrieda Arnolda (1666 – 1714), Adama Dreseho (1620 – 1701). Pietistická pieseň tematicky apeluje na živú aktívnu vieru, zbožný cit, osobnú skúsenosť, pokánie a obrátenie sprevádzané jasotom a prebudením k novému životu. Texty aj melódie sú vyumelkované, sentimentálne, budia rozjímavý a povznášajúci dojem. Genézou sú späté najmä s freylinghausenovskými spevníkmi vydávanými od roku 1704 v Halle, s ktorými priamo súvisí tvorba týchto autorov: Christian Andreas Bernstein (1672 – 1699), Johann Christian Nehring (1671 – 1736), Joachim Lange (1670 – 1744), August Hermann Francke (1663 – 1727), Johann Anastasius Freylinghausen (1670 – 1739), Joachim Justus Breithaupt (1658 – 1732), Christian Jakob Koitsch (1671 – 1734). Reprezentatívny hallský pietistický piesňový text *Es glänzt der Christen inwend* od Christiana Friedricha Richtera (1676 – 1711) bol zaradený do výberu vydania spevníka až v roku 1753. Z ďalších tvorcov sú tu zastúpení Christian Knorr von Rosenroth (1636 – 1689), Johann Caspar Schade (1666 – 1698), Johann Christian Lange (1670 – 1744), Ludwig Andreas Gotter (1661 – 1735). Okrem Halle je tlačaná produkcia spevníkov spojená s ďalšími mestami ako Braunschweig, Norimberg, Erfurt.

Predstavený pramenný rozptyl sa zlieva do dvoch kľúčových spevníkov s neobyčajne plodnou vydavateľskou históriou i tezaurom duchovných piesní:

1. V 17. storočí je to spevník *Praxis pietatis melica* Johanna Crügera s vydavateľským rozptylom od roku 1640 do roku 1737.
2. V 18. storočí je to spevník *Geistreiches Gesangbuch* Johanna Anastasia Freylinghausena s vydavateľským rozptylom v rokoch 1704 – 1771.

---

<sup>33</sup> Tamže.

<sup>34</sup> Napríklad RISM DKL I/1 1657<sup>12</sup>.

Tradícia vydávania bratislavských spevníkov v nemeckom jazyku (*Pressburgisches Gesangbuch*) je v druhej polovici 18. storočia bohatšia. Je to pochopiteľné, keďže tu v rovnakom období pôsobilo niekoľko väčších alebo menších tlačiarní, vydavateľov, nakladateľov, kníhviazačov a kníhkupcov. Výskum a analýza piesňového korpusu predstavuje v danom štádiu ďalšiu bádateľskú fázu a korešponduje už aj s nástupom racionalizmu a jeho prejavmi v duchovných piesňových textoch. Mená vydavateľov, kníhviazačov a tlačiarov uvedených v tabuľke č. 2 sme identifikovali z titulných listov bratislavských spevníkov dostupných vo fondových inštitúciách.<sup>35</sup>

ROK	KORPORÁCIA	FUNKCIA
1764	Karl Friedrich Allich	
1780	Christoph Heinrich Allich	
1764	Karl Friedrich Geissler	kníhviazač
1753	Johann Alexander Kämpf	vydavateľ
1762	Ján Michal Landerer Zuzana Kämpf	tlačiar vydavateľ
1762	Ján Michal Landerer Šimon Peter Weber	tlačiar kníhviazač
1780	Karl Gottlieb Lippert	tlačiar
1788	Karl Gottlieb Lippert Šimon Peter Weber	tlačiar kníhviazač
1775	František Augustín Patzko	tlačiar
1785	František Augustín Patzko	tlačiar
1747	Šimon Peter Weber	
1785	Šimon Peter Weber	tlačiar

Tabuľka 2 *Pressburgisches Gesangbuch* v produkcii bratislavských tlačiarov.

Iný typ duchovnej piesňovej zbierky predstavuje *Ein, / in der Mühseligkeit des menschlichen Lebens, / gesamleter / Liederschatz (...)* z roku 1756 tlačenej Jánom Michalom Landererom (1726 – 1795).<sup>36</sup> Spevník opúšťa členenie dané cirkevným rokom a piesne zoskupuje do hlavných rubriek v nadväznosti na katechizmus, evanjelium a apoštolské listy (*Katechismuslieder, Evangeliumslieder, Epistellieder*).

<sup>35</sup> V Bratislave Ústredná knižnica SAV, Historické fondy; Knižnica Múzea mesta Bratislavy; Univerzitná knižnica; v Košiciach Štátna vedecká knižnica v Košiciach, Oddelenie historických fondov.

<sup>36</sup> Exemplár v Štátnej vedeckej knižnici v Košiciach, Oddelenie historických fondov, sign. A1682.



## Hudobná typografia v Bratislave

Spevník Jána Glosia Pondelského *Etan hlasitě prozpěvující*, ktorý sa repertoárovu inšpiruje v spevníku Johanna Anastasia Freylingausena, stal sa aj významným príkladom domácej hudobnej typografie v oblasti vydávania duchovných piesní. Jeho prvé vydanie v podobe typovej nototlače bolo realizované ako *sine loco* s rokom vydania [1727], ktorý šifruje chronogram na titulnom liste Glosiovej zbierky modlitieb *Křesťan vždycky se modlíci*, a s ktorou tvorí tento spevník jeden knižný zväzok. V tejto súvislosti Ján Ďurovič pripomína osobu baróna Jána Podmanického (1691 – 1743), ktorý patrí do okruhu *roduvernej šľachty, ktorá stála v službách slovenskej kultúry, podporuje ju a rozmnožuje*, a ktorej *kúrie* sú miestami domácich bohoslužieb.<sup>37</sup> Ján Podmanický, slobodný pán v Aszóde,<sup>38</sup> sa podľa Ďuroviča zaslúžil o našu náboženskú spisbu, *nákladom* ktorého vyšli práce Jána Glosia, a ktorý tam aj sám uverejnil svoje tri piesne.<sup>39</sup> Ján Glosius v rokoch 1719 – 1723 pôsobil v službách baróna Jána Podmanického v kuriálnej obci Aszód ako duchovný správca. V Glosiových piesňových textoch sa vyskytujú viaceré akrostichy s menami šľachty, v tomto prípade pieseň *Yudith Wdowa Betulská* s textom v záhlaví: *Historia o Wdowě Betulské Yudith Pjseň vwědená, a na Gméno Juditha Just, Ostrolucký a Podmanický složená. Roku 1721* (na strane 220) a s akrostichom: *YVDYTA YVST OSTROLVCKY a PODMANJCKY*. V školskej matrike zachovanej z čias Mateja Bela sú ako žiaci evidovaní Ján a Alexander Podmanickí, synovia Jána Podmanického, ale aj Daniel Glosius, syn Jána Glosia-Pondelského.<sup>40</sup>

Druhé notované vydanie Glosiovho spevníka v nezmenenej repertoárovej skladbe prináša na trh bratislavský tlačiar František Augustín Patzko (1732 – 1799), pôvodne faktor u tlačiara Jána Michaela Landerera, ktorý si otvoril vlastnú prevádzku roku 1771.<sup>41</sup> V súvislosti s produkciou notovaných hudobných titulov v 18. storočí je zaujímavé sledovať aj aktivity bratislavského tlačiara Jána Michala Landerera a jeho vydania kalvínskeho žaltára v preklade Alberta Molnára (1574 – 1634) do maďarského jazyka: *Szent David Királyinak Es Prófétanak Száz Ötven Soltari /*

---

<sup>37</sup> ĎUROVIČ 1940, 313 – 314, 340.

<sup>38</sup> Obec v Maďarsku, vzdialená 38 km od Budapešti. Nachádza sa v nej kaštieľ Podmanických.

<sup>39</sup> V danom období sa prelína pracovná náplň profesií podieľajúcich sa na vzniku knihy. Typograf mohol byť v pozícii pasívneho subdodávateľa. O knihe, jej podobe a stvárnení rozhodoval *financmajster*, ktorým mohol byť vydavateľ, nakladateľ aj autor. Nesporne jestvujú prípady, keď tlačiar bol zároveň vydavateľom. Bližšie KOLLÁROVÁ 2006.

<sup>40</sup> V liste datovanom v Bratislave 19. apríla 1722 píše Matej Bel Johannovi Franzovi Buddemu (1667 – 1729, filozof, evanjelický teológ, profesor a rektor na univerzite v Jene): „Môžeš pripísať svojmu zbožnému zmýšľaniu a dobrej mienke, podľa ktorej berieš pod ochranu všetkých znamenitých mužov, že sa opovažujem odporúčať Ti mladíka, ktorý Ti odovzdáva tento list, Daniela Glosiusa, syna najznamenitejšieho muža. Pobudol viac rokov na našom gymnáziu a štúdiá, ktorými sa mladíci väčšinou pripravujú, tak zvládol, že je schopný navštevovať Vašu slávnú akadémiu na Saale.“ PAVELEK 1990, 99 – 100.

<sup>41</sup> HOLANOVÁ 1991.

*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.<sup>42</sup>

***Cithara Sanctorum* (bratislavské vydania).** V dejinách tlačenej produkcie slovenských evanjelických spevníkov jednoznačne dominuje Tranovského *Cithara Sanctorum*. Rad vydaní spevníka od prvého vydania roku 1636 v Levoči v typografickej dielni Brewerovcov až do 20. storočia vychádzal na viacerých miestach a vo viacerých redakciách. Bezprostredne po Jurajovi Tranovskom (1592 – 1637) to boli edičné práce ďalších predstaviteľov slovenského literárneho baroka 17. storočia Jeremiáša Lednického (1635 – 1685) a Daniela Sinapia Horčičku (1640 – 1688). Do budúcnosti však spevník zásadne editoval Samuel Hruškovíc (1694 – 1748) v svojich dvoch edíciách – prvej z rokov 1741 – 1743 a druhej z roku 1745. Obe edície vyšli v dolnosliezskom meste Lauban (dnes Lubań v Poľsku) v nezistenom nakladateľstve.<sup>43</sup> Súbežne s viedenskými vydaniaми sa spevník začal tlačiť aj v Bratislave, a to v rokoch 1744, 1745 a 1764.<sup>44</sup> Po niekoľkoročnej odmlke sa s rokom 1768 a s kníhtlačiarňou Jána Michala Landerera v Bratislave viaže ďalšie vydanie *Cithary Sanctorum* (obr. 7). Náboženská literatúra predstavovala v Landererovej tlačiarenskej ročnej produkcii približne štvrtinu. Vydanie tohto titulu sa odvolávalo na Hruškovicovu edíciu z roku 1745 a spájalo sa s jeho cenzúrovanou podobou realizovanou v spolupráci so Zuzanou Kämpfovou a Jánom Friedrichom Franckom.<sup>45</sup> Boli to bratislavskí knihári, ktorí mali v danom období vo vydavateľskej činnosti svoje postavenie i významnejší prienik do oblasti nakladateľstva a knižnej distribúcie spojenej aj s komerčným efektom.<sup>46</sup> Necenzúrovaná verzia vyšla ako *sine loco*. Landerer v roku 1775 tlačil aj takzvané posledné predtolerančné vydanie. O osvietenskú revíziu *Cithary Sanctorum* s neúspešným efektom do budúcnosti, ktorá vyšla v Bratislave v roku 1787 nákladom knihára Karla Gottlieba Lipperta<sup>47</sup> a zdanlivo tlačou Jána Michala Landerera, sa pokúsil Michal Institoris-Mošovský (1732 – 1803).<sup>48</sup> Do roku 1800, v období po vydaní Tolerančného patentu (1781), sa s Bratislavou viaže niekoľko vydaní spevníka *Cithara Sanctorum*. Na knižnom trhu sa aj v tomto prípade presadili známi podnikatelia – majitelia

---

<sup>42</sup> Bratislava, Ústredná knižnica SAV, Historické fondy, sign. V. teol. 3666, priv. 2; staršie vydanie s notami z roku 1772 sa nachádza vo fonde Štátnej vedeckej knižnice v Košiciach, Oddelenie historických fondov, sign. B 693 PA.

<sup>43</sup> *Knihopis*, K16315.

<sup>44</sup> AUGUSTÍNOVÁ 2011, č. 25, 26, 28, 29; K vydaniám *Cithary Sanctorum* v 18. storočí a korekcie vročenia pozri bližšie KLIMEKOVÁ 2008, 204 – 209.

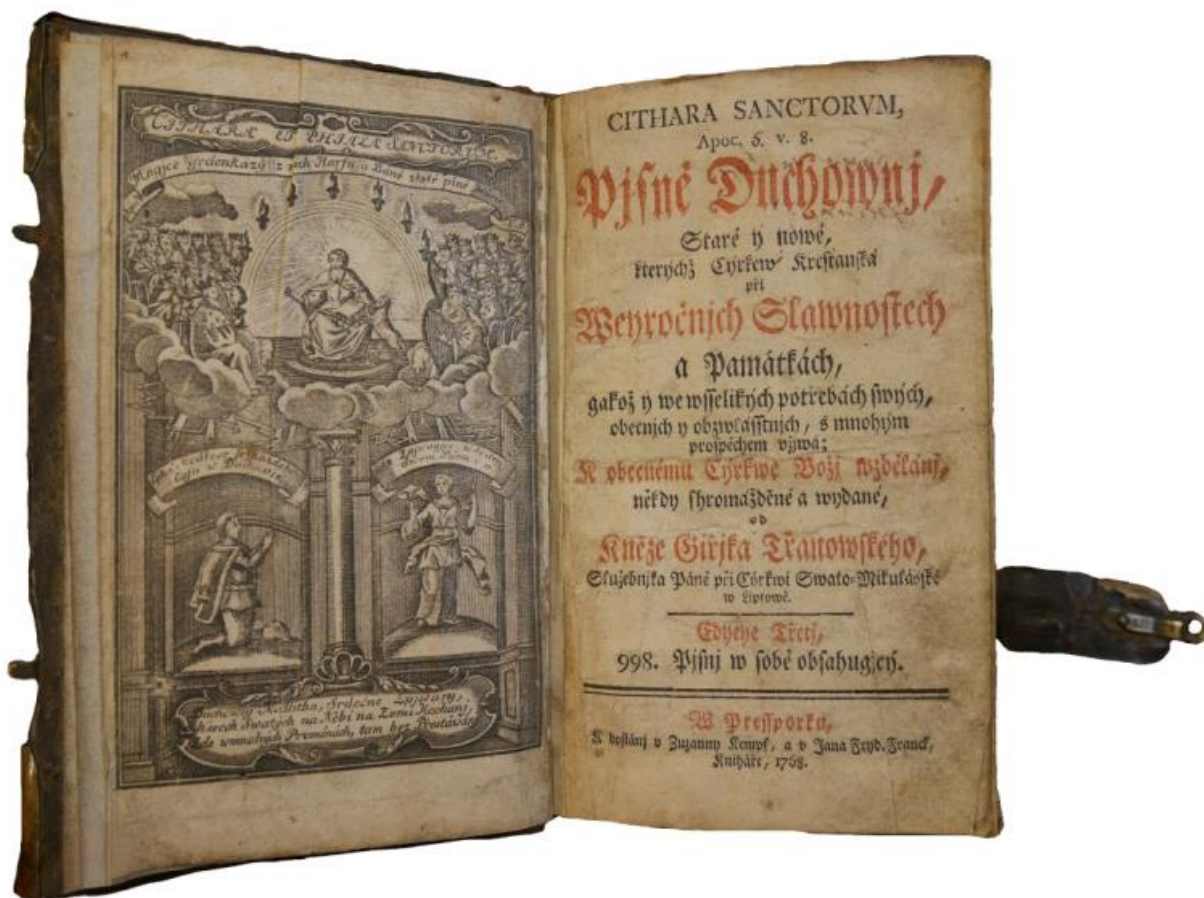
<sup>45</sup> *Knihopis*, K 16317.

<sup>46</sup> Bližšie k téme KOLLÁROVÁ 2006.

<sup>47</sup> Karl Gottlieb Lippert, bratislavský knihársky majster, sa v roku 1780 oženil so Zuzanou Kämpfovou. Prevzal jej podnik a rozvinul bohatú nakladateľskú činnosť. HORVÁTH 2006, 56 – 57.

<sup>48</sup> AUGUSTÍNOVÁ 2011, č. 39.

typografických a knižárskych dielni (prípadne ich dedičia) a nakladatelia: Ján Michal Landerer, Karl Gottlieb Lippert, Samuel Gottlieb Rosenkranz a František Augustín Patzko.<sup>49</sup>



Obr. 7 Titulný list cenzúrovaného vydania *Cithary Sanctorum*, vydaného Jánom Michalom Landererom roku 1768.<sup>50</sup>

**Kancionálik.** Vo vedomí slovenskej evanjelickej hymnológie a dejín produkcie tejto literatúry rezonuje tiež spevník, zbierka textov strofických duchovných piesní s účasťou pojmu *kancionálik* v titule. V skutočnosti ide o viacero menších zbierok textov duchovných piesní, ktoré si vyberajú z piesňovej zásoby vplyvných publikovaných spevníkov. V móde boli najmä výbery piesní z Tranovského *Cithary Sanctorum*, ktorá už bola v tom čase rozsiahla kniha so svojou hmotnosťou, a tak *Kancionálik* so svojim redukovaným obsahom bol pre denné používanie praktickejší. Usporiadáním a repertoárom je adresovaný viac potrebám domácich pobožností a do školy.<sup>51</sup> Kancionáliky vychádzali – podľa titulných listov s uvedením bibliografických predchodcov ale aj zložením repertoára – v obmenách. Najčastejším citovaným prameňom piesňového výberu je

<sup>49</sup> AUGUSTÍNOVÁ, 2011, č. 42, 43, 44, 45, 46, 52, 53, 55, 57, 58, 59, 60. Ide o vydania z rokov 1790, 1795, 1799, 1800. V tomto období registrujeme aj vydania *sine loco*.

<sup>50</sup> Múzeum mesta Bratislavy, sign. 16 669.

<sup>51</sup> ĎUROVIČ 1940, 350 – 353.

pochopiteľne Tranovského *Cithara Sanctorum*, ale aj Glosiov spevník *Etan hlasitě prozpěvující*, *Pisniční Knižečka* Eliáša Mlynářových či *Harfa Dávidova* ([1652]) Štefana Piláríka (1615 – 1693).



Obr. 8 Titulný list *Kancionálíka*, vydaného Jánom Michalom Landererom roku 1760.<sup>52</sup>

Donátorom prvých vydaní obľúbeného kancionálíka z rokov 1745, 1747, 1752 bol podľa údajov v Knihopise pravdepodobne niekto z členov šľachtickej rodiny Madáčovcov z Dolnej Strehovej.<sup>53</sup> Jeho zostavovateľom bol Andreas Schindler, v tom čase rektor tamojšej školy.<sup>54</sup> Kancionálíky so začiatkom v titule *Ve jménu ukřižovaného Pána našeho Jezu Krista* vyšli však bez zverejnenia údajov miesta a nakladateľa vydania. Jedno vydanie v roku 1760 tlačil v Bratislave Ján Michal Landerer (obr. 8). Tieto vydania sa bibliografickým pôvodom opierajú o spevníky Juraja Tranovského a Jána Glosia-Pondelského, v prvých dvoch vydaniach aj o Štefana Piláríka.

<sup>52</sup> *Knihopis*, K03735. Reprodukcia titulného listu z exemplára: Bratislava, Univerzitná knižnica, sign. S.G.2249.

<sup>53</sup> *Knihopis*, K0372, K15377, K03733.

<sup>54</sup> Podľa úvodného predhovoru “Předmluva Zpěvákům k zachování potřebná“ s uvedením monogramu na jeho konci: „A.S.R.S.“ [= Andreas Schindler Rector Stregoviensis]. Ďurovič pripúšťa, že zostavovateľom spevníka by podľa monogramu mohol byť aj [= Andreas Sscultéty rector scholae] v Prietrži, učiteľ a pravdepodobne otec Adama Škultetyho, tvorcu tlačenej organovej partitúry – melodiatury (Brno 1798). ĎUROVIČ 1940, 351. S menom Andreasa Škultetyho sa stretávame v bibliografickom zázname spevníka *Ve jménu Páně. Jiskřička, jež jest Knižečka v sobě obsahující Nové Písně*, vytlačenom Františkom Augustínom Patzkom roku 1780 (*Knihopis*, K15900). Pozri tiež KOUBA 2017, 439.

Kancionálik vychádzal v rokoch 1767 – 1794 ako príloha k vydaniam zbierky modlitieb *Duchovní života studnice* Eliáša Mlynářových. V titule tiež odkazuje na bibliografických predchodcov, na ktorých je založený piesňový výber. Sú to známe spevníky Juraja Tranovského, Jána Glosia-Pondelského a Eliáša Mlynářových: *Z Transocyuse takměř wssecky známé a obyčegné. Ku kterým přidáwagj se welmi vtěssene, preradostné a pronikawé Pjsně z Glozyuse, Eliasse Mlynářowých, y giné, které se giž od dáwných času w Cyrkwi Augsspurského Wyznánj vžjwagj.* S týmto kancionálikom v prílohe sa stretávame niekoľkokrát aj v bratislavskom typograficko-nakladateľskom prostredí. V Bratislave sa predpokladá jeho tlač v roku 1767,<sup>55</sup> jedno z dvoch vydaní v roku 1774 pochádza od Jána Michala Landerera,<sup>56</sup> v roku 1778 tlačil knihu František Augustín Patzko,<sup>57</sup> podobne aj v roku 1794.<sup>58</sup> Z toho istého roku pochádza tlač aj z dielne Landerera.<sup>59</sup>

Vydanie kancionálika so záhlavím *Ruční kancionálik* bez zverejnenia bibliografických predchodcov na trh v Bratislave priniesol Ján Michal Landerer v roku 1773<sup>60</sup> a čoskoro po ňom František Augustín Patzko v roku 1775.<sup>61</sup>

Do vydavateľského priestoru kancionálika s titulom *Ve jménu P[ána]. Ježiše Ruční Kancionálik domový i pocestný* so zverejnením Transocia ako východiskového prameňa pre výber piesní i s ohľadom na menej majetných evanjelikov *k spasitelnému prospěchu lidí chudobnějších* vstúpili okrem Landerera (1777, 1781)<sup>62</sup> a Patzka (1778, 1790, 1797)<sup>63</sup> ďalšie typografické dielne, knihári a nakladatelia v Bratislave: Šimon Peter Weber (v kooperácii s Jánom Friedrichom Franckom 1783, 1784, 1790),<sup>64</sup> Karl Gottlieb Lippert (1787, 1800)<sup>65</sup> a Anton Michal Oderlitzký (1791).<sup>66</sup>

Skúmané spevníky *Cithara Sanctorum* i *Kancionálik*, s výnimkou spevníka Jána Glosia-Pondelského *Etan hlasitě prozpěvující*, vychádzali bez notácie s nápevovými odkazmi. Identifikácia hudobnej zložky spevníkov zahalenej odkazmi na melódie predstavuje perspektívu ďalšieho hymnologického výskumu. Dobovú oficiálnu podobu melódií uchováva už spomínaná organová

---

<sup>55</sup> *Knihopis*, K05647.

<sup>56</sup> *Knihopis*, K05648. Vydania z rokov 1774 (č. K03737) a 1788 (č. K05650) bez zverejnenia údajov miesta a nakladateľa.

<sup>57</sup> *Knihopis*, K05649.

<sup>58</sup> *Knihopis*, K05651.

<sup>59</sup> *Knihopis*, K05652.

<sup>60</sup> *Knihopis*, K03747, bez zachovaného výtlačku.

<sup>61</sup> *Knihopis*, K03748.

<sup>62</sup> *Knihopis*, K03749, K03751.

<sup>63</sup> *Knihopis*, K03750, K03757, K03761.

<sup>64</sup> *Knihopis*, K03752, K03753, K03755.

<sup>65</sup> *Knihopis*, K03754, K03762.

<sup>66</sup> *Knihopis*, K03758.

kniha *Melodyatura aneb partitura* s vyše 500 nápevmi s generálnym basom, zostavená skalickým organistom a kantorom Adamom Škultetym (1748 – 1803) i výskyt viacerých rukopisných organových partitúr respektíve melodiátúr uchovávaných napríklad v zbierkach SNM-Hudobného múzea. Doposiaľ neskúmaný fond duchovných piesní uchovávajú ďalšie typy hymnologických prameňov, akými sú, napríklad, funebrály, autorské zbierky duchovných piesní či hymnografická tvorba ďalších kresťanských denominácií.

## Záver

V prostredí tlačených prameňov evanjelických duchovných piesní sme nadviazali na kontinuitu výskumu evanjelickej cirkevnej hudby v Bratislave po roku 1670. Edície evanjelických spevníkov či ďalšie typy zbierok duchovných piesní prináležia k cenným artefaktom dejín knižnej kultúry na Slovensku. Za ich podobou stálo pomerne rozvetvené typografické a vydavateľské zázemie multilingválnej Bratislavy. Typografická aktivita v 17. a 18. storočí tu podliehala historickým, kultúrnym, konfesijným a spoločenským pohybom a markantne sa vzťahovala najmä od druhej polovice 18. storočia. Prezentované tlačené spevníky s piesňovým repertoárom v danom období kultivovali tradíciu domáceho vydávania hymnografických diel. Efekt vlastnej identity a vitality, variability či inovácie týchto prameňov dopĺňa zároveň príklad autority duchovného piesňového dedičstva minulosti. V tomto príspevku načrtnutý tematický potenciál predpokladá sústredené bádateľské rozvinutie z pohľadu hudobnej historiografie a hymnológie. V budúcnosti môže prinesť ešte ďalšie zaujímavé závery.

## POUŽITÁ LITERATÚRA

*Ad honorem Richard Rybarič* 2011. Janka Petőczová (ed.): *Ad honorem Richard Rybarič*. Zborník z muzikologickej konferencie *Musicologica historica I.* venovanej nedožitým 80. narodeninám Richarda Rybariča (1930 – 1989). Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2011.

ALBRECHT 1995. Christoph Albrecht: *Einführung in die Hymnologie*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht<sup>4</sup>, 1995.

AUGUSTÍNOVÁ 2011. Eva Augustínová: *Cithara Sanctorum Bibliografia*. Martin: Slovenská národná knižnica, 2011.

BUKOFZER 1986. Manfred Bukofzer: *Hudba v období baroka*. Bratislava: Opus, 1986.

CERL Thesaurus 2020. *CERL Thesaurus*. Online databáza konzorcia Consortium of European Research Libraries (CERL), <[https://data.cerl.org/thesaurus/\\_search](https://data.cerl.org/thesaurus/_search)> [cit. 26.10.2020].

*Cithara Sanctorum 1636 – 2006*, 2008. Miloš Kovačka – Eva Augustínová (eds.): *Cithara Sanctorum 1636 – 2006*. zborník prác z vedeckej konferencie pri príležitosti 370. výročia vydania 1. kancionála. Martin: Slovenská národná knižnica, Národný bibliografický ústav v Martine, 2008.

ĐUROVIČ 1940. Ján Ďurovič: *Evanjelická literatúra do tolerancie*. Martin: Matica slovenská, 1940.

*Evanjelická encyklopédia* 2001. Borislav Petrik – Peter Rybár (eds.): *Evanjelická encyklopédia Slovenska*. Bratislava: BoPo pre Generálny biskupský úrad Evanjelickej cirkvi a. v. na Slovensku, 2001.

*Gesabgbuchbibliographie. Gesangbuchbibliographie*, dostupné na <<https://gesangbuchbibliographie.uni-mainz.de/>> [cit. 27.9.2019].

GGEK I/1 2004. Diane Marie McMullen – Wolfgang Miersemann (eds.): *Johann Anastasius Freylinghausen, Geistreiches Gesangbuch, Edition und Kommentar*. Band I, Teil 1: Text [Lied 1–395]. Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag, 2004.

GGEK I/2 2006. Diane Marie McMullen – Wolfgang Miersemann (eds.): *Johann Anastasius Freylinghausen, Geistreiches Gesangbuch, Edition und Kommentar*. Band I, Teil 2: Text [Lied 396–758. Melodien-Büchlein]. Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag, 2006.

GGEK I/3 2013. Diane Marie McMullen – Wolfgang Miersemann a kol. (eds.): *Johann Anastasius Freylinghausen, Geistreiches Gesangbuch, Edition und Kommentar*. Band I, Teil 3: Apparat. Berlin – Boston: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle bei de Gruyter, 2013.

GGEK II/1 2009. Diane Marie McMullen – Wolfgang Miersemann (eds.): *Johann Anastasius Freylinghausen, Geistreiches Gesangbuch, Edition und Kommentar*. Band II, Teil 1: Text [Lied 1–434]. Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag, 2009.

GGEK II/2 2010. Diane Marie McMullen – Wolfgang Miersemann (eds.): *Johann Anastasius Freylinghausen, Geistreiches Gesangbuch, Edition und Kommentar*. Band II, Teil 2: Text [Lied 435–815]. Berlin – New York: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle bei De Gruyter, 2010.

HaFo 3. Gudrun Busch – Wolfgang Miersemann (eds.): „*Geistreicher*“ *Gesang. Halle und pietistisches Lied*. (= Hallesche Forschungen, Bd. 3), Halle – Tübingen: Niemeyer, 1997.

HaFo 9. Wolfgang Miersemann – Gudrun Busch (eds.): *Pietismus und Liedkultur*. (= Hallesche Forschungen, Bd. 9), Halle – Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen zu Halle, 2002.

HaFo 44/1, 2. Christian Soboth – Pia Schmid (eds.): „*Schrift soll leserlich seyn*“. *Der Pietismus und die Medien. Beiträge zum IV. Internationalen Kongress für Pietismusforschung 2013*. (= Hallesche Forschungen, Bd. 44/1, 2), Halle: Verlag der Franckeschen Stiftungen zu Halle, 2016.

HaFo 52. Wolfgang Hirschmann – Hans-Otto Korth – Wolfgang Miersemann (eds.): „*Mit kräftigen Gesänge die Gemeinde Gottes zu erbauen*“. *Das Lied der Reformation im Blickpunkt seiner Rezeption*. (= Hallesche Forschungen, Bd. 52), Halle: Verlag der Franckeschen Stiftungen zu Halle, 2018.

Emília HOLANOVÁ: *Typographia Patzkoiana v Bratislave 1771 – 1809*. Martin: Matica slovenská, 1991.

HORVÁTH 1996. Pavel Horváth: *Nakladateľská činnosť bratislavských knihárov v rokoch 1670 – 1770*. In *Kniha '93 – '94: Zborník o problémoch a dejinách knižnej kultúry*. Martin: Matica slovenská, 1996.

- Hymnary.org. Hymnary.org: a comprehensive index of hymns and hymnals. Databáza afiliovaná pri The Hymn Society in the United States and Canada, <<https://hymnary.org/>> [cit. 17.6.2020].
- KLIMEKOVÁ 2008. Agáta Klimeková: Vydanía Cithary Sanctorum v 18. storočí. In Miloš Kovačka – Eva Augustínová (eds.): *Cithara Sanctorum 1696 – 2006*. Martin: Slovenská národná knižnica, 2008, 204 – 209.
- Knihopis. KPS – Databáze Knihopis*, dostupné z <<http://www.knihopis.cz/>> [cit. 17.6.2020].
- KOLLÁROVÁ 2006. Ivona Kollárová: *Vydavatelía v 18. storočí*. Bratislava: VEDA vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2006.
- KOUBA 2017. Jan Kouba: *Slovník staročeských hymnografů (13. – 18. století)*. Praha: etnologický ústav AV ČR, v. v. i, Kabinet hudební historie, 2017.
- LEAVER 2001. Robin A. Leaver: Lutheran church music. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London: Oxford University Press<sup>2</sup>, 2001, 15, 375.
- OBERUČ 2002. Ján Oberuč: *Matej Bel – pietista na Slovensku v 18. storočí*. Bratislava: Chronos, 2002.
- PAVELEK 1990. Juraj Pavelek: *Listy Mateja Bela*. Martin: Matica slovenská, 1990, 99 – 100.
- PAVERCSIK 2007. Ilona Pavercsik: Das Leutschauer Gesangbuch als Ausprägung kultureller Wirkungen in der Zips. In *Deutsche Sprache und Kultur in der Zips*. Bremen: Editin Lumière, 2007, 63 – 104.
- POTÚČEK 1967. Juraj Potúček: *Súpis slovenských nenotovaných spevníkov 1585-1965*. Martin: Matica slovenská, 1967.
- PPM I/1 2014. Hans-Otto Korth – Wolfgang Miersemann a kol. (eds.): *Johann Crüger: Praxis Pietatis Melica. Edition und Dokumentation der Werkgeschichte. EDITIO X. (Berlin 1661)*. Band I. Teil 1: Text. Halle: Verlag Harrassowitz, 2014.
- PPM I/2 2016. Hans-Otto Korth – Wolfgang Miersemann a kol. (eds.): *Johann Crüger: Praxis Pietatis Melica. Edition und Dokumentation der Werkgeschichte. EDITIO X. (Berlin 1661)*. Band I. Teil 2: Apparat. Halle: Verlag Harrassowitz, 2016.
- RISM DKL I/1. Konrad Ameln – Markus Jenny – Walter Lipphardt (eds.): *Das deutsche Kirchenlied: Kritische Gesamtausgabe der Melodien I,1: Verzeichnis der Drucke. RISM B/VIII/1*. Kassel – Basel – Tours – London: Bärenreiter, 1975.
- RISM HBS. Karel Hlawiczka – Jan Kouba a kol. (eds.): *Hymnologica Slavica. Band 1. Hymnologica Bohemica, Slovaca, Polonica, Sorabica. Notendrucke des 16. bis 18. Jahrhunderts. RISM B XIII*. München: G. Henle Verlag, 2012.
- RÖSSLER 1995. Martin Rössler: Gesangbuch. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. Ludwig Finscher. Kassel – Stuttgart: Bärenreiter – Metzler, 1995, Sachteil 3, stĺpec 1289 – 1323.
- RUŠČIN – VESELOVSKÁ – KENDROVÁ 2019. Peter Ruščin – Eva Veselovská – Zlatica Kendrová: *Duchovná pieseň medzi písomnou a ústnou tradíciou. Súvislosti hymnologických prameňov z územia Slovenska*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy, 2019.



SCHMIDT a kol., 1906. Carl Eugen Schmidt – Samuel Markusovszky – Gustav Ebner – Friedrich Freutzmuth: *Geschichte der evangelischen Kirchengemeinde A. B. zu Pozsony/Pressburg*. II. Teil. Pozsony: Evangelische Kirchengemeinde, 1906.

SCHMIDT – STALMANN 1961. Manfred Schmidt – M. Stalman: Pietismus. In *Religion in Geschichte und Gegenwart*. Ed. Kurt Galling. Tübingen: Verlag Mohr Siebeck, 1961, 5, stĺpec 370 – 383.

ZAHN 1963. Johannes Zahn: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*. Band I–VI. Gütersloh, 1889–1893, reprint Hildesheim 1963, 1996.

## KDE SA NARODIL HUMMEL?

Štefan Holčík

Múzeum mesta Bratislavy

Po roku 1900 vznikol projekt prepojenia námestia pred bývalou prešporskou rezidenciou ostrihomských arcibiskupov (dnes Primaciálne námestie, predtým *Johannisplatz, Batthyányi tér*) s priestorom bývalého trhoviska na mieste zrušeného cintorína pri kostole svätého Vavrinca (dnes Námestie SNP, predtým *Brodplatz, Kenyér piacz, Vásártér*) rozšírením veľmi úzkej nepriamej (zalomenej) stredovekej uličky s názvom Malá klobučnická ulica (*Kleine Hutterergasse, Kis kalapos utca*). Pôvodná zástavba tvorená malými meštianskymi (remeselníckymi) domami na severnej strane ulice bola už v 90. rokoch 19. storočia nahradená komplexom budov školy a učiteľského ústavu kláštora uršulínok. Uršulínky vlastnili aj dva domy v južnom rade, na nároží pri Primaciálnom námestí. Nárožný dom výrazne vyčnieval smerom na západ, do priestoru námestia, čo ovplyvnilo aj pôdorys arcibiskupskej rezidencie (1781).

Všetky domy v južnom rade ako aj susediaci dom na vtedajšej Hummelovej (predtým Veľkej klobučnickej ulice – *Grosse Hutterergasse*, od roku 1878 Hummelovej, a od roku 1945 Nedbalovej ulice) asanovali a nahradili novostavbou dvojice obytných nájomných domov (1910). Domy projektoval hlavný mestský inžinier (*Pozsony város Iső mérnök*) Henrik Szántó († 1911).<sup>1</sup> Nová Klobučnická ulica bola po regulácii štyri razy širšia v porovnaní s pôvodnou. Stavbu domu financoval Penzijný fond mestských úradníkov.

Zbúraný meštiansky dom s pôvodnou adresou Hummelova č. 8 bol markantným nápisom pod oknami poschodia označený nápisom *J. N. HUMMEL'S GEBURTSHAUS* (obr. 1).<sup>2</sup> Takto ho označili v roku 1878, keď si mesto pripomínalo sté výročie narodenia hudobného skladateľa. Dom údajne označil za svoj rodný dom sám Hummel (vtedy 56-ročný), keď tu bol na návšteve v roku 1834.<sup>3</sup> Od matky, ktorá ho prežila, mohol mať Hummel informáciu, že sa narodil v dome označenom skulptúrou Korunovania Panny Márie. Sotva však mohol vedieť, v ktorej časti domu či v ktorej miestnosti. V čase narodenia syna bol jeho otec Johann Hummel hudobníkom (*musicus*), za riaditeľa Christopha Ludwiga Seippa bol kapelníkom v Mestskom divadle.<sup>4</sup> V brožúre, ktorá vyšla v roku 1887 pri príležitosti odhalenia pomníka<sup>5</sup> sa uvádza, že Hummelov otec bol *Theaterorchester-Director*. Karl

---

<sup>1</sup> SZŐNYI 1977, 117 – 118.

<sup>2</sup> SZŐNYI 1977, 44.

<sup>3</sup> BATKA – WODIANER 1887, na strane 13 je uvedené : *Damals zeigte Hummel dem Kirchenmusikvereins-Kapellmeister Joseph Kumlik, dem Kunstfreunde Magistratrath Georg v. Scharitzer sein Geburtshaus.*

<sup>4</sup> ORTVAY 1905, 171.

<sup>5</sup> BATKA – WODIANER 1887, 13.

Benyovszky<sup>6</sup> bez udania zdroja informácie tvrdí, že Hummel starší bol huslistom v kapele grófa Grassalkovicha. V matrike krstených detí farského chrámu svätého Martina je miesto narodenia dieťaťa označené slovami *in urbe* (teda „v meste“, na rozdiel od predmestí) bez bližšieho uvedenia adresy. Podľa zápisu<sup>7</sup> chlapca pokrstili 14. novembra 1778, a dostal meno *Joannes Nepomuc Anton di Padua*. Napriek tomu, že nejestvuje žiadny iný hodnoverný dôkaz, nie je dôvod pochybovať o tom, že sa Hummel v dnes už demolovanom dome (do roku 1910 na Hummelovej ulici č. 8) narodil. Nepochybovali o tom ani Karl Benyovszky (1934)<sup>8</sup> ani Zoltán Hrabussay (1959).<sup>9</sup>



Obr. 1 Pohľad na dom Hummelova 8 pred rokom 1910.

Jednoposchodový meštiansky dom mal fasádu približne rovnako dlhú (širokú) ako domy č. 10, 12, 14 v tej istej ulici. Vyplynulo to zrejme ešte zo stredovekej parcelácie, keď sa v priestore medzi

<sup>6</sup> BENYOVSZKY 1937, 6; KRESÁNKOVÁ 1966, 281.

<sup>7</sup> Matrika krstených farského kostola Sv. Martina v Bratislave.

<sup>8</sup> BENYOVSZKY 1934.

<sup>9</sup> HRABUSSAY 1959, na strane 3 uvádza: „narodil sa [...] v tichom barokovom domčeku Bratislavy“. Ďalej píše, že v roku 1834 Hummel „poukazoval“ svoj rodný dom „svojej rodine“. Aj túto informáciu prevzal Hrabussay od Benyovszkého (1934), ktorý cituje list Hummelovho syna Karla Johannovi Batkovi (príloha 82 na strane 294).

arcibiskupskou rezidenciou a Laurinskou bránou nachádzalo židovské geto (do roku 1536). Podľa zachovaných katastrálnych plánov z konca 19. storočia bola parcela široká približne 16 metrov. Bola však asi dvaapokrát dlhšia (resp. hlbšia). Juhozápadný kút parcely je dodnes zachovaný. Podľa aktuálneho zamerania je vzdialenosť od fasády na Nedbalovej ulici po kút pôvodnej parcely za takzvaným Hummelovým rodným domom 40 metrov.

Fotografia zo začiatku 20. storočia informuje o priečelí domu, ktoré mohlo vzniknúť na konci 17. alebo na začiatku 18. storočia.<sup>10</sup> Obvodové múry stavby a jej suterény mohli však pochádzať ešte zo stredoveku. V strede priečelia na poschodí sa nachádzal hlboký výklenok s kamenným barokovým súsoším s motívom Korunovania Panny Márie. Koncha nad ním bola vyplnená štukovým motívom mušle. Po stranách výklenku boli dvojice združených okien, vpravo a vľavo od nich smerom ku hranici pozemku bolo ešte po jednom jednoduchom okne. Vozová brána nebola situovaná presne v osi symetrie priečelia, teda pod súsoším Korunovania. Bola posunutá mierne na juh, pod ľavé združené okno.

Podľa katastrálneho plánu<sup>11</sup> z obdobia 1894 – 1897 (obr. 2) ako aj podľa starších plánov sa za čelným traktom nachádzalo dlhé, veľmi úzke nádvorie, lemované po stranách budovami. Severný bočný dlhý trakt bol hlbší než južný (hlboký asi 5 metrov), preto bola brána do domu situovaná mimo osi pozemku. Hranica pozemku medzi parcelami na Uršulínskej ulici, s ktorými dom na Hummelovej ulici č. 8 „zozadu“ susedil, sa stýkala so západnou hranicou pozemku Hummelova č. 8 v podobe písmena T. Zadný (západný) trakt domu, hlboký 5 metrov, na južnej strane zasahoval do pozemku (parcely) domu na Uršulínskej ulici (dnes) č. 9, ktorý je vo východnej časti nápadne stupňovite zúžený. A práve tam sa nachádza objekt, ktorý sa od polovice 20. storočia označuje za Hummelov rodný dom, a v ktorom je umiestnená stála expozícia Múzea mesta Bratislavy. Legendu o tom, že sa Hummel narodil „[...] v ozdobnom, maličkom, štýlovom domčeku [...], ktorý mesto pietne v originálnej forme zachovalo [...]“ do literatúry uviedol a začal rozširovať Karl Benyovszky. Zámerne len okrajovo spomenul skutočný Hummelov rodný dom, vtedy už zbúraný. Lujza Kresánková jeho tvrdenie prevzala a rozšírila slovami o „záhradnom domčeku „[...] uprostred zelene“.<sup>12</sup> Údajne je to ten, ktorý je prístupný cez prerobený, predtým obchodný priestor na prízemí domu na Klobučnickej ulici č. 4.

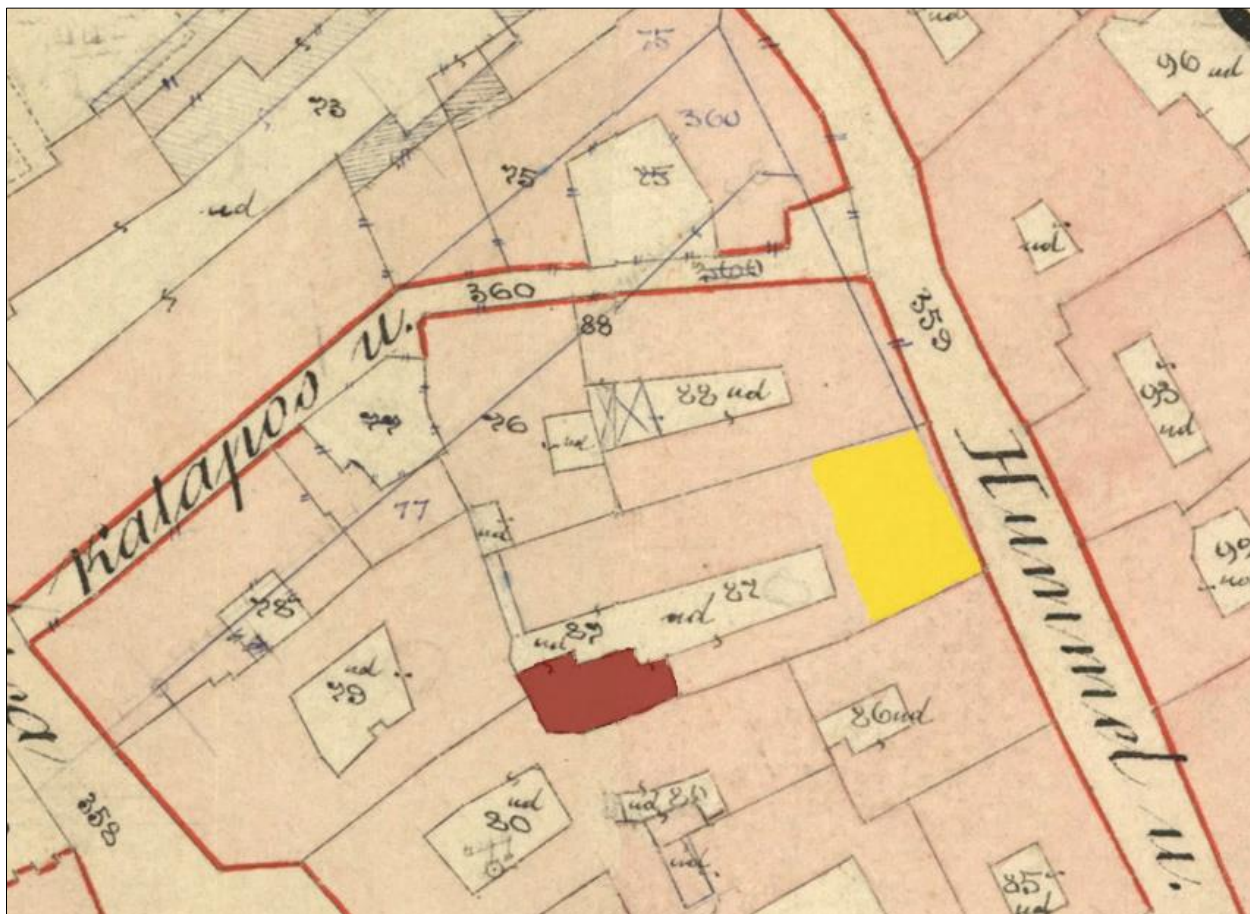
Pred rokom 1964 bol jediný prístup k objektu možný cez nenápadné dvere pod reprezentačným schodiskom bytového domu na Klobučnickej ulici č. 4 a veľmi úzkym priechodom pod schodiskom domu. Objekt na dvore, situovanom medzi domami na Klobučnickej ulici č. 2 a č. 4, slúžil okolo roku 1950 ako byt domovníka. Dvor vznikol roku 1910 čiastočne na parcele zbúraného domu na

<sup>10</sup> Miesto uloženia originálu fotografie sa nepodarilo zistiť. Reprodukciu publikoval SZÖNYI 1977 (pozn. 2).

<sup>11</sup> Katastrálny plán mesta z rokov 1894 – 1897 vo fonde Ústredného archívu geodézie a kartografie, Bratislava.

<sup>12</sup> KRESÁNKOVÁ 1972, 12.

Hummelovej ulici č. 8 a čiastočne na parcelách zbúraných domov zo strany Uršulínskej ulice a Klobučnickej ulice. Uvažovalo sa zrejme, že v budúcnosti budú zbúrané aj ďalšie susedné domy na Uršulínskej ulici, a že dvor sa rozšíri južným smerom, čím by vzniklo nádvorie ako uprostred domu na Klobučnickej ulici č. 2. Západná časť dvora novostavby bola veľmi úzka, ohraničená z juhu plným vysokým múrom susedného domu (Uršulínska ulica č. 9).



Obr. 2 Výsek z katastrálnej mapy mesta z roku 1897. Žltou farbou zvýraznené miesto pôvodného Hummelovho rodného domu, červenou miesto objektu múzea.

Pri búraní domu číslo 8 na Hummelovej ulici ponechali stáť fragment jeho čiastočne podpivničeného južného krídla s napojením na západné krídlo a s jedným ramenom schodov v kúte, teda stavbu pri juhozápadnom kúte dvora v rozsahu necelých dvoch miestností. Počas stavby nového obytného bloku sa zvýšila úroveň nádvorja asi o 1 meter (obr. 3).<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Pôvodný stav juhozápadného kúta nádvorja dokumentuje fotografia v zbierke Múzea mesta Bratislavy Fo-00670, ktorá vznikla asi v roku 1910, lebo v pozadí už vidno surovú novostavbu domu Klobučnickej ulici číslo 4. Počas rekonštrukcie objektu v roku 1972 časť nádvorja pri objekte znížili o tri stupne na úroveň podlahy v prízemných miestnostiach, čím vznikol bazénu podobný polkruhový útvar a priestory prízemja sú trvalo zavlhčované. Dôsledkom sú statické poruchy, viditeľné v severnej stene s kamennou skulptúrou. Trhliny pravdepodobne spôsobuje nedostatočné previazanie steny s bočnými kolmými múrmi ako aj absencia pevného základu.



Obr. 3 Pohľad do kúta dvora domu Hummelova 8, 1910.

Prízemie zachovaného fragmentu sa stalo polozahľbeným priestorom, z prvého poschodia sa stalo zvýšené prízemie. Susediace miestnosti na rovnakej úrovni boli demolované. Fragment pôvodnej stavby upravili, zrejme podľa návrhu Henrika Szántóa. Ponechali minimum obvodových múrov, nové horizontálne konštrukcie vybudovali vtedy bežným spôsobom: plytkými tehlovými valenými klenbami medzi železnými nosníkmi „I“ profilu (koľajnice), ktoré sú od seba vzdialené 120 centimetrov. Železné nosné trámy vodorovnej konštrukcie (koľajnice) sú primárne zapustené do múrov postavených okolo roku 1910 (vo východnej miestnosti v smere východ – západ, v západnej v smere sever – juh). Budova dostala nové romantické zastrešenie a zo západnej strany nové romantické vonkajšie schodisko, ktoré sa končí na podeste prekrytej arkádovým útvarom. Schodisko je zrkadlovým obrazom východného otvoreného schodiska, ktoré tam jestvovalo už prv, a malo pôvodne drevené stupne. Kamenný stĺp, ktorý nesie klenbu západného „prístrešku“ či „loggie“, je zrejme fragmentom získaným pri demolácii starých domov na mieste novostavby. Oba stĺpy možno datovať do obdobia prelomu 16. a 17. storočia. To asi viedlo pracovníkov pamiatkovej starostlivosti po roku 1950 k tvrdeniu, že celý objekt možno datovať do 17. storočia. Do otvorených predsiení nad podestami schodísk („loggie“) sú do segmentových oblúkov osadené dekoratívne železné mreže. Jedna z mreží (pôvodne svetlík nad dverami) je datovaná do roku 1755 (s monogramom „AE“), na základe čoho Kresánková dedukovala údajnú barokovú prestavbu domu do dnešnej podoby. Ale aj tá mreža sa pôvodne nachádzala inde, rovnako ako na okne prvého poschodia osadené železné vonkajšie

okenice. Sú len dekoráciou, také okenice sa používali na oknách prízemných priestorov. Ostatné tri mrežové ozdoby sú voľnými napodobeninami pôvodnej. Podľa fotografie uverejnenej v Benyovszkého monografii (1934) sa „loggia“ na najvyššom stupni východného (ľavého) schodiska zatvárala železnými mrežovými dverami. Aj stupne otvorených schodísk boli pravdepodobne použité sekundárne z demolovaných meštianskych domov. Pravé (západné) rameno schodov vedie nelogicky priamo do „obývacej izby“. Nachádza sa na území (historickej parcele) bývalého susedného domu (pôvodne prístupného z Uršulínskej ulice) a dodatočne pristavané k susedovmu múru opticky vyvoláva dojem originálneho symetrického celku. Ľavé (východné) rameno je zasunuté viac na juh (do pôvodného vnútorného kúta dvora) a vedie k chodbe medzi bývalou kuchyňou a izbou. Aj vnútorná chodba je novotvarom, rovnako ako svetlík či odvetrávací (podpivničený!) dvorček v juhozápadnom kúte objektu. Východná miestnosť bola určite pred prestavbou dlhšia smerom na východ. Svedčí o tom jej jediné okno, ktoré je nelogicky situované do severovýchodného kúta, aj suterén pod ňou, ale najmä fotografia zo zbierok Múzea mesta Bratislavy (obr. 4). Pod východnou miestnosťou muzeálneho objektu sa nachádza fragment hlboko založenej pivnice, preklenutej tehlovou valenou klenbou s vrcholnicou v smere východ – západ. Klenba (a pivnica) pokračovala pôvodne smerom na východ, k dnešnej Nedbalovej ulici. Ak siahala až k dnešnej Nedbalovej ulici, mohla byť dlhá asi 35 metrov. Zachovaný je jej západný úsek dlhý 210 centimetrov. Terajší vchod do suterénu je v klenbe prerazený dodatočne a nelogicky.



Obr. 4 Objekt v nádvorí domu Klobučnícka 4 po romantickej prestavbe, stav v roku 2019 .

Novotvarom z roku 1910/1911 je aj severná stena objektu medzi dvoma vonkajšími schodami, na ktorej sa objavili nápadné trhliny. Krátke západné krídlo starej stavby tam totiž pôvodne pokračovalo na sever. Na pláne mesta z roku 1820<sup>14</sup> je krátky západný trakt vyznačený ako plný, nádvorie je na všetkých stranách obkolesené krídlami budovy. Na katastrálnom pláne z roku 1897 je severný úsek západného krídla odstránený a za západným koncom severného krídla je naznačený na hranici parcely úzky priechod (ulička) smerom na sever. Podľa fotografie zo zbierok Múzea mesta Bratislavy sa roku 1910 medzi nárožím južného traktu a severným traktom nachádzal vzpierací oblúk (Schwibbogen), z čoho vyplýva, že stabilita bočných krídiel bola narušená. Medzi oblúkom podopretým nárožím a úzkym oknom pri schodoch bol vo výške poschodia na stene namalovaný „svätý“ obraz v štukovom ráme. Do novej severnej obvodovej (z hľadiska nádvorcia nového bytového domu „priečelnej“) steny zamurovali na úrovni poschodia kamennú skupinu Korunovania Panny Márie, prenesenú zo zbúraného hlavného priečelia domu na Hummelovej ulici č. 8. Pôsobí, akoby bola vložená do zamurovaného okna. Pôvodne bola umiestnená v pomerne hlbokoj nike v dostatočne hrubom múre. Nové miesto je na tenšom múre (80 cm), preto museli pod kamennú skupinu podložiť novú kamennú pseudobarokovú konzolu. Nad skupinou je namiesto pôvodnej štukovej mušle v konche plechový baldachýn presvedčivého barokového tvaru. Kamenná skulptúra prenesená z priečelia demolovaného údajného Hummelovho rodného domu a pár sekundárne do romantickej prestavby zakomponovaných kamenných architektonických článkov spôsobili, že z prestavanej časti zadného hospodárskeho traktu meštianskeho domu, z ktorého sa zachovali len kusy obvodových múrov, vznikol takzvaný „pietne uchovávaný rodný dom J. N. Hummela“.<sup>15</sup> Objekt sa stal akousi „sekundárnou relikviou“, hoci v čase Hummelovho narodenia v terajšej podobe a v terajšom prostredí vôbec nejestvoval. Na rozdiel od neho je obytný dom, kde Hummel žil vo Weimare (Marienstrasse 8), zachovaný v pôvodnom stave, aj keď čiastočne modernizovaný.

Novotvar z roku 1910 pôsobí presvedčivo „starožitne“. Objekt je v štátnom zozname nehnuteľných kultúrnych pamiatok Bratislavy<sup>16</sup> už od roku 1965 zapísaný pod číslom BA – N/83 a publikovaný s textom: „Záhradný renesančný domec – rodný dom hudobného skladateľa J. N. Hummela, upravený ako múzeum. Má tvar záhradného osovo riešeného pavilónu, prístupného schodišťami z dvoch strán. Na fasáde barokové súsošie sv Trojice.“ Autorka textu sa ani nenamáhala objekt si dôkladne prezrieť, ani správne interpretovať námet barokového súsošia, ba ani netušila, že do roku 1910 bolo inštalované na fasáde iného objektu. Popis domu na nádvorí vznikol výlučne na podklade vizuálneho vnemu bez dôkladnej analýzy stavebného vývoja, čo viedlo k nesprávnej

<sup>14</sup> Archív mesta Bratislavy, mapa Neydera, inv. č. 1027.

<sup>15</sup> BENYOVSZKY 1934, 27. Benyovszky pritom podotýka, že nájomný dom postavili „pred viac ako dvoma desaťročiami“, teda musel vedieť aj to, že ním ospevovaný „záhradný domček“ predtým v terajšej podobe nestál.

<sup>16</sup> OBUCHOVÁ 1988, 39.



interpretácii („záhradný osovo riešený pavilón“) a nesprávnemu datovaniu. Text bol evidentne ovplyvnený snahou potvrdiť tradovanú, ale historickými faktami nepodloženú legendu („rodný dom“). „Záhradný osovo riešený pavilón“ by bol obrátený na sever (!), do nikdy nejestvujúcej záhrady.

„Zeleň“ v Prešporku/Bratislave v priestore bloku medzi Laurinskou, Nedbalovou (Hummelovou), Klobučnickou a Uršulínskou ulicou minimálne od 13. storočia nikdy nebola. Zástavba tam bola veľmi intenzívna už v stredoveku. Stredoveký mešťan mal záhradu za hradbami mesta, nikdy nie pri svojom dome ako na dedine. Zeleň nebola ani na cintoríne pri farskom kostole. Záhrady vnútri hradieb mali len kláštory (františkáni, klarisky, neskôr uršulínky) a niektorí kanonici (Kapitulská ulica). A tak to bolo aj v roku 1778, keď sa narodil Johann Nepomuk Hummel. Nebola záhrada, nebol „záhradný domček“, ani „záhradný osovo riešený pavilón“, v ktorom by boli jeho rodičia bývali. Ak bývali skutočne v dome na vtedajšej Veľkej klobučnickej ulici, ktorý dostal neskôr číslo 8, určite nebývali v zadnom kúte dvora, kde bolo skôr miesto pre sluhov a slúžky, kočišov, paholkov, teda domáci personál. Nájomníkom (a uznávaný hudobník, kapelník vtedajšieho mestského divadla, ženatý s meštianskou dcérou asi nebol výnimkou) sa obyčajne prenajímali izby v prednom trakte. Ak vo dvore, tak určite nie na konci, v tesnej blízkosti dielni, chlievov, stajní a hnojnej jamy.

Legenda o „pietne uchovanom“ bratislavskom Hummelovom rodnom dome, o „záhradnom domčeku v zeleni“ je romantickým nezmyslom a typickým príkladom mystifikácie dejín v (dobrej) snahe „vylepšiť ‚image‘ mesta“. Objekt, ktorý sa v Bratislave už viac ako pol storočia prezentuje ako autentický rodný dom skladateľa Hummela, možno v skutočnosti bez výčítiek svedomia jednoznačne označiť ako FALZUM, ktoré presvedčilo aj renomovaných dôverčivých odborníkov.

Nie je hanbou priznať chybu. Vo Viedni na Myrthengasse bola na dome číslo 3 mnoho rokov pamätná tabuľa s informáciou, že tam v roku 1778 prenocoval Mozart. V roku 1978 ju nahradili inou tabuľou s textom: „V tomto dome Wolfgang Amadeus Mozart počas svojej tretej cesty do Prahy 27. 8. 1778 nenocoval.“<sup>17</sup>

Bolo by na čase prestať klamať verejnosť tvrdením o autentickom Hummelovom rodnom dome. Najmä, ak je jeho miesto v expozícii Múzea mesta Bratislavy ako „Hummelovo múzeum“ na pláne mesta z 18. storočia už 50 rokov (intencionálne?) nesprávne vyznačené.

Ak vo Viedni neváhali odstrániť z objektu na Myrthengasse nepravdivú informáciu, nemalo by byť ani v Bratislave problémom odstrániť tabuľu s nepravdivým textom z fasády Pálffyovsko-Wachtlerovského paláca na Ventúrskej ulici, kde Mozart nikdy nebol. Pričom spomenutá – okoloídúcich nepravdivo informujúca – pamätná tabuľa z roku 1959 je v štátnom zozname nehnuteľných kultúrnych pamiatok Bratislavy evidovaná ako zvláštny pamiatkový objekt s číslom BA-N/45!<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> *In diesem Hause hat Wolfgang Amadeus Mozart am 27. 8. 1778 auf seiner 3. Reise nach Prag nicht übernachtet.*

<sup>18</sup> OBUCHOVÁ 1988, 25.

V zozname nehnuteľných kultúrnych pamiatok na území mesta Bratislavy treba zásadne zmeniť text popisky objektu, ktorý stojí vo dvore bytových domov Klobučnícka číslo 2 a číslo 4 (N-83). Je to totiž romantická neobaroková obytná budova postavená po roku 1910 pravdepodobne podľa projektu architekta Henrika Szántóa, s použitím dvoch starších (bližšie nedatovateľných) múrov a krátkeho úseku klenutej pivnice predchádzajúcej demolovanej stavby.

## POUŽITÁ LITERATÚRA

BATKA – WODIANER 1887. Johann Batka – Emerich Wodianer: *Zur Enthüllung des Hummel-Denkmal. 16. October 1887. Joh. Nep. Hummel. Biographische Skizze. Geschichte des Denkmals und Rechnungsausweis.* Preßburg 1887.

BENYOVSZKY 1934. Karl Benyovszky: *J. N. Hummel: der Mensch und Künstler.* Bratislava: EOS Verlag, 1934.

BENYOVSZKY 1966. Karl Benyovszky: *Hummel und seine Vaterstadt.* Bratislava: Steiner, 1937.

HRABUSSAY 1959: Zoltán Hrabussay: *Johann Nepomuk Hummel a Bratislava.* Bratislava: Slovenské vydavateľstvo politickej literatúry, 1959.

KRESÁNKOVÁ 1966. Lujza Kresánková: *Múzeum J. N. Hummela v Bratislave.* (= Bratislava – Spisy Mestského múzea v Bratislave II), Bratislava 1966.

KRESÁNKOVÁ 1972. Lujza Kresánková: *Múzeum Jána Nepomuka Hummela.* Bratislava: Obzor, 1972.

OBUCHOVÁ 1988. Viera Obuchová a kolektív: *Pamiatky Bratislavy.* Bratislava: Mestská správa pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody, 1988.

ORTVAY 1905. Tivadar Ortvay: *Pozsony város utcái és terei. A város története utca- és térnevekben.* Pozsony: Wigand F. K. Könyvnyomdája, 1905.

SZÖNYI 1967. Andrej Szönyi: *Tak rástla Bratislava. Vývin architektúry a stavebníctva v Bratislave.* Bratislava: Pallas, 1977, 117 – 118.

## BEETHOVEN V BRATISLAVE ROKU 1796 A GRÓFKA BABETA KEGLEVIČOVÁ

**Anna Schirlbauer**

Viedeň

Doterajšie znalosti o Beethovenovom účinkovaní v Bratislave sa zakladali na jedinej vete z listu, ktorý mladý skladateľ odtiaľto napísal spriatelnenému nástrojárovi Andreasovi Streicherovi do Viedne 19. novembra 1796:

„[...] v stredu 23. t[oh]to m[esiaca] mám akadémiu, ak chce Stein prísť, bude vrelo vítaný, nocľah má celkom isto u mňa.“<sup>1</sup>

Priamy dôkaz však doteraz chýbal. Ani noviny *Preßburger Zeitung*, ktoré inak vopred referovali o pripravovaných koncertoch, či recenzovali uplynulé hudobné podujatia, v tomto prípade neposkytujú ani najmenšiu stopu. Zatiaľ čo vo vedeckých kruhoch po uverejnení Beethovenovho „bratislavského“ listu v roku 1927 prevládlo akceptovanie faktu nad skeptickými názormi a prípadne sa vynorili aj nové vysvetlenia detailov (Alexander Weelock Thayer,<sup>2</sup> Theodor Frimmel,<sup>3</sup> Ervin Major,<sup>4</sup> Bence Szabolcsi,<sup>5</sup> Marie Tarantová,<sup>6</sup> Zdenka Bokesová,<sup>7</sup> Marianne Czeke,<sup>8</sup> Zoltán Hrabussay,<sup>9</sup> Ľuba Ballová,<sup>10</sup> Jürgen May,<sup>11</sup> Michael Ladenburger<sup>12</sup> a iní), v turistických propagačných materiáloch, a žiaľ nielen v nich, sa dovtedy nedokumentovaná informácia, navyše bohato vyšperkovaná fantazijnými podrobnosťami, predávala už ako fakt. Skutočný dôkaz o Beethovenovom pobyte priniesol až minuloročný nález neznámej korešpondencie z posledných rokov 18. storočia v Štátnom archíve v chorvátskom Varažďine. A keďže vo všeobecnosti z Beethovenových

---

<sup>1</sup> [...] am Mittwoch den 23ten dieses Mts. ist meine Akademie, will stein kommen, so soll er mir herzlich willkommen seyn, Nachtlager hat er ganz sicher bey mir. BGA I, 1996, list č. 23. Slová *meine Akademie* nemusia nevyhnutne znamenať „moja akadémia“, podobne ako výraz *mein Haus* označuje „dom, v ktorom bývam“, pričom dom nemusí byť jeho vlastníctvom.

<sup>2</sup> *Thayer's Life of Beethoven* I, 1967, 188, 189.

<sup>3</sup> FRIMMEL, 1906, 33 – 34.

<sup>4</sup> MAJOR 1952, 4 – 5.

<sup>5</sup> SZABOLCSI 1960, 81 – 83.

<sup>6</sup> TARANTOVÁ 1965a, 301 – 309; TARANTOVÁ 1965b, 37 – 41. Tarantová predpokladala, že autorom referátu v *Preßburger Zeitung* o Beethovenovom prvom verejnom koncerte vo Viedni roku 1795 bol Heinrich Klein, učiteľ na Kráľovskej hlavnej národnej škole (pozri TARANTOVÁ 1965b, 34). Táto hypotéza sa ale ukázala ako mylná. Ballová roku 1972 uviedla, že redakcia prebrala doslovný text z *Wiener Zeitung*, pozri BALLOVÁ 1972, 13. Pritom nešlo iba o jednorazovú akciu, medzi oboma redakciami existovala v tomto ohľade dlhotrvajúca spolupráca, výhodná pre obe strany. Pozri SEIDLER 2001, 79 – 80.

<sup>7</sup> BOKESOVÁ 1961, 534.

<sup>8</sup> CZEKE 1935, 52 – 53.

<sup>9</sup> HRABUSSAY 1967, 10.

<sup>10</sup> BALLOVÁ 1971, 71 – 73, BALLOVÁ 1972, 13 – 20.

<sup>11</sup> MAY 1994, 32 – 33.

<sup>12</sup> LADENBURGER 2016, 112 – 114.

raných viedenských rokov máme nedostatok informácií, o to hodnotnejšie sú vety z týchto listov z pera jedného dávno zabudnutého bratislavského rodáka.

Meno Ján Daniel Ribini (1760 – 1820)<sup>13</sup> je neznáme, v dejinách evanjelickej cirkvi sa však môžeme stretnúť s menom jeho otca, vzdelaného bratislavského protestantského kazateľa a historika. Ján Daniel bol spolužiakom Mikuláša Zmeškala z Domanoviec na banskobystrickom evanjelickom gymnáziu. Následne študoval v dvoch etapách na vtedy najvýznamnejšej nemeckej univerzite v Göttingene matematiku a prírodné vedy. Po návrate do Viedne sa tu stretol so svojim niekdajším spolužiakom. Zmeškal, oravský rodák, ktorý vyrastal v Banskej Bystrici, mal už vtedy za sebou prvé úspešné kroky na najvyššom úrade pre Uhorsko, v Uhorskej kráľovskej dvorskej kancelárii a profiloval sa ako dôkladný znalec hudby a uznávaný violončelista. Popri oficiálnej pracovnej činnosti sa s ľahkosťou pohyboval vo viedenských hudobníckych kruhoch práve tak ako v aristokratických domoch. Na takejto pôde sa začalo aj Zmeškalove celoživotné priateľstvo s Beethovenom, pričom nevieme, kto sa s budúcim hudobným géniom zoznámil skôr – Zmeškal a či Ribini? Ribini pracoval ako sekretár grófa Františka Szécsényiho, predtým bol sekretárom a predčítateľom kancelára Václava Antona Kaunitz-Rietberga. Potom žil vo Viedni ako súkromný učenec s mimoriadne bohatým okruhom známych. V tom čase sa priatelil s manželkou Zmeškalovho bezprostredného nadriadeného v Uhorskej dvorskej kancelárii, Annou Pászthoryovou (Anna von Pászthory). Keď sa jej muž stal guvernérom Rijeky, odišla aj ona do rodného chorvátskeho Varaždína a tam jej Ribini štyri roky viacmenej pravidelne písaval telegrafickým štýlom o viedenských novinkách a osobách, ktoré poznala. A k týmto patrila aj mladý Beethoven, vtedy už Ribiniho dobrý známy. Pasáže z týchto listov nie sú dlhé, zato obsažné, a tak sa stali podnetom na ďalšie bádanie týkajúce sa okolností Beethovenovej návštevy v Bratislave.<sup>14</sup>

Pre našu tému je najdôležitejší citát z Ribiniho listu z 9. januára 1797: „Pred troma či štyrmi dňami som stretol na mestských hradbách Beethovena. Sprevádza ma takmer celú hodinu a musel mi rozprávať o Prahe, Drážďanoch a Prešporku. Táto cesta mu priniesla veľký úžitok, pred (saským) kráľom hral štyri razy a z toho počas troch večerov musel trikrát opakovať. Ako mi povedal, teraz už môže pohodlne žiť zo svojich diel. V Prešporku spoznal mladú, 16-ročnú grófkú Keglevičovú, ktorej hudobný talent ho priviedol do úžasu. Všetky jeho veci hrá tak správne a s takou zručnosťou, že on sám to lepšie nedokáže. A keď chcel sám seba počuť, bez toho, aby hral, poprosil túto mladú umelkyňu, aby sa posadila za klavír. Nie že by bol do nej zaľúbený, lebo vtedy by si človek mohol myslieť, že mladý, extatický virtuóz sa nechá strhnúť aj

<sup>13</sup> Autorka pripravuje samostatnú štúdiu *Zwischen Göttingen, Kaunitz und Beethoven: der vergessene Privatgelehrter Johann Daniel Ribini aus Pressburg (1760 – 1820)*.

<sup>14</sup> Z čias príprav na tento bratislavský koncert neexistujú od Ribiniho žiadne listy. Mladý muž totiž trávil na pozvanie Anny Pászthoryovej trojmesačnú dovolenku v Chorvátsku, na panstve jej otca. Koncom augusta odcestoval do Varaždína a až 27. novembra sa vrátil späť do Viedne. Hneď na druhý deň popísal svojej hostiteľke všetky viedenské novinky z ušlého obdobia, vrátane tých, ktoré sa týkali Beethovena a Zmeškala.

voľačím iným.”<sup>15</sup> (Len pre úplnosť uvedieme, že táto pasáž pokračuje ďalej slovami: „Spomedzi piesní, ktoré majú teraz vyjsť tlačou, úplne prepracoval Adelaidu, lebo v Mathisonovom texte chybné čítal Adela-de namiesto Adela-ide. Chce napísať radcovi Mathisonovi, a o tom sa chcel so mnou poradiť.“)<sup>16</sup>

Ribini referoval priamo či nepriamo o Beethovenovi už aj predtým. V roku 1794 písal o Zmeškalovej účasti na naštudovaní Beethovenovej skladby (či skladieb) u kniežaťa Lichnowského<sup>17</sup> a o pripravovanom Beethovenovom koncerte v marci 1795.<sup>18</sup> Dôležitá informácia sa nachádza v Ribiniho liste z 8. marca 1796: „Vo Viedni je Zmeškal jeho [Beethovenovým] poručníkom, lebo tento mladý umelec je v mnohých veciach naozaj ešte nedospelý.“<sup>19</sup> Táto veta s konečnou platnosťou potvrdzuje Zmeškalov rozhodujúci význam v živote skladateľa už v jeho prvých viedenských rokoch a vyvracia skeptické názory. Napríklad Beethovenov životopisec Alexander Wheelock Thayer nesúhlasil s informáciami z takzvaného Fischhofovho rukopisu v tomto zmysle a tvrdil, že Zmeškal nemohol byť vtedy ako mladý človek stojaci na začiatku kariéry veľmi prospešný Beethovenovi.<sup>20</sup>

Dňa 28. novembra toho istého roku Ribini napísal: „Zmeškal je už dva mesiace späť a vraj stučnel. Odcestoval spolu s Beethovenom do Prešporku, mali tam akadémiu“ (obr. 1).<sup>21</sup> Na vysvetlenie: Zmeškal, ktorý sa nevyznačoval pevným zdravím, absolvoval roku 1796 viactýždňovú kúru v kúpeľoch Füred na Balatone.<sup>22</sup> Ribiniho poznámka, že pribral, dozaista vyjadruje pozitívny účinok liečebného pobytu.

Zamerajme sa teraz na správu o bratislavskej akadémii, a to zvlášť z toho hľadiska, že

---

<sup>15</sup> *Vor 3. oder 4. Tagen begegnete mir auf dem Walle Beethoven; er begleitete mich fast eine Stunde lang, u. musste mir von Prag, Dresden, Berlin u. Preßburg erzählen. Diese Reise hat ihm viel Vortheil gebracht, vor dem Könige spielte er 4 mal, u. an 3. Abenden mußte er 3 mal wiederholen. Er kann jetzt, wie er mir sagte, von seiner Autorschaft schon sehr bequem leben. In Preßb. hat er eine junge Gräfin Keglevich von 16 Jahren angetroffen, deren musikalisches Talent ihn in Erstaunen setzt. Alle seine Sachen spielt sie mit einer Richtigkeit u. Fertigkeit, wie er selbst nicht besser im Stande ist. Wenn er sich selbst wollte hören, ohne zu spielen, so bath er diese junge Künstlerin sich ans Klavier zu sezen. Er ist nicht etwa verliebt in sie, sonst könnte man glauben, der junge extatische Virtuos sey noch von etwas andern begeistert. Von seinen Lidern, die herauskommen sollen, ist die Adelaide völlig umgearbeitet, weil er im Matthisonischen Texte immer Adela-de statt Adela-ide laß. Er will selbst an den Rath Matthison schreiben, u. darüber hat er mich um Rath gefragt.* Ribiniho list Anne Pászthoryovej z 9. januára 1797, Štátny archív Varaždín, fond Bakic-Pászthory-Varady (HR-DAVŽ 536), písomnosti Pavla Bakiča, Ribiniho listy (kartón 67/9) – ďalej iba v skrátenej forme: DAVŽ 536 a číslo kartónu.

<sup>16</sup> Podrobný komentár k tejto časti listu, t. j. o Adelaide, pozri SCHIRLBAUER 2019a, 14 – 16.

<sup>17</sup> Ribiniho listy Anne Pászthoryovej z 18., 21. a 24. novembra 1794. DAVŽ 536 (67/9). Texty spolu s komentárom publikovala SCHIRLBAUER 2019a, 6 – 7.

<sup>18</sup> SCHIRLBAUER 2019a, 9.

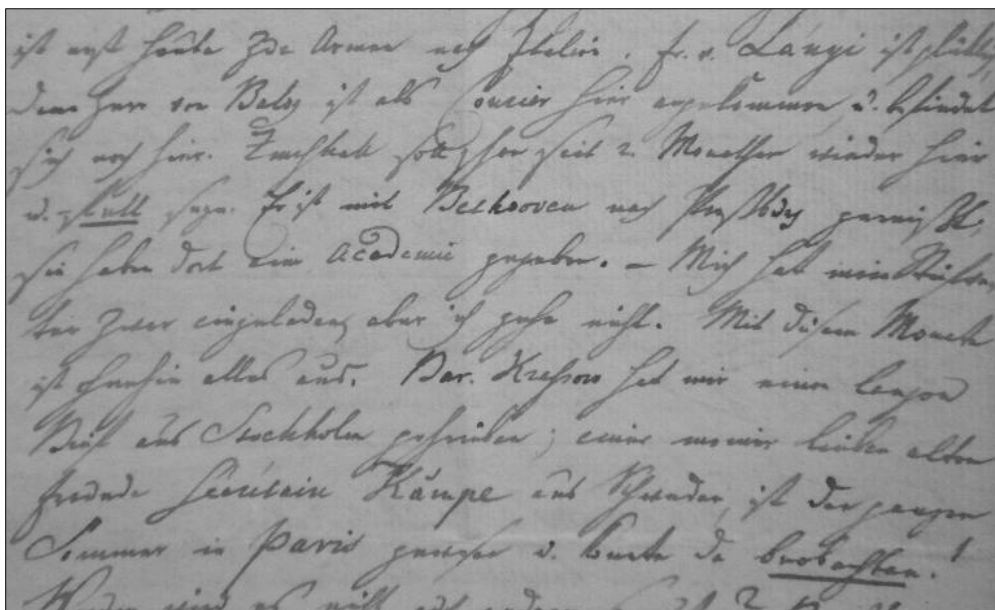
<sup>19</sup> *Zmeskall ist in Wien sein Vormund, denn dieser junge Künstler ist wirklich in sehr vielen Dingen noch unmündig.* Ribiniho list z 8. marca 1796, uverejnený v SCHIRLBAUER 2019a, 10.

<sup>20</sup> THAYER 1917, 384.

<sup>21</sup> *Zmeskall soll schon seit 2. Monathen wieder hier u. fett seyn. Er ist mit Beethoven nach Preßburg gereist, sie haben dort eine Academie gegeben.* Ribiniho list Anne Pászthoryovej z 28. novembra 1796. DAVŽ 536 (67/9).

<sup>22</sup> Zmeškal odcestoval do Füredu 17. júla. Deň návratu nie je známy. Ribiniho list je z 18. júla 1796. DAVŽ 536 (67/9).

Beethoven vtedy stál ešte iba na prahu veľkej kariéry. Nezaškodí tu odcitovať Thayerovu mienku: „Životopisci prepadajú omylu a zabúdajú, že v živote vynikajúcich mužov existuje obdobie, v ktorom sa iba usilujú o slávu a základy budúcej úcty si ešte nepoložili.“<sup>23</sup>



Obr. 1 Časť listu Jána Daniela Ribiniho Anne Pászthoryovej z 28. novembra 1796, v ktorom pisateľ spomína cestu Zmeškala a Beethovena do Bratislavy kvôli akadémii.

Ako sa zdá, Ribiniho a Beethovena delilo od ich posledného stretnutia niekoľko mesiacov, a tak mu Beethoven zrejme podrobne referoval o všetkom, čo sa odvtedy v jeho živote udialo: o veľkom umeleckom turné do Prahy, Drážd'an a Berlína, o úspechoch na dvore saského kniežat'a a kurfirsta ako aj na dvore pruského kráľa Fridricha Wilhelma II., ktoré mu umožňujú, aby v budúcnosti mohol žiť ako slobodný umelec. Na túto cestu, z ktorej sa mladý hudobník vrátil v lete, obsahovo nadviazala cesta do Bratislavy, pri ktorej išlo o preniknutie a rozšírenie jeho popularity v Uhorsku. V zásade môžeme vychádzať z toho, že Beethoven navštívil Bratislavu iba jedenkrát – v súlade s výpoveďou jeho priateľa Riesa: „Beethoven takmer nikam necestoval. V raných rokoch, na konci storočia, bol raz v Prešporke a v Pešti a raz v Berlíne.“<sup>24</sup>

**Časový rámeč** cesty bol zvolený priliehavo, v období, keď mesto žilo horúčkovitým životom počas zasadania Uhorského snemu, mimochodom, najkratšieho vôbec, a to vďaka napätej politickej situácii. Snem sa konal iba od 6. novembra do 11. decembra.

**Kto organizoval cestu?** Ak vychádzame z citovaných Ribiniho listov, tejto cesty sa zúčastnili

<sup>23</sup> THAYER II, 1922, 123. V súlade s týmto Thayerovým názorom musíme prijať skutočnosť, že nie knieža Lichnowsky sprevádzal Beethovena na tejto ceste, ale naopak, Lichnowsky umožnil Beethovenovi, aby sa pripojil k jeho ceste a mohol vystúpiť na cudzích dvoroch.

<sup>24</sup> *Beethoven hatte fast nicht gereiset. In seinen jüngeren Jahren, gegen Ende des Jahrhunderts, war er einmal in Presburg und Pesth und einmal in Berlin.* WEGELER – RIES 1838, 109.

iba účinkujúci a najväčšiu zásluhu na príprave pripisuje Ribini jednoznačne Zmeškalovi, s ktorým dosiaľ nikto nepočítal, hoci práve on mal najlepšie predpoklady k tomu, aby zaistil pre mladého umelca patričný rámec a priaznivé prijatie. Strávil tu štyri roky (1774 – 1778) a disponoval fungujúcou sieťou kontaktov v šľachtických rodinách a hudobníckych kruhoch. Úlohu pritom nepochybne zohrávalo aj jeho zamestnanie vo viedenskej Uhorskej dvorskej kancelárii.<sup>25</sup>

Na tomto mieste treba spomenúť aj hlasy, ktoré preferovali ako organizátora tejto umeleckej cesty knieža Karla Lichnowského, vtedy 35-ročného Beethovenovho mecéna, ktorý mu v tom čase poskytoval vo Viedni prýbytok aj svojich komorných hráčov.<sup>26</sup> Vzhľadom na vek ich nazývali „chlapčenským kvartetom“ a práve tu sa formoval základ ich budúceho majstrovstva a slávy ako interpretov Mozartových, Haydnových a Beethovenových kvartet.<sup>27</sup> Zatiaľ čo sa všeobecne uznáva, že Lichnowsky podnietil a realizoval Beethovenove česko-nemecké turné, hypotéza o jeho účasti na bratislavskom koncerte sa opiera iba o fakt, že tento excentrický šľachtic si dal vo Viedni vystaviť cestovný pas pre seba a svojho poľovníka v čase snemu. Pas, ktorý v (čiastkovom) archíve tejto rodiny objavil Zoltán Hrabussay už pred 50 rokmi<sup>28</sup> a opakovane o tridsať rokov neskôr Jürgen May,<sup>29</sup> však iba potvrdzuje zámer kniežaťa navštíviť Bratislavu a snem, prípadne ísť poľovať do blízkeho okolia so seberovnými účastníkmi snemu. Napokon, knieža bol vášnivým poľovníkom<sup>30</sup> a pas bol vystavený aj pre jeho sprievodcu, nemenovaného poľovníka (*cum uno Venatore*). Isté je však čosi iné: Lichnowského kompletne kvarteto, ktorým by sa tu bol mohol pochváliť ako Beethovenov viedenský mecén, v Bratislave vtedy nebolo – až na jedného člena (pozri ďalej).

**Kde sa konala akadémia?** Už samotný fakt, že kvôli tejto akcii dal popredný nástrojár Streicher dopraviť nástroj z Viedne, napovedá, že išlo o podujatie vo verejnom priestore, kde sa interpreti sami starali o nástrojové vybavenie. Naproti tomu v súkromných domoch, a tobôž šľachtických palácoch, bolo prestížnou otázkou hostiteľa, aby sa prezentoval vlastným bohatstvom,

<sup>25</sup> Bližšie pozri SCHIRLBAUER 2015, 246 – 248.

<sup>26</sup> Knieža Karl Alois Johann Nepomuk Lichnowsky (1761 – 1814), c. k. komorník. Lichnowského kvarteto, ktoré mal k dispozícii aj Beethoven, tvorili: Ignaz Schuppanzigh (pozri ďalej), Ludwig Sina (1778 – 1850), ktorého zvykol zastupovať osobne Lichnowsky, violista Franz Weiss (1778 – 1830) a violončelista Nikolaus Krafft (1778 – 1853). Niekedy zaskakoval za violončelistu jeho otec Anton (1752 – 1820) alebo Mikuláš Zmeškal.

<sup>27</sup> Realistický pohľad na tento ansámbľ zastáva bývalý predseda Viedenských filharmonikov, keď hovorí, že v rokoch 1794 – 1799 hráči nepodávali nijaké mimoriadne výkony, ale pravidelným účinkovaním u Lichnowského zažili vynikajúcu prípravu na profesionálnu dráhu. HELLSBERG 1979, 19.

<sup>28</sup> Pas vystavili 21. novembra 1796. Hrabussay v tejto súvislosti píše: *Je viac ako pravdepodobné, že Lichnowský si preto zažiadal o pas, aby mohol byť prítomný na Beethovenovej a prípadne aj na Schuppanzighovej akadémii.* HRABUSSAY 1967, 10. (Tu sa tiež nachádza transkripcia originálneho latinského textu pasu.)

<sup>29</sup> May, ktorý nespomína skorší Hrabussayov objav a jeho zverejnenie, oproti tomu píše o pase vystavenom 1. novembra 1796. MAY 1994, 32. Udaná signatúra dokumentu v Zemskom archíve v Opave (archív rodiny Lichnowských) je však u oboch autorov identická.

<sup>30</sup> S touto „dedičnou“ vášňou v rodine Lichnowských sa spájala aj produkcia loveckých zbraní na ich majetkoch v Hradci n. Moravici. Bližšie pozri SCHIRLBAUER 2019a, 11; HAVRLANT – TETŘEV 2016.

a nie tým, že je odkázaný na veľkorysú výpožičku nástrojára, hoci aj zo sídelného mesta. Hudobné podujatia verejného charakteru sa v zásade konali v Mestskom divadle (sála reduty) a v pálfyovskej záhradnej sále, ako vyplýva zo správ uverejnených v *Preßburger Zeitung*. V radničnej sieni hudobné produkcie nebývali. Divadlo, ktoré dal postaviť gróf Juraj Csáky v roku 1776, bolo určené počas snemu predovšetkým na divadelné a operné produkcie a koncerty s veľkým obsadením, ako napríklad oratóriá, či na podujatia za prítomnosti cisára, prípadne členov jeho rodiny.<sup>31</sup> Roku 1793 dal Csákyho syn gróf Ján Ľudovít zozadu pristaviť k divadelnej budove ďalšiu sálu, takzvanú redutu, ktorú prevádzkoval nájomca divadla,<sup>32</sup> a túto používali najmä na bály a rôzne slávnosti.<sup>33</sup> Do úvahy teda prichádza predovšetkým spomenutá pálfyovská záhradná „multifunkčná“ sála, ku ktorej sa ešte vrátíme.

V Beethovenovom prípade bola situácia trochu zložitejšia, lebo spomínané priestory (navyše aj Primaciálny palác) slúžili prednostne účelom snemu. A to znamenalo, že boli obsadzované podľa momentálnej potreby, ako prezrádza rukopis *Diarium oder Journale des Landtags (1796)* od Johanna von Vogta, ktorý sa nachádza v Rakúskej štátnej knižnici. Presný harmonogram zasadnutí zjavne nebol vopred stanovený. Navyše tak v Mestskom divadle, ako aj v sále reduty, sa konali oficiálne podujatia pre účastníkov snemu, často za prítomnosti kráľovských výsostí. Tým boli značne obmedzené aj možnosti usporiadať síce verejné, ale predsa len „neoficiálne“ kultúrne podujatie.

**Termín konania** akadémie by mal byť jasný, Beethoven napísal vo svojom liste jednoznačne: akadémia 23. novembra. Problém však je, že tento dátum nebol ničím doložený, ba ani noviny *Preßburger Zeitung*, ktoré inak reflektovali sprievodné podujatia snemu, koncert nespomenuli, a aj preto sa v minulosti vynorili pochybnosti, či sa vôbec uskutočnil. Nové fakty získané zo štúdia spomenutého rukopisu *Diarium* ako aj zo spravodajstva v dobovej tlači ma priviedli ku hypotéze, že Beethovenova akadémia sa nekonala 23. novembra, ako to Beethoven oznámil svojmu známemu, ale že ju pravdepodobne posunuli na neskôr. Dôvod spočíva v pohyblivej štruktúre programu snemových zasadnutí. K tomu však pristupuje aj ďalší detail, ktorý pri tejto otázke dosiaľ nehral podstatnú úlohu: je to avízo, správnejšie povedané „reklama“, zjavne dokonca platená, na koncert

---

<sup>31</sup> Divadlo s tromi podlažiami malo kapacitu okolo 650 divákov, orchestrisko mohlo pojať 40 – 50 hráčov. KORABINSKY 1786, 570 – 571.

<sup>32</sup> Pozri *Österreichische Blätter für Literatur, Kunst, Geschichte, Geographie* 7/276 (18.11.1847), sine num.

<sup>33</sup> *Der an das Theater anstoßende, sehr geräumige und niedlich dekorirte Redoutensaal, ist ringsherum mit einer Galerie für die Zuschauer und das Orchester versehen.* BALLUS 1823, 231. Ďalší popis pochádza z roku 1865: *Die städtische Redute ist ein grosser, hübsch ausgestatteter Saal, welcher mit dem Theater in einem Gebäude sich befindet, und mit einer Gallerie versehen ist. Eine Nebentriege verbindet den Saal mit den Lokalitäten zu ebener Erde, wo Kaffeehaus und Speisezimmer angebracht sind. Zur Faschingszeit findet hier jeden Sonntag ein Maskenball statt; der Saal wird übrigens auch zu anderen Bällen und zu Concerten benützt.* SZEKCSŐ 1865, 114. Mimochodom, árenda trvala spravidla šesť rokov. Pozri napríklad oznam, ktorým hľadali nového nájomcu v *Patriotisches Tageblatt für die kaiserlich-königliche Erblände* 2/30 a 31 (21. a 22.8.1800).



nasledujúceho dňa, ktorá vyšla v *Preßburger Zeitung*: „Správa zo sveta hudby. Dolupodpísaní virtuózi z Viedne budú mať česť budúci štvrtok 24. novembra usporiadať akadémiu v grófskej Pálffyho sále, na ktorej sa budú snažiť čo najlepšie odporúčať vysokej šľachte a ctenému publiku. Schuppanzigh a Menzel – c. k. Hofkammer-Musici.“<sup>34</sup>

Odhlíadnuc od toho, že výraz *Hofkammer-Musici* nemá dostatočnú výpovednú hodnotu, je tu znovu reč o Schuppanzighovi. Domnievam sa, že v skutočnosti nešlo o dve rôzne podujatia, 23. a 24. novembra, ale pravdepodobne iba o jedno, a to 24. novembra. Dôvody sú nasledovné: pre Beethovena bol takticky výhodný termín konania akadémie v taký deň, keď neprebíhali zasadnutia jednotlivých snemových výborov a neboli blokované vhodné priestory, kde sa mala uskutočniť akadémia. (Takto riešil otázku termínu niekoľko dní predtým mladý Hummel aj Franz Tost.) Vedenie snemu však v poslednej chvíli rozhodlo, že okrem plánovaných zasadnutí od 22. do 25. novembra musia prebehnúť dôležité zasadnutia výborov aj 23. novembra, počnúc 15. hodinou a s otvoreným koncom. Zasadnutia hornej komory (*Magnatentafel*) sa konali výlučne v prepychovom Primaciálnom paláci, zatiaľ čo zasadnutia stavov dolnej komory boli v sále reduty a ich výbory pracovali v pálfyovskej záhradnej sále – cez deň, ale aj vo večerných hodinách. Pre Beethovenovu akadémiu to znamenalo, že 23. novembra by boli absentovali práve tie vplyvné osoby, ktoré chcel mladý hudobník oslovit' svojim umením. Logickým riešením v takom prípade by bolo posunúť koncert na ďalší deň, 24. novembra, keď sa, mimochodom, uskutočnilo iba jedno dopoludňajšie snemové zasadnutie, s jediným bodom programu. Ani verejnosť nemohla byť dezorientovaná náhlou zmenou, lebo zatiaľ oficiálne neoznámili termín vystúpenia.

K tvrdeniu, že sa koncert konal 24. novembra, vedie aj ďalšia indícia. Súvisí s menom Menzel, ktoré je uvedené v citovanom reklamnom texte. Ide o huslistu z viedenskej Dvorskej kapely, známeho už v kontexte s Mozartom, v ktorom máme v Bratislave už štvrtého inštrumentalistu z Viedne, a to sotva možno považovať za náhodu. Ribini síce v liste spomenul iba troch hudobníkov, no tieto štyri konkrétne mená evokujú, že s najväčšou pravdepodobnosťou išlo o klavírne kvarteto:<sup>35</sup> Schuppanzigh a Menzel – husle, Zmeškal – violončelo a Beethoven – klavír. Vychádzajúc z vtedajšej koncertnej praxe Beethoven so Zmeškalom naozaj nemohli odohrať akadémiu iba ako duo. Ako vidieť, z Lichnowského kvarteta tu bol jedine Ignaz Schuppanzigh (1776 – 1830), mladý violista, vynikajúci partner pre hru v kvartete, ktorý sa v tom čase

---

<sup>34</sup> *Musikalische Nachricht. Unterzeichnete Virtuosen von Wien werden die Ehre haben kommenden Donnerstag den 24. November in dem hochgräflichen Pálffy-Saal eine Akademie zu geben, allwo sie sich dem hohen Adel und einem verehrungswürdigsten Publikum bestens anzuempfehlen suchen werden. Schuppanzigh, Menzel, c. k. Hofkammer-Musici. Pozri Preßburger Zeitung 32/94 (22.11.1796), 1188. V 20. storočí uverejnené citáty z tohto oznamu, žiaľ, neprenikli do medzinárodného povedomia, ako napríklad MAJOR 1952, 5; BOKESOVÁ 1961, 534; HRABUSSAY 1967, 9.*

<sup>35</sup> V skutočnosti by to nebola žiadna zvláštnosť, lebo na jednom z Beethovenových pražských koncertov toho istého roku (11. marca) hrali jeho *Kvinteto*, op. 16 vo verzii pre klavírne kvarteto. Pozri ALBRECHT 1996, 44.

preorientovával na husle.<sup>36</sup> Nebol členom *Hofmusikkapelle*. Franz Zeno Menzel (Mentzel, 1757 – 1823) bol činný ako huslista v Dvorskej kapele od roku 1787, no hral aj na viole. To, že Zmeškal zvykol prebrať violončelový part, je v literatúre už známe a jeho aktívnu spoluúčasť na prvom uvedení Beethovenovho opusu č. 1 u Lichnowského<sup>37</sup> v tomto období potvrdzuje aj iný Ribiniho list.<sup>38</sup> Akadémia teda nebola ani sólistickým vystúpením, ani koncertom s orchestrálnym sprievodom.

**Rekapitulácia predpokladanej situácie:** Beethoven pricestuje s tromi hudobníkmi (vrátane Zmeškala), Streicher, ako vyplýva z Beethovenovho listu, dal už medzitým dopraviť klavír, zrejme po Dunaji, za čo mu Beethoven ďakuje v liste odoslanom z Bratislavy 19. novembra. Súčasne mu oznamuje, že koncert, ktorý bol síce dávno prisľúbený, no zatiaľ bez presného termínu vzhľadom na nevyhnutnosť operatívne reagovať na aktuálne priestorové potreby počas snemu, sa bude konať 23. novembra. No len čo list odošle, situácia sa zmení: vhodné priestory sú obsadené a potenciálni návštevníci koncertu sú viazaní novými pracovnými povinnosťami. Dôsledkom toho akadémiu posúvajú o jeden deň a zverejnia citovaný reklamný text v *Preßburger Zeitung*, tri dni pred akciou.<sup>39</sup> Nie je to teda „nevšímavosť kritiky“, o ktorej písal Hrabussay – ale prečo tam nefiguruje aj meno Beethovena? Chýbajúce meno Zmeškala možno vysvetliť tým, že pre zamestnanca Uhorskej dvorskej kancelárie nebol takýto druh reklamy žiaduci. Pri Beethovenovi zasiahla možno náhoda, možno Schuppanzigh, ktorý sám seba už vtedy štylizoval do funkcie dôležitého usporiadateľa a možno tu pôsobil aj lokálpatriotizmus.<sup>40</sup> Meno 18-ročného miestneho rodáka Johanna Nepomuka Hummela, o ktorého koncerte písali *Preßburger Zeitung* s nadšením iba pár dní predtým<sup>41</sup> a vyzdvihovali jeho európske úspechy, bolo vtedy totiž väčším magnetom ako meno Beethovena, hoci mu vyšli tlačou už prvé kompozície. Navyše, v novom lexikóne označili oboch hudobníkov bez rozdielu ako „géniov“.<sup>42</sup> Bolo označenie *Hofmusici* príťažlivejšie? Finálne riešenie tejto otázky môže priniesť iba ďalší pramenný objav.

---

<sup>36</sup> SCHÖNFELD 1796, 55 – 56: *Sein eigentliches Instrument ist die Bratsche, welche er ganz ausgezeichnet gut spielt. Indessen scheint er seit einiger Zeit der Violine den Vorzug zu geben, welche er sowohl im Konzerte als auch im Quartette mit Gefühl, Anmuth und wahrer Kunst spielt.* Okrem toho sa tu spomína, že Schuppanzigh aj diriguje.

<sup>37</sup> „Tri Beethovenove triá (op. 1) mali byť po prvý raz predstavené umeleckému svetu na jednom zo soirée kniežaťa Lichnowského. Pozvali naň väčšinu umelcov a milovníkov hudby [...]“. (*Die drei Trios von Beethoven Opus 1 sollten zum erstenmale der Kunst-Welt in einer Soirée [sic!] beim Fürsten Lichnowsky vorgetragen werden. Die meisten Künstler u. Liebhaber waren eingeladen [...]*) WEGELER – RIES 1838, 84 – 85.

<sup>38</sup> Ribiniho list z 24. novembra 1794. DAVŽ 536 (67/9), publikovaný in SCHIRLBAUER 2019a.

<sup>39</sup> Termín oznámenia bol daný reálnymi vydavateľskými možnosťami. *Preßburger Zeitung* vtedy vychádzali v utorok a piatok, t. j. 18., 22. a 25. novembra.

<sup>40</sup> HRABUSSAY 1971, 60.

<sup>41</sup> *Preßburger Zeitung* 32/92 (15.11.1796), stĺpec 1164 avizovali Hummelov koncert, ktorý sa konal 18. novembra 1796 pod „vedením pána Horvata“.

<sup>42</sup> SCHÖNFELD 1976, 7 – 8 (*Beethoven*) a 10 (*Hummel*).

**Program.** Môžeme vychádzať z toho, že na programe bola najpravdepodobnejšie zvyčajná kombinácia komorných skladieb ako aj Beethovenove improvizácie. Možno teda predpokladať, že odznelo jedno (či dve?) triá z opusu č. 1 ako aj ďalšie skladby, ktoré mal predtým na programe v Berlíne či v Prahe, ako napríklad *Kvinteto* op. 16 vo verzii pre klavírne kvarteto.<sup>43</sup> Nemala to byť len prezentácia Beethovenovho umenia, zažiť mal aj zvuk moderného nástroja a získať tak viedenskému nástrojárovi nových zákazníkov. Treba pripomenúť, že pri sprostredkovaní nákupu klavírov z viedenských dielni figuroval pomerne často práve Mikuláš Zmeškal.<sup>44</sup>

**Ubytovanie umelcov.** Pozrime sa ešte na ďalšie okolnosti tohto hostovania. Kde bývali? Pravdepodobne v jednom z početných „hostincov“, čiže hotelov,<sup>45</sup> ktoré musel Zmeškal dobre poznať zo súkromných aj služobných ciest. Prípadne mala celá skupinka prenajatý byt (tak by sa dal chápať aj Beethovenov dovetok, že Matthäus Andreas Stein môže u neho prenocovať). Fakt je, že Beethoven býval so Zmeškalom v jednej izbe. Na tomto mieste citujme z Ribiniho listu zo 7. januára 1797 záver pasáže o Beethovenovi: „[Beethoven] sa ponosoval na Zmeškala. V Prešporku bývali na jednej izbe, a tak musel vydržať jeho všelijaké bizarnosti. Pedantéria s cestovnými hodinkami, nedôverčivosť a trochárčenie, s akou raz Schupancsikovi [sic!] dokonca zapovedal pohár piva, urážalo Beethovena, ktorý je vo všetkých týchto veciach jeho presným opakom.“<sup>46</sup> (Skutočnou „slovenskou“ perličkou je nasledujúca veta: „Teraz ma neprekvapuje, že bryndzový syr nie je, o ktorom, keď som ho naposledy navštívil, si predsavzal, že Vašej Milosti [Anne Pászthoryovej] pošle pár kusov. Jeho služobník ich má ešte dnes priniesť.“) Nuž, popudlivosť i prchkosť u Beethovena sa dajú očakávať, práve tak ako Zmeškalova korektnosť a do istej miery prehnaný pocit zodpovednosti za kolektív.<sup>47</sup> Napokon, vekový rozdiel nebol zanedbateľný: Zmeškal mal vtedy 37 rokov, Beethoven 26 a Schuppanzigh, už čoskoro nato známy ako veľký pôžitkár, ktorý ťažko odolával alkoholu, púhych 20.

Téza, že skladateľ prišiel na pozvanie grófa Karola Kegleviča a bol jeho osobným hosťom, sotva môže obstať vo svetle nových informácií, a to jednak z praktického dôvodu – palác bol v tom čase určite preplnený vysokopostavenými rodinnými príslušníkmi, ktorí boli poslancami „hornej komory“<sup>48</sup> – a jednak aj z logického dôvodu. Beethoven bol pre rodinu grófa Karola

---

<sup>43</sup> Bolo to v Prahe 11. marca 1796.

<sup>44</sup> LADENBURGER 2009. Ďakujem autorovi za dovoľenie citovať z jeho nepublikovaného rukopisu.

<sup>45</sup> Ako napríklad U divého muža, U zlatého orla, U čierneho orla, U zeleného stromu či Zlatá hus. ŠPIEZ 1987, 98, 198.

<sup>46</sup> *Über Zmeskalln hat er mancherley geklagt – sie wohnten in Preßburg auf einem Zimmer; da gab es also allerley mit seinen Bizarrerien auszustehen. Seine Pedanterey mit der Reiseuhr, sein Argwohn u. die Filzigkeit, mit der er einmal sogar Schupancsik'n ein Glas Bier versagte, beleidigten Beethoven, der in allen diesen Sachen sein Gegenfüßler ist.* Ribiniho list Anne Pászthoryovej zo 7. januára 1797. DAVŽ 536 (67/9).

<sup>47</sup> Názorný príklad takýchto Beethovenových reakcií pozri napríklad WEGELER – RIES 1838, 112.

<sup>48</sup> *Diarium oder Journale des Landtags. Acten, (1796) in das deutsche übertragen von Johann von Vogt* (MS), A-Wn, HAN 12940 (pozri tam uvedené menné zoznamy).

dovtedy neznámy, podľa Ribiniho spoznal najstaršiu grófovú dcéru až pri tejto príležitosti v Bratislave.<sup>49</sup> Ani Beethovenova oficiálna akadémia nemohla byť domácim koncertom u Keglevičovcov; gróf Karol by sa nebol „blamoval“, že si nemôže dovoliť moderný klavír. Na druhej strane je však viac ako zrejmé, že Beethoven u Keglevičovcov počas svojho pobytu (možno štvordňového, možno týždňového, možno dlhšieho?) hral, v prítomnosti hostí, medzi ktorými asi nechýbali grófovi bratia a bratranci ako aj ďalší aristokrati. To napokon vyplýva aj z informácie, že sa v Bratislave oboznámil s hrou Keglevičovej dcéry a bol ňou nadšený. Takáto príležitosť mohla nastať skutočne iba v domácom prostredí, mladé kontesy sa nezvykli predvádzať sólisticky na verejnosti. Bolo by preto vhodné zjednotiť sa na vedecky podloženej formulácii: počas pobytu v Bratislave roku 1796 hral Beethoven okrem akadémie s veľkou pravdepodobnosťou aj v Keglevičovom paláci (teda v salóne, ktorý za minulého režimu slúžil ako koncertná sála Štátneho konzervatória a hudobných katedier Vysokej školy múzických umení).

**Bratislavskí hudobníci.** Nevieme, kto z nich sa zúčastnil na prípravách podujatia, odkázaní sme iba na domnienky. Najčastejšie sa spomína Heinrich Klein, učiteľ na Normálnej škole a nástupca Riglera.<sup>50</sup> Na veľké počudovanie sa pri žiadnej z hypotéz nepamätalo na Franza Paula Riglera, skladateľa, teoretika aj excelentného klaviristu, vynikajúceho a váženého učiteľa klavírnej hry a spevu a riaditeľa hudobného oddelenia tejto školy od roku 1779. Dôvodom „zabudnutia“ môže byť len fakt, že Rigler v tom čase už nežil – zomrel nečakane iba mesiac predtým (17. október) počas krátkeho pobytu vo Viedni, a tak zjavne pre historikov už nefiguroval medzi možnými vplyvnými osobami. Nemožno pritom vylúčiť, že Rigler ako jeden z najvzdelanejších hudobníkov v meste a autor významných hudobnopedagogických publikácií, ktorý udržiaval čulé kontakty s hudobnými kruhmi v sídelnom meste,<sup>51</sup> a tak stelesňoval všetky predpoklady spolupracovníka priamo na mieste, podstúpil cestu do Viedne, ktorá mu ukončila život, aj v tejto záležitosti. Náhle uprázdnené miesto v skupine propagátorov Beethovenovej akadémie by muselo vtedy spôsobiť isté komplikácie. O možnosti stretnutia Beethovena s Johannom Nepomukom Hummelom v Bratislave sa už písalo viackrát,<sup>52</sup> ale v meste vtedy žilo pomerne veľa hudobníkov – profesionálov ako aj neprofesionálnych takzvaných diletantov z radov šľachticov.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Tvrdenie, že Beethoven bol hosťom Keglevičovcov zamietla mimochodom už pred 50 rokmi Marie Tarantová vo svojich dvoch štúdiách: TARANTOVÁ 1965a; TARANTOVÁ 1965b.

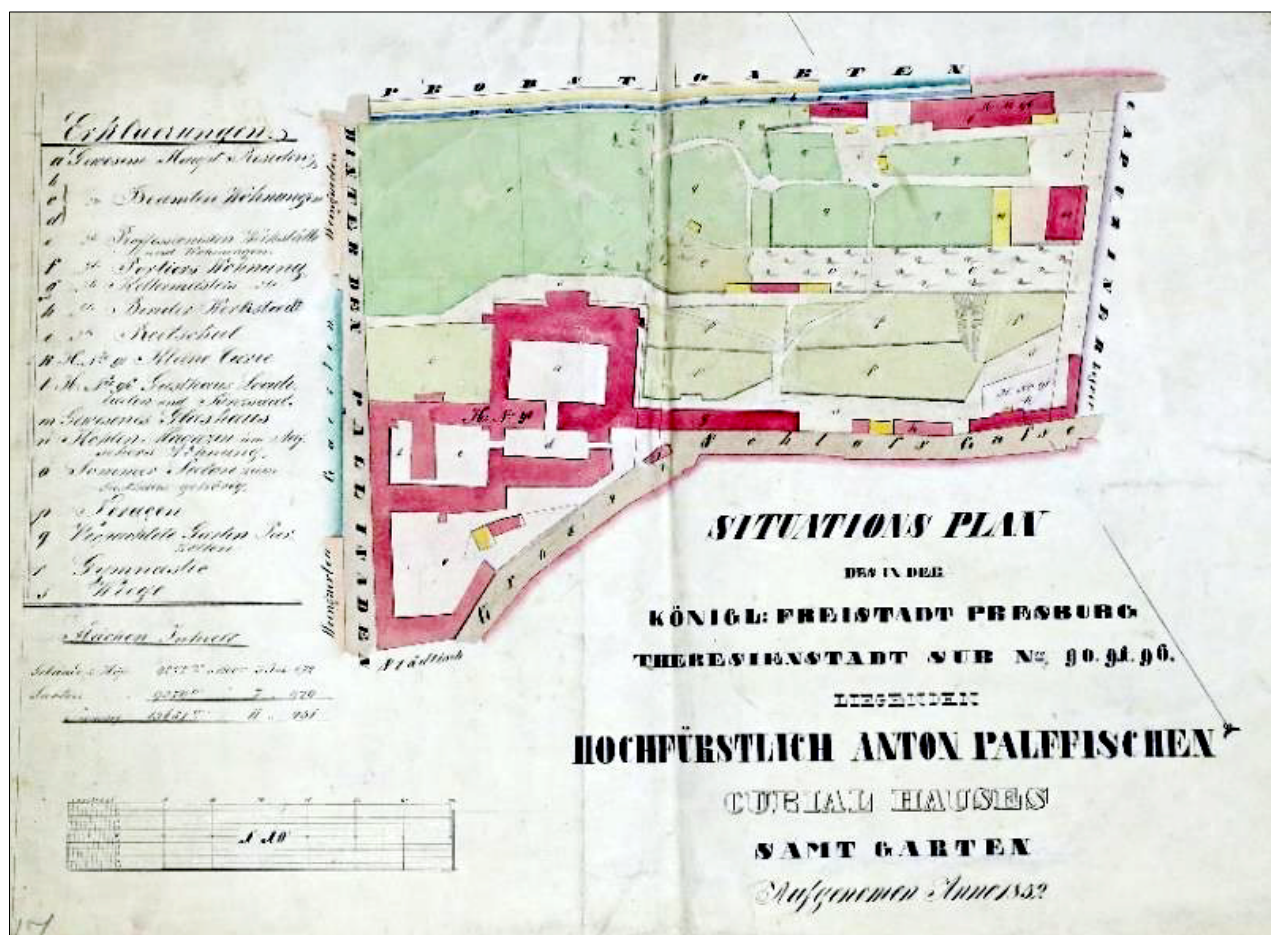
<sup>50</sup> Kleinove styky s Beethovenom sú zdokumentované až z neskoršieho obdobia, automaticky sa však predpokladá, že obaja menovaní sa stretli či zoznámili pri tejto príležitosti v roku 1796.

<sup>51</sup> Okrem toho mohol byť Rigler v priamom kontakte s Mikulášom Zmeškalom. Eva Szórádová vyslovila predpoklad, že Rigler mohol byť Zmeškalovým učiteľom hudby počas jeho gymnaziálnych rokov v Bratislave 1774 – 1778. SZÓRÁDOVÁ 2016, 178 – 179.

<sup>52</sup> Napríklad BALLOVÁ 1972, 18.

<sup>53</sup> Franz Xaver Kleinheinz (1765 – 1832), učiteľ hudby, skladateľ a dirigent, ktorého meno sa tiež spomína v tejto súvislosti, sa však presťahoval z Bavorska do Viedne až roku 1799. Ako učiteľ hudby pôsobil v rodine Brunsvikovcov, a teda aj v Bratislave, až po tomto dátume. STEBLIN 2016, 173.

**Pálffyovská záhradná sála?** Hudobné akademie, koncerty sa usporadúvali najčastejšie v tejto sále, ktorá sa zrejme prenajímala pre každý prípad osobitne. Nachádzala sa v záhradnej rezidencii grófa Pálffyho, postavenej v 17. storočí, známej aj ako „Pálffyho dvor“. Areál sa rozprestieral za mestskými hradbami, na teréne, ktorý sa v plochých terasách zvažoval od hradu až ku klášturu kapucínov (obr. 2). Práve v blízkosti kláštora bol zadný vchod do pálfyovskej rezidencie, cez ktorý sa chodilo aj do záhradnej sály. „V záhrade sa nachádzala aj budova divadla, ktoré predtým slúžilo



Obr. 2 Situačný plán Pálffyho záhradnej rezidencie z roku 1852. V pravom hornom rohu sa nachádza dlhá budova označená ako „hostinec“ (reštaurácia) s vedľajšími miestnosťami a tanečnou sálou.<sup>54</sup>

na rôzne podujatia“, píše koncom 18. storočia Korabinský.<sup>55</sup> Vtedy mala záhrada ešte charakter francúzskej barokovej záhrady s terasami a bosketmi. Neskôr ju upravili v štýle anglického parku, až napokon došlo k tomu, že niekdajšia kniežacia pálfyovská záhrada spustla a rozdelenú do viacerých parciel ju prenajali.<sup>56</sup> Popis samotnej sály, z ktorej sa zatiaľ nenašla žiadna obrazová

<sup>54</sup> Archív mesta Bratislavy, Zbierka máp a plánov, inv. č. 876-1.

<sup>55</sup> *Der Garten ist auch mit einem Theatergebäude versehen, welches ehemals zu verschiedenen Unterhaltungen diente.* KORABINSKY 1786, 565. Autor uvádza, že na hradnom vršku sa nachádza Pálffyho dvor s kaplnkou a príjemnou záhradou, do ktorej sa vchádza zo *Schluttergasse*, dnešnej Zochovej ulice. Pozri tiež FIDLER 2015, 103.

<sup>56</sup> BALLUS 1823, 233; SZEKCSŐ 1865, 115.

dokumentácia, existuje síce až z roku 1823, ale to nič neuberá na jeho informatívnej hodnote: „Je oveľa menšia ako sála reduty, ale práve tak vzorne a pekne zdobená, a má galériu ako aj potrebnú bufetovú miestnosť, reštauráciu a fajčiarnu.“<sup>57</sup> Sála slúžila na koncerty a vo fašiangovom období sa v nej usporadúvali bály. Svedectvom toho, že v čase uhorského snemu ju naplno využívali, je nasledovný príklad: v novinách vyšiel vopred oznam – „publikandum“ – nielen o zákaze hazardných hier v lokáloch, ale aj o úradnej regulácii poplatkov za jazdy mestskými nájomnými kočmi a fiakrami s konkrétnou destináciou „Pálffyho dvor“.<sup>58</sup> Tu si dovoľím oponovať názoru vyslovenému pred polstoročím, že totiž Beethoven v pálfyovskej sále nemohol vystupovať z dôvodu, že ho kvôli jeho demokratickému zmýšľaniu nepozývali na „dvorské podujatia“. Jeho akadémia však nebola dvorským podujatím a umelec síce vnímal mnohé nespravodlivosti režimu a mal k nim odmietavý postoj,<sup>59</sup> no zatiaľ nemal neotrasiteľné miesto v spoločnosti, v 26 rokoch si skôr dával pozor, aby si nijako neznemožnil šancu predviesť svoje dielo na verejnosti.

Samozrejme, ešte stále nemôžeme úplne vylúčiť možnosť, že všetci spomenutí účinkujúci absolvovali akadémiu v priestoroch niektorého šľachtického paláca, aj keď bratislavské paláce nedosahovali rozmery viedenských či pražských. Stačí si pripomenúť prípad uhorsko-sedmohradského kancelára a župana bratislavskej stolice grófa Karola Pálffyho (od roku 1807 kniežaťa), ktorý žil striedavo vo Viedni a v Bratislave – bol totiž Zmeškalovým nadriadeným. Jeho meno sa vynára v súvislosti s pálfyovskou záhradnou rezidenciou, a tým aj so záhradnou sálou. Veľa otázok zostáva otvorených, napríklad: kto skutočne zorganizoval akadémiu? Konala sa v prospech Beethovena? A kto mu akciu vopred financoval? V konečnom dôsledku išlo ale aj o také „banálne“ detaily, ako je predpredaj vstupeniek, reklama, prenajatie a prispôbenie sály – hoci aj vo vtedajšej a nám viacmenej neznámej forme – a podobne. A rovnako nezodpovedané sú aj otázky konkrétneho programu akadémie a jej dokumentovaného miesta konania, ako aj dĺžky Beethovenovho pobytu (tvrdenie o 9 dňoch je fabuláciou, podobne ako aj „časté“ Beethovenove návštevy v Bratislave).<sup>60</sup> Dokázané sú Beethovenove styky v Bratislave roku 1796 zatiaľ iba s grófskou rodinou Keglevičovcov von Buzin, v prvom rade s mladučkou Barbarou Keglevičovou, ktorej Beethoven venoval štyri významné skladby: *Sonátu Es Dur*, op. 7, *Koncert C Dur*, op. 15 (vydaný roku 1801),<sup>61</sup> *10 variácií na tému „La stessa, la stessissima“* zo Salieriho *Falstaffa*, WoO 73 (vydané roku 1799) a *Variácie F Dur*, op. 34 (vydané roku 1803).

---

<sup>57</sup> *Er ist um vieles kleiner als der Redoutensaal, aber ebenfalls reinlich und nett verziert, und mit einer Gallerie, nebst den erforderlichen Kredenz-, Tafel- und Rauchzimmern, versehen.* BALLUS 1823, 232.

<sup>58</sup> Poplatok do cieľovej stanice označenej ako *Pálffy-Hof* smel byť maximálne 20 grajciarov. Pozri *Preßburger Zeitung* 32/89 (4.11.1796), 1135.

<sup>59</sup> Bližšie pozri RONGE 2018, 9.

<sup>60</sup> Pozri napríklad KLODNER 1960, 12.

<sup>61</sup> Vydanie vyšlo už s venovaním vydatej kňažnej Odescalchiovej.

**Keglevičovci** (Keglevich). Keďže sa v literatúre vyskytujú nepresné a mátauce informácie o rodinných príslušníkoch, niekoľko z nich uveďme na pravú mieru. Údaje o grófovi Karolovi, Babetinom otcovi, sa v literatúre najčastejšie zamieňajú s jeho bratom Jozefom (II.) a nesprávne sa mu pripisujú Jozefove funkcie. Tak napríklad slobodný Jozef (1729 – 1798) a nie Karol bol turnianskym županom a tiež zastával funkciu strážcu uhorskej koruny v Bratislave.<sup>62</sup> Tajný radca Karol (1739 – 1804) sa orientoval najprv na vojenskú kariéru,<sup>63</sup> ktorú v roku 1778 ukončil, pravdepodobne z dôvodu, aby sa mohol oženiť a zaistiť tak pokračovanie rodu, ktorého korene siahajú až do 14. storočia. V prvej polovici 18. storočia mal tento vtedy už aristokratický rod líniu chorvátsku a líniu uhorskú, ktorá sa od generácie Babetinho starého otca ešte ďalej rozdelila. Prvú vetvu tvoril jej starý otec Jozef (I.), ktorý ku svojim menším panstvám získal ženbou panstvo Topoľčianky so zámkom a jeho žena prikúpila palác v Bratislave na Panskej ulici. Druhú vetvu predstavoval brat Babetinho starého otca Gabriel, ktorého rodina žila na území dnešného Maďarska. Babetin otec, gróf Karol, využíval s manželkou a deťmi zdedený palác na Panskej ulici č. 27, ktorý po zrušení mestských hradieb zväčšili.<sup>64</sup> Jeho ďalší bratia žili mimo Bratislavy.<sup>65</sup> Po smrti najstaršieho brata Karol prevzal funkciu turnianskeho župana.

Barbara, ktorú prezývali Babeta, bola pokrstená 8. októbra 1779 v Bratislave (Prešporoku) ako prvorodená dcéra grófa Karola,<sup>66</sup> v nasledujúcom roku prišiel na svet František,<sup>67</sup> po ňom dve dievčatá a napokon Ján Nepomuk (1786 – 1856). Babeta s bratmi mala za súkromného učiteľa hudby

---

<sup>62</sup> Jozef (II.) Keglevič mal takzvané lepšie postavenie: bol jedným z 36 komorníkov (*Kammerherr*), ktorých si osobne vybral cisár Jozef II. a ktorí zastávali skutočnú službu pri dvore. PICKL VON WITKENBERG 1908, 167 – 169. Gróf Jozef sa pohyboval v najvyšších viedenských kruhoch, ako prezrádzajú denníky grófa Zinzendorfa, v ktorých sa objavuje jeho meno priebežne už od roku 1761 (pozri BREUNLICH – MADER 1997; KLINGENSTEIN – FABER – TRAMPUS 2009). Jozef Keglevič sa tiež zúčastňoval na Mozartových abonentných koncertoch v roku 1784. DEUTSCH 1941, 229. Taktiež bol jedným z cisárových hostí na slávnostnom uvedení dvoch Salieriho scénických diel v oranžérii Schönbrunnu vo februári 1786. *Protocollum aulicum in Cerimonialibus de anno 1786*), 7. Februar 1786. Viedeň, *Österreichisches Staatsarchiv, Abt. Haus- Hof- und Staatsarchiv*), dostupné na <phaidra.univie.ac.at/view/o:33> [cit. 20.8.2019].

<sup>63</sup> Podrobnosti pozri SCHIRLBAUER 2019a, 27.

<sup>64</sup> HUPKO – OBUCHOVÁ 2012, 93 – 94. Otázka vlastníctva paláca na konci 18. storočia však ešte nie je úplne objasnená.

<sup>65</sup> Najstarší brat Jozef (1729 – 1798) bol slobodný. Keď uhorskú korunu z Bratislavy previezli do Viedne, jeho povinnosť byť v Bratislave sa skončila a reprezentatívne bývanie tam nepotreboval. Ostatní bratia chronologicky: Ján Nepomuk (1730 – 1777) bol v armáde, Žigmund (1732 – 1805) bol titulárnym biskupom, žil a pôsobil zväčša v Trnave, Joachim (1737 – ?), Karol (1738), Xaver (1741 – 1775) a Štefan (1743 – 1793) sa dali na vojenskú dráhu. Do úvahy som nebrala dievčatá, narodené v rokoch 1736 a 1746. Traja bratia – Jozef, Karol a Ján – sa stali cisárskymi komorníkmi, a to si vyžadovalo plnenie reprezentačných povinností aj vo Viedni. WITKENBERG 1908.

<sup>66</sup> Štátny archív Bratislava, fara Kostola sv. Martina, Matrika narodených 20, pag. 2: 8. Oktober 1779: Barbara Anna Aloysia. [Eltern]: Ill[ustrissimus] D[omi]nus Comes Carolus Keglevics de Buzin Camerarius Aulicus et Ill[ustrissim]a D[omi]na Catharina nata Zichy. [Paten]: Excell[tissimus] D[omi]nus Philippes e Com[es]. A Battyán. Generalmajor et Ex. D[omi]na Comitissa ejus dem nata D[omi]na Prény. NB. vocatur Barbara. Ex Civi[tatae].

<sup>67</sup> Správny dátum narodenia je 24. novembra 1780: Franciscus Seraphinus Carolus Aloysius. [Vater, Mutter:] Ill[ustrissimus] Dominus Comes Carolus Keglevich de Buzin Camerarius Regius et Catharina nata Comitissa Zichy. Štátny archív Bratislava, fara Kostola sv. Martina, Matrika narodených 20, pag. 185.

Josepha Schodla (1765 alebo 1767 – 1837, obr. 3), minimálne v rokoch 1790 až 1796.<sup>68</sup> Najlepšou vizitkou jeho pedagogických schopností je Beethovenov pochvalný úsudok o jej klavírnej hre. Bol žiakom Franza Paula Riglera,<sup>69</sup> neskôr sa profiloval ako zakladajúci člen bratislavského Spolku slobodných umelcov a učiteľ'ov jazyka ako aj Cirkevného hudobného spolku.<sup>70</sup>



Obr. 3 Podobizeň Josepha Schodla, učiteľa hudby grófký Barbary Keglevičovej na litografii Friedricha Miletza.<sup>71</sup>

Mimochodom, v roku Beethovenovej návštevy vyšla tlačou óda vo francúzskom jazyku *A Mademoiselle Babette Comtesse de Keglevits* od Juraja Alojza Belnaya.<sup>72</sup> Belnay nebol žiaden neznámy človek, vtedy vyučoval dejiny práva na Kráľovskej akadémii, neskôr sa profiloval ako

<sup>68</sup> SZÓRÁDOVÁ 2016, 193, ako aj zápisy narodenia Schodlových detí v matrikách fary Sv. Martin, Bratislava (*Claviermeister bei der Gräfin Keglevich*, Štátny archív Bratislava, fara Kostola sv. Martina, Matrika narodených 22, 8. novembra 1791, pag. 35; *illustrissimus Dominus Comes Joannes Nepomucenus Keglevics cum sorore sua ill[ustrissi]ma Domicell[a]. Comitissa Barbara*, Štátny archív Bratislava, fara Kostola sv. Martina, Matrika narodených 24, 14. mája 1796, pag. 259). Autorke Eve Szórádovej patrí vďaka za upozornenie na túto skutočnosť.

<sup>69</sup> V rokoch 1784 až 1788 dosiahol úspechy ako Riglerov žiak v klavírnej hre a hre generálneho basu. SZÓRÁDOVÁ 2016, 193.

<sup>70</sup> BALLOVÁ 1973, 321 – 323.

<sup>71</sup> Slovenská národná galéria, sign. G 9185, reprodukcia dostupná na <[https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.G\\_9185](https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.G_9185)> [cit. 20.10.2020].

<sup>72</sup> *Annalen* 1810, 117 – 119.



majiteľ tlačiarne a literát.<sup>73</sup> Ťažko je odhadnúť, aká bola vtedy reakcia na týchto 24 oslavných veršov adresovaných 17-ročnej kontese.

Karol aj Jozef Keglevičovci žili striedavo vo Viedni a v Bratislave, prípadne aj v Pešti či Budíne, ostatne ako väčšina uhorských aristokratických rodín, pričom gróf Karol trávil leto s rodinou v Topoľčiankach. Zatiaľ čo v Bratislave rodina vlastnila palác, vo Viedni obývala byt primeraný Karolovmu spoločenskému postaveniu v dodnes zachovanom barokovom dome na Anenskej ulici.<sup>74</sup> Na tejto adrese dával Babete hodiny Beethoven, ktorý vtedy žil iba pár krokov ďalej. V rodine sa tradovalo, že skladateľ k nej chodieval cez ulicu celkom neformálne „v župane, papučiach a nočnej čiapke“.<sup>75</sup> Dozista to neboli hodiny v bežnom zmysle slova a vyučovanie tiež nemalo systematický charakter. Skôr by sme si mali predstaviť nepravidelné a neformálne „stretnutia“ pri klavíri, za ktoré ani Beethovena nehonorovali bežným spôsobom. *Sonátu Es Dur*, ktorú jej venoval, začal komponovať ešte v roku 1796, pokračoval v nasledujúcom roku a v októbri 1797 vyšlo dielo tlačou vo vydavateľstve Artaria. Skladateľova poznámka, ktorú napísal na jednom hárku (dnes je to list z takzvaného Kafkovho skicára), sa dnes už všeobecne chápe v zmysle: *geschrieben und gewidmet das Con[zert] B.[abette] C.[eglevics] als Andenken seines Aufenthaltes in P.[ressburg]*<sup>76</sup> a že teda Beethoven mal na mysli *Klavírny koncert C Dur*. O mieste „Pressburg“ sa už nepochybuje.<sup>77</sup>

Babeta sa ešte ako nepĺnoletá roku 1801 vydala vo Viedni<sup>78</sup> za ríšske knieža Inocenca Odescalchiho,<sup>79</sup> príslušníka jednej z najvýznamnejších talianskych aristokratických rodín. Mladý pár sa natrvalo usadil vo Viedni. V priebehu nasledujúcich desiatich rokov prišli na svet tieto deti: Carolus Benedictus Josephus Ignatius (1801 – 1802),<sup>80</sup> Innozenz (1803 – 1803),<sup>81</sup> Carolina Maria

---

<sup>73</sup> Juraj Alojz Belnay (1765 – 1809), profesor všeobecných a uhorských dejín na Kráľovskej akadémii v Bratislave, bol známy spočiatku ako autor kritického spisu, v ktorom v súlade s požiadavkami cisára Leopolda II. bojoval za to, aby boli v úradoch zamestnaní aj nešľachtici, a teda vystupoval proti konzervatívnemu postoju uhorských stavov. Od roku 1802 vlastnil tlačiarňu a kníhkupectvo v susedstve Keglevičovcov, neskôr vydával latinské noviny. GRÄFFER – CZIKANN 1835, 254; WURZBACH 1856, 248; ORTVAY 2006, 32.

<sup>74</sup> Terajšie číslo domu 10 na Annagasse, ústiacej do Kärntnerstrasse. Identifikáciu keglevičovského bytu pozri SCHIRLBAUER 2019a, 31.

<sup>75</sup> Pozri autorkinu identifikáciu tohto Beethovenovho bydliska, SCHIRLBAUER 2019a, 31. Text v origináli: *Er [Beethoven] hatte die Marotte – eine von den vielen – daß er, da er vis-a-vis von ihr wohnte, in Schlafrock, Pantoffeln und Zipfelmütze zu ihr ging und ihr Lectionen gab*. Tieto slová citoval Nottebohm z listu nemenovaného synovca Babety Keglevičovej. NOTTEBOHM 1887, 512 (pozn.). Nemenovaným synovcom bol pravdepodobne hudobne vzdelaný mecén Karol František Keglevič (1806 – 1882), syn jej brata Antona Františka.

<sup>76</sup> NOTTEBOHM 1887, 511 – 512. V preklade: „Kon[cert] skomponovaný a venovaný Babete Keglevičovej ako spomienka na pobyt v P[rešporku].“ Faksimile pozri KERMAN 1970, fól. 59r.

<sup>77</sup> V jednom sa názory rozchádzali: zatiaľ, čo Nottebohm rozumel pod neúplným slovom *Con.* „Concert“, Hugo Riemann ho vysvetľoval ako *Comtesse*. Pozri THAYER II, 1922, 52 (pozn. 2).

<sup>78</sup> Svadba sa konala 10. februára 1801 vo Svätoštetfanskej katedrále, pozri SCHIRLBAUER 2019a, 33 – 34.

<sup>79</sup> Inocenc Erba-Odescalchi (1778 – 1833).

<sup>80</sup> Narodený 25. novembra 1801 vo Viedni. Podrobné údaje ku všetkým narodeniam: SCHIRLBAUER 2019a, 34 – 35.

<sup>81</sup> Miesto a presný dátum narodenia a úmrtia sú neznáme.

Leopoldina (1804 – 1814),<sup>82</sup> Livius Ladislaus Joannes Ignatius (1805 – 1885),<sup>83</sup> Augustus Antonius Johannes Aloisius (1808 – 1848),<sup>84</sup> Caecilia Adele Catharina Aloisia (1809 – 1847),<sup>85</sup> Marie Anna Christina Paulina (1810 – 1866),<sup>86</sup> Victoria Adelhaides Maria Ludovica Antonia (1811 – 1889).<sup>87</sup>

Týchto desať rokov Babetu tragicky poznačilo: dve z ôsmich detí skoro po narodení zomreli, pochovala oboch rodičov,<sup>88</sup> nato nasledovala nevyliciteľná choroba a tragická smrť jedného z bratov,<sup>89</sup> čo prežívala takmer z bezprostrednej blízkosti, ako aj úmrtie svokra. Všetky tieto udalosti vyčerpali jej organizmus a dozaista viedli aj k tomu, že ako 33-ročná podľahla vtedy zákernej tuberkulóze. Zomrela vo Viedni 18. apríla 1813, miestom posledného odpočinku sa stala keglevičovská krypta v kostole v ich rodových Topoľčiankach. Posledným svedectvom jej mimoriadnych klaviristických schopností je veta „U kňažnej Odescalchiovej, rodenej grófký Keglevičovej, sa snúbi najväčšia zručnosť s dokonalou interpretáciou“, ktorú zverejnil popredný kultúrny časopis, sumarizujúci vtedajších neprofesionálnych klaviristov vo Viedni.<sup>90</sup> Okrem toho je to *Sonáta pre klavír a husle* od Jána Ľudovíta Csákyho, ktorá vyšla tlačou s venovaním kňažnej roku 1812.<sup>91</sup>

Ovdovelý Odescalchi (1788 – 1833), ktorý už vtedy patril aj k uhorským magnátom, zachoval vernosť Bratislave aj po manželkinej smrti.<sup>92</sup> Zdržoval sa tu častejšie najmä v dvadsiatych rokoch 19. storočia, ešte pred sobášom s grófkou Henrietou Zichy-Ferraris.<sup>93</sup> Bol nielen viceprezidentom

---

<sup>82</sup> Narodená 31. januára 1804 vo Viedni. Dátum a miesto úmrtia sú neznáme.

<sup>83</sup> Narodený 21. septembra 1805. Livius ríšske knieža Odescalchi, vojvoda zo Sarmie a Bracciana, prevzal rodinné majetky v Taliansku, kde aj žil. K jeho potomkom – a teda aj priamym potomkom Babety Keglevičovej – patrí dnes Riman Carlo principe Odescalchi (narodený roku 1954).

<sup>84</sup> Narodený 2. januára 1808, zostal žiť na majetkoch v Solčanoch. Jeho potomkovia žili na Slovensku až do roku 1945.

<sup>85</sup> Narodená 10. júla 1809 v Topoľčiankach. Bola vydatá za bratranca Karola Kegleviča, jediného syna Babetinho staršieho brata Františka. Pozri aj pozn. 97.

<sup>86</sup> Narodená 25. júla 1810.

<sup>87</sup> Narodená 2. novembra 1811.

<sup>88</sup> Otec, gróf Karol Keglevič, zomrel roku 1804, matka v roku 1809. Pozri SCHIRLBAUER 2019a, 35.

<sup>89</sup> Franz Anton zomrel vo Viedni roku 1811 ako 31-ročný. Bližšie pozri SCHIRLBAUER 2019b.

<sup>90</sup> *Fürstinn Odescalchi geb. Gräfin v. Keglevits, vereinigt die größte Fertigkeit mit einer vollendeten Ausführung*. Pozri *Vaterländische Blätter* [1]/7 (31.5.1808), 52.

<sup>91</sup> *Sonate pour le Piano-Forte et Violon composée et dédiée a Son Altesse Madame la Princesse D'Odescalchi née Comtesse de Keglevich par Son très humble et très obeissant Serviteur Jean Louis Comte de Csáky*. Wien: Magasin de l'Imprimerie chimique I. R. [1812].

<sup>92</sup> Po smrti manželky mu pripadla časť jej majetkov (Solčany, Skýcov a iné). Solčany, už v roku 1786 s panským sídlom (pozri KORABINSKY 1786, 718), prešli po smrti Babety na jej manžela, po jeho smrti na ich syna Augusta Odescalchiho a jeho potomkov. Rodina Odescalchiho prestavala pôvodnú budovu na kaštieľ (dnes zničený) v rokoch 1818 až 1820. Inventár rodového archívu Odescalchi – pozri bližšie materiál Štátneho archívu v Ríme: *Inventario 413, Archivio Odescalchi di Bracciano*. Roma: Archivio di Stato di Roma 2016, panstvo Solčany na strane 206 (*Szolesan. Lavori al Castello e giardino. Piante e prospetti*), dostupné na <<http://www.cflr.beniculturali.it/Inventari/pdf/413.pdf>> [cit. 20.10.2020]; LUKÁČ 2017, 2.

<sup>93</sup> Svadba sa konala 13. marca 1831 na Odescalchiho panstve Solčany. BEŇOVÁ 2016, 23.

Gesellschaft der Musikfreunde vo Viedni<sup>94</sup> ale aj protektorom bratislavského Cirkevného hudobného spolku<sup>95</sup> a zúčastňoval sa na hudobnom živote mesta.

Z keglevičovskej rodiny žil v Bratislave Babetin synovec gróf Karol,<sup>96</sup> ktorý pôsobil ako mecén, spoluzakladal bratislavský Cirkevný hudobný spolok a aktívne sa podieľal na abonentných akadémiách spolku ako dirigent a klavírny korepetítor. Okrem toho bol aj jeho viceprotektorom a čelným dirigentom a tiež komponoval.<sup>97</sup> V Bratislave pôsobila ako sopranistka aj vzdialená príbuzná, markíza Eleonóra Erba-Odescalchiová, rodená Khevenhüllerová.<sup>98</sup> Pozornosť si však zaslужuje dosiaľ opomínaná skutočnosť, že keglevičovská rodina všeobecne inklinovala k hudbe a hudobnému divadlu. Okrem spomenutých osôb to boli aj obaja Babetini bratia,<sup>99</sup> synovec Štefan Keglevič<sup>100</sup> a ešte v 18. storočí strýko Jozef Keglevič, ktorý bol priamo spojený s históriou dvorských divadiel vo Viedni,<sup>101</sup> ako aj brat jej starého otca, ktorý dal dokonca vo svojom kaštieli postaviť rokokové divadlo.<sup>102</sup>

Na záver uveďme pár slov o našom „informátorovi“ Ribinim. Po niekoľkoročných pracovných úväzkoch v cudzine sa usadil natrvalo do Viedni a stal sa sekretárom cisársko-kráľovskej Komisie pre výstavbu vodných kanálov, kde mohol naplno preukázať aj svoju prírodovedeckú kompetenciu. Jeho pôvodne blízke vzťahy s Beethovenom pravdepodobne časom ochladli – súdiac podľa toho, že v beethovenovskej literatúre nájdeme o ňom v podstate iba dve zmienky<sup>103</sup> a párkrát ho spomínajú v rozsiahlej, zatiaľ málo publikovanej korešpondencii brunsvikovskej rodiny. Zomrel 16. januára 1820 vo Viedni, sedem rokov pred Beethovenom, trinásť pred Zmeškalom.

---

<sup>94</sup> Bolo to v období rokov 1818 – 1821. V tejto funkcii Odescalchi vyjednával s Beethovenom ohľadne kompozície oratória *Der Sieg des Kreuzes*. LADENBURGER 2002, 266.

<sup>95</sup> BALLOVÁ 1972, 34, 46.

<sup>96</sup> Karol Keglevič bol Babetiným synovcom a súčasne zaťom, keďže sa oženil s jej dcérou Cecíliou. Správny dátum jeho narodenia je 3. február 1806. Štátny archív Bratislava, fara Kostola sv. Martina, Matrika narodených 26, pag. 154.

<sup>97</sup> Karol Keglevič komponoval menšie klavírne skladby, napríklad *3 Quadrilles, Walzer mit Trio und Coda, Grand Marsch in C, 6 Walzer mit Coda, Cinq Quadrilles francaises sur des motifs favoris*. Všetky vyšli u Diabelliho vo Viedni.

<sup>98</sup> *Verzeichnis* 1865; *Der Wanderer* 24/46 (23.2.1837), 128; *Der Wanderer* 24/84 (8.4.1837), 336; *Adler* 6/210 (7.9.1843).

<sup>99</sup> O Františkovi Keglevičovi je známe, že mal blízky vzťah k opernému divadlu vo Viedni, podobne ako aj najmladší Ján Nepomuk (1786 – 1856). Bližšie SCHIRLBAUER 2019b.

<sup>100</sup> Synovec Štefan Keglevič bol koncom 19. storočia intendantom budapeštianskeho Maďarského národného divadla a opery. ÖBL 1965, 281; PROKOPOVYCH 2014 (kap. 3).

<sup>101</sup> V rokoch 1772 – 1776 riadil Jozef Keglevič (vo funkcii kurátora) v mene nájomcu grófa Johana Koháryho obe scény Dvorského divadla. Bližšie pozri ZECHMEISTER 1971, 71 – 73.

<sup>102</sup> Gabriel Keglevič (1710 – 1769) zo spomínanej druhej uhorskej vetvy dal vybudovať v šesťdesiatych rokoch 18. storočia na svojom vidieckom sídle v Pétervásáre (v dnešnom severnom Maďarsku) pozoruhodné zámocké divadlo s iluzionistickými rokokovými freskami a vydržoval divadelný súbor. STAUD 1977, 289 – 290; VARGYAS 2015, 115 – 137.

<sup>103</sup> Beethovenove listy Zmeškalovi z 24. októbra 1815 (BGA 843) a 14. septembra 1817 (BGA 1171).

## POUŽITÁ LITERATÚRA

*Adler* 6/210 (7.9.1843).

ALBRECHT 1996. Theodore Albrecht: *Letters to Beethoven and other Correspondence* (I). Lincoln – London: University of Nebraska Press, 1996.

*Annalen* 1810. *Annalen der Literatur und Kunst des In- und Auslandes* (II). Wien: Anton Doll, 1810.

BALLOVÁ 1971. Ľuba Ballová: Über Beethovens Musik in Pressburg zu Lebzeiten des Komponisten. In Heinz Alfred Brockhaus – Konrad Niemann (eds.): *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress*, 10. – 12. Dezember 1970 in Berlin [Ost]. Berlin: Verlag Neue Musik, 1971, 71 – 74.

BALLOVÁ 1972. Ľuba Ballová: *Beethoven a Slovensko*. Martin: Osveta, 1972.

BALLOVÁ 1973. Ľuba Ballová: Einige Dokumente über Beethovens Musik in Preßburg. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 15. Budapest: (1973), 321 – 333.

BALLUS 1823. Paul von Ballus: *Presburg und seine Umgebungen*. Presburg: A. Schwaiger – J. Landes, 1823.

BEŇOVÁ 2016. Katarína Beňová: *Kaštieľ v Rusovciach vo svetle výtvarných diel 19. storočia. Zeichnungen-Album der Familie Zichy-Ferraris*. Bratislava: Stimul – SNG, 2016.

BGA I, 1996. Sieghard Brandenburg (ed.): *Beethoven Briefwechsel: Gesamtausgabe* (I). München: Henle 1996.

BOKESOVÁ 1961. Zdenka Bokesová: Beethovenov vzťah k Bratislave. *Slovenská hudba* 5/12 (1961), 533.

BREUNLICH – MADER 1997. Maria Breunlich – Marieluise Mader (eds.): *Aus den Jugendentagebüchern*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau, 1997.

CZEKE 1935. Marianne de Czeke: Séjour de Beethoven en Hongrie. In *Neues Beethoven-Jahrbuch* 6 (1935), Braunschweig: Henry Litolf s Verlag, 52 – 58.

*Der Wanderer* 24/46 (23.2.1837).

*Der Wanderer* 24/84 (8.4.1837).

DEUTSCH 1941. Otto Erich Deutsch: The Subscribers to Mozart's private concerts. *Music & Letters* 22/3 (1941), 225 – 234.

FIDLER 2015. Petr Fidler: *Architektúra seicenta*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV VEDA, 2015.

FRIMMEL 1906. Theodor von Frimmel: *Beethoven-Studien* (II). München – Leipzig: Georg Müller Verlag, 1906.

GRÄFFER – CZIKANN 1835. Franz Gräffer – Johann Czikann: *Oesterreichische National-Encyclopädie* (I). Wien: Friedrich Beck'sche Universitäts-Buchhandlung, 1835.

HAVRLANT – TETŘEV 2016. Petr Havrlant – Jan Tetřev: *Lovecké zbraně a lov knížat Lichnovských*. Katalog výstavy v Hradci n. Moravicí. Opava: Národní památkový ústav, 2016.

- HELLSBERG 1979. Clemens Hellsberg: „Ignaz Schuppanzigh“. *Leben und Wirken*. (Dizertačná práca.) Wien: Wiener Universität, 1979.
- HRABUSSAY 1967. Zoltán Hrabussay: Poznámky k vystúpeniu Ludwiga van Beethovena v Bratislave v roku 1796. In *Československá beethoveniana* 4 – 5 (1967), 9 – 11.
- HRABUSSAY 1971. Zoltán Hrabussay: Beethoven und Hummel. Ihre künstlerischen und persönlichen Beziehungen. In Heinz Alfred Brockhaus – Konrad Niemann (eds.): *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 10. – 12. Dezember 1970*. Berlin: Verlag Neue Musik, 1971, 59 – 63.
- HUPKO – OBUCHOVÁ 2012. Daniel Hupko – Viera Obuchová: Pálffyovský seniorátny dom a palác Štefana Pálffyho v Bratislave. In *Bratislava. Zborník Múzea mesta Bratislavy* 24. Bratislava: Múzeum mesta Bratislavy, 2012, 79 – 116.
- KLINGENSTEIN – FABER – TRAMPUS 2009. Grete Klingenstein – Eva Faber – Antonio Trampus (eds.): *Europäische Aufklärung zwischen Wien und Triest. Die Tagebücher des Gouverneurs Karl Graf von Zinzendorf II. a III.* Wien – Köln – Weimar: Böhlau, 2009.
- KERMAN 1970. Joseph Kerman: *Ludwig van Beethoven – autograph. Miscellany from circa 1786 to 1799* (I). London: British Library, 1970.
- KLODNER 1960. Anton Klodner: Beethoven a Slovensko. *Slovenská hudba* 4/12 (1960), 594 – 195.
- KORABINSKY 1786. Johann Matthias Korabinsky: *Geographisch-historisches und Produkten-Lexikon von Ungarn*. Pressburg: Weber & Korabinsky Verlag, 1786.
- LADENBURGER 2002. Michael Landenburger: Beethoven und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Mitteilungen zum Oratorium der Sieg des Kreuzes. *Studien zur Musikwissenschaft* 49 (2002), 253 – 297.
- LADENBURGER 2009. Michael Landenburger: *Einige Bemerkungen zu den persönlichen Beziehungen von Nicolaus Zmeskall und Ludwig van Beethoven*. Rukopis. Nepublikovaný referát na konferencii *J. Haydn, M. Zmeškal a hudobná kultúra na Slovensku*, Dolný Kubín, 19. – 21.11.2009.
- LADENBURGER 2016. Michael Landenburger: *Beethoven auf Reisen (Ausstellungskatalog)*. Bonn: Beethoven-Haus, 2016.
- LUKÁČ 2017. Ivan Lukáč: Šľachtické rody v Topoľčiankach (IX). *Naše Topoľčianky* 3 (2017), 2.
- MAJOR 1952. Ervin Major: Beethoven Magyarországi útjai (2): A pozsonyi hangverseny. *Új zenei szemle* 3/4 (1952), 4 – 6.
- MAY 1994. Jürgen May: Beethoven und Prince Karl Lichnowsky. In *Beethoven Forum* 3 (1994). Lincoln: University of Nebraska Press, 29 – 38.
- NOTTEBOHM 1887. Gustav Nottebohm: *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze*. Leipzig: C. F. Peters, 1887.
- ORTVAY 2006. Tivadar Ortvy: *Ulice a námestia Bratislavy. Staré mesto*. Bratislava: Marenčin, 2006.
- ÖBL 1965. *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815 – 1950* (III). Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1965.
- Österreichische Blätter für Literatur, Kunst, Geschichte, Geographie* 7/276 (18.11.1847).

*Patriotisches Tageblatt für die kaiserlich-königliche Erblande* 2/30 a 31 (21. a 22.8.1800).

PICKL VON WITKENBERG 1908. Wilhelm Pickl von Witkenberg: *Kämmerer-Almanach*. Wien: Verlag des Kämmereralmanachs, 1908.

*Preßburger Zeitung* 32/89 (4.11.1796).

*Preßburger Zeitung* 32/92 (15.11.1796).

*Preßburger Zeitung* 32/94 (22.11.1796).

PROKOPOVYCH 2014. Parkian Prokopovych: *In the Public Eye: The Budapest Opera House, the Audience and the Press 1884 – 1918*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau 2014.

RONGE 2018. Julia Ronge: „...wann wird auch der Zeitpunkt kommen, wo es nur Menschen geben wird.“ *Ein unbekannter Brief Beethovens an Heinrich von Struve*. (Faksimile und Kommentar.) Bonn: Beethoven-Haus, 2018.

SEIDLER 2001. Andrea Seidler: Im Schatten des Wienerischen Diariums. Das erste Jahrzehnt der „*Preßburger Zeitung* (1764 – 1921)“. In *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich* 16 (2001). Bochum: Österreichische Gesellschaft zur Erforschung des Achtzehnten Jahrhunderts, 2001, 75 – 85.

SCHIRLBAUER 2015. Anna Schirlbauer: Nicolaus Zmeskall – zwischen Musik und Bürokratie, Österreich und Ungarn. In Bernhard R. Appel – Armin Raab (eds.): *Widmungen bei Haydn und Beethoven*. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 2011. Bonn: Beethoven-Haus 2015, 245 – 260.

SCHIRLBAUER 2019a. Anna Schirlbauer: „Vor 3 oder 4 Tagen begegnete mir Beethoven...“ *Beethoven, Keglevich, Zmeskall, „Adelaide“ und Pressburg 1796 in unbekanntenen Briefen von Johann Daniel Ribini*. Rukopis dostupný na <<http://www.anna-schirlbauer.com/publikationen>> [cit. 13.5.2019].

SCHIRLBAUER 2019b. Anna Schirlbauer: *Geschwister der Beethoven-Schülerin Gräfin Barbara Keglevich (1779 – 1813)*. Rukopis dostupný na <<http://www.anna-schirlbauer.com/publikationen>> [cit. 10.9.2019].

SCHÖNFELD 1976. Johann Ferdinand von Schönfeld: *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*. 1796. Reprint. Otto Biba (ed.). München – Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler, 1976.

STAUD 1977. Géza Staud: *Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert)*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1977.

STEBLIN 2016. Rita Steblin: Franz Xaver Kleinheinz, „a very talented pianist who measures up to Beethoven“. New Documents from the Brunsvik Family. In *Bonner Beethoven-Studien* 12. Bonn: Beethoven-Haus, 2016, 107 – 174.

SZABOLCSI 1960. Bence Szabolcsi: *Beethoven*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1960.

SZEKCSŐ 1865. Thomas Szekeső: Presburg und dessen Umgebung in topographischer und statistischer Hinsicht (85 – 145). In Andreas Kornhuber: *Presburg und seine Umgebung*. Presburg: C. F. Wigand, 1865.

SZÓRÁDOVÁ 2016. Eva Szórádová: Klavírna kultúra v Bratislave v rokoch 1770 – 1830 (II). *Musicologica Slovaca* 2/7 (33), (2016), 165 – 221.

- ŠPIESZ 1987. Anton Špiesz: *Bratislava v 18. storočí*. Bratislava: Tatran, 1987.
- TARANTOVÁ 1965a. Marie Tarantová: Hrál Beethoven v Bratislavě? *Hudební věda* 1/2 (1965), 301 – 309.
- TARANTOVÁ 1965b. Marie Tarantová: Ludwig van Beethoven a Heinrich Klein. In *Československá Beethoveniána* 2/(2 – 3). Hradec nad Moravicí: Beethovenova společnost v ČSSR, 1965, 32 – 64.
- THAYER I, 1917. Alexander Wheelock Thayer: *Ludwig van Beethovens Leben* (I). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917.
- THAYER II, 1922. Alexander Wheelock Thayer: *Ludwig van Beethovens Leben* (II). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922.
- Thayer's Life of Beethoven* I, 1967. Elliot Forbes (ed.): *Thayer's Life of Beethoven* (I). Princeton: Princeton University Press, 1967.
- VARGYAS 2015. Zsófia Vargyas: A Pétervásárai Keglevich-Kastély Dísztermének Freskói. *Művészettörténeti Értesítő* 64/1 (2015), 115 – 137.
- Vaterländische Blätter* [1]/7 (31.5.1808).
- Verzeichnis* 1865. *Verzeichnis der Mitglieder des Pressburger Kirchenmusikvereins*. Pressburg: Alois Schreiber, 1865.
- WEGELER – RIES 1838. Franz Gerhard Wegeler – Ferdinand Ries: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*. Coblenz: K. Bädeker, 1838.
- WURZBACH 1856. Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* (I). Wien: Verlag der Universitäts-Buchdruckerei von L. C. Zamarski, 1856.
- ZECHMEISTER 1971. Gustav Zechmeister: *Die Wiener Theater nächst der Burg von 1747 bis 1776*. Wien – Graz: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1971.

## PREMENY HUDOBNÉHO DIVADLA NA POZADÍ HISTÓRIE MESTSKÉHO DIVADLA V PREŠPORKU V 19. STOROČÍ

**Jana L a s l a v í k o v á**

Historický ústav Slovenskej akadémie vied v Bratislave

Divadelné stavby poznačené úlohou a významom divadla v danej dobe patria neodmysliteľne k histórii európskej kultúry. Ich rozmach od druhej polovice 18. storočia vytvoril podmienky pre kontinuálne pestovanie divadelného umenia a prispel k budovaniu tradície. Špecifickým typom boli mestské divadlá, ktoré v priestore strednej a juhovýchodnej Európy vykazujú spoločné znaky. V pestovaní hudobného divadla preberali vzory zo šľachtického divadla, modifikovali jeho obsah a pomocou spoločných kódov vytvárali jeho vlastnú podobu.<sup>1</sup> Pri skúmaní hracích plánov mestských divadiel je zrejmé ich prepojenie a vzájomné pôsobenie. Dôvodom bol podobný systém divadelnej prevádzky, ktorý sa uplatňoval s malými odchýlkami vo všetkých mestách, ktoré disponovali vlastným divadlom.

K rozšíreniu nemeckojazyčného repertoárového divadla prispeli aj divadelné budovy od architektov Ferdinanda Fellnera mladšieho a Hermanna Helmera, ktoré vytvorili na prelome 19. a 20. storočia „topografickú sieť strednej Európy“. Stavby vykazovali spoločné znaky, ku ktorým patrilo ukotvenie v kultúrnej histórii miest a zároveň zedefinovanie nových obsahov širokej vrstvy meštianstva.<sup>2</sup> K divadelným stavbám z kancelárie Fellner & Helmer patrí aj súčasná historická budova Slovenského národného divadla nachádzajúca sa na Hviezdoslavovom námestí. Bola postavená v roku 1886 ako Mestské divadlo (*Stadttheater, Városi Színház*). Hlavnými iniciátormi boli obyvatelia Prešporka, ktorí nový stánok Tálie vnímali ako stelesnenie kultúrnej tradície niekdajšieho slávneho korunovačného mesta. Čo boli hlavné determinanty divadelnej prevádzky v Prešporku počas 19. storočia, ako vplývali na vývoj umeleckého života členovia mestských elít a ktoré špecifiká vykazovalo uvádzanie európskeho hudobnodramatického repertoáru na scéne Mestského divadla, – to sú hlavné okruhy, ktorými sa zaoberá predkladaná štúdia.

### **Divadelná topografia Prešporka v danom období**

V histórii Prešporka zohrali centrálnu úlohu dve divadelné budovy nesúce názov Mestské divadlo: prvá z roku 1776 a druhá z roku 1886. Ich vznik a vývoj bol podmienený spoločensko-kultúrnou situáciou, ktorá sa v prvom prípade niesla ešte v duchu osvietenskej šľachty a v druhom prípade bola formovaná ideálmi vzdelaného meštianstva. Postavenie prvého kamenného Mestského divadla v roku 1776 možno vnímať ako vyvrcholenie procesu inštitucionalizácie divadelného života v meste.

---

<sup>1</sup> ZVARA 2015, 220 – 221.

<sup>2</sup> FELLNER 1909, 5.



Zaslúžil sa oň gróf Juraj Csáky de Körösszegh IV., ktorý z veľkej časti financoval stavbu novej divadelnej budovy na mestskom pozemku. O tejto stavbe sa rozhodlo v čase, keď Mária Terézia nariadila zručenie vnútorných hradieb a zasypanie mestskej priekopy. Súčasne poverila vedúceho viedenského dvorného stavebného úradu architekta Franza Antona Hillebrandta prípravou prvého regulačného plánu mesta. Plán súvisel s rozširovaním mesta, cieľom bolo zjednotenie vnútornej časti mesta s predmestiami a vytýčenie nových ulíc, čím vznikol priestor pre stavbu reprezentatívnych budov.<sup>3</sup> Divadlo sa nachádzalo približne na mieste terajšej historickej budovy Slovenského národného divadla (ďalej len SND) a jeho otvorenie sa uskutočnilo 9. novembra 1776. Na programe slávnostného večera bola hra *Die Medizäer* Johanna Christiana Brandesa. Okrem divadelnej sály prisľúbil gróf Csáky pristaviť k divadlu sálu reduty, ktorá by sa využívala na koncertné a tanečné účely. Reduta bola dokončená v roku 1793. Prešporok bol hrdý, že má svoje vlastné kamenné divadlo, na ktorom si okrem pohodlia cenil jeho bezpečnosť.<sup>4</sup>

Z pohľadu organizácie prevádzky išlo o prepojenie šľachtickej a mestskej kultúry, keďže gróf Csáky si za postavenie budovy vyžiadal doživotné používanie lóže zdarma a právo prenajímať divadlo prvých dvadsať rokov nájomcom (rozumej divadelným riaditeľom) a ich spoločnostiam. Potom mala budova prejsť pod správu mesta, napokon sa tak stalo až v roku 1801. Bezplatné doživotné používanie lóže si vymohli aj ďalší šľachtici, ktorí prispeli na stavbu divadla. Patrili k nim gróf Anton Grassalkovich, gróf Ján Illésházy, gróf Imrich Csáky, gróf Ľudovít Csáky, barón František Balassa, gróf Krištof Erdődy, gróf Ján Nepomuk Erdődy, grófka Klára Castiglione, gróf Leopold Pálffy, gróf František Zichy, gróf Juraj Apponyi, gróf Karol Andrassy, gróf František Esterházy, gróf Mikuláš Forgách, gróf Ján Herberstein.<sup>5</sup> Keďže toto právo bolo dedičné, divadlo bývalo zadlžené. Hlavný príjem plynul zo vstupného (po postavení Reduty mal nájomca divadla nárok na príjem z prenájmu sály, ako aj z mestského kasína), ale keďže šľachtici ho neplatili, bolo pre riaditeľov ťažké udržať divadelnú prevádzku. Okrem vyplácania honorárov museli platiť za prenájom budovy. Väčšina riaditeľov preto účinkovala striedavo v Mestskom divadle a v niektorej zo šľachtických rezidencií v meste alebo jeho okolí, čím dochádzalo k prelínaniu a vzájomnému ovplyvňovaniu divadiel. K najvýznamnejším šľachtickým rodom vlastniacim paláce v Prešporoku v danom období a podporujúcim hudobnú a divadelnú kultúru patrili Batthyányovci, Erdődyovci, Esterházyovci, Grassalkovichovci a Pálffyovci. Čo sa týka predstavení v Mestskom divadle, uvádzal sa tu viacdruhový a viacžánrový repertoár, ovplyvnený finančnými možnosťami prichádzajúcich riaditeľov a umeleckým potenciálom ich spoločností.

---

<sup>3</sup> MORAVČÍKOVÁ – SZALAY – HABERLANDOVÁ – KRIŠTEKOVÁ – BOČKOVÁ 2019, 262.

<sup>4</sup> Theatral-Neuigkeiten. *Preßburger Zeitung* 12/91 (13.11.1776), 6 – 7.

<sup>5</sup> Archív mesta Bratislavy (ďalej len AMB), Mesto Bratislava, Mestské zariadenia, účty, šk. č. 2823, inv. č. 15734, spis o dedičných lóžach v divadle, s. 4 – 6; Aufruf. *Preßburger Zeitung* 121/234 (24.8.1884), 2.

Csákyovské divadlo existovalo do roku 1884, keď bolo zbúrané a na jeho mieste sa začala stavba nového Mestského divadla podľa plánov vyššie spomenutých architektov Ferdinanda Fellnera mladšieho a Hermanna Helmera. Pozvanie viedenských architektov možno interpretovať ako výraz úzkeho prepojenia Prešporka s umeleckým prostredím Viedne a zároveň ako snahu začleniť „mesto na západnej hranici Uhorska“ do širšieho kultúrneho priestoru monarchie.<sup>6</sup> Architekti naprojektovali nové divadlo podľa najmodernejších bezpečnostných požiadaviek v historickom neorenesančnom štýle s vnútornou neobarokovou výzdobou a kapacitou okolo 1 170 osôb. Umiestnenie nového divadla do približne toho istého priestoru, kde predtým stálo staré divadlo, poukazyvalo na kontinuitu v divadelnej tradícii. Zároveň bolo divadlo situované bokom od historického jadra mesta, čím sa vytvoril nový centrálny kultúrny uzol. Na rozhodnutie o novostavbe mala vplyv aj skutočnosť, že práve v tomto období prebehla prvá etapa systematickej regulácie Dunaja podľa návrhov Eneua Graziosa Lanfranconiho, umožňujúca formovanie verejných priestorov a výstavbu reprezentatívnych budov nielen priamo na nábřeží, ale i v širšom okolí, kde bolo aj divadlo.<sup>7</sup> Jediným nedostatkom novej budovy bola absencia sály reduty, ktorej stavbu mesto najprv odsúhlasilo, ale po predložení celkového rozpočtu bola z projektu vynechaná.<sup>8</sup> V porovnaní s predchádzajúcou divadelnou budovou sa za prenájom nového divadla neplatilo, riaditeľ však nemal k dispozícii príjem z prenájmu reduty, ani z prenájmu kasína. Nová budova disponovala len kaviarňou. Riaditeľ mal nárok na časť zisku aj zo súkromných zábavných podnikov v meste ako boli Orfeum, tingl-tangl alebo cirkus.

Do divadelnej topografie Prešporka v 19. storočí neodmysliteľne patrilo letné divadlo Aréna na pravej strane Dunaja (dnešná mestská časť Bratislava-Petržalka). Arénu dal v roku 1828 postaviť divadelný riaditeľ Johann August Stöger (vlastným menom Johann August Althaller), známy stavbami (prípadne rekonštrukciami) divadelných budov v mestách, kde pôsobil. Išlo o divadlo talianskeho typu (amfiteáter) s prírodnou scenériou. V máji roku 1843 bola Aréna po potrebnej rekonštrukcii znovu otvorená. Striedavo ju vlastnilo mesto alebo iní majitelia, ktorí ju prenajímali predovšetkým nemecko-jazyčným riaditeľom. Repertoár v prvých rokoch tvorila kvalitnejšia (drahšia) produkcia za účasti hostí z Viedne alebo iných významných miest. Z divadelných cedúľ vyplýva prepojenie prevádzky v Aréne s prevádzkou v Mestskom divadle pod hlavičkou rovnakého riaditeľa.<sup>9</sup> S postupujúcim opotrebovaním nekrytého priestoru sa repertoár menil na finančne nenáročné zábavné predstavenia, ako boli kúzelné frašky (*Zauberposse*), rozprávky so spevom, frašky so spevom a tancom, lokálne frašky (*Lokalposse*). Oblúbenými autormi boli Johann Nestroy a Friedrich

---

<sup>6</sup> TANCER 2012, 39.

<sup>7</sup> MORAVČÍKOVÁ – SZALAY –, HABERLANDOVÁ – KRIŠTEKOVÁ – BOČKOVÁ 2019, 141.

<sup>8</sup> AMB, Mesto Bratislava, Mestské zariadenia, Divadlo, spisy, šk. č. 2940, inv. č. 15879, *Zur Geschichte des Pressburger Theater-Baues 1879–1887, zusammengestellt von Oberingenieur Anton Sendlein*, s. 38.

<sup>9</sup> AMB, *Zbierka divadelných plagátov*.

Raimund. Po postavení nového Mestského divadla sa viedli diskusie o povinnom prevzatí Arény zo strany riaditeľa zastrešujúceho predstavenia v divadle. To sa nakoniec nestalo, pretože si mesto uvedomovalo slabý príjem z predstavení v Aréne. Situácia sa nakoniec vyriešila v roku 1899, keď mesto rozhodlo o postavení novej krytej Arény na mieste starej. Po rekonštrukcii v roku 1906 sa nová Aréna stala vyhl'adávaným miestom divadelných súborov z Viedne a okolia.

V Prešporke sa ešte v priestoroch pálfyovskej záhrady nachádzala Pálffyho sála, pochádzajúca zo začiatku 18. storočia a využívaná na divadelné účely. Pôvodne bola súčasťou rozsiahlej pálfyovskej kúrie na úpätí Hradu. V júni roku 1841 pribudlo do divadelnej topografie mesta nové letné (nekryté) divadlo, nachádzajúce sa v priestore pálfyovskej záhrady, ktorého vznik reflektoval viedenský časopis *Der Humorist*. Predstavenia sa konali pod vedením Johanna Kramera, ktorý v tom čase pôsobil v Mestskom divadle.<sup>10</sup> Z roku 1843 sa v Archíve mesta Bratislavy zachovali viaceré divadelné cedule, ktoré potvrdzujú túto správu, pričom opisujú, že v priestoroch Pálffyho záhrady sa nachádzalo letné divadlo, ako aj novootvorená divadelná sála.<sup>11</sup> Išlo podľa všetkého o už spomínanú Pálffyho sálu, ktorú tesársky majster a vtedajší inšpektor divadla Ignatz Ohler (Oeller, Öhler) upravil na divadelnú sálu, sprístupnenú verejnosti v júni 1843, teda v čase, keď sa v meste konali zasadania snemu.<sup>12</sup> Pravdepodobne mal tento nový priestor osloviť publikum hovoriace po maďarsky, keďže názvy uvádzaných diel boli na ceduliach napísané po nemecky aj po maďarsky, čo v porovnaní s ceduľami v mestskom divadle a v Aréne bolo novinkou. Predstavenia sa konali v nemčine, a to počas letných mesiacov, v závislosti od počasia sa hralo vonku alebo vnútri. Divadelnú prevádzku v Pálffyho sále aj záhrade mal na starosti jeden riaditeľ, čo zodpovedalo prepojeniu Mestského divadla s letnou Arénou v Petržalke. O Pálffyho sále je ďalej známe, že v rokoch 1884 – 1886, teda počas stavby nového Mestského divadla tu mesto zriadilo takzvané *Interimstheater* (dočasné divadlo). Úpravu priestoru navrhol hlavný inžinier mesta Anton Sendlein, jeden z hlavných aktérov stavby nového Mestského divadla. Dvojročným nájomcom bol riaditeľ Karl Ludwig Zwerenz, ktorý uvádzal viacdruhový a viacžánrový repertoár.

V štyridsiatych rokoch 19. storočia vznikol v Prešporke ešte ďalší divadelný priestor. Bola ním „maďarská“ Aréna, ktorá v rokoch 1843 – 1844 stála na pálfyovských pozemkoch v Petržalke, v blízkosti „nemeckej“ Arény. Otvorená bola v máji 1843, maďarské predstavenia počas letných mesiacov viedol riaditeľ Fekete.<sup>13</sup> Ako poznamenali viedenské noviny *Allgemeine Theaterzeitung*,

---

<sup>10</sup> Album, Preßburg. *Der Humorist* 5/126 (25.6.1841), 520 (4).

<sup>11</sup> AMB, *Zbierka divadelných plagátov*, šk. č. 2, kat. č. 83 – 86.

<sup>12</sup> Feuilleton, Sommertheater im hochfürstlich Palffyschen Garten. *Pannonia* 7/69 (22.6.1843), 2.

<sup>13</sup> Feuilleton, Ungarisches Arena. *Pannonia* 7/67 (13.6.1843), 2.

v tom čase (teda v čase konania krajinského snemu) mohol Prešporok konkurovať Viedni, keďže disponoval piatimi rôznymi divadelnými priestormi súčasne.<sup>14</sup>

### **Charakteristické znaky divadelnej prevádzky v Prešporoku**

Pri porovnávaní fungovania starého a nového Mestského divadla vystupuje do popredia niekoľko typických prvkov, ktoré spoluvytvárali divadelnú prevádzku v obidvoch budovách. Medzi nimi možno uviesť živé kontakty medzi umeleckým životom v meste a umením pestovaným v šľachtických rezidenciách. Dôkazom toho je pôsobenie Carla Maurera (1761/1762 – 1844), divadelného maliara na dvore Mikuláša II. Esterházyho v Eisenstadte, ktorý od roku 1810, prípadne 1812 pôsobil v Prešporoku. To, že nešlo o ojedinelú záležitosť, dokazuje skutočnosť, že v 70. rokoch 18. storočia účinkovali v divadle v Prešporoku a Esterházyho rezidencii v Esterháze spoločnosti dvoch významných divadelných riaditeľov Karla Wahra a Christoha Ludwiga Seippa. Wahr a Seipp účinkovali aj v Hainburgu v rezidencii Filipa Bathyána.<sup>15</sup>

Na sklonku 18. storočia zaznamenalo prešporské Mestské divadlo významné impulzy vďaka pôsobeniu opernej spoločnosti grófa Jána Nepomuka Erdődyho v rokoch 1783 – 1789. Členovia spoločnosti hosťovali v Mestskom divadle na prelome rokov 1786 a 1787, v lete v roku 1787 a opäť v roku 1788. Repertoár spievaný v nemeckom jazyku tvorili diela ako *Der Doktor und Apotheker*, *Betrug durch Aberglauben* Karla Dittersa von Dittersdorfa, *Der Sieg der Beständigkeit*, *Roland der Pfalzgraf* Josepha Haydna a *Il re Teodore in Venezia* Giovanniho Paisiella. Spoločnosť viedol Hubert Kumpf, tenorista a niekdajší člen spoločnosti Emanuela Schikanedera. Pred príchodom do Prešporoku vystupoval Kumpf v Schikanederovej spoločnosti v Kärntnertortheater vo Viedni<sup>16</sup> (medzi iným spoločnosť naštudovala Mozartovu operu *Únos zo Serailu*<sup>17</sup>), odkiaľ si priniesol bohaté umelecké skúsenosti pre erdődyovské divadlo. Existencia tejto spoločnosti nesporne prispela k udomácneniu opery v Prešporoku.

V druhej polovici 19. storočia sa posilnili kontakty prostredníctvom pravidelných návštev arcivojvodu Friedricha Rakúsko-Tešínskeho a jeho manželky Izabely v novom Mestskom divadle. Divadelní umelci bývali zase pozývaní do ich rezidencie v Grassalkovichovom paláci, kde sa konali hudobné a divadelné vystúpenia za prítomnosti domácich a hostí. Lokálne denníky vyzdvihovali návštevu arcivojvodského páru na predstaveniach v Mestskom divadle ako potvrdenie úrovne vzdelanosti mestských elít participujúcich na divadelnom živote. Treba poznamenať, že podľa správ

---

<sup>14</sup> Correspondenz-Nachrichten, Nachrichten aus Provinzstädten. *Allgemeine Theaterzeitung* 26/139 (12.6.1843), 627 (3).

<sup>15</sup> STAUD 1977, 93 a 99.

<sup>16</sup> K najnovším výskumom k dejinám Kärntnertortheater pozri SOMMER-MATHIS 2019.

<sup>17</sup> Názvy diel uvádzame po slovensky len v prípade, že boli v neskorších rokoch uvedené po slovensky a ich názov sa zaužíval v slovenčine. V ostatnom prípade uvádzame originálne názvy diel.

v denníkoch sa arcivojvoda radšej zúčastnil veseloherných predstavení, než klasických činoherných diel, čo svedčí skôr o zábavnej funkcii divadla. V priebehu celého 19. storočia sa v divadle konali dobročinné predstavenia pod záštitou šľachty, ktorá na nich participovala aj aktívne. Slávnostnou udalosťou bývalo naštudovanie diel domácich autorov, v mnohých prípadoch miestnych šľachticov.<sup>18</sup>

Ako ikonické by sa dalo označiť vyzdvihovanie kultúrnych kontaktov medzi Prešporkom a Viedňou v odbornej aj populárno-náučnej literatúre. Prítomnosť uhorského miestodržiteľa Alberta Sasko-Tešínskeho a jeho manželky Márie Kristíny v meste v druhej polovici 18. storočia bola zaiste dobrým dôvodom pre častejšie návštevy cisárovnej Márie Terézie, matky Márie Kristíny. Účinkovanie cisárskej kapely na korunováciách, ako aj počas dôležitých politických stretnutí napomáhalo kultúrnemu transferu medzi mestami. Po postavení prvého Mestského divadla sa Prešporok stal vyhľadávaným cieľom viedenských divadelných riaditeľov, keďže nové divadlo poskytovalo celoročné zázemie pre umelecké spoločnosti. Už spomínaný Emanuel Schikaneder, libretista *Čarovnej flauty*, herec, spevák a divadelný riaditeľ viedenského Theater an der Wien, strávil v Prešporku roky 1782 – 1784 a významne ovplyvnil tunajší divadelný život. Z neskorších rokov možno spomenúť skladateľa, dirigenta a prekladateľa Júliusa Hoppa, ktorého prešporské angažovanie na poste kapelníka Mestského divadla v 50. rokoch 19. storočia predchádzalo jeho následnému úspešnému pôsobeniu vo viedenských divadlách (Theater an der Wien, Theater in der Josefstadt). K ďalším osobnostiam účinkujúcim v Prešporke patrí skladateľ a dirigent Franz von Suppé, ktorý v rokoch 1841 – 1844 pôsobil ako kapelník Mestského divadla pod hlavičkou spoločnosti riaditeľa Franza Pokorného.

Po rakúsko-uhorskom vyrovnaní v roku 1867 nadobudol vzťah Prešporka k Viedni nový spoločensko-politický rozmer. Pod vplyvom maďarizácie bolo pri otvorení nového Mestského divadla v roku 1886 rozhodnuté, že sezóna bude rozdelená na nemeckú a maďarskú časť s príslušnými riaditeľmi. Viedeň bola zo strany Prešporčanov dlhodobo vnímaná ako centrum divadelného života a pozývanie hostí z tamojších divadiel malo dôležitý kultúrno-spoločenský rozmer. V dobe, keď promaďarské kruhy s podporou uhorskej vlády presadzovali v divadle maďarské predstavenia, nemeckojazyčná lokálna tlač opakovane vyzdvihovala hudobné a divadelné tradície Viedne a stavala ich do opozície s umeleckým životom v Budapešti. Repertoár uvádzaný vo Viedni bol z pohľadu prešporských kritikov zárukou kvality a jeho uvádzanie v Prešporke dodávalo mestu punc noblesy. Hostovania Bernharda Baumeistera (vlastným menom Bernhard Baumüller), Marie Pospischilovej, Friedricha Mitterwurzela, Ernsta Hartmanna, Adolfa von Sonnenthala a ďalších hereckých osobností viedenského Dvorského divadla (*Hofburgtheater*) patrili preto ku každoročným vysoko oceňovaným spoločenským udalostiam.

---

<sup>18</sup> LASLAVÍKOVÁ – GÓMEZ-PABLOS 2018, 343.

Nemenej dôležitým prvkom v divadelnej histórii Prešporoka boli umelecké začiatky mladých umelcov, ktorí sa neskôr uplatnili vo Viedni alebo v iných významných divadlách. Patril k nim Max Reinhardt, herec, režisér a divadelný podnikateľ svetového formátu, ktorý vystupoval v Aréne počas leta v roku 1893.<sup>19</sup> Reinhardt prišiel do Prešporoku z viedenského umelecky bohatého prostredia v čase posledných rokov fungovania starej Arény, ktoré sa vyznačovalo častým striedaním nájomcov. Z angažmán si odniesol „doživotné poučenie“ o tom, ako to v divadle nemá fungovať.<sup>20</sup> Následne odišiel do Salzburgu a potom do Berlína, kde mu spolupráca s Ottom Brahmom otvorila nové umelecké možnosti. V medzivojnovom období sa do Bratislavy vrátil jeho súbor z viedenského Theater in der Josefstadt.

Jednu sezónu (1897/1898) strávil v Prešporoku aj dirigent Bruno Walter, ktorý si po rokoch spomínal na zánietenosť všetkých (účinkujúcich aj publika) pre divadlo a umelecký život v meste.<sup>21</sup> Walterovu snahu pri naštudovaní operných predstavení obšírne komentoval Gustav Mauthner z prešporského denníka *Westungarischer Grenzbote*, pričom mladého umelca označil za „hypermoderného, horkokrvného dirigenta“, ktorého niektoré operné predstavenia nekončili pred jedenástou v noci.<sup>22</sup> Pre Waltera bol Prešporok konzervatívnym provinčným mestom. Angažmán prijal hlavne z dôvodu blízkosti Viedne, kde pôsobil Gustav Mahler, ktorý v krátkom čase povolal Waltera za svojho asistenta. V čase, keď Walter pôsobil v Prešporoku, sa mesto menilo na jedno z priemyselne najrozvinutejších uhorských miest. V oblasti divadelného umenia však prevládali skôr tradičné postoje a tendencie.

### **Účinkovanie hudobných a speváckych spolkov v Mestskom divadle**

Budovanie kultúrnej pamäte mesta sa posilňovalo prostredníctvom lokálpatriotizmu, na ktorom sa z veľkej časti podieľali umelecké spolky. Ich účasť na divadelnom živote sa do dnešného dňa podarilo zmapovať predovšetkým z hľadiska personálneho a repertoárového. Najznámejším hudobným spolkom v Prešporoku v 19. storočí bol nesporne Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina (*Kirchenmusikverein bei der Dom-, Kollegiats- und Stadtpfarrkirche zu St. Martin, Szent Márton Pozsonyi Egyházi Zeneegylet*), na čele s uznávanými umeleckými osobnosťami ako boli dirigenti Josef Kumlik, Karl Mayrberger, Josef Thiard-Laforest či Ludwig Burger.<sup>23</sup> Z vymenovaných pôsobil v starom Mestskom divadle na poste dirigenta orchestra Ludwig Burger. Čo sa týka nového Mestského divadla, v zmluve o prenájme z roku 1886 sa uvádza, že dirigentom orchestra má byť

---

<sup>19</sup> MISTRÍK 2019, 98 – 125.

<sup>20</sup> REINHARDT 1991, 28 – 29.

<sup>21</sup> WALTER 1965, 118.

<sup>22</sup> MAUTHNER 1898, 4.

<sup>23</sup> LENGOVÁ 1999, 11.

podľa možnosti dirigent Cirkevného hudobného spolku.<sup>24</sup> Pokiaľ však nedôjde k zhode, riaditeľ môže angažovať inú osobu. Z prehľadu mien členov umeleckého súboru vyplýva, že riaditeľ sa rozhodol angažovať iné osobnosti, než tie, ktoré stáli na čele spolku. Vystúpenia dirigentov Cirkevného hudobného spolku po roku 1886 súviseli s koncertnou činnosťou spolku v priestoroch nového Mestského divadla. Po zbúraní reduty totiž nemal spolok vhodnú koncertnú sieň, preto mesto začlenilo do zmluvy o prenájme divadla každoročné bezplatné prenechanie budovy na účely koncertu spolku na Kvetnú nedeľu.

Čo sa týka účinkovania členov Cirkevného hudobného spolku na divadelných predstaveniach, z najnovších výskumov vyplýva, že členovia orchestra spolku boli zároveň členmi divadelného orchestra. Prešporok totiž nemal do roku 1906 vlastný orchester, preto si divadelný riaditeľ najímal miestnych hudobníkov, prednostne z radov hudobníkov Cirkevného hudobného spolku. V roku 1897 založili členovia orchestra Cirkevného hudobného spolku orchestrálny spolok *Preßburger Musiker-Verein*, ktorý figuroval zároveň ako divadelný orchester.<sup>25</sup> Z roku 1895 pochádza zoznam členov orchestra, ktorí účinkovali počas maďarskej sezóny pod vedením riaditeľa Ignácza Krecsányiho.<sup>26</sup> Na zozname sú uvedení: riaditeľ orchestra a zároveň hráč na prvých husliach Julius Dittman, ďalej prvé husle Famira, Kulicsek, druhé husle Loschdorfer, Mayhauser, Fellner, viola Schebelik, Hollup ml., violončelo Lenz, kontrabas Anton Sedlak, Hollup st., prvá flauta Fayer, druhá flauta Heidler, prvý hobojs Pauer, druhý hobojs Burger, prvý klarinet Hobinka, druhý klarinet Vinzenz Sedlak, prvý fagot Kubeschka, druhý fagot Zapletal, prvý lesný roh Tischer, druhý lesný roh Walaschek, prvá trúbka Russ, druhá trúbka Schubert, prvý trombón Padjouk, tretí trombón Fimmel, bicie Pitelka. Spolu 26 hudobníkov. Chýba harfa a druhý trombonista Gillitsch. Zoznam zostavil Anton Hajek 21. marca 1895. Ide o doposiaľ jediný zachovaný zoznam hudobníkov účinkujúcich v orchestri nového Mestského divadla.

O účinkovaní členov Cirkevného hudobného spolku v Mestskom divadle sa vo svojich operných kritikách v denníku *Preßburger Zeitung* pravidelne zmieňoval dlhoročný sekretár spolku, mestský archívár a významný prešporský hudobný kritik Ján Batka. Ako člen divadelnej komisie mal vplyv na divadelnú prevádzku a vďaka rozsiahlym kontaktom s osobnosťami umeleckého života sprostredkoval v priebehu svojej činnosti v prospech divadla množstvo významných hosťovaní v divadle (k jeho priateľom z divadelnej obce patrili viedenský herci Bernhard Baumeister a Rudolf Tyrolt, ďalej barytonista Joseph Beck a množstvo ďalších osobností hudobného života). Keďže si

---

<sup>24</sup> AMB, Mesto Bratislava, Mestské zariadenia, Archív mesta Bratislavy, šk. č. 2836, inv. č. 15800, spis č. 24.

<sup>25</sup> [BATKA] 1898, 1.

<sup>26</sup> AMB, Pozostalosti bratislavských rodín a osobností, Ján Nepomuk Batka, korešpondencia, Emanuel Raul, šk. č. 26, inv. č. 5.

uvedomoval dôležitosť divadelného riaditeľa, usiloval sa pre Prešporok získať umelecké autority, ktoré dokázali priniesť do mesta kvalitný súbor a ponúknuť zaujímavý repertoár.

Cirkevný hudobný spolok mal vo svojom repertoári okrem cirkevných diel aj hudobno-dramatický repertoár, akým boli inštrumentálne operné predohry, zbory a árie z diel skladateľov 19. storočia. Spolok ich uvádzal na svojich koncertných vystúpeniach, mnohokrát v rovnakom časovom rámci s ich naštudovaním v divadle. Týmto spôsobom sa prešporské publikum mohlo vopred oboznámiť s novým hudobnodramatickým repertoárom a pozitívne reagovať na premiéry v divadle. Jedným z príkladov bolo koncertné prevedenie Wagnerovho *Parsifala* v podaní spolku, ktoré sa konalo 29. októbra 1893. Podľa Jána Batku bol Cirkevný hudobný spolok prvým uhorským hudobným spolkom, ktorý toto dielo naštudoval. V koncertnej kritike vyzdvihol Wagnerovo dielo v súvislosti s predstavením *Blúdiaceho Holanďana* v Mestskom divadle, ktoré zaradil riaditeľ Emanuel Raul (vlastným menom Emanuel Friedmann) do programu deň pred koncertom spolku (28. októbra 1893).<sup>27</sup> Aj keď v tomto prípade bolo poradie vymenené (operný večer predchádzal koncertnému vystúpeniu), Batkove slová poukazujú na súvislosti medzi repertoárom Cirkevného hudobného spolku a Mestského divadla.

Ďalším prešporským spolkom, ktorý účinkoval v divadle, bol miešaný Bratislavský spevácky spolok (*Presburger Singverein, Pozsonyi dalegylet, tiež Pozsonyi dalegyesület*). Spolok pravidelne vystupoval v rámci aktivít Cirkevného hudobného spolku a občasne vypomáhal pri operných predstaveniach. Pri premiére Saint-Saënsovej opery *Samson a Dalila* v roku 1902 zohral kľúčovú rolu, bez jeho prítomnosti by sa premiéra nemohla uskutočniť, keďže počet zboristov bol v tomto čase veľmi nízky.<sup>28</sup> O účinkovaní speváckeho spolku Typografia (*Typographenbund, Pozsonyi dalkör*) v Mestskom divadle priniesol správu denník *Preßburger Zeitung* v súvislosti s premiérou Nesslerovej opery *Der Trompeter von Säckingen* v roku 1886, na ktorej spolok významne participoval.<sup>29</sup> Pôvodne mužský robotnícky spolok sa rýchlo transformoval do miešaného zboru a v divadle opakovane účinkoval v operných predstaveniach. V roku 1889 spolok vystúpil v *Zbore zajatcov* v Beethovenovej opere *Fidelio*. Ján Batka konštatoval, že bez Typografie by sa predstavenie nemohlo uskutočniť.<sup>30</sup>

### **Umelecký súbor, repertoár a publikum v Mestskom divadle**

Ako už bolo uvedené, prešporské hudobné a spevácke spolky participovali významným spôsobom na divadelnom živote v Prešporke. V širšom zmysle slova patrili k hlavným pilierom, na ktorých stála prevádzka mestských divadiel, a ktorými boli umelecký súbor, repertoár a publikum. Divadelný

---

<sup>27</sup> [BATKA] 1893, 3.

<sup>28</sup> MAUTNER 1902, 4.

<sup>29</sup> E. 1886, 5.

<sup>30</sup> [BATKA] 1889, 4 – 5.



umelecký súbor (nazývaný aj divadelná spoločnosť) prichádzal do mesta pod vedením divadelného riaditeľa, v prvej polovici 19. storočia označovaného za divadelného podnikateľa. Zmluva o prenájme divadla nevyučovala pôsobenie na viacerých miestach, keďže sa vedelo, že zisk v prešporskom divadle nebol dostatočný. Preto súčasne so zabezpečením prevádzky v Mestskom divadle sa riaditelia usilovali získať angažmán pre svoju spoločnosť v okolitých mestách alebo v šľachtických rezidenciách. Väčšina riaditeľov pôsobiacich v Prešporku v prvej polovici 19. storočia mala v prenájme divadlá vo Viedni (Theater in der Josefstadt, Theater an der Wien), prípadne divadlo v Badene. Tento spôsob prevádzky v novom Mestskom divadle nebol možný, riaditeľ aj spoločnosť museli byť prítomní v meste počas celej sezóny. Riaditelia prichádzajúci do Prešporku v prvej polovici 19. storočia boli zväčša známi ako speváci, skladatelia a dirigenti. V druhej polovici 19. storočia väčšina riaditeľov patrila k hercom a v súbore zastávala post hlavného režiséra. Do Prešporku prichádzali riaditelia z celého nemecko-jazyčného priestoru (dnešného Nemecka, Rakúska, Česka, Poľska, prípadne Maďarska). Pre angažovanie dobrého súboru boli nevyhnutné dobré kontakty s dobovými umelcami a agentúrami. V starom Mestskom divadle sa v súvislosti s úspešným pôsobením (čo sa najčastejšie spájalo s opernou produkciou) spomínajú mená ako Karl Wahr, Emanuel Schikaneder, Christoph Ludwig Seipp, Johann Christoph Kunz, Carl Friedrich Hensler, Johann August Stöger, Franz Pokorny, Ignatz Czernitz. V novom Mestskom divadle boli dvaja riaditelia, ktorí uvádzali hudobnodramatický repertoár od otvorenia divadla v roku 1886 do konca 19. storočia, a to Max Kmentt a Emanuel Raul. Maďarskí riaditelia pôsobiaci v tomto čase v Prešporku uvádzali len operetu, v čase prítomnosti Ignáca Krecsányiho boli naštudovania na dobrej úrovni s bohatými kostýmami.

Veľkosť umeleckého súboru a jeho zloženie určovala zmluva medzi mestom a nájomcom divadla. V návrhu zmluvy z obdobia štyridsiatych rokov 19. storočia sa uvádza, že pre naštudovanie opery je potrebné angažovať do súboru minimálne jednu primadonu a dve druhé speváčky, jedného prvého a jedného druhého basistu, jedného prvého a jedného druhého tenoristu, ďalej zbor, kapelníka, hudobného riaditeľa a 26-členný orchester.<sup>31</sup> Ďalej zmluva ukladala riaditeľovi povinnosť angažovať počas krajinského snemu opernú a činohernú spoločnosť a účinkovať v divadle denne počas zimy a leta. Mimo obdobia konania snemu musel riaditeľ angažovať na minimálne tri mesiace opernú spoločnosť a na ostatné dni v roku mal mať v súbore svojich operných spevákov. Od roku 1835 mal divadlo v prenájme Franz Pokorny, ktorý ho prevzal v značne zlej finančnej situácii. Tým, že viedol divadlo v Badene a vo Viedni (Theater in der Josefstadt), mohol prešporské divadlo vyviesť z krízy a ponúknuť zaujímavý repertoár. Poznal dobre tunajšie umelecké prostredie, keďže v meste pôsobil od roku 1822 ako člen a neskôr riaditeľ divadelného orchestra, od roku 1830 aj vo funkcii trubačského

---

<sup>31</sup> AMB, Mesto Bratislava, Mestské zariadenia, Divadlo, šk. č. 2937, inv. č. 15879, návrh zmluvy o prenájme divadla.

majstra. Jeho divadelný repertoár zahŕňal okrem opier širokú paletu ľahkých frašiek, paródií a komédií, tragédií a výpravných hier.<sup>32</sup>

V zmluvách o prenájme prešporského Mestského divadla z rokov 1886 a 1889 sa uvádza, že riaditeľ musí angažovať takú spoločnosť, aby mohol uvádzať hru, veselohru, ľudovú hru, frašku a operetu na úrovni umeleckých preferencií mesta a prianí publika.<sup>33</sup> V zbere malo byť 16 osôb. Ďalej sú špecifikovaní členovia orchestra, ktorých malo byť minimálne 30 členov. Tento počet bol v konečnom dôsledku aj maximálny, ba niekedy prichádzalo k zníženiu počtu členov, čo nakoniec komentoval aj dirigent Bruno Walter, keď hovoril o nutnosti prepracovania inštrumentácie vo všetkých veľkých operách.<sup>34</sup>

Z uvedeného vyplýva, že vyššie uvedené zmluvy neukladali povinnosť uvádzať opery, len operety. Zo slov Jána Batku však vyznieva, že pri konkurze v roku 1886 uspel riaditeľ Max Kmentt aj preto, že prisľúbil pravidelné uvádzanie opery. Ako sa však ukázalo, vo svojom súbore nemal dostatok operných sólistov. Preto pozýval na konci sezóny súbory z Viedne a okolitých miest. Batka tento spôsob označoval za chytráctvo a Kmentta nepodporoval. Po príchode Emanuela Raula v roku 1890, ktorý sa do Prešporku dostal vďaka Batkovi, sa situácia výrazne zmenila. Raul angažoval do súboru viacerých operných sólistov, ktorí sa neskôr stali známymi spevákmi. Pri výbere operného repertoáru spolupracoval s Batkom a usiloval sa o naštudovanie najnovších operných titulov. Boli medzi nimi aj menej významné diela ako napríklad *Rose von Pontevedra* (Josef Forster, 24. január 1894, premiéra sa konala za účasti skladateľa), *Der Weise von Cordova* (Oscar Strauss, 1. december 1894, išlo o svetovú premiéru), *Enoch Arden* (Viktor Hausmann, 19. január 1895, išlo o prvé uvedenie v rámci celej rakúsko-uhorskej monarchie), *Der Streik der Schmiede* (Max Josef Beer, 27. november 1898) a *Griselda* (Giulio Cottrau, 29. december 1898), avšak Raul ich prezentoval ako príležitosť „zviditeľniť sa v očiach monarchie“. K skutočne „osvedčeným“ premiéram počas Raulovho pôsobenia v Prešporku (1890 – 1899) patrili diela ako *Sedliacka česť* (Pietro Mascagni, 18. december 1891), *Mala vita* (Umberto Giordano, 4. november 1893), *Komedianti* (Ruggero Leoncavallo, 30. december 1893), *Perníková chalúpka* (Engelbert Humperdinck, 25. december 1894), *Predaná nevesta* (Bedřich Smetana, 9. november 1895), *Mignon* (Ambroise Thomas, 28. január 1896), *Heimchen am Herd* (Karl Goldmark, 5. december 1896), *Evanjelista* (Wilhelm Kienzl, 9. január 1897), *Djamileh* (Georges Bizet, 20. november 1897) a *Bohéma* (Ruggero Leoncavallo, 8. január 1898). Dňa 10. januára 1893 sa konala svetová premiéra opery domáceho skladateľa Augusta Norgauera *Jadwiga*, ktorú v roku 1905 predviedol počas svojho hosťovania v Prešporku súbor Františka Lacinu z Brna.

<sup>32</sup> CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1981, 48.

<sup>33</sup> AMB, Mesto Bratislava, Mestské zariadenia, Archív mesta Bratislavy, šk. č. 2836, inv. č. 15800, spis č. 24 a šk. č. 2839, inv. č. 15803, spis č. 32.

<sup>34</sup> WALTER 1965, 120.

Nemenej dôležitým faktorom, podmieňujúcim uvádzanie hudobného divadla, bolo publikum. Ustálený abonentný systém fungujúci tak v starom, ako aj v novom Mestskom divadle, umožňoval posilnenie stáleho publika, ktoré každodennú návštevu divadla považovalo za súčasť spoločenského života. Majitelia abonentiek sa kreovali tak zo šľachtickej, ako aj z meštianskej vrstvy, vyšších úradníkov a mestskej inteligencie zloženej z majiteľov tovární, riaditeľov a profesorov škôl, bankárov, právnikov, lekárov či úradníkov a boli členmi miestnych hudobných a speváckych spolkov.<sup>35</sup> Divadelní riaditelia si boli vedomí skutočnosti, že aj napriek neustálemu rastu obyvateľstva sa zloženie stáleho publika nemenilo. Stavali preto na majiteľoch abonentiek a denný repertoár prispôbovali ich preferenciám. V 19. storočí, keď sa divadlo stalo nositeľom národných myšlienok, vládla v Prešporke špecifická situácia. Uhorská vláda videla v novom Mestskom divadle prostriedok šírenia maďarského jazyka a kultúry, ale v obyvateľstve aj po rakúsko-uhorskom vyrovnaní prevažovali Prešporčania hovoriaci po nemecky. Pod tlakom spoločensko-politických okolností si vo verejnom živote osvojovali maďarský jazyk, ale v divadle uprednostňovali nemčinu. Maďarské predstavenia navštevovali predovšetkým v prípade výnimočného hostovania alebo osláv uhorských sviatkov. Aj keď sa podporovatelia maďarského divadla snažili vytvoriť dojem o dvojacom (teda nemeckom a maďarskom) publiku, realita bola iná. To isté publikum navštevovalo (a teda podporovalo) nemecké aj maďarské predstavenia, dôkazom čoho sú výroky kritikov o *jednom* divadelnom publiku.<sup>36</sup> Maďarské predstavenia preto dlhodobo trpeli nezaujmom, dokonca aj zo strany členov promaďarských kruhov. Zmena nastala až v prvom desaťročí 20. storočia, keď mesto získalo silný maďarský charakter.

### **Európsky operný a operetný repertoár uvádzaný v Prešporke počas 19. storočia**

Pri pohľade na denný hrací plán starého aj nového Mestského divadla možno konštatovať, že bol podobný repertoáru divadiel provinčných miest v danom období. Uvádzanie opery a operety sprevádzať bolo viacero skutočností. Prvou z nich bolo hostovanie umelcov a umeleckých súborov z Viedne a okolitých miest. Táto dlhoročná prax vyplývala jednak z úzkeho vzťahu Prešporka k Viedni, ale aj z viacerých praktických dôvodov, akým bola napríklad potreba obohatiť denný hrací plán. Diela sa uvádzali opakovane niekoľkokrát za sezónu, preto riaditeľ hľadal príležitosť, ako reprízy ozvláštniť. Ďalším dôvodom bola potreba doplniť domáci súbor, v ktorom absentovali kvalitní operní a operetní sólisti. V neposlednom rade si riaditelia chceli získať náklonnosť publika prostredníctvom uvádzania novínok, ktoré mali hostia vo svojom repertoári.

---

<sup>35</sup> O zložení operného publika v mestských divadlách v 19. storočí pozri KOPECKÝ – KŘUPKOVÁ 2015, 313 – 315.

<sup>36</sup> DERRA 1895, 3.

K významným operným sólistom viedenskej Dvorskej opery, hosťujúcim v Prešporke v druhej polovici 19. storočia, patrili Theodor Reichmann, Anna Baierová, Ida Liebhardt-Baierová, Caroline Tellheimová, Antonie Schlägerová, Minna Walterová, Rosa Papierová, Louise von Ehrensteinová. Hostia vystupovali v staršom i novšom opernom repertoári, v ktorom prevládali taliansko-francúzske diela ako bol *Maškarný bál*, *La Traviata*, *Trubadúr*, *Rigoletto*, *Aida* (Giuseppe Verdi), *Faust* (Charles Gounod), *Carmen* (Georges Bizet), *Židovka* (Fromental Halévy), *Hugenoti*, *Afričanka* (Giacomo Meyerbeer). Ďalej boli s obľubou uvádzané nemecké romantické opery ako *Das Nachtlager in Granada* (Conradin Kreutzer), *Hans Heiling* (Heinrich Marschner), *Marta* (Friedrich von Flotow), *Cár a tesár*, *Undine*, *Zbrojár* (Albert Lortzing), *Das goldene Kreuz* (Ignaz Brüll). Prešporské publikum s vďačnosťou privítalo každé naštudovanie operného diela Wolfganga Amadea Mozarta (*Čarovná flauta*, *Don Giovanni*) a Ludwiga van Beethovena (*Fidelio*) ako predstaviteľov klasickej hudobnej tradície. Do repertoáru sa dostali aj diela Richarda Wagnera (*Lohengrin*, *Blúdiaci Holanďan*, *Tannhäuser*), ktoré sa konali takmer výlučne za prítomnosti hostí z viedenskej Dvorskej opery alebo inej opernej scény. V prvej polovici 19. storočia sa veľkej obľube tešili Aubertove opery *Le maçon*, *La Neige ou Le Nouvel Eginard*, *Gustave III. ou Le bal masqué*, *Nemá z Portici*, ďalej Rossiniho opery *Barbier zo Sevilly*, *Le siège de Corinthe*, *La donna de lago*, *Otello, ossia Il moro di Venezia* a potom Belliniho opery *Norma*, *Námesačná*, *La straniera*.

Čo sa týka hosťovania v operetných predstaveniach, väčšina operetných sólistov prichádzala do Prešporku z viedenských divadiel, v ktorých kreovali hlavné postavy v operetných novinkách. Tie sa prelínali s postavami vo veselohrách a fraškách so spevom a tancom. K najznámejším hosťom patril Alexander Girardi, Therese Biedermannová, Gusti Zimmermannová, Wilhelm Knaack, Josefina (Pepi) Glöcknerová. K najhranejším operetným autorom možno s istotou zaradiť Johanna Strauβa (*Netopier*, *Cigánsky barón*, *Noc v Benátkach*, *Karneval v Ríme*, *Simplicius*), Karla Millöckera (*Žobravý študent*, *Viceadmirál*, *Úbohý Jonatán*, *Gasparone*) a Franza von Suppého (*Boccaccio*, *Donna Juanita*, *Veselí chlapci*, *Krásna Galatea*, *Fatinica*, *Model*). Viedenských autorov dopĺňali diela Jacquesa Offenbacha (*Hoffmannove poviedky*, *Krásna Helena*, *Orfeus v podsvetí*).

Špeciálnu príležitosť pre pozývanie hostí predstavovali dobročinné predstavenia, keďže účinkovanie známych hviezd malo zabezpečiť vyšší príjem zo vstupného. Podľa zmluvy o prenájme starého Mestského divadla musel riaditeľ zabezpečiť štyri dobročinné predstavenia ročne, z toho dve sa konali v prospech mestského fondu pre chudobných (jedno z nich mala byť opera), ďalej jeden večer patril katolíckemu meštianskemu špitálu a jeden evanjelickej nemocnici.<sup>37</sup> Zmluva ďalej určovala odohrať dve dobročinné predstavenia ročne v prospech penzijného inštitútu slobodných umelcov. Čo sa týka nového Mestského divadla, tu boli povinné tri dobročinné

---

<sup>37</sup> KUŠNIRÁKOVÁ 2016, 406.

predstavenia, a síce pre meštiansky špitál, evanjelickú nemocnicu a pre fond pre chudobných. Na sklonku 19. storočia sa dobročinné predstavenia pre evanjelickú nemocnicu spájali s menom Bernharda Baumeistera, ktorý každoročne účinkoval na tomto podujatí v Prešporku.

Výnimočnými predstaveniami v divadle bývali vystúpenia prešporských rodákov, ktorí sa uplatnili na veľkých operných scénach. K takým patrili hosťovania Irmu Spányikovej, mezzosopranistky svetového mena. Preslávila sa stvárnením postáv opier Giuseppe Verdiho, Julesa Masseneta, Geoga Bizeta, Camille Saint-Saënsa a najmä Richarda Wagnera. V rámci speváckej kariéry účinkovala v Anglicku (Londýn – Covent Garden, Drury Lane Theatre), Taliansku (Janov, Boloňa, Neapol, Turín, Parma), Francúzsku (Paríž, Versailles), Rakúsku, Nemecku, Čechách, Rumunsku (Bukurešť) a Rusku (Sankt Peterburg, Moskva). V Mestskom divadle v Prešporku hosťovala pravidelne od roku 1892, keď debutovala ako Amneris vo Verdiho opere *Aida*. Následne v roku 1894 vystúpila v Bizetovej *Carmen* (postava Carmen) a opäť Verdiho *Aide* (postava Amneris), v roku 1898 vo Wagnerovom *Lohengrinovi* (postava Ortrud).<sup>38</sup> V roku 1896 účinkovala Spányiková v prešporskej premiére Thomasovej opery *Mignon* (postava Mignon) spolu s barytonistom Josephom Beckom, ktorý patril k významným speváckym sólistom druhej polovice 19. storočia, a ktorý sa kvôli chorému otcovi na niekoľko rokov usadil v Prešporku. Jeho prítomnosť v meste využil Batka a sprostredkoval stretnutie s riaditeľom Raulom. Beck následne účinkoval dve sezóny (1895/1896 a 1896/1897) v Mestskom divadle ako hlavný operný režisér a sólista. Preslávil sa postavou Hansa Heilinga v Marschnerovej rovnomennej opere, Rigoletta vo Verdiho rovnomennej opere, Dona Pizarra v Beethovenovej opere *Fidelio* a Holánda vo Wagnerovom *Blúdiacom Holand'anovi*.

### **Divadelné dekorácie v Mestskom divadle**

Nesporne dôležitým prvkom pre úspešné prijatie nových hudobnodramatických diel boli divadelné dekorácie. Správy o nich prinášala dobová tlač a divadelné cedule, čo sú v mnohých prípadoch takmer jediné zachované pramene. Podľa dobovej praxe navrhovali divadelní maliari typizované dekorácie, ktoré bývali používané k viacerým hudobnodramatickým aj činoherným predstaveniam. Patrili medzi ne takzvané dekoračné typy reagujúce na vývoj repertoáru. Zatiaľ čo na prelome 18. a 19. storočia obsahovali mnohé operné diela scény z väzenia a hradov, neskôr bolo potrebné vytvoriť typy meštianskych izieb, ale aj prírodných scenérií. Každé divadlo pri svojom vzniku objednalo súbor typizovaných dekorácií, ktorý bol postupne dopĺňaný. Originálne dekorácie boli finančne nákladnými záležitosťami, preto bývali vždy uvedené na divadelných ceduliach a oznamoch v tlači. Autorom typizovaných dekorácií v starom divadle bol maliar a inšpektor Liechtensteinovej galérie Vinzenz Anton Joseph Fanti, ktorý zomrel mesiac pred otvorením divadla. Dekorácie preto dokončil miestny

---

<sup>38</sup> LENGOVÁ 2015, 124 – 125.

maliar Franz Anton Hoffmann.<sup>39</sup> Autormi typizovaných dekorácií v novom divadle boli maliari-dekoratéri Carlo Brioschi a Hermann Burghart.<sup>40</sup> Následne Prešporok požadoval od každého nájomcu, aby dal namaľovať dve nové dekorácie ročne. Po skončení pôsobenia (podľa zmluvy v starom divadle) alebo na konci sezóny (podľa zmluvy v novom divadle) musel dekorácie prenechať mestu. Zároveň musel dať na svoje náklady premaľovať dve staršie dekorácie, čím mesto zaistilo pravidelné reštaurovanie opotrebovaných dekorácií. Veľkou nevýhodou nového divadla bolo plynové osvetlenie, ktoré neumožňovalo vyniknúť dekoráciám v plnej miere. Mesto napriek tomu trvalo na svojej požiadavke ohľadom získania nových dekorácií a pravidelnej údržby starých. V 19. storočí evidujeme v Prešporku viacerých maliarov-dekoratérov, pričom niektorí patrili k lokálnym maliarom a v rámci divadla vykonávali aj iné funkcie. Iní prišli do Prešporku na pozvanie niektorého z riaditeľov, ktorí si potom u nich objednávali dekorácie pre potreby svojej spoločnosti.

V Čaplovičovej knižnici v Dolnom Kubíne sa z prvej polovice 19. storočia zachoval Skicár Carla Maurera<sup>41</sup> (1761/1762 – 1844) a zbierka návrhov dekorácií, ktoré demonštrujú bohatú prácu divadelného maliara-dekoratéra pre potreby šľachtického a mestského divadla.<sup>42</sup> Maurer patril pravdepodobne do viedenského okruhu (školy), ktorá tvorila pre viedenské Dvorské divadlo. Hlavnými predstaviteľmi boli Lorenzo Sacchetti, Anton de Pian, Anton Arrigoni.<sup>43</sup> Ich staršími kolegami boli Josef Platzer a Pietro Travaglia, druhý z menovaných pôsobil na prelome 18. a 19. storočia v Esterházyho rezidencii v Esterháze a Eisenstadte.<sup>44</sup> V roku 1802 Travaglia odišiel do Prešporku, kde získal miesto majordóma v Grassalkovichovej rezidencii. Nie je známe, či pokračoval v maliarskej tvorbe aj v Prešporku, kde v roku 1826 zomrel.

Z Maurerovho pôsobenia v Eisenstadte, kam prišiel po odchode Travagliu, sa zachovali návrhy pre Mozartovu operu *Čarovná flauta* z roku 1804, ktoré sú dodnes považované za najstaršie zachované návrhy.<sup>45</sup> Do Prešporku prišiel Maurer po prvýkrát okolo roku 1810, pretože v Eisenstadte, kde pôsobil od roku 1802, sa v dôsledku redukcie esterházyovskej kapely začal znižovať počet hudobných a divadelných predstavení. V rokoch 1811 a 1812 bol Maurer pravdepodobne opäť v Eisenstadte, potom sa definitívne vrátil do Prešporku. V roku 1817 o ňom denník *Preßburger*

---

<sup>39</sup> KNIESOVÁ – MOJŽIŠOVÁ – ZÁVADOVÁ 1989, 29.

<sup>40</sup> FABRICIUS 1886, 20.

<sup>41</sup> Oravské múzeum P. O. Hviezdoslava v Dolnom Kubíne, Čaplovičova knižnica, sign. C3/76.

<sup>42</sup> MOJŽIŠOVÁ 1989, 81.

<sup>43</sup> BELITSKA-SCHOLTZ – BERCZELI 1976, 42; RISATTI 2019 (publikácia bola vydaná pri príležitosti 150. výročia viedenskej Opery).

<sup>44</sup> HORÁNYI 1957, 5.

<sup>45</sup> HORÁNYI 1959, 180.

*Zeitung* písal ako o prešporskome mešťanovi a divadelnom maliarovi.<sup>46</sup> Správu o Maurerovej smrti 16. decembra 1844 uverejnil denník *Preßburger Zeitung* začiatkom roku 1845.<sup>47</sup>

O Maurerovej činnosti informovala dobová tlač a divadelné plagáty. Z nich vyplýva, že Maurer vytvoril návrhy dekorácií pre staré Mestské divadlo na objednávku riaditeľov Carla Friedricha Henslera a Johanna Augusta Stögera. Denník *Preßburger Zeitung* v roku 1823 informoval o benefičnom predstavení herca Wilhelma Georga Kreßa, ktorý spolu s hosťom z Dvorského divadla Nikolausom Heurteuom účinkoval v historickej dráme *Niklas Zriny oder die Bestürmung von Sigeth* (Theodor. Körner), ktorá sa konala 29. novembra 1823 v Mestskom divadle.<sup>48</sup> Denník neuvádza Maurerovo meno, ale v jeho skicári sa nachádza náčrt hradu s prašnou bránou s označením názvu hry na zadnej strane náčrtu.<sup>49</sup> Ďalším naštudovaným dielom, pre ktoré Maurer urobil návrhy dekorácií, bola opera *La Neige ou Le Nouvel Eginard (Der Schnee*, Daniel François Esprit Auber). V skicári sa nachádzajú štyri náčrty k tejto opere.<sup>50</sup> Zachovala sa aj divadelná ceduľa z predstavenia tejto opery, ktoré sa konalo 31. marca 1826.<sup>51</sup>

Maurer taktiež vytvoril návrhy pre Arénu. V jeho skicári sa zachovali tri návrhy na dekorácie s názvom „Arena“, „Caffehaus in der Au“ a „Wiener Tivoli“, ktoré Maurer vytvoril pre frašku *Klucks Reise von Berlin über Preßburg nach Wien* od Benedicta Freiherr von Püchlera.<sup>52</sup> V roku 1829 sa v rámci rekonštrukčných prác v starom divadle podieľal na obnove stropu reduty. Na rekonštrukcii divadelnej budovy, ktorej hlavná časť sa realizovala v roku 1825, bol zainteresovaný aj maliar-dekoratér Anton Arrigoni.<sup>53</sup>

Údaje o menách divadelných maliarov pôsobiacich v novom Mestskom divadle na sklonku 19. storočia nachádzame v nemeckom divadelnom almanachu, ako aj miestnej dennej tlači. Patrili k nim Ignatz Lechner, Louis Rafaël (obaja zároveň vystupovali ako herci a speváci v malých rolách), Otto Wintersteiner a napokon Gustav Wintersteiner, ktorý nahradil svojho otca vo funkcii prešporského divadelného maliara v roku 1894.<sup>54</sup> Dokladajú to jednak záznamy v dennej tlači, kde sa spomína jeho meno v súvislosti s vytvorením nových kulís a jednak kolekcia troch albumov akvarelových návrhov

---

<sup>46</sup> Preßburg. *Preßburger Zeitung* 53/55 (18.7.1817), 701 (1).

<sup>47</sup> Verzeichniß der Verstorbenen zu Preßburg. 1844. Monat December. *Preßburger Zeitung* 81/10 (27.1.1845), 48 (4).

<sup>48</sup> Theater Nachricht. *Preßburger Zeitung* 59/94 (27.11.1823), 520 (8).

<sup>49</sup> Oravské múzeum P. O. Hviezdoslava v Dolnom Kubíne, Čaplovičova knižnica, sign. C3/76 Skicár Carla Maurera, 1812 (datovanie na titulnom liste skicára), list č. 53 (rub a líce).

<sup>50</sup> Oravské múzeum, Čaplovičova knižnica, sign. C3/76 Skicár Carla Maurera, list č. 71–74.

<sup>51</sup> AMB, *Zbierka divadelných plagátov*, šk. č. 1, kat. č. 17.

<sup>52</sup> Premiéra frašky sa konala 26. júla 1833 a o nových Maurerových dekoráciách informovali viedenské divadelné noviny *Allgemeine Theaterzeitung* správou F. R. pod názvom *Buntes aus der Theaterwelt*. F. R. 1833, 632.

<sup>53</sup> AMB, Mesto Bratislava, spisy, šk. č. 1266, inv. č. F.11 N 602-657/R.

<sup>54</sup> SBS VI, 1994, 375. (Heslo Wintersteiner, Gustav.)

na rôzne typizované divadelné dekorácie a kulisy, ktoré boli súčasťou fundusu Mestského divadla.<sup>55</sup> Na nich je tušom písaný maďarský nápis *Pozsony sz. k. város színház – diszletei* („Slobodné kráľovské mesto Prešporok – divadelné dekorácie“), umiestnený na prednej strane obalov dvoch z nich. Vo vnútri albumov na väčšine listov podlepených plátnom je pečiatka kancelárie hlavného mestského inžiniera. Na viacerých návrhoch je uvedené meno Gustava Wintersteinera. Nakoľko v novom Mestskom divadle sa hralo tak po nemecky ako aj po maďarsky, majú návrhy v albumoch nemecké aj maďarské označenie, z čoho vyplýva, že ich používali počas nemeckých aj maďarských predstavení. Nachádzame tu napríklad označenie *Lohengrin-Bogen*, čo poukazuje pravdepodobne na Wagnerovu operu *Lohengrin* a *Robert-Bogen*, čo zrejme poukazuje na Meyerbeerovu operu *Robert le diable* či *Mignon-Bogen*, čo bol návrh dekorácie, vyrobenej najskôr pre Thomasovu operu *Mignon*. Všetky tri opery sa opakovane uvádzali v Mestskom divadle na sklonku 19. storočia. Ďalšou indíciou môže byť poznámka *Don Cesar* na náčrtoch s názvom *Madrid* a *Schloz-Gefängnisz*, ktorú možno priradiť k Dellingerovej obľúbenej a dlhoročne uvádzanej operete *Don Cesar*. Keďže sa dodnes žiadne dekorácie nezachovali, albumy s jeho akvarelovými návrhmi slúžia ako hlavný prameň pre utvorenie si predstavy o podobe dekoračnej praxe v Prešporoku na sklonku 19. storočia.

Práce Gustava Wintersteinera nesú spoločné znaky s návrhmi dekorácií viedenského ateliéru Brioschi, Burghart a Kautsky, tvoriaceho v štýle historizmu s neskororomantickými prvkami. Z divadelných cedúľ vyplýva, že divadelný riaditeľ Emanuel Raul, ktorý mal Mestské divadlo v prenájme v rokoch 1890 – 1899, si v roku 1896 objednal vo viedenskom ateliéri Brioschi, Burghart a Kautsky návrhy pre premiéru opery *Heimchen am Herd* (Karl Goldmark). V roku 1897 vytvoril divadelný maliar Louis Rafaël nové dekorácie podľa viedenských originálov k premiére opery *Evanjelista* (Wilhelm Kienzl). V čase prešporskej premiéry sa vo Viedni k opere *Evanjelista* používali dekorácie od Antona Brioschiho. Možno predpokladať, že slúžili ako vzor pre vytvorenie prešporských dekorácií, avšak vzhľadom na absenciu prameňov to nemožno potvrdiť. Gustav Wintersteiner, ktorý v tom čase pracoval pre Raula, tieto viedenské dekorácie poznal a možno predpokladať, že boli inšpiráciou pre jeho prácu. Wintersteinerove ďalšie umelecké pôsobenie v Prešporoku dokladajú diela uložené v Galérii mesta Bratislavy, sú to predovšetkým obrazy mesta a okolitej krajiny.

## Záver

Inštitucionalizácia divadelného života v podobe postavenia prvej a druhej budovy Mestského divadla prispela zásadným spôsobom k rozvoju a zakoreneniu divadla v živote mesta, jeho obyvateľov a ich kultúrneho života. Divadlo bolo stredobodom kultúrneho diania, jeho pravidelná návšteva patrila

---

<sup>55</sup> Galéria mesta Bratislavy, Gustav Wintersteiner, Album I. (A 2518 – A 2561), Album II. (A 2617 – A 2636), Album III. (A 2562 – A 2583). Album bol po prvýkrát verejnosti predstavený na výstave o Mestskom divadle, ktorú organizovala Galéria mesta Bratislavy v roku 2016. LASLAVÍKOVÁ – VYSKUPOVÁ 2016, 12.



k bežnému životu jeho obyvateľov. Prevádzkový model divadla, ako aj sociálne kontexty a štruktúry, ktoré ho determinovali, spoluvytvárali jeho obraz a podieľali sa na vytváraní jeho hodnoty. Zatiaľ čo divadelnú budovu z roku 1776 dal postaviť príslušník aristokracie, divadlo z roku 1886 bolo vybudované z iniciatívy mešťanov. Prešporskému Mestskému divadlu patrilo prvenstvo medzi provinčnými divadlami v Uhorsku, k čomu vo veľkej miere prispela blízkosť Viedne a snaha obyvateľov podobať sa tejto metropole, ale predovšetkým lokálpatriotizmus všetkých tých, ktorí chceli v očiach Uhorska zaujať popredné miesto. I keď malo Mestské divadlo svoje stále publikum, ktoré pravidelne navštevovalo divadlo a chodilo aj na staršie diela, ani jeden riaditeľ nikdy nepodcenil silu reklamy. Často inzerovali repertoár s pridaním odkazu na viedenské divadlá, ktoré boli „zárukou kvality“. Podobným spôsobom môžeme vysvetliť hosťovania umelcov z Dvorskej opery, ktorí do Prešporku prinášali hotové roly a ktorých Prešporčania vnímali ako vzory pre umelecké stvárnenie v podaní domáceho súboru. Pestovanie hudobného divadla dodávalo Prešporku prestíž a divadelným návštevníkom dôležitosť. Skutočnosť, že jeho uvádzanie sa dialo kontinuálne počas celého nami sledovaného obdobia, a to na úrovni presahujúcej provinciu, svedčí o bohatých kultúrnych dejinách mesta ako aj o zakorenení divadelného života v jeho historickej pamäti.<sup>56</sup>

## POUŽITÁ LITERATÚRA

*Allgemeine Theaterzeitung, Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* 26/139 (12.6.1843).

[BATKA] 1889. J. B. [= Ján Batka ]: Fidelio. *Preßburger Zeitung* 127/23 (23.1.1889), 4 – 5.

[BATKA] 1893. J. B. [= Ján Batka ]: Das Parsifal-Konzert. *Preßburger Zeitung* 130/300 (30.10.1893), 3.

[BATKA] 1898. J. B. [= Ján Batka ]: Zum morgigen Orchesterkonzerte des „Preßburger Musiker-Vereines“. *Preßburger Zeitung* 135/332 (3.12.1898), 1.

BELITSKA-SCHOLTZ – BERCZELI 1976. Hedvig Belitska-Scholtz – Károlyné A. Berczeli: *Barokk, klassicista es romantikus díszlettervek magyarországon*. Budapest: Magyar Színházi Intézet Budapest, 1976.

CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ 1981. Milena Cesnaková-Michalcová: *Premeny divadla. Inonárodné divadlá na Slovensku do roku 1918*. Bratislava: Veda, 1981.

---

<sup>56</sup> Štúdia vznikla v rámci grantu VEGA č. 2/0040/18 *Hudobné divadlo v Bratislave od druhej polovice 19. a do prvej polovice 20. storočia (Osobnosti, inštitúcie, repertoár, reflexia)*, riešeného na Historickom ústave SAV a v rámci projektu APVV-14-0681 *Hudba v Bratislave*, riešeného na Katedre muzikológie FiF UK.

*Der Humorist* 5/126 (25.6.1841).

DERRA 1895. Derra: Die verflossene deutsche Theatersaison. *Preßburger Zeitung* 132/32 (1.2.1895), 3.

E. 1886. E.: Der Trompeter von Säkkingen. *Preßburger Zeitung* 127/361 (31.12.1886), 5.

FABRICIUS 1886. Otto Fabricius: *Das neue Theater in Preßburg*. Preßburg: Druckerei des Westungarischer Grenzboten, 1886.

FELLNER 1909. Ferdinand Fellner: *Die Entwicklung des Theaterbaues in den letzten fünfzig Jahren. Ein Vortrag, gehalten am 26. November 1909 in der Zentralvereinigung der Architekten der im Reichsrate vertretenen Königreiche und Länder in Wien*. Wien: im Selbstverlag des Verfassers, 1909.

F. R. 1833. F. R.: Buntes aus der Theaterwelt. *Allgemeine Theaterzeitung* 26/157 (6.8.1833), 632.

HORÁNYI 1957. Mathias HORÁNYI: *Carl Maurer díszlettervei*. Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet Országos Színháztörténeti Múzeum, 1957.

HORÁNYI 1959. Mathias HORÁNYI: *Das Esterhazysche Feereich. Beitrag zur ungarländischen Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959.

KNIESOVÁ – MOJŽIŠOVÁ – ZÁVADOVÁ 1989. Mária Kniesová – Iva Mojžišová – Katarína Zavadová: *Čaplovičová knižnica: Návrhy divadelných dekorácií a grafika*. Martin: Osveta, 1989.

KOPECKÝ – KŘUPKOVÁ 2015. Jiří Kopecký – Lenka Křupková: *Provincial Theater and Its Opera: German Opera Scene in Olomouc, 1770–1920*. Olomouc: Palacký University, 2015.

KUŠNIRÁKOVÁ 2016. Ingrid Kušniráková: Sociálna a zdravotnícka starostlivosť v Uhorsku v prvej polovici 19. storočia. *Historický časopis* 64/3 (2016), 401 – 429.

LASLAVÍKOVÁ – GÓMEZ-PABLOS 2018. Jana Laslavíková – Beatriz Gómez-Pablos: Prenikanie dramatického diela Josého Echegaraya El gran Galeoto na európsku scénu a jeho recepcia v Bratislave na sklonku 19. storočia. *Slovenské divadlo: revue dramatických umení* 66/4 (2018), 343.

LASLAVÍKOVÁ – VYSKUPOVÁ 2016. Jana Laslavíková – Martina Vyskupová: *Mestské divadlo v Prešporku. Katalóg z výstavy*. Bratislava: GMB, 2016.

LENGOVÁ 1999. Jana Lengová: Pressburg im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts – das Musikmilieu der Jugendjahre Franz Schmidts. In Carmen Ottner (ed.): *Franz Schmidt und Pressburg*. Wien: Döblinger, 1999.

LENGOVÁ 2015. Jana Lenová: Zur Frage der Genderforschung: Frauen im Opernbetrieb des Pressburger Stadttheaters (1886 – 1920). In Vladimír Zvara (ed.) *Musiktheater in Raum und Zeit. Beiträge zur Geschichte der Theaterpraxis in Mitteleuropa in 19. und 20. Jahrhundert*. Bratislava: Asociácia Corpus v spolupráci s NM Code, 2015, 117 – 143

MAUTHNER 1898. Gustav Mauthner: Der Schluss der deutschen Theatersaison 1897 – 1898. *Westungarischer Grenzboten* 27/8715 (1.2.1898), 4.

MAUTHNER 1902. Gustav Mauthner: Samson und Dalila. *Westungarischer Grenzboten* 31/10099 (12.1.1902), 4.

MISTRÍK 2019. Miloš Mistrík: Reinhardts Sommerspielzeit 1893 in Preßburg. In Miloš Mistrík (ed.): *Max Reinhardt a Bratislava/Preßburg*, Bratislava: VEDA; Wien: Theatermuseum, 2019, 98 – 125.

MOJŽIŠOVÁ 1989. Iva Mojžišová: Divadelní dekoratéri v Bratislave medzi barokom a romantizmom. *ARS. Kapitoly z dejín výtvarného umenia* 22/2 (1989), 81.

MORAVČÍKOVÁ – SZALAY – HABERLANDOVÁ – KRIŠTEKOVÁ – BOČKOVÁ 2019. Henrieta Moravčíková – Peter Szalay – Katarína Haberlandová – Laura Krišteková – Monika Bočková: *(Ne)plánovaná Bratislava*. Bratislava: Historický ústav SAV vo vlastnom náklade, 2019.

Dostupné na <[https://issuu.com/oddelenie.architektury/docs/\\_ne\\_planovana\\_bratislava](https://issuu.com/oddelenie.architektury/docs/_ne_planovana_bratislava)> [cit. 20.10.2020].

*Pannonia* 7/67 (13.6.1843).

*Pannonia* 7/69 (22.6.1843).

*Preßburger Zeitung* 12/91 (13.11.1776).

*Preßburger Zeitung* 53/55 (18.7.1817).

*Preßburger Zeitung* 59/94 (27.11.1823).

*Preßburger Zeitung* 81/10 (27.1.1845).

*Preßburger Zeitung* 121/234 (24.8.1884).

REINHARDT 1991. Max Reinhardt: *Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regienbüchern*. Berlin: Argon Verlag, 1991.

RISATTI 2019. Rudi Risatti: *Kein Tag gehe dahin, ohne daß er etwas erdacht habe. Einblicke in die Wiener Bühnenkunst bis 1869. Geschichte der Oper in Wien. Band 1: Von den Anfängen bis 1869*. Wien: Molden Verlag, 2019.

SBS VI, 1994. *Slovenský biografický slovník*, VI. zväzok. Martin: Matica slovenská, 1994.

SOMMER-MATHIS 2019. Andrea Sommer-Mathis: Von der höfischen zur öffentlichen Oper. Die Anfänge des Kärntnertheaters als Opernbühne in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In Otto Biba – Herbert Seifert (eds.): *Geschichte der Oper in Wien I. Von den Anfängen bis 1869*. Wien – Graz 2019, 76 – 99.

STAUD 1977. Geza Staud: *Adelstheater in Ungarn. 18. und 19. Jahrhundert*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1977.

TANCER 2012. Jozef Tancer: Obraz nie je odraz. Repräsentácie mesta ako výskumný problém. In Gabriela Dudeková (ed.): *Medzi provinciou a metropolou. Obraz Bratislavy v 19. a 20. storočí*. Bratislava: Historický ústav SAV, 2012

WALTER 1965. Bruno Walter: *Téma s variacemi*. Praha: SHV, 1965.

ZVARA 2015. Vladimír Zvara: Auf der Suche nach dem Sinn der Oper: Die untote Kunstgattung in der Stadt Bratislava. In Vladimír Zvara (ed.) *Musiktheater in Raum und Zeit. Beiträge zur Geschichte der Theaterpraxis in Mitteleuropa in 19. und 20. Jahrhundert*. Bratislava: Asociácia Corpus v spolupráci s NM Code, 2015, 220 – 221.

## K NIEKTORÝM ASPEKTOM VÝSKUMU BRATISLAVSKÉHO HUDOBNÉHO NÁSTROJÁRSTVA

**Eva Szórádová**

Katedra hudby Pedagogickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Hudobné nástrojárstvo ako hospodárske odvetvie môže vzniknúť len v takých kultúrach, v ktorých sa na hudobné nástroje kladú vysoké nároky, zvlášť na ich kvalitu, a kde nástroje slúžia na reprezentáciu, prípadne môžu vystupovať ako zberateľské objekty.<sup>1</sup> Len v ekonomicky silnom a kultúrne vyspelom prostredí sa vytvárajú podmienky na rozvinutý hudobný život, v ktorom sa výroba hudobných nástrojov vyvíja z vedľajšej činnosti remeselníkov a hudobníkov do špecializovaného remesla, priemyslu a obchodu, poskytuje dostatočnú obživu a stimuluje atraktívny trh. Na Slovensku sa takéto prostredie vďaka koncentrácii obyvateľstva, remeselnej výroby, cechov, ako aj hudobníkov a rozvíjajúcemu sa hudobnému životu vytváralo od polovice 18. storočia iba v Bratislave. Až dovedy neposkytovala výroba hudobných nástrojov (s výnimkou organárstva) dostatočnú obživu a trh nebol pre výrobcov atraktívny. Vznik šľachtických orchestrov, nároky na kvalitu cirkevných a svetských hudobných produkcií, dôraz na estetickú funkciu hudby a hudobné vzdelávanie, rastúce požiadavky na kvantitu inštrumentára a snaha o elimináciu závislosti od importu pôsobili ako hnacia sila vzniku a rozvoja miestnej výroby hudobných nástrojov. Základný výskum hudobných nástrojov a s tým súvisiacej problematiky hudobného nástrojárstva sa v slovenskej hudobnej historiografii preto orientoval – s výnimkou organárstva<sup>2</sup> – prevažne na Bratislavu, ale tiež z toho dôvodu, že prevažná časť zachovaných nástrojov slovenskej proveniencie – ako objektov zberateľského a organologického záujmu – pochádza z tunajších nástrojárskych dielní.

Konkrétny výskum hudobných nástrojov (ako aj ich výroby) vrátane s ním spojenej regionálnej histórie sa uskutočňuje vždy na určitej kultúrno-regionálnej báze.<sup>3</sup> Zameranie na topograficky vymedzenú oblasť (mesto, územný celok, krajina) má svoje opodstatnenie z historického a organologického hľadiska, i vzhľadom na výsledky bádání, ktoré prináša rozvíjajúca sa hudobná regionalistika.<sup>4</sup> Vďaka všeobecnému oživenému záujmu o diela minulých období a ich adekvátnu interpretáciu narastal v ostatných desaťročiach zo strany hudobníkov i muzikológov (organológov a historikov) v rámci hnutia starej hudby záujem o historické hudobné nástroje. Na Slovensku sa začalo s výskumom nástrojov takzvaného umelého hudobného inštrumentára trocha oneskorene, čo

---

<sup>1</sup> KRETSCHMER 2004, 337.

<sup>2</sup> GERGELYI – WURM 1975, 113 – 165; GERGELYI – WURM 1980, 11 – 172; GERGELYI – WURM 1991, 13 – 104; GERGELYI – WURM 1989.

<sup>3</sup> MAČÁK 1996, 88.

<sup>4</sup> STEINMETZ 2012, 71 – 72; STEINMETZ 2018, 105 – 110.

však malo svoje pozitívum – uchránila sa tak podstatná časť zozbieraného a zachovaného inštrumentára, ktorá by inak možno padla za obeť dobovej eufórii z reštaurovania historických nástrojov.

Pozornosť pamäťových inštitúcií (Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, Múzeum mesta Bratislavy a i.) a historikov-organológov (Juraj Šimko-Juhás, Zoltán Hrabussay, Ivan Mačák, Emese Duka-Zólyomiová, Otmar Gergelyi, Karol Wurm, Marian Alojz Mayer, Stanislav Šurin, Peter Kresák, Eva Szórádová, Róbert Šebesta, Peter Jantoščiak a iní) sa okrem akvizičnej a katalogizačnej činnosti orientovala na štúdium konkrétnych nástrojov, ale aj na ich tvorcov, a vôbec na hudobné, kultúrne, spoločenské a remeselné prostredie, v ktorých vznikli. Systematická práca, výskum a sústreďovanie údajov o osobnostiach hudobného nástrojárstva viedli od osemdesiatych rokov minulého storočia k vzniku ťažiskových historicko-organologických prác.<sup>5</sup> Výskum dejín hudobného nástrojárstva ako súčasť dejín hudby stojí na pomedzí všeobecnej historiografie, hudobnej historiografie a organológie a zasahuje aj do ďalších subdisciplín muzikológie. Využíva viaceré metódy a postupy, ktoré sú spoločné aj pre iné vedy, predovšetkým pre historickú vedu, a v rámci vymedzovania svojho výskumného terénu sa musí – ako aj iné bádateľské oblasti hudobnej historiografie – vysporiadať s niektorými základnými otázkami a metodologickými problémami, ako sú pojem, obsah, predmet, pramene, metódy, terminológia a ďalšími špecifickými aspektmi. Na niektoré z nich ponúka odpoveď tento príspevok – z pohľadu dlhoročného bádateľa – ako výsledok úvah o zmysle, podstate, štruktúre a prínose výskumu hudobného nástrojárstva v kontexte dejín hudby na Slovensku so zvláštnym zreteľom na Bratislavu.

**Pojem a predmet.** Hudobné nástrojárstvo je oblasť dejín hudby, ktorá v diachrónnom (podľa slohových, vývojových epoch) i synchrónnom (napríklad podľa nástrojových skupín) kontexte prináša rekonštrukciu historických procesov týkajúcich sa výroby hudobných nástrojov a s ňou súvisiacich javov, okolností, vzťahov, reflexie a podobne, osvetľuje problematiku terminológie, nástrojov, nástrojárskych osobností, ich činnosti vrátane biografických údajov, vynálezov a vynálezcov, nástrojárskych škôl, organizačných foriem nástrojárstva a ďalšie historické, hudobno-kultúrne, sociálne, ekonomické, zahraničné, marketingové, topografické a iné aspekty.

Predmetom výskumu hudobného nástrojárstva je profesionálna i neprofesionálna (amatérska) výroba, servis a predaj takzvaných umeleckých nástrojov, pod čím rozumieme klasické nástroje, nástroje takzvanej vyššej hudobnej kultúry či umelý hudobný inštrumentár, ako aj výroba ľudových nástrojov. Výskum historických umeleckých hudobných nástrojov sa opiera a využíva výsledky,

---

<sup>5</sup> HRABUSSAY 1961, 197 – 238; HRABUSSAY 1974, 53 – 54; MAČÁK 1975; DUKA-ZÓLYOMIOVÁ 1978; KRESÁK 1984; DUKA-ZÓLYOMIOVÁ 1992, 55 – 64; SZÓRÁDOVÁ 1998, 309 – 344; SZÓRÁDOVÁ 1999, 320 – 359; SZÓRÁDOVÁ 2000, 365 – 398; MAYER – ŠURIN 2000; SZÓRÁDOVÁ 2001a, 169 – 210; SZÓRÁDOVÁ 2001b, 355 – 395; SZÓRÁDOVÁ 2004; SZÓRÁDOVÁ 2007a; SZÓRÁDOVÁ 2007b; JANTOŠČIAK 2015, 140 – 152; JANTOŠČIAK 2016, 150 – 176; ŠEBESTA 2016, 1 – 14; JANTOŠČIAK 2017, 193 – 211; SZÓRÁDOVÁ 2019a.

metódy a postupy muzikologických disciplín historiografie a organológie. Výskum ľudových hudobných nástrojov a ich výroby patrí do oblasti etnoorganológie. Vychádzajúc z myšlienky Hansa Heinricha Eggebrechta, že najpresnejšou definíciou (hudobného) javu je jeho história,<sup>6</sup> sa bádanie v oblasti hudobných nástrojov a ich výroby ubera paralelne cestou historického a systematického prístupu. Hoci už samotný historický nástroj nás prenáša do doby svojho vzniku, zaujíma nás človek, z ktorého rúk nástroj vzišiel: charakter a spôsob výroby, podoba, zariadenie, vybavenie, produktivita a fungovanie jeho dielne, sociálne postavenie, profesijné zaradenie, ekonomické zabezpečenie, finančné možnosti, spolupráca s inými nástrojármi a hudobníkmi, realizácia či uznanie v miestnom hudobnom a kultúrnom prostredí, ale aj rodinné zázemie, príbuzenstvá, kontakty, vzťahy, atď.<sup>7</sup> Všetky tieto okolnosti determinovali vznik a fungovanie hudobného nástrojárstva ako špecifickej oblasti ľudskej činnosti a kultúrno-materiálneho prejavu danej doby, ktoré je nutné skúmať v kooperácii viacerých muzikologických a nemuzikologických disciplín.

**Oblasti výskumu.** Hudobné nástrojárstvo je vnútorne diferencovaný hudobno-historický fenomén, ktorý – v kontexte svojho vývoja na Slovensku, konkrétne v Bratislave a s ohľadom na doterajšie poznatky a pramene – zahŕňa problematiku výroby, servisu a obchodovania s hudobnými nástrojmi.

(1) V rámci výroby hudobných nástrojov (nem. *Instrumentenbau*, angl. *musical instrument making*, v slovenčine zriedkavejšie používané spojenie stavba hudobných nástrojov) vymedzujeme nasledovné oblasti:

- (a) organárstvo, t. j. výroba/stavba organov a harmónií,
- (b) výroba strunových klávesových nástrojov: klavichordov, čembál, kladivkových klavírov,
- (c) husliarstvo, t. j. výroba sláčikových a brnkacích nástrojov, sláčikov a strún,
- (d) výroba dychových a bicích nástrojov,
- (e) okrajové segmenty nástrojárstva – výrobu harmoník, mechanických hudobných nástrojov (verklíkov) a súčastí nástrojov, napríklad mecho.

(2) Pod servisom rozumieme rôzne služby, ako sú údržba, opravy, ladenie, úpravy, „ozdobovanie“, „skracovanie“, vypožičiavanie, sťahovanie hudobných nástrojov či rôzne logistické činnosti. (Po roku 1918 sa pre uvedené servisné činnosti týkajúce sa klavíra používal podľa vzoru českej terminológie termín klavírnictvo.)

(3) Obchodovanie s hudobnými nástrojmi v Bratislave bolo v celom svojom vývoji úzko prepojené s výrobnou a servisnou činnosťou, z toho dôvodu ho zaradíme a tiež komplexne skúmame v rámci hudobného nástrojárstva. V našom bádani tvorí obchod s hudobnými nástrojmi a špecializovaní obchodníci (t. j. tí, ktorí nástroje nevyrábali, iba predávali) marginálny segment skúmanej proble-

---

<sup>6</sup> BOHADLO 2017, 23.

<sup>7</sup> SZÓRÁDOVÁ 2019a, 5.

matiky s menej rozsiahlou pramennou bázou. Vďaka nemu sa dotvárajú kontúry hudobného nástrojárstva, objasňujú sa nástrojárske a historicko-kultúrne kontexty, a na ich základe sa ukazuje, že sústredenie a evidencia všetkých informácií, vrátane výroby, servisu či predaja v spoločnej výskumnej oblasti je užitočné a potrebné.<sup>8</sup>

**Terminológia.** Vzhľadom na skutočnosť, že pramene, o ktoré sa výskum opiera, majú verejnoprávny charakter, nie je zanedbateľná otázka dobovej hudobnej terminológie ako prejavu dobového jazykového úzu bez normatívneho charakteru. Riešenie a objasňovanie terminologických problémov každej z oblastí hudobného nástrojárstva musí vychádzať z dôkladného poznania historických prameňov rôzneho charakteru, komparácie a konfrontácie jednotlivých označení (uplatnením historicko-porovnávacej metódy), názvov, termínov a ich derivátov v latinskom, nemeckom, maďarskom a slovenskom jazyku, ako aj analógie s výskumami v iných krajinách. Podstatnou sa javí otázka sledovania premien termínov v ich chronologickom vývoji a ich historický výklad.<sup>9</sup> S narastaním nárokov na výrobcov hudobných nástrojov sa v priebehu 18. storočia špecifikovali aj označenia, ktoré súviseli s výrobou konkrétnych hudobných nástrojov (*Orgelmacher, Instrumentenmacher, Geigenmacher, Lautenmacher, Blasinstrumentenmacher, Waldhornmacher, Klaviermacher* a i.). Namiesto je kritický a zvlášť opatrný prístup k samotnému označeniu výrobcu hudobných nástrojov v nemčine *Instrumen(ten)macher* či v latinčine *instrumentorum confector (faber instrumentorum)*, takto sa totiž mohol označovať aj výrobca rôznych iných nástrojov (meracích, matematických, chirurgických, obrábacích, atď.). V hudobnom kontexte mohol výraz *Instrument* vyjadrovať všeobecne hudobný nástroj, akýkoľvek strunový klávesový nástroj či v užšom zmysle čembalo. Latinský výraz *clavicordi(or)um confector* sa v 19. storočí nepoužíval pre výrobcu klavichordov, ale kladivkových klavírov. Latinské označenie *tibialifex* mohol označovať nielen výrobcu píšťal (fláut, iný výraz: *tibiarius*), ale aj výrobcu pančúch (*tibia* – holenná kosť)<sup>10</sup> a nemecký výraz *Pfeiffenmacher* (tiež *Pfeiffenschneider*) výrobcu píšťal, ako aj fajok.

**Nástrojárske osobnosti.** Informačná (dokumentačná) báza o osobnostiach bratislavského hudobného nástrojárstva – v zmysle vyššie vymedzených oblastí – vznikla a vybudovala sa na základe mno-

---

<sup>8</sup> Na rozdiel od nášho vymedzenia Pavel Kurfürst chápe pojem nástrojárstvo v českom jazyku s istým významovým posunom. Podľa neho sa pojem hudobné nástrojárstvo, čo v praxi znamená výrobu a opravárstvo, používa menej, častejšie sa používa husliarstvo, organárstvo, klavírnictvo atď. a nezaraďuje doň problematiku obchodovania s hudobnými nástrojmi. V širšom zmysle hudobné nástrojárstvo obsahuje informácie o výrobe a opravárstve ako aj životopisné údaje výrobcov a nástrojárskych rodov, osudy vynálezov a vynálezcov hudobných nástrojov, históriu jednotlivých nástrojárskych škôl a podobné údaje o neprofesionálnom amatérskom a ľudovom nástrojárstve. KURFÜRST 1998, 302. Naproti tomu Rudolf Hopfner do databázy viedenských výrobcov hudobných nástrojov zaraďuje aj obchodníkov a firmy obchodujúce s hudobnými nástrojmi. HOPFNER 1999. Problematika obchodu, odbytu, dovozu a vývozu hudobných nástrojov je súčasťou aj obsiahleho pojednania o hudobnom nástrojárstve v Prusku Herberta Heydeho. HEYDE 1994, 189.

<sup>9</sup> BOHADLO 2017, 23 – 24.

<sup>10</sup> KELLER 1975, 172.

horočnej heuristickej výskumnej práce a publikovaných výsledkov v organologických i hudobno-historických prácach viacerých autorov. Pozornosť sa spočiatku orientovala na významnejšie osobnosti, najmä tie, z ktorých dielní sa zachovali nástroje. Výskumom ďalších archívnych a literárnych prameňov pribúdali aj menej známe či celkom neznáme mená a postupne sa odhaľovalo ich postavenie, úloha a podiel na vývoji hudobného nástrojárstva. Je však zrejmé, že k nástrojárskym osobnostiam patria nielen majstri, ale aj tovariši, učni a ďalší pomocníci v organárskych, klavírnických, husliarskych dielňach, dielňach na výrobu dychových a iných nástrojov. Databázu dopĺňajú vynálezcovia, obchodníci, opravári a poskytovatelia servisných služieb, ktorých prínos do fungovania nástrojárstva a hudobnej kultúry tiež nie je zanedbateľný. Obraz hudobného nástrojárstva vytvárajú nástrojári, ktorí v meste trvalo žili, prípadne prevádzkovali obchodné zastúpenia svojich firiem,<sup>11</sup> ale aj tí, ktorých činnosť je dokumentovaná len krátkodobo či jednorazovo (napríklad stavba či oprava organov mimobratislavskými organármi). S rozšírením spektra evidovaných osobností o takýchto prechodne pôsobiacich majstrov, ale i tovarišov a učňov sa otvárajú možnosti pre identifikovanie ciest vandrujúcich tovarišov, presídľovania či angažovania cudzích nástrojárov ako nositeľov prenosu a etablovania poznatkov a ideí v hudobnom nástrojárstve v stredoeurópskom priestore.

**Pramene.** Výskum hudobného nástrojárstva sa opiera o štúdium historických priamych i nepriamych prameňov rôzneho charakteru.<sup>12</sup> Najdôležitejším prameňom pre výskum hudobného nástrojárstva sú samotné zachované hudobné nástroje, ktoré predstavujú len torzo všetkých v Bratislave vyrobených nástrojov. Súpis zachovaných, nezriedka unikátnych nástrojov, nachádzajúcich sa v domácich i zahraničných inštitucionálnych a súkromných zbierkach na celom svete, ako sekundárny cieľ knihy Bratislavskí hudobní nástrojári,<sup>13</sup> možno považovať len za pioniersku prácu; systematická evidencia nástrojov bratislavskej proveniencie je úlohou budúceho výskumu.

Hoci sú hudobné nástroje schopné na základe špecifických metód organologického bádania vydať priame svedectvo o úrovni výroby a schopnosti svojho tvorcu, nevypovedajú nič o jeho osobnosti, ani o kontexte, v ktorom vznikli. Tieto skutočnosti objasňuje heuristický výskum (najmä archívnych) písomných prameňov, ktorých je málo, nezriedka sú torzovité a majú rozličnú mieru výpovednej hodnoty. Patria k nim najmä akty (dokumenty právnych aktov). Výroba hudobných nástrojov bola pomerne exkluzívnym odborom a ako okrajové odvetvie priemyslu nemala žiaden výrazný vplyv na celkový hospodársky obraz, preto zväčša unikala záujmu dobových spravodajcov. Z toho dôvodu sú pre výskum nástrojárstva dôležité aj tie najmenšie faktografické údaje, ktoré súvisia a dokumentujú hudobné dejiny i vývoj remesla. Priamou, heuristickou metódou sa získavajú

---

<sup>11</sup> Napríklad viaceré viedenské a české klavírnické firmy.

<sup>12</sup> KRESÁNEK 1981, 45 – 46; RYBARIČ 1994, 37.

<sup>13</sup> SZÓRÁDOVÁ 2019.



historické fakty najmä z nasledujúcich typov archívnych prameňov:<sup>14</sup>

- (1) Archívne fondy nástrojárskych firiem a dokumenty nástrojárskych rodín. Ide o zvlášť dôležité pramene, ktoré sú však zachované veľmi skromne (torzo archívnych fondov firiem a dokumentov nástrojárskych rodín Wernerovcov, Berghuberovcov, Schmidovcov, Schönhoferovcov).
- (2) Výrobné knihy nástrojárskych firiem patria k vzácnemu a ojedinelému typu prameňov: zachovali sa dve obchodné knihy firmy na výrobu dychových nástrojov Franza a Johanna Schöllnastovcov (dokumentujúce obdobie 1814 – 1854) a obchodná kniha klavírnickej firmy Carla Schmidta staršieho (1822 – 1859). Predstavujú pramene s mimoriadnou kultúrno-historickou a organologickou hodnotou, na ich základe – spolu so zachovanými nástrojmi – možno identifikovať vedúcu pozíciu týchto firiem v hudobnom nástrojárstve a ich významné miesto v hudobnej kultúre Bratislavy v 19. storočí.
- (3) Magistrátne a spisové protokoly a spisový materiál magistrátu majú z hľadiska svojho obsahu pre výskum hudobného nástrojárstva, najmä jeho procesualnej stránky, najväčšiu výpovednú hodnotu, pretože mesto regulovalo remeselnú výrobu a rozhodovalo v zásadných záležitostiach týkajúcich sa výrobcov. Ide o zápisnice zo zasadnutí mestskej rady, ktoré zaznamenávajú predmet žiadosti (respektíve prerokovanej veci) a rozhodnutie mestskej rady v danej veci, a k tomu príslušný spisový materiál, dokumentujúci žiadosti, sťažnosti, spory, nariadenia a rozhodnutia, ktorými sa zaoberala alebo ktoré vydávala mestská rada. Z obsahu, formy i spôsobu žiadosti možno usudzovať o spoločenskom statuse, ekonomickej stabilite a nezriedka o charakterových vlastnostiach žiadateľov, ale aj dobových podmienkach fungovania remesla, hospodárstva a hudobnej kultúry.
- (4) Matriky sú hlavným prameňom pre genealogický a biografický výskum, uvádzajú biografické a ďalšie údaje (pôvod, konfesia, bydlisko, profesia, zamestnávateľ, cirkevné príbuzenské zväzky – krstní rodičia, svedkovia sobáša). Miera dôkladnosti zápisu korešpondovala so spoločenskou prestížou nástrojára, dôležitosťou jeho profesijného postu (inštitúcie), urodzenosťou zamestnávateľa či majetkovými pomermi (vlastníctvo domu). Tieto pramene nereflektujú rehol'ných hudobníkov-nástrojárov (organárov), ktorí sú evidovaní v knihách a matrikách jednotlivých reholí.
- (5) Knihy novoprijatých mešťanov a knihy mešťanov uvádzajú biografické údaje, profesiu a ďalšie údaje (vek, profesia, bydlisko, pôvod, predchádzajúce miesto pôsobenia) tejto privilegovanej skupiny obyvateľstva (*Bürger*) so zvláštnym sociálnym a právnym statusom.
- (6) Súpisy obyvateľov sú pre evidenciu dôležité predovšetkým vtedy, keď okrem bydliska uvádzajú aj profesiu obyvateľov.

---

<sup>14</sup> SZÓRÁDOVÁ 2012, 134 – 141.

- (7) Daňové a dávkové knihy prinášajú okrem mena a profesie údaje o výške (vojnových) daní (platieb, dávok), ktoré odrážajú prosperitu dielne. V daňových knihách remeselníkov sa kategorizujú jednotlivé profesie podľa cechov, pre hudobné nástrojárstvo sú dôležité remeslá: stolári, organári a husliari. V niektorých rokoch sa v daných kategóriách uvádzala aj cechová štruktúra (*Vorsteher, Untervorsteher*). Ostatné oblasti výroby hudobných nástrojov sa klasifikovali ako necechové profesie.
- (8) Cechové knihy stolárov.
- (9) Živnostenské protokoly nahradili v druhej polovici 19. storočia evidenciu remeselníkov v cechových knihách, ktoré uvádzajú predmet živnosti, biografické údaje, bydlisko, údaje o vyučení.
- (10) Účtovné knihy (mestské i cirkevné) zaznamenávajú informácie o poste/funkcii nástrojára v danej inštitúcii, dôvode a výške platby, údaje o výdavkoch na opravu hudobných nástrojov.
- (11) Komorné knihy mesta uvádzajú platby za kúpu a na opravu hudobných nástrojov pre farský Kostol sv. Martina.
- (12) Inventáre hudobných nástrojov ako súčasť inventárov hudobní ň ojedinele zaznamenávajú aj výrobcov evidovaných nástrojov.
- (13) Vizuálne pamiatky (fotografie, plagáty, reklamné letáky, pohľadnice, firemné tlačivá a i.).
- (14) Adresáre remeselníkov (živnostníkov).
- (15) Štatistické ročenky.
- (16) Knihy testamentov (testamentárne protokoly).
- (17) Cirkevné fondy – kanonické vizitácie.
- (18) Periodická i neperiodická tlač.

**Vizuálna história.** V hudobnom nástrojárstve sú pomerne vzácne ikonografické pramene ako informačný zdroj konceptu vizuálnej histórie, v ktorej obraz nadobúda novú kvalitu.<sup>15</sup> Ide o kresby, ilustrácie, fotografie, vinety, signatúry, inzeráty, reklamné letáky, tlačéné dokumenty, vizitky, obchodné značky, cenníky, firemné tlačivá, tlačiarenské štočky, pohľadnice a ďalšie pramene, ktoré okrem svojej informačnej hodnoty reprezentujú dobové estetické cítenie, mentalitu, ale aj celkové kultúrne povedomie. Táto metóda nadobúda význam najmä v prípade nedostatku či fragmentárnosti primárnych prameňov. Aj keď obrazové pramene spravidla disponujú vysokou dokumentačnou a historickou hodnotou, nemožno posolstvo, ktoré v sebe nesú, absolutizovať, a je ich nutné, tak ako aj ostatné pramene, podrobiť pramennej kritike.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> ZOUNEK – ŠIMÁNĚ 2014, 65.

<sup>16</sup> Napríklad konkrétna podoba konštrukcie jedného z vynálezov nástrojárov Franza a Johanna Schöllnastovcov – *tritonikonu* je dokumentovaná len prostredníctvom vyobrazenia na reklamnom letáku.

**Orálna história.** Vyjadrením historickej pamäti je orálna história, ktorá získava nové poznatky na základe ústneho podania a ktorá v súčasnosti dynamicky rozvíja svoj metodologický aparát i techniky v oblasti kvalitatívneho výskumu.<sup>17</sup> Koncept orálnej histórie nesie so sebou nebezpečenstvo nielen v neobjektívnom hodnotení či dezinterpretácii faktov, ale aj v tom, že sa za fakty vydávajú fabulácie a mýty, ktoré sa v transfere priestoru a času dostávajú do populárnej i odbornej literatúry. Úlohou hudobného historika je získať i v literatúre technikami orálnej histórie tradované informácie pokiaľ možno konfrontovať a verifikovať aj z iných historických prameňov, citlivo a kriticky narábať so získaným materiálom, ale tiež sporné, nepodložené údaje neposúvať do roviny historickej pravdy.<sup>18</sup> Vzhľadom na to, že u nás hudobné nástrojárstvo ako oblasť priemyslu zaniklo v štyridsiatych rokoch minulého storočia, má koncept orálnej histórie v súčasnej dobe slabé opodstatnenie. Avšak so zvyšujúcim sa záujmom o genealogický výskum, objavovaním „zaprášených“ historických dokumentov a všeobecným historickým povedomím sa u potomkov bratislavských hudobných nástrojárov výnimočne objavujú a ožívajú tradované rodinné informácie, ktoré súvisia s hudobným nástrojárstvom. Niekedy však už verifikácia tradovaných faktov v literatúre i nepriamych prameňoch nie je možná.

**Kritika prameňov.** Nevyhnutnou výbavou historika je schopnosť kriticky pristupovať k prameňom, zdravou mierou pochybovať o ich pravosti a hodnovernosti a správne interpretovať fakty. Okrem metód, ktoré sú spoločné s inými vedami, má historiografia jedinú špecifickú metódu, a tou je kritika a interpretácia prameňov.<sup>19</sup> Nielen hudobné nástroje, ale aj historické písomné dokumenty, ktoré s nimi súvisia, sú objektom falšovania<sup>20</sup> s cieľom fiktívneho zvýšenia ich historickej hodnoty či výhodného predaja znížením ich veku. Namiesto je kritický prístup k dobovým literárnym, ale aj archívnym prameňom, ktoré by na prvý pohľad mali byť nezaujatým svedkom historickej skutočnosti. Záznamy v prameňoch úradného pôvodu (napríklad v magistrátnych protokoloch) môžu byť dobovo či ideologicky podmienené zaujaté; sú totiž výsledkom myšlienkového operácie zväčša kolektívneho autora, konkrétne mestskej rady, ktorá vo veci rozhodovala, a do jej konsenzuálne prijatého rozhodnutia sa premietajú subjektívne názory, hodnotenia, postoje, sympatie či antipatie členov mestskej rady a zainteresovaných osôb voči prerokovanej veci alebo samotnému žiadateľovi. Treba tiež mať na pamäti, že niektoré vedúce nástrojárske osobnosti mohli zneužívať svoju monopolnú spoločenskú a profesijnú pozíciu a ovplyvňovať schvaľovacie a rozhodovacie procesy či uchýliť sa k nekalému konkurenčnému boju, čomu nasvedčujú niektoré pramene. Dôležitá je

---

<sup>17</sup> ZOUNEK – ŠIMÁNĚ 2014, 68.

<sup>18</sup> ALBERTY 2004, 107.

<sup>19</sup> RYBARIČ 1994, 32 – 33; ČERNÝ 2008, 37; ZOUNEK – ŠIMÁNĚ 2014, 46 – 47.

<sup>20</sup> Možno uviesť niekoľko príkladov, ako dôsledná kritika prameňov viedla k odhaľovaniu falošných „prameňov“, prípadne spochybneniu ich tradovanej interpretácie, napríklad SZÓRÁDOVÁ 2004, 95, 96; SZÓRÁDOVÁ 2019a, 107, a i.

skúsenosť bádateľa s daným typom prameňa, dobrá orientácia v problematike a dôkladné poznanie kontextov, aby prostredníctvom kritiky prameňa dokázal citlivo a nestranne vyhodnotiť mieru jeho objektivity, prípadne odhaliť úmysel skresliť, zamlčať či dezinterpretovať fakty.

**Koncept mikrohistórie.** Výskum hudobných nástrojov a ich výroby nadobúda zmysel vtedy, ak prispieva k poznaniu človeka – výrobcu, interpreta, hudobníka, žijúceho v istých miestnych, spoločenských a historických podmienkach; v tom spočíva antropomorfný charakter organológie ako historickej vedy.<sup>21</sup> Súčasná historiografia ponúka okrem tradičných metód ďalšie inšpiratívne prístupy ku skúmaniu dejín, využiteľné vo výskume hudobného nástrojárstva. Patria k nim takzvané dejiny každodennosti (*Alltagsgeschichte*), ktoré opúšťajú sledovanie veľkých dejinných udalostí, zmien a objavných činov a sústreďujú pozornosť na bežné, každodenné javy a problémy v reálnom živote.<sup>22</sup> Výskum každodennosti zahŕňa rôzne metodologické, najmä antropologické a mikrohistorické prístupy. Okrem iného súvisí s biografickou metódou, ktorej využitím sa dokumentujú fakty, okolnosti a všestranné súvislosti života a pôsobenia nástrojárskych osobností, úspešnosť či neúspešnosť ich individuálneho podnikania<sup>23</sup> a cez prizmu ich vzdelania, schopnosti, šikovnosti, snaženia, odhodlanosti, osobnostných vlastností, rodinného zázemia atď. zároveň sleduje zložitý proces vývoja remesla. Sondy do života a pôsobenia nástrojárov<sup>24</sup> sú jedným zo základných výskumných cieľov, prostredníctvom ktorých sa usilujeme pochopiť spoločenské, odborné a hudobné kontexty nástrojárstva ako kultúrno-historického fenoménu.

Koncept mikrohistórie je vystavaný na takzvaných malých faktoch a spočíva v zúžení parciálneho výskumného terénu, ktorý je detailne skúmaný a analyzovaný. Dôležitosť nadobúdajú pre bežné výskumy okrajové pramene, schopné neraz odhaliť nečakané informácie a súvislosti.<sup>25</sup> V našom výskume je tento koncept dobre uplatniteľný, ak sú k dispozícii pramene, ktoré sú detailne naviazané na konkrétnu osobu a sú konfrontované s prameňmi úradnej povahy,<sup>26</sup> napríklad už spomenutými protokolmi mestskej rady. Viac než nariadenia, výkazy a štatistické správy vypovedajú o reálnom fungovaní remesla sťažnosti a konflikty zaznamenané v prameňoch. Mikrohistorickému prístupu konvenujú sondy do privátneho-pracovného priestoru, v ktorom sa stretáva súkromný život, profesia a verejné pôsobenie v bežnom živote, napríklad úloha a angažovanosť v spoločenskom a hudobno-kultúrnom dianí. Takto sa obraz hudobného nástrojárstva odhaľuje prostredníctvom viac

---

<sup>21</sup> KURFÜRST 1998, 11.

<sup>22</sup> ZOUNEK – ŠIMÁNĚ 2014, 60.

<sup>23</sup> ZOUNEK – ŠIMÁNĚ 2014, 56.

<sup>24</sup> Napríklad nástrojárov Theodora Lotza, Carla Schmidta staršieho a Carla Schmidta mladšieho či Franza a Johanna Schöllnastovcov.

<sup>25</sup> ZOUNEK – ŠIMÁNĚ 2014, 61.

<sup>26</sup> ZOUNEK – ŠIMÁNĚ 2014, 114.

či menej detailne vykreslených osudov jeho tvorcov. V priestore mikrohistórie a v kooperácii s ďalšími metódami, s využitím štatistických (kvantitatívnych) údajov a analytickým prístupom sa nachádzajú aj výskumy (historicko-organologické, sociologické a iné), orientované na jednotlivé segmenty výrobného sortimentu či klientely nástrojárskych firiem.

**Špecializácia výrobcov.** Tak ako inde, aj v Bratislave bolo bežnou praxou, že najmä v starších obdobiach si hudobné nástroje zhotovovali samotní interpreti. Nevyhnutnou podmienkou pre vznik špecializovanej výroby hudobných nástrojov boli akustické poznatky podporené umelecko-remeselnou zručnosťou.<sup>27</sup> Proces špecializácie výrobcov v Bratislave prebiehal až v druhej polovici 18. storočia ako dôsledok zintenzívnenia hudobnej kultúry, záujmu o inštrumentálnu hudbu a najmä zvýšenia nárokov, kladených na interpretov, ktorí už nemali čas na výrobu nástrojov. Na interpretáciu technicky náročnej hudby koncertného charakteru v profesionálnych šľachtických orchestroch boli nevyhnutné kvalitné a stále dokonalejšie nástroje. Amatérski hudobníci, ktorých počet sa zvyšoval aj v nižších spoločenských vrstvách, požadovali najmä finančne dostupné nástroje. Primárnymi podnetmi teda boli zvýšené požiadavky kladené na interpretov na jednej strane, ale aj na výrobcov nástrojov na druhej strane. Trend personálnej únie, spájania dvoch profesií (výrobcu a hudobníka, výrobcu a stolára, organára a stolára) sa však v Bratislave udržal až do 19. storočia, čo možno ilustrovať viacerými príkladmi.

**Remeslo versus umenie.** Zo strany bratislavskej verejnosti, vrátane magistrátu, bola v minulosti voči samotným hudobným nástrojárom i remeslu ako takému preukazovaná úcta. Výroba hudobných nástrojov bola všeobecne považovaná za umelecké remeslo, označovala sa ako *Kunstoff* alebo len *Kunst*, výrobcov niekedy nazývali (*freie*) *Künstler* a ešte aj v 19. storočí sa písalo o hudobnom nástrojárstve ako o *Kunstgewerbe*.<sup>28</sup> Napriek tomu malo hudobné nástrojárstvo (*Instrumentenmachergewerbe*) všetky znaky bežného remesla organizovaného na cechových princípoch vrátane štruktúry, tradičnej vnútornej hierarchie (majster – tovariš – učeň), regúl, kontroly, systému odborného vzdelávania a predaja hotových nástrojov. Pozoruhodnou je existencia cechu organárov, dokumentovaného v rokoch 1804 – 1833 a cechu husliarov v rokoch 1804 – 1850, širšie súvislosti ich vzniku a fungovania však nie sú známe.<sup>29</sup> Blízko k stolárskemu remeslu mali výrobcovia strunových klávesových nástrojov, niektorí z nich boli v stolárskom cechu tiež organizovaní. Jedine výrobcovia dychových nástrojov vykonávali svoje remeslo ako cechovo neorganizovaní remeselníci.

---

<sup>27</sup> MOECK 1987, 5.

<sup>28</sup> Známy je údaj, podľa ktorého bratislavský organár Vencel Janetschek odmietol roku 1740 platiť dane, dávky, mýto a clo s odôvodnením, že je „majstrom slobodného kumštu organárskeho“ (... *einer allen Orthen freyen Kunst orgelmacher Profession*). SZÓRÁDOVÁ 2019a, 18.

<sup>29</sup> SZÓRÁDOVÁ 2019a, 14.

Prísna cechová organizácia mohla zohrať vo vývoji hudobného nástrojárstva úlohu práve tak brzdy ako rozvoja. Cechy predstavovali pre nástrojárov istú ochranu, na druhej strane svojimi regulami a zasahovaním do činnosti jednotlivých dielní obmedzovali prirodzenú konkurenciu. Zánik cechov v roku 1872 a transformácia regulovanej remeselnej činnosti na voľné živnostenské podnikanie už nedokázali oživiť dlhodobý a sústavný úpadok remeselnej hudobnonástrojárskej výroby, ktorá sa stále viac orientovala na ekonomicky výnosnejšiu obchodnú činnosť. Charakter manufaktúry, ktorá využívala del'bu práce, mali len málokteré dielne.

**Migrácia nástrojárov.** Jedným z najzaujímavejších typov údajov sú informácie o pôvode nástrojárov, ktoré dokumentujú migračné procesy v stredoeurópskom regióne.<sup>30</sup> Obrovská koncentrácia výrobcov a ich nadbytok v krajinách s vyspelou hudobnonástrojárskou produkciou (najmä v Nemecku a západných Čechách) viedli v 18. a 19. storočí k ich masívnej emigrácii do iných častí Európy. Usádzali sa aj na Slovensku, najmä v Bratislave. Najskôr to boli organári a husliari z Nemecka, v prvej polovici 19. storočia výrobcovia klavírov a dychových nástrojov (napríklad z Kraslíc).<sup>31</sup> Ako sme už uviedli, je dôležité, aby databáza hudobných nástrojárov evidovala dostupné údaje o majstroch, pracovníkoch, tovarišoch a učňoch všetkých nástrojárskych dielní bez ohľadu na závažnosť ich produkcie a význam. Pôsobenie cudzích tovarišov a pracovníkov v bratislavských dielňach dokladá význam domácich dielní a ich odborný kredit, potenciálny mentálny/duchovný vklad cudzích osobností do vývoja domáceho nástrojárstva a zároveň potenciálne ideové transfery v medzinárodnom kontexte. To sa týka nielen neskorších významných výrobcov Václava Červeného (Morava) a Johanna Andreasa Mollenhauera (Fulda v Nemecku), ktorí sa v rámci svojej vandrovky istý čas zdržali v Bratislave, ale napríklad aj slávnych českých klavírnických firiem Petrof, Förster (i ďalších), ktoré mali na Slovensku svoje obchodné zastúpenia.

**Zmysel a význam výskumu hudobného nástrojárstva.** Dichotómia fenoménu výroby hudobných nástrojov vyplýva z jeho chápania na jednej strane ako remesla, čo prvoplánovo evokuje slovo „výroba“ či „stavba“, a na druhej strane ako umenia v zmysle majstrovstva vloženého do zhotovenia nástroja s implicitným vnímaním jeho mediálnej úlohy v hudobnom umení. V širších súvislostiach bolo hudobné nástrojárstvo súčasťou remeselnej výroby a neskôr živnostenského podnikania, preto je potrebné ho skúmať v rámci výskumu hospodárskych dejín, aj keď, ako sme uviedli, v Bratislave ani inde na Slovensku nebolo nikdy významnejšou oblasťou hospodárstva. Tento aspekt výskumu – hudobné nástrojárstvo ako výrobná činnosť – nemožno oddeliť od jeho významu pre hudobnú kultúru a hudobný život, s ktorým dlhodobo fungovalo vo vzájomnej koexistencii, ba priam

---

<sup>30</sup> KOCH 2006, 80 – 91.

<sup>31</sup> SZÓRÁDOVÁ 2019b, 173 – 183.

obojsstrannej závislosti, preto sa vo výskume hudobného nástrojárstva prepájajú a prelínajú spoločensko-hospodárske a hudobno-kultúrne aspekty.

Výskum hudobného nástrojárstva je procesom rekonštrukcie historických skutočností v jednej z bádateľských oblastí hudobnej historiografie, v ktorej sa, tak ako v iných oblastiach, nastoľuje otázka jeho opodstatnenia, významu či zmyslu. Podľa Jindřicha Kellera celý zmysel štúdia hudobných nástrojov a ich výroby spočíva v objasnení možností a kvality, ktorá bola daná do rúk interpretov, mala v priebehu dejín vplyv na interpretáciu hudby a v konečnom dôsledku aj na kompozičnú prácu.<sup>32</sup> Prostredníctvom hudobných nástrojov sa nehmotné duchovné procesy odzrkadľovali v preferencii konštrukčných princípov a ich kultúrnej aplikácii.<sup>33</sup> Spolu s odpoveďami „ako to vlastne bolo“ bádanie postupne sprostredkúva poznanie o úrovni výrobných schopností človeka v danej dobe a na danom mieste, dokumentuje charakter a premeny určitého estetického (hudobného, zvukového, výtvarného) ideálu, približuje formy prezentácie hudby a spoločensko-kultúrny dopyt po nástrojoch, osvetľuje migračné pohyby a ideové transfery v hudobnom nástrojárstve i kultúre, prezentuje novátorské a tvorivé počiny nástrojárskych osobností<sup>34</sup> a v mnohých ďalších témach dotvára obraz našej hudobnej kultúry v minulosti.<sup>35</sup>

## POUŽITÁ LITERATÚRA

ALBERTY 2004. Július Albery: Regionálna história nie je iba historiografia (so zreteľom na stredné Slovensko). In Martin Pekár – Patrik Derfiňák (zost.): *Regionálne dejiny a dejiny regiónov. Ročenka Katedry dejín FHPV PU 2004*. Prešov: Univerzum, 2004, 93 – 108.

BOHADLO 2019. Stanislav Bohadlo: Diachronně synchronní kontinuum-diskontinuum jako východisko, metoda i cíl Fukačovy hudební historiografie aneb definice není nikdy definitivní. *Musicologica Brunensia* 52/2 (2017), 21 – 26.

ČERNÝ 2008. Miroslav K. Černý: Předpoklady a formy hudebněhistorického podání. In Jan Baťa (zost.): *Miscelanea z výročních konferencí České společnosti pro hudební vědu 2006 a 2007. Jak psát hudební dejiny? K teoretickým a metodologickým otázkám hudební historiografie. Nové výzkumy českých muzikologů*. Praha: Česká společnost pro hudební vědu – Etnologický ústav AV ČR – Agora, 2008, 37 – 40.

DUKA-ZÓLYOMIOVÁ 1978. Emese Duka-Zólyomiová: *Vývoj hudobného nástrojárstva v Bratislave do roku 1918*. Diplomová práca. Bratislava: Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 1978.

---

<sup>32</sup> KELLER 1975, 162.

<sup>33</sup> MAČÁK 1996, 87.

<sup>34</sup> SZÓRÁDOVÁ 2019a, 10.

<sup>35</sup> Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-14-0681.

- DUKA-ZÓLYOMIOVÁ 1992. Emese Duka-Zólyomiová: Hudobné nástrojárstvo v druhej polovici 18. storočia a na začiatku 19. storočia na území dnešného Slovenska. In *Musicologica Slovaca et Europaea* 17. Bratislava: Veda, 1992, 55 – 64.
- GERGELYI – WURM 1975. Otmar Gergelyi – Karol Wurm: Historische Orgeln und Gehäuse in der Mittelslowakei. In *Acta Organologica* 9. Berlin: Merseburger, 1975, 113 – 165.
- GERGELYI – WURM 1980. Otmar Gergelyi – Karol Wurm: Historische Orgeln und Gehäuse in der Westslowakei. In *Acta Organologica* 14. Berlin: Merseburger, 1980, 11 – 172.
- GERGELYI – WURM 1991. Otmar Gergelyi – Karol Wurm: Historische Orgeln und Gehäuse in der Ostslowakei. In *Acta Organologica* 22. Berlin: Merseburger, 1991, 13 – 104.
- GERGELYI – WURM 1989. Otmar Gergelyi – Karol Wurm: *Historické organy na Slovensku/ Historische Orgeln in der Slowakei*. Bratislava: Opus, 1989.
- HEYDE 1994. Herbert Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*. Tutzing: Hans Schneider, 1994.
- HOPFNER 1999. Rudolf Hopfner: *Wiener Musikinstrumentenmacher 1766 – 1900. Adressenverzeichnis und Bibliographie*. Tutzing: Hans Schneider – Kunsthistorisches Museum Wien, 1999.
- HRABUSSAY 1961. Zoltán Hrabussay: Výroba a výrobcovia hudobných nástrojov v Bratislave. In *Hudobnovedné štúdie* 5. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1961, 197 – 238.
- HRABUSSAY 1974. Zoltán Hrabussay: Význam podniku pre hudobné nástroje rodiny Schöllnast v Bratislave. *Hudební nástroje* 11/2 (1974), 53 – 54.
- CHALUPKA 2008. Ľubomír Chalupka: Metodologické poznámky k poznávaniu dejín slovenskej hudobnej kultúry po roku 1945. In Jan Baťa (zost.): *Miscelanea z výročních konferencí České společnosti pro hudební vědu 2006 a 2007. Jak psát hudební dejiny? K teoretickým a metodologickým otázkám hudební historiografie. Nové výzkumy českých muzikologů*. Praha: Česká společnost pro hudební vědu – Etnologický ústav AV ČR – Agora, 2008, 64 – 78.
- JANTOŠČIAK 2015. Peter Jantoščiak: Franz Schöllnast & syn: Tritonikon („Tritonicon“). In Edita Bugalová (ed.): *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín. Príspevky k hudobnej regionalistike*. Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia – Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 2015, 140 – 152.
- JANTOŠČIAK 2016. Peter Jantoščiak: Nie je čakán ako csakan. In Edita Bugalová (ed.): *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín II. Príspevky k hudobnej regionalistike*. Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia – Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 2016, 150 – 176.
- JANTOŠČIAK 2017. Peter Jantoščiak: Furoja („Furojly“) – altová flauta dielne Franz Schöllnast a syn z Bratislavy v kontexte vývoja hranových dychových nástrojov 19. storočia v podunajskej oblasti. In Edita Bugalová (ed.): *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín III. Príspevky k hudobnej regionalistike*. Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia – Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 2017, 193 – 211.
- KELLER 1975. Jindřich Keller: Pišťelníci a trubaři. Pojednání o výrobě dechových hudebních nástrojů v Čechách před rokem 1800. *Sborník Národního muzea v Praze. Řada A – Historie* 29/4 – 5 (1975), 161 – 252.



- KOCH 2006. Klaus-Peter Koch: Probleme der Migration von Instrumentenbauern und von Instrumentenbau-Kenntnissen. In Erik Fischer (ed.): *Musikinstrumentenbau im interkulturellen Diskurs. Berichte des interkulturellen Forschungsprojektes „Deutsche Musikkultur“ im östlichen Europa*. Band 1. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2006, 80 – 91.
- KRESÁK 1984. Mikuláš Kresák: *Husliarske umenie na Slovensku*. Bratislava: Tatran, 1984.
- KRESÁNEK 1981. Jozef Kresánek: *Hudobná historiografia*. Bratislava: Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 1981.
- KRETSCHMER 2004. Helmut Kretschmer: Musikinstrumentenbau. In Felix Czeike (ed.): *Historisches Lexikon Wien*. Band 4. Wien: Buchverlage Kremayr & Scherian/Orac, 2004, 337.
- KURFÜRST 1998. Pavel Kurfürst: *Organologie (propedeutika, exemplifikace)*. Hradec Králové: Georgius, 1998.
- MAČÁK 1975. Ivan Mačák: *Hudobné nástroje na Slovensku*. Bratislava: Slovenské národné múzeum, 1975.
- MAČÁK 1996. Ivan Mačák: Hudobné nástroje na Slovensku. In *Poklady hudobnej minulosti*. Bratislava: Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 1996, 87 – 90.
- MAYER – ŠURIN 2000. Marian Alojz Mayer – Stanislav Šurin: *Organy v Bratislave. Dispozície a základný technický popis./Orgeln in Bratislava. Dispositionen und technische Übersicht*. Bratislava: Bachova spoločnosť na Slovensku, 2000.
- MOECK 1987. Hermann Moeck: Einleitung. In Hermann Moeck (ed.): *Fünf Jahrhunderte deutscher Musikinstrumentenbau*. Cell: Moeck, 1987.
- RYBARIČ 1994. Richard Rybarič: *Hudobná historiografia*. Prešov: Matúš music, 1994.
- STEINMETZ 2012. Karel Steinmetz: K metodologii a její dílčí disciplíny hudební regionalistice. In Karel Steinmetz (zost.): *Metodologické otázky interdisciplinárneho výzkumu v hudbě a vzdělávání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, 69 – 83.
- STEINMETZ 2018. Karel Steinmetz: Ke konstituování hudební regionalistiky jako legitimní dílčí muzikologické disciplíny. *Musicologica Brunensia* 53/1 (2018), 105 – 110.
- SZÓRÁDOVÁ 1998. Eva Szórádová: Klavichordy a čembalá na Slovensku. *Slovenská hudba* 24/3 (1998), 309 – 344.
- SZÓRÁDOVÁ 1999. Eva Szórádová: Výrobcovia dychových nástrojov na Slovensku. *Slovenská hudba* 25/2 – 3 (1999), 320 – 359.
- SZÓRÁDOVÁ 2000. Eva Szórádová: Blasinstrumentenbau in Bratislava. In Armin Suppan (ed.): *Alta Musica. Kongressbericht Banská Bystrica 1998*. Tutzing: Hans Schneider, 2000, 365 – 398.
- SZÓRÁDOVÁ 2001a. Eva Szórádová: Bratislavský husliari. *Slovenská hudba* 27/2 – 3 (2001), 169 – 210.
- SZÓRÁDOVÁ 2001b. Eva Szórádová: Saitenklaviere in der Slowakei. In Alfons Huber (ed.): *Das Österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich. Im Gedenken an Hermann Poll aus Wien (1370 – 1401)*. Tutzing: Hans Schneider – Kunsthistorisches Museum Wien, 2001, 355 – 395.

SZÓRÁDOVÁ 2004. Eva Szórádová: *Historické klavíry na Slovensku (Klavichordy, čembala, kladivkové klavíry). Keyboard instruments in Slovakia. Clavichords, Harpsichords and Pianos*. Bratislava: Scriptorium musicum, 2004.

SZÓRÁDOVÁ 2007a. Eva Szórádová: Klavierbau und Klavierhandel in den ungarischen Kronländern vor 1850. In Beatrix Darmstädter – Alfons Huber – Rudolf Hopfner (eds.): *Das Wiener Klavier bis 1850. Bericht des Symposiums „Das Wiener Klavier bis 1850“ veranstaltet von der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorisches Museums Wien vom 16. bis 18. 10. 2003*. Tutzing: Hans Schneider, 2007, 135 – 146.

SZÓRÁDOVÁ 2007b. Eva Szórádová: Podmienky a predpoklady vývoja hudobného nástrojárstva na Slovensku. In Marta Hulková (ed.): *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia I*. Bratislava: STIMUL, 2007, 99 – 108.

SZÓRÁDOVÁ 2012. Eva Szórádová: Všeobecnohistorické pramene v hudobnej historiografii. In Janka Petőczová (zost.): *Ad honorem Richard Rybarič. Zborník z muzikologickej konferencie Musicologica historica I, venovanej nedožitým 80. narodeninám Richarda Rybariča (1930 – 1989), Bratislava 12. - 13. 5 2012*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2012, 134 – 141.

SZÓRÁDOVÁ 2019a. Eva Szórádová: *Bratislavský hudobní nástrojári*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2019.

SZÓRÁDOVÁ 2019b. Eva Szórádová: Musikinstrumentenbau in Bratislava/Preßburg – Kulturtransfer, Migrationsprozesse, europäische Kontexte. In Claudia Behn (ed.): *Barockmusik als europäischer Brückenschlag. Festschrift für Klaus-Peter Koch*. Berlin Beeskow: Ortus Musikverlag, 2019, 173 – 183.

ŠEBESTA 2016. Róbert Šebesta: Nástrojár Johann Theodor Lotz vo svetle historickej dokumentácie: najnovšie objavy a zhodnotenie. In Jiří K. Kroupa (ed.): *Clavibus unitis 5*. Praha: Nadace pro dějiny kultury ve střední Evropě, 2016, 1 – 14.

ZOUNEK – ŠIMÁNĚ 2014. Jiří Zounek – Michal Šimáně: *Úvod do studia dějin pedagogiky a školství. Kapitoly z metodologie historicko-pedagogického výzkumu*. Brno: Masarykova univerzita, 2014.

## VARHANY EVANGELICKÉHO VELKÉHO KOSTELA V BRATISLAVĚ

**Jiří Sehnal**

Brno

V roce 1842 podal vídeňský varhanář Jakob Deutschmann (1795 – 1853) olomouckému arcibiskupovi Maxmiliánu Josefovi Sommerau-Beeckhovi nabídku na nové varhany pro renovovaný kostel sv. Mořice v Kroměříži.<sup>1</sup> Ke své nabídce připojil smlouvu z 28. srpna 1838 na varhany, které postavil v roce 1839 v evangelickém Velkém kostele (starý název německý evangelický kostel) v Bratislavě.<sup>2</sup> Názvy rejstříků uvádíme kvůli přesnosti v originálním německém znění, ostatní informace (bod 2 – 7) v překladu.

1.

### *Im Manual*

1 Prinzipal von 8 fuß in Prospekt alle aus guten englischen Zinn...	54 Pfeiffen
2 Salicional von 8 fuß	dtto 54 Pfeiffen
3 Quintatön von 8 fuß	dtto 54 Pfeiffen
4 Rohrflöte 8 fuß	dtto 54 Pfeiffen
5 Dulciana von 4 fuß	dtto 54 Pfeiffen
6 Octave von 4 fuß	dtto 54 Pfeiffen
7 Spitzflöte von 4 fuß	dtto 54 Pfeiffen
8 Quinte von 3 fuß	dtto 54 Pfeiffen
9 Superoctave von 2 fuß	dtto 54 Pfeiffen
10 Mixtur 4 fach 2 fuß	dtto 216 Pfeiffen
11 Cornet 3fach 2 fuß	dtto 162 Pfeiffen
12 Bourdon von 16 fuß gedeckt aus gut ausgetrockenem Holz	54 Pfeiffen
13 Waldflöte von 8 fuß	dtto <u>54 Pfeiffen</u>
	972 Pfeiffen

### *Im Positiv*

14 Principal von 4 fuß aus guten englischen Zinn	54 Pfeiffen
15 Fugara von 4 fuß	dtto 54 Pfeiffen
16 Octave von 2 fuß	dtto 54 Pfeiffen
17 Mixtur 3 fach 2 fuß	dtto 162 Pfeiffen
18 Flöte von 4 fuß	dtto 54 Pfeiffen
19 Copula von 8 fuß gedeckt aus gut ausgetrockenem Holz	54 Pfeiffen
20 Melodikon von 8 fuß aus Packfong	<u>54 Pfeiffen</u>
	458 Pfeiffen

### *Im Pedal*

21 Principal von 8 fuß aus guten englischen Zinn	24 Pfeiffen
22 Violon Baß von 16 fuß offen aus Holz	24 Pfeiffen

---

<sup>1</sup> SEHNAL 1988, 54 – 64.

<sup>2</sup> Státní archiv v Opavě, pobočka Olomouc, Fond AO, Sign.,O1, 3/13, kart. 1345. Stará sign. Fach 3, Fasz. 13, No. 5.

23 Sub Baß von 16 fuß gedeckt aus Holz	24 Pfeiffen
24 Octav Baß 8 fuß offen aus Holz	24 Pfeiffen
25 Super Octave von 4 fuß aus Zinn	24 Pfeiffen
26 Fagot-Baß von 16 fuß aus Zinn aus Packfong	24 Pfeiffen
27 Quint 6 fuß (Cornet 3fach c, g, c <sup>1</sup> )	24 Pfeiffen

*Summa der Pfeiffen* 1602 Pfeiffen  
*Wonach also aus Zinn 1290 und aus Holz 312 Pfeiffen angebracht werden.*

V dalších bodech jsou uvedeny podrobnosti:

2. Klaviatury budou mít po 54 klávesách od C po f<sup>3</sup> chromaticky z ebenového dřeva. Pedál bude mít 24 kláves [C – h] z dubového dřeva. Vzdušnice a píšťalnice budou z dubu, kovové součástky z mosazi. Čerpací a magacínový měch bude ovládán jednou pákou. Hrací stůl bude z dubu a bude stát před varhanami. Varhanní skříň bude 18 stop široká a bude ze smrkového dřeva s řezbami. Lakování a zlacení si obec zařídí sama.

3. Varhany budou dokončeny do září roku 1839. Jejich dopravu z Vídně zajistí obec. Na demontáž starých varhan a montáž nových bude Deutschmann a jeho čtyři pomocníci potřebovat dva měsíce. Po tu dobu žádá pro všechny zdarma ubytování a pro každého denně 30 krejcarů na stravu.

4. Varhanář je ochoten odkoupit cínové píšťaly ze starých varhan za 200 zlatých konvenční měny. Najde-li se někdo, kdo za ně dá vyšší cenu, nebude si na ně činit nárok.

5. Za nové varhany bude požadovat 5 000 zlatých konvenční měny (po 20 krejcarech ve stříbře). Žádá zálohu 1 000 zlatých zálohy ihned, 2 000 zlatých za půl roku a 2 000 zlatých po dokončení. V případě, že mu konvent postoupí staré píšťaly, sníží cenu varhan o 200 zlatých.

6. Církevní konvent se zavazuje, že uhradí vnější úpravu varhanní skříně, dopravu, ubytování a stravu.

7. Deutschmann se zavazuje, že v prvních třech letech po dokončení opraví všechny vyskytnuvší se závady zdarma.

Prešporok 28. augusta 1838

Jacob Deutschmann  
městský varhanář

za církevní konvent  
Michael Rott,  
toho času církevní školní inspektor  
Carl Musculus, syndik  
Christian Schreiber

Je poněkud zvláštní, že Jakob Deutschmann, který do roku 1838 stavěl ve Vídni jen menší, převážně jednoduševarhanní, nabídl bratislavským evangelíkům a o sedm let později olomouckému arcibiskupovi poměrně velký a na svou dobu moderní nástroj. Musíme uvážit, že slovenští, stejně jako čeští a moravští varhanáři byli v té době poměrně konzervativní a že po

<sup>3</sup> HEILING 1981 – 1982, 8 – 9.

josefínských reformách, napoleonských válkách a hospodářském krachu monarchie v roce 1811 nebylo mnoho příležitostí ke stavbě velkých varhan. Kromě toho většina varhanářů setrvala na starých konstrukčních i dispozičních principech. Přes to se Deutschmannovy varhany pro evangelický Velký kostel v Bratislavě vyznačovaly některými rysy, kterými se lišily od běžné varhanářské produkce té doby.

Byly především větší než varhany, které se ve stejné době stavěly. Většina varhan tehdy mívala méně než dvacet rejstříků. Strýc Jacoba Deutschmanna Friedrich Deutschmann (asi 1757 – 1826), který převzal roku 1803 část dílny po Janu Františku Xaverovi Výmolovi<sup>4</sup> postavil roku 1823 v Matejovcích varhany II/17.<sup>5</sup> Pro luterský kostel ve Vídni postavil Friedrich Deutschmann roku 1808 varhany II/20 a jeho synovec Jacob vybudoval roku 1826 v kostele sv. Josefa ve Vídni varhany II/24,<sup>6</sup> co byly asi jeho největší varhany před Bratislavou. Převážně jednomanuálové varhany se stavěly v první polovině 19. století také na Moravě, kde největší varhany II/29 postavil roku 1829 František Harbich (1780 – 1862) na Petrově v Brně.<sup>7</sup> Podobná situace byla i na Slovensku, odkud zatím kromě prací Pažických<sup>8</sup> soubornou informaci nemáme.

Dalším odlišným rysem jsou rozsahy manuálů a pedálu. Barokní varhany v Rakousku, na Slovensku i v českých zemích měly v manuálu rozsahy  $C - c^3$  s krátkou oktávou (bez tónů *Cis*, *Dis*, *Fis*, *Gis*), tedy 45 tónů a v pedálu  $C - a$  s krátkou oktávou a 12 tóny velké oktávy, při čemž *Cis*, *Dis*, *Fis*, *Gis* většinou znělo na pedálech malé oktávy, tedy 12 tónů. Tyto rozsahy se začaly měnit na chromatické až během první poloviny 19. století. V případě Deutschmannových varhan pro Bratislavu však už šlo o plně chromatický rozsah v manuálech  $C - f^3$ , v pedálu  $C - h$ , což umožňovala hrát především severoněmeckou varhanní literaturu. Na Moravě měly tento rozsah ve stejné době jen varhany Františka Harbicha na Petrově v Brně. Jiné varhany s plným chromatickým rozsahem však František Harbich (1780 – 1862) už nepostavil.<sup>9</sup> Slovenští varhanáři, zejména již zmínění Pažičtí, plně chromaticizované klávesnice a pedály také nestavěli, spíše jen výjimečně rozšiřovali rozsah manuálů do  $d^3$  nebo  $f^3$ .<sup>10</sup>

Z hlediska dispozice stál Deutschmannův nástroj mezi barokem a romantismem. V té době totiž vysoké alikvoty začaly být považovány za nevkusně křiklavé a byl kladen důraz na barevnou různost osmistopových hlasů. V hlavním stroji měly Deutschmannovy varhany již vydatně zastoupenou

---

<sup>4</sup> SCHÜTZ 1969, 26, 103.

<sup>5</sup> GERGELYI – WURM 1982, 290 – 291.

<sup>6</sup> LADE 1990, 84, 118 – 119.

<sup>7</sup> Viz přehled v práci SEHNAL 2018, 56.

<sup>8</sup> MAYER 2018, 258 – 329.

<sup>9</sup> Ojedinělou výjimkou byl František Svítal (1805 – 1973), který roku 1840 postavil ve vesničce Trpín varhany s plným rozsahem v manuálu. SEHNAL 2018, 87.

<sup>10</sup> MAYER 2009, 74 – 75, 78.

osmistopovou polohu pěti rejstříky a také jeden krytý rejstřík 16', který vyhovoval potřebě ztemnění zvuku. Chyběla pochopitelně Malá kvinta 1 1/3' a Mixtura začínala již na dvou stopách. Podobně byl koncipovaný i pozitiv bez Malé kvinty a s Mixturou také od 2'. Silně obsazený pedál ještě stále neměl hlasy pro hru obligátní melodie a byl spíše temný a hřmotný. Poněkud nejasný je rejstřík Quint 6', u kterého stojí v závorce Cornet 3x. Kdyby varhany měly tříhlasou Mixturu,  $c' + g' + c^1$  (Kornet 3x),<sup>11</sup> pedál by v plenu získal značnou sílu. Velká kvinta 5 1/3' se kolem roku 1800 poměrně často stavěla a nebyla by ani u bratislavských varhan překvapením. Rejstřík Quint 6' však obsahoval podle smlouvy jen 24 píšťal, kdežto Cornet by jich musel mít 72. Ani ze součtu všech píšťal se nedozvíme, zda ve výsledku šlo o rejstřík jedno- nebo třířadový. V případě, že by v pedálu šlo jen o Kvintu 5 1/3', musel by součet všech píšťal být 1626, avšak Deutschmann uvádí jen 1602. Podle toho není jeden pedálový hlas (24 píšťal) v jeho součtu obsažen.

Poslední zvláštností jsou dva rejstříky *Melodicon* 8' v positivu a *Fagot-Baß* 16' v pedálu. Jazýčkový hlas v pedálu není tak překvapující, protože jeho úkolem bylo vytvořit ve velkých varhanách jadrný, výrazný bas a proto jej nacházíme pod různými názvy již na počátku 18. století například u brněnského Jana Davida Siebra (Svídnice 1705, Polná 1708, Vídeň – sv. Michal 1714) pod různými názvy: *Schnarrbaß*, *Trompet*, *Posaune*. *Fagot* 8' uplatnili v pedálu později také Antonín Richter (Velehrad 1747) a Jan Výmola (Dub nad Moravou 1767).<sup>12</sup> V první polovině 19. století nestavěl jazýčkové hlasy nikdo z moravských varhanářů. V manuálu byly jazýčkové hlasy vzácnější. U slovenských varhanářů byl přístup k jazýčkovým rejstříkům stejný jako na Moravě.<sup>13</sup>

Novinkou nejen v Bratislavě, ale na Slovensku vůbec, byl rejstřík *Melodicon* 8' v positivu. Na rozdíl od Fagotu nešlo o píšťalový rejstřík, ale o harmoniový rejstřík s průraznými jazýčky, který nestál na společné vzdušnici s píšťalovými rejstříky, ale měl samostatnou vlastní vzdušnici. Byl to vysloveně sólový rejstřík, protože se nedobře spojoval barvou a intonací s píšťalovými rejstříky. Proto je zajímavé, že Ján Nepomuk Batka (1795 – 1874) v roce 1838 údajně sám vytvořil typ harmonia pod názvem *Aelodicon*, který pak předváděl po celé Evropě.<sup>14</sup> Batka složil roku 1839 při příležitosti posvěcení Deutschmannových varhan *Larghetto*, op. 25 určené pro *Melodicon* v jejich positivu.<sup>15</sup> Na Moravě postavil Deutschmann *Melodicon* kromě již zmíněných varhan u sv. Mořice v Kroměříži také roku 1849 v ditrichštejnské hrobce v Mikulově.<sup>16</sup> V těchto varhanách je rejstřík označen jako

<sup>11</sup> Termín Kornet používali brněnští varhanáři 18. století pro pedálovou Mixturu. SEHNAL 2004, 68.

<sup>12</sup> SEHNAL 2004, 69.

<sup>13</sup> MAYER 2009, 158.

<sup>14</sup> *Československý hudební slovník osob a institucí* 1963, 674.

<sup>15</sup> *Larghetto für die Orgel (Pianoforte) (Melodicon auf der von Herrn Jakob Deutschmann für die evangelische Gemeinde in Preßburg und am 13. October 1839 daselbst eingeweihten Orgel vorgetragen*. Componirt und [...] gewidmet von J. N. Batka. Wien, bei A. Diabelli & Comp., Wien: A. Diabelli, [1839]. Za upozornění na tento tisk děkuji pí doc. PhDr. Bartové, PhD.

<sup>16</sup> SEHNAL 1995, 30 – 31.

*Physharmonica* a má i samostatný manuál. Znalci při kolaudaci prohlásili, že má zejména v mollových tóninách nepopsatelně krásný účinek. Na Slovensku našel Marian Alojz Mayer tento rejstřík pod názvem *Eologicon* jen ve varhanách v Bratislavě-Rači z roku 1841.<sup>17</sup>

Můžeme konstatovat, že Deutschmannovy varhany pro německý evangelický kostel v Bratislavě se již rozloučily s barokem a snažily se vyhovět měnícímu se vkusu a hudební praxi. Jejich hlavním úkolem byl doprovod zpěvu shromážděné obce a možná i větší koncertní uplatnění v duchu luterské tradice. Když víme, že podle Batkova tisku byly posvěceny 13. října 1839, bylo by dobré pátrat po nich v novinách a archivních pramenech z té doby. Vždyť o Deutschmannových varhanách pro kostel sv. Mořice v Kroměříži přinesla zprávu *Revue et Gazette Musicale de Paris* již po uzavření smlouvy roku 1843.<sup>18</sup> A dokončení velkého varhanního nástroje se jistě neobešlo bez zájmu široké veřejnosti.

## POUŽITÁ LITERATURA

*Československý hudební slovník osob a institucí*. 1. díl. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

GERGELYI – WURM 1982. Otmar Gergelyi – Karol Wurm: *Historické organy na Slovensku*. Bratislava: Opus, 1982.

HEILING 1981–1982. Hans Heiling: *Die Orgelbauerfamilie Deutschmann. Singende Kirche 29*. Salzburg: Österreichische Kirchenkommission, 1981–1982.

MAYER 2009. Marian Alojz Mayer: *Dejiny organa na Slovensku od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava: Divis Slovakia – Vysoká škola múzických umení, 2009.

MAYER 2018. Marian Alojz MAYER: Organárska dielňa Pažických v Rajci. In Edita Bugalová (ed.): *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín IV. Príspevky k hudobnej regionalistike. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie Bratislava 30. novembra – 1. decembra 2017*. Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia – Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 2018, 258 – 329.

LADE 1990. Günther Lade: *Die Orgeln in Wien*. Wien: Edition Lade, 1990.

SEHNAL 1988. Jiří Sehnal: Historische Beziehungen auf dem Gebiet des Orgelbaus zwischen Österreich und Mähren. *Organa Austriaca* 4 (1988), 41 – 76.

SEHNAL 1995. Jiří Sehnal: *K dějinám varhan a hudby Mikulově*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná 44/H30 (1995), [21] – 33.

---

<sup>17</sup> MAYER 2009, 159.

<sup>18</sup> SEHNAL 2004, 267, pozn. 197.

SEHNAL 2004. Jiří Sehnal: *Barokní varhanářství na Moravě*. Díl 2. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2004.

SEHNAL 2018. Jiří Sehnal: *Barokní varhanářství na Moravě*. Díl 3. Olomouc: Univerzita Palackého, 2018.

SCHÜTZ 1969. Karl Schütz: *Der Wiener Orgelbau in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. (= Dissertationen der Universität Wien 35), Wien: Verl. Notring 1969.



## FUROJA (FUROLYA) Z PETROHRADSKÉHO ŠTÁTNEHO MÚZEA DIVADLA A HUDBY

**Peter Jantoščíak**

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum v Bratislave

Hudobné nástroje vznikali často konštrukčnými úpravami starších nástrojových typov. Dostávali množstvo rôznorodých, niekedy len lokálnych, respektíve individuálne používaných pomenovaní. Ich spleť sa dá odhaliť len podrobným štúdiom konštrukcie a hudobnej funkcie jednotlivých hudobných nástrojov.

### U n g a r n.

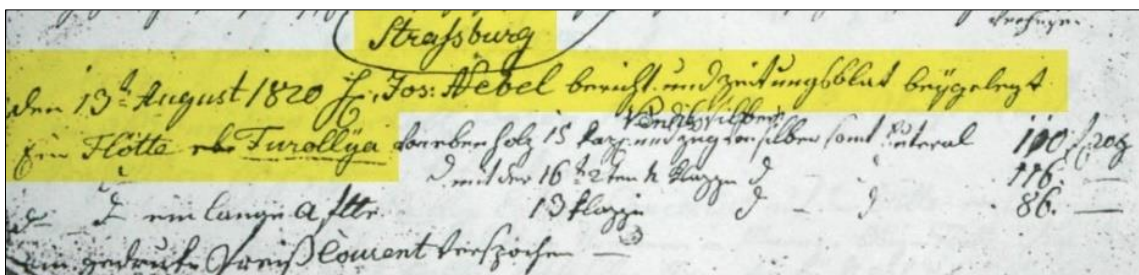
Preßburg. Der hiesige Bürger Hr. Franz Schöllnast, als Künstler und musikalischer Blas-Instrumentenmacher, in der musikalischen Welt des Inn- und Auslandes rühmlichst bekannt, hat abermals einen neuen Beweis seines Künstler-Talentes und unermüdeten Forschens in seiner Kunst durch eine neue Erfindung an der Flöte gegeben, die allen Tonkünstlern dieses Instrumentes den größten Vortheil der Bequemlichkeit und Vollkommenheit darbietet. Dieses ausgezeichnete Instrument hat nur die gewöhnliche Länge einer gewöhnlichen Flöte, ist aber von Umfang um eine Quinte tiefer, denn sie

reicht bis in das kleine g hinab, und enthält von dieser Tiefe die ganze chromatische Tonleiter hinauf. Nach dem vor uns liegenden glaubwürdigen Zeugniß des Herrn Heinrich Klein, Professors der Tonkunst an der k. Mustererschule althier, und Mitgliedes der k. schwedischen musikalischen Academie in Stockholm, ist das Ton-Verhältniß, sowohl in der Tiefe als in der Höhe, von jener Vollkommenheit, die dem Tonkünstler nichts mehr zu wünschen übrig läßt. Da Herr Franz Schöllnast ein geborner Ungar ist, so hat derselbe diese neue Erfindung, seiner Nation, als eine ungarische National-Flöte, unter dem ungrischen Namen Furolya, in tiefster Ehrfurcht gewidmet, unter welchem Namen sie dem musikalischen Publikum bekannt gemacht wird.

Obr. 1 Inzerát Franza Schöllnasta s informáciou o vynájdení nového nástroja v *Preßburger Zeitung* z 11. augusta 1820.

Bratislavský výrobca dychových nástrojov Franz Schöllnast starší (1775 – 1844) nazval jeden typ flauty ako „furoja“ (*furolya*). Prvýkrát sa s týmto označením stretávame v novinách *Preßburger Zeitung* zo dňa 11. augusta 1820 (obr. 1).<sup>1</sup> O dva dni neskôr sa objavuje v prvej obchodnej knihe Franza Schöllnasta zápis o nástroji s názvom „flauta furollya“, a to v rámci ponuky určenej pre pána Josepha Nebela do Štrasburgu: *Strassburg / den 13t[en] August 1820 H[errn] Jos[eph] Nebel bericht und Zeitungsblatt beygelegt / Eine Flötte Furollya [...]* (obr. 2).

<sup>1</sup> Da Herr Franz Schöllnast ein geborner Ungar ist, so hat derselbe diese neue Erfindung, seiner Nation, als eine ungarische National-Flöte, unter dem ungrischen Namen Furolya, in tiefster Ehrfurcht gewidmet, unter welchem Namen sie dem musikalischen Publikum bekannt gemacht wird. Pozri *Preßburger Zeitung* 56/64 (11.8.1820), 169 – 170.



Obr. 2 Ponuka furoje do Štrasburgu. Záznam z 13. augusta 1820 v prvej obchodnej knihe Franza Schöllnasta, strana 149.

Celkove sú v dvoch zachovaných obchodných knihách firmy Schöllnast<sup>2</sup> informácie iba o troch zásielkach furoje. Všetky sú z prvej knihy v rozpätí rokov 1820 – 1822:

1. [Lemberg] / D[en] 23t[en] Xbr[is] 1820 p[e]r Postwagen H[errn] Schutz gesend. / 1 Furolya<sup>3</sup> (obr. 3).
2. Brünnn. [sic!] / D[en] 8t[en] Sept[ember] 1821 dem H[errn] v[on] Engelsthal Grenadir Oberlieut[enant] des / Alois Fürst Lichtenstein [...] / Meine ebenholzerne Furolyya habe ohne Futeral überlaßen [...].<sup>4</sup>
3. Hern Schütz: Lemberg / [...] / D[en] 27t[en] [März 1822] [...] erlaße ihm auf die Furolyya.<sup>5</sup>

K tomu môžeme pridať už spomínaný prvý záznam o furoji z 13. augusta 1820, z ktorého ale nevyplýva, že nástroj bol aj reálne odoslaný objednávateľovi. Aj ďalší údaj k tejto ponuke, zapísaný na strane 155<sup>6</sup> nenaznačuje predaj nástroja, len jeho výrobu a k predaju sme nenašli žiadnu ďalšiu či doplňujúcu informáciu.

Doteraz nebol v súčasných zbierkach hudobných nástrojov identifikovaný žiaden exemplár furoje, teda o nástroji sa vedelo iba z dobových správ a obchodnej knihy. Počas nedávneho krátkeho študijného pobytu v petrohradskom Múzeu hudby<sup>7</sup> sme mali možnosť študovať nástroj z dielne Schöllnasta, ktorý podľa nás zodpovedá tomu typu nástroja, ktorý Franz Schöllnast nazval furoja. Našu hypotézu sa pokúsime v tomto príspevku podložiť argumentmi.

<sup>2</sup> Prvá obchodná kniha je bez titulného listu. Názov titulného listu druhej obchodnej knihy je *Einschreibbuch für Franz Schöllnast & Söhne 1839*. Obe sú uložené v Archíve mesta Bratislavy (ďalej len AMB), fond *Hudobniny*, kr. 1.

<sup>3</sup> Prvá obchodná kniha, 157.

<sup>4</sup> Tamže, 192.

<sup>5</sup> Tamže, 197.

<sup>6</sup> *am 13t[en] August [1820][...] nebst / bericht ein ebenholz Furolyya flötte von ebenholz silbern Zug p[e]r 90 fl. C: M: ohne Futeral / nach Straß ist solche in arbeith p[e]r 120 fl.* Prvá obchodná kniha, 155.

<sup>7</sup> Múzeum hudby patrí pod Petrohradské štátne múzeum divadla a hudby (Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства). Webová stránka múzea dostupná na [https://theatremuseum.ru/filial/sheremetevskiy\\_dvorec\\_muzey\\_muzyki](https://theatremuseum.ru/filial/sheremetevskiy_dvorec_muzey_muzyki) [cit. 20.10.2020].

Item Description	Price
14 Stück 2-fälbrum Flütz jing Crathian	124. 40.
7 = 1 J.	42. —
11 = 2 J.	49. 30.
4 = jing Flötten ond 4 Klappjig	52. —
2 = 1 J.	10. —
1 = 1 J.	29. —
1 = Furolya mit 14 fälbrum Flöt.o	40. —
<b>Total</b>	<b>577. 10.</b>

Obr. 3 Záznam o zásielke furoje do Lvova 23. októbra 1820. Prvá obchodná kniha, strana 157.

Ako bolo už vyššie uvedené, informácie o nástroji existujú len zo sekundárnych prameňov v podobe zápisov v obchodných knihách Schöllnastovcov a v dobových novinových článkoch. Z obchodných kníh vieme, že k ponukám nástrojov zvykol Schöllnast prikladať aj zodpovedajúcu kresbu, akýsi reklamný list a podľa záznamu z 13. augusta 1820 tak urobil aj pri zaslaní ponuky furoje do Štrasburgu (pozri obr. 2). K furoji sme však zatiaľ takéto reklamný list nenašli, takže o nástroji existujú informácie iba v podobe dobových opisov.

Už spomenutý novinový článok v *Preßburger Zeitung* z 11. augusta 1820 (obr. 1) opisuje furoju nasledovne: „Tento znamenitý nástroj má len zvyčajnú dĺžku obvyklej flauty, jej rozsah je však o kvintu hlbší, pretože siaha dolu až po malé g a z tejto hlúbky zahrňa nahor celú chromatickú stupnicu tónov.“<sup>8</sup> Krátko nato podobne o vynáleze písali aj ďalšie dobové periodiká. Napríklad *Frankfurter Ober-Post-Amts-Zeitung* 22. augusta 1820 uvádzajú: *Dieses ausgezeichnete Instrument hat nur die gewöhnliche Länge einer Flöte, ist aber vom Tonumfang um eine Quinte tiefer, denn sie reicht bis in das kleine g hinab, und enthält von dieser Tiefe die ganze chromatische Tonleiter hinauf.*<sup>9</sup> O týždeň túto správu doslovne prevzali *Oppositions-Blatt oder Weimarische Zeitung*.<sup>10</sup> V tom istom roku sa o furoji zmiňuje aj spravodajca uvedený pod iniciálou Th. v desiatom čísle časopisu *Tudományos Gyűjtemény* (obr. 4).<sup>11</sup> V nasledujúcom roku viedenský časopis *Conversationsblatt. Zeitschrift für wissenschaftliche Unterhaltung* 10. marca 1821 oznamuje: *Es ist eine gewöhnliche Flöte, aber der Ton um eine Quinte tiefer, bis G.*<sup>12</sup> Schöllnastova „nová flauta“ sa spomína aj v publikácii o súvekom stave výroby a obchodu v monarchii zostavovateľa Stephana von Keessa, kde sa uvádza: *Franz Schöllnast in Preßburg hat eine neue Flöte (Furolya) erfunden, welche bey*

<sup>8</sup> *Dieses ausgezeichnete Instrument hat nur die gewöhnliche Länge einer gewöhnlichen Flöte, ist aber vom Tonumfang um eine Quinte tiefer, denn sie reicht bis in das kleine g hinab, und enthält von dieser Tiefe die ganze chromatische Tonleiter hinaus* (obr. 1).

<sup>9</sup> *Frankfurter Ober-Post-Amts-Zeitung* [7]/235 (22.8.1820), 1.

<sup>10</sup> *Oppositions-Blatt oder Weimarische Zeitung* 4/205 (29.8.1820), stĺpec 1640.

<sup>11</sup> Th. 1820, 115.

<sup>12</sup> *Conversationsblatt. Zeitschrift für wissenschaftliche Unterhaltung* 3/20 (10.3.1821), 231.

*gewöhnliche Länge bis ins kleine G herabgeht.*<sup>13</sup> Možno si všimnúť, že základný rys alebo prednosť tohto nového nástroja všetky správy opakujú – nástroj má rozšírený rozsah smerom nadol, ale jeho fyzická dĺžka sa skrátila.

**Schöllnast Ferentz Posoni Polgár muzikai fuvó szerszámoknak készítője a' közönséges Flótát egy új találmánnyal tökéletesítette. A' Flótának szokott hosszúsága megmaradt, de a' hangnak kiterjedése egy Quintával mélyebb, mert egész a' kis g-ig ér le, és ezen mélységből magában foglalja az egész hang léptsőt egészen a' felső hangokig. Schöllnast, született magyar ezen Új találmányát Furolyának nevezi.**

Obr. 4 Správa o Schöllnastovej furoji v *Tudományos Gyűjtemény* z roku 1820, strana 115.

V tejto súvislosti treba pripomenúť, že v článkoch spomínaná zvyčajná dĺžka obvyklej flauty bola myslená na priečnu flautu s C-nôžkou, ktorá merala v Schöllnastovej dielni okolo 67 cm, ako to dokladajú zachované nástroje.<sup>14</sup> Preto oznam z 19. júla 1820, ktorý sme našli v prvej obchodnej knihe o tom, že Schöllnast vie „robiť flauty do hlbokého A a G“ (teda malé *a*, malé *g*) a ktoré „nie sú dlhšie ako C“ flauty s poznámkou, že je to jeho „vlastný vynález“ (obr. 5)<sup>15</sup> hoci bez označenia, že ide o furoju, s určitosťou so vznikom furoje súvisí. Môžeme ho teda definovať ako prvý záznam o tomto nástroji, hoci ho Schöllnast ešte nenazval furojou.

V obchodnej knihe Schöllnast popisuje a zároveň chváli dĺžku nástroja nasledovne: „na furoji je dobré, že je len tak dlhá ako flauta po *c'*“ (obr. 6).<sup>16</sup> Tým vlastne nepriamo odкрýva motiváciu svojej snahy zhotoviť fyzicky „kratšiu“ priečnu flautu, ale so zachovaním pôvodnej dĺžky vzduchového stĺpca, a tým tónového rozsahu po malé *g*. Otázka teda znie, aký konštrukčný prvok Schöllnast zaviedol, aby toto dosiahol?

<sup>13</sup> KEESS 1824, 165.

<sup>14</sup> Zachované flauty zo Schöllnastovej dielne majú nasledovné dĺžky: priečna flauta s nôžkou po tón *d'* s označením *SCHÖLNAST / PRESBURG*, okolo 1830, sign. 79.11, Budapešť, Hudobnohistorické múzeum pri Ústave hudobnej vedy Maďarskej akadémie vied – celková dĺžka 57 cm; priečna flauta s nôžkou po tón *c'* s označením *F. SCHÖLNAST / PRESBURG*, okolo 1830, sign. MUS 984, Bratislava, Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum (ďalej len SNM-HuM) – celková dĺžka 67 cm; priečna flauta s nôžkou po tón *h* s označením *SCHÖLNAST / PRESBURG*, okolo 1840, sign. MUS 1032, Bratislava, SNM-HuM – celková dĺžka 70,8 cm; priečna flauta s nôžkou po tón *h* s označením *SCHÖLNAST / PRESBURG*, okolo 1840, sign. 75.20, Budapešť, Hudobnohistorické múzeum pri Ústave hudobnej vedy Maďarskej akadémie vied – celková dĺžka 71 cm.

<sup>15</sup> *Braunau bey Nachod in Böhmen. [...] / H[errn] J: H. Gregory am 19t[en] July 1820 [...] / [...] / [...] auch werden Flötten bis tief A. und G gemacht / und sind nicht länger. als Eine bis tief C: es ist meine Eygene erfingung.* Prvá obchodná kniha, 162.

<sup>16</sup> *Diese Furollja hat dieses gute das sie nur so lange als solche Flötte bis c'.* Prvá obchodná kniha, 209.





Obr. 7a-b Priečna flauta po tón g (furoja), značka *Schöllnast Pressburg* zo zbierky petrohradského Múzea hudby, sign. A 547.

Špecifickým znakom na tomto nástroji je oblúčikovitá nôžková časť, ktorú nazývame pre jej tvar U-nôžka. Spojovací diel z kosti a korkového lemovania v tvare písmena U spája kónické trubicové pokračovanie nôžky vedené opačným smerom o 180 stupňov paralelne s hlavnou kónickou trubicou (obr. 8a-c, obr. 9).



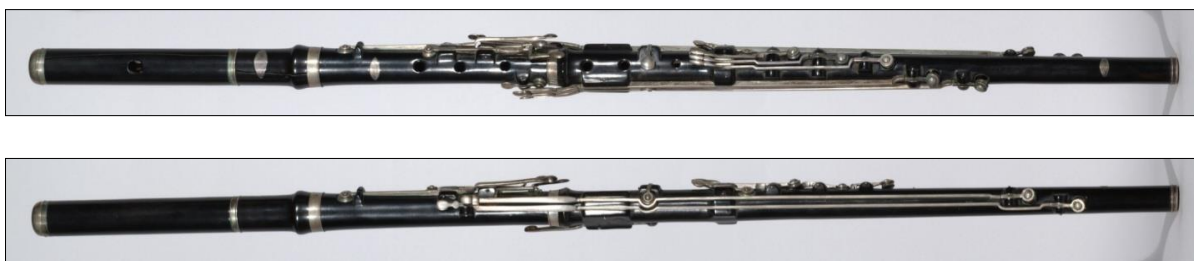
Obr. 8a-c U-nôžka na priečnej flaute zo zbierky petrohradského Múzea hudby, sign. A 547.

Po ohybe sa na paralelnej trubici nachádzajú otvory pre tóny malé *h* až malé *g*. Nástroje tohto systému sme zatiaľ nenašli u žiadneho výrobcu, a preto si myslíme, že je vhodné označiť ju na základe porovnania so sekundárnymi prameňmi ako „flautu furoju“. Tieto úvahy vedú k ďalšej otázke: je tento konštrukčný prvok skutočne Schöllnastovým vynálezom?



Obr. 9 Spodný diel priečnej flauty z petrohradského Múzea hudby, sign. A 547.

Pred zhotovením nástroja, ktorému dal jeho tvorca Franz Schöllnast charakteristický názov furoja, existovalo viacero typov takzvaných viedenských flaut s predĺženou rovnou nožičkou, ktoré mali väčší rozsah ako bežné flauty (teda flauty s rozsahom po  $d^1$ ).<sup>18</sup> V modernej organologickej terminológii sú nazývané ako viedenské koncertné flauty alebo aj altové flauty. Svojím tónovým rozsahom sa chceli vyrovnat' husliam, a preto mali rozšírený rozsah nadol po malé g (ako furoja), ale rozšírenie rozsahu sa riešilo predĺžením trubice nástroja.<sup>19</sup> Niekedy sa nazývali panaulon (obr. 10a-b). Za vynálezcu panaulonu treba s určitosťou uvádzať výrobcu Stephana Kocha st. (1772 – 1828), ktorý daný nástroj vytvoril v roku 1812.<sup>20</sup> Za vynálezcu panaulonu (*panaielon*) ho roku 1813 označil časopis *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*.<sup>21</sup> V jeho verzii mal nástroj predĺžený spodný diel s rovnou nôžkou o klapky pre tóny *b* až *g*. *Allgemeine musikalische Zeitung* zo dňa 17. novembra 1813 (obr. 11)<sup>22</sup> informujú, že nástroj mal celkovú dĺžku 3 viedenské stopy,<sup>23</sup> čo je okolo 95 cm.



Obr. 10a-b 15-klapkový panaulon s rovnou G-nôžkou, značka *S. Koch / Wien*. Stephan Koch st., Viedeň, začiatok 19. storočia, celková dĺžka 88 cm, pohľad zhora a zdola.<sup>24</sup>

<sup>18</sup> Návrh pre flautu s G-nôžkou je už v knihe Giovanniho Battistu Oraziho *Saggio per costruire, e suonare un flauto traverso enarmonico che ha i tuoni bassi del violino, con due trii di genere enarmonico misti*, vydanej v Ríme roku 1797. Nástroj, zobrazený v Oraziho knihe, používa Potterov klapkový systém. Má 17 tónových otvorov, 6 je bezklapkových. Stredný diel má klapky pre štandardné tóny *Es, F, Gis* a *B* koncertnej flauty D. Pretože používal iba malíčky pre sedem otvorov, jeho vynález sa ukázal byť neúspešný. Pozri BARBIERI 1999, 281 – 304.

<sup>19</sup> [...] *welchen Umfang, als jenen der Violine, sich mancher Flötenspieler, vielleicht auch Compositeur in alt und neuer Zeit gewünscht und möglich gedacht hat, ohne sich diese Idee zuzueignen, die er nur als Instrumenten-Macher auszuführen im Stande ist*. Citát prevzatý z *Intelligenz-Blatt zur Allgemeine musikalische Zeitung: mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 3/31 (1819), [1].

<sup>20</sup> [...] *und es gelang mir den ersten Versuch bis in das kleine g zu bewerkstelligen [...] doch hat er dieser meiner Erfindung ausserdem nur den Nahmen Panaylon gegeben*. Citát prevzatý z *Intelligenz-Blatt zur Allgemeine musikalische Zeitung: mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 3/31 (17.4.1819), [1].

<sup>21</sup> *Es ist Hr. Koch, bürgerlicher Blasinstrumentenmacher, (wonhhaft zu Maria Hilf in der Rittergasse zum goldenen Fagott) dem die Ehre der wohlgelungenen Ausführung dieses mechanischen Kunstwerks gebührt, [...]*. Citát prevzatý z *Wiener allgemeine musikalische Zeitung* 28 (10.7.1813), 220.

<sup>22</sup> *Schon im July wurde von dem vortheilhaft bekannten Flötisten, Hrn. Bayr, eine neue Erfindung zur Vervollkommnung der Flöte, besonders zur Erweiterung ihres Umfangs an Tönen, angekündigt. Er hatte nämlich den sogenannten C-Fuss so verlängert, dass sein Instrument nun drey wiener Schuh mass, und er auf demselben, durch Zusatz der nöthigen, neuen Klappen, H, B, A, As, G, wie versichert wird, bequem, sicher und rein gewann, ohne dass das Instrument an Leichtigkeit der Ansprache oder Reinheit des höchsten A, B, H, verlor. Ob Hr. B[ayr] seine Erfindung öffentlich producirt hat, und wie dieselbe, hat er's gethan, aufgenommen worden ist, haben wir nicht erfahren*. Citát prevzatý z *Allgemeine musikalische Zeitung* 15/46 (17.11.1813), stlpec 759.

<sup>23</sup> *Wiener Schuh* (viedenská stopa) = 0,316081 m. Pozri *Reichgesetzblatt* 1872, 30.

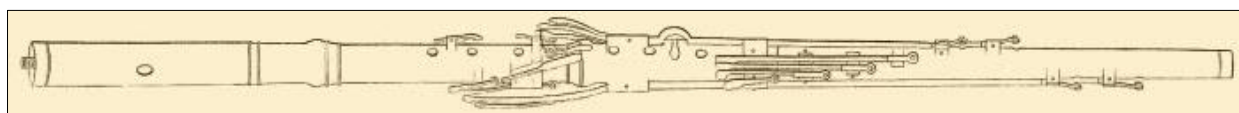
<sup>24</sup> Washington, Library of Congress, sign. DCM 231. Reprodukcia dostupná na <<https://www.loc.gov/item/dcmflute.0231/>> [cit. 15.1.2020]

Schon im July wurde von dem vorthailhaft bekannten Flötisten, Hrn. Bayr, eine neue Erfindung zur Vervollkommnung der Flöte, besonders zur Erweiterung ihres Umfangs an Tönen, angekündigt. Er hatte nämlich den sogenannten C-Fuss so verlängert, dass sein Instrument nun drey wiener Schuh mass, und er auf demselben, durch Zusatz der nöthigen, neuen Klappen, H; B, A, As, G, wie versichert wird, bequem, sicher und rein gewann, ohne dass das Instrument an Leichtigkeit der Ansprache oder Reinheit des höchsten A, B, H, verlor. Ob Hr. B. seine Erfindung öffentlich

Obr. 11 Popis dĺžky panaulonu v rozsahu troch viedenských stôp v *Allgemeine musikalische Zeitung* č. 46 zo 17. novembra 1813.

V roku 1817 vytvoril Koch nové umiestnenie klapiek a podľa pokynov flautistu Josepha Wolframa<sup>25</sup> vytvoril 13-klapkovú flautu s A nožičkou. Tým mal však panaulon rozsah iba po malé *a*. Svoj komentár k tejto úprave zverejnil v už spomínanej prílohe *Intelligenz-Blatt* k hudobnému časopisu *Allgemeine musikalische Zeitung: mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* roku 1819.<sup>26</sup>

V prvej škole pre panaulon Georga Bayra, vydanej roku 1823,<sup>27</sup> sa nachádza aj obrázok Kochovej flauty (obr. 12) s tabuľkou hmatov. Vo Viedni boli neskôr publikované aj iné školy hry na viedenskej altovej flaute.<sup>28</sup>



Obr. 12 Vyobrazenie Kochovho panaulonu s rovnou G-nôžkou v Bayrovej *Practische Flöten-Schule* z roku 1823.

<sup>25</sup> WURZBACH 1889, 26.

<sup>26</sup> *Doch noch immer auf meine erste Idee, und jeden höchst wahrscheinlich möglichen Vortheil für die Kunst bedacht, beschloss ich nach Musse im Jahr 1817 mit einem ganz anderen Stellung der Klappen, und den Vortheil cis, c, h, b und a (kleine Octave schleifen zu können – ein Vortheil, dessen ich mich schon bey meinen neuen Clarinetten bediente – zugleich das instrument frey halten zu können, den Tonumfang nur bis ins einschliessig a (kleine Octave) zu vernehmen.* Citát prevzatý z *Intelligenz-Blatt zur Allgemeine musikalische Zeitung: mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 3/31 (17.4.1819), [1].

<sup>27</sup> BAYR 1823.

<sup>28</sup> Medzi inými viedenskými školami je známa práca Josepha Fahrbaacha (*Neueste Wiener Flöten-Schule, 7tes Werk*. Viedeň: Ant. Diabelli und Comp., cca 1834) pre Zieglerovu flautu s najnižším tónom *h* a neskoršia Franceschiniho generácia (Filippo Franceschini: *Tavole Relative al Metodo di Flauto*, Miláno: F. Lucca, 1884) pre Zieglerovu flautu po tón *a*; pozri POWELL [2020], 7.



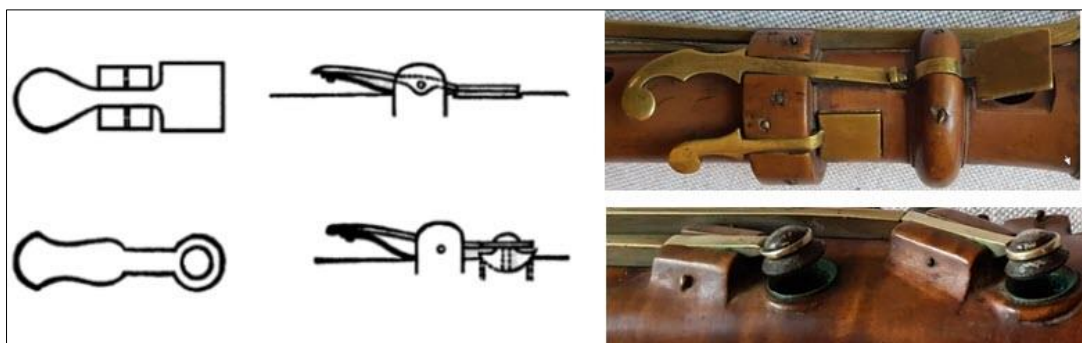
Prvou obchodnou knihou Schöllnastovcov vieme jednoznačne dokladovať, že priečne flauty označené ako „flauty po A“ (teda po malé *a*) boli ponúkané už v marci roku 1817. Na strane 90 sa totiž nachádza takýto záznam: *Brünn / H[errn] Carl Nanky [...] / am 6t[en] März [1]817 nachstehende Preiße bekanntgeben. [...] / Ein dto. [Flötte] dto. [mit Zug] dto. [schrupfstopl] 13 [Vendil Clappe meßing] bis A 100 [fl.]* (obr. 13).<sup>29</sup> Flautu, ktorú Schöllnast ponúkal pánovi Nankymu do Brna môžeme označiť za panaulon, hoci on ju tak nenazval. Typovo tu išlo o viedenské flauty s predĺženou rovnou nožičkou, ktoré boli čiastočne podobné furoji svojimi konštrukčnými prvkami a funkčnými vlastnosťami. Preto môžeme s určitosťou konštatovať, že panaulony podnietili vznik furoje.

Instrument	Price (fl.)
E Clar: gewöhnlich	20
B. J.	24
C. J. J. mit A Stück	30
D Clar	20
J. J. mit Dis Modulation	24
F. J. ohne G.	16
Flötte mit Clappe	8
J. J. mit Form	10
J. J. mit 3 mittel Stück	14
Vendil Clappe meßing	20
J. J.	32
J. J. bis E	32
J. J. Cöln 18/10	52
J. J. - 21	50
J. J. bis H	24
J. J. bis A	100

Obr. 13 Záznam o ponuke flauty s 13 klapkami a tónovým rozsahom po malé *a* zo dňa 6. marca 1817. Prvá obchodná kniha, strana 90.

Zhráme si však charakteristiku panaulonu a porovnajme ju s furojou. Konštrukcia panaulonu bola ovplyvnená takzvaným Potterovým klapkovým systémom, ktorý nahradil zvyčajné „rovne“ klapky s koženými poduškami kovovými ventilmi, vyrábanými z mosadze alebo striebra (obr. 14).

<sup>29</sup> Prvá obchodná kniha, 90.



Obr. 14 Hore: rovná klapka s koženou poduškou s pružinkou, dole: kužeľový ventil s pružinkou.

Klapky na furoji boli podľa obchodnej knihy ponúkané ako „ventilové“, čiže tiež využívali Potterov systém.<sup>30</sup> Samotné furojové klapky boli vyrábané v dielni Schöllnasta vo forme kovových kužeľových ventilov s pružinkou i ako šálkovité či tanierikovitité klapky s polstrovaním, pričom boli tónové otvory v drevených častiach olemované kovom.<sup>31</sup> Zo zápisov v obchodnej knihe o furoji vyplýva, že takmer rok sa ponúkali klapky v rámci zvolených materiálov iba zo striebra, až neskôr z mosadze.<sup>32</sup>

Súčasťou Potterovho systému<sup>33</sup> bolo zavedenie znižca – kovového dielu, ktorý sa dal posúvať, čím umožňoval doladovať nástroj v jemných nuansoch. Tak sa ku hlavici – hornej časti flauty s dychovým otvorom pre pery – pripojil spojovací diel súdkového tvaru. Obe časti boli spojené kovovým lemom. Kovové futro prvej časti hlavice, v ktorej je dychový otvor, presahovalo drevo a pevne sa zasúvalo do ladiaceho súdku vyloženého kovom. Vyrezané čiary na čape súdkového spoja pomáhali hráčom pri ladení. Ďalšou ladiacou časťou nástroja bola zátka, ktorá posúvala v hlavici umiestnenú skrutku s korkom, ktorým sa upravovala dĺžka zvukového kanála (obr. 15a-c).

Oba nástroje – panaulon aj furoja – majú kónické vrtanie zužujúce sa až ku spodnému priemeru nástroja. Preto spodná svetelnosť tela nástroja spolu s otvormi na spodnej časti boli veľmi malé. To malo za následok slabý zvuk nástroja a tiež nevyhovujúcu kvalitu tónu. Z *Allgemeine musikalische Zeitung* z 26. januára 1814 sa dozvedáme o hodnotení tónov panaulonov – spravodajca ich považoval

<sup>30</sup> *Eine Flötte Furolyla [...] 15 K[l]ap[pen] Vendil [...]*. Prvá obchodná kniha, 149 (pozri obr. 2).

<sup>31</sup> *[...] Klappenlocher mit Silber* – Prvá obchodná kniha, 68; *Vend[il]ring[e]l auch von silber* – Prvá obchodná kniha, 105.

<sup>32</sup> *[...] Furolyla [...] die Klap[pen] Meßing [...] / [...] geringer in Preiß*. Prvá obchodná kniha, 143.

<sup>33</sup> Výrobu prvých flaut podľa anglického typu datujeme medzi roky 1787 až 1788 na základe oznamu Franza Harracha vo *Wiener Zeitung* z 26. mája 1802, v ktorom Harrach o sebe uvádza, že bol jeden z prvých, ktorý vyrábala vo Viedni v Anglicku vynájdené klapkové flauty (*[...] dass ich in Wien einer der Ersten war, der die in England erfundenen Klappenflöten hier gemacht hat*) a že sa 14 rokov snažil doviest tento nástroj do možnej dokonalosti (*[...] dass ich mich seit 14 Jahren bemühte, dieses Instrument zu möglichen Vollkommenheit zu bringen*). Harrach ponúkal flauty, na ktorých hral „s jednou, 4, 6 a 8 klapkami“ (*mit einer, dann mit 4, 6, und 8 Klappen zu bekommen sind*) s „čistou intonáciou“ (*Reine Stimmung*), „silným nízkym registrom“ (*starke Tiefe*) a s ľahkým hraním vysokých tónov (*leichte Höhe*). Pozri *Wiener Zeitung* [23?]/42 (26.5.1802), 1952.

za „nedokonalé, nečisté a vychádzajú podobne ako nazálny tón“.<sup>34</sup> Preto aj v Schöllnastovej obchodnej knihe nachádzame podobné zvukové hodnotenie nástroja: „furoja je v hĺbke trochu chúlóstivá pri nasadzovaní, ako dlhá A flauta.“<sup>35</sup>



Obr. 15a-c Znižec a zátka – ladiace časti na Schöllnastových flautách.

Hra na takom dlhom nástroji s takým množstvom pridaných klapiek, akým bol panaulon, bola príliš nepohodlná a odlišná od starého zaužívaného klapkového systému. Takto ju hodnotil aj Michael Janusch<sup>36</sup> v *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* zo dňa 7. júna 1824: „[...] má nevýhodu, že sú ťažké flauta aj mechanika a jej používanie je rovnako nespoľahlivé.“<sup>37</sup>

Už v prvej správe, ktorú nachádzame o panaulone vo *Wiener allgemeine musikalische Zeitung* zo dňa 10. júla 1813 sa vysvetľuje držanie nástroja: „S ohľadom na tvar a používanie panaulonu treba podotknúť, že na vyváženie, ktoré vzniklo pre umiestnenie 17 klapiek, sa pre nepohodlie hráča, vznikajúce prílišným nakláňaním na pravú stranu, pripevnila na hlavicu oválne zakrivená výzdoba vyplnená olovom, čím zároveň nástroj obdržal súmerný tvar. Ďalej sa nachádza medzi hlavicou a práve opísaným sedlom šnúrka, ako pri fagote, položená okolo ľavého ramena

<sup>34</sup> [...] des Hrn. B[ayr]s Panäulon aber kalt aufgenommen ward, da besonders die tieferen Töne noch unvollkommen, unrein, gleich einem Nasenton zum Vorschein kamen. Pozri *Allgemeine musikalische Zeitung* 16/4 (26.1.1814), stĺpec 72.

<sup>35</sup> *Furolyla in der Tiefe etwas heiglicher [= heikler] in ansatz als die lange A Flötte*. Prvá obchodná kniha, 150.

<sup>36</sup> Michael Janusch (Janouš, Januš), v rokoch 1813 – 1822 profesor na Pražskom konzervatóriu. Pozri AMBROS 1858, 34, 42.

<sup>37</sup> [...] und hat den Nachtheil, dass die Flöte und Mechamik schwer, und der Gebrauch derselben unsicher ist. Citát prevzatý z *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 1/23 (7.6.1824), 206.

proti plecu, ktorá znemožňuje klesanie nástroja pri tlaku klapiek hlbokých tónov.“<sup>38</sup> Z uvedeného vyplýva, že hra na panaulone skutočne nebola vôbec jednoduchá.

Ťažkosti s hrou na oboch nástrojoch naznačuje aj zápis v obchodnej knihe Franza Schöllnasta v rámci zvukového porovnávania nástrojov, kde Schöllnast poznamenal: „furoja je v hlbokých *g*, *gis* a *a* tónoch trochu chúlостivá pri nasadzovaní, ako to požaduje dlhá (takmer nepoužiteľná) G flauta.“<sup>39</sup>

Tým Schöllnast protirečí svedectvu Heinricha Kleina, na ktoré sa odvoláva v inzeráte uverejnenom v novinách *Preßburger Zeitung* zo dňa 11. augusta 1820 (pozri obr. 1), a to, že „pomer tónov v hĺbke ako vo výške je dokonalý“.<sup>40</sup>

Vzhľadom na ťažkosti v používaní furoje, Schöllnast sa pravdepodobne venoval aj výrobe panaulonov. V jeho obchodnej knihe sa v ponuke nachádzajú popri furoji so 14 klapkami súčasne aj A flauty s 12 klapkami a G flauty so 14 klapkami.<sup>41</sup> Podľa všetkého išlo o panaulony, i keď ich tak Schöllnast nenazval. Iba flauty s U-nôžkou nazval furoje, pravdepodobne preto, lebo sa považoval za vynálezcu tejto inovácie.

Vzhľadom na ťažkú manipuláciu s tak dlhou a ťažkou flautou, akým bol panaulon, aj iní nástrojári hľadali možnosti odstrániť tento problém. Až od roku 1821 existujú doklady o panaulone s 20 klapkami a ohybom v tvare písmena U. Podľa Waterhauša<sup>42</sup> ho vytvoril Stephan Koch s Georgom Bayrom, známym hráčom na panaulone. Prvú správu o tom nachádzame v *Allgemeine musikalische Zeitung* až dňa 29. augusta 1821, kde sa píše, že Stephan Koch „spodnú časť ohol prostredníctvom kolena tak, že smeruje naspäť a tesne prilieha, čím nie je flauta dlhšia než bežná C-flauta“.<sup>43</sup> Táto správa však bola publikovaná až rok po ozname o zhotovení furoje.

---

<sup>38</sup> *In Ansehung der Form und des Gebrauches des Paneilons [sic! = Panaulons] kömmt noch zu bemerken, daß zur Herstellung eines gleichen Gewichts, das wegen der darauf angebrachten siebzehm Klappen sich, zur Unbequemlichkeit des Spielenden, zu sehr gegen die rechte Seite neigen würde, oder dem Kopfstück ein ovale, gekrümmte, mit etwas Blei gefüllte Verzierung befestigt ist, wodurch zugleich das Instrument eine symmetrische Form erhält. Dann ist zwischen dem Kopfstück und dem eben beichriebenen Zusaß ein Schnürrchen, wie beim Fagott, befindlich, das um den linken Arm gegen die Schulter gelegt wird, und das Sinken des Instruments, beim Drucke auf die Klappen der tiefen Töne, verhindert.* Citát prevzatý z *Wiener allgemeine musikalische Zeitung* 28 (10.7.1813), 220.

<sup>39</sup> [...] *die Furollya in der tiefe g. gis und a. etwas heiklicher in / ansatz, fordert als die lange beinache unbrauchbare g Flötte.* Prvá obchodná kniha, 192.

<sup>40</sup> [...] *ist das Ton-Verhältniß, sowohl in der Tiefe als in der Höhe, von jener Vollkommenheit.* Pozri *Preßburger Zeitung* 56/64 (11.8.1820), (obr. 1).

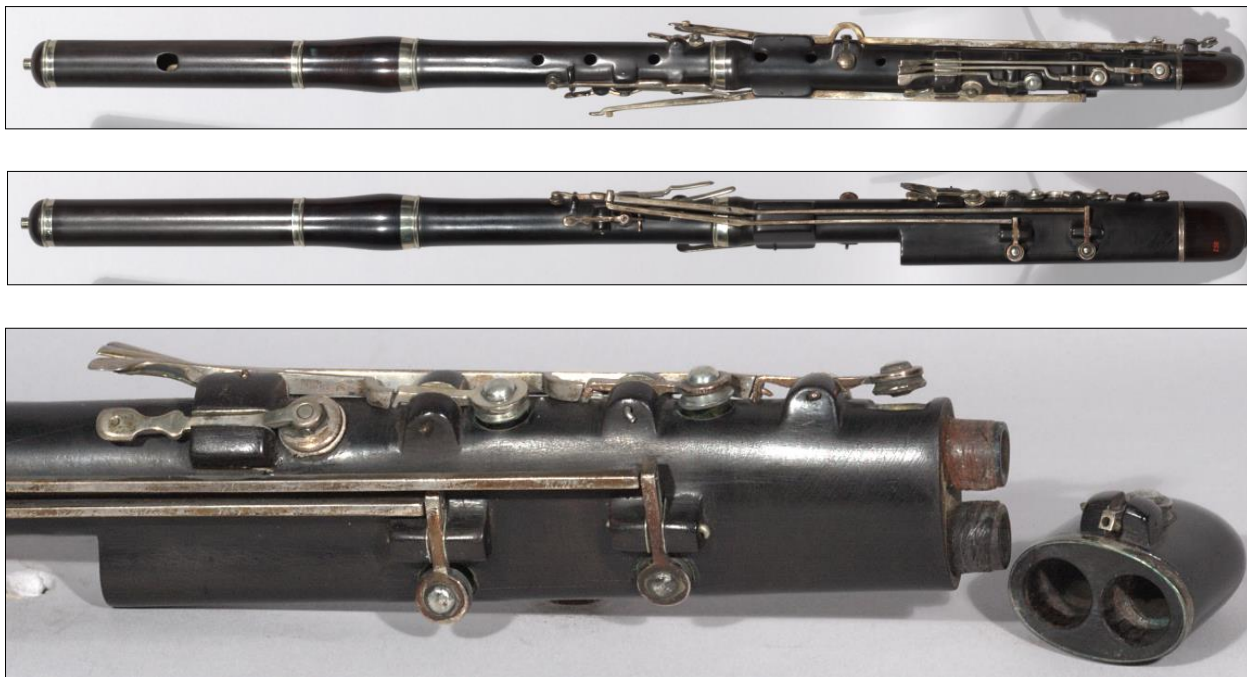
<sup>41</sup> *Ein dto. [Ein Flötte] dto. [von Bucks Elpfenbein garniert] dto. [mit Zug] 12 dto. [Silbern Klappen] bis A. [...] / Ein dto. [Ein Flötte] dto. [von Bucks Elpfenbein garniert] dto. [mit Zug] 14 dto. [Silbern Klappen] bis G. [...] / [...] / Ein Furollya von Ebenholz 14 klappe [...] mit Silbern Zug u[n]d Locher [...].* Prvá obchodná kniha, 201.

<sup>42</sup> WATERHOUSE 1993, 24.

<sup>43</sup> [...] *das untere Stück durch Kniestück so gebogen, dass es rückwärts läuft und dicht anliegt, wodurch diese Flöte nicht länger als die gewöhnliche C-Flöte ist.* Citát prevzatý z *Allgemeine musikalische Zeitung: mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 5/69 (29.8.1821), stĺpec 552.

V roku 1824 panaulon s „učkom“ v nôžkovej časti spomína aj Michael Janusch v *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*: „Vo Viedni sa zhotovujú flauty, ktoré popri 8 či 9 klapkách majú ešte 5 na oblúčikovitej nôžkovej časti a idú po g.“<sup>44</sup>

Keďže doklady o použití U-nôžky v panaulone u viedenského nástrojára Kocha sú o rok mladšie ako u Schöllnasta, možno za pôvodcu tejto konštrukčnej inovácie považovať Franza Schöllnasta. Koch myšlienku skrátenia dlhej rovnej flauty formou zabočeného spodného dielu rýchlo prevzal, mierne prispôbil a technicky zdokonalil (obr. 16a-c).



Obr. 16a-c Viedenská flauta (panaulon) so 14 klapkami a zahnutou G-nôžkou, značka S. Koch / Wien. Stephan Koch, Viedeň, začiatok 19. storočia. Pohľady zhora a zdola. Dole detail G-nôžky s vysunutou botou.<sup>45</sup>

Technickým vylepšením skrátenia flauty možno vysvetliť aj zánik názvu nástroja „furoja.“ Rovnako postupne zanikol aj názov panaulon, lebo ani on detailnejšie nevystihoval, že ide o nástroj typu altovej flauty. Je pozoruhodné, že v roku 1824, v už spomínanej správe Stephana von Keessa sa nachádza iba zmienka o Schöllnastovej furoji, zatiaľ čo Stephan Koch a Franz Harrach z Viedne sa spomínajú iba v súvislosti s vylepšeniami na flautách až v nasledujúcej vete a názov panaulon sa vôbec nespomína.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> In Wien werden Flöten verfertigt, die nebst den 8 oder 9 Klappen, noch 5 an den gebogenen Fussstück, haben und bis g gehen. Citát prevzatý z *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 1/23 (7.6.1824), 206.

<sup>45</sup> Washington, Library of Congress, sign. DCM 256. Reprodukcia dostupná na <<https://www.loc.gov/item/dcmflute.0256/>> [cit. 15.1.2020].

<sup>46</sup> Franz Schöllnast in Preßburg hat eine neue Flöte (Furolya) erfunden, welche bey gewöhnliche Länge bis ins kleine G herabgeht. Auch haben Stephan Koch und Franz Harrach in Wien sehr zweckmäßige Verbesserungen an den Flöten angebracht. KEESS 1824, 165.

Z analýzy záznamov v obchodnej knihe možno usúdiť, že aj Schöllnast prešiel od výroby furoje na výrobu panaulonu s U-nôžkou. V roku 1825 má záznam o ponuke 17-klapkovej krátkej G flauty<sup>47</sup> (obr. 17), ktorá musela mať U-nôžku, ale Schöllnast ju už nenazýva furoja.

265 Priest

Leonardi et Schatz den 10 July 1825 Preiß bekannt geben

Item	Quantity	Price
1. D. Flötter brief furo 1 Klapp	1	3. 90
1. J. mit 3 Klapp	1	4. 36
1. J. mit 4 Klapp	1	6. 30
1. J. mit 5 Klapp	1	10. --
1. J. mit 6 Klapp	1	17. --
1. J. mit 7 Klapp	1	19. --
1. J. mit 8 Klapp	1	23. --
1. J. mit 9 Klapp	1	27. --
1. J. mit 10 Klapp	1	36. 35
1. J. mit 11 Klapp	1	38. 37
1. J. mit 12 Klapp	1	42. 16
1. J. mit 13 Klapp	1	28. --
1. J. mit 14 Klapp	1	31. --
1. J. mit 15 Klapp	1	37. --
1. J. mit 16 Klapp	1	52. --
1. J. mit 17 Klapp	1	55. --
1. J. mit 18 Klapp	1	58. --
1. J. mit 19 Klapp	1	60. --

son furo oder Cocus furo umf brunu Granatle gub. furo 7 Klapp furo n.

Obr. 17 Záznam o ponuke panaulonu so 17 klapkami. Prvá obchodná kniha, strana 265.

Aj Johann Schöllnast, syn Franza Schöllnasta, ktorý prebral po otcovi dielňu roku 1844, v roku 1847 pri jednom nástroji uvádza, že ide o „flautu s krátkou G-nôžkou,“<sup>48</sup> (obr. 18), teda podľa nášho názoru tu išlo opäť o panaulon s U-nôžkou, ale v kochovskom prevedení.

Fakt, že Schöllnast prešiel pri výrobe skrátenej altovej flauty z vlastného spôsobu konštrukcie U-nôžky na kochovský spôsob dokazuje ďalšia priečna flauta z petrohradského Múzea hudby. Má evidenčné číslo A 551<sup>49</sup> (obr. 19). Jej celková dĺžka je 70,2 cm, teda je dlhšia o viac než 4 cm ako furoja.

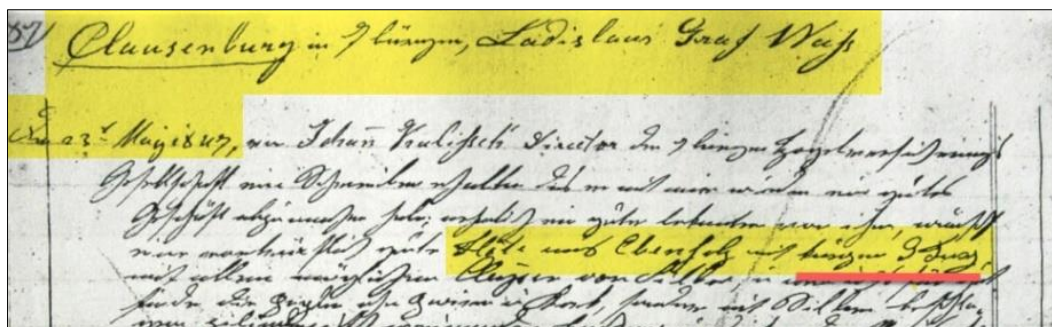
Spojovací vŕtaný diel v U-nôžke je z dreva (na rozdiel od kosteného u furoje), ktorý konštrukčne pripomína skrátenu botu (zvanú aj koleno) fagotu (obr. 20a-b). Na tomto drevenom spoji je ventilová

<sup>47</sup> H[errn] Leonardi et Schatz den 10[ten] July 1825 Preiß bekannt geben / [...] /1 kurtze G Flötte mit 17 Klappen. Prvá obchodná kniha, 265.

<sup>48</sup> Clausenburg in 7bürgen, Ladislaus Graf Wass / Den 23[ten] May 1847 [...] Flötte aus Ebenholz mit kurzen G Fusz. Druhá obchodná kniha, 87.

<sup>49</sup> Staré evidenčné číslo nástroja bolo 1128. Pozri BLAGODATOV 1972, 59.

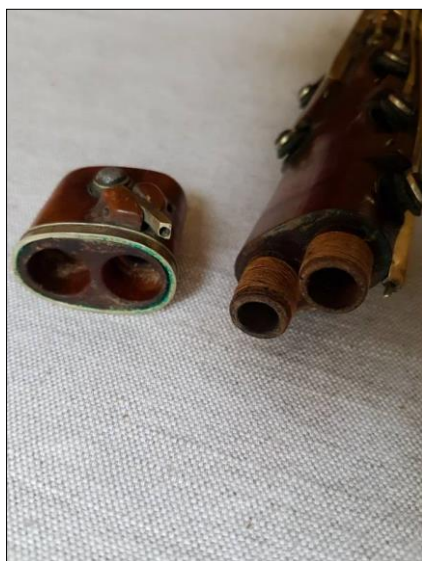
klapka pre tón malé *b*. Po ohybe sa na trubici nachádzajú už len tri hmatové otvory pre tóny malé *a* až malé *g*. Na furoji bolo na trubici po ohybe päť hmatových otvorov pre tóny malé *h* až malé *g*.



Obr. 18 Záznam Johanna Schöllnasta o zhotovení a zaslaní panaulonu s U-nôžkou. Druhá obchodná kniha, strana 87.

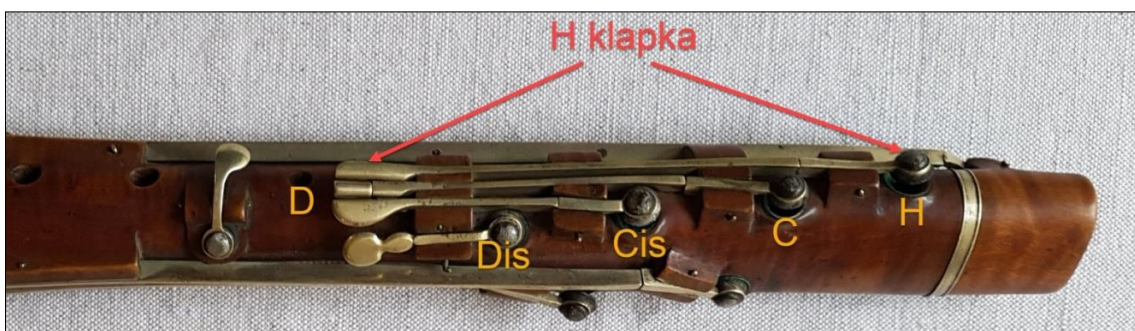


Obr. 19 Priečna flauta (skrátены panaulon po tón *g*), značka *Schöllnast Pressburg* z petrohradského Múzea hudby, sign. A 551.



Obr. 20a-b Priečna flauta (skrátены panaulon) firmy Schöllnast z petrohradského Múzea hudby, sign. A 551, detaily G-nôžky s vysunutou botou, vpravo s nasadenou botou.

Vychádzajúc z týchto rozdielov možno tvrdiť, že táto altová flauta vychádza jednoznačne z koncepcie viedenskej školy, u ktorej sa tón malé *h* hrá pomocou malička pravej ruky s valčekovou klapkou. Podobné nástroje s takto vrátanou U-nôžkou nachádzame aj v iných flautách z dielni viedenských nástrojárov. Mohli by sme ju preto nazvať aj skrátеныm panaulonom (obr. 21).



Obr. 21 Detail spodného dielu priečnej flauty (skráteneho panaulonu) firmy Schölnast zo zbierky petrohradského Múzea hudby, sign. A 551.

Na záver ešte porovnajme tieto dve Schölnastove flauty z petrohradského Múzea hudby v prehľadnej tabuľke. O prvej flaute (sign. 547) tvrdíme, že ide o furoju a má Franzom Schölnastom zavedený spôsob fyzického skráteneho nástroja, druhá flauta (sign. 551) má spôsob skráteneho trubice kochovského typu.

Furoja (sign. 547)	Skráteneý panaulon (sign. 551)
Vypálená značka „Schölnast Pressburg“	Vypálená značka „Schölnast Pressburg“
Celková dĺžka <b>66,3 cm</b>	Celková dĺžka okolo <b>70,2 cm</b>
<b>Žihané krušpánové drevo</b>	<b>Hruškové drevo</b>
Zátka a krúžky kostené	Zátka a krúžky kostené
Štrbina hlavice <b>vyložená kosťou</b>	Štrbina hlavice <b>bez vyloženia</b>
Potterov ladiaci systém (znižec a zátka)	Potterov ladiaci systém (znižec a zátka)
Rozšírený rozsah smerom nadol (po g)	Rozšírený rozsah smerom nadol (po g)
Kónické vrtanie zužované smerom nadol	Kónické vrtanie zužované smerom nadol
<b>Šáľkovité a tanierikové klapky</b>	<b>Ventilový systém klapiek (Potterov)</b>
<b>23 hracích otvorov</b> 6 otvorov <b>10 zatvorených mušľových klapiek</b> <b>7 otvorených tanierikových klapiek</b>	<b>21 hracích otvorov</b> 6 otvorov <b>8 zatvorených ventilov</b> <b>7 otvorených ventilov</b>
Klapka malé <i>h</i> <b>pre palec pravej ruky</b> otvor <b>po U-nôžke</b>	Klapka malé <i>h</i> <b>valčeková pre malíček pravej ruky</b> otvor <b>pred U-nôžkou</b>
Spojovací diel: <b>kostené U-čko</b> <b>bez klapky</b>	Spojovací diel: <b>drevená „fagotová bota“</b> <b>s klapkou malé <i>b</i></b>

A na úplný záver si položíme ešte jednu provokatívnu otázku: ak teda konštrukcia skráteneho panaulonu vzišla z konštrukčného nápadu Franza Schölnasta, mohli by sa všetky altové flauty s U-nôžkou nazývať furojami?<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja podľa zmluvy č. 14-061. Na tomto mieste chceme vyjadriť veľkú vďaku pánovi Vladimírovi Vasiljevičovi Košelevovi, kurátorovi rozsiahlej zbierky hudobných nástrojov Múzea hudby v Petrohrade, za sprístupnenie nástrojov zbierky na štúdium a všestrannú pomoc počas nášho krátkeho študijného pobytu, uskutočneného v roku 2017.



## POUŽITÁ LITERATÚRA

*Allgemeine musikalische Zeitung* 15/46 (17.11.1813).

*Allgemeine musikalische Zeitung* 16/4 (26.1.1814).

*Allgemeine musikalische Zeitung: mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 5/ 69 (29.8.1821), stĺpec 552.

AMBROS 1858. August Vilém Ambros: *Das Conservatorium in Prag: Eine Denkschrift bei Gelegenheit der fünfzigjährigen Jubelfeier der Gründung*. Praha: k.k. Hofbuchdruckerei von Gottlieb Haase Söhne, 1858.

BARBIERI 1999. Patrizio Barbieri: G. B. Orazi's Enharmonic Flute and its Music (1797–1815). *The Galpin Society Journal* 52/1999, 281 – 304.

BAYR 1823. Georg Bayr: *Practische Flöten-Schule*. Viedeň: Tranquillo Molo, 1823.

*Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 1/23 (7.6.1824).

BLAGODATOV 1972. Georgij I. Blagodatov: *Katalog sobranija muzykal'nych instrumentov*. Leningrad: Muzyka, 1972.

*Conversationsblatt. Zeitschrift für wissenschaftliche Unterhaltung* 3/20 (10.3.1821).

*Frankfurter Ober-Post-Amts-Zeitung* [7]/235 (22.8.1820).

*Intelligenz-Blatt zur Allgemeine musikalische Zeitung: mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 1/31 (17.4.1819), [1].

KEESS 1824. Stephan von Keess: *Darstellung des fabriks- und gewerbswesens in seinem gegenwärtigen zustande: vorzüglich in technischer, mercantilischer und statistischer Beziehung*. Wien: Mörschner und Jasper, 1824.

*Oppositions-Blatt oder Weimarische Zeitung* 4/205 (29.8.1820).

POWELL [2020]. Ardal Powell: Flute Tutors: Records of the Methods, Taste and Practice of Earlier Times. In *Cambridge Companion to the Flute*. Cambridge University Press, v tlači. Dostupné na <[https://www.academia.edu/6461741/Flute\\_Tutors\\_Records\\_of\\_the\\_Methods\\_Taste\\_and\\_Practice\\_of\\_Earlier\\_Times](https://www.academia.edu/6461741/Flute_Tutors_Records_of_the_Methods_Taste_and_Practice_of_Earlier_Times)> [cit. 20.10.2020].

*Preßburger Zeitung* 56/64 (11.8.1820).

*Reichgesetzblatt* 1872. *Reichgesetzblatt für die im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Ländern* 1872/16 (2.3.1872).

Th. 1820. Th.: Újj talalmányok. *Tudományos Gyűjtemény* 4/10 (1820), 115.

WATERHOUSE 1993. William Waterhouse: *The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*. Londýn: Toby Bingham, 1993.

*Wiener allgemeine musikalische Zeitung* 28 (10.7.1813).

*Wiener Zeitung* [23?]/42 (26.5.1802).

WURZBACH 1889. Constant von Wurzbach (ed.): *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*, 58. Theil. Wien: k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1889.

## POZNÁMKY K METODOLÓGII VÝSKUMU DEJÍN HUDOBNEJ KULTÚRY BRATISLAVY 20. STOROČIA

† **Lubomír Chalupka**

Katedra muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave

Vo svojom príspevku sa chcem pristať pri niektorých okruhoch metodologickej povahy, ktoré sprevádzali môj dlhoročný publicistický a pedagogicko-vedecký záujem o poznávanie slovenskej hudby a hudobnej kultúry uplynulého storočia, završený okrem iného tromi knižnými monografiami: *Slovenská hudobná avantgarda*,<sup>1</sup> *Cestami k tvorivej profesionalite. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I (1901 – 1950)*,<sup>2</sup> *Generačné a štýlové konfrontácie. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia II. (1951 – 2000)*.<sup>3</sup> Keď som prvú z týchto kníh predložil svojim študentom na jar roku 2012, uviedol som, že jej obsah v rozsahu takmer 700 strán typu veľkého formátu (A4) je iba úvodom k postihnutej problematike vývoja slovenskej kompozičnej tvorby v rámci jedného decénia z 20. storočia, konkrétne šesťdesiatych rokov, a to zásluhou iba jednej, vtedy nastupujúcej skladateľskej generácie v meste Bratislava. Zdeseným študentom som podotkol, že text, ktorý im v knihe predkladám, nie je výsledkom mojej sŕaby nespútanej grafománie, ale vyplynul doslova z kvantitatívneho „napuchnutia“ nielen faktov a udalostí viazaných k tvorbe konkrétnej skladateľskej generácie nastupujúcej práve vo vymedzenom období, ale najmä z bohato štruktúrovanej viacvrstvovosti vymedzenej problematiky, z poznania, že hudobná história – povedané slovami francúzskeho filozofa Paula Veyna – ak chce byť vedou, musí sa sústrediť najmä na odhaľovanie zápletičiek, konfliktov a na vysvetľovanie príčin zložitosti vývoja.<sup>4</sup> Zároveň som študentov upozornil pri ich možnom vzbuđení záujmu o hudbu, hudobný život a hudobnú kultúru vytvorené na Slovensku v uplynulom storočí, na užitočnosť lektúry z pera troch významných osobností slovenskej muzikológie, určujúcich kontúry profesionality slovenskej hudobnej historiografie, konkrétne môjho učiteľa prof. Jozefa Kresánka (mám na mysli jeho učebný text *Hudobná historiografia*),<sup>5</sup> skúseného historika Richarda Rybariča, ktorého rovnako nazvaný text vyšiel, žiaľ, až po autorovej smrti<sup>6</sup> a úvodnú kapitolu od Oskára Elscheka v kolektívnej práci *Dejiny slovenskej hudby*.<sup>7</sup> Pojem „hudobná kultúra“ funguje v špecifickom zmysle vtedy, ak je viazaný k skúmaniu jej vývoja

---

<sup>1</sup> CHALUPKA 2011.

<sup>2</sup> CHALUPKA 2015.

<sup>3</sup> CHALUPKA 2018.

<sup>4</sup> VEYNE 2000.

<sup>5</sup> KRESÁNEK 1981.

<sup>6</sup> RYBARIČ 1994.

<sup>7</sup> ELSCHEK 1996, 21 – 45.

v konkrétnom meste. Už spomenutý Richard Rybarič vyslovil v staršom príspevku dve dôležité tézy: prvou je postreh, že hudobná kultúra vymedzená v priestore urbánnej historiografie sa javí v podobe „nápadnej komplexnosti a viacvrstvovosti“, druhou je fakt, že je „principiálne otvorená jednak voči okolitému svetu, ako aj voči novým prúdom, úsiliu poznať veľké zjavy svojej doby a držať krok s ostatnými krajinami“. Hoci tieto dve tézy vyslovil poučený medievalista Rybarič v štúdiu *Stredoveké mesto ako hudobno-kultúrny organizmus*,<sup>8</sup> napísanej pred 45 rokmi, platia v augmentačnom zmysle aj pre našu problematiku, teda pre postihovanie vývojových zmien v štruktúre hudobnej kultúry v najväčšom slovenskom meste, Bratislave, počas hektického uplynulého storočia. Tieto konštatovania boli, respektíve sú pre mňa metodologickou oporou aj v súčasnosti.

Po tejto introdukcii by som prikrôčil k meritu svojho príspevku a začnem kľúčovými slovami v jeho názve. Pojem „metodológia“ je odvodený z gréckeho „meta hodon“, čo znamená vytýčenie cesty, treba dodať, že ide o cestu k nachádzaniu pravdy, čo deklaroval pri charakteristike muzikológie ako nielen filozoficko-historickej, ale aj etickej vedy spomínaný profesor Kresánek.<sup>9</sup> Pokúsme sa následne vymedziť viaceré metodologické východiská a postuláty pre kvalitu postihovania našej problematiky.

1. Postulát chápania hudobnej kultúry v Bratislave ako procesu je odvodený z faktu, že jej obraz má v súvislosti s priebehom počas 20. storočia zložitú štruktúru a dynamickú vývojovú trajektóriu. Táto štruktúra zahŕňa fázu existencie a realizácie hudby v podobe jej projektovania, výsledkov tvorivosti v jednotlivých profesijných odvetviach – skladateľskom, interpretačnom, kriticko-publicistickom, vedeckom, organizačno-manažérskom, recepčnom (napríklad registrácia zmien v štruktúre publika, koncertného či divadelného, skúmanie premien poslucháčskeho vkusu), kvalite vyučovania hudby v mestských inštitúciách, podielu propagácie a reklamy na šírení a osvojovaní hudby. Pojem hudobnej kultúry je teda širší než pojem „hudba“ – prvýkrát sa s týmto pomenovaním v domácej literatúre stretávame v prípade monografie Konštantína Hudca *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*,<sup>10</sup> ktorá vyšla práve pred 70 rokmi. Novšie pojem „hudobná kultúra“ začlenili do svojich historiografických syntéz venovaných vývoju na území Slovenska, s osobitým začlenením aj udalostí v Bratislave, Richard Rybarič (*Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I.*)<sup>11</sup> a Darina Múdra (*Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II.*)<sup>12</sup>

2. Zložitosť vymedzenej problematiky presahuje možnosti jedného riešiteľa, optimálna je pri priblížení hudobnej kultúry 20. storočia tímová spolupráca kolektívu autorov. Signál o užitočnosti

---

<sup>8</sup> RYBARIČ 1974, 149 – 180.

<sup>9</sup> KRESÁNEK 1980, 9.

<sup>10</sup> HUDEC 1949.

<sup>11</sup> RYBARIČ 1984.

<sup>12</sup> MÚDRA 1993.

autorskej spolupráce v súvislosti s dejinami hudobnej Bratislavy (dokonca v medzinárodnom meradle) vyslal Richard Rybarič, keď s nedávno zosnulou maďarskou historičkou Jankou Szendrei pripravil na kritické vydanie stredovekú pamiatku *Bratislavský notovaný misál*.<sup>13</sup> Na tomto mieste treba spomenúť aj iniciatívu Zdenka Nováčka, ktorý organizačne gestoroval každoročne od roku 1973 tematické konferencie *Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia* a prednesené príspevky od jednotlivých autorov sa pravidelne publikovali zásluhou editorky Kataríny Horváthovej v rovnomených zborníkoch. Z 12 realizovaných zväzkov vyše polovica bola venovaná obdobiu 20. storočia. Napokon aj prezentovaný projekt *Hudba v Bratislave* podporený Agentúrou na podporu výskumu a vývoja prijal toto metodologické východisko v zostave autorského kolektívu.

3. Potreba využitia, respektíve prehodnocovania podnetov z doterajšej literatúry venovanej urbánnej hudobnej historiografii. Domáce publikácie zamerané na spracovanie hudobnej kultúry miest na Slovensku sa v prevažnej miere venovali starším historickým obdobiam – spomeňme napríklad práce Konštantína Hudca (Banská Bystrica),<sup>14</sup> Františka Zagibu (Rožňava),<sup>15</sup> Ernesta Zavorského (Kremnica),<sup>16</sup> Márie Potemrovej (Košice).<sup>17</sup> V kontexte všeobecnej pozornosti venovanej slovenským mestám sa skromné kapitoly o hudobnom živote dostali aj do monografií napríklad Trnavy, Bardejova, Rožňavy. Výsledky výskumu novších dejín mestskej hudobnej kultúry, vrátane pozornosti voči 20. storočiu, približujú knižné práce Zdenka Nováčka (Bratislava),<sup>18</sup> Juraja Ruttkaya (Vrútky),<sup>19</sup> Ludmily Červenej (Banská Bystrica)<sup>20</sup> a Edity Bugalovej (Trnava).<sup>21</sup> K dispozícii je, samozrejme, aj veľa parciálnych štúdií sústredených na pamiatky viazané k jednotlivým mestám, vrátane Bratislavy. Niektoré z publikácií sa týkali špeciálne výročia bratislavských hudobných inštitúcií, ako napríklad Konzervatória, Vysokej školy múzických umení, Katedry muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského či hudobného vysielania v bratislavskom rozhlase. Vďaka Vladimírovi Zvarovi, nedávno zosnulej trojici Miloš Blahynka, Ladislav Lajcha, Jaroslav Blaho, ako aj Michaele Mojžišovej a Martinovi Bendikovi sú k dispozícii výsledky pozornosti z rozmanitého uhla sledovaného vývoja opery Slovenského národného divadla.

---

<sup>13</sup> RYBARIČ – SZENDREI 1982.

<sup>14</sup> HUDEC 1941.

<sup>15</sup> ZAGIBA 1947.

<sup>16</sup> ZAVARSKÝ 1977; ZAVARSKÝ 1981a; ZAVARSKÝ 1981b.

<sup>17</sup> POTEMROVÁ 1981a; POTEMROVÁ 1981b.

<sup>18</sup> NOVÁČEK 1978.

<sup>19</sup> RUTTKAY 2008; RUTTKAY 2011.

<sup>20</sup> ČERVENÁ 2006.

<sup>21</sup> BUGALOVÁ 2011.

4. Priznávame náročnosť skúmania urbánnej historiografie, a možno aj preto sa doteraz, napriek spomínaným výstupom, ako počtom skromné javia tituly venované vývoju a premenám hudobnej kultúry v konkrétnych mestách od najstarších čias po súčasnosť. Bolo teda načase pripraviť nový výskum. Túto náročnosť potvrdzuje skutočnosť, že napríklad u našich najbližších susedov, v rámci českej muzikológie, vznikli iba parciálne pohľady na vývoj hudby v Olomouci či Ostrave, chýba však komplexná monografia hudobného Brna či Prahy. Úspešnejší sú kolegovia v Poľsku, kde zásluhou Tadeusza Przybylskiego vyšiel titul *Kultura muzyczna Krakowa*<sup>22</sup> a aj rakúski muzikológovia pripravili rozsiahle monografie venované vývoju hudobnej kultúry v Salzburgu a vo Viedni od najstarších čias po súčasnosť.

5. Nevyhnutnosť priebežného pramenného výskumu v rámci prehlbovania pozornosti voči doteraz nespracovaným okruhom a bielym miestam v poznaní „hudobnej Bratislavy“, napríklad štúdiom a interpretáciou materiálov venovaných 20. storočiu uložených v Archíve mesta Bratislavy či vo fondoch Slovenského národného múzea – Hudobného múzea. Ide o metodologickú samozrejmosť, ale predsa ju uvedieme: rozširovanie pramennej základne, triedenie údajov, analytické operácie, komparácie vedúce aj k definíciám podstatných činiteľov vo vývoji, určovanie kauzálnych súvislostí je cestou k syntetickým zovšeobecneniam.

6. V súvislosti s dôležitým postulátom deideologizácie a objektivity je potrebná revízia starších pohľadov (Nováček), ale aj eliminácia čierno-bieleho videnia novodobej hudobnej histórie Bratislavy, zváženie prieniku negatívnych a pozitívnych činiteľov vo vývoji, napríklad pri interpretácii hudobného života a tvorby v hlavnom meste v období 2. svetovej vojny a vzniku samostatnej Slovenskej republiky pod kuratelou fašistického Nemecka.

7. Užitočný je postulát hľadania paralel a súvislostí – skúmanie hudobnej kultúry v Bratislave počas 20. storočia sa javí ako obohacujúce v koexistencii a koreláciách s vývojom umelecko-tvorivých a kultúrno-organizačných aktivít v iných oblastiach umeleckej kultúry v meste, respektíve podmienok pre ich pestovanie. Konkrétne máme na mysli vývoj literatúry, výtvarného menia, divadla, filmu, architektúry, ako aj užitočnosť interdisciplinárnej spolupráce s odborníkmi zo sociológie, všeobecnej histórie, kultúrnej antropológie či politológie.

8. Vymedzenie povahy Bratislavy ako multikultúrneho mesta v prvej polovici 20. storočia vyžaduje štúdium mechanizmov oslabovania tejto štruktúry po roku 1945, keď nastal proces postupnej „slovakizácie“ vyvolaný rozvojom Bratislavy ako centra priemyslu a vzdelanosti (vysoké školy), teda masívnym prílevom obyvateľstva z jednotlivých regiónov Slovenska.

9. Postulát prieniku synchronných a diachrónnych pohľadov na problematiku, vývoj v priebežníku pôsobenia heteronómnych a autonómnych faktorov vývoja hudobnej kultúry v Bratislave.

---

<sup>22</sup> PRZYBYLSKI 2005.

Z toho rezultuje problém periodizácie vývoja, vplyv vonkajších (spoločensko-politických zmien, obdobie do roku 1918, medzivojnové obdobie, štyridsiate roky, rok 1948, totalita päťdesiatych rokov, odmäk šesťdesiatych rokov, normalizácia sedemdesiatych rokov, november 1989), ale aj vnútorných činiteľov. Napríklad z tvorivého potenciálu skladateľov pôsobiacich v Bratislave rezultovali tri významné aktivity v rámci tunajšieho hudobného života, podčiarkujúce generačné a štýlové konfrontácie a metamorfózy: nástup „slovenskej hudobnej moderny“ v medzivojnovom období, aktivita „slovenskej hudobnej avantgardy“ v šesťdesiatych rokoch a prienik ideí „postmoderny“ v osemdesiatych rokoch do tvorivého spektra slovenskej hudby.

10. Postulát prieniku sebaidentifikačných a akulturačných ambícií – čo smeruje k štúdiu vzťahu na jednej strane udržiavania nadobudnutých skúseností, tradícií, smerujúcich napríklad až k pocitu pýchy, hrdosti viazanému na spokojnosť s dosiahnutými výsledkami, na druhej strane je aktuálna oná rybaričovská charakteristika mesta, konkrétne Bratislavy, ako otvorenej sústavy, schopnej inšpirovať sa podnetmi z okolitých hudobných kultúr, teda vývoj ako otváranie, ale aj, naopak, uzatváranie sa do pomyslenej ulity.

11. Postulát Rybaričom vymedzenej mnohovrstvovosti budovaného profesionálneho hudobného života v meste vyžaduje pozornosť nielen voči skladateľskej tvorivosti, ale aj rozvoju interpretačného umenia (napríklad fenomén bratislavskej vokálnej pedagogiky), analyzovať východiská, argumentácie i výsledky hudobnej kritiky a publicistiky, podiel muzikológie pri hľadaní a definovaní konštánt a premien, súvisiacich so spresňovaním vývojovej situácie v meste, evidencia a hodnotenie pilierov profesionálneho hudobného života v meste, napríklad dramaturgie inštitúcií či festivalových podujatí.

12. Postulát nelinearity, priznanie pri sledovaní vývoja nielen progresívnych, ale aj retardačných faktorov.

13. Postulát prekrývania fáz historického vývoja, anticipácie, gradácie, doznievania, transformácie, prekrývania činiteľov vývoja, identifikácia zrodu a prekonávania konfrontácií v polygeneračnom a polyštýlovom okruhu tvorivosti, vymedzenie tradície a jej zastarávanie, respektíve regenerácia, objavovanie „nového“ aj v doslovnom zmysle.

14. Prijatie viacvrstvovosti, polyžánrovosti pojmu „hudba“ – súčasťou vývoja hudobnej kultúry Bratislavy bola – najmä v druhej polovici 20. storočia – nielen takzvaná vážna (artificiálna) hudba, zaštitená napríklad festivalom Bratislavské hudobné slávnosti, ale aj ďalšími súbormi fungujúcimi v meste, zacielenými špeciálne jednak na staršiu hudbu, ako aj súčasnú, ale aj aktivity z oblasti džezu, populárnej hudby, folklóru, a to nielen v podaní Slovenského umeleckého kolektívu a Lúčnice, ale aj pestovaného v zmysle udržiavania živých tradícií, napríklad v okrajových častiach Bratislavy ako Vajnory, Rača. Treba vnímať aj fenomén chorvátskej tradičnej kultúry v Devínskej Novej Vsi či Jarovciach, špecifickú koexistenciu profesionálnych i amatérskych aktivít, metamorfózy, respektíve

zánik starších foriem pestovania hudby v meste (hudba v chrámoch) a objavenie nových (napríklad Kultúrne leto, festival Viva musica, street music, hudba v kluboch, kaviarňach, diskotékach, renesancia pestovania duchovnej hudby).

15. Postulát axiologického filtra, teda užitočnej selekcie kvality z kvantitatívnej množiny v zmysle vytýčenia pilierov vo vývoji hudobnej Bratislavy po roku 1918.

16. Vzťah centra a periférie, nesporné sústredenie sa na rozvoj hudobného života v meste už zakrátko po roku 1918 v rovine budovania profesionálnych hudobných inštitúcií posilňovalo sebavedomie vytváraného a upevňovaného centra slovenskej hudobnej kultúry, čo viedlo však aj k úkazu takzvaného bratislavocentrizmu (ako renomovaný filozof Miroslav Marcelli podotkol v jednej zo svojich štúdií: „mesto nielen prijíma, ale aj vylučuje“).<sup>23</sup> Konkrétne ide o rezervovaný postoj voči hudobníkom profesionálne školeným inde, respektíve autodidaktom (skladatelia Fraňo Dostalík, Ladislav Stanček, Jozef Malovec, Tadeáš Salva, Jozef Gahér, Stanislav Hochel). Ak existovali v starších storočiach mestské hradby, chrániace mesto pred vonkajšími nájazdmi, podobné hradby v záujme „čistého mesta“ sa stavali aj v 20. storočí. Hudobná kultúra Bratislavy sa počas 20. storočia rozvinula do takej miery, že suplovala pohľad na celoslovenské, teda aj mimobratislavské realie. Dokladom toho je kapitola z pera svedomitého historika, nedávno zosnulého Pavla Poláka, venovaná hudobnému životu Bratislavy v medzivojnovom období, ktorá je tak perfektne (na základe výskumu vtedajších prameňov) spracovaná, že pre zmienku o vývoji hudobnej kultúry v iných mestách či regiónoch Slovenska v danom období nezostal ani riadok, a to napriek tomu, že kniha autorského kolektívu, vydaná v roku 1957, má názov *Dejiny slovenskej hudby*.<sup>24</sup> Mimochodom, určitá averzia našich kolegov-hudobníkov (vrátane muzikológov) sídliačich na strednom, respektíve východnom Slovensku voči „pyšným“ Bratislavčanom pretrvala takmer do dnešných čias.

17. Hudobná kultúra Bratislavy sa v priebehu 20. storočia javila ako onen rybaričovský organizmus, ktorý disponoval jednak ochranou svojej integrity pred infekciami zvonku, teda akoby zatváraním mestských brán, ale zároveň sa utužoval prijatím čerstvého vzduchu z okolitého prostredia, prinášajúceho aj kultúrne vitamíny, napríklad v podobe mohutného rastu domáceho hudby-milovného obyvateľstva.

18. Postulát komplementarity. Na záver našich úvah si dovoľíme na zmiernenie vedomia náročnosti postihnúť pravdivo a komplexne hudobnú kultúru Bratislavy počas jej vývoja v 20. storočí a uviesť metodologicky formulovaný postreh od dánskeho fyzika, nositeľa Nobelovej ceny Nielsa Bohra. Je odvodený zo skúmania v oblasti prírodných a exaktných vedných disciplín, ale možno ho aplikovať aj na naše bádateľské prostredie. Postreh sa opiera o jav, vychádzajúci z toho, že pri

---

<sup>23</sup> MARCELLI 2009.

<sup>24</sup> *Dejiny slovenskej hudby* 1957, 341 – 375.

noetickom prieniku do mikroštruktúr určitého objektu sa bádateľovi odkrýva len vymedzená parcialita skutočnosti. Naopak, pohľad na celok povrchu objektu a aj na plnosť jeho systémových väzieb nedovoľuje súčasne noetický prienik do určujúcich dejov v jeho mikroštruktúre. Bohr v takejto situácii stanovil podmienku komplementárnosti mikro- a makroanalýzy ako východisko pre poznanie vymedzeného objektu. Zároveň ten istý princíp imanentne obsahuje základné noetické determinanty – je to nemožnosť poznania totality skúmaného objektu v jednom a tom istom poznávacom akte, z jedného a toho istého zorného uhla, z jednej a nemennej vzdialenosti. Všeobecne z tohto princípu vyplýva nevyhnutnosť vedeckého poznávania ako viacnásobného, bohato štruktúrovaného aktu, ako deja, procesu, ktorý je rozložený v čase, a tak z neho vyplýva aj nemožnosť akéhokoľvek jednorazového zjavenia pravdy nejakou autoritou. Rezultuje z neho, dodal Bohr, postulát neukončenosti a nekonečnosti akéhokoľvek hľadania a poznávania.

Čiže v aplikácii na našu problematiku a bádateľský priestor, nemožno dejiny hudobnej kultúry v Bratislave v uplynulom storočí postihnúť – napriek metodologickej poctivosti – v totálnej a definitívnej úplnosti, avšak túto čiastočnú skepsu môže paralyzovať okolnosť, že dosiahnuté výsledky – konkrétne v rámci riešenia projektu *Hudba v Bratislave* – budú inšpiratívne pre perspektívny výskum, ktorého sa môžu ujať ďalšie muzikologické generácie.<sup>25</sup>

## POUŽITÁ LITERATÚRA

BUGALOVÁ 2011. Edita Bugalová: *Hudobná Trnava a Mikuláš Schneider-Trnavský*. Trnava: Spolok sv. Vojtecha – Vojtech, spol. s r.o. Trnava, 2011.

ČERVENÁ 2006. Ľudmila Červená: *Hudba v Banskej Bystrici v rokoch 1945 – 2000*. Banská Bystrica: Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela, 2006.

*Dejiny slovenskej hudby* 1957. Kolektív autorov: *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1957.

ELSCHEK 1996. Oskár Elschek: Slovenská hudba v spoločenskom a kultúrnom kontexte Európy. In Oskár Elschek (ed.): *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art & Science 1996, 21 – 45.

HUDEC 1941. Konštantín Hudec: *Hudba v Banskej Bystrici do XIX. storočia*. Lipt. Sv. Mikuláš: Tranoscius, 1941.

HUDEC 1949. Konštantín Hudec: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*. Bratislava: SAVU, 1949.

CHALUPKA 2011. Ľubomír Chalupka: *Slovenská hudobná avantgarda*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2011.

---

<sup>25</sup> Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-14-0681.



- CHALUPKA 2015. Ľubomír Chalupka: *Cestami k tvorivej profesionalite. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I (1901 – 1950)*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2015.
- CHALUPKA 2018. Ľubomír Chalupka: *Generačné a štýlové konfrontácie. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia II. (1951 – 2000)*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2018.
- KRESÁNEK 1980. Jozef Kresánek: *Úvod do systematiky hudobnej vedy*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1980.
- KRESÁNEK 1981. Jozef Kresánek: *Hudobná historiografia*. Bratislava: Univerzita Komenského, 1981.
- MARCELLI 2009. Miroslav Marcelli: *Filozofi v meste*. Bratislava: Kalligram, 2009.
- MÚDRA 1993. Darina Múdra: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Klasicizmus* Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského hudobného fondu, 1993.
- NOVÁČEK 1978. Zdenko Nováček: *Hudba v Bratislave*. Bratislava: OPUS, 1978.
- POTEMROVÁ 1981a. Mária Potemrová: *Hudobný život v Košiciach v rokoch 1848 – 1918*. Zv. 1. Košice: Štátna vedecká knižnica v Košiciach, 1981.
- POTEMROVÁ 1981b. Mária Potemrová: *Hudobný život v Košiciach v rokoch 1848 – 1918*. Zv. 2. Košice: Štátna vedecká knižnica v Košiciach, 1981.
- PRZYBYLSKI 2005. Tadeusz Przybylski: *Kultura muzyczna Krakowa*. Kraków: PWM, 2005.
- RUTTKAY 2008. Juraj Ruttkay: *Metamorfózy hudobnej kultúry vo Vrútkach 1*. Žilina: Žilinská univerzita, 2008.
- RUTTKAY 2011. Juraj Ruttkay: *Metamorfózy hudobnej kultúry vo Vrútkach 2*. Žilina: Žilinská univerzita, 2011.
- RYBARIČ 1974. Richard Rybarič: Stredoveké mesto ako hudobno-kultúrny organizmus. In *Historické štúdie XIX*. Bratislava: Veda, 1974, 149 – 180.
- RYBARIČ – SZENDREI 1982. Richard Rybarič – Janka Szendrei (eds.): *Missale notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. (= Musicalia Danubiana I), Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, Zenetudományi Intézet, 1982.
- RYBARIČ 1984. Richard Rybarič. *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I*. Bratislava: OPUS, 1984.
- RYBARIČ 1994. Richard Rybarič: *Hudobná historiografia*. Prešov: Matúš, 1994.
- VEYNE 2000. Paul Veyne: *Ako písať o dejinách*. Bratislava: Chronos, 2000.
- ZAGIBA 1947. František Zagiba: *Literárny a hudobný život v Rožňave v 18. a 19. storočí*. Košice: Východoslovenský kultúrny spolok Svojina, 1947.
- ZAVARSKÝ 1977. Ernest Zavorský: Príspevok k dejinám hudby v Kremnici I. (Od najstarších čias do roku 1650). In: *Hudobný archív 2*, Martin: Matica slovenská, 1977, 9 – 121.
- ZAVARSKÝ 1981a. Ernest Zavorský: Príspevok k dejinám hudby v Kremnici II. (V rokoch 1651 – 1800.) In: *Hudobný archív 3*. Martin: Matica slovenská, 1981, 287 – 385.
- ZAVARSKÝ 1981b. Ernest Zavorský: Príspevok k dejinám hudby v Kremnici III. (Hudba v 19. storočí.) In: *Hudobný archív 4*. Martin: Matica slovenská, 1981, 131 – 201.

## SLOVENSKÁ OPERA NA SCÉNE SLOVENSKÉHO NÁRODNÉHO DIVADLA V ROKOCH 1939 – 1945

**Branko Ladič**

Katedra muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave

Slovenské národné divadlo bolo počas obdobia 1939 – 1945 nepochybne inštitúciou zásadného významu – išlo o jedinú profesionálnu opernú scénu v krajine (Košice patrili od roku 1938 Maďarsku), ktorej úlohou bolo pestovanie hudobno-dramatickej tvorby na najvyššej úrovni. V dobe zániku takzvanej prvej republiky už malo za sebou takmer 20-ročnú minulosť národnej scény, jeho „slovenskosť“ však bola prinajmenšom problematická. Jedným z hlavných cieľov nového režimu na poli kultúry sa stala snaha o jeho „poslovenčenie“, čo sa v rozličnej miere udialo v rovine ekonomickej (do vlastníckych vzťahov prostredníctvom ministerstva vstúpil štát, ten však figuroval ako podnikateľ, divadlo bolo poštátnené až v nových pomeroch obnoveného Československa roku 1945), dramaturgickej (hralo sa po slovensky<sup>1</sup>) i v rovine personálnej (iba relatívne – mladý štát nebol pripravený na fungovanie operného divadla bez cudzej, teda hlavne českej pomoci).

Politické turbulencie na jeseň roku 1938 priniesli rýchly koniec celej, nie nevýznamnej epochy, ktorú v priebehu tridsiatych rokov kreoval riaditeľ SND Antonín Drašar a šéfdirigent Karel Nedbal. Drašar bol typickým divadelným podnikateľom, ktorý viedol divadlo v rokoch hospodárskej krízy i následnom období rastúceho slovenského nacionalizmu. Samozrejme bol terčom kritiky, a to tak z interných kruhov (nepopulárne opatrenia a znižovanie plátov v období hospodárskej krízy), i z politických a intelektuálnych kruhov – trňom v oku bol postoj Drašara k SND (ktoré nebolo jeho jediným pôsobiskom),<sup>2</sup> i priestor, ktorý na národnej scéne dával operete. Práve príjmy z operetných predstavení však umožnili financovať mimoriadne progresívnu dramaturgickú líniu, ktorú charakterizoval Nedbalov sklon k modernému divadlu. Ten ako dirigent spolu s činoherným režisérom Viktorom Šulcom kreoval nový prístup k stvárneniu operného diela spočívajúcom v príklone k symbolickému, často aj politicky apelatívne divadlu na rozdiel od prevládajúcej konvenčnej ilustratívnosti. Z viacerých inscenácií zarezonovala predovšetkým Šostakovičova *Lady Macbeth* (1935) či Beethovenov *Fidelio* (1936), ktorý priniesol politickú aktualizáciu vzhľadom na súčasnú situáciu v Nemecku. Už krátko po vyhlásení autonómie začala nová garnitúra riešiť otázku vedenia divadla, a to mimoriadne rázne – riaditeľ Drašar bol

---

<sup>1</sup> Preklady libriet boli nanajvýš aktuálne. Počas celej dovtedajšej éry SND sa v slovenčine hralo iba málo titulov, zväčša okrajových. Teraz bolo nutné preložiť celý repertoár, čo sa z dôvodu neuveriteľného chvatu samozrejme nezaobišlo bez kolísavej kvality, nehovoriac o skutočnosti, že viaceré diela boli „prekladom prekladu“ – vznikli totiž poslovenčením už existujúceho českého textu. Popri Arnold Flöglvi boli najaktívnejšími prekladateľmi Štefan Hoza a Ladislav Holoubek, prekladal aj barytonista Zdenko Ruth-Markov či režisér Ferdinand Hoffmann. Zaujímavá bola spolupráca SND so známymi spisovateľmi – Mária Rázusová-Martáková preložila Gounodovho *Fausta* a Valentín Beniak Dvořákovu *Rusalku*.

<sup>2</sup> K osobe Antonína Drašara pozri viac HOZA 1989, 289 – 298.

15. októbra 1938 zatknutý a obvinený zo sprenevery. Po asi týždennom väzení musel okamžite opustiť Slovensko. Dňa 22. októbra 1938 bol vymenovaný za riaditeľa (ako vládny komisár pre SND) advokát Dr. Dušan Úradníček, ktorý túto funkciu vykonával bez nároku na honorár. K 1. decembru 1938 sa novým šéfom opery sa stal Josef Vincourek a na miesto dramaturga nastúpil všestranný Štefan Hoza, ktorý túto funkciu zastával až do roku 1945 (jeho predchodcom bol práve Vincourek) a ktorý fakticky operu viedol. Napriek všemožnej snahe slovenských orgánov sa takto reorganizovaný súbor nezaobišiel bez českých umelcov – popri Vincourekovi to boli dirigenti Ladislav Holoubek a Juraj Viliam Schöffler (obaja pražskí rodáci). Až v sezóne 1941 – 1942 nastúpil do pracovného pomeru slovenský dirigent a skladateľ Tibor Frešo. K výrazným zmenám dochádzalo aj v sólistickom ansámblu, ktorý si však tiež nevystačil s čisto slovenskými spevákmi. Po odchode väčšiny českých sólistov ešte ostali v súbore basisti Arnold Flögl a Zdenko Ruth-Markov, charakterový tenor František Hájek a dramatická sopranistka Milada Formanová (ako stály host). Už roku 1939 bol angažovaný pražský barytonista Emil Schütz, ktorý napokon ostal Bratislave verný až do konca svojej kariéry. Členom súboru bola aj chorvátska altistka Mária Peršlová, slovinský barytonista Franjo Hvastija (od roku 1940, podobne ako Emil Schütz zostal po vojne v Bratislave) a ruskí emigranti – mezzosopranistka Jelizaveta Evertová a basista Boris Jevtušenko, ktorí Bratislavu opustili na jar 1945 pred blížiacou sa Červenou armádou. Popri tenoristovi Dr. Jankovi Blahovi a sopranistke Helene Bartošovej sa postupne presadila celá plejáda slovenských spevákov (vo väčšine prípadov išlo o absolventov štúdia spevu u Jozefa Egema na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave), ktorí, takpovediac, založili slávu slovenského vokálneho umenia (Štefan Hoza, sopranistky Margita Česányiová, Zita Frešová, Mária Kišonová-Hubová, Janka Gabčová, mezzosopranistka Dita Gabajová).<sup>3</sup>

Vo všeobecnosti môžeme Hozovu dramaturgiu<sup>4</sup> z vojnových rokov označiť za relatívne konvenčnú (Hoza bol divadelný praktik) s príklonom k repertoáru talianskej romantickej opery, ktorá dominovala vlastne v každej sezóne (a ktorá je nepochybne najžiadanejšia publikom bez ohľadu na dobové a geografické aspekty) – išlo predovšetkým o najznámejších skladateľov ako Giuseppe Verdi a Giacomo Puccini. Popri konvenčnej talianskej opere sa na scéne objavili obľúbené francúzske diela, ale veľmi žiadané boli aj české opery, samozrejme, v slovenskom preklade – predovšetkým opery Bedřicha Smetanu a Antonína Dvořáka. Nemeckú operu reprezentovali populárne kusy ako Humperdinckova *Marcipánová chalúpka*<sup>5</sup> (1939), d'Albertova *Nížina* (1942), *Veselé ženy windsorské*<sup>6</sup> od Otta Nicolaia (1943), Weberov *Čarovný strelec*<sup>7</sup> (1944)

<sup>3</sup> K problematike zloženia sólistického ansámblu v rokoch 1939 – 1945 pozri BLAHO 1986, 27 – 38.

<sup>4</sup> K problematike repertoáru na scéne SND pozri BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ 2010.

<sup>5</sup> V pôvodine *Hänsel und Gretel*, neskôr zaužívaný preklad je *Perníková chalúpka*.

<sup>6</sup> *Die lustigen Weiber von Windsor*, v slovenčine je dnes zaužívaný preklad *Veselé paničky windsorské*.

a Flotowova *Martha* (1945). Obe posledne menované inscenácie však mali krátku životnosť a po oslobodení boli stiahnuté). Wagnerovo dielo vo vojnových rokoch reprezentoval *Bludný Holanďan* (1940), Straussova *Elektra* (1942). Mozartov operný odkaz reprezentovali jeho dve najvýznamnejšie diela: *Don Juan* (1940) a *Figarova svadba* (1942). Ruskú operu zastupovala okrem Čajkovského *Eugena Onegina* iba Musorgského *Chovančina* (obe 1939). Príčiny boli pochopiteľné (vojna proti ZSSR), v tejto súvislosti až dojemne pôsobí snaha štátneho intendanta Dr. Ľudovíta Brezinského (do tejto funkcie nastúpil po Dušanovi Úradníčkovi 1. septembra 1940 a zotrval v nej do 4. apríla 1945) o presadenie najvýznamnejších diel ruského operného a činoherného repertoáru. Svedčia o tom jeho listy písané na ministerstvo a Úrad propagandy.<sup>8</sup>

Popri tejto vcelku konvenčnej a publiku ústretovej dramaturgii sa na scéne SND objavilo viacero operných novínok zahraničnej i domácej proveniencie. V prípade zahraničných autorov išlo vždy o skladateľov zo „sprivatelených“ krajín. Roku 1941 sa hrala opera *Peer Gynt* od nemeckého skladateľa Wenera Egka (1901 – 1983), roku 1942 *Salambo* od bulharského skladateľa Veselina Stojanova (1902 – 1969), v nasledujúcom roku *La farsa amorosa* (Ľúbostná komédia) od Taliana Riccarda Zandonai a *Ero z onoho sveta* od chorvátskeho skladateľa Jakova Gotovaca (1895 – 1982).

Pôvodnú slovenskú tvorbu zastupujú štyri tituly ktorých analýza je témou tohto príspevku. Ide o operu *Stella* Ladislava Holoubka (1939), *Čalmak* Jozefa Rosinského (1940, obe diela vznikli ešte koncom tridsiatych rokov), a ďalšie dve Holoubkove opery: *Svitanie* z roku 1941, v ktorej skladateľ najviac reaguje na aktuálnu snahu v slovenskej hudobnej kultúre zameranú na vytvorenie národnej opery a rozprávková opera *Túžba* z roku 1944.

Aktuálny stav na poli domácej opernej tvorby roku 1939<sup>9</sup> viedli Ministerstvo školstva a národnej osvety roku 1940 vypísať súťaž na libreto pre slovenskú národnú operu. Komisia zložená z hudobníkov (Mikuláš Schneider-Trnavský, Frico Kafenda, Štefan Hoza) a literátov (Andrej Mráz, Andrej Žarnov, vlastným menom František Šubík) pod vedením štátneho intendanta SND Ľudovíta Brezinského však napokon prvú cenu neudelila a pre vážne nedostatky v spracovaní jednotlivých námetov ani neodporučila jednotlivé libretá skladateľom: [...] *Ku koncu porota všeobecne konštatuje, že hoci na súbeh došlo dostatok prác, predsa len možno pozorovať veľké technické a námetové nedostatky, že súťažiaci pridržali sa známych námetov a tie spravidla*

---

<sup>7</sup> *Der Freischütz*, dnes prekladaný ako *Čarostrelec*.

<sup>8</sup> Pozri LAJCHA 2000, 124, 128 – 130, 133, 137, 139, 141, 166, 192, 290, 380, 414 – 416, 418, 480.

<sup>9</sup> Išlo o akútny nedostatok opernej tvorby domácej proveniencie, ktorý si štátne a kultúrne inštitúcie uvedomovali od začiatku slovenskej štátnosti. Popri *Detvanovi* od Viliama Figuša-Bystrého, uvedenom roku 1928, v druhej inscenácii roku 1938, a Bellovom *Kováčovi Wielandovi*, premiérovanom roku 1926 a uvedenom v rokoch 1930, 1933 a 1943, sa na scéne SND za viac ako dvadsať rokov objavili iba dve opery Jozefa Rosinského – *Mataj* (1933) a *Matúš Trenčiansky* (1936), opera *Čachtická pani* od Miloša Smateka (1931) a roku 1935 bola uvedená scénická kantáta *Svätopluk* od Alexandra Moyzesa.

podali tiež známym a stereotypným spôsobom [...].<sup>10</sup> V tomto období sa o kompozíciu opery vážne zaujímal aj Eugen Suchoň, ktorého výrazný talent zarezonoval doma i v zahraničí. Je teda pravdepodobné, že o jednotlivých pokusoch vedel, no neuspokojili ho (druhú cenu získala Viera Markovičová-Záturecká za libreto *Hájnikova žena* podľa predlohy Pavla Országha Hviezdoslava, tretiu cenu Ferdinand Steller-Šteliar za libreto *Junák*, ocenenie dostal i muzikológ František Zagiba, taktiež za spracovanie libreta *Hájnikova žena*) a libreto si napokon spracoval sám, respektíve spolu so Štefanom Hozom podľa novely *Za vyšným mlynom* Mila Urbana. Celý proces vzniku slovenskej národnej opery však trval osem rokov a premiéra *Krútnavy* sa uskutočnila až v decembri roku 1949.

### **Opery Ladislava Holoubka**

Hoci sa Holoubek narodil v Prahe (13. augusta 1913), od vzniku Československa až do svojej smrti žil na Slovensku. Rodina sa na prelome rokov 1918/1919 usídlila v Trnave, kde skladateľov otec Vilém pôsobil ako redaktor a mladý Ladislav navštevoval súkromné hodiny klavíra. Na jednej z akadémií ho počul Mikuláš Schneider-Trnavský, ktorý sa prihovril u otca, aby dal syna študovať na Hudobnú a dramatickú akadémiu v Bratislave a dal mu odporúčací list pre Alexandra Albrechta. U Albrechta mladý Holoubek počas štúdií býval a súkromne sa i vzdelával, čo malo pre neho nemalý význam, predovšetkým pre poznanie aktuálnych prúdov v európskej hudbe. Na akadémii študoval skladbu (u iba o málo staršieho Alexandra Moyzesa), dirigovanie (u Josefa Vincourka) a klavír (u Ernesta Križana). Roku 1933 nastúpil ako korepetítor do SND (v rokoch 1934 – 1936 ešte navštevoval Majstrovskú školu pražského konzervatória u Vítězslava Nováka), kde neskôr pôsobil ako dirigent a slovenskému opernému divadlu ostal verný po celý život – ako dirigent pôsobil v Bratislave a v Košiciach (v rokoch 1955 – 1958 a potom v rokoch 1966 – 1975). Je teda evidentné, že skladateľ, síce českého pôvodu, svojím štúdiom, vzdelaním, pôsobením, zmýšľaním i vkladom do slovenského hudobného života patrí Slovensku. To nakoniec demonštroval už roku 1938, v dobe rastúceho tlaku nacionalizmu a protičeských nálad, keď 29. marca v denníku *Slovák* uverejnil: *Som síce synom českých rodičov, ale rástol som od malička na Slovensku [...] Slovenčina sa mi stala materinskou rečou a so Slovenskom a Slovákmi som sa zžil tak, že oddávna cítim slovensky, pokladám a vyhlasujem sa za Slováka.*<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Zápisnica Dr. Vladimíra Wagnera, zapisovateľa zo zasadnutia poroty na posúdenie libriet reprezentačnej opery z 8. marca 1941. LAJCHA 2000, 101 – 102.

<sup>11</sup> MATYÓOVÁ 1975, 1.

## *Stella*

Holoubek ešte počas štúdií spoznal román *Stella Fregelius* (1903/1904) od Sira Henryho Ridera-Haggarda (1856 – 1925). Módnym románom o vynálezcovi, ktorý sa zaľúbil do tajomnej ženy, hoci bol dlho zasnúbený s inou, priťahoval Holoubka ako operný námiet, ale najsilnejším impulzom k práci na opere bolo spoznanie Šostakovičovej opery *Lady Macbeth* roku 1935.<sup>12</sup> Holoubek sa pokúšal získať libretistu, ale po niekoľkých neúspešných pokusoch si napísal libreto sám spolu s manželkou Alicou Páričkovou.<sup>13</sup> Rozsiahly román značne skrátili (v pôvodine dej pokračuje aj po smrti Stelly, ktorá sa Morrisovi zjavuje ako vidina počas jeho života s Mary), zhustili a zdramatizovali – napríklad zápletku Stelly s Mary v druhom dejstve sa v pôvodine nenachádza. Náčrt potom vypracovala skladateľova manželka, a to v próze. Dej bol celkom vhodne rozdelený do relatívne stručných šiestich obrazov v troch dejstvách. Dramaturgicky autori postupovali po „vychodených“ chodníčkoch a držali sa klasického rozvrhu, napriek spomínanému prozaickému textu. „Modernosť“ v tomto koncepte sa skladateľ snažil dosiahnuť umeleckými prostriedkami modernej doby, prítomnými jednak v námete – Morris je vynálezca skúmajúci možnosti prenosu zvuku a obrazu,<sup>14</sup> moderne a zaujímavo vyznel záver opery, keď divák sleduje smrť Stelly taktiež ako priamy „televízny“ prenos – ale i snahou o aplikáciu aktuálnych harmonických prostriedkov.

K štúdiu opery je v súčasnosti k dispozícii rozmnoženina klavírneho výťahu a autograf partitúry, ktorý sa nachádza v rámci osobného fondu Ladislava Holoubka v zbierkovom fonde Slovenského národného múzea-Hudobného múzea.<sup>15</sup> Podľa klavírneho výťahu opera vznikla v rokoch 1937 – 1938 a prepracovaná bola v rokoch 1948 – 1949. Klavírny výťah je teda v prepracovanej verzii, označenej ako „autorova definitívna verzia“, pričom pôvodný materiál z roku 1939 sa pravdepodobne nezachoval. Okrem bratislavskej premiéry 18. marca 1939 bola opera uvedená ešte v Košiciach (9. februára 1958) a pravdepodobne pri tejto príležitosti skladateľ dielo znova podriadil revízii (1954 – 1957). Vtedy vzniklo niekoľko úprav a retuší, zaznačených do partitúry.

O svojich hudobných vzoroch hovorí sám skladateľ na viacerých miestach – okrem spomínaného Dmitrija Šostakoviča menuje viackrát Richarda Wagnera, Vítězslava Nováka, a mohol by sa pridať aj Richard Strauss či Leoš Janáček. Tu treba podotknúť, že Holoubek mal v dobe, keď pristúpil ku kompozícii opery *Stella* nemalé skúsenosti z komornej hudby a z vokálnej tvorby – v priebehu tridsiatych rokov napísal polovicu zo svojich celkovo 16 piesňových opusov.

---

<sup>12</sup> Sám skladateľ hovorí o tejto inšpirácii v rozhovore uvedenom pod názvom *Skladateľ L. Holoubek napísal operu*, pozri *Slovenský denník* 21/91 (17.4.1938), 5.

<sup>13</sup> Tamže.

<sup>14</sup> V klavírnom výťahu sa vyslovene hovorí o televízii, v partitúre je toto slovo opravené – asi podľa pôvodiny – na „videofotón“. Pozri Klavírny výťah opery *Stella*, 1. dejstvo, strana 25. Bratislava, SNM-HuM, sign. MUS CXCI 1236.

<sup>15</sup> Bratislava, SNM-HuM, sign. MUS CXCI 1236.

V komornej a symfonickej tvorbe *je v popredí lyrizujúci činiteľ, sklon k motivickej koncentrovanosti, úspornosti a náladovej určitosti [...] a úcta k tradičnej formovej výstavbe.*<sup>16</sup> V piesňach dominuje zameranie na cit lásky, zosobnený ženou ako erotickým objektom, pričom má sklon k civilizmu a asentimentalizmu. Roku 1933 napísal baladu *Mŕtva žena* pre soprán a orchester (mohli by sme ju označiť ako štúdiu k opere), kde sa obrátil k romantizujúcemu námetu, harmonické prostriedky však rozširuje až k využitiu sedemzvukov s efektom bitonality.<sup>17</sup> Túto Chalupkovu charakteristiku celkovej Holoubkovej tvorby z tridsiatych rokov môžeme aplikovať aj na operu *Stella*, ktorá je fúziou tradičných estetických, dramaturgických a hudobno-kompozičných princípov (pozri Notová príloha, ďalej NP) a východísk s aktuálnymi výdobytkami predovšetkým v harmonickej oblasti.

Opera je prekomponovaná, z formálneho hľadiska však nájdeme viacero uzavretých čísel. Prevažujúci konverzačný tón opery (prvý takýto prípad v slovenskej opere) úplne nahrádza recitatívy. Uzavretejšie úseky ariózneho charakteru či ansámble, koncipované celkom v zmysle klasickej opernej estetiky, končia nezriedka dokonalým záverom na tonike, napríklad v arióze Mary *Ach, ja ľúbim ho* (1. dejstvo, 1. obraz, NP 1a-b) alebo v komickom arióze sluhu Tomáša *Ojjoj, aké čudné veci za tie dva dni sa prihodili* (3. dejstvo, 1. obraz). Skladateľ do prekomponovaného priebehu jednotlivých obrazov zasadzuje dôkladne vypracované ansámble (NP 3a-b), kde často využíva napríklad imitačnú techniku, na druhej strane sa nezrieka ani úseku v terciách v duete Morrissa a Stelly v druhom obraze 2. dejstva (NP 4a-b), pričom voľne využíva techniku príznačných motívov (napríklad balada Stelly, NP 2a-d). Holoubek nepochybne prejavil zmysel i rozmýšľanie hudobného dramatika a *Stella* sa zdala jasným prísľubom do budúcnosti – vysoká kvalitatívna úroveň diela je v porovnaní s malým počtom vtedy existujúcich slovenských operných diel nepopierateľná.

Dielo naštudoval Josef Vincourek, režisérom bol Bohuš Vilím, Morissa Monka spieval Štefan Hoza, jeho otca Richarda Monka Karol Kalaš, farára Petra Fregeliusa Karol Zavřel, jeho dcéru Stellu Helena Bartošová, Johna Porsona Imrich Gál, jeho dcéru Mary Lída Komancová, sluhu Tomáša František Hájek Opera sa však „nenarodila pod šťastnou hviezdou“. Uviedli ju 18. marca 1939, teda už dátum premiéry bol sám osebe nešťastný. Spoločenské otrasy (päť dní po vzniku Slovenského štátu, päť dní pred takzvanou Malou vojnou) príliš rezonovali na to, aby sa spoločnosť mohla venovať počinu mladého skladateľa. Štefan Hoza si v denníku *Slovák* z 12. marca 1941 v článku o nasledujúcej Holoubkovej opere *Svitanie* zaspomínal na premiéru opery *Stella: Rušné marcové dni roku 1939, keď sa rodilo samostatné Slovensko, priniesli SND nového operného autora: Ladislava Holoubka, dirigenta SND. Chystala sa premiéra jeho prvotiny opernej pod*

---

<sup>16</sup> CHALUPKA 2015, 97.

<sup>17</sup> CHALUPKA 2015, 98.

názvom *Stella*. No, pred SND a napokon i v samom SND, tvoril sa nový, pre širšiu verejnosť dôležitejší fakt, ako operná premiéra mladého skladateľa. Pred SND z demonštrácií rodil sa nový národný život. Sedadlá SND zivali prázdnotou. Slávnosť nasledovala za slávnosťou. Noviny tiež nemali možnosti venovať sa kultúrnemu činu v SND a dvojročná námaha s napísaním opery bola a je pre autora iste len trpkou spomienkou, berúc to z hľadiska subjektívneho, po časovom odstupe.<sup>18</sup> Navyše, verejnosť i kritika očakávala národnú operu, o čom v prípade *Stelly* nemôže byť ani reči – Holoubek si zvolil námietku zo škótskeho prostredia a dielo koncipoval ako konverzačnú operu bez akýchkoľvek národných alúzií v relatívne modernom harmonickom štýle, čo tiež „komplikovalo“ čitateľnosť diela pre recipientov. Iste všetky tieto okolnosti spôsobili, že na premiéru opery bolo málo ohlasov. Zatiaľ sme zistili iba dve nemecké kritiky, zachované v podobe novinových výstrižkov vo fonde Ladislava Holoubka. Prvou je relatívne pochvalná kritika z pera Gusty Krafft-Bellovej,<sup>19</sup> dcéry skladateľa Jána Levoslava Bellu, v druhej je Franz Fruch kritický predovšetkým voči stvárneniu dramatického deja hudobnými prostriedkami.<sup>20</sup>

### **Svitanie**

Relatívne krátko po premiére *Stelly* začal Holoubek pracovať na novom opernom projekte – opere *Svitanie*, tentoraz na libreto Jarka Elena-Kaisera. Dielo malo ambíciu stať sa národnou operou, čomu zodpovedal námietku i hudobné stvárnenie diela. Opera bola uvedená v SND v predvečer štátneho sviatku (vzniku Slovenskej republiky) 12. marca 1941 pod taktovkou autora v réžii Bohuša Vilíma. Ako sólisti účinkovali poprední členovia súboru – Dr. Janko Blaho (Paľko), Helena Bartošová (Marienka), František Hájek (notár), Emil Schütz (emisár), Arnold Flögl (prievozník), Zdeněk Ruth-Markov (richtár).

Oproti predchádzajúcej opere sa Holoubek rozhodol, pravdepodobne z dôvodu lepšej prístupnosti a atraktívnosti, siahnuť po forme konvenčnej číslovanej trojdejstvovej opery, a treba podotknúť, že nie veľmi šťastne. Opera, ktorá vznikala bezprostredne po prvotine, vykazuje využitie úplne odlišných stavebných a dramaturgických princípov, pritom sa však snaží zachovávať modernosť aplikovaných harmonických prostriedkov a využíva ľudovosť (či pseudoludovosť) ako jeden zo základných hudobno-charakterizačných elementov. Fúzia progresívnych harmonických prostriedkov a ľudových inšpirácií však nevyznieva dostatočne aktuálne vzhľadom na situáciu v dobovej tvorbe, tak v slovenskom ako i európskom kontexte. Podľa zachovaného klavírneho výťahu<sup>21</sup> je štruktúra jednotlivých dejstiev nasledovná:

---

<sup>18</sup> HOZA 1941, 8.

<sup>19</sup> Bratislava, SNM-HuM, sign. MUS CXCH 57.

<sup>20</sup> Bratislava, SNM-HuM, sign. MUS CXCH 59.

<sup>21</sup> Klavírny výťah sa nachádza v archíve Slovenského národného divadla v Bratislave, bez signatúry.



### 1. dejstvo:

- orchestrálny úvod (*Allegro*, 2/4)
- *zborová scéna*: trojdielna forma – G dur – Es dur (č. 10, s. 11) – G dur (č. 14, s. 16)
- *recitatív* (s. 19) a *duet* (emisár, notár, s. 23)
- scéna a zbor (neoznačené, s. 27)
- *detská zborová scéna* (s. 43)
- *melodram* (Paľko a Marienka) a *zbor* (s. 48)
- *baletná scéna* (s. 50),
- *zborová scéna* (s. 56, materiál z A dielu úvodného zboru v  $\frac{3}{4}$  takte)
- *ensemble* (s. 60, použitý materiál B dielu úvodného zboru)
- *ária richtára* (*Kamaráti, hore hlavy*, s. 69)
- scéna a finále (neoznačené, s. 72)

### 2. dejstvo:

- orchestrálny úvod (*Con moto*, 2/4)
- *ária prievozníka* (*Dvadsať už rokov tu prevážam ľudí*, s. 2)
- *recitatív* (emisár, notár, prievozník, s. 5)
- *tercetto* (*Korbáč ich vychová*, s. 11)
- orchestrálna medzihra
- *scéna a duet* (Marienka a Paľko, s. 21)
- *scéna a tercetto* (Marienka, Paľko a prievozník, s. 34)
- scéna (neoznačená, s. 41 – 45)
- *ária Marienky* (*Nebesá chráňte môjho milého*, s. 46)
- *scéna* (Marienka, emisár, s. 49) a *ária emisára* (*Žiť budeš pri mne ako v snách!*, s. 54)
- finále (neoznačené, s. 57)

### 3. dejstvo:

- Marcia (orchestrálny úvod) a zbor (*Zle je v rabstve žiť*, s. 3)
- *recitatív* (Paľo a Peter, s. 9)
- *ensemble* (Paľo, Peter, Katka, prievozník, dobrovoľníci a zbor, s. 13)
- *ária Paľa* (*Na spiacu zem noc tíško padá*, s. 23), sprevádza Peter a zbor
- *intermezzo* (s. 32)
- *recitatív a ensemble* (Marienka, Katka, Paľo, Peter, Jožo, Jano, Mišo, prievozník, dobrovoľníci a zbor, s. 37; použitý je tu aj materiál B dielu úvodného zboru z 1. dejstva: *Vám chrabré družiny*, s. 56)
- finále (javí sa ako označené dodatočne, s. 65).

Jarko Elen-Kaiser (1895 – 1978), autor libreta, bol podobne ako Holoubek českého pôvodu. Holoubek už roku 1934 zhudobnil jeho texty vo svojom cykle *Lúbostné piesne pre tenor a klavír (orchester)*, op. 11. Kaiser pôsobil na Slovensku ako gymnaziálny profesor, sympatizoval s DAV-om, svoju poéziu publikoval v časopisoch *Svojeť*, *Mladé Slovensko* i *Slovenské pohľady*, známym sa stal predovšetkým ako autor operetných libriet a textov populárnych piesní i ako prekladateľ operetných a operných libriet. To značne ovplyvnilo jeho literárny štýl, ktorý je často jednoduchý, sentimentálny, dokonca vyslovene „operetný“.

Autori si zvolili námet z posledných rokov Rakúsko-Uhorska – spracovali ho voľne podľa básne *Herodes* Svetozára Hurbana-Vajanského (zo zbierky *Tatry a more*, 1879/1880). Tragickú báseň o dvoch deťoch – Jankovi a Aničke, násilne adoptovaných na Dolnú zem, ktorých útek domov sa končí tragicky pod kolesami vlaku – libretista úplne zmenil (a to až do tej miery, že námetom sa mohla stať už vlastne akákoľvek zmienka o nútených adopciách v období po poslednej

epidémii cholery v našich krajoch roku 1873). Libretista vyfabuloval množstvo situácií, pridal desaťročný odstup medzi odchodom detí na Dolnú zem a ich útekem, čím dosiahol, že Paľko a Marienka (tak sa deti volajú v opere) vystupujú v druhom a treťom dejstve už ako dospelé osoby. Paľko sa stáva veliteľom zbojníckej skupiny, ktorá napokon Marienku a všetky adoptované deti oslobodí z „kolónie v cudzej zemi“. Z ideového hľadiska tu takto libretista vnáša tradičné „obrodenecké“ témy – desať rokov trvajúca nútená adopcia symbolizuje dlhoročný útlak. Napríklad v 2. dejstve Paľko spieva: *Nie, ach nie, čo trápiš sa? Vytrvaj a v lepšie časy ver, tie musia raz prísť a potom voľný bude národ náš aj naša láska!* a prievozník na veľkej rieke, pôvodom Slováč, sa po dvadsiatich rokoch služby u cudzích pánov (tiež 2. dejstvo: *Dvadsať už rokov tu cudzincom slúžim, v srdca však úkryte za vlasťou túžim, odvahy nemám, nenájdem sily, vrátiť sa v ten kraj rodný milý.*) v závere pridáva k Paľkovej družine. Objavuje sa tu akýsi motív národného uvedomenia, a v neposlednom rade jánošíkovský motív – Paľko je veliteľom zbojníkov bojujúcich za národnú slobodu, mravne čistý a spravodlivý, záleží mu na tom, aby nevinný netrpel (napríklad v 3. dejstve Peter referuje Paľovi o poslednom nočnom výpade, Paľo sa pritom pýta: *Dúfam, že ste splnili rozkaz môj?! Peter odpovedá: Pravdaže, nikomu sme neskrivili vlások na hlave!*).

Celá dramaturgická štruktúra veršovaného libreta je však založená na klasických, doslova konvenčných vzoroch, v dobe vzniku diela už dávno prekonaných. Ako sme už spomínali, tento koncept spolu s hudobnou štruktúrou opery založenej na uzavretých číslach zvolili autori pravdepodobne z dôvodu lepšej prístupnosti pre široké publikum, čo bolo podľa nich pravdepodobne dôležitým kritériom národnej či ľudovej opery. „Národný“ a „ľudový“ v tomto diele a jeho zamýšľanej koncepcii splynuli,<sup>22</sup> výsledkom však bolo práve nasmerovanie k ľudovosti, čo kritizovali viacerí recenzenti – v recenzii uverejnenej v *Slovenskej politike* zo 14. marca 1941 sa uvádza: *[...] Ale premiérové predstavenie v stredu v SND v Bratislave ukázalo, že v novej Holúbkovej opere nejde o hudobne dramatické dielo, ale skôr o typ ľudovej opery. Holúbek nedopracováva sa v ukázaní k novým hudobným hodnotám, ale servíruje obecenstvu všetko tak, aby mohlo obraz za obrazom beznáročne a v uspokojení prijímať. Pravda, už libreto – ktoré samo o sebe nemá presvedčivej sily a výraznosti a ani v ňom niet dost' logickej jednoty [...] – je vlastne zostavené tak, aby zapôsobilo predovšetkým na nacionálne cítenie širokých vrstiev.*<sup>23</sup> Konštantín Hudec v časopise *Elán* v marci 1941 píše: *Elen je známy prekladateľ operných libriet svetových, má teda skúsenosti a mohol ich lepšie zúžitkovať v štruktúrálnej forme svojho libreta.*<sup>24</sup> *Gardista* zo dňa 16. marca

<sup>22</sup> Pred premiérou novej slovenskej opery. *Gardista* 3/57 (11.3.1941), 7; v rozhovore tu Holoubek hovorí: *Skladateľ, ktorý chce napísať ľudovú, teda národnú operu, musí ju cítiť po svojom a melodickým a rytmickým prvkom hudby svojho národa musí v každej forme hudobnej skladby dať pečať svojej osobnosti. Formálne som sa pridžal tradície starej opery, teda uzavretých čísel, zbory, recitatív, ensembly, dvojspevy, árie, atď.*

<sup>23</sup> -fis- 1941, 3. V recenzii sa priezvisko Holoubek píše v slovakizovanej verzii Holúbek, čo bola bežná prax po vzniku samostatného Slovenského štátu, pokiaľ sa voči nej Holoubek neohradil.

<sup>24</sup> HUDEC 1941, 11.

1941 uvádza: *Holúbkovu operu Svitanie možno označiť za pokus vytvoriť národnú operu slovenskú. A ak toto podujatie neskončilo po umeleckej stránke úplne presvedčivo, treba hneď dodať, že na vine toho je libreto a ani nie tak jeho konvenčná stavba, ako dejová látka. [...] Lebo libreto je púhym priradovaním istého druhu dejepisných obrazov, ktoré sú síce pre svoju nacionálne-citovú náplň pôsobivé, z ktorých sa ale nedá urobiť dobrá opera preto, že hudba sa tu vzpiera úlohe glosátora udalostí nestačí ich sledovať a jej pravý zmysel pomaly odpadáva.*<sup>25</sup> Na druhej strane, hodnotenie diela ako celku, ale aj libreta samotného v reprezentatívnej publikácii *Slovenská opera* od Igora Vajdu (1988) pôsobí veľmi kladne: *[...] Libretista Jarko Elen-Kaiser rozvinul fabulu do troch dejstiev a pridal šťastný záver: dal zvíťaziť pravde, spravodlivosti a slobode. Vďaka jeho znalostiam a štylistickej úrovni je reč libreta pomerne vybrúsená a diferencovaná podľa osôb a situácií. Kvalita libreta tkvie v jeho koncentrovanosti. A v snahe o čo najväčšiu objektívnosť Vajda dodáva: Niektoré statické čísla sú síce „povinnou daňou“ tradícii číslovanej opery – sú však hudobne najmenej vydarené a možno ich bez problémov vynechať (dueto emisára a notára, richtárov spev v prvom dejstve, ako aj prvé terceto v druhom dejstve). To je však len zopár výnimiek z celkovo sviežej hudby.*<sup>26</sup>

V každom prípade je celková koncepcia libreta, dejová zápleтка i jeho dramaturgické stvárnenie poplatné duchu doby. Holoubek sám viackrát prízvukoval, že *[...] nie je to verná história, lež zidealizovaná,*<sup>27</sup> no množstvo narážok na cudzinu (Dolná zem), cudzích pánov (uhorská vrchnosť) a na boj za národnú slobodu opisovanú ako vojnu kdesi na Dolniakoch a na druhej strane často prízvukovaná šťastná budúcnosť jednotlivcov v šťastnom národe, lepších zajtrajškoch (ostatne samotný názov opery je metaforický – „Svitanie“ znamená národné prebudenie) – to všetko treba chápať v kultúrno-spoločenskej situácii roku 1941. Tento tvorivý počín treba vidieť v širších súvislostiach, keď aj napriek krajne nepriaznivým spoločensko-politickým podmienkam nepochybne dochádzalo k rozvoju slovenského kultúrneho života a pôvodnej tvorby. Na druhej strane, v pofebruárovej literatúre venovanej Holoubkovi sa interpretácia jeho *Svitanie* zjavuje v novej optike, ktorá sa akoby snažila ospravedlniť množstvo *gardistických zástav na javisku*<sup>28</sup> a poukazať na nepochopenie ideového zámeru diela inštitúciami Slovenského štátu. Isté motivické náznaky v intermezze v 3. dejstve priviedli Máriu Matyóovú k tvrdeniu: *Cituje tu motivické jadro husitskej piesne Kdož jsou Boží bojovníci na znak toho, že Slováci spolu s Čechmi majú bojovať proti nepriateľom oboch národov.*<sup>29</sup> V článku Eleny Blahovej-Martišovej venovanom Holoubkovi

<sup>25</sup> Holúbkova opera „Svitanie“ v SND. *Gardista* 3/62 (16.3.1941), 11.

<sup>26</sup> VAJDA 1988, 33.

<sup>27</sup> Desať minút s Ladislavom Holúbkom. Rozhovor pre časopis *Javisko* 2/2? (február 1941).

<sup>28</sup> MATYÓOVÁ 1975, 40.

<sup>29</sup> MATYÓOVÁ 1975, 44.

sa dokonca píše: [...] dielo [...] bolo reakciou na politickú situáciu a protestom proti rozpadu bývalej Československej republiky.<sup>30</sup>

Ako sme už uviedli, libreto je založené na množstve konvenčných, navyše krajne nepravdepodobných situácií (patrí sem napríklad čudná motivácia prievozníka previesť Paľa a Marienku oddelene, následné objavenie sa emisára a aj emisárovo objavenie sa s notárom na začiatku druhého dejstva je dosť problematické rovnako ako víťazstvo zbojníckej družiny a oslobodenie Slovákov z akejsi kolónie). Jednajúce postavy sú stvárnené schematicky – protikladom kladných postáv Paľa (stelesnenie národných cností) a Marienky je emisár, typický nadutý uhorský úradník, nenávidiaci Slovákov, túžiaci po majetku i pôžitkoch. Notár je jeho pendantom na nižšom spoločenskom rebríčku, richtár je servilný voči vrchnosti a utešujúci rodákov. V prvom a treťom dejstve vystupuje viacero malých postáv, z ktorých najvýraznejšia je postava Suroviaka v prvom dejstve, miestneho opilca, ktorý proti všetkým dedinčanom chváli nariadenie vlády o odovzdávaní detí. Postavou, ktorá z dramaturgického hľadiska prejde relatívnym vývojom, je prievozník, životom a službou v cudzine ubitý starec, ktorého okolnosti privedú k národnému uvedomeniu, a pridáva sa k Paľovej družine v boji za slobodu Slovákov.

O konvenčnosti libreta a dramatických situácií svedčia už samotné textové incipity jednotlivých árií, medzi ktorými nie je ťažké nájsť množstvo podobne stvárnených situácií v romantickom opernom repertoári. Zvyčajne sú priestorom pre kontempláciu vo vypätom momente drámy. Prievozník otvára druhé dejstvo relatívne nevýraznou áriou *Dvadsať už rokov tu prevážam ľudí*, v ktorej narieka nad svojím osudom (NP 5a-b). Marienka po odchode Paľka s prievozníkom prosí o ochranu svojho milého: *Nebesá chráňte môjho milého* (NP 6). Následne jej emisár ponúka bohatstvo po jeho boku v árii *Žiť budeš pri mne ako v snách!* (NP 7a-b). Paľo v 3. dejstve večer pred chystaným bojom spieva áriu so zborom *Na spiacu zem noc tíško padá* (NP 8a-b). Finále je apoteózou Marienky *Len žime ako bratia, v láske a svornosti*. Viacerí kritici tu poukazovali na súvislosť so záverom Smetanovej Libuše, koncepcne však takýto záver – sólové postavy, pričom dominuje sólový soprán prerušovaný nástupmi zboru – poukazuje aj na predromantické vzory. Napriek tomu, že uvedené verše sú plné romantického pátosu a do takto koncipovaného libreta sa vcelku hodia, Jarko Elen nezaprel miestami svoju inklináciu k ľahšej múze a neodpustil si verše, ktoré pôsobia doslova komicky, napríklad zbor v 1. dejstve (odohráva sa na hody) po tragickej scéne odovzdávania detí horekuje: *Raz prídu tie chvíle, keď vzídu nám zore a žiara slobody nám vráti zas hody!* Tercetto – stretnutie Paľa a Marienky s prievozníkom v 2. dejstve začína dialógom: (Paľo: *Čuj, starký! Toto zlato dám ti, ale nás prevez cez tú veľkú vodu.*; prievozník: *Ty šalieš azda?*; Paľo: *Moje slovo platí, veď z toho zlata nebudeš mať škodu!*). Keď v závere dejstva dvaja strážnici zlapajú utekajúcu Marienku, dobehnú ju so slovami: (prvý strážnik: *Hľa, tu si malá!*; druhý

<sup>30</sup> BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ 2018.

strážnik: *Kde máš svojho Pala?*; obaja: *Prečo si sa zatúlala?*). Tieto verše iste neprispievajú k hodnote a nadčasovosti libreta.

Holoubkova hudba sa nevzdáva moderných výdobytkov využitých v jeho prechádzajúcich vokálnych dielach, do popredia sa tu však dostávajú ľudové intonácie a východiskom sú samozrejme aj neskororomantické inšpirácie – Igor Vajda menuje Bedřicha Smetanu a Josefa Bohuslava Foerstra.<sup>31</sup> Skladateľ explicitne využíva techniku príznačných motívov, pričom ich jasne a pomerne konvenčne stvárňuje, napríklad motivický materiál emisára charakterizuje bodkovaný rytmus novouhorského štýlu, ktorý sa v priebehu opery stáva *de facto* leitmotívom. Partitúra je veľmi dobre čitateľná, nepochybne aj v dôsledku využitia princípu číslovanej opery. Tu sa naplno prejavil Holoubkov zmysel pre tradičnú formovú výstavbu: jednotlivé ansámble i zborové scény, ktoré sú podľa Vajdu najväčším prínosom opery,<sup>32</sup> sú dôkladne prepracované so zmyslom pre jemnú motivickú prácu a detail i výstavbu celku. Vokálny štýl v opere *Svitanie*, podobne i v predchádzajúcej opere *Stella* je interpretačne veľmi vhodný a „vd'ačný“ – skladateľ nepochybne zúročil svoje skladateľské i interpretačné skúsenosti.

### ***Túžba***

Vo svojej tretej opere *Túžba* siahol Holoubek spolu s libretistom Ferdinandom Gabajom (1908 – 1974) po rozprávkovom námete a vytvorili vlastne operu pre deti, hoci jej hudobné stvárnenie prekračuje rámec tohto žánru – je to doposiaľ najdlhšia Holoubkova opera. Dej voľne spracúva motív rozprávky o Popoluške, zasadzuje ho však do slovenského prostredia, čo poskytlo skladateľovi príležitosť siahnuť po idiomatike slovenských ľudových piesní, ako napríklad v úvodnejárii Evy (NP 9). Dielo sa pôvodne malo volať *Evina ruža*, autori sa však rozhodli pre metaforický názov *Túžba* (podobne ako v prípade opery *Svitanie*). Libreto je veršované a dobová kritika mu vyčítala nedostatky predovšetkým vzhľadom na stylistickú úroveň. Tie však v porovnaní s predchádzajúcou operou nie sú natoľko rušivé, keďže ide o rozprávku a dielo primárne určené detskému poslucháčovi. Dramaturgicky i hudobne sa autori nechali inšpirovať viacerými dielami európskeho hudobného romantizmu – scéna dvoch záhradníkov z 2. dejstva odkazuje na podobnú scénu kuchtíka a hájneho z Dvořákovej *Rusalky* (NP 10a-c), pijanská scéna z 3. dejstva dramaturgicky čerpá z Musorgského<sup>33</sup> – tu je však vydarene a originálne koncipovaná pre dve ženy – macochu a cigánku (NP 11a-d). Cigánka je jednoznačne najvydarenejšou postavou opery. Skladateľ v jej prípade siaha relatívne netradične po valčíkovej inšpirácii inštrumentovanej pre dychy a bicie, čo

---

<sup>31</sup> VAJDA 1988, 33.

<sup>32</sup> VAJDA 1988, 33.

<sup>33</sup> Na inšpiráciu Musorgským poukazuje aj STRELEC 1944.

pôsobí v kontexte celku cudzo – zámerom bolo pravdepodobne vyjadriť cudzí (a azda aj negatívny) element, ktorý cigánka reprezentuje (vstupná pieseň cigánky, NP 12a-b).

Druhé dejstvo (podľa Mila Šamka a Zdenky Bokesovej najvydarenejšia časť opery<sup>34</sup>) prináša viaceré alúzie na Pucciniho *Turandot*. Pri výpočte inšpiračných zdrojov netreba zabúdať na Humperdinckovu operu *Hänsel und Gretel*, a to predovšetkým v celkovej hudobnej koncepcii a stvárnení opery – pri práci s hudobným materiálom a dôsledným aplikovaním techniky príznačných motívov, ktoré podobne ako u Humperdincka odkazuje na wagnerovské vzory. Napriek týmto zdanlivo nesúrodým elementom, ktoré v diele nachádzame, sa Holoubkovi podarilo vytvoriť hudobne koncentrované dielo, nepochybne najkoncentrovanejšie z trojice spomínaných oper (toho istého názoru je aj Zdenka Bokesová v spomínanom článku v *Eláne*), čo svedčí o Holoubkovom skladateľskom vývoji, a to napriek stálej polemike o jeho skladateľskej originalite a tvorivej individualite v tlači po premiérach jeho oper (viaceré kritiky obsahujú často veľmi konkrétny výpočet diel, z ktorých skladateľ čerpal).

Vrele prijatá premiéra opery *Túžba* sa uskutočnila v SND 12. februára 1944 pod taktovkou skladateľa. Ako zaujímavosť možno uviesť, že režisérom bol František Dibarbora (1916 – 1987) a scénografom Karol L. Zachar (1918 – 2003), obaja mladí absolventi herectva. Princa stvárnil Franjo Hvastija, otca Emil Schütz, jeho dcéru Evu Zita Frešová, macochu Janka Gabčová, jej dcéru Margitu Marka Medvecká, starého kráľa Boris Jevtušenko, cigánku Dita Gabajová, speváka František Hájek. Roku 1963 skladateľ operu revidoval, keď podľa vlastných slov urobil „škrty a malé úpravy“, pričom do záhlavia autografu orchestrálnej partitúry pripojil poznámku: *V žiadnom prípade si neželám, aby sa škrty otvárali, urobil som ich po zrelej úvahe a najmä v druhom dejstve som nimi chcel docieľiť väčší dramatický spád a realistickejší záver.*<sup>35</sup> Operu *Túžba* uviedol Ladislav Holoubek aj počas svojho pôsobenia v Košiciach (premiéra sa uskutočnila 12. decembra 1970), pričom pre toto uvedenie dokonponoval roku 1969 nové finále opery (od čísla 224 v partitúre). Na sklonku života sa skladateľ k dielu znova vrátil a vo februári 1994 (pol roka pred smrťou) do partitúry vpísal novú poznámku: *Po zrelom uvážení želim si, aby začiatok opery bol až od malého čísla 5 na strane 5 klavírneho výťahu. Všetko pred tým škrtnúť!*<sup>36</sup> Z uvedeného vyplýva, že si napriek značnému časovému odstupu (50 rokov od premiéry) skladateľ operu cenil a veril v jej javiskový život – čo by opera pri znovunaštudovaní pravdepodobne skutočne dokázala.

Celkovo môžeme túto rozsiahlu Holoubkovu tvorivú periódu trvajúcu takmer desaťročie – od začiatku práce na *Stelle* po uvedenie *Túžby* označiť ako obdobie hľadania adekvátneho dramaturgického stvárnenia opernej kompozície i jej hudobného výrazu. Holoubek prešiel netradične od

<sup>34</sup> ŠAMKO 1944, 6; BOKESOVÁ 1944.

<sup>35</sup> Bratislava, SNM-HuM, sign. MUS CXCI 1237.

<sup>36</sup> Bratislava, SNM-HuM, sign. MUS CXCI 1237.

prekomponovanej opery s výrazne konverzačným charakterom k číslovanej opere a potom späť ku koncepcii prekomponovanej opery, teraz však v štýle nemeckého neskorého romantizmu. Aplikoval pritom aktuálne harmonické výdobytky, smerujúce až k bitonalite a zároveň tradičné formové usporiadanie a štruktúru tak jednotlivých úsekov (árií, ansámblov i scén), ako aj väčších celkov – obrazov a dejstiev.

Aj napriek všetkým svojim nedostatkom bola Holoubkova tvorba vďaka skladateľovej erudícii významným obohatením slovenského hudobného života i slovenskej opery. Pri „hľadani svojej cesty“ skladateľ na vysokej profesionálnej úrovni kompozično-technickej stránky zásadne prispel k formovaniu jednotlivých typov opery – konverzačný štýl v opere *Stella*, hudobne kvalitne a koncentrovane spracovaná rozprávková opera *Túžba* a pokus o národnú operu – *Svitanie*, ktorá sa (skôr výrazovo a charakterovo než hudobne) stala predchodcom národnej opery *Kritňava* Eugena Suchoňa.

### **Jozef Rosinský a jeho opera *Čalmak***

Jozef Rosinský (1897 – 1973), rodák z Bánoviec nad Bebravou, prejavil záujem o hudbu už v detskom veku – spieval a hral na husliach. Študoval na gymnáziu v Turíne (existoval tam rakúsko-uhorský ústav pre výchovu chlapcov), kde sa učil aj hre na klavíri. V Taliansku ostal aj počas prvej svetovej vojny (a to ako „nepriateľský cudzinec“, Taliansko bolo s Rakúsko-Uhorskom vo vojnovom stave od 23. mája 1915), keď bol internovaný v meste Cagliari. Umožnili mu tu však štúdium a aktívnu činnosť v miestnom opernom divadle, postupne začal hudbu i vyučovať. Po vojne ďalej študoval v Ríme (hudbu a filozofiu), kde sa stretol okrem iných aj s Pietrom Mascagnim a Ottorinom Respighim. Vrcholom jeho rímskeho pôsobenia bolo menovanie za dirigenta v katedrále na Piazza Termini. Na Slovensko sa vrátil roku 1925, krátko bol kantorom a profesorom hudby v saleziánskom seminári v Šaštíne, od roku 1926 žil až do smrti v Nitre, kde pôsobil ako pedagóg v Učiteľskom ústave i bohosloveckom seminári a ako regenschori.<sup>37</sup> Rosinský je dnes známy predovšetkým ako skladateľ cirkevnej hudby (z jeho 811 opusovaných diel je až 542 cirkevných skladieb). Tento mimoriadne plodný skladateľ venoval nemálo času a úsilia dramatickej tvorbe (napísal 11 oper), dnes celkom zabudnutej.<sup>38</sup> Jej adekvátne zhodnotenie je obmedzené z dôvodu nedostatku notového materiálu, predpokladáme, že väčšia časť partitúr jeho oper, pokiaľ sa vôbec zachovali, sú vo vlastníctve rodiny skladateľa. Problémom v jej hodnotení je aj prílišná zakorenenosť skladateľa v romantickej tradícii, z čoho sa odvíjala (v kontexte doby) už zastaraná dramaturgia jeho diel, smerujúca ku krajne neaktuálnemu schematizmu i celkový spôsob prístupu

---

<sup>37</sup> -šh- 1940, 7. Skladateľovmu životopisu sa obsírne venuje recenzent šh (pravdepodobne Štefan Hoza) v článku Pred premiérou Rosinského opery „Čalmak“, ktorý publikoval *Slovák* 5. apríla 1940.

<sup>38</sup> Bližšie k jednotlivým Rosinského operám pozri VAJDA 1988, 27 – 30.

k hudobnému stvárneniu dramatickej kompozície. Tento tradicionalizmus sa koncentroval predovšetkým na romantické princípy v harmónii, prácu s tematickým materiálom (doslovné citácie ľudových piesní, prípadne orientalizmy v melodike na dur-molovom harmonickom podklade) i rafinovanú romantickú inštrumentáciu. Pritom však Rosinskému nemožno uprieť istú erudíciu a skúsenosť, ktorá však bola formovaná vďaka jeho mimoriadne konzervatívnym skladateľským prístupom a pravdepodobne i samotnému prostrediu, z ktorého vyšiel. Nečudo, že medzi nemnohými jeho priaznivcami z odbornej verejnosti dominuje vyjadrenie Jána Levoslava Bellu (vtedy 90-ročného) o Rosinského opere *Mataj: Operu Mataj od Jozefa Rosinského som prezrel a presvedčil som sa, že jej štyri dejstvá výborne zodpovedajú požiadavkám modernej opery*.<sup>39</sup> Po uvedení *Mataja* (1933) sa na scénu SND dostala aj opera *Matúš Trenčiansky* (1936). Karel Nedbal vo svojich pamätiach spomína na Rosinského a na jeho dve opery, ktoré sa za Nedbalovho vedenia dostali na javisko: *Kapitolou pro sebe byl případ Josefa Rosinského, který jako chránělec člena zemského výboru a předáka lidové strany msgra dr. E. Filkorna dlouho studoval na vydatná zemská stipendia v Římě a po návratu se jako ředitel kůru v Nitře vrhl na komponování oper. Tvořil a zadával je Slovenskému národnímu divadlu v takovém tempu, že jsme je sotva stačili přehrávat a odmítat. Věci textově i hudebně vesměs tak slabé, nadto se hemžící zcela bezostyšnými plagiáty z operní literatury všech dob a směrů, že jejich uvedení – uváží-li se čas, strávený jejich studiem, a náklad, vynaložený na jejich výpravu – byly pro divadlo vyloženou sebevraždou. Byly sice odmítány s náležitým věcným odůvodněním, ale všemocnému Filkornovi se přece podařilo prosadit dvě z nich, když se zavázal, že na jejich vypravení vymůže od zemského výboru značně vysoký příspěvek. Obě opery mimo tituly ‚Mataj‘ a ‚Matúš Trenčianský‘ neměly slovenského zhora nic a byly kritikou zcela svorně odmítnuty*.<sup>40</sup>

Tretou a zároveň poslednou Rosinského operou na scéne SND sa mal stať práve *Čalmak*.<sup>41</sup> V súčasnosti sme pri štúdiu tohto diela odkázaní na dramaturgický rozbor tlačeného libreta<sup>42</sup> a zmienky o ňom v tlači, predovšetkým vzrušenú polemiku medzi Františkom Zagibom a skladateľom, lebo notový materiál sa nenachádza v žiadnej zo slovenských knižníc alebo archívov.

Už roku 1939 vyšlo v Nitre k opere libreto z pera Kolomana Grmana (1912 – 1990), vtedy bohoslovca v nitrianskom seminári, pre ktorého to bolo dosiaľ jediné stretnutie s dramatickou tvorbou (po druhej svetovej vojne spracoval pre Rosinského libreto k opere *Bača*, celý život sa však venoval aktívnej kňazskej službe). Neprekvapuje preto, že libreto svojou dramaturgiou i literárnym štýlom vychádza z už značne archaizujúcich romantických vzorov (i keď ide o výsostne romantický

---

<sup>39</sup> MILOV 1933, 8.

<sup>40</sup> NEDBAL 1959, 233.

<sup>41</sup> Slovo *Čalmak* znamená po turecky rabovať, páliť, drancovať, zbíjať.

<sup>42</sup> Bratislava, Univerzitná knižnica, sign. XX.G.00910.



námet) a pôsobí priveľmi konvenčne (priame citácie ľudových piesní – Marienka: *Prídi šuhaj, premilený*, 1. dejstvo, 1. obraz; priestor pre tradičnú opernú kontempláciu – Marienka: *Ó, srdce moje pukni bôľom* – 2. dejstvo, 6. obraz a iné). Charakteristika postáv upadá do schematizmu, čo sa prejavuje v prísnom delení na postavy kladné (Slováci) a záporné (Turci). Zaujímavý je pokus o charakterové vykreslenie židovského krčmára Izidora Icíka, ktorý však prílišným akcentovaním jeho chamtivosti a zbabelosti nevyznieva presvedčivo (replika v scéne tureckého rabovania v 1. dejstve: *Kto mi zaplatí?* a predovšetkým často opakované zvolania: *Moje kšefty!*). V dobovom kontexte je však pochopiteľný (spomeňme si napríklad na zápornú postavu cigánky v Holoubkovej opere *Túžba*). V závere opery sa autori pokúsili o akúsi aktualizáciu, avšak krajne konvenčným a navyše takpovediac anachronickým riešením – po správe o víťazstve kresťanských vojsk sa v závere „na horizonte“ objaví slovenský dvojkríž (v dobovom kontexte, samozrejme, pochopiteľné riešenie). Napriek uvedenému treba však libretu uznať isté kvality – dramaturgické (rýchly spád) i literárne, predovšetkým však jeho stručnosť.

V tlačenom librete (odmenenom na „súbehu Slovenskej krajiny“ v marci 1939), ktoré vyšlo u Dušana Tyršela v Nitre roku 1939, je uverejnený skladateľov úvod, v ktorom vysvetľuje svoje tvorivé pohnútky a ideové východiská a taktiež posudok (o posudzovateľoch Rosinského diel ešte bude reč), podpísaný iniciálami „O. B.“ a datovaný v Prahe 5. apríla 1939. Posudzovateľ, ktorého sa nepodarilo identifikovať, kladne hodnotí výber námetu, dramaturgické i literárne stvárnenie i charakteristiku postáv, predovšetkým Izidora Icíka. Zároveň pripája farbistý opis hudby začiatku opery, ktorý tu citujeme z dôvodu absencie notového materiálu: *Po hudobnej stránke zaujme hneď na začiatku poslucháča tým, že orchester prináša baladický slovenský motív: „Už Turek ide...“, ktorý je ďalej v prázdnych kvintách rozvádzaný do tiesnivej nálady, akoby v predtuche národnej tragédie. Tento motív podtrhuje príslušné dramatické miesta v celej opere. Náhle sa objaví turecko-exotický motív, v ktorom neskôr nastúpia ostinátne-basové figúry, znázorňujúce divoký príchod Turkov. Tejto figúry je použité na zhustenie motívu k vystupňovaniu mohutnej gradácie, ktorá líči prudký a tragický boj, plienenie krajiny a zotročenie ľudu. Po mohutnom vypätí orchestra nastáva rezignácia, ktorá znázorňuje chmúrnu náladu, pri čom ťažko nesené basy majstrovsky vyjadrujú ujarmený národ slovenský, ktorý sa pomaly zmieri s krutým osudom a ospevuje svoju tichú bolesť.*

*Výstup: Potom nás orchester privedie do idylického rána: harfy znázorňujú žblnkot vody, drevá monotónnu rannú náladu, do čoho sa vmiesi zvuk zvona a prebudenie dňa. Medzitým, čo orchester pokračuje vo svojom melodickom toku, vystúpi veľmi pôsobivo s jednoduchou národnou piesňou: „Prídi šuhaj premilený...“, Marienka. Pieseň kontrapunkticky zapadá do predchádzajúcej melódie orchestra, ktorý pokračuje vo svojom symfonickom pradi. Nasledujú idylické výjavy, prerušené volaním do zbrane a poplachom, ktorý líči vpád Turkov. Skladateľ šťastnou rukou využíva slovenských motívov na miestach idylických a inde zase pestrého orientálneho koloritu,*

ktorý znázorňuje tureckú letoru. Pracuje veľmi dobre s charakteristickými motívmi, ktorými veľmi vhodne podtrháva dramatické situácie. Nápadný je basový motív príchodu Turkov v basových skokoch, ktorý vždy zaznie na miestach tragicky zahrotených. Majstrovsky ho použil v kontrapunktoch, kde vrcholná melódia je slovenská, protimelódia turecký motív a ešte ostinátne basové skoky.<sup>43</sup>

Premiéra opery *Čalmak* bola 6. apríla 1940, v dobe, keď slovenská kultúrna verejnosť netrpezlivo očakávala dielo, ktoré by sa stalo národnou operou. Publikum ju prijalo značne rozpačito (SND odohralo spolu päť predstavení), kritika však dielo vyslovene odmietla. Na stránkach denníka *Slovák* došlo k mimoriadne ostrej polemike medzi recenzentom Františkom Zagibom a skladateľom. Ten Zagibovi dokonca hrozil súdom.<sup>44</sup> Zagiba totiž okrem množstva výhrad k deklamácii, hudobnej i dramaturgickej koncepcii (v odpovedi skladateľovi svoje výhrady zhrnul do 14 bodov) zapochyboval o existencii priaznivého posudku na operu *Matúš Trenčiansky*, ktorého autorom mal byť norimberský dirigent Dr. Eugen Kalix<sup>45</sup> a zároveň spochybnil údajný priaznivý posudok Otakara Ostrčila o opere *Čalmak*, a to z jednoduchého dôvodu – Ostrčil zomrel roku 1935.<sup>46</sup> Rosinský sa bránil, že dielo mal hotové už pred Ostrčilovou smrťou. Overiť toto tvrdenie je mimoriadne problematické, v každom prípade je v literatúre<sup>47</sup> i v dobovej tlači<sup>48</sup> doba vzniku diela kladená do rokov 1937 – 1938. Ďalší z posudzovateľov – Mikuláš Schneider-Trnavský – sa v liste zo 6. mája 1940<sup>49</sup> ohradil, že pri posudzovaní diela sa z dôvodov časových a zdravotných krátko venoval iba prvému dejstvu. Miernejším tónom sa vyznačuje recenzia Konštantína Hudca, ktorý však dielo prirovnal k „mŕtvo narodenému dieťaťu“ a odporúčal skladateľovi venovať sa cirkevnej hudbe.<sup>50</sup> Ako sme uviedli, skladby pre cirkevné účely tvoria dominantnú časť Rosinského skladateľského odkazu, no jeho priam neuveriteľná pracovitosť mu umožňovala ďalej písať opery – na najrôznejšie námety, vždy však v romantickom duchu – ktoré sa však už nedočkali uvedenia. Ich ideové východiská (koreniace hlboko v 19. storočí, či dokonca v štúrovskej tradícii) i hudobné stvárnenie už totiž v povojnových rokoch pôsobilo mimoriadne anachronicky a neaktuálne. Opäť však pripomíname, že k dôkladnému a „úplnému“ zhodnoteniu operného odkazu Jozefa Rosinského nám momentálne vo veľkej väčšine prípadov chýba najdôležitejšia časť – notový materiál.

---

<sup>43</sup> ROSINSKÝ – GRMAN 1939.

<sup>44</sup> ROSINSKÝ 1940, 7.

<sup>45</sup> Ak taký posudok naozaj existoval, tak jeho autorom mohol byť skôr Adalbert (Vojtech) Kalix, brat klavírneho virtuóza Eugena Kalixa, dirigent opery v Mníchove, Norimbergu, Stuttgarte. Obaja boli rodáci z Nitry. Pozri KRUČAYOVÁ 2019, 235, pozn. 37.

<sup>46</sup> ZAGIBA 1940a, 7.

<sup>47</sup> VAJDA 1988, 28.

<sup>48</sup> -šh- 1940, 7.

<sup>49</sup> ZAGIBA 1940b, 7.

<sup>50</sup> HUDEC 1940, 9.

Napriek tomu, že spomínané štyri opery upadli do zabudnutia a slovenskej kultúrnej verejnosti sú dnes v podstate neznáme, v dobovom kontexte značne rozšírili slovenský operný repertoár. Musíme si uvedomiť, že na rozdiel od súčasnosti, keď v slovenskej opernej tvorbe evidujeme viaceré zaujímavých tvorivých počinov z druhej polovice 20. storočia a nové diela vznikajú i v súčasnosti (napriek celkovému úpadku opernej tvorby v celosvetovom meradle, v nami sledovanom období mala slovenská kultúra k dispozícii len zopár titulov – popri Bellovej opere *Kováč Wieland* a Figušovej opere *Detvan*, ktoré v dobovom kontexte môžeme označiť za repertoárové kusy,<sup>51</sup> na javisku SND odzneli iba *Čachtická pani* českého skladateľa Miloša Smateka (1931) a Rosinského opery *Mataj* (1933) a *Matúš Trenčiansky* (1936).<sup>52</sup> V tomto zmysle neprekvapí, že aj v období rokov 1939 – 1945 sa slovenská opera nachádzala skutočne v začiatkoch svojej existencie a diela, ktoré sú témou tohto príspevku, predstavujú hľadanie adekvátneho spôsobu hudobného vyjadrenia i dramaturgického stvárnenia hudobno-dramatického diela. Toto „hľadanie“ sa prejavuje i tým, že hoci hovoríme iba o dvoch skladateľoch, máme k dispozícii štyri odlišné diela (vyslovené zameranie na „modernosť“ v prípade opery *Stella*, následne príklon k tradičnej opernej koncepcii v opere *Svitanie* a napokon romanticky ladená rozprávková opera *Túžba* v protiklade s vyslovene romantickým Rosinského *Čalmakom*). Kým teda Holoubek „osciloval“ medzi tradičnými postupmi a najaktuálnejšími prostriedkami hudobnej avantgardy, sotva o generáciu starší Rosinský sa orientoval celkom na romantickú tradíciu. Táto orientácia sa síce z dnešného pohľadu javí ako nanajvýš neaktuálna, v dobovom kontexte s ohľadom na vtedajší stav slovenskej hudobnej kultúry nie je celkom nepochopiteľná.<sup>53</sup> V každom prípade sú však tieto diela súčasťou vývoja slovenskej opery, ktorá zakrátko v dielach Eugena Suchoňa a Jána Cikkera dospela k vytvorením kvalitatívne porovnateľným s vrcholnými dielami európskej opernej kultúry.<sup>54</sup>

## POUŽITÁ LITERATÚRA

BLAHO 1986. Jaroslav Blaho: Opera Slovenského národného divadla v rokoch 1939 – 1945. In Katarína Horváthová (ed.): *100 rokov nového operného divadla v Bratislave 1886 – 1986*. Referáty prednesené na muzikologickej konferencii v rámci BHS 1986. Bratislava: MDKO, 1986, 27 – 38.

BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ 2010. Elena Blahová-Martišová (ed.): *Súpis repertoáru SND 1920 – 2010*. Bratislava: SND, 2010.

<sup>51</sup> Kováč Wieland sa na javisku SND objavil v rokoch 1926, 1930, 1933 a 1943, Detvan roku 1928 a 1938. Pozri BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ 2010. Na diela ako životaschopné javiskové útvary poukazuje aj František Zagiba vo svojej kritike na Rosinského operu Čalmak: *Operu „Kováč Wieland“ komponoval autor európskeho mena, Figušov „Detvan“ je na stálom repertoári*. Pozri ZAGIBA 1940a.

<sup>52</sup> K problematike neuvedených titulov a neuskutočnených, respektíve nedokončených projektov pozri VAJDA 1988, najmä 23 – 27.

<sup>53</sup> Viacero stále aktívnych hudobníkov i hudobných publicistov prevažne staršej generácie poukazovalo na absenciu „tradičných“, teda romantických hudobných diel v slovenskej hudbe a vyzývalo „dohnať“ tento nedostatok v porovnaní s hudobnými kultúrami okolitých národov. K problematike „konfliktu“ tradície a modernosti pozri HRČKOVÁ 1996.

<sup>54</sup> Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-14-0681.

- BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ 2018. Elena Blahová-Martišová: *Ladislav Holoubek ako koncertný dirigent, klavirista, skladateľ a literát*. Dostupné na <<https://operaslovakia.sk/ladislav-holoubek-ako-koncertny-dirigent-klavirista-skladatel-a-literat/>> [cit. 20.11.2020].
- BOKESOVÁ 1944. Zdenka Bokesová: Nová opera Ladislava Holoubka. *Elán* 14/6 (1944), 28.
- fis- 1941. -fis- [= Zdenka Bokesová?]: Nová slovenská opera v SND. *Slovenská politika* 22, (14.3.1941), 3.
- Gardista* 3/57 (11.3.1941).
- Gardista* 3/62(16.3.1941).
- HOZA 1941. Štefan Hoza: Premiéra novej slovenskej opery v SND. *Slovák* 23/60 (12.3.1941), 8.
- HRČKOVÁ 1996. Naďa Hrčková: *Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra*. Bratislava: Litera, 1996.
- HUDEC 1940. Konštantín Hudec: Opera na scéne SND: Čalmak a Maškarný bál. *Elán* 10/8 (1940), 9.
- HUDEC 1941. Konštantín Hudec: Z opernej scény Slovenského národného divadla. *Elán* 11/7 (1941), 11.
- CHALUPKA 2015. Ľubomír Chalupka: *Cestami k tvorivej profesionalite. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901 – 1950)*. Bratislava: Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, 2015.
- Javisko* 2/2? (február 1941).
- LAJCHA 2000. Ladislav Lajcha: *Dokumenty SND 2. Divadlo v rokoch vojny 1939 – 1945*. Bratislava: Divadelný ústav, 2000.
- MATYÓOVÁ 1975. Mária Matyóová: *Skladateľský portrét Ladislava Holoubka*. Diplomová práca. Bratislava: Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 1975.
- MILOV 1933. Marián Ján Milov: Nová slovenská opera. *Elán* 3/2 (1933), 8.
- NEDBAL 1959. Karel Nedbal: *Půl století s českou operou*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.
- ROSINSKÝ – GRMAN 1939. Jozef Rosinský – Koloman Grman: *Čalmak. Opera v troch dejstvách. Libreto Koloman Grman*. Nitra: D. Tyršiel, 1939.
- ROSINSKÝ 1940. Jozef Rosinský: Nová odpoveď skladateľa Rosinského. *Slovák* 22/102 (30.4.1940), 7.
- Slovenský denník* 21/91 (17.4.1938).
- STRELEC 1944. Ján Strelec: Z hudobného života. *Slovenský rozhlas*, programový týždenník (5.–11.3.1944),
- ŠAMKO 1944. Milo Šamko: Ešte k opere „Túžba“. *Slovák* 26/44 (23.2.1944), 6.
- šh- 1940. -šh- [= Štefan Hoza?]: Pred premiérou Rosinského opery „Čalmak“. *Slovák* 22/80 (5.4.1940), 7.
- VAJDA 1988. Igor Vajda: *Slovenská opera*. Bratislava: OPUS, 1988.
- ZAGIBA 1940a. František Zagiba: Odpoveď skladateľovi J. Rosinskému. *Slovák* 22/94 (20.4.1940), 7.
- ZAGIBA 1940b. Zagiba, František: M. Schneider-Trnavský o opere „Čalmak“. *Slovák* 22/118 (21.5.1940), 7.

## NOTOVÉ PRÍLOHY

**Notová príloha 1:** Ladislav Holoubek: *Stella*, 1. dejstvo, 1. obraz,  
ariózo Stelly *Ach, ja ľúbim ho, on je mi drahý.*

Melodika vychádza z prevládajúceho konverzačného tónu, postupne sa vyklenie v melodickom oblúku, princíp a koncepcia orchestrálneho partu pripomína neskoromantické princípy – viacvrstvosť a lineárne vedenie hlasov.

### NP 1a-b

Handwritten musical score for piano accompaniment, page 20. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics in Slovak and a piano accompaniment. The lyrics include: "otec mój, ver mi, že moja žena idie s ňou k Horrisovi prekona", "Poco meno mossa", "Andante con calore", "vša - ako", "rit...", "Andante con calore", "rit...", "f", "Ach, ja ľúbim ho, on je mi drahý", "vša - hý", "na - do všetka drahý, s nim idie - sú". The page is numbered -20- at the bottom.

Handwritten musical score for piano accompaniment, page 21. The score continues from page 20. The lyrics include: "sen pre - žiť chcem.", "Zial on stále býva pohrozený do ľahkej prá - ce so svojím", "vyná - lecom", "Pre mňa tá málo času", "rit...", "ritard...", "mf espressivo", "a tempo", "a tempo". The page is numbered -21- at the bottom.

SNM-HuM, sign. MUS CXCII 1236, klavírny výt'ah, 20 – 21.

**Notová príloha 2:** Ladislav Holoubek: *Stella*, 1. dejstvo, 2. obraz,  
balada Stelly *Buď pozdravený, večer ty hviezdny*.

Baladu otvára „typické“ orchestrálne grandioso, tradične inštrumentované – rytmizovaná akordická výplň, melodická línia vo vrchnom hlase je založená na využití chromatických prietazných štruktúr, príp. na chromatickom posúvaní akordických štruktúr, použitých ako spôsob zvukového obohatenia. Tému Stellinej balady otvára výrazný melodický postup veľkej tercie  $e^2 - gis^2$ , pričom melodika spevného hlasu je založená prevažne na tónoch tonického kvintakordu, dominantný je však tón  $gis$  – podobne ako v prípade predchádzajúceho orchestrálneho úseku. Istá statickosť takto koncipovaného úseku tvorí kontrast ku konverzačnej povahe rozsiahlych úsekov jednotlivých spevných partov. Ide o jednu z najvýraznejších tém zverených spevnému hlasu v celej opere a svojím stvárnením a využitím nadobúda význam leitmotívu.

**NP 2a-d**

The image displays two pages of a handwritten musical score, numbered 189 and 190. The score is for the opera *Stella* by Ladislav Holoubek. The left page (189) features a full orchestral score with parts for Flute (Fl.), Horns (Hob.), English Horn (Engl. H.), Clarinets (Clar.), Bassoons (Fag.), Horns (Hörn.), Trumpets (Tromp.), Percussion (Perc.), Snare Drum (S. Pau.), Tuba (Tuba), Cymbals (Cym.), Triangles (Triangl.), and Harp (Harfe). The right page (190) includes the vocal part for Stella (Soprano) and the vocal parts for the vocalists (Voc.), Violins (Violine), Viola, Cello (Cello), Bass, and Harp. Both pages are marked with the tempo *Grandioso* and contain various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper.

SNM-HuM, sign. MUS CXCII 1236, partitúra I (autograf), 189 – 190.

191. *quasi Marcia*

Fl.  
2 Flut. Pic.  
Hob. I. 2.  
Engl. H.  
1. Clar.  
2. Clar.  
1. 2. Fag.  
1. 2. Hörn.  
3. 4.  
Tromp. I. 2.  
Pec. I. 2.  
3. Pos. +  
Tuba.  
Pauken.  
1 Becken.  
1 Tr.  
Triangl.

*Missa Stally*  
*Missa*

*quasi Marcia*

Violine 1.  
Violine 2.  
Viola.  
Cello.  
Bass.  
Harfe.

*Stella missi, stat in siditela hinc na par filen, atq  
 se hinc tot pualitij a nexa hinc pualitij*

*(Andate ma scherzo, od. meno)*  
*And. moderato*  
*rit. - cresc. - dim.*

192.

Fl.  
2 Flut. Pic.  
Hob. I. 2.  
Engl. H.  
1. Clar.  
2. Clar.  
1. 2. Fag.  
1. 2. Hörn.  
3. 4.  
Tromp. I. 2.  
Pec. I. 2.  
3. Pos. +  
Tuba.  
Pauken.  
1 Becken.  
1 Tr.  
Triangl.

*Missa Stally*

Violine 1.  
Violine 2.  
Viola.  
Cello.  
Bass.  
Harfe.

*rit. - cresc. - dim.*  
*rit. - cresc. - dim.*  
*rit. - cresc. - dim.*  
*rit. - cresc. - dim.*

SNM-HuM, sign. MUS CXCI 1236, partitúra I (autograf), 191 – 192.

**Notová príloha 3:** Ladislav Holoubek: *Stella*, 2. dejstvo, 3. obraz,  
kvarteto *Mám v srdci vieru čistú.*

Ukážka poukazuje na Holoubkov prístup ku koncepcii ansámblových scén. Krátke kvarteto má dovedna 30 taktov, čo sa týka hudobnej koncepcie ide o prostriedok kontrastu k predchádzajúcim konverzačným úsekom (4 postavy spievajú v ansámblu vždy súčasne), čo do dramaturgie predstavuje vcelku konvenčný úsek, akési „zastavenie“ a kontempláciu jednotlivých postáv. Formálne skladateľ využíva imitačnú techniku a stavia do kontrastu hlas farára, Stellinho otca, ktorý prednáša tému a hlasy ostatných jednajúcich postáv (Mary, John, Richard), ktoré tému postupne preberajú, prípadne tvoria protihlasy, respektíve harmonickú výplň.

**NP 3a-b**

The image shows two pages of a handwritten musical score. The left page is numbered 102 and the right page is numbered 103. The score is for a quartet and includes vocal parts for Farár, Mary, John, and Richard, along with piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato assai'. The lyrics are in Slovak. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics, and articulation marks.

SNM-HuM, sign. MUS CXCII 1236, klavírny výt'ah, 102 – 103.



**Notová príloha 4:** Ladislav Holoubek: *Stella*, 2. dejstvo, 4. obraz,  
duet Stella a Morrisa *Na večný čas nech čistá láska spája nás.*

Skladateľ rafinovane prechádza z recitatívneho úseku v spevných hlasoch (pričom v orchestri už anticipuje tematický materiál dueta) k „typickému“ ľúbostnému duetu. Hlasy postupujú prevažne v terciách a sextách, prípadne v unisone, sú zdvojené aj v orchestri, triolové protihlasy úseku dodávajú charakter vzruchu a vášnivého vzplanutia.

**NP 4a-b**

Handwritten musical score for Stella and Morris, page 147. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a prominent triplet pattern. The vocal parts are in treble and bass clefs. The lyrics are in Slovak. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics include 'mf'.

28 *a tempo* *mf*  
Stella: vá s! Na večný čas, nech čistá láska spája  
Morris: Na večný čas! Na večný čas, nech čistá láska spája

*a tempo*

Stella: nás, ach, čistá láska vrúca,  
Morris: nás, ach, čistá láska vrúca,

-147-

Handwritten musical score for Stella and Morris, page 148. The score continues from page 147. The piano accompaniment features a triplet pattern. The vocal parts are in treble and bass clefs. The lyrics are in Slovak. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics include 'mf' and 'poco e poco stringendo'.

Stella: ne - hy - nú - ca, zia - ri - va,  
Morris: ne - hy - nú - ca, zia - ri - va,

Stella: krásna, večná lá  
Morris: krásna, večná lá  
*mf poco e poco stringendo*

Stella: ska, siv - bna si ju  
Morris: ska, siv - bna si ju

*mf poco e poco stringendo*

-148-

SNM-HuM, sign. MUS CXCI 1236, klavírny výťah, 147 – 148.

**Notová príloha 5: Ladislav Holoubek: Svitanie,**  
ária prievozníka *Dvadsať už rokov tu prevážam ľudí.*

**NP 5a-b**

The image displays two pages of handwritten musical notation. The left page (numbered 2) features piano accompaniment with a tempo marking of *Andantino* and a key signature of one flat. It includes a section titled "Príezovka (sedí na kope a opranjuje si nos). O chvíľu sa zadrhane rozkládá a spievá" and a section titled "Aria prievozníka." The right page (numbered 3) contains the vocal line with lyrics in Slovak. The lyrics are: "zo náuku ľudí, jej sluy do-ze-eme kovo-ria ku mne, s pichu si ná-tam pesničky dumú, ach! Dvadsať už rokov tu pracujem sližim v voľa však škrye za slastou kújim, lozvaly neuám". The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like *mp* and *mf*.

Archív SND, sine sign., klavírny výťah, 2 – 3.

**Notová príloha 6:** Ladislav Holoubek: *Svitanie*,  
ária Marienky *Nebesá chráňte môjho milého*.

Výrazná hlavica témy využíva rozklad kvintakordu, forma je prísne periodická, založená na tematickom materiáli úvodného dvojtaktia, z hľadiska harmónie skladateľ využíva chromatickú terciovú príbuznosť i prvky modalít.

**NP 6**

Handwritten musical score for "Aria Marienky" by Ladislav Holoubek. The score is written on aged paper and includes vocal lines with lyrics in Slovak and piano accompaniment. The title "Aria Marienky" is written in the center. The tempo is marked "Moderato cantabile". The lyrics include: "Nebesá chráňte môjho milého", "Karkiso veal sa k brelu", "dostane, to bude koniec utrpenia žiaľo", "a nový život pre nás zaplavie!", and "ako sa teším nasledujúci roční a". The score is marked with "mar." and "p." and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Archív SND, sine sign., klavírny výťah, 46.

**Notová príloha 7: Ladislav Holoubek: *Svitanie*,  
ária emisára *Žiť budeš pri mne ako v snách!***

Zreteľná je taktiež periodická štruktúra, ária je charakteristická rafinovaným jazykom – skladateľ v úvode exponuje akordický spoj As dur a D dur (akordy vo vzdialenosti tritonu), neskôr hojne využíva terciové a sekundové príbuznosti. Táto harmonická rafinovanosť je takpovediac v službách výrazu a zvyrazňuje tak charakter árie ako celku – ide o akúsi scénu „vábenia“, ktorá má v svetovej opernej literatúre nemálo vzorov a pendantov.

**NP 7a-b**

54. (Barietka kleme na kolena)  
v ná - hneď šťastie  
viera  
Aria emisára.  
Žiť budeš pri mne ako v snách! žiť budeš vďačnou krásou!  
Keď sa pozlák malobledý, vieť je sa potom vama vďačí!  
Keď mehu ti vďa - cum dat a - ko žiaden budú!  
Aria emisára.  
Keď sa pozlák malobledý, vieť je sa potom vama vďačí!  
Keď mehu ti vďa - cum dat a - ko žiaden budú!

Archív SND, sine sign., klavírny výt'ah, 54 – 55.

Notová príloha 8: Ladislav Holoubek: *Svitanie*,  
ária Paľa so zborom *Na spiacu zem noc tíško padá*.

NP 8a-b

Handwritten musical score for page 23. The page is numbered '23.' in the top right corner. It features a piano introduction with a circled number '146'. The vocal part for Paľo begins with the lyrics: "Na spiacu zem, noc tíško". The choir part (Sbor) follows with the lyrics: "Na spiacu zem, noc tíško padá,". The piano accompaniment is written in a grand staff. The bottom of the page is numbered "B 413".

Handwritten musical score for page 24. The page is numbered '24.' in the top left corner. It continues the vocal parts for Paľo and the Sbor. Paľo's lyrics include: "skáci - na!", "padá, padá ohňami a ticho hľa sa nad krajinou", "spi, no biela lúna biele a strá - ži na rami, Ak či ma", "no luna biele a stráži, med nami, akor čo nás". The Sbor's lyrics include: "skáci - na!", "ač", "Krajina", "Krajina". The piano accompaniment continues in a grand staff. The bottom of the page is numbered "B 414".

Archív SND, sine sign., klavírny výt'ah, 23 – 24.

**Notová príloha 9:** Ladislav Holoubek: *Túžba*,  
úvodná ária Evy.

**NP 9**

(Kľaká v lese. Nad no veľkom drevom kvitne veľký ružový korpičón.  
kvetka na ktorej sedí Eva)  
Eva (šťastným poverč. nárečím)  
mp  
má, má, kvitajúca červená,  
osamote  
poteka si  
pre mňa  
nemica-aa!  
Le- lám ma kľakajúcich - de viat'

SNM-HuM, sign. MUS CXCI 1237, klavírny výt'ah (autograf), 2.

**Notová příloha 10: Ladislav Holoubek: *Tůžba*,  
scéna dvou záhradníků.**

NP 10a-c

Handwritten musical score for the first two pages of 'Tůžba' by Ladislav Holoubek. The score is written in ink on aged paper and includes vocal lines for I. žák and II. žák, and piano accompaniment. The lyrics are in Czech. The first page is marked with '(Andante al principio)' and 'II. žák. mf'. The second page has a circled '99' in the upper right corner.

Handwritten musical score for the third page of 'Tůžba' by Ladislav Holoubek. The score continues with vocal lines for I. žák and II. žák, and piano accompaniment. The lyrics are in Czech. The page includes performance instructions such as '(Andante al principio)', 'poco string.', and 'Allegro'. There are also some handwritten annotations in the margins.

SNM-HuM, sign. MUS CXCI 1237, klavírní výtah (autograf), 6 – 8.





Notová príloha 12: Ladislav Holoubek, *Túžba*,  
vstupná pieseň cigánky

NP 12a-b

SNM-HuM, sign. MUS CXCII 1237, klavírny výt'ah, 25 – 26.

## TEXTOVÉ PRÍLOHY

### Textová príloha 1: Obsah opery *Stella* Ladislava Holoubka<sup>55</sup>

**Prvé dejstvo:** Prvý obraz sa odohráva v ruine pri morskom pobreží, zvanej „Chrám mŕtvych“, ktorú si mladý vynálezca Morris Monk, syn plukovníka Richarda Monka, zvolil za miesto svojich pokusov v oblasti televízie. Do ponurého priestoru vchádzajú dve postavy – architekt John Porson a jeho dcéra Mary, Monkova snúbenica, ktorá chce otcovi predstaviť svojho vyvoleného a jeho oblasť záujmu i činnosť nastávajúceho zaťa. Oboch vyruší vzdialený divoký ženský smiech, Mary však otca upokojuje. Ide o kvetinárku Editu, milenkú Morrisovho spolupracovníka Roberta Gordona, ktorý pri jednom z pokusov vinou Morrisovej nedbalosti nešťastne zahynul. Následný súdny proces však Morrisovu vinu nepreukázal a nešťastná Edita prišla o rozum. Zdesený Porson vyzýva dcéru, aby odišla s ním do mesta, poukazujúc na možnú Editinu pomstu i istú váhavosť Morrisa vo veci svadby. Mary však hrdo vyhlasuje, že teraz je Morrisovou asistentkou ona a jej prítomnosť pri výskume je potrebná a že jej láska prekoná všetky prekážky (ariózo *Ach, ja ľúbim ho, on je mi drahý*, NP 1, klavírny výťah, 20). Svojou odhodlanosťou otca presvedčí. Mary ešte poprosí otca, aby ako architekt preskúmal statiku stavby po včerajšej búrke, a pomocou prístroja zavolať Morrisovi do zámku. Ozve sa však jeho otec Richard – počuť však iba jeho hlas, chýba prenos obrazu, na základe čoho Mary zisťuje, že búrka poškodila aj prístroj. Mary sa pýta, či je Morris v poriadku po tom, čo po búrke zachraňoval ľudí zo stroskotanej lode. Richard Monk ju ubezpečuje, že všetko je v poriadku a že v zámku prichýlil všetkých stroskotancov, hoci poväčšine ide o pochybných obchodníkov, ktorí sú mu protivní. Mary sľubuje pomoc pri ich zaopatrení. Otec jej ešte oznamuje, že stavba je vážne poškodená a pri najbližšej búrke sa pravdepodobne zrúti.

Druhý obraz sa odohráva na dvore Monkovho zámku. Morris zasnene pozerá na nebo i more, zo zamyslenia ho však vyruší túlajúca sa Edita, ktorá mu v krátkom rozhovore vyčíta milencovu smrť. Morris ju však nervózne odoženie. Prichádza Mary s Morrisovým otcom Richardom. Plukovník sa pri pohľade na zasneneho syna neubráni výčitkám ohľadom jeho čudáctva i záhaľky. Vyčíta mu, že už deväť rokov sa venuje – podľa neho – zbytočnému výskumu, že tým márne čas i peniaze, ktorých má rodina nedostatok a nabáda ho, aby sa čo najskôr oženil s Mary, lebo iba tento zväzok môže zachrániť rodinu pred krachom. Zo zámku vybieha vzrušená Mary a oznamuje, že zachránený farár neustále vykrikuje a volá: *Kde je moja Stella? Kde ste nechali moju Stellu?* a chce ju ísť hľadať. Farár medzitým vybieha zo zámku a z jeho reči je zrejme, že hľadá stratenú dcéru. Sluha Tomáš vyčíta obchodníkom, že si zachraňovali svoj tovar a nešťastnú ženu nechali bezmocnú na lodi, na čo ich Richard Monk s pohrdaním vyhadzuje zo svojho domu. Tomáš a Mary odvádzajú nešťastného farára do zámku, Mary však ešte zamyslenému Morrisovi oznamuje, že poškodený prístroj treba z ruín premiestniť, lebo stavba sa zrúti. Morris je zjavne dotknutý správou o neznámej nešťastnici na lodi. Zrazu začuje z diaľky spev (*Bud' pozdravený, večer ty hviezdny*, NP 2, partitúra I, 189; klavírny výťah, 87) a v presvedčení, že ide o Stellu, uteká na loď, aby ju zachránil.

**Druhé dejstvo:** Prvý obraz sa odohráva v prijímacej komnate Monkovho zámku. V dome vládne stiesnená atmosféra. Richard oznamuje Mary, jej otcovi i farárovi, že Morris v noci náhle zmizol a že sa pravdepodobne vydal na polopotopenú loď. Prítomní ho povzbudzujú, že zatiaľ nie je dôvod si zúfať (kvarteto: *Mám v srdci vieru čistú*, NP 3, klavírny výťah, 102). Zrazu sluha Tomáš prináša správu, že sa k zámku blíži loď, je na nej mladý pán a nie je sám. Za všeobecnej radosti farár

---

<sup>55</sup> Obsah opery zatiaľ nebol publikovaný. Spracovali sme ho podľa klavírneho výťahu opery, na ktorého strany v texte aj notových ukážkach odkazujeme.

spoznáva svoju dcéru. Stretnutie však pokazí prítomnosť Edity, ktorá priam provokatívne Morrisovi núka kvetiny. Ten napokon kúpi kyticu, Edita ju však hodí na zem, peniaze nevezme a nešťastná uteká zo zámku. Obraz končí všeobecným uznaním Morrisovho smelého činu.

Druhý obraz sa odohráva v zámockej kaplnke, ktorá je sčasti premenená na Morrisovu pracovňu a knižnicu. Zotavujúca sa Stella si prezerá knižnicu. Prichádza zamyslený Morris, ktorý si Stellu nevšimne a začne pracovať na svojom vynáleze. Vzápätí sa obaja spozorujú. Radostné stretnutie striedajú otázky Stelly ohľadom Morrisovho bádania. Morris hovorí o svojom vynáleze, kaplnke i „Chráme mŕtvych“ (Prosa-melodram, 134), a keď príde reč na Mary, Morris ju označí ako svoju asistentku a sesternicu. Pýta sa Stelly na tajomnú pieseň, ktorú spievala na stroskotanej lodi. Tá mu hovorí, že ide o starú baladu, ktorú jej predkovia spievali pred smrťou (Prosa-melodram, 139). Morris jej pripomína, že od smrti je zachránená a jeho rastúce zaujatie Stellou vyvrcholí v prudkom vyznaní lásky, ktoré Stella opätuje (duet *Na večný čas nech čistá láska spája nás*, NP 4, klavírny výťah, 147). Nepozorovane prichádza Mary s Richardom Monkcom. Stella nechápe vzlyky Mary a od Richarda žiada otcovské požehnanie. Ten odpovedá otázkou: *To vravíte mi pred Morrisovou snúbenicou?* Nasleduje nepríjemný moment precitnutia, stvárnený ako kvarteto (*Snúbenicou? Aká to hanba!*, 152). Morris napriek všetkému ostáva pevný vo svojom presvedčení a Stelle naďalej sľubuje svoju oddanosť. Tá je však rozhodnutá opustiť dom i muža, ku ktorému vzplanula takým citom, ktorý ju však zároveň tak potupil. Morris ju prosí, aby zostala, Mary je zdrvená náhlym precitnutím a Richard Monk preklína svojho syna.

**Tretie dejstvo:** Prvý obraz sa odohráva na námestí v dedine Monksland. Z kostola počuť spev dedinčanov. Sluha Tomáš v krátkom „arióze“ (*Ojjoj, aké čudné veci*, klavírny výťah, 5<sup>56</sup>) komentuje udalosti posledných dní a hodín – stroskotanie lode, záchranu farára a neskôr i jeho stratenej dcéry. Ďalej hovorí, že Mary, ktorá stále plače, ho poslala hľadať Monka a Stellu, ktorí sa od večera ešte nevrátili. Údajne nechce, aby sa farár dozvedel, že sa jeho dcéra túla po nociach. Objavujú sa Morris a Stella. Morris ju ubezpečuje o svojej láske, tvrdí, že iba pre lásku k nej Mary označil za svoju sesternicu. Svoju reč ukončí vyznaním lásky (ariózo *Lúbim vás*, klavírny výťah, 20). Stella však ostáva neoblomná a radí spoľahnúť sa na osud. Edita, ktorá si v úkryte vypočula rozhovor Morrisa a Stelly, pre seba poznamenáva: *osud váš som ja*. Medzitým sa scéna zaplní ľuďmi z kostola, medzi nimi richtár a richtárka. Tí prítomným prednášajú klebety zo zámku a ohovárajú Stellu – nebola v kostole, je bezbožná, priam čarodejka, ktorá hovorí s duchmi. Dedinčanov zahanbí farár, ktorý sa dcéry zastane a ospevuje jej mravné zásady. Tí sa teraz snažia Stellu udobriť si kyticou od Edity, keď však Stella vyjadří túžbu ešte pred odchodom navštíviť Chrám mŕtvych, ktorý videla z lode a nereaguje na ich výzvy, aby nechodila na prekliate miesto, sú zmätení a opäť sa od nej odvracajú. Iba Edita, predstierajúc pochopenie, sľubuje, že Stellu do chrámu dovedie.

Druhý obraz sa odohráva v zámockej kaplnke (ako 4. obraz). Vonku zúri búrka a bezradný Morris si vyčíta, že sa vrátil domov bez Stelly. Po Stellu a farára posielal sluhu Tomáša. Zrazu začuje Editin smiech. Zavolá ju dnu a z jej nejasných posunkov zisťuje, že farár je v dedine, no Stella už nie. Morris tuší strašnú pravdu a Edita mu opäť vmetie do tváre smrť svojho milého. Napokon sa priznáva, že Stellu zaviedla do Chrámu mŕtvych, ktorý sa v búrke iste zrúti. Morris Editu inzultuje, no zrazu sa ozve zvonček z prístroja. Zjaví sa Stella, ktorá sa z chrámu lúči so životom. Spieva baladu *Bud' pozdravená, hrozná ty búrka* a nešťastný Morris v priamom prenose sleduje smrť milovanej ženy, aby vzápätí padol premožený srdcovým záchvatom. Edita triumfuje vo frenetickom smiechu: *Pomstena je smrť mojej lásky*.

---

<sup>56</sup> Strany klavírneho výťahu tretieho dejstva sú v rukopisnej kópii číslované od strany 1.

## Textová príloha 2: Obsah opery *Svitanie Ladislava Holoubka*<sup>57</sup>

**Prvé dejstvo:** Na dedine sú hody. Ľud oslavuje bohatú úrodu, ďakuje Bohu a prosí, aby ho zbavil krivdy a vyslobodil z otroctva cudzích pánov. V dedine sa objavujú dve mestsky odeté postavy – notár a vládny emisár. Ten notárovi vysvetľuje plán uhorskej vlády, ktorá chce vyst'ahovať deti z mnohopočetných slovenských rodín na Dolnú zem, kde by sa pri väčšom kuse chleba mali odnárodniť. Sľubuje im dokonca, že ich vláda dá na štúdiá a stanú sa pánmi. U žien a matiek, ktoré si rozhovor pánov vypočuli, tento zámer budí rozhorčenie a hrôzu. Iba opilcovi Suroviakovi sa vládny plán pozdáva. Richtár dedinčanov utešuje, lebo v prípade neuposlušnosti tuší kruté vládne protopatrenia. Deti sa medzitým zabávajú a napriek stiesnenému pocitu sa k nim napokon pridáva celá dedina. Tanec a veselie preruší hajdúch, ktorý oficiálne oznamuje vládny zámer odovzdať deti na prevýchovu na Dolnú zem. Ľud neupokojí ani richtárovo utešovanie a utieka sa k Bohu s modlitbou. Paholok prináša správu, že vojsko je za humnami. Veliteľ vojska pyšne oznamuje, že každý, kto má viac ako päť detí, musí zvyšné deti odovzdať. Nasleduje srdcervúca scéna, keď veliteľ číta čísla domov, ktorých sa kruté nariadenie týka. Sú medzi nimi i dvanásťročný Paľko a desaťročná Marienka. Vojaci deti naložia na voz a odchádzajú. Plačúci ľud prosí Boha o spravodlivosť a utešuje sa v očakávaní slobody, ktorá iste raz príde.

**Druhé dejstvo:** Uplynulo desať rokov. Na brehu veľkej rieky sedí starý prievozník – Slovák z Hornej zeme. Už dvadsať rokov slúži v cudzine, sníva o rodnej hrude, no už nemá síl vrátiť sa. Prichádza emisár s notárom. Nepozorovane si vypočujú clivú pieseň prievozníka a patrične okomentujú prievozníkovu nevďačnosť, takú typickú pre ľudí z jeho kraja – napriek zárobku a blahobytu mu stále srdce „stekom zmiera“. Emisár ďalej hovorí o Paľovi, z ktorého je rúči mládenec žijúci v kolónii spolu s ostatnými deťmi z Hornej zeme. Podobne ako ostatní, ani Paľo rodnú reč nezabudol, navyše „kotrbu má tvrdú ako skala.“ Úradníci sa napokon zhodnú, že Paľovi i ostatným vybijú rebelantstvo z hlavy iba korbáčom. Notár sa lúči s emisárom a odchádza sprevádzaný prievozníkom na druhý breh. Scéna spustne, iba rieka sa majestátne valí krajinou. Zrazu sa objavujú dve postavy – je to Paľo a Marienka, deti z dediny, ktoré medzitým vyrástli a zaľúbili sa do seba. Obaja ušli z kolónie a snažia sa dostať domov, Marienku však útrapy cesty pomaly zmáhajú. Paľo ju utešuje s poukazovaním na ich lásku a krásnu budúcnosť v lepších časoch, keď „voľný bude národ i ich láska.“ Obaja si v duete vyznávajú lásku. Prichádza prievozník, je dojatý osudom utečencov, ktorí mu pripomenuli rodný kraj a sľubuje, že ich prevezie zadarmo. Chce však, aby sa prezliekli a previesť ich chce po jednom, kvôli menšiemu nebezpečenstvu. Marienka teda osamie na brehu – musí totiž čakať na šaty prievozníkovej dcéry. Pozerá za vzd'afujúcim sa Paľom a prosí Boha o ochranu. Náhle sa objavuje emisár. Je rád, že našiel Marienku samu a núka jej život v blahobyte, keď sa mu oddá. Keď sa jej ten snaží zmocniť, Marienka ho sotí a emisár padá do rieky, kde sa utopí. Prichádzajúci prievozník otcovsky objíma plačúcu Marienku, no nedokáže zabrániť, aby ju prichádzajúci strážnici neodviedli.

**Tretie dejstvo** sa odohráva v zbojníckom tábore. Chlapi si pochvaľujú slobodný život a chystajú sa do boja proti utlačovateľom. Družinu vedie Paľo, ktorý sníva, že oslobodí všetkých z kolónie i svoju stratenú milú – Marienku. Dobrovoľníci privádzajú prievozníka i jeho dcéru Katku, ktorí sa pridávajú k družine. Prievozník oznamuje, že Marienku za útek uväznili. Paľo sa teda rozhoduje – ráno zaútočia na kolóniu a v árii predpovedá svojim druhom šťastie a víťazstvo. Premena: Mišo a Peter, ktorí ostali strážiť tábor, s úzkosťou očakávajú výsledok boja. Zrazu uvidia žiaru – to horí

<sup>57</sup> Obsah opery je spracovaný podľa klavírneho výťahu, nachádzajúceho sa v archíve Slovenského národného divadla v Bratislave.

kolónia. Na rieke zbadajú lode označené víťaznou zástavou. Všetci vítajú Paľa s druhmi. Ten oznamuje víťazstvo nad zotročiteľmi, ktorí, vidiac beznádejnosť svojho odporu, sami zapálili kolóniu. Všetci oslavujú hrdinu Paľa a jeho lásku k Marienke i otčine. Prievozník prosí o odpustenie za dlhú službu u utlačovateľov. Marienka vyzýva k láske a svornosti a svojmu národu prorokuje krásnu a svetlú budúcnosť. Všetci cítia, ako sa v lúčoch ranného slnka prebúdzajú vlasti. Mohutným zvolaním „Svitanie“ opera končí.

### **Textová príloha 3: Obsah opery *Túžba* Ladislava Holoubka<sup>58</sup>**

**Prvé dejstvo:** Na lavičke pred chalúpkou v lese sedí Eva a myslí na svoju nebohú mamičku, pozerajúc pri tom na ružový ker, ktorý tam jej matka kedysi zasadila. Jej žiaľ je umocňovaný nádvankami macochy a jej dcéry Margity – i dnes sa na ňu vyrútili a chcú jej i ružičku vytrhnúť. K domčeku prichádza cigánka. Doniesla nožnice, ktoré jej ráno dali do opravy. Keďže nepozná pomery v dome, líška sa nielen macoche a Margite, ale aj Eve. Táto ju však odmieta a cigánka ju za to preklína. Eva však verí v Božiu spravodlivosť a cigánkinej kliatby sa nebojí. Dúfa, že prichádzajúci vlastný otec sa jej zastane, no otec, síce dobrý človek, je slaboch a nevie si so ženami poradiť. Ich hádku preruší prichádzajúci drevorubač, ktorý hovorí, že v blízkej hore privalil jedného chlapa strom a že mu treba pomôcť. Otec ide pomáhať odniesť nešťastníka. Ženám to príde vhod, vyhodí Evu z chalúčky a samé sa idú dnu sa najesť. Evička nemá nikoho, len nemému, krásnemu kvetu sa môže požalovať. Tu začuje pesničku približujúceho sa potulného speváka. Jeho milá bezprostrednosť a dobrosrdečnosť Evu tak zaujme, že po chvíľke sa mu zdôverí so svojim trápením. Vrávi mu o svojej zomrelej mamičke, o otcovi, ktorý sa druhý raz oženil a adoptoval macochinu dcéru. Napokon Eva ukáže spevákovi svoju jedinú radosť – ružičku. Spevák si spomenie na princa z ďalekého hradu, ktorý je povestný svojou láskou k ružiam. Eva si zmyslí, že by mohla ísť k princovi na hrad slúžiť a ružičku na hrad vziať, tam ju zasadiť a pokojne žiť. Prosí speváka, aby to princovi povedal a prišiel jej nazad oznámiť, či princ súhlasí. Spevák jej to sľúbi a hneď sa aj so svojou pesničkou vyberie na princov hrad. Eva od únavy a od hladu na lavičke pri ruži zaspí. Sníva sa jej o ružičkách a o princovi, ktorý sa nad ňu nakláňa, akoby ju chcel pobožkať. V tom zahrní výstrel – Eva zazrie blížiacich sa lovcov, utečie však pred nimi do svojej komôrky. No medzi lovcami je práve princ. Ten zazrie krásnu ružu a je ňou celý očarený. Svedkom jeho nadšenia je z práce sa vracajúci ľud a Margita s cigánkou a macochou, ktorá, keď začuje, že krásny lovec je princ, predstaví mu Margitu ako pestovateľku ruže. Princ je aj Margitou očarený a dáva macoche návrh, že ružu kúpi a Margitu si vezme na hrad ako záhradníčku. Macocha po predstieraných rozpakoch privoľí a princ si odnáša na hrad nielen krásnu ružu ale i Margitu, ktorá sa už vidí byť kráľovnou.

**Druhé dejstvo:** Margita vládne na hrade ako veľmi prísna – hoci kvetom nerozumejúca – záhradníčka. Tým najviac trpia dvaja hlavní záhradníci, ktorí v ružovom salóniku vzájomne nariekajú, ako ich Margita preháňa – teraz nariaďuje zasadiť „svoju“ ružu ešte do krajšieho kvetináča a priniesť bielym závojom zahalenú pred kráľovský trón. Po odchode záhradníkov sa Margita líška princovi a zvädza ho k bozku. Ten nakoniec podľahne a Margitu pobožká. Svedkom tohto bozku je prichádzajúci Veľkňaz. Ten princa vystríha pred Margitou, ku ktorej cíti nedôveru. Pripomína mu prísny zvyk, podľa ktorého on sám mu má princovi vyhládať nevestu. Princ sa chvíľu ovláda, no je už príliš očarený Margitou a nakoniec sa sprotiví. Veľkňazovi, nedbá na jeho

<sup>58</sup> Obsah opery je prevzatý z premiérového bulletinu SND z roku 1944.

hrozby – naopak, posielala Margitu obliecť sa do svadobných šiat, lebo chce mať svadbu ešte dnes. Margita poslúchne a víťazoslávne odchádza. Princ nariaďuje heroldom, aby vyhlásili v krajine, že pozýva ľud na svoj sobáš. Premena: V trónnej sále sa už zhromaždil pozvaný ľud a teší sa na slávnosť. Prichádzajú dvaja záhradníci, ktorí splnili rozkazy Margity. Nesú vo veľkom kvetináči bielym závojom zahalenú ružu. Prichádza slávnostný sprievod a ľud jasá, keď sa objaví svadobný pár. Princ predstavuje Margitu a prosí kňazov (medzi ktorými však niet Veľkňaza), aby kráčali do chrámu a začali obrad. Oni však odmietajú, lebo Veľkňaz im to zakázal. Ľud sa čuduje, princ je rozčúlený, Margita zúri a začne sa kňazom vyhrážať. Do siene pribehne strážca, ktorý hlási, že sa blíži veľká búrka a že Veľkňaz práve v tejto chvíli kvôli hriešnej žene opúšťa krajinu. Veriaci ľud je tým nesmierne rozrušený a nazýva Margitu diabolicou. Princ sa jej zastáva a vraví, že žena, ktorá vypestovala taký krásny kvet, môže byť len anjelom. Stiahne závoj z kvetináča, no na všeobecné zdesenie odhalí iba trňový pahýľ. Ľud v tom vidí božie znamenie, no princ ešte stále váha. Tu však spomedzi ľudu vystupuje spevák a povie princovi všetko o Evičke. Princ konečne chápe, že sa stal obeťou podvodu a zavrhuje Margitu. Vonku už zúri búrka. Margita plná jedu a nenávisťou vybieha na balkón, nadáva všetkým a napokon v hneve chce všetkých prekliť, no je zasiahnutá bleskom a padá cez hradný múr do hlbiny. Princ, ktorý stojí blízko nej, ostane ležať omráčený, no po chvíli sa však spamätá a sľubuje, že vyhladá Evičku aj Veľkňaza a všetko napraví.

**Tretie dejstvo:** Macocha doma usporiada prisľúbenú bohatú hostinu. Je tu aj cigánka a otec. Ľud si však vyčíta, že zamľčal princovi pravdu. Trochu ho rozveselí cigánka, hádajúca z rúk, no nálada sa zasa pokazí, keď sa objaví drevorubač, podopierajúci neznámeho mnícha. Nevidno mu do tváre, lebo je zahalená kapucňou. Drevorubač vraví, že ho našiel vysileného v lese a prosí, aby ho gazda nechal v chalupe sa vyspať. Macocha odmieta, no Eva ho vedie do svojej izby, vraviac, že ona sa vyspí aj na sene. Je už neskoro, aj ľud sa poberá. Zostávajú len macocha s cigánkou a popíjajú víno, ktoré nakoniec zmôže aj ich jazyky. Takto ich nachádzajú princ, spevák a lovci, nesúci ružu. Dvaja z lovcov s údajným pozvaním od Margity ich odvádzajú na hrad, kde si odpykajú trest za svoje hriechy. Spevák radí skryť ružu, aj princ sa ukryje. Pozoruje, ako spevák vyvoláva z domčeka Evičku, ako jej oznamuje svoje dojmy z hradu a ako ju pripravuje na jeho príchod. Vidí tiež jej anjelskú krásu a z jej slov vycíti dobrotu a lásku. Spevák so svojou pesničkou odchádza a zanechá Evičku v sladkej nádeji, že všetko sa k dobrému obráti. Evička, ustatá na mieste, kde ružička kedysi rástla, zaspáva. Zasa sa jej sníva o krásnom princovi, lenže teraz skutočný princ prináša kvetináč so zahalenou ružou (pahýľom). Stavia ho na bývalé miesto a nakláňa sa nad Evu, akoby ju chcel pobožkať. Eva sa zobúdz, princ ju prosí o odpustenie a vraví, že ružička uvädla z trestu za jeho hriechy. Eva sťahuje závoj a princ žasne, lebo ruža je opäť krásna. Dojatý princ jej vyznáva lásku. Obaja nezbadajú, že vo dverách chalúčky sa objavil otec s neznámym mníchom. Princ vraví Eve, že pred ňou je schopný v prach sa pokoriť. „*A predo mnou?*“, pýta sa mních a dá dolu kapucňu. Je to Veľkňaz. Princ sa vrhá pred ním na koléná, prosiac o milosť. Tej sa mu dostane. Napokon princ prosí obidvoch o požehnanie, lebo si chce vziať Evičku za ženu. Otec je prekvapený, no Veľkňaz nie. Mal s Evičkou v jej izbičke rozhovor, z ktorého poznal, že ona je vtelená dobrotu a je presvedčený, že je schopná len pravej čistej lásky, a preto im požehnáva.

**Epilóg:** Na hrade v chráme je svadba. Ľud spieva chorál, znie organ. Zhynula náruživosť – čistá láska zvíťazila.

#### **Textová príloha 4: Obsah opery Čalmak Jozefa Rosinského<sup>59</sup>**

**Prvé dejstvo:** Marienka, richtárova dcéra, do ktorej je zamilovaný Martin, syn horára Sokola, je bohatá, zbožná a veselá dievčina. Túži po Martinovi a chce sa stať jeho ženou. Do života oboch milencov zasiahne zvesť, že sa chystá vojna proti Turkom, do ktorej sa povolávajú všetci zdraví a schopní muži. Radosť sa zmení v smútok. Ako ostatní, tak i Martin musí ísť do vojny. Pri rozlúčke posmeľuje Marienku, aby sa o jeho život nebála, že sa vráti, a budú obaja šťastní. Marienka sa utíši, no keď prídu Turci, ktorí špehujú, aby sa dozvedeli o vojenských prípravách a napadnú dedinu, nevie sa pred nimi ukryť. Je chytená a odvedená do pašovho háremu v parkanskej pevnosti. Martin, ktorý sotva odišiel z dediny, počuje trhavé zvonenie na poplach. Vráti sa späť, no vidí len skazu a pustošenie, ktoré Turci za sebou zanechali. Rozzúrený s valaškou v ruke hľadá Marienku, aby sa dozvedel, čo sa s ňou stalo. Od žida Icíka dostane správu, že jeho milú uniesli Turci. Zachvátený hnevom prisahá im pomstu.

**Druhé dejstvo:** Marienka je v parkanskej pevnosti, kde o ňu zápasia Hašanaga, vodca tureckých zbojníkov – martalúzov a Abdurahman, veliteľ jazdy. Boj medzi oboma vyvrcholí šablovým súbojom. Zatiaľ turecké tanečnice-alméhy – spolu s unesenými Slovenkami, medzi ktorými je i Marienka – cvičia tanec, ktorý má byť predvedený pri uvítaní veľkovezíra z Nových Zámkov. Počas cvičenia tanca sa objaví posol, ktorý prišiel pre vojenské pokyny. Paša prepustí dievčatá a ide sa s oboma vodcami poradiť do paláca. Marienka ostane sama. Zamyslenú ju objaví Martin, ktorý sa tajne dostal preoblečený v tureckých šatách do pevnosti. Spustia sa povrazom opevnením, vysadnú na kone, ktoré ukryl Martin medzi stromami a utečú. Keď paša podá vojenskú správu, vráti sa a rozkáže ďalej pokračovať v tancoch. Tu sa zistí, že Marienka chýba. Na to sa ozvú rohy tajnej stráže a pašovi hlásia, že dvaja jazdci uháňajú preoblečení do tureckých šiat smerom na sever. Nahnevaný paša vydá rozkaz špehov prenasledovať a dolapiť. Premena: Kým bola Marienka v pašovom háreme, život v rodnej dedinke spustol. I v horárni bolo ticho. Sokol, Martinov otec, odišiel do hory a jeho žena Eva ostala sama v dome. Ponorená do myšlienok modlila sa k Bohu, aby neopustil slovenský ľud. V noci za hrozného hromobitia sa Sokol vráti domov a prináša správu, že proti Turkom idú poľské vojská, a tak víťazstvo je v rukách kresťanov. Kým sa manželia rozprávajú, otvorí sa dvere a vstúpi Martin s Marienkou. V horárni zavládne znova radosť. Martin rozpráva, ako oslobodil Marienku, no radosť netrvá dlho – dvere sa rozletia a objavia sa Turci, ktorí ich prenasledovali. Všetkých poviažu, podpália horáreň a čo môžu, odnesú do Parkana.

**Tretie dejstvo:** Marienka, Martin a jeho rodičia sú v Parkane. Znova vzbĺkne medzi tureckými vodcami žiarlivosť o Marienku. Paša rozkáže Martina zabiť a jeho mŕtvolu hodiť do Dunaja. Popravu má previesť Hašanaga, ktorý Martina zo žiarlivosti pustí na slobodu, aby sa pomstil Abdurahmanovi, ak by on v súboji padol. Medzitým sa odohrá bitka, dňa 7. októbra 1683, ktorú Turci vyhrali. Na znak víťazstva paša usporiada hostinu, na ktorej odmení oboch vodcov. Kým sa turecké panstvo baví za bohatým stolom, kresťanské vojská sa znova rozostavia v šíky a s novými posilami Turkov porážajú. Po bitke na otvorenom poli spojené vojsko zaútočilo na pevnosť. Martinova družina vtrhne prvá do pevnosti, zviaže vodcov a pašu a vyslobodí starého Sokola a Evu z podzemných pivníc. A tak Martin v čestnom boji vydobyje slobodu nielen svojim rodičom, ale i Marienke, s ktorou sa vráti do rodičovskej horárne, vyrabovanej Turkami. Víťazstvom kresťanských vojsk zvíťazil slovenský hrdina (osoba historická) Martin Sokol.

---

<sup>59</sup> Obsah publikujeme podľa tlačeného libreta opery.

## DŽEZ V BRATISLAVE POČAS DRUHEJ SVETOVEJ VOJNY

**Yvetta Kajánová**

Katedra muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave

Po vzniku Slovenského štátu (Slovenskej republiky) nastúpila v rozhlasovom vysielaní aj v samotnej organizácii rozhlasu cenzúra a obmedzenia. Začali personálne čistky v rozhlase aj v hudobnom živote v duchu národného socializmu. Džez bol hudbou nepriateľských krajín a jeho vysielanie podliehalo cenzúre. Na Slovensku dominovala ľudová hudba, tango, valčíky, polky a hybridná podoba čardášového foxu. Vo vysielaní sa preferovala nemecká zábavná hudba. Vo väčších mestách na Slovensku sa pestovala opereta, ktorá sa pokladala za ideologicky neškodnú. Napriek nariadeniam vlády z mája 1939, kde sa hovorilo o zákaze participovať na hudobnom živote židovských a rómskych hudobníkov, vo vysielaní bratislavského aj prešovského rozhlasu účinkovali cigánske kapely Jožka Horvátha, Jožka Pihíka, Lajoša Bittóa, Arpáda Dunu, Maxiho Tatára, Františka Portelekyho.<sup>1</sup>

Cenzúra sa dala zneužiť aj na osobné záujmy niektorých hudobníkov, napríklad poloprofesionálny orchester Gejzu Šohára mal problém získať licenciu pre vystúpenia, pretože ho medzi bratislavskými hudobníkmi pokladali za konkurenciu a rivala, ktorý ich mohol ohroziť. V jeho orchestri hrávali Lucio Bosco, Vojtech Gabriel, Jozef Hlíza, Andrej Lieskovský, Pavol Polanský, Bohumil Slezák a ďalší.

Českí hudobníci museli odísť. Slovenskí študenti študujúci v Prahe, Juraj Berczeller a Gejza Toperczer sa museli vrátiť do svojich rodísk – Šiah a Košíc, ale po pripojení týchto miest k Maďarsku umelecky pôsobili v Budapešti. Bratislava trpela nedostatkom hudobníkov. Bol tu založený orchester Teodora Šebu-Martinského pre účely živého vysielania bratislavského rozhlasu podľa vzoru orchestra Jaroslava Ježka.<sup>2</sup> Ďalej tu bol orchester Studio Jazz Ladislava Faixa, fungujúci tiež pre potreby rozhlasu, v ktorom účinkovali Michal Karin-Knechtsberger, Ladislav Holoubek, Vojtech Gabriel. Z dobových záznamov vieme, že tento orchester vystúpil v roku 1941 na podujatí *Usmievavé Slovensko* vo veľkej sieni hotela Tatra v Bratislave. S orchestrom účinkovalo aj ženské trio Včielky a ako sólová speváčka vystúpila Magdaléna Schwingerová.<sup>3</sup> Prichádzali represálie. Ladislav Faix, pôvodne ako redaktor rozhlasu v Prahe, ktorý čítal nariadenie vlády o mobilizácii armády, bol zatknutý a odvolaný z postu

---

<sup>1</sup> ZELENAY – ŠOLTÝS 2008, 105.

<sup>2</sup> MATZNER – POLEDŇÁK – WASSERBERGER, 1983, 188.

<sup>3</sup> Drobné kultúrne zvesti. *Gardista* 3/22 (28.1.1941), 6.



dirigenta orchestra.<sup>4</sup> Túto pozíciu po ňom prevzal Janko Matuška. Orchester však v roku 1942 zanikol a hudobníci prešli do orchestra Ferdinanda Zischku.<sup>5</sup>

Na rozdiel od českých novín, kde sa objavovali útočné diskusie a ozývali rasistické názory proti jazzu, články publikované v slovenskej tlači mali skôr pozitívnu rétoriku, pretože všetky vystúpenia orchestrov mali povzbudiť a zabaviť publikum v strašných vojnových časoch. Výnimočne sa však objavili aj opačné názory, napríklad z pera Jozefa Hlavatého, podľa ktorého foxtroty kazia slovenskú ľudovú pieseň, alebo že džez je primitívny prejav bezduchého exaltovaného víťovho tanca (epileptika).<sup>6</sup> Novinári a teoretici si však mohli na pozadí vojnových udalostí dovoliť viesť diskusie, napríklad o tom, aká priepasť je medzi ľahkou a vážnou hudbou, ktoré nástroje vyvolávajú v džeze vzrušivý a dráždivý synkopický rytmus,<sup>7</sup> či je vhodné, aby bol džez rozhlasom šírený denno-denne, (stotožňovali ho totiž s akoukoľvek populárnou hudbou), ktorí súčasní skladatelia sa inšpirovali jazzom (Hindemith a Stravinskij).

## Hudobníci

Swing, ktorý reprezentoval dobovú džezovú populárnu hudbu, sa v Bratislave ako v mestskom prostredí, diferencoval podľa spoločenských vrstiev mládeže a študentov, profesionálnych rozhlasových orchestrov a kaviarní, kde sa mohlo improvizovať v malých jazzových ansámloch. Swing bol populárny najmä medzi mládežou a študentmi. Pod záštitou Združenia vysokoškolského študentstva (*Sdruženie vysokoškolského študentstva*) bol zostavený Orchester Združenia vysokoškolského študentstva Jána Ondruša (založený roku 1942).<sup>8</sup> Do jeho vedenia bol však nominovaný nemecký hudobník Ady Hellman, ktorý sa práve vrátil z Nemecka (1943) a Ondruš sa stal jeho zástupcom. S veľkým úspechom vystupovali v bratislavskej Redute (napríklad 6. marca 1943), v hoteli Tatra, ale aj vo Viedni a v iných mestách na Slovensku, kde hrali aj pre ranených vojakov. Vystúpenie v Redute avizovali noviny Slováč: *V sobotu 6. marca usporiada hudobné oddelenie Združenia vysokoškolského študentstva vo veľkej sieni Reduty kabaretný večer s bohatým programom, v ktorom sú zahrnuté zábavné zložky jazzovej huby (veľký jazz-orchester), vtipné výstupy 10 konferenciérov, tanec, step a komické scény. Po veľkom úspechu pri zájazde do Viedne prejavuje sa o vystúpenie hudobného súboru SVŠ veľký záujem aj u bratislavského obecnstva.*<sup>9</sup> Združenie vysokoškolského študentstva účinkovalo o pár týždňov aj v Banskej Bystrici a v Ružomberku pre

---

<sup>4</sup> FAIX 2018.

<sup>5</sup> MATZNER – POLEDŇÁK – WASSERBERGER, 1983, 188.

<sup>6</sup> HLAVATÝ 1942, 116.

<sup>7</sup> Slovo o ľahkej hudbe a Gregoriánskom chorále. *Gardista* 6/115 (21.5.1944), 16.

<sup>8</sup> ZELENAY – ŠOLTÝS 2008, 120.

<sup>9</sup> Kl.: Kabaret Hudobného oddelenia SVŠ. *Slovák* 25/49 (28.2.1943), 8.

ranených vojakov, noviny Slováč avizovali podujatie takto: [...] v pondelok 14. júna o 19.30 hod. vo veľkej dvorane Národného domu v Banskej Bystrici usporiada pod protektorátom župného predsedu HSLS a člena Štátnej rady Dr. Jána Balku veľký kabaret, na ktorom účinkuje zábavný a tanečný jazz-orchester SVŠ; diriguje A. Hellmann. Na programe sú imitácie členov Národného divadla, luna-trio, čmeliaci, spev, step, tance, scény, výstupy a konferenciéri. – na pozvanie Miestnej organizácie HSLS v Ružomberku príde kabaret Združenia vysokoškolského študentstva i do Ružomberka, kde pohostinne vystúpi vo dvorane Kultúrneho domu v utorok 15. júna [...].<sup>10</sup>

Súčasťou vystúpení orchestra Združenia vysokoškolského študentstva bolo aj dámske Luna Trio (1942), ako protipól mužského vokálneho tria Čmeliaci. Orchester Združenia vysokoškolského študentstva dal podnet pre vznik ďalšieho hudobného telesa – Orchestra Pracovného sboru národnej obrany, ktorý dirigoval Zdenko Hron-Mikula (1916–2012). Tento orchester miešal v repertoári swing, vojenský jazz, čardášový fox a ľudové piesne.

Keďže Slovenský rozhlas mal kvôli cenzúre limitované možnosti vo výbere repertoára aj hudobníkov, a orchestrov pre živé vysielanie bolo málo, roku 1942 bol založený Malý rozhlasový orchester, ktorého dirigentom bol Anton Matschek. Aj keď v Malom rozhlasovom orchestri boli k dispozícii stále platené miesta, miesta neboli obsadené, orchester trpel nedostatkom hudobníkov, a preto niektorí hudobníci hrávali na viacerých nástrojoch. Hrávali v ňom Vojtech Gabriel, Jaroslav Vycpálek, Ferdinand Zischka a aj 18-ročný bubeník Pavol Polanský (1925 – 2010).<sup>11</sup>

Džez v Bratislave bol teda zastúpený swingovými profesionálnymi a poloprofesionálnymi orchestrami, cigánskymi kapelami, ktoré hrávali aj swingový repertoár a malými combami, ktoré pestovali *jam session* v bratislavských kaviarňach. Inšpirácia pre hru v malých obsadeniach vychádzala od speváka, saxofonistu a klarinetistu Lucia Bosca (jeho dáta narodenia a úmrtia sú neznáme). Pôsobil v Kvintete Andreja Lieskovského<sup>12</sup> a v Malom rozhlasovom orchestri. Hrával swing v Taliansku, Miláne, s huslistom Maxom Springerom<sup>13</sup> a pravdepodobne absolvoval turné po Európe s Josephine Bakerovou predtým, než prišiel do Bratislavy. Ničivé následky vojny však zanechali stopy aj na hudobníkoch. Bosco zomrel pravdepodobne po vystúpení s orchestrom Rudolfa Bugu<sup>14</sup> v zábavnom podniku Múzeum, keď na budovu padla bomba amerických leteckých jednotiek (16. júna 1944). Karol Elbert po anexii Košíc Maďarskom prišiel o miesto vo Východoslovenskom národnom divadle, pretože orchester zanikol. Hrával v kaviarňach na strednom Slovensku takmer až

---

<sup>10</sup> Kabaret v prospech frontových vojakov v Banskej Bystrici. *Slovák* 25/134 (12.6.1943), 5; Kabarety. Pondelok, 14. júna. Turíce 1943. *Gardista* 5/136 (15.6.1943), 21.

<sup>11</sup> ZELENAY – ŠOLTÝS 2008, 124.

<sup>12</sup> MATZNER – POLEDŇÁK – WASSERBERGER, 1983, 188.

<sup>13</sup> MAZZOLETTI 2010, 87.

<sup>14</sup> ZELENAY – ŠOLTÝS 2008, 102.

do konca vojny, keď bol odvečený do koncentračného tábora v Osvienčime (1944).<sup>15</sup> Edith „Duca“ Fischerová, speváčka so židovským pôvodom pochádzajúca zo Slovenska, pôsobila v pražských súboroch Blue Music a Slavík combo (1937 – 1939). Pravdepodobne zomrela v koncentračnom tábore alebo emigrovala, pretože žiadna dobová literatúra sa o nej viac nezmieňuje. Pavlovi Polanskému, bubeníkovi v orchestri Združenia vysokoškolského študentstva a v Malom rozhlasovom orchestri pomohla náhoda, keď ho chceli transportovať do koncentračného tábora. Zastal sa ho vysokopostavený nacistu, prešporský Nemec Josef Poor, ktorý mal rád džez a navštevoval koncerty Malého rozhlasového orchestra.<sup>16</sup>

### **Džezové orchestre na podujatiach v Bratislave**

Na začiatku vojnových rokov sa ďalej usporadúvali podujatia, kde hrávali džezové orchestre. V apríli 1940 Zábavný výbor Slovenskej odborovej jednoty súkromných úradníkov so sídlom v Bratislave na Panenskej ulici č. 1, organizoval „zábavný a spoločenský večierok“ s vlastným džezovým orchestrom.<sup>17</sup> Na jar roku 1940 otvárali letnú záhradu v Rači (*Račištorfe v Kat. Kultúrnom dome Andreja Hlinku*), kde sa hral na majálese *náladový jazz*.<sup>18</sup> Miestne veliteľstvo Hlinkovej gardy (Bratislava 8) usporiadalo v nedeľu 7. júla *na Kolibe v Hlinkovom dome (bývalá Sokolovňa) veľkú letnú zábavu*, kde účinkovali *dve hudby: vojenský jazz a vlastná 40-členná kapela*. Z oznamu vyplýva, že aj Hlinkova garda v Bratislave mala svoju kapelu.<sup>19</sup>

V marci 1940 denne hrávala džezová hudba Berkiho (cigánska kapela, pozn. autorky) v reštaurácii „U Detvana“.<sup>20</sup> Keď sa organizoval Športový deň v Karlovej Vsi, na tanečnej zábave účinkovala džezová kapela.<sup>21</sup> V decembri 1940 sa konal Prvý národný ples, kde vystupoval orchester Studio Jazz Ladislava Faixa a cigánska kapela Jožka Pihíka.<sup>22</sup>

V auguste 1941 denne vystupoval *Rozhlasový jazz-orchester Hansa Knauera ... v reprezentačnom dome pre spoločenský styk a zábavu Múzeum*.<sup>23</sup> Na stránkach dobovej tlače sa objavujú nové mená hudobníkov, ako napríklad už spomenutý Hans Knauer, Josef Preschitz, ktorých doteraz neuvádza žiadna dostupná literatúra. V septembri 1941 sa v Bratislave organizoval *týždeň*

---

<sup>15</sup> SCHINDLER 2016.

<sup>16</sup> POLANSKÝ 2008.

<sup>17</sup> Zábavy – Večierky. *Slovák* 22/100 (27.4.1940), 7.

<sup>18</sup> Kat. Kultúrny dom Andreja Hlinku. *Slovák* 22/101 (28.4.1940), 16.

<sup>19</sup> Zábavy. *Slovák* 22/152 (29.6.1940), 14.

<sup>20</sup> *Slovák* 22/67 (20.3.1940) 6.

<sup>21</sup> Športový deň v Karlovej Vsi. *Slovák* 22/223 (19.9.1940), 8.

<sup>22</sup> Predpredaj vstupeniiek na I. národný ples v Bratislave. *Gardista* 2/90 (29.12.1940), 8.

<sup>23</sup> *Slovák* 23/197 (28.8.1941), 6. Podľa správy Knauer tu účinkoval aj v novembri 1941 o 22.00, napriek zákazu účinkovať po 21.00 hodine. *Slovák* 23/262 (13.11.1941), 2.

*Dunajského veľtrhu*, kde účinkoval orchester Knauera, ale aj cigánske kapely, hoci sa Cigáni pokladali za problémových hudobníkov: [...] *SND a kiná oboznamujú vidiek v Bratislave so svojimi druhmi umenia, ale oboznamujú aj so samostatnými modernými miestnosťami stánkov týchto druhov umenia. A potom lokály! Útulná Štefánka, priestranná Muzejka, alebo Astorka, pretiahla Luxorka, Metropolka i Carlton, miesta, ktorých mená sú známe po celom Slovensku, potom dancing Cercle, Blaha, Luxor, Taverna i večne preplnená Slovenská pivnica atd., atd. – všetko predstavuje dnes vidieku zabávajúcu sa Bratislavu. A predstavuje aj skvelý Knauerov veľkomestský jazz, alebo náladové hudby cigánskych kapiel Farkaša, Cibulku, Bittóa i ostatných primášov, ktorí tak pôsobivo vedia zahrať do uška [...]. Deň i noc podávajú vidiečanom nové a nové obrazy, ďalšie a ďalšie bohaté dojmy, ktoré oboznamujú s Bratislavou, zblížujú s ňou.*<sup>24</sup>

V októbri 1941 sa objavil inzerát v novinách *Slovák* so správou, že sa otvára *Etablissement Astoria* [...] so známou jazz kapelou E. Maroša.<sup>25</sup> Meno Emerich (Imrich) Maroš je v džezovej histórii tiež málo známe.<sup>26</sup> Na tanečnom večierku *slovenských akademičiek*, organizovanom pod čestným protektorátom pani Boženy Tukovej, manželky predsedu vlády Vojtecha Tuku, sa hral do tanca prvotriedny jazz. V duchu národného socializmu, avšak paradoxne vzhľadom na kozmopolitné črty džezu, sa na večierku akademičiek objavil v inzeráte nápis *Kroje sú vítané*.<sup>27</sup> Prvotriedny jazz sa hral aj v bratislavskej kaviarni Park,<sup>28</sup> ktorú *obecenstvo volalo zlatou kaviarničkou*.<sup>29</sup>

Okrem mien Knauer a Maroš sa v tlači objavilo aj meno Perschitz,<sup>30</sup> inde uvedené ako Preschitz,<sup>31</sup> ktoré je v slovenskej džezovej histórii neznáme, nespomína ho Igor Wasserberger<sup>32</sup> a ani Pavol Zelenay.<sup>33</sup> Podľa dobových tlačených notových materiálov z obdobia rokov 1925 – 1938, ktoré sú k dispozícii v Slovenskom národnom múzeu-Hudobnom múzeu, išlo o hudobníka Josefa Preschitza, o čom svedčia hudobniny obsahujúce pečiatky s iniciálami „J. V.“ ako aj s menom „Josef Preschitz“.<sup>34</sup>

---

<sup>24</sup> (r.c.) 1941, 6.

<sup>25</sup> *Slovák* 23/224 (28.9.1941), 6.

<sup>26</sup> ZELENAY – ŠOLTÝS 2008, 103, 104, 108, 117, 133.

<sup>27</sup> *Slovák* 23/259 (9.11.1941), 10.

<sup>28</sup> *Slovák* 23/279 (4.12.1941), 8.

<sup>29</sup> *Slovák* 23/279 (4.12.1941), 8.

<sup>30</sup> *Slovák* 22/2016 (11.9.1940), 9.

<sup>31</sup> *Gardista* 2/46 (5.11.1940), 7.

<sup>32</sup> MATZNER – POLEDŇÁK – WASSERBERGER 1990.

<sup>33</sup> ZELENAY – ŠOLTÝS 2008.

<sup>34</sup> „J. V.“ (Jaroslav Vycpálek) a „Josef Preschitz, Goethgasse Nr. 19, Bratislava – Pressburg“. Hudobný archív po hudobníkovi Ľudovítovi Galbavom (dar dcéry Jarmily Majerníkovej) z roku 2017. SNM-Hudobné múzeum, sign. MUS LXVIII 1013 – 1273.

Z dobových správ nie je vždy zrejmé, kedy ide o profesionálnu alebo poloprofesionálnu úroveň vystúpenia. Za profesionálne možno pokladať vystúpenie orchestra Odeon 12. novembra 1941 vo veľkej sieni Reduty, ktoré dirigoval Štefan Mózsi: *Bohatý program „VESELEHO VEČIERKA“ akcie „Usmievavé Slovensko“, ktorý bude v stredu 12. t. m. večer o 20. hod. vo veľkej sieni Reduty vyplnia hudbou: orchester Odeon, diriguje Štefan Mózsi, kapelník SND, dychová hudba SOJSÚ, diriguje J. Fabian a jazz. Sólo na husliach má Vl. Mózsi. Spievať bude Imro Gál, člen SND, a J. Švendtnerová. Účinkujú ďalej členky baletnej školy E. Fuchsovej-Lehotskej a ukrajinský tanečný súbor. V úlohe konferenciéra vystúpi usmievavý Parák.*<sup>35</sup>

Kaviareň Záhrada umelcov (pri Dunajskom moste, dnešná Umelka) bývala v roku 1942 otvorená denne od 17. do 19. hodiny, vtedy v nej znela salónna hudba, a od 19. do 22. hodiny pokračoval džezový orchester.<sup>36</sup> Od 1. septembra 1942 otvorila sezónu kaviareň Muzeum s veľkým varietným programom o 22. hodine, denne v nej hrával *prvotriedny jazz orchester*.<sup>37</sup> Hoci podľa úradnej vyhlášky z 15. októbra 1938 platilo obmedzenie nočných podnikov do 21. hodiny, boli aj výnimky. Aj keď bola vojna a od roku 1943 platil zákaz tancovania, zábavy a oslavy sa konali aj naďalej, napríklad pri silvestrovských oslavách koncom roka 1943: *Nelámte si zbytočne hlavu so silvestrovským programom. Akcia „Radosť z práce“ pripravila pre bratislavské obecnstvo veselú SILVESTROVSKÚ REVUE, ktorá bude mať svoju premiéru 31. decembra o 21. hod. vo veľkej sále Reduty. Príďte aj vy, z chuti sa zasmejete a dobre zabavíte. V celkom novom programe účinkujú naši poprední umelci na čele s Dibarborom a Zacharom, s Mutňanskou a Krištofom Veselým, ďalej jazz-orchester Slovenského rozhlasu a baletná skupina Ely Fuchsovej-Lehotskej.*<sup>38</sup> V roku 1943 sa konali posledné vystúpenia Orchestra Združenia vysokoškolského študentstva, ktorý účinkoval pre ranených vojakov v nemocnici na Šulekovej ulici v Bratislave.<sup>39</sup>

## Po oslobodení

Hneď po oslobodení, 13. mája 1945, účinkoval v Bratislave Orchester Gustava Broma spolu so slovenskými hudobníkmi.<sup>40</sup> Džezové kontakty medzi českými a slovenskými hudobníkmi sa tým obnovili po šesťročnej pauze. Komunistická strana Československa sa hlásila k džezu ako k forme zábavy, postupne však, najmä po roku 1948, prichádzali represálie spojené s označovaním džezu ako hudby imperializmu. Diskontinuita vo vývoji trvala prakticky až do roku 1989, s výnimkou obdobia

<sup>35</sup> -us-: [Inzerát]. *Slovák* 23/261 (12.11.1941), 6.

<sup>36</sup> *Gardista* 4/138 (20.6.1942), 8.

<sup>37</sup> *Slovák* 24/196 (29.8.1942), 6.

<sup>38</sup> Rozlúčka so starým rokom. *Slovák* 25/299 (31.12.1943), 5.

<sup>39</sup> (-r-) 1943, 2.

<sup>40</sup> Koncert 'v melódii a v rytme' v Bratislave. *Pravda* 25/118 (1945), 4.

1962 – 1968. Akékoľvek manažérske kroky sa v slovenskom jazze podnikli, nemali väčšiu podporu a prienik umelcov do zahraničia bol problematický až do roku 1989. Zlikvidovali sa kontakty a väčšina džezových hudobníkov, ktorí sa hlásili k národnostne zmiešaným koreňom, v roku 1968 emigrovala. Preferencia vážnej a národnej hudby v konflikte s kozmopolitnou hudbou spôsobila, že pojem „slovenský džez“ ešte v 90. rokoch minulého storočia vzbudzoval u niektorých džezmenov ironické úsmevy a pochybnosti.<sup>41</sup>

## POUŽITÁ LITERATÚRA

POLANSKÝ 2008. Čo Slovensko chcelo, to má. Rozhovor (20.9.2008). *.týždeň*. Dostupné na <<https://www.tyzden.sk/casopis/3286/co-slovensko-chcelo-to-ma/>> [cit. 21.9.2019].

Drobné kultúrne zvesti. *Gardista* 3/22 (1941), 6.

FAIX 2018. FAIX, Ladislav (heslo). Portál *Múzeum slovenskej populárnej hudby*. Dostupné na <<http://www.popmuseum.estranky.sk/clanky/digitalna-encyklopedia/menny-zoznam-osobnosti-a-suborov/faix--ladislav.html>> [cit 21.6.2018].

GÁLOVÁ 2012. Jana Gálová: Hudobné vysielanie slovenského rozhlasu v období 2. svetovej vojny. *Musicologica.eu* 1/2012 (12.5.2012). Dostupné na <<http://www.musicologica.eu/?p=576>> [cit. 21.9.2019].

*Gardista* 1 – 7 (1939 – 1945).

HLAVATÝ 1942. Jozef Hlavatý: Sťažnosť na ľahkú hudbu (Téma s variáciami). *Kultúra* 14/3 (1942), 116.

KOTEK – HOŘEC 1990. Josef Kotek – Jaromír Hořec: *Kronika české synkopy 1939-1961, II. Půlstoletí českého jazzu a moderní populární hudby v obrazech a svědectví současníků*. Praha: Supraphon, 1990.

KOURA 2016. Petr Koura: *Swingaři a potápky v protektorátní noci. Protektorátní swingová subkultura a její svět*. Praha: Akademie, 2016.

MATZNER – POLEDŇÁK – WASSERBERGER 1983. Antonín Matzner – Ivan Poledňák – Igor Wasserberger a kol.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I. Část věcná*. 2. vydanie. Praha: Supraphon, 1983.

MATZNER – POLEDŇÁK – WASSERBERGER 1990. Antonín Matzner – Ivan Poledňák – Igor Wasserberger a kol.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby III. Část jmenná – československá scéna*. Praha: Supraphon, 1990.

---

<sup>41</sup> Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-14-0681.

MAZZOLETTI 2010. Adriano Mazzeletti: *Il jazz in Italia. Volume secondo dallo swing agli anni sessanta*. Torino: EDT, 2010.

*Pravda* 25/118 (17.7.1945), 4.

(-r-) 1943. (-r-): Hudobné nešpory ranených vojakov. *Slovák* 25/111 (15.5.1943), 2.

(r.c.) 1941. (r.c.): Týždeň spoznávania sa. *Slovák* 23/204 (5.9.1941), 6.

*Slovák* 20 – 27 (1938 – 1945).

SCHINDLER 2016. Agata Schindler: *Maličká slzička. A Tiny teardrop*. Bratislava: Hudobné centrum, 2016.

ZELÉNAY – ŠOLTÝS 2008. Pavol Zelenay – Ladislav Šoltýs: *Hudba, tanec, pieseň*. Bratislava: Hudobné centrum, 2008.

## NOVÁ DOBA. PREMENY HUDOBNÉHO ŽIVOTA V BRATISLAVE PO DRUHEJ SVETOVEJ VOJNE

**Vladimír Z v a r a**

Katedra muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave

V staršej literatúre o dejinách Bratislavy sa obdobie po druhej svetovej vojne a obzvlášť po „Vítaznom februári“ 1948 zvyklo hodnotiť vysoko pozitívne, ako obdobie budovania, pokroku, „prudkého rozmachu“. Pokiaľ ide o hudobné dejiny Bratislavy (a vôbec Slovenska), takéto jednoznačne pozitívne hodnotenie povojnového obdobia pretrvalo v muzikologickej literatúre do veľkej miery až dodnes, a to vzhľadom na vtedajší nárast podpory hudobnej kultúry zo strany štátu, rozvoj hudobných inštitúcií a tvorivú produktivitu domácich skladateľov. Ani hudba a hudobníci však nežijú mimo spoločenskej reality a aj na nich v skutočnosti doliehala ťaživá a temná realita komunistickej diktatúry v Československu, ktorá sa začala v roku 1948. Nie iba v literatúre, výtvarnom umení a filme,<sup>1</sup> ale aj v hudbe prichádzalo k obmedzovaniu tvorivej slobody, k politickému „usmerňovaniu“ umelcov a zavedeniu cenzúry, k existenčným postihom tvorcov a k celkovej ideologickej inštrumentalizácii umenia zo strany moci.

Kultúrny život na strane ponuky aj dopytu výrazne ovplyvnilo politické vyrovnávanie sa s minulosťou, ktoré začalo bezprostredne po druhej svetovej vojne. To zahŕňalo „očistu“ verejného života od exponentov predchádzajúceho režimu, a v zmysle Košického vládneho programu z roku 1945 a dekrétov prezidenta Edvarda Beneša aj od „nepriateľských“ národností – etnických Nemcov a Maďarov. Politické účtovanie prebiehalo rôzne; nejednen bývalý ľudák si zachraňoval kariéru rýchlym vstupom do Komunistickej strany. Postihy boli neraz motivované vyslovene osobne, obzvlášť po vzniku „jakobínskeho“ inštitútu akčných výborov Národného frontu (NF) v roku 1948.

Roky po vojne však neboli iba rokmi vyrovnávania sa s minulosťou a politického boja. Boli tiež naplnené úľavou a radosťou z toho, že vojna sa skončila, a nádejou na lepší svet. Bratislavčania vyhľadávali viac než inokedy zábavu a rozptýlenie, k čomu neodmysliteľne patrila hudba. Znela v kaviarňach, na záhradných tanečných zábavách či školských slávnostiach. Kvôli nedostatku elektrickej energie úrady na začiatku roku 1946 zakázali usporadúvanie plesov a tanečných zábav, ale reklamy v novinách, pozývajúce na reprezentačné plesy v bratislavskej Redute, nesvedčia o tom, že by sa tento zákaz striktno dodržiaval.<sup>2</sup> „Letela“ swingová a sweetová hudba, pričom v domácej populárnej hudbe sa objavovali aj ozveny vtedy obľúbených vojenských a partizánskych piesní sovietskych osloboditeľov. Napokon, aj medzi prvými koncertmi, ktoré po vojne zorganizovala Hudobná komora, boli vystúpenia sovietskych súborov piesní a tancov (obr. 1).

---

<sup>1</sup> Z novej literatúry k problematike porovnaj KUSÁ 2019; MARUŠIAK 2001; KOPAL 2018.

<sup>2</sup> ZELENAY – ŠOLTÝS 2008, 136.





Obr. 1 Plagát z roku 1946.  
Reprodukcia: KOKLESOVÁ 2019.

### „Viacere rodiny odišli“

V rokoch po druhej svetovej vojne sa v Bratislave značne zmenila ponuka v oblasti hudobného života. Najprv sa však pristavme pri téme zmien v štruktúre obyvateľ'stva v povojnovej Bratislave, čiže aj v štruktúre hudobného publika a nositeľov hudobných aktivít. Ján Fischer zmeny v povojnovom období spätne glosoval týmto spôsobom:

„[...] naša opera [Opera Slovenského národného divadla] nemala núdzu o obecnosť. Po vojne sa obyvateľ'stvo hlavného mesta Slovenska značne zmenilo. Opera zdanlivo niečo stratila: odišli viaceré nemecké a maďarské rodiny a na druhej strane prišli sem z celého Slovenska noví ľudia, pre opernú kultúru nováčkovia. A toto nové obecnosť, tá nová, mladšia, dedinská, zdravá Slovač, vedy a kultúrychtivá, ukázala sa ako vďačná masa i pre operné a hudobné umenie. Nie ani tak už kultúrnou výškou, ale skôr úprimným nadšením a oddanosťou. Tí, ktorí žili predtým na dedinách a v mestečkách a nepoznali hudbu javiskovú, chceli zameškané dohoniť. Nie div preto, že operný repertoár nemusel byť široký, pre sezónu stačilo 13 – 16 oper.“<sup>3</sup>

<sup>3</sup> FISCHER 1960, 206.

Formulácia, že z Bratislavy po vojne „odišli viaceré nemecké a maďarské rodiny“, sa vo svetle historických faktov javí ako nemiestny eufemizmus. Z Bratislavy odišla, respektíve bola vyhnaná veľká časť Bratislavčanov, hovoriacich po nemecky a po maďarsky. V zmysle Košického vládneho programu a dekrétov prezidenta Beneša boli osoby nemeckej a maďarskej národnosti v Československu po vojne zbavené občianstva a upierané im boli individuálne aj kolektívne práva, vrátane práva na menšinovú kultúru. Zatiaľ čo veľká časť bratislavských Nemcov odišla ešte pred príchodom frontu, Maďari zväčša ostali a boli následne v rokoch 1945 – 1948 vystavení perzekúcii zo strany československého štátu, vrátane konfiškácie majetku, internácie a núteného vyst'ahovania.<sup>4</sup>

Po transportoch bratislavských Židov do vyhladzovacích táborov počas druhej svetovej vojny tak mesto po vojne prišlo o ďalšiu významnú časť svojej kultúrnej verejnosti, ktorej návyky a záľuby sa formovali po desaťročia či dokonca stáročia.<sup>5</sup> Po bratislavských Nemcoch a Maďaroch neostali iba prázdne miesta v divadle, koncertných sálach a kaviarňach, ale ich absenciou sa tiež redukoval hudobný život, pokiaľ ide o profesionálnu hudobnú interpretáciu, ako aj o aktivity a vystúpenia hudobných spolkov. Nemecké kultúrne aktivity, ktoré za Slovenského štátu zaštiľovali spolky podporované z Ríše aj zo strany slovenskej vlády – *Deutscher Musikverein, Deutscher Theaterverein* – po oslobodení zanikli. Aj pokiaľ ide o hudobné aktivity maďarskej komunity v Bratislave, v rokoch 1945 – 1948 boli prakticky úplne ochromené. Spevácky spolok Bélu Bartóka (*Bartók Béla Dal-egyesület*), ktorý bol založený v roku 1931 a ktorého vysokú umeleckú úroveň potvrdzujú recenzie v miestnej maďarskej, nemeckej aj slovenskej tlači, naposledy vystúpil 20. mája 1943 v Dóme sv. Martina. Ďalší plánovaný koncert v roku 1944 už bol zakázaný a po vojne, 14. augusta 1945, úrady definitívne ukončili činnosť spolku, nesúceho meno veľkého maďarského skladateľa a známeho odporcu fašizmu a nacizmu, pričom majetok spolku skonfiškoval štát.<sup>6</sup>

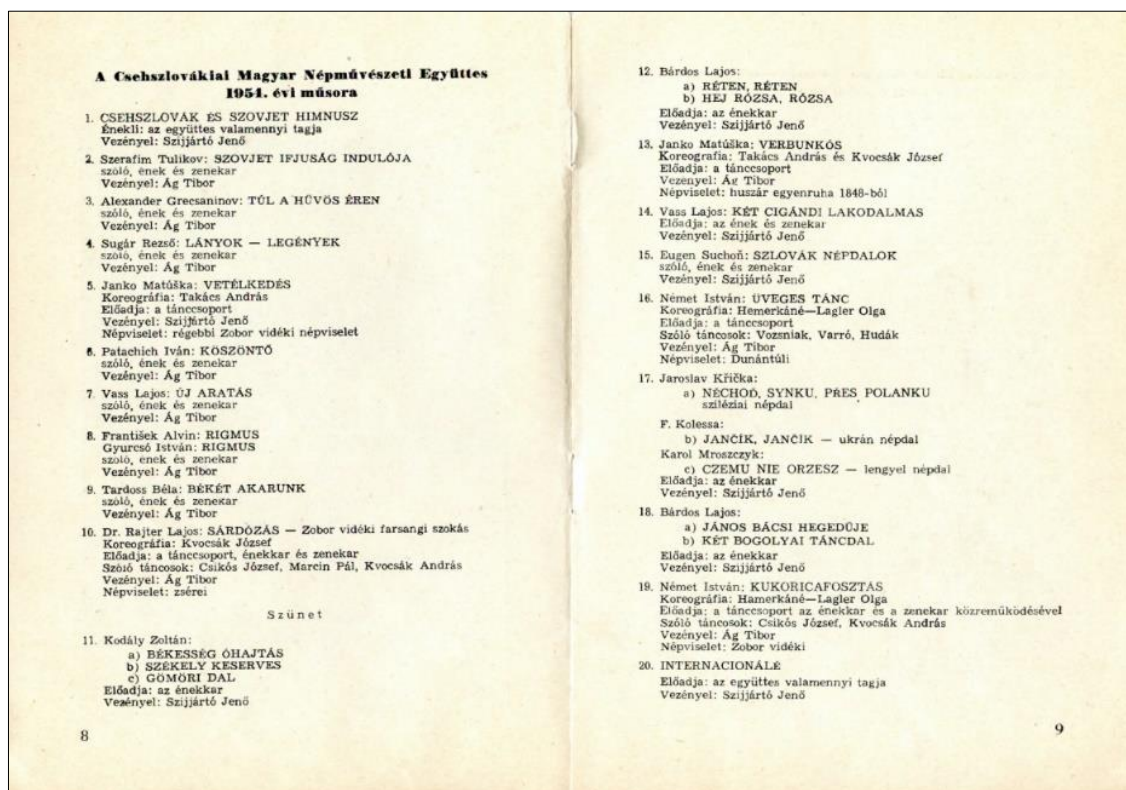
Keď nová komunistická vláda v roku 1948 prinavrátila Maďarom možnosť získať československé občianstvo a určité menšinové práva, postupne sa začal obnovovať aj ich kultúrny život. Zásadne zmenený bol však rámec, v ktorom sa to dialo, keďže totalitný režim – a toto konštatovanie sa, samozrejme, netýka len Maďarov – kultúrne a vôbec voľnočasové aktivity obyvateľstva síce umožňoval a podporoval, ale zároveň chcel mať nad nimi a ich obsahom úplnú kontrolu. Uchovávanie maďarských tradícií pod dohľadom štátnej moci sa dialo od roku 1949 na pôde zväzu Csemadok (*Csehszlovákiai Magyar Dolgozók Kultúregyesülete* – Kultúrny zväz Maďarov v Československu), v rámci ktorého popri profesionálnom folklórnom súbore Népes (*Csehszlovákiai Magyar Népművészet* *Együttes* – Ludový umelecký súbor Maďarov v Československu) vznikla sieť hudobných súborov a krúžkov a viacero prehliadok a festivalov maďarskej kultúry. Maďarské kultúrne dianie sa

<sup>4</sup> Porovnaj VADKERTYOVÁ 2006; PÖSS – TAKÁČ 2003.

<sup>5</sup> Porovnaj LASLAVÍKOVÁ 2020, 116 – 118.

<sup>6</sup> POPÉLY 1982, 58, 60.

sústred'ovalo najmä do regiónov južného Slovenska, aj keď Bratislava bola dejiskom niektorých dôležitých vystúpení maďarských súborov, ako bola premiéra celovečerného programu súboru Népes v Slovenskom národnom divadle (SND) 25. apríla 1954 (obr. 2) demonštrujúca maďarské tradície v novej konštelácii, s akcentom na ľudovosť, slovensko-maďarskú vzájomnosť a lojalitu česko-slovenských Maďarov voči štátu.



Obr. 2 Program súbtoru Népes, premiérovany v SND roku 1954.<sup>7</sup>

## „Demokratizácia kultúry“

Bratislava zaznamenala úbytok obyvateľov navyknutých na kultúrne dianie mestského typu, koreniace v meštianskej kultúre 19. storočia. Na druhej strane sa Bratislavčanmi po tisícoch stávali Slováci z iných častí krajiny, čo súviselo so skokovým nárastom počtu ponúkaných pracovných miest najmä v priemysle, ale aj v iných odvetviach. Zároveň sa začala rodiť „veľká Bratislava“: okolité obce sa po administratívnej, ekonomickej a sociálnej stránke stávali súčasťou metropoly, čo postupne menilo sociokultúrnu štruktúru a spôsob života ich obyvateľov a zintenzívňovalo ich účasť na kultúrnom dianí v meste.

Prevažne mladí Slováci, prichádzajúci do Bratislavy po druhej svetovej vojne, sa v duchu dobového ideologického naratívu stali protagonistami „novej doby“ a zároveň vytvorili dôležitú

<sup>7</sup> Archív Maďarov na Slovensku – Fórum inštitút pre výskum menšín (pozostalosť Pavla Viczaya).

cieľovú skupinu projektu „demokratizácie kultúry“, ktorý postuloval už Košický vládny program a ktorý po roku 1948 zahŕňal veľmi výrazný komponent indoktrinácie prostredníctvom umenia. „Ľudovodemokratická“ koncepcia hudobného života bola založená na špecifickej zmesi či fúzii „vysokého“ umenia – symfonického, operného a baletného repertoáru – s folklórom a folklorizmom, ako aj na komplementarite profesionálneho a amatérskeho pestovania hudby.<sup>8</sup> Dôraz sa kládol na „ľudovumeleckú tvorivosť“, ale tiež na sprístupňovanie (miestami až nanucovanie) profesionálneho, „vysokého“ umenia „pracujúcemu ľudu“, najmä robotníkom. Táto koncepcia odrážala snahu dokonat' deštrukciu starých sociokultúrnych pomerov a vyšľachtit' „nového človeka“.<sup>9</sup> Pokiaľ ide o hudobné dianie na Slovensku, najintenzívnejšie sa tieto snahy premietli práve do bratislavského hudobného života.

Profesionálne štátne hudobné inštitúcie na čele so Slovenskou filharmóniou (SF), zriadenou Zákonom o SF, prijatým SNR dňa 18. decembra 1948, naplňali po roku 1948 heslo „umenie pracujúcim“ aj tým spôsobom, že na koncerty a na operné a baletné predstavenia privádzali – v spolupráci s Revolučným odborovým hnutím (ROH) a Československým zväzom mládeže (ČSM) – robotníkov, poľnohospodárov a mládež. SF už vo svojej prvej sezóne 1949/1950 odohrala 13 koncertov pre študentov (z celkového počtu 61). Od roku 1959 bývali v Redute pravidelné výchovné koncerty so sprievodným slovom. Od sezóny 1954/1955 uvádzala SF „koncerty pre závody“ – ako nedeľné matiné, neskôr, od 1960, v utorok a v stredu večer (raz do mesiaca). Súbor, zbory a orchestre vystupovali tiež priamo na pracoviskách, a to hlavne v prvej polovici 50. rokov. Filharmonikov bolo možné počuť hrať v jedálni závodu Kablo či v kultúrnom dome v Rači, pri príležitosti „úspešného ukončenia letných prác“ na tamojšom Jednotnom roľníckom družstve. Konali sa vystúpenia pre príslušníkov ľudovej armády, ale tiež na stredných školách a vo vysokoškolských internátoch (SF opakovane zavítala do vysokoškolského internátu v Horskom parku).<sup>10</sup>

V období po februári 1948 nebol typickým prejavom hudobného života klasický koncertný cyklus, ale skôr to, čomu dnes hovoríme *event*: jednotlivé podujatie, obracajúce sa na početné a rôznorodé publikum, s aurou jedinečnosti a s výrazným prvkom prelamovania tradičných kultúrnych modelov a hraníc. Ako príklad môžu poslúžiť koncerty v továrňach a vystúpenia na vojenských cvičiskách, ale napríklad aj spektakulárne uvedenia opier v amfiteátri pod hradom Devín: 21. júna 1959 Smetanova *Libuše* (obr. 3), 17. júla 1960 Suchoňov *Svätopluk*.<sup>11</sup> Veľkými eventmi boli tiež folklórne programy a festivaly. V tejto oblasti sa do dejín zapísalo prvé vystúpenie Slovenského

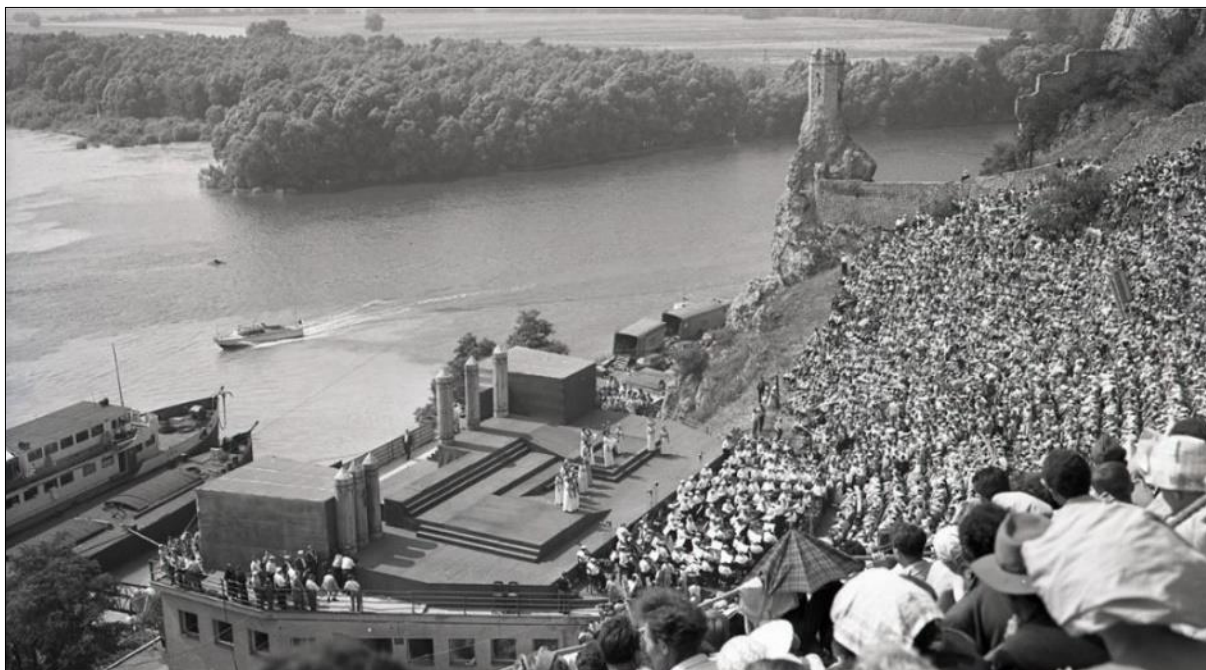
<sup>8</sup> Bližšie k problematike MACEK 2006.

<sup>9</sup> K tomuto konceptu pozri ZAJAC 2020, 59 – 60. V oblasti hudobného života prináša cenné podnety k danej téme publikácia: FROLOVA-WALKER – WALKER 2012.

<sup>10</sup> RAJTEROVÁ 2009, 68 – 71.

<sup>11</sup> *Svätopluk* sa uvádzal aj na nádvorí Bratislavského hradu, a to v roku 1970, pozri BLAHYNKA 2010.

Ľudového umeleckého kolektívu (SĽUK) pod Zvolenským zámkom dňa 29. augusta 1949, známe ako Prvý program SĽUK-u, ku ktorému hudbu napísal Alexander Moyzes a ktoré na Slovensku odštartovalo tradíciu veľkoformátového štylizovaného „scénického folklóru“ na spôsob sovietskeho hudobno-tanečného súboru Igora Alexandroviča Mojsejeva. Moyzes neskôr zaradil dva tance zo svojej hudby k Prvému programu SĽUK-u do orchestrálnej suity *Tance z Pohronia*, ktorá mala premiéru v podaní SF a dirigenta Ľudovíta Rajtera v Redute dňa 24. mája 1950.



Obr. 3 Predstavenie Smetanovej opery Libuša v amfiteátri pod hradom Devín.  
Foto: Archív TASR, autor K. Cích.

Ako za Slovenského štátu,<sup>12</sup> tak aj v dobe po februári 1948 sa hudba stávala súčasťou oficiálnych festivít vrátane osláv štátnych sviatkov ako bol Prvý máj či výročie Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie a iných politických príležitostí. S príspevom hudby sa nielen v spravodajskom filmovom magazíne „Týždeň vo filme“, ale aj v rámci živých hudobných vystúpení vo verejnom priestore navodzoval (inscenoval) efekt akejsi euforickej karnevalizácie každodennej reality, v rámci ktorej akoby sa odražité svet „folklórnych“ pásiem prelínal do bežného života (obr. 4).<sup>13</sup>

Pekný príklad spomínanej karnevalizácie reality predstavuje zapojenie hudby do volieb. Historická fotografia zachytáva momentku z volieb do národných výborov v máji 1954 (obr. 5):

<sup>12</sup> Pozri príspevok Branka Ladiča v tomto zborníku.

<sup>13</sup> Pojem „karnevalizácia“ použil ako prvý Michail Bachtin, podľa ktorého bol stredoveký karneval oslobodzujúcim sociálno-kultúrnym fenoménom, založeným na spontaneite, prevracajúcej a rozrušujúcej sociálne hierarchie. „Karnevalizácia“ v stalinskom období nie je skutočne spontánna; domnelá spontaneita je tu plánovite inscenovaná a „karnevalizácia“ sa tak javí ako nástroj ideológie a propagandistická technika.

kvázi-spontánne vystúpenie študentov Hudobnej fakulty VŠMU pred volebnou miestnosťou. Fotografia, na ktorej spoznáваме okrem iných študenta herectva Štefana Kvietika (druhý dospelý sprava) či napríklad moju mamu – vtedajšiu študentku spevu Milicu Mačuhovú (prvá ženská tvár zľava), zachytáva takú bohatú škálu výrazov tváre a postojov, že by si zaslúžila rozbor na spôsob Foucaultovej analýzy Velázquezových *Dvorných dám*.<sup>14</sup> Rozpačitá veselosť a evidentné zmiešané pocity niektorých účinkujúcich však nemenia nič na fakte, že máme pred očami rituál, ktorého „základným zmyslom je potvrdiť príslušnosť ku kolektívnej štruktúre“ a ktorý sa má spolupodieľať „na konštruovaní pocitu a predstavy kolektívnej identity účastníkov rituálu“.<sup>15</sup> Voľby s jednotnou kandidátkou Národného frontu neboli súťažou ideí a nepredpokladali individuálne uvažovanie a rozhodovanie. Inscenovali sa ako veselica na počesť „historického víťazstva pracujúcich“ a jeho žia-rivých zajtrajškov a manifestácia kolektívnej identity – „jednoty ľudu“.



Obr. 4 Vystúpenie súboru Lúčnica na Hviezdoslavovom námestí pred Slovenským národným divadlom dňa 1. mája 1950.  
Foto: Archív TASR, autor J. Teslík.

### **Premeny dramaturgie**

Aj dramaturgia koncertného a hudobno-divadelného diania, ktoré sa odohrávalo na obvyklých miestach, v kamenných inštitúciách – niekdajších baštách meštianskej kultúry, odrážala politické zretele. Dramaturgia sa do značnej miery prispôbovala publiku, nie veľmi navyknutému na „klasiku“. Na výchovných koncertoch pre mládež pomáhala sprievodné slovo, cykly „koncertov pre

<sup>14</sup> FOUCAULT 1987, 55 – 70.

<sup>15</sup> BÍLIK 2020, 91.

závody“ mávali populárnejšiu a tematicky zacielenú dramaturgiu: „Od valčíka po symfóniu“, „Od tancov po symfóniu“, „Veľkí majstri“ a podobne. Tieto cykly existovali popri štandardných piatkových abonentných koncertoch, ktoré SF zaviedla v roku 1953, čím nadviazala na tradíciu koncertných piatkov Rozhlasového orchestra (od sezóny 1956/1957 sa abonentné koncerty SF uvádzali dvakrát, vo štvrtok aj piatok).<sup>16</sup>



Obr. 5 Pred volebnou miestnosťou na Štúrovej ulici č. 3 (1954).  
Študent herectva Štefan Kvietik (druhý dospelý sprava),  
študentka spevu Milica Mačuhová (prvá ženská tvár zľava).  
Foto: Archív TASR, autor J. Lehocký.

Akcent na hudobné vzdelávanie nebol jediným politicko-ideologickým prvkom vtedajšej koncertnej dramaturgie. Samozrejme, po vojne sa nehrala nemecká hudba (pričom averzia voči nej nebola v Bratislave taká silná ako v českej časti republiky).<sup>17</sup> Do popredia sa dostala ruská a sovietska hudba, opäťovne sa posilnila pozícia českej hudobnej literatúry, a často zneli aj diela autorov zo spriatelенých východoeurópskych krajín. Súčasná moderná hudba zo Západu – vrátane diel Rusa Igora Stravinského a časti tvorby Maďara Bélu Bartóka – bola po väčšinu 50. rokov tabu, lebo to bola hudba „buržoázna“, „formalistická“, „úpadková“ (v dobovej spisbe sa nájdu aj vyjadrenia, že západné umenie je „nezdravé“, čo priamo evokuje analogickú kategóriu, ktorú boli vytvorili nacisti: pojem „zvrhlého umenia“ – *entartete Kunst*).<sup>18</sup>

<sup>16</sup> RAJTEROVÁ 2009, 68 – 71.

<sup>17</sup> *Dvadsať rokov I*, 201.

<sup>18</sup> Porovnaj CHALUPKA 2018, 25.

Tvorba súčasných domácich skladateľov bola výrazne podporovaná a mala v dramaturgii vyhradené pevné miesto. Musela však spĺňať ideologické nároky: byť prístupná čiže ľudová, optimistická a bez prvkov „formalizmu“.<sup>19</sup> V rokoch 1948 – 1954 boli slovenskí skladatelia silne motivovaní, respektíve aj nútení venovať sa novým preferovaným žánrom: „ľudovej kantáte“ a „masovej piesni“, pričom ich výtvory nachádzali priestor nielen v rozhlase a na gramofónových platniach, ale často aj na filharmonických koncertoch. Najmä „masové piesne“, „ľudové“, hymnické propagandistické piesne „novej doby“, inšpirované sovietskymi vzormi, pôsobili v programoch SF ako čosi značne nepatričné. Išlo totiž skôr o určitý druh nabubreného hudobného populáru, ktorý mal – taká bola túžba ideológov – spolu s folklórom nahradiť v srdciach ľudí odpudivý americký džez, dekadentné domáce šlágre a kaviarensku „cigánsku hudbu“, takú obľúbenú v nedávnej minulosti. Vymiznutie „masových piesní“ z filharmonických programov v rokoch 1953 – 1954 sa neskôr, v 60. rokoch, bude interpretovať ako míľnik na ceste postupnej kultivácie koncertnej dramaturgie u nás.<sup>20</sup>

Pokiaľ ide o dramaturgiu Opery a Baletu SND, aj tie sa – ako to v citovanom výroku zvestuje Ján Fischer – zamerali na pracujúcich a otvárali svoje brány novým divákovi, vrátane organizovaných skupín mládeže, roľníkov a robotníkov. Súpis premiér povojnových sezón poukazuje na znížený výskyt nemeckej hudobno-dramatickej literatúry a na preferenciu diel českej a ruskej proveniencie. Zo scény SND bola od roku 1948 vylúčená opereta, „typický prejav buržoázneho pseudoumenia“<sup>21</sup> (od roku 1951 sa tento obľúbený žánr začal uvádzať na Novej scéne na Kollárovom námestí). Inak však na pôde hudobného divadla pozorujeme aj po februári 1948 väčšiu mieru kontinuity s tradičnou, „buržoáznou“ dramaturgiou než vo sfére koncertného života.<sup>22</sup> Z hľadiska dramaturgie a najmä inscenačnej praxe zažila Opera SND v troch povojnových sezónach nádejnú profiláciu a rozbeh smerom k progresívnemu ponímaniu hudobného divadla, za ktorým stál tím tvorený šéfom opery Krešimirom Baranovičom (do augusta 1946), dramaturgom Jánom Cikkerom, režisérom Brankom Gavelom a scénografom Zdeňkom Rossmannom.<sup>23</sup> Potom však v SND nastupuje – z hľadiska dejín inscenačných poetík – doba pomerne veľkého temna, v ktorej sa inscenácie sústreďujú na „prízemnú, fotografujúcu vernosť“<sup>24</sup> v duchu popisného divadelného naturalizmu 19. storočia, doplneného o dobový akcent na ideologicky (triedne) „správny“, čiže schematický výklad deja a na idealizáciu a monumentalizáciu ľudu a národa. Ľud, respektíve národ, sa stal tiež ústredným hrdinom

---

<sup>19</sup> K štýlovým aspektom tvorby tohto obdobia pozri LADIČ 2015, 375 – 376.

<sup>20</sup> Porovnaj DONOVALOVÁ 1970; *Dvadsať rokov* II, 247, 250.

<sup>21</sup> BOKESOVÁ 1960, 246.

<sup>22</sup> Porovnaj BLAHOVÁ 2010.

<sup>23</sup> ČAVOJSKÝ 2002.

<sup>24</sup> FISCHER 1960, 206.



najvýznamnejších nových slovenských oper, premiérovanej na javisku SND v danej dobe: Suchoňovej *Krútnavy* (1949) a Cikkerových diel *Juro Jánošík* (1954) a *Beg Bajazid* (1957).

### **Dopyt a návštevnosť**

Ponuka v oblasti hudby a hudobného divadla nebola ani v iných historických obdobiach tvorená výhradne na základe dopytu. Avšak v ideologicky vypätom povojnovom období sa celý kultúrny život u nás v nebývalej miere formoval podľa predstáv a želaní ideológov a sociálnych inžinierov.

Mechanizmy hudobného trhu boli v prvých rokoch po februári 1948 potlačené dokonca aj v tradičnej komerčnej oblasti populárnej hudby. Komunisti v tejto oblasti odsudzovali a zakazovali to, čo sa ľuďom páčilo, forsírovali sovietske vzory a inšpirácie ľudovou hudbou<sup>25</sup> a pokúšali sa presvedčiť národ, aby si obľúbil „masové piesne“, ktoré sa podľa nich mali stať novou ľudovou hudbou a novým populárom. Projektu zásadného pretvorenia popkultúry v duchu komunistických ideálov však čoskoro začal dochádzať dych. Platne s masovými piesňami sa veľmi nepredávali. Vtedy mocní začali hľadať cesty, ako ponúknuť mladým atraktívnejšiu hudbu, ktorá by, pravda, naďalej ostala pod ideologickou kontrolou. Minister kultúry Václav Kopecký na X. zjazde Komunistickej strany Československa v roku 1954 jemne korigoval oficiálny postoj voči tanečnej hudbe.<sup>26</sup> Ustali agresívne tirády proti džezu, v rozhlase začalo znieť viac tanečnej hudby a v celej sfére hudobnej zábavy prišlo k čiastočnému uvoľneniu pomerov (s výnimkou rocku, ktorý bol zakazovaný až do prelomu 50. a 60. rokov). Hudba, ktorú ľudia chceli, pomáhala zmiernovať všeobecnú nespokojnosť s viaznucim zásobovaním a inými každodennými problémami života v reálnom socializme. A štátne Gramofónové závody a hudobné agentúry mohli na takejto hudbe veľmi slušne zarobiť. Ruka trhu bola teda späť.

V oblasti „vysokej“ kultúry rentabilita naďalej nebola prioritou. Štátnych financií bol relatívny dostatok, a keď Filharmónia či Národné divadlo prekročili rozpočet, ministerstvo rozdiel vyrovnalo dodatočnou dotáciou. Vstupenky boli cenovo dostupné a veľkú časť návštevnosti kultúrnych podujatí tvorila organizovaná návštevnosť pracujúcich (v spolupráci s ROH) a mládeže (školy, ČSM), v rámci ktorej sa lístky rozdávali zadarmo a pre mimobratislavských návštevníkov bola zabezpečená aj bezplatná doprava na kultúrne podujatie a späť. Táto koncepcia „demokratizácie“ kultúry, pripomínajúca koncepciu nemeckej kultúrno-náborovej siete z čias Tretej ríše *Kraft durch Freude*, sa premietla aj do chápania zmyslu existencie kultúrnych inštitúcií. Ich cieľom bolo oficiálne „uspokojovanie kultúrnych potrieb“ pracujúcich. O tom, aké konkrétne kultúrne potreby pracujúci majú, však do značnej miery rozhodovala štátna kultúrno-politická mašinéria.

---

<sup>25</sup> K tomu bližšie KAJANOVÁ 2021.

<sup>26</sup> Diskusný príspevok ministra kultúry Václava Kopeckého na X. zjazde Komunistickej strany Československa v roku 1954. *X. sjezd KSČ 1954*, 255 – 257.

Podľa dobových svedectiev Bratislavčania po vojne preukazovali hlad po klasickej hudbe: hojne navštvované boli koncerty Orchestra Slovenského rozhlasu vo Vládnej budove (dnešnej Moyzesovej sieni) i operné a baletné predstavenia SND. Hlad Bratislavčanov po kultúre v rokoch po vojne sa javí ako fakt doložený svedectvami,<sup>27</sup> ale zároveň aj ako mýtus. Svedectvá, žiaľ, nemožno spoľahlivo overiť na základe evidencie predaja a tržieb, keďže časť vstupeniek kupovali organizácie ROH a ČSM a pracujúci a mládež ich dostávali zadarmo, pričom, ako je známe, nie všetci obdarovani na koncert či do divadla naozaj aj prišli. Ale napríklad SF by nebola zaviedla okrem piatkových aj štvrtkové abonentné koncerty (od sezóny 1956/1957), ak by boli bývali dovtedajšie piatkové koncerty poloprázdne.<sup>28</sup> Svedectvám o dobrej návštevnosti v povojnovej dekáde teda veríme, ale napriek tomu hovoríme aj o mýte hladu po kultúre, a to preto, lebo obraz „kultúrychtivej Slovače“, prostého ľudu dychtiaceho po vzdelaní a umení, bol pevnou a dôležitou súčasťou naratívu o „novej dobe“ a „novom človeku“.

Na prvé zmienky o problémoch s návštevnosťou narazíme v hudobnej publicistike 60. rokov, a to najčastejšie v súvislosti s Operou SND. Michal Palovčík v roku 1986 spomína názor, že návštevnosť poklesla po nástupe Šimona Jurovského do funkcie šéfa Opery SND v sezóne 1955/1956, a to v súvislosti s nárastom naštudovaní súčasných oper.<sup>29</sup> Podaktoré z nich naozaj neboli žiadnymi „ťahákmi“, ako napríklad opera *V búrke* z pera predsedu Zväzu sovietskych skladateľov Tichona Chrennikova (na repertoári SND od 24. novembra 1956 do 26. apríla 1957, spolu osem predstavení) či *Zuzana Vojířová*, dielo riaditeľa Českej filharmónie a zväzového funkcionára Jiřího Pauera (od 3. októbra 1959 do 25. januára 1961, 18 predstavení).<sup>30</sup> Na druhej strane, väčšinu hracieho plánu naďalej tvorili obľúbené repertoárové diela. A predsa sa návštevnosť Opery SND stala v 60. rokoch chronickým a známym problémom. A to napriek tomu, že počet obyvateľov Bratislavy sa v období rokov 1920 – 1970 strojnásobil a v rokoch 1945 – 1970 zdvojnásobil, a kapacita divadla sa naopak znížila: v čase otvorenia novej budovy Mestského divadla roku 1886 sa udávala kapacita 1170 miest, koncom 60. rokov už len 872 miest (dnešná kapacita Historickej budovy SND, po rekonštrukcii v rokoch 1969 – 1972, je 536 miest).<sup>31</sup>

Čo sa to stalo s „kultúrychtivými“ Bratislavčanmi? Odpovede na túto otázku sa v rokoch 1968 – 1969 pokúšal zistiť tím Výskumného ústavu kultúry a verejnej mienky v Bratislave pod vedením Michala Hruškoviča (obr. 6).<sup>32</sup> Impozantný empirický sociologický výskum „Návštevnosť Opery

---

<sup>27</sup> FISCHER 1960, 206; PALOVČÍK 2005, 112.

<sup>28</sup> RAJTEROVÁ 2009, 68.

<sup>29</sup> PALOVČÍK 1988, 43.

<sup>30</sup> BLAHOVÁ 2010, 413, 431.

<sup>31</sup> Porovnaj LASLAVÍKOVÁ 2009, 23; HRUŠKOVIC 1969, 78.

<sup>32</sup> HRUŠKOVIC 1969.

SND v Bratislave“ priniesol mnoho zaujímavých podnetov a zistení, ktoré sa netýkajú iba návštevnosti Opery SND, ale osvetľujú aj viaceré širšie kultúrno-historické súvislosti a vzťah medzi sociálnou štruktúrou obyvateľov Bratislavy a ich kultúrnymi preferenciami.

Zamestnanecká skupina	Jej percentuálny podiel		Udávajú, že vôbec nechodia do Opery SND
	-na návštevníkoch opery:	-na obyvateľoch:	
robotníci	3,1	42	80,8
administratívni pracovníci	11,4	14,6	48,3
technici a inžinieri	9,4	12,9	48,1
školskí a kultúrni pracovníci	13	6	21
zdravotníci	5	2,9	13,3
študenti	37,1	5,7	42,4
ženy v domácnosti	2,3	4,6	63,8
dôchodcovia	3,8	5,2	54,8
iné zamestnania (vojaci, bezpečnosť a pod.)	4	5,2	50
žiaci ZDŠ	10,9	-	-
všetci spolu	100	100	100

Obr. 6 Porovnanie štruktúry návštevníkov Opery SND so štruktúrou obyvateľov Bratislavy.<sup>33</sup>

Výskum tlmočí rôzne názory na krízu návštevnosti. Po prvé, mnohí respondenti spochybňujú kvalitu predstavení a dramaturgiu, konkrétne priveľký podiel moderných oper. Po druhé, vo výsledkoch výskumu zaznievajú prekvapivo ponuré sudy o „nedostatočnej úrovni estetického cítenia a všeobecného vzdelania“ (Jaroslav Blaho) či „úpadku estetickej úrovne nášho obyvateľstva“ vyplývajúcom zo „zhoršenia estetickej výchovy na našich školách po zavedení školskej reformy roku 1953, keď sa na úkor humanitných a umeleckých disciplín rozšírili takzvané polytechnické disciplíny“ (Stanislav Bachleda).<sup>34</sup> A po tretie, výskumníci dokazujú, že kultúrne návyky obyvateľstva podstatným spôsobom ovplyvnilo masové rozšírenie technických médií – gramofonov, rozhlasu a najmä televízie.

<sup>33</sup> HRUŠKOVIC 1969, 93.

<sup>34</sup> HRUŠKOVIC 1969, 41.

Všetky tri uvedené okruhy možných dôvodov problémov s návštevnosťou sú zaujímavé a relevantné. Nízka úroveň predstavení, „šed“ repríz, priemernosť hudobných výkonov, preferovanie zaslúžilých sólistov za zenitom a neambiciózna rutina scénického stvárnenia – to sú rysy provinčnej umeleckej prevádzky, ktoré sa neobmedzujú iba na 60. roky. Všeobecnú tézu o nízkej estetickú úrovni obyvateľstva a o zlyhávaní vzdelávacieho systému v oblasti kultúry zase treba dať do kontextu so sociálnym zložením obyvateľstva: autori výskumu dokladajú skutočnosť, že záujem respondentov o operu veľmi významne súvisí s tým, v ktorej oblasti pracujú a aké vzdelanie dosiahli – to znamená, že hranice medzi sociálnymi vrstvami, ktoré komunisti plánovali vymazať, sú aj dvadsať rokov po februári 1948 jasne prítomné. A pokiaľ ide o technické médiá, niet pochyb, že asi vôbec najvýznamnejším fenoménom doby, ktorý od základu zmenil kultúrne návyky a spôsob trávenia voľného času Bratislavčanov, bol vstup televíznych prijímačov do domácností okolo roku 1960 (Československá televízia začala vysielat' v roku 1953, jej bratislavské štúdio odvysielalo prvý prenos 3. novembra 1956 – vystúpenie SLUK-u v estrádnej hale Parku kultúry a oddychu<sup>35</sup>).

Po povojnovej úľave a nadšení, sčasti úprimnom a sčasti indukovanom budovateľskou propagandou, prišlo teda čosi ako vytriezvenie. 60. roky na jednej strane priniesli nebývalý rozvoj autentického kultúrneho diania v Československu, na druhej strane však, ako to ukazuje pohľad do mikroskopu docenta Hruškoviča, zamiereného na Operu SND, zároveň určité splasnutie bubliny „demokratizácie“ umenia. Náročné, „vysoké“ umenie ostalo záležitosťou menšiny. A kultúrne návyky, pochádzajúce z éry meštianstva v 19. storočí, ku ktorým patrila pravidelná návšteva filharmonických koncertov, opery či baletu, boli v 20. storočí nielen v Bratislave, ale v celej Európe skôr na ústupe.

### **„Predjarie“ – na sklonku éry stalinizmu**

Kedy a čím sa končí pohnuté obdobie, ktorému je venovaný tento text? Politické dejiny ponúkajú protokol krivolakej cesty k čiastočnej liberalizácii pomerov. Po Stalinovej smrti (1953) a XX. zjazde Komunistickej strany Sovietskeho zväzu (1956) sa problematizovala legitimita vládcov a rodila nádej na zmenu. Stalinistická elita Komunistickej strany Československa však sedela stále pevne v sedle a antikomunistické povstanie v Maďarsku v roku 1956 spolu s nepokojmi v Poľsku sa stali impulzom na návrat k tvrdému postupu. V rokoch 1955 – 1962 zavládol v Československu „zamrznutý posttotalitný režim“<sup>36</sup>; dôslednejšia destalinizácia sa odohrala až v rokoch 1962 – 1963.

Ak nahliadneme do dejín českej a slovenskej literatúry, zistíme, že spisovatelia a publicisti sa vo veľkej miere zúčastňovali na procese politického vyrovnávania s obdobím stalinizmu. Vážne slová

---

<sup>35</sup> Pozri *Vtedy.sk. Verejnoprávna galéria spomienok národa*. Dostupné na <<https://www.vtedy.sk/televizia-stv-zaciatok-vysielanie-kamzik>> [cit. 30.11.2020].

<sup>36</sup> K pojmu pozri MARUŠIAK 2009, 181.

na túto tému zazneli na II. zjazde Zväzu československých spisovateľov v apríli 1956. Bratislavský časopis *Kultúrny život* už od jesene 1955 kritizoval „schematismus“ v oficiálnej slovenskej literatúre, predmetom kritiky sa stal román *Drevená dedina*, dielo úradujúceho predsedu Zväzu slovenských spisovateľov Františka Hečka. Vlny rozčerili mladí básnici – „konkretisti“, na literárnej scéne sa začalo diskutovať o súčasných západných autoroch. Začiatkom 60. rokov spisovatelia Dominik Tatarka, Ladislav Mňačko a Vladimír Mináč vo svojich dielach priamo tematizovali zločiny stalinizmu a aspekty totalitnej vlády.<sup>37</sup>

Hudba síce nemá taký priamy súvis s politikou ako literatúra, ale príznaky zmeny pomerov sa počínajúc rokom 1953 začali objavovať aj v bratislavskom hudobnom živote. Z filharmonických programov vymizli „masové piesne“ a „ľudové kantáty“ a od roku 1957 začala do koncertných siení pomaly prenikať západná hudba – diela klasikov 20. storočia ako boli Paul Hindemith, Benjamin Britten či Igor Stravinskij.<sup>38</sup> Na tanečných zábavách a plesoch, v rámci „estrádnych“ vystúpení a v domácom rozhlasovom vysielaní bolo od roku 1954 čoraz častejšie počuť piesne ovplyvnené americkou populárnou hudbou: najprv swingom a o niečo neskôr, na prelome 50. a 60. rokov, čoraz častejšie aj novým, šokujúcim štýlom rock'n'roll.

Slobodnejšie sa začalo diskutovať a písať o vážnej hudbe. V slovenskej hudobnej tvorbe danej doby nebolo „Drevenej dediny“; početné politicky angažované diela slovenských skladateľov z obdobia stalinizmu, ako napríklad Cikkerova „ľudová kantáta“ *Zdravica Stalinovi* (1949) či Moyzesova predhra *Februárová* (1952), mali v tvorbe svojich autorov skôr okrajové postavenie a neniesli v sebe výraznejšiu štýlotvornú ambíciu. To, s čím sa však mladší slovenskí skladatelia a hudobní publicisti na sklonku éry stalinizmu pokúšali vyrovnávať, alebo o čom prinajmenšom iniciovali diskusiu, bola domnelá záväznosť estetického smerovania „slovenskej hudobnej moderny“, ktorú vo svojich dielach kodifikovali Alexander Moyzes, Eugen Suchoň a Ján Cikker.<sup>39</sup> Na skladateľských schôdzach a zjazdoch a na stránkach časopisu *Slovenská hudba* kázania hudobných ideológov postupne nahrádzal dialóg. Prelom v zmysle nastolenia ozajstnej plurality názorov priniesol II. zjazd Zväzu slovenských skladateľov v roku 1963.<sup>40</sup>

Pokiaľ ide o tvorbu slovenských skladateľov, v sledovanom období vzniklo veľa diel, ktoré sa dočkali pozitívneho prijatia a stali sa aj trvalými hodnotami, pričom v skúške času obstáli najviac tie skladby, ktoré nevznikli zo snahy o úplný súlad s vtedajšou oficiálnou estetikou. Takou bola napríklad

---

<sup>37</sup> K tejto problematike bližšie MARUŠIAK 2001, 9 – 60.

<sup>38</sup> RAJTEROVÁ 2009, 63.

<sup>39</sup> V tomto zmysle prvým výrazným vystúpením na slovenskej hudobnej scéne bol článok mladého skladateľa Ladislava Burlasa, v ktorom napísal, že „súbor vyjadrovacích prostriedkov sa stal po čase dosť zautomatizovaný a v rámci európskom i svetovom je súčasná slovenská hudba ešte stále konzervatívna a jednostranná“. BURLAS 1957, 59.

<sup>40</sup> OREMUSOVÁ – MARTON, 2005.

Moyzesova *Siedma symfónia*, napísaná v rokoch 1954 – 1955, ktorej druhá časť (Largo) priniesla *bolestnú meditáciu podnietenú tragickou smrťou skladateľovej osemnásťročnej dcéry* na stavbe „Trate mládeže“ (prvé uvedenie 23. októbra 1955 vo Vládnej budove v podaní Symfonického orchestra Československého rozhlasu pod taktovkou Ladislava Slováka). Signálom, ba míľnikom zmeny a začiatku novej éry sa stali diela Jána Cikkerera: symfonická *Dramatická fantázia* z roku 1956, temné dielo bez vtedy obligátneho optimistického záveru, ktoré bolo Cikkerovou odozvou na krvavé potlačenie protikomunistického povstania v Maďarsku (prvé uvedenie 30. októbra 1958 v Redute, Slovenskú filharmóniu dirigoval Ladislav Slovák), a opera *Mister Scrooge* na motívy novely Charlesa Dickensa, komponovaná v rokoch 1958 – 1959. Ján Cikker, v ktorého dome vo Fialkovom údolí 2 býval častým hosťom Václav Talich, Ján Smrek a rad ďalších vtedajších osobností (dnes sa tam nachádza Múzeum Jána Cikkerera), sa vtedy výrazne odklonil od hudobných výrazových prostriedkov svojej generačnej skupiny, ale aj od preferovaného okruhu tém, vhodných na umelecké spracovanie. Dôsledkom bola kauza okolo opery *Mister Scrooge* v roku 1959 – ďalšia veľká operná kauza po Suchoňovej *Krutňave* (1949).<sup>41</sup> Plánovanú premiéru *Scroogea* SND zrušilo na priamy pokyn vtedajšieho povereníka školstva a kultúry Vasila Biľaka. Oficiálne zdôvodnenie formuloval predseda Zväzu slovenských skladateľov Dezider Kardoš v referáte na zjazde skladateľov v decembri 1959: spracovanie diela vraj „výrazne umocňuje práve tie obrazy námetu, ktoré sú ideovo v rozpore s našim svetonázorom“.<sup>42</sup> Cikker následne upadol do nemilosti oficiálnych miest a jeho diela sa dva roky nesmeli uvádzať. *Mister Scrooge* mal bratislavskú premiéru až 30. novembra 1963, po svetovej premiére diela, ktorá sa uskutočnila v západonemeckom Kasseli 5. októbra toho istého roku (pod názvom *Abend, Nacht und Morgen*).<sup>43</sup>

Akokoľvek však bude historik hľadať a nachádzať príznaky uvoľnenia pomerov, „predjaria“ vo sfére klasickej hudby či opery, v premenách dramaturgie SF či v dielach Jána Cikkerera, bežní Bratislavčania „odmäk“ registrovali najmä v oblasti hudobnej zábavy. Najmarkantnejším signálom, že svitá na lepšie časy, nebola opera, ale rock’n’roll. V tom zmysle sa ako hlavné symbolické klince do rakvy stalinizmu v hudobnom živote Bratislavy javia tri veľké popkultúrne medzníky: otvorenie kabaretu Tatra revue v Hoteli Tatra v roku 1958 (obr. 7), začiatok činnosti Vysokoškolského klubu, čiže V-klubu (Véčka) na Námestí SNP č. 12 roku 1965 a založenie festivalu Bratislavská lýra (prvé dva ročníky pod názvom Medzinárodný festival tanečnej piesne) v roku 1966.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> MOJŽIŠOVÁ 2018.

<sup>42</sup> Zjazdový prejav predsedu Zväzu slovenských skladateľov bol uverejnený v časopise *Slovenská hudba*, pozri KARDOŠ 1960, 7 – 11.

<sup>43</sup> K vzniku, uvedeniu a ohlasom na Cikkerovu operu *Mister Scrooge* porovnaj ZVARA 2012.

<sup>44</sup> Príspevok vznikol v rámci projektu VEGA č. 2/0040/18 Hudobné divadlo v Bratislave od druhej polovice 19. do prvej polovice 20. storočia (osobnosti, inštitúcie, repertoár, reflexia). Táto práca bola tiež podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-14-0681.



Obr. 7: Tatra revue.  
Záber z filmu *Každý týždeň sedem dní*, réžia Eduard Grečner, 1964.<sup>45</sup>

## POUŽITÁ LITERATÚRA

BÍLIK 2020. René Bílik: Festivity a alternatívna kultúra. In Peter Gonda – Peter Zajac (eds.) *Socializmus: realita namiesto mýtov*. Bratislava: Konzervatívny inštitút M. R. Štefánika, 2020, 89 – 99.

BLAHOVÁ 2010. Elena Blahová: *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010*. Bratislava: Slovenské národné divadlo, 2010.

BLAHYNKA 2010. Miloslav Blahynka: História a mytológia v Suchoňovom Svätoplukovi. *Slovenské divadlo* 58/2 (2010), 73 – 82.

BOKESOVÁ 1960. Zdenka Bokesová: O cestách vývoja operety v Bratislave. In Ján Ferencík (ed.): *Pamätnica Slovenského národného divadla*. Sborník. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960, 236 – 248.

BURLAS 1957. Ladislav Burlas: Myšlienky o vývine národnej hudby. *Slovenská hudba* 1/2, 1957, 54 – 61.

---

<sup>45</sup> Archív Slovenského filmového ústavu.

- ČAVOJSKÝ 2002. Ladislav Čavojský: Premeny Opery SND na hudobné divadlo. In Ľubomír Chalupka (ed.): *K počte Jána Cikkeru*. Zborník z medzinárodnej muzikologickej konferencie „Slovenská operná tvorba 20. storočia v európskom kontexte“ konanej v rámci festivalu Bratislavské hudobné slávnosti 2001. Bratislava: Univerzita Komenského, 2002, 187 – 198.
- DONOVALOVÁ 1970. Viera Donovalová: Slovenská hudba v rokoch 1949 – 1956 II. *Slovenská hudba* 14/5 – 6 (1970), 153 – 154.
- Dvadsať rokov* I. Dvadsať rokov slovenskej hudobnej tvorby v diskusii I. 1945 – 1948. *Slovenská hudba* 9/5 (1965), 196 – 201.
- Dvadsať rokov* II. Dvadsať rokov slovenskej hudobnej tvorby v diskusii II. 1948 – 1953. *Slovenská hudba* 9/6 (1965), 242 – 250.
- X. sjezd KSČ 1954. X. sjezd Komunistickej strany Československa. Zpráva Ústředního výboru Komunistickej strany Československa*. Praha: Komunistická strana Československa, Ústřední výbor, 1954.
- FISCHER 1960. Ján Fischer: Opera v Bratislave v rokoch 1920 – 1959. In Andrej Bagar – Juraj Haluzický – Andrej Mráz – Ivan Turzo (eds.): *Pamätnica Slovenského národného divadla*. Sborník. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960, 151 – 235.
- FOUCAULT 1987. Michel Foucault: *Slová a veci. Archeológia humanitných vied*. Bratislava: Pravda, 1987.
- FROLOVA-WALKER – WALKER 2012. Marina Frolova-Walker – Jonathan Walker: *Music and Soviet Power 1917 – 1932*. Woodbridge – Suffolk: Boydell Press, 2012.
- HRUŠKOVIC 1969. Michal Hruškovíc a kol.: *Návštevnosť Opery SND v Bratislave. Záverečná správa z výskumu*. Bratislava: Výskumný ústav kultúry a verejnej mienky, 1969.
- CHALUPKA 2018. Ľubomír Chalupka: *Generačné a štýlové konfrontácie. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia II. (1951 – 2000)*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2018.
- KAJANOVÁ 2021. Yvetta Kajanová: Ľudová a populárna hudba v 50. rokoch v Československu. *Muzikologické fórum* 10/1 – 2 (2021), v tlači.
- KARDOŠ 1960. Dezider Kardoš: Prejav na zjazde Zväzu slovenských skladateľov. *Slovenská hudba* 4/1 – 2 (1960), 7 – 11.
- KOKLESOVÁ 2019. Bohunka Koklesová: *Súmrak doby. Prelamovaná história, pamäť, fotografia*. Bratislava: Slovart – Vysoká škola výtvarných umení, 2019.
- KOPAL 2018. Petr Kopal a kol.: *Film a dejiny 7 – Propaganda*. Praha: Casablanca (Václav Žák) – Ústav pro studium totalitních režimů, 2018.
- KUSÁ 2019. Alexandra Kusá: *Prerušená pieseň. Výtvarné umenie v časoch stalinskej kultúrnej praxe 1948 – 1956*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2019.
- LADIČ 2015. Branko Ladič: Transformations of Folklorism in 20th-century Slovak Composition. *Studia musicologica* 56/4, 2015, 367 – 396.
- LASLAVÍKOVÁ 2009. Jana Laslavíková: *Mestské divadlo v Prešporke v rokoch 1886 – 1920*. Dizertačná práca. Bratislava: Univerzita Komenského, 2009.



- LASLAVÍKOVÁ 2020. Jana Laslavíková: *Mestské divadlo v Prešporoku na sklonku 19. storočia. Medzi provinciou a metropolou*. Bratislava: Hudobné centrum – Historický ústav SAV, 2020.
- MACEK 2006. Petr Macek: *Směleji a rozhodněji za českou hudbu! „Společenské vědomí“ české hudební kultury 1945–1969 v zrcadle dobové hudební publicistiky*. Praha: Koniasch Latin Press, 2006.
- MARUŠIAK 2001. Juraj Marušiak: *Slovenská literatúra a moc v druhej polovici päťdesiatych rokov*. Brno: Prius, 2001.
- MARUŠIAK 2009. Juraj Marušiak: Medzi disentom a politickou opozíciou. Predstavy česko-slovenských disidentov (1969 – 1989) o charaktere vnútropolitických zmien. In *Česko-slovenská historická ročenka*. Brno: Academicus, 2009, 181 – 206.
- MOJŽIŠOVÁ 2018. Michaela Mojžišová: Krútnava v krútnave cenzúry. In Zdenka Pašuthová a kol.: *Mosty (na východ)*. Bratislava: VŠMU, 2018, 72 – 86. Dostupné na <<https://www.vsmu.sk/elektronicka-kniha/mosty-na-vychod/>> [13.6.2020].
- OREMUSOVÁ – MARTON 2005. Adela Oremusová – Ivan Marton: Rozhovor o hudbe. *Kritika & kontext* 30 (2005), 44 – 57.
- PALOVČÍK 1988. Michal Palovčík: Operné divadlo od oslobodenia do konca päťdesiatych rokov. In *100 rokov nového operného divadla v Bratislave 1886 – 1986*. Zborník prác z muzikologickej konferencie konanej dňa 2.10.1986. Bratislava: Mestský dom kultúry a osvetu, 1988, 39 – 46.
- PALOVČÍK 2005. Michal Palovčík: *Ján Cikker v spomienkach a tvorbe*. Bratislava: H plus, 2005.
- POPÉLY 1982. Gyula Popély: *A pozsonyi Bartók Béla Dalegyesület. (= emzetiségi füzetek 3)*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982.
- PÖSS – TAKÁČ 2003. Ondrej Pöss – Ladislav Takáč: *Kolektívna vina*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2003.
- RAJTEROVÁ 2009. Alžbeta Rajterová: Šesťdesiatka. In *Šesť desaťročí Slovenskej filharmónie*. Bratislava: Slovenská filharmónia, 2009, 46 – 79.
- VADKERTYOVÁ 2006. Katalin Vadkertyová: Nemci a Maďari v Bratislave v rokoch 1945 – 1948. In Gábor Czoch (ed.): *Kapitoly z dejín Bratislavy*. Bratislava: Kalligram, 2006.
- ZAJAC 2020. Peter Zajac: Rovnosť. In Peter Gonda – Peter Zajac (eds.): *Socializmus: realita namiesto mýtov*. Bratislava: Konzervatívny inštitút M. R. Štefánika, 2020, 57 – 65.
- ZELENAY – ŠOLTÝS 2008. Pavol Zelenay – Ladislav Šoltýs: *Hudba, tanec, pieseň. Zrod a prvé kroky slovenskej modernej populárnej hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2008.
- ZVARA 2012. Vladimír Zvara: Cikkerov Mister Scrooge: „Doba a miesto môžu byť aktualizované“. *Slovenská hudba* 38/1 (2012), 13 – 32.

## ALTERNATIVE ROCK MUSIC CLUB SCENE IN BRATISLAVA

**Julijana Z h a b e v a P a p a z o v a**

State Music and Ballet educational Center Ilija Nikolovski-Luj, Skopje

### Introduction

Musical or theoretical studies about music and urban space shows that music cultures are deeply affected by urban social change and that music's role as an instrument of power has evolved in the urban order. Musical life in contemporary cities is diverse with growth and decline of different trends – for example small neighborhood clubs loose ground to larger and more commerce clubs for live music, DIY (Do It Yourself) emerge in repurposed postindustrial spaces in the peripheries. The story of music and urban social change requires analytical narratives for examining the dynamics of change. My research can be read as a contribution to a broader field of cultural and social research because it highlights the significance of music and particular alternative rock music in recent urban history in Bratislava. Thus the research deals with two sections - experiences of places<sup>1</sup> through attendance of concerts and analysis of type of audience (at the concerts) in the period between 2014–2019.

Primary methods of the research are: qualitative – ethnographic method based on observation, collect datas through visits of concerts, talk with audiences, musicians, observe the phenomena, apply hypothesis and showing the types of concerts, places, audience; and phenomenology method with aims to develop a complete, clear and articulate description and understanding of a particular human experience and experiential moment/s.

In this paper I use both terms alternative and indie music. Very often particular band is consider as alternative or indie. Both of them are subgenres of rock and share some characteristics – publishing albums for indie record companies and performances in small music clubs.<sup>2</sup> According to Yveta Kajanová, the local alternative rock scene in Bratislava had couple of phases. Bratislava rock subculture in the 1970s and 1980s changed from hard rock to art rock, bans mainly related to punk rock and heavy metal as styles. In the 1990s, the hip hop subculture began to push rock out as a genre, and rock survives mainly due to poly-stylistic connections with other genres.<sup>3</sup> Main promoters of this scene are indie record companies, blogs, and small music or concert venues.

---

<sup>1</sup> HUDSON 2006; GRAZIAN2013.

<sup>2</sup> TAYLOR 2006, 2 – 4; THOMPSON 2000, v – viii.

<sup>3</sup> KAJANOVÁ 2019.

## Experiences of places

The first of the two thematic sections focuses music's role in creating experiences of places. Musical performance has the potential to provide powerful experiences of social and spatial presence and this has special importance to social groups who do not have their own place geographically or in society or who do not identify within it.<sup>4</sup> Despite the increased use of internet, networking as place where audiences and narratives are mobilized, the audiences recognize and relate to the intensity of the collective musical experience in particular physical sphere.

Integral to the development of local music cultures are the number and variety of available and accessible spaces to perform and experience music.<sup>5</sup> Local clubs, bars, dance halls, coffee shops, and residences have been modified (both permanently and for a fixed amount of time) by people into make shift music venues, and these venues hold unique, special meanings to people because of their association with local musical practices and meanings.<sup>6</sup> Live music performances have become a way through which musicians and their audiences create a sense of meaning and belonging to the city.<sup>7</sup>

This research adopts urban geographer Ray Hudson's explanation of the term „places.“ He describes places as: *complex entities, ensembles of material objects, people, and systems of social relationships embodying distinct cultures and multiple meanings, identities, and practices...[that] are contested and continually in the process of becoming.*<sup>8</sup> Places are not just spaces, but also the emotions, experiences and behaviors that the activities they host foster.

Alternative rock and also indie music are embedded in DIY values that stimulate participants to create affordable places to effectively experience an alternative to consuming products produced by the global music industry. Musicians and audiences use local musical expressions to attach meanings to places, achieve their distinctive cultural desires, and express the social, economic, or political circumstances of their lives.<sup>9</sup>

Places in Bratislava where local musical expressions occur, including their production, promotion, and performance, are mostly located in the same area of Bratislava's designated cultural districts or places (in the old city or city center), but some are outside of it. They are alternative cultural spaces that are continually being (re)created to experience local music. They include clubs and coffee bars, small show (concert) venues. They are locally operated and host both local and

---

<sup>4</sup> STOKES 1994; WERGIN 2010; HOLT – WERGIN 2013.

<sup>5</sup> SCOTT 1999.

<sup>6</sup> ENTRIKIN 1996.

<sup>7</sup> BALL 2010, 13.

<sup>8</sup> HUDSON 2006, 627.

<sup>9</sup> BALL 2010, 16.

visiting independent musicians. The venues often display advertisements for upcoming shows and have a presence in virtual spaces such as band websites, or Facebook.

Concert places for alternative or indie music in popular music studies are divided according to the venue size and its position in the city area.<sup>10</sup> Based on ethnographic fieldwork in Philadelphia, Grazian theorizes the places for concerts of indie scene as microscenes: locally bounded yet decentralized DIY music scenes where participants come together in repurposed urban spaces to play and enjoy alternative popular music genres (such as indie rock, underground hip hop). Microscenes concert venues tend towards spatial decentralization within cities, exist almost completely beyond commercial music industry contexts.<sup>11</sup> These venues are usually located outside the city center.

Mid-sized concert venues could be attend in general by 400 – 1000 audiences and are located in the city centers or in central city area. In the field work research in Bratislava I found that these two types of venues dominates. In the same time field work provided subdivision of mid-sized concert venues in small-sized concert venues where the venues could adopt smaller number of audience around 50 – 100.

### **Microscene – place for concerts in Bratislava**

**Garáže.** Garages under the Prístavný bridge are a social space where different musicians rent garages from the owners (private ownership) and reinvent the space in mini-rehearsals spaces and concert stages. The concerts of post-punk, hardcore, indie bands dominate at the space of Garages and here participated bands from all over the world. Garages are open space for experimental music genres and are considering as one of the most important places for the promotion of alternative culture in Bratislava. Garages have no owner, no managers, only garages who are part of small or larger stories of audience, musicians or bands.

The Garages are located 30 minutes walking from the city center, close to Danube and the harbor with industrial cranes over the river and stuffed under a big bridge. The process of preparing a concert is based on DIY – one or two persons invite the band/s, make and stick posters, cook for the band themselves, pick the tickets, take photos, open the concert and close it, clean afterward.

Juro Plánovský (member of Lues De Funes) is part of the first concerts held in Garages during the period of 1993/1994. He remembers that all start spontaneously in the process of preparing a concert for local band Apatia and Polish band Matka Boska. In the situation of no free concert space on spontaneous way they decided to use some free space which was not actually a concert or club venue.<sup>12</sup> The number of bands that played in Garages is huge among them are: Testimony, Nihil

---

<sup>10</sup> GRAZIAN 2013; BENNETT 2004, 2 – 7.

<sup>11</sup> GRAZIAN 2013.

<sup>12</sup> KRALOVIČ 2013.

Obstat, Clandenstein, Ewa Braun, Fatal Error, Remains of the Day, Lomb, Fonija and many more. Foreign bands used to play with local indie bands it is considered to be as regular practice in Garages. At the same time local bands like S.I.K.A., Riot in Opera, Rovnou Chodbou, STEH, Bozoka, Thriller, Vintaer, played their first concerts in the Garages.<sup>13</sup>

The concerts in Garages according to the portal M\_P\_BA dedicated to classification of important urban spaces in Bratislava have an unforgettable atmosphere – especially when it is raining, people get into the already small space of garage and become one body with the band, often some of participants gets stuck on the ceiling when the stage is torn down, although there is no official stage.<sup>14</sup> Mišo Kralovič who rented a garage commented that the lady owner of the garage in first place did not know that her garage was a space for rehearsal and concerts and was surprised when she found out that in her garage were organized concerts of different bands from all over the world. But she was all right with it. She never went into the garage, just rent it to Kralovič for a long time... The garage was used both as rehearsal space and for gigs by Kralovič's band STEH.<sup>15</sup>

### **Mid-sized concert venues**

**Majestic Music Club – MMC.** Majestic Music Club is located in the historical building which was once home of Young Men's Christian Association (YMCA). It shares the same building with A4 and Randal club. The singer and leader of the band Slobodná Európa Miloslav Whisky Láber said: „Overall the building of YMCA is an island of positive rock music.“<sup>16</sup> In 2017 one of annual ZAI awards (Zväz autorov a interpretov/Union of authors and artists), for 2017 belongs to MMC as the „best club for 2017“. During the award ceremony the manager of MMC Juraj Ryban said: „Thank you on behalf of the whole team of people taking care of the functioning of MMC for this award. I am very pleased that the ZAI has once again undertaken to organize this event and I believe it will continue. I would also like to congratulate our two nominees, the Collosseum in Košice and Smerr 77 in Žilina.“<sup>17</sup> Approximately in the same period because of very often sold out concerts, the management of MMC enlarged the hall by a few meters, modified and improved the lighting equipment of the club.<sup>18</sup> In MMC performed local and international bands mainly from rock and indie scene and also from pop and jazz scene: Gary Numan, Dežo Ursíny, Mission, Laibach, Michelle Gurevitch, etc.

---

<sup>13</sup> KRALOVIČ 2013.

<sup>14</sup> See the location and short description of the space on <<https://mpba.sk/fajn-miesta-a-veci-okolo/garaze>> [cit. 9.6.2019].

<sup>15</sup> Conversation of the author with Mišo Kralovič editor of the blog *Muzika-komunika* in Bratislava on April 26, 2019.

<sup>16</sup> DURDOVANSKÝ 2013.

<sup>17</sup> *Musicpress* 2018.

<sup>18</sup> *Musicpress* 2018.

**Fuga.** Fuga is situated in the very heart of Bratislava, offers music program from different genres like from DIY underground and electronic music. Fuga is a low-threshold cultural space where the industrial atmosphere of demolished Bratislava factories still persists. The wall bricks, dark atmosphere and black metal entrance door suits for the image of the club.

Fuga was founded in 2012 and according to the founders a independent collective Forum Absurdum Fuga is a place for a missing culture and is mainly concerning more experimental styles of electronic music, rock, metal and jazz. The venue also hosts different social events as exhibitions and discussions as well as theater shows and drama. However, the core of all events still stays concerts.<sup>19</sup> Some of the bands that had concerts in Fuga are: Alternative nation, Bonne aparte, Molchat doma, etc.

The last mentioned Molchat doma band from Minsk had concert in Fuga on April 9, 2019. Before Molchat doma on Fuga stage performed alternative band from Prague Jack the Hipper. The most typical characterization of this concert atmosphere was the dark environment filled with smoke and not clear view to the stage.

### **Small-sized concert venues**

**A4 – Independent cultural center.** A4 – Space for Contemporary Culture is an independent cultural centre dedicated on contemporary forms of theatre, dance, music, film, visual art and new media. It was established in 2004 as a result of a joint effort between several civic cultural organizations. A4 organizes public debates on important social issues, and attempts to bring-up conditions for non-commercial cultural activities, culturing of public space, urban development, etc. A4 is a proud home of the theatre company SKRAT, the festival of experimental music NEXT and the festival of devised theatre Pro-téza. A4 is a founding member of a network of Slovak independent cultural centre Anténa, member of the European network organisation Trans Europe Halles, and it initialized the platform for Bratislava grassroots cultural organisations KU.BA – Kultúrna Bratislava.

For A4 management, art quality, authenticity and freshness are crucial parts of the criteria when creating a programme. A4 showcases the most compelling forms of contemporary music and renowned world and home artists. Some of the musicians that performed in A4 are: Lydia Lunch, The Physics House Band, Hugar, Ecetera band, Listen to Girl, Julia Holter, etc.<sup>20</sup>

**Klub pod lampou.** Klub pod lampou (Club under the Lamp), is a new public area (open in 2018) with a café, a summer flower terrace and a sandbox for children. According to the management it's a meeting place for interesting people. They organize public discussions, concerts, theaters, sports,

---

<sup>19</sup> Fuga – priestor pre chýbajúcu kultúru. Available from <<http://www.fuga.forumabsurdum.sk/>> [cit. 8.4.2019].

<sup>20</sup> A4 – Space for Contemporary Culture. Available from <<https://a4.sk/en/about-us/>> [cit. 24.4.2019].

and workshops events. The club is part of the weekly magazine *Týždeň* (editor Štefan Hríb) founded in 2004. Lucia Piussi (a singer and leader of Bratislava alternative rock band *Živé kvety*), is a producer of the club responsible for organization of concerts, children plays and debates.<sup>21</sup> The music program consists of local, regional and international musicians. Most of musicians and bands that had concerts in Klub pod lampou are from Slovakia and Czech Republic, which place the club to be recognizable as a promotor of translocal music communications in the region. For example the concert of alternative rock band Garage from Prague was announced as: „Mohykans of the Prague Underground Scene with Tony Ducháček as leader“.<sup>22</sup>

### **Ethnographic research 2014–2019**

Musical performances in clubs included a continuous production of space, with the possibility of creating place-based collective experience, but also and individual experience. In the same time clubs and concert experiences transform images of the neighborhood and the city.<sup>23</sup> Local musical performances become a stage for experiencing these differences and how they are articulated in collective encounters at home, involving personal and collective urban politics of place.

The ethnographic research about club scene in Bratislava that promotes alternative or indie music started in October of 2014 with concentration on the events in Majestic Music Club and British Rock Stars Club (not active anymore). In 2019 I expand the research with adding couple of more clubs. I visited concerts in Fuga, A4, Klub pod lampou and Garages under the Prístavný bridge.

For this research I follow the methods of Sara Cohen and Wendy Fonarow. According to Cohen, ethnographic research in popular music studies should involve a direct observation of people, their social networks, interactions and discourses, and participation in their day-to-day activities, rituals, rehearsals and performances. Furthermore, ethnographic research could encourage researchers to experience different relationships, views and values, or to view familiar contexts from an alternative perspective.<sup>24</sup> Fonarow researched of indie audience in the United Kingdom provided useful basic for the audience zone division.<sup>25</sup>

The physical and communicative aspects of the interaction between the audience and the musicians with the feeling of sensation and subjectivity in a particular indie music event were also

---

<sup>21</sup> Klub pod lampou. *Týždeň* [online version]. Available from <<https://www.tyzden.sk/klubpodlampou>> [cit. 20.4.2019].

<sup>22</sup> In original: *Mohykáni pražskej undergroundovej scény na čele s Tonym Ducháčkom*. Citation from concert flyer, April 2019.

<sup>23</sup> STOKES 1994, 97 – 116; WERGIN 2010.

<sup>24</sup> COHEN 1993, 135.

<sup>25</sup> FONAROW 2006, 79 – 130.

a focus of this research.<sup>26</sup> The main methods used in this ethnographic research were analysis, participant observations, conversational interviews, comparison, deduction and induction. To make an analysis, I used a classification of the space occupied by the audience, defined as zones.<sup>27</sup> The observation of these concerts presents the local characteristics of the audiences in Bratislava that attend concerts of alternative music bands. Their main characteristics and categories for analysis are age, audience zones, types of audience – combined and/or compatible, and audience behaviors. All these characteristics were similar for the recent concert and for the previous attendant concerts.

The age of the audience was mixed, with most of them between their 20s and 40s; exception is Klub pod lampou where dominated audience between 40s and 50s.

The clubs have mostly three and two zones, except Fuga which has four zones. The fans in all selected concert spaces were close to the stage. What is specific for Fuga is the multi leveled space two floors and a terrace. On the first floor is the first zone and second next to the bar, the third zone is on the second floor where audience could only hear the music, not to watch the stage or performance. The fourth zone the terrace is the place for intermission and smoking area.

I find new characteristic of audience behavior realized with no division between audience zones and musicians – Klub pod lampou and Garages in the last phase of the ethnographic research.

The singers and band members before the concert are moving in between the three zones, spoke with organizers or visitors/audience. It is a mix, there is no division between the musicians, audience and organizers, there are all in the same with space no strict borders or divisions. Usually before the concerts audience is refreshing but in Klub pod lampou except this activity, part of the audience was reading books inside of the club and in the garden (before the concert of the band Garage from Prague, April 27, 2019).

The field work resulted with types of audience: the first type of audience is combined from those who listened with dedication and those who did not but came as companions or to have a relaxing night; the second type of audience was compatible: they listened continuously, and with devotion.

The audience's behavior could be divided into two types: careful listening with calm body postures; and the behavior of the audience that was near the bar and interested more in drinking, talking and moving around the bar and through the audience zone areas (Majestic Music Club, Fuga, Klub pod lampou). Exception of audience behavior happened in A4 club – calm, quiet in seating posture and in Garages which is an open space with no classical scheme of open venues (bar, selling desks). In A4 the audience in first zone is seating and in the second zone stand, which in particular

---

<sup>26</sup> ZHABEVA PAPAZOVA 2015.

<sup>27</sup> ZHABEVA PAPAZOVA 2015.



rare moment could disappear, depends on the audience number, they could leave the concert space and went in the bar which is on another level in the building.

Overall, the ongoing research provided recreation, renewal of the local club scene in Bratislava and reflects the dynamics in adding new information and experiences part of the contemporary musical live in the city. The two sections for the research: concert spaces and audience were crucial in the formation of the main characteristic of Bratislava alternative rock music club scene. The three dominated concert places: mid-sized, small-sized and microscenes are mostly located in the central area of the city. The main audience categories for analysis were age, audience zones (2–4), types of audience – combined and/or compatible, and audience behaviors.

## REFERENCES

- BALL 2010. Rebecca Elizabeth Ball: *Portland's Independent Music Scene: The Formation of Community Identities and Alternative Urban Cultural Landscapes*. Master of urban studies thesis. Portland: Portland State University, 2010.
- BENNETT 2004. Andy Bennett: Music, Space and Place. In Sheila Whiteley – Andy Bennett – Stan Hawkins (eds.): *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*. Farnham: Ashgate, 2004, 2 – 7.
- COHEN 1993. Sara Cohen: Ethnography and Popular Music Studies. *Popular Music* 12/2 (1993), 123 – 138.
- DURDOVANSKÝ 2013. Michal Durdovanský: Bratislavský klub Randal je najmä rocková divočina. Available from <<https://bratislava.sme.sk/c/6931235/bratislavsky-klub-randal-je-najma-rockova-divocina.html>> [cit. 5.6.2019].
- ENTRIKIN 1996. Nicholas Entrikin: Place and Region. *Progress in Human Geography* 20/2 (1996), 215 – 221.
- FONAROW 2006. Wendy Fonarow: *Empire of Dirt. The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*. Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press, 2006.
- GRAZIAN 2013. David Grazian: Digital Underground: Musical Spaces and Microscenes in the Postindustrial City. In Fabian Holt – Carsten Wergin (eds.): *Musical, Performance and the Changing City. Post-industrial Contexts in Europe and the United States*. New York – Oxon: Routledge, 2013, 127 – 151.
- HOLT – WERGIN 2013. Fabian Holt – Carsten Wergin: Introduction: Musical Performance and the Changing City. In Fabian Holt – Carsten Wergin (eds.): *Musical Performance and the Changing City. Post-Industrial contexts in Europe and in the United States*. New York – Oxon: Routledge, 2013, 1 – 25.
- HUDSON 2006. Roy Hudson: Regions and Place: Music, Identity and Place. *Progress in Human Geography* 30/5 (2006), 626 – 634.

- KAJANOVÁ 2019. Yveta Kajanová: Rocková subkultúra v Bratislave [Rock sub-culture in Bratislava]. *Musicologica.eu* 1/2019. Internetový časopis Katedry muzikológie FiFUK [Online review of the Department of Musicology, Faculty of Arts, Comenius University in Bratislava]. Available from <<http://www.musicologica.eu/?p=1484>> [cit. 25.6.2019].
- KRALOVIČ 2013. Mišo Kralovič: Garáže pod prístavným mostom – príbeh miesta a ľudí. *Muzika-komunika*, 25.3.2013. Available from <<http://muzika-komunika.blogspot.com/2013/03/garaze-pod-pristavnym-mostom-pribeh.html>> [cit. 9.6.2019].
- Music Press* 2018. MMC, najlepší slovenský klub, chystá zmeny a ďalšie novinky [MMC, the best Slovak club, prepares changes and other innovations]. *Music Press*, January 31, 2018. Available from <<https://www.musicpress.sk/novinky/mmc-najlepsi-slovensky-klub-chysta-zmeny-a-dalsie-novinky>> [cit. 10.5.2019].
- SCOTT 1999. Allen Scott: The cultural economy: geography and the creative field. *Media, Culture & Society*, 21/6 (1999), 807 – 817.
- STOKES 1994. Martin Stokes: Place, Exchange and Meaning. In *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Ed. Martin Stokes. Oxford: Berg, 1994, 97 – 116.
- TAYLOR 2006. Steve Taylor: *The A to X of Alternative Music*. London – New York: Continuum 2006.
- THOMPSON 2010. Dave Thompson: *Alternative Rock*. San Francisco: Miller Freeman Books, 2000.
- WERGIN 2010. Carsten Wergin: *Kréol Blouz. Musikalische Inszenierungen von Identität und Kultur*. Cologne – Vienna – Weimar: Böhlau, 2010.
- ZHABEVA PAPAZOVA 2015. Julijana Zhabeva Papazova: Ethnographic Research into the Alternative Music Scene in Bratislava. *Musicologica.eu* 1/2015. Internetový časopis Katedry muzikológie FiFUK [Online review of the Department of Musicology, Faculty of Arts, Comenius University in Bratislava]. Available from <<http://www.musicologica.eu/?p=1083&lang=en>> [cit. 10.8.2019].

## DEJINY HUDBY V BRATISLAVE NA PAMÄŤOVOM PORTÁLI

**Juraj Š e d i v ý**

Katedra archívniectva a pomocných vied historických  
Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave

Pre moderné (v zásade osvieteným racionalizmom inšpirované) vedy bol dlho typický partikularizmus s pomerne úzko definovaným výskumným predmetom, metódami a cieľmi. V postmodernom období sa vedy – aj humanitné – museli čoraz viac konfrontovať s problematikami na pomedzí svojich záujmových sfér. Preto sa interdisciplinarita stala mantrou približne poslednej tretiny 20. storočia. Po tejto fáze objavovania nových predmetov bádania si aj humanitné vedy v ostatných približne 30 rokoch začali klásť nové otázky (nem. *Fragstellungen*) a vďaka *digital humanities* začali objavovať nové metódy analýzy a sprístupňovania svojich výsledkov. Ako môže tento všeobecný trend ovplyvniť vývoj hudobnej historiografie? A najmä, aké nové možnosti výstupov sa hudobným historikom ponúkajú?

Kým zodpovieme niektoré otázky ohľadom prínosu digitalizácie pre muzikológiu, tak sa pozrime na rozdiely medzi tým, ako získavali poznatky generácie pred digitálnou revolúciou a ako ich rešeršuje tá súčasná mladá generácia. Trochu zovšeobecňujúco možno konštatovať, že kým staršie ročníky boli zvyknuté používať overené informácie (vedecké encyklopédie, štandardné akademické slovníky a pod.) a preštudovať veľké množstvo podkladov, a až potom formulovali hypotézu, tak digitálna generácia 21. storočia v záujme rýchleho prístupu k informáciám chce, či dokonca musí exploatovať menej kánonické zdroje vedomostí a vytvárať si závery už na základe malého množstva informácií („wikipedizácia“). Na úkor hĺbky či hodnovernosti informácie však získava časovú výhodu v rýchlosti recipovania relevantných informácií. Digitálna generácia uprednostňuje miesto postupne konštruovaného jedného príbehu (lineárny text) skôr kratšie viacdrojové informácie (hypertext, multitasking). Texty, ktoré majú zaujať širšie publikum, sú čoraz kratšie a stále väčšiu váhu majú sprievodné multimediálne elementy (najmä obraz, ale aj hudba, ktoré sa postupne stávajú voči textu dominantnými – klasickým príkladom sú sociálne siete). Čítačky a e-knihy (ale aj internet ako taký) sú dokladom toho, že tlačný text dávno prehral svoj boj s textom digitálnym. Zmena vnímania je dôsledkom odklonu od pomalého čítania k zrýchlenému vnímaniu obrazov (takzvané *iconic turn*). Oproti osamelému vedcovi pracujúcemu v tichu svojej pracovne sú digitálni *natives* zvyknutí byť *online* zosieťovaní (neformálne cez Skype, vedecky napríklad cez Academia.edu či iné). Niekdajšiu potrebu súkromného priestoru (aj vo vedeckej sfére: zverejnenie dlhodobého výskumu až po jeho ukončení) dnes nahrádza verejný priestor, zdieľanie (*sharing*), prezentovanie rozpracovaných prác (*work in progress*), abstrakty či na sieti prístupné prezentácie. Kým pred *digital turn* bol problém zohnať vedeckú literatúru zo susednej krajiny, tak dnes existuje

stále väčší tlak na globálne prístupné publikovanie vedeckých výskumov v režime voľného prístupu (*open access*).<sup>1</sup>

Nové možnosti po digitálnej revolúcii využili historici (aj historici hudby) v niekoľkých krokoch. Prvým bola retrokonverzia – teda zdigitalizovanie a sprístupnenie už predtým vytlačeného alebo rukopisného diela na dátových nosičoch (v prvých rokoch) alebo *online* (neskôr preferovaný prístup).<sup>2</sup> Vyšší stupeň prispôsobenia sa digitálnemu prostrediu predstavuje fragmentarizácia niekdajšieho printového diela a jeho dopĺňanie o nové formáty pamäťových jednotiek (napríklad obrázky, videá, audiozáznamy a podobne – ako príklad možno uviesť *Wien Geschichte Wiki*, ktorá predstavuje postupne dopĺňané heslá z diela *Historisches Lexikon Wien* od Felixa Cseikeho).<sup>3</sup> Najvyššiu mieru využitia digitálneho prostredia predstavujú dnes pamäťové portály, ktoré boli už od počiatku projektované ako multifunkčné databázy (prípadne ponúkajúce aj ďalšie sofistikovanejšie funkcionality). V strednej Európe patrí k najstarším *Encyklopedie dějin města Brna*. Ide v zásade o online lexikón ponúkajúci informácie (odborné heslá) a digitalizáty k osobnostiam, udalostiam, uliciam, objektom, k archeologickému vývoju.<sup>4</sup> Ak zadáme heslo „hudba“, tak portál ponúka momentálne 149 s dopytom súvisiacich udalostí (napríklad 28. januára 1925 bol Leoš Janáček vymenovaný za prvého čestného doktora Masarykovej univerzity), 80 s hudbou súvisiacich osobností (napríklad Leoš Janáček) a 4 objekty (tri sochárske stvárnenia hudby ako múzy a jedno súsošie s názvom Hudba z kozmu), teda spolu 233 rôznych pamäťových jednotiek. V nasledujúcom texte by som chcel predstaviť možnosti, ako verejnosti sprístupniť nielen odborné informácie charakteru encyklopedických hesiel, ale ako zároveň ponúknuť aj vedcom samotným databázu prameňov relevantných pre ich výskum.

### **Digitalizačné východiská**

Digitalizácia kultúrneho dedičstva v 90. rokoch 20. storočia a na začiatku nášho milénia bola typická rezortným partikularizmom. Jednotlivé archívy či múzeá si živelne zriaďovali domovské stránky so základnými informáciami, niektoré aj s digitalizátmi (napríklad na svoju dobu veľmi pokrokový štátny archív v Banskej Bystrici pod vedením Igora Grausa). Jednotlivé múzeá, knižnice, galérie, mali svoje vlastné stránky či dokonca zárodky portálov. Ako metaúroveň sa začala

<sup>1</sup> Podobné úvahy formulované v ŠEDIVÝ 2016.

<sup>2</sup> Ako príklad možno uviesť digitálne edície stredovekých notovaných bratislavských rukopisov v rámci projektu SOPKO – JANKOVIČ – BURAN – VESELOVSKÁ 2004 – 2007.

<sup>3</sup> *Wien Geschichte Wiki*. Konkrétne k hudbe pozri encyklopedické heslo Musik, dostupné na <<https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Musik>> [cit. 28.10.2019].

<sup>4</sup> *Encyklopedie dějin města Brna*. Výsledky vyhľadávania s heslom „hudba“ dostupné na <<https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?q=hudba&search=&acc=vyhledavani>> [cit. 28.10.2019].

formovať predstava jednotného digitálneho metaarchívu (*Elektronický archív Slovenska*)<sup>5</sup> či metamúzea (*CEMUZ*)<sup>6</sup> alebo metagalérie (*Webumenia*).<sup>7</sup> Už pred krátkym časom sa aj takéto partikulárne pamäťové portály stali z hľadiska užívateľov nedostatočné a ako optimálne riešenie sa ukazujú komplexné pamäťové portály, ktoré ponúkajú prístup k historickým prameňom čo najväčšieho počtu relevantných pamäťových inštitúcií (múzeum, archív, galéria, knižnica, pamiatkové ústavy), ako aj k odborným výstupom z akademického prostredia (univerzity, akadémia). Na Slovensku sa o takýto strešný projekt pokúsila *Slovakiana.sk*.<sup>8</sup> Ponúka síce už vyše 80 000 pamäťových jednotiek rôzneho druhu, no vyhľadávanie je zatiaľ nedostatočné (možnosti kombinovaného filtrovania sú obmedzené). Lepšie fungujúci – hoci len lokálne zameraný – je vyššie zmienený metaportál *Encyklopedie dějin města Brna*.

Oproti predošlým portálom sprístupňujúcim fondy a zbierky štátnych či verejných inštitúcií je zaujímavým doplnkom pôvodne rakúsky, dnes už európsky portál *Topothek.at*, ktorý ponúka digitalizáty zo súkromných zbierok a je veľmi silne lokálno-historicky orientovaný. Predstavuje vlastne „konfederáciu“ lokálnych subportálov, ktoré vedú miestni nadšenci digitalizujúci pamäťové pramene rôzneho druhu od predmetov cez písomnosti a fotografie až po video-záznamy najmä k svojej obci, respektíve mestu.<sup>9</sup> Portál otvoril zaujímavú tému – v súkromných zbierkach sa totiž nachádza množstvo historicky cenných prameňov najmä k dejinám 20. storočia, menej aj k starším obdobiam. Vlastníci pamäťových jednotiek sú na niektoré citovo viazaní a nechcú ich odovzdať či predať do pamäťových inštitúcií (archívy, múzeá, galérie, knižnice). Práve digitálne portály umožňujú, aby „aj ovca ostala celá a aj vlk sýty“ – teda digitalizáciou a nasledovným online sprístupnením zdigitalizovaných pamäťových jednotiek ostane vlastníctvo originálov zachované (v prípade použitia vodoznaku alebo len náhľadovej kvality digitalizátu sa digitalizát nedá zneužiť bez vedomia vlastníka publikačných práv) a zároveň sa verejnosť oboznámi s často unikátnymi prameňmi.

### **Koncepcia pamäťového portálu PamMap**

Na Slovensku funguje pamäťový portál, ktorý prepojil možnosti a ciele štátnych a verejných pamäťových portálov s tými, ktoré ponúka len na súkromné pramene špecializovaný portál *Topothek.at*. Ide o komplexný pamäťový portál *PamMap.sk* (PAM ako pamäť a MAP ako

---

<sup>5</sup> *Elektronický archív Slovenska*. Portál dostupný na <<https://www.minv.sk/?elektronicky-archiv-slovenska-mv-sr>> [cit. 28.10.2019].

<sup>6</sup> CEMUZ. Dostupné na <<https://cemuz.slovakiana.sk/#/login>> [cit. 28.10.2019]. Žiaľ, portál je prístupný len pre pracovníkov múzeí, čo je vzhľadom na to, že bol vybudovaný nielen z rezortných prostriedkov, neštandardné.

<sup>7</sup> *Webumenia*. Portál dostupný na <<https://www.webumenia.sk/>> [cit. 28.10.2019].

<sup>8</sup> *Slovakiana.sk*. Portál dostupný na <<https://www.slovakiana.sk/>> [cit. 28.10.2019].

<sup>9</sup> *Topothek.at*. Portál dostupný na <<https://www.topothek.at/en/>> [cit. 28.10.2019].

mapa).<sup>10</sup> Pôvodne vznikol len ako komplexný pamäťový portál pre jedno mesto – Bratislavu, no v roku 2018 sa reštruktúroval a vznikol jeden globálny metaportál a niekoľko lokálnych subportálov (momentálne pre Bratislavu a Košice, pripravujú sa aj pre ďalšie mestá a obce). Konceptiu a štruktúru navrhol Juraj Šedivý (Filozofická fakulta Univerzity Komenského a občianske združenie Historia Posoniensis), grafiku Anna Ulahelová (Vysoká škola výtvarných umení), financie na rozbehnutie projektu pomáhala získavať Daniela Danihelová (Komunitná nadácia Bratislava) a technickú realizáciu stránky malo na starosti štúdio UI42. Projekt sa vzhľadom na nízky rozpočet rozbiehal len pomaly, najmä vďaka spolupráci zatiaľ približne 80 dobrovoľníkov.<sup>11</sup> Napriek tomu je momentálne online prístupných už 18 711 pamäťových jednotiek s takmer 30 000 digitalizátmi.

V prvom kroku si užívateľ môže vybrať, či chce hľadať v celom portáli alebo len v lokálnych podportáloch (momentálne pre Bratislavu a Košice). Celý portál mu ponúka len súhrnné tematické množiny (napríklad vo filtri Miesto možno hľadať len po úroveň mesta/obce, vo filtri Pamiatky sa dajú hľadať len hrady ako také alebo synagógy či kultúrne stavby). Jednotlivé podportály však ponúkajú oveľa hlbšie vyhľadávanie – pri filtri Miesto možno hľadať na úrovni mesta, mestskej časti, ulice a do budúcnosti pripravujeme vyhľadávanie relevantných pamäťových jednotiek/prameňov až po úroveň domu, respektíve parcely.

Pamäťový portál spája tri základné funkcionality: databázu, encyklopédiu a topografiu (historický atlas). Prvá funkcionality – DATABÁZA – umožňuje vyhľadávanie digitalizátov historických prameňov („pamäťových jednotiek“) zo štátnych alebo verejných inštitúcií ako aj zo súkromných zbierok. Užívateľ portálov s jednoduchým vyhľadávaním alebo maximálne dvoj- či trojnásobným kombinovaným filtrom (napríklad *Europeana.eu*) dostane niekedy aj niekoľko tisíc výsledkov, v ktorých potom musí prechádzať každú jednotlivinu, aby si vyfiltroval relevantné výsledky. Naproti tomu *PamMap.sk* ponúka filtrovanie prostredníctvom možných kombinácií až 8 filtrov a plnotextového vyhľadávania. Užívateľ môže dopyt špecifikovať jedným alebo viacerými filtermi naraz (obr. 1), pričom kombinovať môže: 1. Materiál (druh pamäťovej jednotky/prameňa); 2. Miesto; 3. Pamiatka; 4. Téma; 5. Udalosť; 6. Ľudia; 7. Zdroje; 8. Čas. Teda môže napríklad chcieť fotografiu (1 – materiál) z bratislavského Hviezdoslavovho námestia (2 – Miesto) na tému hudba (4) z rokov 1948 až 1989 (8 – čas).

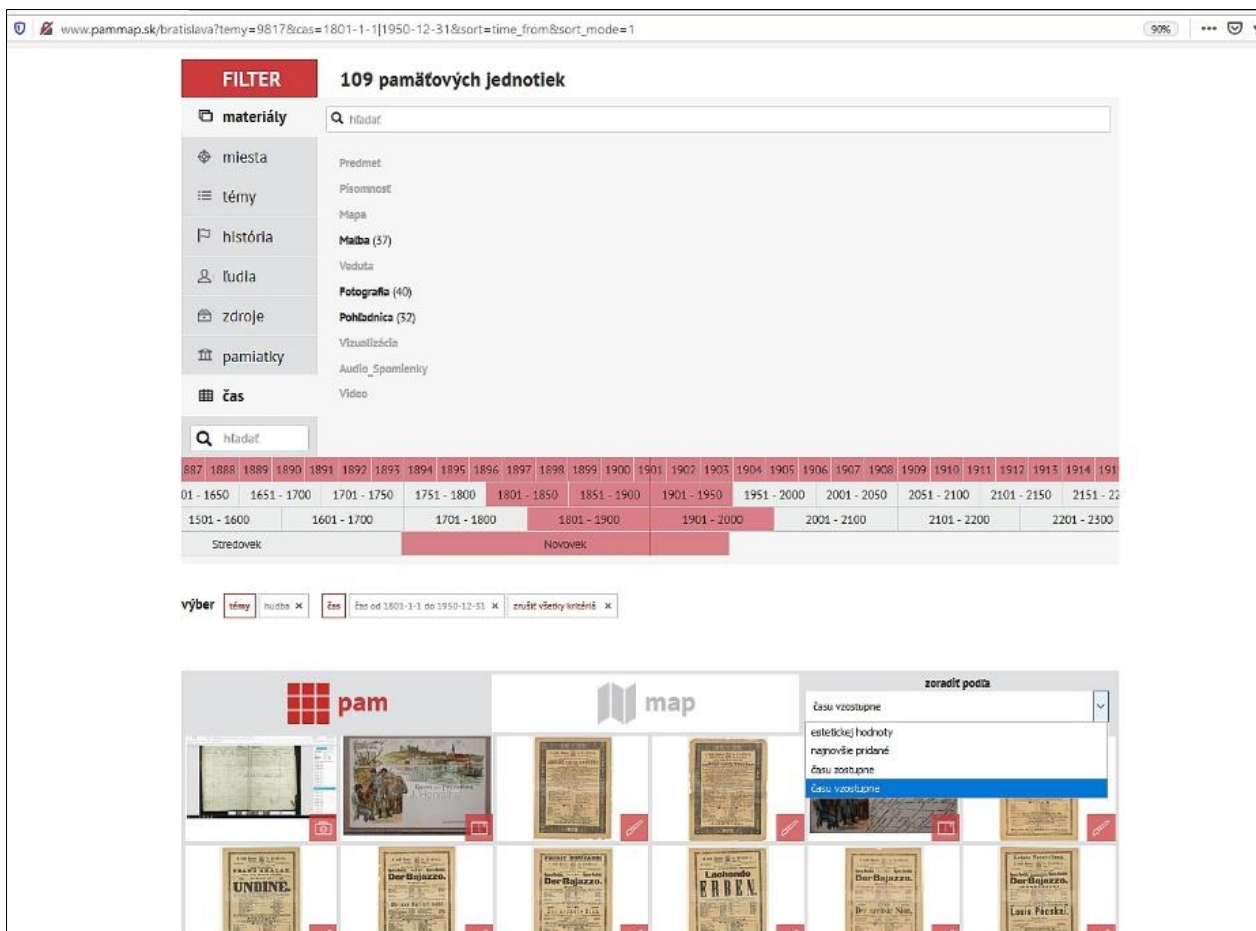
1. Prvý filter (Materiál) umožňuje vyhľadať len špecifický druh historického prameňa. K základným kategóriám, z ktorých si možno vybrať, patrí: predmet, písomnosť, mapa, grafika, veduta, fotografia, pohľadnica, 3D-vizualizácia, audio, video. Kategórie sa delia na podkategórie

---

<sup>10</sup> *PamMap.sk*. Portál bol sprístupnený online pod názvom *Pamäť mesta Bratislavy* v roku 2015. Portál je dostupný na <<https://www.pammap.sk/>> [cit. 28.10.2019].

<sup>11</sup> Aj na tomto mieste by som chcel všetkým vyjadriť vďaka za pomoc. Ich mená sa snažíme na portáli aktualizovať v záložke Podporovatelia, pozri bližšie <[https://www.pammap.sk/buxus/generate\\_page.php?page\\_id=41022](https://www.pammap.sk/buxus/generate_page.php?page_id=41022)> [cit. 28.10.2019].

(napríklad Písomnosť sa dá bližšie špecifikovať na Rukopisnú knihu, Diplomatický materiál, Tlače, Nápisy alebo Elektronické texty).



Obr. 1 Prehľadávanie cez databázový prístup „PAM“  
(užívateľ a zaujímali: 1. obrazové pramene ako Maľby, Fotografie a Pohľadnice; 2. na tému hudba; 3. z obdobia rokov 1801 až 1950).

2. Filter Lokalita umožňuje na všeobecnom portáli vyhľadávať pamäťové jednotky ku konkrétnym mestám alebo obciam, na podportáloch je možné hľadať cez úroveň mestských častí až k uliciam (do budúcnosti sa pripravuje až po úroveň konkrétneho domu, respektíve parcely). Pomocou fulltextového vyhľadávania je možné vyhľadať aj pamäťové jednotky k zmeneným názvom ulíc (napríklad Schöndorfská), do budúcnosti pripravujeme aj prevodník historických a súčasných názvov ulíc (a pokiaľ sa bude dať, tak aj konkordanciu čísiel domov podľa jednotlivých období).

3. Filter Pamiatka sa delí na jednotlivé skupiny (Prehistorické stavby a náleziská, Hrady, zámky a kaštiele, Hradby miest, Kostoly a kláštory a podobne) pričom podportály ponúkajú špecifikáciu až na konkrétnu pamiatku (napríklad v podportáli *PamMap.sk/Bratislava* je vo filtri

Pamiatky podmnožina Kultúrne stavby a v nej konkrétne pamiatky ako Mestské divadlo/ historická budova SND/Reduta a podobne.

4. Vo filtri Téma možno nájsť klasický číselník základných tém (Všeobecné udalosti, Rodina a spoločnosť, Poľnohospodárstvo, Remeslá a priemysel, Služby, Doprava, Etniká a skupiny, Jazyk prameňa, Politika a strany, Úrady, úradníci a funkcionári, Justícia a súdy, Armáda, Polícia, Hasiči, Spolky, Náboženstvo a cirkvi, Kultúra, Školstvo, Veda, Zdravotníctvo a sociálne služby, Šport a voľný čas, Príroda). Aj v tomto prípade existujú filtre pre podtémy. Napríklad pri téme Etniká a skupiny si možno špecifikovať špeciálne Multietnické pramene, Bohemiká, Slovaciká, Germaniká, Hungariká, Judaiká. Podobne pri téme Kultúra možno klásť dopyt na podtémy Ľudová kultúra, Výtvarné umenie, Sochárstvo, Divadlo, Hudba, Tanec, Film a kino, Literatúra a knižnice.

5. Samostatne či v kombinácii s iným filtrom možno vyhľadávať aj relevantné pramene ku konkrétnej historickej udalosti (napríklad 1. svetová vojna 1914 – 1918 či obsadzovanie Bratislavy československým vojskom na prelome rokov 1918 a 1919).

6. Filter Ľudia má dve subkategórie: a) osoby, ktoré zohrali úlohu v dejinách mesta alebo v ňom žili (nielen osobnosti, ale aj „obyčajní“ ľudia); b) tvorcovia pamäťových jednotiek. Rozdelenie je praktické (napríklad sa dajú odlíšiť fotografie Jozefa Hofera, ktorých sú tisícky, od fotografií na ktorých je Josef Hofer, ktorých je len niekoľko kusov).

7. Vo filtri Zdroje si užívateľ môže vyhľadať pamäťové jednotky len z vybranej pamäťovej inštitúcie, z jej konkrétneho fondu/zbierky alebo z nižšej úrovne fondu. Taktiež môže vyhľadávať v jednotlivých úrovniach súkromných zbierok jednotlivcov (pričom okrem výsledkov dostane aj krátky informačný text s odkazom a/alebo mailovou adresou či iným kontaktom na majiteľa publikačných práv k užívateľom vyfiltrovaných pamäťových jednotiek).

8. Užívateľ si môže relevantné pamäťové jednotky (pramene) vybrať aj pomocou filtra Čas. Môže žiadať zobrazit' výsledky spojené s konkrétnym rokom, desaťročím, storočím či širším obdobím/epochou. Prípadne si môže označiť presný časový úsek (napríklad len pramene z rokov 1939 až 1945 alebo len z 1968 až 1969).

9. Napokon si užívateľ pri mimoriadne špecifických dopytoch môže zvolit' fulltextové vyhľadávanie. Táto základná ponuka filtrov (ako aj názvy položiek vo výstupných metadátach) je prístupná v slovenčine, nemčine, maďarčine a angličtine. Po zadaní filtrov a realizovaní elektronického vyhľadávania sa zobrazia digitalizáty pamäťových jednotiek, ktoré zvoleným kritériám zodpovedajú. Užívateľ si ich môže zoradiť podľa 4 kritérií (chronologicky vzostupne alebo zostupne, podľa najnovšie pridaných a podľa estetickej hodnoty – pripravuje sa aj zoradenie podľa tektoniky fondu/zbierky).

V prípade druhého základného prístupu si užívateľ môže vyhľadať ENCYKLOPEDICKÉ HESLÁ k miestam (napríklad vývoj ulice a jej pomenovaní), pamiatkam (historicko-architek-

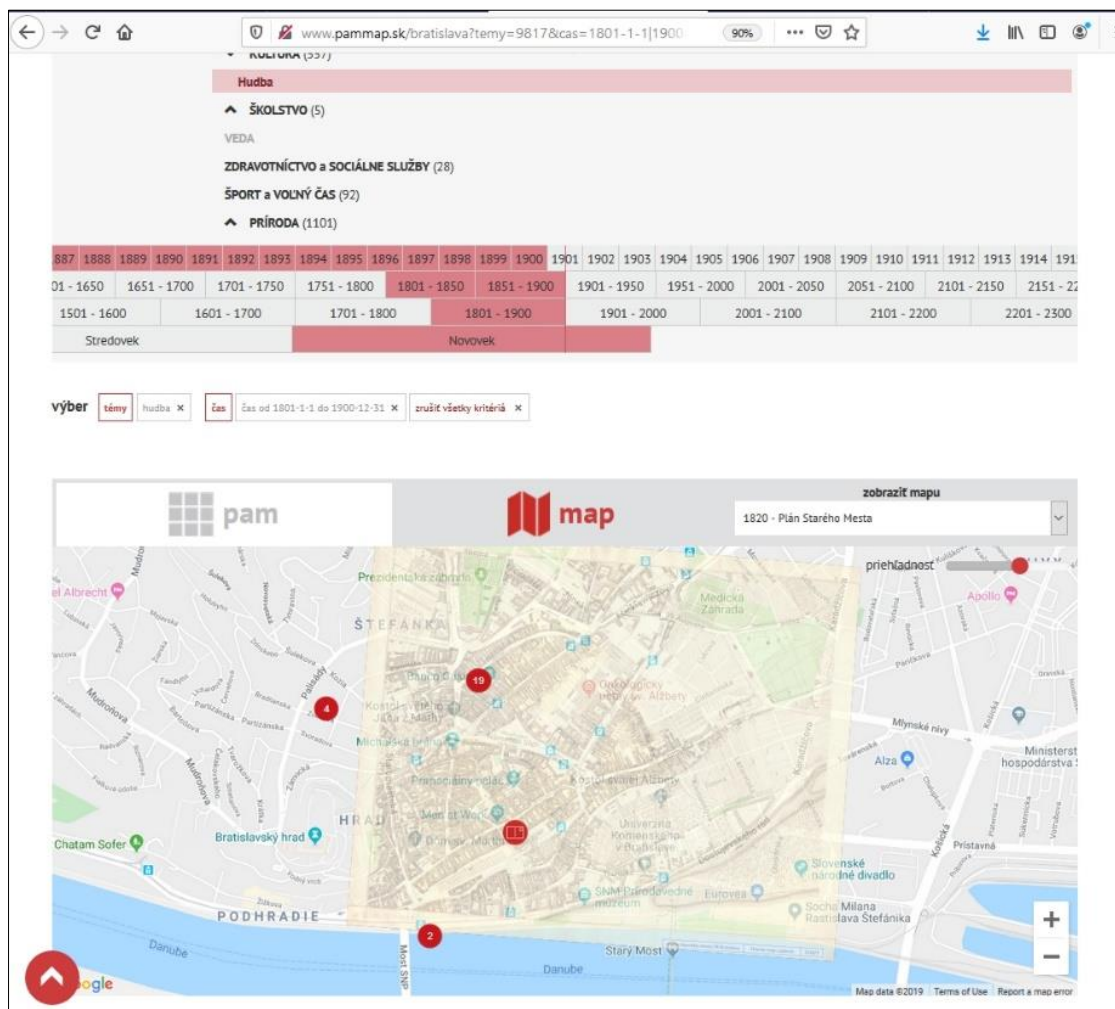


tonický vývoj konkrétnej pamiatky), historickým udalostiam, ľudom (krátke biografické heslo s literatúrou a odkazmi) alebo zdrojom (základné informácie k pamäťovým inštitúciám alebo majiteľom zbierok spolu s kontaktmi). Zároveň s textovým odborným heslom sa pod ním ukázu aj relevantné digitalizované pamäťové jednotky, ktoré sa viažu na dopytované filtre (obr. 2).

Obr. 2 Vyhľadanie odborného encyklopedického hesla cez filter Ľudia k Jánovi Nepomukovi Hummelovi (pod textom hesla sú miniatúry dvoch relevantných inventárnych jednotiek).

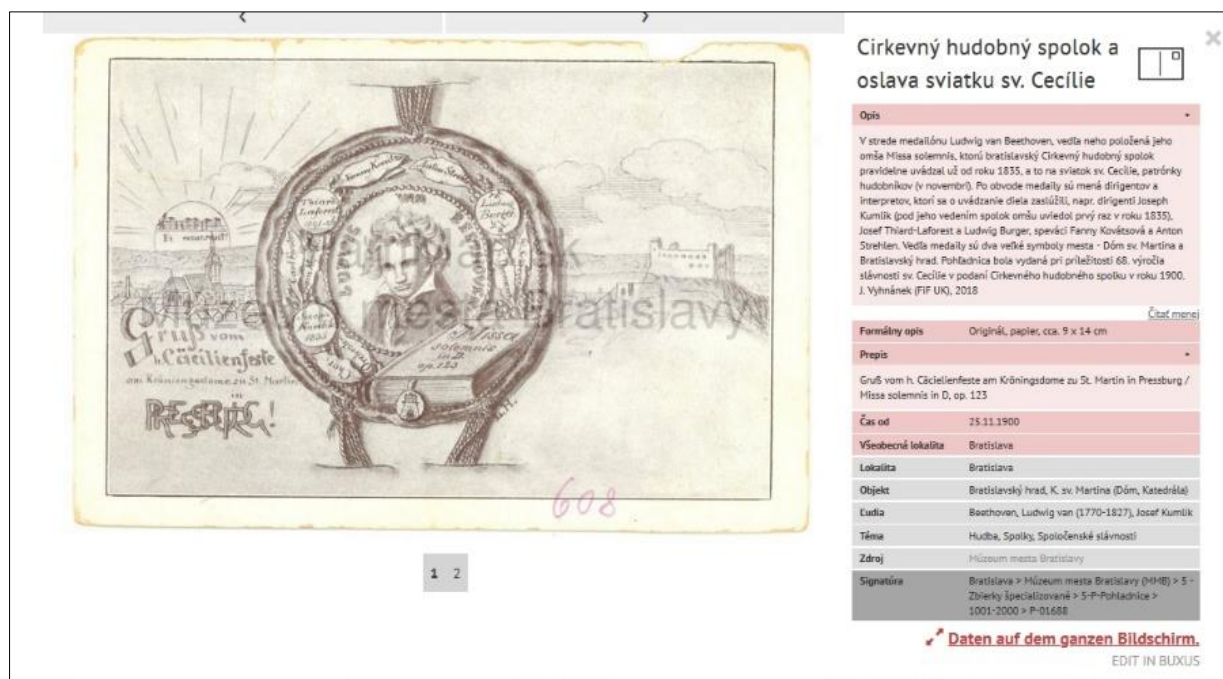
Napokon tretí základný prístup je kartograficky orientovaný (MAPA). Po kliknutí na ikonku MAP sa užívateľ dostane z databázového prostredia do kartografického (MAP, obr. 3) a tie isté dopyty môže realizovať prostredníctvom tých istých filtrov – len výsledkom nebudú miniatúry digitalizovaných pamäťových jednotiek ale ich umiestnenie na modernej mape (podklad od GoogleMaps). Cez ňu si užívateľ môže preložiť historickú mapu z ponuky na lište (v chronologickom poradí) s nastaviteľnou mierou prekrytia (opacity). Na mape sa mu ukázu body zviazané s pamäťovými jednotkami, teda bez toho, aby užívateľ poznal názvy ulíc, môže sa vďaka mape dostať k digitalizátom pamäťových jednotiek viazaným na istú lokalitu alebo na nejakú tému (napríklad zaujímajú ho všetky druhy prameňov k hudbe 19. storočia – na mape sa mu ukáže umiestnenie relevantných lokalizovateľných pamäťových jednotiek/historických prameňov).

Výsledkom databázového alebo kartografického prístupu by mal byť jeden alebo viac digitalizátov, ktoré uvidí užívateľ v náhľadoch (v prípade databázového prístupu) alebo ako bod na mape (v prípade kartografického prístupu). Po kliknutí na jednotlivinu sa digitalizát zväčší a ponúkne digitálne vyobrazenie prameňa (okrem zvukových záznamov, kde bude znieť len audio nahrávka) a jeho textový opis v podobe základných metadát. Tie sú prispôsobené jednotlivým druhom prameňov. Napríklad pri predmete je možné vyplniť titulok, opis (obsahový), opis formálny, čas vzniku, alternatívny dátum (napríklad v prípade sekundárneho použitia predmetu), lokalitu, tému, udalosť, ľudí spojených s predmetom (napríklad nálezcovia predmetu), autor, zdroj (uloženie a signatúra), literatúra a odkazy. Pri audio-nahrávke sa dá sledovať titulok, opis (obsahový/regist), opis formálny (formát, dĺžka záznamu a podobne), prepis, preklad, opisované obdobie/čas, dátum nahrávania, lokalita, ku ktorej sa záznam viaže, téma, udalosť, ľudia, meno respondenta, autor nahrávky, zdroj (uloženie a signatúra), literatúra a odkazy (obr. 4).<sup>12</sup>



Obr. 3 Výsledok hľadania historických prameňov (inventárnych jednotiek) cez filter Téma – Hudba a filter Čas – 19. storočie prostredníctvom kartografického prístupu (MAP).

<sup>12</sup> Napríklad pamäťová jednotka Cirkevný hudobný spolok a oslava sviatku sv. Cecílie. Pozri na <<http://www.pammap.sk/bratislava?temy=9817&cas=1801-1-1|1900-12-31&view=map>> [cit. 28.10.2019].



Obr. 4 Vzhľad konkrétnej vyhladanej inventárnej jednotky (digitálna fotografia prednej strany pohľadnice/prekliknúť sa dá aj jej zadná strana) a na pravej strane sú vyplnené niektoré metadáta ako titulok, detailnejší opis, formálny opis a podobne.

## Perspektívy hudobnohistorických výskumov na portáli PamMap

Ak si užívateľ dnes (30. október 2019) na komplexnom pamäťovom portáli *PamMap.sk* vyberie tému Hudba, tak momentálne získa 172 digitalizovaných pamäťových jednotiek. Treba povedať, že zatiaľ ide vlastne len o „vedľajšie produkty“ digitalizácie fondov a zbierok iného charakteru. Teda na portáli nie je žiaden osobný fond hudobníka alebo fond inštitúcie zameranej na produkciu či manažovanie hudby, respektíve sa tam nenachádza žiadna zbierka súvisiaca s hudbou. Kvantita by sa nepochybne zvýšila, ak by došlo k digitalizácii a následnému umiestneniu podobného súboru pamäťových jednotiek (prameňov) prípadne k celkovému zapojeniu skupiny výskumníkov, ktorí primárne pracujú na dejinách hudby (tí by mohli dopĺňať encyklopedické heslá k hudobníkom, pamiatkam a udalostiam spojeným s hudbou).

Väčšinu z dnes prístupných 172 prameňov tvoria fotografie (93 ks), približne polovica toho počtu sa viaže na pohľadnice (42) a o niečo menej prameňov má charakter malieb, respektíve grafík (37 ks). Z týchto 172 pamäťových jednotiek sa 168 týka Bratislavy, 4 sa viažu na iné lokality (kvôli tomu, že portál bol až do roku 2018 určený len pre bratislavské pramene). Doteraz zverejnené digitalizáty pochádzajú z múzeí (Múzeum mesta Bratislavy), verejných archívov (Archív mesta Bratislavy, Archív Pamiatkového úradu Slovenskej republiky) ako aj zo súkromných zbierok

(väčšinou) Bratislavčanov.<sup>13</sup> Výhoda portálu oproti bežnej historickej monografii alebo lexikónu je v tom, že užívateľ získa veľmi rýchlo relevantné údaje namiesto toho, aby musel čítať celé dielo alebo sa prehrýzať cez viac alebo menej podrobné registre.

Z obsahového hľadiska tvoria najrozsiahlejšiu skupinu už teraz prístupných digitalizovaných pamäťových jednotiek plagáty k operetám a operám, ktoré sa hrali v Mestskom divadle v období rokov 1890 – 1907 a pochádzajú zo zbierky plagátov Múzea mesta Bratislavy. Menšiu skupinu tvoria rozličné pramene k životu operetnej speváčky Ludy Gastonovej (Luda Gaston, 1857 – 1929, vlastným menom Ludmila Gschirr), ktorá prežila mladosť v Bratislave. Digitalizáty poskytol portálu zo svojej súkromnej zbierky jej príbuzný Johannes Lippert, žijúci v Nemecku.<sup>14</sup> Aj na tomto mieste treba povedať, že kým všetky oficiálne odborné lexikóny uvádzajú nesprávny rok jej narodenia (1873),<sup>15</sup> tak práve jej prasynovec ako nehistorik odhalil pravý dátum.<sup>16</sup> Toto je druhá výhoda otvoreného portálu oproti uzavretej monografii alebo lexikónu – totiž participácia verejnosti. Často sa v skriniach bežných bytov, v pivniciach či garážach skrývajú v zaprášených škatuliach významné pramene k najmä novším dejinám (aj hudby).

Zaujímavú skupinku prameňov tvoria napríklad fotografie zo slávnostného inštalovania organu v evanjelickom Veľkom kostole v Bratislave.<sup>17</sup> Kým plagáty a pohľadnice sú reprodukovateľným typom prameňov, akých sa môže nájsť viacero, tak fotografie patria obvykle k unikátnym zdrojom informácií. Výhodou portálu je, že ak digitalizát nie je vo vysokom rozlíšení a navyše cezeň prechádza vodoznak, tak nie je takýto prístup k digitalizátu prakticky zneužitelný. Presne tento prístup zvolil aj *PamMap.sk*, ktorý chráni svojich „dodávateľov“ a zverejňuje len digitalizáty v nižšom rozlíšení, ktoré majú navyše vodoznak a sú preto pre tlačové účely nepoužiteľné. Všetky publikačné práva tak ostávajú majiteľovi, respektíve správcovi originálneho historického prameňa, z ktorého vznikol digitalizát. Podobne sú chránené autorské práva – encyklopedické heslá k osobnostiam alebo udalostiam či miestam sú autorizované, a preto nie je dôvod vnímať takéto heslo inak než v bežnej odbornej encyklopédii.

Základným princípom portálu *PamMap.sk* je kolaboratívny prístup. Snaží sa o synergické prepojenie aktivít a výstupov odborníkov z vedeckých pracovísk (univerzity, akadémie), odbor-

---

<sup>13</sup> Filter Témy > Kultúra > Hudba. Pozri na <[http://www.pammap.sk/bratislava?temy=9817&sort=time\\_from&sort\\_mode=1](http://www.pammap.sk/bratislava?temy=9817&sort=time_from&sort_mode=1)> [cit. 28.10.2019].

<sup>14</sup> Aj na tomto mieste by som sa chcel poďakovať nielen pánovi Johannesovi Lippertovi, ale aj ďalším príslušníkom starých prešporských rodín, ktorí nám nezištne posielajú digitalizáty, alebo ktorí nám zapožičiavajú svoje rodinné zbierky za účelom digitalizácie a následného sprístupnenia na portáli.

<sup>15</sup> KUTSCH – RIEMENS 2003, 1659 (heslo Gaston).

<sup>16</sup> Krátka biografía speváčky od Johanna Lipperta je na portále dostupná na <<http://www.pammap.sk/?ludia=46735>> [cit. 28.10.2019].

<sup>17</sup> Zo súkromnej zbierky príslušníkov rodiny Ludwig, dostupné na <<http://www.pammap.sk/bratislava?temy=9817&zdroje=38497>> [cit. 28.10.2019].

níkov, fondov a zbierok z pamäťových inštitúcií (archívy, múzeá, galérie, knižnice, pamiatkové inštitúty), súkromných zberateľov historických prameňov a pamätníkov. V praxi synergia vyzerá tak, že pamäťové inštitúcie alebo zberatelia poskytujú pramene v zdigitalizovanej podobe alebo materiál, ktorý digitalizujú pracovníci alebo dobrovoľníci *PamMap.sk*.<sup>18</sup> Následne sú digitalizáty odborne opisované (buď v réžii pamäťovej inštitúcie alebo spolupracujúcich odborníkov z iných inštitúcií). Po pridaní metadát (ktorých súčasťou je odborný opis) sú inventárne jednotky pozostávajúce z jedného alebo viac digitalizátov bezplatne sprístupňované na spoločnom portáli. Zaujemca si vybraný originál môže pozrieť vo verejne dostupných priestoroch múzeí či galérií, alebo s pracovníkmi danej inštitúcie či inými majiteľmi (napríklad súkromní zberatelia) sa môže dohodnúť na štúdiu alebo zakúpení plnohodnotnej digitálnej kópie vhodnej napríklad pre tlač.

V súčasnej dobe možno pozorovať sieťovanie takýchto databáz orientovaných na urbánne dejiny (vytváranie sesterských databáz s rovnakou formálnou štruktúrou digitálnej platformy). Tak ako na Slovensku po *PamMap.sk/Bratislava* vznikol *PamMap.sk/Košice* a v pláne sú ďalšie subportály, tak v Českej republike, napríklad ako pendant k *Encyklopedii dějin města Brna*, vznikol podobný pamäťový portál pre mesto Jihlava a v súčasnosti už existujú ďalšie pamäťové portály na rovnakej báze pre Ostravu, Plzeň, Uhorské Hradiště a Hodonín. Z hľadiska kvantity zainteresovaných sídel sa sľubne rozvíja pôvodne dolnorakúska databáza *Topothek.at*, ktorá sa však zatiaľ zameriava skôr na menšie sídla. Momentálne združuje už niekoľko desiatok subportálov v Rakúsku, Nemecku, Švajčiarsku, Českej republike, Maďarsku, Estónsku, Fínsku, Chorvátsku, Taliansku a Španielsku.<sup>19</sup> Nevýhodou všetkých vyššie zmienených portálov je, že sú zatiaľ partikularizované – teda nedajú sa vyhľadávať napríklad pramene k dejinám hudby vo všetkých portáloch naraz. Výhodou *PamMap.sk* je, že užívateľ si môže vyfiltrovať pramene nielen v jednotlivých subportáloch ale aj na celom portáli.

Už dnes je jasné, že takýchto špecializovaných databáz k dejinám miest (aj menších sídel) bude vznikať stále viac. Dôsledky tohto trendu sa zatiaľ len črtajú. Portály určite urýchlia heuristiku a interdisciplinárny prístup k predmetom výskumu – či už to budú dejiny hudby konkrétnej lokality alebo urbanizmus či vývoj vinohradníctva, sprístupnia a spresnia biografie konkrétnych osobností alebo vybrané udalosti spojené s lokalitou. Kým autori („uzavretých“) printových monografií a lexikónov ponúkli stav poznania obvykle menšieho alebo väčšieho kolektívu v uzavretom období, tak „postmoderné“ portály sú otvoreným dielom umožňujúcim neustálu aktualizáciu a v prípade potreby aj korekcie, pričom autorský kolektív je prakticky neobmedzený (kolektívna pamäť). Na

<sup>18</sup> Aby nevznikol dojem, že platforma chce nahradiť samotné pamäťové inštitúcie, tak digitalizáty sú sprístupňované len v náhľadovej kvalite zobrazenia (obvykle do 100 dpi/1 Mb) s tým, že kvalita stačí na prezretie aj detailu prameňa (napríklad čítanie alebo rozoznanie nejakého detailu fotografie). Ak o konkrétny digitalizát prejaví užívateľ záujem, môže sa obrátiť na príslušnú pamäťovú inštitúciu (stránka poskytuje odkaz na domovskú stránku pamäťovej inštitúcie alebo kontakt na majiteľa v prípade súkromnej zbierky, ako aj údaj o signatúre prameňa).

<sup>19</sup> Pozri portál *Topothek.at*.

druhej strane hrozbou takýchto portálov je možnosť prílišnej popularizácie až amaterizmu (angažovanie neodborníkov pri opise prameňov) a povrchného spracovania textov (v prípade prílišného časového tlaku na kvantitu pri práci odborníkov).

*PamMap.sk* ponúka potenciál pre rôzne výskumné skupiny – nielen pre historikov hudby. Najvýznamnejšou pridanou hodnotou portálu je „zdieľanie výskumov“. Teda ak archeológ nájde pravekú písťalku a označí („taguje“) opis tohto svojho digitalizátu pri Témach tak, že uvedie aj heslo Hudba; ak to isté urobí archivár, ktorý pridá digitalizát stredovekej listiny so zmienkou o mestskom trubačovi; ak tak bude postupovať aj historik architektúry, ktorý označí heslom Hudba rytinu hudobného pavilónu v niektorej zo šľachtických záhrad mesta; tak historik hudby získa niekoľkými kliknutiami informácie, ktoré by inak prácne zháňal z výskumov inak zameraných vedcov. Participatívny alebo kolaboratívny výskum ponúka možnosti zosieťovania poznatkov väčšieho množstva odborov a nevyhnutne tak ponúka viac než len partikulárny „výskum na vlastnom piesočku“. Portál *PamMap.sk* je otvorený participatívni – ide o „federatívnu platformu“, ktorá nepatrí historikom či archivárom, alebo dokonca nejakej konkrétnej katedre či fakulte, univerzite alebo pamäťovej inštitúcii – dokonca ani žiadnemu rezortu (ministerstvu). Ide o otvorenú kolaboratívnu platformu podobnú v odbornej sfére sieti *Monasterium.net* (portál sprístupňujúci niekoľko sto tisíc stredovekých listín od desiatok pamäťových inštitúcií spolupracujúcich s desiatkami vedeckých a univerzitných pracovísk)<sup>20</sup>. Práve takéto zoskupovanie vedcov bude budúcnosťou výskumu, ktorý vďaka zdieľaným dátam bude môcť napredovať kvantitatívne aj kvalitatívne iným tempom než v období 18. až 20. storočia.<sup>21</sup>

## POUŽITÁ LITERATÚRA

CEMUZ. [Centrálna evidencia múzejných zbierok], portál dostupný na <<https://cemuz.slovakiana.sk/#/login>> [cit. 28.10.2019].

*Elektronický archív Slovenska*. Portál Ministerstva vnútra Slovenskej republiky dostupný na <<https://minv.sk/?elektronicky-archiv-slovenska-mv-sr>> [cit. 28.10.2019].

*Encyklopedie dějin města Brna*. Portál dostupný na <<https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/>> [cit. 28.10.2019].

---

<sup>20</sup> *Monasterium.net*. Portál dostupný na <<https://www.icar-us.eu/cooperation/online-portals/monasterium-net/>> [cit. 28.10.2019].

<sup>21</sup> Portál opisovaný v texte bol podporený Agentúrou pre vedu a výskum na základe projektu APVV-18-0383.

KUTSCH – RIEMENS 2003. Karl Josef Kutsch – Leo Riemens: *Großes Sängerlexikon*. München: K. G. Saur, 2003, 1659. Dostupné aj online na <[https://books.google.sk/books?id=dsfq\\_5dFeL0C&pg=PA1659&lpg=PA1659&dq=Gaston,+Ludmilla,+Mezzosopran+Operette&source=bl&ots=b-TWvdrLQv&sig=ACfU3U10nIP0g0\\_IFi1GKZ3FD55JPI1vzQ&hl=sk&sa=X&ved=2ahUKEwiirOmE08j1AhX6URUIHaAAD0kQ6AEwC3oECAkQAQ#v=onepage&q=Gaston%2C%20Ludmilla%2C%20Mezzosopran%20Operette&f=false](https://books.google.sk/books?id=dsfq_5dFeL0C&pg=PA1659&lpg=PA1659&dq=Gaston,+Ludmilla,+Mezzosopran+Operette&source=bl&ots=b-TWvdrLQv&sig=ACfU3U10nIP0g0_IFi1GKZ3FD55JPI1vzQ&hl=sk&sa=X&ved=2ahUKEwiirOmE08j1AhX6URUIHaAAD0kQ6AEwC3oECAkQAQ#v=onepage&q=Gaston%2C%20Ludmilla%2C%20Mezzosopran%20Operette&f=false)> [cit. 28.10.2019].

*Monasterium.net*. Portál dostupný na <<https://www.icar-us.eu/cooperation/online-portals/monasterium-net/>> [cit. 28.10.2019].

*PamMap.sk*. Portál *Pamäť mesta Bratislavy*, dostupný na <<https://www.pammap.sk>> [cit. 28.10.2019].

*Slovakiana.sk*. Slovakiana, portál kultúrneho dedičstva Slovenska, dostupný na <<https://www.slovakiana.sk/>> [cit. 28.10.2019].

SOPKO – JANKOVIČ – BURAN – VESELOVSKÁ 2004 – 2007. Július Sopko – Ľubomír Jankovič – Dušan Buran – Eva Veselovská: *Bratislavský antifonár I. - V.* CD-ROM. (= Memoria Slovaciae medii aevi manuscripta), Martin: Slovenská národná knižnica, 2004 – 2007.

ŠEDIVÝ 2016. Juraj Šedivý: Moderná a postmoderná koncepcia urbánnych dejín na príklade Bratislavy. In *Jak psát dějiny velkých měst?* Brno: Archiv města Brna, 2016, 51 – 72.

*Topothek*. Portál dostupný na <<https://www.topothek.at/>> [cit. 28.10.2019].

*Webumenia*. Portál Slovenskej národnej galérie, dostupný na <<https://www.webumenia.sk/>> [cit. 28.10.2019].

*Wien Geschichte Wiki*. Portál mesta Viedne, dostupný na <[https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Wien\\_Geschichte\\_Wiki](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Wien_Geschichte_Wiki)> [cit. 28.10.2019].

**Jana Kalinayová-Bartová:**

**MUSIC IN BRATISLAVA. ON THE STATE AND PROSPECTS FOR RESEARCH ON THE MUSIC HISTORY OF THE CITY (UNTIL 1918)**

The music historiography of Bratislava already has its own long tradition. The conclusion of four years of work on the *Music in Bratislava* project was the impetus for this article to summarize and appraise the state of research and attempt to lay out a vision of the directions that research on the given topic could or should take in the future. The paper recapitulates the main thematic-chronological line of scholarship and the overall direction of previous research. Its beginnings stretch back to the start of the 20th century, when the first journalistic and later scientific articles on the musical past of Bratislava were written. The most important works and the most significant personalities who created the current state of knowledge are recalled in the article. When considering the prospects of further research, subject areas that have not yet been given sufficient attention are presented, and certain problems of a methodological nature which accompany research on the music history of Bratislava are also mentioned. The experience of working on the *Music in Bratislava* project has shown that to enlarge on the topic of development of the city's musical culture, it will be necessary to direct source research more systematically and more expansively (in the sense of more intensive study of sources abroad) and to work more as a team and in interdisciplinary cooperation. International and interdisciplinary cooperation are good prerequisites for deeper comparative research, which could more precisely evaluate the position of Bratislava in the network of similar music centres, at least in the geographical space of the surrounding countries of Central Europe. The interleaving of local specifics, unique musical traditions and external inspiration may be another promising area of research.

**Eva Veselovská:**

**LIEBHART EGKENFELDER UND SEIN TÄTIGKEITSFELD ALS STADTSCHREIBER**

Der Pressburger Stadtschreiber Liebhard Egkenfelder war eine der interessantesten Persönlichkeiten der spätmittelalterlichen Pressburg. Egkenfelders Skriptorenaktivitäten sind belegbar im Bereich der weltlichen und kirchlichen Musikkultur. Egkenfelder schrieb und notierte nachweislich zwei Musikhandschriften ein Kodex *Specialnik* und eine *Sammelhandschrift Ser. n. 3344* aus der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. In der Sammelhandschrift befinden sich die Abschriften deutscher Lyrik, darunter Gedichte und Lieder von Peter von Arberg, Reinmar von Brennenberg, Neidhart von Reuenthal und anderer. Bei einer Gesamtbetrachtung dokumentiert die Liedersammlung von Liebhard Egkenfelder einen gemischten Charakter des Repertoires und präsentiert spezifische Qualitäten ihres Schöpfers. Sie ist aus verschiedenen Quellen der deutschen mittelalterlichen Lyrik zusammengestellt, wobei sie ein lebendiges, beliebtes und aktuelles



Repertoire ihrer Zeit aus dem Milieu Wiens und seiner Umgebung widerspiegelt. Da es sich um eine außerordentlich bunte Sammlung der deutschen Liederlyrik handelt, die von vielen Schwerpunktquellen ausgeht, ist anzunehmen, dass Liebhard Egkenfelder dieses Repertoire sehr genau kannte. Die Liederauswahl präsentiert das Zeitrepertoire des studentischen Umfelds der Wiener Universität, das Egkenfelder während seines Universitätsstudiums gewiss kennengelernt hat.

Egkenfelder zwar zweifellos ein äußerst gebildeter Mensch, der neben den hervorragenden Schreibfähigkeiten auch die Notenschrift beherrschte. Diese Behauptung bezeugen direkt die testamentarische Eintragungen über den notierten Kodex – den sog. *Specialnik* und die Handschrift *Ser. n. 3344*. Wir nehmen an, dass Egkenfelder die Choralhandschrift und die Mensuralnotenschrift beherrschte. Die Wiener *Sammelhandschrift* dokumentiert mehrere Notationen: die Metzger-gotische Choralnotation, die Mensuralnotation und die gemischte Mensural-Choralnotation, die Egkenfelder wahrscheinlich von Musterhandschriften abschrieb. Einen besonders verwandten Typ der abgeschrieben Handschrift, geschaffen ebenfalls aus mehreren Mustern, stellt zum Beispiel die *Trnavský rukopis* (*Tyrnauer Handschrift*, Ungarische Nationalbibliothek in Budapest, Clmae 243) dar, die ähnlich mehrere Genre- und Notationskreise der lateinischen, deutschen und böhmischen liturgischen Musik nicht nur in lateinischer, sondern auch in den Nationalsprachen umfasst.

**Marta Hulková:**

#### **SOURCES OF 16TH-CENTURY POLYPHONIC MUSIC IN BRATISLAVA (POSONIUM, PRESSBURG, POZSONY)**

In the history of European music, the 16th century was a period of advanced Renaissance vocal polyphony cultivated in church institutions as part of the liturgy, as well as in the secular milieu of the towns and aristocratic residences. This was facilitated by a favourable situation for the distribution of contemporaneous vocal polyphony thanks to the development of music printing, but compositions continued to be copied into handwritten books in the traditional way, too. In the case of several musical prints from the first half of the 16th century containing vocal polyphony and preserved by the Franciscans of Bratislava, the question as to whether they were available to the musicians at that time and used by them, or whether this sheet music made its way there only later, is still unanswered. However, a monumental manuscript, *Anna Schuman's Codex* (1571), was preserved in the library of the Bratislava chapter house, which is a unique source of 16th-century Renaissance polyphony connected to St Martin's Church. Based on the repertoire of this manuscript, containing compositions by Jean Mouton, Heinrich Finck, Heinrich Isaac, Antonius Divitis, Jean Richafort, Stephan Mahu, Adam Renner, Constanzo Festa, Claudin de Sermisy, Sixt Dietrich, Johann Walter, Cristóbal de Morales, etc., and from the valuable information gained from the inventory of sheet music (1616) of St Martin's Church, we may assume that, in the last quarter of the 16th century and in the early 17th century, vocal polyphony was cultivated in Bratislava at a high level, equal to other European capitals. The availability of artistically and technically demanding contemporaneous musical repertoire in

St Martin's Church points to positive progress in the cultivation of polyphonic church music in Bratislava and also presumes the presence of excellently trained professional musicians. This might have been connected to the strengthened position of Bratislava as the capital of Hungary and a coronation town.

**Hana Studeničová:**

### **TOWN TRUMPETERS IN MORAVIAN ROYAL TOWNS BEFORE THE BATTLE OF WHITE MOUNTAIN**

The role of the town trumpeters (*turner / pfeiffer*) can be monitored in all towns, in many cases, since the 15th century. The original role of the trumpeters was watchtower guarding, setting turret clocks, alerting in case of fire or reporting hour signals. Later on, already in the course of the 16th century, their duties began to change and the musical components started to acquire a more and more important task. Usually, two journeymen and one apprentice were at the services of the master trumpeter. The ensemble of the city trumpeters was usually made up of 4 musicians; if need be, other instrumental musicians could be added to their number (drummer, violinist, etc.).

Recent research of the urban music culture in Brno, Znojmo and Jihlava before the Battle of White Mountain has revealed a number of new findings about the obligations of city trumpeters in a secular and in liturgical environment. In Moravia uniquely preserved last wills of these musicians reveal essential information also about their social status. The newly acquired information from the sources of the institutional nature can be combined at the moment with already processed, but still almost unknown material about trumpeters in the city of Olomouc. Just the most important findings of the synthesis of city trumpeters in the Moravian cities in the period before the Battle of White Mountain will be presented in this paper.

**Sylvia Urdová:**

### **SANCTORALE REPERTORY IN THE BOOK OF THE COLLEGIATE CHURCH OF ST MARTIN IN BRATISLAVA FROM 1601 IN THE SNM-MUSIC MUSEUM COLLECTION**

The article is concerned with the notated monophonic sanctorale repertory in a manuscript book of 1601 from the Collegiate Church (now Cathedral) of St Martin in Bratislava, which since 1980 has been in the collection of the Slovak National Museum-Music Museum, also in Bratislava. It deals in particular with Gregorian chant repertory for the *Proprium de Sanctis*, the proper of the saints, which corresponds from the standpoint of its selection and structure to the *ritus Strigoniensis*, the musico-liturgical rite used at Esztergom. The majority of this belongs to the basic, universal and classical stratum of Roman liturgical plainchant in Europe, which crystallized before the 10th century.

The sanctorale repertory likewise contains chants for the feasts of St John the Merciful (Bishop of Alexandria in Egypt, born in Cyprus in around 550), whose bodily remains have since the 16th

century been in St Martin's Cathedral in Bratislava, and St Martin (Bishop of Tours and confessor, d. 397?), the cathedral's patron.

**Patrik Sabo:**

### **CONCERTOS FOR SOLO VOICE OF SAMUEL CAPRICORNUS FROM THE VIEWPOINT OF DEVELOPMENT OF HIS STYLE**

The development of the sacred concerto during the 17th century led to the gradual inclination of composers to prefer a smaller number of voices. Around the middle of the 17th century and later, several collections of sacred concertos containing a solo voice emerged. A similar trend also appeared in the work of Samuel Capricornus. During his time working in Bratislava, Capricornus favoured a repertoire with a higher number of voices; greater interest in composing for a smaller vocal-instrumental line-up is expressed in his work dating from his period at the Württemberg Court in Stuttgart. At that time, he also showed the greatest interest in composing sacred concertos for solo voice, several of which emerged only after his death (the collection *Scelta Musicale*, 1669). This leads to the question of what different factors influenced the development of the personal musical style of this well-informed composer. A comparison of Capricornus's works from his early and peak periods reveals to us more about the author's inspirations, experiences and innovations, as well as different local preferences and possibilities in Bratislava and Stuttgart. Using the example of selected compositions, the study focuses on the composer's late compositional style and points out his main musical-stylistic tendencies. The first is the adaptation of musical elements from his own artistic models; the second is continuity in the development of the personal features of a musical style (e.g. instrumental support of the vocal voice, rhetorical approaches in the sense of *emphasis verborum*, consistency in using his own compositional models and musical forms), and the third is an inventive approach to composition (e.g. an element of combination and complex variation of his own compositional style, an ingenious approach to putting words to music, the relationship between instrumental and vocal melodies and the suggestiveness of melody and musical motifs). Based on an analysis of compositions, a contrast is shown between the early and peak period (or published and unpublished) concertos of Samuel Capricornus from the viewpoint of the interpretive complexity of the late (unpublished) compositions. This difficulty can be explained by the presence of virtuoso musicians at the Württemberg court whom Capricornus, as conductor, had available and who enabled him to express his ambition to become a first-class composer.

**Ladislav Kačic:**

### **ORATORIO AT THE COURT OF EMERICUS ESTERHÁZY**

Archbishop-primate Emericus Esterházy (1663–1745) belonged to the greatest patrons of the fine arts and architecture (Georg Rafael Donner, Antonio Galli Bibiena and others) in the history of Bratislava.

His ensemble consisted of many prominent musicians, among others composers Francesco Durante, Joseph Umstatt, Johann Matthias Schenauer and others.

The „Golden Age“ of the oratorio on his court were the years 1726–1729. The librettist Friedrich Syhnn and the composer Johann Matthias Schenauer created annually two oratorios or dramatic compositions dedicated to the archbishop name day. Only six printed librettos are preserved: sepulchros *Das Leben in dem Todt* (1726), *Die Beschuldigte Unschuld* (1728) and *Sechsfacher Anstoß des zum Berg Calvariae aufsteigenden Wanders-Mann*, the St John of Nepomuk oratorio *Denck- und Ehren-Wahl* (1726) and two compositions to the Esterházy's name day – *Würrkung der schuldigen Pflicht* (1727) and *Freuden-Streit oder die Music in der Music* (1728). This article addresses also the question of creation and performing of oratorios, musicians, singers etc.

After the departure of Friedrich Syhnn from Esterházy's services, the creation of oratorios probably did not stop at the court, but the preserved information is less common and less specific. An exception is the performance of the occasional celebratory composition on the 50th anniversary of the priestly ordination of Imrich Esterházy (1738) at the Bratislava Ursulines (*Der Preyß der Gott-Seeligkeit*), a printed libretto of which has also been preserved.

**Zlatica Kendrová:**

#### **A CONTRIBUTION TO RESEARCH INTO HYMNS IN PRINTED LUTHERAN HYMNALS PUBLISHED IN PRESSBURG/BRATISLAVA IN THE SECOND HALF OF THE 17TH CENTURY AND IN THE 18TH CENTURY**

Studies in the field of hymns and spiritual songs are at a level where there is a good deal of attention directed in an interdisciplinary manner (religion, literature, music, typography, and so on), and they are being carried out in close connection with the means of documentary preservation. In the Lutheran church tradition the hymnal, in the form of a printed book, became an important means of propagating the faith and expressing denominational identity. In bookprinting circles during the specified period, hymn books were among the more profitable items, with a commensurate demand. This article is confined to printed Lutheran hymn books that were issued in the city then known as Pressburg (modern-day Bratislava), starting in the second half of the 17th century, when the tradition of publishing Lutheran hymnals was founded, up to the end of the 18th century. As regards art the baroque style was predominant, and in the area of ecclesiastical history several eras are traversed (Confessional Lutheranism, orthodoxy and Pietism, the Enlightenment), which influences the composition of the hymnals' repertory and their overall character. In particular, attention is directed towards the hymn book, in the form of printed music, as a valuable manifestation of domestic musical typography in subsequent times (František Augustín Patzko, Ján Michal Landerer). Since the production of publishers and printers active in Bratislava in the 17th and 18th century was determined by the multilingual nature of the Lutheran communities living in the city, attention has been concentrated on hymnals published in German, the so-called *Pressburgisches Gesangbuch* and the source background of the hymns it includes. The hymn-writing culture of Slovak Lutherans, from the

environment of typographers' workshops, bookbinders and publishers active in the city, is characterized by the publishing tradition related to Tranovský's hymnal *Cithara Sanctorum* and selections of hymns presented under the title of *Kancionálik*. The hymn books examined, with the exception of Ján Glosius-Pondelský's *Etan hlasitě prozpěvující* (*Ethan singing loudly*), were issued without notational reference to the melodies. Identification of the hidden music contained in the hymnals by reference to the melody represents an aim of further hymnological study, and in due course there will also be research into other kinds of hymnological sources and their production, such as funeral hymn anthologies, authorial collections of hymns or the hymnographic output of other Christian denominations.

**Štefan Holčík:**

### **WHERE WAS HUMMEL BORN?**

Composer Johann Nepomuk Hummel was born in Pressburg (after 1919 Bratislava) on November 14th, 1778. During his visit in 1834 he has shown his relatives and his friends a burgher house where he was born. That house and a group of five neighbouring houses were demolished in 1910/11, a block of modern flats being built in their places.

During the demolition the distant rear inner corner of the of the courtyard wing of the original Hummel's Geburtshaus (birthplace) was rescued and completely rebuilt, redesigned, redecorated. It got the form of a romantic garden pavilion. The fact is it never stood in any garden. The object presently housing the „J. N. Hummel Museum“ did not exist in the current form before 1911 and it is not the genuine Hummel's birthplace.

**Anna Schirlbauer:**

### **BEETHOVEN IN BRATISLAVA IN 1796 AND COUNTESS BABETA KEGLEVICH**

The contribution brings a new perspective on Beethoven's performance during the Diet of Hungary, which is made possible by information from the newly discovered letters of the scholar Johann Daniel Ribini (1760–1820), a forgotten native of Bratislava. The cited passages are not only the first trustworthy evidence of Beethoven's visit to Bratislava but also a surprising testimony to the importance of Mikuláš Zmeškal in the maestro's early years in Vienna. They thus enable, together with other new information, an analysis of the circumstances of the Bratislava Academy (its organization, possible venue, probable programme, the maestro's Bratislava meetings, etc.). On the basis of an analysis of the course of the Diet and news in the press, the author presents a hypothesis regarding the date of the academy. Since Ribini also describes Beethoven's acquaintance with Bratislava native Countess Babeta Keglevich, who later became his pupil, the article also includes her supplemented biography as well as previously unknown information about her family background.

**Jana Laslaviková:**

### **TRANSFORMATIONS OF MUSICAL THEATRE AGAINST THE BACKGROUND OF THE HISTORY OF THE MUNICIPAL THEATRE IN PRESSBURG IN THE 19TH CENTURY**

In the late 18th century, theatrical life in Pressburg became institutionalized by building the first brick-and-mortar theatre (1776) which was replaced in the late 19th century by a new theatre building (today's Historical Building of the Slovak National Theatre) designed by Fellner & Helmer, an architecture firm from Vienna. Musical theatre was one of the most popular genres from the very beginning, but the performances required opera soloists and a large orchestra. In the system in which the municipal theatres functioned, leasing the theatre building to newcomer theatre directors, the frequency and quality of the opera performances depended on the given director.

18th- and 19th-century Italian, German and French operas prevailed in the daily programme plans of the repertoire of German-speaking theatre directors and their artistic ensembles. In the second half of the 19th century, we can see that G. Verdi's operas enjoyed extraordinary popularity and they were alternated with German romantic operas. Wagner's works also made their way to the daily programme plans. In the late 19th century, the works of Italian veristi appeared on the stage of the Municipal Theatre. A similar development of the composition of the opera repertoire can be seen also in other municipal theatres in Central Europe but performing operas in Pressburg after 1867 contributed to building the image of the cultural refinement of its German-speaking population.

Scenic designs were an indispensable part of the musical dramatical performances. The most well-known scenic designer active in Pressburg in the first half of the 19th century was Carl Maurer (1761/1762–1844) and the most significant scenic designer of the second half of the 19th century was Gustav Wintersteiner (1876–1950). Both drew inspiration from the works of scenic designers and painters active in Vienna, such as Lorenzo Sacchetti (1759– ca. 1836) and Carlo Brioschi (1826–1895), which documents that the 19th-century development of the theatre in Pressburg was influenced by European musical theatre.

**Eva Szórádová:**

### **ON SOME RESEARCH ASPECTS OF MUSICAL INSTRUMENT MAKING IN BRATISLAVA**

Research into the history of musical instrument making raises some basic questions and methodological problems, such as the concept, content, subject, sources, methods, terminology and other specific aspects of the topic. The article offers an answer to some of them as a result of reflections on the meaning, essence, structure and contribution of the research of musical instruments in the context of the history of music in Slovakia with special focus on Bratislava. The aim of the musical instrument making research is the reconstruction of historical processes related to the production of musical instruments and associated events. It is an internally differentiated musical-

historical phenomenon, which includes the issue of production, service and trade in musical instruments. Its basic methodological starting points include, in addition to contemporary terminology, the issue of research sources (musical instruments, documents of legal acts and others) and their heuristic research with the application of a specific historiographical method of criticism and interpretation of the research sources. In addition to the musical instruments themselves, the subject of the research are also instrument making personalities: masters, companions, apprentices and other assistants in organ, piano, and violin workshops, workshops for the production of wind and other instruments, as well as inventors, traders, repairers and service providers. Contemporary historiography offers, in addition to traditional methods, other inspiring approaches to the research, such as microhistory concepts (which is also related to the biographical method, that documents the facts, circumstances and context of life and work of musical instrument makers), visual history (iconographic sources as an information source), or oral history (discovery and revival of traditional family information). Other areas of research include the emergence and development of specialized production of musical instruments, dichotomous understanding of musical instruments as crafts or as arts, migration of instrumentalists and migration processes in the Central European region and more. Along with the reconstruction of historical facts, the research mediates knowledge about the level of human production ability, the nature of the aesthetic ideal, the presentation of music, the socio-cultural demand for instruments and the innovative works of instrument making personalities.

**Jiří Sehnal:**

### **THE ORGAN OF THE EVANGELICAL GREAT CHURCH IN BRATISLAVA**

In 1842, after the renovation of the Church of St Moritz in Kroměříž (Kremsier), the Viennese organ-builder Jacob Deutschmann (1795–1853) offered his services to the Archbishop of Olomouc, Maximilian Joseph von Sommerau-Beeckh. Along with the offer, he also submitted a contract, which he had concluded in 1838 with the Lutheran Church in Pressburg on the construction of an organ in the German Lutheran Church (today the Lutheran Great Church in Bratislava). The document, which has been preserved in the Opava State Archives (Olomouc branch), contains in the first clause the disposition of a 27-register instrument (manual, positive, pedal) with 1602 pipes (1290 of which are made of tin and 312 made of wood) and in the following clauses (2–7) discusses the other conditions of the contract (material equipment, the instrument's dimensions, completion time, payment terms, warranty period).

Working from the disposition of the instrument, the article points out several items of interest as well as the fact that Deutschmann's organ for the Lutheran Great Church in Bratislava showed certain features that differentiated it from the common organ practice of the time. It was an unusually large and modern instrument for that time in Central Europe. Most organs of that era had fewer than 20 registers. The organ also differed in the range of manuals and pedals, which were chromatinized only in the first half of the 19th century. Deutschmann's Bratislava organ had a fully chromatinized range

both in the manuals ( $C - f^3$ ) and in the pedals ( $C - h$ ). The instrument for the Pressburg Lutherans also satisfied the requirement of the time for a new sound colour. Deutschmann attained a colour difference of eight-foot pitches in five registers, although the pedal still lacked voices for playing the obbligato melody. The *Quint 6'* register (with 24 pipes according to the contract) is not entirely clear, specified with *Cornet 3x*, which does not sufficiently explain, however, whether it is a single- or three-row register. If this were a *Quint 5 1/3'* in the pedal, the sum of the pipes would have to be 1626, and so Deutschmann's total (1602) would not contain one pedal voice (24).

The *Melodicon 8'* in positive and the *Fagot – Baß 16'* registers in the pedal are also curiosities. The pedal reed voice is not unusual; builders of instruments have been using it (under different register names) since the beginning of the 18th century, but in the first half of the 19th century we no longer come across this method in either Moravia or Slovakia. We consider the use of a harmonic register with free reeds, called *Melodicon 8'*, which had a separate air tube and evidently was used as a solo register, to be something new in the Slovak environment. Deutschmann also used this register (called a *Physharmonica*) in the construction of organs in Moravia (Kroměříž, Mikulov). Marian Alojz Mayer found a similar register in Slovakia, called the *Eologicon*, in an instrument from 1841 in Bratislava-Rača. In this context, it is worth mentioning the *Aeolodicon* instrument, which had the same principle of sound creation, and the fact that Johann Nepomuk Batka, on the occasion of consecrating Deutschmann's instrument (on 13 October 1839) at the German Lutheran Church in Bratislava, composed *Larghetto*, op. 25 for *Melodicon*, in a positive organ. The organ of Jacob Deutschmann in terms of its disposition is an instrument standing on the borderline between the Baroque and Romanticism, and it meets the requirements of changing tastes and musical practice. Given the importance of this event not only for the church community, but for the city of Pressburg (Bratislava), too, it could be presented in more detail by research in the period press, or by ongoing archival research.

**Peter Jantoščiak:**

### **FUROJA (*FUROLYA*) FROM THE SANKT-PETERBURG STATE MUSEUM OF THEATRE AND MUSIC**

Franz Schöllnast, Sr. (1775–1844), named one type of transverse flute the furoja (*furolya furoollya*). Thus far, no specimens have been identified in preserved collections of musical instruments. On the basis of a detailed study of the construction of a transverse flute from Schöllnast's workshop which has been preserved in the collection of musical instruments of the Sankt-Peterburg State Museum of Theatre and Music-the Museum of Music (sign. A 547), we demonstrate that it is indeed a furoja. The justification for this statement is also made by comparing information resulting from the study of the instrument with the information provided by secondary musical sources. Among them are primarily Schöllnast's business books and reports of flute design innovations in the first decades of the 19th century in the periodical press.



**Lubomír Chalupka:**

### **NOTES ON RESEARCH METHODOLOGY OF THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE OF 20TH CENTURY BRATISLAVA**

The article offers twelve methodological bases and postulates that need to be kept in mind while studying the history of the musical culture of twentieth-century Bratislava. The complex and dynamic character of the development of musical culture in Slovakia over the last century has been specifically reflected in the picture of Bratislava as a centre of social, political, economic and cultural life. The development of musical creativity and conditions for the development of music life in the town show a purposeful increase in the professionalism in main layers of musical culture (composition, performance, criticism and science, education, institutional basis). The development was affected by many culture-shaping factors, such as specific relations between the external, heteronomous layer determined by socio-political conditions and the autonomous layer linked to the creative potential in the musical community. Due to subjective factors given by the creativity of significant musicians, this relation was not always linear and synchronous. Another development factor was tension between self-identification and acculturation, i.e. between drawing upon local traditions and drawing inspiration from the trends in European music. Over a certain period, Bratislava was a place of multicultural segmentation, which was gradually modified by a change in the original multilingual structure and urban population composition (proceeding Slovakisation, development of industry and academic education). The town also became a space for increasing level of musical perception (education of a new audience, focus of festivals). Apart from professionally articulated musical activities, the character of “musical Bratislava” was also determined by the activities in the area of so-called non-artificial music (folklore in the periphery, church music, popular music, jazz, café concerts, and recently also so-called street music). A synthetic picture of the development of music in twentieth-century Bratislava includes a critical review of previous stands as well as continuous source research, which brings new information. The comparisons (parallel conditions and development results in other fields of art – literature, fine art, theatre, film) and musical culture studies dealing with the development in the capitals of neighbouring countries also seem to be very useful.

**Branko Ladič:**

### **SLOWAKISCHE OPER AUF DER BÜHNE DES SLOWAKISCHEN NATIONALTHEATERS IN DEN JAHREN 1939–1945**

Das Thema dieses Beitrages sind die slowakischen Opern, die in den turbulenten Jahren 1939–1945 auf dem Slowakischen Nationaltheater uraufgeführt wurden. Da die „junge“ slowakische Kultur nach 20 Jahren der freien Entwicklung in der Tschechoslowakischen Republik mit der Erreichung der slowakischen Staatlichkeit in eine neue Phase eintrat, wurde bei den höchst aktuellen Herausforderungen der Zeit das Erfordernis der slowakischen Nationaloper, mit der die slowakische Nation ihre Kulturreife bezeugen könnte, sehr deutlich empfunden. Diese Bemühungen wurden von

der Kulturpolitik des neuen Staates vollständig gefördert. Die knappen 6 Jahren, die aber von der Katastrophe der ungeheuerlichen Dimensionen gezeichnet wurden, brachten das gewünschte Ergebnis leider nicht. An der Oper, die später die Position der Nationaloper einnehmen sollte – *Krútnava* (Katrena) von Eugen Suchoň – wurde zwar in dieser Zeit bereits komponiert (der Komponist begann seine Arbeit an dieser Oper schon 1941), wurde aber erst 1949 unter der total veränderten gesellschaftlichen Bedingungen uraufgeführt. In jedem Fall, dieser „problematischer“ Zeitraum 1939–1945 hinterliess trotz den Kriegsjahren die unauslöschlichen Spuren vor allem im Aufschwung der Kultur, der später die Basis für die weitere Entwicklung schuf (trotz dem, dass auch diese Entwicklung von den „ausserordentlichen“ Bedingungen im Kommunismus beeinflusst sein sollte). Es wurden insgesamt vier Opern von den slowakischen Komponisten uraufgeführt – *Stella* (1939), *Svitanie* (Die Morgendämmerung, 1941) und *Túžba* (Die Sehnsucht, 1944) von Holoubek und *Tschalmak* von Jozef Rosinský (1940). Trotz der Tatsache, dass alle diese Werke bald in die Vergessenheit geraten und heutzutage dem slowakischen Publikum schon völlig unbekannt sind, in der Zeit ihrer Entstehung verbreiteten beträchtlich das slowakische Opernrepertoire. Anders als in der Gegenwart, wenn wir mehrere interessante Werke aus dem zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts reflektieren, standen der Öffentlichkeit in der Zeit 1939–1945 nur wenige ursprünglich slowakische Werke zur Verfügung. Der grösseren Erfolg in der Zwischenkriegszeit erreichten nur *Wieland der Schmied* von Ján Levoslav Bella (1926) und *Detvan* von Viliam Figuš-Bystrý (1928), es stand also die slowakische Oper in den Jahren 1939–1945 am Anfang ihrer Entwicklung und die im Text erwähnten Opern verkörpern vor allem die Suche nach den Mitteln der adäquaten musikalisch-dramaturgischen Konzeption der slowakischen musikdramatischen Werken. „Die Suche“ wird auch durch die Tatsache demonstriert, dass wenn wir nur über zwei Komponisten sprechen, stehen uns vier unterschiedlichen Werke zur Verfügung: die ausgesprochen modernistische Konzeption in *Stella*, dann die Rückkehr zu den traditionellen Mitteln einer Nummeroper in *Die Morgendämmerung* und schliesslich eine romantische Märchenoper *Die Sehnsucht* bei Holoubek, im Unterschied zu dem Konzept des spätrömantischen Traditionalist Rosinský (*Tschalmak*). Holoubek bemühte sich also die traditionelle Züge einer Opernkomposition mit den aktuellsten Richtungen der damaligen europäischen Musik zu vereinen, Rosinský orientierte sich nur auf die spät-romantische Tradition – das wirkt heute zwar anachronistisch, war aber verständlich, wenn wir die den aktuellen Zustand der damaligen slowakischen Kultur in Betracht nehmen. In jedem Fall gehören diese Werken zur Entwicklung der slowakischen Oper, die bald im Schaffen von Suchoň und Cikker zu den Werken gelangten, die mit den Gipfelwerken des europäischen Musikschaffens vergleichbar sind.

**Yveta Kajanová:**

#### **JAZZ IN BRATISLAVA DURING WORLD WAR II**

The entertaining music during the Slovak State included tango, waltzes, polkas, and the operetta as the harmless music and ideologically preferred by Nazis. Jazz was undesirable, because it was the

music of American and enemy powers. However, the ideology had its limits and not everywhere the regulations on the inadmissibility of Jews and Roma musicians were followed. One example is the Little Radio Orchestra (1942), where young drummer Pavol Polanský with Jewish origin performed and some of the high-ranking members of the Nazis visited their performances in Bratislava's Reduta. However, the Nazi orders also touched upon jazz orchestras when the German conductor Ady Hellman was nominated for the leadership instead of the Jan Ondruš University Students Association Orchestra and Ondruš became a deputy. Likewise, Ladislav Faix, who was engaged against the fascists, was recalled from the Studio Jazz Orchestra and was taken over by Janko Matuška. Racist voices against jazz have not been so offensive on the pages of contemporary press, as in the Protectorate of Bohemia and Moravia, because jazz in Slovakia has not been so developed as to have the character of a subculture. Women were given the opportunity to perform (The Trio Včielky [Bees], 1942), we suppose, it was part of the contemporary ideology. Similarly, the fate of some jazzmen involved in the development of jazz in small combos was unclear, for example, the Italian clarinetist and singer, Lucio Bosco (?–1944), who probably died in the air bombardment of Bratislava.

**Vladimír Zvara:**

#### **A NEW AGE. THE TRANSFORMATION OF BRATISLAVA'S MUSICAL LIFE IN THE POST-WAR YEARS**

The years after World War II represent an exciting period in Slovak music history and, particularly, in the music history of Bratislava. German- and Hungarian-speaking citizens were expelled from the city and the number of Slovak residents increased. New institutions, such as the Slovak Philharmonic and the Academy of Performing Arts (Vysoká škola múzických umení), were established. The communist government, in power from 1948, invested far more money into arts than any other government before, but, on the other hand, it expected compliance from the artists. The regime tried to form the way people lived, to create a “new man”, which turned out to be a rather unsuccessful undertaking. In the highbrow genres, the models and values of middle-class (“bourgeois”) culture lingered on, and the communists had a contradictory attitude to it: they proclaimed that they wanted to put an end to this culture but, at the same time, they were eager to make it accessible to the “working class” and use it for their own representation, too. The transformation of the local audience was codetermined by heritage, actual politics, changes in the social and ethnic composition of the population, and changes in the ways how people spent their free time, accelerated after World War II mainly by the growing popularity of the television. All this had an influence on the musical life of Bratislava, both on demand and supply. My attempt to outline the changes in the social role of music and in the music audiences in the city draws mainly on contemporaneous journalism and rare sociological empirical studies. The inner periodization of the years 1948–1963, leading from severe Stalinism to a political thaw in Czechoslovakia, in respect of the relation between politics and music also represents an issue to be revisited.

**Juliana Zhabeva Papazova:**

### **ALTERNATÍVNA SCÉNA ROCKOVÝCH HUDOBNÝCH KLUBOV V BRATISLAVE**

Príspevok je venovaný etnologickému výskumu scény hudobných klubov, prezentujúcich rockovú hudbu v Bratislave. Obdobie realizácie výskumu je vymedzené rokmi 2014 a 2019. Pre pozorovanie boli vytipované viaceré hudobné kluby alebo hudobné priestory, v ktorých kontinuálne vystupujú alternatívne rockové hudobné skupiny. Sú to Garáže pod prístavným mostom, Majestic Music Club (MMC), Fuga, A4, Klub pod lampou. V analýze zistených skutočností sa uvažuje nad tým, ako je hudobná prax spojená so sociálnymi, kultúrnymi, geografickými a ekonomickými črtami mesta. Základnými východiskami pre analýzu boli vzťahy, meniace sa sklony alebo dynamika zmien medzi hudbou a urbánnymi priestormi, formy komunikácie medzi hudobníkmi a poslucháčmi, živá hudobná tvorba v kontexte skúseností a tradície špecifických priestorov v Bratislave. Prebiehajúci výskum priniesol zistenie, že celkovo v Bratislave prebieha oživovanie hudobných klubov v oblasti rockovej hudby, vhodných na rekreáciu rezidentov, ale aj zahraničných návštevníkov. Obnova miestnej klubovej scény v Bratislave odráža dynamiku pri pridávaní nových informácií a zážitkov do súčasného hudobného života v meste. Dve časti výskumu – koncertné priestory a publikum – boli rozhodujúce pri formovaní hlavnej charakteristiky bratislavskej klubovej scény alternatívnej rockovej hudby. Objavili sa tu tri dominujúce koncertné miesta: stredne veľké, malé a mikroscény, väčšinou sa nachádzajúce v centrálnej časti mesta. Hlavnými kategóriami publika pre analýzu boli vek, zóny publika (2 – 4), typy publika (kombinované a/alebo kompatibilné) asprávanie publika.

**Juraj Šedivý:**

### **HISTORY OF MUSIC IN BRATISLAVA ON A MEMORY PORTAL**

Digital turn (the transition of modern society to a digital age) changed the reception of reality specially for the young generation (hypertext instead of linear story, multitasking, short multimedia messages with small extent of a text etc.). In the same way the digital humanities changed the access to sources and the presentation of outputs in human and social sciences. The article describes the starting points for digitisation in Slovakia (1st step – retrodigitisation of already existing printed texts or digital form but just classical linear texts, 2nd step – hypertexts based on fragments from originally linear texts, 3rd step – comprehensive memory portals). The author describes the possibilities of the comprehensive memory portal PamMap.sk. The portal offers 3 basic functionalities – a database, an encyclopaedia and a historical topography/atlas. In contrary to particularised databases of memory institutions in Slovakia (only museum artefacts, only gallery-pieces etc.) the portal offers a database of all kinds of historical sources and allows combined searching based on 8 filters. Further the author describes the possibilities of how the music historians could profit from the portal and how they could become a part of it. There are currently 172 digitised memory units concerning the music – 168 of them referring to the music in Bratislava (specially in 19th and 20th C.). The special music-historical research has not become a part of the portal yet, but there is a potential for it in the future.