

ČASŤ X
SPIŠ V ROKOCH
RRRR – RRRR

JANKA PETŐCZOVÁ

HUDBA A HUDOBNÁ KULTÚRA

Úvod

Spiš má bohatú hudobnú históriu a relatívne veľa zachovaných hudobnohistorických prameňov. Snáď ani z jedného regiónu Slovenska, ani z jednej zo všetkých bývalých žúp habsburského Uhorska, sa nezachovalo v historickom priereze stáročiami také množstvo originálnych hudobných rukopisov ako zo Spiša. Vzácné sú stredoveké pamiatky gregoriánskeho chorálu, kódexy zo Spišskej Kapituly i fragmenty v archívoch, unikátne sú rukopisy domácich hudobníkov obdobia reformácie a tiež hudobné tlače zo 16. a 17. storočia z historickej knižnice Cirkevného zboru ECAV v Levoči, v Kežmarku i Spišskej Novej Vsi, rukopisný spevník z Ľubice zo 17. storočia, v Levoči vytlačená *Cithara Sanctorum* (1636) i *Cantus Catholici* (1655) ale aj početné zbierky hudobnín zachované v rím.-kat. kostoloch a farách z mladšieho obdobia (klasicizmu a romantizmu), z Kežmarku, Ľubice, Levoče, Spišského Podhradia, Spišskej Kapituly, Smolníka, Smolníckej Huty a ďalšie. Hudobnú históriu Spiša odhaľujú – prirodzene – aj hudobniny uložené v archívoch iných regiónov, napríklad hudobniny historického piaristického kláštora zo spišského Podolínca, dnes uložené v Štátnom archíve v Bratislave, v pobočke v Modre. Muzikológovia si cenia tieto písomné hudobné pamiatky, no nie ako nemých svedkov našej bohatej hudobnej minulosti, ale práve naopak, prístupujú k nim tvorivo, hľadajú v nich zabudnutú hudbu z dávnych čias, transkribujú ju, prepisujú ju do modernej notácie a tak sa snažia túto hudbu oživiť, poskytnúť dnešným hudobníkom, aby ju uviedli na koncertné pódia a začlenili do nášho hudobnokultúrneho dedičstva.

Slovenská hudobná historiografia nenazerá na dejiny hudobnej kultúry v staršom období do 18. storočia, čiže pred konštituovaním moderných národov, ani etatisticky, ani národne. Ide o dejiny hudobnokultúrneho priestoru, ktorý bol vymedzený úplne inými štátnymi útvarmi, kde spoločenské pohyby, procesy a vzťahy prebiehali v rámci iných geografických a kultúrnych lokalít, než na ktoré sme zvyknutí dnes. Ani na hudobnokultúrny transfer nemožno nazeráť cez prizmu súčasných národných štátnych

útvarov. Práve Spiš je jedným z príkladov umelecko-kultúrnej polyvalentnosti: v oblasti hudobno-kultúrnej sa tu prelínali vzťahy premenlivého a pestrého národného a etnického zloženia, v oblasti duchovnej (resp. cirkevnej) išlo tiež o mnohonásobné premenlivé procesy, svoje miesto pôsobenia tu našli od stredoveku rôzne rehole, ich pôsobenie neskôr nadhradili myšlienky reformácie a čím viac sa luteránstvo udomácňovalo na Spiši, tým viac silnili i rekatalizačné tlaky, ktoré prostredníctvom viacerých rádov napokon nadobudli prevahu (po roku 1674). Rusínske pastierske obyvateľstvo si však udržiavalo liturgiu východného obradu a svoje duchovné tradície si uchovávali aj Židia. Išlo o viacvrstevný proces, o rôznorodosť hudobnej kultúry z hľadiska hudobných druhov, žánrov, foriem, štýlov i sociálnych funkcií, typickú pre stredoeurópske regióny.

Rozmanitosť obyvateľov Spišskej stolice (neskôr župy) vtlačila pečať aj mnohotvárnosti hudobnej kultúre, ktorá tu existovala. Základom vývoja umeleckej hudobnej kultúry to bola duchovná hudba viazaná na prostredie kostolov, kde sa popri jednohlasnom duchovnom speve (gregoriánsky chorál) pestovala aj viachlasná polyfónia, po nástupe reformácie zneli v 16. storočí v spišských kostoloch vrcholnorenasancné diela takých velikánov európskej hudby ako Orlando di Lasso a Giovanni Pierliugi da Palestrina. Neskôr v 17. storočí tu zneli aj barokové vokálno-inštrumentálne a sólové koncerty talianskych a nemeckých hudobných skladateľov, hudba inštrumentálna a duchovné piesne v rôznych jazykoch, a to v obidvoch konfesijných prostrediach, v evanjelickom a v. i v katolíckom hudobnokultúrnom priestore. Vo vzácných hudobných rukopisoch, nazývaných levočské tabulatúrne zborníky, sa zachovala hudba domácich spišských hudobníkov, ktorí ju predvádzali aj komponovali na vysokej úrovni. Osobitnú vrstvu tvorila svetská hudba (tanečná) v šľachtických kapelách alebo mestskom prostredí a ľudová hudba nižších vrstiev. Celý komplex hudobných prameňov zachovaných na Spiši je cenným zdrojom poznania tzv. malých, domácich dejín hudby jednotlivých miest a mestečiek.

Hudobné pramene

Spišské hudobnohistorické pramene môžeme z hľadiska bádateľského prístupu rozdeliť na pramene primárne čiže hudobniny a teoretické traktáty o hudbe a pramene sekundárne čiže archívne dokumenty s informáciami o hudobnom živote v spišských mestách. Najstaršie notované pramene sa zachovali zvyčajne ako jednotliviny v historických archívoch a knižniciach. K najstarším a najvýznamnejším prameňom k dejinám viachlasnej umeleckej hudby patria menzurálne fragmenty z prelomu 15. a 16. storočia zachované v Spišskej Novej Vsi, dva hudobnoteoretické traktáty Leonarda Stöckela *De Musica* a tenorové hlasové zošity obsahujúce polychorickú hudbu renesančných skladateľov zachované v Lyceálnej knižnici v Kežmarku a plurilingválna bohoslužobná agenda v historickej knižnici CZ ECAV v Poprade-Veľkej. Najrozsiahlejšia zbierka hudobnín zo 16. a 17. storočia sa nachádza v Levoči, v historickej knižnici CZ ECAV.

a) menzurálne fragmenty zo Spišskej Novej Vsi (prelom 15. a 16. storočia)

Vo väzbe účtovnej knihy Fondu Magistrát mesta Spišská Nová Ves vedenej v rokoch 1514 – 1524 (sign. K/I 28) sa vo vnútornej strane prednej i zadnej dosky obalu zachovali rukopisné notované fragmenty papierových fólií, ktoré vyhotovili viacerí pisári.¹ Predstavujú nateraz najstaršie svedectvo o existencii renesančnej polyfonickej duchovnej hudby predvádzanej na Spiši a v tomto prípade je veľmi pravdepodobné, že ide o renesančný hudobný repertoár spievaný literátskym bratstvom v Spišskej Novej Vsi.

Prvý fragment, nachádzajúci sa vo vnútornej strane prednej dosky, je možné rozdeliť na dve rôzne časti:

1a) na hornej polovici papierového bifólia je fragment viachlasnej skladby, notovanej bielou

menzurálnou notáciou oválneho tvaru s kolorovaním. Fragment je poškodený natolko, že nemáme k dispozícii začiatok skladby ani kľúče. Text čitateľný pod zachovanými notovými osnovami indikuje, že ide o hymnus na sv. Katarínu (*De sancta Katharina. Ad Vesperas*, 25. 11.) *Katherinae collaudemus / Virtutum insignia, Cordis ei praesentemus / Et oris obsequia, / Ut ab ipsa reportemus / Aequa laudis praemia*. Z pôvodne ôsmich strof hymnu sa polyfonicky spievali štyri párne strofy – 2., 4., 6. a 8. strofa. Text je písaný neskorogotickou knižnou kurzívou zbežného typu (približne okolo roku 1500).² Tento fragment polyfonického hymnu na sv. Katarínu je unikátny v stredoeurópskom kontexte. Podľa doterajších poznatkov sa z repertoáru viachlasných hymnov zachovali tieto neskorostredoveké skladby v 19 stredoeurópskych rukopisných prameňoch, žiaden z nich sa však nenachádza na území Slovenska a Maďarska.³ V prameňoch z územia Slovenska nie sú evidované ani jednohlasné hymny na sv. Katarínu.⁴

1b) na spodnej polovici papierového bifólia sa nachádza fragment viachlasnej omše, dva samostatné hlasy s podpísaným textom *Et in terra pax, hominibus bonae voluntatis*, notované bielou menzurálnou notáciou oválneho tvaru s kolorovaním. Ide o omšové ordinárium, text zhudobňuje časti *Gloria* a *Agnus Dei* – pod vyššie umiestneným hlasom sa nachádza text: „*Et in terra pax hominibus bone voluntatis Laudamus te Benedici(mus te) / Gratias agimus te propter magnam gloriam tuam Deus Pater omnipotens / patris qui tollis peccata mundi...*“; pod nižšie umiestneným hlasom sa nachádza text: „*... bone voluntatis Laudamus te, glorificamus / Graciam agimus propter magnam*“. Vzťah týchto dvoch hlasov, resp. ich spolupatričnosť do jednej vokálnej polyfonickej skladby je veľmi pravdepodobná, nevylučuje ju ani skutočnosť, že vyšší a nižší hlas majú rôzne predznamenanie: vyšší je notovaný v tenorovom C kľúči s predznamenaním jedného b, nižší v basovom F kľúči bez predznamenanania. Metrické označenie majú rovnaké

¹ Štátny archív v Levoči, pobočka Spišská Nová Ves. Magistrát mesta Spišská Nová Ves, *Účtovná kniha mesta* sign. K/I 28, 1514 – 1524.

² Šedivý, Juraj: *Pismo na pergamene napísaných, celistvo alebo fragmentárne zachovaných textov v Archíve literatúry a umenia* SNK. In: *Knižnica* 11, 2010, č. 2 – 3, s. 39 – 52. Online: http://www.snk.sk/swift_data/source/casopis_kniznica/2010/februar_marec/39.pdf. Za datovanie rukopisu a prečítanie textu ďakujem docentovi PhDr. Jurajovi Šedivému, MAS, PhD. Identifikácia: *De sancta Catharina: alius Hymnus*. In: Josse Clithove: *Elucidatorium Ecclesiasticum: Ad Officium Ecclesiae Pertinentia Planius*, 1519, f. 73r. Online: <https://books.google.sk/books?id=jLrSt97LgoC&pg=RA2-PA72-IA4&lpq=RA2-PA72-IA4&dq=concordes+constantia&source=bl&ots=fdr63p3oH7&sig=HclP5D1MxOWQ78LnR92FSYemPMU&hl=sk&sa=X&ei=OUbLVLroKJPuAtfAgbgH&ved=0CEYQ6AEwBg#v=onepage&q=concordes%20constantia&f=false>. *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Bd. 52. Ed. Clemens M. Blume. Leipzig, O. R. Reiland 1909, s. 220. Online: <https://archive.org/stream/analectahymnicam5253drev>.

(v úvode *tempus perfectum prolatio minor*, nasleduje *tempus imperfectum diminutum*, dnes *alla breve*). Najpravdepodobnejšie ide o hlasy polyfonickej, buď 4- alebo 5-hlasnej omše.

Druhý fragment, nachádzajúci sa vo vnútornej strane zadnej dosky, je vyhotovený odlišným rukopisom. Obsahuje úryvky dvoch hlasov z jednej polyfonickej skladby, notované bielou menzurálnou notáciou oválneho tvaru s kolorovaním. Vyšší hlas je notovaný v sopránovom C kľúči (diskantus), nižší hlas v tenorovom C kľúči (tenor); metrické označenie, *tempus imperfectum diminutum*, je viditeľné len v nižšom hlase, ale v závere vyššieho hlasu je na fragmente viditeľná zmena proporcie na *proportio tripla* (3). Podľa relatívne čitateľného úryvku textu *gaudet exercitus angelorum* ide o rezponzórium *Gaudet exercitus Angelorum*, resp. o kompletnú skladbu – alelujový spev *Assumpta est Maria in coelum: gaudet exercitus Angelorum* (Mária vzatá bola na nebesia: vojsko anjelov plesá; graduál).⁵ Zatiaľ vieme len o jednom zachovanom fragmente jednohlasného chorálu, alelujového spevu *Assumpta est Maria in coelum* na našom území zo staršieho obdobia, ktorý sa zachoval na obale mestskej účtovnej knihy z Trenčína.⁶ Z jeho viachlasných spracovaní v stredoeurópskom priestore je známe napríklad trojhlasné anonymné spracovanie v *Kódexe Speciálníku* (CZ-HK II A 7, str. 192 – 193).⁷

Tieto menzurálne fragmenty vo väzbe účtovnej knihy z rokov 1514 – 1524, ktoré obsahujú zatiaľ neidentifikovaný repertoár, dokazujú pestovanie viachlasnej renesančnej polyfónie vo farskom kostole v Spišskej Novej Vsi ešte v období pred reformáciou. Bez reštaurovania knihy nie je možné fragmenty datovať podľa



Obr. 1. XXX

vodoznaku, ale podľa typu notácie a písma by sa ich vznik mohol viazať s obdobím približne poslednej tretiny 15. a začiatku 16. storočia.⁸ Je veľký predpoklad, že vznikli *in situ*, čiže priamo

³ Zachovali sa v prameňoch z Talianska, dnešného Nemecka, Rakúska, Poľska a Čiech. MRÁČKOVÁ, Veronika: *Hymnus a jeho tradície v pozdně středověkých Čechách*. Diss. Praha: FFUK 2014, s. 44. MRÁČKOVÁ, Veronika: *Vícehlasé hymny v Kodexu Strahov*. In: *Muzikologické fórum* 3, 2014, č. 1 – 2, s. 104 – 109.

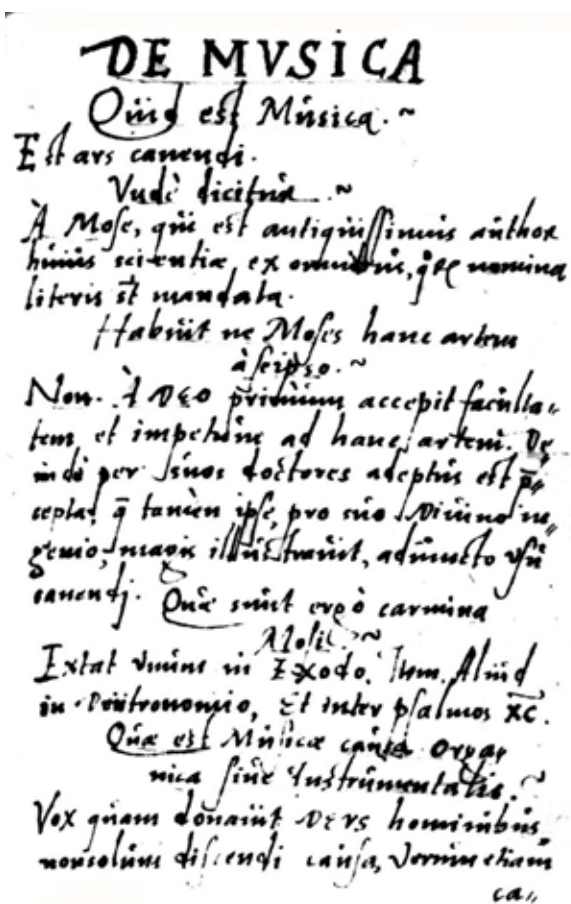
⁴ SEMD. *Slovak Early Music Database – Cantus Planus in Slovacia*. Koordinátorka: Eva Veselovská. Správca databázy: Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava. Online: <http://cantus.sk>.

⁵ *Misál latinsko-slovenský*. Trnava: Spolok sv. Vojtecha 1952. s. 1082.

⁶ VESELOVSKÁ, Eva: *Die böhmische Notation in der Slowakei im 14. und 15. Jahrhundert*. (= *Musicologica Istropolitana* 6). Bratislava: STIMUL, 2007, s. 29.

⁷ Reprodukcia faksimile: Online: <http://www.clavmon.cz/clavis/index.htm>. *Kódex Speciálník* objavil muzikológ Dobroslav Orel v pražskom antikvariáte roku 1901. Prameň sa dnes nachádza v Hradci Králové (*Muzeum východních Čech*, sign. II A 7). ČERNÝ, Jaromír: *Soupis hudebních rukopisů Muzea v Hradci Králové*. In: *Miscellanea musicologica* 19, 1966. MRÁČKOVÁ, Lenka: *Kodex Speciálník – eine kleine Foliohandschrift böhmischer Provenienz*. In: *Hudební věda* 39, 2002, č. 2 – 3, s. 162 – 184. HLÁVKOVÁ, Lenka – VLHOVÁ-WÖRNER, Hana: Hudba. In: *Husitské století*. Eds. Pavlína Cermanová, Robert Novotný, Pavel Soukup. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2014, s. 474 – 489.

⁸ ZWOLIŃSKA, Elżbieta: *Musica mensuralis in Polish Musical Sources up to 1600*. In: *Notae Musicae Artis. Musical notation in Polish sources, 11th–16th century. Studies*. Ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba. Kraków: Musica Iagellonica 2001, s. 414 – 420. GANCARCZYK, Paweł: *Musica scripta. Kodeksy menzurálne II połowy XV wieku na wschodzie Europy Łacińskiej*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 2001. Veľmi podobný typ menzurálnej notácie sa nachádza



Obr. 2. XXX

pre potreby zhotovovateľa, pretože neskôr boli použité na obal mestskej knihy v mieste, v ktorom slúžili predtým ako hlasové zošity, resp. ako *Chorbuch*, zborová kniha na kolektívne spievanie. Ich obsah – hudobný repertoár (omša, hymnus, rezponzórium) – svedčí o ich príslušnosti k duchovnej hudobnej kultúre mestského farského kostola; druhý fragment obsahuje dokonca alelujový spev *Assumpta est Maria in coelum* späť so sviatkom Nanebovzatia Panny Márie.

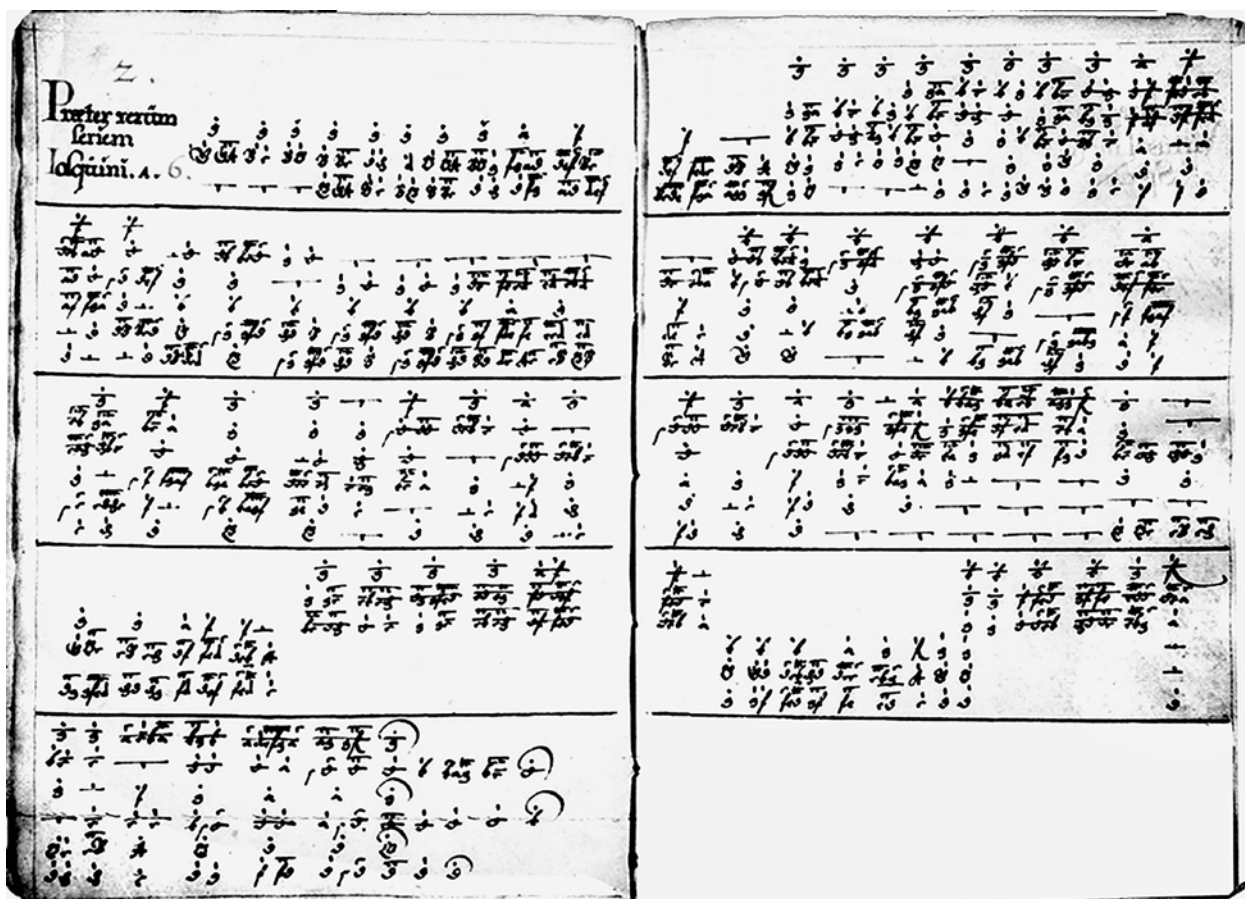
b) hudobnoteoretické traktáty Leonarda Stöckela *De Musica* (1567)

Skúmať osobnosť Leonarda Stöckela, významného reformátora evanjelickej cirkvi a. v., humanistického vzdelanca, dlhoročného bardejovského rektora a kantora mestskej latinskej školy, je dnes už nemysliteľné bez výskumu jeho hudobných aktivít. Z hľadiska muzikológie nejde len o malý doplnok k výskumu jeho teologickej a pedagogickej činnosti v Bardejove, ale o predstavenie hudby ako integrálnej súčasť jeho osobnosti, jeho teologického, vedeckého, pedagogického a umeleckého myslenia. Vysloviť takéto tvrdenie nám umožňuje unikátny nález jeho dvoch vlastných učebníc hudby *De Musica* [I.] a *De Musica* [II.], ktorý sa podaril v 80. rokoch minulého storočia prešovskému vysokoškolskému pedagógovi a muzikológovi Františkovi Matúšovi pri jeho hudobnohistorických výskumoch v Lyceálnej knižnici CZ ECAV v Kežmarku.⁹ Pre slovenskú muzikológiu majú rukopisné učebnice hudby Leonarda Stöckela mimoriadny význam; sú to totiž hudobnoteoretické traktáty, ktoré vypovedajú o chápaní podstaty hudby v 16. storočí, o jej štruktúre a notovom zápise, o postavení hudby vo vtedajšom vedeckom a vyučovacom systéme, ale hlavne o sprostredkovaní základov hudobnej teórie pre mladších i starších žiakov humanistickej školy v Bardejove a v mestských školách na severe Habsburského Uhorska. Zároveň sú tieto rukopisné pramene cenným zdrojom informácií k dejinám hudobnej estetiky, kritiky a filozofie hudby.

Kežmarský konvolút sign. N 139 je rozsiahly historický prameň, v ktorom sa nachádza 21 rukopisných a tlačených jednotiek, z nich matematické a hudobné tlače z rozpätia rokov 1548 – 1566. Medzi ne sú zaradené rukopisné texty, napríklad učebnica aritmetiky Leonarda Stöckela *Arithmetica*, učebnica hudby *De Musica* / *Nicolai Listenii A Johanne Maioris Exposita*, dve učebnice hudby *De Musica* I a *De Musica* II Leonarda Stöckela a jeho ďalšie úvahy o hudbe *Argumenta de Musica*

v rukopisnom hlasovom zošite sign. BasU F.IX.25 z rokov ca 1500 – 1525 (Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität), v ktorom je zapísané Krédo z omše Josquina des Prez *Missa Ave maris stella*. *The Collected Works of Josquin des Prez*. Vol. 2 *Facsimiles from sources of compositions attributed to Josquin* (= New Josquin Edition 2). Eds. Willem Elders, Marnix van Berchum. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 2007, s. 3.

⁹ Rukopisné traktáty Leonarda Stöckela sa nachádzajú v Lyceálnej knižnici v Kežmarku (konvolút sign. N 139, st. sign. S 38956). Základnú informáciu o náleze a konvolúte pozri: MATÚŠ, František: *De Musica* Leonardi Stöckelii. In: *Slovenská hudba*, roč. 17, 1991, č. 4, s. 360 – 416, MATÚŠ, František: Príspevok k poznaniu vývinu hudobnoteoretického myslenia na Spiši v 16. storočí. In: *Musicologica Slovaca et Europaea* 19, 1994, s. 35 – 40.



Obr. 3. XXX

canenda et discenda (Argumenty o potrebe spievať a učiť sa hudbu) a *Quare decreverim redire ad Musicam* (Prečo som sa rozhodol vrátiť k hudbe). Rukopisné texty o hudbe nie sú datované všetky; tie, ktoré majú datovanie, pochádzajú z rozpätia rokov 1559 – 1578. Odписы všetkých troch Stöckelových učebníc – hudby aj aritmetiky – vytvoril roku 1567 rektor školy v Spišskej Belej Ján (Johann) Fabri.¹⁰ V Stöckelových traktátoch nájdeme zodpovedané základné otázky podstaty a pôvodu hudby, analýzu vtedajšieho notačného systému a pravidiel kontrapunktu. V krátkej kapitole *Exceptio de Pausis et notis* (Výnimka z páuz a nôt) v traktáte *De Musica I* napríklad Stöckel odporúča študovať dielo Josquina des Prez (ca 1450/55 – 1521) *Praeter rerum seriem*. Upozorňuje, že v úvode

tejto skladby sa nachádza výnimka – pomlčka písaná cez tri medzery, pričom *tria tempora p[ro] portionem habeat Duorum* (tri tempora majú dve proporcie). Išlo o vrcholné šesťhlasné renesančné moteto, ktoré ešte dlho po jeho vzniku reálne znelo v spišských evanjelických a. v. kantorátoch, čiže v prostredí časovo, geograficky i konfesiónálne vzdialenom tomu, pre ktoré bolo pôvodne vytvorené.¹¹ Jeden odpis tejto 6-hlasnej skladby sa zachoval v historickej knižnici Evanjelického a. v. cirkevného zboru v Levoči, v tabulatúrnom zborníku sign. SK-Le 1A (olim 13990a).

V období, kedy celý konvolút vznikol, tesne po polovici 16. storočia – hudba dosiahla v systéme kultúry na Spiši vysoké spoločenské postavenie. Bolo to jednak dôsledkom rozvoja myšlienok

¹⁰ MATÚŠ, František: Príspevok k poznaniu vývinu hudobnoteoretického myslenia na Spiši v 16. storočí. In: *Musicologica Slovaca et Europaea* 19, 1994, s. 35 – 40. KOPČÁKOVÁ, Slávka: Leonard Stöckel a matematika. In: *Leonard Stöckel a reformácia v strednej Európe* (= Acta Collegii Evangelici Prešovienis 11). Ed. Peter Kónya, c. d., s. 85 – 94.

¹¹ Josquin des Prez (*Desprez*, ca 1440/50 – 1521) – nizozemský skladateľ, autor omši (4-hlasných), motet a francúzskych chansonov, predstaviteľ 3. generácie franko-flámskej vokálnej hudby vrcholnej renesancie, o. i. pôsobil v Ríme, Miláne, Ferrare. FINSCHER, Ludwig: Josquin des Prez. [Heslo] In: *MGG* 2, Personenteil 9, 2003, c. d., stl. 1210.

humanizmu, jednak prirodzeným dôsledkom štruktúry bohoslužby v reformácii. Hudba sa dostala na piedestál aj vďaka profesionálnemu hudobnému vzdelaniu samotného reformátora Martina Luthera (1483 – 1546) a jeho mimoriadnym aktivitám, venovaným začleneniu hudby do sféry cirkevného i svetského života.¹² Jeho *Chváloreč hudby / Encomion musices*, odpis ktorého sa nachádza aj v konvolúte, predstavuje najobsažnejší a systematicky najprepracovanejší text Martina Luthera o hudbe. Za pôvodnú verziu sa považuje úvod k tlači Georga Rhaua (1488 – 1548) *Symphoniae iucundae* z roku 1538. Neskôr sa tento Lutherov text rozšíril v preklade Johanna Waltera (1496 – 1570) *Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica* (1564).¹³ Začlenenie *Encomium musices* do konvolúty medzi texty o hudbe a hudobné traktáty svedčí o tom, že Leonard Stöckel preniesol vysoko pozitívny vzťah k hudbe Martina Luthera do praktického hudobného života nielen v Bardejove, ale do všetkých evanjelických cirkevných obcí v Uhorsku. Ako dlhoročný rektor školy v Bardejove vychovával svojich žiakov v duchu Lutherovej myšlienky spojenia teológie a hudby, ktorá je uvedená hneď v úvode *Encomium musices*: „Niet pochýb o tom, že mnohé semená dobrých ctností vlastnia tí ľudia, ktorí sa venujú hudbe. Tí ľudia, na ktorých hudba nepôsobí, sú podobní pňom a kameňom. Vieme, že diabli hudbu nenávidia a neznášajú. A verejne oznamujem, a neobávam sa to vyhlásiť, že po teológii niet takého umenia, ktoré by sa mohlo vyrovnáť hudbe. Po teológii iba hudba poskytuje to, čo na inom mieste iba teológia môže poskytnúť, a to duchovnú radosť a spokojnosť.“¹⁴

Leonard Stöckel vytvoril svojimi hudobnými aktivitami v Bardejove centrum hudobnej kultúry na vysokej európskej úrovni. Po svojom príchode

do mesta pôsobil zároveň aj ako kantor – teda aktívny hudobník, ktorý mal na starosti vedenie a dirigovanie žiackeho speváckeho zboru. Jedným z prvých počínov Leonarda Stöckela ako nového rektora bardejovskej školy bola reorganizácia latinskej mestskej školy, pre ktorú vypracoval už roku 1540 *Leges scholae Bartfensis* (Zákony bardejovskej školy).¹⁵ Z nich vyplýva, že hudba bola integrálnou súčasťou vtedajšieho školského systému, v zákonoch sa totiž zachovali aj tri praktické, konkrétne zmienky o hudobnej výchove: „všetci žiaci majú byť v škole v sobotu pred spievaním žalmov“, „výsada rekordácií nech sa povolí tým, ktorí sa rozumejú hudbe, novým po dvoch mesiacoch“, „keď rektor prijme a zapíše nového žiaka, nech ide ku kantorovi a zloží u neho skúšku z hudobného umenia.“¹⁶

Leonard Stöckel zároveň dohliadal na kvalitu učebníc hudobnej výchovy, na výber hudobného repertoáru a predvádzanie duchovných piesní. Jeho zásluhou sa začala budovať v Bardejove hudobná knižnica z najnovších európskych hudobných tlačí, vydávaných predovšetkým vo Wittenbergu a Norimbergu. Žiacky spevácky zbor v bardejovskom Chráme sv. Egídia, ktorý Leonard Stöckel dirigoval, mal vynikajúcu úroveň a spolu s profesionálnymi hudobníkmi, ktorých zamestnávala mestská rada, dokázali predvádzať náročnú polyfóniu známych európskych skladateľov renesančnej hudby – omše, motetá, magnifikaty a duchovné piesne.¹⁷ Neúnavné hudobné aktivity sprevádzali Stöckela v Bardejove počas celého jeho pôsobenia a archiválie uvádzajú, že v závere svojho života odpadol vyčerpaný chorobou na veľkonočné sviatky pri dirigovaní zboru.¹⁸

Aj keď Leonard Stöckel pôsobil v susednej Šarišskej stolici v Bardejove, jeho vplyv na rozvoj

¹² BLUME, Friedrich: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Zweite Auflage. Kassel 1965, s. 1 – 75.

¹³ BLANKENBURG, Walter: Überlieferung und Textgeschichte von Martin Luthers „Encomion musices“. In: *M. Luther-Jahrbuch* 39, 1972. s. 103.

¹⁴ Citované podľa: MATÚŠ, František: *De Musica Leonardii Stöckelii*, c. d., s. 368.

¹⁵ Leonard Stöckel bol rektorom bardejovskej školy 21 rokov a počas tejto éry mala škola vynikajúcu povest' v Uhorsku. Stöckela dokonca označovali titulom spoločný učiteľ Uhorska *communis Hungariae praeceptor*, podľa vzoru prívlastku, ktorý mal Philipp Melanchthon *communis Germaniae praeceptor*. Bližšie pozri: Daniel ŠKOVIERA, [ed.] *Latinský humanizmus*, Bratislava 2008 (Knižnica slovenskej literatúry 23), s. 191.

¹⁶ Rukopis *Leges scholae Barthensis* sa nezachoval. Citované podľa: VAJCIK, Peter: *Školstvo, študijné a školské poriadky na Slovensku v XIX. storočí*. Bratislava 1955, s. 61 a 66.

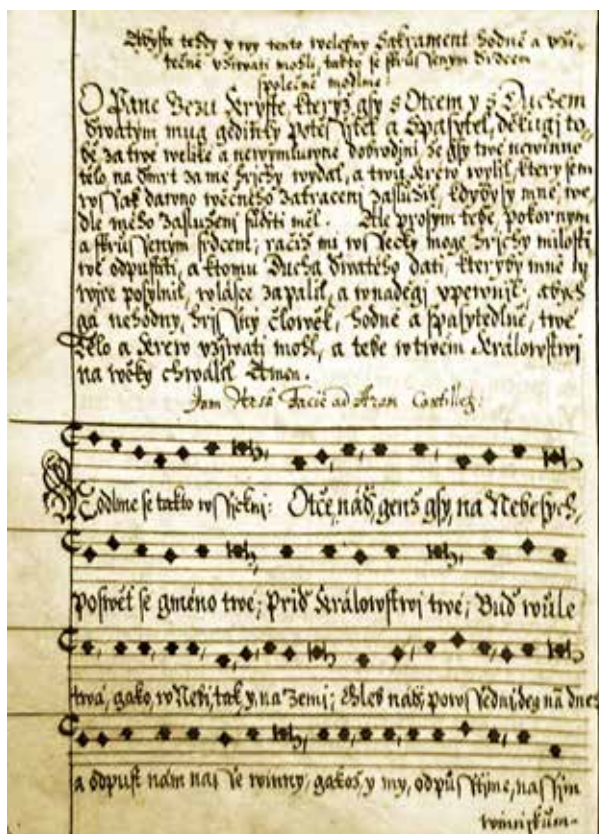
¹⁷ PETŮCZOVÁ, Janka: Bardejovskí mestskí hudobníci v 16. a 17. storočí. In: *Slovenská hudba* 29, 2003, č. 3 – 4, s. 353 – 380.

¹⁸ Po tejto udalosti ešte žil niekoľko týždňov a zomrel 49 dní po smrti svojho priateľa a učiteľa Philippa Melanchthona. V jeho práci pokračoval 31 rokov jeho zať Tomáš Fabri (*Thomas Fabri*), ktorý pôsobil ako rektor školy v Bardejove až do svojej smrti roku 1592. Karl SCHWARTZ: *Praeceptor Hungariae: Über den Melanchthonschuler Leonard Stöckel (1510 – 1560)*. In: *Acta Collegii Evangelici Prešovensis*, ed. Peter Kónya, vol. V, Prešov 2000, pp. 47 – 67. MATÚŠ, František: *De Musica Leonardii Stöckelii*, c. d., s. 66: „De vita et morte Leon. Stökelii. 6. Morbi. Laborabat saepius ex oppilatione epatis. Ad quam An. 1560 accessit ischyas ipso die Paschalis in choro quem regebat. ... 7. Mors. Obiit die Ven. Ante Trinit. An 1560, aetatis, 50.“

hudobnej kultúry a školstva na Spiši bol kardinálny. Hudba dominovala na školách v spišských mestách a patrila k popredným vyučovacím predmetom; podobne ako dominoval v ranom novoveku vo vzdelávacom evanjelickom systéme silný zástoj humanistických myšlienok a v jazykovej sfére silný zástoj latinčiny. Výuka hudby v školách a prepojenie spievania v škole a kostole umožňovalo každodennú aplikáciu naučeného v praxi a žiacke spevácke zbory, obohatené aj o profesionálnych mestských hudobníkov, dokázali spoluvytvárať až do roku 1674 (čiže až do násilnej rekatolizácie) unikátne hudobnokultúrne prostredie v evanjelických kantorátoch spišských miest, v ktorých sa kultivoval zborový spev polyfonickej a koncertantnej vokálnej hudby.

c) rukopisná agenda s notovanou slovenskou modlitbou *Otče náš genž gsy na Nebesych* (ad 1566)

Najstarší notovaný prameň zo Spiša, ktorý obsahuje zhudobnený slovenský text modlitby, sa zachoval v historickej knižnici Cirkevného zboru ECAV Poprad – Veľká. Je to bohoslužobná kniha *Gebeth nach der Summa Der Sonntag – Evangelien zur HochMeß / gerichtet / In Ecclesia Bartphana per M[ichael] R[adaschinus]*. Táto rukopisná agenda obsahuje modlitby počas služieb Božích v štyroch jazykoch – nemčine, latinčine, maďarčine a slovenčine. Medzi nimi sa nachádza unikátny notovaný slovenský *Otče náš – Otče náš genž gsy na Nebesych*. Rukopis nie je datovaný, isté je len, že vznikol v termíne *ad quem* 1566, kedy zomrel jeho tvorca Michal Radašín (Michael Radaschinus Liburnus, ca 1510 – 1566). Michal Radašín bol prvým významným evanjelickým a. v. farárom v Bardejove (od roku 1544), blízkym spolupracovníkom Leonarda Stöckela a prvým evanjelickým hodnostárom – seniorom Pentapolitany (od roku 1546). Rukopisná agenda Michala Radašina z Veľkej je dôležitým prameňom i z hľadiska poznania foriem spolunažívania v multietnickej členenej evanjelickej komunite v 16. storočí v Uhorsku.¹⁹

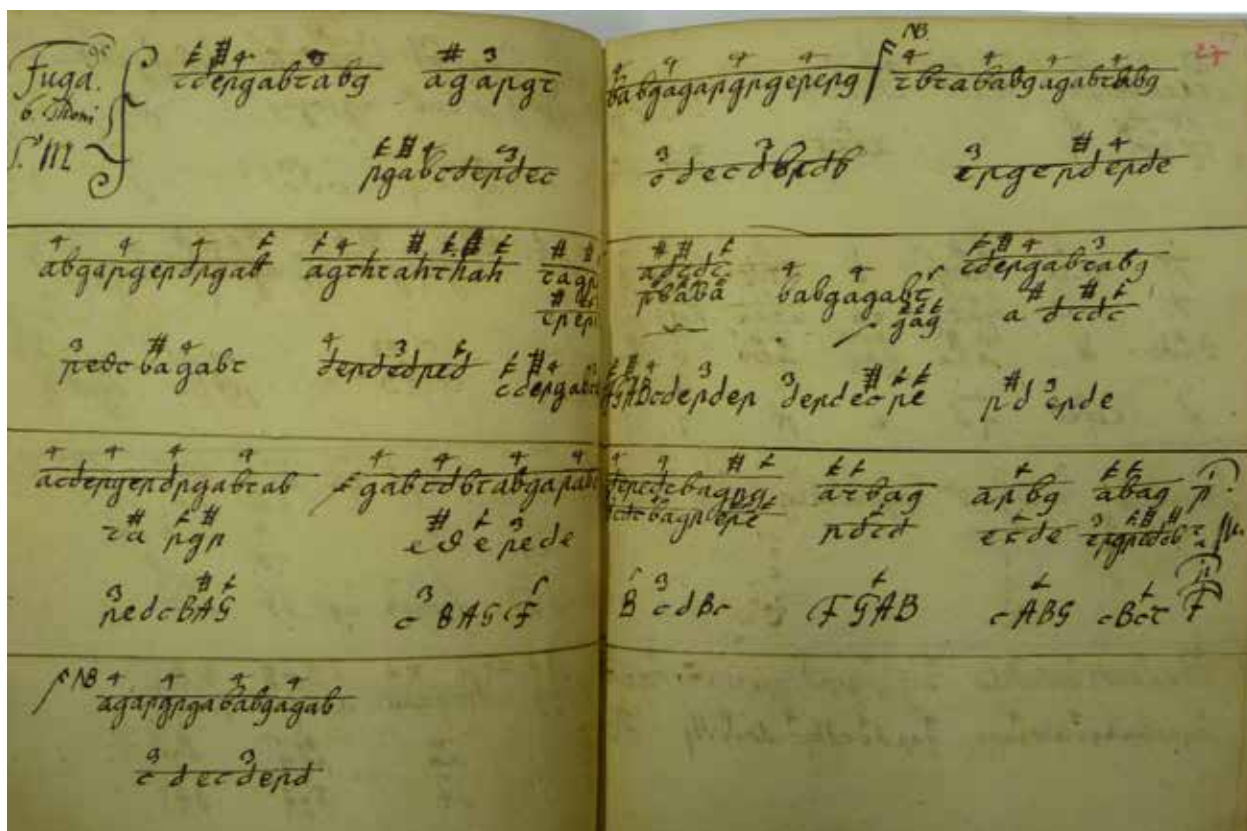


Obr. 4. XXX

d) kežmarské rukopisné tenorové hlasové zošity (1584)

Hudobný konvolút z Lyceálnej knižnice v Kežmarku sign. N 69192 (stará sign. Rar. 14) tvoria dva rukopisné príväzky zviazané s dvoma tlačnými tenorovými knihami z tlače *Opus sacrarum cantionum quatuor, quinque et plurium vocum Galusa Dresslera* (Norimberg 1577) a *Carmen Funebre Musicis Accomodatum Numeris Martina Kinnera* (Wittenberg 1556). Prvý rukopisný príväzok sa nachádza pred Dresslerovou tlačou, má samostatný obsah s poznámkou *Conscriptus Anno Christi / MDLXXXIII*, v ktorom je uvedených 29 skladieb a obsahuje tenorové party až 3 nečíslovaných a 31 číslovaných skladieb. Druhý, väčší

¹⁹ Zachovali sa listy, meditácie a teologické rukopisné diela Michala Radašina, medzi nimi i agendálne modlitby v odpise seniora Martina Wagnera *Gebethe nach der Summa der Evangelien an Sonn- und Feyertagen zur Hochmess in der Kirche zu Bartfeld* (nedatované). HAJDUK, Andrej: Život a dielo Michala Radašina. In: *MISCELLANEA ANNO 1998*. Eds: Peter Kónya, René Matlovič. Prešov: Biskupský úrad Východného dištriktu Evanjelickej cirkvi a. v. na Slovensku 1998, s. 47. Zo záznamov v exemplári zachovanom vo Veľkej vyplýva, že jedným z jeho majiteľov bol v roku 1663 Pavol (Paulus) Kray (pôvodom z Přerova na Morave, absolvent univerzity vo Wittenbergu, farár slovenského kostola v Bardejove) – *Moravia Preravus Paulus Kray Pastor Bartphanus A[nn]o 1663*.



Obr. 5. XXX

príväzok je umiestnený za tlačnými partami, pričom v obsahu tejto časti *Index Motetarum Tomus Secundus Anno 84* je uvedených 60 skladieb, no v skutočnosti rukopis obsahuje až 76 hudobných jednotiek.²⁰

Tento hudobný konvolút z Lyceálnej knižnice v Kežmarku dokumentuje pestovanie renesančnej polychorickej hudby v spišských evanjelických kantorátoch. V rukopisoch sa nachádzajú skladby vyše 30 európskych skladateľov, väčšinou sú to diela päť – až sedemhlasné, z osemhlasných skladieb sú najvýznamnejšie dvojzborové diela Dominika Phinota, Christiana Hollandera, Orlanda di Lassa a Jacoba Handla-Gallusa. Z Hollanderových skladieb sú v pamiatke tri osemhlasné motetá *Casta novenarum*, *Vos mea magnamini* a *Austria virtute*, z ktorých posledné je známym dvojzborovým dielom tohto rakúskeho autora. V prameni je zapísaný len jeden tenorový hlas z tejto skladby T2 v normálnej polohe s predznamenaním. Dvojzborové moteto *Deus misereatur nostri* Orlanda di Lasso vyšlo roku 1566 (*Sacrae cantiones IV.*)

a moteto *Maria Magdalena, et altera Maria Jacoba* Handla-Gallusa roku 1587 (*Opus Musicum 2*).

e) Hudobniny historickej knižnice CZ ECAV v Levoči

Najväčšia zbierka hudobnín zachovaná na Spiši sa nachádza v Historickej knižnici ECAV v Levoči. Mimoriadnu hodnotu najstaršej časti hudobného fondu levočskej knižnice poznali už maďarskí bádatelia v 19. storočí a časť pamiatok vystavovali na miléniovej výstave v Budapešti roku 1896. Niektoré rukopisy sa v priebehu ďalších desaťročí už nevrátili na svoje pôvodné miesto a dnes sú nezvestné. Iné sa podarilo nájsť, ako napríklad *Pestrý zborník*, menšiu rukopisnú tabulatúrnú knižku, ktorá je dnes už reštaurovaná a jej hudobný obsah je transkribovaný do modernej notácie.²¹ Ďalší bádatelia sa sústreďovali na výskum rukopisných hudobnín, predovšetkým tých, ktoré sú zapísané nemeckou organovou tabulatúrnou

²⁰ Hulková 1998, 266 – 269

²¹ KAČIC, Ladislav: *Pestrý zborník / Tabulatura miscellanea*. In: *Monumenta Musicae Slovacae*. Bratislava 2005.

notáciou a francúzskou lutnovou tabulatúrnou notáciou.²² Z týchto prameňov boli neskôr vyhotovené aj viaceré notové transkripcie a pramenno-kritické edície. Po čiastkových súpisoch hudobného repertoáru vybraných tabulatúrnych zborníkov bol roku 1985 prevedený aj súpis všetkých skladieb v rukopisných hudobninách i súpis starších hudobných tlačí.²³

Pre túto najstaršiu a najvzácnejšiu časť hudobného fondu levočskej knižnice sa v muzikologickej literatúre sformoval názov Levočská zbierka hudobnín. Je to najvzácnejší notový fond zo 17. storočia zachovaný v súčasnosti na dnešnom území Slovenska a je v trvalej pozornosti bádateľov. Notový fond tejto zbierky hudobnín je rozsahom porovnateľný len s Bardejovskou zbierkou hudobnín.²⁴ Tá vznikala paralelne počas 16. a 17. storočia pre potreby bardejovského CZ ECAV v Chráme sv. Egídia. V roku 1914 však bola predaná a odvezená do Budapešti.²⁵ Služi ako hlavný porovnávací a výskumný materiál k dejinám hudby v severnom Uhorsku v ranom novoveku. Omnoho menšia pozornosť sa v slovenskej hudobnej historiografii venuje levočským hudobninám z novšieho obdobia, z konca 18. a z 19. storočia, a to i napriek tomu, že sa tu nachádzajú skladby najvplyvnejších skladateľov klasicizmu – Josepha Haydna, Wolfganga Amadea Mozarta a Ludwiga van Beethovena, rakúskeho husľového virtuóza Karla Ditters von Dittersdorfa, odpisy tanečných skladieb bratislavského hudobníka Františka Xavera Tosta a vzácne autografy levočského hudobníka saského pôvodu Fridricha Wilhelm Wagnera (1815 – 1887).²⁶



Obr. 6. XXX

²² HOŘEJŠ, Antonín: *Taneční formy 17. a 18. věku v tabulaturach ze Slovenska*. FFUK Bratislava, diss. 1929; HOŘEJŠ, Antonín: Levočské tabulatúrne zborníky. In: Ladislav Burlas – Ján Fišer – Antonín Hořejš: *Hudba na Slovensku v 17. storočí*. Bratislava 1954, s. 96 – 154

²³ Prvý súpis hudobného fondu levočskej historickej knižnice urobil František Matúš v 70. rokoch 20. storočia. Rozdelil ho na staršie hudobniny (signatúry s pridaným písmenom A) a novšie hudobniny (signatúry s pridaným písmenom B). Prehľadný inventár pozri: MATÚŠ, František: *Inventár hudobnín*. msc. Farský úrad CZ ECAV v Levoči, archív, fasc. 3. Neskôr vyhotovila rozpis hudobného repertoáru v rukopisných hudobninách zo staršieho obdobia Marta Hulková: HULKOVÁ, Marta: *Levočská zbierka hudobnín*. 2 zv. FFUK Bratislava, diss. 1985

²⁴ HULKOVÁ, Marta: Die Musikaliensammlung von Bardejov (Bartfeld) und Levoča (Leutschau) – Übereinstimmungen und Unterschiede. In: *Musicologica Istropolitana II.*, Bratislava: Stimul, 2003, s. 51 – 113.

²⁵ Bardejovská zbierka hudobnín bola odkúpená za 30 000 zlatých na základe dohody medzi rímsko-katolíckym biskupstvom a uhorským kráľovským Ministerstvom vzdelávania. Dnes je deponovaná v Hudobnom oddelení Štátnej Széchényiho knižnici v Budapešti. MURÁNYI, Róbert Árpád: Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa). In: *Deutsche Musik im Osten, Band 2*. Bonn 1991, s. VII.

²⁶ F. W. Wagner symbolicky začal pôsobiť v Levoči ako kantor a organista v novom veľkom evanjelickom kostole práve v roku jeho vysvätenia 1837. Vtedy sa do kostola sťahovala i historická knižnica s hudobninami a historickým organom. Z dlhoročného Wagnerovo pôsobenia v Levoči sa zachovali diela pre sóla, zbor a klavír, skladby svetské i duchovná hudba. Známa je jeho *Cantate* uvedená na oslavách 300. výročia založenia evanjelickej a. v. obce. LENGOVÁ, Jana: K problematike hudobného života Levoče v druhej polovici 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca et Europaea 19*, Bratislava 1994, s. 135

Písomné hudobné pramene v historickej knižnici CZ ECAV v Levoči tvoria hudobné tlače a rukopisy z obdobia od 16. do 19. storočia.²⁷ Ich základom sú hudobniny, ktoré boli vytvorené a nakupované pre potreby evanjelického cirkevného zboru od začiatku reformácie v 16. storočí a používané pri hudobných produkciách počas bohoslužieb. Okrem nich sa v hudobnom fonde nachádzajú aj jednotliviny, ktoré pribudli do knižnice v 19. storočí počas sústreďovania starých kníh a rukopisov zo súkromných zbierok levočských mešťanov z okolitých obcí a miest Spiša.²⁸ Takto sa do knižnice mohli dostať aj notované pramene, ktoré vznikli mimo Levoče, a tiež tie, ktoré obsahujú hudbu tanečnú alebo svetskú inštrumentálnu. Každú hudobninu, a zvlášť najstaršie hudobniny je preto potrebné posudzovať špecificky a ich provenienciu zvažovať na základe detailnej vnútornej textovej kritiky i vonkajšej analýzy.

Najstaršie tlače v Levočskej zbierke hudobnín sa zachovali zo 16. storočia – omšová kniha *Missale secundum chorum alme ecclesie Strigoniensis* z roku 1512 a nemecký spevník *Kirchengesang* z roku 1569. Zo 17. storočia sa tu nachádza takmer tridsať nototlačí. Vzácnu je napríklad autorská nototlač Orlanda di Lasso *Magnum opus musicum* (1604), v ktorej sa nachádza posesorský záznam v sopránovom parte; podľa neho hudobninu kúpili Levočania pre svoju cirkevnú obec roku 1614 za 15 florénov. Zápisy o nákupe hudobnín pre potreby mesta sa nachádzajú aj v levočských mestských účtovných knihách, raritný je napríklad zápis z roku 1629, podľa ktorého levočská mestská rada vyplatila 10 florénov a 80 denárov Jurajovi Tranovskému (*Georg Tranoscus*, 1592 – 1637): „28 (nov) H. Georgio Tranoscio Teschini(en) si weg dieser Stadt dedicirter seiner odarii sacrat“.²⁹ Vieme, že Tranovský venoval druhý diel svojej tlače *Odorum sacrarum sive Hymnorum* (1629) mestám Breh, Olešnica a Levoča a dodnes sa v Levočskej zbierke hudobnín nachádza jeden z týchto exemplárov.

Väčšiu časť nototlačí zachovaných v Levoči tvoria autorské hudobniny nemeckých skladateľov, napríklad *Magnificat octo vocum* (1602) a *Cantiones sacrae* (1607) Hieronyma Praetoria (1560 – 1629), *Psalmen Davids* (1619) Heiricha Schütza (1585 – 1672), *Cantiones sacrae* (1620) Samuela Scheidta (1587 – 1654), *Chor Music* (1652) a *Musikalische Gespräche* (1655) Andreu Hammerschmidta (1611/1612 – 1675), *Musikalischer Seelenlust* (1634) Tobiasa Michaela (1592 – 1657); nájdeme tu však aj tlače ďalších európskych skladateľov, napríklad *Currus triumphalis musici* (Viedeň 1648) šopronského organistu Andreasa Raucha (1592 – 1656).

Rozsiahly repertoár hudby pre potreby bohoslužieb, ktorý mali k dispozícii v týchto tlačiach levočskí hudobníci, je jasným svedectvom toho, že spišskí hudobníci udržiavali bohaté vzájomné kontakty so stredoeurópskymi hudobnokultúrnymi centrami, poznali a predvádzali omše, motetá, magnifikaty a duchovné koncerty známych európskych hudobných skladateľov. Hrali sa tu predovšetkým diela špičkových nemeckých hudobníkov – Heinricha Schütza, Samuela Scheidta, Johanna Hermanna Scheina, Tobiasa Michaela, Michaela Praetoria, Heinricha Grimma a iných, pôsobiacich v rôznych evanjelických kantorstvách v Nemecku (Lipsko, Halle, Drážďany, Magdeburg), ale aj v ďalších nemeckých európskych enklávach v Sliezsku a Poľsku (napr. Matthäusa Apellesa von Löwenstern). Najväčšiu časť hudobného repertoáru, ktorý sa nachádza v prameňoch levočskej zbierky hudobnín však tvoria rukopisné hudobniny, ktoré obsahujú aj diela domácich spišských hudobných skladateľov, ktoré sú unikátne v stredoeurópskom kontexte.

Vzácné sú predovšetkým tri dvojice tabulturných zborníkov sign. SK-Le 1A (olim 13990a) a sign. SK-Le 2A (olim 13990b), sign. SK-Le 3A (olim 13992) a sign. SK-Le 4A (olim 13993), sign. SK-Le 5A (olim 13994) a sign. SK-Le 6A (olim 13991). Partitúrovým spôsobom, ale modernou notáciou, je zapísaná aj vrcholnorenasancná

²⁷ Hudobniny v Historickej knižnici CZ ECAV v Levoči tvoria len zlomok z knižného fondu, ktorý vznikol dlhodobou od obdobia reformácie. Jadrom knižnice je teologická literatúra, ktorá bola nevyhnutne potrebná pre cirkevný zbor. Napriek prevahe teologickej literatúry knižnica obsahuje aj diela z iných vedných odborov – história, právo, medicína, farmaceutika, matematika, astronómia, architektúra, gramatika a hudobná teória. K najstarším patria knihy zo 16. storočia – spisy Lutherove a Melanchtonove a Bible v rôznych jazykoch. HAVÍRA, Ján: Knižnica evanjelického a. v. cirkevného zboru v Levoči. In: *MISCELLANEA ANNO 2000. Acta Collegii Evangelici Prešovensis IX*, P. Kónya, R. Matlovič (zost.), Prešov 2001, s. 236 – 240.

²⁸ V 19. storočí knižnicu odborne usporiadal Dr. Ludovít Weszter, ktorý podnikol rozsiahlu zberateľskú akciu v Levoči i okolitých obciach na Spiši. FÖRSTER, Rezső: Evangelikus közkönyvtár és levéltár. In: *A lócsei evangélikus egyházközség története*. Lócse 1917, s. 148 – 157.

²⁹ Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Levoči, Fond Magistrát mesta Levoča, *Účtovné knihy mesta XXI A/47*.

a baroková vokálno-inštrumentálna hudba v rukopisnom prameni sign. SK-Le 74 A. Všetkých šesť tabulatúrnych zborníkov je napísaných novou nemeckou organovou tabulatúrou, ktorá v prvej polovici 17. storočia predstavovala už vyvinutý notačný systém, používaný rovnako na zápis klavesovej inštrumentálnej hudby ako aj na zborové vokálno-inštrumentálne kompozície. Prednosť

tabulatúrnej notácie spočíva predovšetkým v prehľadnom partitúrovom spôsobe zápisu všetkých hlasov skladby, čím poskytuje relatívne ucelený obraz o jednotlivých kompozíciách. Jediným nedostatkom tabulatúrneho systému je nedostatočné podkladanie textu pod jednotlivé hlasy, keďže tabulatúry primárne slúžili hráčom na klavesových nástrojoch a texty sa v nich vpisovali len orientačne, pod jednotlivé skupiny hlasov. Zo všetkých šiestich tabulatúrnych zborníkov majú najväčšiu hodnotu dva sign. SK-Le 3A a 5A – v nich sa totiž zachovali diela domácich hudobných skladateľov – Samuela Marckfelnera, organistu v Levoči; Jána Šimráka (Johann Schimrack), organistu v Spišskom Podhradí; Juraja (Georga) Wirsingera, rektora školy v Spišskej Novej Vsi a Thomasa Goslera, notára a školského inšpektora v Kežmarku. Komponovali náročnú, koncertantnú viachlasnú hudbu v ranobarokovom štýle, pri slávnostných príležitostiach vtedy spievali dva aj tri spevácke zbory priestorovo rozmiestnené, so sprievodom nástrojov.

Hudobní skladatelia

Hudobná historiografia sa sústreďuje vo veľkej miere na jednotlivé osobnosti hudobných dejín Spiša; prednostne na ľudí, ktorí zanechali svojou činorodou prácou zaujímavé stopy vo vývine

hudobnej kultúry. Pre spišské mestá bolo totiž vždy vecou prestíže získať kvalitných hudobníkov, hlavne takých, ktorí sa neskôr ukázali ako rešpektované osobnosti. Umelec mimoriadnych kvalít dokázal „vtlačiť svoju pečať“ celému hudobnému daniu v meste. Z najvýznamnejších hudobných skladateľov, ktorých tvorba sa zachovala v rukopisných hudobninách historickej knižnice Evanjelického a. v.



Obr. 7. XXX

Evangelického a. v. cirkevného zboru v Levoči, sa slovenská hudobná historiografia dlhodobo venuje piatim osobnostiam. Boli to skladatelia, ktorí žili a pôsobili dlhší či kratší čas na Spiši: 1) organista v Spišskom Podhradí v rokoch 1630 – 1657 Ján Šimrák (Johann Schimrack, ? – 1657); 2) jemu generačne príbuzný hudobný skladateľ, notár a školský inšpektor v Kežmarku v rokoch 1625 – ca 1646, exulant z Flensburgu (Schleswig-Holstein, dnes Nemecko) Thomas Gosler (? – ca 1646); 3) od neho generačne mladší hudobník Samuel Marckfelner (1621 – 1674), ktorý bol titulárnym spišským organistom, najprv krátko

v Spišských Vlachoch 1647 – 1648 a potom celoživotne v Levoči 1648 – 1674; 4) rektor školy v Spišskej Novej Vsi v rokoch 1625 – 1628 Juraj (Georg) Wirsinger (? – po 1644), o osudoch ktorého vieme dosť málo, ale jeho zachovaná tvorba svedčí, že bol tiež kvalitným skladateľom. Od každého z nich sa zachoval nerovnako veľký súbor tvorby; od Jána Šimráka najviac, až 54 vokálnych a vokálno-inštrumentálnych skladieb; od Samuela Marckfelnera len hudba organová a fragment jednej dvojzborovej, osemhlasnej skladby; od Thomasa Goslera sa zachovali dve skladby kompletne a od Juraja Wirsingera tri skladby, typické pre repertoár bohoslužieb a formy duchovnej hudby (jedna viachlasná omša a dve motetá, jedno nekompletne). K týmto skladateľským osobnostiam spišských evanjelických kantorátov môžeme

zaradiť aj farára Michala (Michael) Gnendela (? – ca 1687), z tvorby ktorého sa zachoval len fragment jedného trojhlasného duchovného koncertu. Jeho pedagogická a teologická činnosť na Spiši však bola všestranná – pôsobil na postoch, kde priamo ovplyvňoval kvalitu hudobného života: od roku 1647 v Spišskom Podhradí ako kantor; potom ako rektor školy (1648), následne ako pomocný kazateľ (diakon 1649), od roku 1657 ako riadny, ordinovaný farár a neskôr prešiel na post farára nemeckého farského kostola v Spišskej Novej Vsi (v rokoch 1664 – 1674).

Títo skladatelia komponovali omše, motetá, magnifikaty, jednohlasné a viachlasné piesne, sólové, inštrumentálne a vokálno-inštrumentálne barokové duchovné koncerty v malom i veľkom obsadení; celé spektrum tejto hudby sa však nezachovalo. Ich zachovaná hudba nesie črty duálneho komponovania, paralelne u nich nájdeme kompozície v staršom palestrinovskom polyfonickom štýle, ale aj diela štýlovo novátorské, naplnené barokovou sonoristikou a inštrumentálnou virtuositou, emocionalitou a výrazovosťou. V slovenskej hudobnej historiografii vychádzala ich tvorba transkribovaná do modernej notácie v pramenno-kritických edíciách od 80. rokov minulého storočia – organová hudba Samuela Marckfelnera v edícii *Stará hudba na Slovensku*, zv. 4 (ed. František Matúš 1983), duchovná tvorba Jána Šimráka v edícii *Fontes Musicae in Slovacia*, zv. 7, 8 (ed. Richard Rybarič 1984, 1993). Neskôr sa pokračovalo v tejto tradícii v novej edícii *Musica Scephusii Veteris / Stará hudba na Spiši* vydávaním hudby Thomasa Goslera (*Musica Scephusii Veteris*, séria I., ed. Janka Petőczová-Matúšová, 2003) a Jána Šimráka (*Musica Scephusii Veteris*, séria II., ed. Janka Petőczová-Matúšová, od roku 2004).³⁰

Podkladom pre kritickú edíciu tejto hudby sú rukopisné hudobniny Levočskej zbierky hudobní. V nich sa zachovali odpisy i autografy domácich skladateľov, predovšetkým organistov v najvýznamnejších farských kostoloch spišských miest. Výnimkou v tomto období však nebolo ani

to, že komponovať, spievať a hrať na hudobných nástrojoch vedeli aj farári, učitelia, alebo notári. Kantori a organisti však patrili najdôležitejším a najprestížnejším hudobníckym povolaniam v období raného novoveku. Boli to vynikajúci speváci, dirigenti a vysokocenení aktívni interpreti; hudobníci, ktorí aj komponovali priamo pre potreby bohoslužieb a hudobného života v meste. Zúčastňovali sa totiž aj na iných príležitostných hudobných produkciách, ako svadby, pohreby, novoročných volieb richtára a rôznych mestských i súkromných slávností (oslavy menín, tanečná hudba). Z tejto svetskej hudby sa zachovalo veľmi málo v notových prameňoch, často bola totiž interpretovaná improvizácie.

a) Samuel Marckfelner (1621 Košice – 1674 Levoča) – bol jedným z najvýznamnejších organistov a skladateľov v 17. storočí v Uhorsku. Takmer tri desaťročia pôsobil ako organista v Kostole sv. Jakuba v Levoči, kde hral na známom organe Jána Hummela (Hans Hummel). Slobodné kráľovské mesto Levoča ho platilo z titulu profesionálneho mestského hudobníka od roku 1648 do roku 1674. Z jeho životných osudov pred príchodom do Levoče sa zachovalo len málo indícií a informácií. Vieme, že do Levoče prišiel po predchádzajúcom pobyte v Sedmohradsku, v Brašove a Sighisoare v rokoch 1643 resp. 1648 (dnes Rumunsko) a krátkom pôsobení v Spišských Vlachoch (1648). V Levoči bol dlhoročným organistom a vážnym mešťanom; v hierarchii mestskej samosprávy sa vypracoval až na funkciu senátora, ktorú zastával od roku 1655. Po jeho smrti bola funkcia organistu obsadená až roku 1682; mestská rada ju pridělila Zachariášovi Zarevúckemu ml., synovi známeho bardejovského organistu Zachariáša Zarevúckeho (Zacharias Zarevutius, ca 1605 – 1667, Bardejov). Marckfelner komponoval predovšetkým duchovnú hudbu pre bohoslužby, z jeho viachlasnej vokálno-inštrumentálnej tvorby sa však zachovali len zlomky. Kompletne sa zachovali krátke skladby pre organ (preambulá, fúgy, fantázie, dohry) a organove improvizácie

³⁰ MATÚŠ, František (ed.): *Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera (Výber)*. (= Stará hudba na Slovensku. Alte Musik in der Slowakei 4). Bratislava: OPUS, 1981. RYBARIČ, Richard (ed.): *Ján Šimbracký: Opera omnia I. a II.* (= Fontes Musicae in Slovacia 7, 8) Bratislava 1982 (I. zv.), 1993 (II. zv., spolued. Ladislav Kačič). PETŐCZOVÁ-MATÚŠOVÁ, Janka (ed.): *Thomas Gosler: Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein? / Ked' Boh za nás, kto proti nám?*[1642]. (= Musica Scephusii Veteris I/1) Prešov: Prešovský hudobný spolok *Súzvuk* 2003; *Thomas Gosler: Du hast mir das Herz genommen / Uchvátila si mi srdce* [1642] (= MSV I/2) Prešov: Prešovský hudobný spolok *Súzvuk* 2003; *Johann Schimrack: Lobe den Herren, meine Seele!* (= MSV II/1), 2004; *Richte mich, Gott* (= MSV II/2), 2005; *Singet dem Herren ein neues Lied* (= MSV II/3), 2006; *Siehe, wie fein und lieblich ist's* (= MSV II/4), 2007; *Ach Herr, wie sind meiner Feinde so viel* (= MSV II/5), 2009; *Nach dir Herr, verlanget mich* (= MSV II/6), 2011; *Jauchzet dem Herren, alle Welt!* (= MSV II/7), 2012.

kompozície na motívy duchovných piesní, ktoré zneli počas bohoslužieb.

Marckfelnerove skladby sa nachádzajú v dvoch levočských rukopisných prameňoch: v *Pestrom zborníku* a v tabulatúrnom zborníku sign. 5A (olim 13994). Zápisy v tabulatúrnom zborníku sú autografy, okrem svojich diel tu zapísal takmer tretinu celého hudobného repertoáru; opisoval omše, motetá, magnifikaty a kantiky európskych skladateľov, medzi nimi aj tri skladby svojho súčasníka, organistu a skladateľa v Spišskom Podhradí Jána Šimráka. V súčasnosti, po reštaurovaní zborníka sa podarilo v tomto unikátnom tabulatúrnom zborníku odhaliť ďalšie zaujímavé svedectvo hudobnej minulosti: na vnútornej strane pergamenového poľahu prednej dosky sa po rozobratí väzby ukázal rukopisný text. Ide o báseň napísanú v nemčine, úhladným, relatívne dobre čitateľným písmom. Jej obsah necháva nikoho na pochybách, že ide o autograf Samuela Marckfelnera.

*„Samuel: Marckfelner bin ich genandt
Caschaw ist mein recht Vaterlandt
Mich angeben auff ein schone kunst
obt man sah nicht sonst vmb sonst
den 5 fingern in der handt
daß Clawir muß sein wolbekandt
darzu auch die tablatur
mit der tackt ist die rechte richt schnur.“*

Báseň je unikátna hneď z viacerých hľadísk. Z hudobnohistorického hľadiska ide o jedinú autobiografickú báseň hudobného skladateľa 17. storočia zachovanú v slovenských archívnych prameňoch. V kontexte špecializovaného bádania k biografii skladateľa je tento autograf o to cennejší, že doteraz sa nenašla žiadna korešpondencia Marckfelnera, ani iný jeho rukou písaný text v archívnych dokumentoch. Z hľadiska organologického a hudobnoteoretického sú dôležité v básni použité termíny *Clawir*, *tablatur*, *tackt* a hudobnointerpretáčne detaily (*den 5 fingern in der handt* / *daß Clawir muß sein wolbekandt*).

Samotná existencia básne Samuela Marckfelnera je dôkazom jeho vynikajúceho jazykového a literárneho vzdelania, čo môžeme napokon predpokladať u všetkých vtedajších organistov (skladateľov), ktorí sa bezpečne „pohybovali“ v plurilingválnom, resp. v bilingválnom latinsko-nemeckom alebo nemecko-slovenskom prostredí. Z pohľadu literárnej historiografie ide o dobrou poéziu označovanú ako príležitostná tvorba, ktoré bola mimoriadne rozšírená vo vyšších humanisticky vzdelaných spoločenských kruhoch



Obr. 8. XXX



Obr. 9. XXX

evanjelikov. Patrili k nej malé literárne formy, rôzne oslavné a gratulačné básne k sobášom, kondolenčné verše k pohrebným príležitostiam,

básne a ódy, ktoré sa prednášali tiež ako zhudobnené verše.

b) Ján Šimrák (*Johann Schimrack*, ? – 1657, Spišské Podhradie) pôsobil ako organista v rokoch 1630 – 1657 v nemeckom farskom kostole v Spišskom Podhradí. Pôvodný kostol, v ktorom pôsobil, bol zbúraný (dnes stojí na jeho mieste rím.-kat. Kostol Narodenia Panny Márie). Ján Šimrák sa považuje sa za jedného z najvýznamnejších organistov a hudobných skladateľov v dejinách hudby Spiša, jednak pre rozsah a kvalitu jeho zachovanej hudby, jednak preto, lebo v archívnych prameňoch sa zachovali dobové informácie o jeho obdivuhodnom interpretačnom umení organistu a o rozšírení jeho hudobnej tvorby i do iných regiónov Uhorska a strednej Európy (Šariš, Sedmohradsko, Vroclav). Zachované diela svedčia o jeho kvalitnom hudobnom vzdelaní.

Z obdobia mladosti a štúdií Jána Šimráka nemáme veľa informácií. Vieme, že od roku 1630 už vlastnil v Spišskom Podhradí dom a v roku 1637 sa stal členom mestskej rady *Sedecem viri*. Rodina Šimrákovcov pochádzala zo Spiša, s najväčšou pravdepodobnosťou bol jeho otcom evanjelický farár Benedikt Šimrák (? Veľká Lomnica, okr. Kežmarok – po 1630), ktorý začínal ako rektor a diakon v Spišskej Belej (1607 – 1614), neskôr bol diakonom v Spišskom Podhradí (1614 – 1622) a farárom v Poprade (1624 – ca 1631).³¹

V slovenskej hudobnej historiografii sa dlho používal nesprávny tvar priezviska tohto spišskopodhradského organistu, a to „Šimbracký / Schimbraczký“, novšie výskumy však ukázali na základe textovej kritiky, že korektný tvar slova (priezviska skladateľa) je Šimrák, nemeckou ortografiou zapísané Schimrack. Chybné slovo „Šimbracký“ vzniklo nesprávnym prečítaním slov *Schimrackii*, resp. *Schim(b)rackii*, v ktorom je meno skladateľa uvedené pri niekoľkých skladbách v tabulatúrnom zborníku sign. 3A v tvare genitívu. Podľa súčasných jazykovedných zásad

prepisovania historických slov sa v nominatíve toto priezvisko píše správne *Schimrack*, písmeno *b* sa vynecháva ako nadbytočná spoluhláska. Slovo šimrák sa v spisovnej slovenčine sa slovo píše s koncovkou – *ák*, s dlhou samohláskou *á*, a vzniklo odvodením zo slovesa „šimrať“.³²

Podobne ako Samuel Marckfelner aj organista Ján Šimrák bol aktívne činný v správe mesta, čo ho vlastne radilo k popredným mešťanom. Z jeho tvorby sa zachovalo 54 opusov – diela vokálne, resp. vokálno-inštrumentálne na latinské a nemecké texty.³³ Z nich len 42 sa zachovalo kompletne, najviac (40) v tabulatúrnom zborníku sign. 3A (olim 13992). Pri väčšine z nich je uvedené aj miesto a dátum intavolácie. Podľa týchto zápisov vieme, že jeho hudbu opisovali v Spišskom Podhradí, Smolníku a Lubicí (pri Kežmarku) v rokoch 1635 – 1642. Najstaršie Šimrákové skladby *Extollens vocem* (č. 53) a *O Domine, Jesu Christe* (č. 54) boli zapísané v Spišskom Podhradí v marci roku 1635. Všetky hudobnohistorické indície nasvedčujú, že tieto skladby intavoloval kežmarský mestský notár a hudobný skladateľ Thomas Gosler, ktorý za jednu zo svojich skladieb v tom istom tabulatúrnom zborníku uviedol aj pisársku značku *MP* (*manu propria*).³⁴

Hudba Jána Šimráka, ktorá sa zachovala v Levočskej zbierke hudobní, je jasným svedectvom o vyspelom kompozičnom majstrovstve tohto spišskopodhradského organistu. Nadväzoval na staršiu franko-flámsku techniku kontrapunktu a polyfónie a kombinoval ju s modernými barokovými technikami. Komponoval dvojzborové motetá v štýle *cori spezzati* (chorálové motetá: *Christ lag in Todesbanden*, *Nun komm der Heiden Heiland*, dvojzborové žalmy *Lobe den Herren, meine Seele!*, *Richte mich Gott*, *Ach Herr, wie sind meiner Feinde so viel*, *Nach dir, Herr, verlanget mich*, *Singet dem Herrn ein neues Lied*), duchovné koncerty pre väčšie obsadenie (12 – 20 hlasov) *Factum est silentium in coelo*, *Freuet euch in dem Herren*, *Gott stehet in der Gemeine Gottes*, *Freuet*

³¹ MATÚŠ, František: *Benedict Schimrack / Benedikt Šimrák*. In: *Musica Scephusii Veteris Stará hudba na Spiši. Zborník z konferencie*. Ed.: J. Petőczová. Vydal: Ústav hudobnej vedy SAV v Bratislave a Prešovský hudobný spolok Súzvuk. Prešov 2008, ISBN 978-80-89188-19-2, s. 101 – 112.

³² PETŐCZOVÁ, Janka: Šimrák, Ján (Schimrack, Johann). [Heslo] In: *MGG 2, Personenteil 15*, 2006, stl. 834 – 835. PETŐCZOVÁ, Janka: *Johann Schimrack / Ján Šimrák – spišský polyfonik 17. storočia*. In: *Musica Scephusii Veteris / Stará hudba na Spiši. Zborník z konferencie*. Ed.: J. Petőczová. Vydal: Ústav hudobnej vedy SAV v Bratislave a Prešovský hudobný spolok Súzvuk. Prešov 2008, s. 79 – 100.

³³ Úplný zoznam jeho zachovaných skladieb pozri: PETŐCZOVÁ, Janka: *Polychorická hudba II, na Spiši v 17. storočí*. Prešov 1999, s. 166 – 167.

³⁴ PETŐCZOVÁ, Janka: *Tomáš Gosler – neznámy spišský skladateľ 17. storočia*. (Venované nedožitému 65. narodeninám Richarda Rybariča). In: *Slovenská hudba 21*, 1995, č. 2, s. 228 – 262.

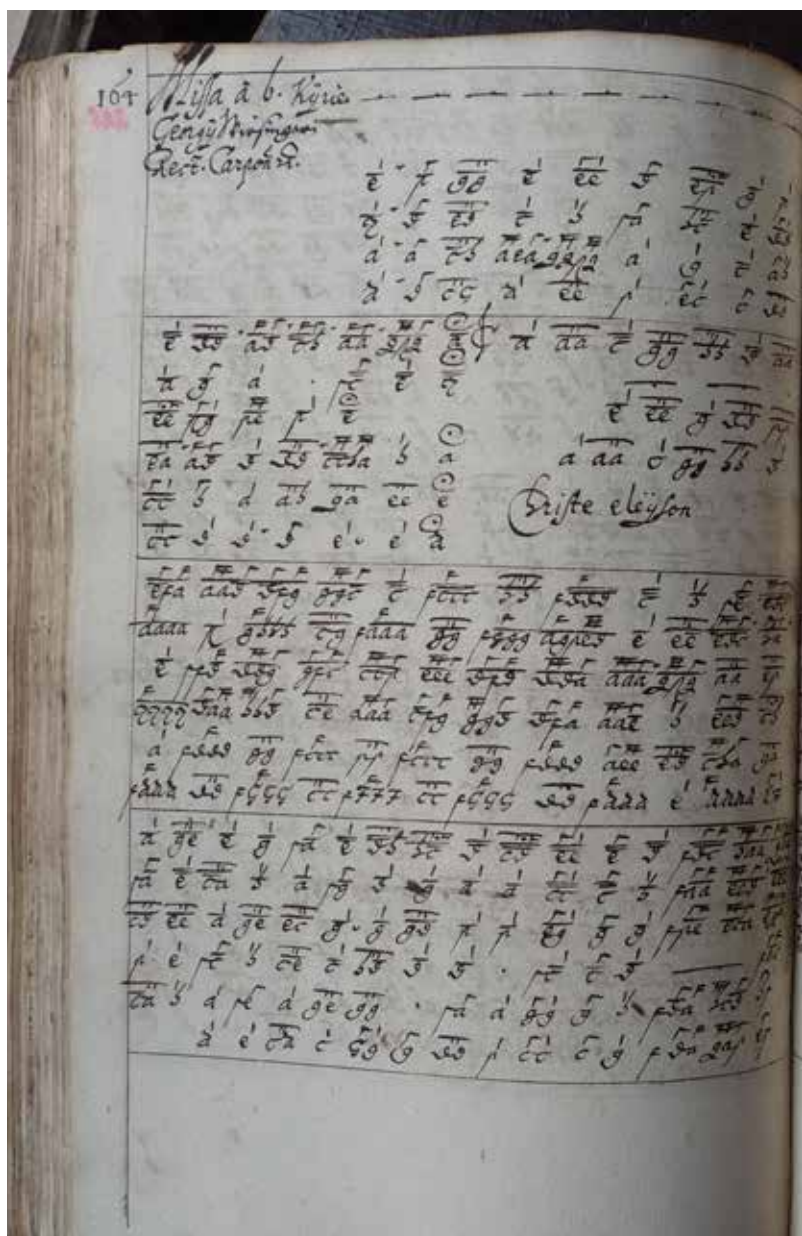
euch des Herren, ihr Gerechte, niektoré aj so sólistickými sekciami a pridanými inštrumentálnymi kapelami. V jeho latinskej tvorbe sú evidentné koncertantné prvky benátskej polychórie (antifonálne výmeny zborov, dôraz na sonoristiku), v nemeckých dielach bol vynikajúcim znalcom barokového učenia o hudobnorétorických figúrach. Základom jeho kompozičnej techniky bola jednota slova a hudby; ovládal všetky dobové prostriedky barokovej kompozičnej techniky *musica poetica*, premyslene používal hudobno-rétorické figúry a komponoval polyfonickú hudbu (omše, motetá a duchovné koncerty pre rôzne obsadenie) v dvoj- i viaczborovom barokovom polychorickom štýle. Jeho organove skladby sa nezachovali.

c) Juraj Wirsinger (Georg Wirsinger, ? – po 1644). Život a pôsobenie Juraja Wirsingera bolo späté so Spišom v rokoch 1625 – 1628, kedy dokázateľne pracoval ako rektor školy v Spišskej Novej Vsi. Svedčia o tom účtovné knihy mesta, v ktorých sa zachovali výdajové položky o jeho plate na poste rektora mestskej latinskej školy. Do mesta prišiel v roku 1625 aj s manželkou a deťmi. Od mestskej rady dostal na cestovanie mimoriadne vysokú sumu, vyše 84 florénov. Účtovné výdaje za cestovné a na jeho privítanie sú zapísané dokonca v dvoch knihách:

– 1625: *Item auf dem H. Ne'en Rectori / Georgio Wirsingero daß man Ihm mit weib Vnndt Kind[ern] / Vndt seinen Sach[en] forein gebracht / auch waß allhie aufgang alß vor / auch Stall Vnndt orth gebracht vorden ... fl. 84, den. 60;*³⁵

– 1625: *Auf den Neyen H. Rectori Georgio Wirsingero / Aufgangen / In Allem mit 2 ... auch was auf die Malzeit gangen Aufgangen fl. 66 ... / Item ein Kinschij mit 4 Roßen wo H. Rector darauf geseßen fl. 18.*³⁶

Jeho predchádzajúcim pôsobiskom v školských službách bolo s najväčšou pravdpodobnosťou banské mesto Krupina, keďže v *Gymnaziológii* sa spomína ako tamojší rektor školy v roku 1618 (resp. 1619) a potom aj neskôr, v rokoch 1630 a 1644.³⁷ Zo spišských archívnych dokumentov už vieme len toľko, v roku 1640 žil opäť v Krupine a pôsobil tu ako rektor školy, čo je uvedené v incipite jeho omše v tabulatúrnom zborníku sign. SK-Le 3A (olim 13992) – *Missa*



Obr. 10. XXX

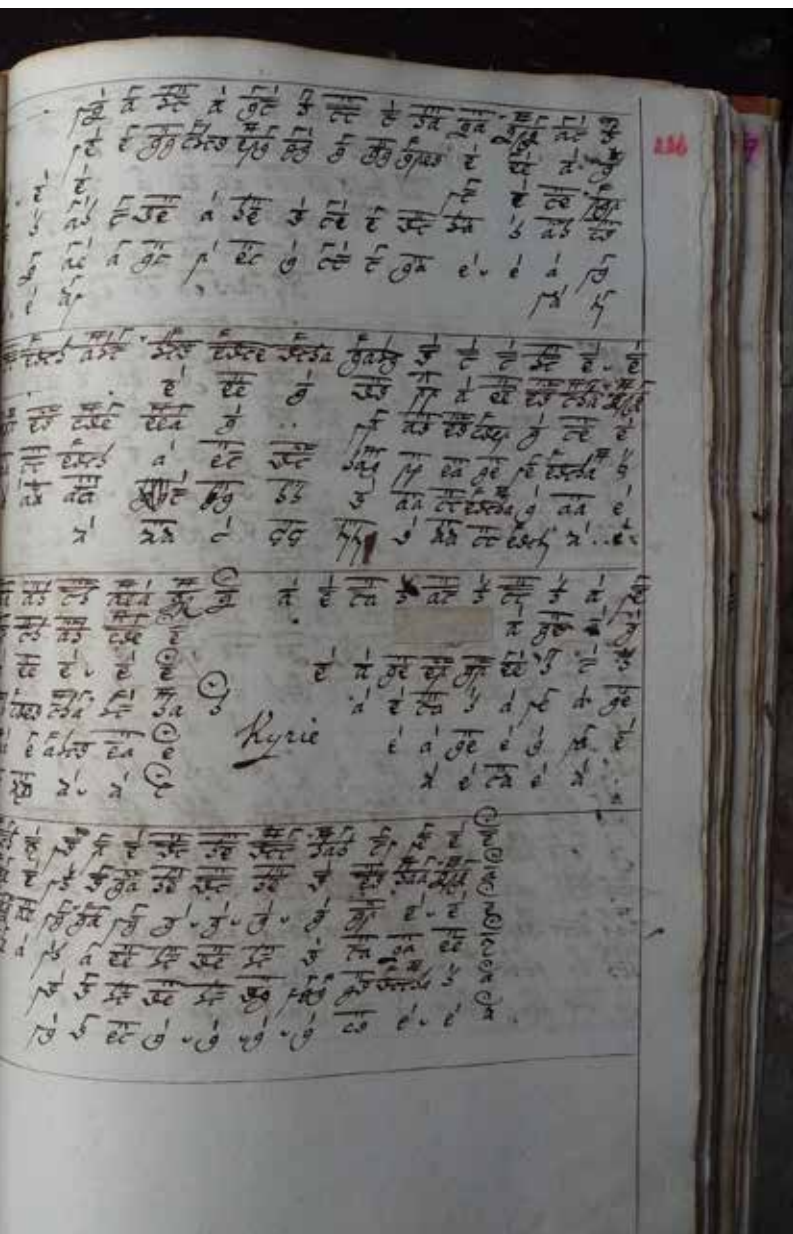
à 6. / Kyrie / Georgii Wirsingeri / Rect[oris] Carpon[iensis].

Mestské účtovné knihy sú základnými zdrojmi informácií o hudobných aktivitách Juraja Wirsingera v Spišskej Novej Vsi a dokazujú, že bol aktívnym hudobníkom. V roku 1626 zastupoval kantora počas jeho neprítomnosti, za čo dostal od mesta 8 florénov a 40 denárov: *dem herrn Rectorj*

³⁵ ŠA-L, p. SNV, MM-SNV, *Účtovná kniha mesta sign. 32 – K/I, 1603 – 1628.*

³⁶ ŠA-L, p. SNV, MM-SNV, *Účtovná kniha mesta sign. 34 – K/I, 1617 – 1631*

³⁷ REZIK, Ján – MATTHAEIDES, Samuel: *Gymnaziológia. Dejiny gymnázií na Slovensku.* Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1971, s. 256, 372.



wegen deßen daß er / die Schuelen aus Cantoris Stadt die / Zeit Vber weilen khein Cantor gewe= / sen versehen verEhrt ... fl. 8, den. 40. Počas voľby richtára v roku 1627 zabezpečoval slávnostnú hudobnú produkciu: *Herrn Rectori daß er be' Alten Richters Unndt beim Ne'en Richters Musicirt ... fl. 2.* V tom čase bol post kantora práve problematickým miestom. V čase príchodu Wirsingera do mesta v škole pôsobil ako kantor Martin Sacco, vážený novoveský mešťan. Učiteľom však bol len krátko, v rokoch 1624 – 1625. Po skončení školskej služby ostal v meste žiť, stal sa členom mestskej rady a obchodoval. V roku 1626 nastúpil na jeho miesto na niekoľko mesiacov Ján (Johannes) Greisiger a po ňom prišli Michal Peltz (Michael Peltz,

Poltz, Polßk, 1626 – 1627) a Martin Urtitius (1627 – 1629). S nimi Wirsinger spolupracoval, a celkom iste nielen ako pedagóg nadriadený kantorovi, ale aj ako aktívny hudobník.

Je zaujímavé všimnúť si bližšie kultúrne a umelecké prostredie, do ktorého Juraj Wirsinger v roku 1625 prišiel. Pedagogický, kultúrny a teda aj hudobný život v Spišskej Novej Vsi pred ním koordinoval z pozície rektora školy takisto hudobne vzdelaný evanjelický rektor Cyriak Jarošek (Cyrriacus Jaroschek), ktorý tu prišiel zo svojho pôsobiska rektora školy v Spišskom Podhradí v roku 1622. V tomto roku nachádzame v účtovných knihách mesta Spišská Nová Ves výdaje za jeho hudobné aktivity so študentmi školy, a to za spievanie pri rekordáciách na Sv. Martina: *Herrn Ne'en Rectori wegen der Recordation Martinj WerErt ... f. 4.* Plat v tomto roku dostal polovičný (12. novembra za jeden polrok 25 florénov) a okrem toho dostali kantor Burchard Buchholtz a pomocný učiteľ *collega* 5 florénov za to, že mu pomáhali. Cyriak Jarošek mal v druhom roku svojho pôsobenia už vyšší plat – 60 florénov. Dva roky spolupracoval dokonca so Zachariášom Zarevúckym, ktorý trávil u kantora Burcharda Buchholtza dva roky svojho tovarišského učenia v Spišskej Novej Vsi (1622 – 1624), ešte pred príchodom do Bardejova. Po ňom prišiel na post organistu farského kostola Martin Fabri (Fabricius) a s týmto hudobníkom spolupracoval Juraj Wirsinger od roku 1625 – už ako nový rektor školy, pričom na tomto poste vystriedal Cyriaka Jaroška.

Hudbu Juraja Wirsingera poznáme tiež z rukopisných prameňov Levočskej zbierky hudobnín. V historickej knižnici Cirkevného zboru ECAV v Levoči sa zachovali tri skladby Juraja Wirsingera:

1) 6-hlasná omša s incipitom *Missa à 6. / Kyrie / Georgii Wirsingeri / Rect[oris] Carpon[iensis]* (Kyrie, Gloria) v tabulatúrnom zborníku sign. SK-Le 3A (olim 13992), f. 225228r

2) 4-hlasné moteto s incipitom *Tulerunt / Dominum meum Wirsingeri 4 Vocum* v tabulatúrnom zborníku sign. SK-Le 5A (olim 13994), 147v – 148r

3) dva hlasy z 8-hlasnej skladby *Tulerunt Dominum meum ab 8*; diskantový hlas (Cantus) s incipitom *Wirsinger / ab 8*: v hlasovom zošite označenom V. [Quinta] vox sign. SK-Le 64A (olim 14003a) a tenorový hlas s incipitom *Georgii Wirsinger[i]* v hlasovom zošite sign. SK-Le 65A (olim 14003b) označenom T[enor].

Omše v tabulatúrnych zborníkoch sign. 3A i sign. 5A zhudobňujú len texty dvoch častí ordinária – *Kyria* a *Gloria*. Prevažnú väčšinu z nich tvoria omše parodické. V tabulatúrnom zborníku

sign. 3A sa nachádza aj parodická dvojzbovová omša *Missa ab 8 / Super Omnes / gentes* Jána Šimráka. Druhá parodická omša Jána Šimráka *Missa super Verbum caro factum est* sa zachovala nekompletné v hlasových zošitoch sign. SK-Le 26A (olim 5161). Tretia Šimrákova omša, s incipitom *Officium / a 10 Vo: / Johannes / Schimrag / O: Vara:* sa zachovala v tabulatúrnom zborníku sign. 5A. Názov *Officium* plnil pre omšu v 17. storočí rovnakú funkciu ako latinský názov *Missa*.³⁸ V provnaní s ostatným hudobným repertoárom tvoria omše síce v obidvoch spomínaných tabulatúrnych zborníkoch len menšiu časť, menej než päťinu skladieb, napriek tomu však reprezentujú bohatý repertoár polyfonických omší typu *missa brevis*, ktorý sa predvážal v európskej evanjelickej a. v. areálovej hudobnej kultúre.

Wirsiengerova omša nie je parodická; predstavuje klasický typ protestantskej (luteránskej) omše *missa brevis*, v ktorej boli zhudobňované pre liturgické účely prvé dve časti omšového ordinária. Notový zápis na šiestich stranách je veľmi prehľadný a čitateľný. Skladba má ustálenú štruktúru polyfonickej omše pre 6 hlasov (SSATTB) a je skomponovaná technikou *prima prattica*. Rozdelená je podľa zhudobňovaného textu na dve základné časti *Kyrie* (t. 1-107) a *Gloria* (t. 1-213); časť *Gloria* je rozdelená – v zhode so staršími formovými konvenciami – na dva tektonicky i harmonicky relatívne samostatné diely – *Et in terra pax hominibus* (t. 1-91) a *Qui tollis peccata mundi* (t. 92-213).

Moteto Juraja Wirsiengera *Tulerunt Dominum meum 4 vocum* pre 4-hlasný vokálny zbor a inštrumentálny sprievod (organ) je zapísané v tabulatúrnom zborníku sign. SK-Le 5A (olim 13994) bez textu. V závere skladby je – ako jej priame pokračovanie – dopísaná inou rukou krátka organová improvizácia hudobne ukončujúca moteto (postlúdium, *conclusio*). Ide o zápis Samuela Marckfelnera, ktorý si tu zrejme poznačil hudobnú myšlienku z vlastnej záverečnej improvizácie. Ide o nekompletný zápis dvoch vrchných hlasov, ktoré boli sprevádzané (minimálne) ešte basovým hlasom.

Ani Wirsiengerova, ani Marckfelnerova skladba nemajú v závere uvedené datovanie a miesto odpisu. Mohli však byť zapísané v 40. rokoch 17. storočia, v ktorých vznikol postupne

rukopisný tabulatúrny zborník – sčasti v Sedmohradsku, sčasti na Spiši. Pisateľ Wirsiengerovej skladby nie je identifikovaný, ale jeho notopis je čitateľný a forma tabulatúrnej notácie umožňuje rekonštruovať všetky vokálne hlasy a transkribovať ich do modernej notácie. Keďže k dispozícii máme len notový zápis a z textu len incipit, musíme najprv dešifrovať text, ktorý Wirsienger použil. Incipit indikuje, že pôjde o úryvok z Evanjelia podľa Jána kap. 20, v ktorom verš č. 13 začína slovami *Tulerunt Dominum meum, et nescio, ubi posuerunt eum*. Úryvky z tejto kapitoly patrili vo vtedajšej dobe k často zhudobňovaným motetovým textom, už aj vzhľadom na ich liturgické využitie v čase Veľkonočných sviatkov. V incipitovej databáze RISM ich nájdeme niekoľko desiatok; aj s uvedením rukopisov zo 16. a 17. storočia, v ktorých sa nachádzajú.³⁹ K nim môžeme prirátat ďalšie, zatiaľ neevidované skladby z Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobnín. Skladby s incipitom *Tulerunt Dominum meum* predstavujú širokú paletu motet a koncertov od skladateľov talianskych i nemeckých, renesančných i ranobarokových, cez diela pre menšie obsadenie, až po diela 4- až 8-hlasné, prípadne aj viachlasné.

V súčasnosti nemáme žiadnu informáciu o konkordanciách Wirsiengerových skladieb v iných hudobných prameňoch, ani o ich predvážaní v stredoeurópskom hudobnokultúrnom priestore. Zrejme to bola hudba, ktorá nevychádzala tlačou; vznikala pre potreby bohoslužieb v lokálnych evanjelických kantorátoch a bola skomponovaná k určitému cirkevnému sviatku v liturgickom roku. Rukopisy, v ktorých sa Wirsiengerove skladby zachovali, obsahujú takmer výučne hudbu duchovnú – viachlasné vokálno-inštrumentálne diela najvýznamnejších renesančných a ranobarokových skladateľov Európy. Je to priam symptomatické, že od Wirsiengera sa zachovali práve omša a moteto, ktoré reprezentujú dve najtypickejšie formy vo vývine vtedajšej duchovnej hudby v Európe. V 4-hlasnom motete sa zachovalo dokonca postlúdium pre organ, zapísané Samuelom Marckfelnerom – čo je jasným dôkazom toho, že v spišských evanjelických kantorátoch sa v prvej polovici 17. storočia spievali a hrávali diela domácich hudobných skladateľov, a tí sa navzájom poznali a predvážali svoju hudbu. Začlenenie Wirsiengerovej hudby medzi

³⁸ Mše. [Heslo] In: *Slovník české hudební kultury*. Eds. Jiří Fukač, Jiří Vysloužil, Petr Macek. Praha: Editio Supraphon 1997, s. 577

³⁹ Online: <https://opac.rism.info/metaopac/search>.

reprezentatívny repertoár zapísaný v levočských tabulatúrnych zborníkoch je svojim spôsobom tiež dôkazom toho, že ide o kvalitnú hudbu prvej polovice 17. storočia, keď sa v dejinách Spiša pestovalo viachlasné a viacborové spievanie na vysokej profesionálnej úrovni v evanjelických kantorátoch.

d) Thomas Gosler (Thomas Gosler de Zeger, ? Flensburg, BRD – 1646 Kežmarok) pôsobil ako mestský notár v Kežmarku v rokoch 1625 – 1646 a školský inšpektor v roku 164. Pochádzal z učiteľskej rodiny, z Flensburgu, odkiaľ odišiel ca pred rokom 1620. Po exulantskom pobyte na Morave prišiel do Kežmarku v roku 1625, tu sa oženil a pracoval ako notár. Vyhotovoval mestské účtovné a daňové knihy, zápisnice zo zasadaní, úradné spisy a listiny, člen mestskej rady. Jeho manželka sa volala Justina, tu sa mu narodili deti Anna-Maria, Thomas, Justina, Christina, Katherina a Zuzanna.

Mal kvalitné hudobné vzdelanie, komponoval v štýle viachlasnej barokovej polyfónie a polychórie. Z jeho tvorby sa zachovali len dve skladby: *Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein?* pre dva oddelene stojace štvorhlasné spevácke zbory a *Du hast mir das Herz genommen* pre 6 hlasov. Goslerova skladba *Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein?* je typickým príkladom čistej kompozičnej techniky *corri spezzati* (zhudobňuje text Apoštola Pavla Rímskym). Dva štvorhlasné zbory, farebne rozlíšené na vyšší a nižší zbor tu vystupujú ako samostatné jednotky a ich priestorové oddelenie dodáva zvuku špecifickú príťažlivosť. Ide o formu dvojzborového moteta v *stile antico* s organovým sprievodom. Tektonická výstavba je založená na symetrickom ritornelovom princípe, v kontrastnom 3/2 metre, ktorý však nie je tutti homofonický ale tvoria ho jednoduché antifonálne výmeny zborov. Pasáže medzi ritornelmi sú tiež tvorené antifonálnymi výmenami zborov, ale nájdeme tu aj výmeny na dialogickom princípe, ktoré zvyšujú gradáciu skladby.

Goslerovo šesťhlasné moteto v *stile imbastardo* zhudobňuje textú predlohou zo Šalamúnovej Veľpiesne *Du hast mir das Hertz genommen*. Hlasy sú rozdelené do dvoch skupín a Gosler s nimi narába ako s dvoma trojhlasnými zbormi technikou *cori spezzati*. Medzi dvoma vyššími

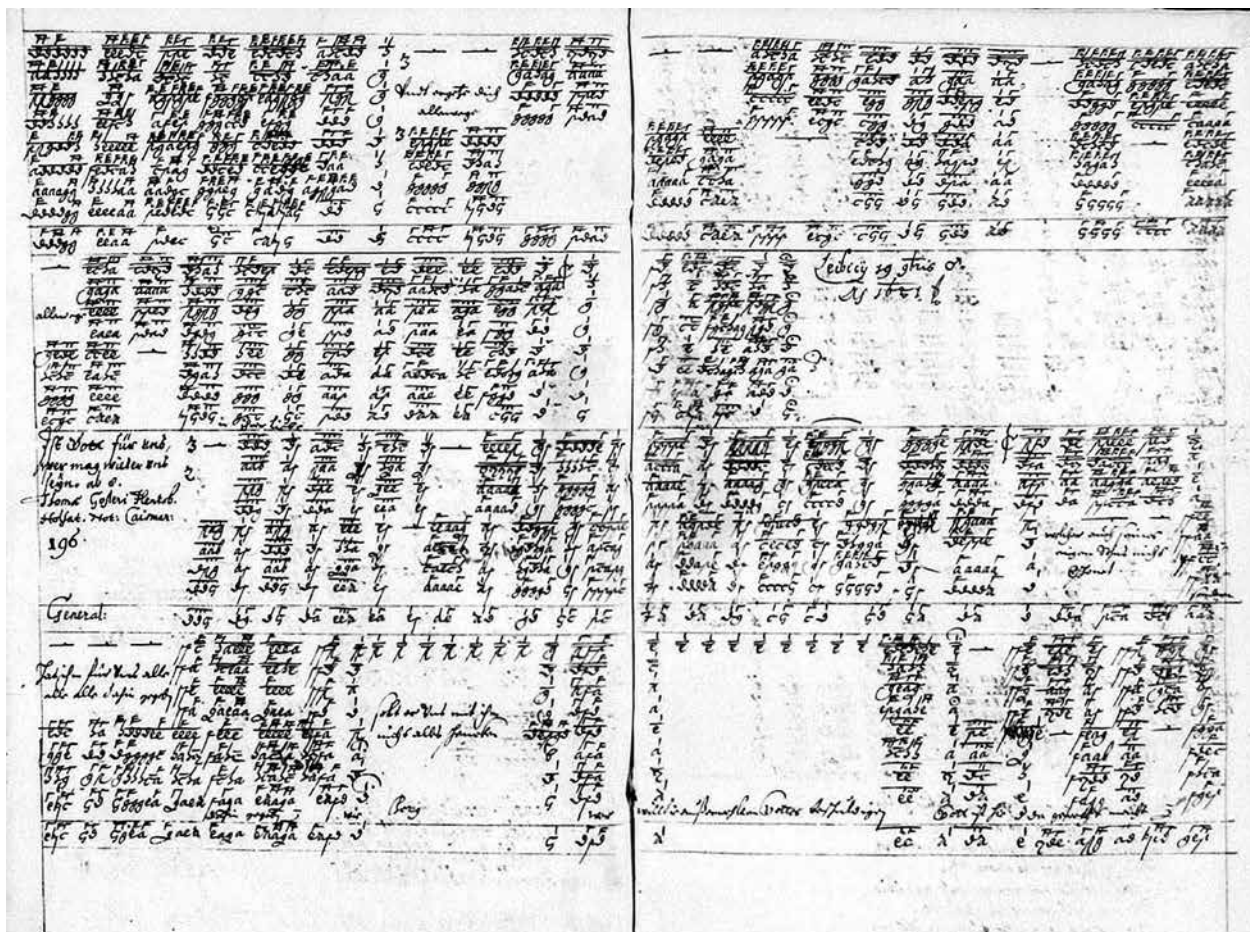
hlasmi a tretím nižším hlasom je pomerne veľký výškový rozdiel, ktorý signalizuje koncertantnosť kompozície. Jej zaradenie z formového hľadiska nie je teda jednoznačné a aj keď v tabulatúrnej notácii sú intavolované len vokálne hlasy, je pravdepodobné, že skladba sa predvádzala vokálno-inštrumentálne.

Thomas Gosler musel byť vynikajúco informovaný o hudobnom živote na Spiši. Nebol síce profesionálnym mestským hudobníkom, ale žil v teologickom, pedagogickom a kultúrnom okruhu evanjelickej inteligencie, medzi osobnosťami, z ktorých každý mal kvalitné hudobné vzdelanie. Formovanie hudobnej kultúry tak aktívne mohli ovplyvňovať mnohí ľudia, zamestnaní v nižších funkciách učiteľa, i vo vyšších funkciách rektora, diakona, farára, pastora, až po superintendenta. Unikátny dôkaz o spolupráci v kruhu evanjelických vzdelancov nám poskytuje zaujímavá báseň Dávida Praetoria (*David Praetorius*, ? – 1646), ktorá sa nachádza priamo v polovici skladby Thomasa Goslera *Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein?* na prázdnom, notami nevyplnenom mieste (f. 275v – 276r), ktorú napísal v latinčine Dávid Praetorius, dlhoročný rektor kežmarskej mestskej školy, polyhistor a autor školských drám.⁴⁰ Podpísaný „*M(agister D(avid) Praet(orius) lalauis Zips(er)*“ sa v závere básne vyslovuje priamo k hudbe Goslera a k biblickému textu, ktorý zhudobnil, resp. k jeho rozhodnutiu zhudobniť práve biblické myšlienky z listu apoštola Pavla Rímskym:

*„Túto Pavlovu útechu si ty, nábožný Tomáš,
upravil do piesne
ľúbozvučnej a nachádzaš poľahčenie v zarmútenom srdci.
Nad'alej takto sa rozplývaj v chválach a vďakách Bohu
A budeš sa nazývať spevákom v nebeskom Božom paláci.“*

Samotná skutočnosť, že notár bol aj hudobným skladateľom, nebola vo vtedajšej dobe ničím výnimočným. Notári mali univerzitné vzdelanie a patрили k významným evanjelickým osobnosťami. Ďalším spišským notárom, ktorý mal aj kvalitné hudobné vzdelanie bol Baltazár Apelles (*Balthasar Apelles*, ? – 1657). Podľa zoznamov členov mestskej rady a volenej obce pôsobil v Spišskom

⁴⁰ GOSLER, Thomas: *Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein?*/ Keď Boh za nás, kto proti nám?[1642]. In: *Musica Scepusii Veteris I/1*. Ed: Janka Petőczová – Matúšová. Prešovský hudobný spolok Súzvuk, Prešov 2003, s. 14.



Obr. 11. XXX

Podhradí ako notár v rokoch 1624 – 1634 a 1642 – 1657. S výnimkou ôsmich rokov 1635 – 1642; a práve počas nich je evidovaný v levočských účtovných knihách ako kantor. V Spišskom Podhradí napísal Baltazár Apelles roku 1628 významný právnický spis *Collectanea allerlay nutzlicher vnd nothwendiger Regeln des Rechtens*.⁴¹ V Levoči bol zas aktívnym hudobníkom vo funkcii kantora, čiže pôsobil ako učiteľ hudobnej výchovy v mestskej škole a dirigent speváckeho zboru na chóre. Podľa záznamov v levočských účtovných knihách dokonca aj komponoval, za čo mu mesto vyplácalo pomerne vysokú odmenu.⁴² Je isté, že Baltazár

Apelles sa poznal s Jánom Šimrákom, organistom v Spišskom Podhradí, a že aktívne spolupracovali na rozvoji hudobnej kultúry. V roku 1642 totiž Baltazár Apelles zastával v Spišskom Podhradí aj funkciu rektora školy „*Notarius Balthasar Apelles et Rector Scholae*“.⁴³

Hudobný život

Hlavným progresívnym činiteľom pre rozvoj hudobného života spišských miest bola trvalá korelácia s hudobnou kultúrou vyspelých

⁴¹ Právne predpisy, pravidlá a zvyklosti, ktorými sa riadilo súdnictvo v zálohovaných spišských mestách. Pozri: *Kronika mesta Spišské Podhradie sloom i obrazom*. Ed. František Žifčák. Spišské Podhradie 1999. s. 30.

⁴² V účtovných knihách mesta Levoča sa zachovali položky, podľa ktorých mu mesto vyplácalo honorár za skomponované skladby, napríklad za rok 1635: „*weg der neuer Jahres gratulation fl. 7, den 20*“, „*H. Cantori weg dedicirter seiner mutete fl. 5, den. 40*“, „*pro dedicierte Te Deum laudamus fl. 5, den 40*“. Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív Levoča. Fond Magistrát mesta Levoča, Účtovné knihy mesta XXI A/56-58.

⁴³ Baltazár Apelles i Ján Šimrák zomreli v Spišskom Podhradí roku 1657: „*Dominus Balthasar Apelles Notarus. Obiit*“, „*Joh Schimrag ... obiit*“. Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív Levoča, Fond Archív mesta Spišské Podhradie, *Acta Forensia ab Anno 1643 usque 1695*.

európskych miest a vysoká miera multietnického hudobnokultúrneho spolunažívania – v mestách predovšetkým nemecko-slovenského, ale v jednotlivých šľachtických rodinách a ich sídlach i nemecko-maďarsko-slovenského. Celé stredoveké dejiny Spiša výrazne ovplyvnilo osídlenie nemeckými kolonistami, t. j. pozvanými hosťami, ktorí si tu budovali relatívne samostatnú kultúru – aj hudobnú. Tá však nemohla existovať *sui generis* a ovplyvňovalo ju dlhodobé spolunažívanie viacerých jazykovo i konfesiónálne odlišných regionálnych minoritných skupín: do obdobia raného novoveku to bolo spolužitie nemeckého a slovenského, poľského, rusínskeho (slovanského) etnika, neskôr sa výraznejšie rozšírilo aj na spolužitie kultúr maďarskej, rómskej a židovskej. V mestách rezonoval myšlienkový prínos reformácie predovšetkým v nemeckých a slovenských evanjelických a. v. spoločenstvách. V intenciách myšlienky „kto spieva, dvakrát sa modlí“, ktorú Martin Luther (1483 – 1546) integroval s plnou vážnosťou do bohoslužobnej praxe, sa začalo pestovať spievanie duchovných piesní v národných jazykoch. To sa ukázalo ako nový motivačný impulz k ďalšiemu rozvoju vokálnej hudby vrcholnej a neskorej renesancie. Zároveň aj vo vývine katolíckej duchovnej piesne došlo k prelomeniu nadvlády latinčiny.

Spievanie v *lingua vernacula*, v jazyku zrozumiteľnom pre široké vrstvy ľudu – rozumej ľudí bez klasického vzdelania (latinčina, gréčtina, hebrejčina) – vyústilo v 17. storočí do nového vzťahu medzi hudbou a slovom na základe štýlovo inovačných kompozičných princípov barokového hudobného myslenia.⁴⁴ Baroková duchovná hudba bola do veľkej miery ovplyvnená rétorickými princípmi jazykovej kultúry. Hudobno-rétorické figúry v úzkom prepojení na afektívnu teóriu sa stali fundamentálnym estetickým a architektonickým činiteľom výstavby hudobného diela.⁴⁵ Vzťah hudby a slova je potrebné vnímať na pozadí jej vtedajších konfesiónálnych väzieb i plurilingválnej (minimálne bilingválnej) kultúry tvorcov hudby. V zachovaných písomnostiach môžeme sledovať – napriek prevahe latinčiny – čoraz častejšie používanie nemčiny, hlavne

v administratívnych dokumentoch spišských miest ovládaných nemeckým patriciátom. Jazykovo slovanské (slovenské, české, poľské) prvky sa tu objavujú len sporadicky.

Zo spišských spevníkov, ktoré sa zachovali zo 17. storočia, prevažujú nemecké kancionály, obsahujúce nemecké duchovné piesne. V hudobnom repertoári Slovákov sa presadila slovakizovaná biblická čeština. Rozvoj hudobnej kultúry a spievania v nemecko-slovenskom prostredí evanjelických kantorátov spišských miest dosiahol vrchol v 30. – 70. rokoch 17. storočia. Nemci spolupracovali so svojimi národnostne koherentnými centrami kultúrneho života v nemeckých sídelných oblastiach Európy (hlavne Sliezka). Etnický slovenský spišský evanjelici spolupracovali s českými exulantmi, ale mali aj vlastný, aktívny podiel na vytváraní evanjelickej hudobnej kultúry. Je známe, že v Levoči – primárne nemeckom meste – používali Slováci už od roku 1570 vlastný kostol a od polovice 17. storočia mali mestom platených hudobníkov, ktorých poznáme i po mene.⁴⁶ Orientovali sa na české protestantské spoločenstvo a profitovali z viacjazyčne zameranej činnosti tlačiarne levočského mešťana Vavrinca (Laurentius) Brewera. Už prvé notované vydanie spevníka *Cithara Sanctorum* (1636) Juraja Tranovského (Georg Tranoscius) sa stalo ťažiskovým pre vývoj duchovnej piesne v slovenskom evanjelickom prostredí a v Levoči vyšiel tento rozsiahly spevník do konca storočia ešte päťkrát, pričom bol neustále dopĺňaný piesňami. Aj katolícky spevník *Cantus Catholici* vyšiel v Levoči (1655). Unikátne slovenské duchovné piesne sa zachovali i v rukopisných prameňoch, v *Lubickom spevníku* (ca 1677 – 1713), ktorý je popri čisto nemeckých spišských spevníkoch (napr. *Kruczayho spevník*, *Spevník z Veľkej*) vynikajúcim zdrojom hymnologického výskumu latinských, nemeckých i slovenských textov a melódií piesní, rozšírených v strednej Európe.

Hudobný život v evanjelických a. v. spoločenstvách a v nasledujúcom storočí v postupne obnovujúcich sa katolíckych spoločenstvách sa vyvíjal síce inštitucionálne oddelene, ale vzájomné ovplyvňovanie sa – hlavne na úrovni hudobného

⁴⁴ DAMMANN, Rolf: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Laaber: Laaber-Verlag 1984.

⁴⁵ BARTEL, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber-Verlag 1997. *Slovo a hudba ako štruktúrálna-architektonický celok hudobného myslenia 17. – 18. storočia*. Eds. Irena Medňanská, Karol Medňanský, Peter Ruščin, Janka Petőczová, Katarína Burgrová. Prešov: Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, Katedra hudby FHPV PU 2006.

⁴⁶ PETŐCZOVÁ, Janka: Slovenský prvok v hudobnom živote Levoče v 17. storočí. In: *Musicologica Slovaca et Europaea* 19, 1994, s. 63 – 78.

repertoáru – tu bolo samozrejmosťou. Vo všetkých spišských mestách prevládala vo vývoji renesančnej hudby do konca 16. storočia evanjelická hudobnokultúrny priestor a k jeho naštieniu na základe konfesionalnej odlišnosti došlo až v priebehu prvej polovice 17. storočia. Vo vývine barokovej hudby je už možné potom sledovať na Spiši, ale aj v celom Uhorsku, hudbu v dvoch „líniách“: prevažne „evanjelický“ barok 17. storočia a prevažne „katolícky“ barok prelomu 17. a 18. storočia a prvej polovice 18. storočia.⁴⁷

Rok 1674 je spoločenským periodizačným medzníkom, pri ktorom sa všetci hudobní historici zhodujú, že bol aj medzníkom pre vývoj hudobnej kultúry. Éra katolíckeho hudobného baroka na Spiši však nezačala mechanicky týmto dátumom. Katolícke rády prichádzali na Spiš už v prvej polovici 17. storočia a ich hudobná kultúra sa rozvíjala v dimenziách ich správnych štruktúr, ktoré boli spojené s existenciou a fungovaním rádov, s ich geograficky samostatným rozmiestnením v európskom priestore. Jezuiti boli pozvaní na Spišský hrad a začali tu pôsobiť už v prvej polovici 17. storočia. Prístrešie a ochranu im poskytol na Spišskom hrade od roku 1638 Štefan Csáky (1603 – 1662), keď sa stal pánom tohto hradu. Pôsobili v jeho hradnej kaplnke i na širokom okolí. Ich pastoračná a charitatívna činnosť sa prelínala s výchovnou prácou a sústreďovala sa na slovenské obyvateľstvo.⁴⁸ Na Spišskej Kapitule vypracoval Benedikt Szóllósi (1609 – 1656) úvod k spevníku duchovných piesní *Cantus Catholici*, ktorý vyšiel v Levoči v roku 1655. To už jezuiti mali zriadené od roku 1647 v Spišskej Kapitule gymnázium a o rok neskôr i rezidenciu. Osobitné postavenie v školských osnovách jezuitov mali divadelné hry, medzi ktorými nájdeme aj

slovenské (1648, *Apollo, vrátený nebu, alebo Sv. Štefan mučeník*).⁴⁹

Piaristi prišli do Podolínce na severný Spiš roku 1642 súčasne z Moravy i z Poľska na pozvanie správcu územia 13 miest zálohovaných Poľsku, spišského starostu Stanislava Lubomirského (1583 – 1649). Vybudovali tu kláštor i školu a urobili z Podolínce centrum vzdelanosti v severnom Uhorsku, nazývané aj „Uhorský Oxford“. V poslednej tretine 17. storočia mala hudobná výchova v podolínskom kolégiu už vysokú úroveň. Podiel piaristov na rozvoji hudobnej kultúry bol markantný hlavne v oblasti inštrumentálnej hudby. Svedčí o tom rozsiahla zbierka hudobní, ktorá obsahuje barokové hudobné diela, o. i. aj skladby piaristov pôsobiacich na Spiši koncom 17. a v 18. storočí. Patrili medzi nich vynikajúci hudobníci: P. Damian Stachowicz a SS. Trinitate (1657 – 1699), P. Gabriel Sczawnicki a S. Angelo Custode (1652 – 1723), P. Hilarius Saag (1702 – 1773), P. Petrus Peťko a S. Martino (1713 – 1793), P. Justus Caspar a Desponsatione B.V.M. (1717 – 1760) a Ď.⁵⁰ Mimoriadne činným v hudobnej sfére bol neskôr v 18. storočí P. Ferdinand Pankiewicz a S. Caecilia SP (1706 – 1773), hudobný skladateľ, vďaka ktorého kopistickej činnosti sa zachovali mnohé inštrumentálne koncerty predvádzané v Podolínci, o. i. talianskych skladateľov prvej polovice 18. storočia Antonia Vivaldiho (1678 – 1740), Giuseppeho Torelliho (1658 – 1709), Tomasa Albinoniho (1671 – 1751). Od Antonia Vivaldiho sa tu zachoval dokonca jeden unikátny, doteraz neznámy husľový koncert z raného obdobia jeho tvorby – *Concerto F dur* (RV Anh. 130).⁵¹ Dnes je zbierka hudobní piaristov deponovaná v Štátnom archíve v Bratislave, pobočka Modra.⁵² Ostatné pramene k hudbe rádov sa nachádzajú

⁴⁷ KAČIC, Ladislav: Od stredoveku po renesanciu. Barok. In: *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art et Science 1996, s. 76.

⁴⁸ Na kapitulskej škole študovali aj synovia rodiny Csákyovcov. Gymnázium preložili neskôr do Levoče (1673). *Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku 1561 – 1988*. Eds. P. E. Krapka, SJ, P. Mikula, SJ. Cambridge, Ontario: Dobrá kniha 1990, s. 155.

⁴⁹ KOLLÁROVÁ, Zuzana: Spoločenské a kultúrne dianie na Spiši v 17. storočí (s dôrazom na zálohované mestá). In: *Musica Scepustii Veteris. Stará hudba na Spiši*. Ed. Janka Petőczová, c. d., s. 75. *Pijarzy. Piaristi. Pietas et litterae, wpływ kolegium pijarów w Podolinęcu na rozwój dawnego szkolnictwa. Wpływ kolegia piaristów w Podolinęcu na rozwój szkolstwa w przeszłości*. (Katalóg výstavy) Ed. Maria Marcinowska. Nowy Sącz: Muzeum Okręgowe 2004, s. 77.

⁵⁰ KAČIC, Ladislav (ed.): *P. Ferdinand Pankiewicz a S. Caecilia SP: Concerto a 4* (= *Musica Scepustii Veteris VI/1*). Bratislava, Prešov: Slavistický ústav Jána Stanislava, Ústav hudobnej vedy SAV, Prešovský hudobný spolok *Súzvuk* 2012, s. 9 – 22.

⁵¹ KAČIC, Ladislav: Italienische Konzerte aus der Musikaliensammlung der Piaristen in Podolínec. In: *Early Music – Context and Ideas. Internationale Conference in Musicology, Kraków*. Kraków: Jagellonian University 2003, s. 253 – 262; KAČIC, Ladislav: Vivaldiana in der Sammlung der italienischen Konzerte der Piaristen in Podolínec. In: *Studi vivaldiani 6*, Venezia 2006, s. 17 – 39.

⁵² SMOLAREK, Dariusz: *Katalog tematyczny muzykaliołów z klasztoru Pijarów w Podolinęcu / Thematischer Katalog für Musikalien aus dem Piaristen-Kloster in Pudlein*. Lublin: Wydawnictwo KUL 2009.

roztrúsené po celej (minimálne) strednej Európe, tak ako vznikali a boli formované provincie a ich hierarchia. Hudobné kontakty relevantné pre Spiš môžeme sledovať od Pruska, Sliezska, poľských miest (Krakova a ď.) až po Viedeň, dokonca až do sedmohradskej františkánskej provincie Kustódie sv. Štefana, kde sa zachovala v rukopisnom prameni nazývanom *Codex Caioni* jedna skladba evanjelického organistu v Spišskom Podhradí Jána Šimráka – *Magnificat / 6. Toni / a 3. Voc. / Joan. Simraki*.⁵³

Nový pohľad na túto problematiku priniesli do slovenskej hudobnej historiografie muzikologické výskumy po roku 1989, po ktorom sa zintenzívnili výskumy hudobnej kultúry katolíckych rádov na Spiši.⁵⁴ Začalo sa zdôrazňovať, že katolícke rády vniesli do umeleckého prostredia Spiša nové kvality a impulzy pre hudobné dianie. To, čo bolo v evanjelickom prostredí progresívne v 16. storočí – dôraz na písané slovo a hudbu – to sa stalo v 17. storočí tým slabším ohnivkom, ktoré nedokázalo udržať tlak nastupujúcej rekatolizačnej kultúry. Rozhodný jezuitský protitlak v kultúre a vzdelaní, dôraz na vizuálne – architektonické, výtvarné a divadelné – umenia, ale hlavne na progresívne školstvo, sa stali hlavnými faktormi úspešnej rekatolizácie. Katolícka hudobná kultúra po roku 1674 natoľko intenzívne nadviazala na vtedajšie európske barokové hudobné myslenie, že v podstate na Spiši prispela k ukončeniu fázy *raného baroka* vo vývoji hudby a nastolila fázu *vrcholného baroka*. V tomto momente máme pred sebou situáciu, keď sa spoločensko-historický medzník vo vývoji Uhorska prekrýva s hudobnohistorickým medzníkom vnútornej periodizácie hudby jedného štýlového obdobia – baroka. Táto druhá fáza hudobného baroka na Spiši (ca 1670/1680 – 1720/1730) je však omnoho skromnejšie zastúpená hudobnohistorickými prameňmi.⁵⁵

Desaťročia nasledujúce po rekatolizácii sa pre evanjelikov – čiže aj pre evanjelických hudobníkov – niesli v znamení exulantstva a represálií zo strany vrchnosti. Spôsobilo to útlm dovtedy aktívneho hudobného života v evanjelických kantorátoch. Ekonomické a právne uchopenie moci a prenasledovanie evanjelikov išlo ruka v ruku so zhabaním ich majetku a perzekúciou ich rodín. Evanjelickí duchovní boli prinútení odísť do exilu, čo pre nich často znamenalo aj stratu majetku (života), resp. odchod od rodiny.⁵⁶ Proces rekatolizácie však vôbec nebol jednoduchý a priamočiary. V mnohých mestách ešte na konci 17. storočia prevládali evanjelici, striedavo dosiahli aj čiastočné úspechy a ústupky, katolíci a evanjelici sa však museli naučiť koexistovať. Ján Sigray napísal v kanonickej vizitácii o Spišskej Novej Vsi (*Visitatio Ecclesiarum Scepusiensium*) roku 1700, že rektor (*Ludi Magister*) a jeden učiteľ sú katolíci, ďalší traja, ktorí by mali mládež vyučovať v katolíckom duchu, sú luteráni, ako aj ostatní hudobníci: *Ludi Magister cum vno Praeceptore est Catholicus, alij tres Praeceptores, qui juventutem deberent more Catholico instruere sunt Lutherani, uti et alij Musici*.⁵⁷ Na tomto pozadí sa ukazuje ako aktuálna otázka komplementárneho prelínania sa hudobného repertoáru v katolíckych a evanjelických kostoloch. Duchovná pieseň bola totiž tým činiteľom, ktorý zblížoval spoločenské vrstvy a spájal rôzne etniká i konfesie, napriek nepriaznivej spoločenskej situácii.⁵⁸

Ani počas rekatolizácie sa evanjelici svojej hudobnej tradície nevzdali a snažili sa ju uchovať i v zmenených podmienkach. Jednoznačne o tom svedčí rozsiahly rukopisný spevník, resp. kancionál *Himmlicher Engel=Schall oder Gesangbuch ... von dem Herrn Nicolao Simonides ... ANNO DOMINI 1685 Die 25. Octobris*, ktorý spisoval okolo roku 1685 vo Veľkej pri Poprade kantor Mikuláš (Nicolaus) Simonides pre potreby miestneho

⁵³ DIAMANDI, Saviana – PAPP, Ágnes (eds.): *Codex Caioni saeculi XVII (facsimile)* (= Musicalia Danubiana 14a). București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, MTA Zenetudományi Intézet 1993, s. 441.

⁵⁴ *Plaude turba pauperula – Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst. (Konferenzbericht)*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV 2005.

⁵⁵ KAČIC, Ladislav: Poznámky k periodizácii hudby 17. a 18. storočia na Slovensku. In: *Ad honorem Richard Rybarič*. Ed. Janka Petőczová, c. d., s. 74.

⁵⁶ Exil predstavoval v ranom novoveku hraničnú situáciu vystaňovalectva z vlastnej krajiny a procesu integrácie do novej spoločnosti na inom mieste v Európe; od konca 16. storočia prebehli jeho viaceré vlny: prenasledovanie nizozemských nekatolíkov, nekatolíkov z rôznych častí Habsburskej monarchie, obeť uplatňovania zásady *cuius regio, eius religio* v Nemeckej ríši, v severnej Itálii a v ďalších oblastiach. KOWALSKÁ, Eva: *Na ďalekých cestách, v cudzích krajinách. Sociálny, kultúrny a politický rozmer konfesijného exilu z Uhorska v 17. storočí*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV, 2014, s. 229.

⁵⁷ HRADŠZKY, Josephus: *Additamenta ad Initia progressus ac praesens status Capituli Scepusiensis*. Szepesváralja: Typis Dionysii Buzás, 1903–1904, s. 157 – 158.

⁵⁸ RUŠČIN, Peter: Duchovná pieseň 16. a 17. storočia v multikultúrnom prostredí Spiša. In: *Musica Scepusii Veteris. Stará hudba na Spiši*. Ed. Janka Petőczová, c. d., s. 37 – 44.

evanjelického kantorátu. Kancionál obsahujúci vyše 400 textov nemeckých a latinských duchovných piesní (antifóny, žalmy v próze, hymny, kantiká, respozória a pašie) – niektoré sú aj notované – patrí medzi významné novoobjavené hudobnohistorické pramene zo Spiša.⁵⁹ Nejde však už o hudbu pre veľké obsadenie, pre osem- a viachlasné zborové telesá podporované inštrumentálnym ansámblom – na akú sme zvyknutí u Šimráka či Goslera – ale o hudbu skromnejšieho, vokálneho obsadenia, duchovné piesne buď jednohlasné, alebo pre 4- až 6-hlasný (školský) spevácky zbor.

Násilná, vojensky podporená rekatolizácia trvala niekoľko desaťročí, kým sa tento proces úplne zvrátil v neprospech evanjelikov. Takmer celé 18. storočie zas trvalo, kým sa evanjelická hudobná kultúra znovu oživila a začala existovať na novom základe po Toleračnom patente (1781). Rekatolizácia spôsobila nezvratný proces úpadku evanjelických kantorátov a cirkevných obcí; bez ohľadu na to, či išlo o kostoly nemecké alebo slovenské, postihol ich rovnaký osud – boli odvzdané do rúk katolíkov. Tých evanjelických farárov, ktorí nepodpísali v roku 1674 konverziu, čakal exil. Odchod do vzdialených destinácií znamenal pre nich pretrhnutie dovtedajších väzieb, a pre tých, ktorí ostali, resp. sa po čase vrátili, bolo pôsobenie v evanjelických komunitných spoločenstvách existenciou na „okraji“ spoločnosti, pod štátnym cirkevným dozorom. Aj v takomto stave však cirkevné obce dokázali udržiavať tradíciu spievania duchovných piesní. Hudobníci a speváci boli v komornejšej zostave, spievalo sa bez veľkolepého inštrumentálneho sprievodu a v menších priestoroch. Kultivovanie domáceho cirkevného jazyka – nemeckého v spišských mestách a biblickej češtiny v prostredí slovenského spišského dialektu – však ostalo jednou z hlavných devíz pre rozvoj literatúry a hudby aj v spoločensky zmenených podmienkach v období konfesionalizácie v 18. storočí.⁶⁰

Hudba ako kultúrny fenomén v ranom novoveku na Spiši

Pohľad na hudbu ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša v období raného novoveku ukazuje, že ľudia v tomto regióne na severe vtedajšieho Uhorska dokázali vytvoriť rovnocenné prostredie s porovnateľnými európskymi lokalitami, a to nielen vo sfére hospodárskych a sociálnych vzťahov, ale aj v oblasti kultúry a umenia. Hudobná kultúra sa v tomto prostredí rozvíjala v ranom novoveku ako integrálna súčasť stredoeurópskeho kultúrneho a umeleckého priestoru. Pod vplyvom myšlienok reformácie a humanizmu dosiahla hudba medzi ostatnými umeniami už v polovici 16. storočia vysoké spoločenské postavenie. Na Spiši vznikali v špecifickom multietnickom a multikonfesionálnom prostredí unikátne hudobné hodnoty, umelecké hudobné diela domácich skladateľov. Viac poznatkov o nich máme od prvej polovice 17. storočia. Dobře zdokumentovaná je skladateľská aktivita dvoch organizátorov – Jána Šimráka (Johann Schimrack) a Samuela Marckfelnera, zaujímavá je aj hudba rektora školy Juraja (Georg) Wirsingera. Informácie máme aj o kompozičnej tvorbe evanjelických farárov, napr. Michala (Michael) Gendela a iných vzdelaných osobností, napr. notárov – Thomasa Goslera a Baltazára (Balthasar) Apellesa, ktorí mali kvalitné hudobné a kompozičné vzdelanie.

Historická muzikológia vníma zachované skladby uvedených autorov ako kvalitnú barokovú hudbu, ktorá vznikala v interakcii s poznaním paralelného hudobného vývinu v Európe a s prijatím špičkovej hudby európskych skladateľov za svoju vlastnú. Na Spiši sa spievala a hrávala hudba renesančných i barokových majstrov (Josquin des Prez, Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt, Andreas Hammerschmidt, Melchior Vulpius, Matthäus Appelles von Löwenstern

⁵⁹ RUŠČIN, Peter: Duchovné piesne rukopisného kancionálu Himmlischer Engel-Schall z Veľkej (1685). In: *Ad honorem Richard Rybarič*. Ed. Janka Petőczová, c. d., s. 102 – 123.

⁶⁰ KOWALSKÁ, Eva: *Evanjelické a. v. spoločenstvo v 18. storočí*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV 2001. KENDROVÁ Zlatica: *Fontes Musicae Hymnicae. Duchovná pieseň na Slovensku v 17. – 18. storočí a jej pramene*. In: *Pramene k duchovným dejinám Slovenska III. Štúdie k výskumu prameňov k duchovným dejinám Slovenska*. Ed. Miloš Kovačka. Martin: Slovenská národná knižnica 2011. Online: http://www.snk.sk/swift_data/source/NBU/Pramene%20k%20duchovnym/Kendrova.doc.

atď.). Nemenej zaujímavé a hodnotné sú i jednoduchšie, jednohlasné duchovné piesne, spievané v evanjelickom i katolíckom prostredí, z ktorých vzišli viaceré unikátne hodnoty. Zachované spevníky duchovných piesní, evanjelické i katolícke, rukopisné i tlačené (*Cithara Sanctorum, Cantus Catholici, Lubický spevník, Spevník z Veľkej*) – poukazujú na mimoriadnu obľúbenosť spievania jednohlasných piesní i viachlasných úprav (latinských, nemeckých, slovenských). Je to neklamný dôkaz o tom, že mnohí vtedajší obyvatelia Spiša mali vynikajúce hudobné vzdelanie a praktické hudobné skúsenosti. Tie sa kultivovali nielen v mestských školách kvalitnou hudobnou výchovou, ale aj každodenným spievaním v kostole a v domácom, rodinnom prostredí. Špecifickou črtou spišských evanjelických kantorátov bolo spievanie v Európe známych latinských a nemeckých duchovných piesní v istých kompozičných obmenách, a tiež spievanie vlastných, originálnych piesní, ktoré vznikali na Spiši.

Z hľadiska výskumu dejín hudby na Spiši by bolo užitočné, keby sme dokázali vymedziť hranice autonómneho vývoja hudby medzi renesanciou a barokom. Túto úlohu však nie je možné úplne presne vyriešiť, pretože nepoznáme konkrétnu hudobnú tvorbu spišských skladateľov zo 16. storočia. Prvý, po mene známy hudobný skladateľ, ktorý preukázateľne žil na Spiši a jeho tvorba sa zachovala v kompletnej podobe, je rektor školy v Spišskej Novej Vsi v rokoch 1625 – 1628 Juraj (Georg) Wirsinger. Situáciu komplikuje skutočnosť, že polyfonické diela vrcholnej renesancie sa kontinuálne predvádzali na Spiši celé 17. storočie, čiže aj v období rozkvetu barokovej hudby a tvorili paralelne súčasť hudobného repertoáru v evanjelických kantorátoch popri novej koncertantnej hudbe baroka. Do 20. rokov 17. storočia teda nemožno hovoriť o periodizácii v autonómnom vývoji hudby spišských skladateľov, pretože ju nemáme k dispozícii.

Pri hľadaní medzníka medzi renesanciou a barokom v hudobnej kultúre nám však pomáhajú sekundárne pramene. Spiš je bohatý na zachované umelecké diela rôzneho druhu vrátane historických organov. Vo viacerých mestách sa zachovali ucelené archívne fondy, knihy z mestských magistrátov. Tie svedčia o tom, že hľadaný medzník by sme mohli umiestniť na prelom 16. a 17. storočia. Vtedy sa prakticky všetky spišské mestá stali evanjelickými. Do času konania spišskopodhradskej synody v roku 1614 sa konfesijná situácia v nich skonsolidovala natoľko, že z nej mohla výraznejšie profitovať aj hudobná kultúra (zvyšovali sa výdaje pre hudobníkov, na

nákup hudobnín, hudobných nástrojov a pod.). Dôležitou indíciou sú informácie o rekonštrukcii organov v hlavných farských kostoloch spišských miest (Levoča, Spišská Nová Ves, Spišské Podhradie) v 20. rokoch 17. storočia. Vytvorili sa tým kvalitné podmienky na zintenzívnenie rozvoja inštrumentálnej klávesovej hry a na predvádzanie umelecky kultivovanej polyfonickej i polychorickej hudby. V rozvoji hudobnej kultúry teda 20. roky 17. storočia môžeme chápať ako istý medzník, v ktorom došlo k výraznému skvalitneniu hudobného života, čo sa muselo odraziť aj v hudobnom myslení skladateľov a aktívnych hudobníkov, ich postupným príklonom k formám a kompozičným postupom raného baroka.

Systematické pôsobenie vynikajúcich hudobných skladateľov v prospech rozvoja hudobného života na Spiši evidujeme od 30. rokov 17. storočia, odkedy máme väčší archívny prehľad poznatkov o živote a tvorbe spišských hudobníkov. Ján Šimrák st. (Johann Schimrack d. Ä.) sa stal organistom v Spišskom Podhradí približne v roku 1630. Samuel Marckfelner prešiel z miesta organistu v Spišských Vlachoch do Levoče koncom roka 1648 a pôsobil tu do svojej smrti v roku 1674. Notár a školský inšpektor v Kežmarku Thomas Gosler mal v roku 1642 skomponované dve kvalitné polyfonické skladby, ktoré boli súčasťou hudobného repertoáru evanjelických kantorátov.

Duchovná hudba týchto skladateľov sa zachovala na Spiši v unikátnej zbierke rukopisných a tlačených hudobnín v historickej knižnici ECAV v Levoči. Menšia časť z nej sa zachovala i v Bardejovskej zbierke hudobnín, ktorá je dnes uchovávaná v Budapešti. Obidve tieto zbierky hudobnín patria v rámci zachovaných prameňov renesančnej a barokovej hudby z územia súčasného Slovenska k unikátnym. Ich význam pre výskum dejín hudby je kardinálny. Tvoria komplementárny súbor a zdroj poznania hudobného repertoáru evanjelických kantorátov na Spiši a v Šariši a zároveň poskytujú celoeurópsky hodnotný komparatívny materiál hudobných diel desiatok európskych hudobných skladateľov.

Dôležitým medzníkom pre rozvoj hudobnej kultúry na Spiši bol rok 1674. (Zhodou okolností to bol rok smrti organistu Samuela Marckfelnera.) Násilná protireformácia, dovŕšená roku 1674 spôsobila *de facto* zánik jednej kompaktnej, nadregionálne organizovanej, evanjelickej hudobnej kultúry. Duchovná hudba predvádzaná v evanjelických kostoloch stratila podmienky pre plynulú transformáciu ranobarokového polychorického a koncertantného štýlu do nových vrcholnobarokových foriem. Rok 1674 sa tak stal hranicou,

od ktorej je možné detailnejšie sledovať na Spiši hudobnú kultúru duálne: 1) katolícku, rozširujúcu svoje pole pôsobenia z centrálnej Spišskej Kapituly a rádových kláštorov (Levoča, Podolínec, Spišské Podhradie) vo všetkých žánrových líniách (duchovnej vokálnej, inštrumentálnej i zmiešanej) a 2) evanjelickú, existujúcu v skromnejšej podobe, v súkromných, menších spoločenstvách, smerujúcu k subtilnejším vrcholnobarokovým formám sólového spievania. Napokon i poľský starosta Stanislav Heraklius Lubomirský povolil zálohovaným mestám stavbu drevených kostolov (modlitební) v roku 1694, čím reagoval na silný tlak evanjelikov o zachovanie svojej viery a tým i hudobnej kultúry.

V takomto duálnom hudobnokultúrnom prostredí sa začal v poslednej tretine 17. storočia v dejinách hudby na Spiši intenzívnejší nástup novej fázy, a to vrcholný barok. Duálnosť v hudobnom živote bola vlastne odrazom neuveriteľnej húževnatosti evanjelických a. v. mestských spoločenstiev, ktoré dlho odolávali protireformačnému tlaku. V Levoči bol farský Kostol sv. Jakuba istý čas paralelne v užívaní katolíkov i evanjelikov súčasne – v strede kostola sa nachádzala mreža, katolíci používali prednú časť kostola a evanjelici zadnú; organ však bol umiestnený hore v prostriedku v severnej empore a teda znel pre všetkých bez ohľadu na mreže. Hudba sa takto stala i v tej neistej dobe symbolom jedinečnej umeleckej hodnoty, ľudskej hodnoty, ktorá ľudí spája a nepozná umelo vytvorené hranice.

Do roku 1674 však prvenstvo vo vývine umeleckej hudobnej kultúry na Spiši patrilo evanjelickej hudobnej kultúre. Najvýznamnejším prvkom v tomto procese boli mestské evanjelické a. v. kantoráty, v ktorých sa od polovice 16. storočia kládol mimoriadny dôraz na význam hudby z hľadiska teologického, teoretického i praktického, na rozvoj hudobnej výchovy mládeže i aktívne spievanie celej cirkevnej obce. Kantorát predstavoval vo všetkých spišských mestách samostatný hudobnokultúrny organizmus, v ktorom mal centrálné postavenie učiteľ školy – kantor, zodpovedný za umeleckú hudbu v cirkevnom a zároveň školskom prostredí. Kantorát bol praktickým a účelným prepojením hudby v škole a kostole, na základe kvalitnej, každodennej hudobnej výchovy mládeže. To sa odrazilo na celkovom hudobnom vzdelaní mešťanov, ktorí sa do spievania v kostole mohli zapojiť aktívnejšie a celoplošne od polovice 16. storočia, keď sa súčasťou reformovanej bohoslužby stalo spievanie v materinských jazykoch (nemčina, slovenčina, resp. biblická čeština). Približne od 30. rokov 17. storočia

dokážeme podľa archívnych prameňov poznávať osobitne slovenských kantorov a slovenské spievanie v menších slovenských kostoloch (väčšinou špitálskych, pri nemocniciach), ktoré existovali paralelne popri hlavných, väčšinových nemeckých farských kostoloch.

Zložitosť výskumu hudobnej kultúry v tomto heterogénnom prostredí si vyžaduje sústrediť sa na hlavné činitele, ktoré urobili z hudobnej kultúry Spiša v ranom novoveku unikátny historický fenomén. Do popredia vystupuje päť problémových oblastí, ťažiskových pre poznanie hudby a hudobného života:

1. evanjelické a. v. kantoráty ako spoločný činiteľ rozvoja spišskej hudobnej kultúry na celoplošnej úrovni

Doterajšie hudobnohistorické výskumy potvrdili, že evanjelické a. v. kantoráty zohrali v dejinách hudby na Spiši v ranom novoveku mimoriadne pozitívnu úlohu. Bohatý hudobný život pulzoval v slobodných kráľovských mestách Levoča a Kežmarok, ale ako mimoriadne zaujímavé sa ukazujú hudobné aktivity mešťanov v Spišskej Novej Vsi. Levoča bola najväčším a hospodársky najsilnejším sídlom Spiša, uznávaným centrom jej hudobného života. Naopak, Spišská Nová Ves, mesto zálohované Poľsku, slúži ako príklad z hľadiska hudobných dejín doteraz málo známeho mesta stredného Spiša, so systematicky neprebádanou minulosťou.

2. mestské hudobné združenia (špecifické hudobné inštitúcie) ako nositelia hudobných tradícií v mestských evanjelických kantorátoch

Výskum v tejto problematike je orientovaný predovšetkým na činnosť sociálne, nábožensky a umelecky organizovaných združení – literárskych bratstiev na Spiši. Ich činnosti sa doteraz nevenovala v muzikológii patričná pozornosť. Ukázalo sa, že v meste, ktoré stálo doteraz bokom od hlavného výskumu, v Spišskej Novej Vsi existovala nábožensko-hudobná korporácia *Fraternitas Litteratorum*, ktorej činnosť bola koordinovaná s prácou kantorov i rektorov mestskej školy a mala mimoriadny vplyv na rozvoj hudobného života. V prvej polovici 17. storočia tu dokonca vzniklo združenie *Collegium Musicum* zložené z mešťanov, o ktorom referoval Dávid (David) Fröhlich (1639). V týchto mestských hudobných korporáciách rozvíjali svoj talent jednotlivé hudobné osobnosti na báze kolektívnej hudobnokultúrnej a náboženskej identity.

3. finančný a sociálny systém, ktorý umožňoval dlhodobu prosperujúci rozvoj hudobnej kultúry

Hudobná kultúra by sa bez komplexnej finančnej podpory v spišských mestách v ranom

novoveku nemohla rozvíjať takým tempom, tak dlhodobo a tak intenzívne, ako sa to dialo v 16. a 17. storočí. Financovanie potrieb hudobného života sa dialo z viacerých zdrojov – hudobníkov podporovali rovnako najbohatší jednotlivci (z radov bohatých mešťanov a obchodníkov), ale aj menej majetní učiteľia a vzdelanci, i ľudia, ktorí hudbu milovali a tešili sa z nej. Všetci títo mecenáši prispievali svojším spôsobom; väčšinou testamentárne oficiálne odkázali cirkvi, škole, hudobníkom a nemocnici finančný dar alebo časť svojho hnutelného a nehnuteľného majetku. Unikátnym mecenášskym činom v dejinách hudby na Spiši bola finančná základina Alexia I. Thurzu, vytvorená špeciálne pre Levoču, z ktorej profitovala hudobná kultúra v tomto meste vyše jedno storočie.

Významnou črtou finančných donácií bolo spojenie duchovných pohnútok mecenášov (zbožnosti, milosrdenstvo) s ich vnútornými, osobnými pohnútkami (zangažovanosť v spievaní a muzicírovaní, záľuba v hudbe, hudobnoestetické cítenie). Ukazuje sa to najmä na príklade financovania špeciálnych hudobných produkcií, spojených s osobou darcu, ako sa o tom zachovali referencie z vroclavského Kostola sv. Márie Magdalény. Zosobnením tejto črty bolo pôsobenie nábožensko-hudobných spoločností v strednej Európe (na Spiši *Fraternitas Litteratorum* v Spišskej Novej Vsi).

4. osobnosť hudobného skladateľa v ranom novoveku

Táto problematika je spojená s výskumom zachovanej hudobnej tvorby spišských skladateľov zo 16. a 17. storočia. Vzhľadom na veľmi malú vzorku autorsky signovaných hudobných diel (*opus musicum perfectum*) je každý nový poznatok o živote a hudobnoteoretickom uvažovaní skladateľa v 17. storočí dôležitý. Naše poznanie hudby raného novoveku je totiž ohraničené na poznanie písomne zachovanej hudby (predovšetkým v tabulatúrnych zborníkoch). My už nemôžeme empiricky poznať interpretačné umenie vtedajších aktívnych hudobníkov, keďže ide o dávnu

minulosť. Jediným sprostredkovateľom vtedy znejúcej hudby sú (do istej miery) zachované hudobné nástroje, z ktorých originálnej štruktúry sa môžeme snažiť o rekonštrukciu ich zvuku. Môžeme však poznávať hudobné myslenie vtedajších skladateľov na základe písomných prameňov autobiografického charakteru. K takým patrí novoobjavená autobiografická báseň Samuel Marckfelnera, organistu v Levoči, bohatého mešťana, senátora, vynikajúceho hudobného skladateľa, od ktorého sa nám zachovalo len zopár organových skladieb. Báseň nie je síce dlhá, ale umožňuje nám hlbšie spoznať jeho osobnosť cez prizmu jeho vlastného hudobnoteoretického myslenia i hudobnoestetického uvažovania.

5 evanjelická rodina ako unikátny fenomén z hľadiska hudobného

vzdelania a praktickej hudobnej výchovy

Problematika evanjelickej rodiny v ranom novoveku sa ukazuje ako kľúčová pri výskume genealogických súvislostí a životných osudov spišských skladateľov. V muzikologickom výskume je problematika výskumu rodinného prostredia a jeho vplyvu na rozvoj umeleckých a hudobných tradícií v ranom novoveku takmer neznáma. Genealogické bádania hudobníkov v klasicizme a romantizme pritom tvoria pilier výskumu životopisov skladateľov. Na spišských hudobníkov žijúcich v 17. storočí majú však ľudia tendenciu nazerať ako na izolované osobnosti, nadaných jedincov, ktorí sa zrazu „zjavili“ v hudobnej kultúre mesta na základe *vokácie* mestskej rady (t. j. písomného potvrdenia o nástupe na miesto hudobníka) a v tom šťastnejšom prípade – ak prežili vojnové nástrahy stavovských povstaní a morové epidémie – sa aktívne zapojili do rozvoja hudobnej kultúry mesta. Sonda do výskumu hudobného mikroprostredia v evanjelických rodinách Stöckelovcov, Serpiliovcov (Quendelovcov), Goslerovcov, Weissovcov, Zarevúckych i Šimrákovcov ukázala, že hudobné talenty sa v prostredí súčinnosti rodiny, školy a profesionálne vedeného hudobného prostredia v širšej societe rozvíjajú omnoho rýchlejšie.



Obr. 12. XXX

Tak ako je v európskych dejinách hudby známy prínos nielen Johanna Sebastiana Bacha, ale aj všetkých hudobne talentovaných príslušníkov jeho rodiny (synovia Wilhelm Friedemann Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Christoph Friedrich Bach, Johann Christian Bach), tak by mali byť akceptované v dejinách hudby na Spiši (na Slovensku, resp. v bývalom Uhorsku) všetci hudobne talentovaní príslušníci rodiny Šimrákovcov a Zarevúckych. Najznámejší sú – pravdaže – doteraz vyzdvihovali dvaja: spišskopodhradský organista Ján Šimrák st. a bardejovský organista Zachariáš I. Zarevúcky, ale hudobne nadaní boli aj vnuk Jána Šimráka st. – Ján Šimrák ml., pôsobiaci vo Vroclavi a dvaja synovia Zachariáša I. Zarevúckeho – Ján Zarevúcky, pokračujúci na poste organistu v Bardejove a Zachariáš II. Zarevúcky, organista v Levoči po Samuelovi Marckfelnerovi.

Komplexný pohľad na hudbu pestovanú na Spiši v ranom novoveku ukazuje, že ako spoločensky vysoko cenený druh umenia sa hudba stala kultúrnym fenoménom, ktorý prispieval k celkovej humanizácii ľudí v neľahkých vojnových časoch a ku kultivovaniu ich myslenia i konania. Dôležitú úlohu pritom zohrávalo stabilné urbánne prostredie, ktoré podporovalo kontinuitu vývinu umeleckej hudby i ostatných umení (výtvarné, sochárske, rezbárske, architektonické), rovnako ako remesiel a obchodu. Viaceré generácie si v mestách odovzdávali z pokolenia na pokolenie

intelektuálne a umelecké schopnosti, remeselné zručnosti a praktické skúsenosti. Príslovná nemecká presnosť, pracovitosť a svojrázny životný štýl Nemcov v mestách ovplyvňovali širšie kultúrne prostredie a pôsobili aj na prevažne poľnohospodársky orientované, etnicky slovenské obyvateľstvo – slovenské, rusínske, poľské. Samostatnou entitou boli Židia s ich tradičným náboženstvom i hudbou. Osobitnú skupinu tvorili kočovní Rómovia, ktorí však žili vyčlenené, v diaspóre a v presne stanovenej vzdialenosti od miest. Podstata spolunažívania na Spiši však spočívala v nemecko-slovenskom spolunažívaní.

Pre všetky etnické skupiny bol Spiš ich milovanou domovinou. Ľudí žijúcich na Spiši spájala ich špecifická identita obsiahnutá v slove *Zipser*, ktoré použil rektor školy v Kežmarku Dávid (David) Praetorius, keď sa podpísal do básne oslavujúcej hudobné umenie skladateľa Thomasa Goslera v tabulatúrnom zborníku ako *alaus Zipser* – t. j. tunajší Spišiak. Spišiaci boli hrdí na svoj rodný kraj, cenili si príťažlivé prírodné prostredie, blízkosť hôr i dostatok vody. V dlhodobohistoricky podmienenom vysokom stupni etnickej a konfesionalnej tolerancie sa na Spiši kreovala aj originálna hudobná kultúra v ranom novoveku, na ktorú môžeme byť hrdí. Cieľom dnešnej muzikológie je odkrývať túto zabudnutú hudobnú minulosť, pravdivo o nej informovať a snažiť sa začleniť pôsobivú historickú hudbu do dnešných hudobných tradícií.