

ČESKÉ LITERÁRNE INŠPIRÁCIE V HUDOBNEJ TVORBE JÁNA LEVOSLAVA BELLU

JANA LENGOVÁ

*PhDr. Jana Lengová, CSc.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4;
e-mail: jana.lengova@savba.sk*

ABSTRACT

The composer Ján Levoslav Bella (1843 – 1936) maintained close contacts with personalities of Czech musical culture, especially in the years 1868 – 1881 and 1921 – 1936. Thanks to this he took a more intensive interest in Czech literature, which ultimately led to his taking a number of Czech literary models to set to music. The following works are extant: choirs to words by František Sušil (*St. Cyril's Deathbed Prayer*) and Adolf Heyduk (*Little White Shirt, I'm a Great Lady!*), songs for voice and piano *Good Night* and *To the Singers* to words by Eliška Krásnohorská, the opera fragment *Jaroslav and Laura* according to the verse drama by Václav Pok Poděbradský, and a song for higher bass and orchestra *Credo* to words by Jaroslav Martinec. The study is centred on analysis of individual works, taking into account the circumstances of their emergence and reception.

Key words: Ján Levoslav Bella, Czech-Slovak relations, Czech literature, song, choir, opera

Česko-slovenské hudobné vzťahy boli v 19. storočí mimoriadne intenzívne. Prebiehali na rôznych úrovniach komunikácie, pričom za hlavné komunikačné kanály treba považovať nasledujúce tri, hoci aj ony sa ešte ďalej vrstvil: a) pôsobenie hudobníkov z českých krajín na Slovensku, zväčša činných aj kompozične, b) štúdium slovenských hudobníkov v Prahe, c) mnohostranné individuálne kontakty medzi hudobníkmi a kultúrnymi činiteľmi z Čiech a Slovenska vôbec.

K osobnostiam, rozvíjajúcim bohaté osobné kontakty s českým hudobnokultúrnym prostredím, patrilo aj najvýznamnejší slovenský hudobný romantik Ján Levoslav Bella (1843 – 1936). Práve vďaka týmto kontaktom vytvoril niekoľko vokálnych a vokálno-inštrumentálnych kompozícií, ktorých inšpiračným zdrojom bola česká literatúra, básne Františka Sušila, Adolfa Heyduka, Jana Erazima Vocela, Elišky Krásnohorskej, Jaroslava Martinca a veršovaná dráma Václava Poka Poděbradského. Cieľom štúdie je osvetliť okol-

nosti vzniku diel, ako aj hudobnou analýzou priblížiť ich sémantiku a kompozičné myslenie skladateľa. Navyše, dosiaľ sa českým literárnym zdrojom Bellových diel nevenovala patričná pozornosť, pravda, s výnimkou novších výskumov piesňových textov na slová Elišky Krásnohorskej a literárnej predlohy Václava Poka Poděbradského k opernému fragmentu *Jaroslav a Laura*; predkladaná štúdia prináša nové poznatky aj k tejto problematike.

Zborové kompozície na poéziu Františka Sušila a Adolfa Heyduka

Počiatky kompozičnej činnosti Jána Levoslava Bellu sa spájajú primárne s tvorbou katolíckej cirkevnej hudby, čo súviselo s jeho teologickým štúdiom, aj pôvodne zamýšľanou profesijnou orientáciou stať sa katolíckym kňazom. Ako kompenzáciu k sakrálnej hudbe vytvoril už aj v tomto období niekoľko diel svetskej hudby, najmä zbory, zborové úpravy a menšie inštrumentálne diela. Po návrate z univerzitného štúdia teológie vo Viedni do Banskej Bystrice roku 1865 bol mladý, iba 22-ročný Bella považovaný už za vyslovenú kapacitu v oblasti katolíckej cirkevnej hudby. Vo Viedni si vďaka osobným kontaktom s uznávanými teoretikmi Simonom Sechterom a Gottfriedom Preyerom osvojil brilantnú znalosť kontrapunktických techník. Kontrapunkticko-imitačné postupy sa potom stali jedným z markantných znakov jeho kompozičného myslenia v duchovných aj svet-ských skladbách. Vo Viedni sa zoznámil tiež s novými ideami požadujúcimi hudobno-cirkevnú reformu a na istý čas, približne do polovice 70. rokov 19. storočia, sa stal prívržencom cecilianizmu.¹ Z tejto pozície korešpondoval najmä s nemeckými cecilianistami Franzom Xaverom Wittom, Bernhardom Kothem či Heinrichom Oberhofferom.

Mnohostranne nadaný Bella bol činný aj publicisticky a prispieval okrem iného aj do cirkevného časopisu *Cyrrill a Method*, ktorý vychádzal s prerušovanou periodicitou v rokoch 1850 až 1870 a vydával ho a sčasti aj redigoval Andrej Radlinský. Záujem Radlinského o Bellov hudobný vývoj odzrkadľuje fakt, že mu posielal knihy o hudbe teoretického aj praktického rázu, vďaka ktorým získal Bella základnú hudobnoteoretickú bázu na celý život.² O zdokonalenie Bellových hudobných vedomostí sa takisto postaral banskobystrický arcibiskup Štefan Moyses, ktorý mu zabezpečil na štúdium okrem iného notový materiál diel Haydna, Mozarta, Beethovena a Clementiho.³ Z dnešného pohľadu fascinuje skutočnosť, aký eminentný záujem a angažovanosť prejavovali predstavitelia slovenského katolíckeho kléru o cirkevnú hudbu a o hudobné umenie vôbec.

Do banskobystrického tvorivého obdobia, keď na Bellu najintenzívnejšie pôsobili vplyvy katolíckeho prostredia, spadá aj vznik jeho prvej skladby na českú poéziu: mužského zboru s barytónovým sólom *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* op. 15 (1869). Je hodnoverne doložené, že zbor vznikol na základe komunikácie so zástupcom bohoslovcov arcibiskupského bohosloveckého seminára v Olomouci.

¹ Por. LENGOVÁ, Jana: Marginálie k hudobnej tvorbe Jána Levoslava Bellu z rokov 1859 – 1869. In: *Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe*. Zborník príspevkov z medzinárodnej muzikologickej konferencie Bratislava 3. – 5. októbra 1996. (=BMN 3.) Ed. Jana Lengová. Banská Bystrica : Nadácia J. L. Bellu, 1998, najmä s. 44-47.

² ZAVARSKÝ, Ernest: *Ján Levoslav Bella. Život a dielo*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1955, s. 47.

³ OREL, Dobroslav: *Ján Levoslav Bella. K 80. narodeninám seniora slovenské hudby*. Sborník FiF UK, roč. 2, č. 25(8). Bratislava : FiF UK, 1924, s. 18.

Podľa publikovanej korešpondencie písomné kontakty Bellu a olomouckých bohoslovcov možno doložiť v rozpätí rokov 1868 – 1869, sprostredkovane až do roku 1871.⁴ Cez Olomouc sa Bella vracal aj zo svojej študijnej cesty na jeseň roku 1873. V prvom zachovanom liste z 12. januára 1868 Bella obratom reagoval na žiadosť bohoslovcov o zaslanie svojej skladby *Haec dies* op. 8. Niekedy na jar 1869, tiež na ich podnet, vytvoril jednu zo svojich ťažiskových kompozícií pre mužský zbor, moteto *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* op. 15 na slová Františka Sušila, profesora bohoslovicia v Brne a jednej z vedúcich osobností národno-obrodeneckých snáh na Morave v 19. storočí.

Od druhej polovice 20. storočia až do súčasnosti sa vníma osobnosť Františka Sušila (1804 – 1868)⁵ predovšetkým ako zberateľa a vydavateľa *Moravských národných písní* (1835, ďalšie zbierky 1840, 1853–1860) a českého národného buditeľa. Jeho súčasníci v ňom však videli taktiež (alebo skôr v prvom rade) veľkého kresťanského mysliteľa, hymnológa, verzológa, pedagóga, ako aj propagátora slovanofilských ideí a cyrilo-metodského kultu. Sušil udržiaval tiež kontakty so slovenským katolíckym duchovenstvom a v lete zvykol zbierať ľudové piesne aj na Slovensku. Ak sa zaoberáme Sušilom ako básnikom, treba korektne dodať, že básnická tvorba stojí na okraji jeho mnohodoménnej činnosti. Napokon ani nemal tie najvyššie umelecké ambície, jeho zámerom bolo prostredníctvom viazaného verša prebúdzat záujem o dejiny a posilňovať kresťanský a etický rozmer človeka. Sušilove zobraňované básne sa napríklad členia na lyrické a náučné, dejepisné a inotajné (dějpravné a jinoťajné), cirkevné a školské a pod.⁶ Medzi nimi nájdeme mnoho básní o svätcoch – (názvy v jazyku originálu) *Sv. Rosa z Límy, Sv. Dorota, Sv. Eližběta, Sv. Sebastián, Sv. Vít vězeň, Smrť svatě Lidmily, Sv. Václav, Sv. Cyrill pachole, Sv. Jan Nepomucký, Sv. Cyrill a Method, Smrť sv. Methoda, Smrť sv. Cyrilla, Na sv. Cyrilla a Methodia* a iné.

V Sušilovej lyricko-epickej básni *Smrť sv. Cyrilla* v rozsahu 29 distichov sa líči smrť apoštola v Ríme.⁷ Svätý Cyril ležiac na smrteľnom lôžku mal zjavenie v podobe anjela, ktorý mu zvestoval Božiu vôľu pripraviť sa na smrť. Uzrozumený s touto predstavou

⁴ HAMRALA, František: Ján Levoslav Bella a olomoučtí bohoslovci v l. 1867–71. In: *Museum*, časopis slovanských bohoslovců, roč. 63, 1931/1932, č. 1, s. 7-9, č. 2, s. 43-48, korešpondencia v prílohe s. 46-48; na Hamralov príspevok nadviazal HOZA, Štefan: Styk J. L. Bellu s olomouckými bohoslovcami. In: *Duchovný pastier*, roč. 30, 1953, č. 9-10, s. 260-262. Podľa Hamralu z obsahu prvého zachovaného listu Bellu olomouckým bohoslovcom z 12. januára 1868 vyplýva, že spolu komunikovali už pred týmto listom. My sa naopak domnievame, že ide o prvý list Bellu, písaný olomouckým bohoslovcem, ktorým okamžite, ešte v deň doručenia, reagoval na list z Olomouca, a preto datujeme ich písomné kontakty až od roku 1868. Nič z obsahu Bellovho listu totiž nenasvedčuje predchádzajúcej komunikácii: Bella sa pýta na stav a pomery v olomouckom spevokole Ohlas ako na neznámy fakt, upozorňuje, aby sa adresát nečudoval, že píše v slovenčine, či poukazuje na nevyhovujúci stav cirkevnej hudby, najmä polyfonickej.

⁵ K životu a dielu por. PV [=VYCHODIL, Pavel]: Sušil František. [Heslo.] In: *Ottův slovník naučný*. Zv. 24. Praha : Vydavatel a nakladatel J. Otto, 1906, s. 400-402. Písomné kontakty Františka Sušila so slovenskými činiteľmi Michalom Chrástekom, Andrejom Radlinským, Jurajom Slotom a ďalšími sú zachytené v objemnej publikácii *Z doby Sušilovy. Sbíрка dopisů*. Ed. Pavel Vychodil. Brno : Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských, [1917], passim. K významu F. Sušila v hudbe por. SEHNAL, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří: *Dějiny hudby na Moravě*. (=Vlastivěda moravská. Země a lid. Nová řada. Zv. 12.) Brno : Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2001, s. 151-152 a passim.

⁶ SUŠIL, František: *Sebrané básně*. Vydání opravené. Brno : Kněhkupectví Ant. Nitsche, 1862, 230 strán, por. Obsah.

⁷ SUŠIL, Ref. 6, s. 127-128.

poveril preto svojho brata Metoda, aby dokončil započaté misijné dielo na Veľkej Morave a v jeho prítomnosti aj za účasti svojich žiakov sa obrátil s prosbou k Bohu o požehnanie Slovanom, potom zomrel. Z básne *Smrť sv. Cyrilla* Bella zhudobnil spomínanú prosbu k Bohu (22. – 25. strofa), ktorú výstižne pomenoval *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* (textový incipit „Pane Bože slyš mě na nebesou“). Jej ideovou osou je vzývanie Boha a prosba o ochranu a rozkvet cirkvi Slovanov. Skladateľ siahol po motetovej technike podobne ako vo svojich predchádzajúcich zreých skladbách a cappella na latinské texty z tohto tvorivého obdobia, napríklad v *Haec dies* op. 8 alebo *Adoramus* op. 10. Kompozícia pre štvorhlasný mužský zbor s barytónovým sólom sa v súlade s textom člení na štyri hudobné diely: 1. Invokácia Boha, 2. Prosba o ochranu Slovanov, nech neodpadnú od viery, 3. Prosba o rozkvet cirkvi (Slovanov), nech svieti ako svetlo slnka na nebi, 4. Prosba o zachovanie príslušnosti k rímskokatolíckej cirkvi (metaforicky k Rímu) a o mravný život (Slovanov). Formovú štruktúru diela výstižne popísal v svojej recenzii Václav Proška, stály dopisovateľ českého hudobného časopisu Dalibor.⁸

Zodpovedajúc sémantike textu preferuje Bella v prvých dvoch dieloch moteta *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* polyfonicko-imitačnú štruktúru, v ostatných dvoch homofonickú.⁹ Strieda tóniny g mol a B dur (g mol, B dur, g mol → B dur, B dur) a harmonický priebeh obohacuje o drobné modulačné vybočenia. Striedmo, ale cielene využíva chromatické kroky, podobne ako neskôr v piesňovej tvorbe, čo dodáva vážnemu charakteru skladby mäkký a vrúcný ráz. Na potrebu skúmať v Bellových skladbách aj charakteristiku tónin upozornila dávnejšie Irena Poniatowska:¹⁰ étos tónin sa podľa jej názoru uplatňoval bežne v hudbe druhej polovice 19. storočia a nájdeme ho ešte aj v dielach Gustava Mahlera. Pri tónine g mol dominujú atribúty ako „melancholická, jemná/tlmená, vážna“ či vyjadrujúca „bolesť“,¹¹ pri tónine B dur „vznešená/dôstojná“ alebo vyjadrujúca atribút „lásky“. ¹² Je zjavné, že atribúty tónin korešpondujú s výrazovou intencionalitou Bellovho moteta.

Vo vzťahu slovo–tón skladateľ sporadicky využíva hudobnú symboliku, resp. zvukomalbu. Napríklad, slovo „nesou“ v závere prvého dielu (t. 13 – 14) je stvárnené jemne

⁸ x. [=PROŠKA, Václav]: *Modlitba sv. Cyrilla na sotnách*. Pro sbor složil J. L. Bella, op. 15. In: *Dalibor* (Praha), roč. 8, 1869, č. 22 (1. 8. 1869), s. 166. Por. Textová príloha 1. Identifikácia autorskej značky podľa ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 81.

⁹ Dobroslav Orel azda z vyššie uvedeného dôvodu alebo aj kvôli možnosti opakovania ad libitum 3. a 4. dielu člení formu kompozície len na dva diely, por. OREL, Ref. 3, s. 19.

¹⁰ PONIATOWSKA, Irena: Zwischen Tradition und Neuromantik. (Einige Bemerkungen über die Instrumentalwerke und Lieder von J. L. Bella.) In: *Ján Levoslav Bella v kontexte európskej hudobnej kultúry*. Zborník príspevkov z medzinárodnej muzikologickej konferencie, Banská Bystrica 24. – 26. jún 1993. (=BMN 1.) Ed. Jana Lengová. Banská Bystrica : Nadácia J. L. Bellu, 1993, s. 81-82.

¹¹ Por. AUHAGEN, Wolfgang: *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. (=Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 6.) Frankfurt am Main, Bern, New York : Peter Lang, 1983, s. 409, 471 – „melancholisch, sanft, ernst; [...] Schmerz“; podľa Hectora Berlioza „mélancolique, assez sonore, doux“, čiže „melancholická, dosť zvučná, nežná/sladká“ (tamtiež, s. 474). Ako vyplýva aj z Auhagenovej práce, hudobní teoretici a skladatelia pristupovali k charakteristike tónin diferencovane, niekedy sa prejavuje názorová zhoda, inokedy ambivalentný, či aj úplne odlišný prístup. Preto sa pri skúmaní tónin nesmie postupovať mechanicky, ale treba zohľadniť aj individuálny prístup skladateľa v komparácii s jeho ďalšími dielami.

¹² Ref. 11, s. 409 – „würdevoll“, „Liebe“; podľa Hectora Berlioza „noble, mais sans éclat“, čiže „vznešená, ale bez lesku“ (tamtiež, s. 469).

zvlnenými syrytmickými vokalizovanými melodickými líniami. Alebo iný príklad. Dva syntaktické segmenty verša „Nechť Tvé oči / na Slovanech prodlí“ (t. 15 – 21) z druhého dielu, ktorými sa sémanticky vyjadruje myšlienka dlhého spočinutia Božej milosti (metaforicky Božích očí) na Slovanoch, zodpovedajú aj hudobne dvom segmentom s dynamickým oblúkom $p \rightarrow f \rightarrow pp$. Po homofonickej invokácii všetkých štyroch hlasov v p (1. segment, t. 15 – 16) nasleduje imitačno-kontrapunktický druhý segment (t. 16/17 – 21), založený na melódii s výraznou motivickou hlavickou charakteru exklamácie („na Slovanech“), pričom výrazová naliehavosť postupne graduje až k dynamickej hladine

Notový príklad 1: J. L. Bella: *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* op. 15, t. 32 – 39

[Andante con moto]

mf

Baritono solo

Tenori I

Tenori II

Bassi I

Bassi II

Jak to slun - ko na ne - be - sich svi - ti,

Jak to slun - ko svi - - ti,

Jak to slun - ko svi - - ti,

Jak to slun - ko svi - - ti,

Jak to slun - ko svi - - ti,

Jak to slun - ko svi - - ti.

f

ne - pře - stá - vej Cír - kev v nich se skví - ti.

ne - pře - stá - vej v nich se skví - ti.

ne - pře - stá - vej v nich se skví - ti.

ne - pře - stá - vej v nich se skví - ti.

ne - pře - stá - vej v nich se skví - ti.

ne - pře - stá - vej v nich se skví - ti.

f. V záverečnej fáze imitačno-kontrapunktického procesu je sémantika slova „prodlí“ (pretrvá) (t. 20 – 21) hudobne ikonizovaná najmä v prvom tenore, a síce v melodike malosekundovými krokmi $f^1 e^1 f^1$), dlhými rytmickými hodnotami (celé a polové noty), a napokon aj návratom dynamiky do *pp*. (Por. Notová príloha 1.)

Obsahovo-ideovým centrom skladby je tretí diel s incipitom „Jak to slunko na nebesích svítí“ so sólovým barytónom, pričom pridaním sólového hlasu sa štvorhlasná sadzba rozširuje na päťhlasnú. Prevažujúcou syrytmickosťou a zmenou metra z dvojdobého (4/2) na trojdobé (3/2) skladateľ v ňom v duchu palestrinovských intencií zvýrazňuje kategóriu slávnostnosti. Posledný, štvrtý diel upevňuje tóninu B dur a je zaujímavý harmonicky využitím mimotonálnych dominánt.

Zhrnújúco možno povedať, že Bella ako jeden z prvých skladateľov na Slovensku v 19. storočí siahol po motetovej kompozičnej technike 16. storočia, ale spojil ju so súvekými modernými hudobno-štýlovými prostriedkami. V dômyselne vybudovanej tektonike moteta sa vhodne striedajú výrazové, dynamické, tvarové aj harmonické kontrasty, v skvelo profilovanej hudobnej sadzbe majú jednotlivé hlasy značnú samostatnosť, ale sú zároveň podriadené celku.

K spôsobu predvedenia diela sa skladateľ vyslovil v nedatovanom liste olomouckým bohoslovcem, napísanom zrejme niekedy na jar 1869:

„Drahí Brat!

Že ponáhlal som sa žiadosti Vašej milej vyhovieť, tu máte dôkaz; neviem však, či nedosvedčí, že som sa prenáhlil. Preto nežiadam[,] aby ste prijali túto skladbu za prílohu k Vášmu Cyrillovi, ale preca prosím[,] aby ste si nesťažovali ju previesť a mne o jej účinku odpísať. Metrum sa trochu priečilo zvlášte v homophonii. Tempo je dosť con moto, vliecť to nesmiete na žiaden pád, ale áno s citom zvlášť kontrapunkt na začiatku. Vôbec úvod do g moll má najvážnejšie tempo, ktoré ale nikde nepotrebuje prísne držať. Vznášanie harmonie nad slovom „nesou“ spravte crescendo, ostatní akkord nechajte zaniknúť, a spravte po corone dlhšiu prestávku, kým ozvena zcela zanikne. Jestli by sa Vám videla skladba súcou na vydanie, pripojte ku hviezdičke pri pause práve udanú poznámku, v prednáške a vobec doplňte i ostatné znaky prednášky. Baryton solo nech zcela panuje nad ostatnou harmoniou, ktorú však dajte celým sborom predniesť pravda *pp.*, len pri udaných znakoch málinko silnejšie. Avšak načo Vám udávať prednášku, zajiste jestli príjmete skladbu, vložíte Sami najlepšie do jej prednášky potrebný cit a duch. Máte už moju omšu? Srdečný pozdrav Vaším pevcem a p. kapelníkovi! S Bohom.

Váš

J.L. Bella.

NB. Jestli dali byste tlačit tento motet, bolo by mi milšie autographované vydanie, jako,- To deň, ktoré a snad lacnejšie príde než tlač. Ostatne jak sa Vám zdá. Vo Vašem odpise textu stojí ‚v sličném prokvétati mravu‘, Sušil písal: ‚svatém.‘¹³

¹³ HAMRALA, Ref. 4, s. 46. Na konci listu Hamrala poznamenal: „(Tento dopis je připojen na konci motetta Modlitba sv. Cyrilla na sotnách (Pane Bože, slyš mě) bez datování.)“ List je pravdepodobne adresovaný Josefovi Fišarovi, tajomníkovi (starostovi) speváckeho spolku olomouckých bohoslovcov Ohlas.

Z dodatku NB. v liste vidno, ako Bella starostlivo čítal korektúry svojich notových textov. Treba však konštatovať, že v druhom opravenom vydaní Sušilových zobrahaných básní z roku 1862 sa skutočne nachádza slovo „v sličném“,¹⁴ a nie „svatém“, z čoho vyplýva, že Bella musel mať ako textovú predlohu iné, pravdepodobne prvé vydanie básne.

Bella sa intenzívne zaoberal cyrilo-metodskou ideou,¹⁵ ktorá silno rezonovala počas 50. a 60. rokov 19. storočia na Slovensku i v Čechách a vyvrcholila v oslavách 1000. výročia príchodu slovanských vierozvestcov Cyrila-Konštantína a Metoda na Veľkú Moravu. Skladateľ sa do osláv aktívne zapojil aj svojou kompozičnou tvorbou. Okrem nezachovanej kompozície *Cyrilometodiáda* predstavuje mužský zbor *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* op. 15 ďalší doklad Bellovho záujmu o cyrilo-metodskú tradíciu.

Olomouckí bohoslovci oprávnene pripisovali Bellovým dielam vysokú umeleckú a duchovnú hodnotu. V časopise *Dalibor* z 20. júla 1869 sa píše, že redakcia bohosloveckého časopisu *Cyrril a Methoděj* vydala Bellov zbor *Modlitba svätého Cyrilla na sotnách* na vlastné náklady ako prílohu svojho časopisu.¹⁶ Ďalej sa dozvedáme, že táto skladba je „překrásna, vznešená“ a že hoci bola vytlačená v počte približne 500 exemplárov, jej náklad bol v krátkom čase rozobrahaný. Zo správy tiež vyplynulo, že olomoucký bohoslovecký spevokol Ohlas sa chystal na púť na Velehrad v oktáve Nanebovzatia Panny Márie, t. j. 22. augusta 1869, kde predviedol okrem vokálnej omše Heinricha Oberhofferu dva Bellove mužské zbory: ku graduále *To den* a k ofertóriu *Modlitba sv. Cyrila na sotnách*.

Zbor *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* bol vydaný technikou autografie s datovaním 27. mája 1869.¹⁷ Krátko predtým olomouckí bohoslovci vydali aj Bellov mužský zbor *To den* v českom preklade.¹⁸ Tento zbor pôvodne Bella napísal roku 1866 pri príležitosti druhého výročia uvedenia do funkcie veľkoprepošta banskobystrickej kapituly, titulárneho opáta a generálneho vikára Tomáša Červena (Cherven, 1793 – 1876), významného slovenského dejateľa, a publikoval ho u banskobystrického vydavateľa R. Pocka. Text zboru *To den* nebolo ťažké preložiť do češtiny, resp. podložiť českým textom, keďže ide liturgicky o graduále s alelujatickým veršom na biblický text (Ž 118 (117):24, 29). Prevažne homofonicky koncipovaný slávnostný spev pre mužský štvorhlas *To den*, bohato využívajúci opakovania slov i častí textu, má sugestívnu silu výrazu a patril k najčastejšie spievaným Bellovým skladbám pre obsadenie mužského zboru.

Na rozdiel od spomínaných mužských zborov, ktorých datovanie neprináša podstatné problémy, ako kardinálny sa ukazuje problém s datovaním dvoch svetských vokálnych a cappella kompozícií na básne Adolfa Heyduka s názvom *Z „Cigánských melodií“*.¹⁹ Ide o dva kánony pre štyri rovnaké hlasy: *Košilečka bílá* pre mužský štvorhlas a *Mocná jsem zemanka!* pre ženský štvorhlas. Zmienky o tomto diele sú v doteraj-

¹⁴ SUŠIL, Ref. 6, s.127.

¹⁵ K tomu por. LENGOVÁ, Ref. 1, najmä s. 46-47.

¹⁶ E: „Ohlas“ Olomúcký. In: *Dalibor* (Praha), roč. 8, 1869, č. 21 (20. júla), s.164. – Pod autorskou šifrou F. mohol správu napísať Josef Fišara, tajomník spolku Ohlas v Olomouci.

¹⁷ SK-BRnm, MUS L 105.000, partitúra, na konci rotaprintu poznámka: „J. B. Panák autografoval léta Páně 27. 5. 1869.“ OREL (Ján Levoslav Bella, Ref. 3, s. 19, 91) uvádza chybný údaj k datovaniu. Dielo je archivované aj v ďalších inštitúciách. Jeden exemplár s autografnou dedikáciou na titulnom liste Bella venoval aj dr. Ludevítovi Janovi Procházkovi (CZ-Pnm XXX A 3).

¹⁸ CZ-Pnm XXX A 4 – s autografnou dedikáciou L. J. Procházkovi; ďalej CZ-Pnm XIII F 286.

¹⁹ Archivovanie: SK-BRnm MUS L 89.001, 89.002, 89.003.

šej literatúre o Bellovi len skromné. Z hľadiska chronológie sa kánony považujú buď za dielo z banskobystričského a kremnického²⁰ alebo neskorého postsibinského, resp. viedensko-bratislavského obdobia.²¹ Prikláňame sa k druhej alternatíve. Pre túto chronológiu svedčia výsledky komparácie autografných prameňov, vrátane typu notového papiera a duktu písma, ako aj hudobno-štyľové a žánrovo-druhovú kontexty. Závažné argumenty obsahujú aj dva ďalšie pramene z roku 1930: Bellov list a Hořejšova recenzia koncertu. Vďaka nim možno chronológiu vzniku kánonov vymedziť rokmi 1929 – 1930 a považovať ich za diela bratislavskej proveniencie.

Ján Levoslav Bella v liste svojmu synovi Rudolfovi z 18. novembra 1930, v ktorom sa zmieňuje o bratislavskom koncerte 11. novembra 1930 zostavenom zo skladateľových noviniek, okrem iného napísal:

„11. XI. bol v seminári u Dr. Orla večer mojich noviniek; a hoci o 8. hod. po tomto večierku hralo kdesi v inej koncertnej sieni oblúbené pražské kvarteto, priestor seminára sa celkom zaplnil. Hudobníci z Národného divadla výborne hrali moje nové kvarteto ‚Notturmo‘ a zneje pekne. Potom tiež, okrem množstva úprav slovenských piesní pre miešaný sbor, dal Dr. Orel spievať ‚Cigánske kánony‘ pre štyri ženské hlasy, ktoré nielen že celkom dobre znely, ale boli aj dobre prijaté. V jedných novinách tentoraz venovali mojim skladbám, ktoré som složil na Slovensku, väčšiu pozornosť; ale nie je to veľmi obľábnuté, lebo ani moja komorná hudba, ani mužské sbory a piesne nevyšly tlačou a keďže sú pod zámkom v seminári, sú ťažko prístupné.“²²

Slovo „novinka“ by mohlo znamenať aj prvé bratislavské uvedenie diel, preto ako dôležité spresnenie pristupuje konštatovanie Antonína Hořejša v jeho recenzii na koncert uverejnenej v Slovenskom denníku, ktoré našu hypotézu k chronológii kánonov verifikuje:

„Na Bellovom večere boli prevedené ukážky diel z r. 1929 a 1930. Pre každého bolo prekvapením, koľko životnej sily a nezlomnej hudobnosti má staručký Bella stále ešte po ruke [...] Zaujímavé sú nové sborové harmonizácie ľudových piesní, ktoré interpretovalo Akademické spevácke združenie a roztomilý kánon pre ženský kvartet, ktorý spievala pi Lukesová, Helmuthová, Kostrhunová a Kubátová. / K hudobným ukázkam predchádzal preslov prof. Orla. Majster Bella, ktorý bol prítomný, musel si odniesť dojem, že stále sa množia sympatie k jeho osobe a dielu.“²³

²⁰ OREL, Dobroslav: Seznam skladeb Jána Levoslava Belly. In: *Tempo*. Listy Hudební matice, roč. 13, 1933, č. 2, s. 50. Orel uvádza len ženský zbor aj to s chybným názvom *Mocná jsem panenka*! a dáva otáznik k miestu vzniku: Kremnica? Jeho údaj aj s chybným názvom, avšak už bez otáznika, prevzal HUDEC, Konštantín: *Ján Levoslav Bella*. Praha : ČAVU, 1937, s. 107; ďalej (so správnym názvom a uvádzaním oboch zborov) FLEGL, Václav: *Zhudebnění Heydukových sbírek Cigánských melodií*. [Diplomová práce] Praha : Univerzita Karlova, FF ÚHV, 2003, s. 26-27.

²¹ ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 414, bez presného datovania, avšak zo zaradenia v zozname diela vyplýva, že autor dáva vznik do viedensko-bratislavského obdobia; podobne v poznámkach k digitalizovanému fondu J. L. Bellu www.jlbella.sk sa uvádza, že jeho vznik sa viaže k posibinskému obdobiu – por. pramene Ref. 19.

²² BOKESOVÁ, Zdenka: *Návrat J. L. Bellu na Slovensko. Listy k synovi*. Liptovský Sv. Mikuláš : Tranoscius, 1944, s. 78-79. Z listu nie je jasné, či zaznel len druhý kánon *Mocná jsem zemanka!* určený pre ženské obsadenie alebo obidva kánony v predvedení ženského zboru, čiže aj kánon *Košilečka bílá*, napísaný pôvodne pre štyri mužské hlasy.

²³ –ah.– [HOŘEJŠ, Antonín:] Večer noviniek J. L. Bellu. In: *Slovenský denník*, roč. 13, č. 262, 14. 11. 1930, s. 5.

Nesmierne plodný český básnik Adolf Heyduk (1835 – 1923),²⁴ ktorý celý svoj tvorivý život prežil v Písku a ktorého súborné dielo zahrnuje vyše 60 zväzkov, mal silnú afinitu k Slovensku, podporovanú aj slovanofilským zmýšľaním. Na Slovensko prišiel prvýkrát ako 19-ročný roku 1854, keď cez prázdniny navštívil svojho brata Josefa, sladovníka v Malackách, s ktorým potom pochodil celé Slovensko.²⁵ Napokon aj jeho *Cigánské melodie* sú inšpirované jeho prvou návštevou Slovenska a boli publikované ako samostatný oddiel autorovej básnickej prvotiny, zbierky *Básně* (1859). Heydukov blízky vzťah k Slovensku vyjadruje jeho poézia so slovenskými motívmi: okrem *Cigánských melodií* (1859) a *Nových cigánských melodií* (1897) k najznámejším patria *Cimbál a husle* (1876), *Od Tater a Dunaje* (1910) či *Slovensku* (1919). Pritom reagoval aj na politické udalosti, ako ukazuje báseň *Apel k trůnu za vraždy v Černové* (1908), v ktorej odsúdil známu černovskú tragédiu z konca októbra 1907. Medzi slovenskými literátmi a hudobníkmi mal mnohých priateľov. Z hudobníkov najužší kontakt pestoval so senickým advokátom a skladateľom Štefanom Fajnorom (1844 – 1909), ktorý zhudobnil výber z jeho básnickej zbierky *Cimbál a husle*.

Heyduk bol básnickým založením romantik a jeho poézia sa vyznačuje osobitou hudobnosťou verša. Zvláštne postavenie majú básne s rómskymi, dobovým slovníkom povedané cigánskymi motívmi. Z českých komponistov vybrané básne z *Cigánských melodií* zhudobnili Karel Bendl, Vítězslav Novák a iní, ale predovšetkým Antonín Dvořák, ktorý v rovnomennom piesňovom cykle pre spev a klavír op. 55 vytvoril piesne nevšednej melodickéj krásy a vrúcnosti, medzi nimi napríklad pieseň *Když mne stará matka* op. 55,4.

Cigánske motívy v Heydukovej poézii tvoria súčasť európskej tradície a záujmu o túto tému v období romantizmu, ako ukazuje dielo Emanuela Geibela, Alexandra S. Puškina, Nikolausa Lenaua, Karla Hynka Máchu, Jana Nerudu a ďalších.²⁶ Aj u Heyduka postava Cigána v poézii funguje ako médium, ako jeden zo štylistických prostriedkov, prostredníctvom ktorého možno vyjadriť idey nespútanej slobody, úzkeho vzťahu človeka a prírody, kontrastu vonkajšej drsnosti až primitívnosti s bohatstvom vnútorných citov, ale aj biedy, ba až vydedenectva jednej zo sociálnych skupín spoločnosti.

Domnievame sa, že významné postavenie Adolfa Heyduka v česko-slovenských vzťahoch muselo byť Jánovi Levoslavovi Bellovi známe už počas kremnického obdobia. Keď sa v starobe presťahoval zo Sibirie do Viedne, a potom do Bratislavy, s českou kultúrou prichádzal do kontaktu ešte intenzívnejšie ako v mladých rokoch. Nepoznáme však žiadne doklady o vzájomných osobných či písomných stykoch medzi básnikom a skladateľom.

²⁴ K životu a dielu por. dh [HOLUB, Dalibor]: Adolf Heyduk. [Heslo.] In: *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. Zv. 2/I.* Eds. FORST, Vladimír a kolektív. Praha : Academia, 1993, s. 167-171.

²⁵ K vzťahu Heyduka k Slovensku z hudobného hľadiska najviac informácií prináša štúdia BANÁRY, Boris: Štefan Fajnor a Adolf Heyduk. In: *Hudobný archiv* 4, 1981, s. 263-274. Spomína sa tu návšteva Heyduka na augustových slávnostiach v Martine roku 1879 a častejšie návštevy básnika u skladateľa Fajnora v Senici v neskoršom období, hoci ich nemožno doložiť konkrétnejšími údajmi.

²⁶ Por. mč: *Básně*. Adolf Heyduk. 1859. Dostupné na internete: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/prirucky/obsah/SBK/5.pdf>

Naše výskumy k otázke básnického textu ukázali, že texty dvoch Bellom zhudobnených Heydukových básní nepochádzajú z prvého vydania básnickej zbierky *Cigánských melodií* z roku 1859, kde sú zaradené pod poradovým číslom XXXVIII. (textový incipit *Košilečku bílou*) a LXVII. (*Zemanka jsem věru*),²⁷ ale – čo je takmer isté – z antológie českej poézie vydanej roku 1872, v ktorej básne figurujú opäť bez názvu, len pod poradovým číslom, tentoraz pod rímskym číslom III. (textový incipit *Košilečka bílá*) a IV. (textový incipit *Mocná jsem zemanka!*).²⁸ Naša hypotéza sa opiera o dva závažné argumenty: a) spoločný názov oboch kánonov na Bellovom autografe zodpovedá názvu básnického výberu z Heydukovej prvotiny v antológii – *Z „Cigánských melodií“*, b) vzhľadom na textové odchýlky medzi oboma vydaniaми komparácia so zhudobneným textom jednoznačne ukázala, že textovou predlohou Bellovo zhudobnenia bolo vydanie z roku 1872. Okrem toho je tu ešte ďalší, nie nevýznamný argument, podporujúci našu hypotézu. Spomínaná *Anthologie české lyriky* (1872) obsahuje aj báseň Jaroslava Martinca *Kredo*, ktorá sa stala podkladom pre Bellovu orchestrálnu pieseň *Credo* z roku 1927. Kamil Krofta, ktorému skladateľ svoju pieseň pre spev a orchester *Credo* dedikoval, v spomienkovej črte uviedol, že Bella báseň „objevil v Anthologii z české poesie, vydané Májem“.²⁹ Hoci Krofta túto antológiu bližšie nešpecifikoval ani neuviedol bibliografický údaj, iste nie náhodou sa Heydukova aj Martinčova poézia nachádzajú v tom istom knižnom prameni, z ktorého Bella zaiste čerpal poéziu pre svoje diela. (K zhudobneniu Martinčovej básne por. príslušnú stať štúdie.)

XXXVIII. Košilečku bílou, červené mám spodky, vyšívavý šátek, pás a černé botky. [...]	III. Košilečka bílá, červeňoučké spodky, šátek vyšívavý, k tomu černé botky. [...]
Za košilkou bílou, lulku já dostanu; pánem jsem, ej pánem! což schází cigánu? (1859)	Za novou košilkou lulku já dostanu; pánem jsem, ba pánem! což schází cigánu? (1872)

²⁷ Dostupné na internete: <http://texty.citanka.cz/heyduk/cm1-1.html>

²⁸ *Anthologie české lyriky*. Vybral Jaroslav Goll. Praha : Nákladem knihkupectví : Dr. Grégr a Ferd. Dattel, 1872. Adolf Heyduk je tu zastúpený okrem iných básní aj piatimi básňami zo svojej prvotiny pod názvom *Z „Cigánských melodií“* (s. 62-64), z toho na s. 63 – III. (*Košilečka bílá*), na s. 64 – IV. (*Mocná jsem zemanka!*).

²⁹ KROFTA, Kamil: Mé styky s J. L. Bellou. In: *Ján Levoslav Bella*. Sborník prac o jeho živote a diele. Ed. Ivan Ballo. Turčiansky Sv. Martin : KÚS, 1928, s. 12. (Zborník je separátnym výtlačkom prác zo *Slovenských pohľadov*, roč. 44, 1928, č. 11.) Spomínaná *Anthologie české lyriky* (Ref. 28) obsahuje širší výber poézie vyše päťdesiatich českých básnikov, medzi nimi aj reprezentantov výraznej českej literárnej skupiny či generácie, nazývanej májovci, ako napríklad Jan Neruda, Vítězslav Hálek, a napokon aj Adolf Heyduk. Nakoľko editor zbierky, v tom čase mladý literát, neskôr významný český historik Jaroslav Goll patril k priateľom Vítězslava Háleka, mohlo to Kroftovi voľne asociovať myšlienkové spojenie s edíciami Máj.

LXVII.

Zemanka jsem věru,
kam jen noha kročí,
vyhnou se mi lidé,
jakmile mě zočí.

Ukazujou na mne
jako na velmožku,
a přec je můj palác
z hlíny jen a došku. –
(1859)

IV.

Mocná jsem zemanka!
kam jen noha kročí,
vyhnou se mi lidé,
jakmile mne zočí.

Ukazujou na mne,
jako na velmožku, –
a přec je můj palác
z chvoje jen a došku.
(1872)

Z trojstrofovej „*Košilečky*“ zhudobnil Bella iba prvú a tretiu strofu, dvojstrofovú „*Zemanku*“ kompletne. *Košilečka bílá* aj *Mocná jsem zemanka!* majú z verzologického hľadiska rovnakú jednoduchú štruktúru: ide o pravidelné izosylabické šesťslabičné štvorveršové strofy. Z hudobného hľadiska charakterizuje obidve kompozície niekoľko spoločných znakov: zhudobnenie dvoch strof, pomerne jednoduchá melódia ľudovej povahy, symetrická výstavba po dvojtaktiach, melódia prvej strofy ako jednodielna osemtaktová forma $a(\alpha\alpha^{m3}/\alpha\alpha^3)$ $b(\beta\gamma)$, nástupy kontrapunktujúcich hlasov po dvojtaktiach (t. 3., 5., a 7.), celkový rozsah 22 taktov. Aj ich stavebný princíp je rovnaký: ide o jednoduché štvorhlasné priame kánony, ktoré nemajú ambíciu byť komplikovanými dielami svojho druhu, práve naopak, Bellove kánony svojou zdanlivou simplicitou majú slúžiť k potešeniu z umenia polyfonického spevu. Kánony sú, prirodzene, odlišné svojou tvarovosťou, sémantikou textu aj kategóriou výrazu. S tým tiež korešponduje charakteristika tónin: pokiaľ tónina g mol evokuje najmä vážnosť a melanchóliu, tóninu As dur charakterizujú rôzni autori v dvoch zásadne diferencovaných výrazových kategóriách, v Bellovej tvorbe sa s ňou prevažne spája výraz jemnosti, tajomna, snivosti či citovosti.

V mužskom kánone *Košilečka bílá* (g mol, metrum 4/8, bodkovaný rytmus, rozsah undecimy $d - g^1$) prevažuje energický, rázny výraz s istou dávkou melanchólie. V ženskom kánone *Mocná jsem zemanka!* (As dur, metrum 2/4, vyrovnaný rytmus s kvantitatívnou prevahou osminových hodnôt, rozsah dvoch oktáv! $as - as^2$) je to plynulá zvlnená melódia s rozletom, bezstarostného, ale sčasti zádušného rázu. Je známe, že hudba môže v svojej zmyslovej bezprostrednosti povedať oveľa viac, ako dokážu slo-

Notový príklad 2:

a) J. L. Bella: *Košilečka bílá*, 1. hlas, 1. strofa, t. 1 – 8

Mierne, ale ohnivo

Ko - ši - leč - ka bí - lá, čer - ve - ňou - čké spod - ky.
ša - tek vy - ši - va - ný, k to - mu čer - né bot - ky.

b) J. L. Bella: *Mocná jsem zemanka*, 1. hlas, 1. strofa, t. 1 – 8

Allegretto
mf

Moc - ná jsem ze - man - ka! kam jen no - ha kro - či.
vy - hnou se mi lí - dě, jak - mí - le mne zo - či.

vá,³⁰ a nemusí ísť len o plač v hudbe. Aj v Bellovom kánone *Mocná jsem zemanka!* tak vlastne hudba vykresľuje tvrdú realitu výstižnejšie a účinnejšie ako slová: veď palác, o ktorom spieva rómska „zemanka“ v druhej strofe, je vlastne len chatrčou z chvojin, slamy či trstia. Hudobne tento rozpor „kreslí“ melodická línia príkrym kontrastom vysokej a nízkej polohy v rozpätí dvoch oktáv (1. hlas, t. 13 – 16): po počiatocnom kvartovom vzopätí k as^2 nasleduje melodický descendenčný oblúk ($es^2 as^2 g^2 f es^2 \cap g^1 as^1 \cap f^1$), ktorý nakoniec „padá“ až k as ($es^1 c^1 des^1 d^1 es^1 as$). (Por. Notová príloha 2.) Bellove kánony vyniknú skôr v komornejšom obsadení (sólóvé vokálne kvarteto, komorný ansámbl), ale môže ich spievať aj väčší zbor.

Piesne na poéziu Elišky Krásnohorskéj

V piesňovej tvorbe zhudobnil Ján Levoslav Bella nemeckú, českú, maďarskú a slovenskú poéziu.³¹ Na české predlohy vytvoril dve z 37 zachovaných umelých piesni pre spev a klavír. Okrem toho evidujeme stratenú *Píseň Ludmily* napísanú pravdepodobne roku 1872 na verše z drámy *Labyrint Slávy* Jana Erazima Vocela. Keďže Bellu začiatkom 70. rokov 19. storočia zamestnávala myšlienka na veľké oratoriálne dielo, ktoré však napokon nerealizoval, v súčasnosti nie je možné zistiť, či táto stratená pieseň bola zamýšľaná ako súčasť oratória alebo ako samostatná pieseň pre spev a klavír. Dokladom jej existencie sú listy Bellovho pražského priaznivca a podporovateľa, hudobného kritika, redaktora, skladateľa, dirigenta a organizátora hudobného života dr. Ludevíta Jana Procházku (1837 – 1888), ktorý už v jednom zo svojich prvých listov zložil skladateľovi kompliment, že v ňom „žije božská jiskra“.³² V liste z 5. januára 1873 sa Procházka pýta Bellu: „Nehodil by se pro ‚Dalibora‘ Váš

³⁰ EGGBRECHT, Hans Heinrich: *Hudba a krásno*. (=Eseje 3.) (Přeložila Jarmila Gabrielová.) Praha : NLN, 2001, s. 108.

³¹ Nové poznatky k Bellovej piesňovej tvorbe por. v muzikologickej časti súborného vydania Bellových piesní, LENGOVÁ, Jana: I. Ján Levoslav Bella a jeho piesne. In: *Ján Levoslav Bella: Súborné dielo C: I Piesne pre spev a klavír*. Eds. Jana Lengová, Marek Spusta, Peter Zagar. Bratislava : Hudobné centrum, 2007, s. 144-153, ako aj LENGOVÁ, Jana – SPUSTA, Marek: II. Pramene. In: *Tamtiež*, s. 175-187. V našej štúdiu sa opierame o výsledky hudobnohistorického výskumu v uvedenej publikácii.

³² OREL, Ref. 3, s. 122 – nedatovaný list J. L. Procházku asi z augusta 1869.

zpěv ‚Ludmily‘ z Vocelova ‚Labirintu Slávy‘?³³ V liste z 12. januára 1873 už za zaslanú *Píseň Ludmily* ďakuje.³⁴ A po čase v liste z 12. júna 1873 poukazuje na celkovo vydarené dielo, ktoré však v niektorých detailoch navrhuje prepracovať.³⁵ *Labyrint Slávy* (1846) českého básnika, národného buditeľa, kultúrneho historika, archeológa a slovanofila Jana Erazima Vocela (1803 – 1871)³⁶ sa považuje za jeho najlepšie básnické dielo. Zamýšľal ním vytvoriť slovanský pendant ku Goetheho básnickému dramatickému veľdielu *Faust*.

Procházka sa tiež zaslúžil o český preklad dvoch azda najznámejších, pôvodne nemeckých Bellových piesní pre spev a klavír *Was du mir bist* a *Mein Friedhof*, napísaných začiatkom roka 1874 na poéziu Hansa Grasbergera. V češtine *Jak duši mé se krásnou zdáš!* a *Můj hřbitov* ich Procházka promptne publikoval už koncom roka 1874 pod spoločným názvom *Dvě písně* v prílohe č. 9 druhého ročníka pražského hudobného časopisu *Dalibor*, ktorý redigoval. Tieto piesne sa tak stali vôbec prvými publikovanými Bellovými piesňami pre spev a klavír, autor, resp. autori prebásnenia zostali však anonymní. K popularizácii Bellových piesní prispela aj Procházkova manželka, uznávaná sopranistka Marta Procházková, rodená Reisingerová, ktorá ich zaradila do svojho repertoáru. Je pozoruhodné, že práve spomínané dve piesne v českom preklade *Můj hřbitov* a *Jak duši mé se krásnou zdáš* zazneli v podaní Štefana Tisa s klavírnym sprievodom Gustáva Koričánskeho aj na dosiaľ prvom známom koncerte s Bellovou piesňovou tvorbou v 20. storočí na Slovensku, ktorý pod názvom *Večierok slovenskej piesne* usporiadal hudobný odbor Umeleckej besedy slovenskej 24. marca 1922 v Bratislave.³⁷

K vzniku dvoch zachovaných Bellových pôvodných českých piesní pre spev a klavír *Dobrou noc* a *Pěvcům* na poéziu Elišky Krásnohorskej podáva Dobroslav Orel nasledovný výklad: Bella si básne Elišky Krásnohorskej priniesol zo svojho študijného pobytu v Prahe na jeseň 1873, po zhudobnení ich poslal roku 1874 Ludevítovi Procházkovi na posúdenie, jeho pripomienky ku koncepcii nepovažoval síce za opodstatnené, ale napriek tomu piesne v novembri 1923 prepracoval a v revidovanej podobe zazneli na koncerte Československého speváckeho spolku Lumír vo Viedni 8. decem-

³³ OREL, Ref. 3, s. 128.

³⁴ OREL, Ref. 3, s. 129.

³⁵ OREL, Ref. 3, s. 130. „Přikládám Vaši píseň ‚Ludmily‘, která v celku dostihuje výtečně ideu i formu básně – rád bych Vás upozornil však na jednotlivosti, kteréž byste mohl poopraviti. Hlavní motiv jest ryze rázu slovanského, toho se přidržte v celé skladbě a vymýte zejména zakončení fráze [sic!] v taktu 14. – v německých písních příliš již využitkované. / Podobné rozšiřování melodie jako v taktu 23, jest více rázu instrumentálního než vokálního, také nemůžete všeobecnosti zpěváků přisuzovati takový objem hlasu i sílu ve všech polohách stejnou. V celku jest také v písni Vaši vidno, že Vás vedla někdy více melodická fráze absolutní, než deklamace textu a tento živel musí býti přece v každé písni, která chce s nynější moderní literaturou v tomto oboru konkurovati (na příkl. uvádím zejména překrásné a dokonalé ve formě i v idey písně Roberta Franze), momentem rozhodujícím. Nehoršte se nad těmito in camera caritatis pronešenými slovy a ukažte mně, že jste je přijal přátelsky, tím, že mně píseň Ludmily, snad dle Vaší idey poněkud vybroušenou, brzo opět zašlete.“

³⁶ K životu a dielu por. Hš.: Vocel Jan Erazim. [Heslo.] In: *Ottův slovník naučný*. Zv. 26. Praha : J. Otto, 1907, s. 842-846.

³⁷ Program koncertu: SK-BRnm MUS L 448.000.

Československý zpěvácký spolek
» LUMÍR «
 ve Vídni, I. Dracheng. 3
 Člen Pěvecké obce československé
 v Praze a Pěvecké župy vídeňské

Ročník LIV.
 1923

Budme zpěvem na Důnaji,
 jako Lumír v českém kraji!

V sobotu dne 8. prosince 1923
 v malé dvoraně „Koncertního domu“
 I., Lothringerstrasse 20

oslavný večer
 hudebního skladatele
J. L. BELLY
 na paměť jeho 80. narozenin



Začátek o 7. hodině večerní

Československý zpěvácký spolek
» LUMÍR «
 ve Vídni, I. Dracheng. 3
 Člen Pěvecké obce československé
 v Praze a Pěvecké župy vídeňské

Pořad:

- O J. L. Bellovi promluví p. min. dr. Kamil Krofta.
- Ouvertura k opeře „Wieland kovář“
(čtyřruční úprava skladatelova)
Pi. M. Bellová a skladatel
- Smyčcový kvartet C-dur
a) Allegro più moderato, I. tempo
b) Andante
c) Allegro risoluto
d) Grave – Vivace
Pánové: dr. H. Prix, V. Drahozal, dr. B. Nováček, prof. J. Háša
- a) Nitra
b) Letí, letí roj
c) Anička urosená
Slovenské písně lidové pro smíšený sbor v úpravě skladatelově
Smíšený sbor „Lumír“
- a) „Letí, letí roj“
b) „Pri Prešporku“
Variace na klavír
Paní M. Bellová
- a) Jak duši mé se krásnou zdáš
b) Můj hřbitov
Písně
Pan Rich. Chýla
- Dumky („V cizině“) pro housle s prův. píana
Pan dr. H. Prix
- a) Spěte háje (Eliška Krásnohorská)
b) Pěvům
Písně
Slečna Inča Parisová
- a) Orala
b) Mlynárka a húska
c) Do chlieva
Slovenské písně lidové pro smíšený sbor v úpravě skladatelově
Smíšený sbor „Lumír“

Veškerá čísla hudebního pořadu jsou skladbami J. L. Belly

Na pianě doprovází skladatel
 Sbory řídí p. Jaroslav Jindra

Obr. 1a, b: Titulný list bulletinu a program slavnostního koncertu venovaného 80. narozeninám J. L. Bellu 8. decembra 1923 vo Viedni, na ktorom zazneli aj piesne na slová E. Krásnohorskej. (Reprodukcia, SK-BRnm MUS L 449.000.)

bra 1923.³⁸ Bratislavská premiéra oboch piesní *Pěvcům* a *Dobrou noc* sa zrejme uskutočnila v rámci autorského večera z Bellových skladieb, ktorý organizoval Hudobný odbor Umeleckej besedy slovenskej 4. októbra 1927.³⁹ Okrem nich tu ako novinky zazneli aj slovenské piesne *Čarujem ti*, *Ukolébavka*, t. j. jedna z uspávaniek z cyklu *Matka nad kolískou* a *Naše vrátka*. Ivan Ballo piesne charakterizoval ako „jemné piecy čistej, krištáľovo jasnej lyriky, milé práve v svojej prostote“.⁴⁰

Nevieme, či sa Orel vo vyššie uvedenom výklade opieral o osobnú výpoveď skladateľa, avšak korešpondencia s Ludevítom Procházkom, ktorá obsahuje k tejto problematike niekoľko viac-menej všeobecných údajov, neumožňuje verifikáciu Orlovho výkladu, skôr núti uvažovať o inej alternatíve. V nedatovanom liste (evidentne z roku 1874) sa Procházka nadšene zmieňuje o Bellom zaslaných nemeckých piesňach a okrem iného tiež píše: „Pokračujte dále v oboru písňě, v němž hned z počátku dosáhl jste takových úspěchů – avšak zvolte si nyní texty buď slovákcké či české i zasílám Vám tuto látky dosti, z nížto si co nejrychleji vyvolte.“⁴¹ A v ďalších Procházkových listoch možno čítať: „Nezapomeňte na písňě české!“⁴² (21. mája 1874), „Nemáte nových písni? Nenapsal jste dosud ničeho z Hálkových písni nebo ze slovenských?“⁴³ (4. apríla 1875), „Koje se nadějí, [...] že mne překvapíte novými nějakými písňemi,“⁴⁴ (28. decembra 1875), „Nemáte žádných nových písni pro moji ženušku (slovákckých)?“⁴⁵ (nedatovaný list, po 19. marci 1876), „Vaše písňě české Vám co nejdříve zašlu – ženuška moje Vám vřele děkuje za roztomilost Vaší, že jí je chcete věnovat,“⁴⁶ (24. apríla 1880), „Vaše písňě české i německé velice mne i moji ženušku potěšily, nalezl jsem v nich veliký pokrok, větší volnost a samostatnost ideí i gratuluji Vám ze srdce.“⁴⁷ (16. septembra 1880).

Z Procházkových listov teda vyplýva, že Bellovi poslal niekedy v roku 1874 poštovú zásielku s poéziou českých básnikov, medzi ktorými boli aj verše Vítězslava Háľka (1835 – 1874), označovaného za jedného zo zakladateľov modernej českej poézie. Jeho verše ale Bella nezhudobnil. Zásielka mohla obsahovať aj básne mladej, vtedy 26-ročnej nádejnej českej poetky Elišky Krásnohorskej. Bellove české piesne, avšak bez uvedenia ich konkrétneho názvu, Procházka spomína v svojej korešpondencii až roku 1880 a vidí v nich veľký skladateľov pokrok. Odôvodnená je preto tiež hypotéza, že dve piesne na Krásnohorskej poéziu mohol Bella vytvoriť až niekedy medzi rokmi 1876 až 1880. Otázku chronológie dvoch Bellových českých piesní preto treba považovať

³⁸ OREL, Ref. 3, s. 45. V súbornom vydaní piesní J. L. Bellu sa pridržujeme tohto Orlovho názoru na vznik oboch českých piesní. Ich uvedenie v rámci Bellovho autorského koncertu 8. decembra 1923 vo Viedni, usporiadaného spolkom Lumír, možno verifikovať vďaka zachovanému koncertnému programu (SK-BRnm MUS L 449.000).

³⁹ Koncertný program, SK-BRnm MUS L 463.000.

⁴⁰ BALLO, Ivan: Koncert zo skladieb J. L. Bellu. (4. októbra 1927.) In: *Slovenské pohľady*, roč. 43, 1927, č. 10, s. 690. Piesne interpretovali: Mária Kolárová, členka opery Slovenského národného divadla a klavirista Zdeněk Hoblík. V programe koncertu (SK-BRnm MUS L 463.000) sa uvádza iné meno klaviristu – J. Holý.

⁴¹ OREL, Ref. 3, s. 132.

⁴² OREL, Ref. 3, s. 133.

⁴³ OREL, Ref. 3, s. 134.

⁴⁴ OREL, Ref. 3, s. 136.

⁴⁵ OREL, Ref. 3, s. 137.

⁴⁶ OREL, Ref. 3, s. 141.

⁴⁷ OREL, Ref. 3, s. 142.

za otvorenú, nakoľko na potvrdenie tak Orlovho názoru, ako aj nami prezentovanej hypotézy zatiaľ absentujú pramene s jednoznačnými verifikujúcimi údajmi.

Básnickú zbierku *Z máje žití* Elišky Krásnohorskej si teda Bella buď priniesol z pobytu v Prahe (1873), alebo mu ju zaslal Procházka (1874). Zo zbierky zhudobnil dve básne *Dobrou noc* a *Pěvcům*. Prvú zhudobenú verziu piesní dnes nepoznáme. V prameni pod spoločným názvom *Dvě písně* sa zachovala iba ich prepracovaná druhá verzia z roku 1923.⁴⁸

Eliška Krásnohorská (1847 – 1926), vlastným menom Alžběta Pechová,⁴⁹ bola sestrou českého vokálneho pedagóga Jindřicha Pecha (1837 – 1905), ktorého s Procházkom spájali úzke osobné kontakty, aj podobné umelecké názory. Aj preto je viac ako pravdepodobné, že Krásnohorskej poéziu sprostredkoval Bellovi práve Procházka. Krásnohorskej činnosť bola bohatá a mnohostranná, angažovala sa v oblasti literatúry, publicistiky, prekladateľského umenia a ženského vzdelávania. Počínajúc rokom 1875 sa stala aj úspešnou libretistkou opier Bedřicha Smetanu. Bola horlivou českou vlastenkou a podporovala emancipačné hnutie českých žien. Uznáním jej celoživotného diela bolo udelenie titulu *philosophiae doctor h. c.* Karlovej univerzity a riadneho členstva Českej akadémie vied a umění. Z jej básnickej tvorby sa vyzdvihujú najmä dve básnické zbierky z mladosti: prvotina *Z máje žití* (1871)⁵⁰ a výrazovo úderná zbierka *Ze Šumavy* (1873). Prvotina *Z máje žití* púta mladíckym nadšením, prirodzenosťou a bezprostrednosťou výrazu, básne inklinujú k popevkovému a piesňovému typu.

Popevkový charakter Krásnohorskej básní sa viaže na ich pravidelnú štruktúru. Bellom zhudobnené dve básne sa vyznačujú izosylabizmom, v tetrastichu sa pravidelne striedajú osemslabičné a sedemslabičné verše. Tomu zodpovedajúc uprednostnil Bella štruktúrne v oboch prípadoch stroficko-variačnú formu. Pritom lyrika piesne *Dobrou noc* vyznieva impresívnejšie a v zhode s charakteristikou tóniny As dur, ako už bolo spomínané vyššie, je jemná, snivá a tajomná, pieseň *Pěvcům* s ódickým charakterom inklinuje k patetickejšiemu výrazu a voľbou tóniny D dur, s ktorou sa v teoretic-

⁴⁸ SK-BRnm MUS L 39.001. Piesne sú publikované in *Ján Levoslav Bella: Súborné dielo C:I Piesne pre spev a klavír*, Ref. 29, s. 89-91 (*Dobrou noc*), s. 92-94 (*Pěvcům*).

⁴⁹ K životu a dielu por. Krásnohorská Eliška. [Heslo.] In: *Ottův slovník naučný*. Zv. 15. Praha : J. Otto, 1900, s. 81-82; A. N.: Krásnohorská Eliška. [Heslo.] In: *Ottův slovník naučný nové doby. Dodatky k velikému Ottovu slovníku naučnému*. Díl 3, zv. 2. Praha : J. Otto společnost s r. o., 1935, s. 827-828; zp [=PEŠAT, Zdeněk]: Eliška Krásnohorská. [Heslo.] In: *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce*. Zv. 2/II. Eds. FORST, Vladimír a kolektiv. Praha : Academia, 1993, s. 939-944; tiež PEŠAT, Zdeněk: Předmluva. In: *Eliška Krásnohorská: Výbor z díla I*. Básně a libreta. Praha : SNKLHM, 1956, s. 5-19.

⁵⁰ KRÁSNOHORSKÁ, Eliška: *Z máje žití*. Básně. Praha : Nákladem knihkupectví dr. Grégra a Ferd. Dattlu, 1871; s. 34 (*Pěvcům*), s. 43 (*Dobrou noc*). Spomínaná básnická zbierka vyšla za života Krásnohorskej v štyroch vydaniach (1871, 1874, 1885, 1920). Vzácný exemplár prvého vydania so signovaním na titulnom liste: Klema Augustiny m. p. sa zachoval v Slovenskej národnej knižnici v Martine (sign. IE 4122). Je dokladom toho, že zbierka sa už krátko po vydaní dostala aj na Slovensko. Klementína Ruppeltdtová, rodená Augustínyová (1850 – 1926) bola manželkou známeho hudobného skladateľa a zbormajstra Karola Ruppeltdta (1840 – 1909), bola činná literárne a publicisticky a podobne ako Krásnohorská sa tiež angažovala v emancipačnom hnutí slovenských žien.

kých úvahách spája značne konštantný étos, osciluje v rámci kategórií: radostný, svetlý, nádherný či triumfálny charakter hudby.⁵¹

Úzka spätosť poézie a hudby v umelej piesni, typická pre piesne Franza Schuberta, Roberta Schumanna, Franza Liszta a ďalších, je príznačná aj pre piesňovú poetiku Jána Levoslava Bellu. Robert Franz (1815 – 1892), v svojej dobe významný nemecký piesňový tvorca, na margo vzťahu slova a hudby v piesni povedal: „Man muß nicht Musik zu den Gedichten machen, sondern die Musik muß gleichsam aus dem Inhalt des Gedichtes herauswachsen.“⁵² Ani Bella nekomponoval hudbu k básňam, ale takú hudbu, ktorá vyrastá z obsahu poézie. Výsledkom je jedinečná symbióza troch komponentov: básnického textu, vokálneho a inštrumentálneho hlasu. V Bellových piesňach nachádza bohaté uplatnenie hudobná znakovosť či symbolika ako dôsledok skladateľovej hudobno-asociačnej predstavivosti. Tento kompozičný fenomén, typický pre Bellovu vokálno-inštrumentálnu hudbu vôbec, sa spája s ikonizáciou⁵³ básnických obrazov aj slov, keď zdanlivá hudobná ilustrácia či zvukomalba sa stávajú v zmysle polysémie funkcionálnym nositeľom výrazu.

V analýze piesne *Dobrou noc* (textový incipit „Spěte háje“) sa chceme bližšie zamerať na niektoré štrukturálne a sémantické súvislosti vzťahu slova a hudby.

- | | |
|---|--|
| <p>1. Spěte háje, spēte luhy,
ponořte se v blahý sen!
bdí nad vámi hvězdy věrné,
spěte háje, spēte jen!</p> | <p>3. Spěte vlny! ale vlny
ve snu tajně šeptají
a měsíčku zlatý obraz
toužným chvěním houpají.</p> |
| <p>2. Spěte růže! spēte kvítky,
skloňte lístky zrosené,
kolébá vás vánek něžný,
spěte růže ruměné.</p> | <p>4. Spi, mé srdce! ale srdce
smutné, tajně snění má,
kolébajíc vidy krásné
„dobrou noc“ si zastená.</p> <p style="text-align: center;">„Dobrou noc!“</p> |

Báseň pozostáva zo štyroch strof, ktorých hudobným ekvivalentom je stroficko-variačná forma. Hudobný model prvej strofy sa zopakuje s minimálnymi (2. strofa) alebo nápadnejšími variačnými (3. a 4. strofa) zmenami, vyplývajúcimi z obsahového členenia básne (2 + 2 strofy). Sémantické konotáty básne odkazujú na noc ako protiklad dňa, kedy vedomie ustupuje nevedomému sneniu, romantickým túžbam a tajným želaniam. V iluzívnej premene sveta sa má personifikovaná príroda (háje, luh, ruže, kvietky) ponoriť a ukolísať do spánku. V tretej a štvrtej strofe zdanlivo pokračuje princíp invocácie prírody (vln) a človeka (srdce) k spánku, objaví sa však dôležitá od-

⁵¹ AUHAGEN, Ref. 11, s. 403 – „freudig, hell, [...], prächtig, triumphal“. K D dur sa ešte priraduje aj charakteristika krieglerisch („bojovná/výbojná“), čo pre náš prípad ale neplatí.

⁵² PFORDTEN, Hermann v. d.: *Robert Franz*. Leipzig 1923, s. 35, cit. podľa DÜRR, Walther: *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert*. Untersuchungen zur Sprache und Musik. Wilhelmshaven : Florian Noetzel Verlag, ² 2002, s. 92 (1. vyd. 1984).

⁵³ K problematike hudobnej ikonizácie por. FECKER, Adolf: *Sprache und Musik*. Bd. 2. Hamburg : Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1989, najmä s. 201-228.

porovacia konjunkcia: *ale*. Vlny, symbol premenlivosti, ilúzií, nevedomia, *ale* v spánku šeptajú a túžobne hojdajú obraz zlatého mesiaca, čo je opäť ďalší symbol neviditeľného aspektu človeka, iracionality a subjektivity. Pointa básne sa ukáže v štvrtej strofe, keď srdce lyrického hrdinu sa má uložiť k spánku, *ale* ono v smutnom tajnom snení si kolíše krásne predstavy, a preto len zasteňá: „Dobrou noc.“ Bella k tomu dodáva krátky hudobný epilóg: zopakuje v *ppp* „Dobrou noc!“ so záverom na durovej tercii v spevnom hlase. Hudba tak opäť dopovedá, čo bolo v básni len naznačené. Melódia epilógu „Dobrou noc“ je totiž odvodená zo slovenskej ľudovej piesne a pomáha dešifrovať skrytú túžbu („Dobrou noc, má milá, [...] dobre spi, nech sa ti snívajú sladké sny“).

Podobne ako v prvej uspávanke z piesňového cyklu *Matka nad kolískou*, aj v piesni *Dobrou noc* skladateľ zvolil tóninu As dur, teda tóninu, ktorá bola pre neho atribútom jemnosti, snivosti a tajomna. Funkciu kontrastu pridelil dvom krátkym tonálnym vybočeniam do f mol na prvé dva verše 3. a 4. strofy (t. 27 – 30, 39 – 42). Vokálny duktus piesne ($es^1 - as^2$) postavil na malorozsahových intervaloch, resp. intervalových krokoch s prevahou sekúnd a tercií, sčasti aj kvárt a rozochvel ho výrazom lyrickej nehy bez dramatických vzruchov. Ozvlášťujúco – až dvořákovsky – pôsobí striedanie toniky a spodnej medianty $as^1 f^1$ (t. 5 – 6, 17 – 18). Najväčší interval, čistá oktáva, sa vyskytuje trikrát (t. 28/29, 35, 40/41), ale len vo funkcii výškového kontrastu bez dramatického napätia. Na miestach gradácie sa využíva čistá kvinta nahor v súčinnosti s vokálnou melizmatikou (t. 10, 22, 46), výnimkou je tretia strofa s kvartovým krokom nahor bez melizmatiky (t. 34) a následným uvoľnením v tvare klesajúcej čistej oktávy, veľkej sexty nahor a veľkej terciie nadol s hudobnou symbolikou hojdania (t. 35 – 36, „houpají“). Všetko v piesni akoby bolo nabité jemnou kinetickou energiou. S týmto výrazovým spektrom súvisí aj bohaté využívanie hry akordov *arpeggio* v klavírnom parte, rovnako ako zvlnená dynamika v rozpätí od *ppp* do *f*, s prevahou nižšej dynamickej hladiny, vrátane požiadavky na prednes *dolce*. (Por. Notová príloha 3.)

Základný hudobný model zodpovedajúci textu prvej strofy predstavuje dvojdielna forma (t. 1 – 12) s krátkou introdukciou (t. 1). Ak Hans Heinrich Eggebrecht odvodzoval niektoré Schubertove piesne z jediného myšlienkového či invenčného jadra (Erfindungskern),⁵⁴ tak podobný kompozičný princíp či tendenciu k monotematickosti nájdeme aj u niektorých Bellových piesní, vrátane piesne *Dobrou noc*. Hudobnomyšlienkový materiál celej Bellovej piesne možno odvodiť z prvých dvoch taktov klavírneho hlasu, pričom už 2. takt je vlastne derivátom 1. taktu: ide o pohyb v sekundách a terciách, ktorého kostrové tóny vytvárajú interval kvinty, ale aj kvarty. Za dôležitý štrukturálny prvok treba považovať šestnástinovú notu predtaktia, anticipujúcu bodkovaný rytmus. Ten sa uplatní v 2. takte ako súčasť modifikovaného rytmického modelu siciliány v štvorosminovom takte (osminová s bodkou, šestnástinová, štvrtová). Vokálny hlas nastúpi až na 2. dobe (t. 2), anticipovaný vo vrchnom hlase klavíra. Okrem účinku graciózneho zjemnenia nástupu spevu prispieva tento imitačný postup k vnímaniu úzkej prepojenosti medzi vokálnou a inštrumentálnou zložkou.

⁵⁴ EGGBRECHT, Hans Heinrich: *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*. Wilhelmshaven : Florian Noetzel Verlag, ⁴2001, s. 123-150 (1. vyd. 1979).

Notový príklad 3: J. L. Bella: *Dobrou noc*, vokálny part, t. 27 – 30

Spě - te vl - ny! a - le vl - ny ve snu taj - ně šep - ta - ji

Markantné variačné zmeny prvého dielu pôvodného hudobného modelu v 3. a 4. strofe (t. 27 – 30, 39 – 42) pôsobia zdanlivo ako exponovanie nového hudobnomyšlienkového materiálu. Tento dojem vzniká vďaka takým štruktúrnym postupom ako zmena nástupu melódie z 2. na 1. dobu (t. 27, 39), jej transponovanie do molovej tóniny (f mol) a úprava rytmu (izorytmia), čím sa dosiahne prirodzená zhoda s textom a dôležité slovo v texte „ale“ pripadne tak v speve na thesis. Tvar descendenčnej vokálnej melódie (t. 29 – 30, 41 – 42), nový vo vokálnom hlase, je obsiahnutý už v introdukcii piesne.

V apartnej jednoduchosti piesne dominuje sféra diatoniky, podčiarkujúc krehkosť a striedmu podmanivosť výrazu. Vysoko štylizované využitie slovenských, resp. slovenských melodických idiémov prevzatých z obľúbenej rovnomennej slovenskej ľudovej piesne *Dobrá noc* je v štruktúre piesne plne umelecky integrované.

Textové predlohy Václava Poka Poděbradského a Jaroslava Martinca

Študijná cesta do Viedne, Prahy a nemeckých hudobno-kultúrnych centier na jeseň 1873 priniesla zlom do Bellovho kompozičného vývoja. Nové poznatky a zoznámenie sa so súvekými modernými hudobnými prúdmi nebývalou mierou rozšírili skladateľov hudobný horizont. Vo Viedni a nemeckých mestách videl nasledovné opery: Belliniho *Normu*, Rossiniho *Barbiera zo Sevilly*, Weberovho *Čarostrelca*, Wagnerovho *Tannhäusera*, *Lohengrina* a *Majstrov spevákov norimberských* (presnejšie, v Drážďanoch sa zúčastnil generálnej skúšky, kde mal k dispozícii aj partitúru diela).⁵⁵ V Prahe sa nielenže zoznámil s Bedřichom Smetanom, ale uznávaný český operný tvorca ho pozval k sebe domov a po dve popoludnia mu hral na klavíri druhé dejstvo zo svojho *Dalibora* a prvé dejstvo zo slávnostnej opery *Libuše*.⁵⁶ Všetky tieto nové poznatky znamenali pre Bellu substanciálnu skúsenosť, ktorej tvorivým dôsledkom bola zmena orientácie z duchovnej na svetskú hudbu a na také žánrovo-druhové formy ako umelé piesne, symfonická báseň a opera.

Tridsiatnik Bella mal vysoké ambície. Ešte predtým, ako sa napokon rozhodol pre sujet *Kováča Wielanda*, v nemeckom origináli *Wieland der Schmied*, jeho rozhodnutie najprv padlo na dramatickú báseň Václava Poka Poděbradského *Jaroslav a Laura* napísanú v češtine a publikovanú koncom roka 1876 v 6. ročníku literárneho almanachu

⁵⁵ OREL, Ref. 3, s. 32-38, 41.

⁵⁶ OREL, Ref. 3, s. 44.

Nitra,⁵⁷ ktorý redigoval a vydával jeden z najaktívnejších bojovníkov za svojbytnosť slovenčiny, spisovateľ a redaktor, povoláním evanjelický kňaz, Jozef Miloslav Hurban (1817 – 1888). Dôvodom pre výber libreta v češtine mohli byť Bellove kontakty s pražskými hudobnými kruhmi, aj skladateľské úspechy v Prahe, keď okrem piesní a zborov tu roku 1876 úspešne zaznela pôvodná premiéra jeho symfonickej básne *Osud a ideál*. V hre teda mohla byť perspektíva predvedenia zamýšľanej opery, ale rovnako aj neutešená politická situácia na Slovensku po represívnych opatreniach uhorskej vlády: zatvorenie slovenských gymnázií a zrušenie Matice slovenskej. Jedným z východísk z politickej depresie bol opätovný dôraz na česko-slovenskú vzájomnosť, ako to napokon dokumentujú aj dva ročníky, šiesty a siedmy, Hurbanovho literárneho almanachu Nitra, publikované v češtine. Samozrejme, do úvahy pripadá aj patriotický (česko-slovenský) kontext, ktorý sa v Pokovej básni značne zdôrazňuje. Všetky tieto skutočnosti sú zároveň svedectvom Bellovho záujmu o slovenské kultúrne a spoločenské dianie aj počas jeho kremnického pôsobenia.

Český básnik, spisovateľ a prekladateľ Václav Pok Poděbradský (1829 – 1898)⁵⁸ patril k aktívnym podporovateľom česko-slovenskej vzájomnosti a slovanofilských ideí. Na Slovensko sa dostal už ako mladík, keď sa zúčastnil tretej slovenskej dobrovoľníckej výpravy počas revolučných udalostí roku 1849. Tu sa bližšie zoznámil aj so slovenskými literátmi. Potom pôsobil vo Viedni, v Trnave a opäť vo Viedni, od roku 1856 v súvislosti so zakladaním pozemkových kníh precestoval celú uhorskú krajinu, a teda aj Slovensko. Od začiatku 60. rokov žil v Prahe. Česká literárna veda kladie hodnotovo jeho literárne dielo, preklady aj pôvodné práce, na úroveň bežnej dobovej literárnej produkcie.

Ernest Zavarský predpokladá, že Ján Levoslav Bella poznal Václava Poka Poděbradského z Banskej Bystrice, kde sa Pok na čas usadil.⁵⁹ Tento predpoklad nemáme možnosť toho času verifikovať. Zavarský spomína aj Pokov list Bellovi z 9. decembra 1876, v ktorom sa údajne Pok vyjadril, „že obsah básne má vzťah ku Slovensku, a bolo by preto veľmi vhodné, keby hudbu napísal Slovák“.⁶⁰

Pokova veršovaná dráma *Jaroslav a Laura* s vlasteneckou tematikou odzrkadľuje súveku romantickú ideu, typickú pre národné hnutia: ideu znovuzrodenia či vzkriesenia národa. Jej ústredným motívom je láska, ktorá dokáže prekonať aj tie najťažšie bariéry. Ďalšia vrstva ideového konceptu drámy obnažuje slovensko-česko-nemecké kontexty a možnosti ich ďalšieho rozvoja, pričom – aj z hľadiska symboliky – je príznačné, že prvé dejstvo sa odohráva na Slovensku v Tatrách, druhé v Nemecku a tretie v Čechách v Prahe.

⁵⁷ POK PODĚBRADSKÝ, Václav: Jaroslav a Laura. Dramatická báseň ve třech dějích. In: *Nitra*. Dar dcerám a synům Slovenska, Moravy, Čech a Slezska obětovaný. Ed. Miloslav Jos. Lud. Hurban. Roč. 6, Skalica : Josef Škarnicel, 1876, s. 17-65. Bellov operný fragment bol nedávno publikovaný in *Ján Levoslav Bella: Súborné dielo G:II Jaroslav a Laura*. Eds. Jana Lengová, Marek Spusta, Peter Zagar. Bratislava : Hudobné centrum, 2009. Náš text je upravenou verziou textu z uvedenej edície – LENGOVÁ, Jana: I. Bellov operný fragment „Jaroslav a Laura“, in tamtiež, s. 43-47, 56.

⁵⁸ Por. mhs: Václav Pok Poděbradský. [Heslo.] In: *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce*. Zv. 3/II. Eds. OPELÍK, Jiří a kolektív. Praha : Academia, 2000, s. 978-980.

⁵⁹ ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 209.

⁶⁰ ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 209. Absentuje však údaj o archivovaní listu.

Obsah diela je nasledovný: Jaroslav Lipinský, talentovaný syn slovenského gazdu spod Tatier, študuje v Nemecku. Tu sa zaľúbi do dcéry svojho profesora, hrdej Nemky Laury Eichovej, ktorá ho síce miluje aj obdivuje, ale na žiadosť rodičov ho pre jeho slovanský pôvod odmieta. Jaroslav sa po skončení štúdií nevracia domov, ale ako gymnaziálny učiteľ sa usadí v Prahe. Pointa príbehu počíta so šťastným koncom. Laura sa vďaka svojmu bratovi Danielovi, ktorý študuje genealógiu rodu Eichovcov, dozvie, že ich predkovia pochádzajú z polabských Slovanov. Zmení tak svoj názor a nič už nestojí v ceste tomu, aby sa Jaroslav a Laura mohli zosobášiť.

Text obsahuje hodne symboliky, vrátane mien dramatických postáv, pričom slova-nofilskou ideou pripomína filozofiu Jána Kollára. Úvodný výstup Jaroslava je bohatý na romantické konštrukty zo slovanskej minulosti, čo vyjadrujú súvzťažné znakové dvojice, napríklad Svatopluk (Svätopluk) a meč, Karel (český kráľ Karel IV.) a žezlo, Veleslav a pero, Záboj, Lumír a varyto (staroslovanská lýra), matka Sláva a požehnanie, lev a majestátnosť. Celé prvé dejstvo libreta s desiatimi výstupmi je vyhradené slovenským reáliám. Z hľadiska celkového hodnotenia Pokovej veršovanej drámy ako vhodnej opernej predlohy aj z hľadiska jej dramaturgických kvalít treba však konštatovať, že ani jej prevažujúci epický charakter, ani isté prvky schematickosti neboli zárukou kvalitného operného libreta.

Zhudobnenie prvého výstupu Jaroslava z prvého dejstva Bella zaslal na nahliadnutie Ludevítovi Procházkovi, ktorý sa v liste z 1. apríla 1877 vyslovil k libretu značne skepticky:

„S velkým interesem prohlížél jsem první scénu Vašeho ‚Jaroslava‘ – hledáte u mně přátelské rady a tož přijměte ji co takovou: celá práce má více rázu symfonického než dramatického, pracujete hned s počátku plnou parou, co by Vám zbylo pro momenty mnohem náruživější a dramatictější. Příliš komplikovaná orchestrace nutně by musela býti na újmu zřetelnosti slova a docíliti by musela v momentu podobném, jenž je přece více rázu kontemplativního nežli činného, jen pravý opak zamýšleného účinku. Je vidět, že sledujete zcela správný princip zdravé deklamace, jen hleďte, aby zpěvák na jevišti neztrácel nikdy opory a půdy pevné pod nohama i nepište tenory s polohou tak hlubokou, jako na př. v ‚Agitatu‘ – ‚Kde Tvůj Lumír...‘, v hlubší poloze málokterý tenor docílí řádného zvuku – poněkud nemožnou úlohu přisoudil jste také harfě v tak rychlém tempu. Dobře činíte, pakli z počátku přidržíte se uzavřenější formy hudební, v nížto melodickém proudu popřáno jest větší volnosti. Celá tato scéna, jak jste napsal, měla by dle mého náhledu málo scénického účinku, není dosti koncise u výrazu a drobí se na příliš mnoho úryvků či fragmentů. – Hlavní otázka jest však, zdali libreto vůbec jest dramatické a zdali se vskutku hodí pro zpěvohru. / Nemá-li charakterů plasticky vyličených, nemá-li účinného postupu dramatického, interesantního konfliktu a přec také vděčných, krásných lyrických momentů, tak raději je odložte a hleďte si získati jiného.“⁶¹

Bella kritické výhrady akceptoval, v práci ďalej nepokračoval, ale záver partitúry upravil na koncertné predvedenie. Zachovaný autograf Bellovej partitúry *Jaroslav a Laura* pre tenor a orchester neobsahuje síce datovanie,⁶² chronológiu vzniku diela možno však odvodiť z vyššie spomínaných listov Václava Poka Poděbradského a Lu-

⁶¹ OREL, Ref. 3, s. 139-140.

⁶² CZ-Pnm XXX A 1.

deviata Procházku Bellovi, čiže šlo by približne o obdobie od polovice decembra 1876 do začiatku marca 1877.

Jaroslavov monológ ako samostatná kompozícia určená na koncertné predvedenie po umeleckej aj estetickej stránke integrálne zapadá do tvorivého obdobia, v ktorom skladateľ dozrieval a formoval svoj individuálny kompozičný štýl. V diele sú uplatnené podobné hudobnoštýlové postupy ako v autorových umelých piesňach pre spev a klavír na nemecké texty, symfonickej básni *Osud a ideál* a neskôr aj v opere *Kováč Wieland*.

Jaroslavov výstup pre tenor a veľký orchester Bella poňal ako hymnus na rodnú zem, ako „nadšené oslovenie takmer personifikovanej zeme“,⁶³ v ktorom výrazovo dominuje romantická exaltovanosť, emocionalita a monumentalizácia. Z iného názoru, že je to skôr „symfónia so spievaným textom“,⁶⁴ možno zasa správne usudzovať na symfonický charakter kompozície.

Z verzologického hľadiska predstavuje Jaroslavov monológ 43-veršový heterosylabický rad, v ktorom alternujú v rôznych kombináciách sedem- až jedenásťslabičné verše. Obsahovo ho možno členiť na štyri nasledovné oddiely: 1. apoteóza rodnej krajiny a slnka (verše 1 – 10), 2. nárek nad súčasným biednym stavom národa (verše 11 – 21), 3. reminiscencia na slávu vznešených predkov (verše 22 – 31) a 4. vízia budúcnosti a vzkriesenia národného života (verše 32 – 43). Toto členenie vytvára zároveň štyri hudobné situácie, ktoré určujú základný formový pôdorys diela. Ten pozostáva z orchesterálnej introdukcie (t. 1 – 16) a štyroch sčasti kontrastných a sčasti komplementárnych vokálno-orchesterálnych dielov (t. 16 – 45, 45 – 87, 87 – 106, 106 – 148). Text určuje tiež výber hudobno-výrazových prostriedkov a ďalšie členenie vo vnútri jednotlivých dielov. Tektonika kompozície je aj napriek bohatým kontrastom kompaktná a ak odhliadneme od kontextu pôvodného scénického zámeru, tak obe médiá, vokálne aj orchesterálne, vytvárajú výrazovo mimoriadne účinný celok. (Por. Notová príloha 4.)

Melodika sólového vokálneho partu, s hlasovým diapazónom tenoru $d - b^1$, má deklamačno-ariózný charakter. Markantným a typicky bellovským znakom orchesterálneho partu je imitačno-kontrapunktická sadzba. K ďalším markantným znakom vo vokálnom aj orchesterálnom médiu patrí exponovanie malej sekundy, prípadne aj v tvare charakteristického chromatického motívu. Práve využitím chromatiky Bella dosahuje sémanticky bohaté tieňovanie výrazu, ktoré v závislosti od kontextu možno vyjadriť pojmami ako smútok, bolesť či žiaľ, ale aj prosba, túžba, majestátnosť či slávnosť. Východiskom tonálno-harmonickej makroštruktúry diela je základná tónina D dur, ktorá sa strieda s e mol, avšak tonálny plán obohacuje celá škála chromatických postupov a modulácií. Podľa étosu tónin, základná tónina D dur dodáva dielu radostný, triumfálny či majestátny ráz.⁶⁵

Orchester pozostáva z dvojito obsadených drevených nástrojov, anglického rohu, basového klarinetu, štyroch lesných rohov, troch trúbok, troch pozáun a heligónu (tuby), dvoch tympanov, harfy a sláčikových nástrojov. Časté striedanie nástrojových kombinácií vedie k vytváraniu neustále sa meniacich zvukovo-farebných pásiem a k špecifickej farebnosti inštrumentácie. Treba ešte dodať, že Bella v svojej kompozícii hudobne negoval regionálny, etnograficko-žánrový realizmus literárnej predlohy.

⁶³ ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 210.

⁶⁴ OREL, Ref. 3, s. 69.

⁶⁵ AUHAGEN, Ref. 11, s. 403, 409, por. tiež pozn. 49.

Bellova kompozícia sa ešte roku 1924 považovala za stratenú.⁶⁶ O rok neskôr (1925) však jej autografnú partitúru objavil pri katalogizácii knižnice hudobného odboru Uměleckej besedy v Prahe archivár knižnice Jaroslav Patera.⁶⁷ Pôvodná premiéra diela sa uskutočnila 28. februára 1930 na koncerte usporiadanom pri príležitosti 10. výročia založenia Slovenského národného divadla. Dirigoval Bellov priaznivec, šéf opery a riaditeľ SND Oskar Nedbal, sólový part spieval tenorista dr. Janko Blaho, významný propagátor Bellovej vokálnej tvorby. Dojmy z naštudovania diela skladateľ priblížil svojmu synovi Rudolfovi v liste z 27. februára 1930 takto:

„Dnes ráno zúčastnili sme sa na orchestrálnej skúške na veľký koncert nášho Národného divadla [...]. Na tomto koncerte prednesú tiež moju tenorovú partiu z českej opery, ktorú som na radu z Prahy nedokomponoval; totiž libreto sa im nevidelo dosť dramatickým. Už som na toto dielo dávno zabudol, a teraz objavil ho v Prahe Dr. Orel.⁶⁸ Nedbal sa doň zalúbil a po veľmi svedomitom štúdiu zaradil ho na program spomenutého koncertu. Nádherný je vlastenecký text a ja som prekvapený a zároveň sa z toho teším, ako sa mi ho podarilo zhudobniť; inštrumentačne je táto tenorová úloha rovnako pôsobivá ako neskoršia opera, ktorú som komponoval až o desať rokov.“⁶⁹

Ohlasy po premiérovom uvedení diela boli diferencované. Okrem pozitívneho prijatia⁷⁰ sa tiež poukazovalo na skutočnosť, že ide o skladateľovu prácu z mladíckych rokov a so zrejším Smetanovým vplyvom,⁷¹ prípadne o historický dokument skladateľovho kompozičného vývoja.⁷² Bellov operný fragment *Jaroslav a Laura* odzrkadľuje dobu, keď sa umelecké uchopenie patriotickej idey chápalo ako najvyššia umelcová cnosť. Hudobná imaginácia skladateľa aj celková hudobno-dramatická koncepcia dodali dielu okrem tohto fundamentálneho rysu aj univerzálnejšie hudobno-estetické hodnoty, čím sa obohatilo o aspekt nadčasovej platnosti.

Druhé Bellovo vokálno-orchestrálne dielo na český text vzniklo s odstupom polstoročia: na konci autografnej partitúry orchestrálnej piesne *Credo* pre basbarytón a orchester je uvedený dátum dokončenia „I. III. 1927.“⁷³ Bella vyhotovil aj klavírny výťah diela pre basbarytón, klavír, harmónium a harfu,⁷⁴ avšak práve toto obsadenie prezrádza, že autorovi šlo skôr o alternatívny interpretačný variant diela pre komorné obsadenie ako o študijný notový materiál typu klavírneho výťahu. Dielo vzniklo na

⁶⁶ OREL, Ref. 3, s. 101 (zoznam diela).

⁶⁷ PATERA, Jar. Dr.: Zpráva archiváře knihovny Hudebního odboru Umělecké Besedy za rok 1925. In: *Listy Hudební Matice*, roč. 5, 1925/1926, č. 6 (25. 3. 1926), s. 248.

⁶⁸ D. Orel zrejme Bellovi sprostredkoval informáciu o nájdení diela, a tým ho Bella chybné považoval za skutočného objaviteľa spomínaného rukopisu.

BOKESOVÁ, Ref. 22, s. 71.

⁶⁹ BOKESOVÁ, Ref. 22, s. 71.

⁷⁰ do [=OREL, Dobroslav] : Jubilejní koncert divadla v Bratislavě. In: *Lidové noviny*, roč. 38, č. 114, 4. 3. 1930 (ráno), s. 7;

df.: Oslavy desaťročia S.N.D. In: *Národní denník*, roč. 9, č. 55, 7. 3. 1930, s. 3.

⁷² -ah-: Z bratislavských koncertov. In: *Slovenský denník*, roč. 13, č. 67, 21. 3. 1930, s. 3.

⁷³ Archivovanie: SK-BRnm MUS L 731.001, titulný list: Credo / básnil Jaroslav Martinec, / složil / Ján Levoslav Bella. / Partitura. / Vysoký basový hlas solo / s orchestrovým sprievodom.

⁷⁴ Archivovanie: SK-BRnm MUS L 731.002, titulný list: Credo. / Básnil / Jaroslav Martinec. / Složil / pre (vyšší) basový hlas / so sprievodom orchestra / Ján Levoslav Bella. / Výťah pre klavír. / (V klav. výťahu sprevádza na jednom / mieste Harmonium, na druhom harfa; / v oboch pádoch smie sa klavírom sprevádzať / jedine v nedostatku uvedených nástrojov.)

<u>OBEČNÍ DŮM</u>	<u>SMETANOVA SÍŇ</u>
Ročník XXVIII.	Saisona 1929/30
V neděli dne 9. března 1930 o 4. hod.	
KONCERT SLOVENSKÉ HUDBY	
P O Ř A D :	
JÁN LEVOSLAV BELLA : Tři předehry ku zpěvohře „Kováč Wieland“.	
„Credo“ pro nižší hlas s průvodem orchestru.	
MIKULÁŠ MOYZES : Scherzo pro velký orchestr.	
Přestávka.	
ALEXANDER MOYZES : Symfonie D-dur.	
a) Allegro energico. Andantino semplice. Allegro scherzando. Allegro maestoso. Andante semplice. Maestoso.	
b) Adagio.	
c) Scherzo (Vívnce scherzando). Trio quasi intermezzo (Tempo di mennetto).	
d) Finale (Alegro molto con fuoco).	
Řídí: chef V. TALICH.	
Solista J. KONSTANTIN, člen opery Nár. divadla v Praze*	
* S lask. svolením ředitelství Nár. divadla v Praze	

Obr. 2: Program Koncertu slovenskej hudby 9. marca 1930 v Prahe, na ktorom Česká filharmónia pod vedením V. Talicha uviedla z Bellovej tvorby predohru k opere *Kováč Wieland* a orchestrálnu pieseň *Credo*. (Reprodukcia, SK-BRnm MUS L 478.000.)

text českého básnika Jaroslava Martinca (1842 – 1924), vlastným menom Josef Martin,⁷⁵ ktorý sa poézii venoval iba v mladosti, avšak jeho básnická tvorba zahŕňa širšie spektrum tém, medzi nimi aj humoristické, sociálne a filozoficko-duchovné reflexie. Ako sme spomenuli vyššie, je viac ako pravdepodobné, že básnický text k orchestrálnej piesni *Credo* čerpal Bella z antológie českej poézie, publikovanej roku 1872,⁷⁶ nakoľko medzi publikovanou a zhudobnenou poéziou panuje textová zhoda. Jedinou výnimkou je ortografia názvu, zatiaľ čo Martinec používa moderný pravopis slova *Kredo*, Bella jeho latinskú podobu *Credo*. Slovo *Credo* skladateľ navyše sémanticky povýšil tým, že ho okrem názvu zároveň začlenil aj do zhudobneného textu ako úvodnú imperatívnu exklamáciu: *Credo!*

V porovnaní s operným fragmentom *Jaroslav a Laura* skladateľ vytvoril pieseň pre spev a orchester *Credo* v celkom inej životnej, časovej a skúsenostnej konštelácii, už v svojej starobe, keď sa po dlhom pôsobení v Sibíri presťahoval roku 1921 do Viedne a tu udržiaval úzke kontakty s poprednými slovenskými a českými kultúrnymi činiteľmi. Dielo venoval Kamilovi Kroftovi (1876 – 1945), českému historikovi, politikovi a diplomatovi, ktorý bol v rokoch 1921 – 1925 československým veľvyslancom vo Viedni, v rokoch 1927 – 1935 zástupcom ministra zahraničných vecí a následne v rokoch 1936 – 1938 ministrom zahraničných vecí medzivojnového Československa.⁷⁷ Na autorskom koncerte pri príležitosti osláv 80. výročia narodenia skladateľa, ktorý organizoval Československý spevácky spolok Lumír vo Viedni 8. decembra 1923, Kamil Krofta dokonca predniesol úvodnú prednášku,⁷⁸ ktorej text krátko na to vyšiel pod názvom *Ján Levoslav Bella. Přednáška pronesená k jeho 80. narozeninám ve Vídni* (Praha 1924). Spolu s monografiou Dobroslava Orla *Ján Levoslav Bella. K 80. narozeninám seniora slovenské hudby* (Bratislava 1924) predstavujú vôbec prvé dve publikácie biografického charakteru o slovenskom nestorovi hudby Jánovi Levoslavovi Bellovi.

O svojom zámere venovať orchestrálnu pieseň *Credo* Kamilovi Kroftovi sa Bella zmienil v liste Dobroslavovi Orlovi:

„Skladba, ktorú som dohotovil, je ‚Credo‘, ktoré básnik Jaroslav Martinec v štyroch slokách vyslovil. Čo vyznáva o bohu, je i moje dávne vyznanie a básneň táto už dlho zamestnávala môjho ducha, kým doznela k tak ráznej a bez pochyby zaujímavej výslove, že som sa hotovej skladbe nielen úprimne zaradoval, lež i odhodlal venovaním tejto skladby pánu Kroftovi vďak preukázať za jeho láskavú zaujatosť za môj osud, a za jeho neoceniteľné dobrodenia.“⁷⁹

⁷⁵ Martin Josef. [Heslo.] In: *Ottův slovník naučný*. Zv. 16. Praha : J. Otto, 1900, s. 916, tiež Martin Josef. [Heslo.] In: *Ottův slovník naučný nové doby. Dodatky k velikému Ottovu slovníku naučnému*. Díl 4, zv. 1. Praha : „Novina“, Tiskařské a vydavatelské podniky spol. s r. o., 1936, s. 74.

⁷⁶ MARTINEC, Jaroslav: *Credo*. In: *Anthologie české lyriky*, Ref. 28, s. 153; por. tiež Ref. 29. Je dost možné, že aj túto publikáciu zaslal Bellovi Ludevít Jan Procházka ešte v zásielke kníh z roku 1874.

⁷⁷ Životopis a pôsobenie Kamila Kroftu podľa internetového zdroja: http://www.vlada.cz/cz/clenove-vlady/historie-minulych-vlad/prehled-vlad-cr/1918-1938-csr/milan-hodza-3/*kopie-1-prof-phdr--kamil-krofta-74642/

⁷⁸ Program koncertu, SK-BRnm MUS L 449.000.

⁷⁹ OREL, Dobroslav: *Ján Levoslav Bella. (K 90. narozeninám)*. In: *Tempo*, Listy Hudební matice, roč. 13, 1933, č. 1, s. 13, pozn. 4, list J. L. Bellu D. Orlovi zo dňa 14. marca 1927, publikovaný je len citovaný výňatok.

Autentické svedectvo Kamila Kroftu zasa z druhého pólu objasňuje vzťah Bella-Krofta, ale aj sémantiku básnického textu k orchestrálnej piesni *Credo*:

„[...] S Bellou jsem se pak až do konce svého působení ve Vídni vídal dosti často. Chodíval k nám na vyslanectví, když jsme tam provozovali českou hudbu a se zbožným pohnutím naslouchával skladbám našich skladatelů. [...] / Mým odchodem z Vídne do Berlína přestaly mé osobní styky s Bellou. Ale letos na jaře [t. j. 1927 – pozn. J. L.] překvapil mne svou návštěvou v Praze. Přijel sem na pěvecký festival, kde byla s velikým úspěchem provedena jeho ‚Svadba Jánošíkova‘. Znova jsem měl příležitost podívat se tělesně zdatnosti a duševní svěžesti staříčkého mistra. [...] Děkoval mi svým prostým a milým způsobem znova za vše, co prý jsem pro něho učinil. Jeho díky, jakkoli mne blažily, uváděly mne do rozpaků, protože to, čím jsem snad poněkud přispěl k vyjasnění Bellova stáří, pokládal jsem za svou samozřejmost a radostnou povinnost a byl jsem za to bohatě odměněn přátelstvem vzácného umělce a člověka. [...] / Několik dní po svých 85. narozeninách poslal mi ohlášenou skladbu. Je to píseň na slova Martincovy básně *Credo* pro vysoký basový hlas s průvodem orchestru. [...] Báseň, jejíž slova nadchla Bellu k této skladbě, vyjadřuje myšlenku, že Bůh není nelítostný soudce a mstítel lidských provinění, nýbrž láska svatá nekonečná, která světy tvoří a spojuje. Jeho dech vane vesmírem, takže ‚věčný souzvuk světi jeho díla, v každém kvítku proudí tvůrčí síla, v každém srdci božská jiskra plane.‘⁸⁰

Reflexívna lyrika Martincovej básne *Credo* predstavuje filozofickú tematizáciu Boha a jeho substanciálneho atribútu – lásky. Nemožno sa azda ani čudovať, že hlboko veriaci, ale nie dogmatický kresťan Bella, ktorý ako skladateľ komponoval latinskú rímskokatolícku liturgickú hudbu aj nemecké protestantské duchovné kantáty, siahol v posledných rokoch svojho života po takomto sugestívnom spirituálnom poetickom texte.

Zo žánrovo-druhového hľadiska skladateľ svoje jednočasťové dielo pre sólový hlas a orchester bližšie nešpecifikoval. Ernest Zavorský ho v žánrovo-druhovej nomenklatúre zoznamu Bellovo diela zaradil medzi svetské kantáty.⁸¹ Túto zaužívanú klasifikáciu však treba prehodnotiť, nakoľko Bellova kompozícia spĺňa tie kritériá, ktoré ju plným právom začleňujú do hudobného kontextu orchestrálnej piesne, resp. umelej piesne so sprievodom orchestra. Toto prehodnotenie získava na váhe aj z toho dôvodu, že orchestrálna pieseň sa ako hudobný druh etablovala v poslednej tretine 19. storočia, keď v rokoch 1870/1880 – 1920 došlo k jej značnému rozmachu, a k jej tvorcom patrili takí autori ako Gustav Mahler či Richard Strauss.⁸²

⁸⁰ KROFTA, Ref. 29, s. 12-13.

⁸¹ ZAVARSKÝ, Ref. 2, s. 370.

⁸² K problematike orchestrálnej piesne a jej vývoja por. DANUSER, Hermann: Kapitel VII: Die Moderne (1880 – 1920). A. Musikalische Lyrik in der Moderne. In Ed. TENŽE: *Musikalische Lyrik. Teil 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven.* (=Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 8,2. Ed. Siegfried Mauser.) Laaber : Laaber-Verlag GmbH, 2004, s. 139-148, 168-181. Autor tu terminologicky rozlišuje medzi Orchesterlied (orchestrálna pieseň, t. j. pieseň pre spev a orchester pôvodne komponovaná pre spev a klavír) a Orchestergesang (orchestrálny spev, t. j. pôvodná kompozícia piesne pre spev a orchester), v slovenčine tieto terminologické nuansy nie je dosť dobre možné uplatniť. Ladislav BURLAS (*Formy a druhy hudobného umenia*. Žilina : Žilinská univerzita v Žiline/EDIS – vydavateľstvo ŽU, 2006, s. 220) k vývoju piesne a jej druhovej diferenciacii poznamenáva: „Umelá pieseň 19. a 20. storočia je skladba pre sólový hlas s klavírnym sprievodom (neskôr aj s orchestrálnym sprievodom).“

Bellova lyricko-dramatická kompozícia *Credo* je bohatá na kontrastne tieňované výrazové plochy počínajúc exaltovanou dramatickosťou, cez meditatívny pátos až po oslavnosť. V zhode s charakterom poézie zhudobnenie rešpektuje ostrý sémantický kontrast medzi ideou odmietajúcou negatívne vymedzenie Boha ako trestajúceho pomstiteľa („To není Bůh“, 1. a 2. strofa) a ideou Boha ako lásky a tvorivej podstaty človeka i celého vesmíru (3. a 4. strofa). Ide o prekomponovanú formu, ktorú však na základe podobností a kontrastu použitých hudobnokompozičných a hudobnosťových prostriedkov možno chápať ako veľkú dvojdielnu alebo veľkú trojdielnu formu. Ak by sme stavbu diela určovali výlučne len na základe proporčnosti tektoniky, tak by šlo o veľkú dvojdielnu formu s introdukciou a krátkou kódom (i A A₁ | B C k). Dôležité je však vziať do úvahy aj sémantický a výrazový aspekt, keďže v Bellových vokálno-inštrumentálnych dielach zhudobnený text, forma a štylistické prostriedky vzájomne úzko súvisia. Z hľadiska komplexného prístupu, a teda so zohľadnením ideovo-myšlienkového, motivicko-tematického a výrazového kontrastu, ako aj charakteru harmonického procesu, sa potom tektonika diela javí ako veľká trojdielna forma s introdukciou a kódom: i A (A mv A₁) mv B mv C k. V tomto členení sa neguje pôvodná štvorstrofová básnická štruktúra a do popredia sa vysúva sémantický obsah diela.⁸³

Notový príklad 4: J. L. Bella: *Credo*, vokálna melódia v jednotlivých dieloch skladby

a) „Credo! To není bůh“, exklamácia a expresívno-deklamačná melódia konvexného typu (diel A, t. 10 – 17)

[Appassionato]

Cre - - - do! To ne - ní bůh. jenž zá - dá za - tra -

ce - ni a sla - bě si - ly pro - tiv - ní - ků dr - tí.

b) „Bůh jest láska“, chorálová melódia (diel B, t. 50 – 57)

[Lento religioso]

Bůh jest lás - ka. ktc - rá svě - ty tvo - ři

a je vi - že si - lou ne - hy - nou - cí.

⁸³ V tomto kontexte je zaujímavý strojopisný odpis textu Martincovej básne s názvom *Credo*, ktorý sa zachoval v Osobnom fonde Jána Levoslava Bellu v Hudobnom múzeu Slovenského národného múzea v Bratislave (SK-BRnm MUS L 716.000). V odpise sa nerešpektuje strofická ani veršová štruktúra básne, ale štvorstrofová báseň je odpísaná ako trojstrofová, pričom prvé dve strofy sú spojené do jednej a dvojice veršov spájané do jedného riadku. Takto upravený odpis mohol však byť pomôckou na pochopenie sémantických súvislostí básnického textu.

c) „Veřím v boha! Srdce rychlej bije“, exklamácia a expresívno-deklamačná melódia konkávno-konvexného typu (diel C, t. 74 – 81)

The musical score is written in bass clef, C major, and 3/4 time. It consists of two sections: 'Grave' and 'Andante'. The lyrics are: 'Vě - řím v bo - - - ha! Srd - ce rých - lej bi - je, je - ho dech kdy vše - ho - mí - rem va - ne.'

Po orchestrálnej introdukcii v C dur, anticipujúcej motivicko-tematické segmenty využívané v orchestrálnom médiu kompozície, a premostujúcej vstupnej vokálnej exklamácii „Credo!“ (t. 8 – 9) nastúpi vokálno-inštrumentálny diel A v rovnomennej molovej tónine c mol. Bella v tomto diele využil princíp stroficko-variačnej formy (1. a 2. strofa – A A₁). Tempovo-výrazové označenie *Appassionato* sa prejavuje vo vášnivej dikcii vokálneho partu s expresívno-deklamačnou melódiou konvexného typu, v ktorej sa striedajú veľké intervalové kroky (kvarty až septimy) so sekundovým a terciovým, najmä descendenčným pohybom. Veľmi účinne – ako otázka či pochybnosť – pôsobí vo vokálnej deklamácií maloseptimový skok nahor (t. 17 – „drtí“, sémantický kontext: „To není bůh, jenž žádá zatracení / a slabé síly protivníků drtí.“; t. 36 – „ruší“, sémantický kontext: „To není bůh, jenž svatý zákon lásky / zákon věčný věčnou pomstou ruší.“).

Kontrastný diel B (*Lento religioso*; 3. strofa – „Bůh jest láska, která světy tvoří“) je postavený na viacdielnej vokálnej melódii typu protestantského chorálu. Jeho autentickosť aj archaickosť, ako je to zrejme z modulačného priebehu harmonického procesu, podčiarkuje Bella využitím iónskeho tónového radu in C. Majestátna jasnosť a pevného charakteru umocňuje vokálny bichronický rytmus, striedanie polových a štvrtových rytmických hodnôt sa poruší iba v záverečných dvoch taktov dielu (t. 68 – 69). S evanjelickou duchovnou piesňou, resp. s protestantským chorálom začal Bella tvorivo pracovať v sibinskom období a jeho využitie je prítomné vo viacerých kantátových, motetových aj organových dielach sibinskej proveniencie. Nie je bez záujmavosti, že melódie chorálového typu sa vyskytnú aj v Bellových svetských dielach posibinského obdobia, a síce sémanticky v zmysle hudobného vyjadrenia modlitby, duchovnej meditácie či prosby. Okrem orchestrálnej piesne *Credo* skladateľ využil typ chorálovej melodiky napríklad aj v tretej piesni *Spiže mi, Janičko* z piesňového cyklu *Matka nad kolískou*.

Nástup tretieho dielu C (*Moderato*, C dur, 3/4 metrum; 4. strofa – „Veřím v boha! Srdce rychlej bije“) pripravuje medzivetná hudba, ktorá má evidentne sceľovaciú úlohu a je motivicko-tematicky prevzatá z orchestrálnej introdukcie. Podobne ako na začiatku aj záverečný diel skladby otvára vokálna exklamácia, tentoraz v češtine: Veřím v boha! (t. 74 – 76). Radostný a jasný ráz vokálnej melódie podčiarkuje jej spočiatku konkávno-konvexná, v závere jednoznačne konvexná melodická línia hybného charakteru, jej voľná deklamačno-expresívna stavba vychádza zo sémantiky textu. Rovna-

ko ako v motete *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* aj v *Crede* skladateľ zmenil v poslednom diele kompozície metrum na trojdobé v zmysle podčiarknutia kategórie slávnostnosti, ktorá tomuto dielu dominuje, čo podporujú aj krátke modulačné vybočenia. Technicko-výrazové interpretačné nároky na vokálny part sú značné: nejde len o samotný rozsah kvartdecimy ($A - g^1$), ale aj o potrebu vystihnúť bohatú škálu výrazových nuansí na kontrasty bohatej hudby. Týmto nárokom nebolo ľahké urobiť zadosť, na čo poukazujú varianty v melódii, zapísané na niektorých miestach ceruzkou do notového textu klavírneho výťahu.

Orchester tvoria dvojito obsadené drevené a plechové dychové nástroje (flauty, ho-boje, klarinety, fagoty, lesné rohy, trúbky) s výnimkou trojice pozáun, ďalej sláčikové nástroje, harfa a tympany, čo umožňuje skladateľovi dosiahnuť bohatú farebnú zvukovú paletu, ale vyhnúť sa zároveň tomu, aby celkový zvukový prúd pôsobil nadmerne dramatickým či robustným dojmom. Orchesterálne médium sa v *Crede* vyznačuje typickou bellovsťou imitačno-kontrapunktickou sadzbou a bohato tieňovanou zvukovosťou, zároveň podporuje dramatickosť okrajových dielov skladby a majestátnu veľbu stredného dielu. Celkovo možno konštatovať, že z hľadiska uplatnenia hudobnoštyľových a hudobnovýrazových prostriedkov Bella stojí na pozíciách novoromantizmu zachovávajúc svoj personálny kompozičný štýl, tak ako ho reprezentujú jeho ťažiskové vokálno-orchesterálne diela, vrátane operného fragmentu *Jaroslav a Laura*. Podobne ako u ostatných analyzovaných diel, na pozoruhodné súvislosti poukazuje voľba tóniny C dur – c mol. Tónina C dur má centrálnu postavenie v systéme tónin a jej inštrumentálny zvuk znamená nádheru či svetlo, ale zároveň so zreteľom na to, že je bez predznamenanania, aj jednoduchosť a čistotu, možno teda podľa Wolfganga Auhagena hovoriť o dvoch typoch atribútov: „1. ruhig, festlich, machtvoll; 2. einfach, rein, Tonart des Lichtes“.⁸⁴ Atribúty tóniny c mol sú v 19. storočí nejednotné, najčastejšie sa spomínajú charakteristiky: „Nacht, Naturgewalten, Todesgedanken, unheimliche, dämonische Tonart“⁸⁵ k čomu možno dodať aj atribúty ako dramatická či bojová/energetická tónina.

Pôvodná premiéra orchesterálnej piesne *Credo* sa uskutočnila v Bratislave 14. novembra 1928.⁸⁶ Dielo zaznelo v rámci bratislavských koncertov ešte 8. marca 1930⁸⁷ a 15. decembra 1933.⁸⁸ Rukopisný záznam o pražskej premiére sa zachoval na predsádke obalu odpisu partitúry *Creda*, keď ho 9. marca 1930 na slovenskom koncerte uviedla Česká filharmónia so sólistom Janom Konstantinom a pod vedením Václava Talicha.⁸⁹

⁸⁴ AUHAGEN, Ref. 11, s. 406, étos „tónina svetla“ počínajúc Gluckom, por. tiež s. 410, 411.

⁸⁵ AUHAGEN, Ref. 11, s. 406, tiež 474, 475.

⁸⁶ Program koncertu: SK-BRnm MUS L 471.000.

⁸⁷ Program koncertu: SK-BRnm MUS L 479.000.

⁸⁸ Program koncertu: SK-BRnm MUS L 749.000.

⁸⁹ SK-BRnm MUS L 731.003. „Orchesterálny materiál Bellovho ‚Creda‘ bol so svolením riaditeľstva hud.-ved. seminára rozpísaný na náklad Matice Slovenskej. Z tohoto materiálu bolo ‚Credo‘ prvý raz predvedené na slovenskom koncerte České Filharmonie dňa 9. marca 1930. Sólový part spieval Jan Konstantin. Dirigoval Václav Talich.“

Závěrečné zhrnutie. Na českú poéziu vytvoril Ján Levoslav Bella celkovo osem diel, z toho jedno je stratené. Využil pritom obsadenie mužského a ženského zboru, prípadne sólového vokálneho kvarteta, spevu so sprievodom klavíra a spevu s orchestrom, ako aj pestrú škálu hudobných druhov – moteta, kánonu, klavírnej a orchestrálnej piesne, ako aj opery, síce nedokončenej a zachovanej len ako fragment. V námetovej oblasti sa zameril najmä na prírodnú, patriotickú a duchovno-spirituálnu lyriku. Ide o širokú škálu básnických motívov a námetov, pre ktoré sa rozhodoval z hľadiska intencionality umeleckého zámeru skôr spontánne a podľa svojho subjektívneho výberu či potreby. Z chronologického hľadiska ide o dva časové úseky zodpovedajúce približne rokom 1869 – 1880 a 1923 – 1930. Z posledne menovanej skutočnosti rezultuje poznanie, že bola potrebná istá priaznivá konštelácia autonómnych aj heteronómnych činiteľov, ktorá skladateľa podnietila zamerať pozornosť na českú poéziu a české námety.

Je tiež pozoruhodné, že básnici, ku ktorých poézii Bella inklinoval, prejavovali značnú slovanofilskú orientáciu a ich dielo alebo ich činnosť rôznorodým spôsobom reflektovala česko-slovenský, prípadne slovanský kontext. Všetci českí autori boli tiež buď Bellovými súčasníkmi, alebo žili a tvorili v 19. storočí: ku generačne starším patrili Jan Erazim Vocel, František Sušil a Václav Pok Poděbradský, k Bellovým súčasníkom Adolf Heyduk, Jaroslav Martinec a Eliška Krásnohorská. Náš výskum tiež ukázal, že skladateľ nepestoval priame kontakty s predstaviteľmi českej literatúry, a dokonca ani jediný známy písomný styk s Václavom Pokom Poděbradským neprerástol do užšej komunikácie. K českej poézii sa Bella dostával prostredníctvom iných kontaktov z českého prostredia, ktoré predstavovali jeho priaznivci a podporovatelia v oblasti hudby. Výnimočným v tomto smere stále zostáva Bellovo umelecké priateľstvo s Ludevítom Janom Procházkom.

Najväčšiu recepciu dosiahli Bellove skladby komponované na českú poéziu symptomaticky v medzivojnovom období počas prvej Česko-slovenskej republiky v 20. a 30. rokoch 20. storočia, keď sa uvádzali na Slovensku aj v Čechách. Pri skúmaní hudby 19. storočia sa zvykne zdôrazňovať národná orientácia hudobných skladateľov. Hudba obdobia romantizmu bola však rovnako ako v predchádzajúcich hudobnoštýlových obdobiach kompozične aj námetovo širokospektrálna a jedným z jej závažných aspektov bol univerzalizmus. Dokladom paralelne existujúcich rozmanitých hudobných prúdov a vrstvení je aj hudobná tvorba romantika Jána Levoslava Bellu, ktorý čerpal tvorivé podnety z rôznych oblastí s intencionálnou potrebou vytvoriť hudobné diela vysokej umeleckej úrovne.

Štúdia je súčasťou riešenia grantového projektu APVV č. SK-CZ-0183-09 Slovensko-české a česko-slovenské vzťahy v hudobnej kultúre.

Príloha 1: Zoznam diel Jána Levoslava Bellu na českú poéziu

1.

Modlitba sv. Cyrila na sotnách op. 15

Text: František Sušil

mužský zbor (T₁, T₂, B₁, B₂, barytón sólo); moteto; 1869

2., 3.

Dvě písně

– *Dobrou noc*

– *Pěvcům*

Text: Eliška Krásnohorská

spev, klavír; umelá pieseň; 1874? (1876/1880?); 2. verzia 1923

4.

Jaroslav a Laura

Text: Václav Pok Poděbradský

tenor sólo, orchester; operný fragment (Jaroslav, 1. dejstvo, 1. scéna); 1877

5.

Credo

Text: Jaroslav Martinec

basbarytón sólo, orchester; orchestrálna pieseň; 1927

6.,7.

Z „*Cigánských melodií*“

– *Košilečka bílá*

– *Mocná jsem zemanka!*

Text: Adolf Heyduk

(6.) rovnaké hlasy: mužské vokálne kvarteto / mužský zbor; kánon; 1929/1930

(7.) rovnaké hlasy: ženské vokálne kvarteto / ženský zbor; kánon; 1929/1930

Stratené

8.

Píseň Ludmily

Text: Jan Erazim Vocol

1872

Príloha 2: Dobová recenzia na moteto *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* op. 15

x [=PROŠKA, Václav]: *Modlitba sv. Cyrilla na sotnách*. Pro sbor složil J. L. Bella, op. 15. In: Dalibor, roč. 8, 1869, č. 22 (1. 8. 1869), s. 166.

Ocenivše některé světské skladby páně Bellovy, v nichžto jsme poukázali k nevšedním jeho vlohám komposičním, přikročíme nyní k posouzení nejnovejšího jeho plodu v oboru hudby chrámové. *Modlitba sv. Cyrilla* skládajíc se zo 4 dílů svědčí přísně duchu hudby církevní a může se nazvati prací velezdařilou. Skladatel obrav si za motiv pěknou jednoduchou melodií imitoval ji v objemu taktu *přísně* (kanonicky) všemi ostatními hlasy a v dalším jejím průběhu *volně* až do polovice prvního dílu. Zde však volil komponista jiný motiv a proved jej volně v ohledu imitačním zakončil první díl. Díl ten skládá se – abychom se tak vyjádřili – z jedné periody a vyšed v modulačním ohledu z toniky G-moll přejde do dominanty a odtud se zase nazpět vrací do toniky. – Co jsme pravili o dílu prvním skladby té, platí též i o druhém, vyjímaje tempo, toninu a malou odchylku v imitaci. – Třetí sada je pětihlasá (kvintetto) s barytonovým solem, které se proplétá svou pěknou melodií nenuceně skrze ostatní čtyry hlasy a ačkoliv je jimi obklopeno se všech stran, vyhýbá se jim přec jen všude opatrně, aby jimi nebylo utlačeno a udušeno, až konečně zabočivši do čtvrté sady další úlohu svým ostatním čtyřem soudruhům přenechává. Naznačivše jen stručně zevnějšek skladby té, musíme se ještě zmíniti o její vnitřní ceně. Že komponista rozvrhl skladbu svou na 4 díly, spočívá asi v tom, že chtěl úplně hudbou vyhověti slovům, které v každém dílu jiný význam mají, tak asi, jak se to stává s propracováním písně. Zde tedy možná říci, že prokomponovav skladatel též verše rýmované dodal tím významu každé jednotlivé sloky náležitě platnosti nejen hudbou, nýbrž že i oživil svou skladbu novými motivy, tóninou, taktem a tempem, vyhnuv se obratně monotonii, která se ráda dostavuje k skladbám imitatorickým za příčinu nemožnosti současného jich sledování. Že skladatel uvedl v hudbu nejen vkusně, ale i s rozmyslem zbožná s nádechem vlasteneckým ovanutá slova, je takořka vidět z každé jeho noty a z každého znaménka. Nacházíme v skladbě té nejen veškerou harmonickou čistotu, samostatné a melodické vedení všech hlasů jakož i vzorné podkládání slov; nýbrž i trefnou volbu motivů, které jsou přiměřeny slovům, jejichžto význam ještě vyšší intervally zvyšují. –

Na př. k slovům: „Pane Bože, slyš nás* na nebesou“ volil skladatel kliduplný skoro v samých sekundách se pohybující motiv, aby naznačil pokornou prosbu svou; přišed ale k slovům: prosby moje nechť se k Tobě nesou, užil už silnějšího motivu a na slovo „prosby“ imituje ho ostatními hlasy vždy ve vyšší poloze, kdežto zase „k Tobě“ nechá dostoupiti první tenor až do oktávy, aby zjednal slovu, jež zastupuje Boha, tím většího výrazu. Tak se děje i u slovech: „Nechť Tvé oči na Slovanech prodlí.“ Všecky čtyry hlasy pějící začátek slov klidně avšak přišed skladatel až k slovům: „Na Slovanech“, položí do prvního bassu motiv vystupující sexty, imituje ho hned v zápětí ostatními hlasy vždy ve vyšší poloze, tak že jeden hlas po druhém vždy silněji volá: „Na Slovanech.“ Tím položil komponista velmi trefně náležitý důraz na důležité slovo v celé básni. Z uvedených příkladů vysvítá, že p. Bella hluboce a důmyslně pojal slova básníkovy a ze skladby samé jde na jevo, že se p. skladatel volně pohybuje i na poli přísnějších forem polyfonicko-imitatorních a to tím více, anto čtvero zpěv pro mužské hlasy poskytuje

komponistovi malého objemu a jej častokrát nutí, upustiť k vôli možnosti riadneho provedení od mnohé hudobnej myšlienky. Sbor ten, jež se výtečne hodí i do akademií s vážnějším obsahem, bude zajisté velevítán všem zpěváckým spolkům, jimž se jedná o provedení zdařilé a nové skladby.

Poznámka:

nás* – v recenzii použitý tento tvar, v Sušilovej básni (vydanie 1862) aj v Panákovom autografovanom notovom texte: mě

Príloha 3: Anonymné české prebásnenie nemeckej poézie

Hansa Grasbergera

Was du mir bist! (Jak duši mé se krásnou zdáš) a Mein Friedhof (Můj hřbitov), podľa BELLA, Levoslav: Dvě písně pro jeden hlas s průvodem piana. In: Příloha „Daliboru“, roč. 2, 1874, s. 1-5. (CZ-Pnm XXX A 6.)

Jak duši mé se krásnou zdáš!

Jak duši mé se krásnou zdáš!
po chmurných zimy dnech,
jak první jara máj,
jak první poupě
v rozkvětání zdobíc háj
jak v modrojasných končinách
skřivánků zpěvná báj.

Mé dobré dítě spáso má!
Když svět ten bídný vyštve mě,
pak Ty's můj cíl
a hlavu mou když prokleje
Ty's můj asyl,
co hvězda má mi zasvitneš
až klesnu zbaven sil.

O dítě mé ty's jedině,
ty lásko má, ty spáso má!

Můj hřbitov

Se svícemi a věnci
již táhnou v smutku ven
hle přátelé, by nad hrobem
ve slzách štkali jen.

Já v zátíší jsem zůstal
v temném zadumání,
vždyť chatře v odívání
bych svoje nechtěl lkání!

Já zesnulé duše všechny
jež Pán byl povolal,
ve svých jsem řadách vlastních
již dávno pochoval.

A množství jich tu dřímá,
ba zříš i nový hrob,
a často slza vřelá
vzpomíná zašlých dob.

Ach nad vším lkám
co shaslo ve žití májovém,
a vždy mi bude svatým
ten hřbitov ve srdci svém.

Notová príloha 1: Ján Levoslav Bella: *Modlitba sv. Cyrila na sotnách* op. 15, s. 2, t. 9 – 21, autografia.
(Reprodukcia, SK-BRnm MUS L 105.000.)

prosby mo-je nechť se k To
 prosby mo-je nechť se k To
 prosby mo-je nechť se k To
 mo-je nechť se k To

Andant. con moto

be-ne sou. Nechť Tve
 be-ne sou. Nechť Tve
 be-ne sou. Nechť Tve
 be-ne sou. Nechť Tve

na Slo-
 na Slo-va-nech na
 na Slo-va-nech na Slo-va
 na Slo-va-nech

decrescendo ppp

vanech pro dli.
 Slo-va-nech pro dli.
 nech na Slo-va-nech pro dli.
 na Slo-va-nech pro dli.

Notová príloha 2: Ján Levoslav Bella: *Mocná jsem zemanka!* (Z „Cigánských melodií“ na básne Adolfa Heyduka), autograf. (Reprodukcia, SK-BRnm MUS L 89.001.)

3. „Cigánských melodií“
Adolf Heyduk.

Canova je svyzy rovní klaz.
i koně jsem zamaril! Kám jsem notu klouzav, vykřik se mi

*ji křiví le mae ga-
ni-ka-ga-jie na mae, ja-ka na sel-*

*mozku - a přeč je mój pa-lac 3 dny je a dožku.
3 dny je a dožku.*

*3 dny je a dožku.
3 dny je a dožku.*

J. L. Bella.

Notová príloha 3: Ján Levoslav Bella: *Dobrou noc*, t. 1 – 15. (In: Ján Levoslav Bella: Súborné dielo C:1 Piesne pre spev a klavír, Ref. 22, s. 89.)

Dobrou noc

(Eliška Krásnohorská)

Ján Levoslav Bella
(1843 – 1936)
1874/rev. 1923c

Allegretto moderato

Spě - te há - je, spě - te lu - hy, po - noř -

te - se v bla - hý sen! bdí nad vá - mi hvěz - dy věr - né, spě - te

há - je, spě - te jen! Spě - te rů - že! spě - te

© Hudobné centrum, Bratislava 2007 Printed in Slovakia

Notová príloha 4: Ján Levoslav Bella: *Jaroslav a Laura*, operný fragment, t. 13 – 23. (In: Ján Levoslav Bella: Súborné dielo G:II Jaroslav a Laura, Ref. 57, s. 13 – 14.)

13

2 Fl. *a2* *fz* *pp*

2 Ob. *a2* *fz* *pp*

Cor. i. *fz* *fz* *pp*

2 Cl. (A) *fz* *fz* *[pp]*

Cl. b. *p* *fz* *[pp]*

2 Fg. *p* *fz* *[pp]*

Cor. (F) I. *1. solo* *p* *fz* *pp*

Cor. (F) II. *p* *fz* *pp*

Cor. (F) III. *p* *fz* *pp*

Cor. (F) IV. *p* *fz* *pp*

3 Trb. (D) *p* *fz* *pp*

Trbn. a. I. *p* *fz* *pp*

Trbn. I. II. *p* *fz* *pp*

Trbn. b. III. *p* *fz* *pp*

El. [Tb.] *p* *fz* *pp*

Timp. *p* *fz* *ppp*

Arp. *p* *fz* *ppp*

Jaroslav *p*
Ze - mé dra-hú ro - du - mé - ho, v mi - nu - lo - sti

VI. I. *fz* *fz* *pp*

VI. II. *fz* *fz* *pp*

Vie. *fz* *fz* *pp*

I. *fz* *pp*

II. *fz* *[pp]*

Cb. *fz* *[pp]*

HC 0901

14

2 Fl.

2 Ob.

Cor. I

2 Cl. (A)

Cl. b.

2 Fg.

Cor. (F) I

Cor. (F) II

Cor. (F) III

Cor. (F) IV

3 Trb. (D)

Trbn. a. I

Trbn. I. II

Trbn. b. III

El. [Tb.]

Timp.

Arp.

Jaroslav

VI. I

VI. II

Vle.

Vlc. I

Vlc. II

Cb.

vzne-se-né ho, bu-děť zlá - val To - bé-rá-ní slá-ve zá-ří

in E, H

HC 0901

SUMMARY

CZECH LITERARY INSPIRATIONS IN THE MUSICAL WORK OF JÁN LEVOSLAV BELLA

Czech-Slovak musical contacts were exceptionally intensive and rich in the second half of the 19th century. They proceeded on various levels of communication: a) a series of musicians from Bohemia and Moravia worked in Slovakia; b) a number of Slovak musicians studied in Prague; and c) there was a vigorously developing exchange of musical and cultural values at the level of individuals. The composer Ján Levoslav Bella (1843 – 1936) maintained close contacts with leading representatives of Czech musical culture, especially in the years 1868 – 1881 and 1921 – 1936, which also encouraged him to produce a number of works using Czech literary models. The aim of the study is a musicological interpretation and analysis of individual works, taking into account the circumstances of their appearances and reception.

Bella's correspondence with divinity students in Olomouc can safely be dated to the early months of 1868. At their suggestion Bella took words by the Moravian poet František Sušil (1804 – 1868) to create a male chorus with baritone solo *Modlitba sv Cyrila na sotnách* (St. Cyril's Deathbed Prayer, op. 15, 1869), where he applied a motet technique. The Ohlas choir of Olomouc divinity students, which had already performed a number of other compositions by Bella, also presented the premiere of this work. In 1920s Bella again took up choral composition to Czech texts, when he set to music two poems from *Gypsy Melodies* (1859, more precisely its later text version from 1872), a collection by Adolf Heyduk (1835 – 1923). Both of these, *Košilečka bílá* (Little White Shirt) for male choir and *Mocná jsem zemanka!* (I'm a Great Lady!) for female choir, are composed as canons. Bella's two songs for voice and piano *Dobrou noc* (Good Night) and *Pěvcům* (To the Singers) are based on poems by the Prague poet Eliška Krásnohorská (1847 – 1924) from her first poetic collection *Z máje žití* (From the May Life, 1871). The original version of the songs, presumably from 1874, is not extant, only a second version probably from 1923. Both songs are composed in varied strophic form with frequent use of Slovak or Slavic musical elements.

Bella's most extensive work to a Czech text is his opera fragment *Jaroslav and Laura* to the words of the eponymous verse drama by Václav Pok Poděbradský (1829 – 1898), published in the 6th year's volume of the miscellany *Nitra* (1876). Bella's attempt to create a representative opera work is evidenced also by the fact that in March 1877 he sent the musically arranged first scene of *Jaroslav* to his Prague well-wisher and supporter Ludevít Procházka for perusal. Responding to Procházka's critical remarks in a letter of April 1, 1877 he discontinued work on the opera; however, he developed the conclusion of the *Jaroslav* scene for tenor and orchestra so that it would be suitable for concert performance. Bella conceived the song of *Jaroslav* as a hymn to his native land. From the standpoint of prosody it is a 43-line heterosyllabic series, semantically divided into four sections. These at the same time create four musical situations, completed by an instrumental introduction, and determine the basic formal ground-plan of the work: 1) apotheosis of the native land and sun; 2) lament for the current pitiful state of the nation; 3) reminiscence on the glory of noble ancestors; 4) vision of the future and resurrection of national life. The architecture of the composition is compact even despite the rich contrasts; the expressive elements are extraordinarily effective.

In 1927 Bella composed the orchestral song *Credo* for higher bass and orchestra, to words by Jaroslav Martinec. He dedicated it to Kamil Krofta, who was Czechoslovak ambassador in Vienna from 1921 to 1925. The reflective lyricism of the *Credo* represents a philosophical thematisation of God and his substantial attribute, love. The musical arrangement respects the character of the poetry and creates a sharp musical-semantic contrast between an idea rejecting the negative definition of God as a punishing avenger (That is not God..., 1st and 2nd verses) and an idea of God as love and the creative foundation of man and the entire universe (3rd and 4th verses). As regards his use of stylistic and expressive musical means, Bella occupies the position of high romanticism, retaining his personal compositional style as represented in his central vocal-orchestral works, including the opera fragment *Jaroslav and Laura*.

The study highlights the importance of the cultivation of Czecho-Slovak mutuality, and also the fact that Czech poetry is one of the sources of inspiration for the musical work of J. L. Bella.