

Darina Múdra

Entwicklungswandlungen in der Musikkultur der Klassik in der Slowakei

Das slowakische Territorium, das sich im Norden des ehemaligen Ungarn erstreckte, und deshalb in der Vergangenheit als Oberungarn bezeichnet wurde, entsprach einem Fünftel des ungarischen Staates. In den überdurchschnittlich besiedelten slowakischen Gespanschaften lebten annähernd 24% der Einwohnerschaft Ungarns, also etwa 2 Millionen Menschen. Der Schwerpunkt des wirtschaftlichen, politischen, religiösen und kulturellen Lebens verschob sich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in Ungarn in Folge der türkischen Eroberungskriege auf das heutige slowakische Territorium. Noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war hier auch die Mehrheit des ungarischen Adels ansässig¹.

Nach der endgültigen Abwehr der Türkengefahr bestand Hoffnung, daß das 18. Jahrhundert auch den Bewohnern der Slowakei Ruhe und Erneuerung bringt. Trotz des andauernden Widerspruchs zwischen dem zentralistischen Wien und den herrschenden ungarischen Schichten, der den Hauptinhalt des politischen Geschehens dieser Zeit bestimmte², ist besonders die Periode Maria Theresias (1740-1780) und Josephs II. (1780-1790) als relativ konsolidierte Zeit zu kennzeichnen. Die bekannten theresianischen und josephinischen Reformen, die in alle Sphären des Lebens eingriffen, repräsentieren die spezifisch habsburgisch-ungarische Form der Anpassung an die Errungenschaften der europäischen geistigen Bewegung des 18. Jahrhunderts. Zu den zahlreichen Reformen in Wirtschaft, Kirche, Gesundheitswesen, Schule und der kulturellen Aufklärung zählten die Aufhebung der Leibeigenschaft (1785) und der Erlaß des Toleranzpatentes (1781). Die andauernden Konflikte der Habsburger Dynastie und der ungarischen Stände hielten auch unter der Regierung von Leopold II. (1790-1792) und Franz I. (1792-1835) an. Erfolglos erwies sich das Streben der feudalen politischen

¹ Juraj Žudel, *Stolice na Slovensku* [Komitate in der Slowakei], Bratislava 1984, S. 27 ff.

² *Dejiny Slovenska* [Geschichte der Slowakei], Bratislava 1961, S. 353 ff.

Reaktion, den Umgestaltungsprozeß der slowakischen Nationalität in eine neuzeitliche bürgerliche Nation zu verhindern³.

Das literarische Schaffen widerspiegelte vor allem das Ringen um die Anwendung der Sprache (das Slowakische der Katholiken und das Bibeltschechische der Protestanten) als Ausdruck der Aufklärung und nationalen Ideologie⁴. In der bildenden Kunst trat die Malerei hervor⁵. Die Epoche war jedoch gegenüber Plastik, Graphik und Bildhauerei weniger aufnahmebereit. Die klassizistische Architektur entfaltete sich mit Ausnahme von Preßburg (heute Bratislava) in den stagnierenden Städten nicht, im Gegensatz zu den repräsentativen Landsitzen des Adels⁶. Zu den bevorzugten Kunstgattungen gehörte in der Klassik auch in der Slowakei die Musik. Der kosmopolitische Charakter der Musikkunst sicherte die Kontinuität beim Übergang des Mäzenatentums vom Adel auf das Bürgertum (bei fortdauernder Mäzenatenrolle der Kirche) auch in jener Zeit, als die Übernahme des Mäzenatentums durch das Bürgertum bei uns Stagnation, sogar den Niedergang anderer Kunstgattungen zur Folge hatte.

Zeugnis von der bedeutenden Position der Musik im Leben der zeitgenössischen Gesellschaft in der Slowakei⁷ und in ganz Ungarn gibt die Vielzahl an erhaltenen Noten⁸. Auf die "Verwertung" der Musik zur Erläuterung politischer Positionen mit Hilfe der sogenannten Ungaresca durch Teile des "patriotisch" orientierten Adels und der Bourgeoisie soll hingewiesen werden. Die Vorrangstellung der Musik bis zum Ausklang der Klassik schwächte allerdings den

³ Ján Tibenský, *Ideológia slovenskej feudálnej národnosti pred národným obrodením* [Die Ideologie der slowakischen feudalen Völkerschaft vor der nationalen Wiedergeburt], in: *Slováci a ich národný vývin*, Bratislava 1966, S. 92-113.

⁴ Stanislav Šmatlák, *Dejiny slovenskej literatúry, od stredoveku po súčasnosť* [Geschichte der slowakischer Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart], Bratislava 1988, S. 246-303.

⁵ Ladislav Šášky, *Umenie Slovenska* [Die Kunstdenkmäler der Slowakei], Bratislava 1988, S. 30 ff.

⁶ *Architektúra na Slovensku do polovice 19. storočia* [Architektur in der Slowakei bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts], Bratislava 1958, S. 40 ff.

⁷ Darina Múdra, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II.- Klasicizmus* [Geschichte der Musikkultur in der Slowakei II.- Klassik], Bratislava 1993, S. 187-194.

⁸ Bratislava, *Archív mesta Bratislavy*, Zeitschriftensammlung, Preßburger Zeitung aus den Jahren 1764-1830.

Aufschwung der nationalen Wiedergeburt⁹, die als Hauptinstrument zur Verbreitung ihrer Ideen Literatur und Theater wählte¹⁰.

Die Dauer der Klassik als Stilepoche der Musikgeschichte auf dem Territorium der heutigen Slowakei kann auf die Jahre 1760-1830 eingegrenzt werden. Die Epoche der musikalischen Klassik gliedert sich übereinstimmend mit anderen europäischen Ländern in zwei große Phasen, in die Phase der Früh- und der Hochklassik. Die Zäsur zwischen ihnen ergibt sich in der Slowakei etwa in den Jahren 1780-1785¹¹.

Heteronome Faktoren der historischen Entwicklung im ehemaligen Ungarn beeinflussten die autonome Entwicklung der Musikkultur der Klassik auf dem heutigen Territorium der Slowakei so stark, daß im Laufe ihrer Dauer auch hier drei Entwicklungsstapen erkennbar sind¹².

Die erste Etappe bildet die Zeit zwischen den Jahren 1760 bis etwa 1785. Das war das "Theresianische Goldene Zeitalter", eine Blüte der klassischen Musikkultur, die eine hohe geschichtliche Bedeutung für die europäische musikalische Klassik hatte. Die heimische Arbeit der Komponisten entwickelte auch innovative Formen der Musik und trug zur Bereicherung der Musiksprache der europäischen Klassik vor allem mit eigenständigen "ungarischen" Merkmalen bei.

Die zweite Etappe, die annähernd die Jahre 1785-1810 umfaßt, ist vor allem durch ein Nachlassen des Musiklebens in den Musikzentren gekennzeichnet. Der unmittelbare Grund waren Veränderungen, die mit den josephinischen Reformen, mit der Verlegung des politischen Zentrums des Landes von Preßburg (Bratislava) nach Ofen (Buda), mit den Napoleonischen Kriegen und dem allmählichen Übergang des musikalischen Mäzenatentums vom Adel auf das Bürgertum zusammenhingen. Negative Folgen äußerten sich überwiegend im heimischen Schaffen und weniger im Musikleben.

⁹ Jana Lengová, Hudobný romantizmus na Slovensku v rokoch 1830-1918 [Die musikalische Romantik in der Slowakei in den Jahren 1830-1918], Diss., Slovenská akadémia vied, Umenovedný ústav, Bratislava 1987, S. 1-162.

¹⁰ Stanislav Šmatlák, Dejiny slovenskej literatúry, 1988, S. 304-387.

¹¹ Darina Múdra, Hudobný klasicizmus na Slovensku [Die musikalische Klassik in der Slowakei], Diss., Slovenská akadémia vied, Umenovedný ústav, Bratislava 1979, S. 119-126.

¹² Darina Múdra, Dejiny hudobnej kultúry, 1993, S. 11-12.

Die dritte Etappe, die Jahre 1810-1830, wird als Nachkriegskon-solidierung durch das Wirken des Bürgertums charakterisiert, das nicht nur neue Formen des Musiklebens anregte, sondern auch die einheimische Kompositionstätigkeit. Beide Bereiche wiesen einen Entwicklungsrückstand auf.

Etwa von 1760 bis 1830 gewannen drei sozial-funktionelle For-men der Musik eine dominante Stellung.¹³

1. Formen edler Unterhaltung (Konzerte, Theatervorstellungen, häusliche Musikpflege), die für die Zeit typisch und progres-siv waren.
2. Zweckbestimmte Musik (sakrales Musikschaffen, Musik zur Unterhaltung, Turm-, Tafel-, Marsch-, Krönungsmusik u.a.), deren Formen aus der Barockzeit überlebt hatten.
3. Formen, die mit der ästhetisch-erzieherischen Sendung der Musik verbunden sind und bei uns vor allem durch die Verdienste pädagogisch tätiger Orden wirksam wurden.

Die Strukturen der Musik, die für die Situation der Zeit in der Slowakei bezeichnend sind, unterscheiden sich in der Klassik nicht grundsätzlich vom übrigen Europa¹⁴, besonders nicht von den mit-teleuropäischen Verhältnissen¹⁵. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, daß auch während der Klassik für das slowakische Land ein charak-teristischer Gegensatz im Umfang der für die klassische Musik ge-bräuchlichen sozialen Funktionen festzustellen ist¹⁶. Die Schichtung der zeitgenössischen Musikberufe (Komponist, Interpret, Pädagoge, Veranstalter, Publizist, Theoretiker) und die soziale Stellung der

¹³ Darina Múdra, *Hudobný repertoár na Slovensku obdobia klasicizmu vo svetle Kresánkovej Sociálnej funkcie hudby* [Das Musikrepertoire in der Slowakei unter Berücksichtigung von Kresáneks Arbeit "Die soziale Funktion der Musik"], in: *Zborník muzikologické bilancie*, Bratislava 1986, S. 37-38.

¹⁴ Pavol Polák, *Hudobnoestetické náhľady v 18. storočí. Od baroka ku klasicizmu* [Musikästhetische Ansichten im 18. Jahrhundert. Vom Barock zur Klassik], Bratislava 1974, S. 43 ff.

¹⁵ Rudolf Flotzinger u. Gernot Gruber, *Musikgeschichte Österreichs*, Bd. 2: *Vom Barock zur Gegenwart*, Graz-Köln 1979, S. 275-279.- Zdenka Pilková, *Doba osvícenského absolutizmu (1740-1810)* [Die Epoche des aufgeklärten Absolutismus (1740-1810)], in: *Hudba v českých dějinách (od středověku do nové doby)* [Die Musik in der tschechischen Geschichte (vom Mittelalter bis zur Neuzeit)], Praha 1989, S. 219-293.

¹⁶ Darina Múdra, *Hudobný klasicizmus na Slovensku*, 1979, S. 36-41.

Musiker, die aus der Funktion der Musik resultierte, unterschied sich in der Slowakei nicht von den zeitgenössischen Gewohnheiten der Länder mit ähnlicher musikalischer Orientierung. Hauptsächlicher Mäzen der Musik war, mit Ausnahme der Zentren, vor allem die Kirche und in geringerem Umfang Adel und Städte. Zu den Besonderheiten gehört das bisher einzige bekannte Beispiel eines ökonomisch unabhängigen Musikers. Es handelte sich um Franz Hrdina, Berggerichtsrat in Schemnitz (Banská Štiavnica)¹⁷.

So wie in ganz Europa¹⁸, tendierte die Musik auch in der Slowakei¹⁹ von kirchlicher Musik zu weltlicher Musik, vom adligen Mäzenatentum zum bürgerlichen Musikverein, von der privaten Musikaufführung zu öffentlich zugänglichen Musikaufführungen, von Dilettanten zu Berufsmusikern, von der privaten Musiklehre und dem kirchlichen Schulwesen zu öffentlichen städtischen Musikschulen, vom normativen zum individuelleren Musikvortrag, von der Nutzung des Musikinstruments allein als Instrument der Musikinterpretation zur Nutzung seiner charakteristischen und charakterisierenden Eigenschaften. Zu einem weiteren Kennzeichen der zeitgemäßen Musikentwicklung gehörte bei uns die Tendenz zur Differenzierung von künstlerischen und unterhaltenden Genres, zur Annäherung der sogenannten künstlichen, also komponierten Musik an die Volksmusik.

Große historische Bedeutung für die europäische musikalische Klassik hatte die Hauptstadt des ehemaligen Ungarns und dessen maßgebendes musikalisches Zentrum - Preßburg (Pozsony, Bratislava)²⁰. Neben der günstigen geographischen Lage, der Nähe zu Wien, der wirtschaftlichen und politischen Bedeutung war es dazu durch seine jahrhundertelange religiöse, kulturelle und wissenschaftliche Tradition bestimmt²¹. Im kulturellen Bewußtsein ist es nicht gebüh-

¹⁷ Československý hudobný slovník I. [Tschechoslowakisches Musiklexikon I.], Praha 1963, S. 492.

¹⁸ Friedrich Blume, Artikel "Klassik", in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 11, Kassel-Basel-London-New York 1958, Sp. 1027-1090.

¹⁹ Darina Múdra, Dejiny hudobnej kultúry, 1993, S. 17 ff.

²⁰ Ebd., S. 18-25.- Darina Múdra, Hudobný klasicizmus na Slovensku v dobových dokumentoch / Musikalische Klassik in der Slowakei in Zeitdokumenten, Bratislava 1996, S. 22-96.

²¹ Anton Špiesz, Bratislava v 18. storočí [Preßburg im 18. Jahrhundert], Bratislava 1987, S. 62 ff.

rend verbreitet, daß gerade in klassischer Zeit Preßburg in seiner Musikgeschichte einen der Höhepunkte erreichte.

Die drei Entwicklungsetappen der musikalischen Klassik in Preßburg stellen auch drei Stadien der Entwicklung des musikalischen Mäzenatentums dar²². Im sogenannten Goldenen Zeitalter der Musikentwicklung, als Preßburg mit Wien, dem Zentrum der Klassik, Schritt hielt, ruhte das Schwergewicht des musikalischen Mäzenatentums auf Angehörigen der königlichen Familie (Albert von Sachsen-Teschen) und anderen Vertretern des Hochadels (Esterházy, Grassalkovich, Erdödy, Csáky, Pálffy, Balassa, Amadé, Apponyi, Zichy u.a.) und auf den Kircheninstitutionen (Klöster der Franziskaner, Jesuiten, Ursulinerinnen, Schwestern von Notre Dame, Kapuziner, Trinitarier, Barmherzigen Brüder und St. Martinsdom).

Nach den Josephinischen Reformen wurde das Mäzenatentum des Adels schwächer - das Adelstheater (Erdödy) ging ein, und die Adelskapellen (A. v. Sachsen-Teschen, Batthyány, Grassalkovich) wurden aufgelöst, bzw. stark reduziert. Damit wurde erneut die Bedeutung des Musikschaflens der Preßburger Kirchen und Klöster gestärkt. In diese Zeit fallen die ersten Äußerungen eines musikalischen Unternehmergeistes des Bürgertums, die sich nach 1810 voll entfalteten, wenn auch zu Beginn mehr in konzeptioneller als in der finanziellen Sphäre. In dieser Zeit setzten sich auch in Preßburg neue Formen des bürgerlichen Musiklebens voll durch. Vereine, die in ihrem Rahmen eine zentrale Stellung gewannen, waren auch bei uns mehr auf karitative Ziele orientiert und interessierten sich nur am Rande für Musik. Erst später widmeten sie sich ausschließlich den Fragen des Musiklebens der Stadt²³.

Den Schwerpunkt der Musikveranstaltungen in Preßburg²⁴ bildeten zuerst die nur Geladenen zugänglichen Adelskonzerte (Batthyány, Grassalkovich, Esterházy, Csáky, Balassa) und Theateraufführungen (Erdödy, Pálffy, Grassalkovich, Batthyány). Im Donauge-

²² Darina Múdra, Odraž hudobného života Bratislavy obdobia klasicizmu v Preßburger Zeitung [Das Preßburger Musikleben der Klassik im Spiegel der Preßburger Zeitung], in: *Musicologica Slovaca VIII*, Bratislava 1982, S. 59-87.

²³ Darina Múdra, *Dejiny hudobnej kultúry*, 1993, S. 19-23.- Darina Múdra, *Hudobný klasicizmus*, 1996, S. 24, 26, 81-85.

²⁴ Ebd., S. 37 ff.- Géza Staud, *Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert)*, Wien 1977, S. 83 ff.

biet waren die einer breiten Öffentlichkeit zugänglichen Sommerkonzerte von Batthyány eine außerordentliche Tat. Einen anderen Charakter hatten die öffentlich zugänglichen Theateraufführungen und Konzerte. Nicht selten wurde der Ertrag aus ihnen, vor allem aus Konzertveranstaltungen, zu Wohltätigkeitszwecken genutzt. Neben diesen Formen der Musikpräsentation blieb in Preßburg die Kontinuität des sakralen Musikschaffens von Kirchen und Klöstern gewahrt. Interessant sind Nachrichten über private Konzerte des Bürgertums (Franz Paul Rigler), ja sogar das Bemühen um Konzertmatineen (Heinrich Klein).

Ein besonderes, bisher leider wenig erforschtes Kapitel der Musikgeschichte Preßburgs bilden die Krönungen²⁵ als Ereignisse von erstrangiger politischer und gesellschaftlicher Bedeutung. In den Jahren 1741-1830 erlebte die Stadt fünf Krönungsfeierlichkeiten (Maria Theresia, 1741; Leopold II., 1790; Maria Ludovica, 1808; Carolina Augusta, 1825; Ferdinand V.; 1830), bei denen Musik und viele bekannte Persönlichkeiten unter den Musikern nicht fehlten²⁶.

Das sehr günstige kulturelle Klima Preßburgs, das sich aus der allgemeinen Prosperität der Stadt ergab, zog in klassischer Zeit zahlreiche fremde Künstler an²⁷. Sie kamen nicht nur zu den Krönungsfeierlichkeiten hier her, sondern auch im Rahmen üblicher Gastauftritte zu Theater-, Konzert- und Kirchenveranstaltungen und im Rahmen unterschiedlicher gesellschaftlicher, kirchlicher oder politischer Ergebnisse. In Preßburg gastierten neben den drei Hauptrepräsentanten der klassischen Musik - Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven²⁸ - auch z.B. Carl Ditters von Dittersdorf, Antonio Salieri, Johann Baptist Vanhal, Joseph Leitgeb, Joseph Seyler, Joseph Drechsler und noch Dutzende weiterer Musiker. Den hohen Standard der klassischen Interpretationskunst in Preßburg schufen fremde Sänger, Instrumentalisten,

²⁵ Richard Rybarič, Hudba bratislavských korunovácií [Musik zu den Krönungszeremonien der Könige von Ungarn], in: Musiologica Slovaca, Európske súvislosti slovenskej hudby, Bratislava 1990, S. 11-36.

²⁶ Štefan Holčík, Korunovačné slávnosti. Bratislava 1563-1830 [Krönungsfeierlichkeiten. Bratislava 1563-1830], Bratislava 1988, S. 36-53.

²⁷ Darina Múdra, Odras hudobného života, 1982, S. 59-87.

²⁸ Darina Múdra, Hudobný klasicizmus na Slovensku, 1979, S. 53-104.

Komponisten und Pädagogen nicht allein, sondern auch viele örtliche Musiker von hervorragender Qualität²⁹.

In Preßburg konzentrierte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein größerer Teil komponierender Musiker des ehemaligen Ungarn. Im gewissen Sinne kann man das auch für gesamtungarische Verhältnisse sagen. In diesem Zusammenhang ist zu betonen, daß neben einem beträchtlichen Repertoireimport das Musikrepertoire der Stadt gerade während der ersten beiden Etappen der musikalischen Klassik im hohen Maße selbständig war³⁰. Das Schaffen vieler Komponisten hält europäischen Kriterien stand und erlangte schon zu ihrer Zeit wenn nicht europäische, so doch zumindest mitteleuropäische Anerkennung.

Zum lebendigen und aktuellen Austausch von Werten trugen neben den Musikern auch angesehene Verleger, Drucker und Musikhändler aus Preßburg bei³¹. Obwohl Preßburg durch vielfältige Bemühungen zum Zentrum des Buchdrucks in Ungarn wurde, blieben nach europäischen Maßstäben die Verleger und Drucker (Landerer, Schauff, Patzko, Lippert) im Schatten der Monopolstellung der Wiener Drucker und Verleger. Von besonderer Bedeutung, nicht nur für Preßburg, sondern für das ganze Donaugebiet, waren die Mitteilungen in der Preßburger Zeitung³². Die seit 1764 erscheinende Zeitung gehört bis heute zu den grundlegenden Quellen zum Musikleben in Preßburg während des Zeitalters der Klassik.

Einen europäischen Namen erwarb sich Preßburg auch durch mehrere Musikinstrumentenbauer³³. Zu erwähnen sind besonders die Werkstätten der Geigenbauer (Leeb, Thier) und Blasinstrumenten-

²⁹ Darina Múdra, *Odras hudobného života*, 1982, S. 59-87.- Darina Múdra, *Dejiny hudobnej kultúry*, 1993, S. 23.

³⁰ Darina Múdra, *Odras hudobného života*, 1982, S. 59-87.

³¹ Darina Múdra, *Klasicizmus [Klassik]*, in: *Dejiny slovenskej hudby [Die Geschichte der slowakischen Musik]*, Bratislava 1996, S. 155.

³² Marianna Pandi u. Fritz Schmidt, *Musik zur Zeit von Haydn und Beethoven in der Preßburger Zeitung*, in: *Haydn-Jahrbuch VIII*, Wien-London-Milano 1971, S. 165-265.

³³ Zoltán Hrabussay, *Výroba a výrobcovia hudobných nástrojov v Bratislave [Preßburger Instrumentenbau und Instrumentenhersteller]*, in: *Hudobnovedné štúdie V*. Bratislava 1961, S. 197-238.- Darina Múdra, *Klasicizmus*, 1996, S. 156-157.

bauer (Lotz, Schöllnast)³⁴. Die Stadt wurde auch durch das ausgezeichnete Niveau ihres Musikschulwesens³⁵, durch das System seiner Organisation und modernen Didaktik (Rigler, Klein)³⁶ bekannt, mit dem es mit Wien konkurrieren konnte³⁷.

Aus dem Genannten wird deutlich, daß Preßburg (Bratislava) zur zeitgenössischen Entwicklung der Musikkultur in Europa mit mehreren fortschrittlichen Formen der Musikanwendung, wie auch durch Umfang, Qualität und Innovationen im Schaffen der in der Stadt wirkenden Komponisten beitrug.

Die Musikkultur der Klassik war auf dem heutigen Territorium der Slowakei folgendermaßen differenziert: Nach ihrer Gestaltung werden vier, durch den Charakter ihrer Musikkultur teilweise übereinstimmende und sich teilweise unterscheidende musikkulturelle Kreise erkennbar: der westslowakische, der mittelslowakische, der Zipser und der ostslowakische. Sie unterscheiden sich durch ihre sozial-ökonomischen Voraussetzungen, durch ethnische, religiöse und kulturelle Traditionen³⁸. Ihre organisatorische Struktur entsprach einer Art "Netz", in dessen Rahmen kleine Ortschaften auf Grundlage des natürlichen Gravitationsprinzips von den übergeordneten Musikzentren angezogen wurden. Am deutlichsten zeigt sich dies am Musikrepertoire³⁹ und an der Migrationsbewegung der Musiker.

Der westslowakische musikkulturelle Kreis⁴⁰ gehörte zu den ausgedehntesten. Direkte Kontakte zu Wien und Mähren, günstige materielle Voraussetzungen, traditionsreiche Städte wie Tynau (heute

³⁴ Emese Duková, Vývoj hudobného nástrojárstva v Bratislave do roku 1918 [Die Entwicklung des Instrumentenbaus in Preßburg bis zum Jahre 1918], Diplomarbeit, Univerzita J.A.Komenského, Filozofická fakulta, Bratislava 1979, S. 1-191.

³⁵ Eva Kowalská, Reforma-škola-hudba. Pôsobenie Franza Paula Riglera v Bratislave [Reform-Schule-Musik. Das Wirken von Franz Paul Rigler in Preßburg], in: Musicologica Slovaca et Europaea XVII, Bratislava 1992, S. 35-54.

³⁶ Viera Korecká, Klavírna škola Franza Paula Riglera [Franz Paul Riglers Klavierschule], Diplomarbeit, Univerzita J.A.Komenského, Filozofická fakulta, Bratislava 1967, S. 1-118.

³⁷ Otto Biba, Hudba podunajskej oblasti v Haydnovom období [Die Musik zur Zeit Haydns im Donauraum], in: Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia 11, Bratislava 1984, S. 13-19.

³⁸ Juraj Žudel, Stolice na Slovensku, 1984, S. 27 ff.

³⁹ Darina Múdra, Hudobný klasicizmus na Slovensku, 1979, S. 30-35.

⁴⁰ Darina Múdra, Hudobný klasicizmus, 1996, S. 98-134.

Trnava), Neutra (Nitra), Modern (Modra), Komorn (Komárno), Kirchenzentren wie Prusskau (Pruské), Priwitz (Prievidza), Trentschin (Trenčín), Sankt Georgen (Svätý Jur) und zahlreiche Adelssitze wie Lanschitz (Čeklís), Freystadt (Hlohovec), Holitsch (Holíč), Unter-Krupa (Dolná Krupá), Zelizow (Želiezovce) ermöglichen hier ein kompositorisch und interpretatorisch intensives Musikschaffen und eine entwickelte musikpädagogische Tätigkeit (Piaristen in Trenčín, Prievidza, Nitra). Neben tüchtigen Interpreten gab es hier eine relativ große Konzentration fähiger Komponisten.

Der mittelslowakische musikkulturelle Kreis⁴¹ war nicht nur geographisch, sondern auch bezüglich der Voraussetzungen der Musikpflege heterogen. Das Musikleben und die einheimische kompositorische Tätigkeit der für ihre reiche Kultur bekannten Bergbaustädte wie Kremnitz (Kremnica), Neuzohl (Banská Bystrica), Schemnitz (Banská Štiavnica) war sehr ausgereift. Bei der Gestaltung des Repertoires orientierte sich dieser Kreis an der Westslowakei. In den mittelslowakischen Adelsresidenzen, zum Beispiel Ostra Luka (Ostrá Lúka), Stawniczka (Turčianska Štiavnička) oder Radwan (Radvaň), entfaltete sich nachweislich der typische adlige musikalische Dilettantismus.

Auf den Zipser musikkulturellen Kreis⁴² hatten kulturelle Traditionen Einfluß, die durch die deutsche Kolonisation, die ständige Kontakte der Zips mit dem Mutterland, die konfessionelle und ethnische Koexistenz der Einwohner, den montanen Reichtum, das florierende Handwerk, die durch Handel wohlhabend gewordenen Städte wie Leutschau (Levoča), Käsmark (Kežmarok), Kirchdrauf (Spišské Podhradie), Schmöllnitz (Smolník) und Kirchenzentren wie Zipser Kapitel (Spišská Kapitula), Pudlein (Podolínec) bedingt waren und aus dem daraus resultierende Niveau in Kultur und Bildung. Die musikalische Entwicklung in der Zips hatte ihre Besonderheiten. Die Klassik hat hier in der Musik die frühe Entwicklungsphase "Übersprungen", was durch das Repertoire belegt wird. Das zahlenmäßig geringe einheimische Musikschaffen entsprach nicht den entwickelten Formen des Musiklebens.

Der ostslowakische musikkulturelle Kreis⁴³, der wohl in jeder Hinsicht zu den am meisten differenzierten gehörte, ist bisher musi-

⁴¹ Ebd., S. 136-168.

⁴² Ebd., S. 170-196.

⁴³ Ebd., S. 198-203, 220-233.

kalisch am wenigsten untersucht worden. Der niedrige Anteil an Vertretern des Hochadels und der Kirchenhierarchie hatte Unterschiede in den Formen der Musikanwendung in den Zentren wie Kaschau (Košice), Eperies (Prešov), Bartfeld (Bardejov), Rosenau (Rožňava), Jasow (Jasov), Homenau (Humenné), Finta (Fintice) zur Folge. Das ostslowakische Musikrepertoire war eine Modifikation des westslowakischen Modells, das von Zipser und polnischen Einflüssen ergänzt wurde. Viele tschechische Musiker, die sich in der Ostslowakei niedergelassen hatten, hielten ihre Kontakte mit den böhmischen Ländern aufrecht. Das kompositorische Vermächtnis der einheimischen Autoren leistete sowohl in qualitativer als auch in quantitativer Hinsicht einen Beitrag.

Zum ostslowakischen musikkulturellen Kreis gehörte Kaschau (heute Košice) als zweitwichtigstes Musikzentrum der Slowakei in der Klassik. Als viertgrößte Stadt auf dem heutigen Territorium der Slowakei gehörte Kaschau zugleich auch unter die führenden Musikzentren im ehemaligen Ungarn. Allein Preßburg und Kaschau besaßen alle für ein Musikzentrum der Epoche charakteristischen Existenzformen der Musik - Kaschau jedoch mit bestimmten Modifikationen⁴⁴. Das Musikgeschehen erreichte in Kaschau im Unterschied zu Preßburg nicht im ganzen Umfang europäisches Niveau. Das ging auf den geringen Anteil an Vertretern aus Hochadel und Kirchenhierarchie zurück, dem es nicht möglich war, alle Formen der zeitgemäßen Musikpflege durchsetzen.

Aus den bisherigen Untersuchungen ist ersichtlich⁴⁵, daß in den ersten beiden Etappen der musikalischen Klassik der Schwerpunkt musikalischer Produktionen in Kirchen und Klöstern verblieb. Es scheint auch, daß erst nach 1810, als im musikalischen Bereich das Bürgertum von Kaschau die Initiative übernahm, das Musikleben der Stadt aktuelle und zeitgemäße Formen der Musikanwendung gewann. Eine Äußerung dessen war beispielsweise die frühzeitige Gründung der städtischen Musikschule⁴⁶, des Musikvereins und einer Zeitschrift, die bis heute zu den frühesten belegbaren Initiativen die-

⁴⁴ Ebd., S. 198-219.- Darina Múdra, *Dejiny hudobnej kultúry*, 1993, S. 25-27.

⁴⁵ Ebd., S. 25-26.

⁴⁶ Mária Potemrová, *Dejiny hudobnej školy v Košiciach* [Die Geschichte der Musikschule in Kaschau], in: *Vlastivedný zborník I.*, Košice 1955, S. 81-121.

ser Art bei uns gehört. Im großen und ganzen war auch die Tätigkeit des städtischen Theaters bemerkenswert⁴⁷. Zu den Mitgestaltern der klassischen Musikkultur in Kaschau gehörten Dutzende aktiver Musiker mehrerer Musikergenerationen. Die regen Kontakte der Stadt zu den böhmischen Ländern, die durch das Musikrepertoire erhellt werden, wurden von der zahlenmäßig relativ starken, hier ansässigen Gruppe tschechischer Musiker getragen.

Im Unterschied zu den städtischen Zentren überlebte auf dem Slowakischen Lande größtenteils das alte Modell des Musiklebens⁴⁸. Seine Zentren waren vor allem Kirchen und Klöster. Damit hing auch zusammen, daß hier das sakrale Musikschaffen mit einer streng festgelegten Funktionalität der Musik überwog, die nur Veränderungen in der Intensität musikalischen Wirkens erlaubte, jedoch keine Veränderungen in den Formen der Musikanwendung. Deshalb sind auch in den Formen der existentiellen Sicherstellung der Musiker auf dem Lande (mit einem Übergewicht der Kirche oder der städtischen Magistrate im Mäzenatentum, seltener des Adels) in der Klassik keine größeren Veränderungen im Vergleich zur Barockzeit festzustellen. Erst ab 1800 waren mehrere kleinere Musikzentren auf dem slowakischen Lande dank der Initiativen des Bürgertums bemüht, sich der Entwicklungsrichtung der übergeordneten Musikzentren anzunähern.

Das Musikrepertoire weist in der Slowakei in der Klassik analog dem Bereich der Musiklebens neben typischen mitteleuropäischen, übernational gültigen Merkmalen auch einige geographische und regionale Spezifika auf, die sich nachdrücklich in seiner Struktur äußerten. An ihrer Ausbildung und Formung waren neben musikalischen Einflüssen geographisch-wirtschaftliche Faktoren, vor allem jedoch kulturelle, religiöse und ethnische Traditionen in entscheidender Weise beteiligt.

⁴⁷ Milena Cesnaková-Michalcová, Profesionálne divadlo v období "osvietenského" absolutizmu [Professionelles Theater in der Zeit des "aufgeklärten" Absolutismus], in: Kapitoly z dejín slovenského divadla od najstarších čias po realizmus [Kapitel aus der slowakischen Theatergeschichte von den ältesten Zeiten bis zur Zeit des Realismus], Bratislava 1967, S. 140-142, 169-171.

⁴⁸ Darina Múdra, Dejiny hudobnej kultúry, 1993, S. 28.- Darina Múdra, Hudobný klasicizmus, 1996, S. 15-16.

Die Eigenart des Repertoires der angeführten vier musikkulturellen Kreise der Slowakei beruhte⁴⁹:

1. auf der unterschiedlichen Struktur, wie europäische Komponisten und ihr zeitgemäßer Einfluß vertreten waren,
2. auf unterschiedlichen zeitlichen Zusammenhängen und Bedingungen, nach denen sich die importierten Werke in die Interpretationspraxis der entsprechenden Bereiche durchsetzten.

Im Musikrepertoire der Klassik bildeten sich in der Slowakei zwei grundlegende Typen bzw. Modelle des Repertoires heraus. Das Repertoire in der Westslowakei und in der Zips dagegen hatte ein eigenes Profil.

Für die Herausbildung des westslowakischen Musikrepertoires⁵⁰ war die geographische Nähe zu Wien und die darüber vermittelten Einflüsse der italienischen Musik entscheidend. Deshalb wurde dieser Repertoiretyp vor allem von Autoren aus Italien, Böhmen, Mähren und besonders seit den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts vom starken Einfluß Wiens und Musikern aus den österreichischen Erbländern geprägt.

Für das Zipser Repertoiremodell⁵¹ war wiederum die Intensität der fortdauernden traditionellen Bindungen der deutschen Einwohnerschaft an das Mutterland entscheidend. Deren Folge war ein unzeitgemäßes Beharren auf dem barocken Schaffen, und die Hochklassik trat - da die Vorbereitung durch die Frühklassik fehlte - verspätet an. Das Schaffen der süddeutschen Barockkomponisten wurden zum retardierenden Element.

Als gewichtiger Beitrag der Quellenforschung der letzten Jahrzehnte ist die Erkenntnis anzusehen, daß der Faktor, der das Musikrepertoire der Slowakei in der Klassik profilierte, nicht das Schaffen der sogenannten Kleinmeister war (also von Autoren, die im Hinblick auf ihre Bedeutung zweit- oder sogar dritrangig waren), sondern das Schaffen der führenden Komponisten der europäischen Klassik⁵². Diese Erkenntnis hat grundlegende Bedeutung für die Be-

⁴⁹ Darina Múdra, *Hudobný klasicizmus na Slovensku*, 1979, S. 30-35.

⁵⁰ Ebd., S. 31-32.

⁵¹ Ebd., S. 32-33.

⁵² Ebd., S. 53-104.

urteilung von Fragen zur Qualität der Musik, die aus der Formierung der zeitgenössischen Zuhörerschaft, der Interpretationspraxis und des angenommenen Einflusses auf das Schaffen einheimischer Komponisten resultiert. In den ersten beiden Phasen der Formung der musikalischen Klassik hatten die Werke von Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Baptist Schiedermayr, Anton Diabelli, Johann Baptist Vanhal, Michael Haydn und anderen Komponisten größte Bedeutung. Erst nach 1810 begann sich in unserem Musikrepertoire immer mehr der Geschmack der Zuhörerschaft durchzusetzen, der die Kunstproduktion durchschnittlicher Komponisten bevorzugte. Die Quellenforschung bestätigte in dieser Richtung den vermuteten Trend, nach dem zuerst auf mehr Qualität und erst am Ende der Stilepoche in weit größerem Maße auf Quantität Wert gelegt wurde.

Im Hinblick auf das Gesamterscheinungsbild des Musikrepertoires in der Slowakei sind noch zwei Feststellungen auszusprechen:

Die musikalischen Gattungen und Formen⁵³ unterschieden sich im Repertoire nicht wesentlich vom mitteleuropäischen. Das einzige Spezifikum war das quantitative Übergewicht der sakralen Musikgattungen, das sich aus dem Mäzenatentum der Kirche zu einer Zeit ergab, als die profanen Musikgenres Träger der Entwicklung wurden.

Nach dem bisherigen Erkenntnisstand gehörten unter die meistgespielten Autoren die einheimischen Komponisten und Musiker der Wiener Früh- und Hochklassik. In der Beliebtheit folgten ihnen Autoren aus anderen österreichischen Schaffenskreisen, ferner aus Böhmen, Mähren und Schlesien. Eine geringere Beliebtheit besaßen italienische Musiker des Barocks und der Frühklassik sowie süddeutsche Barockkomponisten⁵⁴.

Die Musikkultur der Klassik auf dem slowakischen Lande ist im Unterschied zu den Zentren durch eine für die Epoche kennzeichnende Phasenverschiebung in der Entwicklung des Musiklebens und Schaffens charakterisiert. Es scheint, daß auf dem Lande im ganzen das musikalische Leben progressiver und initiativreicher war als das musikalische Schaffen der einheimischen Autoren. Im Zusammenhang mit der klassischen Musikkultur auf dem slowakischen Lande

⁵³ Ebd., S. 42-52.

⁵⁴ Ebd., S. 11-29.

sind noch zwei Umstände zu betonen. Die spezifische Bedingungen der Musikpflege auf den Adelsitzen⁵⁵ auf dem ungarischen Lande führten einerseits zu einer Entfaltung des adligen musikalischen Dilettantismus. Andererseits führte das Wirken kleiner Instrumentalgruppen (mit aus dem Landvolk stammenden Musikern) zu einem fortschreitenden Prozeß der Synthese von Elementen des volkstümlichen Musikvortrags mit dem sogenannten künstlerischen Musikschaffen. Diese aus barocker Zeit⁵⁶ übernommenen Tendenzen waren für das damalige Ungarn charakteristisch und in dieser Form in der europäischen Musikkultur vermutlich einmalig.

Auch die ungewöhnliche Entfaltung des kompositorischen Schaffens einheimischer Musiker war ein Ausdruck der Stellung der Musik in klassischer Zeit im Gebiet der Slowakei. Bei der Beurteilung der Beziehung des Schaffens eines Musikers zur Slowakei wird nicht sein Geburtsort für entscheidend gehalten, sondern sein ständiges (oder vorübergehendes) Wirken bei uns, an das ein wesentlicher Teil seiner kompositorischen Tätigkeit gebunden ist.

Die Quellenforschung zur klassischen Musik ermöglichte es, bisher über 160 als Komponisten wirkende einheimische Musiker nachzuweisen⁵⁷. Auf eine Identifikation wartet das Werk von mehr als 100 weiteren Autoren, deren schaffensbezogene Zugehörigkeit ungeklärt ist⁵⁸. Die Mehrheit der Komponisten hatte bei uns in der Klassik das Amt des Regens chori, Organisten, Kapellmeister oder eines Orchesterspielers inne. Ein neues Element war in klassischer Zeit das ungewöhnliche Anwachsen der kompositorischen Tätigkeit der Musiker in kleinen Ortschaften auf dem Lande.

Die kompositorische Tätigkeit der einheimischen Musiker erreichte in zwei Etappen den Höhepunkt⁵⁹. Das erste Mal wurde sie in den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts vor allem von Musikern aus Preßburg repräsentiert. Ihr Schaffen bedeutete in qualitativer und quantitativer Hinsicht einen beachtenswerten Beitrag und

⁵⁵ Darina Múdra, *Dejiny hudobnej kultúry*, 1993, S. 33-34.

⁵⁶ Richard Rybářič, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I.- Stredovek, renesancia, barok* [Geschichte der Musikkultur in der Slowakei I. -Mittelalter, Renaissance, Barock], Bratislava 1984, S. 89-95.

⁵⁷ Darina Múdra, *Dejiny hudobnej kultúry*, 1993, Beilage 1-3.

⁵⁸ Ebd., Beilage 4.

⁵⁹ Ebd., S. 59-60.

trug zur Profilierung der Musiksprache der europäischen Klassik bei. Die zweite Welle ist mit den Jahren um die Jahrhundertwende und der überwiegenden kompositorischen Arbeit von Musikern auf dem Lande verbunden. Sie erreichte jedoch kein europäisches Niveau und vermochte größtenteils nicht, mit der zeitgemäßen Musikentwicklung Schritt zu halten. Aus stilistischer Sicht gehörte das einheimische Schaffen in der Slowakei überwiegend zur Frühklassik, es lag zwischen Früh- und Hochklassik; nur ein geringerer Teil der Kompositionen trug Merkmale der Hochklassik⁶⁰. Bei einem Teil der Komponisten war das durch die Zeitspanne ihres Wirkens gegeben, bei anderen, vor allem Komponisten auf dem Lande, handelte es sich um Auswirkungen des Stilrückstandes.

Bei der Beurteilung des einheimischen Schaffens nach heutigen Bewertungskriterien wird von den künstlerischen und ästhetischen Qualitäten eines Werkes ausgegangen und nicht von der Beurteilungsweise durch die Zeitgenossen, in der hauptsächlich der Gebrauchswert einer Komposition und das Maß der angewandten zeitgenössischen Kompositionsnormen im Vordergrund standen.

Neben der Übernahme und Weitergabe der zeitgenössischen Typisierung besaß das Musikschaffen der einheimischen Autoren auch Merkmale einer individuellen Gestaltungsweise. Ein nach seinem Wert einzigartiger Beitrag zur Musikkultur des ehemaligen Ungarn⁶¹, an dem die Slowakei einen bedeutenden Anteil hatte, war die Bereicherung der europäischen musikalischen Klassik um regionale "ungarische" Elemente. Die sogenannten Ungaresca⁶² formierten sich auf der Grundlage der adligen Instrumentalmusik tänzerischen Typs als Ergebnis einer spezifischen Form der Musikanwendung. Als musikalisches Symbol des ehemaligen Ungarn wurden sie später grundlos für rein magyarisch gehalten. Im Gestaltungs- und Verbreitungsprozeß der Ungaresca wurde bisher der Anteil der in der Slowakei wirkenden Komponisten unterschätzt.

Mitteeuropäische oder gesamteuropäische Geltung erwarb sich das Schaffen der in Oberungarn wirkenden Komponisten. Von ihnen

⁶⁰ Ebd., S. 60.

⁶¹ Géza Papp, *Hungarian dances, Musicalia Danubiana* 11, Budapest 1986, S. 9 ff.

⁶² Darina Múdra, *Dejiny hudobnej kultúry*, 1993, S. 78-83.

trugen mehrere zur Genese und Formung der Musiksprache der Klassik bei. Zu den bedeutendsten Komponisten dieser Gruppe gehörte Anton Zimmermann (1741-1781)⁶³. Aus heutiger Kenntnis⁶⁴ besteht der Beitrag seines Schaffens besonders in der Ausprägung der Sonatenform und des Sonatenzyklus, in verstärkter Anwendung von volkstümlichen und pastoralen Elementen, wie auch der Scherzos in Symphonien, in der Entwicklung der Spieltechnik auf dem Kontrabaß und des Kontrabaßstils, aber auch in der Festigung der Bedeutung des Musikinstruments als Ausdrucksmittel.

Ein weiterer Komponist von europäischer Bedeutung war Franz Paul Rigler (1748?-1796)⁶⁵. Er war ein Repräsentant des Sturm und Drangs und schrieb sich in die Geschichte vor allem als Autor eines bedeutenden Musiklehrbuchs, aber auch als Komponist von Sonaten für Tasteninstrumente ein. In dieser Hinsicht trug er zur Vervollkommnung der für Tasteninstrumente applizierten Sonatenform bei.

Bisher ist das Schaffen von Georg Druschetzky-Družecký (1745-1819) während seines Wirkens in Preßburg nicht erforscht⁶⁶.

Ein Beispiel wechselseitiger Beeinflussung und des Zusammenwirkens von einem hochkultivierten musikalischen Ambiente und qualitätvollem Schaffen ist das Werk des anfangs Batthyányschen, später Schweriner Kontrabassisten Johann Matthias Sperger (1750-1812). Der historische Beitrag seiner Konzerte für Kontrabaß besteht in der Vervollkommnung der Konzertform für dieses Instrument und seines Instrumentalstils sowie im Zusammenfügen der spezifischen Melodik und Figuration des Kontrabaß mit zeitgemäßen Stiläußerungen⁶⁷.

Von weiteren bedeutenden Komponisten der Klassik in der Slowakei müssen die in Preßburg wirkenden Musiker Franz Xaver Tost

⁶³ Pavol Polák, Zur Erforschung der Lebensdaten von Anton Zimmermann, in: *Musicologica Slovaca* VII, Bratislava 1978, S. 171-212.

⁶⁴ Darina Múdra, *Dejiny hudobnej kultúry*, 1993, S. 60-65. - (VEGA 2/5128/98).

⁶⁵ Viera Polakovičová, Franz Paul Rigler, Diss., Univerzita J.A.Komenského, Filozofická fakulta, Bratislava 1981, S. 1-168.

⁶⁶ Pavol Polák, K rekonštrukcii diel J.Družeckého [Zur Rekonstruktion der Werke G.Druschetzky's], in: *Problémy umenia 16.-18. storočia*, Bratislava 1987, S. 226-234.

⁶⁷ Adolf Meier, *Konzertante Musik für Kontrabaß in der Wiener Klassik*, Diss. J. Gutenberg Universität, Mainz 1968, S. 38 ff.

(1754-1829)⁶⁸ und Heinrich Klein (1756-1832)⁶⁹, Franz Xaver Zomb (1779-1823)⁷⁰ aus Kaschau und Anton Aschner (1732-1793)⁷¹, Kapellmeister aus Kremnitz, erwähnt werden.

Das schöpferische Vermächtnis der Komponistengruppe von regionaler Bedeutung und Verbreitung⁷² war hinsichtlich der stilistischen Progressivität und dem Grad der Originalität schwankend. Die Werke von vielen dieser Komponisten erreichten oft mehr nur ein regionales Echo wie zum Beispiel diejenigen von Johann Ignaz Danik, Franz Hrdina, Piarist Pater Norbert Schreier (1744-1811)⁷³, Prämonstratenser Pater Ludwig Skalnik (1783-1848)⁷⁴ und anderen. Für die Autoren dieser Gruppe ist ein erfolgreiches Beherrschen der Kompositionsnormen bzw. eine individuelle (oder zumindest individuellere) Gestaltungsweise des musikalischen Einfalls charakteristisch.

Den örtlichen Rahmen ihres Entstehens überschritten die musikalische Werke der Komponisten Anton Billich, Josef Schmidl, Josef Pispeky, Piarist Pater Ignaz Egelsky (1743-1831), Alois Schön (*1807), Johann Lininger und anderer in der Regel nicht⁷⁵. Ihr Schaffen ist einmal von mangelndem Talent, ein andermal von fehlender Schulung oder vom Zusammenwirken beider Faktoren gekennzeichnet. In stilistischer Hinsicht entsprach der größere Teil noch der Frühklassik.

⁶⁸ Darina Múdra, Hudobník bratislavského klasicizmu - František Xaver Tost [Ein Musiker der Preßburger Klassik - Franz Xaver Tost], in: Hudobný život, 22, 1990, 16, S. 10-11.

⁶⁹ Darina Múdra, Heinrich Klein - príspevok k biografii a tvorbe [Heinrich Klein - Beitrag zur Biographie und zum Schaffen], in: Hudobný archív 10, Martin 1987, S. 84-130.

⁷⁰ Darina Múdra, František Xaver Zomb (monografia), in: Musicologica Slovaca V. Bratislava 1974, S. 51-193.

⁷¹ Ernest Zavarský, Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Kremnitz (Slowakei), in: Musik des Ostens 7, Kassel 1975, S. 59-68.

⁷² Darina Múdra, Dejiny hudobnej kultúry, 1993, S. 83-105.

⁷³ Darina Múdra, Piaristi ako hudobníci - P.N. Schreier SchP a Fr.A. Schlieszter SchP [Piaristen als Musiker - P.N. Schreier SchP und Fr.A. Schlieszter SchP], in: Slovenská hudba 19, 1993, 3-4, S. 397-405.

⁷⁴ Darina Múdra, Ludovít Skalnik - štýlový profil skladateľa [Ludwig Skalnik - Die Stilmerkmale eines Komponisten], in: Hudobný archív 11, Martin 1990, S. 7-47.

⁷⁵ Darina Múdra, Dejiny hudobnej kultúry, 1993, S. 184-185.

Mit Ausnahme der Franziskaner⁷⁶ und einiger Piaristen und Ursulinerinnen⁷⁷ blieben bisher die kompositorischen Spezifika der musikalisch aktiven Orden unerforscht.

Auf die Bedeutung der klassischen Musikkultur der Slowakei im europäischen Kontext verweisen nicht nur die Kontakte und Aufenthalte von Persönlichkeiten der europäischen Musik, sondern auch die bisher unzureichend geklärte Migrations- und Emigrationsbewegung der Musiker. Ein besonderes Kapitel dieses Problemkreises bilden die Kontakte der führenden Repräsentanten der europäischen klassischen Musikkultur zur Slowakei - der Aufenthalt Joseph Haydns, Wolfgang Amadeus Mozarts, Ludwig van Beethovens, auch Antonio Salieris, Franz Krommer-Kramářs, Carl Ditters von Dittersdorfs, Joseph Eyblers, Joseph Drechslers, Joseph Seylers, Johann Nepomuk Hummels, später Franz Schuberts und anderer⁷⁸.

Die Bedeutung, die Mozart für Böhmen und besonders für Prag hatte, hatte Joseph Haydn für die Slowakei und Preßburg. Der intensive Einfluß von Persönlichkeit und Werk Haydns auf dem Territorium der Slowakei war seit den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts offenkundig und dauerte bis zum Beginn des zweiten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts an. Er war für die Frühklassik in der Slowakei der entscheidende Faktor⁷⁹. Preßburg wurde nicht nur durch Premieren oder frühe Aufführungen von Bühnenmusiken und symphonischen Werken sowie Kammer- und Kirchenkompositionen Haydns berühmt, sondern auch durch deren Herausgabe. Auch an die Kontakte Joseph Haydns zu seinen hiesigen Freunden, Schülern und Bewunderern ist zu erinnern⁸⁰.

⁷⁶ Ladislav Kačič, Die Musikkultur der Franziskaner in der Slowakei während des 17. und 18. Jahrhunderts, in: *Musica antiqua Europae Orientalis VIII*, Bd.1, Bydgoszcz 1988, S. 467-477.

⁷⁷ Darina Múdra, Musikrepertoire, ausübende Musiker und Kopisten der Jesuiten- und Piaristenkirche in Trenčín in den Jahren 1733-1859, in: *Musicologica Slovaca VII*, Bratislava 1978, S. 117-170.- Darina Múdra, Die Musik bei den Preßburger Ursulinerinnen vom Ende des 17. bis Anfang des 19. Jahrhundert, in: *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentium und Josephinismus*, Bratislava 1997, S. 211-230.

⁷⁸ Darina Múdra, *Dejiny hudobnej kultúry*, 1993, S. 51-58.

⁷⁹ Darina Múdra, Joseph Haydn a Slovensko [Joseph Haydn und die Slowakei], in: *Musicologica Slovaca VIII*, Bratislava 1982, S. 89-144.

⁸⁰ Ebd.

Die Wirkung von Joseph Haydn und seine Beziehungen zur Slowakei waren so intensiv, daß sie später sogar bei der Autorschaft zu Verwechslungen mit einheimischen Musikern führten (Joseph Haydn - Anton Zimmermann)⁸¹. In diesem wechselseitigen Beeinflussungsprozeß spielte gerade Joseph Haydn eine besonders bedeutende Rolle⁸².

Der einmalige Besuch Wolfgang Amadeus Mozarts (damals sechsjährig) in Ungarn, und zwar in Preßburg, war nur eine Episode. Von nachhaltiger Bedeutung für die Entwicklung der Musikkultur war der Einfluß von Mozarts kompositorischem Vermächtnis. Vor allem seit den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts war sein Wirken auf dem gesamten Territorium der Slowakei unübersehbar. Mozarts Musik übernahm somit eine wichtige Funktion bei der Ausprägung des klassischen Musikstils in der Slowakei⁸³. Neben den Aufführungen in Preßburg und Kaschau erklangen die bedeutendsten Opern Mozarts in der Slowakei (auf dem Lande war besonders die Umarbeitung der Arien für kirchliche Zwecke häufig); in besonders reichlicher Zahl wurden Klavierwerke, Kammermusik, Symphonien und Konzerte des Komponisten gespielt⁸⁴.

Der Vollender im Prozeß der Profilierung der musikalischen Klassik wurde Ludwig van Beethoven. Neben Preßburg wird ein Aufenthalt des Komponisten auch für weitere Orte in der Westslowakei angenommen. Der Kult mit Beethovens Musik konzentrierte sich jedoch vor allem seit Beginn der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts überwiegend auf Preßburg⁸⁵. Zur Verbreitung und Beliebtheit seiner Symphonien, Kammermusik und Klavierwerke sowie seiner späten Missa solemnis trug die Freundschaft des Komponisten mit Angehörigen aus Adelsfamilien bei, die hier ihre Sitze hatten.

⁸¹ H.C.Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, S. 814.

⁸² Jozef Kresánek, *Regionálne prvky v Haydnovej tvorbe* [Regionale Elemente in Haydns Schaffen], in: *Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia* 11, Bratislava 1984, S. 20-24.

⁸³ Darina Múdra, *Wolfgang Amadeus Mozart a Slovensko* [Wolfgang Amadeus Mozart und die Slowakei], in: *Musicologica Slovaca. Európske súvislosti slovenskej hudby*, Bratislava 1990, S. 37-136.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Darina Múdra, *Hudobný klasicizmus na Slovensku*, 1979, S. 97-104.

Zweifellos lag auch die Bereitschaft zur Mitwirkung der Musiker in Preßburg vor⁸⁶.

Wann, wie und in welchem Maße unser Territorium in der Epoche der Klassik Teil des europäischen musikalischen Kontextes wurde, widerspiegelt auch die zeitgenössische Migrations- und Emigrationsbewegung. Ihre zeitliche obere Grenze bildet das Ende der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts, die untere der Regierungsantritt von Maria Theresia.

Von einer großen Migrationsbewegung und einem Zustrom von Musikern aus den Ländern Mitteleuropas ist besonders die erste Entwicklungsetappe der klassischen Musikkultur gekennzeichnet. In die Slowakei, hauptsächlich jedoch nach Preßburg, kam damals eine große Zahl von Musikern (oft von europäischem Rang) aus Österreich, Böhmen, Mähren und Schlesien. Einige ließen sich hier ständig nieder. Andere hielten sich hier eine gewisse Zeit auf und gliederten sich aktiv in das hiesige Musikleben ein. Später, zur Zeit der allgemeinen Immigrationsbewegung, die ganz intensiv mit der Zeit nach den Josephinischen Reformen und der Verlegung des politischen Zentrums des Landes nach Pest verbunden war, suchten die Musiker neue Existenzmöglichkeiten in Deutschland, Österreich, den böhmischen Ländern, ja sogar im fernen Frankreich.

Die stärkste Migrationsbewegung führte aus der Slowakei in die südlichen Gebiet des ehemaligen Ungarn⁸⁷, hauptsächlich in das neue politische Zentrum des Landes. Diese Musikergruppe repräsentieren das sogenannte Virtuosen-Trio mit den aus dem Gebiet der Slowakei stammenden Vertretern Johann Bihári (1764-1827), Johann Lavotta (1764-1820) und Ignaz Ružička (1777-1833), weiterhin Josef Chudý (1751?-1813), aber auch Georg Druschetzky (1745-1819), der aus Preßburg gebürtige Johann Spech (1767 oder 1769-1836) und andere⁸⁸.

⁸⁶ Ľuba Ballová, Ludwig van Beethoven a Slovensko [Ludwig van Beethoven und die Slowakei], Martin 1972, S. 13-47.

⁸⁷ Darina Múdra, Hudobný klasicizmus na Slovensku, 1979, S. 108-114.

⁸⁸ Ivan Hrušovský, Klasicistická hudba na prelome 18. und 19. storočia [Die Musik an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert], in: Dejiny slovenskej hudby [Geschichte der slowakischen Musik], Bratislava 1957, S. 156-157.

Mit dieser Emigrationswelle hängt auch der Umzug des in Preßburg gebürtige Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) und seiner Eltern nach Wien zusammen⁸⁹. Hier konnten nur die Fähigsten gegen die harte Konkurrenz bestehen. Zu ihnen gehörte zweifellos ein weiterer aus Preßburg stammender Klaviervirtuose, der Improvisator und Komponist Tadeus Amadé (1783-1845)⁹⁰. Dort wirkte auch der aus Orava stammende Violoncellist und Komponist Nicolaus Zmeškal (1759-1833), der einen Beitrag zum kulturellen Ambiente Wiens leistete⁹¹.

Die Emigranten aus Böhmen, Mähren und Schlesien kamen oft aus wirtschaftlichen Gründen in die Slowakei, umgekehrt gelang es jedoch nur wenigen aus der Slowakei stammenden Musikern, sich in den böhmischen Ländern durchzusetzen. Eine Ausnahme bildete das erfolgreiche Prager Wirken des aus Schemnitz (Banská Štiavnica) stammenden Johann Josef Rösler (1771-1813)⁹².

Zu den Emigranten, die sich in Polen niederließen, gehört Matthias Kamenický-Kamiński (1734-1821)⁹³. Leider wurde bisher in der Musikgeschichte zu wenig der Umstand betont, daß gerade Musiker, welche die Slowakei verließen, in den Ländern, die ihnen Raum zur Selbstverwirklichung boten, oft eine wichtige, vereinzelt sogar eine Schlüsselrolle spielten. Als Beispiele können der Slowake Matthias Kamenický (eher unter dem polnischen Namen Kamiński bekannt) als entscheidende Persönlichkeit beim Entstehen der polnischen Nationaloper, Josef Chudý als Schöpfer des ungarischen Singspiels oder die schon erwähnten Vertreter des sogenannten Virtuosen-Trios in der Geschichte des Verbunkos-Stils angeführt werden.

Zum Abschluß unserer Darlegung zum Charakter und den Qualitäten der klassischen Musikkultur in der Slowakei ist darauf hinzuweisen, daß die Epoche der musikalischen Klassik ein bedeutender

⁸⁹ Karl Benyovszky, J.N. Hummel. Der Mensch und Künstler, Bratislava 1934, S. 9 ff.

⁹⁰ Zenei Lexikon [Musiklexikon] Bd.1, Budapest 1965, S. 60-61.

⁹¹ Adolf Sandberger, Beethovens Freund Zmeskal als Komponist, in: Beethoven-Aufsätze zur Musikgeschichte II, München 1942, S. 213 ff.

⁹² Zenei Lexikon, Bd.3, Budapest 1965, S. 264-265.

⁹³ Jan Prosnak, Kultura muzyczna Warszawy 18. wieku [Die Musikkultur in Warschau im 18. Jahrhundert], Kraków 1955, S. 87 ff.

Zeitabschnitt in der Musikkultur der Slowakei war⁹⁴ und ein wichtiges Glied in der Kette einer jahrhundertelangen Musiktradition bildet. Die klassischen Musikwerke der Slowakei, die auch eigene, individuelle Merkmale mit sich brachten, bilden einen unverzichtbaren und organischen Bestandteil der europäischen Musikkultur.

⁹⁴ Darina Múdra, *Klasicizmus*, 1996, S. 54 ff.