



ADORAMUS Te

časopis o duchovnej hudbe

Pre Hudobnú sekciu
Liturgickej komisie
pri Konferencii biskupov Slovenska
vydáva

Spolok svätého Vojtecha, Trnava



Vychádza štvrtročne

Predseda redakčnej rady

J. E. Mons. Andrej Imrich, biskup
zodpovedný za posvätnú hudbu v LK KBS

Podpredseda redakčnej rady

Mons. ThDr. Anton Konečný, PhD.
vedúci Hudobnej sekcie LK KBS

Zodpovedný redaktor

ThDr. Art. Lic. Rastislav Adamko, PhD.

Zástupca zodpovedného redaktora

Doc. PhDr. ThDr. Amantius Akimjak, PhD.
tajomník Hudobnej sekcie LK KBS

Redakčná rada:

PhDr. Viera Lukáčová, CSc.
Mgr. Júlia Pokludová, PhD.
Prof. Zdeněk Bílek
Mgr. art. Stanislav Šurin
Mgr. Ján Schultz
PaedDr. P. Ambróz Martin Štrbák O.Praem.
Mgr. Juraj Drobňý
PaedDr. Mgr. art. Mário Sedlár
Mgr. Rastislav Podpera

Adresa redakcie:

Klčov 156
053 02 Spišský Hrhov
Tel./Fax: 053/4592496
alebo 0908/619482
E-mail: amo@spisnet.sk

Distribúcia a prijímanie objednávok:

Distribúcia KN, P.O. BOX 9
810 01 Bratislava 11
Tel.: 02/44 888 797, 44 871 381
Fax: 02/44 871 379
E-mail: distribucia@katnoviny.sk
Príspevky na časopis možno zasielať na
č. účtu: 1256286553/0200, k symb. 179
VÚB Bratislava-mesto

Grafická úprava a tlač:

MTM Milan Tejbus Levoča
054 01 Levoča, Nám. Majstra Pavla 54
Redakcia si vyhradzuje právo
na úpravy rukopisov.
Zaslané príspevky nevraciamc.

Cena jedného čísla: 35,- Sk

Ročné predplatné: 140,- Sk

Registrácia MK SR 314/90

ISSN 1335-3292

Podávanie novinových zásielok povolené
pod číslom 6-RP-12/1998 na pošte BA 12

O B S A H 4/2003

Na úvod

Zum Geleit

MARTIN KOLEJÁK 2

Hudobné formy gregoriánskeho chorálu (III.)

Musikformen des Gregorianischen Chorals (III.)

JANKA BEDNÁRIKOVÁ 3

Nápevy evanjelia podľa Missale romanum 2002

Die Melodie des Evangeliums nach dem Missale romanum 2002

RASTISLAV ADAMKO 6

Hudobné aspekty úlohy zhromaždenia veriacich v omši

*Musikaspekte der Aufgabe der Versammlung von Gläubigen
bei der Messe*

RASTISLAV PODPERA 9

Systém (nielen) organového školstva na Slovensku

System des (nicht nur) Orgelschulwesens in der Slowakei

MÁRIO SEDLÁR 12

Ján Gajdoš - posledný banskobystrický regenschori

Ján Gajdoš - der letzte Regens Chori von Banská Bystrica

MÁRIA STRENÁČIKOVÁ 13

Šesťdesiata polnočná

Die sechzige Mitternachtsmesse

JÁN SCHULTZ 16

Spev a hudobná výchova v dejinách Slovenska a Slovákov
(obdobie reformácie a protireformácie II.)

*Der Gesang und die Musikausbildung in der Geschichte
der Slowakei und der Slowaken (im Zeitraum der Reformation
und Gegenreformation II.)*

ERNEST HAINS 25

Cirkevná hudba v Ružomberku v 19. a 20. storočí (II.)

Osobnosti cirkevnej hudby pôsobiace v Ružomberku

Zur Kirchenmusik in Ružomberok (Rosenberg)

im 19. - 20. Jahrhundert

Persönlichkeiten der Rosenberger Kirchenmusik

ZUZANA ZAHRADNÍKOVÁ 32

Recenzia

Rezension 37

Spravodajstvo

Aktualitäten 39

Nemecké resumé

Resumé in deutscher Sprache 40

Titulná strana: Organ v rím. kat. kostole v Gbeloch,
Josef Loyp 1853, reštaurovaný v r. 2002 firmou Ján Valovič Sered'
Titelseite: Orgel in Gbely

FOTO: JÁN SOJKA

Organistom, žalmistom a chrámovým zborom... (II.)

„Úloha hudby v liturgii bola po prvý raz všeobecne definovaná na Tridentском koncile (1545 – 1563). Tam, na 22. zhromaždení 17. 9. 1562, prijali zásady, že text vokálnej hudby má byť zrozumiteľný, všetka hudba má byť „zbožne vznešená“ (pia gravitas) a zbavená všetkého svetského a nečistého“ (lascivum et impurum). Bližšie predpisy pre organ sa síce neprijali, ale je takmer isté, že práve organová hudba prispela k vytváraniu priaznivej mienky o hudbe v kostole. Organ totiž v Tridente zaznieval pri mnohých cirkevných príležitostiach. Mnohí konciloví otcovia žasli nad ešte nepočutými zvukmi a po návrate domov si dali postaviť organy do svojich kostolov. O tamojšom kostole S. Maria Maggiore píše súčasník, že jeho „... nadmieru krásny organ získal svoju slávu práve tým, že v tomto kostole sa konalo zhromaždenie svätého Koncilu.“ (F. Klindda, *Organ v kultúre dvoch tisícročí*, s. 51 – 52). „Oddávna, ale od tridentského koncilu aj legalizovane, sa katolícka kostolná hudba orientovala na gregoriánsky chorál“ (Klindda, cit. d. s. 52).

Frescobaldi, ktorý patrí medzi najvýznamnejších skladateľov chrámovej hudby, preniknutý duchom gregoriánskeho chorálu, píše o svojej tvorbe: „... hudba vystupuje ako zázračný prvok ľudského intelektu, obdivuhodné prirovnanie k nebeskej harmónii, virtuózne potešenie každej vznešenej duše.“

Liturgická hudba musí byť preniknutá vierou jej tvorcov, aj jej interpretov. Aj jej slová, aj jej melódia musia byť vnuknuté Duchom Svätým. „Základ poézie je v žalmoch a v loretánskych litániách, v slove prorokov a všetkých, i našich svätopiscov“ (P. Strauss, *Kolíska dôvery*, s. 64). Žalmy sú modlitby, ktoré recitoval a spieval aj sám Boží Syn. Dbajte o to, aby sa v liturgii neudomácnili lacné svetské šlágre, do ktorých niekto vloží „zbožné“ slová. Sv. Otec v *Liste umelcom* hovorí: „Koľko cirkevných kompozícií vytvorili v priebehu stáročí ľudia, naplnení do hĺbky zmyslom tajomstva! Nespočetní veriaci sýtli svoju vieru melódiami vzniknutými v srdciach iných veriacich a tieto melódie sa stali časťou liturgie, alebo aspoň veľmi účinnou pomocou pri jej dôstojnom stvárnení. V speve sa viera zakusuje ako zaplavujúca radosť, láska a dôveryplné očakávanie Božieho zachraňujúceho zásahu.“

V predchádzajúcom období sa nezriedka do liturgie vniesli svetské skladby (napr. pieseň *Vďačiť ti chcem mama*, ktorá vznikla pri príležitosti uzatvárania civilného sobáša, ktorým malo byť nahradené sviatostné manželstvo). Páter Antonín Čala upozorňuje na požiadavky, ktoré má mať liturgická hudba: „Aby liturgická hudba dosiahla svoj vznešený cieľ, t.j. oslavu Boha a povznesenie mysle veriacich k Bohu, musí mať určité vlastnosti. V chráme nemôže pri liturgických úkonoch zaznievať hudobné dielo, ktoré iba tlmočí náboženský text. Také, síce duchovné, ale neliturgické skladby sú napr. niektoré oratóriá, kantáty a veľké omše. Hoci také diela (napr. *Dvořákov* „*Stabat Mater*“) sú skutočne umelecké a náboženské, predsa sa nehodia k liturgickým úkonom.“

Pius X. v *Motu proprio* prehlasuje, že každá liturgická hudba musí mať vo vynikajúcom stupni tieto tri vlastnosti: musí byť posvätná, umelecká a všeobecná: „Posvätná hudba musí mať teda vo vynikajúcom stupni vlastnosti, ktoré sú vlastné liturgii, a to predovšetkým posvätnosť, správnosť foriem; odtiaľ samozrejme vyplýva ďalší jej rys, všeobecnosť.“ A liturgická konštitúcia *Sacrosanctus concilium* uvádza: „Texty pre cirkevný spev musia byť v súlade s katolíckym učením, ba nech sa ponajviac čerpajú zo Svätého písma a z liturgických prameňov.“

V encyklike *Musicæ sacrae* Pius XII. hovorí o organe, že „... prispieva k cirkevným obradom obdivuhodným leskom a osobitným majestátom, na druhej strane pozdvihuje dušu veriacich vážnym a príjemným zvukom, naplňajúc mysle radosťou“. Vzápätí sa však ozýva napomenutie: „Štýl, ktorý prináleží pravej organovej hudbe, je štýl viazaný, palestrinovský kontrapunkt...“

„Pišťalový organ je obrazom, živým vyjadrením a zhmotnením ideálu celej komunity hudobných nástrojov, ktorý vzišiel z tisícročnej tradície. Článok 120 dokumentu *Sacrosanctum concilium* z II. vatikánskeho koncilu uvádza: „Pišťalový organ nech je v latinskej Cirkvi vo veľkej úcte.“ Organ v kostole vnímame ako symbol vyššieho duchovného poriadku a zákonitosti. Digitálny organ v porovnaní s ním sa javí iba ako dômyselný prístroj na vyrábanie zvukov. Posúdenie, či je teda tým pravým médiom pre kostol, patrí do roviny teologických úvah“ (Klindda, cit. d. s. 256).

Posvätná kongregácia obradov v inštrukcii *Inter oecumenici* nariaďuje: „Riadiť posvätnú liturgiu je oprávnená cirkevná vrchnosť; nik iný teda nemôže v tejto veci svojvoľne postupovať často bez poškodenia samotnej liturgie a jej obnovy, ktorú má vykonať kompetentná vrchnosť.“

V liturgii sa už teraz pripájame k nebeským zástupom v oslave trojjediného Boha. Nech je vám služba, ktorú v Cirkvi konáte prípravou na večnú nebeskú liturgiu.

Martin Koleják

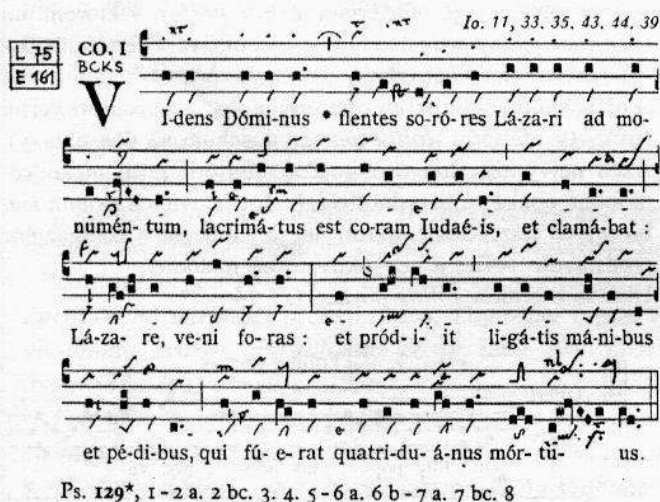


ra et ple-ni-tu-do e-ius :
orbis tēr-rā-rum et u-ni-vēr-si,
qui há-bi-tant in e-o. * Et introibit. V. 2. Ipse su-per
má-ri-a fundá-vit e-um et su-per
flú-mi-nā praepa-rá-vit e-um.
um. * Et introibit.

Communio

alebo *antiphona ad communionem* je procesiovým spevom, počas ktorého veriaci pristupujú k svätému prijímaniu. Jeho úlohou je snaha o vyjadrenie duchovnej jednoty a radosti prijímajúcich. Texty pochádzajú z Knihy žalmov, z evanjelia a iných častí Biblie, pričom obsahovo sú, podobne ako u introitov, v zhode s liturgickou témou dňa. Formou (antifóna- žalmový verš-antifóna) aj oligotonickým štýlom sa komúnie veľmi podobá na introit. Typickým žalmom komúnie je žalm 33 a to z dôvodu slov *gustate et videte* - ochutnajte a uvidíte.

Ukážka komúnie *Videns Dominus*, GT 124



CO. I
L 75 BCKS
E 161
V
I-dens Dómi-nus * flentes so-ró-res Lá-za-ri ad mo-
numén-tum, lacrimá-tus est co-ram Iudaé-is, et clamá-bat :
Lá-za-re, ve-ni fo-ras : et pród-i-it li-gá-tis má-ni-bus
et pé-di-bus, qui fú-e-rat quatri-du-á-nus mór-tú-us.
Ps. 129*, 1-2 a. 2 bc. 3. 4. 5-6 a. 6 b-7 a. 7 bc. 8

Medzispevy: *graduale, alleluia, tractus*

Predtým, než sa začneme venovať konkrétnym medzi-

spevom, bude vhodné priblížiť si ich niektoré dôležité vývinové momenty. Z liturgických dejín sa dozvedáme, že približne do konca IV. storočia po čítaní nasledoval spev žalmu. Sólista ho prednášal formou *in directum*, teda bez prerušenia. Stopy tejto formy nachádzame v speve *tractus*. Po IV. storočí sa vyvinula nová hudobná forma – *psalmus responsorius*. Išlo o taký prednes žalmu, v ktorom veriaci po každom verši zaspievali refrén, prevzatý zväčša z prvého verša toho istého žalmu. *Psalmus responsorius*, neskôr nazývaný aj *responsum, responsorium, responsorium-graduale* alebo len *graduale*, bol liturgicky umiestnený medzi novozákonným čítaním (epištolou) a traktom. Keď bolo do liturgie zavedené starozákonné čítanie z knih prorokov, dva za sebou nasledujúce spevy sa rozdelili: po prvom čítaní sa spieval graduál, po druhom traktus. Po čase bol traktus nahradený alelujovým spevom: najskôr na slávnosť Veľkej noci, neskôr na celé veľkonočné obdobie a od VI. storočia bol rozšírený na všetky nedele. Dnes sa traktus spieva len v pôstnom období, kedy paradoxne nahrádza alelujový spev.

Graduale

pozostáva z dvoch častí: responza, určeného pre scholu, a sólistického verza, po odznení ktorého sa zopakuje prvá časť, nazývaná aj *caput* (hlava). Názov tohto spevu je odvodený od miesta, na ktorom sa prednášal, tzv. *gradusu*, stupňa či schodíka smerujúceho k ambóne. Z hľadiska liturgického je graduál nielen doznievaním, odpoveďou na počuté Božie slovo, ale svojou hĺbkou vytvára nové čítanie. Z hudobného aspektu ide o rozvinutú formu rezponzóriového spevu žalmu, ktorý sa však zredukoval iba na jeden verš.

Keďže graduál bol spev určený pre sólistu, veľmi rýchlo sa stal bravúrnou skladbou: v skutočnosti je to najzodbejšie spev gregoriánskeho repertória. Priemerný počet nôt jednotlivých meliziem (pripomíname, že ide o melódiu, spievanú na jednu slabiku) sa pohybuje od minimálne 10 do viac než 30.³ Nachádzajú sa v ktorejkoľvek časti skladby a sú čisto ornamentačným prvkom. Veľmi časté v rámci meliziem sú opakujúce sa neumy, ako napríklad *bistropa, pressus*. Verzá, interpretované sólistom, bývajú ešte ozdobnejšie než responzá. Typické sú aj tým, že priebeh melódie má stúpajúcu tendenciu, takže v súčasnom notovom zápise neprekvapuje neustála zmena kľúčov. Charakteristické pre tieto spevy sú tiež štandardné melódie, teda také, ktoré sa vyskytujú vo viacerých graduáloch.

Ukážka graduála *Christus factus est* z Kvetnej nedele, GT 148



GR. V
MRBCKS
L 97 C 96
C
Hri-stus * factus est pro no-bis ob-
di-ens us-que ad mor-tē, mor-tē au-tem
cru-cis.
Phil. 2, 8. v. 9
V. Prōpter quod [et] De-us exal-

tá-yit il-lum, et
de-dit il-li no-men quod est süpér
o-mne no-mea.

Alleluia

je najmladší spev propria, ktorý nahradil pôvodný tractus. Svoje korene má v starom hebrejskom zvolaní *hallelujah* („chváľme Boha“), ktorým Židia vebili Boha (jeho najstaršie stopy vedú k spojeniu so starozákonnými oslavnými žalmami č. 113-118, tzv. „veľký hallel“). Alelujový spev sa zo začiatku spieval len na veľkonočnú nedeľu, neskôr na celé veľkonočné obdobie. Počas pontifikátu Gregora Veľkého bol rozšírený na nedeľa a sviatky celého liturgického roka.

Spev gregoriánskeho aleluja otvára melodická fráza nad slabikami slova *alleluia* s bohatou melizmou nad posledným vokálom, tzv. *iubilom* (výkrik radosti), ktorý sa opakuje aj v záverečnej časti verša. Ak sa alelujový *iubilus* odlišuje od melizmy verša, môžeme predpokladať, že ide o historicky staršiu kompozíciu (doslovné opakovanie *iubila* je prejavom dekadencie neskoršieho obdobia). Po speve úvodného *alleluia* nasleduje verš, text ktorého pochádza zo Svätého Písma, a na záver sa zopakuje *alleluia* s *jubilom*. Zvláštnosťou tohto hudobného druhu je skutočnosť, že v najstarších rukopisoch sa alelujové spevy nachádzajú v dodatku na konci knihy jeden za druhým. Výber alelujového spevu prináležal celebrantovi alebo samotnému kantorovi. Počas pôstneho obdobia sa aleluja vynecháva a nahrádza ho traktus. Ďalšiu zvláštnosť predstavujú alelujové *iubila*: ich melodické línie dali podklad pre vznik novej hudobnej formy – sekvencie, a to prostredníctvom sylabického podkladania nových textov pod jednotlivé neумы meliziem.

Ukážka alelujového spevu *Pascha nostrum* zo slávnosti Veľkonočnej nedele, GT 197

VII MRBCKS L 103 C 107
A Alle-lu-ia. Pascha no-strum im-mo-lá-tus est Chri-stus.
*X.2 Epulemur

Tractus

Názov tohto spevu pochádza z latinského slovesa *trahere* (predĺžiť), resp. z príslovky *tractim*, (bez prerušenia), čo vystihuje aj jeho charakter: ide totiž o sériu veršov toho istého žalmu bez toho, aby sa niektorá jeho časť opakovala. Počet veršov jednotlivých spevov sa pohybuje od dvoch do štrnást'. Táto skutočnosť značne poukazuje na to, že pôvod týchto spevov sa nachádza v priamej, teda najstaršej psalmódii (*tonus in directum*). Svedčí o tom aj fakt, že traktus sa vyskytuje len v dvoch gregoriánskych módoch: v druhom a ôsmom. Traktus nahrádza alelujový spev v pôstnom období alebo pri omšiach za zosnulých. Patria sem aj tzv. kantiká, spevy veľkonočnej vigílie, ktoré čerpajú text z kníh Starého zákona, zatiaľ čo traktus má svoj obsahový pôvod v žalmoch. Jeho hudobný štýl je oveľa ozdobnejší napríklad vzhľadom na introity.

Ukážka časti traktu *Qui habitat* z prvého pôstneho týždňa, GT 73

TR. II MRBCKS Ps. 90, 1-7 et 11-16 L 40 C 64
Q UI há-bi-tat in adiu-tó-ri o Al-tis-si-mi, in pro-ecti-o-ne De-i cae-li com-mo-rá-bi-tur. Di-cet Dó-mi-nus: Suscēptor me-us es, et re-fu-gi-um me-um, De-us me-us: spe-rá-bo in e-um. Quó-ni-am i-ni-quus pse-li-be-rá-vit me de láque-o ve-nán-ti-um, et a ver-bo á-spe-ro.

Poznámky:

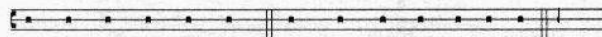
- 1 Porov. APPEL, W.: *Il canto gregoriano*. Lucca, LMI 1998, s. 38.
- 2 Porov. ANGENENDT, A.: *Das Frühmittelalter: Die abendländische Christenheit von 400-900*. Stuttgart, Kohlhammer 1995, s. 58, 91, 246.
- 3 Najdlhšia melizma obsahuje 68 nôt a nachádza sa v offer-tóriu *Iubilare Deo* (GT 259 / 5-6).

Nápevy evanjelia podľa Missale romanum 2002

RASTISLAV ADAMKO

V novom rímskom misáli z roku 2002 v časti nazvanej Appendix (dodatok) nachádzame tri nápevy na kantiláciu evanjelia. Označené sú ako tonus A, tonus B a tonus C.¹ Tie isté melódie s identickým označením sú umiestnené aj v Graduale romanum z 1979 roku.² Týmto spôsobom sa tieto nápevy dostali do oficiálneho typického vydania a sú záväzné v rímskej liturgii. Pre ich jednoduchosť a sylabický charakter sú ľahko adaptovateľné do národných jazykov. Táto prax je známa v mnohých európskych krajinách a udomácnila sa aj na Slovensku. V Liturgickom spevníku I. nájdeme adaptáciu dvoch z týchto gregoriánskych nápevov. Pri porovnaní týchto adaptácií s latinskou, teraz už typickou verziou, pozorujeme určité nezrovnalosti.

Tonus A – v LS I. označený ako nápev A – je pravdepodobne najznámejší a nielen na Slovensku najčastejšie používaný pri kantilácii evanjeliových textov v rámci omšovej liturgie. Je postavený na starodávnom tonuse DO, teda recitanta, na ktorej prebieha kantilácia je subsemitonálna, tzn. najbližší tón smerom dole je malá sekunda (tomuto kroku sa však nápev a vôbec liturgický recitativ výhyba). Úvodný dialóg medzi proklamátorom evanjeliovkej perikopy a ľudom prebieha na recitante bez melodickej zmeny.

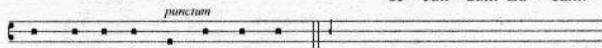


K Dó-mi-nus vo-bis-cum. R. Et cum spi-ri-tu tu-o.

Veta, ktorou celebrant ohlasuje, z ktorého evanjelia je vybraná daná perikopa, prebieha na tenore „do“, na konci vety je však kadencia, ktorá sa spieva pri každej bodke v priebehu celého úryvku (výnimkou je posledná veta úryvku). Kadencia, ktorú nazývame *punctum*, sa neriadi podľa prízvukov, ale podľa počtu slabík. Na štvrtej slabike od konca melódia klesá na tón „la“, teda o malú terciu. Hneď na nasledujúcej slabike sa vracia na recitantu „do“. Treba zdôrazniť, že táto kadencia dáva nápevu charakteristickú podobu a je svedectvom najstarších gregoriánskych spevov s ich prvotnou modalitou a estetikou.³ Kadenciu *punctum* má aj aklamácia ľudu.



K Lec-ti-o sanc-ti E-van-gé-li-i se-cún-dum Mat-thae-um.
se-cún-dum Ió-an-nem.
se-cún-dum Mar-cum.
se-cún-dum Lu-cam.

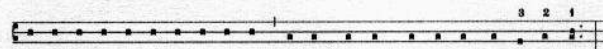


R. Gló-ri-a ti-bi, Dó-mi-ne.

V LS I. nachádzame inú kadenciu *punctum*, založenú na prípravnej slabike pred posledným slovným prízvukom vo vete. Na tejto prípravnej slabike melódia klesá o malú terciu. Tvorcovia spevníka v poznámke uvádzajú, že sú autormi tejto zmeny a odôvodňujú ju „zrozumiteľnosťou“ prednášaného textu, ktorú chcú zabezpečiť „paralelizmom medzi melódiou a textovou prízvuknosťou“.⁴ Nemožno sa stotožniť s názorom, že by pôvodná gregoriánska melódia uberala zo zrozumiteľnosti slova. Pôvodne totiž práve kantilácia mala zrozumiteľnosť prednášaného textu umožniť, podporiť a zväčšiť, pričom aj v latinčine majú prízvuky veľmi dôležitú úlohu.

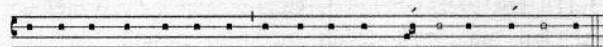
V tejto melódii ide o tzv. pohyblivý prízvuk, ktorý záleží od interpreta. Ten môže a má zdôrazniť nie slabiku, na ktorej je melodickej zmena, ale slabiku, na ktorej je slovný akcent. Konštatujeme teda, že zmenou kadencie, tak typickej pre tento nápev, pôvodná gregoriánska melódia stratila svoj archaický charakter a stala sa banálnou, ničím nezaujímavou.

Opytovacie vety majú tú istú melodickej formulu ako v čítaniach. Posledný úsek vety prechádza z recitanty „do“ na tubu „si“, na tretej slabike od konca klesá na tón „la“, na druhej sa vracia na „si“ a na poslednej je umiestnená neuma *podatus* „si-la“ v predĺženej (nekurentnej) forme.



Pe-ri-o-dus interro-ga-ti-va tribus semper sýl-la-bis sic fi-ni-tur: ?

Posledná veta nápevu A má vlastnú kadenciu, ktorá sa začína na predposlednom slovnom akcente vo vete. Na tejto slabike je umiestnená trojtónová neuma *scandicus quilisma* s tónmi „la-si-do“. Na ďalších slabikách sa recituje na tube „do“.



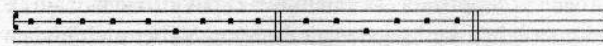
Pe-ri-o-dus fi-ná-lis lec-ti-ó-nem sic con-clú-dit.

Záverečný dialóg proklamátora evanjeliovkej perikopy a ľudu je v porovnaní s celým priebehom nápevu melodickej oveľa bohatší. Vo výzve celebranta je slabika „Dó-(mini)“ ozdobená neumou *pes* z tónmi „do-re“ a v odpovedi ľudu je dokonca pomerne dlhá melizma na poslednej slabike „(Chris)-te“.



K Ver-bum Dó-mi-ni. R. Laus ti-bi Chri-ste.

V súčasnosti sa na Slovensku záverečný dialóg obmedzuje iba na kadenciu *punctum* vo výzve aj v odpovedi.



Po-ču-li sme slo-vo Pá-no-vo. Chvá-la te-be, Kri-ste.

V LS I. záverečný dialóg prezrádza snahu jeho tvorcov nadviazať na jeho originálnu podobu. V odpovedi využili iba koncovú neumu, ktorú rozložili na jednotlivé slabiky (*diéresis*⁵). Vyšli pri tom zo zásady, že sa pri spievaní v slovenčine treba vyhnúť neumám a melizmám. Boli však nekonzekventní, pretože na jednej strane vo výzve celebranta odstránili neumu *podatus*, ale na druhej strane v odpovedi vytvorili až dve neumy (*clivis a pes*). Rovnako vzniká otázka: prečo prednášajúci evanjeliou perikopy môže v poslednej vete zaspievať až trojtónovú neumu *scandicus quilisma*, ale v záverečnom dialógu nesmie zaspievať dvojtónovú *podatus* a to ešte na predĺženej slabike *Pá-(novo)*.

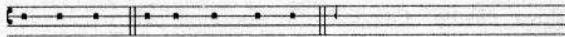


K Po-ču-li sme slo-vo Pá-no-vo. R. Chvá-la ti Kris-te.

Ďalším problémom je text odpovede, ktorý sa nezhoduje s Rímskym misálom 1980,⁶ ani 2001.⁷ V tejto súvislosti treba povedať, že v oblasti textov užívaných pri svätej omši je pre nás Rímsky misál prvoradou knihou. Použitie misálovej odpovede (*Chvála tebe, Kriste*) by vyriešilo prvú neumu tým, že by sa tóny „do“ a „si“ rozložili na slabiky *Chvá-la*.

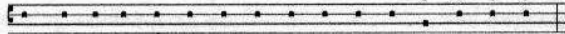
Spomenuté problémy a nedostatky sú výzvou na revíziu slovenskej adaptácie nápevu A pre kantiláciu evanjeliovkej perikopy. Výhodiskom pritom vždy musí byť originálna podoba spevu, ktorý chceme adaptovať a konzekventné používanie

opodstatnených prijatých zásad. Prvou a hlavnou zásadou by mala byť vernosť originálu. Na základe vyššie uvedených skutočností predkladáme návrh adaptácie gregoriánskeho nápevu A na prednes evanjeliovkej perikopy.

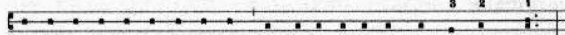
Úvod: 

Pán s va - mi. I s du - chom tvo - jím.


Čí - ta - nie zo svä - té - ho E - van - je - li - a pod - la Ma - tú - ša. Slá - va te - be, Pa - ne.
 pod - la Lu - ká - ša.
 pod - la Já - na.
 pod - la Mar - ka.

Oznamovacia veta: 

V ten deň vy - šiel Je - žiš z do - mu a po - sa - dil sa pri mo - ri.

Opytovacia veta: 

U - če - ní - ci sa ho spý - ta - li: "Pre - čo im ho - vo - riš v po - do - ben - stvách?"

Posledná veta: 


Bla - ho - sla - ve - né sú va - še o - či, že vi - dia, aj va - še u - ši, že po - ču - jú.

Záverečný dialóg, ktorý stanoví bezpochyby najväčší problém možno riešiť viacerými spôsobmi. Pri zachovaní zásady vernosti originálu by záverečný dialóg vyzeral takto:



V. Po - ču - li sme slo - vo Pá - no - vo. R. Chvá - la te - be, Kris - te.

Ak by sme však uznali, že záverečná melizma je pre ľud veľmi náročná, mohli by sme ísť cestou LS I., pričom by sme rešpektovali súčasne platnú verziu textu.



V. Po - ču - li sme slo - vo Pá - no - vo. R. Chvá - la te - be, Kris - te.

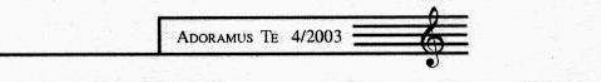
Tonus B

Iný nápev na spievanie evanjelia, v Missale romanum označený ako tonus B, je taktiež postavený na starodávnom módu DO. Už na prvý pohľad nám nápadne pripomína *Tonus epistolae* – nápev čítania z apoštolských listov. Úvodný dialóg je postavený na prípravnej slabike pred posledným slovným prízvukom vety. Na prípravnej slabike melódia klesá z recitanty „do“ na tón „la“ a na akcentovanej slabike sa vracia späť na tenor „do“.




V. Dó - mi - nus vo - bis - cum. R. Et cum spi - ri - tu tu - o.

Oznámenie výberu perikopy obsahuje *metrum* a *punctum*. Metrum (mediatio) má – tak ako pri epištrole – jednu prípravnú slabiku pred predposledným slovným prízvukom daného úseku vety. Na nej melódia klesá o malú terciu na tón „la“. Na ďalšej slabike, ktorá je akcentovaná, sa melódia vracia na tenor „do“. Nasledujúce neprízvučné slabiky (alebo slabika) sa spievajú na tóne „si“. Rovnako aj posledná prízvučná slabika vety je na tóne „si“, po nej sa však melódia vracia na tubu „do“. Punctum má v porovnaní s *tonus epistolae* inú podobu. Je postavené na jednom prízvuku – poslednom vo vete. Na poslednej akcentovanej slabike vety je dvojtónová neuma *clivis* s tónmi „do-la“. Nasledujúca neprízvučná slabika alebo slabiky ostávajú na tóne „la“.



V. Lec - ti - o sanc - ti E - van - gé - li - i se - cún - dum Mat - thaé - um.
 se - cún - dum lo - án - nem.
 se - cún - dum Lu - cam.
 se - cún - dum Mar - cum.

Aklamácia ľudu sa riadi poslednou prízvučnou slabikou, pred ktorou je prípravna slabika na tóne „la“, podobne ako v úvodnom dialógu.



R. Gló - ri - a ti - bi, Dó - mi - ne.


Pre rímsku liturgiu charakteristický začiatok – *In illo tempore* – dostal v tomto nápeve vlastnú melodickú formulu, ktorá vychádza z *metrum*.



In il - lo tem - po - re: Di - xit Je - sus (...)

Oznamovacie vety v ďalšom priebehu textu majú vždy *punctum* a podľa potreby – ak je veta dlhšia – aj *metrum*, tak ako je to uvedené vyššie. Opytovacie vety sa riadia tými istými pravidlami ako v nápeve A.

Posledná veta perikopy (*periodus finalis*) má identickú melodickú formulu ako posledná veta v *tonus epistolae*. Vetu je potrebné rozdeliť na dve časti. V prvej časti sa spieva na recitante „do“ až po posledný slovný prízvuk v danom úseku, kde je neuma *podatus* s tónmi „la-do“. Po prízvuku sa pokračuje na recitante („do“). Druhá časť vety sa recituje na zníženej tube „si“, až po poslednú akcentovanú slabiku vo vete, kde je neuma *pes* s tónmi „si-do“. Neprízvučná slabika, či slabiky sú na tóne „do“.



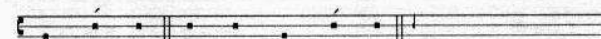
Pe - ri - o - dus fi - ná - lis lec - ti - ó - nem síe con - clú - dit.

Záverečný dialóg je taký istý ako v nápeve A.

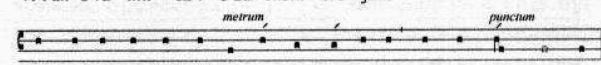


V. Po - ču - li sme slo - vo Pá - no - vo. R. Chvá - la te - be, Kris - te.

Adaptácia tohoto nápevu do slovenských textov evanjeliových perikop nie je nemožná. Problematický je iba úvodný a záverečný dialóg. Ide tu skôr o ťažkosti praktického charakteru, spojené s aktívnou účasťou ľudu na týchto spevoch. Viaceré nápevy do tých istých slov, pričom ide len o nepatrné zmeny, môžu byť pre ľud ťažšie zapamätateľné. Preto tieto dva ďalšie nápevy (tonus B a C) by mohli slúžiť pre menšie komunity, kde je liturgický spev zvlášť pestovaný (napr. kňazské semináre, rehoľné komunity, inštitúty zasväteného života apod.)

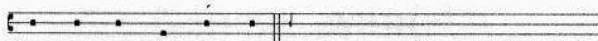


V. Pán s va - mi. R. I s du - chom tvo - jím.



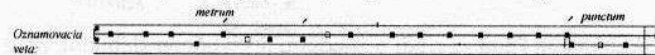
V. Čí - ta - nie zo svä - té - ho E - van - je - li - a pod - la Ma - tú - ša.
 pod - la Lu - ká - ša.
 pod - la Já - na.
 pod - la Mar - ka.

V úvodnom dialógu, ktorý je čo do meliky identický s nápevom A, sa vynára problém s akklamáciou ľudu *Sláva tebe, Pane*, pretože tu o malú terciu dolu klesá slabika *-be* a nie *te-*, ako to bolo v nápeve A.

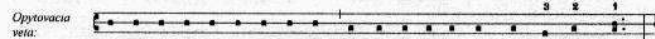


R. Slá - va te - be, Pa - ne.

Ďalší priebeh perikopy je taký istý ako v latinskej verzii.



V ten deň vyšiel Je - žiš z do - mu a po - sa - dil sa pri mo - ri.



U - če - ní - ci sa ho spý - ta - li: "Pre - čo im ho - vo - ríš v po - do - ben - stvách?"



Blahoslavené sú va - še o - či, že vi - dia, aj va - še u - ši, že po - ču - jú.

O záverečnom dialógu platí to, čo sme povedali pri nápeve A.

Tonus C

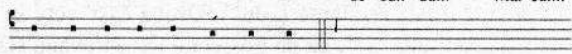
Tonus C je vlastne inou modálnou verzou predchádzajúceho nápevu B. Skoro identická melodická formula ako v tonuse B je tu prenesená do módu RE.



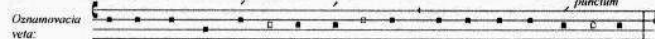
V. Dó - mi - nus vo - bis - cum. R. Et cum spi - ri - tu tu - o.



V. Lec - ti - o sanc - ti E - van - gé - li - i se - cún - dum Mat - thaé - um.
se - cún - dum Ió - án - nem.
se - cún - dum Lu - cam.
se - cún - dum Mar - cum.



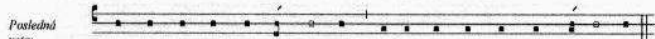
R. Gló - ri - a ti - bi, Dó - mi - ne.



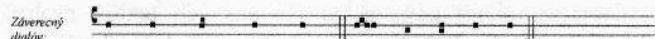
Hic to - nus sic me - dí - á - tur, at - que sic fi - ní - tur.



Pe - ri - o - dus interro - ga - tí - va tribus semper sýl - la - bis sic fi - ní - tur: ?

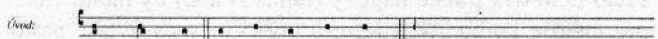


Pe - ri - o - dus fi - ná - lis lec - ti - ó - nem sic con - clú - dit.



V. Ver - bum Dó - mi - ni. R. Laus ti - bi Chri - ste.

Tento nápev nájdeme adaptovaný do slovenčiny v LS I.⁸ Označený je tam ako *nápev B*.



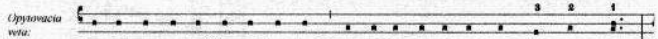
V. Pán s va - mi. R. I s du - chom tvo - jím.



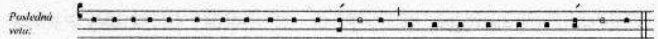
V. ČHa - nie zo svä - té - ho E - van - je - li - a pod - fa Ma - tú - ša. R. Sláva te - be, Pa - ne.
pod - fa Lu - ká - ša.
pod - fa Já - ná.
pod - fa Mar - ka.



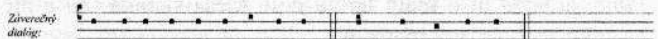
V ten deň vyšiel Je - žiš z do - mu a po - sa - dil sa pri mo - ri.



U - če - ní - ci sa ho spý - ta - li: "Pre - čo im ho - vo - ríš v po - do - ben - stvách?"

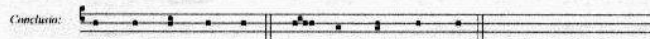


Blahoslavené sú va - še o - či, že vi - dia, aj va - še u - ši, že po - ču - jú.



V. Po - ču - li sme slo - vo Pá - no - vo. R. Chvá - la ti, Kris - te.

V porovnaní s originálom sa javí ako problematický záverečný dialóg celebranta s ľudom. Autori adaptácie v LS I. išli cestou zjednodušenia a rozbitia neum, v čom však neboli dôslední. V odpovedi ľudu nechali neum *podatus* na prvej slabike slova *chvála*. Otázka znie podobne ako v nápeve A, či je naozaj nutné rozbiť neumy v mene toho, že si to vyžaduje slovenčina, prípadne ľud? Na tieto otázky neexistuje jednoznačná odpoveď. Ide totiž o krátke a neskomplikované texty a melódie. Okrem toho tieto (dva posledné) nápevy sa zdajú byť vhodné iba pre menšie komunity, v ktorých sa predpokladá istá väčšia náročnosť a spevácka pripravenosť. Preto by sme aj tu odporúčali držať sa čo najvernejšie originálu.



V. Ver - bum Dó - mi - ni. R. Laus ti - bi Chri - ste.



V. Po - ču - li sme slo - vo Pá - no - vo. R. Chvá - la te - be, Kris - te.

Poznámky:

- ¹ *Missale romanum*. Typis Vaticanis, 2002, s. 1239n.
- ² *Graduale romanum*. Solesmis, 1979, s. 805 – 808.
- ³ TURCO, A.: *Canto gregoriano : toni e modi*. Roma : Edizioni Torre D'orfeo, 1996, s. 47.
- ⁴ LS I., s. 148, pozn. č. 3.
- ⁵ FERRETTI, P.: *Estetica gregoriana : Trattato delle forme musicali del Canto gregoriano*. Vol. I. Roma : Pontificio instituto di musica sacra, 1934, s. 87.
- ⁶ *Rímsky misál obnovený podľa rozhodnutia Druhého Vatikánskeho koncilu uvedený do platnosti pápežom Pavlom VI*. Roma : Typis Polyglottis Vaticanis, 1980, s. 378.
- ⁷ *Rímsky misál obnovený podľa rozhodnutia Druhého Vatikánskeho koncilu uvedený do platnosti pápežom Pavlom VI*. Roma : Typis Vaticanis, 2001, s. 378.
- ⁸ LS I., s. 149.





Hudobné aspekty úlohy zhromaždenia veriacich v omši

RASTISLAV PODPERA

V prvých storočiach kresťanstva bol bohoslužobný spev záležitosťou celej zhromaždenej obce veriacich. Tak ako bolo pre kresťanov samozrejmosťou pravidelné zhromažďovanie sa na „lámaní chleba“ a účasť na tomto Chlebe, tak aj účasť na spoločnom speve nebola iba vecou školených spevákov.

Zhromaždenie veriacich je najpočetnejšou skupinou účastníkov liturgie. Pod týmto pojmom rozumieme spoločenstvo, ktoré sa zišlo na slávenie eucharistie a nevykonáva osobitnú liturgickú úlohu ani z titulu svätenia, ani v zmysle služby. Máme na mysli bežných účastníkov liturgie, z ktorých väčšinu tvoria laici z oblasti teológie i hudby. Ich náboženské i hudobné vedomie, myslenie a vkus sú bohato diferencované, preto budeme rozlišovať sociálny, všeobecnokultúrny a generačný rozmer liturgického zhromaždenia. Zhromaždenie veriacich nie je „obecenstvom“ sledujúcim bohoslužbu; všetci veriaci konajú liturgiu svojou vnútornou i vonkajšou účasťou, modlitbami a zvolaniami, svojím súhlasom s modlitbou celebranta.

Zo sociologického hľadiska je zhromaždenie veriacich tzv. referenčnou skupinou; počas bohoslužby sa správanie jednotlivca prispôsobuje správaniu celej skupiny. Slávenie omše, ako praktické uskutočňovanie náboženského kultu, je súborom ustálených foriem správania a činností, ktorý účastníci liturgie v príslušných situáciách vykonávajú a dodržiavajú. Tento scenár alebo vzorec spoločenského správania pri bohoslužbe, daný liturgickými predpismi a tradíciou, sa vzťahuje aj na hudobnú zložku.¹ Veriaci, ktorí sa pravidelne zúčastňujú liturgie vedia, v ktorej chvíli a akou formou majú spievať. V hudobnom správaní spoločenstva nachádzame aj znaky konformity, tendencie prispôbiť sa správaniu druhých. U niektorých jednotlivcov je motiváciou účasti na spoločnom speve aj snaha nevymykať sa z davu, obvykle v situáciách, keď kňaz napomína a povzbudzuje veriacich k aktívnejšiemu spievaniu.

V liturgickom zhromaždení sú prítomní ľudia rôzneho hudobného nadania a hudobného vzdelania, od amuzikálnych jedincov, ľahostajných k hudbe, po vysoko školených profesionálnych hudobníkov. Ak hudba má byť ich spojivom a účinnejšie napomáhať ich komunikáciu s Bohom, je to neľahká úloha. Vzhľadom na širokú diferencovanosť zhromaždenia veriacich nemožno k nim z hudobno-sociologického pohľadu pristupovať ako k jednoliatemu celku. Zvlášť problematika hudobného vedomia jednotlivých vrstiev veriacich vyžaduje, aby sme sa vyhli stereotypizácii.

Spev zhromaždenia môže mať v omšovej liturgii tieto formy:

- spoločný spev: vyznanie viery, Modlitba Pána, piesne, hymny, chválospevy (tradičný útvar jednodhlasnej strofickéj piesne je doposiaľ najobľúbenejšou hudobnou formou procesiových spevov)
- striedavý spev (so žalmistom, predspevákom, zborom): Kyrie, Agnus, rezponzoriá, antifóny,
- dialogické odpovede na modlitby a výzvy kňaza alebo diakona, aklamácie v eucharistickej modlitbe: Sanktus, zvolanie po premenení.

Hodnota aktívnej účasti zhromaždenia

Zhromaždenie veriacich sa podieľa na slávení liturgie v prvom rade svojou vnútornou účasťou, pozorným počúvaním a stotožňovaním sa s liturgickými textami, ktoré prednáša kňaz, lektor, žalmista, chrámový zbor. Na základe tejto vnútornej účasti sa zhromaždenie prejavuje aj navonok: polohou tela, gestami, slovnými alebo spievateľnými časťami, ktoré mu prináležia.²

Spoločný spev celého zhromaždenia si Cirkev ctí ako „ideálnu formu spoločnej modlitby“, ako prejav duchovnej jednoty. „Nič slávnostnejšie a radostnejšie nemôže byť v posvätných sláveniach, ako keď celé zhromaždenie spevom vyjadrí svoju vieru a zbožnosť. Preto sa treba usilovať, aby sa aktívna účasť celého zhromaždenia pri speve podporovala týmto spôsobom: predovšetkým sa majú spievať aklamácie, odpovede na pozdravy kňaza a posluhujúcich a litániové prosby...“³

Kňazi túto smernicu o hodnote spoločného spevu prijali za svoju a veľmi zdôrazňujú pastoračný význam spevu celého zhromaždenia, niekedy však vzbudzujú vo vedomí veriacich nesprávny pocit väčšej dôležitosti masovej vonkajšej účasti na speve, kedy zanedbaná vnútorná účasť ustupuje do úzadia. Veriaci, ktorí boli vychovávaní a celé desaťročia žili v tejto tradícii ľudového náboženského spevu, ťažšie prijímajú v omši aj spev samotného zboru, kde sa od nich požaduje práve táto schopnosť stíšiť sa, načúvať. Kardinál Joseph Ratzinger sa k chápaniu aktívnej účasti zhromaždenia vyjadril takto: *Stále citeľnejšie je strašné ochudobnenie, nastávajúce všade tam, kde je krása vykázaná a všetko sa podriaďuje výhradne „spotrebe“.* (...) *Od veľkej cirkevnej hudby [sa] upustilo v mene „aktívnej účasti“.* Nemôže však takou účasťou byť aj vnímanie duchom a zmyslami? Nie je v počúvaní, vnímaní a pohnutí skutočne nič „aktívneho“? *Nedochádza tu k redukcii ľudského rozmeru na ústne vyjadrovanie...?*⁴

Pomýlená a nepresná interpretácia niektorých myšlienok koncilovej reformy spôsobila, že dnes si mnohí pod pojmom „aktívna účasť veriacich“ dokážu predstaviť len „masový“ spev duchovných piesní Jednotného katolíckeho spevníka. Takto zmyšľajú nielen veriaci staršej generácie, ktorí „si chcú v kostole zaspievať“, ale aj kňazi, ktorí takto nie najvhodnejším spôsobom forsirujú pastoračné záujmy. Uprednostňovanie spevu celého zhromaždenia dokonca vedie niektorých kňazov k obmedzovaniu aktivity chrámových spevokolov (najmä mládeže), čo odporuje duchu Druhého vatikánskeho koncilu. Speváci sa po takých skúsenostiach cítia byť vylúčení z liturgie a nechcení, čo je v rozpore s platnými liturgickými smernicami. Dôsledkom takej praxe si jednotlivé vrstvy veriacich vytvárajú *a priori negatívny postoj voči zborovému spevu*; účinkovaním zboru sa cítia byť ohrození, že si „nebudú môcť toľko zaspievať“. Túžba „zaspievať si“ je u nás asi najsilnejším z tzv. skupinových procesov. Niekedy vedie k rôznym tlakom na kantora či vedúceho spevokolu, ktorý zodpovedá za výber hudby pre liturgiu. Spomínaný negatívny postoj k zboru sa vyskytuje častejšie na vidieku, u staršej, ale i strednej generácie. Je dôsledkom silnej tradície ľudového

náboženského spevu u nás, spoločensko-politickej situácie minulých desaťročí a nevhodných pastorálno-liturgických metód niektorých kňazov. Ak sa na problém pozrieme z hudobno-estetického hľadiska a máme porovnať kvalitný zborový spev s nekultivovaným a nekvalitným spevom zhromaždenia (ktorý ešte zhoršuje zlý organový sprievod), mohli by sme usúdiť, že spev zboru je nielen estetickéjši, hodnotnejší a hodnejší sprevádzať liturgiu, ale je aj väčším duchovným prínosom pre veriacich, ktorí ho radi prijímajú.

Výber spevov pre zhromaždenie

Rozmanitosťou účastníkov liturgie na pravidelnej farskej omši vzniká pre hudobníka dôležitá otázka. Je schopné to isté liturgické slávenie byť autentickým vyjadrením napríklad pre stredoškolačku, jej brata - vysokoškoláka, pre ich vydatú sestru s mladou rodinou, pre ich rodičov i starých rodičov? Môže zvolená hudba uspokojiť hudobne a teologicky vzdelaných, popri veriacich so základným vzdelaním? Môže oslaviť tých, ktorí hľadajú viac neformálny štýl slávania liturgie? Duchovný osoh pre zhromaždenie veriacich závisí aj od formy slávania bohoslužby. Štýl slávania omše vyhovujúci skupinám mládeže nemusí byť vhodný pre starších ľudí; formálnejší a oficiálnejší štýl liturgie môže byť neprilichavý pre liturgiu v malých skupinách a pod.

Skupina zodpovedných, ktorá liturgiu plánuje, zvažuje a berie do úvahy pri jej štýlovej a hudobno-štýlovej stránke všeobecný charakter, potreby a zloženie celého zhromaždenia. Uctievať Boha vo väčšom spoločenstve často vyžaduje osobnú obeť. Každý by mal byť ochotný to, čo sa mu páči i nepáči zdieľať s tými, ktorých predstavy a zážitky môžu byť celkom odlišné. Hudobný repertoár sa prispôsobuje tomu, aká skupina ľudí tvorí väčšinu zhromaždenia (vek, úroveň religiozity i hudobnosti, všeobecné kultúrne prostredie).⁵ Hudobná tradícia Cirkvi a súčasní tvorcovia nápevov prihliadajú na to, aby omšové spevy boli pre laikov jednoduché, ľahko spievateľné, hudobný štýl liturgickej hudby by sa mal však odlišovať od hudby svetskej.

Generačné rozdiely

Ako píše slovenský muzikológ Jozef Kresánek, jednotlivé spoločenské skupiny reagujú na istú hudbu (resp. isté hudobné žánre) viac-menej rovnako.⁶ V chrámovej hudbe to platí dvojnásobne, jednotlivé vrstvy veriacich sa viažu – niekedy silno emotívne – na druh duchovnej hudby, ktorý spĺňa ich estetické požiadavky, zodpovedá ich predstave o duchovnej hudbe a úrovni ich hudobného vkusu.

Všeobecne môžeme konštatovať silnú naviazanosť staršej generácie s tradičnou chrámovou piesňou kancionálového typu, čomu v súčasnosti zodpovedajú piesne JKS. Táto vrstva veriacich prežila desaťročia náboženského života s týmto druhom hudby, preto je prirodzené, že si omšu bez piesní z JKS nevie predstaviť.⁷ Časť tejto generácie najmä od začiatku 90. rokov pozitívne prijíma nové kompozície na liturgické texty, hudobným riešením pomerne vzdialené od hudobného jazyka JKS. Ich kladný postoj k umeleckej zborovej tvorbe je podmienený hudobným vzdelaním a hudobno-percepčnou skúsenosťou s týmto žánrom. Kladný postoj k novej duchovnej piesni (tzv. mládežníckej piesni), ktorú v kostole produkuje mládež, registrujeme iba u malej časti staršej generácie. Ide viac-menej o schopnosť tolerovať polyštýlovosť liturgickej hudby. Vyskytujú sa však i veriaci

staršieho veku, „duchom mladí“, ktorí radi počúvajú hudbu mládeže, akceptujú ju, dokonca sa do spevu zapájajú.

Tempová a rytmická stránka spevu zhromaždenia

Spev v omši obyčajne plynie v miernom, dôstojnom tempe, čo najlepšie zodpovedá nábožnému prežívaniu jeho obsahu. Vnútorne členenie fráz spievaných zhromaždením je v rozsahu asi štyroch až ôsmich slabík či nôt.⁸ Mladí ľudia inklinujú skôr k rýchlejšim tempám, starší k pomalším. Príliš „naťahovaný“ spev tradičných piesní sa v extrémnom prevedení vyskytuje vtedy, keď nie je prítomný organista a ľud si začne spievať sám, bez sprievodu. Ničím nevedený a neriadený spev zhromaždenia je vtedy interpretovaný v takmer dvojnásobne dlhších hodnotách. Pri spontánnom speve bez organa sa vyskytuje prirodzený ľudový viachlas (najmä na vidieku) v podobe podkladania spodnej tercie, prípadne sexty. Tiež sa môžu vyskytnúť rôzne rytmické deformácie, ktoré vplyvom ľudového rázu spoločného *a capella* spevu uvoľňuje v zhromaždení vokálne prejavy charakteristické pre tamojší regionálny folklór. Takýto spôsob spievania, spolu so spomínaným tempom odpudzujú mládež a môže byť jednou z príčin neprijímania JKS v celom rozsahu. Nová duchovná pieseň svojím živým, radostným charakterom pôsobí zasa neprijateľne na časť staršej generácie veriacich.

Problém hlasovej polohy spevov

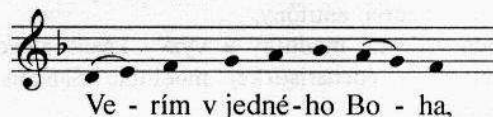
Hlasová poloha spoločných spevov je v rozmedzí c^1 - d^2 (krajné riešenia v JKS sú a - f^2), čo zodpovedá strednému rozsahu bežného neškoleného hlasu. Spev v tejto polohe je najviac počuteľný, tón je tvorený bez námahy. Z výsledkov prieskumu o JKS vyplýva, že tón d^2 (v niektorých kostoloch už c^2) pokladajú hudobníci za vrchnú hranicu pre spev zhromaždenia a mnohí vyjadrujú želanie transponovať piesne, ktoré presahujú túto hranicu (navrhujú to zväžiť aj do pripravovaného liturgického spevníka pre ľud).⁹ Problém so spievaním vyššie položených piesní sa odvíja od všeobecne známych faktorov dnešnej doby: ľudia sú vyššieho veku, majú väčšie hlasivky, aktívny spev sa vytráca zo spoločenského života. Požiadavka nižšej polohy sa dotýka nielen piesní JKS, ale akýchkoľvek spevov zhromaždenia. Transponovanie niektorých spevov do nižšej hlasovej polohy by malo prispieť aj k ich väčšej spievateľnosti.

Rytmicko-metrická organizácia spevov zhromaždenia

Z hľadiska rytmu možno spevy zhromaždenia diferencovať do troch kategórií, pričom tieto úzko súvisia s problematikou hudobného zápisu.¹⁰

1. Rytmus spevu je bezprostrednou aplikáciou rytmu prirodzenej (nespievanej) výslovnosti textu. Spev je zapísaný „bez rytmu“, plnými notami univerzálnej dĺžkovej hodnoty, ktoré sú pri interpretácii prispôbované správnej dikcii jazyka.

Obr. 1: *Liturgický spevník I*, č. 612, Krédo II – deklamované.





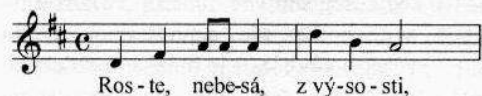
2. Rytmus spevu, vychádzajúci z prirodzenej výslovnosti textu, je organizovaný na základe metrickej pulzácie. Základnou rytmickou jednotkou je osminová nota, ktorá predstavuje dĺžku krátkej slabiky. Rytmus nie je organizovaný v taktoch.

Obr. 2: *Liturgický spevník I*, č. 621, Sanktus I.



3. Rytmus spevu je organizovaný v pravidelne sa opakujúcich taktoch, skladba má svoje pravidelné metrum.

Obr. 3: *Jednotný katolícky spevník*, č. 21, Roste, nebesá.



Učenie sa nových spevov

Tu treba oceniť tisíce veriacich i z radov staršej generácie, ktorí prijali nový štýl *Liturgického spevníka* a spievajú tieto nápevy skôr, než ich majú k dispozícii v riadnom vydaní. Pri učení sa nových nápevov prejavujú veľkú ochotu a trpezlivosť. Keďže ešte nemáme znotované vydanie *Liturgického spevníka* pre ľud, veriaci sa musia učiť tieto spevy naspamäť, „podľa sluchu“. Pri spevoch, kde nie sú k dispozícii noty, je dôležité čím častejšie opakovanie, najlepšie pri každej omši. Pri dlhších a hudobne náročnejších spevoch (napr. nicejsko-carhradské vyznanie viery) treba počítať s nácvikom po častiach. Veriaci majú veľkú snahu a schopnosť rýchlo sa učiť; za niekoľko nediel vedia nápev spolaľhivo a presne spievať.

Ani pri zavádzaní JKS (koncom 30. rokov 20. storočia) nemal ľud k dispozícii znotované spevníky. Situácia však bola jednoduchšia po formovej stránke: naučiť sa strofickú pieseň napr. formy AABA nevyžaduje toľko hudobnej pozornosti a pamäti, ako si to vyžadujú nápevy nepravidelnej stavby u tzv. básnickej prózy (Glória, Sanktus...), ktoré sa prednášajú súvisle. Nové piesne JKS učili veriaci svojím spevom školské deti pod vedením kantora. Dnes analogicky veľmi účinne pomáha chrámový spevokol, keď zavádzané nápevy dopredu naštuduje a pri bohoslužbe príkladne vedie spoločný spev. Táto prax sa osvedčuje a v zásade si nevyžaduje nácviky so zhromaždením pred omšou. Kantori si niekedy pomáhajú tým, že pripravujú veriacim znotovaný nápev daného spevu, ktorý im v kostole rozdadajú.

Pri učení sa nových spevov záleží veriacim hlavne na týchto troch faktoroch:

- na spevnej, jednoduchšej melódii, bez veľkých intervalových skokov,
- rýchlejšie sa učia, ak je rytmus prehľadný, pravidelný (prirodzená je obľúbenosť nápevov s nejakou melodickou alebo rytmickou figúrou, ktorá sa častejšie opakuje),
- v poslednom rade na interpretácii.

Hudobná pamäť a učenie

Pri zavádzaní nových spevov je dôležitá správna a bezchybná interpretácia organistu, kantora (spevokolu). Melodické a rytmické odchýlky v speve, ktoré sa v tomto počiatočnom štádiu neopravia, sa väčšinou vziť natrvalo a v budúcnosti je takmer nemožné ich odstrániť. Veľkým problémom je zlá interpretácia, zvlášť pri zavádzaní nových spevov.

„Mnohé piesne ...vzhľadom k neprofesionálnemu postoju organistu sú po hudobnej stránke nezvládnuté, s mnohými závažnými rytmickými i intonačnými chybami, ktoré sú medzi veriacimi už zaužívané.“ (vedúca spevokolu, Bratislava, 31 r. – z celoslovenského prieskumu o JKS, Ústav hudobnej vedy SAV, 1992)

Chyby a nesprávne návyky, ktoré sa zaužívajú pri učení týchto spevov väčšinou ostanú natrvalo a ťažko sa neskôr odstraňujú, čo platí pre spev zhromaždenia i pre organistu. Ak je daný spev mimoriadne obľúbený, zhromaždenie sa nedá pomýliť a odradiť nešikovnou interpretáciou organistu, ani stiahnuť k pomalému tempu, ani ho nepomýlia melodické chyby v organovom sprievode. Zvlášť sa to týka veľmi známych a hlboko vžitých piesní, kde spev zhromaždenia nadobúda väčšiu intenzitu.

Poznámky:

¹ HAYESOVÁ, Nicky: *Základy sociálnej psychológie*. 2. vyd. Praha : Portál, 2000, ISBN 80-7178-415-X, s. 146.

² Porov. Inštrukcia o posv. hudbe v liturgii *Musicam sacram*, čl. 15b.

³ tamtiež, čl. 16. Všimnime si, že Cirkev pokladá za najdôležitejšie spevy aklamácie a dialogické odpovede. Prax v našich kostoloch je však väčšinou opačná: kňaz spieva predsednícke modlitby a dialógy s ľudom iba pri slávnostnej omši; mnoho kňazov považuje za najvyšší stupeň slávnostnosti práve spev kňaza, a nie procesiové spevy zhromaždenia, ako to predpisuje inštrukcia *Musicam sacram* v čl. 28-31. V súčasnej praxi už neexistuje prísne delenie omše na slávnostnú, spievanú a čítanú. Medzi týmito tromi stupňami sa v praxi spontánne tvorí a používa viacero ďalších variantov s väčšou alebo menšou účasťou spevu celebranta, zhromaždenia alebo zboru. Zdá sa, že stupňovanie slávnostnosti sa u nás neprejavuje pridávaním spevov voľného výberu pre ľud, ale naopak: mierou zastúpenia spevu kňaza. Používané varianty závisia od zvyklostí celebranta; tam, kde pôsobí viac kňazov, pohotoví kantor vie, aké čiastky sa majú pri ktorom celebrantovi spievať.

⁴ RATZINGER, Joseph: *O viere dnes : Rozhovor s Vittorioem Messorim*. Olomouc : Matice cyrilometodějská, 1998, s. 98.

⁵ Rozličná úroveň religiozity účastníkov jedného liturgického slávenia spôsobuje špecifické problémy väčšej i menšej závažnosti. Slávenie omše predpokladá aspoň minimálne biblické vedomosti a väzbu na praktický život podľa viery. Pri absencii týchto podmienok liturgia môže byť nútená stať sa iba nástrojom evanjelizácie.

⁶ KRESÁNEK, Jozef: *Úvod do systematickej hudobnej vedy*. Bratislava, 1981, s. 144.

⁷ „Hudobnoestetická a hudobnovýchovná funkcia spevníka súvisí s formovaním hudobného vkusu širokých ľudových vrstiev, najmä v prvej polovici 20. storočia. Veď kostol bol skoro až do 19. storočia jedným z mála prostredí, v ktorom znela hudba na vysokej umeleckej úrovni. Najmä na dedine bol kostol aj kultúrno-vzdelávacím strediskom, kde mohli ľudia počuť umelú hudbu. Preto spevník pôsobil v tomto smere ako stimulujúci činiteľ.“ POKLUDOVÁ-ADAMKOVÁ, Júlia: *Jednotný katolícky spevník v premenách času*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 1998,



ISBN 80-888-20-11-1, s. 12.

⁸ LAITLAUS, Ján.: Notácia liturgických spevov v národných jazykoch. In: *Musicologica Slovaca et Europaea XX-XXI*, Bratislava : Veda, 2000, ISBN 80-224-0657-0, s. 207.

⁹ Podrobnejšie o hlasovom rozsahu piesni JKS pojednáva POKLUDOVÁ-ADAMKOVÁ, Júlia: *Jednotný ...* 1998, s. 103.

¹⁰ Notáciu spevov zhromaždenia sa zaoberá LAITLAUS, Ján.: *Notácia ...* 2000, s. 199-208. Tiež: LEXMANN, Juraj.: *Liturgický spevník pre tretie tisícročie*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2000, ISBN 80-968279-1-X, s. 106-109.

System (nielen) organového školstva na Slovensku

MÁRIO SEDLÁR

Hneď na začiatku nám treba súhlasiť s tézou o potrebe zefektívnenia nášho školstva ako celku. Rozhodujúcou sa tu javí ponuka únosného množstva poz.-natkov v súčinnosti s rozvíjaním individuálnych daností adepta. Dôraz je pritom nutné klásť na tvorivosť a jej praktické uplatnenie.

Ponúkame príklad na ilustráciu hudobného aspektu vysokoškolskej mozaiky - týka sa zdanlivo európskeho univerzitného systému ako celku, v skutočnosti však rozhodne ide skôr o jeho východoeurópsku časť. Univerzitnému študentovi v USA, zaujímavému sa o organovú hudbu, spravidla stačí - v rámci najrôznejších študijných programov - po preukázaní základných schopností (klavírna hra) zapísať si hru na organe (zväčša v jednej a tej istej budove univerzity) do svojho študijného programu. V SRN alebo Rakúsku mu flexibilné učebné plány konzervatórií, ba i hudobných univerzít umožnia štúdium konkrétnej špecializácie bez zbytočných - dodajme post-socialistických - administratívnych i ďalších bariér popri inej univerzite resp. zamestnaní. U nás - hoci aj tu sa ľady pohli - uplynie zrejme ešte nejaký (?) čas, kým sa trebárs konzervatórium bude dať častejšie úspešne (podotýkam t.j. napr. s vyznamenaním) absolvovať popri zamestnaní, či vysokej škole. Vyžadovalo by si to naozaj určitú flexibilitu v koncipovaní študijných osnov. Mali by ich tvoriť okrem hlavného predmetu iba teória a dejiny hudby príp. intonácia a náuka o nástroji, resp. interpretačný seminár. Samozrejme s možnosťou fakultatívneho zaradenia ďalších disciplín v prípade záujmu. To znamená maximálne 5 až 6 fixných ho-

dín týždenne. Času na cvičenie zvýši viac a dostaví sa tým aj vyššia efektívnosť. Tej desať i viac týždenných vyučovacích hodín u zaneprázdneného vysokoškolačka nepochybne bráni.

Celkového typu organového (i celého hudobného) školstva u nás by sa mala týkať istá revitalizácia. Navrhujeme tento model: rozšíriť prípravu v organovej hre na ZUŠ, najmä na II. stupni. Konzervatórium vo výučbe napr. organovej hudby priblížiť ľuďom ako možnosť viac-menej individuálneho štúdia (podľa jednotlivých ambícií a možností poslucháča) popri inej strednej, vysokej škole či zamestnaní - v praxi to „takmer“ funguje už dnes. Predsa však je zbytočných disciplín priveľa, zrejme aj vďaka prežívajúcej socialistickej legislatíve v tejto oblasti. Z rovnakého byrokratického dôvodu sú študujúcim často kladené rôzne zbytočné a odrádzajúce prekážky zo strany školy - napr. vybavovanie individuálneho štúdia (na ktoré treba aspoň 10 (!) podpisov pedagógov), ktoré však teoreticky aj nemusí(!) byť schválené atď.¹ Argumentuje sa tu nižšou úrovňou takýchto absolventov v porovnaní s „dennými“. Opomína sa však čoraz dôležitejšie percento „individuálnych“ študentov zaujímavých sa o hudbu skôr ako o hobby v intenciách tretieho cyklu ZUŠ. Práve títo sú pritom dlhodobou šancou na prežitie konzervatórií v podobe čo najbližšej tej minulej a súčasnej (ak im nebude štúdium priblížené, zrejme tu oň bude záujem čoraz viac klesať). Kto neverí, nájde azda relevantnejší argument 60 km juhozápadne od Bratislavy - a hneď na troch školách...

Zaujímavou možnosťou, ktorá sa

realizuje na PF KU v Ružomberku je zavedenie fakultatívneho štúdia organovej hry (samozrejme máme tu na mysli výučbu na pišťalových organoch) na pedagogických fakultách slovenských univerzít s možnosťou získania pedagogickej kvalifikácie. Opäť individuálne podľa dovtedajších schopností adepta - napr. na úrovni absolvovania II. cyklu ZUŠ, Konzervatória, či ako bakalárom organovej pedagogiky - ak ide o absolventov PF s ukončeným štúdiom cirkevnej hudby alebo organovej hry na konzervatóriu. Tento model viac-menej vyžaduje život na Slovensku v súčasnosti, treba ho teda legislatívne ošetriť. Ďalšou - a rozhodne nie nepodstatnou vecou v tejto súvislosti je otázka praktického uplatnenia už za dnešného stavu potenciálne početných a pre kultúru spoločnosti zaujímavých absolventov. A teda predovšetkým otázka stavby nových pišťalových organov, bez ktorých uplatnenie nie je reálne. Jej riešenie navrhujeme v Štatúte titulárneho organistu i v ďalších publikovaných textoch. Legislatívne kodifikovanie tejto normy je nanajvýš aktuálne, keďže už dnes je možné sledovať výraznú tendenciu v zmysle odchodu za lepším - ekonomicky a sociálne zaujímavejším uplatnením v zahraničí. Zo strednodobého i dlhodobého hľadiska by podobné trendy posúvali slovenské školstvo i v tejto oblasti do pozície školiť a odborníkov pre západné spoločnosti. Zabránenie tomuto stavu chcú umožniť aj navrhované opatrenia. Kľúčovým sa tu javí - popri úpravách školského systému - normatívne ustanovenie o možnosti uplatnenia absolventa takéhoto štúdia a opätovné začatie stavieb nových organov.

Poznámky:

¹ Podotýkame, že tzv. forma mimoriadneho štúdia nedáva absolventovi štatút, a teda možnosť uplatnenia u nás ako absolventovi konzervatória.

Literatúra:

SEDLÁR, M.: *Stavby veľkých organov svetového štandardu na Slovensku*. AT 2/03 s. 16.

SEDLÁR, M.: *Štatút titulárneho organistu*. AT 1/02, s. 23.

SEDLÁR, M.: *Sociálne perspektívy absolventa organovej hry HF VŠMU u nás*. HŽ 11/02, s. 4.

SEDLÁR, M.: *Organ - sociálny fenomén*. AT 1,2/01.



V roku 1776 pápež Pius VI. vydáva bulu „Regalium principium“, ktorou odčleňuje Banskú Bystricu od Ostrihomskej diecézy a povyšuje ju na biskupstvo. Z jezuitského kostola sa stáva katedrála zasvätená sv. Františkovi Xaverskému a ako biskupský kostol zastáva významnú pozíciu v oblasti sakrálnej hudby, ale i v rozvoji hudobno-kultúrneho života mesta a celej Zvolenskej stolice.

Je pozoruhodné, že hoci je hudobná produkcia v tom čase, ale i v ďalších desaťročiach prioritne v rukách organistov, kapitulský kostol dlho nemá stáleho vlastného organistu. Pri bohoslužbách hrávajú kanonici (Cantor canonicus), ktorí v seminári vyučujú hudbu, neskôr organisti z farského (nemeckého), prípadne slovenského kostola. Organistická stanica farská a kapitulská sa rokmi striedavo spája a znova rozdeľuje, menia sa organisti i riaditelia chóru, čo dnes vyčítame len z kanonických vizitácií a z mestských archívnych materiálov, pretože Historia Domus Cathedralis sa stratila. Post regenschorihho – i keď nie vždy oficiálne menovaného – zastávajú výrazné hudobné osobnosti: Anton Gutwil (1803 – 1829) – mestský trubač a neskôr magister cappellae; Franciscus Zolger (1829 – 1849) – v kapitule sa zavádza gregoriánsky chorálový spev; Ján Egry (1849 – 1806) – komponuje, buduje notový archív, má k dispozícii kvalitný spevácky zbor a orchester (Violino 1-mo, 2-do, Viola, Cello, Violon, 2 Clarinetti, 2 Trombi et Posaune, Tympano et Organo); Alexander Szentgyörgyi (1890 – 1902) – druhý regenschori; František Kersch (1902 – 1916) – druhý regenschori, po Egryho odchode nastupuje ako farský organista; Pius Sztraka (1906 – 1916) – pôsobí výhradne v kapitulskom kostole; Imrich Petyko (1916 – 1921) – zabezpečuje bohoslužby vo farskom aj kapitulskom chráme; Ján Bornemisa (1921 – 1924); Alexander Svorák (1924 – 1941); Ján Gajdoš (1941 – posledný banskobystrický regenschori)

Ján Gajdoš sa príchodom do Banskej Bystrice ocitá v prostredí s vyspelou hudobnou tradíciou a veľmi rozvinutou hudobnou kultúrou katolíckeho cirkevného zboru. Pre mladého, všestranného a dôkladne pripraveného hudobníka je to ideálny štart pre profesionálny rast a uplatnenie svojich schopností a pre Banskú Bystricu obohatenie, z ktorého môže chrámová hudobná kultúra čerpať aj v krízových desaťročiach.

Ján Gajdoš sa narodil vo Veľkej Mani pred 100 rokmi na deň sv. Jána, teda 24. júna 1903. Nedopatrením však na miestnej fare vznikol časový posun, zapísal sa nesprávny dátum – 26. jún a ten je uvedený aj v rodnom liste.

JÁN GAJDOŠ

POSLEDNÝ BANSKOBYSSTRICKÝ REGENSCHORI

MÁRIA STRENÁČIKOVÁ

Vyrastal v tradičnej početnej roľníckej rodine (bol druhé dieťa z ôsmich) a ako 14 – ročný sa stal elévom vo františkánskom kláštore v Trnave, kde prijal meno Gilbertus. Tu sa stal žiakom vynikajúceho organistu, talentovaného skladateľa a mimoriadne citlivého človeka Ernesta Schumeru. Práve tu sa pod jasnozrivým vedením nevidiaceho začali prudko rozvíjať vrodené dispozície, zušľachtovať ľudský a formovať hudobnícky profil mladého frátra. Každodenné kontakty E. Schumeru a frátra Gilberta prerastali postupne zo vzťahu učiteľ – žiak do obe strany obohacujúceho profesionálneho vzťahu: Ján Gajdoš vďaka absolútnemu sluchu precízne zapisoval kompozície nevidiaceho Schumeru a Schumera pozorne usmerňoval prvé skladateľské práce Gajdoša.



V roku 1933 odišiel Ján Gajdoš z trnavského kláštora do Bratislavy a celý rok sa cieľavedome a systematicky pripravoval na prijatie do Hudobnej a dramatickej akadémie. Jej študentom bol v rokoch 1934 – 1938. Navštevoval „varhannícke“ oddelenie, v ktorom vyučovali renomovaní skladatelia, poprední interpreti a vedúce osobnosti hudobnej teórie a vedy (Antonín Ledvina, Ján Strelec, Alexander Moyzes, Josef Vincourek ...) O náročnosti štúdia s neobyčajne široko koncipovaným obsahom zabezpečujúcim hudobníkom všestrannú prípravu svedčí 34 povinne navštevovaných predmetov uvedených na absolventskom vysvedčení (na ilustráciu uvádzam vyučované hudobné predmety: hra na organ, obligátny klavír, doprevádzanie na organe, hra z partitúr, taktovanie, riadenie sboru, riadenie orchestru, sluchové a rytmické cvičenie, sluchová analýza, spev sborový, cirkevný spev, liturgika, praktické spojovanie akordov, hra generálbasu, improvizácia na organe, modulácia bez prípravy, náuka o harmónii, náuka o kontrapunkte, náuka o hudobných nástrojoch, inštrumentácia, náuka o zariadení organu, dejiny hudby, dejiny českej a slovenskej hudby, estetika všeobecná a hudobná).

Rodný list

Dátum záznamu	Dátum narodenia	Meno dieťaťa, pohlavie, učebňa	Meno prírodného, vzdelávacieho zariadenia	Prírodné meno	Prírodné meno matky	Prírodné meno otca
14. jún 1903	24. jún 1903	Ján Gajdoš	Banská Bystrica	Ján Gajdoš	Alžbeta Gajdošová	Alžbeta Gajdošová

Svedčím, že sa tento výňtok vydáva v súlade s matičkou narodným katalógom.

Alžbeta Gajdošová



Ján Gajdoš ukončil štúdium a ako úspešný absolvent sa stal organistom v kostole sv. Alžbety, v tzv. Modrom kostolíku v Bratislave. Zároveň pôsobil na preslávanom mieste profesora hudby na Gymnáziu na Grösslingovej ulici.

Po takmer dvoch rokoch intenzívnej práce organistu, kantora a pedagóga sa dozvedel o uvoľnení stanice organistu a regenschoriho v Banskej Bystrici. Pre prislovečnú skromnosť sa o stanicu „mieni uchádzať“, no jeho bývalý profesor liturgiky Jozef Hlavatý rozhodne napísal odporúčajúci list dekanovi v Banskej Bystrici d. p. Alexandrovi Vajčíkovi, v ktorom jednoznačne konštatuje: „Dotyčný má všetky predpoklady, aby mohol pre záujem posvätej liturgie pôsobiť na tak zodpovednom mieste, ako je B. Bystrica. Má opravdivého cirkevného ducha, vyzná sa výborne vo všetkých druhoch liturgickej hudby, je dobrý spevák a výborný organista...“. List bol datovaný 26. januára 1940. Rovnaké stanovisko zaujal aj sekretariát Hudobnej komory – Musikammer a 3. februára 1940 banskobystrickému dekanovi „... doporučuje, aby žiadosti p. J. Gajdoša venovali láskavú pozornosť ... poznáme ho ako spoľahlivého hudobníka“.

Ján Gajdoš s rodinou (manželka Terézia, rodená Valášková, dcéra Oľga, syn Vladimír) prichádza do Banskej Bystrice a získa netradičné ubytovanie vo vstupnej veži pôvodného opevnenia mestského hradu. Vysoko nad mestom, v susedstve kostolných veží a barbakanu, v obrovskej miestnosti, v ktorej je dominantou interiéru 2-manuálové harmónium s pedálom a klavír, vzniká podstatná časť jeho skladateľského diela.

Hneď po príchode nastupuje na miesto organistu vo farskom kostole Nanebovzatia Panny Márie a regenschoriho v kapitulskom chráme. V súlade s dobovou praxou je činnosť organistu spojená s pedagogickou prácou a z funkcie regenschoriho vyplýva povinnosť zabezpečiť po hudobnej stránke všetky sviatky cirkevného roka a príležitostné akcie organizované cirkvou. Z toho dôvodu zasahuje hudobná aktivita J. Gajdoša do sféry kompozičnej, dirigentskej, zbornajstvskej, interpretačnej, učiteľskej i nástrojárskej.

SKLADATEĽ

Neustála a intenzívna skladateľská činnosť sa od počiatku orientuje predovšetkým na potreby bohoslužobnej praxe a na komponovanie príležitostných skladieb spätých s udalosťami cirkevného roka. Len zlomok predstavuje svetská tvorba (úpravy ľudových piesní, scénická hudba k detským divadelným hrám, opereta Na krídlach mája...), ktorá vzniká v podstate „na objednávku“. (Výnimkou sú Maňanské piesne pre spev a klavír inšpirované láskou k rodisku a znalosťou miestneho folklóru. Autor ich tvorí „pre seba“ a „zo

seba“ a interpretuje si ich sám v intimitě domáceho prostredia).

Ján Gajdoš svoje diela nikdy nezadáva do tlače. Takmer všetky sú zachované vo forme autografov a tvoria cennú súčasť súkromného archívu doc. Vladimíra Gajdoša – syna J. Gajdoša. Viaceré partitúry sú však zvukovo realizované vďaka nahrávkam Československého a dnes Slovenského rozhlasu.

Stručný prehľad tvorby:

Vokálno-inštrumentálne diela sú komponované pre zbor a organ, prípadne pre sóla, zbor a organ: *Vianočná omša na latinský text* (1940) – *Missa pastoralis in F – Te Deum in C* (1940) – *Asperges me* (1941) – *Vidi aquam* (1942) – *Tantum ergo „veľkonočné“* (1942) – *Pod Tvoju ochranu* (1947).

Podľa momentálnej situácie v nástrojovom obsadení orchestra a podľa dispozícií instrumentalistov vznikajú vokálno-inštrumentálne diela pre zbor a orchester:

– *Missa pastoralis G* (1941 – zbor, organ, orchester) – *Regina coeli* (1942 – zbor, organ, 2 trúbky, 2 trombóny) – *Tantum ergo „vianočné“* (1942 – zbor, orchester, organ) – *Ecce sacerdos* (1942 – zbor, organ, 2 trúbky, 2 trombóny) – *Missa in hon. scte Veronice* (1944 – zbor, organ, orchester) – *Bratia vstávajte – koledy* (1944 – sóla, zbor, orchester) – *Missa „Pauer natus est nobilis“* (1946 – sóla, zbor, organ, orchester) – *Hymnus novokňazov* (1948 – zbor, organ, 2 trúbky, 3 trombóny).

Početné zborové skladby á cappella sú určené miešaným a mužským zborom. Komponované sú na latinský a slovenský text (často na vlastnú poéziu):

– *Náš duchovný pastier* (1941) – *Adoramus Te Christe* (1943) – *Dextera Domini* (1943) – *Staroslovanský Otče náš* (1944) – *Ecce quomodo moritus* (1945) – *Ecce sacerdos* (1946) – *Pange lingua* (1946) – *Exaltabo te, Domine* (1947) – *O srdce kňazské Kristovo* (1947) – *V Tvojom mene* (1947) – *Hymnus novokňazov* (1948).

Úpravy ľudových piesní sú venované miešaným, ženským a detským speváckym zborom:

– *Z Trhanovej som ja cimbalista, Venček vianočných kolied, Kučeravá Anča, A ja ľubju Petrisa, Čorna rilja, Do hája ma poslali.*

Mimoriadne záslužná je práca s archívnymi notovými pamiatkami banskobystrických kostolov. V rokoch 1952 – 1963 objavuje na chóroch nekompletné materiály, študuje ich, dokonponováva, partitúruje a pripravuje na verejnú produkciu so svojimi zborní a orchestrom.



PEDAGÓG

V Banskej Bystrici sa od polovice 19. storočia objavujú snahy o založenie hudobnej školy. Ich výsledkom je krátkodobé fungovanie viacerých spolkov, škôl a ustanovizní, niektorých dokonca s ministerským povolením a právom verejnosti. Mestská hudobná škola je však zriadená po mnohých peripetiách až v roku 1941.

Prvým riaditeľom sa stáva Ján Gajdoš. Školu od začiatku



prezieravo buduje na takých pevných základoch, že až dopyšial nepretržite funguje a patrí k najväčším na Slovensku.

J. Gajdoš sa orientuje predovšetkým na vyučovanie hudobnej teórie a svojou invenčnosťou a kreativitou zabezpečuje hudobnej náuke status najobľúbenejšieho predmetu. Zo spomienok bývalých žiakov je možné retrospektívne konkretizovať jeho koncepciu ako model tvorivo-humanistického ponímania výchovy (intuitívne uskutočňuje kurikulárnu transformáciu a preferuje zážitkové učenie).

Na ľudskosť a vysokú profesionalitu J. Gajdoša dodnes spomínajú aj bývalí študenti banskobystrického chlapčenského gymnázia – pôsobil tu ako profesor hudobnej výchovy a kňazi, ktorých na bohosloveckej fakulte učil všetky hudobné predmety (gregoriánsky chorál, harmóniu, intonáciu, spev a liturgiku).

KOLAUDÁTOR A DISPONÉR ORGANOV

Takmer tri desaťročia sa J. Gajdoš intenzívne venuje spolupráci s renomovanými organárskymi firmami (Továrna na varhany a harmonia Josef Melzer v Kutnej Hore a Umělecké závody varhanářské Bratří Riegrové v Krnově). Vypracováva dispozície organov, dozerá na ich stavbu, kolauduje nové, ale aj prestavované a opravované nástroje na území celého Slovenska. Ako špičkového odborníka ho požívajú na odovzdávanie koncertných organov v Čechách i zahraničí (napr. organ pre Štátne konzervatórium v Leningrade, organ pre koncertnú sálu Estónskej filharmónie v Talline).

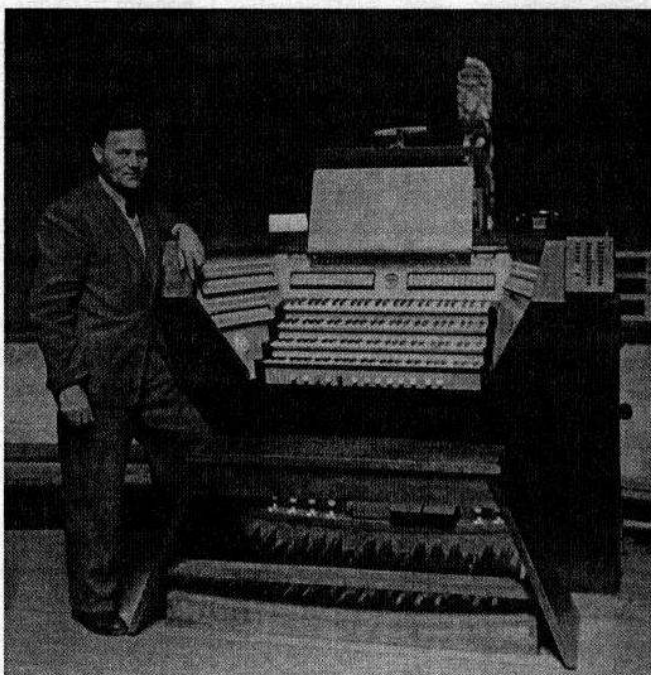
Jedným z jeho prvých návrhov je dispozícia 3-manuálového organu pre farský kostol v Banskej Bystrici, ktorá vzniká 06. júna 1940.

Vinozia (58 registrov)

I. manual C-g ⁴ 50 klavír		Pedal	
v. 1. Pyramidal 16	16 org. stopová + red.	46. Franckova	32
v. 2. Pyramidal 8	8 org. stop.	47. Pomykalova	16, harm.
v. 3. Fugava	8	48. Soltan	16
v. 4. Sopka silovacia	8 org. stop. + stop.	49. Konhava	16
v. 5. Sopka	8	50. Bistova	16
v. 6. Sopka silovacia	8	51. Polovica	16
v. 7. Sopka silovacia	8	52. Sopka silovacia	16
v. 8. Sopka silovacia	8	53. Sopka silovacia	16
v. 9. Sopka silovacia	8	54. Sopka silovacia	16
v. 10. Sopka silovacia	8	55. Sopka silovacia	16
v. 11. Sopka silovacia	8	56. Sopka silovacia	16
v. 12. Sopka silovacia	8	57. Sopka silovacia	16
v. 13. Sopka silovacia	8	58. Sopka silovacia	16
v. 14. Sopka silovacia	8		
v. 15. Sopka silovacia	8		

II. man. C-g ⁴ 56 klavír, 67 stop.		Sopka organ	
16. Sopka	16	1. Sopka	8
17. Sopka	8	2. Sopka	8
18. Sopka	8	3. Sopka	8
19. Sopka	8	4. Sopka	8
20. Sopka	8	5. Sopka	8
21. Sopka	8	6. Sopka	8
22. Sopka	8	7. Sopka	8
23. Sopka	8	8. Sopka	8
24. Sopka	8	9. Sopka	8
25. Sopka	8	10. Sopka	8
26. Sopka	8	11. Sopka	8
27. Sopka	8	12. Sopka	8
28. Sopka	8	13. Sopka	8
29. Sopka	8	14. Sopka	8
30. Sopka	8	15. Sopka	8
31. Sopka	8	16. Sopka	8
32. Sopka	8	17. Sopka	8
33. Sopka	8	18. Sopka	8
34. Sopka	8	19. Sopka	8
35. Sopka	8	20. Sopka	8

III. man. C-g ⁴ 56 klavír, 67 stop.		Pedal	
36. Sopka	16	11. Sopka	8
37. Sopka	8	12. Sopka	8
38. Sopka	8	13. Sopka	8
39. Sopka	8	14. Sopka	8
40. Sopka	8	15. Sopka	8
41. Sopka	8	16. Sopka	8
42. Sopka	8	17. Sopka	8
43. Sopka	8	18. Sopka	8
44. Sopka	8	19. Sopka	8
45. Sopka	8	20. Sopka	8



V súčasnosti je pôvodný hrací stôl nahradený novým, no žiaľ bez uvedenia autora dispozície.

Ďalšie známe návrhy dispozícií J. Gajdoša určené pre rímskokatolícke kostoly:

2-manuálové organy v Detvianskej Hute, Slovenskej Lupči, Šurovcia, Handlovej, Hriňovej

3-manuálový v Martine
 prestavba na 3-manuálový v katedrále v Banskej Bystrici.

ZBORMAJSTER A DIRIGENT

Regenschori J. Gajdoš má k dispozícii stabilný veľký miešaný spevácky zbor, detský zbor, chrámový zbor bohoslovcov a orchester s kvalitnou dychovou sekciou (členovia Hudby 26. pešieho pluku) a zdatnou skupinou sláčikových nástrojov. Bohatý repertoár týchto telies tvoria predovšetkým diela J. Gajdoša a skladby svetových klasikov a romantikov.

S obdivom dnes konštatujeme, že regenschori pripravil na každú nedeľu v biskupskom kostole latinskú omšu so zborom a na významnejšie sviatky aj s orchestrom; že pozorne evidoval interpretované diela, aby sa tá istá omša zopakovala najviac dvakrát za rok; že raz mesačne spievali bohoslovci

gregoriánsku omšu a že sa často prezentovali aj detské zbory s jeho dvojhlasnými slovenskými omšami.

Ako organizátor, dirigent, interpret a často aj moderátor pripravuje J. Gajdoš obľúbené a hojne navštevované nedeľné chrámové koncerty so sprievodným slovom vo farskom kostole. Posledný odznel na Dušičky 1956 s nasledovným programom: Anonym Intonuit de coeli, Schieder Mayer Te Deum, J. Gajdoš Missa in honore st. Veronice, Gruber Requiem.

Likvidačné 50-te roky sa nezmazateľne podpisujú pod profesionálny a súkromný život J. Gajdoša, ale aj pod osud cirkevnej hudby v Banskej Bystrici.

Ponúknutý „slobodný“ výber „kostol, alebo škola“ rieši p. učiteľ Gajdoš opustením pedagogickej práce... pred očami dirigenta a zbornajstra J. Gajdoša sa onedlho rozpadá starostlivo formovaný chrámový spevácky zbor a orchester p. Gajdoš už nemusí kolaudovať organy, pretože pre „nezáujem“ sa nové nestavajú... funkcia regenschoriho zaniká ... ostáva len miesto organistu v kostole Nanebovstúpenia Panny Márie...

Ján Gajdoš, posledný banskobys-trický regenschori zomiera 24. marca 1980. Na vlastnú žiadosť je pochovaný vo svojom rodisku.

ŠEŠTDESIATA POLNOČNÁ

Štedrý večer roku 1961 som prežíval v Trnave v kruhu svojich najdrahších. Dlho do noci sme boli hore v družnej besede. Slávnostnú náladu večera sme zavýšili odchodom na polnočnú svätú omšu. Z domu som vyšiel pred trištvrte na dvanásť. Ospalosť mi razom prešla, len čo môj nos zacítil ten milý, vyše desať stupňový mrazík čo je vonku. Pod nohami to riadne vŕzga. Chrám svätého Jakuba stojí nablízku. A už sa aj trúšia k nemu prví návštevníci. Ľudia hovoria, že tu sa dnes budú diať zázraky, ktoré nie je každému dopriate počuť.

Schodište ma vyvedie na chórús, kde sa už zhromažďujú speváci. Prichádzam ku organu. Je ešte zamknutý. Zozvňajú trištvrte na dvanásť. Treba teda ešte 15 minút čakať. Presbytérium a hlavná loď sa pomaly zaplňajú. Napätie sa stupňuje. O niekoľko minút uderia chodbové hodiny dvanásť. Na chóruse nastal šum a ruch. Ku organu sa prediera divná dvojica: starší fúzatý pán s akýmisi čudnými knihami pod pazuchou a spolu s ním maličký človečik s paličkou. Trochu mohutnosti pridáva jeho postave obrovský kozuch. Na tvári sa ostro vynímajú tmavé sklá čiernych okuliarov. Teda nevidiaci! S určitou rezervou hľadím v ústrety jeho pripravám na organe. Uhniedzil sa a pripravuje registre. Toto že má byť ten zázrak? Pociťujem sklamanie. Prípravy vrcholia. A tu odrazu stovky svetiel zahnali polnočnú tmú. Oltár žiari v záplave jagavého svetla. Miništranti pri sakristii zazvonili, nevidiaci organista sa trochu vystrel a už aj do polnočného ticha zaznieva pastiersky roh, odtrubujúci dvanásť hodín. Ale kde sa tu vzal ten roh? Ach, veď to iba organista pedálovým sólom imituje tieto zvuky. Kdesi pod klenbou si ladia vtáci svoje hlasy, trilkujú, pískajú, aj oni chcú svojim spevom osláviť túto chvíľu. Že by naozaj vtáci? Nie, to iba organista položil ruky na manuál. A kostolom sa nesú utešené zvuky nebeskej krásy. Ľudia ich počúvajú v zbožnom napätí.

A zrazu zo stoviek hrdiel vyrazí jasavé a radostné „Narodil sa Kristus Pán“. Náhle cítiť pocit obrovského uvoľnenia toho napätia, ktoré sa tu

zhromažďovalo už pred dvanástou. Každý pridal svoj hlas mohutná slávnostná pieseň zuní chrámom. Ale čo to robí organ? Ten predsa nehrá jednoduchý predpísaný sprievod, ale jasá a dominuje nad všetkým. Organ hrá obligátny sprievod, hodný len veľkého majstra. Jasavé trilky, neustále behy a figurácie, bravúrne koloratúry – je možné, že by ten človek nevidel? Je to ohromujúce úžasný dojem pre zasvätenú ucho. Teraz som pochopil: my všetci tu sme ostali takí malí a drobnúčki, tu vládne teraz drobný človečik. Vznáša sa vysoko na perutiach umenia v závrtných výškach, kde my, obyčajní smrteľníci, nemôžeme dosiahnuť. Jeho duševný zrak teraz určite vidí veci slávne a krásne.

Zneje sloha za slohou a jeho vóli sa musí podriaďovať celá tá masa spievajúcich. Avšak dva sprievody za sebou sa neopakujú. Je to stále rozmanitá, invenčne neobyčajne bohatá, krásna hudba. Moje predošlé pochybovanie sa mení v nadšenie. v prestávkach spevu sa ozývajú utešené, srdcu blízke pastorely; kdesi nad organom zašvitorí slávik, hrdlička, ozve sa kukučka i prepelička. Ba nielen v prestávkach. I do sprievodu prefácie jemne vplieťa ich hlasy jeho umelecká fantázia. Pochopil som. Tu organista so svojim organom slávi Božie narodenie, v najdokonalejšej podobe vyplňajúc heslo „Laudate Dominum.“

Je po svätej omši. Rozžiarené a nadšené tváre veriacich opúšťajú svoj milovaný františkánsky kostol. Strhujú ma do svojho mohutného prúdu, ktorý ešte dlho bude vychádzať do trnavských nočných ulíc. Prúd ma unáša ďalej a ďalej od organa, ktorý už mlčí. Kúzlo polnočnej sa už skončilo. Bola ako krásny, prchavý prelud, ktorý tak isto ako sa zjaví, aj zmizne. Zástup ma unáša von z chrámu. Pri dverách sa pýtam jedného z tunajších: „Prosím vás, kto to hral na organe?“ – „Toho nepoznáte?“ – znela odpoveď; „nevidiaceho organistu Ernesta Schumeru, ktorý tu dnes v tomto chráme hral svoju šesťdesiatu polnočnú?“ – „Koľko má prosím vás rokov?“ – pýtam sa ešte s úžasom. – „Sedemdesiatosem.“

Viaciej nie som schopný sa pýtať. Slza sa mi náhle skotúľala po tvári. Ukradomky si ju utieram a v nemom pohnutí vychádzam do nočnej tmy....

Ján Schultz

Uzávierka

d'alsieho čísla časopisu

(AT 1/2004)

je

15. januára

2004



TEŠTE SA, NEBESIA

Vianočné obdobie - všeobecná adaptácia

Podľa: *Graduale simplex, In Nativitate Domini, Antiphona ad offertorium. Spracoval: la-us*

Teš - te sa, ne - be - sia a ple - saj zem

Organ

pred tvá - rou Pá - no - vou, že pri - chá - dza.

Ž 96 (95)

1. Spievajte Pánovi *pieseň novú*; *
spievaj Pánovi, celá zem! *Ant.*
2. Spievajte Pánovi, veľbte jeho *meno*. *
Zvestujte jeho spásu *deň* čo deň. *Ant.*
3. Zvestujte jeho *slávu* pohanom *
a jeho zázraky všetkým *národom*. *Ant.*

SLOVO SA STALO TELOM

Narodenie Pána, omša v noci - spev na prijímanie

ANTIFÓNA

Ⓟ Slo-vo sa sta-lo te-lom a my sme u-vi-de-li je-ho slá-vu.

Text antifóny: poroc. Rímsky misál
Veše žalnu: Rímsky graduál

ŽALM

Ⓢ 1. Pán povedal môjmu Pánovi: „Sed' po mojej pravici, * kým nepoložím tvojich nepriateľov za podnožku tvo-jim nohám.“ — *Ant.*

man.

2. Moc tvojho žezla rozšíri Pán zo Siona: * panuj uprostred svojich nepriateľov. — *Ant.*
3. Odo dňa tvojho narodenia patrí ti vláda v posvätnnej nádhere. * Splodil som ťa ako rosu pred východom zornice. — *Ant.*
4. Pán prisahal a nebude ľutovať: * „Ty si kňaz naveky podľa radu Melchizedechovho.“ — *Ant.*
5. Pán je po tvojej pravici, * v deň svojho hnevu kráľov porazí.
6. Cestou sa napije z potoka * a potom hlavu zdvihne. — *Ant.*



OTVOR AJ NÁM

26. decembra, sviatok sv. Štefana - úvodný spev

Hudba: Rastislav Adamko

Text: Tomáš Kříž

ANTIFÓNA

Ⓟ Ot - vor aj nám brá - ny ne - - - ba,

a - by sme do - sia - hli ve - niec slá - - - vy.

ŽALM I

Ⓢ Blažení tí, čo idú cestou života bez poškvrný * čo kráčajú podľa zákona Pánovho. - Ant.

1. Blažení tí, čo idú cestou života bez poškvrný *
čo kráčajú podľa zákona Pánovho. — Ant.

2. Sláva Otcu i Synu *
i Duchu Svätému.

Ako bolo na počiatku, tak nech je i teraz i vždycky *
i na veky vekov. Amen. — Ant.

AJ MŇA SI VYVOL', PANE

26. decembra, sviatok sv. Štefana

Hudba: Rastislav Adamko

Text: Peter Choroát

Sk 6, 5; 7, 59

ANTIFÓNA

Ⓟ Aj mňa si vy-voľ, Pa-ne, na-plň ma Du-chom Svä-tým.



Musical notation for the first part of the Antiphona, including vocal line and piano accompaniment.

A - by som vždy viac mi - lo - val, vždy viac a - ko pred-tým.



Musical notation for the second part of the Antiphona, including vocal line and piano accompaniment.

VERŠE:

1. Apoštoli si vyvo-li-li Štefana, muža plného viery a Ducha Svätého.



Musical notation for the first verse, including vocal line and piano accompaniment.

2. Štefana kameňovali a on sa modlil: "Pane Ježišu, prijmi môjho ducha.



Musical notation for the second verse, including vocal line and piano accompaniment.

PÁN JE BOH

Nedeľa v oktáve Narodenia Pána, sviatok Svätej rodiny
- spev na úvod a prijímanie

Hudba: Peter Hochel
Text: Teofil Klas

1. Pán je Boh, O-tec a ochranca vo svojom príbytku svätom,

Organ

tvár svo-ju k bezmocným obracia, k tým, čo sú nedbaní svetom.

2. Pán je Boh, pa-mä-tá na vernosť, pa-mä-tá na Iz-ra - e - la,
sám dá-va si - lu a sta-toč-nosť tým, kto-rí k svä-to-sti cie-lia.

NA PRIJÍMANIE

3. Syn môj, ó, čo si nám u - ro - bil? O-tec i ja sme sa bá - li,
v bô - li ťa hľ'a-da-li z celých síl, o - ba - vu o te - ba ma - li.

4. Ja sa vás tak - is - to o - pý - tam: Ked' ste ma hľ'a-da - li, predsa,
ne - ve - de - li ste, že mám byť tam, kde i - de o môj - ho Ot - ca?

BOH PREBÝVAL

Svätej Rodiny - spev na prijímanie

Hudba: Rastislav Adamko
Text: Peter Chorvát

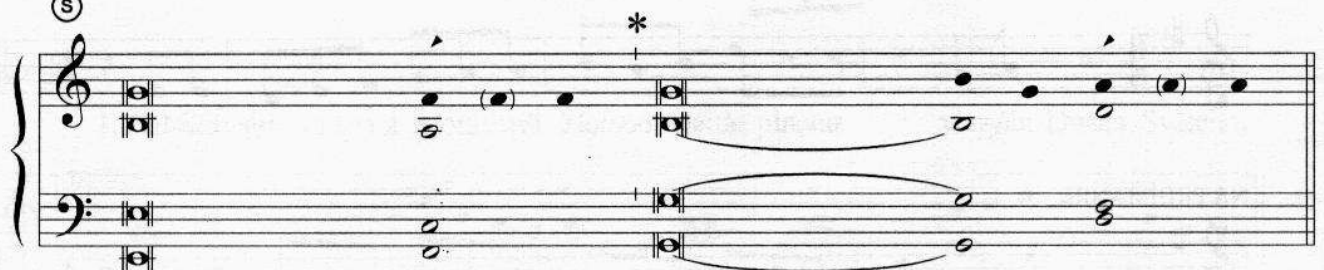
Ⓟ Boh pre - bý - val v ľud-skej ro - di - ne, a - by moh - li ľu - dia



pre - bý - vat' u Bo - ha.



ŽALM
Ⓢ



Ž 27 (26), 1a. 4abc. 4de. 5. 8. 13

1. Pán je moje svetlo a moja **spása**, *
koho *sa* mám **bát'**?
2. O jedno prosím Pána a za tým **túžim**, *
aby som mohol bývať v dome Pánovom po všetky dni svojho **života**,
3. aby som pociťoval nehu **Pánovu** *
a obdivoval jeho **chrám**.
4. A on ma vo svojom stane schová v deň nešťastia, +
ukryje ma v skrýši svojho **príbytku** *
a postaví ma vysoko **na** skalú.
5. V srdci mi znejú tvoje slová: "Hľadajte moju **tvár!**" *
Pane, ja hľadám *tvoju* **tvár**.
6. Verím, že uvidím dobrodenia **Pánove** *
v krajine **žijúcich**.

LÁSKA JE

1. januára - spev na prijímanie

Hudba: Rastislav Adamko
Text: Peter Chorvát

ANTIFÓNA

Ⓥ Lás - ka je vždy tá is - tá vče - ra, dnes a na - ve - ky.

O - na je i - ným me - nom Je - ži - ša Kri - sta.

ŽALM

Lk 1, 46-47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55

1. Velebí moja **duša Pána** *
a môj duch jasá v Bohu, mojom **Spasiteľovi**, *Ant.*
2. lebo zhliadol na poníženosť svojej **služobnice**. *
Hľa, od tejto chvíle blahoslaviť ma budú všetky **pokolenia**. *Ant.*
3. lebo veľké veci mi urobil ten, ktorý je **mocný**, *
a sväté je jeho **meno** *Ant.*
4. a jeho milosrdenstvo z pokolenia na **pokolenie** *
s tými, čo sa ho **boja**. *Ant.*
5. Ukázal silu **svojho ramena**, *
rozptýlil tých, čo v srdci **pyšne zmýšľajú**. *Ant.*
6. **Mocnárov zosadil z trónov** *
a povýšil **ponížených**. *Ant.*
7. **Hladných nakrmil dobrotami** *
a bohatých **prepustil naprázdno**. *Ant.*
8. Ujal sa Izraela, svojho **služobníka**, *
lebo pamätá na svoje **milosrdenstvo**, *Ant.*
9. ako sľúbil **naším otcom**, *
Abrahámovi a jeho **potomstvu naveky**. *Ant.*

VIDELI SME JEHO HVIEZDU

Zjavenie Pána - spev na prijímanie

Text ant.: Rímsky misál
Verše žalmu: Rímsky graduál

ANTIFÓNA

⑤ Vi - de - li sme je - ho hviezdu na vý - cho - de a pri - šli sme s dar - mi
kla - ňať sa Pá - no - vi.

ŽALM

⑤ 1. Bože, zver svoju **právomoc** kráľovi, * kráľovmu sy - no - vi svoju spravo - dli - vosť,
man.

2. aby spravodlivo vládol nad tvojím ľuďom * a podľa prá - va nad tvojimi chudobnými. — Ant.
3. Vrchy nech ľudu prinesú pokoj * a pahorky spravodlivosť. — Ant.
4. V jeho dňoch bude prekvitať spravodlivosť a plnosť pokoja, * kým mesiac nezhasne.
5. A bude panovať od mora až k moru * a od Rieky až na kraj zeme. — Ant.
6. Králi Taršišu a ostrovov prinesú mu dary, * oddajú mu dane krá - li Arabov | aj zo Sáby. — Ant.
7. Budú sa mu klaňať všetci králi, * slúžiť mu budú všetky národy. — Ant.
8. On vyslobodí bedára, čo volá k nemu, * i chudobného, ktorému nik nepomáha. — Ant.
9. Jeho meno nech je velebené naveky; * kým bude svietiť slnko, jeho meno potrvá. — Ant.
10. V ňom budú požehnané všetky kmene zeme, * zvelebovať ho budú všetky národy. — Ant.
11. Nech je zvelebený Pán, Boh Izraela, * čo jediný koná zázraky. — Ant.

Na slabiku tlačenu tučnou kurzívou prípadne oblúčik;
ak je navyše za takou slabikou "-" (krá -), dvojité oblúčik.

4. verš:
 kým mesiac ne - zhas - ne



Spev a hudobná výchova v dejinách Slovenska a Slovákov

(obdobie reformácie a protireformácie II.)

ERNEST HAINS

Po tridsaťročnej vojne začína postupné prenasledovanie evanjelického náboženstva.¹ Absolutistické snahy viedenského katolíckeho dvora sa uskutočňujú v úzkej spojitosti s úsilím o rekatolizáciu krajiny, ktorá sa v rozmedzí niekoľkých desaťročí takmer celá pripojila k reformačnému hnutiu.² Od šesťdesiatych rokov 17. stor. a hlavne po porážke Turkov pri Viedni (1683) pokračuje cieľavedomá obnova katolíckeho náboženstva podľa hesla „Salvo iure dominorum terrestrium“.³ Katolícka protireformácia stavia proti životnej radosti a racionalizmu renesancie vzrušenosť, fantastickosť a zjavenie. Barokový sloh, ktorý nastupuje na začiatku 17. stor., sa vyznačuje monumentálnosťou a veľkoleposťou. Aby cirkev prilákala ľud do svojich chrámov, ujíma sa všetkých prostriedkov, predovšetkým na city pôsobiacie hudby. Úlohou barokovej cirkevnej hudby je teda oslniť veriacich a ich mysle svojou nádherou, pompéznosťou. V období protireformácie je preto hudba v službách cirkvi obzvlášť mocnou ideologickou zbraňou.

Za kuruckých vojen mnoho trpelo hlavne slovenské obyvateľstvo, pretože k zrážkam s cisárskym vojskom najčastejšie dochádzalo práve na Slovensku, konkrétne na severozápadnom slovenskom pohraničí.⁴ Hlavným motívom protihabsburských vojen bola náboženská sloboda. Počas povstani sa však ukázalo, že Rákócziho strana stavia do popredia iba svoje mocenské ciele a záujmy Sedmohradska.⁵ Náboženské požiadavky slovenských zemanov, kvôli ktorým sa hlavne dali strhnúť do proticisárskeho tábora, takticky odsunovali do pozadia.⁶ A tak hlavný motív protihabsburských vojen – náboženská sloboda – vyriešený nebol. Od 70. rokov 17. stor. sú protestantom dobre prosperujúce školy a kostoly násilne odnímané a kňazi a učiteľia vyhánaní z miest. Ak sa aj niekde udržali, alebo zriadili nové, hlavne po vydaní tzv. Artikulačného zákona (1681), znížili sa len na triviálne (elementárne) a živorili za hradbami miest alebo na predmestiach (Levoča, Prešov, Bratislava atď.).⁷ Namiesto nich sú zakladané katolícke, neskoršie prevažne jezuitské gymnáziá a kolégiá. V polovici 18. stor. už patrilo jezuitom na Slovensku 30 gymnázií, dve univerzity, niekoľko seminárov a konviktov. Pre rozvoj slovenskej národnosti malo nesmierny význam predovšetkým založenie trnavskej univerzity (1635) v tom čase jedinej v celom Uhorsku.⁸ Hlavný dôvod jej založenia bol ten, aby naši študenti nemuseli odchádzať na západné, hlavne nemecké univerzity, pretože tí, ktorí tam študovali, stávali sa po svojom návrate horlivými šíriteľmi protestantizmu.

Jezuiti vo svojich reguliach postavili oproti nejednotnosti protestantských škôl monolitný a podrobne vypracovaný výchovný systém „uniformitas doctrinae“, ktorý bol dogmou a nepripúšťal žiadne odchýlky v učení ani učebniciach.⁹ Prísnu cenzúru prevádzali pri tlačení kníh, a to tak katolíckych, ako aj protestantských. Preto protestanti spočiatku tlačili svoje knihy v cudzine.

Do služieb boja proti protestantizmu postavili jezuiti predovšetkým stredné a vysoké školstvo.¹⁰ Starostlivosť o základné vzdelanie zverili iným reholiam, u nás prevažne piaristom, františkánom a klariskám.¹¹ Pri obsadzovaní vedúcich školských funkcií požadovali od dotýčajúcich vybraných osôb naprostú oddanosť.¹² Vo vývoji školstva bol to do určitej miery krok späť, pretože už nie mestá, ako tomu bolo v predchádzajúcom období, ale znovu farnosti sa mali starať o učiteľov, potvrdzovať ich do funkcií a im bol zverený aj hlavný dozor nad školami.¹³

Jezuiti mali záľubu v okázalých bohoslužobných obradoch, v pompéznosti, drahých ornátoch a farebnej nádhere. Preto i cirkevnej hudbe, ktorá mala zvyšovať lesk týchto obradov, venovali veľkú pozornosť. Katolícka chrámová hudba mala však do značnej miery iné postavenie a funkciu ako hudba protestantská. Liturgická hudba síce obsahovala latinský text, ale hudba duchovná, ktorá nemala bezprostredný vzťah k liturgii, bývala voľnejšia, ľudovejšia. Preto v duchovných piesňach sa aj v katolíckej hudbe postupne používa slovenský národný jazyk. Vianočné a veľkotýždňové (predveľkonočné) obrady sa v 17. stor. spievali a odbavovali vo väčšine našich kostolov po slovensky.¹⁴ Jeden z choralistov spravidla spieval jednu lekciiu (pedspevoval), ostatné lekciiu spievali magistri scholae a tiež kňazi.¹⁵ Ľud do týchto zložitých obradov veľmi nezasahoval. Aby však cirkev zainteresovala čo najviac veriacich do svojich kostolných obradov, necháva v širšom meradle prenikať do chrámovej hudby aj svetské prvky, predovšetkým sólový spev a inštrumentálnu hudbu.

Rast nástrojovej hudby podporovali aj zámožní šľachtici, ktorí podľa vzoru panovníkov zakladali a vydržovali vlastné kapely na svojich sídlach (hradné a zámocké kapely). Ich úlohou bývalo zavše hrať panstvu pri stolovaní, rôznych domácich slávnostiach, ako aj v nedele a sviatky na chóre pri bohoslužbách. Chrámové, zámocké a hradné kapely sa stali novými zdrojmi zárobku pre dedinský ľud. Výhodné to ale bolo i pre šľachticov, pretože za jeden mizerný plat získali dvojité pracovnú silu: lokajskú a hudobnícku. Spomeňme si, že ešte i slávny Jozef Haydn bol nielen znamenitým kniežacím kapelníkom, ale popri tom Esterházy, svojmu chlebo-darcovi, zároveň posluhoval pri stolovaní v spoločnej služobníckej livreji.¹⁶

Do katolíckych chrámov postupne prenikali i také svetské prvky a hudobné formy, ktoré nemali s cirkevnou hudbou nič spoločného (árie, predohry, fúgy, toccaty atď.). Spočiatku to cirkev priamo podporovala, pretože v prvom rade jej šlo o získanie odpadnutejších veriacich, keď však dosiahla svoj cieľ, postavila sa proti tzv. znehodnocovaniu cirkevnej hudby a chrámových priestorov svetskými skladbami.¹⁷

V školskej výchove jezuiti zanedbávali predovšetkým viachlasný zborový spev a cappella, čo bolo do značnej

miery odrazom šriiaceho sa nového hudobného slohu, zvaného monódiá.¹⁸ Počas nedele a veľkých sviatkov pestovali ariózný spev a jednohlasný zbor unisono so sprievodom organa alebo orchestra prevažne v rámci barokových inštrumentálnych omší. Preto jezuiti nemali také vyspelé zborové telesá a rutinovných zborových spevákov s akými sme sa stretávali na evanjelických školách, kde sa bežne reprodukovali osemhlasné skladby. To však neznamená, že jezuiti viachlasný spev nepestovali vôbec. K tomuto účelu si však vychovávali vokalistov (choralistov), akýchsi profesionálnych spevákov, ktorí pod vedením magistra obstarávali spev pri každej príležitosti. V Trnave sa im hovorilo „musici domestici“.¹⁹ Žili v kláštore, kde mali celodenné zaopatrenie, vrátane ošatenia („vita communi“). Neskoršie, v dobe arcibiskupa Juraja Lippaya (po r. 1640), vokalisti a hudobníci farského kostola bývali v budove Albertínskeho seminára, ktorú pôvodne dal Peter Pazmaný (písaný i Pázmány) postaviť pre konvikt (1623).²⁰ Vokalisti tvorili jadro zboru, ostatné hlasy doplňovali gymnaziálnymi študentmi. Počet vokalistov nebol presne stanovený, najviac ich však bývalo päť.²¹

Keď sa z dôvodov tureckej expanzie presťahovala ostrihomská diecéza do Trnavy (okolo r. 1540), zriadili tam zo staršej mestskej humanistickej školy školu kapitulskú (gymnázium so 6 triedami), ktorej arcibiskup Mikuláš Oláh vymohol vysokoškolské kurzy a právo na udeľovanie akademických hodností (bakalareum a magistérium). Vyučovalo sa na nej podľa vlastného študijného poriadku z r. 1554 a Pravidiel správania trnavskej školy z r. 1558.²²

Podľa tohoto poriadku sa učitelia delili na hlavných: magister, kantor a lektor, a na vedľajších: sublektor, sukcentor a scholares.²³ Keďže popri nemčine a maďarčine sa vyučovalo aj po slovensky, vyžadovalo sa, aby jeden z profesorov ovládal slovenčinu.²⁴ Pre vyučovanie hudby a spevu bol menovaný zvláštny profesor, - kanonik-kantor.²⁵ V jeho pracovnej náplni bolo každý deň po obede vyučovať gregoriánsky (jednohlasný) a figurálny (viachlasný) spev. Vo voľných hodinách (predovšetkým dopoludnia) musel aj sám vyučovať. Navyiac, po nešporoch mal pomáhať rektorovi a ďalším učiteľom skúšať latinu, gréčtinu a hebrejčinu.²⁶ Táto jeho povinnosť dokazuje, že kantor bol na katolíckych školách po jazykovej stránke na vysokom stupni vzdelanosti, čo zase na protestantských nebývalo.²⁷ Na rekordácie, ktoré sa konali dvakrát denne (ráno a večer), chodiť nemusel.²⁸ Ba nemusel ani vodievat' žiakov do kostola a späť, pretože toto obstarávali vedľajší učitelia.²⁹ V kostole však mal riadiť spevy a hudobníkov, hrať na violách, neskoršie husliach, sólové inštrumentálne skladby (party) a spievať sóla v omšových častiach. Za túto svoju činnosť dostával 25 florénov (zlatých) v minciach a stravu v kapitulnej jedálni s ostatnými členmi „vybranými správcom kuchyne“.³⁰ Magister scholae Spišskej Kapituly, ktorý vyučoval elementárne predmety a cirkevný spev, dostával od prepošta kapituly 40 zl., ďalej po jednom zlatom za roráty, za spev antifóny Salve Regina a za spievanie žalmov (pro Psalterio).³¹ Prepošt mu ďalej poskytoval ešte šesť vriec strukovín a sud piva.³² Podľa týchto naturálnych dohier sa dá usudzovať, že v spoločnej kapitulskej jedálni, ako trnavský kantor, sa nestravoval.

Kantorovým pomocníkom na katolíckych školách bol sublektor, ktorý si sám vydržoval „školského sukcentora“.³³ Ročne mu mal platiť najmenej 12 florénov v minciach, avšak

stravu dostával „podľa vtedajšieho zvyku“ u farára, rovnako ako v predchádzajúcom období. Sukcentorovou úlohou bolo vodenie žiakov do kostola a späť, ako aj chodenie na rekordácie.³⁴

Dobří speváci, zbehlí v speváckom umení, dostávali z príjmov školy „každý rok šaty zo súkna a tri florény“, pokiaľ to však neboli tí, ktorí sa pripravovali na kňazské svätenie a ktorých vydržovala škola bezplatne.³⁵ Pokiaľ by sa však na škole nenašli dobrí speváci, mali sa zohnať „inde“, najmenej štyria, so zvučným hlasom. Za túto svoju činnosť mali spolu s kandidátmi kňazstva dostávať stravu, ubytovanie a ošatenie zdarma.³⁶ Pre nich boli určené aj tučnejšie dôchodky z rekordácií „od pánov z kapituly“.³⁷ Funkcia vokalistov sa udržala až do zrušenia jezuitského rádu za Jozefa II. Potom, po určitých reorganizáciách, si namiesto vokalistov vydržovalo civilných spevákov mesto.³⁸

Do kostolného chóru mala chodiť iba štvrtina žiakov. Bolo to zrejme z toho dôvodu, aby všetci žiaci sústavné nevynechávali časť vyučovania, ale aby sa striedali. Zato cez nedele a sviatky mal byť žiacky kostolný chór plne obsadený. Návčikové skúšky zboru bývali v strede týždňa a boli to skúšky delené. Časť žiakov nacvičoval kantor, časť sublektor a konečne časť sukcentor, alebo ešte aj ďalší pomocník, obyčajne starší, v speve zbehlý žiak, zvaný cirkulátor.³⁹ Pred chorálnym vystúpením v B. Bystrici bývala spoločná spevná skúška v kláštore.⁴⁰

Povinnosťou žiakov, ktorí boli práve určení spievať, bolo bez meškania a výhovoriek navštevovať skúšky zboru a s tým spojené kostolné obrady. Mená neprítomných mal sukcentor zapísať a odovzdať magistrovi na potrestanie. V opačnom prípade mal byť sám potrestaný peňažnou pokutou.⁴¹

Na trnavskom gymnáziu mali spev a hudba už pred založením univerzity dobrú úroveň. Súdime tak podľa toho, že spevokoly trnavských študentov spievali 1. júla 1618 v Bratislave pri korunovácii Ferdinanda II. na uhorského kráľa.⁴² Pri tejto príležitosti hrali aj divadelnú hru, avšak jej autora a názov dnes už nepoznáme.⁴³

Po roku 1650 spev, ako vokálna reprodukčná zborová disciplína, sa na katolíckych školách zatlačuje stále viac do pozadia a postupne stráca charakter povinného predmetu. Hudba sa pestuje viac-menej ako teoretická disciplína, často špekulatívna, o ktorej sa vedú učené dišputy. V kostoloch stále prevláda gregoriánsky chorál a monodiálny kompozičný sloh. V jezuitských diáriách sa však vysoko hodnotí aj inštrumentálna hudba. Je forsírovaná predovšetkým pri slávnostných príležitostiach v metropolitných a kapitulských chrámoch. Kostolní hudobníci sú doplňovaní študentmi, hrajú za výplatu a vzájomne si vypomáhajú. Tam, kde boli kostoly dvojjazyčné (slovenské a nemecké), všetci účinkovali najprv v jednom, potom v druhom kostole.⁴⁴ Stávalo sa aj to, že slovenský kostol nemal dosť peňazí na zaplatenie hudobníkov na figurálnu omšu, vtedy ľud spieval omšové spevy iba so sprievodom organa.⁴⁵

Katolícki veriaci spočiatku používali pri bohoslužbách len rôzne rukopisné spevníky. Mnohé piesne sa spievali na obidvoch stranách: katolíckej i protestantskej. Keď katolícki predáci videli, aké úspechy dosahovala reformácia práve duchovnou piesňou a akú úžasnú popularitu si získala Cithara Sanctorum, volali po obdobnom spevníku aj pre



svoju stranu. Svedčia o tom jednanie diecéznych a provinciálnych synôd v Trnave.⁴⁶ A tak necelých dvadsať rokov po Cithare vychádza prvý protireformačný spevník Cantus Catholici, piesne katolícke, latinské i slovenské, nové i starodávne, ktorého autorom je trnavský jezuita Benedikt Szölösy (1609 – 1656).⁴⁷ Vyšiel v Trnave roku 1655. Cantus Catholici však popularity Cithary nedosiahol a po 2. vydaní r. 1700 sa oň stráca záujem.⁴⁸

Benedikt Szölösy sa v úvode spevníka odvoláva na slávnú tradíciu slovenskej duchovnej piesne od Veľkomo-ravskej ríše cez cyrilometodejskú tradíciu až do vtedajšej doby. V Cantus Catholici je temer jedna tretina piesní totožná s piesňami reformačnými, ďalšie sú prevzaté z gregoriánskeho chorálu a zo stredovekých latinských trópov. Naproti tomu v Tranovského Cithare je väčší počet nemeckých a českých protestantských piesní, v tej dobe už u nás udomácnených. Najcennejšie piesne Cantus Catholici tvoria piesne domáceho pôvodu, najmä vianočné, vychádzajúce z pôvabných ľudových kolied a bukolických pastorel.⁴⁹

U jezuitov sa pravidelne každý mesiac konalo tzv. „publica declamatio“, a to buď v aule školy, alebo v kostole za prítomnosti profesorského zboru a početných hostí. Programy týchto rečníckych slávností boli poprepletané hudbou, recitáciou, ba niekedy dokonca aj umelým tancom.⁵⁰ Niekde sa konali verejné deklamácie popretkávané scénickými výjavmi a dramatickými výstupmi, na ktorých sa žiaci a študenti cvičili v dialógoch na jednoduchých scénkach latinskému jazyku.⁵¹

V polovici 17. stor. už boli jezuiti pevne usadení v Bratislave, Trenčíne, B. Bystrici, B. Štiavnici, Komárne, Rožňave, Humennom a v Košiciach, kde od r. 1657 pod ich vedením vyvíjala svoju výchovnú činnosť druhá katolícka univerzita na našom území.⁵² V dejinách východného Slovenska zohrala významnú úlohu, podobne ako pre západné Slovensko univerzita v Trnave.

Na rozvoji slovenskej hudby, hudobnej výchovy a pedagogiky sa nemalou mierou podieľali františkáni.⁵³ O tom, že sa aj oni intenzívne venovali chorálnemu spevu a vokálnej polyfónii svedčia zachované tlačené zbierky viachlasných omší, motet a spevov k odpoľudňajším pobožnostiam (nešporom).⁵⁴

Čo sa malo pri jednotlivých bohoslužobných obradoch u františkánov spievať, určovalo v r. 1640 v Ríme vydané „Caeremoniale Romanum ad usum fratrum minorum“. ⁵⁵ Podľa neho sa postupovalo aj u nás, ale pre výchovu speváckeho dorastu z radov klerikov podáva ďalšie smernice (zvláštny štatút) bratislavský provinciál z r. 1655. VIII. kapitole, nazvanej „De cantu et exhortationibus“, nariaďuje nasledovný rozvrh cvičení spevu: „Spev nech sa cvičí po raňajkách a po skončení vďakyvdávania po dvoch alebo troch štvrtých hodinách, podľa časového rozdelenia. Po duchovných cvičeniach nech sa v refektárií koná prednáška“. ⁵⁶ Zrejme tu šlo o výklad hudobnej teórie, ktorá súvisela s predchádzajúcim zborovým spevom. Po spoločnom obede bolo opäť nariaďované vďakyvdávanie (gratiarum actio) a po ňom odchádzali prijatí členovia do „chóru“ a denne sa venovali pol až trištvrte hodiny spevu. Dĺžka opäť závisela od toho, koľko ostávalo po obede času do ďalších povinností.⁵⁷ Chorálny spev sa spieval pri omšovej liturgii, pri matutinu, laudách, nešporách, pri officiu za zomrelých a pri svätení ratolestí na

Kvetnú nedeľu. Chorál františkáni spievali podľa procesionála z r. 1601.⁵⁸

18. storočie bolo obdobím pokojného rozvoja františkánskej rehole. V ich kostoloch a kláštoroch prevládal solistický spev, často striedaný s jedno alebo dvojhlasným zborom. Vokálna polyfónia i jednohlasný chorál sa postupne zatlačovali do úzadia. Hlavným sprievodným nástrojom liturgického spevu bol organ. Inštrumentálny sprievod (orchester) sa u františkánov až na ojedinelé výnimky zakazoval. Nástrojová hudba sa pripúšťala iba na sviatok sv. Františka, Porciunkuli, sv. Antona Paduánskeho a pri veľkých slávnostiach za prítomnosti vysokých cirkevných a svetských hodnostárov.⁵⁹

Pri slávnostných omšiach s orchestrom mohli v hre na jednotlivé nástroje vypomáhať svetskí hudobníci, za čo im bol vyplácaný honorár. Podľa štatútu z r. 1730 laici po zložení rehoľného sľubu boli aj naďalej viazaní cvičiť sa v chorálnom speve a účinkovať v chráme pri bohoslužbách.⁶⁰ Vokálny viachlas jozefinskými reformami z r. 1782 však zakázali úplne.⁶¹

Dušou františkánskeho spevu a hudby býval organista, ktorý podľa potreby obstarával hudobníkov do kostolného orchestra. Znáмым organistom bratislavských františkánov bol Michal Jošt. Na jednom notovom parte sa podpísal ako „Organista in Posonion“ s rokom 1608.⁶² Podľa hrubých gramatických chýb v jeho latinskom texte súdime, že bol ľudového, slovenského pôvodu, bez humanitného vzdelania. V rádovom katalógu je tiež uvedený ako „laicus“. ⁶³ Zomrel 26. 4. 1644 vo Varadíne, kde tiež pôsobil vo funkcii organistu.⁶⁴ Rádoví laici totiž, aj keď boli preradení do iného, príbuzného kláštora, zostávali pri svojom pôvodnom povolaní či funkcii. Za jeho éry sa v kláštore spievali motetá podľa zbierky Ľudovíta Senfla z r. 1520.⁶⁵ Pri omšiach používal vtedy dobre známu a aj u nás hodne rozšírenú zbierku 15 omší popredných západoeurópskych skladateľov, vydanú r. 1538 v Norimbergu.⁶⁶

Slovenskí františkáni mali aj svojich hudobných teoretikov, pedagógov a skladateľov. Tak Martin Vaculík, bližšie neznámy bratislavský rádový organista, vydal v Olo-mouci r. 1735 rukoväť chorálu „Cantus Gregorianus“, ktorá sa v kláštore bežne používala.⁶⁷

Novicmajster Pavol Čičman (1697 – 1753), trnavský rodák, je zasa autorom príručiek „Diapsalma Harmonicum“ (Bratislava 1753) a „Honoris Seraphico Processionale et Antiphonale“ (Ráb 1714, 2. vyd. Bratislava 1753).⁶⁸ Z týchto diel sa učili novíci hudobno-teoretické základy a gregoriánsky a chorálny spev. Sám Čičman vyučoval v kláštore spev a hudobnú teóriu, pretože pôsobil vo funkcii novicmajstra. Čičmanove diela používali aj ostatní členovia františkánskeho rádu pri cirkevných sprievodoch (procesiach), pri speve cirkevných hodínok a rozličných sväteniach.⁶⁹ Preto obe diela majú nielen praktický, ale aj hudobno-pedagogický a didaktický význam.

Ďalším teoretikom a hudobným spisovateľom bol Jozef Rehák, františkánsky organista v Šoproni a Trnave. Roku 1772 zostavil zborník „Liber Conventus Soproniensis continens Diversas Cantilenas et Offertoria Pro omni Tempore“ a r. 1793 dvojjazyčnú príručku „Gregorianum chorale decus, id est brevis, sed absoluta cantus choralis ex fundamento discendi docendive methodus...“, ⁷⁰ ktorá zostala v ru-



kopise. Táto príručka chorálu sa skladá z dvoch častí. Teoretickej a praktickej, a je určená pre školské (výchovné) i bohoslužobné účely. Že ju používali aj ďalší organisti po Rehákovi, dokonca ešte v r. 1876, svedčí pripísaný text na vnútornej strane obalu.⁷¹ Autor v teoretickej časti nadviazal na Čičmanovo Processionale. Nácvič chorálneho spevu založil na quidonskej solmizácii ut, re, mi, fa, sol, la, a na jej základe obmeňovaných hlasových a intonačných cvičeniach. V ostatných častiach uvádza vzorce pre recitatív epistoly, evanjelia, prefácie a pašii, ďalej pre spev žalmov, Magnifikátu, rezponzórií, hymien a antifón k nešporám. Sú v nej obsiahnuté ešte aj vzory na Kvetnú nedeľu a Bielu sobotu, slovom, všetky používané liturgické spevy na celý cirkevný rok. Notácia Rehákovej príručky je ešte chorálna, avšak od strany 105 zapisované árie sú už v dnešnej notácii v diskantovom kľúči. V dodatkoch (posledné strany bez paginácie) sú pripojené melizmy kréda a glórie pre slávnostné príležitosti, všetko podľa domáceho rehoľného chorálneho poriadku, odlišného od rímskeho.⁷² V bratislavskom a trnavskom františkánskom kláštore sa chorál vyučoval podľa uvedených príručiek Čičmana a Reháka po celé 18. storočie.⁷³

Zo slovenských skladateľov-františkánov vynikal Pavlin Baján (1721 – 1792), autor slovenských duchovných piesní, kolied, litánií, pašii, antifón a omší.⁷⁴ Pre nás je dôležité a pozoruhodné, že vo svojich chrámových piesňach sa inšpiroval svetským ľudovým folklórom, čo mu konzervatívni spolupráťba často vytýkali.⁷⁵ Ľudovú pastorálnu tematiku používal vo svojej tvorbe aj Edmund Pascha (1714 – 1772), františkán v Žiline. Je autorom *Passionale Domini* (1771), pašii podľa Matúša a Jána a dvojväzkového zborníka pastorálnych omší a kolied *Harmonia pastoralis* (I. diel) a *Prosae pastorales* (II. diel). Pri bohoslužobných obradoch vyplňoval latinské omšové texty slovenskými ľudovými koledami.⁷⁶

Jedným z najvýznamnejších a najtalentovanejších slovenských františkánov mariánskej provincie bol Jozef Pantaleón Roškovský (1734 – 1789), staroľubovnianský rodák. V kláštoroch, v ktorých pôsobil (Trnava, Nové Zámky, Bratislava, Pešť), sa venoval kantorskej činnosti (magister chori), kompozícii a hudobnej výchove novicov. Už za svojho života bol súčasníkom považovaný za organového a čembalového virtuóza (*arte musicus*) a uznávaného skladateľa. Svojím rozsiahlym, dodnes však náležite neprebádaným skladateľským dielom dokázal, že slovenská hudba 18. stor. bola zrovnateľná s hudbou skladateľov okolitých zemí a súčasťou európskej kultúry.⁷⁷ Skladateľský odkaz J. P. Roškovského je bohatý. Snáď najväčším a najvýznamnejším dielom je *Cantica dulcisona Mariano-seraphica*, obsahujúce árie a motetá na celý cirkevný rok. Pedagogicko-inštruktívny význam majú zborníky *Museum Pantaleonianum* s pripojeným *Praxis authentica pulsandi organum* a *Cymballum Jubilationis*, ktoré obsahujú v niekoľkých dielach vyše 700 skladieb inštruktívneho a prednesového charakteru.⁷⁸ Boli súčasťou kláštornej výučby prednesovej hry na organe a čembale.

Veľkú pozornosť venovali hudbe a spevu piaristi, hlavne na školách vychovávajúcich pedagogický dorast. Na piaristickom gymnáziu v Prievidzi sa dokonca vyučovalo inštrumentálnej hudbe.⁷⁹ Hlavným smerovaním či poslaním spevu na nitrianskom piaristickom gymnáziu, založenom r. 1698, bola príprava študentov pre omšové obrady.⁸⁰

Obdobne ako františkáni a piaristi zaoberali sa chorálom klarisky v Bratislave. Pri svojich každodenných povinnostiach liturgického rázu používali procesionál z r. 1656, zostavený rádovou sestrou Klárou Morocovou.⁸¹ Pre nás je zaujímavé, že v kostole klarisiek sa spievalo aj po slovensky. O tom podáva svedectvo františkánsky rukopis z r. 1752, nazvaný „*Manuductio*“ (akýsi príručný poriadok), kde v § 3 sa hovorí: „*Ante et post contionem, tam in nostra quam Monialium Ecclesia praecinentibus iam constitutis duobus cantoribus saecularibus slavonice cantat populus sine organo, quamquam propter discordiam cantorum consultius esset, ut saltem ante contionem huius modi cantus fieret cum organo*“.⁸²

Žiaci stredných a vysokých škôl pestovali v hojnom počte divadelné predstavenia, školské drámy, alegorické a svetské hry, ktoré mali účinný výchovný a propagačný význam. Tematickú látku čerpali z legiend, životov svätých a zo starovekých dejín, často s komickým obsahom. Hrávali sa prevažne vo fašiangovom čase a na konci školského roka, ktorý končil v septembri. Hry s biblickou tematikou forsirovali obyčajne vo vianočnom a veľkonočnom čase (betlehemské hry, pašiové hry, tzv. plankty a iné).⁸³ Plautove a Terentiove hry sa upravovali tak, aby boli prístupné širokej verejnosti.⁸⁴ Pašie o umučení Ježiša Krista sa v 17. a na začiatku 18. stor. spievali na spôsob divadelných hier, teda scénicky. V prestávkach sa spievali nábožné piesne, zložené spravidla na tento účel.⁸⁵ V B. Bystrici šiel na Veľký piatok spievod za spevu žalmov až ku kostolu, kde sa potom odohrávali mistérie o smrti Ježiša Krista.⁸⁶ Na týchto mistériách bývalo spravidla prítomné všetko dospelé obyvateľstvo mesta.⁸⁷

Divadelné hry nacvičoval a riadil kantor, niekedy aj rektor. Za to dostávali od mesta zvláštnu (mimoriadnu) finančnú odmenu.⁸⁸ Rovnako boli odmeňovaní aj účinkujúci študenti. Po divadelnom predstavení usporadúvalo mesto pre režiséra a ostatných účinkujúcich bohaté pohostenie.⁸⁹

Divadelné hry pestovali tak protestanti, ako aj katolíci. U protestantov sa divadelné hry hrávali takmer pravidelne v školách v divadelných kostýmoch, avšak bez dekorácií a kulís.⁹⁰ Niektoré školské hry, hlavne od druhej polovice 16. stor., rámovali autori medzi hudobné a spevné čísla. Takáto hra sa nazývala *Saitenspielen* (strunová hra) alebo len prasto *Musica*.⁹¹

Protipólom protestantských školských hier boli školské hry jezuitské. Vidíme v nich snahu uplatňovať v čo najväčšej miere optickú, citovú a neskoršie aj hudobnú zložku inscenácie, niekedy aj na úkor slovesnej. Dôraz sa kladol na veľké, davové scény, nádherné kostýmy a dômyselné „zázračné“ prekvapenia (*Deus ex machina*) na spôsob talianskych predstavení „*sacre rappresentazioni*“.⁹² Pre dramatické predstavenia, tzv. mistérie, boli v jezuitských školách k tomuto účelu zvlášť prispôbované siene zvané *theatrum*, s javiskovou (strojovou) technikou na vysokom stupni.⁹³ Veľká pozornosť sa venovala hudbe, spevu ba dokonca i baletu, hlavne v 18. stor., kedy do jezuitských hier začali prenikať hudobno-dramatické a baletné diela z Nemecka a predovšetkým z Talianska.⁹⁴ Mali v zásade mravoučné tendencie, dbali na správnu deklamáciu latinského slova a uhladené spoločenské vystupovanie.⁹⁵ Kladnou stránkou jezuitského divadla bolo, že urobili z neho účinný agitačný prostriedok a hrali verejne širokému ľudovému publiku, ktoré si chceli získať. Na



prelome 17. a 18. stor. hrávali už aj veselé komédie a fašiangové žarty so spevmi a tancami.⁹⁶ Takto nepriamo podporovali zľudovenie divadla. Hrať nelatinské divadelné predstavenia, ako aj väčšiu voľnosť v ženských úlohách, povoľuje generál jezuitov K. Aquaviva už r. 1600, najprv niektorým západným a zaalpským provinciami, neskôršie aj ostatným, teda aj slovenským.⁹⁷

V piaristických školách spočiatku divadelné hry pestované neboli. Generál rehole r. 1641 dokonca divadelné hry zakázal.⁹⁸ Na túto skutočnosť poukazujú aj školské zákony z r. 1666.⁹⁹ Podľa nich sa žiakom nielenže zakazuje hrať divadlo, ale aj zúčastňovať sa divadelných predstavení, spievať koledy a nosiť betlehemy (chodenie s betlehemom).¹⁰⁰ V druhej polovici 17. stor. už tento tvrdý zákon zrušili s tou podmienkou, že divadelné hry a predstavenia nebudú odporovať náboženským zásadám a mravnej výchove.¹⁰¹ V Nitre, kam sa piaristi z Prievidze presťahovali (1698) a založili kolégium, už mali vlastnú divadelnú sálu priamo v školskej budove.¹⁰²

Prvý záznam o predstavení jezuitskej školskej divadelnej hry pochádza zo Šale. Tam, vo veľkonočný utorok 1601 (24. 4.), zohrala školská mládež hru „Jozeph triumphans seu e carceris squaloribus liberatus“, ktorá trvala plných šesť hodín. (!)¹⁰³ Pri tomto divadelnom predstavení sa spomína aj hudba a spev.¹⁰⁴

K rozmachu divadelného života v Trnave prispelo nemalou mierou založenie jezuitskej univerzity Petrom Pazmáňom.¹⁰⁵ Z Trnavy chodievali študenti čas od času hrať divadelné predstavenia aj do iných miest (1618 Bratislava, 1657 Trenčín a i.), takže ich zásluhou literárno-dramatické umenie prekvitalo a počet každoročných predstavení vzrastal.¹⁰⁶ Pre predstavenie hudobnej drámy „Hymenaeus fraude proditus, Marte vindice, honori non vitae restitutus in Jarmerico Rege, et Svanhilda Regina Daniae expressus“ (1725), zložil hudbu domáci skladateľ František Talský, o ktorom nemáme bližšie údaje. V tom čase pravdepodobne pôsobil ako regenschori a učiteľ hudby v Trnave.¹⁰⁷

V Bratislave sa jezuiti usadili r. 1622 a aj tu začali vyvíjať bohatú divadelnú činnosť. Prvé záznamy o divadelných predstaveniach pochádzajú z r. 1628.¹⁰⁸

Najstaršie údaje o divadelnom predstavení v národnom, slovenskom jazyku pochádzajú z Trenčína z r. 1653, kedy sa zohrala hra „O Kristovi, večnému Otcovi obetovanom, v Izákovi a Abrahámovi predobrazenom“, a r. 1663 „O pastierovi z evanjelia hľadájucom stratenú ovcu“. V Trenčíne bolo jezuitské divadlo veľmi obľúbené. Počet predstavení dosahoval až šesť ročne, čo na vtedajšiu dobu nebolo málo, a študenti podnikali zájazdy aj do blízkych Trenčianskych Teplíc.¹¹⁰

Prvé divadelné predstavenie v Spišskej Kapitule usporiadali na Vianoce r. 1648 za účasti významných hostí z celého okolia.¹¹¹ V tom istom roku zohrali vianočnú (pastiersku) hru aj v B. Bystrici pod názvom Traja králi.¹¹² Z pastierskych a vianočných hier je ešte známa „Drama pastoricum Adonius“, zohraná na námestí r. 1768.¹¹³ V obidvoch týchto mestách, Spišskej Kapitule a Banskej Bystrici, sa zavše hrávalo aj po slovensky.¹¹⁴

Do Košíc prišli jezuiti r. 1648 a za dva roky, teda vo veľmi krátkej dobe, otvorili aj gymnázium.¹¹⁵ Zásluhou jágerského biskupa B. Kisdyho zriadili aj akadémiu s tlačiarňou (1657),

ktorú potvrdil cisár Ferdinand III. Tak sa Košice dostali na úroveň Trnavy a ostatných univerzitných miest monarchie. Správu o prvom divadelnom predstavení košických študentov máme z r. 1654.¹¹⁶ Do roku 1770 počet divadelných predstavení prevýšil číslicu šesťdesiat.¹¹⁷

Ďalším slovenským mestom, kde boli sústavne pestované jezuitské školské hry bola Skalica, po hudobnej stránke vyspelé mesto s bohatou školskou a kultúrnou tradíciou.¹¹⁸ Roku 1729 dostalo skalické kolégium novú impozantnú budovu, v ktorej o dvadsať rokov neskôršie (1750) zriadili hudobnú sieň-dvoranu (aedificium musicorum), kde sa pestovali školské divadelné hry, hudobné a spevácke produkcie a dišputy.¹¹⁹ Pri predstavení drámy „Katarína, gruzínska kráľovná“ (1701), je uvedené i spoluúčinkovanie orchestra, spevu (aj sólového) a baletu.¹²⁰

V protestantskej Levoči usporiadali jezuiti r. 1673, teda v tom istom roku, kedy tam Leopold I. zriadil katolícke gymnázium a dal ho pod ich správu, divadelné predstavenie („ein Comedj“) na námestí „s bubnami, trubkami a pišťalami“. Jezuiti si touto okázalou parádou chceli nakloniť obyvateľov mesta, čo sa im ale nedarilo. Ľud sa búril proti násilnému odnímaniu protestantských škôl a kostolov. Nakoniec predsa len zvíťazili, ale trvalo to až do r. 1713 než sa im podarilo bývalé evanjelické kolégium definitívne získať.¹²²

Jedno z najslávnejších hudobnodramatických predstavení vôbec sa uskutočnilo v Trnave r. 1757. Na programe malo 13 čísiel, vrátane tancov. Malo formu dnešného koncertu so sprievodným slovom.¹²³ Niektoré divadelné hry boli po hereckej stránke vypravené tak, že v nich účinkovalo niekoľko desiatok osôb (davové scény). Napríklad v dráme o Jánovi Krstiteľovi, predvedenej r. 1715, vystupovalo celkom 142 osôb, pričom niektoré museli obsadiť viacero rolí. Len napr. v baletných scénach účinkovalo 53 tanečníkov!¹²⁴

Autorov školských divadelných hier z obdobia reformácie a protireformácie väčšinou nepoznáme. Sporadické správy, ktoré sa zachovali v mestských účtovných knihách, obmedzujú sa spravidla iba na názvy hier, dátum predvedenia a na ich finančné dotovanie. Pretože sa spočiatku divadelné hry hrávali výlučne v školách, autori školských hier boli poväčšine profesori týchto škôl.¹²⁵

Medzi najznámejších autorov divadelných hier patril Pavel Kyrmezer z Kremnice (zom. 1589) a Juraj Tesák – Mošovský (1545 – 1617), činný aj ako náboženský spisovateľ.¹²⁶ Slovenské medzihry a rozličné vsuvky obsahujú latinské hry Eliáša Ladivera ml. (1630 – 1686), znamenitého prešovského rektora. Na prešovskom gymnáziu písali divadelné hry ešte i ďalší profesori, menovite Izák Caban (1632 – 1707), Ján Schwartz a Ján Rezik (zom. 1710).¹²⁷

K rozšíreniu dramatickej literatúry prispelo založenie univerzitnej tlačiarne v Trnave, kde sa vydávali divadelné hry jezuitov a piaristov, medzi inými aj Benedikta Slavkovského (1684 – 1748), znamenitého hudobníka, spisovateľa a pedagóga v jednej osobe.¹²⁸

Slavkovský bol rádovým členom piaristickej rehole. Ako vynikajúci hudobník nacvičoval so žiakmi prievidského (neskoršie nitrianskeho) piaristického gymnázia hudobné skladby a scénické hry. Školské hry s hudbou komponoval na latinské texty.¹²⁹

Z ďalších slovenských pisateľov divadelných hier môže ešte uviesť Františka Lippaya, rodáka z Bratislavy, autora



pašiových hier uvedených v Trnave, ďalej Abraháma Fittera z Hrušovan pri Nitre a Jozefa Bartakoviča, rodáka z Nitrianskej župy.¹⁰

Spev, hudobná výchova a divadelný život v poreformáčnom období slúžili viac ako inokedy katolíckej náboženskej výchove. Cirkev prostredníctvom školy a kostola podľa hesla „Glorificatio Dei et aedificatio hominum“ zapájala do kultúrneho života pospolitý ľud, ktorý jedine pri bohoslužbách a verejných divadelných predstaveniach nachádzal esteticko-umelecké vyžitie, v tej dobe jediný spôsob spoluvytvárania a konzumácie barokových duchovných (umeleckých) hodnôt.

Poznámky:

¹ 11. 11. 1603 vydala kancelária Rudolfa II. v Prahe mandát, podľa ktorého sa striktnie nariaďuje vrátiť na Slovensku kostoly a celý cirkevný majetok katolíkom. Pozri A. Harčar: Historický význam protireformácie v Košiciach z roku 1604, Budapešť 1942. Listina cisárskeho nariadenia je uložená v Archíve mesta Košíc, Tab. metrop. civ. Casse II., No 5067.

² O náboženských pomeroch v Uhorsku hlavne na prelome 17. a 18. stor. pozri M. Zsilinszky: A magyar honi protestáns egyház története, Budapešť 1907, str. 203nn.

³ Cit. podľa A. Pražáka: Literární Levoča, Praha 1939, str. 7.

⁴ Podľa toho, ako sa slovenského územia zmocňoval Thököly, cisár, alebo Rákoczy, muselo sa obyvateľstvo kloniť raz na tú, raz na inú stranu. Neobišlo sa to ani bez krviprelievania, popráv a mučení. Na ukrutnosti kuruckých vojakov v Trnave si sťažoval biskup Pyber v liste Štefanovi Baloghovi z 13. 3. 1705. Uvádza A. Gašpariková: Povstanie Rákóczeho a Slovania, zborník FF UK v Bratislave, VII., 1930, č. 55. Ondrej Braxatoris st. vo svojom kronikárskom diele „Letopisové Krupinskj“, Bratislava 1810, str. 85, popisuje nočný prepad, drancovanie, pálenie a rábovanie mesta Krupiny kuruckým vojskom. Obraz beznádejných pomerov na Slovensku v dobách kuruckých vojen zachytil aj Juraj Ottlyk, Slovák, zámožný trenciansky zeman, vo svojom vlastnom životopise. Tlačou vydal Thalý, Budapešť 1875, str. 102 – 103.

⁵ Dodnes nie je známe, čo myslel Rákoczy i druhý vodca povstania Beresényi pod pojmom „slovenské impérium“. Je celkom možné, že slovenské územie (Mad'arsko bolo obsadené Turkami) chceli Habsburgom vytrhnúť a zriadiť na ňom kniežatstvo na spôsob Sedmohradska. Pozri list Rákóczeho Beresényiumu písaný v Jágri 21. 8. 1708 a list Beresényiho Rákóczemu písaný v Trnave 8. 3. 1706. Archivum Rákóczium, II., str. 303 a V., str. 49. Podľa A. Gašparikovej, c. d. Povstanie Rákóczeho a Slovania, str. 79. Imricha Thökölyho jeho prívrženci priamo nazývali slovenským kráľom. Uvádza Krofta K.: Čtení o ústavných dějinách slovenských, Praha 1924, str. 60.

⁶ Bližšie o tom pozri u A. Gašparikovej, c. d. str. 81nn.

⁷ Roku 1681 vstupuje v platnosť zákonný článok XXVI. o artikulárnych mestách, podľa ktorého sa nekatolíkom povoľuje zriaďovanie iba triviálnych, teda základných škôl.

⁸ Pozri Pamiatke trnavskej univerzity, 1635 – 1777, zborník, Trnava 1935, Pamätnica TRNAVA 1238 – 1938, Trnava 1938, R. Holinka: Zložení trnavské university, in: Bratislava IX., 1935, str. 224nn. A. Kolař: Osudy trnavské university, Bratislava 1935 a G. Fejér: Historia Accademiae Scientiarum Pazmanianae, ac Maria Theresiae Regiae Litteraria, Bratislava 1835, str. 15 – 17.

⁹ Podľa S.M. Pachtlera: Monumenta Germaniae Paedagogica II., Berlín 1887, zv. 5., str. 35nn.

¹⁰ Vyučovalo sa podľa Aquavivovho učebného poriadku z r. 1599 (Claudius de Aquaviva: Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu.) s prípustnými odchýlkami podľa miestnych pomerov a potrieb. Podľa tohto učebného poriadku sa vyučovalo aj u nás. Pozri J. Čečetka: Průručný pedagogický lexikon, Martin 1943, I., str. 35.

¹¹ Podľa nariadenia provinciálnej synody v Salzburgu z r. 1569 sa mali zriaďovať v každom meste, dedine, osade, ba aj na hradoch všeobecne elementárne školy pre chudobný ľud s učiteľom vydržiavaným z verejných prostriedkov, ktorý mal bezplatne vyučovať mládež i dospelých. Dokonca i školské

učebnice sa mali tlačiť s veľkými a výraznými písmenami, aby sa z nich mohli učiť aj rodičia žiakov. Podľa cit. Monumenta Germaniae Paedagogica, zv. XXX, Berlín 1894, str. 66. Por. J. Hrivnák: Náčrt dejín učiteľského vzdelania, Liptovský Mikuláš 1944, str. 19 a V. Ružička, str. 158.

¹² Magister scholae Spišskej Kapituly, ktorého inauguráciu vykonával lektor, musel byť nielen rímsko-katolíckeho vyznania, čo je pochopiteľné, ale zložiť aj prisahu, že nebude používať „neverecké knihy“. Uvádza J. Hradsky: Initia progressus ac praesens status capituli ad S. Martini E. C. de Monte Scepusio, Spišské Podhradie 1901, str. 113. Por. V. Ružička, str. 140 a pozn. 738. Magister scholae Spišskej Kapituly vyučoval aj spev. Tamže.

¹³ V niektorých našich mestách jezuiti dokonca potvrdzovali novozvoleného mestského richtára v jeho úrade. Uvádza V. Ružička, str. 138.

¹⁴ Podľa cit. K. Hudeca: Hudba v BB., str. 99. Autor poznamenáva, že konkrétne v B. Bystrici sa tieto obrady spievali po latincky. Tamže.

¹⁵ Uvádza K. Hudec. Hudba v BB. Str. 99, podľa Diaria zo 14. 4. 1690.

¹⁶ O tom sa dočítame v bohatej literatúre o Haydnovi, napr. u C. F. Pohla: Joseph Haydn, 2 zv., Lipsko 1878 – 82, 3. až 5. zv. vydal H. Botstiber tamže r. 1927, M. Pošťolku: J. Haydn a naše hudba 18. stololetí, Praha 1961, K. Gierningera: Joseph Haydn, Mohuč 1959, A. Alšvanga: Josif Gajdn, Moskva 1947, Barthu-Somfaiho: Haydn als Opernkapellmeister, Budapešť 1960 a i.

¹⁷ Neskoršie z toho povstalo tzv. ceciliánske hnutie. Bližšie o tom pozri v Pazdírkovom hud. slovníku naučnom I., Brno 1929, str. 44.

¹⁸ O monodiálnom hudobnom slohu pozri J. Racek: Slohové problémy italské monodie, Praha-Brno 1938 a Stilprobleme der italienischen Monodie des 17. Jahrhunderts. In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, XIV., řada uměnovědná (F), č. 9, Brno 1965, str. 319nn.

¹⁹ Podľa K. Hudeca: Hudba v BB., str. 99.

²⁰ Pozri zborník Pamiatky trnavskej univerzity, 1635 – 1777, Trnava 1935, str. 95nn.

²¹ Tamže.

²² Zachovali sa dva odpisy: ostrihomský (Archivum ecclesiasticum vetus, No. 88), uložený v arcibiskupskom archíve, a trnavský, uložený v archíve arcibiskupského vikariátu. Ostrihomský odpis uverejnil V. Frankl v c. d. A hazai és külföldi iskolázás, str. 324 – 328, druhý, trnavský, uverejnil Z. Horváth vo výročnej správe trnavského arcibiskupského gymnázia za šk. rok 1894/95, str. 155 – 162. Odpis pravidiel správanja „Modus et ordo regendae Scholae Tyrnaviensis institutus per ...Dominum Strigoniensem (t. j. M. Oláh) Vigesima Februari Anno Domini 1558“ sa nachádza v arcibiskupskom archíve v Ostrihome (Archivum ecclesiasticum vetus, No. 1638). Pôvodný text uverejnil B. Olgvai v Magyar Sion roku 1887, č. 4 a 5 pod názvom a nagyszombati tanoda szabályai Oláh Miklóstól. Z. Horváth ho uverejnil znovu vo výročnej správe arcibiskupského gymnázia za šk. r. 1894/95, str. 162 – 163.

²³ Pozri B. Olgvai: A nagyszombati tanoda szabályai Oláh Miklóstól, čas. Magyar Sion 1887, str. 208nn.

²⁴ Uvádza V. Frankl v c. d. A hazai és külföldi iskolázás, str. 129.

²⁵ Pozri Pamätnica TRNAVA, 1238 – 1938, str. 73.

²⁶ Podľa P. Vajcika: Školstvo, str. 76.

²⁷ Kanonici-kantori získavali svoje jazykové znalosti na katedrálňach školách a na zahraničných univerzitách, menovite vo Viedni a Taliansku (Bologna, Rím). Kantori protestantských škôl svoje vzdelanie získavali väčšinou doma, pričom sa pri ich výchove dbalo hlavne na odbornú (t. j. hudobnú) stránku.

²⁸ Na rekordácie majú chodiť žiaci „v rade s učiteľom spevu, ak bude chcieť“. Trnavský študijný poriadok, časť „O žiakoch“. Uvádza Vajcik, c. d. str. 78.

²⁹ Tamže, str. 73.

³⁰ Tamže.

³¹ Uvádza Hradsky: A XXIV kiralyi testvérület és a reformáció a Szepességen, Miskolc 1895, str. 113, po ňom V. Ružička v c. d. str. 140 a pozn. č. 738.

³² Tamže. Por. Hradsky: Initia progressus ac praesens status capituli ad S. Martini E. C. de Monte Scepusio, Spišské Podhradie 1901, str. 109nn.



- ³³ Uvádza P. Vajcik: Školstvo, str. 73.
- ³⁴ Tamže, str. 73 a 78.
- ³⁵ Trnavský študijný poriadok, časť „O žiakoch“. Uvádza P. Vajcik: Školstvo, str. 78.
- ³⁶ Tamže.
- ³⁷ „Aj dôchodky z rekordácií od pánov z kapituly nech patria tenoristom, ak budú. Ak nebudú, nech pripadnú pomocným učiteľom na sviatky s oktávou, ako aj na iné sviatky“. Podľa Vajcika: Školstvo, str. 78.
- ³⁸ Uvádza Hudec: Hudba v BB, str. 101.
- ³⁹ Pozri Pravidlá trnavskej školy, časť „O učiteľoch“. Podľa Vajcika: Školstvo, str. 75.
- ⁴⁰ Podľa Diaria z 24. 12. 1704 uvádza Hudec: Hudba v BB, str. 99.
- ⁴¹ Pravidlá trnavskej školy, časť „O učiteľoch“, tamže, str. 76.
- ⁴² Podľa F. Kazyho: Historia Universitatis Tyrnaviensis Societatis Jesu ad annum 1735 – 1737, str. 42, Trnava 1737. Por. Mikuláš Schneider-Trnavský: Hudobné a dramatické umenie v Trnave v minulosti a dnes. Zborník TRNAVA, c. d. str. 156.
- ⁴³ Pozri F. Weiser: A katholikus iskolaügy Magyarországbán II., Litterae autenticae fasciculus tertius, pars I., Kaloča 1885, str. 415.
- ⁴⁴ Podľa Hudeca: Hudba v BB., str. 107.
- ⁴⁵ Stalo sa tak napr. 14. 9. 1719 v Banskej Bystrici. Pozri Hudec: Hudba v BB., str. 107.
- ⁴⁶ Roku 1629 a 1638, podľa Akadem. Dej. Slov. hudby, str. 71.
- ⁴⁷ O ňom viď heslo v ČSHS II., str. 672.
- ⁴⁸ Pozri Dejiny hudby, kol. autorov, Bratislava 1973, str. 48 a Akad. Dejiny slov. hudby, str. 72.
- ⁴⁹ Podrobnejšie pozri: Burlas-Fišer-Hofejš, cit. Hudba na Slovensku v XVII. stor., Bratislava 1954 a J. Vilikovsky: Cantus Catholici, Bratislava 1935.
- ⁵⁰ Uvádza V. Ružička, c. d. str. 129 a A. Baumgartner: Geschichte der Weltliteratur, str. 631, odkiaľ čerpal Ružička.
- ⁵¹ Uvádza Ružička, str. 131, podľa Monumenta Germaniae Paedagogica I., str. 398nn., Berlín 1887 – 1894 (zv. XXX.).
- ⁵² Z literatúry o košickej univerzite pozri: A Wick: A Jesuita rend története Kassán, Košice 1931, V. Fraknoi (Frankl): Pázmány Péter és kora, Budapešť 1870, R. Farkas: A kassai kath. főgimnasium története, Košice 1895, tenže: Kassa régi egyeteme, in: Kassai Egyetem Emlékkönyve, Košice 1901, J. Plath: Ausführliche Geschichte der königlichen Freistadt Kassau, Košice 1860, J. A. Fessler: Die Geschichte der Ungarn, Lipsko 1867 – 1883 a i.
- ⁵³ Na území terajšieho Slovenska sme mali zriadené tri provincie františkánov: Mariánska na západnom Slovensku s hlavným sídlom v Bratislave, Salvátorská, pôsobiaca na strednom a severnom Slovensku a konečne Kapistrátska na východnom Slovensku. Pozri D. Orel: Hudební památky františkánské knihovny, Bratislava 1930, str. 40 – 41.
- ⁵⁴ Sú uložené v bratislavskej knižnici františkánskeho rádu. Súpis spracoval a vydal D. Orel v c. d., str. 15.
- ⁵⁵ Tamže, str. 10.
- ⁵⁶ Tamže.
- ⁵⁷ Tamže, str. 12.
- ⁵⁸ Tamže.
- ⁵⁹ Uvádza sa v Statua et Constitutiones Provinciae Marianaе, in: Capitulo Provinciali Mariano – Pratensi ab Omnibus Vocalibus acceptate et subscripta Anno 1730, kap. III., De devino officio, § 1 a 8. (Provinciálny štatút františkánskej rehole). Podľa D. Orel, c. d. str. 19.
- ⁶⁰ De fratribus Professis iunioribus; Fratres clerici ... illud totum impendant in reformandis perfecte moribus docendi, addiscendo cantu nostro choralium...“ Tamže.
- ⁶¹ Tamže, str. 21.
- ⁶² Tamže, str. 15.
- ⁶³ V rádovom katalógu – Catalogus defunctorum, na ktorý sa odvoláva D. Orel, c. d. str. 15.
- ⁶⁴ Tamže.
- ⁶⁵ „Liber selectarum cantionum, quas vulgo mutetas appellant sex quinque et quatuor vocum“. Tento zborník bol r. 1608 priamo venovaný bratislavskému konventu. Dedikácia znie: „Pro Conventus Posoniensi beatissimae Marie virginis 1608“. Podpísaný biskup Joannes ab Wylak. Podľa D. Orel, c. d. str. 16.
- ⁶⁶ Aj na túto zbierku sa podpísal Joannes ab Wylak, cisársky tajný radca a prefekt uhorskej koruny. Tamže.
- ⁶⁷ Pozri ČSHS II., str. 831 a D. Orel, c. d. str. 13.
- ⁶⁸ Pozri ČSHS I., str. 219, Pazdírkov hud. slovník naučný II., A – K, str. 168 a D. Orel, c. d. tamže.
- ⁶⁹ D. Orel, c. d. tamže.
- ⁷⁰ Rukopis 30 x 40 cm v papierovej väzbe, 115 str. paginovaných, bez paginácie 19 str. Pozri ČSHS II., str. 455. Por. K. Hudec: Vývin, str. 22 a Akad. Dej. Slov. hudby, str. 149.
- ⁷¹ „Curavit compingi Fr. Wenceslaus Stalitzky, Organista Tyrnaviensis 1831“. Na poškodenom obale je uvedený aj letopočet 1876, čo poukazuje na to, že sa dielo ešte i vtedy používalo: Pozri D. Orel, c. d. str. 14.
- ⁷² Tamže.
- ⁷³ Tamže, str. 13.
- ⁷⁴ Pozri ČSHS I., str. 41, K. Hudec: Vývin, str. 43 a D. Orel c. d. str. 22.
- ⁷⁵ Uvádza K. Hudec: Vývin, str. 44.
- ⁷⁶ Pozri P. C. Lepáček: Kancionále a pašionále františkána E. Paschu, in: Kultúra IV., 1932, str. 268nn. Por. K. Hudec: Vývin, str. 44 a D. Orel, c. d. str. 26nn.
- ⁷⁷ Vyčerpávajúcu štúdiu o Jozefovi Pantaleónovi Roškovskom som uverejnil v čas. Adoramus Te, roč. VI., 2003, č. 1, s. 34n. Por. M. J. Terrayová: Nové údaje o Pantaleónovi Roškovskom, Slovenská hudba 3/66, str. 105 – 108 a R. Rybáři: Pantaleón Roškovský, Hudobný život, roč. XXII., č. 24.
- ⁷⁸ Tamže. Podstatná časť jeho diela je uložená v Budapešti, kde na koniec pôsobil a kde aj zomrel.
- ⁷⁹ „... et pro libitur etiam in Musica instrumentali“. Pozri I. Miskóczy: A kegyes tanítórendiek privigyai kollégiumáknak története, Vác 1907, str. 16. Por. V. Ružička, str. 165.
- ⁸⁰ Uvádza sa vo výročnej správe nitrianskeho vyššieho gymnázia za šk. rok 1893/94. Pozri I. Csösz: A kegyes-tanítórendiek, Nitra 1879, str. 10, J. Boháč: Dejiny staroslávnej Nitry, Nitra 1928, str. 50, G. Valkovič: K vývinu nitrianskeho školstva (od najstarších čias do roku 1918), in: Kapitoly z dejín Nitry, zborník štúdií k 1100. výročiu príchodu Cyrila a Metoda na naše územie, Bratislava 1963, str. 187.
- ⁸¹ Podľa D. Orel c. d. str. 12.
- ⁸² Tamže.
- ⁸³ Lehotská-Pleva, cit. Dejiny Bratislavy, str. 138.
- ⁸⁴ Pozri R. Rolland: Opera pred operou, sloven. vyd. v knihe Hudobníci minulosti, Bratislava 1957, str. 30 a 36.
- ⁸⁵ Podľa J. Mocka: Príspevok k histórii pašii. In: Cirkevné listy 9., 1895, č. 3, str. 42 – 44.
- ⁸⁶ Uvádza E. Jurkovich: Besztercebánya multjából, Banská Bystrica 1906, str. 66.
- ⁸⁷ Tradícia mistérií končí na konci 17. stor. a je vystriedaná školskými hrami. Pozri K. Hudec: Hudba v BB, str. 140.
- ⁸⁸ V Banskej Bystrici to bývalo až 6 zl. Uvádza Hudec: Hudba v BB., str. 119.
- ⁸⁹ Tamže, str. 120.
- ⁹⁰ Podľa E. Jurkovicha: Története Tárczák, Budapešť 1910, str. 60.
- ⁹¹ Napr. o hre Absolon od J. Muresa je výslovne uvedená: „Musica oder Saintenspiel“. Uvádza R. v. Liliencorn: Die Chorgesänge des lateinischdeutschen Schuldramas im XVI. Jahrhundert. In: Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft V., 1888, str. 309.
- ⁹² R. Rolland, c. d. Opera pred operou, str. 23 – 53.
- ⁹³ Weiss-Nägel uvádza, že v Trnave boli takéto siene dve: theatrum majus a theatrum minus. Pozri Weiss-Nägel: Jezuitské divadlo na Slovensku v XVII. – XVIII. stor. In: Pamiatke trnavskej univerzity, zborník, str. 262. Pozri ešte R. Rolland, c. d. str. 31 a pozn. č. 1 a Fülöp-Miller: Macht und Geheimnis der Jesuiten, 1929, str. 514.
- ⁹⁴ Uvádza St. Weiss-Nägel, c. d. str. 270, V. Ružička, c. d. str. 129 a A. Baumgartner, cit. Geschichte der Weltliteratur, str. 631.
- ⁹⁵ Pozri I. Cornova: Die Jesuiten als Gymnasiallehrer, Praha 1804, str. 117nn.
- ⁹⁶ Na to že, sa na fašiangy hrali aj veselohry a rozpustilé scény poukazuje Weiss-Nägel, c. d. str. 265. Por. Lehotská-Pleva, cit. Dejiny Bratislavy, str. 139, kde je uvedené, že v Prievidzi – Prievoze sa tiež hrala ľudová, fašiangová hra o obuvníkovi a krajčirovi.
- ⁹⁷ Uvádza B. Duhr: Geschichte der Jesuiten, Freiburg 1913, str. 137, II., Rakúske provincie, ku ktorým patrili aj jezuiti na Slovensku, mohli hrať v slovenskom jazyku už od r. 1588, čo sa pomerne hodne využívalo, pretože pospolitý ľud latine nerozumel. Pozri Weiss-Nägel, c. d. str. 264 a V. Ružička, c. d. str. 295 a pozn. 662.
- ⁹⁸ Uvádza V. Ružička, c. d. str. 161 a pozn. 873 na str. 316.
- ⁹⁹ Regulae Scholasticae ab omnibus studiosis scholas Prividenses frequentantibus observandae ab Anno Domini



1666. Uverejnil Š. Buran: Prievidzské školstvo vzhľadom na 300 rokov. In: IX. Jubilejná výročná správa SVŠ v Prievidzi, 1965/66, Prievidza 1966, str. 22 – 25. Por. V. Ružička, str. 166 a pozn. 907 na str. 318

¹⁰⁰ Tamže.

¹⁰¹ Tamže, str. 161 a pozn. 873.

¹⁰² J. Boháč: Dejiny staroslávnej Nitry, Nitra 1928, str. 53, por. V. Ružička c. d. str. 167.

¹⁰³ Z. Rampák: Náčrt dejín slovenského divadla, Bratislava 1948, str. 12. Por. Weiss-Nägel, c. d. str. 266.

¹⁰⁴ F. Weiser: A katolikus iskolaügy Magyarországon, fasc. III., pars I, Kaloča 1885, str. 130nn.

¹⁰⁵ Prvý raz povolal jezuitov do Trnavy arcibiskup M. Oláh r. 1561, avšak po požari ešte nedostavaného kolégia (1567) mesto opustili a vrátili sa tam až r. 1615 zásluhou arcibiskupa F. Forgacha, kedy znovu otvorili školu a kolégium. Pozri Š. Zlatoš: Z dejín trnavskej univerzity, in: Pamiatke trnavskej univerzity, 1635 – 1777, Trnava 1935, str. 11nn.

¹⁰⁶ Uvádza V. Dombi: A drámíráis kisérlétei Magyarországon a XVI. – XVII. században, Budapešť 1932, str. 85. Podľa neho najväčší počet divadelných predstavení v Uhorsku pripadá na Trnavu, kde sa hralo ročne 4 až 5 predstavení, po roku 1750 až 6 za rok.

¹⁰⁷ Podľa Weiss-Nägela, c. d. str. 275. Pozri ešte Š. Hoza: Opera na Slovensku, Martin 1953, I., str. 101.

¹⁰⁸ Uvádza K. Benyovský: Das alte Theater, Bratislava 1926, str. 16nn.

¹⁰⁹ Pozri J. Branický: Zo starého Trenčína I., 1926, E. Vlachovics: A trencsenyi kir. kath. főgymnasium története, 1649 – 1895, Trenčín 1895, str. 9nn., V. Režuchová: Polonézy a mazurky z Trenčianskej hudobnej zbierky jezuitov a piaristov. Dipl. práca FF UK v Bratislave 1969, D. Múdra: Musikrepertoire ausübende Musiker und Kopisten der Jesuiten und Piaristenkirche in Trenčín in der Jahren 1733 – 1859. In: Musicologica Slovaca VII., Bratislava 1978, str. 1170 – 170, Buba, J. -Szweykowski, A. -Szweykowska, Z.: Kultúra muzyczna u pijarów w XVII i XVIII wieku, čas. Muzyka X., 1965, č. 2 a 3, a Encyklopédia Slovenska I., heslo „Divadlo“, str. 520nn.

¹¹⁰ Weiss-Nägel, c. d. str. 270.

¹¹¹ Hradzsky, c. d. str. 83 a V. Ružička, str. 141 a pozn. č. 745

¹¹² Weiss-Nägel, c. d. str. 296.

¹¹³ Tamže.

¹¹⁴ Pozri Encyklopédia Slovenska I., heslo „Divadlo“, str. 521.

¹¹⁵ Podľa B. Wicka: A jezuita rend története Kassán, Košice 1931, str. 39.

¹¹⁶ Uvádza J. Szivák: A Magyar dráma kezdete, in: Figyelő, XIV., 1883.

¹¹⁷ Tamže. Szivák uvádza, že toto číslo nie je úplné, pretože pri niektorých rokoch sa hovorí len všeobecne o deklamáciách.

¹¹⁸ Za roky 1660 – 1772 bolo v Skalici zachránených celkom 126 školských divadelných predstavení. Uvádza F. Weiser, c. d. str. 415.

¹¹⁹ Podľa V. Ružičku, str. 134.

¹²⁰ Pozri Weiss-Nägel, c. d. str. 280.

¹²¹ Uvádza G. Hain: Die Leutschauer Chronik in Aszügen von Fritz Maltz, Praha 1943, str. 69. Por. V. Ružička, str. 142.

¹²² Pozri G. Bruckner: A reformáció és ellenreformáció története a Szepességen, I., 1520 – 1745, Budapešť 1922, str. 513. Por. G. Hain, c. d. str. 71.

¹²³ Uvádza Weiss-Nägel, c. d. str. 295.

¹²⁴ Tamže, por. K. Hudec: Hudba v BB, str. 42 a F. Alszegey: Illei János, Budapešť 1908, str. 17.

¹²⁵ A. Chmelko. Divadlo na východnom Slovensku, Bratislava 1970, str. 9.

¹²⁶ Pozri P. Vajcik, c. d. str. 41nn. Akadem. Dejiny Slovenska I., str. 294 – 295 a SLOVENSKO I, Dejiny, Bratislava 1971, str. 331.

¹²⁷ Uvádza V. Ružička: Eliáš Ladiver mladší, slovenský pedagóg, Martin 1946, Š. Sabol: Prešov v minulosti a dnes, Bratislava 1943, str. 119nn., I. Sedlák: Z literárneho života východného Slovenska, Košice 1960, str. 23 – 25, Dejiny Prešova, str. 253, SLOVENSKO I., Dejiny, str. 363nn. a Akadem. Dejiny Slovenska I., str. 341 a i.

¹²⁸ O ňom v publ. Nitra, kap. Významné osobnosti, Bratislava 1977, str. 212.

¹²⁹ V súčasnej dobe sú nezvestné. Tamže, pozri ešte heslo v ČSHS II., str. 520, Akadem. Dejiny slov. hudby, str. 154.

¹³⁰ Uvádza Weiss-Nägel, c. d. str. 27nn.

Cirkevná hudba v Ružomberku v 19. a 20. storočí (II.)

Osobnosti cirkevnej hudby pôsobiace v Ružomberku

ZUZANA ZAHRADNÍKOVÁ

JOZEF CHLÁDEK

Jednou z najvýraznejších osobností 19. storočia pôsobiacich na poli cirkevnej hudby bol Jozef Chládek – učiteľ a organista v kostole sv. Ondreja v Ružomberku. Narodil sa 12. marca 1856 v Smržovke v severných Čechách. Jeho otec Václav Chládek bol učiteľom a organistom, známy ako prvotriedny hudobník. Jozef bol najstarším z piatich synov a všetci dostali základné hudobné vzdelanie a pokračovali v štúdiách na školách hudobného alebo hudobno-pedagogického zamerania. František bol učiteľom na mieste svojho otca v Honspeku, Heinrich - regenschori v Trenčíne – bol hudobným skladateľom a hudobníkom z povolania, Richard pôsobil ako učiteľ v Jablonci a Václav bol profesorom hudby na Pedagogickej akadémii vo Viedni.¹ V ranom detstve stratili otca, a tak musel starosť o rodinu a ovdovenú matku prebrať na seba najstarší Jozef.

Štyri roky študoval na pražskej reálke a potom na Prager Kunstschule für Kirchenmusik in Böhmen² u Zdeňka Františka Skuherského, kde skončil s výborným prospechom. Ako študent spieval v cirkevných zboroch, okrem iného bol členom speváckeho zboru v chráme sv. Víta, kde s priateľom Antonínom Dvořákom hrávali na organe. Po skončení štúdia pôsobil ako organista v roku 1875 v Mladej Boleslavy a v roku 1876 v Kouřime.³

Na odporúčanie svojho učiteľa Z. F. Skuherského – riaditeľa konzervatória v Prahe a Andreja Žaškovského – organistu v Egri prišiel v roku 1879 do Ružomberka, kde nastúpil na miesto regenschorihho v kostole sv. Ondreja a učiteľa hudby na tamojších školách. Krátko nato sa oženil s Júliou Kronerovou, dcérou bývalého ružomerského richtára Andreja Kronera. Mal troch synov – Richarda, Jozefa a Kornela, ktorým dal základné hudobné vzdelanie, ale profesionálne sa hudbe venoval len najstarší Richard, ktorý neskôr pôsobil ako organista vo Wilkes Barre v USA. Jozef Chládek sa rýchlo prispôbil tunajším pomerom, popri nemčine a češtine sa naučil aj maďarsky. Napriek tomu, že bol Čech, aktívne sa zapájal do kultúrno-spoločenského života v Ružomberku. Jeho hlavnými pracovnými povinnosťami bolo organovanie pri bohoslužbách a pobožnostiach a vyučovanie hudby na dievčenskej meštianskej škole a na piaristickom gymnáziu.

Kvôli svojej pedagogickej spôsobilosti si v roku 1899 doplnil pedagogickú kvalifikáciu v Kluži. Popri vyučovaní založil na gymnáziu komorný orchester učiteľov a žiacky gymnaziálny orchester, ktoré často vystupovali na rôznych koncertoch a spoločenských slávnostiach. Medzi jeho najvýznamnejších žiakov patrili Frico Kafenda, neskorší riaditeľ Hudobnej a dramatickej akadémie pre Slovensko v Bratislave (dnešné konzervatórium), ktorý študoval na gymnáziu v Ružomberku v roku 1893-1901 a ktorý počas štúdia býval v rodine Chládekovcov. Chládek, ktorý ho učil hrať na klavíri, husliach a organe, mu odovzdal dobré



hudobné základy, o čom svedčí aj úspešne vykonaná skúška na lipské konzervatórium v roku 1901.

Okrem svojej pedagogickej činnosti sa zapájal aj do spoločenského diania. Koncom 19. storočia, kedy vznikajú rôzne spolky, vzniká spoločenské organizovanie sa katolíkov do tzv. katolíckych kruhov.⁴ V roku 1894 založil Jozef Chládek spevokol katolíckeho kruhu, ktorý spočiatku účinkoval len príležitostne na pohreboch ako mužský zbor, neskôr sa zmenil na miešaný. Okrem zboru viedol aj malý sláčikový orchester, ktorého členmi boli aj jeho synovia. Popri hudobnom a pedagogickom účinkovaní v Ružomberku umelecky pôsobil aj vo Vrútkach, kde dlhé roky viedol Železničiarisky orchester.

Jozef Chládek zomrel dňa 25. marca 1928 v 73. roku svojho života. Cirkevný pohrebný obrad vykonal prelát Mons. Andrej Hlinka a pri obradoch účinkoval asi 70 členný miešaný a mužský zbor, ktorý viedol Jozef Dutka, nástupca Jozefa Chládku.

Cirkevné diela Jozefa Chládku

O tvorbe Jozefa Chládku môžeme získať veľa informácií z jeho hudobnej pozostalosti nachádzajúcej sa v Liptovskom múzeu v Ružomberku, ktorú v roku 1932 venoval múzeu PhDr. Kornel Chládek – syn Jozefa Chládku. V pozostalostiach nájdeme hudobniny z vlastníctva otca J. Chládku – Václava, ktoré tvoria poväčšine rukopisy a odpisy cirkevných hudobných diel z 1. a 2. polovice 19. storočia, tlače a odpisy inštrumentálnych a vokálnych skladieb klasicizmu a romantizmu, úpravy rôznych diel pre rôzne orchestrálne obsadenie a úpravy skladieb pre mužský a miešaný zbor. Chládkove dielo tvorí približne 80 skladieb (zrejme je to len časť jeho tvorby, nakoľko niektoré opusové čísla chýbajú), z toho väčšina je svetských a menšia časť cirkevných skladieb, ktoré sú v rukopisoch.

Skladby svetského charakteru tvoria prevažne piesne pre mužský a miešaný zbor (napr. Modlitba za otca národa pre miešaný zbor, Hlinkov pochod pre tenor, bas a organ, Festchor pre mužský zbor), skladby pre sólové nástroje (napr. Poste restante polka pre husle, Tarock polka op. 60 pre klavír, Variácie k nápevu „Tam v tichém dálném údolí“ pre klavír) a úpravy ľudových piesní vo forme zmesí (napr. Ja som bača veľmi starý).

Z cirkevnej tvorby Jozefa Chládku st. má najväčší význam katolícky spevník *Nábožný kresťan*⁵, vydaný v roku 1906. Hudobne ho spracoval spolu so svojim synom Jozefom Chládkom ml. a vydal spoločne s vtedajším ružomerským farárom Andrejom Hlinkom, ktorý spracoval modlitbovú časť. Spevy a piesne boli čerpané zo spevníka „Nábožné výlevy“, zo spevníkov Jána Egriho, bratov Žaškovských a Otta Matzenauera. Cieľom zostavenia bolo zachytenie slovenských spevov z Ružomberka a okolia a predložiť veriacim cirkevné piesne v zrozumiteľnom jazyku. Tento spevník obsahuje okolo 400 omšových piesní.⁶

V roku 1906 vydal Jozef Chládek spolu so svojim synom *Chorálnu knihu obradov cirkevných na celý rok – Manuale, obsahujúcu všetky procesie, obrady veľkého týždňa atď.* Bola zostavená podľa rituála, misála a rímskeho breviára a bola určená zvlášť pre rímsko-katolíckych kantorov. V dodatku boli uvedené piesne k procesiám (na Hromnice, Popolcovú stredu, Kvetnú nedeľu, atď.). Pašie na Kvetnú nedeľu a na Veľký piatok spolu s opravami chýb vyšli

v Prílohe k *Manuale*. Treťou hudobno-liturgickou knihou Jozefa Chládku bol *Funebrál – Pohravný spevník obsahujúci úplné obrady a piesne pohravné*. Nápevy pripravil znovu so svojim synom. (V pozostalosti J. Chládku v Liptovskom múzeu sa nachádza druhé vydanie Funebrála, ktoré vyšlo v roku 1911 tlačou J. Erebleho vo Viedni). Spevník obsahoval žalmy v latinskom jazyku, ktoré sa spievali pri sprievodoch (napr. pri vchádzaní do cintorína) a 30 znovaných piesní spievajúcich sa pri pohrebe dospelého (17), pri hrobe (3), pre dieťa a dospelieho mládež (7), pre dieťa (3).

Cirkevné dielo ďalej tvoria omše pre miešaný zbor: Missa vegyes karra orgona kiserettel F dur op. 51,⁷ Ünépelyes Misse C dur, Fest-Messe C dur (Orgelstimme) op. 48, Missa op. 44, Graduale *Constitues eos* pre dva zbory op. 47. V rukopisnom albume skladieb pre organ *Orgel Compositionen*,⁸ ktorý pozostáva z 23 prelúdií a fugát sa nachádza *Benedictus* a *Agnus* pre mužský zbor op. 55 a *Gradual* pre miešaný zbor op. 57.

Jozef Chládek naplnil svoj život hudbou, ktorú rozdával ďalším generáciám. Svojím pôsobením v Ružomberku položil dobré základy hudobnej kultúry, na ktoré neskôr nadviazali hudobníci ako Jozef Dutka a Alojz Pavčo. Svoje umelecké vzdelanie využil pri pedagogickej, dirigentskej a skladateľskej činnosti, ako aj pri zastávaní postu regenschoriho. Ako zhodnotenie jeho života môžeme použiť citát M. Palovičky: „Chládek bol jedným z mála slovenských vidieckych hudobníkov, ktorý sa neuspokojil so starou, v diletantizme tkvejúcou kantorskou tradíciou, ale celoživotnou usilovnou prácou v malom slovenskom prostredí prebúdzal a vychovával mladých i starších k chápaniu a láske vyššieho hudobného umenia.“⁹

ALOJZ PAVČO

Osobnosť Alojza Pavču výrazne ovplyvnila vývoj cirkevnej hudby v Ružomberku, a hoci v hudobnej literatúre nie je o ňom veľa zmienok, jeho práca pedagóga, dirigenta a regenschoriho mala veľký význam pre pozdvihnutie kultúrnej úrovne mesta.

Alojz Pavčo sa narodil 7. januára 1900 v Habovke na Orave. Študoval na učiteľskom ústave v Turčianskych Tepliciach, neskôr na učiteľskom ústave v Spišskej Kapitule, kde v roku 1920 absolvoval. Po štúdiách pôsobil ako učiteľ v Habovke (1922-1923), ako regenschori v Pruskom (1923-1927) a v Pezinku (1927-1931). Popri tom v rokoch 1927-1931 študoval na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave spev u J. Egema a organ u A. Ledvinu. V roku 1931 štúdium ukončil absolútoriom z hry na organe.¹⁵

Od roku 1923 bol A. Pavčo členom a sólistom Speváckeho zboru slovenských učiteľov (ďalej len SZSU). Pri jeho vstupe do tohto zboru M. Ruppeldt – prvý predseda a dirigent SZSU, o ňom povedal: „Zbor v ňom získal speváka veľmi dobrej kvality, krásny, silný, neobyčajne vytrvalý tenor, prvého, tak už prepotrebného sólistu.“¹⁶ Počas 40-tich rokov, ktoré strávil Pavčo v SZSU ako sólista a neskôr aj vicedirigent a člen predsedníctva, predstavil sa prostredníctvom koncertov mnohým poslucháčom a získal aj pozitívne kritiky. Článok v Národných novinách z roku 1924 uviedol: „Obecenstvu sa veľmi páčila pieseň *Tečie voda zo skaly, sólo, ktoré spieval p. A. Pavčo. Má príjemný tenor, dobrú techniku a vie, čo je spev.*“¹⁷

V roku 1931 získal Ružomberok príchodom A. Pavču, ktorý bol už vtedy pomerne známou osobnosťou hudobného života, nielen dobrého speváka, ale aj organistu a regenschoriho, akých malo v tom čase len málo miest na Slovensku. Bol učiteľom hudby a spevu na ružomerskom gymnáziu a na dievčenskej meštianskej škole. Popri pedagogickej činnosti bol spolu s J. Dutkom dirigentom v Spevokole Katolíckeho kruhu (neskôr premenovaného na Spevácky zbor mesta Ružomberok) a dirigoval aj mužský zbor, ktorý vznikol popri miešanom zbere. Pre zbory, s ktorými pracoval, upravoval ľudové piesne, cirkevné skladby a sám aj komponoval skladby pre zbor, ktoré však ostali len v rukopise. Ako milovník poľských piesní upravil aj goralské vianočné koledy, ktoré sa v Ružomberku spievajú dodnes a bez ktorých si ružomerskí veriaci nevedia Vianoce predstaviť (napr. Plesajte všetci ľudia; Zavítaj Jezu; Nynaj, búvaj sladko anjelské dieťa; Keď sa Kristus rodí).

Okrem pedagogickej a dirigentskej činnosti pôsobil aj ako chrámový organista vo farskom kostole sv. Ondreja v Ružomberku. Ako skúsený hudobník - organista bol členom Hudobnej komisie pre tvorbu Jednotného katolíckeho spevníka.¹⁸ Dôkazom jeho vyťaženia a mnohých aktivít nielen v Ružomberku je aj korešpondencia medzi farským úradom a vedením SZSU. 19. apríla 1947 požiadalo vedenie SZSU farský úrad o uvoľnenie A. Pavču z dôvodu koncertného vystúpenia „... lebo pán Pavčo je nielen stĺpom nášho zboru, ale najnovšie aj riadne zvoleným vicedirigentom SZSU a ako taký ... je nám naozaj nenahraditeľnou silou, bez ktorej by sa náš zbor veľmi ľahko mohol dostať do katastrofálnej situácie...“ Na túto žiadosť cirkevné predstavenstvo v Ružomberku odpovedalo zamietavo: „Zaiste uznáte, že ako je vzácny svojim umením Vám, tak si ho obľúbili aj tunajší veriaci, ktorí sú veľmi nesvojí, keď sú len deň – dva bez jeho umeleckej hry a spevu.“¹⁹ Tieto slová dokazujú, že bol uznávaným a žiadaným všestranným hudobníkom.

Ako sólista SZSU nahrával aj pre gramofónovú spoločnosť Telefunken a pre firmu Polydor. Nahrávka piesní Štiavnický veľký zvon, Cez Michalskú bránu, Veľká slza bôľne, Sveti mesiac, svieti, Zapadá slniečko a Láska, Bože, láska, ktoré naspieval A. Pavčo spolu s cigánskym orchestrom J. Pihika je uložená v Liptovskom múzeu v Ružomberku. Tak isto sa v múzeu nachádza aj činohra v troch dejstvách „O žiali slovenského srdca – Zakopané srdce“, uvedená v roku 1939, ktorú napísal J. Šipruňský a autorom nápevov bol A. Pavčo.²⁰

Chrámový spevokol dirigoval Pavčo až do roku 1960, kedy mu v tom zabránili vážne zdravotné problémy. Zomrel v septembri 1963 a je pochovaný na ružomerskom cintoríne. O jeho umeleckom vplyve a činnosti svedčia i slová ružomerského rodáka, skladateľa Jána Zimmera: „Nemôžem zabudnúť na vynikajúceho regenschoriho Alojza Pavču, ktorého hra na organe pri nedelňých bohoslužbách zanechala vo mne túžbu stať sa raz organistom, čo som aj v živote splnil, keď v roku 1941 som sa zapísal na štúdium cirkevno-hudobného odboru vtedajšej hudobnej a dramatickej akadémie v Bratislave.“²¹

ŠTEFAN OLOS, SDB

Štefan Olos, saleziánsky kňaz, organista a dirigent, nazývaný aj „muzikant Boží“, patrí medzi najvýznamnejšie

osobnosti cirkevnej hudby v 20. storočí v Ružomberku. Narodil sa 11. septembra 1917 v Gombáši (v súčasnosti Hubová). S hudbou sa stretával od útleho detstva a to hlavne u susedov, kde sa schádzali miestni muzikanti. Po vychodení piatich tried Ľudovej školy v Gombáši chodil rok do Meštianskej školy v Ružomberku. V roku 1929 ako 12 ročný odišiel k saleziánom do Šaštína. Gymnázium študoval v Malackách u františkánov (maturoval v roku 1939), kde založil malý študentský orchester a tam sa začal venovať aj dychovej hudbe. Počas gymnaziálneho štúdia si stihol urobiť noviciát v Hronskom Beňadiku. Po maturite bol asistentom v Žiline, kde pôsobil v oratóriu. Okrem dirigovania dychovej hudby nacvičoval rôzne divadelné hry, kde sa prejavil jeho herecký a režisérsky talent. Po skončení asistencie odchádza do saleziánskeho centra v Turíne, kde študuje 2 roky teológiu, no po bombardovaní Turína sa vracia so svojimi spolubratmi do Hronského Beňadika, kde teologické štúdiá ukončil. 29. júna 1946 bol trnavským svätiacim biskupom Dr. Michalom Buzalkom vysvätený na kňaza. Primičnú svätú omšu slúžil na sviatok sv. Cyrila a Metoda v rodnej Hubovej. Po vysviacke pôsobil ako mladý kňaz v Bratislave na Miletičovej ulici a popri tom si dopĺňal vzdelanie na Univerzite Komenského v Bratislave, kde študoval matematiku, hudobnú výchovu a hudobnú kritiku u takých osobností slovenskej hudby akými boli Eugen Suchoň, Alexander Moyzes, Maximilián Hudec či Jozef Kresánek.

Po barbárskej noci (z 13. na 14. apríla) v roku 1950 sa dostal do sústredovacieho tábora v Podolínci, kde ho intervenovaného držali do roku 1951. 1. decembra 1951 narukoval do pracovno-technického práporu (PTP) v Čechách, kde tri roky vykonával nútené práce.

25. mája 1954 sa vrátil do Hubovej a prijal prácu cestára a stavbára a popri tom sa venoval hudbe. V Hubovej založil chrámový zbor, dychovú hudbu, nacvičoval divadlá s mládežou i s dospelými, založil pinpongový a šachový oddiel. Pri osvetovom stredisku vyučoval hru na rôznych hudobných nástrojoch a založil aj detskú dychovú hudbu Kapelníček. Najvýraznejšia bola jeho práca s hudobno-speváckym súborom Liptov, s ktorým uskutočnil vystúpenia nielen na Slovensku ale aj v zahraničí. Keďže vtedajšej vládnej moci sa nevidelo, že takouto vedúcou osobnosťou kultúrneho a spoločenského života je kňaz, v roku 1971 mu zakázali vedenie hudobno-speváckeho zboru.

Ako dôchodca v roku 1974 na žiadosť ružomerského dekana Jozefa Debnára prichádza do Ružomberka, kde nastupuje na miesto organistu a ujíma sa chrámového zboru pri kostole sv. Ondreja, ktorý sa pod jeho vedením vypracoval na jedno z najlepších cirkevných hudobných telies v tom čase na Slovensku. Štefan Olos za 20 rokov práce s chrámovým spevokolom naštudoval okolo 180 skladieb a uskutočnil viac ako 600 vystúpení.²² Vrcholom jeho hudobnej a dirigentskej „kariéry“ bolo vedenie vyše 600 členného miešaného zboru a orchestra pri bohoslužbe, ktorú 3. júla 1995 na Levočskej hore celebrol pápež Ján Pavol II.

Okrem dirigentskej a pedagogickej činnosti sa Štefan Olos venoval aj komponovaniu a úpravám skladieb pre telesá s ktorými pracoval, či už pre dychový súbor alebo pre zbor. Často sú jeho skladby označené pseudonymom Štos alebo J. D. Boskov. V hudobnom archíve chrámového spevokolu Andrej sa pod pseudonymom S. D. Boskov nachádza sedem



štvorhlasných (Ospevujme našich otcov, Veľký kňaz k nám dnes prichádza, Brány srdca otvárame, K tebe, Matka, prichádzame, Na stokrát buď pozdravená, Velebí duša moja Pána, Blahoslavení) a tri jednohlasné (Križom si čelo značíme, Daj nám Pane, Zdrav buď ženích) skladby, ktoré prof. Š. Olos skomponoval a upravil pre „svoj“ zbor.²³ Angažoval sa aj pri tvorbe liturgických nápevov. V roku 1983 vypracoval žalmové nápevy podľa ôsmich tónusov gregoriánskeho chorálu. Pri každom móde sú uvedené dva refrény (A-B) – responzá s nápevom pre žalm, nápev pre Aleluja a pre alelujový verš. Responzóriový žalm i alelujový verš tak vytvárajú motivický celok. Jeden nápev aleluja sa nachádza aj v Liturgickom spevníku II. a v Liturgickom spevníku I. sa nachádza Kyrie (č. 686).

V máji 1996 sa jeho zdravotný stav zhoršil natoľko, že bol pripútaný na lôžko. Necelé dva roky prežil v Ľubochni, kde sa o neho starali sestričky františkanky a kde 26. februára 1998 zomiera. 28. februára 1998 ho v Hubovej na kopci „Žiarik“ pochoval biskup František Tondra. Autorom nekrológu je Olosov priateľ - saleziánsky kňaz Štefan Sandtner, ktorý život Štefana Olosa a jeho lásku k ľuďom a k hudbe vystihol nasledujúcimi slovami: „*Pochovali sme ho na cintoríne v rodnej Hubovej na samom vrchu Žiarika vedľa kríža. Pod vrchom leží dolina a v nej Hubová a on z vrchu ako z pódia diriguje celý ten živý hubovský zbor, ktorý miloval a ktorému rozdával hudbou a spevom svoj život, zbor, ktorý ho mal rád. To je symfónia! Symfónia ako predohra chvály symfonické večnosti v koncelebrácii s anjeli, ako jeden z nich, ako spevák a možno aj dirigent.*”

Štefan Olos a jeho práca s hudobno-speváckym súborom Liptov

Hudobno-spevácky súbor Liptov vznikol 29. januára 1955, keď funkcionári miestnej telovýchovnej jednoty prišli s prosbou za Štefanom Olosom, ktorý sa vrátil do rodnej dediny z vojenskej služby, či by cez zimu neučil športovcov hrať na hudobné nástroje. Štefan Olos, nakoľko práca s hudbou bola súčasťou jeho života od detstva, súhlasil a tak nadviazal na hudobnú činnosť učiteľov Petra Mika - Hronča, Jána Magúta, Jána Pirončiaka a Ladislava Mikesku.²⁴ Dovtedy existujúce zbory sa stretávali nepravidelne, väčšinou len pred veľkými cirkevnými sviatkami. Hudobno-spevácky súbor bol zložený z dychového súboru a z miešaného zboru, jeho heslom bolo „Piesňou k srdcu, srdcom k ľudu“.

Začiatky boli ťažké, zbor nemal miestnosť kde by nacvičoval, stretávali sa v miestnosti starej fary, neskôr v miestnosti požiarnej zbrojnice. Nemali nástroje, nebolo paliva a museli platiť za svetlo. Na údržbu miestnosti sa skladali po 5 Kčs a v zime musel každý na skúšku priniesť polienko. No najkrajšie veci vznikajú v najťažších podmienkach. Speváci povzbudzovaní láskavosťou a obetavosťou svojho dirigenta prekonávali všetky prekážky. Aby si chlapi mohli kúpiť do dychovky dva heligóny, pomohli si veľkonočnou šibačkou. Ženy zas vlastnoručne ušili kroje, v ktorých vystupovali na koncertoch. Od roku 1966 patrili súbor Závodnému klubu ROH pri BZ V.I. Lenina²⁵ v Ružomberku, čím sa materiálna stránka zboru značne zlepšila. Okrem vlastných koncertov Liptov nacvičoval aj divadlá a usporadúval koncerty hosťujúcich zborov. V Hubovej vystupoval okrem iných Zbor slovenskej filharmónie, SLUK, Juhoslovanský madrigál,

zbory z NDR, Francúzska a i. Ako jediný dedinský spevokol sa zúčastnil všetkých slávností zborového spevu v Martine, Košiciach, Banskej Bystrici a v Bratislave.

Na výročnom koncerte 26. apríla 1970, ktorý sa konal v Kultúrnom dome v Hubovej, na výstavbe ktorého sa podieľal aj Štefan Olos a niektorí speváci a hudobníci, sa zúčastnil aj hudobný skladateľ Zdenko Mikula, ktorý spevokolu Liptov a jeho dirigentovi Štefanovi Olosovi venoval skladbu Tá vojnička, tá vojna. Okrem tejto skladby, ktorej premiéra bola vrcholom koncertu, odzneli skladby E. Suchoňa, A. Moyzesa, B. Smetanu, G. P. Palestrinu, M. Licharda, J. Strečanského a i. Časť koncertu patrila aj dychovej hudbe, ktorá hrala sólovo, aj so zborom. Premiérou v Hubovej bol Zbor židov z opery Nabucco od G. Verdiho, na ktorej sa podieľali zbor aj dychová hudba. Koncert snímali rozhlas Banská Bystrica, ktorý časť koncertu potom odvysielal 2. mája. Tak sa hubovskí speváci a hudobníci mohli počuť v éteri, čo iste bolo pre nich milou odmenou za vynaložené úsilie a prácu. Bilancia po 15 rokoch priniesla tieto čísla: 479 vystúpení, z toho viac ako polovica mimo Hubovej, repertoár tvorilo 216 skladieb pre dychovú hudbu a 101 skladieb domácich i zahraničných skladateľov pre spevácky zbor. Na dedinu s počtom 1 400 obyvateľov sú to úžasné čísla. Treba si uvedomiť, že na týchto akciách sa zúčastňovali ľudia, ktorí nemali vôbec, alebo mali len minimálne hudobné vzdelanie, ktorí pracovali v továrňach a fabrikách, ako na väčšine dedín mali na starosti hospodárstvo a rodinné povinnosti. Napriek tomu ich jeden človek vedel zanietiť pre hudbu (ktorá navyše v tom čase bola považovaná za príliš zložitú) tak, že s radosťou pracovali a nacvičovali nové skladby a programy.

Vrcholným vystúpením hudobno-speváckeho súboru bola účasť na oslavách 1100. výročia smrti sv. Cyrila v Ríme v dňoch 14. – 16. februára 1969. Do Ríma prišli so stovkami pútnikov zo Slovenska aj biskupi Andrej Grutka, Michal Rusnák, Pavol Hnilica, za slovenských umelcov akademický maliar Ľudovít Fulla, Vincent Hložník, akademický sochár Ladislav Trizuliak, herci Eva Kristínová a Gustáv Valach. Oslavy sa začali v piatok 14. februára. Omšu v chráme sv. Petra za asistencie slovenských a českých biskupov celebroidoval pápež Pavol VI. Pri bohoslužbe spieval asi 80 členný slovenský spevokol z Hubovej pod vedením Štefana Olosa, SDB. Po prvýkrát sa tu spievalo po slovensky a po prvýkrát zo Scholy Cantorum zneli aj ženské hlasy. Okrem tejto slávnosti mal zbor tri verejné koncerty a niekoľko spontánnych neoficiálnych vystúpení, na ktorých zaujal nielen svojim speváckym programom, ale aj pestrými krojmi. Svoju púť v Ríme zakončil spevokol nahrávaním vo Vatikánskom rozhlase. Ďalším vystúpením v zahraničí boli koncerty v Bulharsku, kde v rámci rekreačného zjazdu spievali 6. septembra 1970 v Perníku a 7. septembra v Radomíre.

I napriek úspechom a dobrému reprezentovaniu Slovenska aj v zahraničí sa nadriadeným úradom nevidel súbor Liptov a hlavne jeho dirigent – kňaz Štefan Olos, ktorý vynaložil mnoho úsilia, aby v jednoduchých ľuďoch vypestoval a upevnil lásku k hudbe a umeniu a ktorý i napriek všetkým úspechom, ktoré so zborom a s dychovou hudbou dosiahol bol označený ako „*nežiadúca a z ideologického hľadiska nespohľadlivá osoba*“. V roku 1971 mu bola zakázaná dirigentská činnosť a bez jeho vedenia zbor zanikol. Posledná výročná schôdza súboru sa konala 30. januára 1971. Po



rozpade prešli niektorí hudobníci do dychových súborov v Ružomberku a speváci pôsobili v chrámovom spevokole, ktorý účinkoval len pri príležitostných cirkevných slávnostiach.

Štefan Olos a spevokol Andrej

Po zákaze činnosti s hudobno-speváckym súborom Liptov a po prekonaní zdravotných problémov, prichádza v roku 1974 Štefan Olos na požiadanie dekana Jozefa Debnára na miesto organistu do Ružomberka. Popri tom začína spolupracovať s miešaným zborom pri kostole sv. Ondreja, ktorý pod jeho vedením dosiahol vysokú umeleckú úroveň. Okrem účinkovania na sv. omšiach a cirkevných slávnostiach pravidelne každý rok usporiadali koncert, ktorý v období socializmu bol tzv. celoslovenský. Na chrámové koncerty konajúce sa vždy v poslednú nedeľu v júni ako záverenie obdobia nacvičovania a zborových skúšok a ako predvedenie repertoáru nacvičeného počas roka, prichádzali ľudia z celého Slovenska. Boli to snáď jediné chrámové koncerty konajúce sa každoročne i za toho rizika, že tak ako účinkujúci, tak aj poslucháči mohli mať nepríjemnosti. I napriek tomu vždy koncom júna farský kostol v Ružomberku „praskal vo švíkoch“ a chrámový spevokol odovzdával svojim poslucháčom cirkevné svedectvá prostredníctvom hudobnej oslavy Boha.

V roku 1991 dostáva cirkevný spevokol nové meno ANDREJ, pod ktorým cestuje do rakúskeho pútnického mesta Mariazell a do Ríma, kde spievali v Ústave Cyrila a Metoda, Bazilike sv. Pavla a nahrávali vo vatikánskom rozhlase. Je zaujímavé, ako sa história a niektoré významné udalosti v živote Štefana Olosa opakovali. Po 15 rokoch činnosti dirigenta a vedúceho zboru navštevuje so svojimi spevokolmi Rím (Liptov aj Andrej), obidve cesty končia nahrávaním vo vatikánskom rozhlase a dvakrát mal Štefan Olos možnosť hudobne účinkovať na sv. omši, ktorú celebraval pápež – v roku 1969 so súborom Liptov – pápež Pavol VI. a v roku 1995 na Mariánskej hore v Levoči – pápež Ján Pavol II.²⁶

A znovu bilancia. Za 20 rokov činnosti Štefana Olosa v Ružomberku našťudoval zbor pod jeho vedením 170 skladieb a 15 omší, zbor účinkoval na 675 cirkevných i svetských slávnostiach, z toho 82 akcií sa uskutočnilo mimo Ružomberka. Z najvýznamnejších treba spomenúť v roku 1976 200. výročie vzniku spišského biskupstva v Spišskej Kapitule, v roku 1978 účinkovanie na Velehrade, v Krakove a vo Vadoviciach, v roku 1980 v Košiciach a v roku 1989 účinkovanie pri intronizácii biskupa Františka Tondru v Spišskej kapitule. V Ružomberku spievali na slávnostiach Andreja Hlinku a v roku 1991 pri odhalení pomníka biskupovi Štefanovi Nahálkovi za účasti kardinála J. Tomku a biskupov Hrušovského a Grutku z Ríma a USA.

LEOPOLD ŠIDA

Ďalšou významnou osobnosťou hudobného cirkevného života bol Leopold Šida. Narodil sa 10. októbra 1931 v Ružomberku. Lásku k hudbe zdedil po svojej matke, ktorá bola hudobníčka a na podnet ktorej navštevoval hodiny hudobnej výchovy v Meštianskej škole v Ružomberku, kde vyučovali rehoľné sestry sv. Vincenta – Satmárky. Ako 13-ročnému zomreli obaja rodičia. V tom čase študoval na ružomerskom

gymnázium. Gymnaziálne štúdiá ukončil v roku 1950 maturitnou skúškou na Gymnázium v Dolnom Kubíne. V tom istom roku začína študovať na Prírodovedeckej fakulte v Bratislave. Počas štúdií sa zapájal do politického diania a za účasť na protikomunistickom podujatí bol odsúdený za vlastizradu na 25 rokov väzenia, ktoré si musel odpykať prácou v uránových baniach v Jáchymove. Na základe amnestie udelennej prezidentom Antonínom Novotným sa po ôsmych rokoch vrátil do Ružomberka a nastúpil na základnú vojenskú službu ako PTP.

V roku 1964 zomrel ružomerský regenschori, organista a dirigent chrámového zboru Alojz Pavčo, na ktorého miesto sa po úspešne vykonanom konkurze dostal L. Šida. Pod jeho vedením pokračoval zbor vo svojej činnosti, nacvičoval nové skladby, uskutočňoval koncerty nielen doma, ale aj mimo Ružomberka. Aby ako dirigent mohol zvýšiť úroveň zboru, v roku 1968 začal navštevovať 3-ročný kurz dirigovania, ktorý organizovala VŠMU v Bratislave. Dirigovanie študoval u Jána Márie Dobrodinského, hru na klavíri u prof. Pleškovej a hru na organe u prof. I. Skuhrovej.

V roku 1974 skončilo jeho prvé pôsobenie v chrámovom zbere v Ružomberku a zamestnal sa ako merač na Povodí Váhu. Popri tom bol organistom v Likavke, kde založil miešaný cirkevný zbor, ktorý účinkoval pri sv. omšiach, pobožnostiach a pohreboch. S týmto zborom pracoval do roku 1990.

Vypracoval osnovy pre organovú a cirkevnú hudbu pre Základné umelecké školy, ktoré schválilo Ministerstvo školstva ako učebné plány. Zaslúžil sa aj o to, aby sa na ZUŠ otvoril nový odbor – cirkevná hudba, čím sa snažil o zvýšenie hudobnej úrovne v chrámoch. Od roku 1992 pôsobil na ZUŠ v Dolnom Kubíne, kde vyučoval dirigovanie, hru na klávesových nástrojoch a harmóniu. Popri tom študoval formou večerného štúdia dejiny umenia na Filozofickej fakulte v Bratislave, ktoré ukončil štátnou skúškou v roku 1995.

V roku 1996, kedy sa zhoršil zdravotný stav dirigenta Štefana Olosa natoľko, že už nemohol so zborom pracovať, vracia sa L. Šida naspäť do farského kostola sv. Ondreja v Ružomberku a ku zboru Andrej, ktorý pod jeho vedením po menšej kríze znovu nacvičuje nové skladby, spolupracuje s dychovým kvintetom a vystupuje na rôznych cirkevných a verejných spoločenských slávnostiach. Jeho činnosť so zborom prekazila ťažká choroba, ktorej 12. mája 2002 podľahol. Mesto Ružomberok tak prišlo o ďalšiu osobnosť cirkevnej hudby a hudobného života a zbor znovu zostal bez profesionálneho dirigenta.

Krátky prehľad dejín cirkevnej hudby je svedectvom doby a snáh, ktoré prezentuje toto mesto v uplynulých desaťročiach vo vzťahu k cirkevnému umeniu a hudby. Je ťažké zhodnotiť, či to, čo sa v uplynulých rokoch vykonalo na poli hudobnom v Ružomberku, či všetky tie aktivity a osobnosti sú súmeriteľné s aktivitami a osobnosťami v iných mestách na strednom Slovensku, alebo dokonca v hudobných centrách Slovenska. Aj Liptovský Mikuláš, Dolný Kubín či iné mestá v blízkosti Ružomberka môžu dokladovať aktivity podobného či obdobného druhu a osobnosti ako napr. MUDr. K. Wurm, osobnosť hudobného života v Liptovskom



Mikuláši, či MUDr. P. Hollý v Kremnici, ako aj aktivity a osobnosti staršej histórie. No napriek tomu bol to aj Ružomberok, ktorý rozvíjal umelecký život a dvíhal hudobnosť istého okruhu občanov mesta vo vzťahu k Cirkvi. A nielen to. Prostredníctvom hudby upevňoval náboženský život v meste v časoch zložitých a neprajných náboženskému životu občanov, čo nebolo málo a ani jednoduché usku-točňovať.

A ako sa bude v budúcnosti cirkevná hudba rozvíjať v Ružomberku? To bude záležať od každého, ktorý sa k Cirkvi a k cirkevným dejinám hlási. Veľkú pomoc v tomto smere môže poskytnúť Katolícka univerzita v Ružomberku, ktorá je a chce i naďalej byť vzdelávacou inštitúciou, centrom náboženskej výchovy a zároveň aj umeleckého rastu nielen študentov, ale aj pedagógov, a tým aj občanov mesta Ružomberok, ktorí budú šíriteľmi kresťanskej kultúry a kresťanského svetonázoru. Má snahu stať sa školou, ktorá sa chce začleniť medzi ostatné katolícke univerzity v Európe a ktorá poskytne potrebné vzdelanie pre cirkevných hudobníkov, ktorí sú tak žiadúci na chóroch našich chrámov.

Poznámky:

- ¹ Zprávy Liptovského múzea, roč. II, júl 1932, č.1.
- ² Pražská umelecká škola pre cirkevnú hudbu.
- ³ Slovenský biografický slovník, Martin: Matica slovenská, 1987, s. 460-461.
- ⁴ Pamätnica chrámového spevokolu v Ružomberku 1894-1994, str. 6.
- ⁵ Spevník *Nábožný kresťan* vyšiel v piatich vydaniach, všetky nákladom vydavateľov. Vytlačené boli tlačiarňou LEV v Ružomberku a niektoré tlačou Josefa Eberle vo Viedni.
- ⁶ Na úvod sú to piesne pred kázňou a ku kropeniu svätenou vodou. Pri niektorých piesňach sa nachádza poznámka „do pôl omše“ a „od pôl omše“, niektoré sú označené názvom pre jednotlivé časti omše - Na Gloria, Evanjelium, Credo, Obetovanie, Sanctus, po podvihovaní, na prijímanie, na koniec služieb Božích. Piesne sú rozdelené najskôr podľa jednotlivých období cirkevného roka (Advent, Vianoce...) a cirkevných sviatkov (č.1-241), nasledujú piesne o blahoslavenej Panne Márii (242-285), Litánie: Loretánske, k sv. Jánovi, na Vianoce, k najsvätejšiemu menu Ježiš (286a-286h), Mariánske antifóny (287a-290), Ružencové piesne (291-290), Piesne k najsvätejšiemu Srdcu Ježišovmu (303-317), Piesne k svätým (318-340), K rôznym príležitostiam (341-355). V závere sa ešte nachádza Chválospev sv. Ambroža a Augustína - Te Deum (356), pohrebné piesne (357-373b), Nešpory (374), Niektoré latinské hymny (375-383) a *Responsoria ad Missam* - zharmonizované odpovede veriacich počas omše (384).
- ⁷ Pri tejto omši v rukopise sa nachádza skladba, kde hudobný text časti Kyrie je podložený slovami: Slávna Matka Spasiteľa! Hviezda morská putujúcich! Brána nebies buď pomocou padajúcich. Zstaň nás o milostivá, ktorá keď si porodila Svojho Boha stvoriteľu príroda sa zadivila. Matko ktoráš pred pôrodom i po ňom vždy Pannou bola, prímľúvaj sa za nás hriešnych u nášho Spasiteľa. Na melódiu Glorie je použitý text antifóny Salve Regina - Zdravas kráľovná, Matka milosrdenstva.
- ⁸ Prelúdiá a fugáta sú označené samostatnými opusovými číslami - Op. 23-39, Op. 41-45 Op 54.
- ⁹ Palovčík, M.: Frico Kafenda - život a dielo, Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957, s.14.
- ¹⁰ Slovenský biografický slovník. I. zv. Matica slovenská, Martin 1986, s.532.
- ¹¹ Pamätnica chrámového spevokolu v Ružomberku 1894-1994, s. 8.
- ¹² Dôkazom toho je rozsiahla korešpondencia uložená v Okresnom archíve v Liptovskom Mikuláši.
- ¹³ Jančíová, Silvia: Chrámový katolícky spevokol v Ružomberku - diplomová práca, Banská Bystrica, Univerzita Mateja Bela - Fakulta humanitných vied - katedra hudby, 2000.
- ¹⁴ Pamätnica chrámového spevokolu v Ružomberku 1894-1994, s.13.
- ¹⁵ Porov. Slovenský biografický slovník. IV. zv., s. 416.

- ¹⁶ Pamätnica chrámového spevokolu v Ružomberku 1894-1994, s. 10.
- ¹⁷ Národné noviny, 55, 1924, č. 13, s. 3.
- ¹⁸ Pokludová-Adamková, J.: Jednotný katolícky spevník v premenách času, s. 34, 35.
- ¹⁹ Táto žiadosť a odpoveď sa nachádzajú v archíve farského úradu v Ružomberku.
- ²⁰ Text i notová príloha sú uložené v Liptovskom múzeu v Ružomberku pod signatúrou 43839.
- ²¹ Ružomerský hlas, 1, 1990, č.4, s. 1.
- ²² Podrobnejšie sa koncertnej činnosti chrámového spevokolu venuje samostatná kapitola.
- ²³ Porov. Hagarová, O.: Hudobné spracovanie jubilejných rokov v diele prof. Štefana Olosa, SDB. Práce a štúdie Žilinskej univerzity, séria humanitná, 1999, zborník 3, s. 19-23.
- ²⁴ Porov. Liptov spieva - pamätnica hudobno-speváckeho súboru pri ZK ROH Bavlnárskych závodov V. I. Lenina v Ružomberku, Ružomberok: Bavlnárske závody, 1970, s. 15.
- ²⁵ Bavlnárske závody V. I. Lenina v Ružomberku
- ²⁶ Slovenské národné noviny, 9 (13), 1998, č. 18-19.

HECTOR BERLIOZ (1803-1869)

200. výročie

Nezmazateľnú pečať duchovnej hudbe zanechal svojimi dielami tento syn lekára z francúzskeho Côte-Saint-André. Jeho monumentálny štýl ovplyvnil mnohých komponistov sakrálnej hudby od Liszta cez Mahlera až po Honnegera. Okrem komponovania bol činný aj ako dirigent, publicista a hudobný spisovateľ. Podľa otcovho vzoru začal študovať medicínu, neskôr však prešiel na parížske Konzervatórium. V kompozícii sa tu vzdelával u A. Rejchu a J.F. Leseura. Už ako 27-ročný vytvoril prvú programovú symfóniu vôbec - s názvom Fantastická symfónia. Problém zladenia mimohudobného programu s formou riešil aj v ďalších významných dielach. V oblasti duchovnej hudby vytvoril prelomové diela - ako jeden z mála romantikov sa vyhol vplyvu Bacha (podobne napr. Fauré). Svojským monumentálnym štýlom a originálnou zvukovosťou, inštrumentáciou i makrotektonickou prácou patrí medzi priekopníkov romantickej duchovnej hudby. V obrovskom projekte Requiem (1837) nebyvalým spôsobom uplatnil rozsiahly vokálno-inštrumentálny aparát. Te Deum (1849) je známe skvelým hudobným vyjadrením obsahu textu, nasledujúcim vzor Beethovovej Missa Sollemnis, avšak s francúzskym resp. berliozovským espritom. Skvelé oratórium Detstvo Ježišovo (1854) rovnako prejavuje znaky Berliozovej jedinečnosti v tejto hudobnej sfére.

Mário Sedlár

JEDNOTNÝ KATOLÍCKY SPEVNÍK A OBNOVENÁ LITURGIA,
KATOLÍCKA UNIVERZITA V RUŽOMBERKU, 2002
ISBN 80-89039-14-6

Je pre mňa trochu symbolické čítať si zborník o problematike *Jednotného katolíckeho spevníka* a obnovenej liturgie po Druhom Vatikánskom koncile práve na ceste do bývalého centra obnovy monastickej predkoncilovej liturgie a dodnes, z hľadiska gregoriánskeho chorálu, jedného

z najvýznamnejších miest – benediktínskeho kláštora sv. Petra a Pavla v Solesmes (Francúzsko), kde približne 70 rokov pred vydaním *JKS* opát Prosper Querangér OSB poslal prvého mnícha Paula Jausionsa OSB, aby opísal prvý kódex pre knižnicu kláštora (1862) a tým začal prvý výskum, resp. prvé kroky za obnovou pôvodnej liturgickej monastickej tradície. V konečnom dôsledku sa v rámci 70 nasledujúcich rokov v paleografickej knižnici kláštora Solesmes postupne zhromaždilo 600 fotokópií a 300 mikrofilmov najstarších liturgických kódexov, čím sa táto knižnica radí na jednu z najlepších paleografických liturgických knižníc na svete (ak nie najlepšiu).

V roku 1937 vychádza na Slovensku v Spolku sv. Vojtecha prvé vydanie *Jednotného katolíckeho spevníka*, čo možno nazvať tiež istým pokrokom a posunom v chápaní liturgie.

Po vydaní konštitúcie *Sacrosanctum concilium* Druhého Vatikánskeho koncilu (4. 12. 1963) nastáva v rímskokatolíckej cirkvi historický zlom, kedy sa dovoľuje v rámci liturgie používať aj ľudová reč a tým nastáva nesmierna práca pre odborníkov v oblasti liturgie s prípravou liturgických spevov. Jedným z takýchto výskumov, resp. teoretických podkladov pre obnovenú liturgiu bola aj konferencia o *JKS*, ktorá sa konala 22.- 23. februára 2002 v Ružomberku, a z ktorej pochádza hore uvedený zborník.

V tejto knihe sa nachádza 16 príspevkov kňazov, muzikológov, hudobníkov a jazykovedcov. Už samotný názov približuje čitateľovi okruh tém, ktorými sa účastníci zaoberali, každý v oblasti, ktorá je mu blízka. Všetky príspevky možno zaradiť do niekoľkých kategórií:

1. „Teologicko-liturgické podklady“ pre obnovu *JKS*, resp. začlenenie piesní do nového liturgického spevníka (hlavne príspevky A. Akimjaka a A. Konečného).
2. „Muzikologické výskumy“ *JKS* (príspevky B. Banáryho, T. Kamenskej, R. Podperu, P. Ruščina, S. Urdovej a J. Zeleiovej).
3. „Jazykovedné poznatky“ (príspevky T. Klasa a J. Mlaceka).
4. „Hudobno-interpretáčne praktické poznatky“ (P. Franzena, M. Hrica a M. Mušku).
5. Príspevky Ľ. Banásovej (Mysticismus v *Cantus Catholici* v kontexte baroka), G. Ragana (význam lit. hnutia v prvej polovici 20. storočia) a J. Veľbackého (problematika talianskeho lit. spevníka).

V rámci všetkých príspevkov je vidieť rozdiel v prístupe a v spracovaní materiálu, resp. materiálov ohľadom danej problematiky. Myslím si, že je potrebné vyzdvihnúť hlavne všetky muzikologické a jazykovedné výskumy, v ktorých sa autori dotkli svojich vybraných tém. Priam s pôžitkom sa číta príspevok Tatiany Kamenskej, ktorá sa zaoberala témou hudobnej stránky posledného vydania *JKS*, kde uvádza podrobné pravdepodobne všetky nedostatky tohto vydania a dáva aj návrhy na nápravu. Rád by som vyzdvihol aj prácu Sylvie Urdovej, ktorá v rámci svojho príspevku „Príspevok k problematike duchovných piesní v slovenských katolíckych kancionáloch 19. storočia so zreteľom na ich uplatnenie v novom liturgickom spevníku“ ako jediná použila aj cudzojazyčnú literatúru (odhliadnuc od problematiky talianskeho lit. spevníka J. Veľbackého) i Petra Ruščina, ktorý poukázal na nedostatky M. Schneidera-Trnavského pri prepra-

covávaní *Cantus Catholici*. Veľmi zaujímavý výskum a z neho následne poznatky prezentuje Rastislav Podpera v svojom príspevku „Súčasná postavenie *JKS* v societe liturgického zhromaždenia“, i keď je otázne, či ním prezentovaná „vzorka“ výskumu (v práci pre zborník) hlavne bohoslovcov a vysokoškolákov môže byť aj reprezentatívna. Skôr by sa na tomto mieste bolo vhodnejšie spomenúť názory a postoje pastoračných kňazov a organistov, ktorí sa častejšie stretávajú s ním predloženou problematikou.

K týmto prácam je možné priradiť aj jazykovedné práce T. Klasa a J. Mlaceka, ktorí poukazujú na iný aspekt *JKS* – problém zastaranosti jazyka (Mlacek), resp. problematika prekladu latinských hymnov do ľudovej reči (Klas).

Zaujímavými sa môžu čitateľovi zdať príspevky praktických organistov. Milan Hric sa celkom zaujímavovo zaoberá problematikou tempa piesní, hrou pedálu, výškovou polohou piesní a problematikou registrácie. U Petra Franzena sa „prejavujú“ poznatky jeho povolania – ladiča klávesových nástrojov, kedy netradičným spôsobom opisuje ladenie trnavského organu, na ktorom Schneider-Trnavský hral, ktorý bol ladený podľa iných noriem (intonačne nižšie), a preto autor povzbudzuje k transpozícii piesní. Okrem toho sa zaoberá možnosťou variability piesní v rámci použitia v pokoncilovej liturgii. Trocha emotívnym, ale vo veľkej miere pravdivým je príspevok Mariána Mušku s názvom *JKS - základ cirkevno-hudobnej praxe*, ktorý čerpá z vlastnej hudobnej i pedagogickej praxe. Je naozaj potrebné položiť si otázku či zo strany cirkvi, resp. kompetentných cirk. činiteľov je vôbec snaha nelichotivú situáciu vzhľadom na absolventov cirkevného odboru Konzervatórií, či VŠMU riešiť. Až následne sa potom možno zaoberať ďalšou výukou dedinských organistov.

Poslednou kapitolou, ktorá by mala byť najdôležitejšia a dávajúca ďalší jasný smer prácam na novom liturgickom spevníku, sú príspevky kňazov.

Otázka znie čo nové (ako to prezentujú muzikológovia v historických analýzach s dôrazom na Schneiderovu tvorbu) prináša v pohľade na *JKS* do budúcnosti príspevok Gabriela Ragana „*Liturgické hnutie a JKS*“. Predstaviť vtedajšiu spoločenskú situáciu a osobu Jána Jaloveckého je síce podnetné, ale domnievam sa, že pre budúcnosť nového lit. spevníka asi málo užitočné.

Dvomi veľmi závažnými prácam sa prezentovali Amantius Akimjak „*Ľudový posvätný spev z JKS v obnovej liturgii*“ a Anton Konečný „*Antifóny Graduale Romanum a Missale Romanum obdobia „cez rok“ a ich porovnanie s ohľadom na požiadavky koncilovej reformy*“. Tieto dve (v dnešnej dobe) vedúce osobnosti v rámci katolíckej hudby predložili trochu nejasné vízie a plány. Amantius Akimjak predstavuje problematiku piesní, liturgických období a návrhov v *JKS* v rámci 14 strán. K tomuto príspevku by sa dala doplniť štúdia každého liturgického obdobia, ktoré so sebou prináša určitú špecifikáciu a myšlienkovú (v rámci pôvodných najstarších liturgických textov) i hudobnú (v rámci gregoriánskeho chorálu) spojitosť i súvislosti.

Doc. Konečný v svojich prácach preferuje stanovenie tzv. „hlavnej“ myšlienky sv. omše ale už len pri čítaní myšlienok k Introitu – vstupu (str. 91) je zobrazené textové bohatstvo tejto časti liturgie, preto je možné pýtať sa, či je nevyhnutné v liturgii sv. omše hľadať „hlavnú“ myšlienku. Nestradí sa tým krásou a bohatosťou celku? Tento moment by si iste zaslúžil





ešte zväzanie, pretože ovplyvňuje ďalších autorov pri ich tvorbe (6 autori citujú práce doc. Konečného).

Osobne vidím ešte jeden hlavný a nevyriešený problém. Majú sa texty JKS inovovať, alebo nie? V rámci tejto otázky sú v zborníku dva protipóly. Na jednej strane A. Akimjak a P. Franzen píšú o zachovaní terajšieho (v niektorých prípadoch zastaralého) textu. Na druhej strane sa A. Konečný, J. Veľbacký, J. Mlacek, T. Kamenská snažia o zmenu. Z toho vyplýva nejednotnosť, ktorá by si zasluhovala prioritné miesto!

Napriek všetkým naznačeným problémom treba ale tento zborník vidieť vo veľmi pozitívnom svetle, ktorý prináša veľa nových poznatkov a povzbudení do budúcnosti. Treba veriť, že tak, ako sa v nemeckej oblasti podarilo vynikajúcim spôsobom za 10 rokov pripraviť preložené Antiphonale Monasticum, takisto sa podarí aj na Slovensku pripraviť hodnotný liturgický spevník.

Ambróz Martin Štrbák O. Praem.

TRNAVSKÉ ORGANOVÉ DNI 2003

V nedeľu 14. septembra sa slávnostným záverečným koncertom v Dóme sv. Mikuláša v Trnave skončil VIII. ročník medzinárodného organového festivalu Trnavské organové dni. Toto prestížne podujatie sa konalo už tradične v spolupráci Bachovej spoločnosti na Slovensku, Mesta Trnava a Západoslovenského múzea v Trnave. Počas šiestich koncertov sa poslucháčom predstavilo sedem organistov, päť hráčov na dychové nástroje a súbor *Schola gregoriana pragensis*.

Na úvodnom koncerte 28. augusta sa predstavil renomovaný írsky organista *Gerard Gillen*, profesor na Írskej národnej univerzite v Maynooth a titulárny organista katolíckej katedrály v Dubline. Festival pokračoval v nedeľu 31. augusta programom *Herberta Lederera* z viedenského Schubertkirche. 4. septembra hral čerstvý absolvent Chopinovej akadémie vo Varšave Ukrajinec *Rostislav Wyhranenko*. Sólové recitály ukončila brnenská organistka *Hana Bartošová* v nedeľu 7. septembra. 10. septembra zaznel koncert v spolupráci domácich umelcov, organistu *Mária Sedlára* a trubkára *Rastislava Suchana*.

Pre Trnavské organové dni sa stal charakteristický slávnostný záverečný koncert, ktorý sa už tradične koná v obsadení viacerých účinkujúcich. Spravidla ide koncert s dominantnou účasťou organa v spolupráci s inštrumentálnym



Schola gregoriana pragensis, záverečný koncert festivalu Foto: P. Kastl

alebo vokálnym ansámblom. Tento rok to bol na festivale už po druhýkrát účinkujúci súbor *Schola gregoriana pragensis* pod vedením *Davidu Ebena*. Na programe bola hudba Petra Ebena, gregoriánsky chorál a ranný viachlas českej proveniencie. Z diela Petra Ebena zazneli organové skladby *Prolog* (z Labyrinth sveta a ráj srdce),

Motto ostinato (z Nedeľnej hudby), *Missa adventus et quadragessimae*, *Beatus vir* a *Trés iubilationes* pre quartet dychových nástrojov. Organové party zazneli v podaní organistov Davida di Fiore (USA) a Stanislav Šurina (Slovensko). Skladbu *Tri jubiliácie* zahrál ansámbl *Festivalový Brass Quartet* zostavený z profesionálnych hráčov bratislavských orchestrov pri príležitosti uvedenia tejto skladby.

Festival *Trnavské organové dni* sa teší stále stúpajúcej popularite, o čom svedčí každým rokom stúpajúca návštevnosť a kultivované publikum. Trnava sa vďaka tomuto podujatiu stala dôležitým centrom organovej kultúry.

(red.)

KONFERENCIA EURÓPSKÝCH CIRKEVNO-HUDOBNÝCH ASOCIÁCIÍ VO VIEDNI

V dňoch 25.-28. 9. sa vo Viedni konalo zasadnutie členov Konferencie európskych cirkevno-hudobných asociácií CEDAME (Conférence Européenne des Associations de Musique d'Eglise) z pätnástich štátov Európy. Konferencia sa koná každoročne v inej európskej krajine. Slovenský zástupca sa zasadnutí zúčastňuje pravidelne od roku 1998. V roku 2001 sa konferencia po prvýkrát konala aj na Slovensku.

Tohotočnú konferenciu vo Viedni, ktorá sa zaoberala problematikou súčasnej tvorby v oblasti cirkevnej hudby, reprezentovali pedagógovia Pedagogickej fakulty Katolíckej univerzity v Ružomberku Zuzana Zahradníková, Rastislav Adamko a Stanislav Šurin. Dôkladne a veľmi dobre zorganizovaný program pripravil predseda Rakúskej cirkevno-hudobnej komisie Prof. Walther Sengstschmid a jeho zástupca Prof. Johann Trummer. Okrem samotných zasadnutí konferencie mali členovia možnosť zúčastniť sa viacerých kultúrnych podujatí vo Wiener Neustadt, koncertov vo Viedenskom dóme. V programe bola aj návšteva najvýznamnejšieho pútného miesta Rakúska Mariazell s dvoma novými organmi firmy Mathis. Pri návšteve Hudobného archívu Spoločnosti priateľov hudby sa členom konferencie venoval samotný riaditeľ Dr. Otto Biba, ktorý pri svojej prednáške pripravil výber tých najvzácnejších originálnych rukopisov Schuberta, Haydna či Mozarta.

Prednáška pozvaných hostí P. W. Lade, A. Igrec a P. Planjavskeho sa zaoberala priamo témou konferencie z pohľadu teologicko-liturgického a skladateľského. Program konferencie uzatvorila slávnostná bohoslužba v Dóme sv. Štefana, pri ktorej zaznela premiéra omše (Morgenstern Messe) pre zbor, organ a kantora chorvátskeho skladateľa A. Igrecu.

Cieľom konferencie CEDAME je udržiavať kontakty na poli cirkevnej hudby medzi európskymi krajinami. Slovensko má prostredníctvom členstva v tejto organizácii úzke kontakty s krajinami s vysokou úrovňou cirkevnej hudby (Rakúsko, Nemecko, Írsko etc.), ako aj s krajinami, ktoré podobne ako Slovensko nachádzajú postupne svoju identitu aj v tejto, pre cirkvi aj spoločnosť veľmi dôležitej oblasti. Predovšetkým spôsob, akým problematiku cirkevnej hudby a organovej kultúry riešia v krajinách ako Slovensko, Chorvátsko či Juhoslávia, by mohol byť stimulom pre zlepšenie našej situácie. Súčasnosť ukazuje, že v tejto náročnej úlohe zohráva dôležitú rolu práve Katolícka univerzita v Ružomberku.

Stanislav Šurin



ZUSAMMENFASSUNG

JANKA BEDNÁRIKOVÁ:

MUSIKFORMEN DES GREGORIANISCHEN CHORALS (III)

Die Gesänge des Messe-Propriums bilden den sog. „beweglichen Teil“ der Messe, da sich Texte bei jeder eucharistischen Feier des liturgischen Jahres ändern. Diese wurden etwa seit dem VI. Jahrhundert in die Messe eingegliedert und bis zum Pontifikat des Papstes Gregorius des Großen waren sie komplett uniform. Im Allgemeinen stellen sie somit den älteren und originaleren Teil von liturgischen Feierlichkeiten dar. Zu dieser Gruppe gehören die für die Schola bestimmten Gesänge - *Introitus*, *Offertorium* und *Communio*, und die für den Solisten bestimmten Gesänge - *Graduale*, *Alleluja* und *Tractus*. Die Gesänge des Propriums befinden sich im liturgischen Buch das *Graduale*, während das *Cantatorium* die solistischen Gesänge enthält.

RASTISLAV PODPERA:

MUSIKASPEKTE DER AUFGABE DER VERSAMMLUNG VON GLÄUBIGEN BEI DER MESSE

Die Versammlung der Gläubigen ist eine Gemeinschaft, die sich anlässlich der Feier der Eucharistie zusammenfindet, wobei sie jedoch keine besondere liturgische Aufgabe ausübt, weder hinsichtlich der Weihe, noch hinsichtlich des Dienstes. In der liturgischen Versammlung sind Menschen unterschiedlicher Musikbegabung und -ausbildung anwesend, angefangen von den amüsischen, gegenüber der Musik gleichgültigen Einzelnen, bis zu den hoch gebildeten, professionellen Musikern. Wenn die Musik zum Bindeglied zwischen ihnen darstellen und gleichzeitig wirksamer zu deren Kommunikation mit dem Gott beitragen soll, ist dies keine leichte Aufgabe. Die Kirche schätzt den gemeinsamen Gesang der gesamten Gemeinde als „ideale Form des gemeinsamen Gebets“, als Ausdruck der geistigen Einheit. Die Seelsorger erwecken jedoch manchmal im Bewusstsein der Gläubigen ein falsches Gefühl der größeren Wichtigkeit der massenhaften äußeren Teilnahme am Gesang, im Vergleich zur inneren, die auch durch Zuhören realisiert wird.

MÁRIO SEDLÁR: SYSTEM DES (NICHT NUR) ORGELSCHULWESENS IN DER SLOWAKEI

Die Effektivierung des Orgelschulwesens in der Slowakei erfordert in erster Reihe eine bestimmte Flexibilität in der Erarbeitung und Zusammenstellen von Studienplänen. Außer des Hauptfaches sollten diese nur Theorie und Geschichte der Musik, eventuell Intonation und Lehre vom Instrument, bzw. das Interpretationsseminar beinhalten. Selbstverständlich sollte auch die Möglichkeit bestehen, im Falle des Interesses fakultativ auch weitere Fächer zu studieren. Das bedeutet maximal 5 bis 6 fixe Wochenstunden. Dadurch bleibt mehr Zeit zum Üben übrig und es kann sich anschließend auch eine höhere Effektivität einstellen. Die Vorbereitung im Orgelspiel ist zu erweitern, insbesondere in der II. Stufe der künstlerischen Grundschulen (ZUŠ). Die Ausbildung am Konservatorium z. B. auf dem Gebiet der Orgelmusik sollte den Interessenten angeboten werden als Möglichkeit einer mehr oder weniger individueller Form des Studiums (je nach Ambitionen und Möglichkeiten des Hörers), und zwar neben einer anderen Mittel- oder Hoch-

schule oder neben dem Beruf. Eine interessante Möglichkeit ist die Errichtung des fakultativen Studiums des Orgelspiels an ausgewählten pädagogischen Fakultäten der slowakischen Universitäten, mit der Möglichkeit, eine pädagogische Qualifikation zu erreichen. Dieses Studium wird an der Pädagogischen Fakultät der Katholischen Universität in Ružomberok bereits realisiert.

MÁRIA STRENÁČIKOVÁ: JÁN GAJDOŠ - DER LETZTE REGENS CHORI VON BANSKÁ BYSTRICA
Ján Gajdoš (16. 6. 1903 - 24. 3. 1980) war Organist, Komponist, Dirigent und Pädagoge, der auf dem Gebiet der Kirchenmusik in Banská Bystrica wirkte. Musik studierte er zunächst bei E. Schumera in Trnava, später an der Musik- und dramatischen Akademie in Bratislava. Im Jahre 1940 ist er zum Organisten in der Mariä-Himmelfahrt-Pfarrkirche und zum Regens Chori in der Kapitelkirche in Banská Bystrica geworden. Hier hat er jeden Sonntag eine lateinische Messe mit Chor und Orgel, bzw. auch mit Orchester, vorbereitet und aufgeführt. Einmal monatlich haben unter seiner Leitung Theologen die gregorianische Messe und die Kinder wiederum seine zweistimmige slowakische Messen gesungen. Das Werk von J. Gajdoš ist überwiegend geistlichen Charakters. Es handelt sich um Vokal- und Instrumentalkompositionen für Chor (Soli) und Orgel bzw. Orchester und Kompositionen a capella für gemischte und Männerchöre.

ERNEST HAINS: DER GESANG UND DIE MUSIK-AUSBILDUNG IN DER GESCHICHTE DER SLOWAKEN UND DER SLOWAKEI

Seit den sechziger Jahren des 17. Jh. und hauptsächlich nach der Niederlage der Türken bei Wien (1683) setzt eine zielbewusste Erneuerung der katholischen Religion fort. Auf dem Gebiet des Schulwesens werden katholische Schulen gegründet, die meisten sind Jesuitengymnasien und -kollegien. Im Jahre 1635 wurde in Trnava eine Universität gegründet. Die Jesuiten haben in den Dienst des Kampfes gegen den Protestantismus vor allem das Mittel- und Hochschulwesen gestellt. Die Sorge um die Grundschulen haben sie anderen Orden anvertraut, bei uns vor allem den Piaristen, Franziskanern und Klarissinnen. Damit die Kirche möglichst viel Gläubige in ihre kirchlichen Ritualien einbezieht, lässt sie in immer größerem Maße auch weltliche Elemente in die Kirchenmusik eindringen, vor allem Sologesang und Instrumentalmusik. In der Schulerziehung vernachlässigten die Jesuiten vor allem den mehrstimmigen Chorgesang a capella, was im bedeutenden Maße ein Nachschlag des sich verbreitenden Musikstils, Monodie genannt, war. An Sonn- und bedeutenden Feiertagen pflegte man den Arioso-Gesang und den einstimmigen Chor unisono unter Begleitung der Orgel oder des Orchesters, überwiegend im Rahmen von instrumentalen Barockmessen. In den franziskaner Kirchen und Klöstern überwiegt der Sologesang, oft abgewechselt durch den ein- oder zweistimmigen Chor. Die vokale Polyphonie und der einstimmige Choral wurden allmählich zurückgedrängt. Von den franziskanischen Musikern ragten hervor: M. Jošt, P. Čičman, J. Rehák, P. Bajon, E. Pascha und J. P.

Roškovský. Von den Studenten der Mittel- und Hochschulen wurden zahlreiche Theater Vorstellungen, Schuldramen, allegorische und weltliche Spiele aufgeführt, die von großer erzieherischer und propagandistischer Wirkung waren.

ZUZANA ZAHRADNÍKOVÁ: ZUR KIRCHENMUSIK IN RUŽOMBEROK (ROSENBERG) IM 19. - 20. JAHRHUNDERT (PERSÖNLICHKEITEN DER ROSENBERGER KIRCHENMUSIK)

Im 19. und 20. Jahrhundert ragten folgende Persönlichkeiten hervor:

Jozef Chládek (1856 - 1928) war Lehrer und Organist in der St.-Andreas-Kirche. Vier Jahre lang besuchte er das Realgymnasium in Prag, dann studierte er an der Prager Kunstschule für Kirchenmusik in Böhmen bei Zdeněk František Skuherský. Im Jahre 1879 kam er nach Ružomberok, wo er in der St.-Andreas-Kirche als Regens Chori und an den dortigen Schulen als Musiklehrer tätig war. Das Werk von J. Chládek stellen über 80 Kompositionen dar, davon ist die Mehrzahl weltlich und den geringeren Anteil bilden kirchliche Musikstücke, die als Manuskripte erhalten blieben. Vom kirchlichen Schaffen Josef Chládeks sen. sind am bedeutendsten: das katholische Gesangbuch *Nábožný kresťan* (Der fromme Christ), *Manuale* und *Funebral*.

Alojz Pavčo (1900 - 1963), Pädagoge, Dirigent und Regens Chori studierte am Lehrerinstitut in Turčianske Teplice, dann am Lehrerinstitut in Spišská Kapitula und später Gesang und Orgel an der Musik- und dramatischen Akademie in Bratislava. Vom Jahre 1923 war A. Pavčo Mitglied und Solist des Sängerechors der slowakischen Lehrer, mit dem er bei Tonaufnahmen für die Firmen Telefunken und Polydor mitgewirkt hat. Nach 1931 war er in Ružomberok als Organist und Regens Chori in der St.-Andreas-Pfarrkirche und als Musik- und Gesanglehrer am dortigen Gymnasium und an der Mädchen-Bürgerschule tätig.

Štefan Olos, SDB (1917 - 1998), salesianischer Priester, Organist und Dirigent besuchte das franziskanische Gymnasium in Malacky, wo er ein kleines Studentenorchester gründete. Dort begann er sich auch der Blasmusik zu widmen. Nach seiner Priesterweihe wirkte er in Bratislava und dabei erweiterte er sich seine Ausbildung, indem er an der Comenius-Universität Mathematik, Musikerziehung und Musikkritik studierte. Im Jahre 1954 kam er nach Hubová, wo er den Kirchenchor sowie eine Blaskapelle gründete und wo er als Pädagoge in der dortigen Musikschule wirkte. Am bedeutendsten war seine Arbeit in dem Musik- und Sängerensemble „Liptov“, mit dem er viele Aufführungen im In- und Ausland absolvierte. Seit 1974 wirkte er in Ružomberok, wo er den gemischten Sängerechor Andrej (Andreas) leitete. Unter seiner Leitung erreichte dieser Chor ein hohes künstlerisches Niveau.

Leopold Šída (1931 - 2002), ist nach 1964 zum Nachfolger von A. Pavčo als Regens Chori der Pfarrkirche in Ružomberok geworden. Um als Chorleiter das Niveau des Sängerechors weiter erhöhen zu können, begann er im Jahre 1968 den von der Hochschule für musische Künste in Bratislava organisierten 3-jährigen Dirigentenkurs zu besuchen.

Übersetzt von doc. PhDr. Eleonóra Dzuriková, CSc.



s. š.

Kvázi dvojmanuálový organ Karola Klöcknera, časť z roku 1830

Dispozícia:

PRVÝ MANUÁL, (C – f³)

Principal 8'
 Octave 4'
 Schalmey 4'
 Mixtur 3x 1,1/3'
 Kleingedeckt 4'
 Gedeckt 8'

DRUHÝ MANUÁL, (C – f⁴)

Strings
 Drums
 Percusion
 etc.

PEDÁL, (C – h⁰)

Subbass 16'
 Cello 4 + 8'

UPOZORNENIE:

*Vážení čitatelia, nechápte, prosím, tento spôsob rozširovania historického organa ako odporúčajúci alebo záväzný!
 (Redakcia sa nezhoduje s estetickými ideálmi - výtvarnými a zvukovými - aplikovanými na hracom stole organa Karola Klöcknera).*

HUDOBNÉ CENTRUM

Časopis

Hudobný život (/dvojčíslo).....	29/58 Sk
Hudobný život (1999-2001)	10/20 Sk

Knihy

Ján Albrecht: Človek a umenie	385 Sk
Roman Berger: Dráma hudby.....	275 Sk
Jozef Cseres: Hudobné simulakrá	250 Sk
Vladimír Čížik: Slovník slovenského koncertného umenia I. (klavír, organ, čembalo, akordeón)	220 Sk
Miroslav Filip: Súborné dielo I: Vývinové zákonitosti klasickej harmónie	135 Sk
Miroslav Filip: Súborné dielo II: Analýza zvuku	165 Sk
Yveta Kajanová: Slovník slovenského jazzu	165 Sk
Yveta Kajanová: The Book of Slovak Jazz	275 Sk
Ferdinand Klinda: Organ v kultúre dvoch tisícročí	495 Sk
Jozef Kresánek: Hudba a človek	150 Sk
Jozef Kresánek: Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného	170 Sk
Marián Jurík, Peter Zagar (ed.): 100 slovenských skladateľov	275 Sk
Bystrík Režucha, Ivan Párik: Ako čítať partitúru	100 Sk
Igor Stravinskij: Kronika môjho života, Hudobná poetika	385 Sk
Peter Niklas Wilson: Hear and Now. Úvahy o improvizovanej hudbe	350 Sk
Slovenský hudobný adresár 2002	90 Sk

Noty

Alexander Albrecht: Sonáta F dur pre klavír	170 Sk
Johann Sebastian Bach: Malé prelúdiá (reedícia)	110 Sk
Johann Sebastian Bach: Pätnásť dvojhlasných invencií, Pätnásť trojhlasných sinfónii	110 Sk
Ján Levoslav Bella: Komorná tvorba pre sláčikové nástroje	170 Sk
Ján Levoslav Bella: Nokturno pre sláčikové kvarteto	275 Sk
Ján Levoslav Bella: Skladby pre husle, violončelo (fagot, harmónium) s klavírnym sprievodom	170 Sk
Ján Levoslav Bella: Skladby pre klavír	300 Sk
Ján Levoslav Bella: Sláčikové kvarteto g mol	400 Sk
Ján Levoslav Bella: Sláčikové kvarteto B dur	450 Sk
Ján Levoslav Bella: Sláčikové kvinteto d mol	440 Sk
Juraj Fazekaš (ed.): Album pre violončelo	360 Sk
Stephen Heller: Etudy pre klavír	110 Sk
Viliam Kofínek (zost.): Slovenské ľudové piesne pre husle	110 Sk
Jacques Féréol Mazas: Melodické etudy pre husle	110 Sk
Antoni Sawicz (ed.): Sonáty pre zobcovú flautu a basso continuo	240 Sk
Mikuláš Schneider-Trnavský: Piesňová tvorba	450 Sk
Mikuláš Schneider-Trnavský: Prelúdiá pre organ	140 Sk
Fernando Šor: Etudy pre gitaru	110 Sk
Eugen Suchoň: Slovenská jednohlasná omša, Tri modlitby	80 Sk
Dušan Bili, Peter Zagar (ed.): Repertoár cirkevných zborov	400 Sk

V roku 2003 pripravujeme

Gerald Abrahám: Dejiny hudby
Arnold Schönberg: Štrukturálne funkcie harmónie
Nicolas Hamoncourt: Hudobný dialóg

Cenník je platný od 1. septembra 2003.

hudobné  entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

www.hc.sk/edicne

Informácie a objednávky

Hudobné centrum, Oddelenie edičnej činnosti,

Michalská 10, 815 36 Bratislava I,

fax (02) 5920 4842, distribucia(a)hc.sk

Ponuka aktualizovaná 11. júla 2003.