



ADORAMUS TE

časopis o duchovnej hudbe

Pre Hudobnú sekciu
Liturgickej komisie
Konferencie biskupov Slovenska
v spolupráci
s Ústavom hudobného umenia, vedy a sakrálnej hudby
vydáva
Liturgická komisia Spišskej diecézy

Vychádza štvrtročne

Predseda redakčnej rady
J. E. Mons. Andrej Imrich, biskup
zodpovedný za posvätnú hudbu v LK KBS
Zodpovedný redaktor:
Doc. ThDr. Lic. Rastislav Adamko, PhD.
Zástupca zodpovedného redaktora:
Prof. PhDr. ThDr. Amantius Akimjak, PhD.
tajomník Hudobnej sekcie LK KBS

Redakčná rada:

Doc. PaedDr. ThDr. P. Ambróz Martin Štrbák, O.Praem. PhD.
PaedDr. Mgr. art. Zuzana Zahradníková, PhD.
PaedDr. Mgr. art. Mário Sedlár, PhD.
ThDr. Vlastimil Dufka, SJ, PhD.
Mgr. Rastislav Podpera, PhD.
Doc. Dr. Ján Veľbacký, ArtD.
PhDr. Viera Lukáčová, CSc.
PaedDr. Janka Bednáriková
Mgr. Júlia Pokludová, PhD.
Mgr. art. Stanislav Šurin
Mgr. Juraj Drobny
Mgr. Ján Schultz

Adresa redakcie:

Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnej hudby
PdF KU v Ružomberku
Nám. A. Hlinku 56/1
034 01 Ružomberok
tel./fax: +421 44/4320961
mobil: +421 908/619482
e-mail: rastislav.adamko@ku.sk

Distribúcia a prijímanie objednávok:

Liturgická komisia Spišskej diecézy
053 02 Spišský Hrhov, Klčov, č. 27
tel.: +421 53/459 24 96, fax: +421 53/459 91 38
mobil: +421 905/494370
e-mail: amo@stonline.sk

Príspevky na časopis možno zasielať na
č. účtu: 0520988040/0900
Konšt. symbol 0308
Slovenská sporiteľňa Levoča

Tlač:

MTM Levoča, Nám. Majstra Pavla 54
053 01 Levoča,

Redakcia si vyhradzuje právo na úpravy rukopisov.
Zaslané príspevky nevraciam.

Cena jedného čísla: 1,5 €
Ročné predplatné: 6 €
Registrácia MK SR 314/90

ISSN 1335-3292

Podávanie novinových zásielok povolené
pod číslom 021288611 SS PPS Košice 12

OBSAH 3/2009

Na úvod - Tajomstvo Vianoc

The Mystery of Christmas

WIESŁAW HUDEK 2

Cirkevná hudba pre deti

Church Music for Children

MÁRIA ŽILÍKOVÁ-MANDÁKOVÁ 3

Adiastematické fragmenty - najstaršie notované

svedectvá hudobnej kultúry na Slovensku

*Adiastematic fragments - the oldest music score evidence
of musical culture in Slovakia*

JANKA BEDNÁRIKOVÁ 7

Organ v Bazilike minor sv. Egídia v Bardejove jubiluje

The Organ Jubilee in Basilica Minor of St. Egidius

SILVIA FECSKOVÁ 12

Pavol Krška - život a dielo (2)

Pavol Krška - Life and Work (2)

ANDREA BALLOVÁ 25

SPRAVODAJSTVO

Humenské organové dni Štefana Thomána

Humenné Organ Days of Štefan Thomán

KATARÍNA KOVÁČOVÁ 35

RECENZIE

Recenzia knihy:

Yvetta Kajanová - Gospel Music na Slovensku

A Book Review: Yvetta Kajanová - Gospel Music in Slovakia

FRANTIŠEK TURÁK 39

XIV. ročník Trnavských organových dní

14th Trnava Organ Days

PETER HOCHTEL 38

RESUMÉ - SUMMARY 40

Titulná strana: Spišský graduál Juraja z Kežmarku z roku 1426

TAJOMSTVO VIANOC

Počas Vianočných sviatkov často počúvame slová anjelov: „Sláva Bohu na výsostiach a na zemi pokoj ľuďom dobrej vôle“. V zhode s Evanjeliom na výsostiach má znieť oslava Boha, a pokoj na zemi je adresovaný ľuďom.

Veľmi túžime po pokoji, tichu a zabúdame na to, že základom pokoja je sláva vzdávaná Bohu. Iste je to aj akási otázka pre nás: Dokážeme sa počas dňa zastaviť, zahľadiť sa do neba a vzdať Bohu chválu?

Dokážem sa nadchnúť spevom vtákov, úsmevom dieťaťa, vôňou kvetov, dobroprajnosťou priateľov, kresbou čiar na vlastnej dlani?

Môžeme zopakovať so sv. Bazilom Veľkým:

„Nevýslovný je odblesk Božej krásy“.

Preto znie to tiché, diskkrétne a zároveň plné viery posolstvo: sláva Bohu na výsostiach a na zemi pokoj ľuďom dobrej vôle.

Pamätajme na šírenie Božej slávy a nesme pokoj tým všetkým, ktorý naň čakajú.

Obdaruj pokojom dieťa, ktoré s dôverou hľadí do tvojich očí.

Obdaruj pokojom nezamestnaných, smutných a osamotených, ktorých vidíš na ulici...

Pomodli sa o pokoj pre kňaza, lekára, učiteľa, pre ľudí, ktorí milujú človeka a starajú sa o jeho dobro...

Prines pokoj študentom, ktorí sa boja skúšok...

Nadovšetko však buduj pokoj vo svojom srdci, vo svojej rodine, vo svojom dome...

Buď tvorcom pokoja tam, kde začínaš svoj deň, buduj pokoj tu a teraz...

Nech sa dnes vďaka nám rozmnoží Božia sláva a vôkol nás rozkvitne pokoj.

Wiesław Hudek



CIRKEVNÁ HUDBA PRE DETI

Mária ŽILÍKOVÁ-MANDÁKOVÁ

Novodobým fenoménom v dejinách hudby rímskokatolíckej cirkvi je *cirkevná hudba pre deti*, ktorá sa rozvinula len v posledných štyridsiatich rokoch; dovtedy detská bohoslužba neexistovala. Rozvoj a vzostup cirkevnej hudby pre deti umožnil II. vatikánsky koncil, ktorý ponechal veľký priestor slobodnému rozvoju kreativity a fantázie detí aj liturgov.

Pojem „kreativita“ či „fantázia“ však v tomto prípade neznamenajú vytváranie možností pre „vyžitie sa detí“ či ich „vystúpenie“.¹ Takýmto spôsobom by sa stratil skutočný zmysel liturgických obradov. „Cieľom je modlitba a spoločná účasť na obradoch. Teda kritériom hodnoty pre melódiu, rytmus a iné prvky hudobného diela, je služba svätým obradom“.²

Problematikou detských bohoslužieb sa zaoberá dokument *Directorium de missis cum pueris*,³ ktorý nepredpokladá omše len pre samotné deti. Podľa dokumentu jestvujú dve možnosti: omša pre dospelých s účasťou detí (čl. 16-19), omša pre deti s účasťou malého počtu dospelých (čl. 20-1). V jednom aj druhom prípade sú možné adaptácie so zohľadnením intelektuálnej úrovne detí, avšak nie také, aby sa liturgia príliš odlišovala od zvyčajných obradov s účasťou ľudu (čl. 21).⁴ V tejto súvislosti I. Pawlak vystríha pred nebezpečenstvom deformácie, ba dokonca desakralizácie liturgie. „Najvyššie kritérium pre liturgické adaptácie ...nemôže spočívať v otázke, či dosiahnu úspech u ľudí, či „sa k nim dostanú, či „niečo prinesú“. Isté elementy týchto zmien síce môžu nájsť u niektorých ľudí potlesk, ale v liturgickom rozvoji dieťaťa sa stanú sťažujúcim prvkom. Adaptačné zmeny preto musia byť tak premyslené a uskutočnené, aby boli pomocou pri pochopení obradov. Plnia teda výlučne služobnú funkciu“.⁵

Špecifickým problémom v oblasti liturgickej adaptácie, ktorá má za cieľ sprístupňovať liturgiu deťom je otázka žalmov po omšových čítaniach a aklamácie spojené s Evanjeliom.⁶ S touto problematikou súvisí aj otázka vydania omšového lekcionára určeného na využitie na omšiach s účasťou detí. Ku krajinám, ktoré vydali tzv. študijné lekcionáre patria okrem Slovenska aj Taliansko, Belgicko, Nemecko a Španielsko. Ako však autor podotýka, na rozdiel od výberu čítaní: „spevy medzi lekciami priniesli veľa ťažkostí, niekedy priam neriešiteľných“.⁷ Návrhy spevov napr. úplne chýbajú v nemeckom a belgickom lekcionári. Odborníci stoja pred úlohou vytvoriť teologicky hodnotný preklad žaltára, ktorý bude zároveň akceptovaný deťmi. Dovtedy autor považuje za určité riešenie využívanie zostavy zjednodušených žalmov z lekcionára, avšak s podmienkou, že adaptácie nesmú stratiť psalmodickú formu spevu. Je teda neprípustné použiť napr. hymnus alebo pieseň namiesto žalmu (pozri *Ordo lectionum missae*, čl. 20-21 a čl. 114).

Konkrétne adaptácie žalmov, ktoré spĺňajú liturgické požiadavky, nájdeme napr. u Erny Woll⁸ a Ingrid a Martina Wolfových⁹; na Slovensku táto problematika zatiaľ nebola rozpracovaná.

Aj napriek tomu, že ide o relatívne novú problematiku, repertoár piesní pre deti - najmä v okolitých krajinách - je pomerne bohatý. Ako uvádza Ireneus Pawlak,¹⁰ v Poľsku má detská cirkevná pieseň už vyše polstoročnú tradíciu. Zo starších spevníkov spomeňme napr. *Zvelebuj, duša moja, Pána* (Varšava, 1956), *Chorál k sliezskym modlitebníkom* (Katowice 1966), v sedemdesiatych rokoch vznikla zbierka *Rytmizované žalmy, piesne počas sprievodu na sv. prijímanie a piesne na vďakyvzdávanie po sv. prijímaní*. Z novších spevníkov sú to napr. *Slovami žalmov* (Lublin, 1977), či *Už ideme k ol-*

¹ PAWLAK, Ireneusz: *Aká má byť hudba v katechéze I?* In: Adoramus Te, roč. 5, č. 2/2002, s. 8.

² PAWLAK, Ireneusz: *Aká má byť hudba v katechéze I?* In: Adoramus Te, roč. 5, č. 2/2002, s. 8.

³ Vydané Posvätnou kongregáciou pre bohoslužbu. 1. novembra 1973. (Požiadavku slávenia omše za účasti detí vyslovila konštitúcia o posvätnéj liturgii Sacrosanctum Concilium, čl. 14 a 39. Slovenský preklad *Smerníc pre omše za účasti detí* bol schválený Posvätnou kongregáciou pre sviatosť a bohoslužbu pod č. Prot CD 375/82 dňa 29. októbra 1982).

⁴ PAWLAK Ireneusz: *Aká má byť hudba v katechéze I?* In: Adoramus Te, roč. 5, č. 2/2002, s. 8.

⁵ PAWLAK, Ireneusz: *Aká má byť hudba v katechéze II?* In:

Adoramus Te, roč. 5, č. 3/2002, s. 11.

⁶ PAWLAK, Ireneusz: *Aká má byť hudba v katechéze I?* In: Adoramus Te, roč. 5, č. /2002, s. 9.

⁷ PAWLAK, Ireneusz: *Aká má byť hudba v katechéze I?* In: Adoramus Te, roč. 5, č. 2/2002, s. 9.

⁸ WOLL, Erna: *Gott, wir freuen uns*. Mit Kindern singen und musizieren im Alltag und beim Fest. 120 s. Verlag Ludwig Auer, Donauwörth. 1979.

⁹ WOLF, Martin und Ingrid: *Kinder spielen vor ott*. Don-Bosco Verlag, München, 1980.

¹⁰ PAWLAK, Ireneusz: *Aká má byť hudby v katechéze I?* In: Adoramus Te, roč. 5, č.2/2002, s. 9.



táru (Lublin 1996), ktoré obsahujú ako tradičné tak aj nové piesne.

V nemecky hovoriacej rímskokatolíckej cirkvi zaznamenala cirkevná hudba pre deti vzostup najmä v posledných štyridsiatich rokoch – ako odpoveď na reformné snahy II. vatikánskeho koncilu. Zjednocujúcim činiteľom myšlienkového prúdu v oblasti cirkevnej hudby pre deti – tak ako ho prezentujú niektorí nemeckí, rakúski a americkí autori – je adaptácia ideí Orff-Schulwerku – založeného na jednote reči-hudby-pohybu – ako modelu svetového vzdelávania adaptovateľného do podmienok cirkevnej školy.

Znovuobjavenie celotónovej penatoniky – zásluhou Orffovho Schulwerku – malo pozitívny vplyv na detské duchovné piesne, o čom svedčia mnohé príklady: predovšetkým je to samotný Orff-Schulwerk,¹¹ ktorý o. i. obsahuje aj skladby využiteľné pre liturgické a mimoliturgické účely. Okrem vokálno-inštrumentálnych skladieb,¹² v Schulwerku nájdeme veľa inštrumentálnych skladieb využiteľných vo funkcii cirkevnej hudby – ako predohry, medzihry, meditácie a dohry.

Duchovnú hudbu pre deti nájdeme aj v adaptáciách Orffovho Schulwerku v iných krajinách. V mnohých adaptáciách sú duchovné piesne od autorov C. Orffa a G. Keetmaenn len prebraté, v niektorých adaptáciách sú duchovné piesne skomponované autormi príslušnej krajiny.

Keďže na Slovensku zatiaľ neexistuje adaptá-

¹¹ Považujeme za potrebné pripomenúť, že pojem „Orff-Schulwerk“ má dva významy: **1)** hudobno-pedagogická koncepcia Carla Offa založená na princípoch elementárnej hudby, t. j. vychádzajúca z jednoty reči – hudby – pohybu **2)** 5-zväzkové dielo Carla Orffa a Gunild Keetman *Orff-Schulwerk – Musik für Kinder* z rokov 1950-54, ktoré je zbierkou riekaniiek a textov, inštrumentálnych skladieb, piesní so sprievodom,

¹² Skladby so sakrálnymi textami, ktoré sa nachádzajú v Schulwerku zozbierala do dvoch zväzkov Isabel McNeill Carley a pod názvom *Carols and Anthems* ich vydalo vydavateľstvo Schott (Book 1 ED 6584, Book 2 ED 6591).

cia Schulwerku¹³, duchovná hudba pre deti komponovaná v duchu ideí Orffovho Schulwerku zostáva v rovine ojedinelých skladateľských pokusov. V tejto súvislosti spomeňme úpravu vianočnej piesne Vitaj nám, Ježiško od Petra Dovičoviča, ktorá (ako súčasť diplomovej práce) je jedným z pokusov o aplikáciu myšlienok Orffovho Schulwerku na vybraný folklórny materiál.¹⁴

K autorom, ktorých cirkevná hudba pre deti vyhovuje liturgickým požiadavkám možno zaradiť napríklad Ernu Wollovú, Rolfa Schweizera, Ingrid a Martina Wolfocov, Wilhelma Kellera, Wilhelma Wilsa, Gerda Watkinsona a ďalších.

Spoločné dielo autoriek Erny Wollovej (hudba a text) a Mathilde Hoechstetterovej (text) vyšlo vo vydavateľstve Fidula pod jednoduchým názvom „Omše pre deti“.¹⁵ Erna Wollová, na adresu diela uvádza: ...najťažšie na tom neboli melódie (skoro všetky sú pentatonické, kým v sprievode sa striedajú durové, molové alebo modálne ostináta a používajú orffovské nástroje); najťažšie bolo vypracovanie deťom primeraných omšových textov.¹⁶ (Vytvorili ich v r. 1963 Mathilde Hoechstetterová a Erna Wollová – pozn. autorky). Takisto z vydavateľstva Schott je zbierka *Nine carols*, ktorú pre Orffov inštrumentár aranžovala Margaret Murray. Z ďalších autorov spomeňme Rolfa Schweizera, ktorého dielo „Singt mit, spielt mit“ (2 zošity s niekoľkými platňami z vydavateľstva Kaufmann-Kösel) určite nie je len kompendiom pre vyučovanie piesní na náboženstve, ale je aj dielom, ktoré možno predvádzať aj na bohoslužbe.¹⁷ Za rozkvet detskej duchovnej piesne v Nemecku možno vďačiť najmä Gerdovi Watkinsonovi a jeho detským Piesňam k Biblii (z vydavateľstva Kaufmann-Christophorus)¹⁸. Mnohé vydavateľstvá vydávajú nové duchovné piesne ako aj kantáty z biblických dejín.

¹³ Problematikou Orffovho Schulwerku a jeho aplikácie na Slovensku sa v súčasnosti zaoberá Miroslava Blažeková v rámci predmetu didaktika hudobnej výchovy na Katedre hudby PF UKF v Nitre.

¹⁴ In: DOVIČOVIČ, Peter: *Charakteristika Orffovho Schulwerku a pokus o aplikáciu jeho myšlienok na vybraný folklórny materiál*. (Diplomová práca). Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Pedagogická fakulta; Katedra hudobnej výchovy 1999/2000.

¹⁵ WOLL, Erna: *Messe für Kinder*. Fidula-Verlag, Boppard, Fidulafon 1149.

¹⁶ WOLL, Erna: *Zum Problem einer Kirchenmusik für Kinder*. In: Orff Schulwerk Informationen, č. 27, r. 1981. Salzburg: Orff-Institut der Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg, s. 4.

¹⁷ SCHWEIZER, Rolf: *Singt mit, spielt mit*. Kaufmann-Kösel, Lahr und München.

¹⁸ WATKINSON, Gerd: *Lieder zur Bibel*. Kaufmann und Christophorus, Lahr und Freiburg.

Příklad č. 1 Margaret Murray : Mary at the Cross. In: Carl Orff - Gunild Keetman : Music for Children. English version adapted from Orff-Schulwerk by Margaret Murray, IV. zv. s. 87. Schott/Mainz, B-S-S 4868.

Mary at the Cross 87

1. "O Ma-ry, Mo-ther come and see, thy Son is nail-ed on a tree by hand and foot he may not go, His bo-dy's wounded all in woe.

2. Thy sweet Son that thou hast borne
To save mankind that was forlorn,
His head is wreathen in a thorn,
His blissful body is all torn."

3. When he this tale began to tell
Then Mary would no longer dwell,
But hid her fast unto that hill
Where Jesus' blood began to spill.

4. "My sweet Son, that art me dear,
Why have men cruelly hanged thee here?
Thy head is wreathen in a briar:
My lovely Son, where is thy cheer?"

5. "Woman, to John I thee betake,
John, keep this woman for my sake.
For sinful souls my death I take,
On rood I hang for many's sake."

Příklad č. 2 Margaret Murray : Alleluja. In: Carl Orff - Gunild Keetman : Music for Children. English version adapted from Orff-Schulwerk by Margaret Murray, I. zv., s. 28. Schott/Mainz, B-S-S 4868.

Alleluja

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Sing your prai - ses to God, O be joy - ful in your sing - ing, Praise the name of the Lord. Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja.

Příklad č. 3 Peter Dovičovič : Slovenská ľudová pieseň na vyučovaní hudobnej výchovy. Pre spev a Orffove nástroje vybral

a upravil Peter Dovičovič. In: Dovičovič, Peter : *Charakteristika Orffovho Schulwerku a pokus o aplikáciu jeho myšlienok na vybraný folklórny materiál.* (Diplomová práca, príloha, s. č. 7) Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Pedagogická fakulta; Katedra hudobnej výchovy 1999/2000.

Vitaj nám, Ježišku

Vianočná koleda

Spev

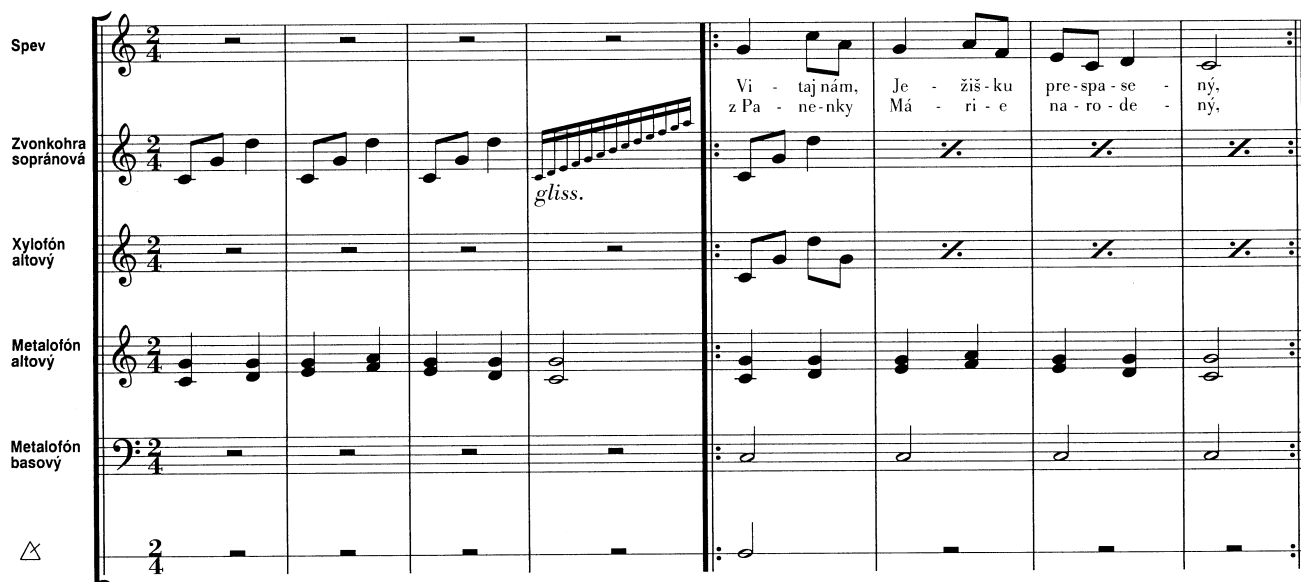
Zvonkohra sopránová

Xylofón altový

Metalofón altový

Metalofón basový

△



Vi - taj nám, Je - žiš - ku pre - spa - se - ný,
z Pa - ne - nky Má - ri - e na - ro - de - ný,

Spev

Zs

Xa

Ma

Mb

△

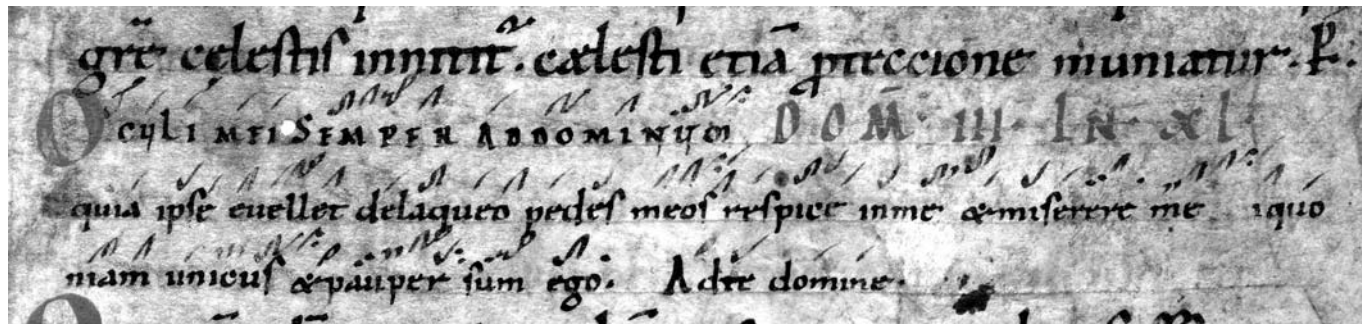


v jas - liach le - ží u - lo - že - ný, v jas - lič - kách na sla - me je vlo - že - ný.



Adiastematické fragmenty – najstaršie notované svedectvá hudobnej kultúry na Slovensku

JANKA BEDNÁRIKOVÁ



Hoci počiatky gregoriánskeho chorálu siahajú do ranokresťanskej éry, svoju definitívnu verziu dosiahol tento najstarší liturgický spev postupným vývojom, pričom sa etabloval až na prelome 8. a 9. storočia spojením starorímskeho a franského liturgického spevu.¹ Zásluhou franských misionárov sa v 9. storočí dostal aj na územie Veľkej Moravy, no Slovakia sa s novou vieroukou a sprievodným latinským spevom, ktorý bol v tom čase už veľmi prepracovaný, náročný a nezrozumiteľný, nevedeli celkom stotožniť. S príchodom byzantských misionárov, ktorí sa naučili slovanskú reč a používali ju aj počas liturgických obradov, sa priklonili k východnej misii, čo na dve desaťročia spôsobilo súbežnú existenciu dvoch liturgií s dvoma liturgickými jazykmi: latinská bola presadzovaná franskými kňazmi hlavne vo vyšších kruhoch, zatiaľ čo slovanská bola bližšia nižším stavom.² „Vlastné a súvislé dejiny gregoriánskeho chorálu na Slovensku sa začínajú od 11.–12. storočia sústavným budovaním cirkevnej hierarchie v arpádovskom kresťanskom štáte.“³ Neustály kontakt s liturgiou sa predovšetkým z praktických dôvodov odrážal vo forme bohoslužobných kníh, pričom tie najvernejšie a z hľadiska hudobného aj najzaujímavejšie sú notované. Richard Rybarič v 80-tych rokoch minulého storočia tvrdil, že na Slovensku sa takýchto notovaných rukopisov zachovalo asi 50,⁴ dnes je však skutočnosť iná. Po dôkladnom hudobno-paleografickom výskume, ktorý intenzívne realizuje od roku 2000 Eva Veselovská, je v slovenských archív-

no-knižničných fondoch uložených len 14 notovaných rukopisov, z toho šesť predstavujú antifonáre (Bratislavské antifonáre I – V⁵ a Spišský antifonár⁶), jeden breviár (Prešovský breviár⁷), jeden graduál (Spišský⁸), dva misály (Bratislava⁹), tri žaltáre (Martin, Prešov, Košice¹⁰) a jeden evanjeliár (Nitra¹¹). Príčinou tohto nízkeho počtu prameňov je predovšetkým všeobecná spoločenská situácia, napr. vojenské konflikty v období stredoveku, nestabilná cirkevno-politická situácia (nástup reformácie a následne rekatolizácie), časté požiare, vyvezenie vzácných rukopisov do zahraničia, záujem súkromných zberateľov¹² či nepriaznivá ideologická klíma v období komunizmu. Všetky uvedené rukopisy sú zapísané neskoršou diastematickou, teda linajkovou

⁵ VESELOVSKÁ, E.: *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archibeständen von Bratislava II.* Bratislava, Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften 2006, s. 69, 70, 73, 74, 75, 85, 88, 91, 78-79.

VESELOVSKÁ, E.: *Hudobný obsah.* In: *Bratislavaer Antiphonar I. – V.* [CD ROM] Memoria Slovaciae Medii Aevi manuscripta, UNESCO – Memory of World, Begleitsstudien: Július Sopko, Dušan Buran, Lubomír Jankovič, Eva Veselovská, Martin 2002, 2004, 2005, 2007, 2007.

⁶ ADAMKO, R. – VESELOVSKÁ, E. – ŠEDIVÝ, J.: *Spišský antifonár. Antiphonale scepusiense.* Ružomberok 2008.

⁷ VESELOVSKÁ, E.: *Stredoveké liturgické kódexy s notáciou v slovenských archívnych fondoch. Stredoveké notačné systémy z územia Slovenska.* Bratislava 2004, s. 70.

⁸ AKIMJAK, A. – ADAMKO, R. – BEDNÁRIKOVÁ, J.: *Spišský graduál Juraja z Kežmarku z roku 1426.* Ružomberok 2006.

⁹ *Bratislavský notovaný misál I. Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*, Edited by J. Szendrei and R. Rybarič, Budapest 1982. Druhý misál nie je publikovaný, označuje sa ako *Notovaný misál č. 387 [Missale notatum N°387]*. Porov. VESELOVSKÁ, E.: *Najnovšie objavy stredovekých notovaných fragmentov z Ústrednej knižnice SAV v Bratislave.* In: *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia I.* ed. M. Hulková, Bratislava, UK 2007, s. 21.

¹⁰ Tamtiež, s. 23.

¹¹ SOPKO, J.(ed.): *Nitriansky kódex.* Martin 1987.

¹² Porov. VESELOVSKÁ, E.: *Štruktúra stredovekých notačných systémov z územia Slovenska, ...*, s. 339.

¹ BEDNÁRIKOVÁ, J.: *Základy gregoriánskeho chorálu.* Ružomberok, Katolícka univerzita 2003, s. 16.

² VESELOVSKÁ, E.: *Štruktúra stredovekých notačných systémov z územia Slovenska. Pomer domácich a zahraničných prvkov.* In: *Slovenská hudba*, č. 3-4, roč. XXXIII, 2007, s. 340.

³ RYBARIČ, R.: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku.* Bratislava 1984, s. 26.

⁴ Tamtiež, s. 27.

notáciou. Desať z nich obsahuje metsko-gotický notálny systém, ktorý je na našom území najrozšírenejší, dva sú zaznamenané kvadratickou notáciou a jeden ostrihomskou. Nitriansky evanjeliár, ktorý je naším najstarším zachovaným prameňom, nereprezentuje žiadny z notálnych systémov,¹³ avšak obsahuje lekčné znaky, vďaka čomu ho tiež radíme medzi hudobné pamiatky.¹⁴

Najstaršie hudobné pramene, uložené v slovenských archívoch, sú reprezentované niekoľkými zlomkami, ktoré pochádzajú z neznámych liturgických rukopisov. Zapísané sú najstarším notálnym systémom, t. j. adiaستمatickou, resp. bezlinajkovou notáciou. Na naše územie boli pravdepodobne importované z nemeckého, prípadne rakúskeho prostredia. Nevylučujeme však ani tú možnosť, že boli odpísané v niektorom z benediktínskych skriptórií. Notácia predstavuje typické znaky nemeckej, resp. germánskej notácie. Používala sa v priebehu 12. a 13. storočia a dnes je najstarším notálnym systémom, ktoré sa na našom území používal.¹⁵ Žiaľ, z tejto notácie sa okrem spomínaných fragmentov nezachoval nijaký kompletný rukopis, navyše niektoré zo zlomkov sa buď stratili¹⁶ alebo boli v minulosti prevezené do Maďarska a Rumunska.

Keďže výskum adiaستمatických zlomkov je prakticky ukončený, môžeme konštatovať, že v archívno-knižničných inštitúciách Slovenska sa v súčasnosti nachádza 15 pergamenových fragmentov, pričom ďalšie dva sú zachované len v reprodukovanej podobe. Osem zlomkov je uložených v bratislavských archívoch,¹⁷ sedem sa nachádza v archívoch mimo Bratislavu.¹⁸ Väčšia časť týchto pamiatok už bola predstavená v odborných článkoch, publikova-

ných v osemdesiatych či deväťdesiatych rokoch minulého storočia (J. Sopko – EC Lad 1/2+1/3, SNA 40, SNA 92, J 555/1;¹⁹ R. Rybarič – EC Lad 1/2, Kremnica a Košice;²⁰ Z. Czaganyová – EC Lad 1/2, EC Lad 1/3;²¹ L. Vajdička – J 555/1;²² K. Hudec – Kremnica;²³ F. Matúš – Bardejov).²⁴ V rámci vedeckého výskumu v poslednej desiatke rokov Eva Veselovská odhalila existenciu 4 nových, doposiaľ nepreštudovaných fragmentov (dva fragmenty z misálov, uložené v Ústrednej knižnici SAV,²⁵ a dva fragmenty z breviárov, uložené v Hudobnom múzeu SNM²⁶), ako aj ďalšieho zlomku, ktorý našla na obale knihy v Modre (sign. 3118).²⁷ Okrem toho potvrdzujeme existenciu ďalších 4 doposiaľ neznámych zlomkov: tri z nich – dva malé útržky z rovnakého breviára (sign. B / 17a,c) a prúžok z graduála (sign. B / 16) boli len nedávno nájdené v Slovenskej národnej knižnici v Martine,²⁸ a jeden objavila autorka tohto príspevku v knižnici Evanjelickej cirkvi a. v. v Levoči. Ide o fólio z misála, ktoré dodnes tvorí obal neskoršej knihy (sign. 926-928). Ako sme už vyššie naznačili, ďalšie dva fragmenty sa pôvodne nachádzali v Kremnici (graduál bez sign.) a v Košiciach (breviár bez sign.), žiaľ, dnes nevieme, kde sa tieto zlomky nachádzajú. Ich existenciu dokazujú len fotoreprodukcie z odborných článkov.²⁹

Ako sme už naznačili, všetkých 15 zachovaných pergamenových zlomkov obsahuje adiaستمatickú notáciu nemeckého typu, a to bez nejakých výraz-

¹³ Eva Veselovská v rámci svojej dizertačnej práce stabilizovala 6 notálnych systémov, ktoré sa na našom území zachovali: najstarším systémom je bezlinajková notácia, najrozšírenejším je notácia metsko-gotická. Druhou najrozšírenejšou sústavou je notácia kvadratická. Veľmi nízke zastúpenie majú zvyšné tri systémy: ostrihomský, český a goticko-chorálny. Porov. VESELOVSKÁ, E.: *Stredoveké liturgické kódexy s notáciou ...*, s. 116-117.

¹⁴ Bratislavský misál a martinský žaltár obsahujú kvadratickú notáciu, Bratislavský antifonár V. pochádza z českého prostredia a je zapísaný českou notáciou.

¹⁵ VESELOVSKÁ, E.: *Stredoveké liturgické kódexy s notáciou ...*, s. 47-48.

¹⁶ František Matúš v svojej dizertačnej práci spomína až 4 adiaستمatické fragmenty, uložené v Štátnom okresnom archíve v Levoči. Žiaľ, z uvedených zlomkov sme v spomínanej inštitúcii nenašli ani jeden. Na škodu je tiež skutočnosť, že v dizertačnej práci ich autor neuvádza fotodokumentačne. Porov. MATÚŠ, F.: *Hudobná kultúra v historickom vývoje východoslovenských miest*. Dizertačná práca. Prešov 1985, s. 101-107.

¹⁷ V skutočnosti ide o 11 fólií, nakoľko fragment EC Lad 1/2 pozostáva z dvoch samostatných zlomkov a fragmenty SAV 1 + MUS I 351 sú vlastne bifóliá.

¹⁸ Fragmenty druhej skupiny boli nájdené v archívno-knižničných inštitúciách v Martine, Kremnici, Modre, Bardejove, Levoči a v Košiciach.

¹⁹ SOPKO, J.: *Kódexy a neúplne zachované rukopisy v slovenských knižniciach III*. Martin, Matica slovenská 1980, s. 42-43, č. 434.

²⁰ RYBARIČ, R.: *Vývoj európskeho notopisu*. Bratislava, Opus 1982, s. 17-64. RYBARIČ, R.: *Slovenská neuma*. In: *Hudobnovedné štúdie I.*, Bratislava 1955, s. 151-170.

²¹ CZAGANYOVÁ, Z.: *Dva neumové fragmenty v archíve mesta Bratislavy*. In: *Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia*, zv. 18. Bratislava 1989, s. 32-45.

²² VAJDIČKA, L.: *Neumový zlomok z 12. storočia v knižnici Matice slovenskej v Martine*. In: *Kniha 77'. Zborník pre problémy a dejiny knižnej kultúry na Slovensku 4*, s. 99-105.

²³ HUDEC, K.: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*. Bratislava, Slovenská akadémia vied a umení 1949, s. 19-20.

²⁴ MATÚŠ, F.: *Hudobná kultúra v historickom vývoje ...*, s. 101-107.

²⁵ VESELOVSKÁ, E.: *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava*. Bratislava, Slowakisches Nationalmuseum – Musikmuseum 2002, s. 60, 61. BEDNÁRIKOVÁ, J.: *Novoobjavené hudobné pamiatky v archíve ÚK SAV v Bratislave. Semiologický pohľad na adiaستمatické fragmenty*. In: *Slovenská hudba*, 2 / 2006, s. 171-183.

²⁶ VESELOVSKÁ, E.: *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation ... II.*, Bratislava 2006, s. 55, 67, 68. VESELOVSKÁ, E.: *Najnovšie objavy stredovekých notovaných fragmentov z Ústrednej knižnice SAV v Bratislave*. In: *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia*. Bratislava, FF UK 2007, s. 26, 51.

²⁷ VESELOVSKÁ, E.: *K novým objavom prameňov gregoriánskeho chorálu..* In: *Slovenská hudba*, 4 / 2001, s. 564-576.

²⁸ Za upozornenie na tieto vzácne pamiatky ďakujeme Dr. Viere Sedlákovej zo Slovenskej národnej knižnice v Martine.

²⁹ HUDEC, K.: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku, ...* s. 26. RYBARIČ, R.: *Slovenská neuma, ...*, s. 176.



nejších zmien. Rozdiely v notácii jednotlivých fragmentov vyplývajú z individuálneho rukopisu, sklonu a ťahov ruky, z čoho pramení rozdielnosť vo veľkosti či tvare písma. Je potrebné ešte uviesť skutočnosť, že fragmenty z Modry, Bardejova a Levoče dodnes tvoria obal neskoršej knihy a s výnimkou prvého sú aj výrazne poškodené a ťažko čitateľné (značne vyblednutý a menej čitateľný je aj zlomok B/16 z Martina).

V nasledujúcich riadkoch predstavíme v skratke všetky reálne zachované zlomky podľa miesta uloženia, pričom ku každému z nich uvedieme druh liturgickej knihy, z ktorej boli vyňaté, signatúru, počet fólií a dátáciu.

Bratislava, Archív hlavného mesta Bratislavy

Breviár, sign. EC Lad 1/2, 2 ff., 12./13. stor.

Dve fóliá pochádzajú z breviára rímskeho rítu. Niektoré časti sú veľmi stmavnuté a poškodené červotočom, navyše obidva zlomky nie sú úplné, čo zabraňuje ich kompletnému prečítaniu. Text prvého zlomku je rozložený v dvoch stĺpcoch, počet riadkov na obidvoch zlomkoch je 43. Druhý zlomok sa zachoval len ako úzky vertikálny prúžok. Perforácia pozdĺž fragmentu naznačuje, že by mohlo ísť o vnútorný okraj pôvodného pergamenu. Zlomky zaznamenávajú texty a spevy Veľkého piatku, Bielej Soboty (f. 1rv) a Kvetnej nedele (f. 2rv).

Graduál, sign. EC Lad 1/3, 1 f., 13. stor.

Pergamenové fólio, pochádzajúce z graduála, bolo uprostred vertikálne rozstrihnuté na dve časti. Text je napísaný jednou rukou, avšak v ľavom hornom rohu verza sa nachádzajú stopy neznámeho spevu, napísaného inou rukou. V dolnej časti ľavého okraja verza sú dve *differentiae* žalmových tónov. Z liturgického hľadiska fragment obsahuje časti z *Commune sanctorum*.

Bratislava, Slovenský národný archív

Graduál, sign. SNA 40, 1 f., 13. stor.

Fragment, horizontálne prestrihnutý na dve časti, tvoril vonkajší obal knihy z 15. storočia, nazvanej *Legenda aurea* od Jakuba de Voragine.³⁰ Po reštaurovaní pergamenových častí môžeme konštatovať, že svojím vzťahom patrí medzi najkrajšie adistematické zlomky, zachované na našom území. Obsahuje viaceré červené iniciály, niektoré z nich

jednoducho, ale vkusne zdobené. Počet riadkov na oboch stranách fólia je 27. Z liturgického hľadiska fragment obsahuje spevy zo sviatku sv. Andreja, zo slávnosti Najsvätejšej Trojice a spevy prvej až tretej nedele po Zoslaní Ducha Svätého.

Misál, sign. SNA 92, 1 f., 12. stor.

Fragment bol nájdený ako ochranný obal na knihe zo 14. storočia pod názvom *Summa vitiorum, Summa virtutum* od Guglielma Peraldiho.³¹ Pochádza z misála, je napísaný jednou rukou a rozlišuje, ako je to bežné v liturgických rukopisoch, väčšie písmená pre text od menších, určených pre spevy. Na rekte obsahuje časť omše zo soboty po druhej pôstnej nedeli a časť tretej pôstnej nedele. Verso obsahuje evanjelium podľa Lukáša, nad textom ktorého sa nachádzajú lekčné znaky.

Bratislava, Ústredná knižnica Slovenskej akadémie vied

Misál, bez sign. (SAV 1), biff., 13. stor.

Bifólio bez signatúry³² tvorí štvoricu nasledujúcich zlomkov, ktoré v rámci súčasného výskumu stredovekých pamiatok na Slovensku našla a prvýkrát zverejnila Eva Veselovská.³³ Fragment pochádza z misála a datuje sa na koniec 12. storočia. Z liturgického hľadiska obsahuje spevy propria XX. nedele po Zoslaní Ducha Svätého. Kompletné spevy sú len dva: introit *Venite adoremus Deum* (f. 1r) a *Alleluia. Dexter a Domini fecit virtutem* (f. 2r). Ostatné spevy sú označené notovanými incipitmi.

Misál, bez sign. (SAV 2), 1 f., 11./12. stor.

Fragment bez oficiálnej signatúry³⁴ takisto pochádza z misála. Je značne poškodený, predovšetkým perforovaný a na mnohých miestach stmavnutý. Text je zapísaný v dvoch stĺpcoch, verso zlomku obsahuje viaceré marginálne, takmer nečitateľné poznámky. Z liturgického hľadiska obsahuje texty a spevy zo soboty po Zoslaní Ducha Svätého, kompletne sa však zachovali len dva: v pravom stĺpci rekta sa nachádza *Alleluia. Laudate Dominum*, na verze je zapísané komúnio *Non vos relinquam orphanos*.

³⁰ *Iacobi de Voragine Legenda aurea abbreviata*. In: *Sermones de tempore et de sanctis* (1ra - 203 ra). Rukopis pochádza z roku 1422 a pozostáva z 240 papierových fólií. Rozmery kódexu sú 315 x 230 mm. Porov. SOPKO, J.: *Stredoveké kódexy slovenskej proveniencie I. Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach*. Martin, Matica slovenská 1981, s. 82, č. 51.

³¹ Rukopis pochádza z druhej polovice 14. storočia, pozostáva zo 108 papierových fólií a jeho rozmery sú 228 x 165 mm. Porov. SOPKO, J.: *Stredoveké kódexy ...*, vol. I, cit., s. 126, č. 93.

³² Z praktických dôvodov sme na tomto mieste označili fragment pracovnou signatúrou SAV 1.

³³ VESELOVSKÁ, E.: *Mittelalterliche liturgische Kodizes ...*, vol. II, s. 67. VESELOVSKÁ, E.: *Najnovšie objavy stredovekých notovaných fragmentov z Ústrednej knižnice SAV v Bratislave*. In: *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia*. Bratislava, FF UK 2007, s. 26. BEDNÁRIKOVÁ, J.: *Novoobjavené hudobné pamiatky v archíve ÚK SAV ...*, s. 171-176.

³⁴ Na rozlíšenie s predchádzajúcim zlomkom aj v tomto prípade uvádzame pracovnú signatúru SAV 2.

*Bratislava, Hudobné múzeum
Slovenského národného múzea*

Breviár, sign. MUS I 351, biff., 13. stor.

Bifólio, vyňaté z breviára pravdepodobne rímskeho rítu,³⁵ je v hornej časti roztrhnuté, v spodnej odstrihnuté. Obsahuje časť nočného matutína z tretej adventnej nedele, konkrétne tri responzóriá prvého nokturna. Zaujímavá a tak trochu netypická skutočnosť sa týka veršov responzórií, ktoré sú obmedzené len na notovaný incipit. Okrem uvedených responzórií zlomok obsahuje aj čiastočne notované incipity dvoch antifón: *Nox precessit* a *Egredietur Dominus*.

Breviár, sign. MUS I 352, 1 f., 13. stor.

Fragment, pochádzajúci z breviára, je v poškodenom stave, stmavnutý najmä v strednej časti pergamentu a poznačený častými perforáciami, spôsobenými roztrhnutou blanou. Obsahuje veľký počet červených majuskúl románskeho charakteru a jednoduchého tvaru. Počet riadkov je 28 v každom stĺpci. Verso fragmentu obsahuje niekoľko spevov zo sviatku sv. Mateja, z ktorých väčšina je zaznamenaná notovaným incipitom. Len dva spevy sú úplné: responzórium *Qui sunt hi qui ut nubes* s veršom *Dorsa eorum plena* a antifóna na ranný chválospev *Ecce ego Iohannes vidi*. Na rekte nachádzame len texty rôznych krátkych čítaní (*capitula*) a modlitieb.

*Martin, Archív umenia a literatúry
Slovenskej národnej knižnice*

Antifonár, sign. J 555/1, 1 f., 12. stor.

Fragment z antifonára patrí medzi najkrajšie adistematické pamiatky, osobitne z dôvodu farebne iluminovanej iniciály, ktorá je jedinou ornamentálnou iniciálou zachovanou na bezlinajkových zlomkoch na Slovensku. Zlomok tvoril väzbu inkunábuly o rozmeroch cca 160 x 90 mm.³⁶ Text je napísaný na celej ploche fólia. Na okrajoch sa zachovali *differentiae* žalmových kadencií s rímskymi číslami, označujúcimi jednotlivé módy systému *octoechos*. Okrem toho sa na hornom okraji rekta nachádzajú poznámky, napísané inou, neskoršou rukou z 15. storočia.³⁷ Počet riadkov na oboch stranách fólia je 18. Po obsahovej stránke zlomok uchováva antifóny druhej a tretej nedele *post Pasquam*.

³⁵ Rímsky rítus môžeme predpokladať na základe antifóny *Nox precessit*, ktorá sa nachádza v rukopise z Bambergu (HESBERT, R. – J.: *Corpus Antiphonale Officii*, vol. I, manuscripti „*cursus romanus*“. Roma, Herder 1963, č. 6) a otvára druhé nokturno, zatiaľ čo v rukopisoch monastického rítu úplne chýba.

³⁶ Presné označenie inkunábuly je *Jos. Quercenatus: Liber de Priscorum Philosophorum verae medicinae materia, Lipsiae, M. Lautzemb. 1613*. Porov. SOPKO, J.: *Kódexy a neúplne zachované rukopisy ...*, vol. III, cit., s. 145, č. 589.

³⁷ J. Sopko označuje písmo týchto poznámok ako *gothica bastarda currens*. Porov. Tamtiež, s. 146.

Graduál, sign. B I/16, 1 f., 12. stor.

Fragment, pochádzajúci z graduála, patrí k no-voobjaveným pamiatkam gregoriánskeho chorálu.³⁸ Hoci sú jeho rozmery malé, v skutočnosti ide o zlomok pôvodného bifólia, ako to dokumentuje verso, na ktorom sú viditeľné znaky dvojitého rámovania a dve nečitateľné rubriky. Fragment je v dosť poškodenom stave, na mnohých miestach stmavnutý, perforovaný, text je naopak značne vyblednutý. Zachovali sa tiež stopy naznačeného riadkovania pre text. Na oboch stranách zlomku pozorujeme päť zapísaných riadkov, z ktorých dva posledné sú nečitateľné, najmä na rekte. Jediná iniciála *I* červenej farby má jednoduchý tvar. Opäť na rekte sa nachádza časť komúnia *Qui michi ministrat* zo sviatku sv. Vavrinca a dva incipity. Verso obsahuje časť ofertória zo sviatku sv. Euzébia *Desiderium animae eius* s notovanými incipitmi troch príslušných veršov.

Breviár, sign. B I/17 a, c³⁹, 2 ff., 12. stor.

Dva pergamenové útržky, pochádzajúce z breviára, boli takisto objavené len nedávno⁴⁰ a patria tak k najnovším objavom posledných výskumov. Z obsahového hľadiska za prvý považujeme fragment 17c: je vnútornou časťou pôvodného bifólia, v dôsledku čoho prevažuje nezapísaná plocha pergamentu. Na zapísanej časti sa nachádza len responzórium *Per memetipsum iuravi* z piatej nedele *post Epiphaniam*. Druhý fragment (17a) je perforovaný a sčasti stmavnutý. Obsah textu tvoria dve responzóriá: *Egresso Noe* a *Benedicens ergo Deus*, za ktorými nasleduje antifóna *Secundum magnam misericordiam* zo šiestej nedele *post Epiphaniam*. Keďže všetky notované spevy absentujú v diele *Corpus Antiphonale Officii*, ale sú zaznamenané v CAO-ECE,⁴¹ pôvod zlomkov môžeme považovať za domáci, resp. lokálny.

*Kremnica, Štátny archív
Banská Bystrica – Kremnica*

Breviár, bez sign., biff., 13. stor.

V Štátnom archíve Banská Bystrica – Kremnica sa nachádza bifólio bez signatúry, ktoré pochádza z breviára. Je vo veľmi dobrom stave. Z liturgického hľadiska obsahuje spevy 3. a 4. férie, ako aj soboty *post Epiphaniam*. Spevy na bifóliu sú veľmi po-

³⁸ BEDNÁRIKOVÁ, J.: *Frammenti gregoriani in Slovacchia*. Lublin, Norbertinum 2009, s. 107-109.

³⁹ Pod signatúrou B I / 17 a,b,c, sú v martinskom archíve v skutočnosti uložené tri fragmenty menších rozmerov. Dva z nich (17a + 17c) obsahujú niekoľko gregoriánskych spevov, zatiaľ čo tretí (17b) zachováva časť čítania.

⁴⁰ BEDNÁRIKOVÁ, J.: *Frammenti gregoriani in Slovacchia*, s. 102-106.

⁴¹ DOBSZAY, L.: *Corpus Antiphonale Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. I/A Salzburg (Pars Temporalis)*. Budapest 1990, s. 114, č. 16550-16560.



četné, predovšetkým antifóny (35); rezponzórii je, naopak, len päť, z ktorých jedno – *Ne perdidderis me, Domine* je bez neumového zápisu. Okrem toho sa na zlomku vyskytujú ďalšie miesta bez notácie, napr. v antifóne *Per viscera misericordiae* (f. 2v) a v rezponzóriách *Confitebor tibi Domine a Misericordia tua Domine* (obidve na f. 2r). Deficit neum by sa mohol vysvetliť aj pochybnosťami skriptora. Text je napísaný na celej ploche s 22 riadkami na každom fóliu.

Bardejov, Štátny okresný archív

Breviár, sign. 1658, 1 f., 13. stor.

O pergamenovom zlomku sa ako prvý zmienil František Matúš v rámci svojej dizertačnej práce *Hudobná kultúra v historickom vývoje východoslovenských miest v stredoveku*.⁴² Až dodnes tvorí obal úradnej knihy, uloženéj v tom istom archíve pod signatúrou 988, ku ktorej je prilepený štítom. Pergamen je výrazne poškodený, vyblednutý a z tohto dôvodu ťažko čitateľný. Na vnútornej strane je zas poznačený viacerými tmavými škvrnami, ktoré takisto znemožňujú jeho kompletnú identifikáciu. Spodný okraj ľavej časti verza obsahuje poznámky, napísané neskoršou rukou (tie sa nachádzajú aj medzi niekoľkými riadkami f. 1va). Vnútorňa časť zlomku (verso) obsahuje časť prvého nokturna zo spoločnej časti *Commune Martyrum*, na vonkajšej strane (recto) sa nám podaril identifikovať len jediný spev – rezponzórium *Hic est vere martir* zo spoločnej časti na sviatok jedného mučeníka.

Modra, Štátny okresný archív Pezinok – Modra

Breviár, sign. 3118, biff., 13. stor.

Fragment, pochádzajúci z breviára, bol použitý ako obal na Register z roku 1666, patriaci Abrahámovi Labrovitzovi a Hannsovi Eypeltauerovi (*Register beeder Stadtcammerer Abraham Labrovitz, Hanns Eypeltauer*). Zlomok našla a prvýkrát uverejnila Eva Veselovská.⁴³ Text je napísaný na celú stranu, počet riadkov je 26. Prázdne miesta medzi slabikami textu pod spevom sú vyplnené jednoduchou červenou ornamentáciou. Bifólio je dodnes súčasťou Registra, ku ktorému je prilepený a z väčšej časti ho vyplňa patristické čítanie. Jediným spevom je rezponzórium *Continet in gremio* s veršom *Domus pudici* zo sviatku Narodenia Pána.

Levoča, Knižnica evanjelickej cirkvi a. v.

Misál, sign. 926 – 928, 1 f., 13. stor.

Fragment, pochádzajúci z misála, tvorí dodnes obal neskoršej knihy, označenej signatúrou 926-928 a patrí k novoobjaveným zlomkom s adia-

tickou notáciou.⁴⁴ Náhodne sme ho objavili pri výskume v evanjelickej knižnici v Levoči.⁴⁵ Žiaľ, je vo veľmi zlom stave. V strednej časti pergamenu je prilepený štítok so starou signatúrou inkunábuly (B.c 121), zatiaľ čo v jej spodnej časti sa nachádza rukou napísaná signatúra iného archivára (S 74). Štúdium vnútornej časti fragmentu (recto) je veľmi náročné, pretože fólio je pevne prilepené na chrbát knihy. Na druhej strane vonkajšia časť (verso) je oveľa viac poškodená, poznačená zhnednutím a vyblednutím materiálu. Text je napísaný v dvoch stĺpcoch: vnútorná časť obsahuje spev na prijímanie *Redime me Deus*, modlitbu, starozákonné čítanie z knihy Leviticus a začiatok graduála *Exaltabo te Domine*. Tento spev pokračuje na verze a za ním nasleduje časť evanjelia podľa Jána.

Prehľadná tabuľka reálne zachovaných adiaematických fragmentov na Slovensku

Archív	Druh fragmentu				Počet fragmentov
	Antifónare	Breviáre	Graduále	Misále	
Bratislava – AMB	0	1	1	0	2
Bratislava – SNA	0	0	1	1	2
Bratislava – SAV	0	0	0	2	2
Bratislava – SNM	0	2	0	0	2
Pezinok – Modra	0	1	0	0	1
Kremnica	0	1	0	0	1
Martin	1	1	1	0	3
Levoča	0	0	0	1	1
Bardejov	0	1	0	0	1
Spolu	1	8	4	4	15

Na záver môžeme konštatovať, že počet adiaematických fragmentov, zachovaných v slovenských archívnych inštitúciách, je nízky. Príčiny sú rôznorodé, počínajúc od všeobecných nepriaznivých podmienok až po skutočnosť, že slovenský národ bol po mnohé storočia súčasťou inej politicko-geografickej štruktúry, v kontexte ktorej sa nemohol slobodne a autonómne rozvíjať ani po stránke kultúrnej. Napriek tomu sú zachované zlomky s bezlinajkovou notáciou významným svedectvom historickej prítomnosti a prepojenosti s európskym spoločenským a duchovným dianím.

⁴⁴ BEDNÁRIKOVÁ, J.: *Frammenti gregoriani in Slovacchia*, s. 140-145.

⁴⁵ Za obetavú a nezištnú pomoc pri skúmaní fragmentov v tejto inštitúcii patrí naše úprimné poďakovanie pani Astrid Kostelníkovej.

⁴² MATÚŠ, F.: *Hudobná kultúra ...*, cit., s. 31.

⁴³ VESELOVSKÁ, E.: *Stredoveké liturgické kódexy ...*, cit., s. 75.

Organ v Bazilike minor sv. Egídia v Bardejove jubiluje

Opus 1498 Rieger Ottó, Budapest

SILVIA FECSKOVÁ

„Píšťalový organ nech je v latinskej Cirkvi vo veľkej úcte ako tradičný hudobný nástroj, ktorého zvuk vie dodať cirkevným obradom obdivuhodný lesk a mohutne povznášať myseľ k Bohu a k nebeským veciam.“

*Sacrosanctum concilium – Konštitúcia o posvätnnej liturgii,
Čl. 120 – Organ a hudobné nástroje*

Impozantný neogotický prospekt organa púta oči veriacich ako aj domácich i návštevníkov zo zahraničia na západnej empore Baziliky minor sv. Egídia v Bardejove. Ako liturgický nástroj plní dôležitú funkciu – ako to výstižne vyjadrila v úvode citovaná konštitúcia Druhého vatikánskeho koncilu. Po finančne náročnej oprave chrámu sa Bardejovčania s neutíchajúcim entuziazmom pustili do stavby nového nástroja pre svoj chrám. Ich odvalu si ešte viacej uvedomíme, keď sa zastavíme pri niektorých historických súvislostiach.



Detail organa v Bazilike minor sv. Egídia v Bardejove.; foto: autorka štúdie

Na štítku na hracom stole organa je uvedené meno Rieger Ottó. Ide o tretiu generáciu slávnej organárskej dynastie v sliezskom Krnove, kde začneme naše historické putovanie.

Strojník a organár Franz Rieger (* 13. 12. 1812 Sosnová pri Krnove - + 29. 1. 1885 Krnov) sa usadil v Krnove v roku 1844. Fenomén organárstva je v Krnove a jeho okolí prítomný niekoľko storočí. V roku 1839 zomrel jeden z troch synov staviteľa organov Josefa Staudingera – Fabian Staudinger (1762-1839). Franz Rieger prišiel do Sliezska po vyučení sa u Josepha Seyberta vo Viedni. Pomyselne tak prevzal štafetu stavby organov v Krnove. V decembri 1844 bol Franz Rieger prijatý aj za mešťana a to už bol ženatý s Rosáliou Schmidtovou a býval v zakúpenom dome č. 240 (na Drevenom trhu). Usilovnou prácou a kvalitou si rýchlo získal potrebný ohlas nielen v okolí Krnova. V roku 1873 so synmi Ottom Riegerom st. (1847-1903) a Gustávom Riegerom vytvára firmu „Bratří Riegrové“ – „Gebrüder Rieger.“ V rokoch 1844-1873 – teda až do založenia samostatnej firmy postavil 32 nástrojov.

V roku 1873 sa Riegroví rozhodli svoje nástroje opusovať - číslovať. Nástroj s označením Opus č. 1 zaslali na svetovú výstavu do Viedne. O päť rokov neskôr sa predstavili na svetovej výstave v Paríži. Rok 1878 znamenal významný prienik v medzinárodnom význame a firme zabezpečil množstvo objednávok i nový rozvoj. Kvalita nástrojov – každý organ je unikátnym a jedinečným hudobným nástrojom – priniesla uznanie od cisára Františka Jozefa I., ktorý v roku 1880 udelil Ottovi Riegrovi významné Rytierské kríž a firme zapožičal označenie „c. k. dvorný dodávateľ“. Pápež Lev XIII. menoval Otta Riegera rytierom Rádu sv. hrobu.

Dr. Karl Boženek člení vývoj krnovského organárstva na tri etapy:

- I. obdobie 1873 – 1903
- II. obdobie 1904 – 1920
- III. obdobie 1920 – 1945



I. obdobie: 1873-1904

Ohraničuje ho obdobie vzniku firmy až po úmrtie Otta Riegera. Brat Gustáv sa po jeho smrti utiahol do súkromia. V tomto období bolo postavených 1073 organov. Do Uhorska (nie sú špecifikované miesta na našom území) bolo postavených 386 nástrojov, v Sliezske 147 a na Morave 103. V roku 1880 Otto a Gustáv Riegeroví zaviedli a dali si patentovať systém tzv. kombinovaných registrov. V roku 1901 začali používať pneumatické kuželové vzdušnice s klinovými mieškami na tónových kancelách a relé vzdušníc.

Firmu bratov Riegerových navštívil aj cisár František Jozef I. Stalo sa tak 20. októbra 1880 počas návštevy mesta Krnov. Prijatie vo vile Otta Riegera bolo spojené s informáciami o stavbe organov. Cisár si výslovne žiadal vidieť stavbu organov priamo v prevádzke i vo veľkej dielni, kde prebiehala montáž celého organa podľa presných výkresov. Cisár na túto návštevu nezabudol. Už sme spomenuli, že Rieger obdržal vyznamenanie Rytiersky kríž. Továrne dostala titul „Cisársky a kráľovský dvorný dodávateľ.“ Táto výsada bola zdôraznená právom a možnosťou užívať znak s rakúskou orlicou a panovníckou korunou a heslom „VIRIBUS UNITIS“. Tento znak je aj na firemnom štíte na hracom stole veľkého organu na chóre našej baziliky so zvýraznením, že firma pôsobí aj v rakúskej a aj uhorskej časti monarchie dvoma štítmami.



Znak VIRIBUS UNITIS; foto autorka štúdie

II. obdobie 1904-1920

Firmu prevzal syn Otta Riegera – Otto Rieger mladší. To obdobie ovplyvnila 1. svetová vojna. Preto štatistiku ešte rozčleňujú aj na obdobia rokov 1904 až 1913 a po 1. svetovej vojne. V období 1904 – 1913 firma v dvoch fabrikách – kvôli nárastu objednávok z Uhorska mala otvorenú filiálku aj v Budapešti – postavila 906 nástrojov! Medzi odberateľov pribudli zákazky z Mexika a Argentíny. Detailnejší pohľad ukazuje, že z nich bolo 627 jednomanuálových, 266 dvojmanuálových, 10 trojmanuálových, 2 štvormanuálové a 1 päťmanuálový. Pre Uhorsko postavili 526 nástrojov práve vo filiálke v Bu-

dapešti. Toto stavebné vypätie dokumentuje aj štatistický údaj, podľa ktorého len v roku 1912 postavili rekordný počet – 120 organov (prevažne jednomanuálových) vo vynikajúcej kvalite. Do tohto obdobia spadá aj stavba päťmanuálového nástroja pre Koncertný dom vo Viedni.

V dňoch 25.-29. mája 1909 na počesť stého výročia úmrtia skladateľa Josepha Haydna sa uskutočnil vo Viedni III. kongres Medzinárodnej hudobnej spoločnosti. Predseda pracovného výboru abbé Franz Xaver Mathyas zo Strassburgu si za spolupracovníkov do sekcie stavby organov vybral viedenského organára Josefa Ullmanna, Jindřicha Schiffnera z Prahy a Otta Riegera mladšieho z Krnova. Hlavným referentom kongresu bol evanjelický pastor, svetoznámy organový virtuóz a lekár tridsaťštyriročný Albert Schweitzer. Výsledkom práce tejto komisie bol medzinárodný regulatív pre stavbu organov. Zároveň Otto Rieger bol ozdobený viacerými poctami za organársku činnosť, ktorá vzbudzovala uznanie nielen čo do počtu postavených nových organov, ale aj ich kvality. Cisár František Jozef I. mu udelil titul „dvorného organára a dvorného dodávateľa“. Pápež Pius X. mu udelil Rytiersky kríž sv. Juraja a titul Avvocato di San Pietro. Pápež, ktorý 22.11.1903 vydal motu proprio *Tra le sollicitudine – Sulla musica sacra*, v ktorom podnietil návrat k prameňom sakrálnej hudby – osobitne gregoriánskeho chorálu – a usmernil prebiehajúce ecclésiastické hnutie.

Ešte v období medzi rokmi 1911 až 1914 bol vo firme zavedený a zdokonalený systém voľných kombinácií – obdoba amerického systému Setzer.

Otto Rieger dbal na precíznosť výroby a opracovania labiálnych píšťal – a to tak drevených ako aj kovových. Prospektové píšťaly zásadne vyrábala z cínovo-olovenej zliatiny. Firma si vyrábala na dokonalom zariadení potrebné cínovo-olovené plechy s rôznymi pomermi cínu a olova. Vnútorne píšťaly od štyroch stôp (4') boli vyrábané z cínovo-olovenej zliatiny s podielom 50% cínu. Píšťaly šesťnásťstopové (16') a osemstopové (8') boli vyrábané zinkové.

V pedáli zväčšili počet zinkových píšťal o jednu oktávu. Počet drevených píšťal závisel od zvukovej polohy a funkcie registrov (48, 36, 24). Doplnok pri manuálových registroch bol z 50 % alebo 40 % cínovo-olovenej zliatiny. V pedáli boli všetky píšťaly drevené.

V tomto období firma používala a dala si patentovať typ plavákového mechu s regulačnou záklou. Pribudlo k nemu zariadenie na čerpanie vzduchu poháňané elektromotorom.

Do roku 1914 väčšina nástrojov firmy Otto Rieger bola stavaná bez žalúzievej skrine pre II. manuál. Vo väčších nástrojoch – bardejovský k nim patrí

- má vstavanú žalúzióvu skriňu so silnými stenami a dokonalým expresívnym účinkom (žalúzióvy stroj je píšťalový stroj uzavretý v žalúzióvej skrini; otváraním žalúzióových krídel dochádza k plynulému zosilňovaniu zvuku).

Organové skrine sa používali slohové skrine so znejúcimi prospektovými píšťalami. V prípade bardejovského organa je uplatnený neogotický sloh. Riešenie organovej skrine unikátne rešpektuje situovanie dvoch vitrážou riešených okien pod nosnou časťou organa a mohutnej rozety, ktorá zabezpečuje prienik slnečných lúčov zo západnej strany a svojou farebnou škálou lúčov v konkrétny časový úsek dňa dopadajú na hlavný oltár. Stredom prostredného stĺpu prospektu možno viesť os súmernosti. Prospekt bardejovského organa v hornej časti ozdobia štyri sochy trúbiacich anjelov a socha kráľa Dávida. V organovej skrini nad hracím stolom je umiestnený II. manuál. Na ľavo od hráča za organovým stolom je umiestnený súbor píšťal pedálu. Na pravo zase nad strojovňou a plavákovým mechom súbor píšťal I. manuálu.

Otto Rieger spolupracoval aj s dodávateľmi. Funkčné súčasti jazykových píšťal alebo celé súbory pre neho vyrábali zahraničné firmy Schüttmayer, Giesseck a Laukhuff. Zdrojom zvuku jazyčkových píšťal je kovový jazýček, ktorého kmity sú zosilňované ozvučnicou rôzneho tvaru a materiálu.

Pre druhé obdobie Riegrových organov je charakteristické hlasové obsadenie registrov jednotlivých manuálov (manuál je ručná klaviatúra, v rámci jedného nástroja vždy rovnakého rozsahu - spravidla od klávesy C, číslujú sa rímskymi číslicami zdola nahor). Opúšťa princíp samostatných strojov - Werkprinzip a prijíma názov manuál. Zvukovým cieľom je napodobovanie zvuku a dynamických možností orchestra. Do dispozícií organa sa dostávajú hlasy Gamba, Fugara, Violon. Z jazykových registrov Trompety, Pozouny, Hoboje, Klarinety, Fagoty, Anglické rohy, Vox humany. Ich funkciou je zosilnenie celkového zvuku nástroja.

Základom I. manuálu sa stal silný principálový zbor s nízkou mixturou - najviac päťradovou, použiteľnou pre tutti - potom súbor hlasov 8' - flauta, Kryt, Gamba 8', principálový Kornet 3-5x a silná Trompeta 8'. Druhý manuál tvorili dominujúce 8' flauty, úsporné principálové sláčikové 8' a 4', 4-radová mixtura 2 2/3' a Klarinet 8'. Tretí manuál vytvárali registre - hlasy sláčikového charakteru, často iba s jedným Principálom husľovým 8' a končí Flautou priečnou 2' alebo Pikolou 2'.

III. obdobie 1920-1945

Po smrti Otto Riegera mladšieho prebral vedenie firmy Ing. Josef Glatter-Götz (12. 5. 1920). V roku

1924 po jej odkúpení stal sa jej vlastníkom. V tomto období firma Rieger postavila približne 1000 organov. 470 z nich malo objednávateľov v Československu. V rokoch 1873 až 2007 firma postavila 3730 nástrojov a v rokoch 1873 až 1945 bolo postavených 2979 organov. Za obdobie rokov 1945-2007 bolo postavených 751 organov. V časove najdlhšej etape bolo postavených najmenej nástrojov. V období socializmu sa organy v kostoloch stavať nesmeli. Ojedinele sa niektoré staršie riegrovské organy opravovali. Objednávky pre koncertné siene, socialistickej obradnej siene neboli také početné, ako boli objednávky v predchádzajúcich obdobiach. Vláda komunistov postavila organ do ideologicky nežiaducej polohy. Firma sa sústredila na stavbu organov na export pre krajiny ako Amerika, Čína, Japonsko, Južná Afrika, Južná Kórea.

Na tomto historickom základe môžeme hlbšie pochopiť stavbu nového veľkého organa na západnej chórovej empore v Bazilike minor sv. Egídia pred sto rokmi. Počas opravy chrámu v rokoch 1879-1898 došlo aj k zmene situovania točitého schodišťa na západný chór (predtým sa nachádzal za malou bránou zo severnej strany chrámu). Posviacku obnoveného chrámu uskutočnil 4. 6. 1899 vtedajší košický biskup Jeho Exelencia Židmund Bubits. Dodajme, že bol veľkým znalcom a podporovateľom umenia a historických pamiatok. Zvlášť cirkevných. Sám sa venoval aj maľovaniu a zbierku svojich obrazov získaných zberateľskou činnosťou venoval mestu Košice. Zaslúžil sa aj o rekonštrukciu Katedrály sv. Alžbety v Košiciach. Nadšený kvalitou liturgickej hudby v bardejovskom chráme, v roku 1899 povolal na miesto regenschoriho v Katedrále sv. Alžbety bardejovského regenschoriho, skladateľa, organistu a dirigenta Oldřicha Hemerku, ktorý potom pôsobil a žil v Košiciach až do svojej smrti v roku 1946.

Chrám sv. Egídia sa zaskvel v novej kráse v interiéri i exteriéri. Dovtedajší dvojmanuálový organ aj z dôvodu značného opotrebovania si vyžiadal úvahu o stavbe organa nového, ktorý by naplnil požiadavky plynúce z liturgických požiadaviek a osobitne po vydaní už spomínaného mota propria pápeža Pia X., ktorý žiadal od kléru venovať pozornosť liturgickej hudbe a teda aj jej inštrumentálnej zložke. Záležitosťou stavby organa bola oslovená filiálka organovej firmy Otto Rieger mladší sídliaca v Budapešti. Po obhliadke chrámového priestoru a po oboznámení sa s požiadavkami objednávateľa, predbežné finančné náklady na stavbu nového veľkého organa firma vypočítali na 25 000,- vtedajších korún. Po zhromaždení potrebných finančných prostriedkov sa definitívna ponuka z 28. 5. 1908 mohla realizovať v dielňach budapešťan-



Pohľad do veľkej haly, kde finišujú práce na organe pre sv. Egúdia do Bardejova; fotoarchív autorky článku

skej filiálky. Stavebná dielňa budapeštianskej filiálky mala impozantné rozmery potrebné na náročné práce kompletizácie nástroja podľa podrobnej dokumentácie. Po ukončení týchto prác a odsúhlasení finálnej vizuálnej a tónovej podoby organa, nasledovali náročné práce jeho rozobratia, dopravy do bardejovského chrámu a opätovné zloženie už na mieste definitívneho situovania. Tieto práce boli úspešne zavŕšené v závere augusta 1909. Na Štrnástu nedeľu po Duchu Svätom (Dominica decima quarta post Pentecosten) 5. 9. 1909 bol nový nástroj slávnostne skolaudovaný a od tohto momentu dodáva bohoslužbám obdivuhodný lesk a mohutne povznáša myseľ k Bohu a k nebeským veciam.

Slávnostná kolaudácia sa uskutočnila za prítomnosti miestneho farára a prepošta Antona (Antala) Korányiho, kanonika Antona Klienovského, dp. kaplánov Františka Inczingera a Augustína Richtarčíka, predstaveného kláštora františkánov Stanislava Pariszu, mešťanostu Ľudovíta Rhódyho, mestského radcu Ladislava Németa, vedúceho technického úradu Ľudovíta Kornádyho, člena mestského zastupiteľstva Ernesta Exnera. Firmu Ottó Rieger mladší – „Cisárskeho výrobcu a dodávateľa organov“ – filiálku v Budapešti zastupoval Ján Garay, vedúci továrne. Kolaudačné konanie si všímalo prevedenie organovej skrine v neogotickom štýle, ktorá bola

v jednotlivostiach, ako stolárske, rezbárske a natierračské práce so zlátením boli prevedené vo výbornej kvalite. V znení nástroja si všímali znenie jednotlivých hlasov, ich kombinácie. Bohatá farebnosť hlasov a nádherný mohutný zvuk nástroja v plene a tutti viedli k chvále kolaudačnej komisie a poďakovaniu stavitelovi nástroja. Všetci s nevšedným nadšením prijali dielo organárskej firmy, ktorej nástroje už v tom čase zneli v mnohých krajinách sveta.

Organ s označením Opus 1498 Rieger Ottó Budapest, má túto dispozíciu v poradí registrov na vzdušniciach:

I. manuál – tónový rozsah C - g³ - 56 tónov - 1252 píšťal - I/14

1. Principál 16´
2. Bourdon 16´
3. Principál 8´
4. Fugara 8´
5. Vajtfuvola 8´
6. Salicional 8´
7. Flúte 8´ - v roku 1969 nahradená registrom Kvinta 2 2/3´
8. Trombita 8´
9. Zergekürt 4´
10. Octava 4´
11. Csöfuvola 4´
12. Octava 2´
13. Cornett 3 - 5 sz.
14. Mixtura 6 sz.

II. manuál – tónový rozsah C - g³ - 56 tónov - 772 píšťal - II/11

15. Hegedüprincipál 8´
16. Gyöndédfödött 16´
17. Gamba 8´
18. Flúte 8´ v roku 1969 nahradená registrom Super octava 2´
19. Aeoline 8´
20. Voix célista 8´
21. Csöfuvola 8´
22. Oboe 8´
23. Octava 4´
24. Flütetraverse 4´
25. Harmonia aethera 4 fach

Pedál – tónový rozsah C - d¹ - 33 tónov - 189 píšťal - P/7

26. Contrabass 16´
27. Violon 16´
28. Bouordon 8´ - v roku 1969 nahradená registrom Chorál bass 4´
29. Subbass 16´
30. Harsona 16´
31. Octáv bass 8´
32. Cello 8´

Pomocné registre:

1. Manuál - kopula



Pohľad na hrací stôl – foto: autorka štúdie

2. Super – oktávkopula II. – I.
3. Sub – Oktávkopula II. z I.
4. Pedálcopula I.
5. Pedálcopula II.

Tlačítka:

1. Combinatio I.
2. Combinatio II.
3. Kivaltó (=vypínač)
4. Piano
5. Mezzoforte
6. Forte
7. Tutti
8. Tremolo (zabudované v roku 1961)
9. Kikap (=vypínač jazykových registrov)
10. Nyelvsip bekap. (=zapínač jazykových registrov)

Redöny szerkezet (=žalúzia)

Crescendo – Decrescendo

Materiálové zloženie 2213 píšťal je: 1663 cínových (cínovooolovených), 174 zo zinku, 237 drevených a 139 jazyčkových. Celé dielo v konečnej sume stálo 25 239,50 vtedajších korún. Dopravné činilo 410,- vtedajších korún. Hrací stôl je predsunutý a umiestnený v strede šírky nástroja.

Elektrifikácia organa bola prevedená v roku 1911 zásluhou Aladára Zálánfyho, organistu, profesora organovej hry v Budapešti, autora organovej školy uznávanej vo svete a bardejovského rodáka.

Vdispozíciiorganasmezachytilizmeny,ktorév roku 1969 uskutočnil organár Ladislav Gábor z Košíc.

Sté výročie od postavenia nového veľkého organa v Bazilike sv. Egídia v Bardejove je príležitosťou zložiť obdivný hold našim predkom, ktorí veľmi citlivo pristupovali k tejto potrebe bohoslužieb v chráme. Dbali aj o to, aby bol post regenschoriho obsadený kvalitným kvalifikovaným a duchovne na výške hudobníkom s citom pre liturgickú hudbu. József Majtényi, Vilém Kašper, František Bubík. Posledné dve desiatky rokov však nástroj nerozoznávajú ruky takejto osobnosti.

Dovršením storočnice sa nástroj posúva do novej kategórie – do kategórie historických organov. Do databázy nahrávok znenia historických organov na Slovensku v roku 2007 ho zaznamenalo Hudobné centrum v Bratislave. Interpretkou bola prof. Emília Dzemjanová. Dúfame, že takto sa otvoria nové momenty v jeho udržiavaní vo funkčnom stave.

Sté výročie postavenia organa v Bazilike minor sv. Egídia je najvýznamnejším kultúrnym a hudobným jubileom roku 2009 spoločenstva rímsko-katolíckej farnosti a mesta Bardejov.

Použitá literatúra - výber:

ČIŽMÁR, Marián. 2006. *Pásli zverené im stádo – Košické biskupi v rokoch 1804 – 2004*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška. ISBN 80-7165-553-8

KOLEKTÍV: *Varhany 1873 – 1973. Sborník*.

OPUS MUSICUM : 5 – 6/70; 5 – 6/71.

ORGELBAUANSTALTEN GEBRÜDER RIEGER, Jägerndorf 1924, 1936, 1973.

PLÁNSKY, B.: *Výsledky práce závodu v obnovené vlasti*, 1973

SLEZSKÝ SBORNÍK, roč. 46/1948; roč. 52/1954; roč. 56/1958.

VEVERKA, O.: *Technika a zvuková stránka ve vývoji krnovského závodu pro stavbu varhan (sborník Varhany Krnov 1873–1973)*

(Príspevok je výťahom zo štúdie: História a prítomnosť veľkého organu v Bazilike sv. Egídia v Bardejove, 2008, rkp.)



Cezročné obdobie
I. týždeň (II. cyklus)
Pondelok

R.: O - be - tu chvá - ly ti, Pa - ne, pri - ne - siem.

Organ

1. Čím sa odvdáčim Pá - no - vi * za všetko, čo mi dal?

Ž 116

2. Vezmem ka - lich spá - sy * a budem vzývať meno Pá - no - vo.

1. Čím sa odvdáčim Pánovi
 2. Vezmem kalich spásy
 3. Pánovi splním svoje sľuby
 4. Obetu chvály ti prinesiem
 5. Splním svoje sľuby Pánovi
 6. v nádvoriach domu Pánovho
- * za všetko, čo mi dal?
 - * a budem vzývať meno Pánovo. - R.
 - * pred všetkým jeho ľudom.
 - * a budem vzývať meno Pánovo. - R.
 - * pred všetkým jeho ľudom
 - * uprostred teba, Jeruzalem. - R.

text: LEKCIONAR IV, SSV 2003, s. 21-22
 nápev: R. Adanko

Alleluja X, č. 3, LSII s. 248
 alebo XIII, č. 2, LSII s. 251

Cezročné obdobie

I. týždeň (II. cyklus)

Utorok

R.: Srd - ce mi ple - sá v mojom Bo - hu.

1 Sam 2

1. Srdce mi plesá v Pá - no - vi, * v mojom Bohu rastie moja si - la.

text: LEKCIONÁR IV, SSV 2003, s. 23-24
nápev: Š. Tuka

1. Srdce mi plesá v Pánovi,
* v mojom Bohu rastie moja sila.
2. Otvorím si ústa proti mojím nepriateľom,
* lebo sa radujem z tvojej pomoci. – R.
3. Luk silákov sa zlomil,
* slabí sa opásali silou.
4. Tí, čo boli sytí, dávajú sa prenajímať za chlieb,
* no tí, čo hladovali, už nepoznajú núdzu.
5. Neplodná rodí mnoho ráz
* a tá, čo ma veľa detí, vädne. – R.

6. Pán dáva smrť i život,
* uvádza do ríše smrti a vyzvedá naspäť.
7. Pán dáva schudobnieť, ale aj zbohatnúť,
* ponízuje aj vyzvyšuje. – R.
8. Dvŕňa z prachu bedára
* a zo smetiska povyšuje chudobného.
9. Usádza ho medzi kniežatá
* a dáva mu trón slávy. – R.



ADORAMUS TE 3/2009

Aleluja (porov. 1 Sol 2, 13)
Prijmite Božie slovo, nie ako

ľudské slovo,

ale - aké naozaj je - ako slo-
vo Božie.

Cezročné obdobie

I. týždeň (II. cyklus)

Streda

R.: Hľa, prichádzam, Pa - ne, chcem pl - niť tvo - ju vô - ľu.

1. Čakal som, čakal na Pá - na * a on sa ku mne sklo - nil.

man.

text: LEKClONAR IV, SSV 2003, s. 25-26
nápev: P. Eben

1. Čakal som, čakal na Pána
 - * a on sa ku mne sklonil.
2. Blažený človek, čo v Pána skladá dôveru
 - * a nevyššia si pyšných ani náchylných klamať. - R.
3. Obety a dary si nepraješ,
4. Nežiadaš žertvu ani obetu zmierenia,
 - * lež uši si mi otvoril.
 - * preto som povedal: „Hľa, prichádzam. - R.
5. Vo zvitku knihy je napísané o mne,
6. A to chcem, Bože môj,
 - * že mám plniť tvoju vôľu.
 - * hlboko v srdci mám tvoj zákon.“ - R.
7. Ohlasujem tvoju spravodlivosť
 - * vo veľkom zhromaždení;
8. svojim perám hovoríš nebránim,
 - * Pane, ty to vieš. - R.

Aleluja VI, č. 8;
LSII s. 241



Cezročné obdobie
I. týždeň (II. cyklus)
Štortok

Vy-kúp nás, Pa-ne, ved' si mi-lo-srd-ný.

1. Teraz si nás zavrhol a za-han-bil, * už netiahneš, Bože, s na-ši-mi voj - mi.

Ž 44

3. Vystavil si nás na potupu susedom * a na posmech i pohanu nášmu okoliu.

5. Prebud' sa, Pane, prečo spíš?

* Vstaň a nezavrhni nás navždy.

2. Zahnal si nás na útek pred našimi nepria-tel'-mi * a sme korisťou tých, čo nás nená-vi-dia. - R

4. Urobil si z nás príslovie pre pohanov

* a národy krúčia hlavou nad nami. - R.

6. Prečo odvraciaš svoju tvár?

* Vari môžeš zabudnúť na našu biedu
 a naše súženie? - R.

Aleluja IX, č. 1,
 LSII s. 245

Cezročné obdobie

I. týždeň (II. cyklus)

Sobota

ADORAMUS TE 3/2009

Pa - ne, z tvo - jej si - ly sa Kráľ ra - du - je.

Ž 21

1. Pane, z tvojej sily sa kráľ ra - du - je a veľmi sa teší z tvojej spá - sy.

3. Vyšiel si mu v ústrety s požehnaním, * na jeho hlavu si vložil korunu
z rýdzeho zlata.

5. Veľká je jeho sláva, lebo mu pomáháš. * ozdobuješ ho velebou a nádherou.

2. Vyplnil si túžbu je - ho srd - ca * a prosbu jeho perí si ne - od - mie - tol. -R -

4. Prosil si od teba život a ty si mu ho daroval, * život dlhý, navždy, navěky. - R.

6. Robíš z neho požehnanie pre všetky veky. * blažiš ho radosťou pred svojou tvárou. - R.

text: LEKCIONÁR IV, SSV 2003, s. 32
nápev: R. Adamko

Aleluja XV, č. 1;
LSII s. 253

Piatok:

R.: *Tvoje milosrdenstvo*
Pane...

LSII s. 14, verše 3-6.

Aleluja IX, č. 8; XI, č. 8,
LSII s. 246

Aleluja XI, č. 8

LSII s. 249

Aleluja XIV, č. 2

LSII s. 252

Cezročné obdobie II. týždeň (II. cyklus) Pondelok

R.: U - káž nám, Pa - ne, ces - tu spá - sy.

1. "Neobviňujem ťa pre tvo - je o - be - ty, * ved' tvoje žertvy stá - le sú pre - do mnou.

Ž 50

text: LEKONÁR IV, SSV 2003, s. 33-34
nápev: S. Šurin

1. „Neobviňujem ťa pre tvoje obety,
2. Viac z tvojho domu býčky neprijmem
4. Ved' ty nenávidíš poriadok
5. Toto páchaš, a ja by som mal mlčať?
6. Kto prináša obeť chvály, ten ma ctí;

* ved' tvoje žertvy stále sú predo mnou.
* ani capov z tvojich čried. - R.

* a moje slovo odmietaš. - R.

* Myslíš si, že ja som ako ty?

* a kto kráča bez úhony, tomu ukážem
Božiu spásu.” - R.

Aleluja IX, č. 4; LSII s. 245
Aleluja XVI, č. 6; LSII s. 254

Cezročné obdobie

II. týždeň (II. cyklus)

Utorok

ADORAMUS TE 3/2009

text: LEKCIONÁR IV, SSV 2003, s. 36
 nápev: S. Šurin

Ž 89

R.: Našiel si, Pa-ne, svoj-ho slu-žob-ní-ka Dá-vi-da.

1. Raz si vo videní prehovoril k svojim svätým a povedal si: † "Bohaterovi som pomoc poskytol *

a vy - voleného z ľu - du som po - vý - šil. - R.

1. Raz si vo videní prehovoril k svojim svätým a povedal si: †

„Bohaterovi som pomoc poskytol * a vyvoleného z ľudu som povýšil. - R.

2. Našiel som svojho služobníka Dávida, * pomazal som ho svojim svätým olejom.

3. Pevne ho bude držať moja ruka * a posilňovať moje rameno. - R.

4. On bude volať ku mne: , Ty si môj Otec, * môj Boh a útočisko mojej spásy. '

5. A ja ho ustanovím za prvorodeného, * za najvyššieho medzi kráľmi zeme.“ - R.

Cezročné obdobie
II. týždeň (II. cyklus)
Streda

R.: Nech je zve-le-be-ný Pán, môj o-chran-ca.

Nech je zvelebený Pán, môj o - chran - ca, † čo učí moje ru - ky zá - pa - siť *

Ž 144

a mo - je prs - ty bo - jo - vať. - R.

1. Nech je zvelebený Pán, môj ochranca, †
 čo učí moje ruky zápasiť

2. On je ku mne milosrdný a dodáva mi odvahy,
 3. on je moja záštitá, na ktorú sa spolieham;

4. Bože, novú pieseň ti zaspievam;
 5. Ty pomáhaš kráľom,

* a moje prsty bojovať. - R.

* on je moje útočisko a môj osloboditeľ;
 * on mi podrobuje môj ľud. - R.

* zahrám ti na desaťstrunovej cítare.
 * ty zachraňuješ svojho sluhu Dávida
 pred mečom záhuby. - R.

Aleluja IX, č. 1;
 LSII s. 245



PAVOL KRŠKA - ŽIVOT A DIELO (2)

ANDREA BALLOVÁ

1.1 Prehľad diel

PRÍBEH Z NOVÉHO ZÁKONA (PRÍBEH Z EVANJELIA) pre barytón, miešaný zbor a komorný orchester je prvou kompozíciou pre ružomerský chrámový zbor. Zhudobňuje príbeh o hriešnici z evanjelia podľa Jána (8, 1- 11). Prvú verziu tohto diela musel skladateľ prepracovať, pretože bola pre zbor i orchester na interpretáciu veľmi náročná. Týmto spôsobom sa skladateľ dopracoval k novým vyjadrovacím prostriedkom a zjednodušil svoju hudobnú reč, čo sa odrazilo v jeho tvorbe väčšou presvedčivosťou hudobnej výpovede.

PASTIERSKE VIANOCE pre sóla miešaný zbor a komorný súbor na ľudové texty skomponoval Krška pôvodne pre ružomerský chrámový zbor. Premiéru mala skladba až v Žiline v naštudovaní mládežníckeho zboru a orchestra pod taktovkou Petra Vrábla.

Skladba začína Úvodom a po častiach ordinária Kyrie, Glória, Krédo, Sanctus, Agnus Dei, je ukončená Záverom. Úvod a Záver sú plnohodnotné k ostatným častiam kompozície. Zastupujú procesiové spevy. Hudba má mnohé prvky slovenského ľudového folklóru, čím zvýrazňuje ľudovosť textu. Do ostinátnych sprievodov skladateľ umiestňuje sláčikové nástroje s typickými rytmickými motívmi ľudových sprievodov. Dychové nástroje (trúbky, pozauna a lesný roh) zaznievajú vo fanfárovitých úsekoch. Aj tu už pozorujeme veľkú farebnosť obrazov jednotlivých úsekov a výstižnú charakteristiku postáv („Jakož to prostáčik...“)

Moderato IV. Krédo...

Jakož - to prostá - čik a biedny ovčičik - meno mi Jura;

Ľudové texty, ktoré skladateľ zhudobnil, na prvý pohľad zachytávajú len akési vianočné folklórne tradície. Veselosť a ľudovosť ukrýva hlboké pravdy viery o narodení Ježiša, o láske k Bohu a blížnemu. Jednoduché myslenie pastierov s prostotou odkrýva pravdy o dobre a zle, o potrebe Božej pomoci. Ich bieda im otvára oči a srdcia, aby videli biedu iných a pomohli ako sa dá. Výber týchto textov mohol súvisieť aj s dobou, v ktorej sa za verejné hlásenie k viere prenasledovalo.

Krškove oratóriá¹ ako sme už v prvej kapitole spomenuli, boli komponované pre celovečerné koncerty, ktoré sa (od roku 1975) za pôsobenia Štefana Olosa každoročne organizovali.²

Prvé oratórium bolo kratšie aj preto, aby sa zbor mohol v programe predstaviť aj skladbami iných autorov.

KONŠTANTÍN A METOD – malé oratórium pre recitátora, sóla, detský a miešaný zbor, 2 trúbky, 3 pozauny a organ bolo napísané a uvedené pri príležitosti 1100. výročia smrti sv. Metoda. Dejovú os, texty a jednotlivé obrazy si skladateľ zostavoval a písal sám. Keďže v Ružomberku existoval aj detský chrámový zbor, skladateľ to v obsadení zohľadnil. Oratórium začína vstupom zboru, ktorý cituje text z evanjelia podľa Jána „Na počiatku bolo Slovo..“ v dôstojnej, majestátnej atmosfére. Tenorový sólový hlas spieva ten istý text, ale v staroslovienskom jazyku. Organovou dohrou sa tento diel uzatvára. Slávnostné radostné fanfáry dychových nástrojov vítajú príchod vierozvescov. Ich túžobné očakávanie vyjadrujú ženské hlasy v zbere. Každý vstup zboru je predelený návratom fanfárového úvodu. Durová tónina sa mení na molovú v organovej predohre a uvádza recitátora. Chválospev v mužských hlasoch zboru zobrazuje Konštantínových a Metodových učeníkov. Recitátor posúva dej do Ríma, kde pápež Hadrián vysvätil slovienske knihy a učeníkov Konštantína a Metoda. Slávnostný a vznešený charakter spevov zboru v staroslovienskyne zvýrazňujú zvuky dychových nástrojov a organu, ktorý sa po slávnostnom „Amen“ stišuje. Z optimistických durových akordov jednoduchých harmonických postupov prechádza na disonantnejšie

¹ Oratóriá v tvorbe Pavla Kršku nachádzame v období, keď spolupracoval s ružomerským chrámovým zborom. Oratórium je epickým vokálno-inštrumentálnym dielom komponovaným na texty z biblie. Predvádza sa koncertne v chráme. Pre oratórium je charakteristické, že dej uvádza a posúva rozprávač. Vznik oratória je spojený so vznikom duchovných zábav. Prvotné oratórium bolo uvedené za života sv. Filipa Neriho, opáta kláštora „San Maria di Valicella“ v Ríme, ktorý ako náhradu za duchovné hry (v tom čase Cirkvou vylúčené) zaviedol na sklonku 16. storočia akési duchovné cvičenia - čítania biblických príbehov so spevmi, ktoré prebiehali v oratóriu spomenutého kláštora. Časom sa tieto duchovné zábavy rozrástli do veľkých rozmerov. Aj súčasnosti je oratórium celovečernou skladbou.

² Porov. POVAŽANOVÁ, V. - ŠTADLEROVÁ, J.: Pamätnica Chrámového spevokolu v Ružomberku 1894-1994. Neografia, Martin 1994, s. 28.

sekundové zádrže. Nad nimi sa vznáša Konštantínova modlitba v tenorovom sólovom hlase. Modlitba zaznie aj v recitácii zboru. Recitátor spresňuje udalosti posledných dní a smrti Konštantína. Ďalší vstup recitátora, rozprávajúceho o Metodovej činnosti, podfarbujú dychové nástroje. Na ich tému nadväzuje organ. Radostný nástup zboru v slovenskom jazyku sa ukončí modlitbou v starosloviencine so záverečným „Amen“. Do radostnej atmosféry sa zaplieta bolestná melódia v organovom spojovacom úseku, ktorá s recitátorom uvádza dej k Metodovi do väzenia. Metod prednáša v starosloviencine modlitbu podfarbenú organom a zborovým brumendom. Nálada sa mení po vstupe recitátora, ktorý hovorí o prepustení Metoda z väzenia. Krásna starosloviencina modlitby „ Otče náš, jenž si na nebesích.“ sa spája s veľmi peknými melodicnými postupmi a harmóniou. Má pokojnú atmosféru plnú láskavej nehy a odovzdania. Apoštolské úspechy Metoda a jeho učeníkov pripomínané recitátorom dokrešuje fanfárovitý úvod a slávnostný zvuk organu, ktorý sprevádza zborový vstup. Nepriazeň panovníka cítiť z temného a smutného sóla pozauny, ktorá sprevádza barytónový sólový hlas Metoda prosiaceho v modlitbe o pomoc. Recitátor pripomína usilovnú Metodovu prácu v prekladaní kníh. Zo zvelebujúceho úvodu dychových nástrojov so sprievodom organu znie len sólo trúbky. Citácia staroslovienskej modlitby „ Tebe poem.“ zaznie v mužských hlasoch „a cappella“, jednohlasne. Keď recitátor hovorí o Metodovej smrti zbor v nádychu staroslovienských spevov trúchli. Do organovej zádrže sa prednáša recitovaná modlitba v slovenčine „ Pane, nedaj, čo je naše cudzím.“ Záver oratória zaznieva v optimistickej nálade, veľkolepom a ďakovnom chválospeve sprevádzanom sekciou dychových nástrojov a organom.

PETER (PETER PRVÝ Z DVANÁSTICH) oratórium podľa evanjelií pre recitátora, sóla, miešaný zbor, 2 trúbky, 2 pozauny a organ má časti :

- I. Účinkovanie Jána Krstiteľa za Jordánom a stretnutie Petra s Pánom Ježišom.
- II. Verejné účinkovanie Pána Ježiša, blahoslavenstvá a zázračný rybolov.
- III. Udalosti v kraji Cezarey Filipovej.
- IV. Posledná večera, ustanovenie eucharistie. Peter zapiera Pána Ježiša a prosí o odpustenie. Ježiš na kríži zomiera.
- V. Vzkriesenie. Petrovo vyznanie lásky. Pán Ježiš dáva Petrovi plnú moc a predpovedá mu smrť.

Obsadenie v oratóriu zodpovedalo ružomberským možnostiam. Aj keď skladateľ zjednodušil svoj hudobný jazyk, v porovnaní s predošlým oratóriom sa tu objavujú disonantnejšie miesta v har-

mónii, akoby dozvuky ešte onoho „príkrehu“ obdobia. Prenášajú sa aj do ďalšieho diela, ktoré je rozsahom oveľa kratšie z organizačných dôvodov koncertného predvedenia a nemá formu oratória.

MÁRIA A JOZEF – spievaný príbeh o narodení Pána pre sóla, miešaný zbor, 2 trúbky, 2 pozauny a organ (Zvestovanie) má časti : Ježiš a Mária sa modlia. Anjel pozdravuje Máriu. Alžbeta víta Máriu. Mária spieva chválospev Pánovi. Anjel upokojuje Jozefa. Jozef a Mária putujú do Betlehema. Anjel zvestuje narodenie Pána. Skladba bola skomponovaná v roku 1987 a tematicky zapadala do Mariánskeho roku vyhláseného Svätým otcom Jánom Pavlom II.

VIANOČNÁ OMŠA pre miešaný zbor a organ (orchestra a organ) P. K. Rubčana sa začína Vstupom a okrem častí ordinária - Kyrie, Glória, Crédo, Sanctus, Agnus, sú tu propriové Prijímanie a Záver. Je akousi mozaikou obrazov o udalosti Ježišovho narodenia, vykreslenej z rôznych pohľadov a v rôznych odtieňoch. Krátke verše textu sú výdatne dovtorené farebnosťou nástrojov orchestra. Vstup začína fanfárou v dychových nástrojoch. Rytmické ostináto s folklórnym nádychom uvádza a sprevádza zborový vstup. Opakovaním fanfárového úvodu končí časť zádržou v E dur. V krátkom Kyrie zaznieva v zborových hlasoch verš prepletaný liturgickým textom „Pane, zmiluj sa, Kriste, zmiluj sa...“ v smutnej prosebnej atmosfére.

Glória je naopak pokojná, žiarivá a radostná. Začína úvodom organu a trúbky. Jemné pizzikáta sláčikových nástrojov sprevádzajú zborový vstup. Rozliehavé volanie „Sláva Bohu ...“ sa prenáša zo zborových hlasov aj do dlhých tónov orchestra. Záverečné stíšenie sa v zamyslení na zborovom „hm...“ podfarbuje pizzikato. Vianočná radosť Kréda sa rozsvetuje flautovým sólom. Záverečné vyznania „Veríme v Teba“ sú zdôraznené silnejšou dynamikou a dlhými tónmi orchestra. Sanctus nám pokojným pomalým vstupom pomáha zahĺbiť sa do vianočných tajomstiev, kde napriek radosti z narodenia Spasiteľa je aj utrpenie z nepochopenia a biedy, ktorá ho víta. Hudba veľmi výstižne vykresľuje atmosféru verša : „...Nový je kráľ biednych...“ Aj Agnus prebieha v podobnej nálade. No v závere sa atmosféra vyjasňuje pri texte „Ježiško tebe“. Prijímanie otvára predohra s veľkolepým úvodom organu. Vystrieda sa s kolísavým ostinátom sláčikov, ktoré akoby hojdali narodené dieťa. Zbor „a cappella“ uvíta Dieťa a organová dohra časť ukončí. Záver začína fanfárovitým vstupom v trúbkach. Po pokojnej medzihre spieva zbor „a cappella“ zhrnutý dej všetkých udalostí. V závere zaznieva zbor s orchestrom a končí doznením zadržaných akordických tónov.



REKVIEM³ pre sóla, dva miešané zbory a organ (orchestra a organ) Pavla Kršku je kompozíciou, ktorá osloví poslucháča na prvé počutie. Skladba zaznela po prvý raz v už spomenutom Námestove v našťudovaní Milana Kolenu. V úprave pre orchester ju uviedla Košická filharmónia pod taktovkou Jána Drietomského. Žiaľ a smútok nad zomrelým blízkym človekom je prežiarovaný pokojom a nádejou, ktoré plynú z kresťanskej viery. Autor zhudobňuje päť častí omše za zosnulých. Dramatický vrchol je v tretej časti Dies irae, ktorá je najdlhšia.

I. časť Rekviem (Allegretto) začína organovou predohrou. Bolesná melódia zdržovaná druhou dobou sa postupne rozvinie s nastupujúcim ostinátom v ľavej ruke. Splieta sa v nej žiaľ a akási otázka prečo? V zbere zaznieva modlitba „Odpočinutie

večné“, ktorej melódia je takmer nehybná a pomaly sa v poltónoch posúva dole. Melódia má recitačný charakter a veľmi vystihuje slová textu odpočinutie, večnosť... Ansámblový vstup dopĺňa zbor a uzatvára modlitbou „Odpočinutie večné“ tento diel. Hlasy prednášajú text takmer na jednom tóne. Organová medzihra z úvodu pripraví nástup dueta sólových hlasov - soprán a altu. Po nasledujúcom tenorovom sóle nastupuje záverečné zborové „Odpočinutie večné“, nad ktorým svieti organom zadržaný tón h². Ostinátne osminy organa v závere zamĺknú a do zadržaných tónov zbor recituje celú modlitbu „Odpočinutie večné“, ktorá evokuje atmosféru dňa pamiatky všetkých zosnulých alebo spoločnej modlitby ľudu v chráme. Zádržové tóny sa stratia v tichu.

II. časť Kyrie (Adagio) Krátky organový úvod s ostinátne opakovanými akordami a klesajúcou melódiou v base pripraví nástup krásneho altového sóla. Viacnásobným opakovaním slova „Pane“ sa zvyrazňuje prosebný charakter tejto invocácie. Melódia sa pohybuje v malých sekundách. Prosbu zopakuje soprán a rozvinie zbor. Mužské sóla dopĺňané zborom prednášajú „Kriste, zmiluj sa“. Návrat „Pane, zmiluj sa“ spieva najprv duet altového a basového sólového hlasu a potom duet sopránového a tenorového hlasu. Krátka organová dohra a zborom spievané „Pane, zmiluj sa“ ukončí túto časť v tichom doznení.

III. Dies irae (Allegretto) je dynamický aj dramatický vrchol skladby. Predpísaná dynamika ff, použitie dvoch miešaných zborov a tutti v organe zobrazujú apokalyptickú hrôzu posledných dní. Krátky úvod organu pripraví nástup témy dvoch miešaných zborov, ktoré sa navzájom po poltakte dopĺňajú.

Pripomína to určité zdesenie, zmätok, volania ľudí. Vo verši „Hlasy trúby“ sa zbory zjednocujú, rytmické hodnoty sa predlžia, akoby naznačovali dlhé tóny trúbenia. Skladateľ vykresľuje podľa obsahu textu verné hudobné obrazy, ktoré umocňujú význam slov. Prudké zdvihnutia predtým takmer nehybnej melódie so zlomom v organovej medzihre sa vyrovnajú opäť nehybnou melódiou a predĺžením rytmických hodnôt. Od verša „Kniha napísaná tu je“ prináša návrat tém zo začiatku časti. Kontrastný diel a nastupujúce sóla uvádza organ veľkými zlomami v dynamike ff - sub p, sub f - sub p. Sopránové sólo prináša prosebnú melódiu „Ježiš dobrý, nezabudni“. Prosebným tónom pokračuje duet sólových hlasov altu a tenora, ktorý je pretáhaný vstupom zborov s úvodnou témou. Organová medzihra pripraví nástup altového sólového hlasu, ktorý potom vymení sólo tenora. Všetky sólové melódie sa nesú v pokojnej prosbe nad neutíchajúcim

³ **Requiem** (z lat. slova requiem aeternam) je vokálno-inštrumentálna skladba skomponovaná na text hudobných častí formulára omše za zosnulých. Existujú však kompozície, ktoré sú textom len inšpirované alebo zhudobňujú iba samotnú myšlienku smrti, posmrtného života, či tragickú udalosť. V priebehu storočí skladatelia pri zhudobňovaní rekviem využívali nové kompozičné trendy, hľadali nové možnosti vyjadrenia expresivity citových stavov. Zvýrazňovaním expresivity sa posúvali aj hranice možnosti použitia hudobných diel v liturgii. Prejavilo sa to najmä v 19. stor., keď pozorujeme v tvorbe skladateľov dva smery. Konzervatívni skladatelia rešpektujú pôvodnú funkčnosť liturgie (Liszt, Bruckner, Dvořák) a sú iní, ktorí sa úplne od tejto funkčnosti odklňajú (Berlioz, Brahms, Verdi). Súčasná liturgia za zosnulých sa po Druhom vatikánskom koncile vracia k najstaršej kresťanskej tradícii. V spiritualite nad pocitmi hrôzy a utrpenia prevládajú pozitívne pocity „večnej blaženosti“. Z liturgie sa vynecháva sekvencia Dies irae, ktorej text je z teologického hľadiska sporný. Popri latinčine sa častejšie používajú preklady liturgických textov do národných živých jazykov. Tractus je nahradený spevom radostného aleluja. Vo výbere biblických čítaní sú tiež viaceré možnosti. Texty ordinária nie sú upravené pre omšu za zosnulých, ale sa prednášajú v tom znení ako pri iných slávnostiach. Na sklonku 20. storočia však stále pretrvávajú tradícia komponovania podľa pôvodnej symboliky latinských textov a veľmi pomaly ustupuje obnovenej liturgii. Dôvodom je aj to, že pokoncilový text je dramaticky menej nosný, pretože sa vyhýba obrazom hrôzy, strachu a trestu. Poslucháč však stále očakáva hrôzostrašné udalosti posledných dní, očisťujúce dušu, ktoré jej vyslúžia večnú blaženosť. Aj skladateľom sekvencia vyhovuje pri dramatickej výstavbe diela. V mnohých dielach je text sekvencie hlavným textom. Od konca 19. storočia skladatelia pristupujú ku tvorbe rekviem troma rôznymi spôsobmi :


1. Vychádzajú z tradície liturgickej funkčnosti. Ich skladby sú väčšinou venované zosnulému človeku. Aj keď naplno čerpajú z náboženských právd viery, nie vždy sú liturgicky funkčné.

2. Skladatelia, ktorí píšu rekviem pre atraktivitu samotného žánru (Beneš)

3. Skladatelia, ktorí kompozičným druhom rekviem vypovedajú určité závažné posolstvo o dobe, človeku, tragike vojny. Modernistické rekviem svojimi novými kompozičnými prostriedkami umožňuje vyjadriť hraničné situácie hrôzy 20. storočia a je výpoveďou o hrozbách budúcnosti. Postmodernistické rekviem znamená návrat k duchovnosti, k religióznej výpovedi, zdôrazňuje aspekt nádeje. Dominuje v ňom liturgický text. Napriek širokým možnostiam pri výbere kompozičných techník sa prikláňa k tonalite.

ostinátom v organe. Po tenorovom sóle sa navracia úvodná dramatická téma zborov. Pri záverečnom návrate s tempovým udaním *Meno mosso* sa celý hudobný proces zastavuje, spomaľuje a končí záverečným zvolaním „Amen“.

IV. *Ofertórium* (*Allegro ma non troppo*) – pokojná tichá časť, v ktorej zborové i sólové hlasy majú deklamačný charakter. Basové sólo začína „odriekať“ verše modlitby. Organový part, ktorý túto časť otvára opakovaním rozloženého akordu a mol, oplietava svojou melódiou v diskante rovný basový prednes. Aj melódia v zborových hlasoch sa pohybuje len v malých sekundových krokoch. K nástupu zboru sa opäť pridáva sólo basového hlasu, ktorý sa nesie celou časťou. Organová medzihra uvedie nástup basu s ďalším veršom, ktorý má už členitejší rytmus, aj menej statickú melodiku. Melódia sa dvíha pri slovách „svätý Michal zástavník“.



Najmelodickejšie miesto tejto časti je spojené s veršom „Tebe, Pane, prinášame obety“, kde sa basové sólo doplní zborovým dvojtaktovým vstupom „prinášame“. Melodická línia sa dvíha s textom modlitby chvály. Po zborovom nástupe a organovom spojovacom úseku basový sólový hlas prináša presnú citáciu znenia už predtým spievanej melódie vo verši „ako si kedysi prisľúbil Abrahámovi“. Tichou dohrou organu so zadržaním vysokého tónu f^3 všetko končí.

V. *Sanktus* (*Allegretto*) kontrastuje s predošlou časťou svojou členitosťou, dramatickým nábojom, dynamikou, tempom. Rýchle klesajúce figúry organu uvedú zborové zvolania „Svätý, svätý...“.



Vystrieda ho jednoglas mužských hlasov v dlhých polových hodnotách, ktorý organová medzihra rozvíja až do miesta zlomu. Po sekundovom zhľuku sa mení organový sprievod do ľahkého a veselého ostináta. Do neho spieva vznešenú melódiu altové sólo doplnané zborovými hlasmi. Po zhuste-

ní ostináta v organe sa zvolania „Svätý“ pravidelne striedajú v oboch zboroch. Pripomínajú „mohutný hlas veľkého zástupu v nebi“ (Zjv 19,1) zvelebujúci Boha. Duet soprán a basu uvedie zborové „Hosana“ doznievajúce v dynamike *piano*. „Hosana“ spieva aj sólo basového hlasu. Po duete so sopránom sa „Hosana“ rozlieha v zborových hlasoch a v organovej zádrži doznieva.

VI. *Agnus Dei* (*Lento*) je pokojnou pomerne krátkou časťou. Do pokojného pulzu pravidelných akordov organu zaznieva pokorná modlitba basového sóla prednášaná takmer na jednom tóne. Aklamácia zborového „Zmiluj sa“ zaznieva v b mol. Organová melódia v medzihre tiež dlho zotrúva na jednom tóne. Viac ozdobná melodická línia je v altovom sóle „Baránok Boží“. Po nej sa zborové „zmiluj sa“ posúva v tónine c mol melodicky smerom nadol. Tretia aklamácia „Baránok“ zaznieva v duete sopránového a tenorového hlasu. V tomto duete cítiť akúsi nástojčivosť prosby z tenoru, ktorého part je oproti sopránu postavený vyššie. V zborovom „daruj nám pokoj“ sa postupne osminové rytmické hodnoty predlžujú do pokojnejšieho pulzu štvrtových hodnôt a zádržou v organe a zborovom brumende celá časť utíchne.

VII. *Komúnio* (*Allegro ma non troppo*) svojou klesajúcou úvodnou melódiou pripomína tému z organovej predohry v prvej časti. Tentokrát jeho 2/4 pochodové metrum akoby znázorňovalo pohyb ľudí v chráme idúcich na prijímanie. Cítiť z neho aj akúsi vyrovnanosť s bolesťou zo straty blízkeho človeka. Bolesť sa však celkom nevytráca a ešte sa objavuje v zadržanom zhľuku sekundového akordu, po ktorom pokračuje melódia „sťaby“ veselo ďalej. Postupným opakovaním tohto zhľuku sa „veselosť“ stratí a organový part ostáva ležať v zadržanom dis mol akorde. Nad ním spieva tenorový sólový hlas pokojnú dobroprajnú modlitbu „Svetlo večné nech svieti zosnulým“. Vysoká poloha tenoru a melódia organovej medzihry v discante akoby zvýrazňovala žiarivosť a jas svetla. Svetlo svietiace v diaľke evokujú posledné zadržané tóny organovej dohry, do ktorých zaznieva „Odpočinutie večné“ v A dur v zbere prežiarené nádejou a vierou v dobro, utvrdené organovou kódom.

*STABAT MATER*⁴ pre sóla, miešaný zbor a organ je druhou zo štvorice vokálno-inštrumentálnych skladieb Pavla Kršku, ktorú písal už na spomenu- tý podnet priateľa a dirigenta Milana Kolenu. Túto skladbu z dirigentov naštudoval zatiaľ iba on. V po-

⁴ *Stabat Mater* je sekvencia prednášaná na sviatok Sedembolestnej P. Márie. Text je prisudzovaný viacerým autorom. Jedným z nich je sv. Bonaventúra. Sekvencia sa spievala po doznení alelujového spevu. Bola jeho doplnením vo forme básne a zvýrazňovala význam daného liturgického sviatku.



rovnání s predchádzajúcim Rekvie je kompozícia na počúvanie náročnejšia a žiada si pripraveného poslucháča, ale predovšetkým tvorivého dirigenta a výborných interpretov, ktorí poslucháčom umožnia preniknúť do hĺbky tohto diela.

I. Lento. Stála Matka. Bolestivosť a smútok scény Matky stojacej pod krížom svojho Syna zachytáva organová predohra vo vzdychajúcom ostináte v b mol, nad ktorým vykresľuje tento obraz klenutá melódia.



Postupne predohra zmoduluje do es mol, v ktorom nastúpia prvé verše sekvencie v zbere s novým organovým ostinátom v pravidelných osminových akordoch. Sopranové sólo však sprevádza ostinátny model z úvodu. Ostinátny sprievod je prítomný takmer vo väčšine Krškových kompozícií a vždy jednoduchým a vhodným spôsobom dokreslí a umocní náladu a atmosféru obrazu.

Pri tenorovom sólovom vstupe sa sprievod organa mení do rozložených akordov. Od verša „Ach, tej Matke prežalostnej“ sa k nemu pripájajú ženské hlasy zboru a organ plynúci v akordoch. Verš „Sedmorý meč“ preniká v sóle tenora až na ges² a tam „zabodnutý“ ostáva „visieť“.

II. Lento. Ó, jak smutná. Napriek tomu, že tempové označenie je rovnaké, organové ostináto v šestnástinách dáva pocit rýchlejšieho pohybu, plynutia, prúdenia (možno tečúcich slz). Aj melodická línia v organe klesá nadol dopĺňaná zborovým mäkkým vzdychom „Ó..“, ktorý sa na tretíkrát rozvinie do celého verša. Zborová melódia má recitačný charakter. Dlhो zotrúva na jednom tóne. Organové šestnástiny oproti melódii zboru chromaticky klesajú. Klenutejšiu melódiu spieva až tenorové sólo. Basové sólo je skôr deklamačné. V sopranovom „Jak plakala“ aj smer melódie klesajúcej nadol, akoby vyjadroval smer tečúcich slz. S nástupom sopranového sóla sa mení organový sprievod a podfarbuje aj duet s basovým sólovým hlasom. Zborové „Svätá Matka“ zaznieva s klesajúcim sledom lomených oktáv organu zakotvených v b mol. Zbor sa vzájomne dopĺňa s tenorovým sólom. S veršom „Ktože by z nás nezaplakal“ spievaným v zbere sa tónina zdvihne o poltón k h mol. Pohyb melodiky zborových hlasov ostáva v mužských hlasoch a alte na jednom rovnom tóne kvintakordu h mol. Pohybuje sa iba soprán. Jednotlivé verše spája organ

úsek s lomenými oktávami. Od miesta „Kto by nebol rozžialený“ h mol kvintakord dvíha na D7 (e mol). Bolesť ženy je zvýraznená dvoma zväčšenými kvintami (str. 20) Bolestivosť utrpenia sa vyspieva v duete sopranového a altového sólového hlasu. Organová dohra ukončí túto časť.

III Allegro. Pre hriech ľudu bezbožného. Časť kontrastuje s predošlou svojou členitosťou, tempom, dynamikou. Môžeme tu sledovať scénu a postavy na Golgote. Dav a výsmech ľudu, či zlovestný smiech satana je vykreslený v organovom parte rýchlymi šestnástinami, do ktorých presne seká staccatové striedanie sekudových poltónov. Doň vstupuje výsmech chromaticky klesajúcej melódie zboru. Osamotená smutná matka v altovom sóle stojí a spieva sama do ticha nevšímajúc si dav, ktorý sa stále so štekotom ozýva. Od ostináta b mol v medzihre začína súcitná melódia basového sólového hlasu, ktorá sa prenesie do tenorového, altového a sopranového sóla. Hlasy odovzdajúce tému prechádzajú do akéhosi kontrapunktu. Doznením témy v sopráne sa súcití lomí do výsmechu v zborovom parte (Jak ho človek zbičoval). Opustenosť, samotu Matky a Syna v dave (ktorý dotvára organový sprievod) vykresľuje altové sólo s melódiou v dlhých rytmických hodnotách. Po kvílivej nepokojnej melódii v organovej medzihre zobrazuje zborový part ťažké vzdychy zomierajúceho Syna nepravidelným striedaním polových rytmických hodnôt a zádrží. Organová dohra úplne stíchne pri slovách „dušu Otcu odovzdal“.

IV: Allegretto. Ó, ty Matka žriedlo lásky. Organová predohra uvádza tému, ktorá zaznie v tercete sólových hlasov soprán, altu a tenora. Veľmi zaujímavý je postup pedálovej noty.



Trojštvrtový takt akéhosi pomalého valčíka sa s láskou prihovára svojej Matke, túžiac utešiť ju, podeliť sa s ňou o bolesť. Ansámblovú časť začínajú sólové hlasy v tercete bez organového ostinátneho sprievodu, ktorý sa objavuje až pred nástupom zboru a ďalej sa nesie celou časťou až do konca. Basový sólový hlas otvára nový ansámblový vstup, ktorého recitačný charakter melodickéj línie kontrastuje s klenbou kantilény organového hlasu. Duet ženských hlasov je viac melodicky rozvinutý a je akýmsi nežným vyznaním lásky k Bohu. Organový spojovací úsek pripraví nástup tenorového

sóla, po ktorom zbor spieva záverečný verš. Zvukomalebne pôsobí „V srdci plač...“ Poslucháča upúta aj zaujímavý harmonický postup mám podiel....

V. Moderato. *Daj nech s tebou plačem, kvílím* má smutný, pochmúrny výraz. Bolesť valčík, v ktorom je zaťažená každá z troch dôb umocňuje ťažkú a bolestnú atmosféru. Basové sólo má v svojej melódii disonantné sekundy, zmenšenú kvartu, čím umocňuje ťažobu smútku. Krátko ho sprevádza aj zbor. Na mieste v texte plačem, kvílím sa harmónia akoby vyjasnieva. Aj keď sú tam molové akordy. Po vyznaní „kým len tuná budem žiť“ organ mení metrum z 3/4 na 2/4. Celá výpoveď sa tak odľahčí z ťažoby bolesti a naberá výraz odhodlania stáť tiež pod krížom. Verš „pod krížom stáť“ spieva najprv basové sólo so zborovým doznievaním, potom ho prednáša soprán. Vstup sopránového sóla má deklamačný charakter a dopĺňa ho zbor s návratom verša „Stála Matka bolestivá.“ Basový sólový hlas v závere zboru predspevuje.

VI. Allegro. *Panna panien prevznešená* má dramatický začiatok. Organová predohra po predchádzajúcej vyrovnanej časti trochu zaskočí poslucháča množstvom disonantných intervalov a „chaosom“ stúpajúcich figúr v bežiacich šestnástinách. Oproti tomuto zmätku však výrazne vyniká vznešenosť, harmonická čistota a jednoduchosť zborového partu „Panna, panien prevznešená“ a cappella. Zborové hlasy trochu pripomínajú spevy pravoslávnej cirkvi (ale bez bližšieho skladateľovho zámeru). Kontrastný vpád organu a zboru sa zopakuje, pričom zbor verš dokončí. Pri doznievaní slova nariekam opäť zaútočí dravosť organového partu, ktorá sa postupne ustáli v ostinátnej figúre. Do nej nastupuje v rozsiahlom sólovom parte altový hlas. Text „Preto s tebou nariekam“ spieva zbor a hlboký smútok prednáša v klesajúcej melódii dlhých tónov. Nový organový sprievod, ktorý začína pri doznievaní zborového verša sprevádza sólo tenorového hlasu. Po vrchole v klenutej melódii všetko postupne spolu so zborom doznieva a smeruje k zadržanému tónu „b“ v organe. Ten sa však ešte rozvlní ostinátou figúrou a opäť utíchne, čo sa niekoľkokrát opakuje. Tento nepokoj, či vzlykot organového partu upokojí sopránové sólo, ku ktorému sa pridá tichý nárek ženského zboru.

VII. Lento. *Daj, nech Kristovu smrť nosím* Pomalé tempo tejto časti nevyznieva až tak pomaly vďaka rytmickej členitosti organového partu. V organovom parte je oproti statickej melódii sólových hlasov aj vlnitejší melodický pohyb. Melódie organu sa preplietajú pomedzi sólové hlasy.



Vrúcna prosba a vyznanie tenoru sprevádza jednoduché organové ostinató. Zaujímavé miesto nájdeme v nasledujúcom duete basového a tenorového hlasu pri texte „opoj aj mňa“, kde sa stretne zhluk sekúnd. V záverečnom duete sa minimalizuje akýkoľvek pohyb. Medzi zádržou organu a opakovaným tónom „es“ v tenorovom sóle sa mierne zvlíni iba basový sólový hlas. Časť končí záverečnou dohrou „s večným svetlom“.

VIII. Allegretto. *Nech je mi kríž útočišťom.* V pomerne dlhej dramatickej organovej predohre je akoby vykreslená ponurosť a hrôza scény na Golgote. Napriek tej strašnej scéne altové sólo vyznáva do ticha s odhodlaním „Nech je mi kríž útočišťom“. Do upokojenej a stíšenej dynamiky zaznievajú sólové hlasy basu a tenoru. Sopránové sólo prednášané iba na jednom tóne presvecuje atmosféru svetlom nádeje na „život v rajskej radosti“. „Amen“ v sólových hlasoch všetko utišuje a upokojí.

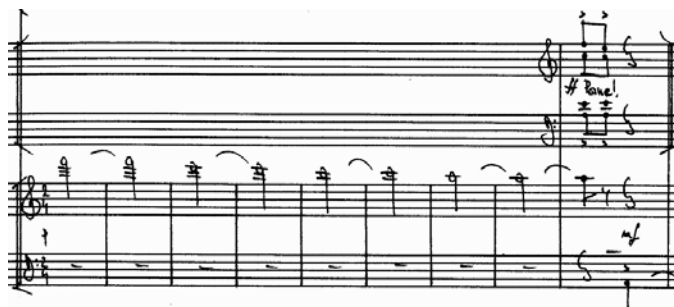
OMŠA⁵ pre sóla, miešaný zbor a organ je v slovenskom jazyku a má päť častí: 1. Pane zmiluj sa, 2. Slá-

⁵ *Omša* je centrálnou bohoslužbou katolíckej cirkvi. Jej liturgicky pevná forma v latinskom jazyku sa rozvíjala na Západe asi od 5. storočia. Na II. vatikánskom koncile bola reformovaná s cieľom aktivovať účasť veriacich na bohoslužbách najmä používaním domáceho jazyka namiesto latinčiny. Jej stavba sa takmer nezmenila. Skladá sa z bohoslužby slova a Bohoslužby Eucharistie. Bohoslužba slova začína vstupným spevom - *introitus* a prosbou veriacich o zmlovanie - *Kyrie eleison*. Po ňom zaznie chválospev *Glória* (tzv. veľká doxológia). *Glória* sa svojím textom zaraďuje medzi najstaršie spevy. Prvá časť tohto hymnu je zameraná na Boha-Otca, druhá na Boha-Syna. Trojnásobným zvolaním *Tu Solus* sa uznáva jedinečnosť panovania Krista (porov. J. B.). Po *Glórii* nasledujú čítania, ktoré sa pri slávnostnej omši čítajú z vyvýšeného miesta. Medzi nimi sú rozsiahle melizmatické spevy *gradual* a *aleluja*. V nedele a sviatky je po kázni *Credo* vyznanie viery. Bohoslužba slova končí spoločnými prosbami. Eucharistická bohoslužba začína spevom *offertória*. Nasleduje celebrantova modlitba nad obetnými darmi a samotné jadro omše so slávnostnou modlitbou prefáciou. Po slávnostnom zvolaní *Sanktus* nasleduje premenenie vína chleba. Po ňom sa veriaci spolu s kňazom modlia *Otčenáš* - *Pater noster*. Prímanie (*comunio*) sa začína lámaním chleba a vzývaním Baránok Boží - *Agnus Dei*. Po prijímaní veriacich a celebrantovej modlitbe omša končí požehnaním ľudu a prepúšťacím vyzvaním *Id' te v mene Božom* - *Ite missa est*. Omša má časti, ktoré sú nemenné, majú v priebehu roka rovnaký text. Sú to časti ordinária - *Kyrie*, *Glória*, *Credo*, *Santus*, *Agnus Dei*. *Gloria* a *Credo* najprv zaintonuje kňaz a schola pokračuje. Pohyblivé časti - *proprium missae* sa menia každú omšu. Patrí sem *introitus*, *graduale*, *aleluja*, *offertorium*, *comunio*. *Propriové* časti sú cyklicky zoradené podľa nedelí a sviatkov svätých. V *propriu* je *graduale* a *aleluja* rezponzoriálny, *introidus*, *offertorium* a *communio* sú



va Bohu, 3. Verím, 4. Svätý, 5. Baránok Boží. Jednotlivé časti sú zoradené do celku v logickej nadväznosti.⁶

I. Pane, zmiluj sa. *Allegro ma non troppo* je časť veľmi dynamická, expresívna a výrazovo veľmi závažná. Zjednocujúci motív časti zaznie v prvých úvodných ôsmich taktov a objavuje sa v závere skladby. Na začiatku, po tichej téme klesajúcich tónov organu, sa ozve výbuch energie v mohutnom zborovom zvolaní „Pane“.



Zvolanie sa zopakuje a jeho nástojčivosť sa zmení s nástupmi sólových hlasov na pokornú prosbu. Po organovej medzihre nastúpi pokojné altové sólo, ktoré sa postupne dynamicky rozvíja. V pokračujúcom sopránovom hlase dynamika a harmonická gradácia narastá a vrcholí nástupom basového sólového hlasu. Melodické línie v sólach sú veľmi spevné a skladateľ využíva farebnosť celého rozsahu jednotlivých hlasov. Sólami sú vyjadrené aj rôzne výrazové stavy. Motorický rytmus organu v polových rytmických hodnotách sprevádza vlnivý pohyb v zborových hlasoch.



Organ pokračuje v medzihre s akýmsi prosebným smútkom, ktorý zaznieva aj v basovom a altovom sólovom hlase. Z organovej dohry vzíde úvodná myšlienka, ktorá sa prenesie aj do zborových ženských hlasov. Napätie sa postupne uvoľní antifonické. Z ordinária sa viachlasne zhudobňovali najprv len niektoré časti. Až v 15.-16. storočí sa pravidelne zhudobňovalo päťdielne ordinárium. Okolo roku 1600 dochádza k štýlovému zlomu. Vzniká koncertná omša so sólami, generábasom a inštrumentálnymi nástrojmi. V baroku je omša ovplyvnená operou a oratóriom. V tzv. kantátovej omši sú jednotlivé časti ordinária zložené z árií, duetov a zborov. Orchestrálne omše klasicizmu a romantizmu svojím rozsahom prekračujú rámec liturgie a uvádzajú sa koncertne.

⁶ Porov. KOLENA, M.: *Diplomová práca – Interpretáčny pohľad na duchovnú tvorbu Pavla Kršku so zameraním na Omšu pre sóla, zbor a organ.* Bratislava 1994, s. 6.

ňuje, motorický pulz sa zastaví a ležiaci bas v posledných taktov tejto časti skladbu úplne upokojí. Záverečný vstup sopránového hlasu atmosféru rozjasní a rozľahne sa do zborového A dur.

II. Sláva Bohu... *Allegro ma non troppo* má iný výrazový charakter. Nesie sa v oslavnom duchu. Radostnú a živú atmosféru podčiarkuje rytmické opakovanie ostinátneho basového tónu. Pripomína, ako to aj sám skladateľ vyjadril, „akési bubnovanie“. Nad ním sa vznáša oslavný spev tenorového sóla, ktorý sa prenesie do jednohlasu zborových hlasov v tenore a base. Organová medzihra, ktorá na svojom začiatku imituje tému zborových hlasov je rytmicky i melodicky pestrá. S novým ostinátnym sprievodom zaznieva chválospev basového sóla a prenesie sa do zboru. Organ tu zatíchne, iba chvíľu podporuje krátke zborové fugáto v dlhých pedálových tónoch. Pokojná utišujúca atmosféra (súvisiaca s textom „pokoj ľudom“) sa prenesie aj do vlnivej organovej medzihry, sopránového sóla a zborovej dohry. V organovom parte, po doznení predošlej pokojnej atmosféry, sa pripraví veľkolepé zborové zaznenie „Sláva Bohu..“ Chválospev zaznieva aj v jemne lyrickej melódii sopránového sóla, v duete s tenorovým hlasom. Táto nálada ostáva aj v organovej dohre, ktorá v posledných taktov uvedie nástup jasavého zboru s nádychom „pravoslávnych“ spevov. K zborovému velebeniu sa pridáva aj tenorové sólo a postupne sa jasavý výraz utišuje. V oslavnom duchu spieva altový sólový hlas, ku ktorému sa pridávajú jasajúce zborové hlasy. Po akordickej sadzbe v organovej medzihre ostane len opakované „bubnovanie“ na jednom basovom tóne. Sprevádza terceto postupne sa pridávajúcich sólových hlasov basu, soprán a altu. Zborové ostinátne opakovanie motívu „Ty snímaš hriechy sveta“ v ženských hlasoch zaznieva „a cappella“. Svojím plačlivým výrazom sprevádza sólový part tenorového a basového hlasu. Ostinátny motív v spojovacom úseku sa rozvinie a rozšíri do ďalšej časti verša. Jej text „zmiluj sa nad nami“ prevezme aj sopránové sólo. Tenorový sólový hlas v závere sprevádzajú upokojujúce akordy organa, ktoré v záverečnej zádržii utichnu.

III. Verím. *Presto* predstavuje dynamický a výrazový vrchol Omše. Začína malou introdukciou vo veľmi sugestívnom a výraznom basovom sóle. Tempovým označením Presto sa spustí motorický pohyb veľmi energického a živého toku hudby, na vrchole ktorého zaznieva do basového sóla zvolanie zboru „verím“ v unisone. Rýchlosť a energický prúd hudby sa postupne príbrzdzuje (po sólovom vstupe soprán a tenoru) zmenami v tempách na Vivace a Allegro a organom akcentovanými akordami prechádzajúcimi do ligatúrovaných po-

lových hodnôt. Meniaci sa motorický rytmus mení aj výrazový charakter časti. Lyrický altový a tenorový hlas prináša pokojnú atmosféru, priestor na vnútorné sústredenie. Tempovým označením Presto nastupuje dramaticky ohnivý hudobný prúd vrcholiaci v zborovom „a stal sa človekom“ a s výrazne akcentovanými akordami. Po zmene a zabrzdení motorického pohybu prichádza niečo nové, upokojujúce. Od označenia Meno mosso sa pred nami začne odvíjať zaujímavá odtieňovaná plocha o utrpení a ukrižovaní Ježiša, s akýmisi ozývajúcimi sa hlasmi „zo záhrobia“.



S textom „vstal z mŕtvych“ sa nálada rozjasňuje a hlasy postupujú smerom hore, kde zotrávajú v dlhých tónoch. So spomaľujúcimi sa tempovými označeniami z Allegro ma non tanto na Moderato sa mení aj nálada zo vzrušivej a vzletnej na pokoj vnútorného prežívania. Coda v Allegro ukončí časť zborovým zvolaním „Amen“ vo ff, utvrdeným aj zvukom organu.

IV. Svätý. *Andante* kontrastuje s predchádzajúcou časťou v tempe, dynamike, výraze a farbe. Je veľmi jemná, vnútorne pokojná a vyvážená. Zvyčajne táto časť má v iných kompozíciách veľmi oslavný a zvukovo plný charakter. Z tejto časti vane akýsi nežný, anjelsky pokoj a vznešenosť. Začína organovou predohrou, prinášajúcou celkovú vznešenú náladu. V organovom parte sa začne odvíjať pravidelný motorický pohyb, ktorý sa harmonicky rozvíja až do skončenia skladby. Nad ním sa nesie pokojná a vyrovnaná téma v ansámblom úseku prechádzajúca všetkými hlasmi, vždy o poltón nižšie. „Hosana“, ktoré prináša zbor je veľmi radostné. Výraz radosti zvýrazní v zbere aj akési pohrávanie sa s textom „Požehnaný“, ktoré sa postupne upokojuje. Nastupuje basové sólo, ktorého téma sa prenáša vo variovannej podobe do iných hlasov. Po rytmicky oživenom „hosana“ uzatvára celú časť altové sólo so sprievodom organu.

V. Baránok Boží... *Larghetto* Táto časť prináša veľké tempové a dynamické zmeny. Má dramaticky ostrý, bolestný charakter a striedajú sa tu veľké výrazové kontrasty. Úvodný široký, mäkký, tichý tón začína veľmi bolestnú drámu odvíjajúcu sa v zborových hlasoch. Organ dynamicky vygraduje do plného zvuku, v ktorom pravidelne pulzujúce akordy pripomínajú ťažký a bolestný krok a krutosť. Do neho vstupujú sólové hlasy, ktoré napätie uvoľnia. S tempom Allegro sa mení motorický po-

hyb a so zborovým „Baránok“ nastáva výrazový vrchol, ktorý je na pomerne širokej ploche. Po prudkom dynamickom skoku v organovom parte z forte na subito piano sa charakter vyľahčí. Nástup sopránu s ešte bolestným výrazom sa postupne v organovej medzivete vyrovnáva do plynulého pokojného tónu. Záverečný úsek „Daruj nám pokoj“ spieva altový a tenorový hlas, do ktorého nečakane zaznejú dva prekvapivé disonantné akordy.

Ich nepokoj vyrovná tichá odpoveď v base a organe. Kóda v organe končí časť v Pléne a uzavrie celú skladbu jasavým akordom A dur. Záver prináša vyrovnaný zmierlivý tón.

*TE DEUM*⁷ pre sóla, 2 miešané zbory a organ je poslednou skladbou z voľne komponovanej tetralógie vokálno-inštrumentálnych sakrálnych kompozícií. Skladbu prvýkrát uviedol 19. novembra 1999 v Ružomberku a vzápätí na svojom doktorandskom koncerte spomínaný dirigent Milan Kolena. Neskôr ju dirigoval aj jeho žiak Adrián Kokoš (na diplomovom koncerte). Nedávno skladba zaznela aj na koncerte BHS v septembri 2006 v našťudovaní Slovenského filharmonického zboru pod vedením zbormajsterky Blanky Juhaňakovej. Podobne ako v Omši aj tu skladateľ využíva modernistickejšie prvky v hudobných vyjadrovacích prostriedkoch. V skladbe sa objavujú aj akési imitácie gregoriánskeho chorálu. Táto inšpirácia mala pôvod v téme doktorandskej práce Milana Kolenu. Skladateľ využíva dva zbory, ktoré spievajú v rozdielnych jazykoch - latinskom a slovenskom. Latinský text skladateľ používa prvýkrát. Jeho využitie je podmienené univerzálnosťou jazyka a jeho spätosťou s gregoriánskym chorálom. Texty v slovenskom jazyku umožňujú, aby dielo bolo zrozumiteľné, „dokázalo osloviť poslucháča a priviesť ho k zamysleniu nad skutočným zmyslom života.“

I. časť *Larghetto* Začína organovou zádržou, do ktorej zaznieva sólo v tenorovom hlase. Podľa autorových slov je to „ponáška na gregoriánsky chorál“.



Zbory jednohlasne opakujú tému, ale v slovenskom jazyku. V zmenenom tempe Allegro ma non troppo zaznie v zbere oslavné zvolanie so sprievodom organu. Je to hlavná myšlienka, ktorá sa objavuje v priebehu skladby aj na iných miestach.

Organová medzihra ďalej pokračuje v nepravidelnom rytmickom členení. Na sólové vstupy basového a tenorového hlasu v slovenčine odpovedá zbor latinčinou v jednohlase. Zvelebovania sa po tenorovom sóle rozľahne do zborového opakovania

⁷ Pozri s. 206



„velebíme“. Po zmene ostináta v orgáne sa vracia úvodná téma zboru „Teba, Bože“ v augmentácii. Velebenie v sopránovom sóle sa vznesie až k tónu „as²“. Nový motív v organovom sprievode uvedie nástup altového sólového hlasu. Rozliehajúce sa zvelebovania zástupov sa prelínajú v striedavých nástupoch zborov. Do tohto zvelebovania zaznieva latinské „Te Deum“ v basovom a tenorovom sóle. Sopránové sólo prednesie svoj chválospev v slovenčine. Plynulosť hudobného toku sa láme vstupmi sólových hlasov basu a tenoru, ktoré citujú úvodnú „gregoriánsku“ tému v latinčine. Zborovým spevom „Teba, Bože“ sa upokojí pohyb organového sprievodu, ktorého metrum sa zmení do pravidelného 3/4 taktu. V tejto pokojnej atmosfére zaznieva sólo basového hlasu v závere farebne dokresľované zborovým „Velebíme“. Chvály v zbere pokračujú s tenorovým sólom. Po reminiscencii ústrednej témy v zbere zaznieva altový sólový hlas nad jednoduchým organovým ostinátom. Záverečná citácia latinského „Te Deum“ tenorovým sólom zaznieva v tesne s úvodnou témou zborových hlasov, ktoré po dlhej zádrži utíchnu a nad dlhým tónom organu znie len latinská citácia témy v tenorovom sóle.

II. *Allegro ma non troppo* sa nesie v spokojnej, vyrovnanej atmosfére, ktorú uvádza organová predohra vlnivou, kotúlajúcou a prevaľujúcou sa melódiou so začiatkom v jasavom cis dur. Tempovým označením *Andante* začína hojdatý pohyb ostináta v orgáne, do ktorého vstupuje altové vznešené a zvelebujúce sólo. V mihotavom „anjelskom prelete“ zborových hlasov zaznieva text „uctieva“. Podobnú vzletnosť si ponecháva aj sólový hlas sopránu. K basovému sólu sa pridáva zbor spievajúci v latinčine. Jeho zvelebovanie sa rozlieha do dlhých tónov. Ako „anjelský“ hlas sa nad všetkým vynára sólový hlas sopránu. Zbory sa vystriedajú od textu „prespevujú svätý“. Citácia sopránového „Sanctus“ otvorí priestor rozsiahlej organovej medzihre plnej nebeského pokoja, plynutia... Po zborových zvolaniach „Svätý“, „Sanctus“ začína fúga gradujúca k záveru. Prekvapivý motív v orgáne pripraví nástup veľmi veselého latinského „Te Deum laudamus“. Vznesená klenutá melódia sopránového sóla smerujúca kdesi do nebeskej výšky sa vznáša nad organovým ostinátom.

Po organovom plynutí v rozľahlom nebeskom priestore zvelebujú zbory „anjelov a svätých“. Veľkosť Božieho majestátu naznačuje aj fúga, ktorá začína v zborových hlasoch basu a buduje sa až k sopránu, zaznením témy sa dlhým akordom ukončí. Po organovej medzihre nasleduje radostné „Te Deum“, ktoré pri opakovaní zmení odtieň nálady do mol a potom sa preniesie aj do organu. Nad ním sa vznáša sopránové sólo. Pred nástupom tenorové-

ho sólového hlasu si zbor a organ prihrávajú tému „Te Deum“, v ktorej sa mení tónorod. S nástupom tenorového sóla sa téma ešte stále ozýva v zbere, no organ ho sprevádza už len strohými akordami, ktoré sprevádzajú aj latinský verš v basovom sólovom hlase. Zvlnený pohyb organového partu sprevádza nástupy ansámblových hlasov. S veršom „Teba oslavuje svätá cirkev“ (aj s latinským znením v druhom zbere,) ostináto organu znázorňuje akýsi pohyb množstva ľudí. Veľkosť Cirkvi na „celej zemi“ sa rozlieha v zborovom doznievaní dlhej zádrže tónov „a cappella.“ Vždy, keď už doznieva, opäť ho rozvlní organové ostináto. Celá časť sa poletujúcim záverečným veršom zborového spevu uzatvorí.

III. časť *Prestissimo* začína oproti predošlej časti veľkým kontrastom v dynamike (ff), kde do burácajúceho organu zaznieva zvolanie zboru „Christe“.

Verš „Tu Rex glórie Christe“ zaznieva jednohlasne a melodikou pripomína gregoriánsky chorál. Hudobný prúd smeruje k vrcholu zborového „Christe“ a tému zopakuje aj organ. Po generálnej pauze prvý zbor rozoznie velebné vyznanie, ktoré utvrdzuje ráznosť druhého zboru. Pri druhom opakovaní „Tu Rex glórie“ má v závere nádych akejsi vianočnej pastierskej glórie. Do zadržaného tónu „b“ v orgáne zaznieva citácia témy v tenorovom a sopránovom sóle, oddelená nepravidelnými vstupmi organu (strieda sa 6/8 a 4/8 takt). Basový hlas do tohto ostináta recituje latinský text. Po tenorovej sólovej téme sa organový part rozvlní. Nad ním vystupuje duet tenoru a altu dopĺňaný zborovými vstupmi, ktorý zakončí „recitovanie“ prvého zboru „Kriste, Ty si Kráľ slávy“ s chromatickými postupmi v sopráne. Organová medzihra láme dynamiku ff do sub p. Lahko poskakujúce ostináto sprevádza postupne sa dvíhajúce sólové hlasy. S duetom mužských hlasov sa sprievod rozvlní a taktó podfarbuje aj duet ženských hlasov a zbor v doznievajúcim verši. V medzihre narastá gradácia a do nej zaznieva plný zvuk oboch zborov, ktoré striedavo prednášajú text v slovenskom a latinskom jazyku. Zlom nastane zaznením „latinského“ zboru „a cappella“, ktorý predeľuje návraty ostinátneho sprievodu. Nová „farba“ organového ostináta (akési „nebeské“ plynutie) sprevádza altový sólový hlas. Organová predohra pripraví zborový

„víťazný“ spev. Pred nástupom dueta sa upokojí hudobný tok, a tak plynie aj v zborových citáciach. Po utíšení sa organový hlas rozvlní vyjasní.

IV. časť Moderato. Celá časť je pokojná, pomalá. Začína majestátnou organovou predohrou, po ktorej do organovej zádrže zaznieva mužský jednohlas, imitujúci gregoriánsky spev v latinčine. Jeho rozliehanie doznieva v prvom zbere. V mužských hlasoch začína zložitá fúga rozrastajúca sa do oboch zborov. Po organových predeloch sa rozvlnená melódia sprievodu v medzihre strieda s akordicky členeným úsekom. Ráznosť a odhodlanie má aj vyznanie viery v zbere spievané v oktávach. Akordické ostinató organa sprevádza ansámblový vstup hlasov. Spojovacím úsekom sa pripraví vyznanie v oboch zboroch, ktoré sa striedavo dopĺňajú. Prvý zbor v slovenčine má voľnejšiu, tiahlejšiu tému, druhý v latinčine zaznieva s ráznosťou, v kratších rytmických hodnotách. Upokojenie a doznievanie predchádzajúceho vrcholu pokračuje v sólovom sopránovom a tenorovom hlase. Medzihra v organe sa utíši do zadržaného akordu, nad ktorým zaznieva prosebný duet tenorového a basového sóla striedaného zborom. Záver verša ukončujeva opäť basový sólový hlas a doznievajúci organ. Zmenou dynamiky na *ff* a akordickou faktúrou v organe začína záverečný diel veľkolepého, majestátneho výrazu. Zborová vrúcna prosba vo veľkej nádeji prednáša záverečné verše „pripočítaj nás ...“ Záver vyznie ako veľkolepé zvolanie.

V. Lento v organovej predohre vykresľujú sekundové intervaly smútok, bolesť, do ktorého zbor vstupuje s prosebným veršom „Zachráň, Pane, svoj ľud“. Organový sprievod sa v rovnakej láskavo prosebnej atmosfére rozvíja do medzihry, v ktorej zaznievajú sólové hlasy sopránu a basu. Rytmickým zahustením sa pohyb v organovom parte akoby zrýchlil. V triolách sa s naliehavosťou ozýva druhý zbor s latinským „salvum pópulum...“. S iným výrazom na ňu nadväzuje tenorová prosba „zachráň, Pane, svoj ľud...“ Jej vrúcnosť dokresľujú hlasy zboru v slovenčine. Druhý zbor v latinskom jazyku sa pridáva opäť naliehavo s textom „Dómine, Dómine“ Organová medzihra uvedie verš dobrorečenia v sólových hlasoch spievajúcich nad dlhými akordami organu, ktoré sa pred nástupom altového sóla rozvlnia do rozložených akordov. Sprevádzajú ďalej altový, tenorový a sopránový sólový vstup.



Podfarbujú chvály, ktoré zaznievajú v dvojhlase mužských a potom ženských zborových hlasov. Po výraznom basovom sóle a zborovej prosbe o zmilovanie sa vlnivé ostinató ukončí. Nad zadržovanými akordmi zaznie návrat „gregoriánskeho nápevu“ v jednohlase mužských zborových hlasov. Prosba v rozvinutom zborovom „zmiluj sa“ pokračuje v slovenčine. Na ňu nadväzujú altové a basové sóla. „Amen“ sa rozvinie v duete tenorového a basového sóla so sprievodom dlhých akordov organu, do ktorého vstupuje zbor s latinským textom „Te Deum“. V úplnom závere zaznie citácia jednohlasnej témy „Te Deum laudamus“ z úvodu v mužských hlasoch druhého zboru a zmohutnie v zaznení všetkých hlasov.

Uzávierka (AT 4/2009)

je

15. 12. 2009

Prosíme všetkých prispievateľov,
aby svoje príspevky zasielali
v elektronickej forme
s RESUMÉ, NADPISOM
a KLÚČOVÝMI SLOVAMI
v slovenskom a anglickom jazyku



Humenské organové dni Štefana Thomána

„Táto organová – duchovná hudba prináša do duše vnímavého človeka pokoj, krásu a v prekrásnom gotickom kostole v Humennom povznáša do výšin večných.“

Prof. Ivan Sokol



Štefan Thomán

Mesto Humenné má veľkú hudobnú tradíciu. Milovníci vážnej hudby si každoročne vychutnávajú niekoľko už pravidelne opakujúcich sa hudobných akcií. Zo zimného spánku Humenčanov prebúdza Humenská hudobná jar, slnečné lúče si zas užívajú počas Kultúrneho leta na námestí pri Fontáne lá-

sky, jeseň je krásne sfarbená i vďaka programu Jesenný hudobný cyklus a hudobný rok v meste vždy uzatvára Vianočný organový koncert. K týmto hodnotným umeleckým vystúpeniam sa hrdo pridali i medzinárodný organový festival pod názvom Humenské organové dni Štefana Thomána. „Kráľovský nástroj“ - organ sa tohto roku prihovoril poslucháčom už po siedmykrát.

Ako vznikla myšlienka usporadúvať Humenské organové dni? Organizátori hudobného života v Humennom **Štefan Drotár** a **PhDr. Peter Sopko** (riaditeľ Mestského kultúrneho strediska v Humennom) za kvalifikovanej pomoci **prof. Ivana Sokola (1937-2005)** sa rozhodli napojiť sa na sieť organových festivalov na Slovensku (v Trnave, Kremnici, Bardejove a v Košiciach). V septembri 2002 zástupcovia mesta odobrili túto myšlienku, na organizovanie tohto podujatia sa finančne odhodlali. Mestské kultúrne stredisko v Humennom a Klub priateľov hudby a organizačne Rímskokatolícky farský úrad Všetkých svätých v Humennom. Hlavným dramaturgom sa stal profesor Ivan Sokol a pomocným dramaturgom Štefan Drotár, po smrti Ivana Sokola sa o dramaturgiu koncertov úspešne stará Š. Drotár. Humenské organové dni sa konajú pod záštitou Michala Kováča, prezidenta Slovenskej republiky (1993 - 1998). Koncerty sú realizované s finančnou podporou Ministerstva kultúry Slovenskej republiky.

Veľkoleposť týchto organových slávností zvýraznil v Košiciach žijúci hudobný skladateľ a pedagóg **Jozef Podprocký**, autor znelky, ktorá otvára i zatvára organový festival.

Organové koncerty sa organizovali v rokoch 2003-2009 v spolupráci s Kultúrnym inštitútom Ma-

ďarskej republiky, Poľským inštitútom v Bratislave, veľvyslanectvom USA v Bratislave, Francúzskym inštitútom v Bratislave, Rakúskym kultúrnym fórom, Českým konzulátom v Košiciach, Českým centrom v Košiciach, pod záštitou Jeho Excelencie pána Makoto Washizu, mimoriadneho a splnomocneného veľvyslancu Japonska v Slovenskej republike.

Na festivale predviedli svoje interpretačné majstrovstvo: Károsi Bálint, Csaba Király, Finta Gergely, István Ruppert, András Déri (Maďarská republika), Ilva Lempa (Lotyšsko), Daniel Glaus (Švajčiarsko), Wolfgang Riegler - Sontacchi (Rakúsko), Irena Chřibková, Hana Bartošová, Zdeněk Nováček, Petr Čech, František Vaníček (Česká republika), Vincent Dubois, Emmanuel Hocdé, Maude Gratton (Francúzska republika), Emília Dzemjanová, Peter Sochuľák, Juraj Peter - spev, Marek Štrbák (Slovenská republika), Polona Gantar (Slovinsko), Ireneusz Wyrwa, Wladislaw Szymanski, Roman Perucki (Poľská republika), Ai Yoshida (Japonsko), David di Fiore (USA), Galina Bulybenko (Ukrajina) a Jeremy Joseph (Juhoafrická republika).

Spolu s nápadom vzniku Humenských organových dní vystala i otázka ich pomenovania. Po viacerých nápadoch dostal prednosť humenský rodák **Štefan Thomán**, klavírny virtuóz, hudobný skladateľ a pedagóg, ktorý sa narodil 4. novembra 1862 v Humennom v rodine lekára miestnej nemocnice. V živote rodiny mala hudba dominujúce postavenie. Matka hrala dobre na klavíri, otec, aj keď neovládal žiaden hudobný nástroj, prejavoval k hudbe hlboký a úprimný záujem. U mladého Štefana sa hudobný talent prejavil už veľmi zavčasu, ale vtedajšie pomery v Humennom boli z hľadiska vyučovania hudby príliš obmedzené a skromné. Hudobnú pedagogiku v meste reprezentoval organista Ján Punday, u ktorého sa Thomán naučil základom hudobnej teórie. Ďalšie hudobné vzdelanie získal v Košiciach. Súčasne študoval na gymnáziu. Po maturite začal študovať medicínu vo Viedni, kde sa však dlho nezdržal a odišiel študovať právo do Budapešti, ale naďalej sa hudobne vzdelával. Chcel sa stať poslucháčom Hudobnej akadémie v Budapešti, kde ho prijali na príhovor humenského zemepána. Od roku 1882 ho učil sám riaditeľ Hudobnej akadémie Ferenc Erkel. V hre na klavíri pokračoval veľmi rýchlo a tak sa od Erkelu dostal k Ferenczovi Lisz-

tovi, ktorý si žiakov vyberal vždy zo štvrtého ročníka. Pamätným medzníkom pre Thomána sa stal koncert 11. marca 1886 v Mestskom kasíne v Budapešti, na ktorom sa zúčastnil aj sám Liszt. Thomán mal však pred koncertom takú trému, že chcel koncert odrieknuť, ale Liszt mu povedal: „Keď nebudete hrať, prinútím vás pištoľou.“ Koncert sa uskutočnil, Liszt sedel v prvom rade a oduševnene tleskal. Pre Thomána bola Lisztova prítomnosť veľkým vyznamenaním, lebo Liszt mal už pred dvoma dňami odcestovať a v Budapešti sa zdržal len kvôli jeho koncertu. Po koncerte išiel priamo na stanicu, vypevádzaný Thománom a niekoľkými ďalšími žiakmi. Vtedy sa Liszt lúčil s Budapešťou naposledy, lebo v roku 1886 zomrel. Thomán bol aj pri jeho smrteľnom lôžku.

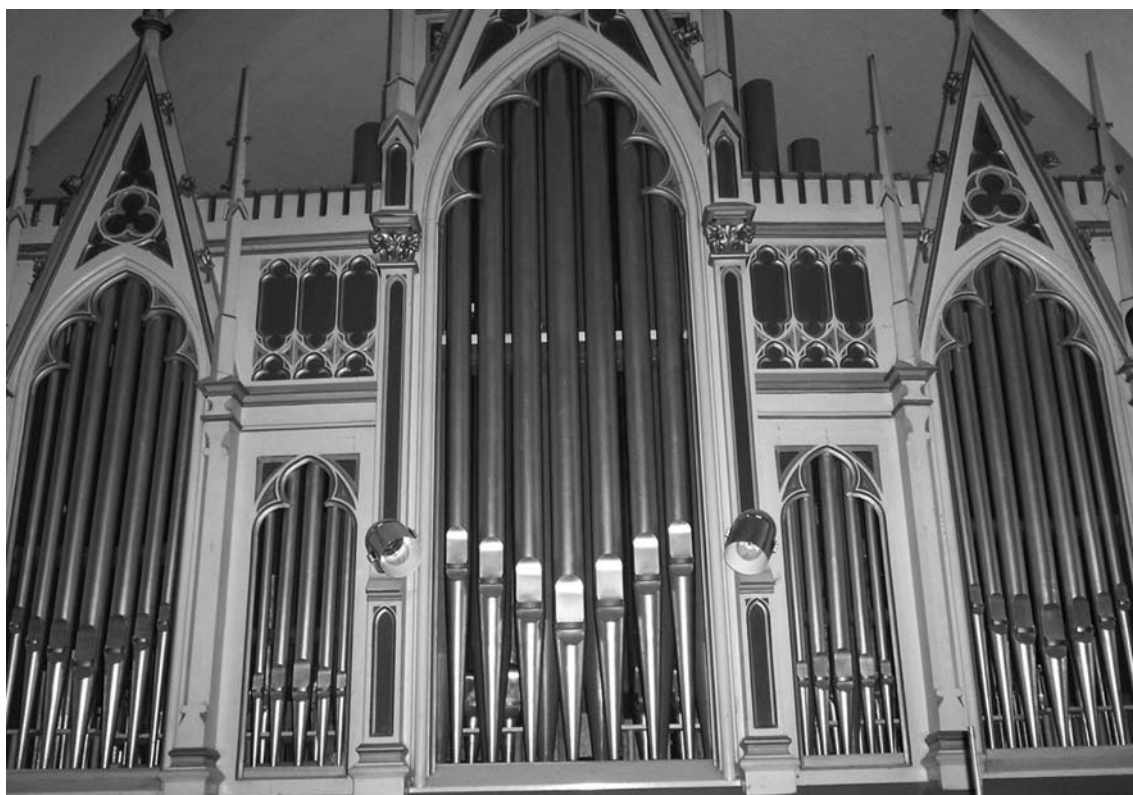
Thomán napredoval vo svojej kariére, už ako 26-ročný v roku 1888 bol vymenovaný za riadneho profesora Hudobnej akadémie, na ktorej potom pôsobil 18 rokov. Vychoval veľa významných hudobníkov, medzi jeho žiakov patrilo napríklad i Béla Bartók, ktorý bol veľmi naklonený svojmu učiteľovi, píše o ňom aj vo svojom breviári (Bartók breviárium, 1927). Thomán nebol iba hudobným pedagógom, ale aj skladateľom a interpretom komornej hudby. Popritom ako publicista 27 rokov prispieval hudobnými kritikami do viacerých časopisov. Bol aj autorom niekoľkých publikácií. K najvýznamnejším patrí *Beethovenov život a dielo* (v roku 1921 a 1927), ďalej *Haydnov život a dielo* (vydaný v roku 1922). Na Hudobnej akadémii v Budapešti spoločne s Arpádom Szen-
dym položili základy metodiky vyučovania. Pridal sa k nim aj Koloman Chovan. Thomán v siedmych zväzkoch spracoval najdôležitejšie cvičenia, ktoré obsahovali základné a najdôležitejšie znalosti virtuóznej hry. Szendy vydal inštrukcie pre etudy, Chovan zostavil prvú maďarskú „Hudob-

nú školu pre začiatočníkov“. Pri koncertných cestách mimo vlasti nezabúdala ani na svoj rodný kraj, každú sezónu koncertoval v Košiciach.

Štefan Thomán zomrel 22. septembra 1940 v Budapešti. Jeho telesné pozostatky boli prenesené na parcelu umelcov v cintoríne na ul. Imbre Meroa v Budapešti.

7. Humenské organové dni Štefana Thomána

Siedmy ročník organového festivalu v Humennom sa začal 8. júla 2009, ktorý odštartovala **Irena CHŘIBKOVÁ**, česká organistka baziliky sv. Jakuba. Organ študovala na Konzervatóriu v Kroměříži u Karla Pokoru a na pražskej Akadémii múzických umení u prof. Milana Šlechtu a vo Francúzsku u Susanne Landale. Úspešné absolovanie niekoľkých interpretačných súťaží odštartovalo jej koncertnú kariéru. Vystúpila na mnohých sólových recitáloch v krajinách Európy, v Japonsku, Rusku, Izraeli a v USA. Má pravidelné zastúpenie v porotách medzinárodných súťaží. Niekoľkokrát viedla v Ljublane letné majstrovské kurzy českej a francúzskej hudby. Má CD nahrávky, kde prezentuje české a francúzske organové umenie. Je vyhľadávanou interpretkou organovej tvorby 20. storočia, skladieb súčasných a francúzskej organovej literatúry. Programy jej koncertov vynikajú jedinečnou dramaturgiou, farebnou registráciou a presvedčivosťou prejavu. Zvláštny záujem venuje hudbe Petra Ebena. V súčasnosti pedagogicky pôsobí v Prahe. Na organovom festivale v Humennom sa



Organ v Rímsko-katolíckom kostole Všetkých svätých v Humennom



prezentovala dielami od **Johanna Sebastiana Bacha (1685-1750)**. Z jeho tvorby predstavila *Koncert a mol, BWV 593 a Chorálovú predohru „Allein Gott in der Höhe sei Ehr, BWV 662*. Humenských poslucháčov potešila výberom skladby *Musica Homonnesis*, ktorá vzišla z pera humenskej rodáčky **Lubice Salomon - Čekovskej (1975 v Humennom)**. Irena Chřibková v ďalších číslach svojho vystúpenia predviedla, že je skutočne famóznou interpretkou francúzskej hudby. Dôkazom bolo dielo *Priere et berceuse, op. 27* od francúzskeho skladateľa **Félix - Alexandre Guilmanta (1837-1911)**, potom odznel i ďalší francúzsky skladateľ **Léon Boëlmann (1862-1897)** a jeho dielo *Toccata z Gotickej suity*. Po Francúzoch prišli na rad českí skladatelia, **Bedřich Antonín Wiedermann (1883-1951)** a jeho *Humoreska*, súčasný český skladateľ **Andreas Wilscher (1955)** s dielom *Triptyque (Saint Gervais - Communion - Grand chœur dialogué)* a na záver zaznel jeden zo svetovo najznámejších autorov organovej hudby **Petr Eben (1929-2007)**. Z jeho bohatej tvorby si vybrala *Molto ostinato z cyklu „Nedeľná hudba“*.

Druhý účinkujúci sa humenskému publiku predstavil 22. júla 2009. **András Gábor VIRÁGH** pôsobí ako organista a korepetitor v plebanskom kostole v Budapešti, súčasne študuje na Hudobnej akadémii Ferencza Liszta v Budapešti. Je víťazom mnohých súťaží v hre na organe, ako aj v komponovaní. Svoj koncert otvoril skladbou *Prelúdium g mol, Bux. 163* od nemeckého skladateľa **Dietricha Buxtehudeho (1637-1707)**. I v jeho podaní zaznel **J. S. Bach**, konkrétne *Prelúdium e mol, BWV 548* a *Chorálová predohra „Das alte Jahr vergangen ist, BWV 614*. **Ferencz Liszt** „pozdravil“ chrámové múry skladbami *Angelus* a *Hosannah*. Uši poslucháčov sa „dotkli“ i *Anjeli, Les Anges* od francúzskeho skladateľa **Oliviera Messiaena (1908-1992)**. S publikom sa Virágh rozlúčil vlastnou tvorbou, *Sonáta pre organ (Prelúdium, Elégia, Tanec - Toccata)*.

Slawomir KAMINSKI organové dni obohatil dňa 5. augusta 2009. Narodil sa v roku 1963 v Poznani. Je zakladateľom organového festivalu vo Wolsztyne, od roku 2005 má svoj vlastný program o organovej hudbe v rádiu Poznaň. Pôsobí tiež ako pedagóg. Jeho repertoár tvorili holandský skladateľ a organista **Jan Pieterszon Sweelinck (1562-1621)** so skladbou *Fantázia echo*; **Dietrich Buxtehude (1637-1707)** s dielom *Ciaccona e mol*, samozrejme **J. S. Bach** a *Koncert pre organ a mol*. Od uznávaného českého autora skladieb v štýle viedenského klasicizmu **Jana Křitela Vaňhala (1736-1813)** predstavil *Fúgu I., C dur* a *Fúgu VI., C dur*. Zazneli i 3 *árie z rukopisu sestier klarisiiek zo Starego Sacza*. Ako hrdý **Poliak** zahral *IV. Koncert pre organ, op. 56 č. 4 (III. časť - resurekcia v kostole Ks. Saleziánov v Krakove)* od poľ-

ského organistu, dirigenta a všestranného skladateľa **Feliksa Nowowiejskiho (1877-1946)**. Na koniec odzneli tóny súčasného amerického skladateľa a organistu **Charlesa Callahanna (1951)** z jeho skladby *Partita „Lasst uns erfreuen“, op. 54 („Pod' me sa veselí“)*.

19. augusta 2009 poctil Humenné svojou koncertnou návštevou **Massimo NOSETTI**, ktorý sa narodil v roku 1960 v Alessandrii v Taliansku. Pôsobí ako profesor hry na organe a komponovania na Národnom konzervatóriu v Cuneo a ako hlavný organista v Bazilike sv. Rity v Turíne. Svoj koncert otvoril korunovačným pochodom - *Prorok* od nemeckého skladateľa **Giacoma Meyerbeera (1791-1864)**, zaznel i **César Auguste Franck (1822-1890)** a jeho *Tri skladby pre veľký organ*. Priestor dostali aj talianski skladatelia **Filippo Capocci (1840-1911): Pezzi originali - Libro VI**; **Marco Enrico Bossi (1861-1925): Legenda, op. 123 č. 1** a **Oreste Ravanello (1871-1938): Toccata, op. 40 č. 3** a *Bluette, op. 112*. S Talianmi si „menili kľučky“ Nemci, a to **Felix Mendelssohn - Bartholdy (1809-1847)** a **August Gottfried Ritter (1811-1885)**.

Záver festivalu patril ďalekému východu. Druhý septembrový deň do Humenného zavítala organistka **Ai YOSHIDA (1973 v Tokiu)**. Hru na organe študovala na Musashino hudobnej akadémii v Tokiu, pokračovala na vysokej hudobnej škole v Lübecku. Zdokonaľovala sa na medzinárodných majstrovských interpretačných kurzoch. Získala ocenenia na medzinárodných organových súťažiach, organizovala organové akcie, ako koncerty, semináre, koncertné lekcie a detské projekty. Ako docentka vedie odborné majstrovské kurzy. Od roku 2006 žije v Trentine v Taliansku. Vo svojom programe siahla po diele od **J. S. Bacha: Koncert G dur, BWV 592, Fúga h mol, BWV 579, Fantázia a fúga g mol, BWV 542. Druhým číslom boli *Variácie na japonskú ľudovú pieseň*, ktoré skomponoval **Massimo Nosteti**. Tento taliansky organista a skladateľ len týždeň pre Yoshidou si vychutnával potlesk humenského publika. Jej pôsobenie v Taliansku sa iste podpísalo i pod výber ďalších skladieb, ba možno, až na **Bacha**, nazvať jej vystúpenie „talianskym večerom“. Zazneli skladby od **Carla Fumagalliho (1822-1907): Offertoria da Aida del Cav. G. Verdi**; **Marca Enrica Bossiho (1861-1925): Ave Maria** a *Scherzo g mol pre organ. Introdukcia, Téma s variáciami a Finále*, ktorých autorom je **Giovanni Morad (1777-1856)** boli poslednou bodkou 7. Humenských organových dní Štefana Thomána.**

Mgr. Katarína Kováčová

Použitá literatúra:

Buletin. Mestské kultúrne stredisko a Klub priateľov hudby v Humennom, 2003.

Buletin. Mestské kultúrne stredisko a Klub priateľov hudby v Humennom, 2009.

XIV. ROČNÍK TRNAVSKÝCH ORGANOVÝCH DNÍ

Tohtoročné Trnavské organové dni, organizačne i dramaturgicky opäť obdivuhodne „zastrešené“ ich zakladateľom Stanislavom Šurinom, naplnili očakávania svojich verných poslucháčov a zadostučinili aj dvom významným hudobným 200-ročniciam - Haydnovej i Mendelssohnovej.

Otvárací koncert 9. septembra patrila vynikajúcejmu a všestrannému muzikantovi Wolfgangovi Reisingerovi. Okrem vynikajúceho interpretačného výkonu predviedol aj svoje improvizáčne schopnosti, a to na tému duchovnej piesne Mikuláša Schneidera-Trnavského.

Popredný taliansky organista, skladateľ a pedagóg Massimo Nosetti si zvolil pestrý romantický program, ktorý veľmi pôsobivo interpretoval a tiež perfektne naregistroval. Svojím vystúpením potvrdil reputáciu medzinárodného koncertného hráča.

Jozef Kotowicz z Białystoku vynikol predovšetkým v nádhernej Mendelssohnovej *6. sonáte d mol.* Na záver zazneli v jeho podaní u nás málo známe skladby súčasného švédskeho skladateľa Stefana Lindblada.



Foto: Ilja Michalič

V rámci festivalu odznela aj slovenská premiéra organovej kompozície významnej domácej osobnosti 60. rokov, Petra Kolmana, pôsobiaceho neskôr v emigrácii. Skladateľov hudobný jazyk je ovplyvnený II. viedenskou školou ako i avantgardou povojnového obdobia. V takomto duchu sú napísané aj jeho *Tri skladby pre organ*, z ktorých strednú časť *Jeux de Touches* bravúrne zahrála Mária Plšeková z Nitry. Napriek svojej poslucháčskej náročnosti si aj toto dielo našlo veľmi pozitívny ohlas a opäť tým potvrdilo pozoruhodnú vnímavosť resp. vyspelosť trnavského publika. Pôsobivé *Variácie na japonskú národnú pieseň Sakura* M. Nosettiho uviedla Japonka Ai Yoshida, ktorá momentálne žije a pôsobí v Taliansku. Skladby talianskej proveniencie tvorili inak až dve tretiny jej koncertného programu. Obe dámy - organistky, žiačky prominentného virtuózneho Martina Hasoelbecka podali vynikajúci technický aj muzikantský výkon.

Mimoriadnou hudobnou slávnosťou bol - v podstate už tradične - záverečný koncert, na ktorom odzneli dva veľkolepé opusy. Sólového partu *Organového koncertu g-mol* Francisa Poulenca (uvedeného v Trnave vôbec po prvýkrát) sa bravúrne zhostil americký organista David Di Fiore, pôsobiaci v súčasnosti aj ako pedagóg hry na organe na Katolíckej univerzite v Ružomberku. Di Fiore hral na veľkom romantickom nástroji a jeho inštrumentálny partner (Štátny komorný orchester Žilina pod taktovkou Mariána Lejavu) bol umiestnený na chór, tak ako za čias Schneidera - Trnavského. Zvukový efekt v priestoroch monumentálnej gotickej lode bol veľmi pôsobivý. Pri interpretácii *Veľkej organovej omše* Josepha Haydna sa už celý hudobný aparát (domáci zbor Tirnavia, Štátny komorný orchester Žilina, M. Lejava, sólisti Hilda Gulyášová - soprán, Gabriela Huebnerová - alt, Andrej Rapant - tenor, Peter Kollár - bas a Martin Bako - organ) ocitol dolu v chráme pred oltárom a poskytol tak poslucháčom aj efekt vizuálny. V skladbe bol ako sólový klávesový nástroj využitý barokový organový pozitív s krátkou veľkou oktávou. Bezchybne vyhrať a precízne vyfrázovať na takomto nástroji početné sólové pasáže bolo veľmi náročné, bratislavský dómsky organista Martin Bako (momentálne ešte poslucháč VŠMU) to však zvládol profesionálne. Náročné zborové party s Tirnaviou naštudoval jej zbormajster Andrej Rapant. Toto v podstate „amatérske“ teleso sa opäť vypllo k skvelému výkonu a spolu s tradične vysoko kvalitným ŠKO poskytlo publiku pôžitok z nádhernej omšovej kompozície raného Haydnovho obdobia. Presvedčivý bol aj prejav sólistov, spievajúcich čisto, štýlovo a so zreteľným ohľadom na duchovný rozmer prednášaných partov. Marián Lejava dirigoval úsporným, no presvedčivým gestom a s profesionálnym nadhľadom. Celý ansámbl pri-



Foto: Iľja Michalič



viedol k vynikajúcemu výsledku, ktorý poslucháči preplnenej Trnavskej baziliky odmenili dlhotrvajúcim potleskom a standing ovations.

Peter Hochel

Recenzia knihy: Yveta Kajanová - GOSPEL MUSIC NA SLOVENSKU

Za posledné dve desaťročia vzniklo nespočetné množstvo článkov, štúdií a recenzií na koncerty a umeleckú tvorbu tzv. novej duchovnej piesne, t. j. na produkciu piesní s náboženským obsahom v rôznych štýloch populárnej hudby. Štýlový a výrazový diapazón týchto piesní je veľmi široký. Aj keď to kontrastuje s jednoduchou formovou stavbou či harmonicko-melodickými výrazovými prostriedkami, definovať a klasifikovať hudobnú reč „novej duchovnej piesne“ v jej žánrovej spletitosti si vyžaduje trpezlivé obsiahle bádanie, nadhľad a rozhľad v danej problematike. Napísanie syntetickej práce v tejto oblasti je preto značne náročné.

Yveta Kajanová ako skúsený muzikológ a pedagóg sa už dlhšie zaoberá problematikou duchovnej hudby. Na túto tému napísala viacero odborných štúdií, článkov a recenzií, ktoré publikovala v zborníkoch a odborných časopisoch (Slovenská hudba, Musicologica Istropolitana, Musilologica Slovaca et Europea, Adoremus a i.). Yveta Kajanová je v akademickej obci však známa predovšetkým ako popredná odborníčka v oblasti populárnej hudby a džezu, čo ale pochopiteľne korešponduje s knihou *Gospel music na Slovensku*.

Kapitoly knihy sú rozvrhnuté v klasickej stavbe. V nich sa venuje charakteristike obsahu pojmov, ich definíciám, hodnotí stav bádania v tejto oblasti, venuje sa histórii a súčasnému vývoju duchovnej hudby na Slovensku, edukačnému a sociálnemu dopadu takej hudby najmä na mladšiu generáciu, klasifikuje jej bohaté žánrové spektrum a hudobnú reč, analyzuje tvorbu reprezentačných skladieb, dozvieme sa v knihe viac o osobnostiach, o kapelách. Publikácia obsahuje analýzy početných notových príkladov, odbornú literatúru, menný zoznam kapiel, osobností, diskografiu a CD so slovenskou gospelovou hudbou. Hlavným prínosom tejto knihy však nie je len formálne vyčerpujúce spracovanie problematiky, zmapovanie málo známych žánrov slovenskej populárnej hudby. Je to predovšetkým bohatý obsah knihy, množstvo exaktných analýz z tvorby hudby i textov skladieb, bez ktorých by najpresvedčivejšie postuláty a teóremy boli len púhymi tvrdeniami bez dôkazov. Sú to presvedčivé definície žánrov či štýlov, sociologické sondy, poukázanie na spôsoby šírenia duchovnej hudby, možnosti metodológie umeleckej tvorby (!), je to aj medzižánrová a historická komparácia a hľadanie časovo - štýlových (horizontálne - vertikálnych) súvislostí, napr. vplyv gregoriánskeho chorálu a svetovej populárnej hudby na duchovnú pieseň na Slovensku, estetický a sociálny dopad kultivovanej hudby na človeka a spoločnosť, resp. význam kultivovanej hudby v edukácii a opačne, zhubný vplyv niektorých menšinových vulgárnych štýlov populárnej hudby. Kniha po stránke obsahovej značne prekračuje úroveň ilustračnú, grafickú i samotnú tlač. Ale to už je daň dnešného prístupu vydavateľov k odbornej literatúre.

Kniha *Gospel music na Slovensku* je pre odbornú i laickú verejnosť v každom prípade prínosom. Stáročné hodnoty duchovného života na Slovensku korešpondujú s tisícročnými hodnotami ľudskej civilizácie. Hudba je odrazom spoločenského bytia, odrazom spoločnosti ľudí, ich života. Jej exaktné skúmanie bez ohľadu na náboženskú ideológiu vždy mnoho napovie nielen o hudbe, ale hlavne o jej tvorcovi – o človeku žijúcom v danej spoločnosti, v danej epoche, v danom čase a priestore.

František Turák

SUMMARY

MÁRIA ŽILÍKOVÁ-MANDÁKOVÁ: CHURCH MUSIC FOR CHILDREN

Development and rise of church music for children was allowed by the Second Vatican Council which gave large space for free creativity and fantasy development of children. However, in this case the term "creativity" or "fantasy" do not mean making it possible for children to "entertain" themselves or to "show off". The true meaning of liturgical celebrations would be lost this way. The aim is a prayer and common participation in the rites. Value criterion for melody, rhythm and other elements of musical work is a service to holy worship. There is a specific issue in the area of liturgical adaptation the aim of which is to bring liturgy closer to children. It is an issue of psalms after Mass lections and acclamations related to the Gospel. That is closely connected to the question of issue of Mass lectionary intended to be used at Masses with participation of children. Rediscovery of whole-tone pentatonic – thanks to Orff's Schulwerk – had a positive impact on childish religious songs what can be proved by many examples: first of all it is Orff-Schulwerk itself that also includes pieces utilizable for liturgical and non-liturgical purposes. Besides vocal-instrumental works in Schulwerk we can also find many instrumental pieces that can be used in the function of church music – preludes, interludes, meditations and postludes.

JANKA BEDNÁRIKOVÁ ADIASTEMATIC FRAGMENTS – THE OLDEST MUSIC SCORE EVIDENCE OF MUSICAL CULTURE IN SLOVAKIA

In the article the author deals with the oldest music score evidence of musical culture in the territory of Slovakia – adiaستمatic records of medieval choral monody. Separate and continuous history of Gregorian chant in Slovakia begins from 11th – 12th century by systematic building of church hierarchy in Arpad Christian state. The oldest musical sources, now in Slovak archives, are represented by several fragments from unknown liturgical manuscripts. To our territory they were probably brought from German or Austrian area. In archive-library Slovak institutions 15 parchment fragments can be found, two more preserved in reproduced form. Eight fragments are placed in Bratislava archives, seven are in archives outside Bratislava.

ANDREA BALLOVÁ PAVOL KRŠKA – WORK AND LIFE (2)

The article focuses on musical analysis of the following compositions by a well-known Slovak composer Pavol Krška: *STORY FROM NEW TESTAMENT* for baritone, mixed choir and chamber orchestra, *CONSTANTINE AND METHOD* – little oratory for reciter, solos, children and mixed choir, 2 trumpets, 3 trombones and organ, *PETER (PETER THE FIRST OF THE TWELVE)* – oratory according to the Gospels for reciter, solos,

mixed choir, 2 trumpets, 2 trombones and organ, *MARY AND JOSEPH* – sung story about the birth of the Lord for solos, mixed choir, 2 trumpets, 2 trombones and organ, *CHRISTMAS MASS* for mixed choir and organ, *REQUIEM* for solos, two mixed choirs and organ (orchestra and organ), *STABAT MATER* for solos, mixed choir and organ, *MASS* for solos, mixed choir and organ, *TE DEUM* for solos, two mixed choirs and organ.

KATARÍNA KOVÁČOVÁ HUMENNÉ ORGAN DAYS OF ŠTEFAN THOMÁN

Organ concerts of Humenné Organ Days of Štefan Thomán have been organized since 2003. When establishing this annual event the organizers of musical life in Humenné Štefan Drotár and PhDr. Peter Sopko with a qualified help of prof. Ivan Sokol decided to join the organ festivals network in Slovakia (in Trnava, Kremnica, Bardejov and Košice). Together with the idea a question of its name appeared. Finally, they decided for a native of Humenné Štefan Thomán, piano virtuoso, music composer, pedagogue and pupil of Franz Liszt. In 2009 artists from five different countries performed at the festival: Irena Chřibková from the Czech republic, András Gábor Virágh from Hungary, Slawomir Kamiński from Poland, Massimo Nosetti from Italy and Ai Yoshida from Japan.

Translated by Matej Bartoš