



ADORAMUS Te

časopis o duchovnej hudbe

Pre Hudobnú sekciu
Liturgickej komisie
pri Konferencii biskupov Slovenska
vydáva

Spolok svätého Vojtecha, Trnava



Vychádza štvrťročne

Predseda redakčnej rady

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

Podpredseda redakčnej rady

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

Zodpovedný redaktor

ThDr. Art. Lic. Rastislav Adamko, PhD.

Zástupca zodpovedného redaktora

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

Redakčná rada:

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

Adresa redakcie:

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

Distribúcia a prijímanie objednávok:

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

Grafická úprava a tlač:

MTM Levoča
054 01 Levoča, Nám. Majstra Pavla 46
Redakcia si vyhradzuje právo
na úpravy rukopisov.
Zaslané príspevky nevraciam.

Cena jedného čísla: 35,- Sk
Ročné predplatné: 140,- Sk
Registrácia MK SR 314/90
ISSN 1335-3292

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

OBSAH 3/2003

Na úvod

Zum Geleit

MARTIN KOLEJÁK 2

Hudobné formy gregoriánskeho chorálu (II.)

Musikformen des Gregorianischen Chorals (II.)

JANKA BEDNÁRIKOVÁ 3

Determinanty preferovania druhov duchovnej hudby

*Determinanten der Bevorzugung von bestimmten Arten
geistlicher Musik*

RASTISLAV PODPERA 6

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

*Zur Kirchenmusik in Ružomberok (Rosenberg)
im 19. - 20. Jahrhundert*

ZUZANA ZAHRADNÍKOVÁ 9

Organová tvorba M. Moyzesa, V. Figuša-Bystrého, M. Schneidra-
Trnavského, A. Albrechta a Š. Németha-Šamorínskeho (V.)

*Orgelkompositionen von M. Moyzes, V. Figuš-Bystrý, M. Schnei-
der-Trnavský, A. Albrecht und Š. Németh-Šamorínsky (V.)*

MÁRIO SEDLÁR 12

Sakrálna hudba z pohľadu heuristiky

Die sakrale Musik vom Gesichtspunkt der Heuristik

RASTISLAV ADAMKO 27

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

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

ERNEST HAINS 28

Spravodajstvo

Aktualitäten 39

Nemecké resumé

Resumé in deutscher Sprache 40

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

FOTO: JÁN SOJKA



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

Oslavovať Boha je prvoradou úlohou človeka. Už v starozákonnej bohoslužbe mali speváci a hudobníci zvláštne postavenie a úlohu. Posvätná hudba je v novozákonnej liturgii jej integrálnou časťou. Kedy vlastne vznikla hudba? Pavol Strauss uvažuje: „Hudba nevznikla. Hudba tu vždy bola. Pred všetkým komponovaním. Hudba nie je výsledok ani následok, ale duchovná pralátka. Ona sa nestala, ona bola duchovným závojom Absolútna“ (Strauss, *Odvrátený hlas*, s. 168). A pretože sme stvorení na obraz Boží, môžeme so Straussom konštatovať: „Hudba je všetkým prístupná reč, ktorá má veľkú silu zblížovania. A láska je hudba srdca“ (Strauss, *Odvrátený hlas*, s. 15). Hudba nás nezblízuje len s ľuďmi, ale prostredníctvom nej vstupujeme do vzťahu s Bohom, jej pôvodcom. Strauss to vyjadril takto: „Myslím, že niet čistejšej modlitby akou je hudba, inak by nebol v každom chráme organ, ani spev. Hudba je neraz i nevedomelou modlitbou neveriacich“ (Strauss, *Kolíška dôvery*, s. 64). V tomto kontexte je ľahko pochopiteľný Augustínov výrok: „Kto miluje, ten spieva.“

Všetkým vám, ktorým tak záleží na kráse liturgického spevu a hudby treba vyjadriť vďaka za túto službu. Ona je pre vás zároveň výzvou zatahnuť sa hlbšie. Tak ako Cirkev žiada od kňazov pre ich hodnosť povolania, aby sa v mimoriadnej miere usilovali o svätosť života, aj Vaše svedectvo života, pre službu ktorú konáte, má apoštolské zameranie. Tomáš Špidlík v jednej svojej homílii povedal, že „teológia“, poznanie Boha, je rezervovaná básnikom, ktorí ho odhaľujú v symboloch tohto sveta; majú teda povolanie kňazské. Nie sú to však len básnici, majstri slova, ale všetci umelci, ktorí sa zaoberajú krásou“ (Kresťanstvo a kultúra, s. 63). Nie je preto zvláštne, ak sa hovorí, že za organom by mal sedieť kňaz, alebo že organista by mal mať „kňazského“ ducha.

Beditre preto, a odolávajte pokušeniam, ktoré sú typické pre túto službu. Je to pokušenie dať sa obdivovať, pokušenie pýchy, pokušenie závidieť nad tým, že niekomu to ide lepšie, pokušenie spokojnosti s dosiahnutou úrovňou a lenivosti v cvičení spojené s falošnou skromnosťou, pokušenie prestať sa angažovať po nezdare, pokušenie vytvárať liturgiu podľa vlastných predstáv a nie v duchu Cirkvi. Usilujte sa Bohu dať vždy to najlepšie a najkrajšie čo viete. Aby ste duchovne rástli, je potrebné spojiť horlivosť a odborný rast s pokorou. Všetka vaša činnosť sa má stať službou.

„Kresťanstvo povýšilo službu tým, že najvyšší úrad nazýva „službou sluhov Božích“ preto, lebo Boh sám prišiel, aby slúžil všetkým.“ – píše Strauss. „Najväčšie otroctvo je slúžiť sebe samému. Slúžiť znamená tvoriť. Slúžiť každým prejavom a činnosťou je stála bohoslužba. To spečatila naveky betlehemska hviezda. Od času, ako Boh zostúpil a stal sa sluhom, je ľudskému srdcu sladkým povýšením slúžiť človeku a zrozumiteľnejšou ťarchou slúžiť Bohu“ (Strauss, *Ecce homo*, s. 31).

Kardinál Paul Poupard, predseda Pápežskej rady pre kultúru, konštatuje: „V období po Konštantínovi, keď kresťanstvo vyšlo z katakomb a mohlo sa prejaviť navonok. Vidíme, že sila ducha obrátila celú spoločnosť a že celé tisícročie európskeho umenia bolo tisícročím kresťanského umenia. Potom, od obdobia renesancie až po dnešok pozorujeme, že sa začína iný pohyb smerujúci k oddeleniu, keď sa od oslavy objektu prechádza ku glorifikácii subjektu. K tomu poviem len jeden detail: dnes všetci umelci chcú podpisovať svoje diela, vyjadriť svoju osobnosť, povedať: toto som urobil ja. Spomeňme si však, že veľké diela, všetky diela našej katolíckej liturgie, či už vitráže v Chartres, katedrály alebo románske sochy vo Francúzsku ostali anonymné. Nikto nikdy nevedel a nebude vedieť, kto tieto diela vytvoril, pretože umelec považoval svoje dielo za prejav svojej viery a v protiklade k modernému svetu, nezaujal tým, čo je odlišné, ale tým, čo konverguje. Práve v tom sa prejavuje viera kresťanského ľudu.“

Ján Pavol II. v Liste umelcom píše: „Umelec ... musí byť činný bez toho, že by sa dal ovládať túžbou po sláve, alebo hľadáním povrchnej popularity, nehovoriac o osobnej ziskuchtivosti. Jestvuje teda etika, ba „spiritualita“ umeleckej služby, ktorá svojím spôsobom prispieva k životu a k obrode národa. Presne na to zrejme narážal Cyprián Norwid, keď hovoril: „Krása je tu pre oduševnenie diel, dielo je pre povznesenie.“

Všetkým organistom musí záležať na tom, aby liturgický spev bol čo najkrajší. Organista, ktorý chápe organovanie ako službu, rád prenechá miesto za organom organistovi, ktorý toto umenie ovláda lepšie. Mala by byť samozrejماً zásada, že pri sv. omši má organovať ten organista, ktorý hrá najlepšie. Veď ide o oslavu Boha, nie o hľadanie popularity.

Keď vykonáme všetko čo sme mali vykonať, musíme si s apoštolom Pavlom povedať: „Sme neužitoční sluhovia“. A platí, čo hovorí Strauss: „Umenie je výkon, je úsilie, vystupujeme ním bližšie k Bohu. Je tým najlepším z ľudskej oblasti. To je absolútna hodnota, pre ktorú si Cirkev umenie váži a používa ho, že Bohu ponúka len to najlepšie z toho najkrajšieho. A váži si ho, vedome a otvorene, i pre jeho hodnotu psychologickú, pomocnú a zušľachtľujúcu. A preto je priam povinnosťou kňaza zapojiť sa do kultúrneho a umeleckého životného procesu, aspoň kladným a uvedomelým postojom. Potrebujeme kňazov, ktorí prirodzený umelecký cit nášho ľudu neudupujú prepíňaním kostolov najgýčovjšími a najnevkusnejšími okrasami a sochami. Potrebujeme kňazov, ktorí budú dbať o úroveň cirkevnej hudby, lebo je často ozaj tak, ako mi raz umelec organista - povedal: Keby pristúpil kňaz pred oltár v šate prispôbenom hudbe, ktorá znie pred tým istým oltárom, boli by to len biedne handry. Potrebujeme kňazov, ktorí vedia vniknúť do problematiky dnešných umelcov a dnešného umenia. Hľadám je umenie často nekresťanské len preto, že kresťania nevedia byť trochu umeleckí“ (Strauss, *Ecce homo*, s. 50 - 51).

Martin Koleják

Hudobné formy gregoriánskeho chorálu (II.)

JANKA BEDNÁRIKOVÁ

Ordinarium missae

Ordinárium svätej omše tvoria stabilné, fixné spevy, ktorých text sa nemení. Patrí sem *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei* (spievajú sa pri každej svätej omši), *Gloria*, prednášaná v nedele a sviatky okrem adventného a pôstneho obdobia, a napokon *Credo*, ktoré vyznávame vždy v nedele a vo sviatky. Okrem toho sem zaradujeme aj záverečný pozdrav *Ite, missa est* a antifóna *Asperges me*, ktorá sa spieva pri nedeľných svätých omšiach, začínajúcich kropením svätenou vodou (vo veľkonočnom období tento spev nahrádza antifóna *Vidi aquam*).¹ Všetky spevy ordinária s výnimkou *Credo* sú z historicko-liturgického hľadiska staršie, než spevy *Propria*.² Po stránke hudobnej sa však zapisovanie ordináriových spevov uskutočňovalo neskôr, preto nikdy nedosiahli vážnosť či stabilitu spevov *propria*. Samotný proces vývoja ordinárií sa začal pravdepodobne v X. storočí.³ Svoj rozmach dosiahol v XII. storočí a jeho vývoj pokračoval až do XV. storočia. Vatikánska edícia zadelila spevy ordinária do osemnástich cyklov: každý z nich je označený rímskou číslicou a často má aj svoj podtitul, ktorým sa niekedy určuje jeho funkcia (napríklad IX. omšový cyklus *In solemnitatibus et festis B. M. V.* je určený na spev pri spomienkach alebo sviatkoch Panny Márie, XVII. a XVIII. cyklus sa spieva v Advente a v Pôstnom období,...). Ordináriové spevy sú zhromaždené v liturgickej knihe *Kyriale*.

Kyrie eleison

Kyrie eleison bola pôvodne invocácia, resp. časť litánií, ktorú spieval ľud po jednotlivých modlitbách. Najstaršiu zmienku o týchto prosebných litániách nachádzame v Apoštolských konštitúciách, ako aj v spomínanom *Peregrinatio Etheriae* zo IV. storočia. Pôvodne sa tieto litánie spievali po bohoslužbe slova ako rozlúčková modlitba pre katechumenov, ktorí po prosbách veriacich odchádzali z omše domov. Odkedy sa krst udeľuje malým deťom, bola táto úvodná časť litánií premiestnená na začiatok omše. V rímskej liturgii boli počas pontifikátu Gregora I. († 604) tieto značne dlhé modlitby zrušené, pričom litánie boli zredukované na deväť invocácií s trojnásobným a trojičným striedaním *Kyrie*, *Christe* a *Kyrie eleison*. Od IX. storočia sa pod melizmy týchto spevov začali zapisovať nové texty, tzv. *trópy*. Vo vatikánskej edícii je každé *Kyrie* označené prvými slovami svojho trópu (*Kyrie I.* - *Lux et origo*, *Kyrie II.* - *Kyrie fons bonitatis*,...). V súčasnosti *Kyrie* pozostáva z troch aklamácií: *Kyrie eleison*, *Christe eleison* a *Kyrie eleison*. Každá z nich sa trikrát opakuje, pričom môžu nadobudnúť nasledujúce štruktúrne formy: aaa aaa aab / aaa bbb aaa' / aaa bbb ccc' / aba cdc efe'

Ukážka spevu *Kyrie VIII. (De angelis)*, GT 738

(De angelis) XV-XVI. s.

Y-ri- e e- lé- i-son. bis Chri-
ste e- lé- i-son. bis Ký-ri- e
e- lé- i-son. Ký-ri- e * **
e- lé- i-son.

Gloria in excelsis Deo

Táto „veľká doxológia“, známa aj pod názvom *Hymnus angelicus*, sa svojím textom zaraďuje medzi najstaršie spevy.⁴ Je v podstate trinitárnym predĺžením aklamatórneho aktu *Kyrie*. Začína sa citátom z opisu vianočných udalostí podľa evanjelistu Lukáša, poukazujúc na sprítomnenie spásy prostredníctvom novonarodeného Dieťaťa (Lk 2, 14). V speve anjelov, ktorý spoločenstvo cituje, je zem otvorená – skrze príchod Boha – do sveta neba.⁵ Prvá časť hymnu je zameraná na Boha-Otca, druhá na Boha-Syna, v ktorej sa trojnásobným zvolaním *tu solus* uznáva jedinečnosť panovania Krista (*tu solus sanctus, tu solus dominus, tu solus altissimus*, porov. 1 Kor. 8,6). Vznikla na Východe a do liturgie bola začlenená za pontifikátu pápeža Symacha (498-514). Bola vyhradená len biskupom, takže sa spievala iba v nedele a na sviatky mučeníkov. Počas veľkonočného obdobia ju mohli spievať aj ostatní kňazi. Od X. storočia sa *Gloria* stala spevom *scholy* a len neskôr sa po kňazovej intonácii mohli pripojiť aj ostatní veriaci. V porovnaní s predchádzajúcim spevom *Kyrie* má rozdielnu štruktúru, nakoľko text *Glorie* pozostáva z dlhej série kratších a odlišných fráz.

Ukážka hymnu *Gloria VIII. (De angelis)*, GT 738

XVI. s.

Ló-ri- a in excélsis De- o. Et in terra pax ho-
mí-ni-bus bonae vo-luntá- tis. Laudá- mus te. Be-ne-dí-



cimus te. Ado-rá-mus te. Glo-ri-fi-cá-mus te. Grá-
 ti-as á-gimus ti-bi propter magnam gló-ri-am tu-am.
 Dó-mi-ne De-us, Rex caelé-stis, De-us Pa-ter omní-pot-ens.
 Dó-mi-ne Fi-li u-ni-gé-ni-te Ie-su Chri-ste. Dó-mi-ne
 De-us, Agnus De-i, Fí-li-us Pa-tris. Qui tol-lis peccá-
 ta mun-di, mi-se-ré-re no-bis. Qui tol-lis peccá-ta mun-
 di, sú-sci-pe depre-ca-ti-ó-nem no-stram. Qui se-des ad
 dex-te-ram Pa-tris, mi-se-ré-re no-bis. Quó-ni-am tu so-lus
 sanctus. Tu so-lus Dó-mi-nus. Tu so-lus Al-tí-sí-mus,
 Ie-su Chri-ste. Cum Sancto Spí-ri-tu, in gló-ri-a De-i
 Pa-tris. A-men.

Credo

Vyznanie viery bolo súčasťou liturgie krstu a prednášali ho katechumeni. Samotný text Kréda bol potvrdený už Nicejským koncilom v roku 325. Na Východe bol povinne zaužívaný už od roku 568, odkiaľ sa preniesol do Španielska, kde ho konvertiti z bludárskeho arianizmu začali recitovať ako verejný akt svojho obrátenia: koncilom v Toledé v roku 589 bol zavedený na územie celého Španielska. Koncom VIII. storočia sa rozšíril aj na územie Franskej ríše. Do rímskej liturgie bolo Krédo paradoxne zavedené ako posledné, a to až v roku 1014 pápežom Benediktom VIII. na žiadosť nemeckého cisára Henricha II. Zo šiestich melódii Kréda, ktoré sa nachádzajú v *Kyriale Romanum*, je najstarším Krédo I. Zároveň vytvára melodicnú bázu pre Krédo II., V. a VI. Ostatné melódie sú neskoršieho dáta.

Ukážka spevu *Crédo III.*, GT 774



C Re-do in u-num De-um, Pa-trem om-ni-po-ten-tem,
 fac-to-rem cae-li et ter-rae, vi-si-bi-li-um ó-mni-um, et in-
 vi-si-bi-li-um. Et in u-num Dominum Ie-sum Christum,
 Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-tum. Et ex Pa-tre na-tum an-te
 om-ni-a sae-cu-la. De-um de De-o, lumen de lumi-ne,
 De-um ve-rum de De-o ve-ro. Ge-ni-tum, non fa-ctum, con-
 sub-stan-ti-a-lem Pa-tri: per quem om-ni-a fa-cta sunt. Qui
 pro-pter nos ho-mi-nes, et pro-pter nos-tram sa-lu-tem descen-
 dit de cae-lis. Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex
 Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et ho-mo fa-ctus est. Cru-ci-fi-xus
 et-i-am pro no-bis: sub Pon-ti-o Pi-la-to pas-sus, et se-pul-
 tus est. Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, se-cun-dum Scri-
 ptu-ras. Et a-scen-dit in cae-lum: se-det ad dex-teram Pa-
 tris. Et i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri-a, iu-di-ca-re
 vi-vos et mortu-os: cu-ius re-gni non e-rit fi-nis. Et in

Spi-ri-tum Sanctum Do-mi-num, et vi-vi-fi-can-tem: qui ex
 Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum Pa-tre et Fi-li-o
 simul ad-o-ra-tur, et con-glo-ri-fi-ca-tur: qui lo-cu-tus est
 per Pro-phe-tas. Et u-nam sanctam ca-tho-li-cam et a-po-
 sto-li-cam Eccle-si-am. Con-fi-te-or u-num ba-pti-sma
 in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-rum. Et ex-spe-cto re-sur-re-
 cti-onem mortu-o-rum. Et -vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li.
 A - men.

Sanctus

Svätý, Svätý, Svätý je oslavný spev, ktorý tradícia označuje aj ako *hymnus seraphicus* alebo *hymnus gloriae*. Najprv sa ujal vo východnej liturgii okolo roku 380, v V. storočí sa zaužíval v Španielsku a Francúzsku. V Ríme bol pravdepodobne zavedený pápežom Sixtom III. (†440). Po textovej stránke sa rozdeľuje na dve časti: prvá pochádza z knihy proroka Izaiáša (Iz 6, 3), kde prorok opisuje videnie anjelov, zvolávajúcich na Božiu slávu. Druhá časť je prevzatá z Matúšovho evanjelia (Mt 21, 9) a začína slovami *Požehnaný, ktorý prichádza v mene Pánovom*. Najstaršou zachovanou melódiou tohto spevu je melódia XVIII. omše podľa rímskeho *Kyriale*.⁶ Potvrďuje to jednoduchý sylabický štýl melódie ako aj fakt, že Sanktus XVIII. je melodicky priamym pokračovaním záverečnej formuly prefácie.⁷

Pôvodne bol Sanktus spevom určeným pre veriacich: naznačuje to aj záver každej prefácie, ktorá končí pozvaním všetkých prítomných, aby pripojili svoje hlasy k nebeskému spevu na spoločnú oslavu Pána (*Et ideo cum Angelis et Archangelis, cum Thronis et Dominationibus, cumque omni militia caelestis exercitus, hymnum gloriae tuae canimus, sine fine dicentes: Sanctus, ...*). Po roku 600 sa stal vyhradeným spevom cirkevného zboru, neskôr scholy. Dnes je Sanctus opäť spevom celého zhromaždenia.

Ukážka spevu *Sanctus XVIII. (In feriis adventus et quadragesimae et ad missam pro defunctis)*, GT 767

S Anctus, * Sanctus, Sanctus Dóminus De-us Sá-
 ba-oth. Ple-ni sunt caeli et terra gló-ri-a tu-a. Ho-sánna
 in excélsis. Be-ne-díctus qui ve-nit in nómine Dómi-ni.
 Ho-sánna in excélsis

Agnus Dei

Agnus Dei, podobne ako *Kyrie*, pochádza z Východu a bol súčasťou litánie (*Kyrie* na jej začiatku, *Agnus* na konci). Do rímskej liturgie bol zavedený pápežom Sergiom I. (jeho pontifikát trval v rokoch 687 – 701). Text *Agnus Dei qui tollis peccata mundi* (Baránok Boží, ktorý snímaš hriechy sveta), prevzatý z Jánovho evanjelia (Jn 1, 29) dopĺňala prosba *miserere nobis* (zmiluj sa nad nami). Cieľom tohto spevu bolo sprevádzať obrad lámania konsekrovaného chleba, ktorý bol pôvodne dosť dlhý. Okolo IX. storočia, kedy používanie nekvaseného chleba nahradili hostie, sa dĺžka spevu zredukovala len na tri opakovania. Neskôr, keď bol do omše zavedený pozdrav pokoja, bola tretia invocácia *miserere nobis* nahradená slovami *dona nobis pacem* (daruj nám pokoj), ktoré sa v zádušných omšiach menia na *dona eis requiem* (daruj im odpočinutie). Obnovený Rímsky misál (1970) umožnil aplikáciu pôvodného zvyku, t.j. možnosť viacnásobného opakovania spevu v závislosti od dĺžky sprevádzaného obradu. Spev však má končiť zvolaním „daruj nám pokoj“. Najjednoduchšia a pravdepodobne najstaršia melódia sa vzťahuje na Agnus XVIII. ordinária Rímskeho Kyriála, čomu nasvedčuje trojnásobné opakovanie tej istej melódie. Nápevy spevu *Agnus Dei* majú svojím charakterom veľmi blízko k nápevom *Sanctus*.

Ukážka spevu *Agnus Dei XVIII. (In feriis adventus et quadragesimae et ad missam pro defunctis)*, GT 768

A -gnus De-i, * qui tol-lis peccá-ta mundi: mi-se-
 ré-re no-bis. Agnus De-i, * qui tol-lis peccá-ta mundi:
 mi-sé-ré-re no-bis. Agnus De-i, * qui tol-lis peccá-ta mun-
 di: do-na no-bis pa-cem.

Poznámky:

¹ Nakoľko tieto spevy predstavujú akési prelúdium a postlúdium svätej omše, všeobecne nie sú považované za osobitné a vlastné integrujúce časti omše, aj keď ich zaraďujeme do ordinária.

² Spevy ordinária boli známe už v prvých kresťanských storočiach, ale viac sa uplatňovali v liturgii hodín ako v omši. Porov. APEL, W.: *Il canto gregoriano*. Lucca, LIM 1998, s. 36.

³ Najstarším prameňom tohto druhu je Tropár zo San Marziale, napísaný v neskorom X. storočí. Nachádza sa v Národnej knižnici v Paríži pod číslom 887.

⁴ V gréckej Cirkvi sa spev *Gloria* pravdepodobne používal už v druhom storočí. Porov. APEL, W.: *Il canto gregoriano*. Lucca, LMI 1998, s. 520.

⁵ Porov. MEßNER, R.: *Einführung in die Liturgiewissenschaft*. Paderborn, Ferdinand Schöningh 2001, s. 179.

⁶ Tu treba upozorniť na skutočnosť, že označenie storočí, ktoré sa nachádza pri jednotlivých spevoch v *Kyriale Romanum*, sa nevzťahuje na vznik daných spevov, ale na najstaršie rukopisy, ktoré ich obsahujú.

⁷ Sanktus prakticky oddelil prefáciu od premenenia.

Determinanty preferovania druhov duchovnej hudby

RASTISLAV PODPERA

Hudba, ktorá sa dnes používa v omšovej liturgii je polyštýlová a patrí do niekoľkých žánrových okruhov. Rozmanitosť a delenie repertoáru chrámovej hudby rozdeľujú zhromaždených veriacich podľa ich hudobno-vkusovej orientácie. „Ukazuje sa tendencia úzkej špecializácie a žánrovej vyhranosti liturgickej hudby na určitý konkrétny typ veriaceho človeka, ktorého charakterizuje vek, inteligencia, vkusová orientácia,... druh spirituality.“¹ Nemožno si predstaviť nejaký univerzálny hudobný vkus pre všetkých, je prirodzené, že v istom spoločenskom rozvrstvení sa ukazuje istá žánrová, štýlová rozvrstvenosť.² Skúmanie fenoménu, akým je preferovanie druhov duchovnej hudby u jednotlivých vrstiev veriacich prináša viaceré zaujímavé fakty o stave hudobného vedomia slovenskej spoločnosti. Samotný jav uprednostňovania je viacrozmerný. Aby sme ho postihli v celej šírke, budeme k nemu pristupovať z dvoch aspektov. Prvým aspektom sú sociálne determinanty spolu s osobnostnými dispozíciami a všeobecnými schopnosťami osobnosti, druhým sú hudobné determinanty so špeciálnymi hudobnými schopnosťami človeka.

Ontogenéza formovania postojov

U niektorých vrstiev obyvateľstva, zvlášť v minulosti

dochádzalo k preberaniu hudobného vedomia (a tým aj hudobného vkusu) z generácie na generáciu len s nepatrnými zmenami. Dnes sa vkus mení rýchlejšie a preferovanie hudobných žánrov podlieha okrem veku, hudobnému vzdelaniu i ďalším činiteľom. Vkusové postoje si jedinec vytvára po celý život, v súčasnosti do veľkej miery pod vplyvom masmediálnej kultúry. Pre formovanie hudobných postojov sú podľa I. Poledňáka dôležité zvlášť dve vývojové fázy človeka: *ranné detstvo* a *dospievanie*. Hudobný vývoj sa nezastavuje, každá generácia prichádza s niečím novým, alebo aspoň s modifikáciou predchádzajúceho. Generačný konflikt, príznačný pre adolescentné obdobie prináša aj v hudbe napätie v otázkach prijatia „zdedeného“ kultúrneho modelu a stotožnenia sa s ním, čo väčšinou vyústí do istej formy vzbury a neskôr do prijatia revidovaného modelu podľa predstáv novej generácie. Týmto spôsobom sa mení a napreduje aj hudobné myslenie.³ Estetické cítenie človeka sa formuje už od prvých rokov v rodine (ak prichádza do kontaktu s umením), v škole a ďalších kolektívoch, kde „rovnaké alebo podobné prostredie formuje isté kolektívne povedomie.“⁴ Takým prostredím je aj chrámový spevokol, ba samotná pravidelná účasť na bohoslužbe, kde sa vytvára istý stupeň „kolektívneho hudobného vedomia“ – všetkým sa predkladá týždeň čo týždeň rovnaká hudba. Zámerne sme použili slovo „istý“, pretože hudobné vedomie u takej heterogénnej skupiny, akou je zhromaždenie veriacich nemôže byť jednotné, je dotvárané individualitou každého jednotlivca.

Sociálne determinanty

Venujme teraz pozornosť sociálnym determinantom preferovania jednotlivých druhov hudby. Zameranie voči hudobným žánrom sa deje podľa príslušnosti k spoločenskej skupine, k určitej vrstve liturgického zhromaždenia. Budú nás teda zaujímať postoje jednotlivých vrstiev veriacich. Medzi najsilnejšie vonkajšie vplyvy patrí u nás tradícia a prístup k tradícii. Podmienenosť hudobného vkusu pritom nemusí byť vrodenná a teda dedičná, môže ísť o natoľko silnú tradíciu, že len z úcty k nej niektorí veriaci prijímajú a zachovávajú určité prejavy hudobného správania. Ak sa u mladej generácie štýl hudby JKS spája so zmyslom pre tradičné hodnoty, potom vzťah k tejto hudbe je vlastne odrazom vzťahu k tradícii.

Vplyv masmédií na formovanie hudobného vedomia

Okrem hudobného dedičstva minulosti silný vplyv, zvlášť na mladšie generácie predstavuje masmediálna kultúra. Odhaduje sa, že asi 90 % všetkej súčasnej hudobnej produkcie tvorí non-artificiálna hudba. Táto kvantitatívna nevyváženosť výrazne zasahuje aj oblasť vytvárania vkusových postojov, najmä zo strany tých vrstiev ľudí, ktoré sú najviac pod vplyvom hudobných masmédií.



Determinanty osobnosti

Preferovanie hudobných žánrov však nepodlieha iba vonkajšiemu tlaku, je dané do značnej miery osobnostnými psychickými dispozíciami, pričom nemáme na mysli špeciálne hudobné. Zo sociologických výskumov je známe, že záujem o istý druh umenia nezávisí iba od odborného (hudobného) vzdelania, ale od celkového vzdelania a celkovej kultúry.⁵ Zjednodušeným spôsobom by sa dali uviesť tri rozličné faktory preferovania hudobných žánrov v liturgickej hudbe. Všeobecne platí, že sa spájajú:

- faktory vyššieho vzdelania s kladným postojom k artifi-
ciálnej hudbe
- faktory mladšieho veku s kladným postojom k modernej
populárnej hudbe (tvorí sa vzťah medzi hudbou a emóciami)
- faktory nižšieho vzdelania (i hudobného rozvoja) s klad-
ným postojom k ľudovej hudbe.

Hudobné determinanty

Preferovanie druhov duchovnej hudby má aj svoje hudobné determinanty. Tie vidíme jednak v hudobných schopnostiach jedinca a jednak vo vlastnostiach hudby (jej jednotlivých zložiek). Všeobecné schopnosti a inteligencia, o ktorých bola zmienka vyššie, sú so špecifickými hudobnými schopnosťami prepojené a vzájomne sa ovplyvňujú.⁶

Vnímanie vlastností hudby

Striedanie žánrov duchovnej hudby v omši je z pohľadu hudobného laika dnes úplne prirodzeným javom, ktorý si účastník liturgie nijako zvlášť neuvedomuje, ba niekedy ani nepostrehne. Podstatnú časť vedomia veriaci človek orientuje na duchovnú a obsahovú zložku bohoslužby. Vždy však bude platiť, že úmerne s vyšším hudobným vzdelaním rastie u veriaceho človeka aj hlbšie vnímanie počúvanej hudby, postihnutie jej štruktúrnych vlastností a detailov. Najzreteľnejšou zložkou hudby, ktorá zaujme aj človeka viac pohrúženého do modlitby, je zložka sónická. Ak po skončení mládežníckej piesne s gitarou bezprostredne nastúpi organové prelúdium, každý si to všimne. Zvuková stránka silne prevyšuje všetky ostatné, jej vnímanie nevyžaduje zvláštnu hudobnosť a preto je vlastné všetkým vrstvám zhromaždenia. Celkom prirodzené je u účastníkov liturgie vnímanie intenzity zvuku i hudobnej farby, napr. registrácie organa. Ak by sme analyzovali bližšie, človek je schopný psychicky spracovať a identifikovať základné fyzikálne vlastnosti tónov (hudby): kmitočet, trvanie, spektrálne zloženie. Tieto akustické podnety sa však v jeho vedomí transformujú na psycho-fyziologické hudobné vnemy, kedy intenzitu zvuku vníma ako hlasitosť, frekvenciu ako výšku tónov, harmonické zloženie tónov ako farbu a trvanie akustického podnetu ako dĺžku tónu. Schopnosti vnímať tieto základné akustické vlastnosti hudby a tónov dávajú predpoklad pre ďalšie schopnosti, umožňujúce komplexnejšie

vnímať formu či celkovú výstavbu kompozície a pod.⁷

Vnímanie melodickej a tonálnej zložky

Pre väčšinu zhromaždených je príznačné tonálne cítenie, no najmä vnímanie výskového pohybu melódie. Všeobecne rozlišujú ľahšie vzostupné intervaly než zostupné, lepšie melodicke než harmonické. Najdôležitejší vzťah, na ktorý tu treba poukázať, je súvislosť medzi postihnutím melodickej zložky a tonálnym cítením. Čím je zmysel pre tonalitu väčší, tým presnejšie je vnímanie počúvanej melódie, uchovanie si jej detailov v pamäti i schopnosť správne ju zopakovať. Túto schopnosť môžeme zreteľne pozorovať pri Kyrie alebo rezponzóriovom žalme, kde zhromaždenie opakuje po predspevákovi. Najúčinnnejším spôsobom získania správnych návykov v tomto smere je samotná vokálna interpretácia, praktizovaná často, najlepšie už od detského veku.

Vnímanie harmonickej zložky

Na tonálne cítenie úzko nadväzuje tzv. harmonické cítenie, ktoré prichádza až po utvorení zmyslu pre tonalitu. Pre jeho rozvoj je tiež najúčinnnejšou metódou samotné spievanie, ale i časté aktívne počúvanie viachlasného spevu môže vytvoriť dobré základy tzv. harmonického sluchu. Seashore zredukoval harmonické cítenie na schopnosť rozlišovať konsonancie a disonancie, my však pozorujeme u hudobnejších jedincov i ďalšie schopnosti, napr. vnímanie vzťahov akordov, emocionálnejšie prežívanie sledu niektorých akordov, zvláštny účinok záverečného akordu durovej tóniky s prídanou veľkou septimou a pod. Prítomnosť konsonancie alebo disonancie súvisí aj s hudobným zážitkom v bohoslužbe.

Praktickou ukážkou jednoduchého harmonického cítenia je tzv. ľudové tercovanie. V zhromaždení sa pri piesni spontánne oddelí skupina veriacich (žien i mužov), ktorí spievajú melódiu o terciu nižšie. Prirodzený viachlas, ktorý tým vzniká je odrazom hudobného cítenia (vlastného našej ľudovej piesni) a prináša spievajúcim istý druh pôžitku. Uplatňuje sa najmä pri neprítomnosti organistu, keď ľud spieva bez hudobného sprievodu. Ak tento viachlas veriaci používajú aj pri sprievode organu, ich paralelizmy sa dostávajú do nesúladu s harmonizáciou v JKS.

Zhodné postoje pre všetky generácie

Ak vezmeme do úvahy základnú polarizáciu, ktorá náš chrámový spev rozdeľuje na dva protipóly – tradičná pieseň z JKS a nová duchovná pieseň –, iné kritériá obľúbenosti nachádzame u mládeže a prirodzene iné u najstaršej generácie. Napriek tomu väčšina, bez ohľadu na vek túži po hudbe, do ktorej sa môže spevom zapojiť. Prvým zhodným postojom je teda túžba po možnosti aktívne sa podieľať na speve. Mladí sú nespokojní, ak mládežnícky spevokol spieva

nové piesne, ktoré nepoznajú; starší ľudia sú nespokojní, ak organista hrá neznáme piesne, do ktorých sa nemôžu zapojiť.

Z rovnakého dôvodu spoločne zaujímajú rezervovaný postoj k účinkovaniu spevokolu s umeleckou zborovou hudbou, ktorá podľa nich privádza k pasivite a navyše prekáža im nezrozumiteľnosť latinského textu. Tretím postojom, ktorý zdieľajú spolu viaceré generácie je požiadavka pohodlnej hlasovej polohy, približne v rozsahu c^1 až c^2 .

Generačne rozdielne kritériá

Najčastejším kritériom obľúbenosti u starších generácií je melodicnosť, spevnosť, čo zrejme súvisí s blízkym vzťahom k tradíciám a melodike ľudových piesní. Naopak, hudobné cítenie mladej generácie sa upína na rytmickú zložku, tanečnosť. Mládež podľa vzoru im blízkej modernej populárnej hudby žiada aj v liturgii hudbu živšiu, rytmickú, s tanečným charakterom.

Staršia generácia obľubuje spevy s periodickou výstavbou, pravidelným metrickým členením a stabilným tempom. Niektoré nové duchovné piesne (mládežnícke) majú tzv. voľné tempo s plynulým zrýchľovaním. Formovo sú často dvojdielne (AB), pričom každý diel môže mať iné metrum, tempo a celkový charakter.

Všeobecne možno konštatovať, že stále zostáva zárukou pozitívneho prijatia zo strany väčšiny bežných veriacich tonalita a tzv. funkčná harmónia. Kompozície, ktoré sa tomuto kritériu vzdávajú sa vystavujú možnému neprijatiu zo strany väčšiny konzervatívne počúvajúcich účastníkov liturgie.

Problematika hudobného vkusu

Z uvedeného vyplýva úzka súvislosť skupinového a generáčného vkusu s problematikou postojov k jednotlivým zložkám hudby.

Napriek tomu, že vkus vo sfére nonartificiálnej hudby je viac výsledkom pôsobenia okolia než vnútorných osobnostných dispozícií, viacerí autori zhodne pomenovali hlavné faktory vytvárania hudobného vkusu:⁸

- hudobné skúsenosti: zážitky, zvlášť z formatívneho obdobia vývoja
- mimohudobná sféra (významnejší faktor): osobnosť, vôľa, schopnosti, motivácia, inteligencia
- kultúrna determinácia: výchova, vzdelanie.

Súčasný trendy vkusovej orientácie

Súčasnosť a nové vkusové orientácie moderného človeka v oblasti chrámovej hudby prinášajú nasledovné trendy:

- eklektické tendencie (používanie takmer všetkých druhov hudby, textov, poézie atď. zo širokého záberu tradícií)
- zmysel pre minulosť i prítomnosť (vedomie historicity,

vedomie, že sme súčasťou dlhej tradície, ale zároveň kombinovanie s vedomím budúcnosti a neustáleho vývoja)

- zavrnutie názorov o „pripasti“ medzi posvätným a svetským (odhodlanie používať v liturgii formy, techniky a výrazové prostriedky zo svetského života).

Predmetom celoslovenského prieskumu (1994), ktorý uskutočnil Ústav hudobnej vedy SAV medzi kňazmi, bohoslovcami, členmi chrámových spevokolov a ostatnými účastníkmi liturgie, bola aj zaujímavá problematika uprednostňovania jednotlivých druhov duchovnej hudby v omšovej liturgii. Okrem základných hudobných druhov u nás, akými sú zborový spev, spev žalmov a biblických textov, pieseň z JKS a nová duchovná pieseň, mali respondenti uviesť *iný druh duchovnej hudby*, aký by v liturgii uvítali. V ich odpovediach sa vyskytovali:

- inštrumentálna hudba: sólo husle, trúbka, prípadne so sprievodom; tiež gitara, orchester, organové prelúdiá, fanfáry
- sólový spev so sprievodom organu
- hudobno-dramatické diela (bližšie nebolo uvedené)
- ľudová hudba
- jazzová hudba
- beatová hudba
- dychová hudba.

Posledné štyri uvedené žánre navodzujú dojem, že účastník bohoslužby nepocituje potrebu, aby liturgická hudba bola nejakým spôsobom *iná* než hudba svetská, aby bola posvätná svojou charakteristickou zvukovosťou a inštrumentáciou, rytmicko-metrickým usporiadaním a vôbec hudobným stvárnením, ktoré by ju odlišovalo od hudby bežne počúvanej mimo chrámu.

V ďalších číslach časopisu Adoramus Te sa podrobnejšie budeme zaoberať jednotlivými druhmi chrámovej hudby, a to najmä z pohľadu hudobno-sociologického. Budeme pritom vychádzať z vyššie uvedeného prieskumu.

Poznámky:

1 KAJANOVÁ, Y.: Nová duchovná pieseň na Slovensku. In: *Musicologica Slovaca et Europaea XX-XXI*. Bratislava: Veda, 2000, s. 174-175.

2 KRESÁNEK, J.: Úvod do systematickej hudobnej vedy. Bratislava, 1981, s. 141-142.

3 POLEDŇÁK, I.: *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984, s. 281.

4 Napríklad „návštevníci abonentných koncertov za niekoľko rokov nadobudnú také kolektívne kultúrne povedomie, že sa o istých skladbách a výkonoch... vyjadrujú takmer rovnako. Takto si vypestujú približne rovnaký vkus, rovnaké apercepčné schopnosti.“

5 KRESÁNEK, J.: Úvod..., 1981, s. 139-140.

6 Tamtiež, 143.

7 SEDLÁK, F.: *Psychologie hudebních schopností a dovedností*. Praha: Supraphon, 1989, s. 29.

8 Tamtiež, s. 65.



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

ZUZANA ZAHRADNÍKOVÁ

Každé mesto, či dedina má svoju históriu, svoje dejiny, ktoré spoluvytvárajú jej obyvatelia a svojou národnosťou, spoločenským postavením či vierovyznaním prispievajú k formovaniu spoločenského života, čím do značnej miery ovplyvňujú chod historických udalostí. K historickým dejinám patria i dejiny cirkevného života v jednotlivých mestách a obciach. A práve táto oblasť bola na Slovensku dlho potláčaná, informácie o hudobných aktivitách a o osobnostiach venujúcich sa tejto práci nemohli byť uverejňované a publikované z dôvodu nesúhlasu vládnucej triedy. A tak sa môže zdať, že obdobie 40 rokov socializmu zanechalo prázdne miesto na poli cirkevného hudobného života, ktorý sa však i napriek nepriaznivej politickej a spoločenskej situácii ďalej rozvíjal.

Ružomberok – mesto ležiace v Liptovskej kotline, na sútoku rieky Váh a Revúca, obklopené pohoriami Veľkej Fatry, Chočských vrchov a Nízkych Tatier, nachádzajúce sa na dôležitej križovatke ciest – je mesto s bohatou históriou a bohatým politicko-národnostným a kultúrnym životom. Prvá písomná zmienka o meste pochádza z roku 1318, kedy magister Donč daroval Ružomberku prvé výsady a povýšil ho na mesto. Obyvateľstvo sa rozdeľovalo na cives – mešťanov (zrejme praobyvateľov), ktorí bývali na vršku, a na hospites – hostí, ktorými sa rozumeli nemeckí kolonisti bývajúci pod vrškom na Podhore a ktorí mali menej práv ako mešťania.¹ Mesto sa rozprestieralo najprv iba na kopci (dnešné Námestie A. Hlinku, predtým Rínok), pokrytom podľa povesti šípovými ružami („mons rosarum“), podľa ktorého dostalo mesto meno a ktoré si nemeckí baníci ponemčili na Rosenberg. (Prestrelenú šípovú ružu má mesto aj v erbe). Ružomberok patrilo najskôr pod Zvolenskú, neskôr pod Liptovskú župu. Koncom 19. storočia sa mesto stalo priemyselným centrom s mnohými fabrikami a závodmi. Spoločenský, kultúrny a hospodársky rast miest na začiatku 20. storočia narušili svetové vojny. Obdobie pred I. svetovou vojnou sa nieslo v mene boja o práva Slovákov v Uhorsku, na čom mala dôležitý podiel aj osobnosť kňaza Andreja Hlinku, ktorý tým, že pôsobil v Ružomberku, pomohol mestu stať sa v tom období jedným z najväčších a najdôležitejších kultúrno-politických centier Slovenska.

Hlavným centrom cirkevného života bol vždy chrám. Ružomberský farský kostol už od začiatku dejín mesta tvoril jednu z jeho hlavných dominánt. Nielen ako viditeľná stavba, ale hlavne ako chrám, v ktorom sa stretávalo veriace spoločenstvo, v ktorom sa vzdávali vďaka Bohu a slávili sväté omše a kde veriaci mohli zažiť duchovnú i kultúrnu formáciu. Prvé zmienky o kostole pochádzajú z pergamenového záznamu, ktorý sa v roku 1728 našiel vo veži kostola. Hovorí o tom, že asi v polovici 13. storočia „*kráľovskí baníci, ktorí boli vyznaniami rímsko-katolíckeho, primerane svojej vlasti postavili kostol s vežou ku cti sv. Ladislava, kráľa uhorského...*“.² V 14. storočí odovzdal župan Donč

mestu patronát nad kostolom a právo slobodnej voľby farára. Predpokladá sa, že dal kostol rozšíriť a premenoval ho na kostol sv. Ondreja. Od roku 1569, keď likavské panstvo dostalo nových pánov Jána Kružiča a jeho manželku Katarínu Pálffy – evanjeličku, ktorá v náboženstve ovplyvnila aj svojho druhého manžela Štafana Illésházyho, prechádzal ružomberský kostol striedavo z rúk katolíkov do rúk protestantov podľa vtedajšieho hesla „*Cujus regio, eius religio*“. (Čí kraj, toho viera). V období, keď farský kostol patrilo evanjelikom, chodili veriaci dolného Liptova na bohoslužby do Sliača (dnes Liptovské Sliače). Kňaz z tohto chrámu tajne chodil po rodinách a udeľoval sviatosti. Od roku 1709 bol kostol natrvalo v rukách katolíkov.

V Pamätnici chrámového spevokolu Andrej sa uvádza, že v roku 1666 sa vo farskom kostole nachádzal pozitív a v roku 1694 už dvojité chór s organom. V roku 1825 tam už bol organ s 12 „mutáciami“, ktorý bol postavený po požiari v roku 1798. Okrem organu do inventáru kostola patrili aj viola, violončelo, 6 klarinetov, 2 lesné rohy, 1 hoboj a 2 tympany, ktoré mal na starosti učiteľ – organista.³ Presné správy o organárovi alebo firme, ktorá nástroje stavala sa v archíve farského úradu nenachádzajú. Opravy a stavby organov sú spomenuté len v súvislostiach s opravami a prestavbou kostola. Nedostatok a absenciu týchto dokumentov možno pripísať v skorších dobách požiarom⁴, ktoré často postihli aj kostol s farou, začiatkom 20. storočia vojnovým udalostiam, počas ktorých sa o určitých činnostiach nevedli presné záznamy a počas komunizmu sa mnoho dokumentov stratilo.

Mesto Ružomberok bolo dlhé roky označované ako Hlinkovo katolícke mesto, čo však v histórii mesta nebola vždy pravda. Protestantizmus prevládal hlavne v 17. storočí, kedy sa poddaní museli konfesiou stotožniť s pánmi. Od začiatku 19. storočia sa v meste usídľujú aj obyvatelia židovského vierovyznania, ktorých počet sa rokmi výrazne zvýšil.⁵ V meste sa nachádzali katolícky a evanjelický a.v. farský úrad a cirkevný úrad židovskej cirkvi. Takisto mali tieto cirkevné spoločenstvá svoje školy a na piaristickom gymnáziu v Ružomberku sa vyučovali všetky tri náboženstvá.

19. storočie sa nieslo v znamení politických zmien, revolučný rok 1848 zasiahol do všetkých častí kultúrneho, spoločenského, hospodárskeho či cirkevného života. Nastupujúci liberalizmus, ktorý preferoval a hlásal čo najmenej obmedzovanú osobnú slobodu a silnejšie národnostné ctenie otriasli ustáleným vládnym poriadkom. Po rakúsko-uhorskom vyrovnaní v roku 1867, keď Viedeň musela ustúpiť požiadavkám maďarských politikov a Uhorsko sa stalo samostatným štátom monarchie, nastáva potláčanie identity jednotlivých národov a nastupuje silnejúca maďarizácia. Vplyvom tejto situácie sa zhoršili možnosti rozvíjania kultúry a spoločenského života Slovákov. V školách sa po slovensky vyučovalo do roku 1883, po tomto roku nastupuje ako

vyučovací jazyk maďarský. Od roku 1891 sú už aj úradné listiny a správy písané po maďarsky.

Ako opozícia voči liberálnemu postoju vznikajú rôzne spolky snažiace sa chrániť práva Cirkvi a náboženstva a pestovať cirkevný a kultúrny život bez ohľadu na národnú príslušnosť. Uhorskí katolíci, vedomí si zlej situácie pochopili, že je nutné vytvoriť inštitúciu, ktorá by posilňovala katolícke povedomie. Združili sa v Ľudovej strane, ktorej zakladateľom bol gróf Zichy, a ktorej cieľom bolo zrovnoprávnenie národností Uhorska a katolícka autonómia. Na podklade tohto snaženia začali sa katolíci združovať do tzv. katolíckych kruhov, kde sa mal bez ohľadu na národnú príslušnosť pestovať katolícky kultúrny a spoločenský život.

V Ružomberku vznikol Katolícky kruh v roku 1894 ako dvojjazyčný – maďarský a slovenský a jeho prvým predsedom sa stal Štefan Rakovský, veľkostatkár v Liptovskej Štiavici. Katolícky kruh hneď od svojho začiatku rozbehol bohatú spoločenskú a kultúrnu činnosť. Bola zriadená nová knižnica s čítárňou, organizovali sa prednášky, hrávali sa divadelné predstavenia a hudobné večierky. Prvé divadelné predstavenie, organizované Katolíckym kruhom, sa konalo v roku 1902.⁶ Hrávalo sa v dvorane „na Mýte“, neskôr „u Čavojev“ a v divadelnej dvorane nad Priemyselnou bankou.

Popri prednáškovej a divadelnej aktivite rozvíjala sa i hudobná činnosť. Hlavný podiel na tom mal Jozef Chládek – učiteľ hudby a regenschori v Ružomberku,⁷ ktorý vytvoril malý sláčikový orchester. Jeho členmi boli aj jeho synovia – Jozef, Richard a Kornel. Chládek bol hlavným organizátorom hudobných večierok a koncertov, kde pravidelne vystupovali domáce alebo pozvané hudobné telesá.

V roku 1894 založil Jozef Chládek v rámci Katolíckeho kruhu spevokol, spočiatku len ako príležitostný cirkevný a pohrebný zbor. Neskôr sa však zmenil na miešaný zbor, ktorý pod jeho vedením popri koncertných vystúpeniach účinkoval aj pri cirkevných príležitostiach. Počas I. svetovej vojny činnosť zboru stagnovala, obnovila sa až v roku 1918, kedy sa naplno rozbehla práca na poli národnej kultúry. Od roku 1924 sa počet spevákov zvýšil (mal približne 60 členov) a po kvalitatívnej stránke sa vypracoval medzi najlepšie spevácke zbory.

V oblasti cirkevnej hudby na Slovensku možno o 19. storočí hovoriť ako o období kantorov a cirkevných hudobníkov. Hudobná kultúra sa vo veľkých mestách pestovala v divadlách a koncertných sálach, v menších mestách mala svoje pôsobisko na chóroch kostolov. Chrám bol pre mnohých ľudí jediným miestom, kde sa mohli stretnúť s umeleckým hudobným umením. Podľa finančných možností mesta záviselo obsadenie miest cirkevných hudobníkov. V menších mestách bol väčšinou jeden kantor, ktorý organizoval hudobné dianie vo farnosti a viedol zbor, vo väčších mestách okrem organistu a zboru mali aj sólistov a orchester. Nad všetkými stála osobnosť regenschorihho ako riaditeľa chóru, ktorý bol zodpovedný za hudobný prejav pri omši a liturgii. Oni boli organizátormi hudobno-spoločenského života a pedagogickým pôsobením vychovávali ďalšie generácie k láske k hudbe a umeniu.

Repertoár chrámovej hudby tejto epochy tvoria hlavne nemecké klasicistické a romantické diela, čo ovplyvnilo aj tvorbu cirkevných skladateľov. Kantori a organisti skladali

prevažne duchovné piesne, omše, motetá, zborové skladby, skladby pre organ, príp. komornú hudbu. Veľmi obľúbená bola aj tanečná a salónna tvorba, tá sa však uvádzala len na koncertných a hudobných večierkoch. Pre cirkevné slávnosti sa komponovali hlavne omše, graduale, antifony, hymny, ofertória.

Politickým vplyvom a silnejúcou maďarizáciou koncom 19. storočia nastáva likvidácia slovenských národných škôl a kultúrnych ustanovizní, čím klesá aj úroveň hudobného vzdelania na Slovensku. Jediným miestom, ktoré poskytovalo vyššie hudobné vzdelanie boli učiteľské ústavy a gymnáziá, a tak Slovensko značne zaostávalo za českými hudobnými školami. Do čias, keď bola založená Hudobná škola pre Slovensko (roku 1919, v roku 1928 premenovaná na Hudobnú a dramatickú akadémiu pre Slovensko) museli si naši hudobníci dopĺňať vzdelanie v Čechách, prípadne v Budapešti alebo vo Viedni.

Koncom 19. storočia vzniká reformné hnutie katolíckej Cirkvi pre liturgickú hudbu - cecilianizmus, nazvané podľa sv. Cecílie - patrónky hudobníkov.⁸ Ideálom hudby sprevádzajúcej liturgiu bol podľa cecilianizmu gregoriánsky chorál a vokálna polyfónia 16. storočia. Nové diela sa mali približovať tomuto štýlu, pričom prednosť mali skladby a cappella. Cirkevnú pieseň (cantilena sacra) mali spievať veriaci len v takom rozsahu ako dovoľujú cirkevné zákony. Hnutie sa snažilo o vylúčenie spevov v reči ľudu z liturgie, odsudzovalo cirkevno-hudobnú prax, v ktorej sa uvádzali veľké symfonické omšové kompozície a z nástrojov sprevádzajúcich liturgiu bol dovoľený len pišťalový organ. K pozitívam hnutia patrilo zakladanie zborov, hudobných inštitúcií, škôl a rôznych kurzov. Kompozičný štýl cecilianizmu existoval v dvoch formách: prvou bol puristický kompozičný štýl ako kópia Palestrinovského štýlu, druhou formou bol štýl otvorený vtedajším hudobným vplyvom (tzv. mladý cecilianizmus) používajúci chromatiku a hudobné nástroje. Snahy tohto hnutia o dodržiavanie cirkevných zákonov prenesených do liturgickej hudby spôsobili, že sa cirkevná hudba odtrhla od vtedajších hudobných prúdov, ba možno povedať, že sa vrátila o niekoľko storočí dozadu, kým začiatkom 20. storočia neprišla nová reforma liturgického hnutia, ktorá vyvrcholila 2. vatikánskym koncilom a jeho konštitúciami o cirkevnej hudbe.

Spevníky cirkevných piesní v Ružomberku

Na prelome 19. a 20. storočia vplyvom národného obrodenia začínajú na Slovensku tlačiť vychádzať spevníky duchovných piesní. Nadviazali na historický Cantus Catholici, ktorého prvé vydanie vyšlo v roku 1655 a na spevníky 18. storočia ako Vietorisov kódex, Rukopisná zbierka s notami od P. Bajana, Rajecký kancionál a pod. V 19. storočí sa počet spevníkov výrazne zvýšil, no väčšinou sa používali len v určitej oblasti Slovenska a tak každá lokalita mala svoj kancionál. K najznámejším tohto obdobia patril spevník J. Hollého *Nábožné katolícke pesničky* (vydané v roku 1804 a 1822), *Nábožné výlevy* Dr. Andreja Radlinského (1850, 1855, 1866, 1872), *Chorálna kniha obradov* Františka Žaškovského (1853).⁹ Spolu so spevníkmi vychádzali tlačené aj modlitebné knihy a to pre rôzne vekové skupiny.

Ružomberok nezaostával za inými mestami, ba možno povedať, že bol jedným z centier i vďaka Tlačiarňam LEV,



v ktorých bolo mnoho spevníkov vytlačených. Jedným z najznámejších spevníkov bol *Nábožný kresťan*, ktorý po hudobnej stránke pripravil Jozef Chládek st. so svojim synom J. Chládkom ml. v spolupráci s Andrejom Hlinkom, ktorý bol zodpovedný za modlitbovú časť. Veľký podiel na tvorbe spevníkov v okolí Ružomberka mal aj Štefan Janovčík (1857-1933) - kňaz a cirkevný hudobný skladateľ. Teológiu študoval v Spišskej Kapitule, kde bol v roku 1880 vysvätený na kňaza. Ako kaplán pôsobil v Spišskej Belej, Vydrníku a v Ružomberku. Keď sa v roku 1889 Likavka stala farnosťou, jej prvým farárom bol práve Štefan Janovčík. Je autorom mnohých notovaných i nenotovaných spevníkov, ktoré vyšli vo viacerých vydaniach a ktoré vydával zväčša vlastným nákladom.¹⁰ Jeho spevník *Alleluja* existoval v trojakej forme: *Úplné* alebo *Veľké Alleluja* obsahovalo modlitby, poučenia, znotované piesne (286) a obrady, v spevníku *Stredné Alleluja* boli vynechané poučenia a obrady, piesne neboli znotované a tretie *Malé Alleluja* bolo určené pre deti, malo menej modlitieb, piesne mali menej veršov, príp. niektoré verše boli vynechané. Zavŕšením týchto spevníkov bol *Kancionál – kniha pre organ*, kde boli piesne zharmozované. Hudobnú stránku upravil a niektoré piesne zharmozoval maluzinský farár Štefan Horváth. V „predmluve“ Kancionála uvádza Janovčík dôvody, prečo tieto spevníky boli vydané: „*Všeobecná žiadosť katolíkov slovenského jazyka je, aby cirkevná vrchnosť vydala jednotný spevník, aby sa tak v našich chrámoch jednotný spev docielil; tak, že ten veriaci bárs do ktorého chrámu by vošiel, ten istý spev počul, svoj spevník tam upotrebiť mohol a tak aby sa všade ako doma cítil. Lebo teraz osnova piesní je rozličná, rôzne nápevy, v spevníkoch chýbajú piesne, ktoré tam byť majú a zas i zbytočných je mnoho, ktoré zas bezpečne vystať mohli.*“ Z týchto slov možno zistiť, aká bola úroveň a stav spevu veriaceho ľudu. V každej oblasti sa spievalo niečo iné a inak. Miestny učiteľia, regenschori alebo kňazi sa snažili pripraviť spevník, možno aj dúfajúc, že práve ten ich sa stane jednotným a celonárodným. A keď už nový spevník prenikol aj na verejnosť, vždy sa našli piesne, ktoré tam nemuseli byť a naopak i tie, ktoré chýbali. Tomu sa nevyhol ani *Jednotný katolícky spevník*, a zrejme to bude osudom i všetkých ostatných spevníkov.

Okrem spevníkov a Kancionála *Alleluja* vydal Janovčík v roku 1926 modlitebnú poučnú spevácku knižku pre študujúcu katolícku mládež *Rafael, anjel sprievodca*, v roku 1903 knihu modlitieb a piesní pre katolícke školské dietky *Ježiš, priateľ dietok* a katolícky spevník za zomrelých *Requiem aeternam*, ktorý vyšiel v dvoch verziách: v roku 1906 ako spevník s nápevmi pre organistov a v roku 1912 spevník bez nôt.¹¹ Okrem piesní, ktoré boli rozdelené podľa veku, stavu, príp. povolania zomrelého (napr. piesne nad nemlúvniatkom, dieťaťom, žiakom, mládencom, pannou, manželmi, vdovou, kňazom, učiteľom, starcom, nad dlho byvším chorým, nad náhlo zomrelým, nad biednym človekom a žobrákom) a maďarských piesní, obsahoval spevník modlitby nad zomrelými, *Officium Defunctorum*, tri pohrebné reči, litánie za zomrelých a *Libera me*. Vzhľadom k súčasnosti, kedy pohrebné piesne sú oficiálne vydané len v *Jednotnom katolíckom spevníku*, boli spevníky s piesňami za zomrelých pomerne bohato zastúpené. Pri tejto súvislosti treba spomenúť *Funebrál* Jozefa Chládku, ktorý vyšiel v roku 1911 tlačou vo Viedni

a okrem pohrebných piesní obsahoval aj žalmy v latinskom jazyku, spievané hlavne pri sprievodoch. Za pozornosť stojí aj Janovčíkova príručka z roku 1911 *Kostolník v katolíckom chráme – príručná kniha pre kostolníkov, organistov a vôbec všetkých, ktorí pri službách božích vysluhujú*, obsahujúca okrem vysvetlenia účelnosti jednotlivých predmetov v chráme a udržiavanie kostola, aj vlastnosti kostolníka a miništrantov, plat kostolníka za rôzne služby podľa toho či je kostol v meste alebo v malej dedinke a v závere bolo nakreslených aj päť figúr postavenia miništrantov pri oltári. Z tejto pedantne a precízne vypracovanej príručky možno vidieť, ako veľmi sa dbalo aj na vonkajší efekt služieb v chráme.

Táto rozsiahla tvorba spevníkov na prelome 19. a 20. storočia vyvrcholila vydaním *Jednotného katolíckeho spevníka* v roku 1937, ktorý sa až do roku 1991 stal jediným normatívnym katolíckym spevníkom. Keďže krátko po jeho vydaní vypukla 2. svetová vojna a po nej nastúpila v spoločenskom a politickom živote éra socializmu, Spolok sv. Vojtecha mal zakázané vydávanie ďalších spevníkov.

Ako vidno, spevníky mali veľký význam. Okrem toho, že nám zachytili hudobné bohatstvo ľudového cirkevného spevu, veľakrát odlišného v rôznych kútoch Slovenska, mali význam morálny a náboženský. V mnohých rodinách to bola, snáď okrem biblie, jediná kniha, ktorú aspoň raz do týždňa brali do rúk na nedelňú omšu, kniha, ktorá ich podľa zvykov často sprevádzala aj na poslednej ceste.

Poznámky:

¹ Porov. HOUDEK, I.: *600 rokov z minulosti bývalého výsadného mesta Ružomberka 1318-1918*. Nákladom vlastným, Tlačou Slovenskej knižničiarne Jozef Skotek a spol. v Ružomberku 1934, s. 5, 6.

² Podľa záznamov z archívu farského úradu v Ružomberku.

³ *Pamätnica chrámového spevokolu v Ružomberku 1894-1994*. Martin, Neografia a.s., 1994, s. 5.

⁴ 28. júna 1784 vypukol v Ružomberku požiar, čo sa zopakovalo presne o 13 rokov neskôr (jún 1797), kedy požiar pohltil celé mesto, zhorela fara a kostol aj so zariadením.

⁵ Z roku 1828 pochádza sčítanie ľudu v rukopise Ľudovíta Nagy, ktorý uvádza, že v tomto roku sa v Ružomberku nachádzalo 357 domov, obyvateľstvo tvorilo 2 451 rímsko-katolíkov, 76 evanjelikov a 5 židov. Podrobnejšie sčítanie ľudu pochádza z roku 1918, kedy sa po 1. svetovej vojne zisťovali „*pomery populačné, národnostné a náboženské*“. V tomto roku bol Ružomberok slúžnym okresom so zriadeným magistrátom patriacim do Liptovskej župy. Za 90 rokov sa počet obyvateľov zvýšil na 11 841 (5 751 mužov a 6 090 žien), z toho vyznanie: rímsko-katolícke 9 776, grécko-katolícke 27, evanjelické a.v. 1 041, evanjelické reformačné 37, židovské 921, iné 39.

⁶ Divadelné predstavenia sa v Ružomberku hrávali aj predtým, ich organizátormi boli ružomerskí ochotníci alebo ružomerská mládež.

⁷ *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava, SAV 1957, s. 242-243.

⁸ Názov hnutia pochádza z nemeckého Všeobecného cecilíánskeho združenia (Allgemein Cäcilienverband), ktorý v 60-tych rokoch 19. storočia založil Franz Xaver Witt a ktorého cieľom bolo podporovanie cirkevnej a liturgickej hudby v duchu Cirkvi a dodržiavanie cirkevných zákonov.

⁹ POKLUDOVÁ-ADAMKOVÁ, J.: *Jednotný katolícky spevník v premenách času*. Bratislava, ASCO Art & Science, 1998, s. 22, 28.

¹⁰ *Slovenský biografický slovník*. II zv. Martin, Matica slovenská, 1986, s. 533.

¹¹ Uvedené sú len znotované spevníky, ktoré som mala k dispozícii k nahliadnutiu v Liptovskom múzeu.

Organová tvorba

M. Moyzesa, V. Figuša-Bystrého, A. Albrechta, M. Schneidra-Trnavského a Š. Németha-Šamorínskeho (V.)

MÁRIO SEDLÁR

Alexander Albrecht (1885-1958) sa po skončení štúdií v roku 1908 vrátil do Bratislavy, kde sa stal organistom v Dóme sv. Martina. Významná bola jeho dirigentská a organizačná aktivita, keď v bratislavskom Dóme uvádzal významné diela svetovej literatúry. Pre organ zanechal Albrecht ako prvú skladbu *Andante con moto* z roku 1922,¹ ktoré vyšlo najprv v Nemecku.² Slovenské vydanie pochádza z roku 1955. Vo vydavateľstve krásnej literatúry Bratislava skladbu revidovali E. Zavorský a F. Klinda v zbierke Slovenská organová tvorba.³ *Andante con moto* je skladba, jednoznačne demonštrujúca Albrechtovu vysokú kompozičnú úroveň a hudobný rozhľad. Dá sa povedať, že neskororomantické harmónie R. Straussa a M. Regera sú v tomto diele už prekonané a nahradené de facto impresionistickými zvukomalebnými kombináciami akordov.

Napriek pomerne malému rozsahu skladby má poslucháč možnosť zoznámiť sa so zvukovou estetikou raného tvorivého obdobia skladateľa a prísť zároveň k záveru, že ide o hudobne štýlové a plnohodnotné dielo. I keď sa v harmónii sporadicky objavia čisté durové alebo molové akordy, nejde pri nich o tonálny kontext. Slúžia naopak skôr na zvýraznenie atmosféry vytvorenej prevažne z viac-menej bitonálne koncipovanej linearitu. Tá sa – i keď nie nepretržite – prejavuje v liniách jednotlivých manuálov, pričom pedálový hlas sa prikláňa striedavo k jednej resp. druhej linii. Už v tomto zrejme prvom Albrechtovom diele pre organ môžeme vycítiť jeho originálnu a presvedčivú muzikalitu.

Z Albrechtovej organovej hudby neskôr vznikli *Tri skladby pre organ* (*Meditácia, Dialóg, Do mesta Betléma – Slovenská vianočná pieseň*) z roku 1949, rkp.⁴ *Meditácia* (*Andante sostenuto*), ktorá je vlastne fugátom resp. expozíciou fúgy s ukončením, začína

pedálovým sólom. To je z tonálneho hľadiska ambivalentné. Lisztovské jednohlasné organové melódie, príznačné tonálnou nezakotvenosťou, táto Albrechtova skladba ešte prekonáva. Spočiatku náznak a mol, neskôr chromatické vybočenie a náznak b mol, opäť chromatický návrat do a mol – to všetko sa odohrá v krátkom päťtaktovom úseku pedálového sóla (*dux*). Ďalší hlas (*comes*) nastupuje v spodnom kvartovom intervale. Podobne v rovnakom intervalovom vzťahu sa vystriedajú zvyšné dva hlasy. Krátka *codetta* nahrádza spojovací úsek a fúgové rozvedenie a ukončuje skladbu. Nasledujúci dialóg je založený na kontrastnej zvučnosti dvoch rozličných odpovedajúcich si manuálov. Autor to označuje v notovom texte inštrumentačnými poznámkami – tichší manuálový úsek určuje sláčikom a silnejší dreveným dychovým nástrojom. Aj harmónia Dialógu je opäť chromatická. Základnú tektonickú jednotku skladby tvorí krátky jedenapoltaktový motív v trojdobom rytme. Tretia miniatúra, *Do mesta Betléma* (F dur), sa zachovala v dvoch alternatívach. Prvá je tonálne klasickejšim a úplne jednoduchým spracovaním melódie v štvorhlasnej sadzbe.

Druhá verzia začína v dvojhľase, pričom sa postupne pridáva tretí a štvrtý hlas. Má viac chromatický charakter, stále však rešpektuje jednoduchý ľudový status melódie.

Triptych (Prelúdium, Rébus, Fúga) rkp., pochádza z roku 1957.⁵ Podobne ako *Kánon*, ktorý neznamenal v jeho tvorbe osobitný prínos,⁶ ho nadiktoval po strate zraku a sluchu synovi. Prelúdium prezrádza konštrukčný princíp vzniku, na základe ktorého spravidla tvoria skladatelia po strate sluchu (Bach, Beethoven a pod.), sú prítomné náznaky serializmu.⁷ Chromatické postupy naznačujúce kvarto-kvintovú harmóniu v skupinkách štyroch

štvrtových hodnôt prechádzajú do triového spracovania, ktoré bude typické pre prevažnú väčšinu hudby aj ďalších dvoch skladieb, napriek tomu, že ide o fúgy. Triový charakter chromatických harmónií trvá až do konca Prelúdia. To napriek jednoznačným atonalizmom vo svojom priebehu končí chromaticky dosiahnutým (sled tónov es, d, cis, d v strednom hlase) tonálnym náznakom akordu G dur (G, h, g). Téma fúgy, ktorá tvorí nasledujúcu skladbu Rébus, evidentne naznačuje tému druhej Fúgy z Regerovho posledného organového opusu 135/b. Oproti Regerovi je však Albrecht tonálne menej viazaný, čo sa prejavuje už v expozícii (mimočodom hudba v nej neprekročí trojhlasnú sadzbu). Po krátkom úseku charakteru rozvedenia prichádza kontrastný pomalý diel homofónneho rázu s vedúcou melódiou v sopráne. Trvá len osem taktov. Vzápätí nastupuje znovu trio – na každom manuáli a v pedáli jeden hlas, neskôr – čo je zaujímavé – dva hlasy na jednom manuáli a jeden hlas na ďalšom. Hudba miestami pripomínajúca hindemithovskú konštrukciu končí päťhlasom v pianissime. Fúga – Rozriešenie hádanky je rozsiahlejším spracovaním témy Rébusu. Skladba sa spočiatku odohráva v čistej triovej sadzbe, ktorú neskôr po trojhlasnej expozícii a rozvedení vystrieda akordický kontrastný úsek, vyplňaný interpretačne technicky náročnými šestnástinovými a dvadsiatinovými pasážami. Hudba nadobúda triovú sadzbu, ktorá je opäť striedaná homofónne koncipovanými sledmi akordov. Lisztovská atmosféra je evokovaná aj v závere, keď tesne pred koncom Albrecht necháva zaznieť jednohlas v dynamike pianissimo. Vzápätí zaznie mohutná sedemhlasná akordická kóda, ktorá skladbu uzatvára.

Štefan Németh-Šamorínsky (1896 – 1975) študoval hru na organe v Budapešti u Deža Antálffyho-Zíroša a po jeho odchode u bývalého absolventa



Karla Straubeho – Aladára Zalanfiho. Hlavným dôvodom návratu do Bratislavy roku 1921 bolo pozvanie Alexandra Albrechta na miesto organistu Dómu sv. Martina. Ako organista a pedagóg si Šamorínsky vybudoval pevnú pozíciu v bratislavskom hudobnom živote. Absolvoval aj niekoľko koncertných ciest v Rakúsku, Nemecku a Švédsku. Hoci Németh-Šamorínsky nebol jednoznačne národne vyhranenou osobnosťou slovenskej hudby, predsa žil na tomto teritóriu, skomponoval niekoľko zaujímavých skladieb pre organ a zasluhuje si preto našu pozornosť. Príčinou zriedkavého uvádzania jeho organových diel je predovšetkým hudobná i technická preexponovanosť, čo si zrejme sám uvedomoval. Svedčia o tom revízie skorších diel ale aj jednoduchšia koncepcia diel neskorých.

Organová tvorba Šamorínskeho väčšieho rozsahu sa datuje postavením nového organa v SF v Bratislave. Prvým veľkým dielom, určeným pre organ je trojčasťový *Koncert* (1958) práve pre tento nový nástroj. Náročné novoromantické dielo bolo dobre prijaté a povzbudilo autora k tvorbe ďalších skladieb.⁸ Šamorínskeho organová hudba je technicky náročná, vychádza z jeho vlastnej klaviristickej zručnosti. Polytonálnosť, hustá linearita a typické sledy nových akordov sú charakteristickými črtami jeho organového štýlu.

Od roku 1931 vznikali Némethove vlastné organové skladby. Najskôr skomponoval *Bagatelu pre organ* (andante). Kratšia skladba vychádza z jednoduchej úvodnej témy. *Basso ostinato* (andante con moto) z toho istého roku je o niečo technicky náročnejšie – základom je dvojtaktový motív resp. téma z úvodu. Tieto dve diela autor zaradil pod spoločný názov *Dva malé organové kusy*.

Koncert pre organ a orchester začal komponovať v roku 1958 – rok po postavení nástroja v Slovenskej filharmónii. Vzhľadom na bohaté farebné možnosti kráľovského nástroja a orchestru blízky zvukový charakter nepoužil drevené dychové nástroje. Prvú časť - Introdukciiu vystaval z jednoduchého motívu melodickéj línie s pomerne značnými intervalovými rozdielmi ale aj harmonickým umožnením rôznych

obmien. Ide najmä o zmenu úvodnej veľkej sekundy na chromaticky klesajúci trojtónový útvar. Tento motív je adaptabilný na vonkajšie i vnútorné rozšírenie. Jedná sa o jeden z potenciálnych predpokladov na eventuálne viacdimenzionálne uplatnenie. Naznačuje to už jeho trojité opakovanie v prvých taktach časti. Doznievanie po treťom opakovaní tohto motívu je východiskom pre vstup orchestra do hudobného procesu. Tému Passacaglie (moderato assai) prednesie orchester unisono. Polytonálna osemtaktová veta v 1 takte umožňuje bohaté spracovanie, ktoré skladateľ realizuje v 26. variáciách.⁹ Kompozičná práca sa pohybuje od prehľadného dvoj-trojhlasného kontrajuntu až k polyharmonickému mnohohlasu, pričom charakter hudby je diferencovaný aj inštrumentáciou. Téma päťhlasnej Fúgy (andante tranquillo) je harmonicky blízka téme Passacaglie. Expozíciu tejto časti tvorí sólový nástroj a len v závere orchester nastupuje s kontrajuntom obidvoch tém. Na jednom motíve, použitom v protipohybe, organ otvára rozvedenie, prechádzajúce do úseku s charakterom dialógu s orchestrom. Po stručnom kontrajunte nasleduje dvojité fúga, v ktorej skladateľ postavil proti sebe témy passacaglie a fúgy. Nástupom druhej témy postupne narástla aj sila zvuku, ktorá vyvrcholí v kóde, kde sa obidve témy premietajú do širokých akordických a rytmických zvukových plôch. Posledná časť Koncertu (allegro) je spracovaná v sonátovej forme. Hlavnú myšlienku exponuje organ a jeho basovú melódiu harmonicky umocňuje aj orchester. Téma má typický toccatový charakter. Pohyblivá šesťnástinová časť témy pokračuje v rozvíjaní už viac horizontálne v parte sólového nástroja, najprv v manuáloch v dvojitých behoch, potom v pedáli, kde sa ustáľuje na ostinátnej figúre. Orchester ostáva zvukovo v pozadí a obmedzuje sa na harmonickú výplň. Rozvedenie začína návratom k tematickému materiálu hlavnej myšlienky v novom melodickom a harmonickom poňatí, kde má sólový nástroj dominujúce postavenie. Vo väčšej miere sa orchester zúčastňuje práce s druhou, chorálovou témou, napriek tomu ostáva vo funkcii druhoradého činiteľa a prispieva nanajvýš inštrumentčnou farebnosťou. To je aj hlavný nedostatok

skladby – tomuto typu koncertantnej hudby by určite prospelo rovnocennejšie rozloženie účasti orchestra so sólovým nástrojom.

Roku 1961 napísal Šamorínsky ďalšiu skladbu *Partita profana*. Prvá časť Vítanie (poco sostenuto), s podnázvom Prológ, tvorí v skutočnosti úvod do celej Partity. Má trojdielnu stavbu, ale celý hudobný priebeh je určený tematickým materiálom prvých dvoch taktov. Druhá časť - Chromatická invencia (con moto) má náladové zameranie, ktoré vhodne vystihuje podtitul Elégia. Je postavené na vertikálno-lineárnej chromatike. Koncertná etuda, ako tretia časť, nazvaná Kozmický let (allegro molto) je toccatou. Názov štvrtej časti Ostinato vyjadruje predovšetkým stránku formálnej výstavby, jej obsah lepšie vystihuje slovo romanca (molto moderato). Lyrický charakter tejto časti tvorí protiklad rôznorodej nálady Partity, ktorej spevné melódie zvyrazňujú myšlienkové zameranie ostinátnej témy basu, postavenej na kryptogramickej tónovej osnove.¹⁰ Pedálová technika sa naplno uplatní v záverečnej časti Fínále. Ako Epilóg (allegro) pracuje s tematickým materiálom celej skladby a vytvára mozaikový obraz trojdielnej piesňovej formy.¹¹

Roku 1963 vznikla *Sonata a tre pre organ* (sólo), písaná v prísne bachovskej trojhlasnej sadzbe.¹² Názov je v tomto prípade zrejme viacznačný – okrem troch častí skladby znamená aj tri zvukové úrovne organového stroja, pre ktoré je trojhlasná skladba určená. Podobne ako v predchádzajúcich dielach aj tu sa priklonil k bachovskému odkazu prejavuje nielen spôsobom kompozičnej práce ale zavše i tematickým využitím hudobného významu tónov b-a-c-h (II. časť Sonáty). Prvá časť Allegretto po štyroch úvodných taktach s príznačnou triolovou imitáciou vo všetkých troch hlasoch uvádza hlavnú myšlienku trojdielnej formy. Rytmická stránka postupne modifikuje motívické útvary do osminových figúr, ktoré si zachovávajú iba intervalové rozloženie. Tematika prechádza do augmentácie a kryštalizuje sa do stále nových podôb pozmeňujúcich intervalové vzťahy. Dosahuje sa vnútorné napätie, vrcholíace pri „poco e poco accelerando e crescendo“, kde tematický materiál



pripomína úvodné takty prvej časti. Dramatická gradácia vyúsťuje do homofónneho trojhlasu v E dur (Tempo I, ma poco meno mosso), ktorým začína záver. Až do konca už zostáva na dlhých notových hodnotách, kde téma znie najprv v inverzii, potom sa vracia k pôvodnému melodickému zneniu, časť končí dynamickým onačením ppp. Chromatické kroky druhej časti sa preniesli aj do témy záverečného Allegro ma non troppo. Németh, podobne ako v ďalších skladbách, sústredil tematický materiál z predchádzajúcich častí. Prvú myšlienku reprízy kotrapunktuje stupnicovým sledom lydického módu, ktorý sa rozbieha do motivických zoskupení, pripomínajúcich slovenské ľudové intonácie. Potvrdzuje to jeho vzťah k slovenskému melosu a naznačuje kvalitatívnu zmenu v hudobnej tvorbe.

Koncert pre organ sólo, z roku 1964 akcentuje niektoré estetické kritériá, príznačné pre autorovu kompozičnú prácu. Tvorivá sebakontrola sa prejavuje v progresívnejšej tonálnej stabilizácii. Prvá časť Con moto je písaná v kombinovanej sonátovej forme. Namiesto rozvedenia autor využíva formu Intermezza. Vo výstavbe druhej časti takmer rovnakú úlohu ako jednotlivé témy zohrávajú aj mezivety. Charakter tematickej práce inšpiruje k lineárnemu vedeniu hlasov. V doterajšom priebehu skladby vyznieva táto časť osviežujúco, najmä zásluhou lydického radu tónov. Spojovacie takty pripravujú nástup iného tematického materiálu – Intermezza, ktoré zastupuje klasickú časť rozvedenia. Nastupuje v novej tónine a je vybudované na dlhšie znejúcich notových hodnotách. Pomerne zaujímavá je druhá časť Concerta – Naenia¹³ (adagio dolente). V kompozičnej práci využíva autor motivický prvok, podkladaný harmonickou väzbou polytonálneho charakteru. V elegickom duchu znie aj druhá téma, kde smútočná atmosféra dostáva vokálny charakter. Záverečná časť Allegro non troppo má rondovú formu s fúgou. Od začiatku sa vyskytuje motivický materiál predchádzajúcich častí. Hlavnú tému predchádza vzostupný úvod, ktorý svojím vzrušeným charakterom udáva vlastnosti aj hudobnej myšlienke v lydickom tónine. V kompozičnej práci Németh dbá rovnako na lineárne a verti-

kálne riešenie. Vo veľkej miere sa spolieha na motivické útvary, ktoré sa objavujú v mnohých podobách a obratoch vždy v novom harmonickom poňatí. Ozýva sa melodická línia, známa z Bratislavskej omše. Je to príprava pre nástup štvorhlasnej fúgy, postavenej z hlavnej témy skladby. Po stručnom rozvedení vracia sa k tematickému bohatstvu predchádzajúcich častí, ktoré iba pripomenie a plnšie necháva vyznieť vedľajšiu bukolicky pôsobiacu tému. Záver tvorí augmentovaný úvod. Posledný akord je opäť nónový.

V záverečnom tvorivom období vznikla organová skladba *Accomodatio ad nomen B-A-C-H*, z roku 1972. V nej vzdal Németh najvýraznejšie úctu hudobnému majstrovi – Johannovi Sebastianovi Bachovi. Motív b-a-c-h sprevádza celú skladbu takmer ako jediný stavebný materiál, rozpracovaný v rozmanitých obmenách. Preto aj názov *Accomodatio* (prispôsobenie sa motívu). Po úvodnom takte z chromaticky usporiadaného sledu motivických tónov zaznie nad basovým C päťhlasná, takmer chorálová téma a jej hlasy vyjadrujú základný motív. Prácu s motívom možno sledovať v každom takte, je použitý v pôvodnej podobe, v inverzii, v augmentácii i diminúcii, ba v rôznych podobách aj súčasne, s úctyhodnou nápaditosťou. Skladba je písaná vo vyhovujúcej – i keď technicky azda neadekvátne prináročnej – organistickej sadzbe. Dianie vyúsťuje vo štvorhlasnej fúge a po jej expozícii nastupuje chorál opäť z toho istého materiálu, v bachovskom štýle. Skladbu uzatvára v pomalom tempe I' hodnôt a v pianissime krátka kóda, v ktorej vo všetkých hlasoch naposledy zaznie hlavný motív. Tým končí kompozične náročné dielo, ktoré je poslednou organovou skladbou Štefana Németha-Šamorínskeho.¹⁴

Impulzy pre novšiu slovenskú organovú hudbu

Všeobecne je otázne, do akej miery vplýva znalosť diel predchodcov na tvorbu konkrétneho (nielen hudobného) umelca. Do popredia tu vystupuje predovšetkým otázka miery a kvality takejto znalosti. Nedá sa totiž ani v našom prípade jednoznačne určiť, ktorí zo slovenských skladateľov bezprostredne i neskôr nasledujúcich pred-

metnú generáciu, poznali aspoň uverejnené organové skladby M. Moyzesa či M. Sch. Trnavského. O dielach, ktoré zostali v rukopise – máme tu na mysli aj tvorbu starších skladateľov 17./18. storočia – podľa všetkého nevedeli.¹⁵ Určitú historickú inšpiráciu resp. východisko generáciám ďalších slovenských skladateľov k ich organovej tvorbe tak tvorila asi najmä všeobecná európska resp. slovenská hudobná tradícia. Pri pohľade na notový zápis i počutí organovej hudby komponistov počínajúc E. Suchoňom, cez J. Zimmera, J. Grešáka, R. Bergera až po I. Zeljenku či J. Podprockého,¹⁶ je evidentné, že ich neinšpirovali práve M. Moyzes alebo M. Sch. Trnavský. Už z absencie istých kompozičných odkazov – typu homage, reminiscentio, a pod. v ich tvorbe, vyplývajú podobné náznaky. Zarážajúco to pôsobí najmä v prípade možnej neznalosti organovej hudby J. L. Bellu, ktorá je asi tým najlepším, čo až po Suchoňa od slovenského skladateľa pre organ vzniklo. Jedným z podstatných dôvodov takéhoto stavu bola nepochybne výrazná zmena estetiky i prostriedkov a zároveň generačná výmena. Treba len dúfať, že slovenská hudobná budúcnosť, ovplyvnená napr. aj novovyškolenými absolventami cirkevnej hudby na VŠMU, bude k odkazu predošlých osobností slovenskej organovej hudby priaznivejšia.

Pozícia organovej tvorby M. Moyzesa, V. F. Bystrého, M. Sch. Trnavského, A. Albrechta a Š. N. Šamorínskeho v európskom kontexte.

Z dnešného pohľadu najprínosnejším aj v európskom kontexte sa javí – hoci nie ako celok – organové dielo Viliama Figaša-Bystrého a Štefana Németha-Šamorínskeho. Obaja mali odlišné východiská – z hľadiska hudobného štýlu a prostriedkov, národnej profilácie, vzdelania, ale koniec-koncov aj konfesie. Figaš-Bystrý navyše komponoval pre organ sólo a Šamorínsky najmä pre organ a orchester – keďže bol k dispozícii nový nástroj v Slovenskej filharmónii. Organovej kompozícii však obaja prisúdili v rámci svojho odkazu dôležité miesto. Práve tento moment sa zdá byť rozhodujúcim – závažnosť myšlienok, ktorých hudobné pretlmočenie zverili kráľovskému nástroju.



Viliam Figuš-Bystrý, podobne ako napríklad Johannes Brahms, napísal najcennejšiu organovú hudbu v podobe svojej labutej piesne tesne pred smrťou. Celkovo je možné tvrdiť, že vo väčšine Figušových organových skladieb sa prejavuje veľká muzikalita a vkus v spojení s dramatickým talentom. Dramatické vlastnosti, ktorými sa jeho hudba vyznačuje, sú najväčším vkladom. Zatiaľ stále rukopisnú zbierku bezpochyby oprávňujú na vydanie.

Štefan Németh-Šamorínsky bol svojim vzdelaním popri Schneiderovi-Trnavskom najlepšie pripravený okrem kompozície aj v hre na organe.¹⁷ V jeho prípade sa teda naplnilo viac-menej opodstatnené očakávanie. Šamorínskeho organovú tvorbu je možné stručne charakterizovať ako ambicióznú. Veľké projekty a kompozične pomerne náročné koncepcie často charakteru konštrukcie však nezriedka opomínajú podstatu – hudobne jasné vyjadrenie. Popri značnej technickej náročnosti to je hlavnou príčinou nízkej interpretáčnej frekvencie Šamorínskeho organovej hudby. Moderná hudobná reč je u Šamorínskeho – i napriek konštruktivizmu – znakom progresívneho kreatívneho odkazu.

Mikuláš Schneider-Trnavský svojimi štýlovo čisto a vkusne napísanými prelúdiami, zoradenými do závažnejších – i keď tematicky nesúvisiacich celkov – často prevýšil pôvodne možno zamýšľaný inštruktívny charakter hudby. Príjajme sa tým priblížil napr. cyklu chorálových predohier op. 135/a Maxa Regera, ktorými sú vlastne harmonizované a samozrejme taktiež hudobne nesúvisiace (okrem chorálového charakteru) evanjelické chorály.¹⁸

Mikuláš Moyzes svojim organovým dielam – aj tým, že ich zaradil do organovej školy – prisúdil predovšetkým inštruktívny charakter. Neskôr sa snažil pridať im na závažnosti vytvorením obsahovo bohatších diel. Chýba však potrebný kvalitatívny rozmer, s akým sa stretávame už u Jána Levoslava Bellu.

Alexander Albrecht aktuálne reagoval na novodobu sformované estetické kritériá. Romantický idiom spojil so súčasnými trendami a dodal mu punc vlastnej osobnosti. Svojou organovou

tvorbou – s výnimkou Andante con moto – však nezanechal výraznejšiu brázdú v inak hodnotnom hudobnom diele. Organová tvorba Alexandra Albrechta tlmočí kompozičné názory autora počas jeho jednotlivých tvorivých období – od r. 1922 po 1957. Celkovo je tu možné konštatovať descendenčný charakter Albrechtovej tvorby pre organ. Žiaľ, bol podľa všetkého ovplyvnený objektívne zlým stavom už aj vtedajších organov v Bratislave resp. na Slovensku. Vysoká kvalita raného Andante con moto dáva tušiť veľké autove možnosti, ktoré sa však v organovej hudbe naplno neprejavili.

Celkovo je možné tvrdiť, že hudobná kompozičná úroveň organových diel na Slovensku v 1. polovici 20. storočia sa pohybovala v priestore, určenom dobovým kultúrnym vývojom tohto regiónu. V rámci neho vynikli osobnosti s individuálnym tvorivým potenciálom, pričom formálne kvalitné vyškolenie nemuselo byť podmienkou vysokej umeleckej úrovne hudobnej tvorby. Vrcholnými predstaviteľmi tohto žánru u nás sa stali skladatelia, ktorí prostredníctvom organa neváhali tlmočiť závažné hudobné obsahy. Urobili tak i napriek zväčša nevyhovujúcemu stavu vtedajších organov na Slovensku. Rozhodujúcim však aj v ich prípade bol najmä originálny hudobný prínos.

Zoznam skladieb¹⁹

M. Moyzes:
Tri fúgy (e mol, h mol, F dur) – 1911
Elégia - 1911
Intermezzo - 1911
Prelúdium C dur - 1911
Rozpomienka - 1911
Capriccio - 1926
Scherzo - 1929
Toccata a fúga F dur - 1940

V. F. Bystrý:
6 skladieb pre organ (4 spracovania protestantských chorálov, Passacaglia d mol, Slávnostná predohra a fúga) op. 107 – 1936-37

M. Sch. Trnavský:
Prelúdiá pre organ - 1920
Kytica prelúdií pre organ - 1930
Malé inrelúdiá - 1947

A. Albrecht:
Tri organové skladby (Meditácia,

Dialóg, Do mesta Betléma) – 1906 (1949?)

Andante con moto op. 22 – 1922
Triptychon (Prelúdium, Rébus, Fúga) - 1957

Kánon – 1957 (?)

Š. N. Šamorínsky:

Dva malé organové kusy - 1931

Organový koncert - 1958

Partita profana – 1961

Sonata a tre - 1961

Concerto pre organ - 1964

Accomodatío ad nomen BACH - 1972

Dispozície organov

Pre ilustráciu uvádzame dispozície troch nástrojov, typických pre dobu vzniku diel predmetných skladateľov.

Jezuitský kostol Najsv. Spasiteľa Bratislava

Emanuel Petr, Praha 1924

Gebrueder Rieger, Jägerndorf 1927

Dispozícia: Š. N. Šamorínsky, W. Antálffy Skriňa z 18. stor., dodnes neznámy majster

I. manuál C-g3

Bourdon 16	Flauta 4
Principal 8	Nasard 2 2/3
Gamba 8	Superoktáva 2
Flauta harmonická 8	Kornet 3-5x
Kryt 8	Mixtúra 4x
Oktáva 4	Trúbka 8

II. manuál C-g1

Flauta rúrková 8	Kvinta 4
Principál 8	Flazolet 2 2/3
Salicionál 8	Kvinta malá
Kvintadéna 8	Sedecima 1 1/3
Oktáva 8	Mixtúra 4x
Kryt fúbezný 4	Klarinet 8

III. manuál C-g3, žal. stroj

Kvintadéna 16	Roh nočný 2
Principál 8	Tercia 1 3/5
Gamba 8	Címbal 3x
Portunal 8	Plein jeu 3-5x
Oktáva 4	Trúbka 8
Flauta špicatá 4	Hoboj 8
Nasard 2 2/3	Clairon 4

Pedál C-fl

Principálbas 16	Oktávbas 8
Violonbas 16	Flauta chorálna 4
Subbas 16	Pozauna 16
Kvintbas 5 1/3	Trúbka 8
Celo 8	Clairon 4

Spojky: III/P, II/P, I/P, III/II, III/I, II/I, Super II/I, III/I, III/II, III/III, II/II, III/P, Sub: II/I, III/I, III/III

Zapínanie ručných registrov do crescendo, 2 voľné kombinácie s možnosťou zapínať separátne pre jednotlivé stroje, Vypínač jazykov

Milosrdní bratia,

*Kostol návštevy Panny Márie
Bratislava*

Rieger, opus 2580, rok 1933

Organová skriňa – druhá polovica 18. stor.

Kuželkové pneumatické vzdušnice

Prvé použitie elektrickej traktúry v Bratislave

I. manuál C-g3

Principál 8	Oktáva 4
Bourdon 8	Kryt 4
Flauta 8	Mixtúra 2-4x

II. manuál C-g3

Dolce 8	Flauta rúrková 4
Kryt 8	Kvinta 2 2/3
Kvintadena 8	Flautino 2
Principál 8	Kornet 3x

Pedál C-f1

Subbas 16
Principálbas 8
Kvintadena 8 (transmisia z II. manuálu)
Oktávbas 4
Mixtúra 3x (transmisia z II. manuálu)
Pozauna 16

Spojky: II/I, II/Ped, I/Ped, Super: II/I, I/II, Sub II/I, II, Voľná kombinácia, Crescendo

*Štátne konzervatórium Bratislava –
trieda č. 2*

Rieger Krnov, opus 1926

I. manuál C-a3

Kryt 8
Principál 4
Flauta lesná 2

II. manuál žaluziový stroj

Kryt špicatý 8
Flauta rúrková 4
Mixtúra 2x 1 1/3

Pedál

Subbas 16
Flautbas 8

Spojky II/I, II/P, I/P, Super II/I, II/P, Sub II/I, II/P, Tremolo pre celý organ, F, PL, TT

Literatúra:

Bokesová Z.: Mikuláš Moyzes – klasik slovenskej hudby, Hudobnovedné štúdie, vyd. SAV, Bratislava 1955

Burlas, L.: Slovenská hudobná moderna, vyd. bez údajov, Bratislava 1983

Dobrik, D.: Viliam Figuš-Bystrý 1875 – 1937, b. u., Banská Bystrica 1973

Hrušovský, I.: Slovenská hudba v profíloch a rozboroch, b. u., Bratislava 1964.

Chalupka, L.: Albrechtové Tri básne z cyklu Marienleben R.M. Rilkeho. In: Hudobný život 4/1999, s. 13 – 16.

Klinda, F.: Alexander Albrecht, SVKL, Bratislava 1959

Klinda, F.: Organ v kultúre dvoch tisícročí, Hudobné centrum, Bratislava 2000

Kresánek, J.: Mikuláš Moyzes – mysliteľ. In: Slovenské pohľady 8 – 9/1942, s. 557 – 562.

Maťašová, H.: Slovenská organová tvorba po r. 1945, dipl. práca FiF UK Bratislava 1978

Mayer, M., Šurin, S.: Organy v Bratislave, b. u., Bratislava 2001

Muntág, E.: Viliam Figuš-Bystrý, VMS, Martin 1973

Rajterová, A.: Alexander Albrecht, dipl. práca FiF UK Bratislava 1993

Palovčík, M.: Štefan Németh-Šamorínsky, SVKL, Bratislava 1974

Palovčík, M.: Frico Kafenda, b. u., Bratislava 1957

Sedlár, M.: Organ – sociálny fenomén. In: Adoramus Te, Bratislava 1, 2/2001, s. 16 – 20, 15 – 17.

Sedlár, M.: Suchoňova Symfonická fantázia v kontexte koncertov pre organ 20. storočia. In: Slovenská hudba, Bratislava 4/2000, s. 481 – 486.

Sedlár, M.: Trnavského Prelúdiá pre organ. In: Adoramus Te, Bratislava 1/1999, s. 30.

Šamko, J.: Mikuláš Schneider-Trnavský, b. u., Bratislava 1965

Schneider-Trnavský, M.: Úsmevy a slzy, SVKL, Bratislava 1958

Poznámky:

¹ E. Zavarský tvrdí, že Andante con moto spolu s Tromba malými skladbami pochádza z roku 1911.

² Vo vydavateľstve Stich u. Druck Mandruck A. G. Munchen, neskôr Ferdinand Zierfuss, Hofmusikverlag, Munchen a Tischer und Jagenberg,

Koln, lit.

³ Rukopisy organových skladieb A. Albrechta sú uložené v Hudobnom múzeu Slovenského národného múzea v Bratislave – sign. MUS LVI – 27, MUS LVI – 105, MUS LVI – 106

⁴ A. Šebestová v hesle o A. Albrechtovi v publikácii 100 slovenských skladateľov, NHC Bratislava 1998, uvádza: Meditácie (Tri organové skladby – org – 1906 (1949?))

⁵ Na titulnej strane je venovanie Ferd. Klindovi, 3. časť F. Makaiovi. Existujú verzie skladby so zjednodušeným pedálom a pre dva klavíry.

⁶ F. Klinda: Organ v kultúre dvoch tisícročí. HC Bratislava, 2000.

⁷ V. Godár píše o Triptychu ako o prvej seriálnej skladbe na Slovensku. In: Hudobný život 3/02.

⁸ Pozri: Klinda, F.: Organ v kultúre dvoch tisícročí. HC, Bratislava 2000.

⁹ Z priestorových dôvodov neuvádzame ich podrobnejšiu analýzu.

¹⁰ Vytvorenej z mena autorovej žiačky - H E D D A.

¹¹ Skladba vyšla r. 1964 v Štátnom hudobnom vydavateľstve v Bratislave.

¹² Skladba vyšla v SHF Bratislava v roku 1964, rev. F. Klinda.

¹³ Názov časti je rímskeho pôvodu a stotožňuje sa so stredovekým „plainte“. V slovenčine znamená „plačky“, ženy, ktoré prišli nariekať nad mŕtvym. porov. Palovčík, M., c. d.)

¹⁴ Podľa: Palovčík, M.: Štefan Németh-Šamorínsky. SVKL Bratislava 1974.

¹⁵ Otázka je, či sa zaujímali aspoň o to, o čom vedeli a vedia, že existuje. To by mal byť totiž základný (v tomto prípade prinajmenšom morálny) predpoklad kompozičnej činnosti. Podľa všetkého zriedkavou výnimkou je V. Rusó. Podotýkame, že vzdelaním organista. Organovú skladbu Reminiscentio supra F. X. Zomb napísal J. Podprocký.

¹⁶ Súčasní autori už samozrejme majú možnosť zoznámenia s edíciami domácej starej i napr. romantickej hudby.

¹⁷ A. Albrecht študoval kompozíciu, klavír a dirigovanie.

¹⁸ N. B. Jeden z príznačných a paradoxných dôvodov prečo katolíck Reger komponoval najmä evanjelickú duchovnou hudbou. Inšpiráciou skladby bola neradostná situácia v katolíckej cirkevnej hudbe.

¹⁹ Pri dielach bez uvedenia opusových čísel, nie sú opusové čísla dosiaľ známe.

AVE MARIA

Hudba: Jozef Halmo
 Arr.: Stanislav Kmotorka

Moderato ♩ = 75

S
A

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus

T
B

7

te - cum, be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri bus

12

et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i le - - - sus.

18

San - cta Ma - ri - a, ma - ter De - i, o - ra pro

23

no - bis, pec - ca - to - ri bus, nunc et in ho - ra

28

mor - tis nost - rae. A - men. A - - - - men.

AVE MARIA

Moderato $\text{♩} = 75$

Organový sprievod

Hudba: Jozef Halmo
Arr.: Stanislav Kmotorka

PREDOHRA

ZBOR

21

mf

Musical score for measures 21-23. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 21 starts with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The right hand plays chords with a slur over the first two notes. The left hand plays a rhythmic eighth-note pattern. Measures 22 and 23 continue this pattern with some chordal changes in the right hand.

24

Musical score for measures 24-26. The right hand continues with chords and a melodic line. The left hand maintains the eighth-note pattern. Measure 26 ends with a repeat sign.

27

Musical score for measures 27-29. The right hand has a more active melodic line. The left hand continues with the eighth-note pattern. Measure 29 ends with a repeat sign.

30

Musical score for measures 30-32. The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand continues with the eighth-note pattern. Measure 32 ends with a repeat sign.

33

Musical score for measures 33-37. The right hand has a melodic line with a slur over the first two measures. The left hand continues with the eighth-note pattern. Measure 37 ends with a repeat sign.

O, DEUS, EGO AMO TE

anonym

S, A



O, De - us, e - go a - mo te,

T, B



5



Nam pri - or tu a - ma - sti me,



9



En li - ber - ta - te pri - vo me,



13



Ut spon - te vin - ctus se - - quar te.



2. Nil suggerat memoria,
Nisi de tua gloria,
Nil intellectus sapiat.
Praeterquam ut te sapiat.

3. Amore solo dona me
Ut ego quoque amem te;
Haec dando dabis omnia.
Nam cetera sunt somnia.



IPSATE COGAT

Orlando di Lasso (1532-1594)

I
II

I - psa - te co - gat pi - - e - tas, ut ma - la
I - psa - te co - gat pi - - - - e - tas,
nos - tra su - - - - pe - res, par -
ut ma - la nos - tra su - - - - pe - res,
cen - do, par - cen - do et vo - ti com - - - -
par - cen - do, par - cen - do et vo - - - -
po - tes, nos tu - o vul - tu sa - ti -
ti com - po - tes, nos tu - o vul - tu sa - ti - es, sa - ti -
es, nos tu - o vul - tu sa - ti - es, nos tu - o
es, nos tu - o vul - tu sa - ti - es, nos tu - o vul -
vul - tu sa - - - - ti - es.
tu sa - - - - ti - es.



ALELUJA

Spev pred evanjeliom

Hudba: Ireneusz Pawlak

A - le - lu - ja, a - le - lu - ja, a - le - lu - ja,

I
II
III

A - le - lu - ja, a - le - lu - ja,

A - le - lu - ja,

a - le - lu - ja, a - le - lu - ja, a - le - lu - ja.

a - le - lu - ja, a - le - lu - ja, a - le - lu - ja.

a - le - lu - ja, a - le - lu - ja, a - le - lu - ja.

AVE MARIA

Tranquillo $\text{♩} = 76$

M. Bembinow

mf *religioso* A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, *mp* Do - mi - nus te - cum,

mf *religioso* A - ve Ma - ri - a, Ma - ri - a, *mp* Do - mi - nus te - cum,

mf *agitato* be - ne - di - cta tu *mf* *agitato* in mu - li - e - ri - bus, et be - ne -

Ma - ri - a, in mu - li - e - ri - bus, et be - ne -

f di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je - - - sus.

f di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je - - - sus.

p *zeloso* P.G. San - cta Ma - ri - a, Ma - ter De - i, o - ra pro

p *zeloso* San - cta Ma - ri - a, Ma - ri - a, o - ra pro

mf *agitato* no - bis pec - ca - to - ri - bus, nunc *mf* *agitato* et in ho - ra

no - bis no - bis nunc et in ho - ra

f mor - tis no - strae. P.G. *p* *morendo* A - - - men.

f mor - tis no - strae. *p* *morendo* A - - - men.



ROZUMNÍ SA BUDÚ SKVIETĚ

Na sviatky učiteľov Cirkvi - úvodný spev

Hudba: Rastislav Adamko
Text: Dn 12, 13. Ž 92, 1. 4. 5

ANTIFÓNA

Ⓟ Ro-zum-ní sa bu-dú skviet' a - ko lesk ob - lo - hy a tí, čo mno-hých

pri-vied-li k spravod-li - vos - ti, bu-dú a-ko hviez - dy na več-né ve-ky.

ŽALM

1. Dobré je osla - vo - vat' Pá - na * a ospevovat' meno tvo - je, Najvyšší.

2. Lebo tvoje počínanie, Pane, ma **na-** plí- ňa **ra-** dos-t'ou * a plesám nad **die-** la- mi **tvo-** jich rúk. *Ant.*

3. Aké veľkolepé sú tvoje **die-** la, **Pa-** ne * a aké hlboké **tvo-** je **myš-** lien-ky. *Ant.*

Štvorhlasnú sadzbu žalmu môže zaspievať aj miešaný zbor.

MY OHLASUJEME

Na sviatky učiteľov Cikvi - spev na prijímanie

Hudba: Rastislav Adamko

Text: 1Kor 1, 23 - 24

S
A



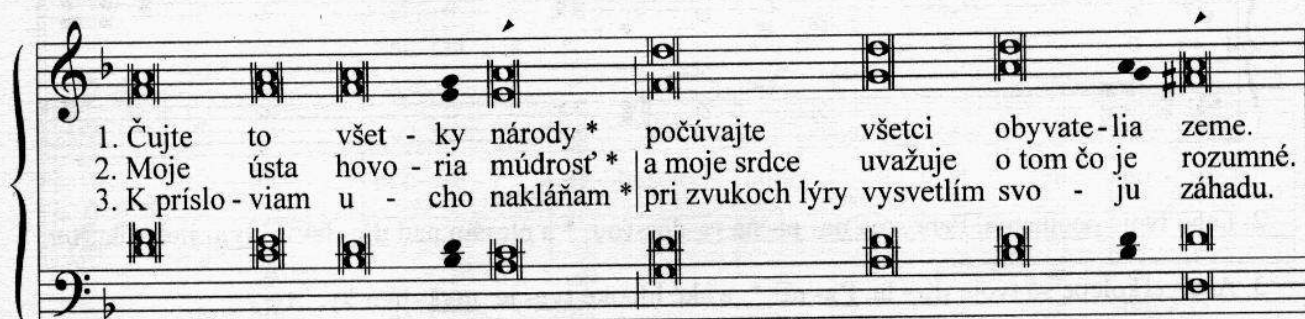
My o - hla - su - je - me u - kri - žo - va - né - ho Kris - ta -

T
B



Bo - žiu moc a Bo - žiu múd - rost'.

Z 49, 1. 3. 4



1. Čujte to všet - ky národy * počúvajte všetci obyvate - lia zeme.
 2. Moje ústa hovo - ria múdrosť * a moje srdce uvažuje o tom čo je rozumné.
 3. K príslo - viam u - cho nakláňam * pri zvukoch lýry vysvetlím svo - ju záhadu.



Sakrálna hudba z pohľadu heuristiky

RASTISLAV ADAMKO

Dejiny slovenskej hudby sú dejinami národa, ktorého osudy poznačili zložité sociálne, ekonomické a kultúrne podmienky, formujúce sa po vyše 1000 rokov v centre Európy. Pre históriu slovenského národa je príznačné, že už v 9. storočí, keď sa formovala Veľkomoravská ríša, položili sa základy slovenského bohoslužobného spevu a prvého repertoáru omšových spevov. Tak sa zrodili počiatky duchovného hudobného umenia, základy chrámovej liturgickej hudby a spevu v najširšom zmysle slova.¹

Latinský gregoriánsky chorál bol po zániku Veľkomoravskej ríše až do 15. storočia jediným druhom stredovekej hudby, ktorý sa na území zachoval formou písanej tradície. Približne 50 úplne alebo čiastočne notovaných kódexov zo 14. – 16. storočia je len nepatrným zlomkom z tejto produkcie, ktorá bola pôvodne oveľa rozsiahlejšia.² Zo starých inventárov, súpisov a protokolov možno usúdiť, že každý väčší kostol, kláštor alebo farnosť boli zaopatrené potrebnými liturgickými knihami. Najvýznamnejšími centrami chorálu boli nitrianska, ostrihomská, bratislavská a spišská kapitula. Kláštory zakladali najprv benediktíni (na Zobore, v Beňadiku a pod.), neskôr premonštranti, v 13. a 14. storočí pestujú cirkevný spev aj kartuziáni a cisterciáni. Z pôsobenia týchto reholí zachovali sa bohaté hudobné archívy a inventáre.³ V neskorom stredoveku k nim pribudli dominikáni, františkáni a piaristi, ktorých zachované hudobné pamiatky predstavujú celý stredoveký repertoár omšových spevov.⁴ Napriek už rozsiahlym heuristickým výskumom ešte vždy sa obohacuje a vyplňa mozaika osobností väčšieho či menšieho významu, dokumentujúca hudobné aktivity jednotlivcov či významnejších stredovekých hudobných centier.⁵

Rovnako i slovenský hudobný klasicizmus predstavuje aktivity realizované liturgickou i umeleckou hudbou, hudbou častokrát na dobrej profesionálnej úrovni.⁶

V 19. storočí je charakter hudobnej kultúry na Slovensku veľmi rôznorodý. Prvá vrstva hudobnej kultúry je sústredená na predstaviteľov európskeho hudobného romantizmu, druhá vytvára podmienky pre vznik národnej hudby. V rámci nej koexistuje liturgická hudba a spev so všetkými svojimi dobovými znakmi, dovŕšiteľmi čoho boli Ján Levoslav Bella a neskôr

najmä Mikuláš Schneider-Trnavský.⁷

Vývoj slovenskej hudby nie je len vecou historickej dimenzie našej hudobnej kultúry, alebo súborom zachovaných hodnôt, prameňov a pamiatok. Je to aj problém pochopenia a osvojenia si týchto hodnôt, potreba integrácie a umeleckého oživenia národných hodnôt našej sakrálnnej hudby.

Poznámky:

¹ BANÁRY, Boris: *Hudba a jej duchovná podstata*. In: Zborník príspevkov z medzinárodnej muzikologickej konferencie v B. Bystrici „Duchovná hudba v 19. storočí.“ B. Bystrica 1995, s. 185 – 187.

² BANÁRY, Boris: *Dejiny slovenskej hudby v zrkadle hudobných pamiatok*. In: Zborník materiálov z celoslovenského seminára hudobných knihovníkov. Bratislava 1987, s. 13 – 37.

³ ORMISOVÁ-ZÁHUMENSKÁ, Božena: *Súpis hudobnín z bývalého premonštrátskeho kláštora v Jasove*. I.-III. Martin, MS 1967, 1970; takže MUNTÁG, Emanuel: *Súpis hudobnín z rím.-kat. kostola v Banskej Štiavnici*. I.-III. Martin, MS 1969, 1972.

⁴ MÚDRA, Darina: *Musikrepertoire, ausubende Musiker und Kopisten in der Jesuiten – und Piaristenkirchen in Trenčín in der Jahren 1733 – 1859*. In: *Musikolice slovacae VII*. Bratislava, s. 117 – 170; takže KAČIC, Ladislav: *Hudba a hudobníci piaristického kláštora v Podolínci v 17. a 18. storočí*. In: *Hudobná kultúra Spiša*. Bratislava 1994, s. 79 – 107; takže KAČIC, Ladislav: *Pestovali bratislavskí františkáni v 17. storočí polyfóniu?* In: *Hudobný život Bratislavy od stredoveku po barok*. Bratislava, MDKO 1989, s. 105 – 114.

⁵ BANÁRY, Boris: *Johann Cecilian Plihal a jeho neznáme dielo*. In: *Hudobný život*, 1981, roč. 13, č. 4, s. 8; takže BANÁRY, Boris: *Hudba v Kremnici*. In: *Zborník muzeálnej slovenskej spoločnosti 1997*. Martin, MSS 1999, s. 33 – 39.

⁶ MÚDRA, Darina: *Hudobný klasicizmus na Slovensku*. Bratislava 1999.

⁷ BANÁRY, Boris: *Pobyt Jána Levoslava Bellu v Kremnici : Materiály z muzikologickej konferencie venovanej 140. výročiu narodenia skladateľa*. In: *Hudobný archív 9*. Martin, MS 1985, s. 36 – 42; takže BANÁRY, Boris: *Niekoľko poznámok o Jednotnom katolíckom spevníku a cirkevnej hudbe M. Schneidra-Trnavského*. In: *Disputationes scientificae Universitatis catholicae in Ružomberok*. Ružomberok, KU 2001, roč. 1, č. 3, s. 91 – 92.

Spev a hudobná výchova v dejinách Slovenska a Slovákov

(obdobie reformácie a protireformácie I.)

ERNEST HAINS

Koniec vlády Jagellovcov bol poznamenaný najväčším stredovekým povstaním uhorských poddaných (1514), ako aj ohrozením Uhorska tureckým vojskom. Na potlačení povstania malo najväčší podiel sedmohradské knieža Ján Zápoľský, ktorý si tak získal priazeň väčšiny uhorskej šľachty. V nešťastnej moháčskej bitke spojené uhorské a české vojská Turci porazili a kráľ Ľudovít pri úteku zahynul. Voľbou Habsburga – Ferdinanda I. – za uhorského a českého kráľa (1526) boli položené základy k vybudovaniu mnohonárodnostného štátu v strednej Európe – Habsburskej monarchie.

Časť uhorskej šľachty však zvolila za kráľa Jána Zápoľského, ktorý s pomocou Turkov chcel získať celé uhorské územie pre seba, pod svoju vládu. Dejiskom zápasov obidvoch strán sa stalo opäť Slovensko. Po smrti Zápoľského a po obsadení južného Uhorska tureckým vojskom zostala Ferdinandovi z celého uhorského kráľovstva iba severná časť, to je zhruba dnešné Slovensko, a hlavným mestom sa na 150 rokov stala Bratislava. Turecká expanzia, protihabsburské a náboženské boje, vydržiavanie cisárskeho vojska a nové utuženie nevoľníctva po roľníckom povstaní (1514) zasiahli nepriaznivo do ďalšieho hospodárskeho a kultúrneho rozvoja slovenského ľudu. To všetko sa prejavilo ešte vo väčšom zbedačení obyvateľstva našich miest a vidieka. Slovenský ľud videl jedinú záchranu z tejto nepriaznivej situácie v novom náboženskom učení, ktoré k nám prichádzalo zo západu, v učení Kalvína a Luthera.¹ A tak ďalšie obdobie našich dejín je poznamenané zápasom dvoch konfesií – protestantskej a katolíckej – o získanie ideologickej prevahy nad obyvateľstvom východných provincií katolíckeho cisárskeho dvora. Aj keď Habsburgovci vynaložili všetky prostriedky na rekatolizáciu svojej krajiny, jednota rímskej cirkvi už obnovená nebola.

Reformačné hnutie, šíriace sa po moháčskej katastrofe míľovými krokmi aj na našom území, poskytlo nový impulz pre rozvoj slovenského školstva a slovenskej národnosti. Reformácia od samého začiatku kládla veľký dôraz na vzdelanosť a na aktívnu účasť ľudu na bohoslužobnom speve.² Preto všade tam, kde zapustila svoje korene, boli základné školy. S existenciou škôl bol nerozlučne spojený rozkvet hudby, a to nielen v oblasti duchovnej piesne, ale aj v oblasti vokálnej polyfónie. Rozvoj protestantského školstva šiel takým rýchlym tempom, že v polovici 17. stor. už mala takmer každá protestantská obec svoju školu.³ Vyučovanie na týchto školách dosahovalo v krátkej dobe vysokú úroveň, pretože dobre prosperujúca škola bola pýchou každého mesta a mestského magistrátu. Mnohé školy, vďaka vynikajúcim rektorom, prerástli svojim významom miestny rámec a stali sa vyhľadávanými široko-

d'aleko.⁴ Zásľuhou reformácie sa namiesto latiny zavádza do cirkevného života a postupne i do škôl národný jazyk zrozumiteľný pospolitému ľudu. Slovenská národnosť mohutnie a stáva sa rovnocenným činiteľom i v ponemených mestách.⁵ Je to vidieť z toho, že postupne sa i Slováci dostávajú do mestskej správy.⁶ Ich vplyv je badateľný aj v školstve.⁷ O tom, že sa už bral ohľad na početný stav slovenskej mládeže v školách, dokazuje žiadosť štiavnického kantora Stanislava z r. 1549 trnavskej mestskej rade o znovuprijatie za rektora. Stanislav v žiadosti píše: „Hoci nemecký jazyk neovládám tak dobre ako slovenský, predsa aby sa bral ohľad aj na iných chlapcov a nielen na nemeckých, postaral som sa podľa svojich síl a schopností, aby sa vysvetľovalo v obidvoch jazykoch“.⁸ V niektorých mestách nemeckí rodičia dokonca sami posielali svoje deti do slovenských škôl, načo sa rektori latinských škôl z času na čas sťažovali mestskej vrchonosti. Rodičia to obyčajne odôvodňovali nižšou úrovňou latinskej školy, ako aj tým, že chcú, aby sa ich deti priučili slovenskému jazyku.⁹

Rozvoju slovenskej národnej kultúry napomáhal aj zákon z roku 1608, vydaný uhorským snemom, ktorý zaručoval v mestách národnú znášanlivosť a rovnoprávnosť.¹⁰ Takto sa v dôležitejších strediskách protestantskej cirkvi vykristalizovali cirkevné správy a školy podľa zastúpených národností: slovenskej, nemeckej a maďarskej. Tak tomu bolo napr. v Prešove, kde cirkevnú hudbu obstarávali a pestovali tri osoby, – organista a dvaja kantori, každý pre svoju národnostnú obec.¹¹ Organista pôsobil v kostole niektorej cirkevnej obce a kantori vypomáhali učiteľovi v škole.¹² Prešovský rektor Ján Bayer v 60. rokoch 17. stor. vo svojom návrhu na reorganizáciu gymnázia priamo určuje, čo má byť náplňou nemeckého, slovenského a maďarského chóru, ktoré obstarávali hudbu a spev pre svoje cirkevné obce.¹³ Z nich najpočetnejší bol chór nemecký s 20 členmi, ostatné dva mali po 12 členov. Všetci chóristi sa grupovali z gymnaziálnych žiakov 1. a 2. triedy zv. alumnisti a z ich pomocníkov (oficiantov).¹⁴

Dvoch kantorov – slovenského a nemeckého – mala aj Banská Bystrica. Nemali však rovnaké povinnosti. Podľa Halvepapivho školského zákona z r. 1580¹⁵ nemecký kantor bol povolaný hlavne pre cirkevnú službu v kostole. Mal sa zúčastňovať všetkých cirkevných slávností, stáť v kostole vedľa žiakov a spievať s nimi ako „chori moderator“.¹⁶ Na hodinách muzického cvičenia mal vzdelávať žiakov striedavo jeden týždeň v chorálnom a druhý vo figurálnom speve. Jeho ďalšou povinnosťou bolo usmerňovať hlasy spievajúcich chlapcov tak, „aby spievali príjemne a nekričali“.¹⁷ To, pravda, znamená, že kantor na hodinách spevu musel so žiakmi bezpodmienečne prevádzať aj hlasovú výchovu, aby



jednotlivé hlasy boli kultivované, vytríbené a intonačne čisté, a „aby sa nespievalo s chybami“.¹⁸ Chýb sa mal vyvarovať predovšetkým pri dvojhlase. Z toho dôvodu mal používať oficiantov,¹⁹ u ktorých mal predom pri verejnom spievaní zistiť, či svoje hlasy dokonale ovládajú.

Školské zákony mu ďalej predpisovali, aby vo všedné dni, okrem pondelka (pondelok totiž býval trhovým dňom), chodieval s prvými dvoma triedami ráno o siedmej do kostola a spieval s nimi nešpory, modlitby a nábožné kresťanské piesne.²⁰

Nemecký kantor sa s ostatnými kolegami zúčastňoval aj pohrebných obradov a tzv. vigílií.²¹ Keď bol požiadaný spievať na svadbe „potrebné a príjemné spevy“,²² bola mu za to vyplatená osobitná odmena.²³

Ďalšia poznámka bankobystrických školských zákonov sa týkala rekordácií.²⁴ Kantor mal pri nich používať len tých chlapcov a mladíkov, ktorí mali najpríjemnejšie a čisté hlasy a v speve vynikali nad ostatnými.²⁵ Vo všeobecných predmetoch, na rozdiel od slovenského kantora, vyučovať nemusel. Jeho povinnosťou však bolo za každý polrok prebrať vhodnú príručku („compendium“) spevu.²⁶ O aké teoretické príručky či diela išlo dnes už presne nevieme. Zrejme sa ich používalo viac, od rôznych autorov. Mohol to byť ešte aj náš Monetarius-Minciar z Kremnice, ako aj iní vtedajší i u nás používaní západoeurópskymi teoretici.²⁷ Teda dva razy týždenne (utorok a štvrtok) mal nemecký kantor predpísané čítať pravidlá („paercepta“) spevu z niektorého používaného kompendia a v piatok a sobotu od jednej do druhej poobede (pred veľkými sviatkami dokonca denne) navštevovať spevy (piesne), ktoré chcel spievať v nedeľu pri bohoslužbách.²⁸

Naproti tomu slovenský kantor mohol, či lepšie povedané smel spievať so slovenskými mendíkmi v slovenskom kostole len v nedele, sviatky a pri iných slávnostných príležitostiach a verejných, predovšetkým školských zhromaždeniach. Okrem toho musel ešte vyučovať elementárne predmety v najnižších slovenských triedach, paralelných s nemeckými. Jeho ďalšie kostolné povinnosti boli uzatvárané vo forme písomnej zmluvy medzi ním a „slovenskými páňmi predikantami“.²⁹

Ako je vidieť, nemecký kantor býval spravidla iba učiteľom spevu a hudby na škole, až na ojedinelé výnimky (napr. Deutschmann alebo Qualser v Kremnici, ktorí už vykonávali aj funkcie organistov),³⁰ kdežto organovaním v kostole bola poverená iná osoba, nemajúca so školou žiadne pracovné záväzky.

Naopak, slovenský organista býval od samého začiatku predovšetkým cirkevným úradníkom, kostolným spevákom, školským elementaristom a až potom aj učiteľom spevu.³¹ Tak tomu bolo i u slovenského kantora v Banskej Bystrici s tým rozdielom, že s predstavenými slovenskej cirkevnej obce ako organista uzatváral osobitné zmluvy. Výchovno-pedagogickej práci sa musel venovať hlavne preto, aby sa uživil, teda vyložené z hmotných dôvodov, pretože za svoje spevácke a hudobné služby pre kostol a slovenskú cirkevnú obec dostával len nepatrnú odmenu.³²

Slovenského organistu spočiatku najímal sám slovenský kňaz či farský úrad, avšak od dvadsiatych rokov 17. storočia

začala na jeho voľbu vplývať už aj mestská rada, ktorá mu vyplácala stanovenú odmenu.³³ Tento tzv. plat z mestskej pokladnice v porovnaní s platom učiteľov latinských škôl bol zanedbateľný. Preto väčšina slovenských kantorov sa musela popri kostole a škole zaoberať ešte aj roľníctvom či nejakým remeslom, aby uživil seba a svoje početné rodiny.³⁴ Takto poväčšine robievali aj ostatní, predovšetkým dedinskí učители.

Slovenské školy, aj keď nemali ba ani nemohli mať rovnaké hmotné a priestorové podmienky ako školy latinské či nemecké, predsa v niektorých obdobiach, vďaka vynikajúcim osobnostiam rektorov a kantorov, mali veľmi dobrú úroveň. V Kremnici to zavše kvitovala aj nemecká mestská rada, ktorá zo svojho nacionálne-patriotického hľadiska slovenský živel nerada podporovala, ba vo svojom okolí ho ani nerada trpela.³⁵

Požiadavka ustanoviť popri rektorovi ešte ďalších dvoch „učených učiteľov“, jedného Slováka a druhého Nemca, bola aj na katolíckej škole v Trnave.³⁶ Tam sa dokonca doporučuje, aby každý podľa možností ovládal obidva jazyky.³⁷

Vyhranenú národnostnú skupinu tvorili v 17. stor. Levočskí Slováci. Mali svoju vlastnú školu i protestantskú cirkevnú obec. Preto od mestskej rady požadovali pre svojho kantora a organistu v jednej osobe plné hmotné zabezpečenie.³⁸

Hlavnú úlohu v zakladaní nových škôl prevzali na seba v tomto období mestá (scholae civitatenses – mestské školy). Ich kladnou stránkou bolo, že vznikali nezávisle na cirkvi. Ustanovovanie rektorov a kantorov, ba aj vrchný dozor nad školami si ponechávali mestské rady, prípadne nimi menovaní scholarchovia.³⁹

Pod vplyvom reformácie si i drobný, pospolitý ľud v menších mestách a na dedinách zakladal svoje školy, zvané „scholae civitates minores“ (malomestské školy) a „scholae pagenses“ (dedinské či vidiecke školy).

Školy stredného stupňa, - „scholae civitates“ (majores), boli v podstate latinské či latinsko-slovenské, nazývané u nás podľa nemeckého vzoru gymnázia alebo lýcea.⁴⁰ Mali poväčšine dobrú úroveň, za čo vďačíme schopnostiam učiteľov, ako aj porozumeniu a podpore mesta.⁴¹

Rozvoj protestantského školstva mal svoju odozvu i v katolíckom tábore, čo sa prejavilo nielen v zakladaní nových škôl, ale aj v ich úrovni. Centrom katolicizmu a protireformácie, po okupácii južného Uhorska tureckým vojskom a po vytvorení tzv. Budínskeho pašalíku, sa stala Trnava, sídlo ostrihomskeho arcibiskupa a neskôr aj univerzity.⁴²

Podľa vtedajších zvyklostí rektori evanjelických i katolíckych škôl sami si zostavovali školské a študijné poriadky a predkladali ich mestským radám (magistrátu) na schválenie. Pri zostavovaní týchto poriadkov často rozhodovali miestne podmienky, pomery, potreby škôl ako aj skúsenosti a stupeň vzdelanosti rektorov.⁴³

V 16. a 17. stor. sa mestské školy delili na tri stupne: triviálne (základné), latinské (gymnázia, lýcea, pedagogia), kde sa vyučovalo „litterae sacrae et profanes“ a na akadémie (studium generale). Spev a hudba mali stále významné postavenie vo vyučovaní na všetkých typoch týchto škôl.⁴⁴

Avšak kým na katolíckych školách sa hlavná pozornosť sústreďovala na prednes gregoriánskeho chorálu, na protestantských školách sa vyučoval spev a piesne bližšie ľudovému naturelu. Reformovaný spev bol totiž súčasťou protestantských bohoslužieb a jeho reprodukciu zverovali žiackym (laickým) zborom. Je preto pochopiteľné, že žiaci protestantských škôl boli v speve a hudbe tak zbehlí, že po dosiahnutí potrebného veku a vzdelania mohli zastávať funkcie organistov, učiteľov a kazateľov (kňazov).⁴⁵

Na triviálnych školách vyhradili vyučovaniu spevu výlučne poludňajšie hodiny.⁴⁶ Tak to určoval i Melancthonov školský poriadok z r. 1528, spočiatku používaný aj u nás.⁴⁷ Spievanie žalmov a hymien sa vyučovalo ešte aj na hodinách čítania a náboženstva, a to dokonca v materinskom jazyku, aby žiaci spievanému textu dobre porozumeli.⁴⁸

Hlavnými strediskami hudobného vzdelania však boli školy latinské. Bývali päťtriedne s ôsmimi postupnými ročníkmi, neskôršie aj viactriedne, s desiatimi postupnými ročníkmi,⁴⁹ a mali konfesijný charakter.⁵⁰ Najprv sa riadili podľa vzoru nemeckých protestantských škôl, neskôr si vytvorili svoje vlastné školské zákony a študijné poriadky. K ich plnému rozkvetu došlo v 17. storočí. V latinských školách sa ale vyučovalo iba časťami trivium a kvadrivium.⁵¹ Úplné štúdium, tzv. studium generale, poskytovala až univerzita.⁵²

Na čele mestskej latinskej školy stal rektor, menovaný mestskou radou.⁵³ Mal obyčajne akademické vzdelanie (magister, bakalár, doktor), získané na zahraničných univerzitách.⁵⁴ Zástupcom rektora bol collaborátor, neskôršie nazývaný konrektor.⁵⁵ K vyučovaniu spevu a hudby sa ustanovoval kantor.⁵⁶ Ostatní učitelia sa nazývali kollegovia (sukcentor, ekonóm atď.). Na väčších školách a vo väčších mestách mali aj svojich pomocníkov (kustos, auditor, synogros, lokát atď.). Pomocných učiteľov si vyberal sám rektor, obyčajne zo starších žiakov. Tí potom vyučovali v najnižších triedach (oddeleniach). Skúšali žiakov z modlitieb a piesní a sami sa ďalej u rektora vzdelávali. Novú látku však vysvetľovať nesmeli.⁵⁷

Podľa školských zákonov bystrickej školy z r. 1617 starší žiaci fungovali už nielen ako speváci či audítori, ale aj ako zvonári (pulsantes) a mechošľapkovia (calcantes). Od začiatku 17. storočia zvonenie patrilo k riadnym povinnostiam alumnistov, nad ktorými dozeral ekonóm.⁵⁸ Za tieto služby dostávali cezpoľní žiaci, ktorých sa to týkalo, ubytovanie a stravu zdarma.⁵⁹ V niektorých mestách starších žiakov používali aj ako strážcov mestských hradieb a tiež pri vyberaní daní.⁶⁰ Pre mesto to bolo výhodné, pretože žiakom, okrem už spomínaného ubytovania v alumneu a stravy, ktorú si napokon museli sami pri rekordáciách vyžobovať, neposkytovalo žiadnu mzdu.

Dôležitým predmetom latinských škôl bol spev a inštrumentálna hudba. Spevu sa vyučovalo prakticky denne, až na malé, skutočne ojedinelé výnimky. Hlavný dôraz sa kládol na praktické pestovanie hudby. V rozvrhu prednášok banskoštiavnickej školy sa uvádza, že „od obeda“ (od 12,00 do 13,00 hod.) po „celý týždeň cvičí kantor chlapcov v speve“.⁶¹ Žiaci druhej triedy „.... vypočujú za prítomnosti

kantora spev kvôli verejným bohoslužbám“.⁶² Spevu predspevoval tenorista, ktorý v tretej triede zároveň ukladal žiakom, čo majú písať a nacvičovať (spievať).⁶³

Podobne tomu bolo i na latinskej škole v Modre, kde sa spev vyučoval denne okrem soboty.⁶⁴ Jednotlivé lekcie sú rozvrhnuté tak, aby sa striedal nácvik na verejné bohoslužby s teóriou, hlasovou výchovou a pochopiteľne i s opisovaním notového materiálu.⁶⁵

V Banskej Bystrici, podľa učebného plánu z r. 1617 mali kantori hudobné cvičenia (exercitio musicum) v nižších triedach striedavo v pondelok, utorok, štvrtok a piatok vždy od 12,00-13,00 hod.⁶⁶

V pondelok, na druhej vyučovacej hodine, precvičoval kantor s 2. a 3. triedou nedeľné veršiky.⁶⁷ Odpolednia, v dobe „keď sa zazvoní na poludňajší odpočinok, kantor s celým zástupom (žiakov) zaspieva Da pacem...“⁶⁸ Potom začína hodina spevu s dvoma triedami primánov, „ktorí sú nadaní a majú hlas“.⁶⁹ V utorok o dvanástej hodine sa najprv zaspieva „nejaká kantorova muteta alebo času primerané officium“.⁷⁰ Potom kantor, s pomocou „schopného mladíka“ nacvičuje viachlas.⁷¹ Na konci hodiny majú zaspievať všetci dohromady to, čo sa v hodine spevu naučili.⁷² V sobotu trval nácvik spravidla dve hodiny (od 12,00 do 14,00), pretože sa pripravovali spevy a zbory na nedeľňajšie pobožnosti.⁷³

Učebný úväzok kantora, podľa zákonov bystrickej školy z r. 1617 bol 15 hodín týždenne. To však nebolo všetko. Kantor sa okrem toho musel povinne zúčastňovať s 1. a 2. triedou kostolných obradov a tam spievať, čo často presahovalo jeho celý úväzok v škole.⁷⁴

Najpôvodnejší a najprepracovanejší je školský a disciplinárny poriadok levočskej školy z r. 1598. Jeho autorom je pravdepodobne Ján Mylius.⁷⁵ Podľa tohoto poriadku sa kantorovi ponecháva pomerne veľká voľnosť pri stavbe hodiny a počíta sa s jeho vlastnou, dnes by sme povedali tvorivou vynaliezavosťou. V kapitole „O speve“ sa uvádza, že prvé dva dni v týždni bude kantor vyučovať pravidla spevu, a to tým spôsobom, že ich sám „rozumne upraví pre prax“. Ďalšie dva dni bude venovať hlasovým cvičeniam, aby chlapci a mládenci vedeli dobre narábať s hlasivkami (intonačná istota, príjemný timbre, správna artikulácia atď.) Úlohou kantora ako vidíme, bolo vysvetľovať žiakom techniku spevu, vokalizáciu (artikulácia samohlások, spoluhlások, sťahovanie úst, zužovanie hrdla, posadenie hlasu atď.) a dbať na správne dýchanie.⁷⁶ Toto všetko prebiehalo podľa vtedajšej praxe empirickým, simulatórnym spôsobom, to znamená, že učiteľ-kantor piesne predspevoval a žiaci počuté napodobovali.⁷⁷

Podľa tabuľky žiackych prác pripojenej k študijnému poriadku (Tabella operorum scholasticarum)⁷⁸ spev sa vyučoval päť dní v týždni v 1., 2. a 3. triede. Teórii spevu (akejsi hlasovej výchove) vyhradili pondelok až streda, praktickému nácviku ďalšie dva dni. V tretej triede sa striedala teória s praktickými cvičeniami. Sobota bola, tak ako aj na iných školách, vyhradená opisovaniu nôt a príprave na nedeľné účinkovanie v kostole. Vo 4. a 5. triede spev oficiálne zavedený nebol, avšak žiaci, akonáhle boli po hudobnej a hlasovej stránke schopní, museli spievať v ústavnom zbore (zhruba od 2. triedy),⁷⁹ pretože ich hlavnou povinnosťou



malo byť účinkovanie pri verejných a chrámových produkciách. Je to zrejme i z Prídavku o niektorých povinnostiach rektora a kollegov levočského školského poriadku (Appendix de generalibus quisbusdam rectoris et collegorum officii). V článku 4. sa o tom doslova píše: „na to (na vyučovanie spevu, pozn. autora) ustanovený kantor nech v škole nevykladá a necvičí len pravidlá spevu, ale nech aj v kostole sám osobne riadi spevácky zbor, kedykoľvek sa musí spievať figurálne (viachlas) alebo chorálne (jednohlas)“.⁸⁰

Povinnosťou kantora podľa kežmarských školských zákonov z r. 1703 je pestovať so žiakmi chorálny i figurálny spev a robiť hlasové cvičenia, aby žiacky hlas bol „mocný a rovnomerný“.⁸¹ Ostatné povinnosti mal zhruba rovnaké, ako kantori na iných školách (disciplinované vedenie žiakov do kostola a späť do školy, dirigovanie zboru v kostole, sólistické účinkovanie a vyučovanie hre na hudobné nástroje).

Dovtedy, kým funkcia organistu a kantora nesplynula v jedno, to je približne do polovice 17. stor., organovú hru vyučoval spravidla organista.⁸² Hra na sláčikové a dýchové nástroje sa vyučovala v škole, organ v kostole. Pokiaľ však kantor nebýval v škole, vyučoval hre na hudobné nástroje vo svojom byte.⁸³

Na mnohých protestantských školách Slovenska vyvíjali svoju činnosť žiacke inštrumentálne súbory (Bratislava, B. Bystrica, Žilina, Levoča, Kremnica a inde). Boli v nich zapojení hlavne chudobní a cezpoľní žiaci, tzv. alumnisti. Pri cirkevných podujatiach účinkovali zdarma, ale pri iných príležitostiach (napr. svadby, rodinú udalosť mešťanov) dostávali peňažné odmeny a pohostenie. Keď účinkovali pre potreby mestského magistrátu, čo nebolo zriedkave, dostávali odmeny aj z mestskej pokladnice.⁸⁴ Úroveň školských súborov závisela od muzikálnych a technických schopností žiakov, ale predovšetkým od schopností a hmotnej zainteresovanosti kanotrov. Tí kantori, ktorí mali záujem o dobrú úroveň súborov a chrámových zborových telies, nabádali rektorov, aby do alumnea prijímali len hudobne nadaných žiakov. Tak tomu bolo napr. v Bardejove, kde sa podľa tamojších zákonov školy z r. 1540 priamo nariaďuje: „Keď rektor prijme a zapíše nového (žiaka), nech ide ku kantorovi a zloží u neho skúšku z hudobného umenia“.⁸⁵ Výber žiakov s hudobnými schopnosťami a vlohami sa požadoval aj na mestskej latinskej škole v Kremnici. Podľa zákonov kremnickej školy z r. 1648⁸⁶ rektor mal do alumnea prijímať „len na štúdium súcich, spoľahlivými ľuďmi odporúčaných a v hudbe zbehlých cezpoľných žiakov“.⁸⁷ Prepustenie či zbavenie sa už prijatých, ale nemuzikálnych, „kadejakých lenivých a pre chór neúčinných žiakov“ žiadal istý Matej Demoš, kremnický sukcentor, neskoršie, od r. 1670 kantor. Jeho snahou bolo, aby sa prijímali žiaci len so sukcentorovým vedomím a po predbežnej skúške z hudby a spevu.⁸⁸

Hru na hudobné nástroje vyučoval kantor spravidla štyri dni v týždni (okrem stredy), vždy po jednej hodine, a nazývalo sa to „cvičenie rúk“.⁸⁹ Túto praktickú výuku navštevovali len žiaci, ktorí mali o hru záujem, (vlohy), predovšetkým však alumnisti, pretože tí, po dosiahnutí potrebnej

technickej úrovne, museli v školských orchestroch účinkovať povinne. Okrem toho vyučoval kantor ešte spev v dvoch najvyšších triedach po 2 týždenných hodinách a všeobecné predmety vo svojej triede, ktorá mu bola k vyučovaniu pridelená (niečo ako triedny učiteľ).⁹⁰

Podľa inventára hudobných nástrojov bratislavskej latinskej školy zostaveného v dobe pôsobenia Samuela Capricorna (1628-1665)⁹¹ môžeme usudzovať, že vtedajšie inštrumentálne súbory (orchestre) sa skladali z kornetov, veľkých a malých flaut, kvartových pozaun, fagotov, cimbalov, viol da gamba, veľkých basových viol, violončiel, lutien, altových pozaun, kvartových fagotov, malých basových viol a bubnov. Je to, ako je vidieť, bohatá paleta hudobných nástrojov.

Keď kantor chcel s úspechom vyučovať hru na tieto nástroje, musel predovšetkým sám ovládať spôsob a techniku hry uvedených nástrojov. Väčšina vtedajších kantorov bola po tejto stránke na vysokej úrovni.

Verejné účinkovanie školského hudobného súboru malo však i svoje negatívne stránky. Odzrkadľovalo sa to predovšetkým u starších žiakov. Pri produkciách, okrem kostolných vystúpení, bývali totiž nezriedka častovaní vínom, v dôsledku čoho vynechávali svoje školské povinnosti, predovšetkým vyučovanie. Preto mestské rady, ale i mnohí pedagógovia, sa na tieto nešváry ponosovali a zakazovali žiakom hrať na svadbách.⁹² Niekedy zase pre svetské (súkromné) účinkovanie súboru sa vyžadovalo osobitné povolenie rektora alebo inej oprávnenej osoby.⁹³ Takéto zákazy avšak netrvali dlho, pretože sami radní páni a ich rodiny sa nemohli bez inštrumentálnej hudby a spevu zaobiť. V mnohých našich mestách sa stávalo dokonca zvykom a patrilo to k spoločenskému bontónu a postaveniu, že žiacky orchester vyhrával po domoch pri narodeninách a meninách členov mestskej rady, ich manželiek, ba dokonca i detí.⁹⁴ Preto sa tieto nariadenia o zákazoch súkromných produkcií nerešpektovali. Skrátka žiacke orchestre hrali všade tam, kde ich pozývali a kde im za účinkovanie dobre zaplatili, prípadne ešte aj pohostili.⁹⁵

Žiacke inštrumentálne súbory pokiaľ neúčinkovali v kostole, predvádzali (reprodukovali) predovšetkým svetskú skladbu, obyčajne tanečné. Skutočnými predstaviteľmi svetskej hudby avšak boli vežoví majstri – trubači, zvaní tiež turnieri.⁹⁶ Patрили do skupiny mestských hudobníkov.⁹⁷ Bývali obyčajne na kostolnej veži,⁹⁸ pozorovali mesto a okolie, hlavne v noci, a v určených intervaloch vytrubovali fanfári, intrády, dohovorené signály a poplašné zvučky.⁹⁹ Hudobné nástroje sa v trubačských zboroch ustálili okolo polovice 17. stor. Trubači poľní (vojenski) a vežoví (mestski) používali hlavne trúbky, rohy a pozauny, často doplnované bicími nástrojmi (tympanmi, u vojska častejšie bubnami). Svoju trubačskému remeslu sa učili tri roky¹⁰⁰ a po vykonaní skúšok stávali sa samostatnými trubačmi s trvalým, mestskou radou pevne staveným ročným alebo týždenným platom a naturáliami.¹⁰¹ Od uchádzačov o trubačský učňovský pomer sa vyžadovala mravná bezúhonnosť a fyzická zdatnosť. Prijatí mládenec museli zároveň sľúbiť, že „nezbehnú“ k inému majstrovi.¹⁰² Podľa hmotných pomerov zamestnávalo mesto až štyroch trubačov, z ktorých jeden bol majster, ostatní

pomocníci (uční). Platy trubačov nedosahovali výšky platov mestských organistov a kantorov, na druhej strane však mali viac zárobkových možností (svadby, krstiny, zábavy).¹⁰³

Povinnosti a práva trubačov určovala mestská rada podľa miestnych pomerov. Medzi tie najzákladnejšie patrilo tri razy denne (ráno, na poľudnie a večer) hrať duchovné piesne, odtrubovať denný čas rozličnými fanfárkami a s os-tatnými muzikantami a žiackymi orchestrami účinkovať na chóre v chráme a pri slávnostných procesiách.¹⁰⁴ Vo významné dni (Nový rok, Vzkriesenie) a sviatky patrónov chrámu a mesta, hrali trubačskí majstri so svojimi pomocníkmi vežové koncerty.¹⁰⁵ Popri tom ešte vítali hudbou významné osoby a slávnych ľudí. Oblúbenými intrády pri korunováciach uhorských kráľov na Hrade.¹⁰⁶

Mestskí a šľachtickí trubači boli osoby privilegované,¹⁰⁷ preto nehrávali pri verejných tancovačkách pre pospolitý ľud. Pre mestskú chudinu hrávali i naďalej len potulní huslisti, pištcí a gajdoši. Naviac tieto tancovačky sa obyčajne odbavovali v krčmách či súkromných domoch, preto ich mestské rady a hlavne cirkev zakazovali a ich organizátorov verejne pranierovali a pokutovali.¹⁰⁸

Mnohí mestskí trubači sa popri svojom zamestnaní zaoberali ešte aj hudobnou teóriou, nástrojovou výukou, alebo kompozíciou. Takým bol napr. trubačský majster, neskôr organista farského kostola v B. Bystrici Anton Július Hiray (1769 – 1842). Na počesť príchodu uhorského palatína do mesta (27. 7. 1798) zložil Banskobystrický vojenský pochod.¹⁰⁹ Známe sú i jeho iné, najmä cirkevné skladby (Graduale in C, Angelis suis a pod.).¹¹⁰ Bratislavský vežový majster a mestský hudobný riaditeľ František Tost (1754 – 1829) sa zasa venoval kompozícii dramatických javiskových diel a ľudových tancov.¹¹¹

Tradičia vežových majstrov trvala bez prerušenia až do polovice 19. stor. Schopní trubači a hudobníci postupne prechádzali do novovznikajúcich orchestrov a tak sa prestali vytvárať podmienky pre prijímanie učňov do tejto profesie. Za celú dobu ich existencie však zdarne napomáhali hudobnému rozvoju obyvateľstva a hojnou mierou vplývali i na rozvoj cirkevnej hudby a spevu. Okrem toho spolu-vytvárali hudobný štýl a jeho prostredníctvom i esteticko-hudobné ctenie pospolitého ľudu.¹¹²

Vráťme sa však ku školám a pedagógom reformačného obdobia. Prvým kantorom, ktorý sa pri uchádzaní o miesto učiteľa v Kremnici musel podrobiť osobitnej skúške z hudby (akémusi konkurzu), bol Ján Kusser (1626 – 1696) z Bratislavy.¹¹³ Na kremnickej latinskej škole pôsobil v rokoch 1649 – 1651), neskôršie znovu v Bratislave.¹¹⁴ Keďže hudbu vyučoval s viditeľným úspechom, v druhom roku jeho pôsobenia v Kremnici mu zvýšili plat z 30 na 40 denárov týždenne.¹¹⁵ Pred svojim odchodom späť do Bratislavy daroval mestu niekoľko vlastných skladieb, za čo dostal z mestskej pokladnice jendorázovú odmenu dva toliare.¹¹⁶

Z druhej polovice 17. stor. sa nám zachovali správy o ďalších vynikajúcich hudobníkoch na vtedajších našich chóroch a školách. V Bardejove, vo vtedy významnom školskom a kultúrnom centre pôsobil znamenitý organista, skladateľ a pedagóg Zachariáš Zarevúcius (nar. okolo 1649 – ?),¹¹⁷ v Spišskom Podhradí Ján Šimbracký (zom. 1657)

a v Levoči Samuel Marckfeldner (2. pol. 17. stor.). Všetci traja patrili k popredným predstaviteľom vokálno-polyfonickej barokovej hudby na východnom Slovensku.¹¹⁸

Ďalším vynikajúcim a teoreticky fundovaným muzikantom a pedagógom bol Štefan Francisci z Nemeckého (Nitrianskeho) Pravna. Ako konrektor kremnickej školy (od r. 1654) sa neuspokojil len vyučovaním v určenej mu triede, „ale snažil sa povzniesť aj kostolnú, starým Marewartom (jeho predchodcom, pozn. autora) zanedbanú hudbu, usilujúc sa náležite vzdelávať a pripraviť prednáškami a cvičeniami školský hudobný zbor“.¹¹⁹

Veľmi dobrú úroveň mala aj škola v B. Bystrici za Tomáša Lintnera a v Žiline za Juraja Bánovského (zom. 1561), písára a hudobníka, skladateľa náboženských piesní,¹²⁰ predovšetkým však za Adama Plintovica, nazývaného súčasníkmi „vytečný hudec žilinský“.¹²¹

Na mnohých našich školách v 16. a 17. stor., hlavne však tam, kde pôsobili znamenití učitelia-kantori, sa konali učené dišputácie o hudbe a hre na hudobné nástroje. Známa je napríklad dišputácia o hre na gitare hlohovského kantora Pavla Malusa Jablonovského, liptovského rodáka, ktorú viedol okolo r. 1600 s nitrianskym biskupom za prítomnosti Stanislava a Krištofa Thuna.¹²²

Hudobné umenie sa prostredníctvom školy a protestantského kostola dostávalo postupne medzi široké vrstvy ľudu. Dôkazom toho je osobitná spevácka škola v Kremnici, kde sa zborovému spevu venovali dospelí občania.¹²³ Svoju činnosť vyvíjala v komorskom dome (sídlo kremnickej banskej komory). Aj keď bola len súkromnou inštitúciou, predsa ju čas od času podporovalo finančne i mesto.¹²⁴ Obdobné poslanie malo aj Collegium musicum v Spišskej Novej Vsi, obohatené o zložku inštrumentálnu.¹²⁵

Povinnosťou rektorov protestantských škôl na Slovensku bolo každý trimester (štvrt'rok) usporiadať slávnostné zhromaždenie, na ktorom sa vyberalo školné (sollemnitias scholastica), a každý pol rok (na Gregora v marci a v októbri na Havla) pripraviť verejné žiacke skúšky, ktoré mali ukázať nielen vedomosti žiakov, ale aj pedagogické majstrovstvo a snahu učiteľov.¹²⁶ Na týchto školských zhromaždeniach bývali prítomní aj všetci „kollegovia“ a „scholarchovia“. Slávnosť zahajoval kantor hymnou milánskeho biskupa sv. Ambrosia (333 – 397). Po prečítaní verejnej modlitebnej formuly zaspievali žiaci Lutherovu pieseň Zachovaj, Pane, svoje slovo. Potom každý učiteľ predniesol za svoju triedu reč a opäť sa zaspievala pieseň, tentokrát Nech vzhliadnu, Pane, Tvoje oči. Po prečítaní školských zákonov sa slávnosť zakončila osemhlasným motetom.¹²⁷ Žiaci napokon odovzdali učiteľom školský plat (školné) a dostali voľno.¹²⁸ Po verejných skúškach boli vynikajúci žiaci odmeňovaní drobnými darmi a raňajkami. Najlepší žiak, spravidla šľachtický synček, dostal tzv. gloriólu či absolutórium.¹²⁹ Žiaci po vykonaní skúšok zasa usporadúvali oblúbené kohútie zápasy, alebo hrali divadlá, čo sa robievalo hlavne pri galských skúškach (na Havla).¹³⁰ V Dolnom Kubíne bolo zvykom, že na Turíce študenti chodievali do hôr (tzv. turíčne pochody) s hudbou a spevom latinsko-slovenských tzv. makarónskych (žartovných) piesní. Pri návrate ich vítali občania, ponúkali im koláče, víno a iné potraviny.¹³¹



Zavedením reformácie nemali veriaci svoje vlastné knihy spevov, svoje kancionály. Keďže protestantizmus prichádzal k nám zo začiatku z nemecky hovoriacich oblastí západnej Európy, aj prvé učebnice a spevníky boli prevážne nemeckého pôvodu, alebo spevníky ručne písané (opisované). V začiatkoch reformácie, ako uvádza Ján Mocko,¹³² sa pri evanjelických bohoslužbách spievalo len málo piesní. Tie, čo sa práve spievali, kantor predriekával alebo pedspevoval a ostatní simultánne opakovali.

Súčasťou najstaršieho hudobného inventára v B. Bystrici z r. 1581 je prvý, pravdepodobne najstarší evanjelický spevník vôbec, Geystliches Gesangk Buchlayn, vydaný r. 1524 vo Wittenbergu, používaný aj v školách.¹³³ Jeho autorom je Lutherov spolupracovník a tvorca nemeckej protestantskej omše (Deutschen Messe) Johann Walther (1496 – 1570). Spevník obsahuje 43 troj- až šesťhlasných chorálov, spracovaných v nizozemskom motetovom slohu, s vedúcou melódiou (cantom firmom) v tenore.¹³⁴ Ďalšie používané diela sú od svätotomášskeho kantora v Lipsku, neskoršie vo Wittenbergu, Georga Rhawa (1488 – 1548).¹³⁵ Jeho prvá teoreticko-praktická príručka vyšla tlačou r. 1538 pod názvom *Enchiridion Musicae theoreticae et practicae*. Okrem úvodnej teórie hudby podáva v nej ukážky a návody na tvorbu chorálneho polyfonického kompozičného štýlu. Ďalším Rhawovým dielom je spevník *Neur Deutsche geistliche fur die gemeinen Schulen*, vydaný r. 1544 pre protestantské školy.¹³⁶ Hre na hudobné nástroje sa vyučovalo podľa školy magdeburského kantora Martina Agricolu (1486 – 1556) *Musica instrumentalis*, vydaná tlačou r. 1529.¹³⁷ Zaužívanou príručkou teórie hudby a spevu bola aj Philomathesova *Musicorum libri quatuor* z r. 1512 (veršovaný traktát – štyri knihy o hudbe)¹³⁸ a Listeniusova *Rudimenta musica* (Základy hudby).¹³⁹

Neskoršie sa na Slovensku používali aj české kancionály a to bratské z rokov 1515 a 1618, Zázvorkov z r. 1602 a Karlsbergov z r. 1620. Pred Bielou Horou vydávali v Čechách zredigované kancionály aj niektorí učení Slováci, predovšetkým Ján Silván (zom. 1573)¹⁴⁰ a Vavrinec Benedikti z Nedožier (1550 – 1615).¹⁴¹

Po bitke na Bielej Hore a po vypovedaní nekatolíkov z Čiech sa aj na Slovensku tlačili protestantské kancionály.¹⁴² Z domácich vydavateľov to boli Ján Pruno-Fraštacký (1560 – 1586)¹⁴³ a Daniel Pribiš (1580 – 1645),¹⁴⁴ z cudzích predovšetkým zdomácnelý sliezsky exulant Juraj Tranovský (1592 – 1637). Jeho zbierku nábožných piesní „Cithara Sanctorum“ vydali prvýkrát v Levoči r. 1636. Obsahovala 413 väčšinou notovaných piesní a „napomenutie potrebné pre kantorov“, čo boli pokyny a pripomienky ako uvedené piesne sprevádzať na organe. Toto vydanie obsahovalo celkom 700 číslovaných strán. Tranovského Cithara Sanctorum sa behom krátkej doby stala neodmysliteľnou súčasťou nielen kostola a školy, ale i každej slovenskej protestantskej rodiny a v priebehu niekoľkých desaťročí dosiahla mnoho vydaní.¹⁴⁵

Poznámky:

¹ Prvá protestantská konfesia na Slovensku a v Uhorsku vôbec sa utvorila v Košiciach už r. 1540 – „Confessio pentapolitana“ a r. 1559 „Cofessio heptapolitana“ –

vieryvyznanie evanjelikov banských miest. Vo všetkých mestách patriacich k týmto konfesiám už pôsobil evanjelický kazateľ. Pozri dejiny slovenskej hudby SAV Bratislava 1957, a kol. autorov *Dejiny Slovenska I*, SAV Bratislava 1961, str. 289. Ďalej len *Akadem. Dej. slov. hudby a Akadem. Dejiny Slovenska I*.

² Až protestantizmus, menovite M. Luther, povýšil duchovnú pieseň na oficiálny spev evanjelickej cirkvi, čím zvýšil náboženskú aktivitu pospolitého ľudu v kostole. Pozri K. Hudec. *Hudba v Banskej Bystrici do konca 19. stor.*, Liptovský Mikuláš 1941, str. 52. ďalej len Hudec: v BB.

³ Pozri F. A. Lampe: *Historia Ecclesiae reformatae in Hungaria et Transylvania. Traiectum ad Rhenum 1728*. S odvolaním sa na Jána Rezika a Samuela Matthaedesa uvádza aj V. Ružička: *Školstvo na Slovensku v období neskorého feudalizmu*, Bratislava 1974, str. 36. ďalej len V. Ružička.

⁴ Podľa P. Križku: *Kremnické školstvo*, Bratislava 1975, str. 66, pozn. 152, ďalej len Križko. *Študentov zo Sliezska študujúcich na Slovensku uvádza aj Uhorský simplicissimus D. Speera*, Bratislava 1964, str. 180.

⁵ Medzi obchodníkmi v Kremnici vynikol slovak Stanislav Vilhelmovič, ktorému mestský patriciát odpieral plné meštianske práva pre jeho slovenskú národnosť. Pozri encykloped. časopis *Pyramída*, str. 2209. Por. B. Varsik: *K sociálnym a národnostným bojom v mestách na Slovensku v stredoveku*. In: *Zo slovenského stredoveku*, Bratislava 1972, str. 301 – 343. V niektorých našich mestách sa už častejšie stretávame s rektormi latinských škôl – Slovákmi, aj keď v mnohých prevládal nemecký živel (napr. stredoslovenské banské mestá, niektoré spišské mestá a pod.). Tak napr. v Modre pôsobil ako rektor D. Parschitius, Slovak z Ružomberka, ktorého chceli predstavitelia mesta doslova pretiahnuť do ponemčenej Kremnice. Uvádza Križko, str. 301 atď. Za tureckých nájazdov v 17. stor., kedy sa do Krupiny presťahovalo z okupovaných území mnoho slovenských zemianskych rodín, spolu s tamjšími starousedlými Slovákmi sa domáhali účasti na správe mesta. Podľa cit. *Pyramídy*, str. 2254, heslo Krupina.

⁶ Kremnický rektor Ján Šturm, rodom Slovak z B. Bystrice, sa stal r. 1607 hlavným notárom v Pezinku, neskoršie v rodnom meste, kde sa napokon stal aj radným pánom. Pozri Križko, str. 126. Por. V. Ružička, str. 62.

⁷ Boje slovenského mestského obyvateľstva o rovnoprávnosť v školstve, politickom a hospodárskom živote s obyvateľmi nemeckými sa začal v mnohých našich mestách už v 14. – 15. storočí, ale vyvrcholil na rozhraní 16. a 17. stor. Bližšie o tom pozri J. Markov: *Odras politických zápasov v obecnej správe Banskej Bystrice v 16. – 19. storočí*, Bratislava 1973, str. 3, atď. Por. B. Varsik, c. d. *K sociálnym a národnostným bojom...* str. 301 – 343 a K. Kupčok: *Z dejín školstva v B. Štiavnici*, publikácia Banská Štiavnica, zborník príspevkov, B. Bystrica 1964, str. 312.

⁸ Uvádza R. Békefi: *A népoktatás története*, Budapešť 1906, str. 407, K. Kupčok, c. d. str. 312 a P. Vajcik: *Školstvo, študijné a školské poriadky na Slovensku v 16. storočí*, Bratislava 1955, str. 19. Ďalej len P. Vajcik: *Školstvo*.

⁹ Tak tomu bolo napr. v Kremnici, kde sa slovenského kantora pri obvinení že prijíma nemecké deti do svojej školy, zastával sám pomocník špitalského správcu. Uvádza Križko,

str. 121 a 135. Na str. 340 c. d. podáva, že k slovenskému kantorovi Baltazárovi Radvanskému posielali do školy deti nielen nemeckí obyvatelia nižších vrstiev, ale aj poprední mešťania (napr. aj bývalý richtár W. Gurtler). Neskoršiemu slovenskému kantorovi Jurajovi Sidarinovi (1657) samotná mestská rada zverila synovca bývalého komorského grófa a syna radného pána Jána Bernarda Sokha, patriaceho k jednej z najprednejších rodín v Kremnici, aby ho vyučoval. Tamže, str. 346.

¹⁰ Uznesením bratislavského snemu r. 1608 bolo zrovnoprávnenie Slovákov a Maďarov s Nemcami. Cechy sa však i naďalej bránili prenikaniu nemeckého živilu do ich organizácie. Podľa pezinských trhových výsad mohli si obyvatelia mesta každoročne slobodne voliť sudcu (richtára), senátorov a iných úradníkov. Museli však mať na zreteli uznesenia snemu z r. 1608 a verejných kráľovských uznesení z rokov 1609 a 1613, že do mestských úradov sa majú striedavo voliť Slováci, Nemci a Maďari, bez ohľadu na národnosť dotyčnej osoby. Pozri D. Lehotská: Dejiny mesta Pezinka, Martin 1947, str. 30. Školstvo mohli slovenskí evanjelici organizovať až po žilinskej synode r. 1610 a pre východné Slovensko od r. 1614, po synode v Spišskom Podhradí. Základy cirkevného a správneho poriadku sa položili, tým, že sa slovenské územie rozdelilo na konfesijné a jurisdikčné (právnické) organizované, územne vymedzené jednotky. Školské štatúty vypracoval prešporský seniorát (konku-bernum), ktorá 22. 11. 1612 potvrdil palatin Juraj Thurzo. Uznesenie žilinskej synody vydal r. 1708 Wilhelmus Kauder pod názvom Acta et conclusiones conventus seu Synodi... Solnae, Anno 1610. Odtlačok u Jána Seberiniho: Corpus maxime memorabilium synodorum evagelicarum aug. confessionis in Hungaria, Budapešť 1848, str. 10 – 22. por. Ribini: Memorabilia ecclesiae Aug. Conf. in regno Hungariae, Bratislava 1787, str. 377nn.

¹¹ V 17. stor. sú už všetky tri národnostné skupiny tak silné, že každá má svoj kostol vo vlastnom bohoslužobnom jazyku. Evanjelická cirkev sústavne volí slovenského, nemeckého a maďarského kazateľa a kantora. Pozri F. Karšai: Stúpenci J. A. Komenského v politických a školských dejinách Prešova, SPN Bratislava 1965, str. 14. Koncom 18. stor. pri stanovení výdavkov na stavbu kolégia sa maďarská cirkevná obec vôbec nespomína, čo dobre charakterizuje vtedajšie národnostné zloženie obyvateľstva Prešova. Uvádza F. Karšai: Prešovské kolégium v dejinách pedagogiky, zborník Prešovské kolégium v dejinách slovenských zostavil Imrich Sedlák, Košice 1967. Por. F. Karšai: Prešovské školstvo od najstarších čias do roku 1945, in: Jednotná škola XIX, č. 2, 1967, str. 157nn.

¹² Dejiny Prešova I. A II., kol. autorov, Košice 1965, II., str. 260. Významnou literárno-hudobnou pamiatkou tohoto obdobia v Prešove je Graduale Ecclesiae hungariae Epperiensis z r. 1635. jeho autorom a používateľom bol Daniel Banský, brezniansky Slováč, povoláním kantor, avšak vtedy pre maďarskú cirkevnú obec. Sám po maďarsky dobre nevedel, na čo poukazujú pravopisné a rečové chyby v maďarských textoch. Graduale je notovaný zborník cirkevných skladieb a piesní pre potrebu kantora na celý cirkevný rok. Autor čerpal zo staršej katolíckej i vtedajšej

slovenskej evanjelickej cirkevnej hudby. Pozri cit. Dejiny Prešova, str. 260.

¹³ Uvádza V. Ružička, str. 112. Titul návrhu znie: Regulae Scholasticae Lycei Fragarii 1644. por. Dejiny Prešova II., str. 263. Odpis návrhu uverejnil J. Horsk. Az eperjesi ev. Ker. Collegium torténete, Košice 1897 (3 diely), II., str. IV – XXVIII.

¹⁴ Oficianti boli starší žiaci v hudbe a speve dobre vycvičení, ktorí v nižších triedach predspevovali chorály a užívané piesne. Bývali v alumneu (akýsi internát pre cezpoľných a chudobných žiakov. Patril ku školskej budove a spravoval ho ekonóm), za čo museli účinkovať všade tam, kde to bolo potrebné, predovšetkým v kostole.

¹⁵ Halvepapiov školský zákon má názov: Schulordnung, darnach praeceptores und discipuli leben und in Ihrem Amt sich verhalten sollen. Je uložený v Okr. Archíve v B. Bystrici, fasc. 60., č. 1. Tlačou ho vydal K. Rosenauer: A beszterczébányai á.h. ev. gymnasium torténete, B. Bystrica 1876 I., str. 25. Vyšiel tiež vo výr. správe ev. a. v. 5 triedneho gymnázia v B. Bystrici za šk. r. 1874/75, str. 34nn. Por. Dejiny banskobystričského školstva najmä latinského, in: Zborník prác k 700. výročiu založenia mesta, Martin 1955, str. 148 ad. Rozvrh učiva sa nezachoval. Rozbory bystrických škol. Zákonov z r. 1574 a 1580 podáva P. Vajcik: Školstvo, str. 81nn a J. Mikleš: Učebný plán a zákony školy bystrickej z r. 1617, in: Jednotná škola XIII., 1958, str. 64 – 91. O živote Pavla Halvepapia pozri J. Holinková: Mestská škola na Morave v predbelohorském období, in: Acta Universitatis Palackianae Olomouensis, Praha 1967, str. 68nn.

¹⁶ Odstavec 2. uvedeného zákona banskobystričkej školy z r. 1580.

¹⁷ Tamže, odstavec 3.

¹⁸ Tamže, odstavec 4.

¹⁹ Halvepapius požadoval dvoch oficiantov, tamže, odstavec č. 5.

²⁰ Tamže, odstavec č. 6 a 8, kde sa uvádza, že mal spievať „preces“, čo sú prosby, prosebné piesne.

²¹ Tamže, odstavec č. 10. Vigílie boli spevy reprodukované v predvečer veľkých a významných sviatkov.

²² Tamže, odstavec 11.

²³ Tamže.

²⁴ Rekordácie pre žiakov bývali obyčajne dvakrát týždenne, kedy chodievali po príbytkoch, spievali nábožné piesne a vyberali milodary v naturáliách i peniazoch pre alumneum. Niektoré rekordácie (či lepšie povedané výťažky z rekordácií) patrili rektorovi (obyčajne tri razy do roka), ako aj ostatným učiteľom. Kantor sám mal až 12 rekordácií. Boli na Vianoce, Tri krále, Hromnice, Zvestovanie Panny Márie, Veľkú noc, Nanebovstúpenie Krista Pána, Božie Telo, Navštívenie Panny Márie, Všetkých Svätých a Počatie Panny Márie. Pozri Križko, str. 74. O rekordáciách v Kežmarku píše Frankl: A hazai es kulfoldi iskolázás, str. 344, podobne Lipták: Geschichte des evangelischen Distrikual-Lyzeums A. B. in Kesmark, Kežmarok 1933, str. 9nn. Por. ešte V. Ružička, str. 328, pozn. č. 1013. Učítelia, okrem uvedených rekordácií mali ešte ďalšie príjmy ako: sobotales, ktorý vyberal kantor alebo jeho pomocník – sukcentor vždy v sobotu, jarmarkales, mundináles (pri výroč. Trhoch), kretales (na kriedu), pennales (za zastúhanie brka), kalefaktura (za kúrenie), sekyrkales



(za rúbanie dreva na vykurovanie školy), vitrales (za umývanie a čistenie okien) atď. Pozri V. Ružička, c. d. 186. O rekordáciách v B. Štiavnicí a Trnave za biskupa M. Olaha sa dočítate v *Sources of Slovak music*, OPUS Bratislava 1977, str. 106.

²⁵ V Kremnici žiadal škol. Dozorný orgán zvaný Scholarchát, aby kantor pri rekordáciách nepoužíval stále tých istých žiakov, ale aby sa striedali. Uvádza Križko, 112 a 155.

²⁶ Halavepapiov školský poriadok, odst. 14. Por. P. Vajcik: *Školstvo*, str. 81nn.

²⁷ Aké spevníky a teoretické príručky sa v období reformácie a protireformácie na Slovensku používali, uvádzam na inom mieste.

²⁸ Halvepapiov školský zákon, odst. č. 14, tiež Vajcik: *Školstvo* 81nn. S malými zmenami spravidla tak tomu bývalo aj na iných našich školách.

²⁹ Tamže, v odstavci „Von dem windischen oder anderem Cantore“ (O slovenskom, alebo inom kantorovi).

³⁰ Pozri Križko, c. d. str. 277 a 315.

³¹ V Kremnici sa nám zachovala žiadosť slovenského kantora Izraela Orlíka z r. 1618 o miesto organistu slovenskej cirkvi, ktorý sa na uvedenú žiadosť sám podpísal ako „Cantor Ecclesiae Schuluicae Indignus“ a nie ako kantor školy. Pozri Križko, str. 342 a pozn. č. 1043.

³² V 80. rokoch 16. stor. dostával plat 20 denárov týždenne a obyvatelia štyroch dedín patriacich k slovenskému špitalskému kostolu mu povinne platili každý týždeň jednu „babku“ od každého domu. Uvádza Križko, str. 338, 339 a 345. Babka bola drobná uhorská strieborná minca o váhe menšej než jeden gram. Pozri *Príruční slovník naučný I.*, Praha 1962, str. 150.

³³ Keď r. 1621 po odchode Izraela Orlíka z Kremnice povolal slovenský kazateľ nového slovenského kantora bez vedomia mestskej rady (išlo o istého Jána Siakľa), musel sa za tento čin zodpovedať. Uvádza Križko, str. 343. Por. ešte str. 36 cit. diela.

³⁴ Slovenský kantor v Kremnici, menom Sidarinus, sa zaoberal roľníctvom a v Piargoch (dnes Kremnické Bane) sa poväčšine zaoberali remeslom. Mali preto časté roztržky s kremnickými cechovými remeselníkmi. Pozri Križko, str. 347 a 356, tiež pozn. č. 1118.

³⁵ O národnostných bojoch v slovenských mestách už od konca 14., hlavne však v 17. stor., pozri J. Tibenský: *Priekopníci slovenskej kultúry*, Bratislava 1975, str. 40nn. Slovenská národnosť, i napriek nepriaznivým podmienkam rozvoja postupne silnie. Už v 16. stor. sa označuje Slovensko v nemeckých prameňoch ako „Slowakisches Land“, v latinských „Slavonia“, v moravských a českých „Slovensko“, „Slováky“, ale ešte i „Slovieni“ atď. Ba aj Turci označujú slovenské kraje ako „Tót vijátek“ a F. Rákoczi píše o Slovensku ako o „tót impérium“. Tamže, str. 42.

³⁶ Pozri *Pravidla správania trnavskej školy*. Uverejnil V. Frankl v cit. d. *A hazai és külföldi...* str. 323nn. Ďalší odpis uverejnil Z. Horváth vo *Výročnej správe trnavského arcibiskupského gymnázia na šk. rok 1894/95*, str. 155nn. Por. ešte P. Vajcik: *Školstvo...*, str. 20 a 70nn.

³⁷ „... ale tým lepšie, keby každý vedel obidva jazyky“. Cit. podľa P. Vajcika: *Školstvo*, str. 20.

³⁸ Gašpar Hain v diele *Zipserische oder Leutschaverische*

Chronica und Zeit-beschreibung, vyd. J. Bal a kol., s názvom *Hain gáspár Lőcsei kronikája*, Levoča 1910 – 1913. Por. *Dejiny Levoče*, kol. autorov, Košice 1974, I., str. 290.

³⁹ Scholarcháty vznikali na našich školách už koncom 16. stor. nazývali sa aj „Inspectores scholae“ alebo „Schulinspektoren“ Scholarchov volila mestská rada z tzv. „kostolných otcov“ a „školských pánov“, na čele ktorých stal kňaz. Tvorili ho spravidla traja ľudia. Ich úloha spočívala v riešení nezhôd medzi samotnými učiteľmi a medzi učiteľmi a rodičmi. Prakticky tvorili predĺženú ruku medzi školou a mestskou radou. Mali tiež v povinnosti vyhlasovať školské slávnosti (trimestre), skúšky žiakov a byť na nich prítomní, konečne aj napomáhať mestskej rade pri obsadzovaní učiteľských miest na škole. Podrobnejšie o funkcii scholarchátu pozri Križko, c. d. str. 80 – 83.

⁴⁰ Podrobnejšie o stredných školách a pomeroch na nich v období reformácie a protireformácie pojednáva práca V. Ružičku, vyššie cit.

⁴¹ Chýrne a žiakmi vyhľadávané školy boli v Levoči, Kremnici, Banskej Bystrici, Bánovciach, Bardejove, Prešove, Košiciach, Banskej Štiavnicí, Bratislave atď. Pozri P. Vajcik: *Školstvo...*, ďalej J. Vlaček: *Dejiny literatúry slovenskej*, Martin 1880 a 1923, tenže: *Štúrova škola na Slovensku*, Martin 1905 a V. Ružička: *Školstvo...*

⁴² Arcibiskupstvo od r. 1543, univerzita od r. 1635. Pozri *Pamätnica TRNAVA*, 1238 až 1938, Trnava 1938, ďalej zborník *Pamiatke trnavskej univerzity*, Trnava 1935, G. Fejér: *Historia Academia Scientiarum Pazmaniana, ac Mariae Theresiae Regiae Litteraria*, Budapešť 1835, A. Kolář: *Osudy trnavskej univerzity a jej význam pre Slovensko*, Bratislava 1935 a R. Holinka: *Založení trnavské university*, časop. Bratislava IX., 1935, str. 224nn.

⁴³ Najznámejšie školské poriadky sú z B. Bystrice, Kremnice, B. Štiavnicí, Bardejova, Prešova, Trenčín, Bratislavy, Levoče, Kežmarku, Modry a Trnavy. Pozri V. Ružička, c. d. str. 98 – 125, tiež P. Vajcik: *Školstvo...*, vyššie cit.

⁴⁴ Spev a hudba (*Musica*) sa vyučovali aj na dedinských školách. Konštatuje to archidiakon Ladislav Zathay vo svojej kánonickej vizitácii vo zvolenskej župe r. 1561. Zathay píše: „Item in scholis prelegentur et continuantur gramaticalia et musicalia in mesa praesentia“. Uvádza V. Bučko: *K náboženským dejinám vo Zvolenskej okolo roku 1560*, Bratislava 1941, str. 7, ďalej J. Hrivnák: *Náčrt dejín učiteľského vzdelania*, Liptovský Mikuláš 1944, str. 13. Tobiáš Weis, evanjelický kazateľ v Poprade vo svojej autobiografii píše, že už ako päťročný začal chodiť do školy a prvé základy „fundamenta pietatis et artis musicae“ dostal od učiteľa a organistu svojho rodného mestečka Spišskej Belej, istého Vencetiusa. Pozri F. Karšai: *Stúpenci J. A. Komenského v politických a školských dejinách Prešova*, Bratislava 1965, str. 22 a pozn. č. 59 na str. 86. Por. R. Békefi: *A népoktatás története Magyarországon 1540-ig*, Budapešť 1906, doklad č. CCXVI, str. 373. O Lukášovi Urbanidesovi z Pliešoviec, učiteľovi v Spišskom Hrhove v prvej tretine 17. stor. je zaznamenané, že v Uhrovci nadobudol základy hudobného vzdelania, „ktoré sa vtedy na všetkých školách našej vlasti horlivo pestovalo“. Uvádza Rezik-Matthaeides: *Gymnaziológia*, Bratislava 1971, str. 115.

⁴⁵ Pre bohoslužobné a školské účely (napr. školské slávnosti)

sa nacvičovali štvor i viachlasné (niekedy až osemhlasné) cirkevné piesne, čo dokazuje vysokú vyspelosť, pohotovosť a intonačnú istotu účinkujúcich žiakov – alumnistov. Vo štvorhlasnom obsadení sa používal diskant, tenor alebo alt a prvý a druhý bas. V päťhlasných piesňach ešte ďalší hlas, zvaný „vagens“ – blúdiaci, spracovaný imitačne. Pozri Križko, str. 117 a 320nn. Osemhlasné piesne sa okrem iného spievali na školských slávnostiach. Doporučuje to Rakšányho škol. poriadok kremnickej mestskej latinskej školy z r. 1648, body 26 – 31, kde je i rozpis školských slávností. Tamže, str. 267.

⁴⁶ Podľa V. Ružičku, c. d. str. 75 a pozn. č. 284.

⁴⁷ Bol uverejnený v Monumenta Germaniae Paedagogica, Band VII., Berlín 1889, str. 416 – 425. Por. E. Schmidt – R. Lange: Geschichte der Pädagogik, Köthen 1876, str. 110nn.

⁴⁸ Uvádza Rezik-Matthaeides: Gymnazilógia, c. d. str. 39.

⁴⁹ Väčšina latinských (stredných) škôl bola päťtriedna. Neskoršie významnejšie školy rozšírili počet tried až na osem. Prešovský rektor Ján Bayer rozšíril svoje kolégium dokonca až na desať tried. O tom pozri F. Karšai, cit. Prešovské školstvo, in: Jednotná škola XIX., 1967, str. 157nn. O vnútornej štruktúre školstva v 17. stor., o rozdelení na triedy a oddelenia, pozri V. Ružička, c. d. str. 75nn.

⁵⁰ Jezuiti na rozdiel od protestantov delili svoje stredné školy (gymnázia) na: studia inferiora (nižší stupeň), ten sa delil na tri triedy: gramatické, humanitné a rétorické, a na studia superiora (vyšší stupeň). Podobne organizovali svoje školy aj piaristi. Pozri V. Ružička, c. d. str. 74.

⁵¹ Staršie pomenovanie týchto škôl – partikulárne (čiasťkové), vychádza z neúplného vyučovania trivium (gramatika, dialektika, retorika) a kvadrivium (geometria, aritmetika, astronómia a muzika). Por. V. Ružička, c. d. str. 75nn.

⁵² Na mnohých vtedajších stredných školách sa vyučovali i niektoré vysokoškolské disciplíny, ako napr. teológia, grécky a hebrejský jazyk a konali sa aj rôzne učené dišputácie. Pozri V. Ružička, c. d. str. 88nn.

⁵³ Na niektorých školách, napr. v Kremnici, bolo potvrzovanie rektora do úradu obnovované každoročne až do r. 1612. Pozri Križko, c. d. str. 160.

⁵⁴ V období reformácie študovalo najviac študentov zo Slovenska na nemeckých univerzitách, menovite vo Wittenbergu, Jene, Halle, Tübingene, Magdeburgu, Lipsku a Štrassburgu, katolíci vo Viedni a na univerzitách v Taliansku. Pozri K. Rebro: Istropolitana a Bologna, in: Humanizmus a renesancia na Slovensku Bratislava 1967, str. 2 – 24, (ďalej len Humanizmus a renesancia), M. Kučera: Študenti zo Slovenska na viedenskej univerzite do r. 1530, tamže, str. 173 – 178, J. Hlaváček – L. Hlaváčková: Študenti z českých zemí a Slovenska na viedenskej univerzite, Acta Universitatis Carolinae I. – II., Praha 1961, fasc. 1, E. Kováč: Vzťahy krakovskej univerzity k Slovensku, Humanizmus a renesancia, str. 157nn, J. Kanienowska: Młodzież Uniwersytetu Krakowskiego w latach 1510 – 1560, Krakov 1964, V. Urban: Slovensko-poľské vzťahy v epoche obrodzenia a reformácie, Humanizmus a renesancia, str. 383 nn, J. Kvačala: Dejiny reformácie na Slovensku, 1617 – 1711, Lipt. Mikuláš 1935, str. 111nn., V. Frankl: A hazai és külföldi iskolázás, str. 296 – 319, G. Buchwald: Wittenberger

Ordinierenbuch, 1537 – 1610, I. – II., Wittenberg 1894 – 95, V. Ružička: Česi a Slováci na univerzite v Kráľovci vo východnom Prusku, in: Pedagogický zborník V., 1938, str. 109 – 130 a iné.

⁵⁵ Konrektor sa spomína na školách od prvej štvrtiny 17. stor. V tom čase bol významnejšou osobou ako kantor. Funkcia Collaboranta sa zavádza od 70. rokov 16. stor. Pozri Križko, str. 238 a pozn. 232 na str. 101, tiež str. 58 – 59.

⁵⁶ Svoje vzdelanie nadobúdali na gymnáziách alebo na kláštorňoch školách. Ich príjmy neboli jednotné. Záviseli na pôsobisku a na štedrosti obce či mesta. V Bardejove napr. dostávali kantori 25 zl. ročne, v Kremnici 25 denárov týždenne, ale od r. 1649 už 30 a o rok neskoršie dokonca 40 denárov týždenne. V Štiavniku na Spiši ročný kantorský dôchodok činil 35 gbelov (korcov) žita, 35 gbelov ovsu, ďalej časť príjmov zo štóly (zo sobášov, pohrebov, krstov, z posviacky domov na Vianoce a pod.) a pochopiteľne z kantácií a rekordácií. Okrem toho používal obecnú rolu, lúku a záhradu. V Pezinku mal organista a ostatní kostolní hudobníci oboch národností (slovenskej a nemeckej) ešte aj podiel na výnose z kostolných viníc, v čase rekatolizácie pririeknutých katolíckemu stavu (status catholicus). Hudobníci tým, že dostávali peniaze z výnosu farských viníc v hotovosti, nestrácali nárok na stály plat poskytovaný mestom, ba ani na ostatné dobrá (z rekordácií atď.). Niekde dostávali kantori peniaze dokonca aj na palivo. Pozri D. Lehotská: Dejiny mesta Pezinka, Martin 1947, str. 47, J. Vencko: Dejiny štiavnického opátstva na Spiši, Ružomberok 1927, str. 207, V. Frankl: cit. A hazai külföldi... str. 183 a 47nn., kde je uvedený aj prehľad učiteľských plátov na Slovensku. Por. ešte P. Vajcik, c. d. str. 33, K. Rosenauer: A beszterczebányai á. h. ev. gymnázium története, B. Bystrica 1876, str. 22, V. Ružička, c. d. str. 183 a prísl. Odkazy, tiež Križko, str. 30/31 a pozn. 43 a J. Mikleš: Učebný plán a zákony školy bystrickej, Jednotná škola XIII, 1958, str. 79.

⁵⁷ V Kremnici r. 1611 predseda škol. výboru (Scholarchátu) farár Michal Nanticovius žiadal, aby sa využil jeden študent, ktorý by vyučoval hudbu striedavo s kantórom, za čo mal dostávať týždennú odmenu 10 denárov. Uvádza Križko, c. d. str. 159. Na inom mieste podáva, že žiaci kantora Gašpara Haasa v kostole organovali, za čo dostávali z mestskej pokladnice odmenu, tamže, str. 66. Por. V. Ružička, str. 106, 112 a pozn. č. 993 a 998.

⁵⁸ Uvádza Križko, c. d. str. 318.

⁵⁹ Tamže, str. 166, tiež cit. J. Mikloš, str. 80.

⁶⁰ Občas za to dostávali nepatrnú odmenu, tzv. peniaze „na prepitie“. Pozri Križko, str. 23 a pozn. č. 30 a 31.

⁶¹ Podľa Ordo lectionum scholae Schemnicienses. Uverejnil J. Breznyik: A Selmezbányai á. h. ev. Egyház és Lyceum története, Banská Štiavnica I., 1883, str. 313.

⁶² Tamže.

⁶³ Tamže.

⁶⁴ Pozri cit. V. Frankl: A hazai külföldi iskolázás, str. 336 – 342.

⁶⁵ Podľa cit. Ordo lectionum uverejnenom J. Breznyikom v cit. Diele str. 313nn.

⁶⁶ Cit. J. Mikleš, str. 79nn. Por. P. Vajcik, str. 110 a Hudec: Hudba v Banskej Bystrici, str. 179nn.

⁶⁷ Tamže.



- ⁶⁸ Podľa Vajcika, c. d. str. 91. Por. J. Mikleš, c. d. str. 80 – 91.
- ⁶⁹ P. Vajcik, str. 92, J. Mikleš, c. d. tamže.
- ⁷⁰ Tamže.
- ⁷¹ Tamže.
- ⁷² „Pred úderom jednej hodiny všetci v súbore zaspievajú“. Tamže.
- ⁷³ Pozri J. Mikleš, c. d. str. 92.
- ⁷⁴ Okrem učebného úväzku trávil kantor okolo 10 hodín týždenne so žiakmi v kostole, kde riadil žiacky zbor a bohoslužobné spevy. Nebolo tomu všade rovnako. Niekde trávieval viac času v kostole, ako v škole. Uvádza J. Mikleš, c. d. str. 79. Por. c. d. v pozn. 56.
- ⁷⁵ Celý text školského a disciplinárneho poriadku levočskej školy uverejnil P. Vajcik v c. d. str. 152 – 155 (originál) a preklad na str. 124 – 129. Appendix bol ku školskému poriadku pripojený pravdepodobne v r. 1628. Uvádza K. Demko – L. Kupecz: A lőcsei egykori ev. gimn. története, Levoča 1896. Por. P. Vajcik, str. 156 – 172 a Mikleš, c. d. str. 66.
- ⁷⁶ Pozri P. Vajcik, c. d. str. 124 – 129. Por. Demko – Kupecz, cit. v pozn. 75, tamže.
- ⁷⁷ Uvádza K. Hudec: Hudobná výchova na Slovensku (XVI. – XVIII. stor.), in: Slovensko, čas., roč. 3., 1936 – 37, str. 76 nn., tiež cit. Vajcik, str. 124nn. Simultánnym spôsobom sa v hudobnej výchove vyučuje (spieva) ešte i dnes.
- ⁷⁸ Podľa Vajcika, c. d. str. 124nn.
- ⁷⁹ Na niektorých latinských školách bolo číslovanie tried obrátené, takže najvyššia trieda bola prvá, najnižšia piata, šiesta, ôsma, či až desiata podľa toho, koľko mala ročníkov. Takto číslovali triedy v Levoči, Prešove, Kremnici a inde.
- ⁸⁰ Podľa P. Vajcika, c. d. str. 129.
- ⁸¹ Akad. Dejiny slov. hudby, str. 77. Por. J. Lipták: Geschichte des evangelischen Lyzeum A. B. in Kesmark, Kežmarok 1933 a P. Vajcik, str. 129nn.
- ⁸² Tomuto vyučovaniu sa hovorilo „Orgel – schlagen“. Keď vyzvali bansko-bystrického organistu Tomáša Lintera, aby svoj priestorný a suchý byt postúpil kazateľovi Nikolasovi a jeho samého dávali do horšieho a vlhkeho bytu, vtedy sa bránil tým, že by tam nemohol vykonávať „tägliches Studia und Exercitia“. Uvádza Hudec: Hudba v BB., str. 76. Organovú hru úspešne vyučoval aj kremnický kantor G. Haas. Jeho žiaci často zastupovali neprítomných organistov v kostole. Pozri pozn. č. 57, tejto práce.
- ⁸³ Uvádza Hudec: Hudba v BB., str. 76, por. aj predchádzajúcu pozn.
- ⁸⁴ P. Križko uvádza, že v kremnickej pokladničnej hlavnej knihe 19. 10. 1613 je zápis, podľa ktorého členovia žiackeho hudobného zboru poctili hudbou a spevom hlavného slúžneho, za čo im vyplatili z mestskej pokladnice jeden zlatý. Pozri c. d. str. 324.
- ⁸⁵ Podľa Zákonov bardejovskej školy z r. 1540 – Appendix. Uvádza P. Vajcik, c. d. str. 66.
- ⁸⁶ Tento škol. poriadok potvrdila mestská rada 18. 10. 1649. Pozri Križko, c. d. str. 262.
- ⁸⁷ Tamže, str. 264.
- ⁸⁸ Tamže, str. 292.
- ⁸⁹ Uvádzam podľa Križka, str. 247.
- ⁹⁰ Tamže, str. 244. Por. Mikleš, c. d. str. 79. Kantorovi obyčajne pridievali tretiu triedu, kde hudba, popri nábo-

- ženstve a latine bola hlavným predmetom a vyučovalo sa jej 4 hod. týždenne. Pozri Križko, str. 245 a Mikleš, c. d. str. 79.
- ⁹¹ O Capricornovi pozri akadem. Dej. Slovn. hudby, str. 80 a ČSHS I., Praha 1963, str. 161 – 162. Por. Lehotská – Pleva: Dejiny Bratislavy, Bratislava 1966, str. 137. Z. Nováček kladie vznik inventára do r. 1651. Pozri jeho Hudobné pamiatky Bratislavy, Bratislava 1966, str. 56 a Hudba v Bratislave, Bratislava 1978, str. 22.
- ⁹² Stalo sa tak napr. v Kremnici r. 1626. Pozri Križko, c. d. str. 184, 324 a 74.
- ⁹³ Nariadila tak mestská rada v Kremnici 12. 7. 1656. Tamže, str. 278.
- ⁹⁴ Toto tzv. „ospevovanie“ sa nemecky nazývalo „Ansingem“. Tamže, str. 71, 74 a 165.
- ⁹⁵ Protestantskí žiaci spolu so svojimi učiteľmi, aby prišli k peniazom, hrávali i na katolíckych procesiách a liturgiách, z čoho mávali rôzne nepríjemnosti. Uvádza Križko, c. d. str. 293 a 324.
- ⁹⁶ Trubačské umenie môžeme sledovať na Slovensku už od 14. stor. Pozri T. Ortway: Geschichte der Stadt Pressburg, Bratislava 1894. Uvádza Z. Nováček: Vežové koncerty 1973, Bratislava 1973, str. 9.
- ⁹⁷ V úradných príspech ich oslovovali „Kunstreicher, liber und Güter Freund“. Podľa K. Hudeca, c. d. str. 162.
- ⁹⁸ Niekde, ako napr. v B. Štiavnicí či Kremnici, bývali na zámku. Pozri akadem. Dej. Slov. hudby, str. 118. Por. Križko, str. 323.
- ⁹⁹ Niektoré zachované intrády používané v Banskej Bystrici podáva K. Hudec v c. d. str. 20.
- ¹⁰⁰ Z. Nováček v c. d. Vežové koncerty na str. 12 uvádza, že učňovská doba trubača trvala iba jeden rok. V dochovaných písomnostiach sme sa však s takouto dĺžkou učňovskej doby nestretli. Aj autor Uhorského Simplificissima uvádza, že učňovská doba trubača trvala tri roky a nie menej. Pozri D. Speer: Uhorský Simplificissimus, Bratislava 1964, str. 64.
- ¹⁰¹ D. Lehotská – J. Pleva, cit. Dejiny Bratislavy, str. 95.
- ¹⁰² Z. Nováček, c. d. Hudba v Bratislave, str. 30.
- ¹⁰³ V prvej polovici 17. stor. dostával trubač 2 zl. týždenne, od r. 1642 3 zl., ale od r. 1730 už iba 2,5 zl. Pozri Hudec, c. d. str. 161., tenže: Kremnickí trubači, čas. Bratislava 11, 1937, str. 408 – 411. Krátko po povýšení Bratislavy na hlavné mesto Uhorska týždenný plat trubača činil 6 solidov (zl.). Uvádza Z. Nováček: Vežové koncerty 1973, str. 30 a tenže: Hudba v Bratislave, Bratislava 1978, str. 29. V Kremnici mal trubač týždenný príjem 1,30 zl., k tomu 20 denárov na kúrenie (v zimných mesiacoch, od Michala do Jura). Za takúto nepatrnú odmenu museli trubači v niektorých mestách ešte zvoniť, naťahovať a opravovať vežové hodiny a v banských mestách trúbiť zahajovanie smien a odchod do šachiet. Za účinkovanie v chráme dostávali trúbači osobitnú odmenu štvrťročne. V Bratislave r. 1554 štyria mestskí trubači dostávali okrem platu ešte aj súkno (látku) na rovnošatu, čo bývalo raz za dva-tri roky, a trubač Sebastian Sturm poberal ešte osobitný príplatok za vyučovanie hudby. Pozri c. d. Z. Nováčka: Vežové koncerty, str. 10 a Hudba v Bratislave, str. 29. Por. akad. Dej. Slov. hudby, str. 118 a Lehotská – Pleva: Dejiny Bratislavy, c. d. str. 95.
- ¹⁰⁴ Podľa cit. Uhorského Simplificissima (str. 95) mal trubač ráno a večer po západe slnka bubnovať na vojenských

bubnoch a trúbiť „po uhorsky“ fanfáry. Z r. 1448 je v Bratislave záznam, že pri procesii Božieho Tela účinkovali aj trubači. V zázname k roku 1491 sa uvádza, že mestská rada vydržovala spievané omše v Dóme. Spievali na nich väčšinou študenti so sprievodom huslistov, tubačov a bubeníkov, ktorých dali k dispozícii turnieri. Pozri D. Lehotská – J. Pleva: cit. Dejiny Bratislavy, str. 96.

¹⁰⁵ Pozri Lehotská – Pleva: cit. Dejiny Bratislavy, str. 95 a Križko, c. d. str. 323. Vo sviatky gymnaziálnych patrónov (sv. Katarína, sv. Alojz) sa hrávali intrády pri príchode a odchode študentov do kostola a späť. Uvádza Hudec: Hudba v BB, str. 107.

¹⁰⁶ V roku 1455 poslalo mesto Bratislava svojich hudobníkov do Břeclavi a Viedne, aby obveseľovali kráľa Ladislava. Matej Korvín si brával bratislavských hudobníkov i do vzdialenejších miest. V časopise Monatshefte für Musikgeschichte XXX., 1898 v č. 30 je uvedené, že 26. 5. 1624 hudobníci, trubači a tympanisti sprevádzali Gabriela Bethlena na troch vozoch. Z toho je vidieť, že šľachtici cestovali zavše aj so svojimi obľúbenými hudobníkmi. Pozri cit. Dejiny Bratislavy, str. 95 a K. Hudec, c. d. str. 155.

¹⁰⁷ Napr. Imrich Tököly vo svojej kežmarskej rezidencii zamestnával r. 1683 15 trubačov, ktorí účinkovali výlučne len pre jeho potešenie a zábavy. Hradnú kapelu vydržovali aj Ľubomírskovci na staroľubovnianskom hrade. Zavše účinkovala i pri bohoslužbách v hradnej kaplnke a vo farskom kostole sv. Mikuláša v meste. Pozri Vencko: Dejiny štiavnického opátstva na Spiši, Ružomberok 1927, str. 109 a E. Hains: J. P. Roškovský – významný hudobný skladateľ neskorobarokového slohového obdobia, čas. Adoramus Te, 2003, roč. 6, č. 1, str. 34n. Por. akad. Dej. Slov. hudby, str. 121.

¹⁰⁸ Roku 1683 vydal hlavný notár a vicišpán Turčianskej stolice Gábor Prónay farárom celej stolice obežník, v ktorom sa zakazujú tance v krčmách, v súkromných domoch a na uliciach pod pokutou 12 flor. Rovnakou pokutou mali byť potrestaní muzikanti. Vrchnosť Liptovskej stolice zakazovala r. 1644, 1677 a potom ešte r. 1708 všetky burzy, hudby, tance a hody tiež pod pokutou 12. zl. Generálna kongregácia slávnej stolice Turčianskej vydala r. 1795 „Ustanovení, anebožto Statuta“ v ktorých sa žiada, aby sa „gak Pany, Magnassy, Zemany, tak také i Nezemany od Muziky a Tancu sa zdržovali“. Kto by tento zákaz porušil, mal byť pokutovaný prvýkrát 6 zl., druhýkrát už 12. zl. Nezemaniamali dostať 25 palíc za každý priestupok. Takéto zákazy boli vydávané ešte aj neskoršie. Roku 1800 sám cisár nariadil, aby sa v nedele a sviatky nekonali zábavy, tance, hry, komédie večer po desiatej či jedenástej hodine. V nariadení Prešporskej stolice z r. 1821 sa muzika a tanec povoľujú tiež len do desiatej hodiny večernej pod pokutou 12. zl. u zemanov a 24 palíc u nezemanov. Magistrát mesta Tisovca nariadil r. 1796 nočným „vartašom“ (hajdukom), strážiacim mesto, následovné poučenie: „Kdoby po desiatej večernej hodine na Krčme neb na Tancy byl, alebo bez lampasse po meste chodil: Arest“. Uvádza P. Socháň: Úradné zákazy muziky a tancov na Slovensku, Lidové noviny (brnenské), roč. 1924, č. 146 a 150.

¹⁰⁹ Hudec: Hudba v BB, str. 162 a ČSHS I., Praha – Bratislava 1963, str. 435, heslo J. A. Hiray.

¹¹⁰ Pozri K. Hudec: Vývin hudobnej kultúry na Slovensku,

Bratislava 1949, str. 43 (ďalej len Hudec: Vývin), tenže: Hudba v BB, str. 196 a ČSHS I., tamže.

¹¹¹ Roku 1798 mala v bratislavskom divadle premiéru jeho opera Verbovačka na jarmoku. Uvádza Z. Nováček: cit. Hudba v Bratislave, str. 47.

¹¹² Pestovali tiež ľudové pastorely a historické spevy z obdobia kuruckých vojen a tureckých nájazdov na naše územie, ako napr.: O muránskom zámku, O Jágri, O Nových Zámkoch ai. Boli to prvé umelé piesne (spevy) slovenské: Že sa často spievali, že sa dokonca stali populárnymi, svedčí kancionál J. Silvána, v ktorom sú mnohé cirkevné piesne (texty) písané na tieto nápevy. Pozri Š. Krčméry: Prehľad dejín slovenskej literatúry a vzdelanosti, Martin 1920 (2. vyd. 1921), str. 18nn.

¹¹³ Podľa hlavnej pokladničnej knihy z r. 1649, zápis z 12. júna. Uvádza Križko, str. 268 – 269. Ján Kusser je otcom dirigenta a skladateľa Jána Zigmunda Kussera (1660 – 1727), reformátora opery. Pozri ČSHS I., Praha – Bratislava 1963, str. 795, heslo Kusser Ján st. a Kusser Ján Zigmund.

¹¹⁴ Tamže, por. Lehotská – Pleva, c. d. str. 137.

¹¹⁵ Podľa hlavnej pokladničnej knihy z r. 1650, kde je nazývaný ako „vocalmusicus“. Pozri Križko, str. 269 a pozn. 701, por. ešte pozn. č. 56 tejto práce.

¹¹⁶ Podľa hlavnej pokladničnej knihy z r. 1651, zápis z 18. marca. Tamže, str. 269 – 270 a pozn. č. 704.

¹¹⁷ V. Jankovič píše, že úroveň chrámovej hudby v Bardejove sa v tej dobe približovala vtedajším významným nemeckým kultúrnym centram (Lipsko, Norimberk, Wittenberg atď.). Pozri V. Jankovič: Dejiny mesta Bardejova za feudalizmu. Zborník 60 rokov Šarišského múzea v Bardejove, Košice 1967, str. 202. o Zarevúciovi pozri heslo v ČSHS II., Praha – Bratislava 1965, str. 970.

¹¹⁸ Literatúra o Šimbrackom: Burlas – Fišer – Hořejš: Hudba na Slovensku v XVII. storočí, Bratislava 1955 a heslo v ČSHS II., 489 – 490. O Marckfeldnerovi: L. Mokry: Pestrý zborník – Levočská tabulatúrna kniha z konca 17. storočia. Hudobnovedné štúdie II., Bratislava 1957, G. Hain: Lócsei kronikája, Levoča 1910 – 13, Burlas – Fišer – Hořejš, c. d. str. 489 – 490 a heslo v ČSHS II., str. 41 – 42.

¹¹⁹ Križko, c. d. str. 275.

¹²⁰ O T. Lintnerovi pozri K. Hudec: Hudba v BB, str. 77 a heslo v ČSHS I., str. 836. O J. Bánovskom sa zmieňuje B. Varsik: Slovenské listy a listiny z XV. a XVI. storočia, Bratislava 1956, str. 255nn., V. Chaloupecký: Kniha žilinská, Bratislava 1934, str. 125, J. Vlaček: Dejiny literatúry slovenskej, Martin 1923, str. 8nn. a heslo v ČSHS I., str. 48.

¹²¹ Cit. podľa Akad. Dejín slovenskej hudby, str. 80, por. Hudec: Vývin, str. 37 a heslo v ČSHS II., str. 322.

¹²² Uvádza Rezik-Matthaeides: Gymnaziológia, Bratislava 1971, str. 109.

¹²³ Podľa Križku, c. d. str. 322.

¹²⁴ Je o tom záznam v mestskej pokladničnej knihe z r. 1566, zápis z 19. apríla. Uvádza Križko, str. 322 a pozn. č. 955.

¹²⁵ Podľa V. Ružičku, c. d. str. 67. Por. V. Frankl, c. d. A hazai külföldi iskolázás, str. 101.

¹²⁶ Skúšky v Kremnici zaviedol Ján Šturm svojimi škol. zákonmi z r. 1604. Pozri Križko, str. 106 – 127. Na str. 267 je odtlačený celý program týchto slávností. V Prešove tomu odpovedali „festa scholastica“. Uvádza V. Ružička, str. 112.



Por. J. Mikleš: Význam pokrokovej tradície školských zákonov z r. 1617... In: Zborník Vyššej pedagogickej školy v Banskej Bystrici XVII., 1958, str. 103nn., tiež K. Hudec: Hudba v BB, str. 163nn.

¹²⁷ Že sa reprodukovali až osemhlasné diela dokazuje, že hlasová a intonačná úroveň žiakov bola mimoriadne vyspelá. Nie menej vyspelá bola aj schopnosť, zodpovednosť a profesionalita kantorov.

¹²⁸ Pozri Križko, str. 267.

¹²⁹ Podľa hlavnej pokladničnej knihy z r. 1604, zápis z 3. apríla. Uvádza Križko, str. 119, 134 a pozn. č. 298.

¹³⁰ Uvádza V. Frankl, c. d. A hazai és külföldi iskolázás, str. 30. Neskôršie na Havla nosievali žiaci rektorovi namiesto kohúta tri denáre. Pozri V. Ružička, str. 173.

¹³¹ Uvádza Rezik-Matthaeides: Gymnaziológia III., kap. 2, § 24. Por. Ružička, str. 190.

¹³² Cithara sanctorum, predhovor k novému vydaniu spevníka od Jána Mocku, uverejnený v zborníku „Príspevky k dejinám slovenskej hymnológie“, Bratislava 1974, rotaprint, str. 36.

¹³³ Pozri Das Atlantisbuch der Musik, Berlín-Zürich 1934 (predhovor R. Strauss), str. 151, Akadem. Dejiny slov. hudby, str. 91nn. a E. Naumann: Illustrierte Musikgeschichte, Berlín-Lipsko 1918, str. 178 a 281.

¹³⁴ Tamže.

¹³⁵ E. Naumann, c. d. str. 165 a 175, Akadem. Dejiny slov. hudby, str. 91 – 93, O. Gombosi: Die Musikalien der Pfarrkirche zu St. Aegidi in Bártfa, Berlín 1929 a cit. Das Atlantisbuch der Musik, str. 151 a 1039.

¹³⁶ Das Atlantisbuch der Musik, str. 864. Por. Ružička, str. 326 a Akadem. Dejiny slovenskej hudby, str. 91.

¹³⁷ Das Atlantisbuch der Musik, str. 932, E. Naumann, c. d. str. 219 a Akadem. Dejiny slov. hudby, str. 93.

¹³⁸ Uvádza V. Ružička, str. 326 a pozn. 997. Por. Heslo v ČSHS II., str. 299.

¹³⁹ Prvé vyd. z r. 1523. O N. Listeniusovi pozri Pazdírkov hud. slovník naučný, zoš. 21, str. 47. Por. Sources of Slovak music, Bratislava 1977, str. 108.

¹⁴⁰ Pozri Vajcik – Čečetka: Dejiny školstva a pedagogiky na Slovensku do prvej svetovej vojny, Bratislava 1971, str. 363, Akadem. Dejiny slov. hudby, str. 63 a ČSHS II., str. 502.

¹⁴¹ Tamže. Pozri ešte J. Čečetka: Vavrinc Benediktího z Nedožier vnútorná sústava školská a Reč nápravná, Bratislava 1955.

¹⁴² Množstvo slovenskej literatúry sa v 17. stor. vydavalo v Levoči. Okrem toho levočskí kníhtlačiari ešte sami dovážali knihy a spevníky väčšinou náboženského obsahu z českých zemí. Pozri Dejiny Levoče I., str. 289 a J. Mišianik: Dejiny levočského kníhtlačiarstva, Trnava 1945.

¹⁴³ V Hlohovci r. 1583 vydal „Katechismus latinsko-slovenský“, ku ktorému pripojil osem duchovných piesní. Pozri heslo v ČSHS II., 380.

¹⁴⁴ Roku 1634 vydal v Levoči „Katechismus D. M. Lutheri z Nemeckého yazika na Slowensky preložený“, ku ktorému pripojil zbierku 116 duchovných piesní. Pozri Ďurovič: Duchovná poézia slovenská pred Tranovským. – Pribišova zbierka piesní, Lipt. Mikuláš 1939. Por. aj heslo v ČSHS II., str. 365.

¹⁴⁵ Pozri J. Mocko: Historia posvätej piesne slovenskej

a história kancionálu, Lipt. Mikuláš 1909 (I. diel) a 1912 (II. diel). Ďalšia bibliografia je uvedená v hesle Juraj Tranovský, ČSHS II, str. 787. Por. Akad. Dejiny slov. hudby, str. 65nn. a Burlas-Fišer-Hofejš: c. d. Hudba na Slovensku, Bratislava 1955.

Innsbruck – rezidencia starej hudby Festival starej hudby Innsbruck 2003

V tohtoročných augustových dňoch bola metropola Tirolska – Innsbruck už po tridsiatyduhýkrát skutočnou rezidenciou starej hudby. Práve takto – ako rezidenciu, a teda sídelné, výstavné mesto – označuje Innsbruck už v názve obsiahlej publikácie autorka Jutta Hopfel. Sú to vlastne tri letné podujatia festivalového typu, ktoré zastrešuje spoločný názov „Innsbrucker Festwochen“ – Festival starej hudby, Medzinárodná letná akadémia pre starú hudbu a Koncerty na zámku Ambras.

Obsadenie festivalu i akadémie interpretmi a pedagógmi bolo na špičkovej úrovni – stačí azda spomenúť mená ako John Holoway, Jaap ter Linden, Han Tol, Andreas Lackner, René Jacobs, Klaus Eichhorn, telesá ako Concerto Italiano či Ensémble Clément Janequin.

Samozrejmosťou, o ktorej snáď netreba ani písať, predsa ju však zmienime, bolo vyučovanie nie na moderných ale na starých hudobných nástrojoch resp. kópiách. Či už sa jednalo o cink, tzv. prírodnú trúbku, dulcián, flautu, lutnu, čembalo alebo organ. Pre našinca bolo naozaj výnimočné sledovať s akým zaujatím na týchto nástrojoch hrá mladá generácia hudobníkov z celého sveta (Európa, Amerika, Japonsko), nechýbali však ani starší. V každej triede bol samozrejmosťou prenosný jedno-, resp. viacregistrový portatív a čembalo, v organovej boli nástroje dva + čembalo. (Nehovoriac o dvoch väčších organoch, ktoré sú súčasťou „interiéru“ hudobného gymnázia. Tam sa totiž akadémia starej hudby konala.)

V dopoludňajších hodinách sa účastníci venovali hre na vlastných inštrumentoch resp. spevu. Popoludní vždy v dvoch etapách prebiehali skupinové resp. spoločné skúšky na koncerty účastníkov. Záverečný koncert účastníkov akadémie – Noc so starou hudbou – od 23.00 do 5.00 vysielal v priamom prenose prvý okruh rakúskeho rozhlasu ORF.

Spomenúť treba tiež dramaturgiu festivalu. Zaznela tu napr. Brummelova Omša v interpretácii Ensémble Clément Janequin a Les Sacqueboutiers de Toulouse (10. mužských hlasov od contraaltu po bas, sedem pozáun, dulcián, tri portatívy). Ale aj Monteverdiho Orfeo (dir. René Jacobs), či Haydnove Ročné obdobia. Nočné organové koncerty na Ebertovom dvojmanuálovom nástroji s viac než 20. registrami z roku 1558(!) v „Hofkirche“ sa začínali o 23.00. Podotýkam, že niektoré koncerty festivalu (na ktorých som mal šťastie byť ako účastník akadémie) boli vypredané spravidla dva mesiace vopred. Cena vstupného sa pritom šplhala až po 100 Eur. V kostoloch, zaplnených do posledného miesta, bol počas najlepších koncertov vždy miestny biskup. Ukazovateľ viac než signifikantný...

Na záver možno azda vysloviť želanie, aby sme sa čohosi podobného dožili i u nás!

Mário Sedlár



ZUSAMMENFASSUNG

JANKA BEDNÁRIKOVÁ:

MUSIKFORMEN DES GREGORIANISCHEN CHORALS

Das Ordinarium der heiligen Messe besteht aus stabilen, fixen Gesängen, deren Text unverändert bleibt. Hierher gehören *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei* (gesungen bei jeder heiligen Messe), *Gloria* (gesungen an Sonn- und Feiertagen, ausser der Advent- und Fastzeit) und schliesslich *Credo*, das wir immer an Sonn- und Feiertagen bekennen. Ausserdem gehören hierher auch die Abschlussbegrüßung *Ite, missa est* und die Antiphon *Asperges me*, die bei Sonntagsgottesdiensten gesungen werden, welche mit Besprengen mit Weihwasser beginnen (zu Ostern wird dieser Gesang durch die Antiphon *Vidi aquam* ersetzt). Alle Gesänge des Ordinariums, ausser dem *Credo* sind aus historisch liturgischem Gesichtspunkt älter als die des Propriums. Was die musikalische Seite anbelangt, wurden die Gesänge des Ordinariums später schriftlich festgehalten, daher haben sie den Ernst und die Stabilität der Proprium - Gesänge nie erreicht. Der eigentliche Entwicklungsprozess der Ordinarien hat wahrscheinlich im X. Jahrhundert begonnen. Der Aufschwung wurde im XII. Jahrhundert erreicht und seine Entwicklung bis ins XV. Jahrhundert fortgesetzt. Die vatikanische Edition hat die Gesänge des Ordinariums in achtzehn Zyklen eingeteilt: jeder dieser Zyklen ist durch eine römische Ziffer gekennzeichnet, oft auch mit einem Untertitel, durch den manchmal seine Funktion näher bestimmt wird.

RASTISLAV PODPERA:

DETERMINANTEN DER BEVORZUGUNG

VON BESTIMMTEN ARTEN GEISTLICHER MUSIK

Die in der Messeliturie heutzutage verwendete Musik gehört verschiedenen Stilen an und sie gehört zu unterschiedlichen Genres. Die Vielfaltigkeit und die Einteilung des Repertoires der Kirchenmusik teilen auch die versammelten Gläubigen, je nach der Orientierung ihres musikalischen Geschmacks. Die Orientierung des Geschmacks entwickelt sich bei jedem Einzelnen im Laufe seines ganzen Lebens. Ausser dem Musikerbe der Vergangenheit übt - insbesondere auf die jüngere Generation - die Massenmedienkultur einen starken Einfluss aus. Die Bevorzugung von bestimmten Musik-Genres ist im bedeutenden Maße durch die psychischen Dispositionen der Persönlichkeiten gegeben und sie hat auch ihre musikalischen Determinanten. Die Gegenwart und die neuen Orientierungen des Geschmacks moderner Menschen auf dem Gebiet der Kirchenmusik bringen folgende Trends mit sich: eklektische Tendenzen, Sinn für die Vergangenheit und Gegenwart und Ablehnung der Ansichten über die „Kluft“ zwischen dem Geheiligten und dem Weltlichen.

ZUZANA ZAHRADNÍKOVÁ:

ZUR KIRCHENMUSIK IN RUŽOMBEROK

(ROSENBERG) IM 19. - 20. JAHRHUNDERT

Ružomberok ist eine Stadt mit einer reichen Geschichte und einem vielfältigen politisch-nationalen und kulturellen Leben. Das 19. Jahrhundert wurde durch politische Veränderungen gekennzeichnet; das Revolutionsjahr 1848 hat alle Bereiche des kulturellen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kirchlichen Lebens betroffen. Als Opposition gegen die fortschreitenden liberalen Lebenseinstellungen entstanden verschiedene Vereine mit dem Ziel, die Rechte der Kirche und der Religion zu schützen und das kirchliche sowie kulturelle Leben, ohne Rücksicht auf die nationale Zugehörigkeit, zu pflegen. Im Jahre 1894 entstand in Ružomberok der zweisprachige - ungarische und slowakische - Katholische Kreis. Neben der Vortrags- und Theaterstätigkeit wurde dort auch die Musikstätigkeit entwickelt. Im Rahmen des Katholischen Kreises wurde im Jahre 1894 von Josef Chládek ein Sängerkhor gegründet, am Anfang nur als gelegentlicher Chor bei Kirchenfeiern und Begräbnissen. Später ist daraus ein gemischter Sängerkhor geworden, der unter seiner Leitung sowohl bei Konzerten als auch bei kirchlichen Gelegenheiten aufgetreten ist. Zu dieser Zeit war auch die editorische Tätigkeit von Bedeutung, die sich vor allem auf die Herausgabe von Gesangbüchern und Kantionalen konzentrierte.

MÁRIO SEDLÁR:

ORGELKOMPOSITIONEN VON M. MOYZES, V.

FIGUŠ-BYSTRÝ, M. SCHNEIDER-TRNAVSKÝ, A. ALBRECHT UND Š. NÉMETH-ŠAMORINSKY (V.) Alexander Albrecht (1885 - 1958) war als Organist im St.-Martin-Dom in Bratislava tätig, wo er unter anderem bedeutende Werke von weltbekannten Komponisten aufgeführt hat. Von seinen Orgelkompositionen sind besonders die impressionistisch gestimmten Werke *Andante con moto*, *Drei Kompositionen für die Orgel (Meditation, Dialog, In die Stadt Bethlehem)* *Das Triptychon (Präludium, Rebus, Fuge)* zu erwähnen. Sein letztes Werk hat er nach dem Seh- und Hörverlust seinem Sohn diktiert. Es sind darin Andeutungen von Serialismus zu bemerken.

Štefan Németh-Šamorínsky (1896 - 1975) hat das Orgelspiel bei D. A. Ziroš und A. Zálantfi in Budapest studiert. Er wirkte in Bratislava als Organist und Pädagoge. Er hat einige Orgelkompositionen geschaffen: *Konzert*, *Zwei kleine Orgelstücke (Bagatelle für Orgel und Orchester, Basso ostinato)*, *Partita profana*, *Sonata a tre für Orgel solo und Accomodatio ad nomen B-A-C-H*. In dem ganzen Werke dieses Autors ist eine Zuneigung zu Bachs Vermächtnis ersichtlich. Die nächste Generation slowakischer Komponisten hat an die damals wenig bekannten Werke ihrer Vorgänger nicht direkt angeknüpft.

Im Allgemeinen kann man behaupten, dass sich das Kompositions-niveau der Orgel-

werke in der Slowakei in der ersten Hälfte des 20. Jh. in dem durch die zeitgemäße kulturelle Entwicklung dieser Region gegebenen Raum bewegt hat.

RASTISLAV ADAMKO: DIE SAKRALE MUSIK VOM GESICHTSPUNKT DER HEURISTIK

Die Grundlagen des slowakischen liturgischen Gesangs sind bereits im 9. Jahrhundert, im Zeitalter der Herausbildung des Großmährischen Reiches zu suchen. Im Verlauf der Geschichte hat sich die liturgische Musik mit unterschiedlichem Tempo und auf unterschiedliche Art und Weise entwickelt, was immer mit zeitgemäßer Denkweise und sozial-ökonomischen Bedingungen verbunden war.

Trotz der bereits umfassenden heuristischen Untersuchungen wird das Mosaik der Persönlichkeiten von grösserer oder kleinerer Bedeutung noch immer bereichert und ausgefüllt. Diese Forschung dokumentiert die musikalischen Aktivitäten sowohl von Einzelnen als auch von bedeutenden Musikzentren.

ERNEST HAINS: DER GESANG UND DIE MUSIK-AUSBILDUNG IN DER GESCHICHTE DER SLOWAKEI UND DER SLOWAKEN (im Zeitraum der

Reformation und Gegenreformation I.)

Die türkische Expansion, die Kämpfe gegen die Habsburger, die Glaubenskämpfe, das Aushalten der kaiserlichen Armee und das neue Festigen der Leibeigenschaft nach dem Bauernaufstand (1514), haben die weitere wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung des slowakischen Volkes auf eine ungünstige Art und Weise beeinflusst. Dies alles brachte eine noch grössere Verelendung der Bevölkerung unserer Städte und Dörfer mit sich. Das slowakische Volk sah eine Rettung aus dieser ungünstigen Lage in der neuen Glaubenslehre, die zu uns vom Westen gekommen war, in der Lehre von J. Calvin und M. Luther. Und so wurde der nächste Zeitabschnitt unserer Geschichte durch den Kampf zweier Konfessionen - der katholischen und protestantischen - gekennzeichnet. Vom Anfang an hat die Reformation grossen Wert gelegt auf die Bildung und die aktive Beteiligung des Volkes am Gesang beim Gottesdienst. Bereits in der Hälfte des 17. Jh. besass fast jede protestantische Gemeinde ihre eigene Schule. In den damaligen Schulgesetzen und Anweisungen werden die Institutionen der Organisten und Kantoren und ihre Pflichten und Rechte ausführlich genannt. Sie kümmerten sich um die Entwicklung des Musiklebens nicht nur in der Kirche und Schule, sondern auch im öffentlichen Leben. Im 16. und 17. Jh. wurden die städtischen Schulen in drei Stufen gegliedert: in triviale (Grundstufe), lateinische Schulen (Gymnasien, Lyzeen, Pädagogien), wo „litterae sacrae et profanae“ gelehrt wurde und Akademien (studium generale). In allen Typen dieser Schulen haben Gesang und Musik immer eine bedeutende Rolle beim Unterricht eingenommen.

Übersetzt von doc. PhDr. Eleonóra Dzuriková, CSc.

Festival sakrálneho umenia

KOŠICE 16. – 23. 11. 2003

16. 11. 2003, nedeľa

9.00 hod.

SLÁVNOSTNÁ LITURGIA SV. JÁNA ZLATOÚSTEHO

v cirkevnoslovanskom jazyku

úvod festivalu

Účinkuje: Katedrálny zbor sv. Cyrila a Metoda

Gréckokatolícky katedrálny sobor Narodenia Presvätej
Bohorodičky,
Moyzesova 40

9.30 hod.

BOHOSLUŽBA BRATSKEJ JEDNOTY BAPTISTOV

Jesenského 27

17.00 hod.

Otvárací koncert FSU 2003

Dirigenti: *Viliam Gurbaľ, Šimon Marinčák*

Spev: *Lucia Harvanová, Gabriela Hübnerová,
Janka Nováková, Lívia Vénosová, Peter Berger,
Marek Gurbaľ, Martin Gurbaľ, Marián Lukáč,
Andrej Mócik*

Organ: *Martin Vernarský*

Komorný orchester a Zbor sv. Cecílie pri Dóme sv. Alžbety

Koncertný majster: *Jozef Bikár ml.*

Zbormajster: *Viliam Gurbaľ*

<i>Jozef Haydn</i>	* <i>Heiligmesse (Missa „Sancti Bernardi von Offida“ in B, Hob.XXII, 10)</i> <i>Kyrie, Gloria</i>
<i>Antonín Dvořák</i>	* <i>Biblické písně Op. 99</i> <i>Slyš, ó Bože I, Slyš, ó Bože II</i>
<i>Thomas Tallis</i>	* <i>O sacrum convivium</i>
<i>Zdeněk Lukáš</i>	* <i>Quis potest dicere</i>
<i>Georg F. Händel</i>	* <i>Every valley (Messiah HWV 56)</i>
<i>Wolfgang A. Mozart</i>	* <i>Laudate Dominum (Vesperae solennes de confessore, KV 339)</i>
<i>Edvard H. Grieg</i>	* <i>Ave maris stella</i>
<i>Sergej Rachmaninov</i>	* <i>Blagosloven jesi Gospodi (Vsenočnoje bdenie Op. 37)</i>
<i>Georg F. Händel</i>	* <i>Nisi Dominus HWV 238</i>

Premonštrátsky Kostol Najsvätejšej Trojice, vstup voľný



17. 11. 2003, pondelok

17.00 hod.

Svätá omša

Rímskokatolícka cirkev
Lunik IX.

18.00 hod.

„QUO VADIS,, – film Poľsko/USA

réžia: Jerzy Kawalerowicz

Filmový klub finefil, vstupné: 50,- Sk

Veritas, Dominikánske námestie 8



18. 11. 2003, utorok

10.00 hod.

KONCERT SAKRÁLNYCH DETSKÝCH ZBOROV

Hudobné skupiny „MLÁĎATÁ, CHROBÁCI“,
DSZ pri ZŠ sv. Cyrila a Metoda, Gréckokat.
detský zbor, Zvonček pri Gymn. a ZŠ S. Máraiho,

CHORUS COMENIANUS

Rímskokatolícky kostol sv. Gorazda a spoločníkov,

Toryská ulica

17.00 hod.

SLÁVNOSTNÉ SLUŽBY BOŽIE EVANJELICKEJ

CIRKVI a.v.

Účinkuje: spevokol Evanjelickej cirkvi
Evanjelickej cirkvi, Mlynská 23

19.00 HOD.

ORGANOVÝ KONCERT

<i>Johann Sebastian Bach</i>	* Prelúdium a fúga G dur BWV 550
<i>Flor Peeters</i>	* Elégia, op. 38
<i>Adolph Friedrich Hesse</i>	* Variácie na originálnu tému, op. 34

Organ: **Marta Tokarčíková,**
Konzervatórium Košice

<i>Johann Sebastian Bach</i>	* Toccata a fúga E dur, BWV 566
<i>Marco Enrico Bossi</i>	* Téma a variácie cis mol, op. 115
<i>Petr Eben</i>	* Amen – staň sa

Organ: **Marieta Demeterová,**
Konzervatórium Košice

Dóm sv. Alžbety, vstup voľný



Festival sakrálneho umenia KOŠICE 16. – 23. 11. 2003

19. 11. 2003, streda

15.00 hod.

Pokoj a dobro

*/pozdrav sv. Františka z Assisi bratom/
Košice cirkvám, cirkvi Košičanom
seminár o charitatívnych a humanitárnych
aktivitách
zasadačka Magistrátu mesta Košice, SNP 48/A*

17.00 hod.

SLUŽBY BOŽIE REFORMOVANEJ KREŠŤANSKEJ CIRKVI
Kostol pri Miklušovej väznici, Hrnčiarska 9

⌘

20. 11. 2003, štvrtok

14.00 hod.

Patróni svätých nocí

vernisáž výstavy
Východoslovenské múzeum, Hviezdoslavova 3

18.00 hod.

POBOŽNOSŤ CIRKVI BRATSKEJ
Kováčska 31

⌘

21. 11. 2003, piatok

9.30 hod.

SVÄTÁ LITURGIA SV. JÁNA ZLATOÚSTEHO
Pravoslávna cirkev
Chrám Presvätej Bohorodičky, Hlavná 68

18.00 hod.

KONCERT KREŠŤANSKEJ MLÁDEŽE
Hudobná skupina Tretí deň, Košický detský
a mládežnícky zbor,
Bratstvo pravoslávnej mládeže Syndesmos –
Prešov,
Zbor Univerzitného pastoračného centra
Veritas, Dominikánske námestie 8, vstup voľný

⌘

22. 11. 2003, sobota

17.00 hod.

The Hope Gospel Singers Band

12 vokalistov a hudobná skupina – Levice
Juraj Gergely – bicie
Tibor Borský – basová gitara
Ikena – bongá
Andrej Slezák – klávesy
Veritas, Dominikánske námestie 8, vstup voľný

18.00 hod.

SVÄTÁ OMŠA
s liturgickou spomienkou na sv. Cecíliu –
patrónku hudby
Dóm sv. Alžbety

⌘

23. 11. 2003, nedeľa

9.30. hod.

BOHOSLUŽBA APOŠTOLSKEJ CIRKVI
SOU dopravné, Moldavská cesta

10.30 hod.

SLÁVNOSTNÁ SVÄTÁ OMŠA
záver festivalu
Účinkuje: Zbor sv. Cecílie
Dóm sv. Alžbety

17.00 hod.

EKUMENICKÝ KONCERT

Schola cantorum Spišská Kapitula,
Zbor sv. Romana Šladkovevca - Prešov,
Zbor Pravoslávnej bohosloveckej fakulty
Prešovskej univerzity,
Schola cantorum Cassoviensis - Košice,
Eva Ošerová - Židovská náboženská obec
Dom umenia, Moyzesova 66, vstup voľný

⌘