



ADORAMUS Te

časopis o duchovnej hudbe

Pre Hudobnú sekciu
Liturgickej komisie
Konferencie biskupov Slovenska
vydáva

Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnej hudby
pri PF Katolíckej univerzity v Ružomberku
a SSV, Trnava

Vychádza štvrtročne

Predseda redakčnej rady

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

Podpredseda redakčnej rady

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

Zodpovedný redaktor

ThDr. Art. Lic. Rastislav Adamko, PhD.
Zástupca zodpovedného redaktora
Prof. PhDr. ThDr. Amantius Akimjak, PhD.

tajomník Hudobnej sekcie LK KBS

Redaktor rubriky o organoch

Mgr. art. Stanislav Šurin

Redakčná rada:

PhDr. Viera Lukáčová, CSc.

Mgr. Júlia Pokludová, PhD.

Prof. Zdeněk Bílek

Mgr. Ján Schultz

PaedDr. P. Ambróz Martin Štrbák O.Praem.

Mgr. Juraj Drobny

PaedDr. Mgr. art. Mário Sedlár

Mgr. Rastislav Podpera

ThLic. Vlastimil Dufka, SJ.

PaedDr. Mgr. art. Zuzana Zahradníková

PaedDr. Janka Bednáriková

Adresa redakcie:

Kľčov 156

053 02 Spišský Hrhov

Tel./Fax: 053/4592496

alebo 0908/619482

E-mail: adamko@fedu.ku.sk

Distribúcia a prijímanie objednávok:

Distribúcia KN, P.O. BOX 9

810 01 Bratislava 11

Tel.: 02/44 888 797, 44 871 381

Fax: 02/44 871 379

E-mail: distribucia@katnoviny.sk

Príspevky na časopis možno zasielať na

č. účtu: 1256286553/0200, k symb. 179

VÚB Bratislava-mesto

Grafická úprava a tlač:

MTM - Milan Tejbis Levoča

054 01 Levoča, Nám. Majstra Pavla 54

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

O B S A H 4/2004

Na úvod

Zum Geleit

JANKA BEDNÁRIKOVÁ 2

Nápevy orácií v Missale Romanum 2002 (II.)

Die Orationstöne im Missale Romanum 2002 (II.)

RASTISLAV ADAMKO 3

Determinanty preferovania novej duchovnej piesne
v kontexte katolíckej omše

*Determinanten der Bevorzug von neuen geistigen
Liedern im Kontext der katholischen Messe*

RASTISLAV PODPERA 4

Organ - dedičstvo, súčasnosť a budúcnosť

Die Orgel - Erbe, Gegenwart und Zukunft

JOHANN TRUMMER 7

Cirkevné organy v Topoľčanoch

Die Kirchenorgeln in Topoľčany

MÁRIO SEDLÁR 10

František M. Bubík - osobnosť cirkevnej hudby v Bardejove

Martin Šaško und seine Schule

SILVIA FECSKOVÁ 11

Obnovené varhany v Ružindolu

Die renovierte Orgeln in Ružindol

JIRÍ SEHNAL 25

Richard Strauss a Romain Rolland

Richard Strauss und Romain Rolland

ERNEST HAINS 27

Osobnosti - *Persönlichkeiten* J. Egry

DAGMAR MICHALKOVÁ 29

G. de Machaut, G. Dufay, J. Arcadelt, L. Marenzio

O. di Lasso, C. Merulo, H. L. Hassler, G. Muffat,

S. Scheidt, F. Tunder, M. Weckmann, J. Zarewutius,

M. Moyzes, F. Mendelssohn, L. Janáček, F. Schmidt

MÁRIO SEDLÁR 31

Ch. M. Widor

ZUZANA ZAHRADNÍKOVÁ 35

Recenzia

Rezension 37

Spravodajstvo

Aktualitäten 37

Nemecké resumé

Resumé in deutscher Sprache 40

Titulná strana: Organ v Kostole sv. Bartolomeja v Ružindole

Staviteľ: Karel Neusser (1844-1925), 1901.

Generálna oprava: 2003, Organárska firma Ján Valovič, Sered

*Titelseite: Orgel in der Hl. Bartolomeuskirche in Ružindol von Karel Neusser
(1844-1925), gebaut im Jahre 1901, restauriert 2003 (Ján Valovič aus
Sered)*

FOTO: JÁN SOJKA

*V chvení zeme, vesmíru a nesmrteľného dychu
tisícich otázok, ktoré ťa vysušujú a krúžia okolo teba a v tebe,
v žalmoch hľadajúcich stratenú perlu,
vo večnom túžení a ustavične sa náhliacich krokoch,
v pohľadoch do dialí, v tajomných kmitoch duše,
vo večnom zápase o svoju tvár a tvar vecí,
v dovíhajúcich sa rukách a v doznievajúcom tlkote srdca
zaznieva podivná nenapodobiteľná symfónia.*

(Svetoslav Veigl: *Otázka*, z básnickej zbierky *Jemu Jedinému*)

Bliži sa záver ďalšieho liturgického roka a následne začiatok nového. Človek, i ten neveriaci – veď čoskoro zapadne do nenávratna aj čas kalendárneho roka – prehodnocuje výsledky svojej práce a svojho života. Liturgia slova v nadchádzajúcom adventnom období ponúka mysliacemu kresťanovi zastaviť sa na chvíľu a uvažovať o jeho smerovaní i o konci; o osobnom stretnutí s Kristom, ktorého bránou je prechod do nového života – paradoxne označovaný ako smrť. Na rozdiel od minulosti má Advent charakter radostného obdobia, kedy očakávame a pripravujeme sa na oslavu Narodenia Pána. Paralelne s touto radosťou môžeme však urobiť malý exkurz do vlastnej duše a pýtať sa: čo ak je moje skutočné stretnutie s Kristom „za dverami“? Som pripravený prijať jeho otvorenú náruč alebo mi v rozbehu k Nemu bránia desiatky povrázok, ktoré ma pripútali k hmotou preplnenej zemi?

Advent, ktorým sa začína nový liturgický rok, sa nesie v znamení príchodu (z lat. *adventus*). Pripomíname si prvý príchod Božieho Syna na tento svet a je tiež časom, v ktorom si uvedomujeme jeho druhý príchod na konci vekov. Ak si predstavíme príchod nejakej veľkej osobnosti do istého, zvlášť nového prostredia, neodmysliteľnou súčasťou jeho privítania je už po stáročia, ak nie tisícročia hudba. Hudba typická pre danú dobu a krajinu od slávnostných fanfár až po oslavné spevy, ódy či hymny. Ak chceme vyjadriť radosť z príchodu očakávaného človeka, najdôležitejšie je však to, aby vopred pripravená a naštudovaná hudba prýštila z úprimného srdca. Spomeňme si len na návštevy Jána Pavla II. na Slovensku: nejedno hrdlo zostalo stiahnuté pri pohľade na Kristovho nástupcu, ktorý napriek na pohľad až nepríjemným fyzickým ťažkostiam prišiel, vydal svedectvo a žehnal. A každý hudobník i amatér, ktorý bol schopný oceniť toto stretnutie s pravou vďačnosťou, spieval srdcom, vrúcny citom i dojatím, ponoreným v hlbokéj modlitbe za seba i za ostatných.

Boh nám dal dva nesmierne dary: rozum a slobodnú vôľu. A ako jedinečný a pre nás prepotrebný bonus Slovo, ktorým sa nám v Písme prihovára, ak mu to my sami dovolíme. Už prví kresťania, a ďaleko pred nimi členovia vyvoleného židovského ľudu pochopili, že toto Slovo má nesmiernu moc a nemôže zostať skryté v hĺbinách našich duší. Dali mu hudobný šat a posielali ho späť k svojmu Stvoriteľovi vo forme spevov, hymnov a oslavných piesní. Tak sa začal vytvárať dialóg, v ktorom sa sám Stvoriteľ prihovára svojim deťom a ony ho skrze Jeho vlastné Slovo vedia a ospevujú.

Liturgický rok sa v latinskej bohoslužbe otvára introitom *Ad te levavi animam meam* (Ž. 24, 1-4, K tebe, Pane, dvíham svoju dušu, tebe dôverujem, Bože môj). Adventné spevy štyroch nediel zaviedol do liturgie pápež Gregor Veľký (590-604). Introit prvej nedele teda vyjadruje dôveru človeka, utiekajúceho sa k Pánovi vo všetkých životných problémoch, ktoré sa v rôznych formách obmieňajú v každej ľudskej generácii. Druhá neďa sa nesie v znamení nádeje, vyjadrenej v introite *Populus Sion, ecce Dominu veniet* (Iz. 30, 19.30 – Ľud sionský, hľa prichádza Pán, aby ťa vyslyšal). Dôvera a nádej sa v tretej nedele premieňajú na radosť z blížiaceho sa Pánovho príchodu, čo slovami sv. apoštola Pavla vyjadruje úvodný spev *Gaudete in Domino semper* (Fil. 4, 4.5 Ustavične sa radujte v Pánovi!...Pán je blízko.). Posledná adventná neďa vyzýva všetko tvorstvo na prijatie tajomstva Vtelenia – *Rorate caeli desuper, et nubes pluant iustum* (Iz. 45, 8 – Roste, nebesia, z výsosti, z oblakov nech prší pravda: zem nech sa otvorí a vydá Spasiteľa).

Istý muzikológ sa raz vyjadril, že liturgická hudba rímskej Cirkvi – gregoriánsky chorál je akoby Ariadniným kľbkom (porov. grécke mýty a báje), ktoré vo svojej hlbokéj jednoduchosti preniká a odhaľuje labyrint ľudskej mysle. Využime tento prípravný čas a keď budeme v úprimnosti srdca ľutovať prežité pády, robiť si potrebné predsavzatia a zároveň sa tešiť z neopísateľnej atmosféry Vianoc, spievajme Pánovi v našich chrámoch i domovoch s pravou radosťou v srdci a s pohľadom upretým na Toho, ktorý nám prichystal najkrajšiu symfóniu hudby a života v svojom kráľovstve.

Janka Bednáriková



NÁPEVY ORÁCIÍ V MISSALE ROMANUM 2002 (II.)

RASTISLAV ADAMKO

V prvom tohoročnom čísle nášho časopisu sme sa začali zaoberať nápevmi prezidiálnych modlitieb, tak ako sú uvedené v najnovšom vydaní Missale Romanum. Nakoľko táto kniha prináša v oblasti spevov celebranta pomerne veľa inovácií a nie každý – aj spomedzi kňazov – má možnosť do nej nahliadnuť, chceme v nasledujúcich riadkoch predstaviť ďalšie dve melódie, určené na kantiláciu orácií.

Tonus simplex A (v *Liber Usualis* nazvaný *Tonus antiquus simplex*) má recitantu na Do, flexu, ktorá je pred metrum, na La, metrum s dvoma prípravnými slabikami Si-La a posledným akcentom na Do. Zmena oproti staršej podobe tej melódie sa týka *punctum* v samotnej orácii, ktoré padá až o čistú kvintu dolu (predtým iba o malú terciu). Treba však zdôrazniť, že táto zmena sa týka iba orácie, pretože v konklúzii má *punctum* podobu terciového ohybu smerom dolu.

V slovenskej liturgickej praxi, v ktorej je zaužívané používanie iného nápevu (*Tonus festivus*), spievanie misálových orácií v *Tonus simplex A* si vyžaduje presta-venie poradia znakov pre flexu a metrum.

Úvodna výzva:

Mod - li - me sa.

Orácia:

flexa

Vše-mo-hú-ci Ot-če, [...] si ho vy-kú-pil;

* metrum

pro-sí-me ťa, [...] ži-vo-te svoj-ho Sy - na,

punctum

pri - jal [...] pri - ro - dze - nosť.

Konklúzia:

flexa

Skrze [...] tvoj - ho Sy - na,

metrum

ktorý je [...] s Du-chom i Svä - tým

punctum conclus.

po všet - ky ve - ky ve - kov.

Aklamácia ľudu:

A - men.

V novom misáli je s týmto nápevom spojená ďalšia inovácia, ktorá sa týka modlitby nad obetnými darmi. Ide o postulát použiť práve túto melódiu pri kantilácii modlitby zvanej *superoblata*, aby sa zaručila modálna jednota orácie a po nej nasledujúcej prefácie: „*Tonus sollemnis semper adhibetur cum oratione super oblata, ad inducendum salutationem ad initium praefationis*“.

Úvodna výzva:

Mod - li - me sa.

Orácia:

flexa

Vše-mo-hú-ci Ot-če, [...] si ho vy-kú-pil;

punctum orationis

pro - sí - me ťa, [...] svoj-ho Sy - na,

punctum orationis

pri - jal [...] ľud - skú pri - ro - dze - nosť.

Konklúzia:

flexa

Skrze [...] tvoj - ho Sy - na,

metrum

ktorý je [...] v jednote s Du - chom Svä - tým

punctum conclus.

po všet - ky ve - ky ve - kov.

Aklamácia ľudu:

A - men. A - men.

Krátka konklúzia:

punctum conclus.

Skr - ze Kri - sta, náš - ho Pá - na.

Pri slávnostnom nápeve spojenom so slovenským textom je problematickým miestom záverečná aklamácia ľudu *Amen*. Pri príprave slovenského misála 1980 došlo k zmene melódie tejto aklamácie oproti latinskému vzoru. Zmena spočívala na presunutí neumy *podatus* z druhej na prvú slabiku výrazu. Dôvodom pre tento krok bol prízvuk v slovenčine, nachádzajúci sa vždy na prvej slabike slova. Ukazuje sa, že tento krok bol

unáhlený a neopodstatnený. Nejde totiž o slovenské slovo, ale hebrejské, s typickým pre neho akcentom na konci. Originálnu melodickú podobu výrazu *Amen* zachovali v Nemecku, Maďarsku, Chorvátsku, Poľsku, atď., kde podobne v dvojslabičných slovách vlastní akcent prvá slabika. Dôsledkom tejto neuváženej zmeny je fakt, že Slováci musia použiť inú melódiu *Amen* na slovenskej a inú na latinskej omši, čo je v praxi priam

neuskutočniteľné. Tento problém je čoraz viac aktuálny, keď sa v mnohých farnostiach pristupuje k zavádzaniu celebrácie v latinskom jazyku, nehovoriac o tom, aké problémy majú slovenskí pútnici vo Večnom meste pri pápežských bohoslužbách. Melódia aklamácie *Amen* v archaickom moduse RE je teda jedným z viacerých problémov, ktoré bude potrebné riešiť pri novom vydaní misála v slovenskom jazyku.

DETERMINANTY PREFEROVANIA NOVEJ DUCHOVNEJ PIESNE V KONTEXTE KATOLÍCKEJ OMŠE

RASTISLAV PODPERA

„Významová povrchnosť istej časti tvorby je napokon i častým dôvodom odmietnutia nových duchovných piesní (ak nie i odmietnutím viery vôbec vzhľadom na odpudzujúcu naivitu a optimizmus), osobitne veriacich a poslucháčov, ktorí hľadajú hlbšie významy a poslanstvo v hudbe.“ Y. Kajanová

Pre hudbu mladej generácie, ktorá priniesla do chrámu, presnejšie do katolíckej omše prvky modernej populárnej hudby sa od 70. rokov používali rôzne označenia (beatová kresťanská hudba, gitarová, rytmická, mládežnícka pieseň, najnovšie gospel). Termín „nová duchovná pieseň“ zaviedol Karl B. Kropf, u nás sa o jeho zavedenie zaslúžila Yveta Kajanová, ktorá sa vedecky zaoberá skúmaním tohto žánru na Slovensku. Nová duchovná pieseň je druhým najviac preferovaným druhom duchovnej hudby na Slovensku, je žánrom, ktorý ide vlastnou cestou vývinu a má ambíciu stať sa jedným z variantov skutočnej liturgickej hudby. Či sa mu to podarí, závisí na viacerých faktoroch z pohľadu hudobného, liturgického i pastoračného. Popri tradičnej piesni predstavuje nová duchovná pieseň formu „ľudovej zbožnosti“, spontánneho muzicírovania s túžbou prispieť svojou hudbou do liturgie. Tento prístup k chrámovej hudbe bol vždy našim veriacim blízky, často však v rozpore s liturgickými normami. Pre novú duchovnú pieseň to platí v plnej miere. Jej obľúbenosť, ktorá je v súčasnosti okolo 22%, ju robí neprehliadnuteľnou a rešpektovanou súčasťou bohoslužieb.

Giuseppe Agostino označil za črty ľudovej zbožnosti transcendentno, spontaneitu, gestualitu, tradicionalitu, solidaritu.¹ Všetky tieto znaky sa v celom rozsahu vzťahujú na charakteristické prejavy novej duchovnej piesne v liturgii.

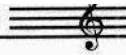
Pokúsme sa stručne načrtnúť genézu tejto obľúbenosti. Druhý vatikánsky koncil (1962-1965) svojou reformou otvoril možnosti prístupu nových hudobných druhov do liturgie, ktoré by podnietili činnú účasť veriacich a vyzval k zakladaniu chrámových spevokolov. Týchto iniciatív sa s oduševnením ujala mladá generácia. Podľa Kajanovej prvá pôvodná tvorba moderných kresťanských piesní začala vo svete vznikať už v 50. rokoch 20. storočia, a to vplyvom jazzu, spirituálov

a rocku.² V priebehu svojho vývoja nová duchovná pieseň čerpá z viacerých inšpiračných okruhov:

- a) z modernej populárnej hudby (niektoré vývojové štýly jazzu, rocku);
- b) z ľudovej hudby typu mestského folklóru, folku;
- c) z umelej hudby rôznych syntetizujúcich retroštýlov 20. storočia, ktoré spájajú súčasné hudobnovýrazové prostriedky s hudbou minulých storočí.³

Pre prvý a druhý okruh je príznačné šírenie ústnym podaním, dotváranie kolektívom interpretov, vytváranie verzii, väčšinou neznáme autorstvo. V treťom okruhu sú piesne známych autorov (amatérov i profesionálov), už na určitej kompozičnej úrovni, ktorá je väčšinou predpokladom pre trvalejšie miesto v repertoári tohto žánru. Šíria sa notovým zápisom, ktorý môže byť publikovaný. Hudobné inšpirácie modernej kresťanskej hudby sa prelínajú v širšom nadnárodnom priestore (medzi Slovenskom, Poľskom, Českom, Nemeckom, Talianskom, Francúzskom), kde vytvárajú v detailoch odlišné varianty.

Na Slovensku sa nová duchovná pieseň začala presadzovať (napriek nepriaznivej politickej situácii) koncom 60. rokov, a to hudbou, ktorá bola celkom podľa vzoru západných rockových kapiel, napodobňovala ich štýl, elektrifikovaný zvuk atď.⁴ V skrytých podmienkach sa šírili prvé spevníky novej duchovnej piesne („Moja radosť“, 1969). Začiatok 70. rokov priniesol zákaz používania gitár. Po uvoľnení, asi od r. 1973 znova začína ožívať tvorba a interpretácia tohto žánru, ale s použitím iba akustických gitár, ktoré majú jemnejší zvuk. Bratislavskí bohoslovci pripravili v 1. polovici 80. rokov niekoľko spevníkov nových duchovných piesní so zápisom melódie, textu a s akordickými značkami. Nová tvorba a pravidelná aktívna interpretácia nových duchovných piesní sa sústredila v niekoľkých centrách na Slovensku, najmä v Bratislave, Trnave, Ivanke pri Dunaji, Košiciach.⁵



PRÍNOS NOVEJ DUCHOVNEJ PIESNE

Ako sme uviedli v našom príspevku o kancionálových piesňach (JKS), mládež sa popri ich často nepeknej interpretácii najkritickejšie stavia k textovej zložke JKS. Väčšinou tam nenachádzajú texty, ktoré by ich oslovili: jednak po stránke obsahovej, ale azda najviac po poetickej a stylistickej. Nové duchovné piesne uplatňujú témy vyhovujúce spiritualite súčasných mladých generácií. Spev mladých ľudí je spontánny, obľubujú živšie tempo i živšiu melodiku, témy o Bohu a osobnom duchovnom živote, často v súvislostiach s každodennými osobnými ťažkosťami, pádmi a pod. Výber hudobného štýlu a formy je voľný, kritériom prípustnosti a aplikovateľnosti do omše sa stáva text.

SPEVY Z TAIZÉ

Sú osobitným druhom duchovnej hudby, s novou duchovnou piesňou však majú spoločné zázemie, kde sa používajú – omše pre mládež. Repertoár týchto spevov stále rastie, od založenia ekumenickej komunity vo francúzskom Taizé v 60. rokoch 20. storočia až dodnes. Šíri sa priamo z Taizé, prostredníctvom celosvetových či regionálnych modlitbových stretnutí mládeže, alebo prostredníctvom nahrávok s touto hudbou. Osobitý štýl spevov tejto komunity rehoľníkov si obľúbila mládež na celom svete. Najväčšia módna vlna spevov z Taizé bola u nás v prvej polovici 90. rokov, ale prostredníctvom pašovaných nahrávok sa tieto spevy dostali na Slovensko už v roku 1984. Hoci aj dnes sa v jednotlivých prípadoch spevy z Taizé s obľubou v liturgii používajú, všeobecne už zaznamenávame ústup tejto módnjej vlny.

J. Kotek opísal proces spoločenského osvojovania nonartificialnej hudby v rámci štyroch štádií:

1. inovácia: zasahuje úzku generačnú skupinu, zvlášť mládež;
2. difúzia: prechod do módy;
3. adaptácia: konvencionalizácia, začlenenie do vkusového okruhu starších generácií;
4. reštrikcia: ústup, opakovanie, manierizmus.⁶

Hudba má charakteristický meditačný ráz, podporovaný mnohonásobným opakovaním, vžívaním sa do jej obsahu. Texty čerpajú predovšetkým z Písma, v čom tkvie ich teologická hodnota (oproti mnohým textom nových duchovných piesní). Osobitá príťažlivosť má zrejme dve príčiny. Prvou môže byť jazyk; spevy sú adaptovateľné do mnohých jazykov, originál celého spevu alebo základný refrén je často latinský, čo pôsobí univerzálne, zjednocujúco. Zdrojom inšpirácie spevov z Taizé je aj melodika gregoriánskeho chorálu, preto sú často postavené na modálnych tóninách. Druhým dôvodom obľúbenosti je zrejme jednoduchosť štvorhlasnej faktúry (SATB), prehľadná homofónna sadzba a ľahká spievateľnosť pre široké vrstvy veriacich, nielen pre mládež. Charakteristická je jednoduchá a zároveň invenčná melodika, harmónia používajúca typické ustálené sledy akordov, spontánna dynamika (terasovitá

podľa opakovaní alebo plynulé gradácie) podľa prežívania obsahu, stredne pomalé meditatívne tempo (u niektorých oslavných spevov je tempo rýchle). Spevy z Taizé sú blízke mladšej generácii, ale majú všetky predpoklady, aby ich hudobný štýl bol všeobecne prijatý ako univerzálny pre hudobné vyjadrenie všetkých generačných vrstiev. Spevy z Taizé majú vlastnú genézu a nie sú ovplyvnené modernou populárnou hudbou. Veriaci ich dávajú do súvisu najmä s mládežou, dôvodom je zrejme inštrumentácia – využívanie akustických gitár, flaut, zobcových flaut, hobojev, organa alebo syntezátora (nikdy nie bicích nástrojov).

Postoje dnes už mladšej generácie dospelých veriacich, ktorí „vyrástli“ na spevoch z Taizé uprednostňujú tieto spevy v rámci tzv. mládežníckej chrámovej hudby pre tieto vlastnosti:

- „sú veľmi príjemné, melodické a ľahko nastudovateľné“
- „Taizé piesne mi oveľa viac dávajú, aj po textovej stránke sú zrozumiteľnejšie, aj ich melódia hneď chyti za srdce“
- „Taizé = šanca k väčšej meditácii v omši“
- „ekumenický moment“.

VPLYV MASMÉDIÍ

Produkty masmédií dnes viac než kedykoľvek v minulosti formujú hudobnoestetickú skúsenosť ľudí. Vкус v oblasti tzv. mládežníckej duchovnej hudby je z väčšej miery výsledkom vplyvov zvonka. V liturgii pri ich interpretácii prevažuje zameranie na emocionalitu, pohybové dotváranie skladby, niekedy pospevovanie namiesto spievania. Používajú sa overené postupy, ktorých pozitívny ohlas u poslucháča je jednoznačnejší a u väčšiny rovnaký. V emocionálnom pôsobení tejto hudby na mládež vidíme silné prepojenie na súčasnú modernú populárnu hudbu, s ktorou sa identifikujú v bežnom živote mimo bohoslužby.

„Mladí ľudia pri spievaní nových duchovných piesní často venujú pozornosť len spevu a bohoslužba je druhoradá. Spevom precitujeme Božie poslanstvo. Nie je dôležité ako a koľkými hlasmi sa spieva, pre mňa má väčšiu cenu človek, ktorý sa zapája čo i len jednoduchým spevom, ale spevom, ktorý ide zo srdca a je doplnením tajomstva sv. omše. Viacerí veriaci potom zamieňajú sv. omšu za koncert.“ (poslucháčka VŠ, Ružomberok, cit. z dotazníka prieskumu, ktorý uskutočnil Ústav hudobnej vedy SAV r. 2000)

ESTETICKÁ A OBSAHOVÁ HODNOTA PIESNÍ

Cirkev v záujme aktívnej účasti prijíma aj túto hudbu do chrámu, čo síce priťahuje mládež, ale niekedy len za cenu straty hodnôt, ktorými by sa mala hudba pre liturgiu odlišovať od ostatnej hudby. Mladí si chcú zaspievať, nehľadajú náročnejšiu a hodnotnejšiu hudbu, nová duchovná pieseň má pre nich silnú sociálnu funkciu a sú nadšení, ak môžu v liturgii uplatniť hudobný štýl, ktorý je im blízky. V závislosti od hudobnej vyspelosti poslucháčov spíňa aj umelecky málo hodnotná a banálna hudba estetickú funkciu.

V mnohých prípadoch je hudba pre mladých ľudí nástrojom na vyjadrenie viery, na vyjadrovanie sa svojím spôsobom náboženského myslenia. Prejavy religiozity obsiahnuté v novej duchovnej piesni sú niekedy na problematickej úrovni, čo vplýva aj na celkové pôsobenie tejto hudby: nielen že nepovznáša mysle k Bohu (čo je prvoradou úlohou pravej liturgickej hudby), ale okrem nejakého hudobného „vyžitia“ nemá čo poskytnúť. „Výraz a posolstvo novej duchovnej piesne (...) sú často naivnou predstavou o radosti, veselosti, kráse života, zjednodušenom chápaní duchovného života, prehnanou optimistickosťou v modlitbe a prosbách k Bohu. Významová povrchnosť istej časti tvorby je napokon i častým dôvodom odmietnutia nových duchovných piesní (ak nie i odmietnutím viery vôbec vzhľadom na odpudzujúcu naivitu a optimizmus), osobitne veriacich a poslucháčov, ktorí hľadajú hlbšie významy a posolstvo v hudbe.“⁷

Aby sme získali predstavu o štruktúre hudobného vedomia mládeže, ktorá spieva tento druh hudby, poukážeme na základné atribúty novej duchovnej piesne, pričom vychádzame z Kajanovej analytických štúdií.

RYTMUS

Prvou zložkou hudby, ktorá mládeži imponuje, je zložka rytmická. Rytmus je pre mladých ľudí výrazotvorným faktorom; na emocionálny výraz rytmu a metra majú výraznú tendenciu reagovať aj motoricky. Vnímaním a prežívaním metrorytmickej štruktúry sa táto stáva základným atribútom „ich“ hudby. „Nová duchovná pieseň je spontánna, spôsobuje určitý druh duchovného zážitku. (...) Spev často sprevádza spontánny potlesk, rytmické flieskanie do taktu, alebo gestá ako chytenie za ruky, dvíhanie rúk do výšky a pod. (...) Kinestézu vyvoláva najmä rytmický pattern a s ním spojená motorickosť hudby, vyplývajúca z viacnásobného opakovania modelu.“⁸ Pre väčšinu nových duchovných piesní je typický bluesový rytmus a ďalšie rytmické vzorce čerpané z modernej populárnej hudby⁹, veľmi často sa využíva bodkovaný rytmus, synkopy a predtaktia, ktoré pomocou zreteľného „odpichu“ umocnia tanečný charakter piesne. Metrum sa používa najmä 4/4.

MELODIKA

Po melodickéj stránke zhodne so staršími generáciami preferuje mládež jednoduché, ľahko spievateľné diatonické melódie s menšími intervalovými krokmi.

FORMA

Formová stránka piesní sa od tradičnej duchovnej piesne (napr. JKS) prevažne odlišuje refrénom, do spevu ktorého sa účastníci liturgie viac zapájajú. Obľúbenosť spôsobujú v niektorých piesňach kontrasty, ktoré sú výsledkom formového členenia. Striedanie formy AB, t. j. vo väčšine prípadov strofy a refrénu môže predstavovať kontrast dynamický, zvukový (farebný), rytmický,

v niektorých piesňach tempový. Okrem tejto formy existujú piesne bez vnútorného členenia (vplyv afroamerickéj duchovnej piesne, spirituálov); náročnejší typ predstavujú prekomponované piesne.

HARMÓNIA

V harmonickej zložke prevažuje dur-molové myslenie (ojedinele sa vyskytuje modálna tónina), využívajú sa jednoduché, niekedy až šablónovité akordické postupy, zväčša na základných harmonických funkciách. Invenčnejšia harmónia sa vyskytuje v tvorbe hudobne školených autorov, kde nájdeme modernejšie prvky, akordy so sekundovým alebo sextovým zahustením, septakordy s molovým tónorodom, kvartové prieťahy a pod.

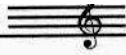
INTERPRETÁCIA

Nové duchovné piesne spieva najmä mládež, dnes už rozšírená o mladšiu generáciu dospelých ľudí, ktorých v mladosti zachytil nástup tohto žánru u nás. Spev týchto piesní očakáva možnosť zapojenia sa celého zhromaždenia, veľká časť tvorby však nie je dostatočne pripravená pre spoločný spev celého zhromaždenia (kvôli komplikovanej rytmike vokálneho partu s množstvom synkop a bodkovaného rytmu a pod.). Tie piesne, ktoré sú vhodné na spoločný spev, sa ujali a radi ich spievajú aj dospelí účastníci liturgie.

Celkový dojem a účinok tejto hudby závisí od nástrojového zloženia účinkujúcich a od úrovne ich muzikality. Najčastejšou zostavou tzv. mládežníckej skupiny (či spevokolu) sú 1-2 gitary, syntezátor alebo iný klávesový nástroj (pôsobivo znie nová duchovná pieseň s účasťou jemného „podfarbovania“ píšťalového organu); niekedy je prítomná basgitar a bicie nástroje, podľa potreby a možností sa pridávajú flauty, zobcové flauty a i.

Pre novú duchovnú pieseň, ako ostatne pre celú sféru nonartificiálnej hudby je príznačné vytváranie verzíí. Najčastejšie to znamená zmeny v texte piesne, zmenu tóniny, tvorivé pridávanie „nadhlasov“ (tercie, sexty – atribút ľudovosti), úpravu rytmu (nové akcenty tu môžu celkom zmeniť charakter piesne), zmenu inštrumentácie, zjednodušenie alebo skomplikovanie harmónie a pod.

Školený hudobník v chrámovej službe má zväčša záujem na hodnotnejšej interpretácii novej duchovnej piesne, preto vyberie jej „najlepšiu“ verziu, prípadne zhotoví jej notový zápis. Väčšina piesní sa šíri samotnou živou interpretáciou počas bohoslužby a prostredníctvom nahrávok gospelových skupín. Mládež už dlhší čas vyjadruje túžbu po jednotnom znotovanom spevníku nových duchovných piesní, aby sa ich spev zjednotil po textovej i hudobnej stránke. Situácia silno pripomína dobu, ktorá podnietila vznik Jednotného katolíckeho spevníka (1937): kvôli rôznym textovým a melodicko-rytmickým variantom tej istej piesne si ju



účastník liturgie takmer nemôže zaspievať mimo svojej farnosti, lebo sa bojí, aby „nezostal trčať“, alebo naopak, aby „neskočil do paúzy“.

Nízke interpretačné nároky väčšej časti repertoáru tohto žánru priťahujú veriacich s nízkym stupňom hudobnosti a umeleckého vkusu, ktorí sa možno v dobrej vôli, ale hudobne diletantským spôsobom zmocnia služby chrámových hudobníkov a niekoľko rokov formujú hudobný vkus farského spoločenstva. Vytvárajú si zaužívané interpretačné postupy, ktoré vedú k deformácii pôvodného rytmu i harmónie piesní, pričom pôvodný charakter kompozícií zaniká. V náročnejších piesňach zjednodušujú harmóniu na maximálne 3-4 harmonické funkcie (obyčajne T-VI-S-D). „Ak sa (...) použije obvyklá schéma a banálny výraz, výsledkom môže byť i neoriginálna, bezobsažná skladba, ktorá nemá žiadnu umeleckú hodnotu a pôsobí neúprimne, či nepravdivo.“¹⁰

Pri dnešnej úrovni tzv. mládežníckej chrámovej hudby, ktorá má často od pravého umenia veľmi ďaleko, je nutné pravidelne poukazovať na všetky prejavy lacného vkusu. Takéto prejavy netiahnu mladých ľudí esteticky „vyššie“, ale naopak otupujú. Žiaľ, nezostávajú len vo sfére bežného konzumného života a nekončia pred bránou chrámu; dostávajú sa na pôdu samotných posv. obradov. Uvedomujúc si obrovský tlak masmediálnej kultúry je iste pochopiteľné, akú hudbu väčšia časť mladej generácie preferuje, i to, že chce dostať túto hudbu až pred oltár. Na druhej strane stojí za zváženie, či práve liturgia nie je tým pravým miestom, kde by mal človek nechať „za dverami“ všetko to, čo ho obklopuje (či ohlušuje?) v každodennom živote.

Je nanajvýš vhodné rozlišovať medzi *duchovnou hudbou* mládeže (ktorá má poväčšine evanjelizačný charakter) a *liturgickou hudbou* mládeže, ktorá by zodpovedala aspoň základným kritériám omšovej liturgie. Veľká časť tvorby takýmto požiadavkám nevyhovuje a mnoho kňazov prenikanie týchto spevov do chrámu iba „trpí“. Pozitívna hodnota evanjelizácie a autentickej výpovede osobnej viery mladého človeka prostredníctvom tejto hudby je však dôvodom, pre ktorý ho väčšina duchovných v liturgii toleruje.

Poznámky:

¹ KAJANOVÁ, Yvetta: Nová duchovná pieseň na Slovensku. In: *Musicologica Slovaca et Europaea XX-XXI*. Bratislava : Veda, 2000, s. 164.

² KAJANOVÁ, Yvetta: Nová duchovná pieseň na Slovensku. In: *Musicologica Slovaca et Europaea XX-XXI*. Bratislava : Veda, 2000, s. 172.

³ Porov. LEXMANN, Juraj: *Liturgický spevník pre tretie tisícročie*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2000, s. 35.

⁴ Prvými výraznejšími osobnosťami boli v Bratislave koncom 60. rokov Vladimír Koronthály („big-beatové omše“) a v 70. rokoch Stanislav Zibala s big-beatovou skupinou „Krédo“: elektrické gitary, veľký spevácky zbor, úpravy afro-amerického produkcie a talianskych piesní, neskôr vlastná tvorba, cestovanie a účinkovanie v mnohých farnostiach svojej diecézy. Hudobne vychádzali zo štýlu Beach Boys, Beatles. KAJANOVÁ, Yvetta: Nová duchovná pieseň na Slovensku. In: *Musicologica Slovaca et Europaea XX-XXI*. Bratislava : Veda, 2000, s. 172-173.

⁵ KAJANOVÁ, Yvetta: Nová duchovná pieseň na Slovensku. In: *Musicologica Slovaca et Europaea XX-XXI*. Bratislava : Veda, 2000, s. 164.

⁶ POLEDŇÁK, Ivan: *Stručný slovník hudební psychologie*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1984, s. 155.

⁷ KAJANOVÁ, Yvetta: Nová duchovná pieseň na Slovensku: Interpretácia a estetický ideál. In: *Adoramus Te*, č. 1, 2000, s. 29.

⁸ KAJANOVÁ, Yvetta: Nová duchovná pieseň na Slovensku. In: *Musicologica Slovaca et Europaea XX-XXI*. Bratislava : Veda, 2000, s. 164.

⁹ Prehľad základných rytmických patternov, ktoré sa vyskytujú v novej duchovnej piesni, je publikovaný in KAJANOVÁ, Yvetta: Nová duchovná pieseň na Slovensku. In: *Musicologica Slovaca et Europaea XX-XXI*. Bratislava : Veda, 2000, s. 153; tiež PODPERA, Rastislav: *Liturgická hudba v sociálnom prostredí katolíckej omše*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2002, s. 86.

¹⁰ KAJANOVÁ, Yvetta: Moderná populárna hudba a jej odraz v liturgickej hudbe z hľadiska emocionálneho. In: *Musicologica Slovaca et Europaea XX-XXI*. Bratislava : Veda, 2000, s. 274.

ORGAN -

DEDIČSTVO, SÚČASNOSŤ A BUDÚCNOSŤ

JOHANN TRUMMER

Organ je spoločnou kultúrnou hodnotou pre celú Európu. Preto existujú iniciatívy pre udržiavanie organov tak v cirkvách, ako aj v štátnych a kultúrnych inštitúciách. Existujú obavy, že majitelia nástrojov - to sú predovšetkým katolícka a evanjelická cirkev - nemajú vždy dostatočné pochopenie pre takéto iniciatívy, pretože v rámci bohoslužieb existujú nové hudobné vývinové prúdy, alebo preto, že kňazi a farské obce musia po celých desaťročiach prenasledovania spĺňať súčasne príliš veľa nových úloh.

KRITICKÉ PRELÚDIUM

Aká je situácia desať rokov po politických zmenách? Povinnosť udržať kultúrne hodnoty stojí mimo diskusie. Štát k tomu stanovuje zákony alebo novelizuje zákony už existujúce. Finančná tarcha však leží na majiteľoch. Týmto sú až na niekoľko výnimiek cirkvi, ktoré sa po desaťročiach konečne opäť tešia slobode, a často nevedia, do čoho sa pustiť skôr: renovovať domy, kostoly, kláštory, semináre, vzdelávacie zariadenia, alebo sa orientovať na charitatívnu činnosť? Ako budú prostredníctvom bohoslužby s kultúrnym poslaním, ktoré je vždy aj poslaním pastorálnym, spravodliví voči napr. turistom, voči záujemcom o hudbu? To nie je len otázka úzko cirkevná, týka sa aj jej spoluúčasti na kultúrnom a sociálnom živote spoločnosti.

Iný príklad kritického situácie: Ako sa vodí organárom po izolácii trvajúcej niekoľko desaťročí, ktorá ich odrezala od vývoja mimo socialistických štátov? Sú pripravení reštaurovať organy správnym spôsobom a vo veľkom počte?

V dialógu medzi štátnymi a cirkevnými inštitúciami je treba pripomenúť konkrétnu situáciu v tejto krajine i vo všetkých krajinách bývalého východného bloku:

štát síce pred niekoľkými desiatkami rokov prejavil svoj záujem o historické organy, avšak len ako o muzeálne exponáty, a nielenže nemal žiaden záujem o ich využitie v rámci chrámových bohoslužieb, ale sa i pokúšal všemožným spôsobom takémuto využitiu zabrániť. Napríklad uložením sankcií na učiteľov, ktorí boli organistami v kostole. Aj preto máme v súčasnosti príliš málo organistov. Toto historické previnenie nemôžeme zatlačiť do úzadia patetickými rečami o kultúre a ochrane pamiatok. Štát zámerné zanedbával alebo likvidoval množstvo kultúrnych pamiatok, ako o tom svedčia najrôznejšie tragické prípady od Lipska až po Vladivostok.

Na druhej strane boli v časoch prenasledovania inovácie v cirkvi priam nemožné. Najlepších kňazov umiestnili do najmenších dedín alebo do väzenia. Mali zakázané pracovať, resp. mohli pôsobiť len v tzv. tajnej cirkvi. Je to skutočnosť, ktorá dnes prináša i v obnove cirkvi náramné ťažkosti. Išlo o prežitie.

Nie je teda žiadna náhoda, že snahu o udržanie (a možnosť použitia!) organov sprevádzajú emócie, nepochopenie, nedostatok dôvery a zápas o novú partnerskú spoluprácu. Je dôležité nahlas to vysloviť, aby sme mohli spracovávať históriu. Samotné štátne zákony, ako ani samotné cirkevné iniciatívy dnes nie sú v stave odstrániť všetky škody.

Píšťalový organ treba mať vo veľkej úctue

Venujme pozornosť otázke, čo znamená organ pre Katolícku cirkrev, pre jej bohoslužby, ale aj pre kultúru krajiny. K tomu známy citát z liturgického zákona:

„Píšťalový organ sa má v latinskej Cirkvi tešiť vysokej úcte; pretože jeho zvuk vynikajúcim spôsobom stupňuje lesk chrámových obradov a dvíha srdcia ľudí k Bohu a nebesiam.“

Vážnosť organu, aká mu bola pridelená na 2. Vatikánskom koncile, je čitateľná z nespočetných dokumentov katolíckej a evanjelickej cirkvi. Jej význam spoznávame v rámci bohoslužieb v malých vidieckych kostoloch, rovnako ako aj v hudbe veľkých majstrov ako G. Frescobaldi, J. S. Bach alebo O. Messiaen.

1. K DEJINÁM ORGANU

Bohoslužobná hudba ranej cirkvi, ako aj hudba pri sviatkoch znela v mene apoštolskej výzvy „Nech slovo Kristovo prebýva u vás s celým svojím bohatstvom (...) Spievajte Bohu vo vašom srdci žalmy, hymny a piesne, ako vám ich Duch vnukne“ (Kol). Inštrumentálnu hudbu raná cirkev úplne odmietala. Bola výrazovým prostriedkom pohanstva. Kresťanská hudba má do činenia so Slovom, s Ježišom Kristom. Pohanská hudba si vyžadovala hlučnosť, aby utišovala bohov, odháňala démonov a účastníkov kultu privádzala do extázy. Klemens z Alexandrie (140-216) píše: „Lomozením s činelní a kotlami a nástrojmi pohanského kultu šialenstva sa človek dostáva do blúznenia. Ponechajme Panovu píšťalu pastierom, flautu poverčivým ľudom, ktorí sa náhlika modloslužobníctvu. Zrieknime sa pri našej jednoduchosti všetkých týchto nástrojov. Potrebujeme len jediný nástroj, ktorý je samotným Slovom, prinášajúcim pokoj.“¹ Až koniec pohanského kultu uvoľnil pohľad na

hodnoty antickej kultúry, napr. v stavbe chrámov, vo význame pohanských sviatkov, na miesto ktorých boli stanovené sviatky kresťanské. Popri speve zhromaždeného ľudu existuje teraz aj služba školených spevákov.

Mimoriadne významným obratom bolo, keď byzantský cisár Konštantín VI. poslal roku 757 ako svadobný dar franskému kráľovi Pipinovi III. organ. Mohlo to byť aj predznamenanie jeho použitia počas bohoslužby, veď aké iné podobstvo používala liturgia častejšie než svadbu? Kresťanské hymny sú podľa významu slova taktiež svadobnými piesňami.

Časové stretnutie rozšírenia organu v Európe s objavovaním sa polyfónie istotne nie je náhodné. Organová hudba je teraz v službách šírenia Božieho Slova a prehĺbenia Cantus sacer (svätého spevu). Je spätá so spevom, ktorý zvestuje Slovo, a so zhudobnenou chrámovou modlitbou.

Niektorí reformátori 16. storočia vypudili hudbu z bohoslužby, hoci napr. Zwingli sám bol skvelým huslistom a ovládal aj hru na niekoľkých dychových nástrojoch. Ján Kalvín pripúšťal len jednohlasný spev ľudu. Celkom iný bol postoj Martina Luthera. Poznal moc, ktorú má hudba, ktorá podľa jeho koncepcie slúži zvestovaniu Slova (*sic Deus praedicavit evangelium etiam per musicam*).

Vývoj hudby západného sveta možno chápať ako „problém neustáleho sporu hudby s jazykom – rečou“ (Thrasymboulos Georgiades). Polyfónia sa vyvíjala ako vokálna polyfónia, a vhodným nástrojom sa tu javil organ. Získal aj symbolický význam ako spoločné znenie rôznych hlasov, pretože viachlas, a nie uniformita, zodpovedá podstate cirkvi.

2. ORGAN PRI SLÁVENÍ BOHOSLUŽBY

Organová hudba vznikla v úzkom spojení s liturgickým spevom. Môžeme uviesť dôležitý príklad: Dielo *Fiori musicali* Girolama Frescobaldiho dokazuje hudobno-liturgickú funkciu organa jedinečným spôsobom. Sú tu voľné predohry – prelúdiá, t.j. *samostatná, voľná organová hudba* na úvod omše. Zjavne bolo vtedy – rovnako ako dnes – organové prelúdiu na začiatku slávenia bohoslužby hudobne i emocionálne veľmi dôležité pre vydarený spev, dokonca i pre charakter slávnosti. Podobne to platí aj pre ďalšie voľné skladby ako *Canzon dopo l'epistola Ricercare dopo il Credo*. Ďalej tu boli verzety na Kyrie pre alternatívne použitie, t.j. organ mohol nahradiť spev v prípadoch, keď bol text všeobecne známy, pričom jeden verš či úsek textu mohla predniesť schola alebo polyfonický zbor, ďalší zahral organ, atď. Tak vznikli verzety pre Kyrie, rovnako – už u skladateľov ako Frescobaldi a potom o.i. vo francúzskej organovej hudbe – pre Gloriu, Sanctus i Agnus Dei. To isté platilo pre nemenné spevy v liturgii hodín, pre Magnificat a Benedictus. *Alternatívna prax* však bola zakázaná pre Credo, de facto sa však príležitostne používala.

Novú úlohu dostal okolo roku 1600 organ ako kontinuový nástroj pre vokálnu aj inštrumentálnu hudbu. V nasledujúcom období už sólisticky spĺňal koncertantné úlohy, ako napr. v chrámových sonátach W. A. Mozarta alebo v organových koncertoch J. Haydna, ktoré



si taktiež našli svoje miesto v rámci hudby pri bohoslužbách.

Úloha organu spočívala teda na jednej strane v intonovaní spevu scholy a zboru a jeho striedaní alternatívnymi veršami, na druhej strane v doplnení liturgie voľnou organovou hudbou na začiatku omše, pri ofertórii, prijímaní a na záver omše. Organ spája jednotlivé časti liturgie do súvislého celku. V *Ceremoniale Episcoporum*¹ z roku 1600 sa obsírne pojednáva o použití organu, a čo sa týka toccát, dokonca s návodmi na registráciu (graviori e dulciori sono).

3. ORGAN A ĽUD

V katolíckej liturgii sa až do liturgickej reformy Druhého Vatikánskeho koncilu používala výlučne latinčina. Z toho vyplývali značné obmedzenia pre účasť ľudu v „oficiálnej“ liturgii, ak neberieme do úvahy zopár roztrúsených piesní napríklad po kázni alebo v náväznosti na sekvenciu, resp. tzv. „nemeckú veľkú omšu“. Mnohí kňazi celeburovali omšu ako „privátnu“ alebo „tichú“. (Označenie „privátna omša“ protirečí podstate liturgie a tak ho Pius XII. deklaroval ako neprimerané.) Slávnostná liturgia však bola záležitosťou celebrujúceho (a asistentov) na jednej strane, a zboru, inštrumentalistov a organu na strane druhej. V podstate to bola liturgia, pri ktorej účasť ľudu nestála v zornom poli záujmu, jej jedinou úlohou bola bohabojná, úctivá a nábožná prítomnosť.

V reformačnom zámere Martina Luthera došlo k prehodnoteniu *priamej účasti zhromaždeného ľudu na speve*. Jej základným pilierom bola cirkevná pieseň, takzvaný chorál, podľa predslavu Martina Luthera k *Babstchen* spevníku z roku 1545: kto verí, ten spieva. Veriacim teda treba ku každému samostatnému úseku katechizmu, ako aj k sláveniu bohoslužby, poskytnúť jednu pieseň.

V Evanjelickej cirkvi máme teda od samého začiatku silnú podporu spevu veriacich. To malo nadobudnúť význam aj pre organovú hudbu, ktorá takto dosiahla svoj vrchol v chorálových predohrách Johanna Sebastiana Bacha. Organ sa teda od druhej polovice 17. storočia stáva, s oporou o kancionál,³ čoraz viac partnerom chrámového zhromaždenia. Dokonca i tam, kde sa dosiaľ pestuje len jednohlasný piesňový spev, sa hrá organové prelúdium.⁴

Ako sme už uviedli, v Katolíckej cirkvi nebol nemecký spev pripustený do liturgie, ľud však spieval chrámové piesne, a to od roku 1700 taktiež čoraz častejšie s organovým sprievodom v početných pobožnostiach charakterizujúcich katolícky život. Bolo to však vnímané ako podradná úloha neprofesionálnych organistov. Takýto názor pretrvával až do najmladších dôb a je jednou z príčin deficitu profesionálnych organistov v umení liturgickej organovej hry a improvizácie.

Vďaka liturgickej reforme posledného koncilu sa spev v materinskom jazyku stal plnoprávnym spevom liturgického spevu v Katolíckom Cirkvi. V skutočnosti bol organ aspoň v pobožnostiach alebo pri mimoliturgických spevoch tichej omše už dávno partnerom zhromaždenia.

Organ je a zostane oporou ľudového spevu. Sú to stále znovu ľudia z náboženskej obce, ktorí sú pripravení prinášať veľké obete za účelom udržania a obnovy organov, pretože vedia, že potrebujú tohto partnera k svojmu spevu. Liturgické dokumenty Druhého Vatikánskeho koncilu zdôrazňujú priradenie zboru a organu k ľudu. Umiestnenie organu v chráme bolo po architektonickej aj hudobnej stránke vynikajúcou myšlienkou. Na druhej strane je jeho vzdialenosť od oltára často prekážkou pre jeho použitie pri menších skupinách a pri novej duchovnej piesni (tu zohráva veľkú úlohu popri obavách zo stretnutia rôznych hudobných štýlov aj priestorová vzdialenosť organu od ľudu zhromaždeného v blízkosti oltára). Preto sa minimálne vo veľkých chrámoch odporúča výstavba malého organu alebo organového pozitívu.

4. ORGANOVÁ HUDBA MIMO BOHOSLUŽIEB

Chrámové priestory by nemali byť otvorené len pre účastníkov bohoslužieb a ľudí, ktorí ich vyhľadávajú za účelom modlitby, ale aj pre všetkých obyvateľov obce, ako aj pre návštevníkov a turistov. Možnosť navštíviť chrám má veľmi veľký význam pre zblíženie sa s kultúrou a prežívanie kresťanstva aj mimo bohoslužby. Rovnako to platí aj pre organ. Už v textových návrhoch liturgických zákonov sa poukázalo na význam organu nielen počas liturgie, ale aj na koncertné účely. Liturgické zákony sa však museli obmedziť na bohoslužby, a tak sa význam organu mimo liturgie stal až neskôr opäť témou záujmu. Nesporným míľnikom bolo, keď roku 1987 Kongregácia pre bohoslužbu označila chrámový koncert vyslovene za potrebný. V spise sa hovorí: Organový koncert je dôležitou súčasťou pastorálneho poslania Katolíckej cirkvi.⁵ Cíti sa byť zaviazanou nielen voči úzkemu okruhu svojich veriacich, ale chce svoje poklady veľkorysým spôsobom sprístupniť všetkým ľuďom.

Menovaný dokument dodnes nie je poniektorým zodpovedným osobnostiam cirkvi úplne známy. Kto by však nepochopil, že večerná hudba k 250. výročiu úmrtia J. S. Bacha v mnohých chrámoch na Slovensku nie je znamením toho, ako veľmi je schopná cirkev pôsobiť prekračujúc svoje vlastné hranice.

Vyššie uvedený spis cituje množstvo dôvodov pre uskutočnenie organového koncertu, o.i. úlohu ako príležitosť

- umocniť významné liturgické sviatky,
- vytvoríť v kostole atmosféru krásy aj pre nezainteresovaných – pre ľudí „zvonku“,
- vytvoríť prostredie, ktoré uľahčuje prijímať Božie slovo,
- pomáhať turistom lepšie pochopiť sakrálny charakter chrámu.

5. POKUS O POPÍSANIE NAJBLIŽŠÍCH KROKOV

Kladieme si teda otázku: čo treba robiť? K tomu niekoľko úvah:

- Katalógizácia nástrojov.

V inventarizácii treba zaznamenať, či sa jedná o dobrý, menej dobrý alebo zlý nástroj. Dôležitosť zachovania záleží aj od toho, do akej miery sa jedná o ojedinelé dielo nejakého organára a podobne.

• **Venovanie dostatočnej pozornosti liturgickým požiadavkám.**

Cirkevné dokumenty obsahujú dôležité výpovede o úlohách organu, rovnako aj o jeho umiestnení, o blízkosti organu k zhromaždeným veriacim (pričom to možno chápať tak fyzicky ako aj duchovne). O organe nemožno rozhodovať – tak ako napokon o všetkých predmetoch používaných počas bohoslužby – výlučne z historického hľadiska. Organ je v prvom rade pamiatkou, na druhej strane však nie je múzeálnym exponátom. Je totiž nepostrádateľný pre aktuálne vykonávanie bohoslužby a tým sa nachádza v živom vývoji (“aggiornamento”).

• **Vzdelávanie organistov a spolupracovníkov pre ochranu pamiatok.**

Musia si osvojiť odborné vedomosti, ale aj naučiť sa zvažovať argumenty. Časy, keď prichádzajú autoritatívne nariadenia zhora, patria už minulosti. Vyžaduje si to novú kultúru demokratického nachádzania správnych rozhodnutí v dialógu medzi reprezentantmi štátu a cirkvi, podobne ako v prístupe k farským radám obcí. Pripravenosť veriacich poskytnúť prostriedky pre starostlivosť o organ, si zasluhuje vysokú úctu a podporu, obdiv a vďaku. Adekvátne tomu by mal zodpovedať štýl prejavu odborníkov, resp. ich pedagogická kvalifikácia.

Komisie cirkevnej hudby a diecézne stavebné úrady

V súlade s tým nemajú spĺňať komisie cirkevnej hudby a diecézne stavebné úrady pri rozhodovaní len poradenskú úlohu, ale aj vzdelávaciu – pre členov liturgického výboru, pre zodpovedných pracovníkov fary, ako aj kňazov a pastoračných spolupracovníkov. K tomu samozrejme patrí aj budovanie vzťahu postaveného na vzájomnej dôvere, čo je dnes základnou štandardnou úlohou každého podnikania – a to platí aj v oblasti cirkvi.

Poznámky:

¹ Cit. podľa HÜNSCHEN, H. In: FELLERER, K. G.: *Geschichte der kath. Kirchenmusik*. Vol. 1, s. 35.

² *Ceremoniale Episcoporum*, 1. kniha, c. 18.

³ Lukas Osiander 1586, pred tým už u Clementa Janequina, 1558.

⁴ Por. prednášku Bacha pri jeho uvádzaní do úradu v Halle. In: *Bach-Dokumente* Vol. 2. Kassel : Verner Neumann und Hans-Joachim Schulze, 1969, s. 50n.

⁵ Na prelome rokov 1987/88 vydané v diecéznych obehnikoch a vo väčšine cirkevno-hudobných časopisoch.

Literatúra

1) *Dokumente zur Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes*, vyd. Hans Bernhard Meyer und Rudolf Pacik, Regensburg 1981

2) *Schreiben der Gottesdienstkongregation*, November 1987

3) *Richtlinien für Orgeldenkmalpflege in Kirchenräumen* (zostavené v spolupráci Rakúskej cirkevnohudobnej komisie a Spolkového pamiatkového úradu, verzia z 9. júna 1994)

4) *Richtlinien für Denkmalorgeln vom Amt für Kirchenmusik der evangelischen Kirche in Essen-Nassau* (Ars organi 1991).

5) Johann Trummer: *Orgel und Orgelmusik in der katholischen Kirche seit dem Zweiten Vatikanischen Konzil*, *Singende Kirche* 47 (2000) č. 1.

6) *Orgelmusik, Kirchenraum und Aufführungspraxis*. Sympóziom 1996. *Neue Beiträge zur Aufführungspraxis*, zv. 3, vyd. Johann Trummer, Regensburg 1997.

Preklad z nemčiny: Stanislav Šurin

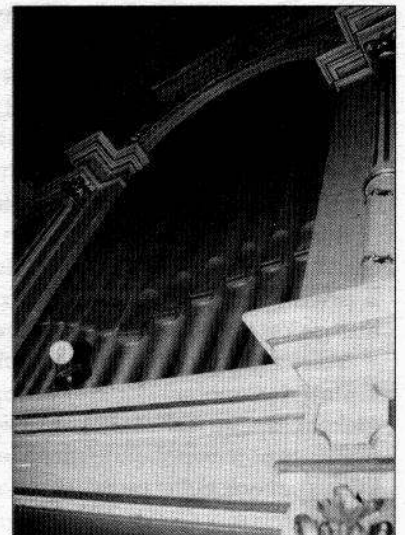
CIRKEVNÉ ORGANY V TOPOĽČANOCH

MÁRIO SEDLÁR

V okolí Topoľčan je viacero zaujímavých a cenných cirkevných historických organov. Spomeňme napríklad nástroje z 18. storočia Michala Podkonického, členov organárskej rodiny Pažických (Ján Pažický), Samuela Wagnera, či Vincenta Možného v Nitrianskej Strede, Kovarciach, Nitrianskej Blatnici, Malých Hostiach, Bošanoch a podobne. Určite bude stáť zato podrobnejšia dokumentácia a umelecko-historické zhodnotenie týchto klenotov topoľčianskeho regiónu. Na celoslovenskej úrovni realizuje túto rozsiahlu prácu Hudobné centrum. Časť západoslovenských organov už v osemdesiatych rokoch zdokumentovali Karol Wurm a Otmar Gergelyi v nemeckom odbornom periodiku *Acta organologica*.¹ Nepochybne je však potrebné podrobnejšie a na ďalších fórach reflektovať a propagovať toto naše cenné historické dedičstvo a oboznamovať s ním širšiu - i laickú - verejnosť. Prinajmenšom za úvahu stojí napríklad myšlienka vydania farebnej informačnej a propagačnej brožúry o dodnes zachovaných románskych kostoloch a spomínaných barokových organoch tribečského regiónu.

V nasledovnom texte chceme zoznámiť čitateľa s kráľovskými nástrojmi priamo v Topoľčanoch. Najstarší a zvukovo najbohatší topoľčiansky organ sa nachádza vo farskom kostole Nanebovzatia Panny Márie. V jeho prípade onedlho bude možné hovoriť o historickom nástroji, keďže popri zvukových kvalitách zároveň čoskoro dosiahne sto rokov. Storočný časový horizont je nepísaným predpokladom na označenie organa za historický. Musí však spĺňať prinajmenšom potenciálne zvukovo-estetické kritériá (napr. po reštaurovaní). Nestačí teda len napr. architektonicky hodnotná organová skriňa a pod.

V prípade farského kostola sa jedná o dvojmanuálový nástroj s pedálom firmy Rieger Jägerdorf (Krnov) z roku 1921 (skriňa pravdepodobne z pol. 19. stor., firma Országh a syn). Hracia i registrová traktúra sú pneumatické, vzdušnice kuželkové. Rozsah manuálových klávesníc je C-f3, pedálovej C-d1. Dispozícia obsahuje: *I. manuál*: Burdon 16', Principál 8', Flauta 8', Gamba 8', Salicional 8', Roh kamzičí 8', Oktáva 4', Flauta priečna 4', Fugara 4', Mixtúra 2 2/3 4x, *II. manuál*: Kvintadena 16', Dolce 8', Aelolina 8', Vox coelestis 8', Principál 4', Kvinta 2 2/3, Piccolo 2', Tercia 1 3/5, Kornet 4x, Tremulant. *Pedál*: Subbas 16', Violonbas 16', Salicetbas 16', Oktávbas 8', Cello 8'. *Spojky*: I - 16', I - 4', I/P - 8', II/P - 8', II/





I - 8', II - 16', II - 4'. Kolektívne kombinácie: p, mf, f, tutti, vypínač kolektívov. Žalúzie, crescendový valec + zapínač cresc.

Ďalší topoľčiansky kráľovský nástroj je situovaný v kaplnke Sedembolestnej Panny Márie kláštora sestier Panny Márie Jeruzalemskej. Nedávno postavený (1994) jednomanuálový organ s pedálom od nemeckej firmy H. Jäger & W. Brommer, má mechanickú hracu a registrovú traktúru a zásuvkové vzdušnice. Rozsah manuálovej klávesnice je C-g3, pedálovej C-f1. Dispozícia obsahuje: *Manuál*: Principal 8', Gedackt 8', Salicional 8', Oktave 4', Röhrflöte 4', Oktave 2', Kvinta 1 1/3, Mixtura 3x. *Pedál*: Subbas 16'. Spojka: I/P, Tremulant.

Tretí píšťalový organ v Topoľčanoch je v rokoch 1999-2000 dovezený a zložený nástroj z okolia Mannheimu v SRN (fa Schmidt 1963). Nachádza sa v novom katolíckom kostole sv. Ladislava. Vysvätený bol arcibiskupom - metropolitom Jánom Sokolom 7. 1. 2001. Má elektro-pneumatickú hracu a registrovú traktúru a kuželkové vzdušnice. Tónový rozsah manuálov je C-g3, pedálu C-f1. Dispozícia: *I. manuál*: Gedacktpommer 16', Engprinzipal 8', Holzgedackt 8', Weidenpfeife 8', Oktav 4', Flöte 4', Nasat 2 2/3, Oktav 2', Mixtur 1 1/3 5x, Trompette 8', *II. manuál*: Singend Gedact 8', Rohrflöte 4', Schwegelpfeife 2', Quinte 1 1/3', Terz 1 3/5', Helle Zimbel L' 3 x, Krummhorn 8', Tremulant. *Pedál*: Subbas 16', Zartbass 16', Offenflöte 8', Choralbas 4', Bauernpfeife 2', Trompette 8' (trsm), Klarine 4' (trsm). Vypínač jazykov (Absteller), 2 voľné kombinácie, Tutti, II/I, I/P, II/P. Zapínač ručných registrov, žalúzie II.

V najbližšej dobe sa v Topoľčanoch plánuje dovezenie a opätovná výstavba ďalšieho 2-manuáloveho elektro-pneumatického organa zo SRN (Kaplnka na Krušovskej ceste). Iniciátorom posledných dvoch organových stavieb je topoľčiansky organista a pedagóg Konzervatória Mgr. art. Juraj Mičúnek.

Aj vďaka týmto nástrojom je možné realizovať v Topoľčanoch organové koncerty. Organové umenie tak tvorí významnú časť kultúrneho života mesta.

Poznámky:

¹ WURM, K., GERGÉLYI, O.: *Historische Orgeln und Gehäuse in der West-Slowakei. Bezirk Topoľčany*, s. 124-133. In: *Acta Organologica* 14/1980

FRANTIŠEK M. BUBÍK - OSOBNOSŤ CIRKEVNEJ HUDBY V BARDEJOVE

SILVIA FECSKOVÁ

V dejinách cirkevnej hudby na Slovensku nemožno obísť ani starobylé kráľovské mesto Bardejov. Dejiny tejto perly Horného Šariša v 13. storočí sú späté s pôsobením rehole cistercitov.

Materským kláštrom tohto rádu sa stal v roku 1098 kláštor Citeaux v oblasti Dijonu. Pri jeho zrode stál opät sv. Róbert. Kláštor Citeaux sa stal normatívnym kláštrom. Vo všetkých následne založených kláštoroch sa tento rehoľný kánon prísne dodržiaval aj počas nasledujúcich 200 rokov. Pre rozšírenie rádu cistercitov na východ od Francúzska zohral výnimočnú úlohu materský kláštor v Morimunde. Jeho založenie sa datuje do roku 1115. Pozoruhodný je fakt, že až 752 rehoľí mužských vzniklo do roku 1675. Početné výskumy muzikológov potvrdzujú, že tak ako vo vývoji sakrálny architektúry jednoducho poňatá architektúra vytvárala pôsobivé a ducha povznášajúce opátske chrámy, ktoré sa stali „kmotrami“ slávnych veľkých katedrál vo Francúzsku, tak gregoriánsky chorál sprevádzal rehoľný život cistercitov. Iba skromné torzo pergamenu zachované na prebale knižnej väzby s úryvkom gregoriánskeho chorálu potvrdzuje túto samozrejmosť tej doby aj v kostole sv. Egídia v Bardejove. Pozoruhodná je skutočnosť, že cisterciti začínali už o 2. hodine ráno svoje chvály. V deň Pánov - v nedeľu - to bolo už o jednej - teda ešte skôr.¹

V priebehu desaťročí a stáročí sa pôsobenie cistercitov v tomto meste premietlo do košateho duchovného dedičstva, ktoré dnes predstavuje Bazilika minor sv. Egídia a ďalšie nehmotné i materiálne diela. Tradíciu cirkevnej hudby - a tu budeme hovoriť o dejinách liturgickej hudby - vytvárali v uplynulých stáročiach viaceré popredné osobnosti. Určite hodnotným obdobím bol aj úsek 20. storočia ohraničený rokmi 1939 až 1974. Vtedy na poste regenschoriho v Chráme sv. Egídia pôsobil František Bubík. V roku 2004 uplynie 65 rokov od jeho príchodu do Bardejova a ustanovenia za regenschoriho cirkevnej hudby v tomto meste, ako aj 30 rokov od jeho náhlejšej smrti. Zároveň tieto výročia uvádzajú fázu 35. rokov jeho pôsobenie v meste, ktoré sa mu stalo opravdivým domovom.

František Mária Bubík sa narodil 7. októbra 1906 v Žiline v rodine železničarskeho robotníka.² Sociálne bola rodina veľmi slabo situovaná. Bola však unikátne bohatá - desaťčlenná. Hmotného zabezpečenia nebolo dostatok. Rodičia sa však obetavo usilovali rozvíjať zverenú talenty svojich detí. Predovšetkým osobným príkladom. A Žilina v tej dobe poskytovala najmä prostredníctvom ochotníckych divadiel mimoriadne prajné podnety. Bubíkovci sa na ich činnosti aktívne podieľali. František svoje prvé školské obdobie rokov 1912-1916 prežil na maďarskej ľudovej škole. Hneď sa prejavil ako veľmi bystrý a talentovaný žiak. To mu v roku 1916 otvorilo

cestu k štúdiám na žilinskom gymnáziu. Aby odbremenil rodičov, zarábal si na štúdium doučovaním slabších spolužiakov. Skromný voľný čas venoval samoštúdiu hudobných disciplín. Po absolvovaní maturity chcel ísť študovať hudbu. Rok 1922 priniesol do rodiny Bubíkovcov bolestnú ranu – zomiera mu obetavá starostlivá matka. Zrazu sa životné plány menia. Sú tu mladší súrodenci. Treba odbremeniť otca. Starší brat Eugen vstúpil do rehole františkánov. Krátky čas pred smrťou bol členom františkánskej komunity v Bardejove. Je aj pochovaný na cintoríne sv. Jakuba blízko kaplnky v tomto meste.³

Svoju túžbu po hudobnom vzdelaní musel František realizovať inou cestou. Aj teraz mu pomohla húževnatosť a talent. Ako sedemnásťročný prijal miesto výpomocného učiteľa a organistu. Usiloval si vytvoriť finančnú zábezpeku, aby mohol ísť študovať milovanú hudbu. V roku 1925 vo Viedni, v triede prof. Hildegardy Wundererovej študuje hru na organe a teoretické disciplíny. Intenzívne sa oboznamuje s cirkevnou hudbou viedenských chrámov. Začína si tvoriť kontúry svojho budúceho interpretačného repertoáru. Dóm sv. Štefana poskytoval v tej dobe liturgickú hudbu od gregoriánskeho chorálu po polyfóniu či tvorbu skladateľov 19. storočia, ktorí rozvíjali pestovanie zborovo-orchestrálnych cirkevných diel. V tomto prostredí sa dôverne oboznámil už s výraznými výsledkami reformných aktivít kňaza a skladateľa Franza Xavera Witta. Snaha sa premietla do formovania na tú dobu primeraného chrámového štýlu aj s využitím hudobných nástrojov. Boli to aj roky uvádzania do liturgickej hudby Motu propria Tra le sollicitudini pápeža Pia X. z roku 1903.⁴

Srdcovou záležitosťou Františka M. Bubíka bolo vrátiť sa na Slovensko a uchádzať sa o miesto organistu. Na Slovensko sa vrátil v roku 1927. Prijal miesto organistu a učiteľa v známom mariánskom pútnickom mieste neďaleko Bratislavy v Mariánke. Všetky svoje sily sústredil na pôsobenie vo vzácnom pútnickom chráme Narodenia Panny Márie. Tu našiel bohatú studnicu mariánskych piesní, ktoré sa tu rozvíjali po mnohé generácie. Citlivé vnútro mladého hudobníka intenzívne čerpalo z tejto studnice. Uvedomoval si potrebu tlačenej spevníka pre prichádzajúcich mariánskych ctiteľov. Na prelome rokov 1929/1930 sa mu na niekoľko mesiacov stali Bínovce medzi Trnavou a Senicou učiteľskou a kantorskou stanicou.⁵

V tom čase vznikla v Bratislave dôležitá školská inštitúcia – Hudobná a dramatická akadémia. František Bubík ešte stále cítil potrebu intenzívneho odborného štúdia. Usiloval sa získať miesto pôsobenia čo najbližšie k Bratislave. Skutočnosťou sa to stalo 1. apríla 1930, keď nastúpil na miesto organistu v Stupave. Do jeho starostlivosti sa dostal dvojmanuálový organ z roku 1827 po doplnení rekvirovaných pišťal z čias 1. svetovej vojny v roku 1924 v Kostole sv. Štefana Kráľa. Tu udržiaval



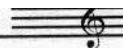
František Bubík - regenschori, dirigent, pedagóg

Ľudový i zborový spev na vysokej úrovni. Skvalitnil interpretáciu, rozšíril repertoár ba aj obohacoval miestny kultúrny život o nové formy prezentácie chrámového zboru i žiakov miestnej školy, kde bol obľúbeným učiteľom.⁶ V rokoch 1935 až 1938 pokračoval popritom aj v štúdiu na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave. Teoretické disciplíny študoval u Frica Kafendu a Eugena Suchoňa,⁷ organ u českého prof. Františka

Ledvinu. Frico Kafenda i Eugen Suchoň postrehli nevšedný záujem u poslucháča a podporovali jeho talent i aktivity. Eugen Suchoň ho prijal aj na miesto úradníka na tejto akadémii.⁸ František Bubík tak ešte intenzívnejšie mal možnosť oboznamovať sa s celkovým hudobným životom a umením. Toto krásne obdobie sa definitívne uzavrelo 31. októbra 1939. Totiž 1. novembra 1939 nastúpil na základe úspešného zloženia súbehu na nové pôsobisko až na druhom konci Slovenska. Medzi uchádzačmi o uvoľnené miesto regenschoriho bol aj Andrejom Hlinkom silne protežovaný regenschori v Ružomberku Alojz Pavčo.⁹ Romantická dispozícia dvojmanuálového organu

Rieger učarovala vnímavej duši Františka Bubíka. Už prvý pohľad na impozantný neogotický prospekt nástroja dal iskru lásky na pravý a trvalý vzťah.¹⁰ Stanica regenschoriho v Bardejove nebola zabezpečená služobným bytom. Z tejto strany to bol veľmi krušný začiatok existencie na novom a tak vzdialenom mieste. Nečudo, že jeho manželka o tejto situácii listom oboznámila prof. Frica Kafendu. Odpoveď znela, že sa môžu obratom vrátiť – miesto je predsa ešte neobsadené. Ale...¹¹

František M. Bubík prevzal v Bardejove post regenschoriho v Dóme sv. Egídia so všetkými povinnosťami. Každý deň a v nedeľu organovať a spievať na omšiach, popoludňajších a večerných pobožnostiach, účinkovať na svadbách a pohreboch, organizovať a dopĺňať spevácky zbor o nových členov, udržiavať ľudový a zborový spev na žiadúcej úrovni, v Katolíckom kruhu organizovať koncerty, pripravovať na ne program a účinkovať na nich. Z odborného hľadiska zodpovedal za stav liturgickej hudby aj v ostatných kostoloch Bardejova. Františkáni v Kostole sv. Jána Krstiteľa mali v tom čase obsadené miesto vlastným kantorom v návaznosti na spoluprácu s hlavným organistom mesta. František Bubík hneď prevzal aj pedagogický úväzok po svojom predchodcovi Vilémovi Kašperovi¹² na Štátnej československej reálke v Bardejove. Tu našiel podchytených talentovaných žiakov a v započatom diele vytrvalo pokračoval. Zreorganizoval žiacky spevácky zbor, ktorého kvalitu si všimli aj v rozhlase, ktorý po prenesení z Košíc sídlil v Prešove. Slovenský rozhlas realizoval s týmto školským zborom v prešovskom štúdiu nahrávku.¹³ František M. Bubík prevzal do správy aj rozsiahly notový archív Dómu sv. Egídia a ďalej ho dopĺňal o nové notové materiály. Krátko po svojom odchode z Bardejova exregenschori Vilém Kašper na znak vďaky za nevšednú



podporu liturgickej hudbe v Bardejove zaslal s venovaním ešte časť hudobníň zo svojej zbierky vtedajšiemu správcovi vdp. P. Gejzovi Žebráckemu. Tieto muzikálie po spísaní preberacieho protokolu zaevidoval do pracovného zoznamu.¹⁴ K prvému odbornému spracovaniu tejto zbierky hudobníň došlo až v rokoch 1976-1986. Keďže na prelome rokov 1974/1975 bola zbierka bez správcu a zároveň bola dostupná tým, ktorí sa dostali na chór kostola, viacero muzikálií „dostalo nohy“, iné boli rozhádzané a premiešané s inými muzikáliami,¹⁵ práca bola obzvlášť náročná a musela sa rozdeliť do štyroch etáp. Výsledkom tejto obtiažnej muzikologickej a archívnej práce sa stal dvojväzkový Prírastkový zoznam muzikálií Hudobného archívu Chrámu sv. Egídia v Bardejove (Rímsko-katolícky farský úrad Bardejov, v hnedej polokoženej väzbe).¹⁶

Po svojom predchodcovi prevzal František M. Bubík chrámový zbor s orchestrom¹⁷ v konsolidovanej zostave s rozsiahlym repertoárom. Speváci dokázali pohotovo spievať z listu a interpretovať náročnejšie omšové viachlasné skladby. Tieto interpretácie chodili počúvať aj príslušníci iných konfesíí v meste. Do speváckeho zboru pod vedením Františka Bubíka si našla cestu v hudbe rozhladená A. Bartschová, príslušníčka evanjelickej a. v. cirkvi.¹⁸ Veľkou oporou v práci nového regenschoriho bol už spomínaný správca farnosti P. Msgr. Gejza Žebracký, ktorý sa v tom období stal aj kapitulným vikárom, prelátom a apoštolským protonotárom. Sám mal veľký prehľad v liturgickej hudbe, miloval gregoriánske spevy a sám si dal záležať na ich prednese.¹⁹ František M. Bubík svoje rozsiahle skúsenosti a umelecký liturgický cit i vkus naplno prejavoval. Vianoce, Veľká noc,

Zoslanie Ducha Svätého, Božie Telo, sviatok patróna chrámu a mesta sv. Egídia znamenali naštudovanie novej viachlasnej omše a ďalších liturgických skladieb.²⁰ Pán regenschori bol v práci veľmi precízny a tak dochované ročné záznamy, záznamy na muzikáliách v hudobnom archíve umožňujú vydať veľmi detailné svedectvo o jeho liturgickej službe, ktorá bola mnohokrát prijatá s uznaním nielen v samotnom farskom spoločenstve či na úrovni mesta, ale aj od vtedajšieho košického biskupa Msgr. Jozefa Čárskeho. A hoci po roku 1948 nastali pre cirkev u nás časy prenasledovania, perzekúcií, František Bubík sa postu regenschoriho za lepší krajec chleba nevzdal.²¹ On s plným odborným vzdelaním nenašiel doplnkové uplatnenie na obnovenej Hudobnej škole v Bardejove,²² ale ako úradník v lesoch (tak ako prechádzali viacnásobnou transformáciou v totalitnom zriadení). Túto vernosť mu osvedčili aj speváci. Hoci málo z nich odišlo aj mimo Bardejova, umelecká a odborná autorita Františka Bubíka doplnila rady chrámového speváckeho zboru o mladé talentované sily.²³ Chrámový zbor už nemohol účinkovať na mimokostolných podujatiach. V Bardejove chýbalo zborové teleso, ktoré by ponúkalo takúto realizáciu. A v živote Františka M. Bubíka sa otvorila nová etapa úspešného zborového dirigenta.

Štátny majetok v Bardejove sa rozhodol dať priestor záľubám svojich členov v speve. Jeho vtedajší riaditeľ Jozef Molnár poskytol priestory Štátnych majetkov, ktoré vtedy sídlili v areály, kde je dnes vojenská posádka. Boli to jediné štátne majetky v Československu, pri ktorých vznikol spevácky súbor s názvom „Bard“. Tvorilo ho 35 zanietých a obetavých členov. Na svoje prvé vystúpenie prišli s jednoduchou úpravou šarišských ľudových



Prof. František Bubík ako pedagóg na Štátnom gymnáziu v Bardejove ako dirigent so speváckym zborom IV. ročníka;

Fotoarchív: autorka štúdie; Fotoreprodukcia: G. Straková-Horoáthová

piesní. Ale už v ďalšom roku sa súbor dostal na Stretnutie mládeže na Dunaji v Bratislave. Svoje schopnosti si súbor overil aj v Ústrednom kole STM. Z Bratislavy prišli s ocenením a veľkou dávkou nového elánu. Zbormajster František Bubík rýchlo rozširoval repertoár súboru, skvalitňoval interpretáciu a svoj kumšt mohli prezentovať na podujatiach aj mimo Bardejova. Gro súboru tvorili speváci chrámového speváckeho zboru Dómu sv. Egídia. Veľký aplauz si zakaždým vyslúžila na vystúpeniach sopranistka Mária Vašičkaninová. Kým tento kolektív usilovne pracoval a úspešne prezentoval mesto na svojich vystúpeniach, rozmýšľali bardejovskí komunisti, čo s týmto ideologicky nevhodným súborom urobiť. Hoci od Kremľa vial už náznak odmäku, do Bardejova nestihol doviať. V roku 1963 si komunistické vedenie predvolalo Františka Bubíka na koberec. Usilovali sa ho vyškoliť, aby zanechal kostolnú „neperspektívnu službu“ a mohol viesť súbor aj naďalej. Keďže Bubík ani tu nezlyhal a post regenschoriho neopustil, speváci rovnako nezlyhali, ideológovia činnosť Bardu zastavili a prijali stranícku kultúrnu úlohu: okamžite vytvoríť učiteľský spevácky zbor - z komunisticky verných - učiteľský spevokol s vedúcim Roháľom, ktorý vtedy učil na SVŠ v Bardejove. Dnes učiteľský zbor nesie pomenovanie Collegium cantorum.²⁴ Červený mráz znova v Bardejove vykonal ukážkové antikultúrne dielo. Speváci sa opäť utiahli do priestorov sakristie, kde každý týždeň prebiehali nácviky a spevom ozdobovali bohoslužby v gotickom Dóme.

František M. Bubík udržiaval kontakty s viacerými osobnosťami hudobného života. Ešte z čias pôsobenia v Stupave sa datuje krásny ľudský a umelecký vzťah s Antonom Cígerom.²⁵ Oboch spájala vzácna láska k povolaniu, ktorému zasvätili svoj život. Oboch poznali mnohé príkoria a postihy v časoch totalitného režimu. Ešte v Stupave uviedol Bubík Cígerovu Missa solemnis. Stretli sa spolu na štúdiách na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave. S radosťou poskytoval Františkovi Bubíkovi svoje diela na uvádzanie. V zachovanej korešpondencii ho aj priateľsky povzbudzoval ku chrámovým koncertom.²⁶ Keď po príchode vdp. Štefana Onderku²⁷ za správcu farnosti do Bardejova, Bubík podporil jeho iniciatívu poriadat' zájazdy speváckeho zboru po Slovensku, viackrát sa stretli na týchto muzikantských potulkách. Miestami stretnutí bol niekoľkokrát Chrám sv. Jakuba v Levoči, kde Bardejovčania boli pohostinne spievať, a Kostol Povýšenia sv. Kríža v Kežmarku. Ich posledným stretnutím sa stalo hosťovanie Antona Cígera s Okresným učiteľským speváckym zborom Tatran z Popradu 7. marca 1972 v Bardejove. Pri spätnom pohľade aj Mariánka sa stala obom kumštýrom osudová.²⁸ Pod menom Zeiger žil v tomto kláštore. A samozrejme vyvíjal intenzívnu hudobnú činnosť s tamojším chrámovým speváckym zborom.²⁹

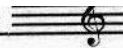
Intenzívne kontakty spolupráce si František Bubík udržiaval aj s osobnosťami hudobnej kultúry v Prešove - napr. Dezider Kardoš, Michal Vilec, Mikuláš Moyzes. Keď sa v debate zvrtila reč na Dóm sv. Egídia a hudbu, okamžite sa spomenulo meno Františka Bubíka s veľkou úctou, uznaním i rešpektom. Už krátko po príchode do

Bardejova sa stal vyhľadávaným a uznávaným pedagógom adeptov organovej hry (napr. Anton Buranovský, Albert Sobek).³⁰

V období Slovenského štátu sa v pedagogickom zbere miestneho gymnázia stretli viaceré osobnosti. Z dôvodu nespoľahlivosti sa do Bardejova dostali prof. Dr. Andrej Kostolný a prof. Alfonz Bednár. V ťažkých vojnových časoch v Bardejove zavládol žičlivý duch spolupráce. Pre vtedajších študentov osemročného gymnázia to bola oáza náročného štúdia i osobnej formácie. Prof. Alfonz Bednár je dnes v povedomí širokej verejnosti ako spisovateľ a autor viacerých úspešných filmových scenárov. Práve v nich sa k obdobiu pôsobenia v Bardejove vrátil. Toto obdobie sa mu stalo inšpiráciou pre napísanie scenára k celovečernému filmu Organ. Postavu organistu Bachňáka si zahral práve František Bubík. Realizačný tím aj ďalších Bednárových filmov Tri sestry (tri dcéry) a Génus Stanislav Somolányi a Štefan Uher povolali Františka Bubíka ako amatérskeho herca aj do ich obsadenia. Práve film Organ (1964) znamená vo vývoji slovenskej kinematografie výrazný prelom. Získal prvé prestížne ocenenie na medzinárodnom filmovom festivale. Kým v Bardejove Františkovi Bubíkovi hádzali pod nohy nové a nové polená, v Bratislave mu otvárali nové možnosti realizácie.³¹

Celý tvorivý život spojil František M. Bubík so službou cirkevného hudobníka v prostredí kostolného chóru v Marianke, Stupave, Bini a v Bardejove. Najdlhšou bola etapa pôsobenia v Bardejove - 35 rokov. Spolupracoval s tromi správcami farnosti. Od roku 1960 to bol vdp. Štefan Benkö, generálny vikár a čestný kanoník.³² Najťažším úsekom pôsobenia Františka Bubíka boli zrejme posledné dva roky. V roku 1972 sa správca fary veľmi neunúval podporiť činnosť chrámového speváckeho zboru. V roku 1973 už na Vianoce sa pod gotickou klenbou Dómu nerozoznel viachlasný zborový spev.³³ V nedeľu 21. júla 1974, keď sa v neďalekom pútnickom mieste Gaboltove schádzali ctitelia Panny Márie, si ho Pán povolal k sebe, aby prijal odmenu za vernú - ba aj hrdinskú - službu svedectva. V miestnej tlači sa nenašiel ani najmenší oznam o jeho úmrtí. Zásluhou kňaza, básnika, publicistu a priateľa ThDr. Emila Korbu sa o jeho úmrtí dozvedeli známi a priatelia z Katolíckych novín. Na vzkriesenie čaká na Mestskom cintoríne v Bardejove, kde ho pochoval za účasti mnohých bývalých bardejovských kaplánov zástupca okresného dekanu vdp. Jozef Mikloš, farár v Mokroluhu, 23. júla 1974. Členovia bývalého chrámového speváckeho zboru sa s milovaným regenschorim Feribáčim - ako ho familiárne volali - rozlúčili zborovým spevom.³⁴

Obdobie pôsobenia v Bardejove na chóre Dómu sv. Egídia patrí v živote Františka Bubíka k zaujímavým aj čo sa týka repertoáru. Tu v plnej miere zúročil aj skúsenosti z viedenského obdobia. Repertoár zboru tvorili diela nemeckých, českých a slovenských skladateľov. Z bohatej klenotnice českej duchovnej tvorby to boli diela Vojtecha Říhovského (Missa brevis et facilis, op. 41; Missa brevis et facilis, op. 32; Missa Loretta, op. 3; Vianočná omša, op. 59, menšie zborové skladby), Roberta Fuhrera (Vokální mše G dur, menšie zborové skladby);



Jozefa Martineka (Koledová mše); Klemense Minaříka (Pastířská mše vánoční - ejhle, chasa naša), Eduarda Treglera, Františka Picku, Františka Suchého, Františka Musila; Karel Steckera, Jaromíra Hrušku, Oldřicha Nechuta, Norbeta Kubáta (Missa in D), Stanislava Macha; W. C. Horáka (Missa pastoralis), Jana Augusta Vitáska (Zdravas Mária), Jakuba Jana Rybu (II. půlnoční mše D dur, Česká pastorální mše Hoj, mistře), Oldřicha Hemerky (Missa Barthaensis in honorem sancti Aegidii; zbor Miserere Dei) a ďalších skladateľov.³⁵ Slovenskú liturgickú tvorbu prezentovali zborové i vokálne diela Mikuláša Schneidra-Trnavského, Ladislava Berku (Vianočná omša slovenská), Antona Cígera (Missa solemnis Ave Mária a ďalšie zborové skladby), Jána Levoslava Bellu, V. Šisteka (Missa in honorem Corporis Christi, op. 42); Eduarda Marhulu (Slovenská omša); J. J. Ďumbiera (Vianočná omša č. 4); Cecílie Magulovej (Slovenská omša Krista Kráľa); Rudolfa Országa.³⁶ Z nemeckej liturgickej tvorby sa v skladateľskom zozname nachádzajú aj mená ako Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert (Deutsche messe), Karl Kompter (Lateinische Missa Sancta No 1 in C op. 13); August Weirich (Messe zu ehren des hl. Ludwig); Josef Gruber (Missa pro Defunctis mit Libera); Terra tremuit; Vier Pange lingua; Sanct Agnes Messe; Tui sunt coeli); Carl Santner (Missa brevis No 6 in G); A. Lipp (Messe zu Ehren der hl. Familie, Op. 60); A. Weis (Missa in Es); Johann Höllwarth (Zweite Messe St. Michaels) Heinrich Hönig (Ernste Leichte lateinische Messe, Op. 45, Op. 60); Clotilde Kainerstorfer, Michael Haller, Johannes Schweitzer, Caspar Aiblinger, Cyril Wolf, Max Filke (Kurze leichte Messe in D); A. Löhle (Missa in honorem ss Nominis Mariae), Richard Wagner, Charles Gounod, Teodor Grau, Vincent Goller (Terra tremuit), Eduardo Gustavo Joanne Stehle (Missa brevis in honorem Beatae Mariae virginis, Op. 50); Pietro Mascagni, Luigi Cherubini, Ludwig van Beethoven a ďalší.³⁷

Skladateľsky sa František Bubík prejavil pri príležitosti jubilea vdp. P. Geju Žebráckeho a v roku 1941 skomponoval na vlastný text skladbu *Ty, čo tróniš*.³⁸ Nateraz sa viacej jeho skladieb nepodarilo nájsť. Svoju invenčnosť zužitkoval hlavne ako upravovateľ skladieb.

František Bubík mal aj svoj organový repertoár. Tvorili ho diela takých skladateľov ako: Ladislav Stanček, Robert Führer, Karel Adamič, Eduard Tregler, Max Reger, Ferenc Liszt, František Musil, Désiré d'Antalfy, M. E. Bossi, Alexandre Guilmant i Mikuláš Schneider - Trnavský.³⁹ František M. Bubík osobitnú úctu prechovával k Panne Márii. Zhromaždil zaujímavú zbierku mariánskych piesní a nielen ich pre ľudový spev. Dóm sv. Egídia bol v mesiacoch máj, jún a október známy dvoma podobami špecifických verzií Loretánskych litánií, ktoré sa spievali v presnom poradí vždy v utorok a v piatok. Tieto ľudové pobožnosti boli ozdobené kle-

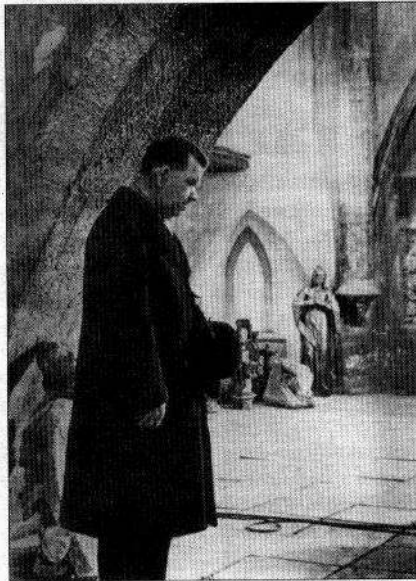
notmi mariánskych piesní. Okrem tradičných skladieb Ave Maria od mimoriadne známych skladateľov Bach-Gounod a Franz Schubert, pravidelne uvádzal celý rad ďalších týchto skladieb aj od iných skladateľov. V speváckom zbere si vychoval aj ich oddané interpretky v sólovom a altovom obore.⁴⁰

Vrcholným počinom Františka M. Bubíka v tejto oblasti je notovaný spevník „Nábožný pútnik - Zbierka pútnických piesní a modlitieb na česť Preblahoslavenej Panny Márie. Spaberkoval a notami opatril F. M. Bubík“. Dielko o rozmeroch 15x115 mm a 224 strán (3+220+4) vydal Ferko Urbánek a spol v roku 1930 v Trnave. Autorský a zostavovateľský predhovor nesie dátovanie na deň Očisťovania P. Márie 1930 - Bínovce. Zostavovateľ člení svoje dielo na dve časti: piesňovú a modlitebnú. Reflektuje liturgické požiadavky predkoncilového obdobia. Modlitbovú časť zostavil František Bubík v spolupráci s cirkevnou autoritou. Schválenie získal v Trnave 9. apríla 1930 od J. E. ThDr. Pavla Jantauscha, biskupa, apoštolského administrátora. Piesňová časť obsahuje 54 piesní. Nábožný pútnik vo vývoji mariánskej hymnológie na Slovensku zaberá určité čestné miesto.⁴¹

Počas celého obdobia pôsobenia ako cirkevný hudobník František Bubík vytváral príručný rukopisný zborník, ktorý mohol mať cez tri stovky strán notového papiera, zviazaných do čiernych dosiek.⁴²

20. storočie v oblasti tradícií cirkevnej hudby výrazne poznačila osobnosť Františka M. Bubíka. Celé jeho konanie bolo predchnuté poslaním

cirkevného hudobníka. V svojom poslaní dokázal adaptovať na podmienky bardejovského Dómu sv. Egídia požiadavky Druhého Vatikánskeho koncilu trpezlivým nácvikom nových liturgických spevov. Bol to človek zapálený pre cirkevnú hudbu. Disponoval neobyčajnými schopnosťami aj iných pre ňu zapaľovať. Organ mu bol veľkým priateľom. Dokázal veľmi podnetne hrať na ňom povznášať boží ľud k oslave Pána. Veľmi mu záležalo na udržiavaní nástroja v primeranom stave. Dokázal si mnohé poruchy opraviť sám. V roku 1967-1969 sa zaslúžil o rozsiahlu generálku nástroja. Nad ľavou skupinou píšťal vybudoval lapač prenikajúcej odkvapovej vody zo spoja veže a sedlovej strechy. V dejinách tradícií liturgickej hudby v Bardejove i v celoslovenskom hudobnom kontexte sa k menu František M. Bubík natrvalo pripájajú epiteta: organista, regenschori, pedagóg, zborník, organizátor miestneho hudobného a zborového života, zberateľ a upravovateľ duchovnej piesne, skladateľ, amatérsky filmový herec. Viem, že nie všetko je obsiahnuté v pohľade na túto neopakovateľnú osobnosť, ktorá aj v mojom vývoji cirkevného hudobníka zohrala nezmazateľnú stopu, ale nech tento výťah z rozsiahlejšej štúdie je kyticou úcty a vďaka Pánovi za dar tejto osobnosti mestu - farnosti Bardejov.



Prof. František Bubík ako organista Bachniák vo filme Organ
Fotoarchív: autorka štúdie



Poznámky:

¹ Kleiner Sighard: Grundlagen des Zisterzienserordens. Kolektív: Gotika - Architektura - Plastika - Malířství. Praha, Nakladatelství Slovart s.r.o., 2000.

² Otec Ján Bubík bol rušňovodičom. Matka Zuzana Bubíková, rodená Blašková bola domácou. In.: Hudobný archív - Fond František Bubík - vo vlastníctve autorky článku. Ďalej HA Fond FB.

³ HA - Fond FB.

⁴ Tamtiež. Tittel, E.: Österreichische Kirchenmusik. Wien 1961. Franz Xaver Witt (1834-1888), kňaz a skladateľ. Výrazného podporovateľa vo svojich reformných názoroch na obnovu liturgickej hudby latinského obradu mal v hudobnom historikovi Franzovi Xaverovi Haberlovi (1840-1910). Tieto názory podporoval aj hudobný skladateľ Franz Liszt (1811-1886).

⁵ HA - Fond FB.

⁶ Tamže. Dochoval sa zošit s označením Náuka o harmónii - vyučujúci Eugen Suchoň, v ktorom F. Bubík riešil zadávané úlohy.

⁷ Tamže.

⁸ List Eugena Suchoňa autorke štúdie.

⁹ HA - Fond FB.

¹⁰ Spomienky viacerých pamätníkov tejto udalosti z radov spevákov Dómskeho speváckeho zboru.

¹¹ Spomienky dcéry Františka Bubíka - pani Štefánii Slováckovej - Bubíkovej autorke štúdie.

¹² HA- Fond FB. Vilém Kašper pôsobil na poste regenschoriho v Dóme sv. Egídia v rokoch 1923 až 1939. Bližšie Hudobný archív autorky štúdie Fond - Vilém Kašper.

¹³ Výročná školská správa Štátneho gymnázia (takto bola premenovaná realka) z rokov 1942/1943 a spomienky študentov školy.

¹⁴ Úradný zoznam hudobnín zaslaných Vilémom Kašperom o ich prevedení do inventára chóru Dómu sv. Egídia v Bardejove dňa 2. 12. 1940. V Prírastkovom zozname muzikálií sú pod poradovým číslom 94, 118, 119, 120, 121, 122, 326. Ďalej ako PZM.

¹⁵ Hneď v nasledujúcich dňoch správca fary vdp. Štefan Benko nezabezpečil znepriístupnenie muzikálií na organovom hracom stole a ani v príručnej skrini. Rodina Františka Bubíka ešte v deň úmrtia doniesla na farský úrad kľúče a súbežne oznámila úmrtie regenschoriho. Na chór im nebolo umožnené ísť a vziať nebohého osobné veci. Kto šiel hrať na chór, ten sa bez prekážok dostal k muzikáliám. Bral si čo sa mu zišlo. Boli to Andrej Murenko a Anton Vaško. Osobné spomienky speváka Eduarda Čupu autorke štúdie. HA - fond FB.

¹⁶ Vzhľadom na stav uvedený v poznámke č. 15, muselo sa najprv jednotlivé muzikálie pracne roztriediť, dať do pracovných obalov a vytvoriť pracovný predbežný prírastkový zoznam. Až po mnohonásobnom preverení a kompletizácii, došlo k odbornej evidencii. Odbornú prácu previedla muzikologička Silvia Fecsková za spolupráce a porovnaní s dovtedy vytvorenými českými obdobnými edíciami. Mnohé skladby si vyžiadali ďalší odborný výskum a spartáciu. Odborná pracovníčka kvôli lepšiemu usporiadaniu zbierky zakúpila dvojdverovú skriňu, špeciálne obaly, ktoré opatrla popisnými štítkami so záznamami. Prevedený rozsah odborných prác potvrdil aj Odbor pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody Ministerstva kultúry SR - zn. 1232/86-32 D zo dňa 24. októbra 1986. Zápis do dvojväzkového prírastkového zoznamu, k tomu účelu zviazaného špeciálneho kronikárskeho papiera, sa prevádzali dokumentačným atramentom. Rímsko-katolícky farský úrad Bardejov k spracovaniu muzikálií a ich signovaniu dal vyhotoviť pečiatku s textom: Hudobný archív (chrám sv. Egídia) Rím. kat. farský úrad (Bardejov) - v riadkovom usporiadaní.

¹⁷ Zachoval sa zoznam členov speváckeho zboru a inštrumentalistov, ktorí so zborom spolupracovali, aj sólistov. HA - Fond FB.

¹⁸ Záznamy na vokálnych partoch a osobné spomienky Alžbety Bartschovej autorke štúdie. HA - Fond FB.

¹⁹ Gejza Žebrácky - rkp. Štúdia o tejto osobnosti. HA - Fond Gejza Žebrácky.

²⁰ HA - Fond FB.

²¹ Spomienky bývalých členov speváckeho zboru dómu sv. Egídia. Teleso nemalo špeciálne pomenovanie. Hoci v časoch pôsobenia Oldřicha Hemerku mal zbor prírastkové meno po patrónke hudby - sv. Cecílii.

²² Informáciu poskytla prvá riaditeľka obnovenej Hudobnej školy v Bardejove Judita Horváthová-Szekelyová, ktorá sa neskôr snažila o presadenie Františka Bubíka ako výnimočne kvalifikovaného pedagóga do pedagogického zboru školy. Žiaľ, nešlo to ani po odmäku v rokoch 1967-1968.

²³ HA - Fond FB.

²⁴ Tamže. Spomienky členov súboru „Bard“. Ceny, ktoré súbor vyspieval, sa nachádzali v riaditeľni Štátnych majetkov v Bardejove. Posledným „správcom“ bol Ing. Bajus, odkiaľ sa stratili bez stopy.

²⁵ Anton Čiger (1911-1976), pedagóg, organista, zbornajster, dirigent, skladateľ, organizátor hudobného života. Brat slovenského spisovateľa - emigranta Jozefa Čigera Hronského.

²⁶ F. Bubík prvýkrát uviedol Čigerovu Missa solemnis v Stupave 25. 1. 1938. HA - Fond FB.

²⁷ Štefan Onderko (1916-), rímsko-katolícky kňaz, kapitulný vikár (1960-1990), popredný činiteľ kolaborantského Pacem in terris. Správcom Rímsko-katolíckej farnosti v Bardejove bol v rokoch 1953-1960. Súkromný archív autorky štúdie - Fond História farnosti.

²⁸ HA - Fond FB.

²⁹ Matúš, František: S hudbou v srdci Tatier. Prešov, Elman music, 1996, s. 253, poznámka 97. Pod touto poznámkou je aj spomienka autorky štúdie na Františka Bubíka a jeho priateľstvo s Antonom Čigerom vo svetle vlastných výskumov.

³⁰ Anton Buranovský (1932-), dirigent, profesor hudby. Rodák z Bardejovského okresu. Po pôsobení v Nemecku, pôsobí ako dirigent a profesor v Južnej Kórey. Albert Sobek, dihorodný kantor a organista v Richvalde a v Hertníku. Svojou erudovanosťou prevyšuje podpriemernú úroveň súčasných cirkevných muzikantov Bardejovského dekanátu. HA - Fond FB.

³¹ Tamtiež. Štúdie autorky práce, ktoré s poznámkovým aparátom vyšli v periodiku Spravodaj Bardejov, Spravodajca Bardejov venované počiatkám dejinám obnoveného miestneho gymnázia v rokoch 1937-1945 a osobnostiam Dr. Andreja Kostolného a Alfonza Bednára. Obsahujú aj analýzu uvedených scenárov a filmov. Spomienky pamätníkov z radov speváckeho zboru Dómu sv. Egídia v Bardejove.

³² Štefan Benko (1960-1984), rímsko-katolícky kňaz, čestný kanonik, generálny vikár. Rímsko-katolícku farnosť v Bardejove spravoval v rokoch 1960-1984.

³³ Spomienka vdp. Štefana Benkoho autorke štúdie (citujem zápis): „nepotrebujem, aby ste ďalej spievali, načo!“ Zrejme toto svoje rozhodnutie oľutoval. Zborový spev v Dóme sv. Egídia na slávnostiach postrádal. Keď sa v roku 1977 znovuorganizovala činnosť dómskeho speváckeho zboru, postavil sa za túto činnosť. Obnovený spevácky zbor zaznel prvýkrát na Nedeľu Krista Kráľa - 20. 11. 1977. Spievalo sa: Rozlieha sa v šíru diaľ (PZM - 263), Slnko spásy, kým nám žiari (PPZM - 309), Missa de Angelis - časť (PZM - 309).

³⁴ HA - Fond FB.

³⁵ Tamže. PZM - pod číslami. 26, 36, 37, 57, 73, 76, 78, 79, 82, 95, 111, 112, 115, 118, 121, 122, 123, 124, 127, 129, 130, 131, 136, 144, 147, 154, 156, 162, 178, 233.

³⁶ HA - Fond FB. PZM - pod číslami: 125, 135, 152, 153, 176, 214.

³⁷ PZM - pod číslami: 4, 8, 9, 13, 15, 14, 19, 20, 21, 24, 25, 28, 29, 30, 33, 34, 39, 40, 42, 44, 45, 47, 48, 54, 68, 110, 117, 119, 120, 128, 145, 210, HA - Fond FB.

³⁸ PZM - pod číslom 132.

³⁹ HA - Fond FB. 1, 10, 27, 32, 38, 46, 50, 51, 74, 77, 89, 97, 100, 113, 133, 139, 140, 141, 142, 144, 149, 158, 184, 185, 195, 197, 232, 242, 243.

⁴⁰ HA - Fond FB. Mariánske piesne sa v tomto čase v Bazilike sv. Egídia vôbec nespievali. Z PZM - archívu Baziliky boli po roku 1988 odcudzené. Zachovali sa v duplikátoch autorky štúdie. V duplikáte rkp. sa zachoval aj celý pôvodný archív Baziliky sv. Egídia - vyhotovila autorka štúdie. Spomienky bývalých členov dómskeho speváckeho zboru.

⁴¹ PZM - pod číslom 90. O tomto notovanom tlačnom spevníku autorka vydala samostatnú štúdiu.

⁴² Tento príručný pracovný kancionál zostavený Františkom Bubíkom som mnohokrát videla za jeho života na pravej strane hracieho stola. Stihol ho osud uvedený v poznámke 15. Vysvetlivka: Chrám sv. Egídia v Bardejove sa dlhé obdobie pred vyhlásením za Baziliku minor s úctou nazýval Dóm sv. Egídia.

RADUJME SA VŠETCI

Narodenie Pána, omša v noci

(vhodné počas celého vianočného obdobia)

Text: Rímsky misál

ANTIFÓNA

Ⓟ Ra - duj - me sa všet - ci v Pá - no - vi, veď pri - šiel na svet náš Spa - si - teľ.

Dnes k nám z ne - ba zo - stú - pil pra - vý Po - koj.

ŽALM

Ⓢ 1. Prečo sa bú - ria po - hania? * Prečo národy snujú plá - ny daromné? — Ant.

man.

2. Povstávajú pozemskí králi a vladári sa spolčujú, *
proti Pánovi a proti jeho pomazanému. — Ant.
3. Žiadaj si odo mňa a dám ti do dedičstva národy *
a do vlastníctva celú zem. — Ant.

PUER NATUS IN BETHLEHEM

 Henricus Beginiker
 (cca 1620)

S

1. Pu - er na - tus in Beth - - - le - hem,
 un - de gau - det Je - ru - - - sa - lem.
 2. As - sump - sit car - - - nem fi - - - li - i
 ver - bum pa - tris al - tis - - - si - mi.
 3. Per Ga - bri - e - - - lem nun - - - ti - um
 ver - bo con - ce - - - pit fi - - - li - um.
 4. Un - de sem - per an - ge - - - li - cas
 De - o di - ca - - - mus gra - - - ti - as.

A

1. Pu - er na - tus in Beth - le - - - hem,
 un - de gau - det Je - ru - sa - - - lem.
 2. As - sump - sit car - nem fi - li - - - i
 ver - bum pa - tris al - tis - - - si - mi.
 3. Per Ga - bri - e - lem nun - ti - - - um
 ver - bo con - ce - pit fi - li - - - um.
 4. Un - de sem - per an - ge - li - - - cas
 De - o di - ca - mus gra - ti - - - as.

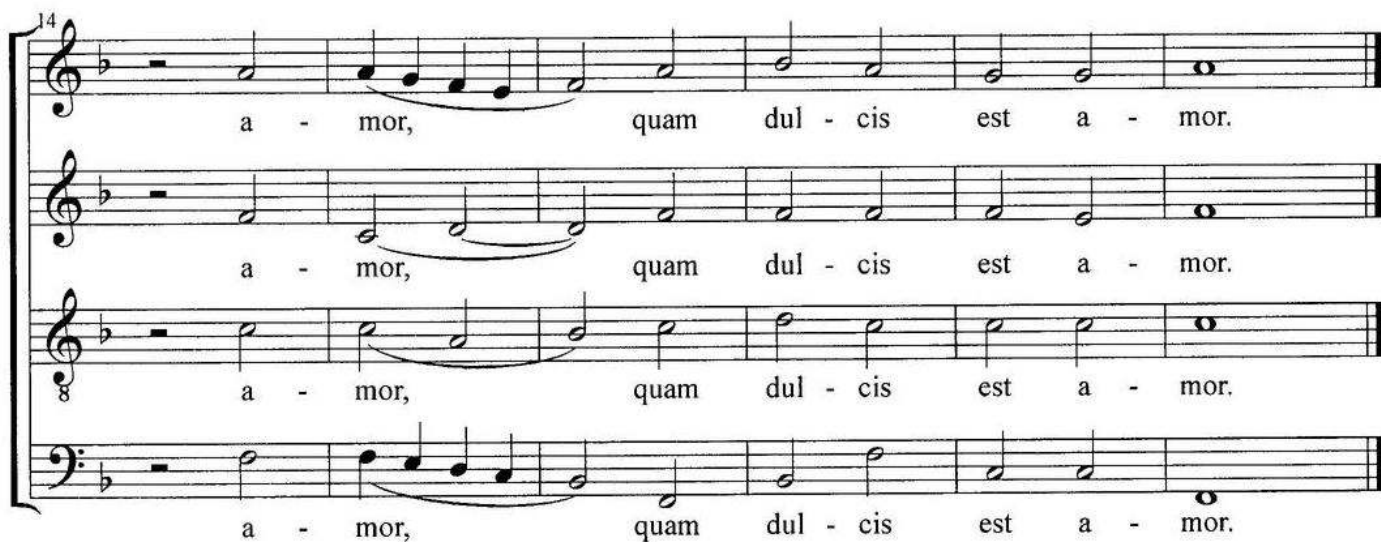
T

1. Pu - er na - tus in Beth - - - le - hem,
 un - de gau - det Je - ru - - - sa - lem.
 2. As - sump - sit car - nem fi - - - li - i
 ver - bum pa - tris al - tis - - - si - mi.
 3. Per Ga - bri - e - lem nun - ti - - - um
 ver - bo con - ce - pit fi - li - - - um.
 4. Un - de sem - per an - ge - - - li - cas
 De - o di - ca - mus gra - - - ti - as.

B

1. Pu - er na - tus in Beth - - - le - hem,
 un - de gau - det Je - ru - - - sa - lem.
 2. As - sump - sit car - - - nem fi - - - li - i
 ver - bum pa - tris al - tis - - - si - mi.
 3. Per Ga - bri - e - - - lem nun - - - ti - um
 ver - bo con - ce - - - pit fi - - - li - um.
 4. Un - de sem - per an - ge - - - li - cas
 De - o di - ca - - - mus gra - - - ti - as.

A - - mor, a - mor, a - mor, a - mor,
 A - - mor, a - mor, a - mor, a - - - mor,
 A - - mor, a - mor, a - mor, a - - - mor,
 A - - mor, a - mor, a - mor, a - - - mor,



14

a - mor, quam dul - cis est a - mor.

a - mor, quam dul - cis est a - mor.

8 a - mor, quam dul - cis est a - mor.

a - mor, quam dul - cis est a - mor.

NEVINNÉ DETI

28. decembra, sv. Neviniatok - úvodný spev

Text: Rímsky misál

ANTIFÓNA



Ⓟ Ne-vinné de - ti za-bi-té pre Krista v nebi o - sla - vu - jú ne-poškvrne-né-ho



Barán-ka a u-sta-vične vo-la-jú: Slá - va te - be, Pa - ne.

ŽALM



Ⓢ Pa - ne, náš Vlád-ca, * aké vznešené je tvoje meno po ce - lej ze - mi! — Ant.

man.

Regali ex progenie

(Antiphona- In Festa Nativitatis Domino)

Jacob Handl (1550-1591)

Soprano

Re - ga - li ex pro - ge ni - e, Re - ga - li ex pro - ge ni - e, Ma -

Alto

Re - ga - li ex pro - ge ni - e, Re - ga - li ex pro - ge ni - e, Ma - ri - a

Tenor

Re - ga - li ex pro - ge ni - e, Re - ga - li ex pro - ge ni - e, Ma - ri -

Bass

Re - ga - li ex pro - ge ni - e,



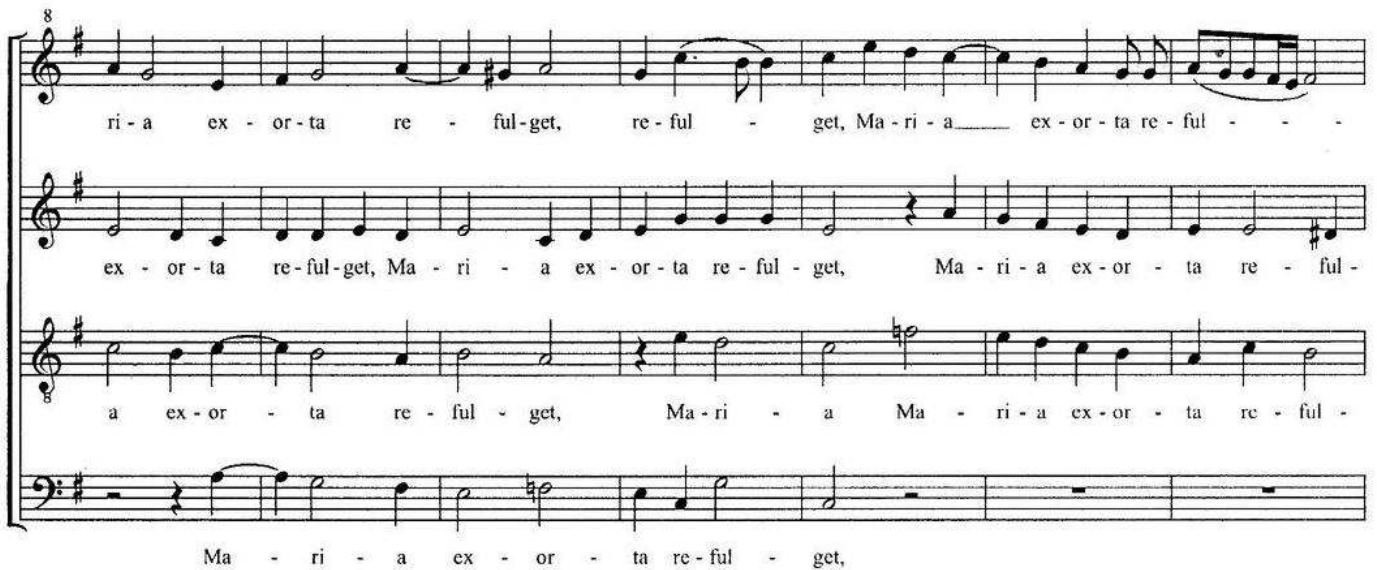
8

ri - a ex - or - ta re - ful - get, re - ful - get, Ma - ri - a ex - or - ta re - ful -

ex - or - ta re - ful - get, Ma - ri - a ex - or - ta re - ful - get, Ma - ri - a ex - or - ta re - ful -

a ex - or - ta re - ful - get, Ma - ri - a Ma - ri - a ex - or - ta re - ful -

Ma - ri - a ex - or - ta re - ful - get,



15

get, Ma-ri-a ex-or-ta re-ful-get, cu-jus vi-ta in-cly-ta cun-

get, Ma-ri-a ex-or-ta re-ful-get, re-ful-get, cu-jus vi-ta in-cly-ta

get, Ma-ri-a ex-or-ta re-ful-get, re-ful-get, cu-jus vi-ta in-cly-ta cun-ctas il-

Ma-ri-a ex-or-ta re-ful-get, re-ful-get, cu-jus vi-ta in-cly-ta

22

ctas il-lus-trat ec-cle-si-as, cu-jus vi-ta in-cly-ta cu-jus vi-ta in-cly-

cun-ctas il-lus-trat ec-cle-si-as, cu-jus vi-ta in-cly-ta cu-jus vi-ta in-cly-

lus-trat ec-cle-si-as, ec-cle-si-as, as, cu-jus vi-ta in-cly-ta cu-jus vi-ta in-cly-

cun-ctas il-lus-trat ec-cle-si-as, cu-jus vi-ta in-cly-ta cu-jus vi-ta in-cly-

29

ta cun-ctas il-lus-trat ec-cle-si-as.

ta cun-ctas il-lus-trat ec-cle-si-as, ec-cle-si-as.

ta cun-ctas il-lus-trat ec-cle-si-as, ec-cle-si-as, ec-cle-si-as.

ta cun-ctas il-lus-trat ec-cle-si-as, ec-cle-si-as.

Omnes de Saba venient

Canto di Epifania

Matteo Asola (1560-1609)

Tenor 1
Om - nes de Sa - - - ba ve - ni - ent om -

Tenor 2
Om - nes de Sa - ba ve - ni - ent om -

Bass 1
Om - - nes de Sa - ba ve - ni - ent om -

Bass 2
Om - nes de Sa - ba ve - ni - ent om -

7
8
nes de Sa - ba ve - - - - ni - ent au - rum et

nes de Sa - - - ba ve - - - - ni - ent au - rum et

nes de Sa - ba - - - - ve - - - - ni - ent au - rum et

nes de Sa - - - - - ba ve - ni - ent au - rum et

13
8
thus de - fe ren - tes au - rum et thus de - fe ren -

thus de - fe ren - tes et au - rum et thus de - fe ren -

thus de - fe ren - tes au - rum et thus de - fe ren -

thus de - fe ren - tes au - rum et thus de - fe ren -



19

tes et lau - dem Do-mi - no et lau - dem Do - mi - no et lau - dem Do - mi - no et lau - dem Do - mi - no

25

lau-dem Do-mi - no et lau-dem Do-mi - no et lau - dem Do - mi - no Do-mi - no et lau-dem Do-mi - no et lau-dem Do - mi - no et lau - no et lau - dem Do-mi - no et lau - dem Do-mi - no et et lau - dem Do-mi - no et lau -

31

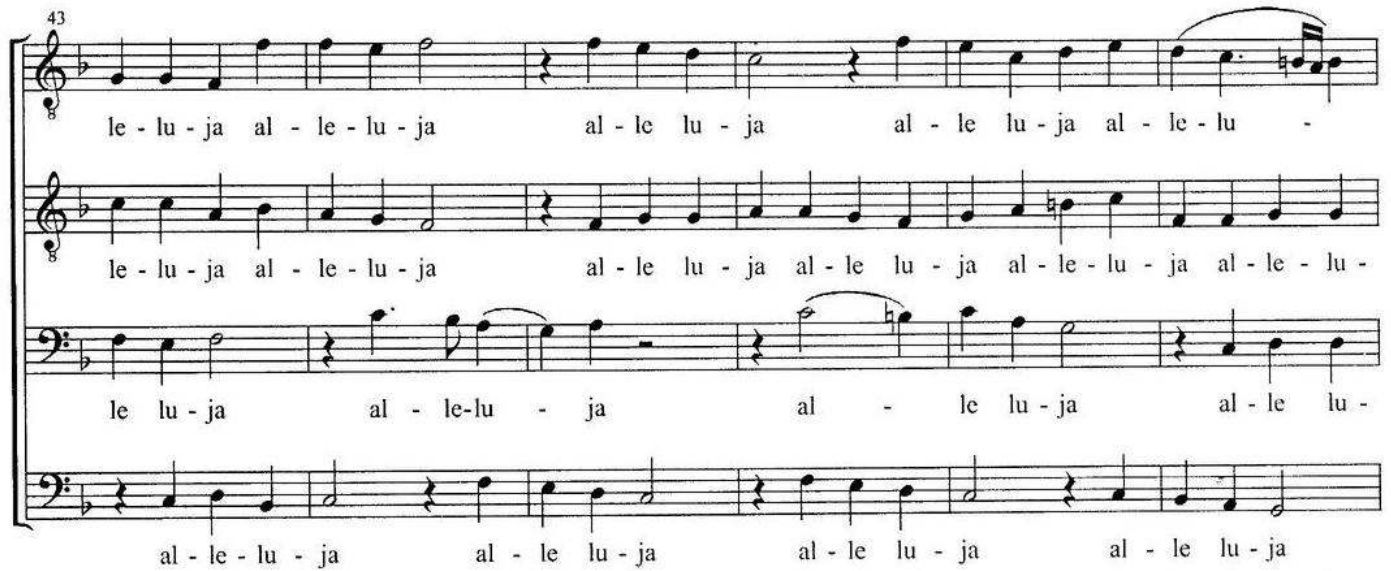
et lau - dem Do - mi - no an - nun - ci - an - tes dem Do-mi - no et lau - dem Do - mi - no an - nun - ci - an - lau - dem Do-mi - no et lau - dem Do - mi - no an - nun - ci - an - dem Do - mi - no et lau - dem Do - mi - no an - nun - ci - an -

37



al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al -
 tes al - le - lu - ja al - le - lu - - - ja al - le lu - ja al - le - lu - ja al -
 tes al - le - lu - ja al - le - - - - lu - ja al - le lu - ja al - le - lu - - - ja al -
 tes al - le - lu - - - ja al - le - lu - ja al - le lu - ja

43



le - lu - ja al - le - lu - ja al - le lu - ja al - le lu - ja al - le - lu -
 le - lu - ja al - le - lu - ja al - le lu - ja al - le lu - ja al - le - lu -
 le lu - ja al - le - lu - ja al - le lu - ja al - le lu -
 al - le - lu - ja al - le lu - ja al - le lu - ja al - le lu - ja

49



ja al - le lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja.
 ja al - le lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja.
 ja al - le lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - - - - ja.
 al - le lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja.

OBNOVENÉ VARHANY V RUŽINDOLU

JIRÍ SEHNAL

V roce 2003 dokončil Ján Valovič restaurování varhan Karla Neussera z roku 1891 v Ružindolu. Jeho práce si zaslouží vysoké uznání, protože vrátil nástroj jeho původní romantickou dispozici.

Stavitel ružindolských varhan Karel Boromejský Antonín Neusser se narodil 2. listopadu 1844 jako páté dítě varhanáře Jana Neussera (1807-1878) v Novém Jičíně. Jeho otec patřil k nejlepším a nejvzdělanějším varhanářům na Moravě v polovině 19. století. K největším dílům Jana Neussera patřily varhany II/21 pro Kelč z roku 1845, varhany II/18 pro obnovenou svatyni na Svatém Hostýně z roku 1848 a varhany II/20 pro Frenštát pod Radhoštěm z roku 1855. Bohužel ani jedny z jmenovaných varhan se nedochovaly. Syn Karel se nejdříve učil v otcově dílně, ale v roce 1866-1867 se zdokonaloval ve Vídni u varhanáře Josepha Loypa (1801-1877), který pracoval také na Moravě a na Slovensku (roku 1853 postavil varhany II/18 v Gbelích). Po návratu z Vídně roku 1869 se Karel Neusser převzal vedení otcovy dílny a zřídil si vlastní dílnu v novém domě, který pro něho postavil jeho otec. Přibližně od roku 1877 začal stavět také kuželové vzdušnice a v roce 1881 si zřídil továrnu na varhany a harmonia a ve stejné době začal experimentovat s pneumatickým systémem. Od devadesátých let se Neusserova firma stala vážným konkurentem závodu bratří Riegrů v Krnově. Karel Neusser využíval dlouho dobré pověsti jména svého otce a proto se na jeho raných nástrojích nejednou setkáme s jmenovkou Johann Neusser.

Karel Neusser se vyučil na mechanických varhanách se zásuvkovými vzdušnicemi a mechanickému systému zůstal dlouho věrný. Mechanické traktury jeho varhan byly vypracovány s největší pečlivostí a přesností. Pneumatické varhany začal stavět od roku 1894. Tak jako řada jiných podnikatelů půjčil také on rakouskému státu za první světové války velké peněžní sumy, které se mu po vzniku Československa již nevrátily, což způsobilo nejdříve úpadek a pak zánik jeho firmy. Karel Neusser zemřel 9. února 1895 v Novém Jičíně.

Neusserovy varhany v Ružindolu z roku 1891 mají již kuželovou vzdušnici, ale trakturu plně mechanickou a po disposiční stránce jsou typickým dítkem své doby. Varhany měly původně tuto dispozici:

I. manuál C-F³, 54 tónů

Bourdon 8' (dřevěný kryt, od c¹ s dvěma labiemi a s provrtanou zátkou)

Principal 8' (C-Dis dřevo, kryt, E-G dřevo, otevřené, od Gis cín v prospektu)

Octava 4' (celá z kovu)

Gamba 8' (C-H zinek s dřevěným intonačním válečkem, od c⁰ se spodním mosazným vousem)

Hohlflöte 8' (C-h⁰ dřevo, otevřené, od c¹ kov)
Mixture 2 2/3' 4x (C-H má píšťaly špičaté)

II. manuál C-F³, 54 tónů

Geigenprincipal 8' (C-H zinek s postranními vousy, od c⁰ z cínové slitiny)

Salicet 8' (C-H zinek, od c⁰ s mosaznými vousy)

Gedeckt 8' (dřevo, kryt, C-H s jedním labiem, od c⁰ s dvojím labiem a otvorem v zátce)

Flute octaviante 4' (kovové, kónické píšťaly, od f¹ přefukující, s dírkou)

Pedál C-h⁰, 24 tónů

Subbass 16' (dřevo, kryt)

Cellobass 8' (zinek s bočními vousy a dřevěným intonačním válečkem)

Octavbass 8' (dřevo otevř, s mírně do oblouku vyřezanými labii)

Absolventu dnešní konservatoře se bude zdát tato dispozice asi nezajímavá a neinspirativní, ale není tomu tak. Varhany byly totiž postaveny podle ideálu cecilské reformy. Ta spatřovala funkci varhan v doprovodu lidového zpěvu a chrámového sboru, slavnostní předehře a dohře a k tichému preludování podle potřeby liturgie. Šlo převážně o homofonní homofonní, nikoliv polyfonní hudbu. Také preludia měla být jemná harmonicky zajímavá. Pleno varhan mělo být mohutné až robustní. Zvláštní důraz se kladl na schopnost dynamické změny zvuku. Těmto požadavkům varhany v Ružindolu perfektně vyhovovaly. Principálové hlasy byly v Ružindolu prakticky jen dva v I. manuálu (Principal 8' a Octava 4'), protože Houslový principál v II. manuálu nemá funkci skutečného Principálu. Zato smykové hlasy se staly nepostradatelné, protože připomínaly smyčcovou složku symfonického orchestru. V Ružindolu je nacházíme v obou manuálech. Jemná Flute octaviante 4' dodávala éterické zabarvení druhému manuálu, zatím co nízká Mixture 2 2/3' s Bourdonem 16' v hlavním stroji poskytovala varhanám mohutnost a sílu.

Zatím co manuály mají poměrně velký chromatický rozsah, končí pedál poněkud nelogicky již na h⁰. Musíme si však uvědomit, že v devadesátých letech ještě nebylo zvykem hrát v kostele obligátní pedálová sóla, a ještě krátce před tím se stavěly varhany jen s dvanácti chromatickými tóny v pedálu. Kdo z varhaníků tehdy znal jméno Johanna Sebastiana Bacha, jehož díly jsou dnešní varhaníci zvyklí měřit kvalitu varhan dnes?

Musíme se smířit s tím, že dispozice varhan v Ružindolu je skutečně temná a nebachovská. Je to snad chyba? Není, protože barevnost a intonace jednotlivých

vých hlasů vyžaduje jiný způsob hry, spočívající v účinnosti harmonických spojů. Kultivovaný varhaník si vždy bude vědět rady, co má na tomto nástroji hrát a jak rejstříkovat. Dnes jsme se již naučili oceňovat kvality nástrojů z doby kolem roku 1900 a varhany Ružindolu mají navíc přednost v tom, že mají mechanickou trakturu, která se dá opravovat téměř donekonečna.

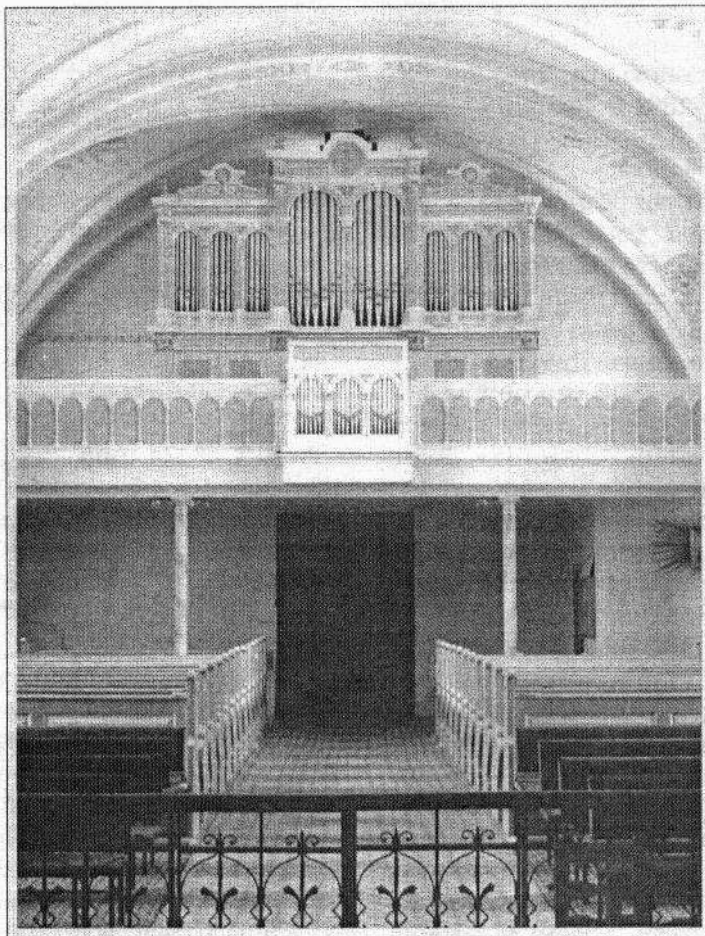
V posledních sto letech varhanářství u nás zaostávalo za světovým vývojem. Tzv. Orgelbewegung, které znovu objevilo krásu barokního zvuku a přednosti mechanické traktury, se u nás dlouho téměř neprojevovalo. Teprve až od třicátých let minulého století se začaly do varhan pomalu vracet alikvotní hlasy $2\frac{2}{3}'$, $1\frac{1}{3}'$, $2'$, $1'$, $1\frac{3}{5}'$ a vyšší Mixtury. Současně s tím toužilo více varhaníků hrát barokní hudbu, především německou, pro kterou však varhany předešlé doby nebyly určeny. A varhany v Ružindolu byly postaveny přednostně pro potřeby liturgie, která zcela vylučovala hru velkých varhanních děl.

Po polovině minulého století však se začalo od varhan žádat, aby umožňovaly interpretaci hudby 18. století a starší.

Také ružindolské varhany byly proto podrobeny kolem roku 1960 disposiční úpravě. Spočívala v tom, že některé nižší hlasy byly nahrazeny vyššími. Tak se stalo, že z Bourdonu $16'$ byly odstraněny píšťaly

dvou spodních oktáv, celý rejstřík byl posunut o dvě oktávy dolů a nahore doplněn, aby z něho vznikla Flétna $4'$. Podobný proces proběhl i v II. manuálu. z Houslového principálu $8'$ byl vytvořen Principál $4'$ a z Flétny $4'$ se stala Flétna $2'$. Zatím co I. manuálu se zvukově jen odlehčilo, druhý manuál měl téměř barokní disposici: $8'$, $8'$, $4'$, $2'$. Z romantického nástroje se tak stal nepodařená napodobenina barokních varhan. Varhany v Ružindolu nebyly zdaleka výjimkou. Na Moravě bychom našli podobných varhanářských zkomolenin celou řadu.

Ján Valovič provedl generální opravu celých varhan včetně ošetření proti dřevokaznému hmyzu. Především však vrátil varhanám jejich původní disposici, při čemž musel nově zhotovit 83 píšťal v odpovídající mensuře. Obnovil též původní polychromii skříně a zábradlí kůru, takže varhany jsou i po výtvarné stránce ozdobou kostela. Návrat k původní disposici považujeme z uměleckých i historických důvodů za správný a zdařilý. Díky jemné, vyrovnané intonaci znějí dnes varhany v Ružindolu tak, jak zněly v době svého postavení a bude záviset jen na varhaníkovi, jak předností jejich zvuku využije.



Uzávierka

ďalšieho čísla časopisu

(AT 1/2005) je

1. januára 2005



RICHARD STRAUSS A ROMAIN ROLLAND

Charakteristika a vzťahy – úvahy na počesť okrúhlych výročí dvoch významných umelcov

ERNEST HAINS

Vzťahy dvoch vynikajúcich umelcov – súčasníkov, na jednej strane geniálneho nemeckého skladateľa neskorého romantického obdobia Richarda Straussa (1866-1949), označeného G. Mahlerom za „velikána súčasnosti“, a na strane druhej Romaina Rollanda (1866-1944), významného francúzskeho spisovateľa, mysliteľa a vedca – spadajú do doby zániku wilhelmovského absolutizmu, po ktorom došlo k utvoreniu nemeckého štátu, i do rozpadu skostnateného habsburského panstva a vzniku niekoľko samostatných štátov v strednej Európe. Bolo to obdobie *fin de siècle* a dvoch svetových vojnových požiarov, v ktorom sa formoval myšlienkový i tvorivý rozmach týchto dvoch veľkých osobností nedávnych dejín. Strauss prežil aj porážku hitlerovského fašizmu, žiaľ Rolland sa už mieru, za ktorý tak húževnato bojoval, nedočkal. Zomrel na prahu konca vojny (30. 12. 1944).

Priateľské styky medzi oboma umelcami sa začali rozvíjať od berlínskej návštevy R. Rollanda r. 1899,¹ kedy z poverenia hudobného výboru časopisu *Revue de Paris* navštívil francúzsky muzikológ a profesor dejín hudby na *École Normale*² Otta Lessmanna, nemeckého hudobného kritika, ktorý mu odovzdal odporúčajúci list k R. Straussovi. Rolland túto návštevu opísal vo svojom denníku, kde výstižne charakterizuje Straussov zjav i jeho osobnosť.³ Od tejto pamätnej návštevy sa datujú ich vzájomné priateľské styky a korešpondencia, ktorá nemala len zdvorilostný, ale i vysoko pracovný a spoločenskovo úctivý charakter.⁴ Bola to predovšetkým Straussova hudba, ktorá zapôsobila na Rollanda a upútala ho na celý ďalší život. Obdivoval, ako sám píše, „charakter, náruživosť a scénickosť“ jeho hudby.⁵ Z vtedajších žijúcich európskych skladateľov si snáď najviac cenil Straussa. O jeho umení sa raz vyjadril, že je „jedno z najliterárnejších a najpopisnejších, aké kedy bolo...“⁶ Už v prvom liste z mája 1899 sa otvorene hlási k jeho obdivovateľom a stúpencom. Rolland v ňom píše: „Od chvíle nášho stretnutia v Berlíne neprestal som v myšlienkach byť s Vami. Chcel by som, aby som Vás mohol hlbšie porozumieť“ a „vyčistiť cestu tým hrdinom, ktorých stvorila Vaša predstavivosť a ku ktorým i ja cítim veľké sympatie“.⁷ Ako redaktor časopisu *Revue de Paris*, neskôr *Revue d'Histoire et de critique musicale*, kliesnil vznetlivými článkami cestu Straussovej hudbe, ktorú nazýval „poslednou veľkou európskou udalosťou...“⁸ Svoje sympatie k nemeckej hudbe a k Straussovi vyjadril neskôr slovami: „Nikdy som sa v umení nestaral o otázky národnosti. Nikdy som sa netajil so svojimi záľubami pre nemeckú hudbu a ešte dnes pokladám Richarda Straussa za prvú hudobnú osobnosť európsku“.⁹ Jeho orientáciu na nemeckú hudbu dotvorili ešte priateľské styky a korešpondencia s vtedy 72 ročnou grófkou Malwidou von Meysenbug, niekdajšou dôvernou priateľkou Wagnera, Kossutha, Gercena a iných veľkých osobností, s ktorou sa Rolland zoznámil r. 1890 počas svojho študijného pobytu v Ríme. So slobodomyselnou

grófkou si Rolland písal až do jej smrti r. 1903. Bola to ona, ktorá mu pomáhala poznávať Nemecko. „Až doteraz som z neho nevedel nič než hudbu“, píše vo svojej spomienke.¹⁰ „Živé Nemecko bolo pre mňa celkom neznáme. Nemal som nikdy priateľa Nemca a nevykročil som nikdy z Francúzska, okrem cesty do Flámska“.¹¹ Vďaka Malwide sa dostal cez Bacha, Händla, Mozarta a Beethovena až k Wagnerovi a Straussovi. A s ním skoro po celý ďalší život zotrval v priateľskom styku a s nadšením sledoval a všemožne podporoval jeho dielo. Stefan Zweig vo svojej monografii o ňom napísal: „Nič nezostáva cudzie jeho vedychtivosti, jeho zmyslu pre spravodlivosť. Od Katalánska po Škandináviu zachycuje každú novú vlnu na nekonečnom mori hudby; má rovnaké pochopenie pre ducha prítomnosti, ako aj minulosti“.¹²

Touto vlnou sa na prelome storočia stal Richard Strauss, ktorého „Veľký Francúz“, - ako neskoršie nazval Strauss Rollanda - hlboko uchvátil. „Ponáhľam sa ubezpečiť vás“, píše Strauss po prečítaní monografie, ktorú Rolland publikoval k jeho narodeninám,¹³ „že ešte žiaden kritický článok zameraný na moju osobnosť a skladby nespôsobil na mňa tak prospešný dojem. Dvojnásobne prospešný tým, že vo Vašom článku ste spojili nepochybnú srdečnú sympatiu s citlivým kritickým chápaním a prenikavým umeleckým inštinktom“.¹⁴ Svoje osobné vyznanie mu venoval v piesňach pre spev a klavír na slová J. W. Goetheho, v ktorom venovaní ho vyhlásil „hrdinským bojovníkom proti všetkým bezohľadným silám na zániku Európy“.¹⁵

Na politickom živote sa žiaden z obidvoch veľkých súčasníkov aktívne nezúčastnil. Rolland na prelome 19. a 20. stor. dokonca vedome popieral význam politického života pre oblasť akou je umenie. Bol síce pacifista, ale indiferent. Hoci videl, že „ľudstvo sa dusí v starej strnulej Európe“, k politike a pomerom svojej doby choval nechuf.¹⁶ Túto nechuf môžeme badať i vtedy, keď stojí stranou tzv. aféry okolo kapitána Dreyfusa. V tej dobe síce vznikla jeho dráma *Vlci* na tému z francúzskej revolúcie, ktorú neskoršie (1909) zaradil do Divadla revolúcie (ako trilógiu spolu s Dantonom a 14. júlom), a jeho estetiku vyložil v *Ludovom divadle* (1903), no nepriklonil sa k žiadnemu z obidvoch znepriatelených táborov, preto žiadnym z nich nebol pochopený.

Naproti tomu Strauss sa v 90. rokoch 19. stor. oboznamuje s pokrokovými, sociálne zameranými básňami R. Dehmela a K. Henckella a oblieka ich do hudobného rúcha. V piesňach *Robotník* a *Pieseň môjmu synovi* (obe 1898) udrhel na vtedy módný bojový tón. V *Žalobe slepca* a v *Písni kamenára* (1901) už otvorene poukazuje na sociálne krivdy páchané na drobnom, robotnom ľude. Že nepodľahol zvodom nemeckej reakčnej spoločnosti, ktorá už na začiatku 20. stor. vystrkovala svoje rožky, vďaka svojej „vrodenej nezávislosti na svetových dejinách, na dobe s jej módnymi prúdmi a morálnymi zákonmi“.¹⁷ Jeho tvorba nebola poznamenaná triednou

štruktúrou, až na drobné výstrelky zo začiatku storočia. Práve naopak. Bol si vedomý toho, že „nositeľom všetkých pokrokových myšlienok je masa nepredpojato vnímajúceho publika, a že na rozvoji opery je potrebná účasť všetkých vrstiev spoločnosti“.¹⁸ Cudzía mu bola i tvorba podľa hesla „l'art pour l'art“, čo vtedy tiež patrilo k móde, k úteku od reality. Bol za tesný kontakt medzi tvorivým génom a pokrokovým poslucháčom. Je len škoda, že vo svojich operách pracoval s mysticko-symbolickými postavami, ktoré boli hlavne nižším spoločenským vrstvám cudzie a od reálneho života hodne vzdialené (Guntram, Zmar ohňa, Žena bez tieňa, Dansina láska, Egyptská Helena, Dafne ai.).

Straussov postoj k pruskému cisárskemu dvoru bol chladný až nepriateľský. Hohenzollernovci všemožne intrigovali prevedenia jeho oper, preto si ich nevážil a o ich priazeň ani nestál. „Pekného hada som choval na svojich prsiach“, povedal raz Wilhelm II. E. Schuchovi v spojitosti so Straussom.¹⁹ Niet preto divu, že citlivý človek Strauss, ktorému šlo o dokonalé vykreslenie jednotlivých postáv na scéne (Elektra, Salome), sa rýchlo prispôbil novému kurzu Wimarskej republiky, ba roku 1933 i pochybnej politike nacistického režimu. Keď ale nacisti začali viesť politiku násilia a rasovej diskriminácie, vtedy Strauss, prezident Ríšskej hudobnej komory (od 15. 11. 1933), stratil odvahu postaviť sa na odpor. Uzavrel sa do seba a venoval sa len a len svojej tvorbe. S nacistickou politikou sa však nikdy nezmieril. „Úrad prezidenta 'Ríšskej hudobnej komory' prevzal som len preto, aby som zabránil horšiemu“, píše Stefanovi Zweigovi.²⁰ Keď fašisti stiahli v Drážďanoch z repertoáru Mlčanlivú ženu kvôli neárijskému pôvodu autora libreta (S. Zwieg), vtedy pobúrený odstúpil z miesta prezidenta Ríšskej hudobnej komory (júl 1935).

Postoj Straussa i Rollanda za oboch svetových vojen bol jednotný: stáť na strane pravdy, pokroku a proti krviprelievaniu nevinných ľudských životov. To bolo krédo, za ktoré obidvaja umelci bojovali. Strauss v jednom liste Rollandovi píše: „Od osobného rozhovoru s Vami si sľubujem pôžitok a útechu, pretože z Vášho krásneho článku k svojmu zadosťučineniu vidím, ako v mnohých všeobecne ľudských a zásadných bodoch sa zhodujeme, pri všetkej láske k našim vlastiam a pri všetkom obdive pre naše statočné jednotky v poli. Pri tom sa musíme práve my, umelci, snažiť uchovať si slobodný pohľad pre všetko krásne a vznešené a postaviť sa do služieb pravdy, ktorá konečne predsa raz prenikne ako svetlo tmou a hustým pradivom klamu, do ktorého zdá sa, je teraz zapletený ... celý svet. Vždycky som si prial, aby muži, ako ste Vy, mohli si osobným overením v nepriateľskej zemi vytvoriť lepšiu a presvedčivejšiu základňu pre svoju zmierčiu a osvetovú prácu“.²¹ Z ďalšej časti listu vyplýva, že skladateľ Strauss sa usiloval o to, aby Rolland navštívil Nemecko a odniesol si „... niektoré dojmy o našom (nemeckom pozn. autora) ľude vo vojne“.²² Je len škoda, že toto stretnutie dvoch veľkých mužov veľkých zemí sa iste v ich neprospech neuskutočnilo. V otázke mieru a porozumenia mohlo určite zohrať kladnú, ústretovú úlohu.

Za druhej svetovej vojny staručkého Straussa veľmi rmútili správy o zničených operných divadlách niekto-

rých nemeckých miest. „Som zúfalý“, píše Clemensovi Kraussovi.²³ „Dlhoročná najcennejšia kultúrna práca je v popole! Zármatok a zúfalstvo iste vedú človeka do zveličovania. Ale požiar mníchovského Dvorného divadla, svätostánku prvých prevedení Tristana a Majstrov spevákov; v ktorom som pred sedemdesiatimi tromi rokmi po prvý raz vypočul Čarostrelca, kde môj dobrý otec štyridsaťdeväť rokov sedel v orchestri pri prvom lesnom rohu,... to bola najväčšia katastrofa, ktorá ma kedy v živote zastihla. Preto už nenachádzam žiadnu útechu a vo svojej starobe žiadnu nádej“. I Rolland, jediný neúnavný podporovateľ nemeckého génia poslednej vojnovy zimy zomrel. Jeho boj za mier Strauss sledoval s veľkou účasťou a pochopením. Svojho súčasníka i druha prežil o necelých päť rokov (8. 9. 1949).

R. Strauss i R. Rolland, obidvaja veľkí synovia svojich národov, boli tvorcami kultúry 20. storočia a podporovatelia mladých talentov. Už za života si získali poctu, uznanie i svetovú slávu. Najväčšieho uznania sa dostalo Rollandovi r. 1916, kedy mu udelili Nobelovu cenu za literatúru (za rok 1915)²⁴ a Straussovi čestné doktoráty heidelbergskej, oxfordskej a mníchovskej univerzity a čestné členstvo Akadémie umenia vo Viedni (1944). Straussovi sa už počas života dostalo takej cti, akou sa predtým nemohol preukázať žiaden zo žijúcich skladateľov. Boli to hudobné festivaly či tzv. Straussove týždne poriadané od r. 1903 na jeho počesť z jeho diel v najvýznamnejších európskych a zámorských mestách.

Rolland sa po roku 1918 prostredníctvom ruských emigrantov v Paríži (napr. Lunačarskij ai.) zbližili s myšlienkami boľševickej revolúcie a socializmu. Ako presvedčený pacifista a humanista, sa postupne oslobodil od tolstojovsko-utopistických ideálov a ilúzií, šírených vo svojich dielach. Po uzavretí paktu Stalina s Hitlerom o neútočení (1939) a po anexii (rozdelení si) Poľska a pobaltských republík ZSSR, rázom vytriezvel a pochopil, že obidvom diktátorom ide výlučne o uzurpátorské ciele. V románe Očarená duša (1922-34) a v divadelnej hre Robspierre (1939) vystupuje už len ako bojovník za mier a proti diktátorským režimom.

Hoci obidvaja umelci žili ešte v dobe silných meštiackych zvyklostí, predsa sa nedali zlákať k lacným úspechom, ani módnym výstrelkom. V práci nachádzali útechu pred zlobou doby, pred vojnovým rachotom diel. Svojim národom a celému kultúrnemu svetu odovzdali všetko bohatstvo ducha, ktorým ich obdarila príroda a prozreteľnosť. V tom je sila ich umenia i význam pre budúce generácie. Ich dielo nezapadne archívnym prachom ale naopak, bude stále smerovať k myšliam a citom pospolitého ľudu, pre ktorý bolo vytvorené.

Poznámky:

¹ Vo svojom denníku dat. 22. 1. 1898 Rolland uvádza, že už r. 1891 raňajkoval so Straussom v rodine R. Wagnera v Bayreuthe. In: Richard Štraus i Romen Rollan - perepiska, vyderžki iz dnevnika. Moskva 1960, s. 107. Je to ruský preklad francúzskeho vydania vzájomnej korešpondencie z r. 1951.

² V rokoch 1903-12 už pôsobil ako profesor muzikologických disciplín na parížskej Sorbone.

³ V denníku s dat. - apríl 1899 - Rolland medzi iným píše: „Straussov obličaj je veľmi mladý (vtedy mal iba 35 rokov, pozn. autora). Tmavé vlasy rastú tak, že guľaté, vynikajúce, dosť krásne



čelo je úplne odhalené, veľmi jasné oči, fúzy svetlé, temer bezfarebné. Francúzsky hovorí ťažko, ale celkom slušne. Vysoký, v celej postave je cítiť akási únava. V úsmeve a spôsoboch detská nesmelosť, ale podtým odhaduje sa človek svojrázneho, chladného a povýšeného charakteru, stavajúci sa k väčšine vecí a ľudí ľahostajne alebo s pohrdaním. Keď zostane osamotený, iste si vyčíta, že v rozhovore opäť podľahol svetským zvodom. (Trochu to pripomína mňa samotného.)“ Op. c. s. 110.

⁴ Pozri ich korešpondenciu v dobe 1. svet. vojny alebo počas Straussovej práce na opere Salome, kedy skladateľovi šlo o lepšiu zrozumiteľnosť prekladu niektorých slov a mien Wildeovho francúzskeho textu do nemčiny a iné, obdobné problémy. Op. c. v pozn. č. 1.

⁵ List Straussovi z 27. 5. 1901, op.c. s. 11.

⁶ Hudebníci nedávnej doby, Praha 1963/134.

⁷ List dat. 14. 5. 1899, bezprostredne po Rollandovej návšteve v Charlottenburgu, op. c. s. 9.

⁸ Cit. Ernst Krause: Richard Strauss, Praha 1959/9.

⁹ V čl. O hudbe francúzskej a hudbe nemeckej z 1. 6. 1905. Pojato do cit. Knihy Hudebníci nedávnej doby, s. 170.

¹⁰ Cit. V. Holknecht v úvod. štúdiu ku knihe R. Rollanda. Život Beethovenův, Praha 1956/13.

¹¹ Tamže.

¹² V monografii: Romain Rolland – človek a dílo, Praha 1934/24.

¹³ Po prvý uverejnená v Revue de Paris, neskôr pojatá do knihy Hudebníci nedávnej doby, op. c.

¹⁴ V liste z 27. 7. 1899, op. c. s. 9 a ďalej.

¹⁵ Vo venovaní pre jubilejný zborník Liber Amicorum Romain Rolland, k 60-tym narodeninám francúzskeho vedca (Zurich 1926), z iniciatívy Dehmela, Zweiga a M. Gorkého, ktorý ho nazval „Tolstojom Francúzska“.

¹⁶ V úvode k Beethovenovmu životu píše: „Obklopuje nás dusný vzduch. Stará Európa zamdliava v stiesnenom a hrišnom ovzduší. Hmotárstvo bez veľkorysosti gnívi myšlienku a ochromuje činnosť vlád i jednotlivcov. Svet umiera na zádach vo svojom opatrníckom a podlom egoizme. Svet sa zadúša. – Pootvárajme okná. Vpusťme dovnútra čerstvý vzduch. Nadýchajme sa dychu hrdinov.“ Pozri – R. Rolland: Život Beethovenov, Bratislava 1957, s. 7.

¹⁷ Op. c. v pozn. č. 8, s. 36.

¹⁸ R. Strauss v čl. z r. 1907 Existuje hudobná strana pokroku?, op. c. v pozn. 8/37.

¹⁹ O tejto príhode hovoril Strauss Rollandovi pri raňajkách v Paríži a Rolland ju zaznamenal v denníku s dat. 21. 3. 1900, op. c. v pozn. č. 1/118.

²⁰ Korešpondenciu so Stefanom Zweigom vydal W. Schuch pod názvom Briefwechsel mit Stefan Zweig, Frankfurt n. M. 1957.

²¹ V liste Rollandovi z 12. 2. 1917. Pozri tiež Rollandov list z 2. 2. 1917, op. c. v pozn. 1, s. 94-95 ad.

²² Tamže.

²³ Op. c. v pozn. č. 8/60.

²⁴ Rolland sa preslávil svojím 10 dielnym románovým dielom Ján Krištof (1904-12), za ktoré dostal Nobelovu cenu a ktoré ho urobilo známym po celej Európe. Už r. 1913 mu bola udelená cena Francúzskej akadémie za literatúru.

V TOMTO ROKU SI PRIPOMÍNAME:



180. VÝROČIE NARODENIA JÁNA EGRYHO

V závere roka 2004 si pripomenieme 180. výročie narodenia Jána Egrého, ktorý popri Jánovi Levoslavovi Bellovi patrila na Slovensku k najvzdelanejším a najnadanejším skladateľom cirkevnej hudby.

Ján Egrý sa narodil 12. decembra 1824 v Nadáši (Trstine) pri Trnave. Študoval na gymnáziu v Leviciach, lýceu v Nitre a základy hudobného vzdelania dostal od svojho otca Juraja, ktorý bol organistom.¹

Hudobné vzdelanie Ján Egrý zavšíšil absolvovaním Organovej školy v Prahe, ktorá patrila k najlepším

hudobno – vzdelávacím inštitúciám v Rakúsko – Uhorsku. Ako každý vzdelaný človek tej doby, bol aj dobre jazykovo vybavený. Hovoril slovensky, latinsky, nemecky a maďarsky.²

Od roku 1849 až do svojej smrti v roku 1908 pôsobil v Banskej Bystrici. Mladý dvadsaťpäťročný, vzdelaný muž prichádza, aby zaujal miesto regenschoriho a organistu vo farskom a katedrálnom chráme. S elánom sa púšťa do práce a jeho zámerom je pozdvihnúť hudobnú kultúru tohto mesta.

V roku 1851 prichádza do Banskej Bystrice biskup Dr. Štefan Moyses, ktorý bol vo svojej dobe fenomenálnou osobnosťou nielen pre katolícku cirkev, ale aj pre celý slovenský národ. Tento vzdelaný, pracovitý a dobrotivý človek ovplyvnil národné povedomie a dal vyniknúť takým osobnostiam ako bol Ján Egrý a Ján Levoslav Bella.

Okrem kompozičnej činnosti Jána Egrého je nemenej dôležitá aj jeho pedagogická činnosť.

Významná je jeho nadšená práca s mládežou na pôde katolíckeho gymnázia. Biskup Moyses ho od roku 1854 povýšil na osemročný – vyššie štátne gymnázium. Vyučovacím jazykom tu bola aj slovenčina. Veľký dôraz bol kladený na esteticko výchovné predmety. Hudobnú výchovu vyučoval Ján Egrý. Žiaci boli vedení ku kultivovanému spevu, venovali sa hre na klavíri a husliach. Na gymnaziálne akadémie v sále školy a zbor i orchester účinkovali i na slávnostných bohoslužbách.³

V pozostalosti Jána Egrého, ktorá je archivovaná v Literárno-hudobnom múzeu v Banskej Bystrici, sa nachádza niekoľko zborov na autorsky neidentifikovateľné maďarské a nemecké texty. Texty majú výchovno-pedagogický charakter a boli komponované nielen pre pedagogické účely, ale pravdepodobne aj na vystúpenia speváckeho zboru na školských akademiách.⁴ Táto časť autorovej pozostalosti nie je ešte spracovaná.

Miestodržiteľská rada vymenovala v roku 1856 Jána Egrého za učiteľa hudby na rímsko-katolícku bansko-bystrickú preparandiu.⁵ O jej založenie sa zaslúžil biskup Štefan Moyses a vyučovacím jazykom spolu s latinským, nemeckým a maďarským bol aj slovenský jazyk. Na učiteľskej prípravke sa veľký dôraz kládol na hudobné aktivity. Spevácky zbor pôsobiaci na škole viedol František Mráz.⁶

Azda tu vznikla myšlienka zostavenia Katolíckeho spevníka. Ján Egrý, ktorý na pedagogickej preparandii vyučoval hudbu a spev, pociťoval deficit takéhoto materiálu nielen z hľadiska vlastných pedagogických potrieb, ale aj budúcich chrámových organistov. Tento post zastávali popri pedagogickej činnosti prevažne všetci absolventi tejto školy.

Textovou predlohou sa stal neznotovaný Kresťansko-katolícky spevník, ktorý zostavili Jozef Valentovič a František Sasinek, vydaný v roku 1858 v Budíne. Ján Egrý požiadal jazykovedca Františka Mráza o prepracovanie textov. Tým sa jeho spevník po tejto stránke stal prvým kancionálom katolíckych duchovných piesní v slovenskom spisovnom jazyku.⁷ Spevník Jána Egrého bol vydaný v roku 1865 v Budíne. Piesne boli vybavené organovým sprievodom a medzihrami.⁸ Používal sa pri



organových sprievodoch duchovných katolíckych piesní ako učebná pomôcka na banskobystrickej učiteľskej preparandii.

V druhom vydaní (Brno 1889) autor spevníka pripojil k piesňam s organovým sprievodom interlúdiá a osobitné organové prelúdiá.⁹

Napriek tvrdej kritike, ktorej bol spevník podrobený, splnil svoju funkciu. Používal sa v okolí Banskej Bystrice, Kremnice, Krupiny a na Horehroní.

Niektoré z jeho piesní boli začlenené aj do Jednotného katolíckeho spevníka, zostaveného Mikulášom Schneiderom-Trnavským vydaným v roku 1937.¹⁰

Ján Egry bol zároveň učiteľom cirkevnej hudby a spevu v biskupskom kňazskom seminári, kde sa v rokoch 1859-1863 stretáva s Jánom Levoslavom Bellom.¹¹ Keď v školskom roku 1862/1863 bol Ján Egry z tejto funkcie odvolaný, prebral po ňom hudobno-pedagogické aktivity Ján Levoslav Bella.

V päťdesiatych rokoch 19. storočia patrí hudobné vzdelanie k prestížnym spoločenským aktivitám. V mestách vznikali hudobné školy a hudobné spolky. V Banskej Bystrici vznikol Hudobný spolok v roku 1857. Pretože do hudobných tried bolo prihlásených veľké množstvo žiakov, Ján Egry bol prizvaný ako externý učiteľ do hudbového oddelenia.¹²

Okrem tejto aktivity viedol aj mestskú kapelu, ktorá účinkovala na rôznych podujatiach a prezentovala diela hudobných klasikov.

Svetská hudobná tvorba Jána Egryho je reprezentovaná prevažne klavírnymi tanečno-salónnymi, pochodovými a rapsodickými skladbami nemeckého a maďarského charakteru.¹³

Neskôr sa Egry stal riaditeľom chóru farského a katedrálneho chrámu a tejto funkcii bola podriadená aj jeho kompozičná činnosť. Hudobná tvorba pre cirkevné potreby je u neho prevažujúcou. Podľa toho, pre ktorý chrám je dielo určené, bolo viazané na iný jazyk. Omše v katedrálnom chráme boli v latinskom jazyku; obrady vo farskom chráme boli v nemeckom, maďarskom a slovenskom jazyku. Aj podľa tejto indície je možné usúdiť, pre ktorý chrám bolo dielo určené. Napísal takmer 170 sakrálnych kompozícií prevažne vokálno-inštrumentálneho charakteru. Podľa Vladimíra Gajdoša ich uvádzame nasledovne:

Omše - počet 20, najznámejšie: Missa pastoralis in g, Missa pastoralis in F.

Graduale - počet 10, obľúbené Dormi popule.

Ofertória - počet 25, tlačou vydané O Maria virgo pia.

CD nahrávka Domine exaudi vocem.

Te Deum Laudamus - Te Deum in D (oslavné texty Te Deum zhudobnil 4-krát)

Antifóny - Alma redemptoris (8), Ave Regina caelorum (4), Regina caeli (8), Salve Regina (9).

Nešpory - počet 8.

Litanae Lauretanae - 5 prosebných modlitieb.

Tantum ergo - požehnanie - skomponoval 4-krát.

Veni Sancte Spiritus - 5 Vyzvaní Ducha Svätého.

Ave Maria - celkove 7-krát.

Rorate caeli - Rorate caeli desuper in B a in As.

Ecce sacerdos - in C a in Es - slávnostné zbory.

Koniec 19. storočia bol poznamenaný silnou maďarizáciou. Dielo Jána Egryho sa dostalo do archívov a upadlo do zabudnutia.

V súčasnosti sa časť fondu Egryho tvorby nachádza v Matici slovenskej v Martine a v Literárno - hudobnom múzeu (LHM) v Banskej Bystrici. Do súkromného archívu Jána Gajdoša sa dostala časť fondu Jána Egryho v 50. rokoch 20. storočia, ktorý ju vlastnou iniciatívou zachránil pravdepodobne pred zničením. Táto časť fondu sa dostala po jeho smrti v roku 1980 do rúk jeho syna Vladimíra.

Vladimíra Gajdoša zaujala táto hudobná pozostalosť a začal ju kompletizovať. Pozornosť venoval najmä skladbám v latinskom jazyku. V súčasnosti má jediný kompletne spracovanú parciálnu časť pozostalosti Jána Egryho.¹⁴

Podľa jeho vyjadrenia hudobné pamiatky Jána Egryho sa nenachádzajú zaznamenané v partitúrach, ale v jednotlivých vokálnych a inštrumentálnych partoch. Niektoré sú nekompletné - fragmentárne.

Vďaka jeho mimoriadne záslužnej práci s archívnymi notovými pamiatkami, ktoré dokonponoval, partituroval a pripravoval pre hudobnú produkciu, máme možnosť vypočúť si niektoré hudobné artefakty sakrálnnej tvorby Jána Egryho aj v súčasnosti.

Ján Egry prežil celý svoj aktívny život v Banskej Bystrici, kde vytvoril základy hudobno-spoločenskej kultúry a hudobnej edukácie. Preto mu patrí vďaka a táto skromná spomienka k jeho výročiu narodenia.

Poznámky:

¹ ČERVENÁ, Ludmila. 1988. *Niekoľko poznámok k ranému pôsobeniu Jána Egryho v Banskej Bystrici v časoch biskupa Štefana Moysesu*. In. *Hudba v Banskej Bystrici v období pôsobenia Dr. Štefana Moysesu*. Martin : Matica slovenská, 1988, ISBN 80-967332-5-7.

² GAJDOŠ, Vladimír. 1994. *Zborová tvorba a capella v dielach regenschorich katedrálneho chrámu v Banskej Bystrici*. In. *Cantus Choralis Slovaca*, 1994. Banská Bystrica: UMB 1994, ISBN 80-88825-33-4.

³ *Historia Domus*, december 1861, str. 195, RKP.

⁴ ČERVENÁ, Ludmila. 1998. *Zborová tvorba Jána Egryho*. In. *Cantus Choralis Slovaca*, 1994. Banská Bystrica : UMB, 1998. ISBN 80-8055-316-5.

⁵ V tomto roku si pripomíname 148. výročie učiteľského vzdelávania v Banskej Bystrici.

⁶ ČERVENÁ, Ludmila. 1998. *Niekoľko poznámok k ranému pôsobeniu Jána Egryho v Banskej Bystrici*.

⁷ Detto poznámka č. 6.

⁸ POKLUDOVÁ-ADAMKOVÁ, Júlia. 1998. *Jednotný katolícky spevník v premenách času*. Bratislava: SAV, 1998. ISBN 80-888-20-11-1.

⁹ *Slovenský biografický slovník*, II. zväzok. Martin: Matica slovenská, 1998, str. 9.

¹⁰ POKLUDOVÁ-ADAMKOVÁ, Júlia. 1998. *Jednotný katolícky spevník v premenách času*. Bratislava : SAV, 1998. ISBN 80-888-20-11-1.

¹¹ Bella Ján Levoslav bol študentom katolíckeho gymnázia v roku 1859 - 1861 a v rokoch 1861 - 1863 študoval na biskupskom kňazskom seminári. Egry ho učil v oboch inštitúciách.

¹² HAINS, Ernest. *Spev a hudobná výchova v dejinách Slovenska a Slovákov*. In. *Adoramus Te*, roč. VII, 2/2004, str. 10.

¹³ *Slovenský biografický slovník*, II. zväzok. Martin : Matica slovenská, 1998.

¹⁴ GAJDOŠ, Vladimír. 1993. *K duchovnej tvorbe Jána Egryho*. In. Ján Levoslav Bella v kontexte hudobnej kultúry. Banská Bystrica, 1993.



GUILLAUME DE MACHAUT

(c1304-1377)

700. výročie

Najväčší skladateľ (nielen) cirkevnej hudby svojho obdobia. Svetácky kňaz, básnik a skladateľ, označovaný aj ako „posledný trubér“ bol naplnený rytierskymi ideálmi, oživenými v poslednom rozkvetu na dvore Henricha VII. Roku 1323 sa stal sekretárom kráľa Jána Luxemburského, jednej z najskvelších a najdobrodružnejších postáv neskorého rozkvetu rytierstva. Machaut sprevádzal kráľa Jána po jeho cestách Európou, bol s ním v Čechách, Poľsku, Litve, Taliansku atď. Neskôr slúžil na dvore francúzskeho kráľa Karola V. Posledné roky života strávil ako kanonik v Remeši. Zachovala sa jeho úbozná korešpondencia z pokročilejšieho veku s Péronne d'Armentieres s odkazmi na jeho spôsob tvorby a estetické náhľady (napr.: „Kto nekomponuje s citom, jeho prejav a hlas sú falošné...“ atď.).

Popri svetskej hudbe je autorom 6. latinských motet a jedinej zachovanej omše. Je to historicky významné dielo Messe de Notre Dame, nazývané aj Korunovačná omša, podľa nepotvrdennej legendy, že vznikla pre korunováciu Karola V. v roku 1364. Jedná sa o kompletne štvorhlasné spracovanie omšového ordinária, vrátane záverečnej formuly *Ite missa est*. Skladatelia v 12. a 13. storočí sa orientovali najmä na texty propria (Leoninove a Perotinove organá). Pokiaľ sa spracúvalo ordinárium, boli to len jednotlivé časti a s výnimkou Machauta nenačádzame ani jedno viachlasné spracovanie ordinária tak, aby bolo štýlovo jednotné a založené na istom spoločnom prvku. Samostatne spracované časti sa podľa potreby v bohoslužbe kombinovali. Aj najstarší zachovaný omšový cyklus, tzv. Tournaiská omša z prvej polovice 14. storočia je takýmto kompilátom jednotlivých častí, dokonca z rôzneho obdobia.

Machautova omša je umelecky ojedinelým činom, ktorý nebol nasledovaný až do druhej štvrtiny 15. storočia, teda ešte celých sedemdesiatpäť rokov. Jednota diela je skôr jednotou štýlu než určitých prvkov. Dá sa v nej však priebežne sledovať návrat niektorých melodických motívov, hlavne úvodného, v kvázi imitáciách, ako kontramelódie v dlhých hodnotách a pod. Korunovačná omša je v podstate jedným veľkým motetom~ Kyrie, Sanctus a Agnus Dei sú založené na choráli a čiastočne izorytmické, Gloria a Credo sú v jednoduchom konduktívom, sylabickom štýle. Dielo má osobitý, objektívny ale pritom veľmi pregnantný až strohý charakter, najmä v sylabických partiách. Na slove krucifixus nastupujú ostré disonancie, ktoré sa vyskytujú aj v priebehu diela. O predvádzaní skladby niet dobových správ. Je možné, že kontratenor, vzhľadom na svoj štýl, i preto, že v niektorých prameňoch nemá text, sa hral na nástrojoch (nevieme však, na akých) – rovnako ako tenor v izorytmických častiach a niektoré krátke interlúdiá v Gloria a Credo.

Vo všeobecnej tendencii doby k svetskému umeniu sa našlo v 14. storočí pomerne málo miesta pre polyfónnu cirkevnú hudbu. Cirkev sama brojila proti virtuozite polyfónie v kostoloch, skladatelia používali chorál len ako

stavebno-kompozičný prvok a robili ho nezrozumiteľným. Pápež Ján XXII. r. 1324 odsúdil niektoré moderné formy viachlasných produkcií v chráme. V tomto ovzduší autori spracúvali motetá a časti omše bez ambícií na vytvorenie nových slohových momentov. Zaujímavejšia je neskôr tvorba omší v machautovskom, avšak baladovom, štýle. Čiže pre sólový hlas s nástrojovým sprievodom. Baladový štýl posúva polyfóniu tohto obdobia znova smerom k vnútornej jednote. Ruší sa mnohotextovosť moteta. Nadvláda vrchného hlasu začína zohľadňovať harmonické zretele oproti výlučne kontraktickému vedeniu hlasov.

GUILLAUME DUFAY

(c1400-1474)

530. výročie

Pochádzal z francúzsko-valónskeho územia Burgundska z provincie Hainault. V rokoch 1409-1410 bol prijatý ako spevák do katedrály v Cambrai, ktorá sa stala jeho hlavným životným pôsobiskom a vždy sa do nej vracal ako domov. V prvom období tvorby zostáva verný hudobným tradíciám severnej Európy, saje však už podnety talianskej hudby, rozhodujúcim spôsobom pôsobiacej na jeho neskoršiu tvorbu. Vyrovnáva sa tiež s vplyvom anglickej hudby a z týchto živých podnetov syntézou vytvára nový polyfónny sloh. Opätovný niekoľkoročný pobyt v Taliansku (spevák pápežskej kapely vo Florencii a Bologni a v službách princa Savojského) prispieva k zjasneniu a spriesvitneniu jeho hudby. Obdobie zrelého vrcholného majstrovstva v jeho tvorbe predstavujú roky 1445-1460. Žil prevažne v Cambrai a kanonické prebendy v Cambrai a v Mons mu umožňovali bezstarostný život. Jeho posledné, slohovo odlišné tvorivé obdobie od 1460 do 1474 prebehlo uprostred najväčšej úcty a vážnosti súčasníkov.

Dufay bol tvorcom novej, renesančnej hudby, zakladateľom zborovej polyfónie, ktorej najväčšiu formu predstavuje cyklická omša. Jeho technické a štýlové vymoženosti boli všeobecne prijaté súčasnou skladateľskou generáciou a v polovici storočia boli už hotové základy pre mohutný rozvoj nizozemskej polyfónie. Zrod nového slohu i Dufayov podiel na jeho vytvorení si súčasníci jasne uvedomovali. Tinctoris napísal roku 1477 v prológu k svojmu dielu Liber de arti contrapuncti, že iba od doby jedného ľudského veku existuje hudba, ktorá stojí za počutie. Hudobní teoretici a spisovatelia oslavovali Dufaya ako najväčšieho hudobníka doby.

Východiskovým bodom Dufayovho vývoja je severofrancúzska hudobná tradícia. Tvoril predovšetkým hymny, motetá a omše, ale aj šansóny. Zachovalo sa osem omšových cyklov, v ktorých je Dufayovo autorstvo nepochybné. Tri z nich sú z včasného tvorivého obdobia a dokladajú jeho úsilie o vytvorenie nového omšového slohu s dominujúcim najvyšším hlasom, dve z nich sú dvojhlasné (posledná je Missa Sancti Jacobi z roku c1426).

Dufayove ostatné omše patria k typu s cantom firmom (požičanou svetskou či cirkevnou melódiou, vedenou spravidla v tenore v dlhších hodnotách), ktorý bol v 15.

storočí najpokrokovejší a najvýznamnejší. Sú to štvorhlasné omše, v ktorých sa jednota cyklu dosahuje jedným spoločným cantom firmom vo všetkých častiach cyklu. V hudobnej histórii je to dôležitý posun v budovaní veľkých foriem, zjednotených čisto hudobným, vnútorným prostriedkom, oveľa dokonalejším ako bolo spoločné hudobné motto na začiatku jednotlivých častí. Svojim rozsahom a veľkoleposťou formy sa tieto cykly dajú prirovnať len k symfóniám 18. a 19. storočia.

Zo štyroch omší, zachovaných z Dufayovho zrelého tvorivého obdobia, tri majú svetský cantus firmus (Se la face ay pale, La mort de St. Gothard a L'Homme armé). Posledné dve omše sú vytvorené na cirkevný cantus (Ecce Ancilla Domini, Ave Regina Coelorum).

Niektoré Dufayove motetá patria medzi jeho najlepšie diela. Vyznačujú sa charakteristickými črtami jeho slohu: melodikou, spočívajúcou na rozložených trojzvukoch, novou zvukovosťou a rásnejšou rytmikou, blížiacou sa k tanečnosti. Jeho štvorhlasné moteto zložené k príležitosti konsekrácie florentského dómu pápežom (Nuper rosarum flores) predstavuje nový typ „tenorového moteta“, ktoré začne vytláčať izorytmické motetá.

Veľkú časť nádherných Dufayových motet tvoria skladby na počesť Márie. Mariánsky kult bol v 15. storočí veľmi rozšírený. Podľa talianskeho vzoru sa v celej Európe zavádzali večerné ľudové pobožnosti pred sochou Matky Božej, ktoré poskytovali príležitosť pre tvorbu kratších cirkevných skladieb.

Moteto Vergine bella na Petrarcovu báseň prináša okrem dôslednej imitácie, t.j. techniky, v ktorej ten istý motív imitujú postupne všetky hlasy, aj tematické variácie úvodnej témy.

Moteto Alma redemptoris mater na slávnú mariánsku antifónu Hermanna Contracta, je krásnym príkladom voľnej umeleckej parafrázy danej melódie, s obľubou spracovávané v celej renesancii.

Dufay je autorom početných spracovaní gregoriánskych hymnov a sekvencií. Tvoril ich prevažne technikou striedania jednohlasných chorálových partíí s polyfóniou, v ktorej najvyšší hlas parafrázuje odznenú gregoriánsku melódiu. Tieto jeho diela museli byť veľmi obľúbené, lebo ich odpisy existovali aj v nemeckých, talianskych a francúzskych rukopisoch. Zachoval sa kompletný cyklus 22 hymnov na celý cirkevný rok, určený pre pápežský zbor asi z roku 1430. Sú to drobné, jemne vybrúsené kompozície intímneho piesňového charakteru, zrodené z obdivuhodnej syntézy nizozemského a talianskeho ducha. Patria medzi klenoty umenia včasnej renesancie.

JACQUES ARCADELT

(c1504-c1567)

500. výročie

Vedúca postava florentskej madrigalovej školy v tridsiatych rokoch 16. storočia. Pôvodom Nizozemčan, od roku 1539 člen zboru Sixtínskej kaplnky v Ríme, neskôr pôsobil v Paríži. Jeho prvá kniha madrigalov vyšla v 40. vydaniach. Tvoril omše a motetá ale aj šansóny

a villanelly. Arcadeltov štýl tvorí spravidla štvorhlasná sadzba v diatonickom, harmonicky nevybojnom slohu. Tieto vlastnosti spolu s čistotou vokálneho štýlu, dbajúceho na hlasové požiadavky, položili základy pre dielo Palestrinu.

Arcadelt bol veľký melodik. Mäkká krása jeho lyrických melódií a svetlá prevzdušnosť slohu dokazujú šťastný vplyv talianskeho idiómu na nizozemskú hudobnosť. Jeho hudba je vysoko osobná, má však bezprostrednú citovú pôsobivosť.

LUCA MARENZIO

(1553-1599)

405. výročie



Najväčší majster madrigalu v 16. storočí. Z cirkevnej hudby vynikajú jeho motetá. Slúžil v Ríme u kardinálov Luigiho d'Este a Cinzia Aldobrandiniho, známeho mecena umenia a tiež patróna Torquata Tassa. Niekoľko rokov bol v službách poľského kráľa Žigmunda III. Marenzio priniesol geniálnu tvorivú syntézu rozličných vývojových prúdov. Je ťažko

vysloviť všeobecnú charakteristiku jeho slohu, lebo nachádza osobité riešenie pre umelecké problémy každého (zvlášť madrigalového) textu. Vie byť brilantný ako Gabrieliovci, jednoduchý ako Arcadelt, zložitý ako di Rore, vážny ako Monte a ľahký ako Nola. Používa všetky dostupné kompozično-technické prostriedky: polyfónnu, kontrapunktickú techniku (kánon, imitáciu) práve tak majstrovsky ako sylabický, akordický, recitatívny alebo polychorálny sloh. Konštantnými črtami jeho slohu sú päťhlasnosť a detailná ilustrácia slov vyjadrujúcich myšlienku, vizuálny alebo sluchový vnem, či náladový, citový stav. U menších talentov takáto maľba slov vedie často k sterilnosti a stereotypnému klišé resp. k rozdrobeniu formy v epizodickej štruktúre. Marenzio je však majstrom koncentrovanej formy s neporušenou hudobnou kontinuitou. Jeho génus pretvára v podstate naivnú zásadu hudobného tlmočenia slov na prostriedok vysoko umeleckého výrazu.

Marenziouva hudba nikdy nestráca pôvab a čisto hudobnú hodnotu, jeho sloh vyniká jemnosťou a eleganciou. Ako jeho súčasníci, aj on holdoval tzv. hudbe pre oči. T.j. zvyrazňuje text nielen tónmi hudby, ale aj graficky, v notovom obraze, napr. líniou notových hlavičiek, čiernymi hlavičkami pre slová, ktoré vyjadrujú niečo smutné atď. Chromatizmy využíva úsporne, ale vždy s veľkým účinkom. Bol náročný pri výbere madrigalových textov - zhudobňoval básne Petrarca, Ariosta, Danteho či Tassa.

Marenzio bol členom hudobnej akadémie, založenej roku 1584 „Compagnia dei Musici di Roma (dodnes existuje pod názvom Accademia di Santa Cecilia). Podľa: HRČKOVÁ, N.: *Dejiny hudby*. UK Bratislava 1996.



ORLANDO DI LASSO

(1531 Mons – 1594 Mníchov)

410. výročie

Rodák z Flámska, pôsobil v Taliansku, Anglicku a Nizozemsku. Od roku 1586 bol dvorným skladateľom a kapelníkom bavorského dvorného orchestra v Mníchove. Majstrovsky ovládal kompozičné techniky a štýly svojej doby, jeho polyfónia je presiaknutá harmonickým cítěním. Lassoova tvorba obsahuje vyše 2000 vokálnych a inštrumentálnych diel. Najpočetnejšie sú duchovné motety. Významná je jeho liturgická hudba: 53 omší, pašie, magnificaty, tzv. kajúce žalmy atď.



CLAUDIO MERULO

(8. apríl 1533 Corregio – 5. máj 1604 Parma).

400. výročie



Taliansky skladateľ, organista a organár. Jeden z najslávnejších majstrov organa benátskej školy. Pôsobil ako organista v Brescii, v Chráme sv. Marka v Benátkach a na dvore vo Ferrare. Svojimi početnými dielami patrí medzi významných zakladateľov organovej kompozície a špeciálne hudobného druhu toccaty. Okrem iného napísal pre organ 4 knihy ricercarov a 3 knihy kanzon. Tvoril aj pre zbor.

HANS LEO HASSLER

(26. október 1564 Norimberg – 8. jún 1612 Frankfurt n. Mohanom).

440. výročie

Vzdelával sa o.i. v Benátkach u A. Gabrieliho. Počnúc rokom 1586 bol v službe v Augsburgu, od 1601 ako hlavný mestský muzikus v Norimbergu a od r. 1608 na dvore v Drážd'anoch. Vysoko cenený hudobník svojej doby je známy najmä vokálnymi dielami, ale aj



madrigalmi a omšami. Organové diela odkazujú na talianske predobrazy.

GEORG MUFFAT

(1. jún 1653 Megčve, Savojsko – 23. február 1704

Passau)

300. výročie

Muffat získal svoje vzdelanie vo Francúzsku, Nemecku a Taliansku, kde bol jeho učiteľom Bernardo Pasquini. Po ukončení povolania organistu v Molsheime v Alsasku, pôsobil vo Viedni, Prahe a Salzburgu. Od roku 1690 účinkoval ako Kapellmeister na dvore biskupa z Passau. Tvoril predovšetkým inštrumentálne diela a bol v tomto odbore najznámejší juhonemecký skladateľ svojej doby. Jediná Muffatom zostavená organová zbierka s názvom Apparatus musico-organisticus (1690) obsahuje popri dvoch malých kusoch 12 toccat, jednu ciacionu a jednu passacagliu. V toccatach je Muffat pokračovateľom línie Frescobaldi – Froberger. Sú to diela, označované ako typicky juhonemecké, o.i. s malým zastúpením pedálu.

SAMUEL SCHEIDT

3. november 1587 Halle – 24. marec 1654 Halle

350. výročie

Ako mladý organista u Sv. Mórica v Halle odišiel Scheidt roku 1608 do Amsterdamu na štúdiá k Sweelinckovi. Po ich skončení pôsobil ako dvorný organista a dvorný kapelmajster v rodnom meste. Podobne ako Praetorius a Schütz patril k najznámejším majstrom svojej doby. Veľmi rozsiahle a hodnotné je jeho organové dielo. Veľkým hudobným prínosom sa vyznačujú tiež motety a duchovné koncerty ako aj tzv. „Symphonien auf Concerten-Manier“ (1644).

FRANZ TUNDER

(1614 Burg, Fehmarn – 5. november 1667 Lübeck)

390. výročie

Významný predstaviteľ severonemeckej organovej hudby pred Bachom. Od roku 1641 bol organistom u Sv. Márie v Lübecku. Popri organových dielach sú významné aj jeho sólové a zborové kantáty najmä na duchovné texty.

MATTHIAS WECKMANN

(1621 Niederdorla pri Mühlhausene, Durínsko –

24. február 1674 Hamburg)

330. výročie

Weckmann bol žiakom H. Schütza a J. Praetoria. Pôsobil ako dvorný organista v Drážd'anoch a v Ko-



dani, neskôr sa vrátil do Drážd'an. Od roku 1655 bol organistom u Sv. Jakuba v Hamburgu. V roku 1660 tam založil mestské Collegium musicum, podľa vzoru dvorného orchestra. Písal hlavne pre klávesové nástroje, hodnotné sú však tiež jeho kantáty.

JÁN ZAREWUTIUS (ZAREVÚCKY)

(1645-1699)

305. výročie

Rodák z Bardejova, najmladší syn dlhoročného tamjšieho organistu Zachariáša Zarewutia (1605?-1667). Po smrti otca sa stal roku 1668 jeho nástupcom vo funkcii, ktorú vykonával do roku 1673. Keď evanjelikom odobrali kostol, stratil miesto a žil u brata v Kukovej pri Giraltovciach. Roku 1683 sa vrátil do Bardejova a stal sa členom mestskej rady. Zomrel v Bardejove roku 1699. Zachovala sa od neho zatiaľ jediná známa organová skladba s názvom *Benedicamus Domini-cale*. Ide o podobný typ kompozície ako u Samuela Marckfelnera. Pozoruhodné je použitie obligátneho pedálu. V hudbe, určenej na záver bohoslužby nie je základom príslušná chorálová melódia *Benedicamus Domino*. Autor v nej voľne pracuje s vlastným materiálom. Skladba je zapísaná novou nemeckou organovou tabulatúrou na voľnom liste. Ten bol pôvodne vložený do rukopisu Bardejovskej zbierky hudobnín (sign. Ms.Mus.Bartfa 25.). Neskôr bol zaradený spolu s ďalšími podobnými zápismi pod zvláštnu signatúru. Dnes je uložený v Ms. Mus. Bartfa 31, ako f 39^o.

Podľa: KAČIC, L.: *Organová hudba na Slovensku v 17. a 18. storočí*. MF Bratislava 1996.

MIKULÁŠ MOYZES

(1872-1944)

60. výročie

Slovenský skladateľ, organista a pedagóg. Autor množstva kvalitnej, najmä zborovej duchovnej hudby. Vytvoril prvú organovú školu u nás.

Do profesionálneho kontaktu s organom sa dostal počas prvých rokov učiteľskej praxe. Roku 1895 prijal dokonca miesto organistu v minoritského kláštora v Jágeri a roku 1897 prevzal miesto katedrálneho organistu a profesora hudby vo Veľkom Varadíne, kde veľmi úspešne účinkoval až do roku 1901. Významné je jeho všeobecné hudobno-pedagogické pôsobenie. Ako profesor na Učiteľskom ústave a Hudobnej škole v Prešove vydal napr. niekoľko školských spevníkov pre celé Slovensko.

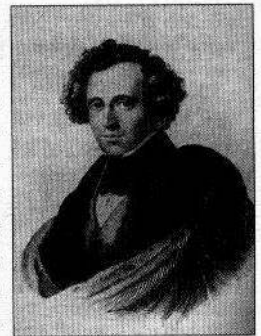
Jeho hudba nesie znaky vplyvu ľudovej piesne v spojení s romantickým hudobným idiómom. Je jedným z prvých tvorcov baladického slohu v slovenskej hudbe. Komponoval piesne, zbory (aj s orchestrom), komorné a orchestrálne diela (napr. 4 sláčikové kvarteta), chrámové a organové skladby.

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

(1809-1847)

105. výročie

Nemecký skladateľ a dirigent, autor významných diel duchovnej hudby. Po štúdiách filozofie a histórie na berlínskej univerzite podnikol niekoľko ciest do Anglicka, Škótska, Francúzska a Talianska. Tieto cesty inšpirovali jeho významné diela, o.i. organové sonáty. V roku 1829 uviedol Bachove Matúšove pašie. Bol to hlavný podnet na neskoršie oživenie Bachovej tvorby. Popri romantických výrazových prvkoch zachoval vo svojich dielach spravidla klasickú, často aj kontrapunktickú formu. Z duchovnej hudby treba spomenúť oratória *Eliáš* a *Paulus*, zbory, piesne a organové skladby.



LEOŠ JANÁČEK

(1854-1928)

150. výročie



Autor významných diel cirkevnej hudby. Študoval o.i. na Organovej škole v Prahe (1874-1875) a v Lipsku (1879-1881). V roku 1881 založil v Brne Organovú školu, na ktorej pedagogicky pôsobil vyše 40 rokov. V Brne vychoval plejádu skladateľov. Okrem organových skladieb vytvoril významnú *Glagolskú omšu* (1926) - originálne, výrazovo vykryštalizované a myšlienkovito hlboké dielo. Vyznačuje sa nezávislosťou na tradičnej forme a harmónii, novátorstvom v oblasti dynamiky a koloristiky, vitalitou a výrazovou emocionálnosťou. Nekonvenčnosťou a originalitou svojich diel je Janáček dodnes jednou z najväčších individualít svetovej hudby.

FRANZ SCHMIDT

1874-1934

130. výročie

Rodák z Bratislavy Franz Schmidt strávil v tomto meste iba svoju ranú mladosť. S výrazným citovým zariadením, korešpondujúcim s jeho citlivou, jemnou a uzavretou povahou sa však hlásil k svojmu rodisku: „Jedine na základe vedomostí získaných u pátra Feliciána (vl. m. Jozef Môcik), som obstál pri prijímacích skúškach do Bruknerovej kontrapunktickej triedy na viedenskom Konzervatóriu. Vďaka nemu som nikdy nezaznamenal žiadne medzery ani slabiny v základoch.“ Spomínal si aj na hru na organe v bratislavskom františkánskom kostole: „Organ má zvuk so striebor-



ným leskom. Celé dni som trávieval pri tomto nástroji a nemohol som sa s ním rozlúčiť. Jeho zvuk bol jedným z najkrajších, aké som kedy vôbec počul.“

Franz Schmidt po ukončení štúdií na viedenskom Konzervatóriu vyučoval hru na organe, pôsobil ako prvý violončelista Viedenských filharmonikov, neskôr začal učiť na Konzervatóriu aj klavír a kompozičné predmety. Od roku 1925 bol riaditeľom Konzervatória vo Viedni a štyri roky rektorom Hochschule f. Musik u. darstellende Kunst. Mnohostrannosť jeho schopností, záračná pamäť a široké zázemie vedomostí mu zabezpečili priam zbožňovanie v radoch jeho početných žiakov.

Schmidt patrí k posledným rozvíjateľom tradície neskorého romantizmu. V jeho dobe existovala vo Viedni avantgardná Druhá viedenská škola. Schmidt, hoci sa nepridal k jej princípom, bol Schönbergovým priateľom a rešpektoval jeho skladateľskú poetiku (sám dirigoval Pierrota Lunaira).

Na Slovensku renesanciu doposiaľ neprávom obchádzanej Schmidtovej hudby predstavujú zatiaľ predovšetkým jeho pomerne často hrané organové skladby a nahrávky jeho štyroch symfónií. Pre vydavateľstvo Opus ich naštudoval Schmidtov žiak Ľudovít Rajter. Vo svetových reláciách boli tieto skvosty romantického symfonizmu nahrané Detroit Symphony Orchestra v rokoch 1989-1996, dirigoval Neeme Järvi; a vydané vo vydavateľstve Deutsche Gramofon.

Pramene:

Tvorcovia hudobnej Bratislavy (HM SNM Bratislava 1992, red. J. Kalinayová)

TAUBEROVÁ, A.: *Hudobné spolky a spevokoly*. In: *Poklady hudobnej minulosti* (HM SNM 1996 Bratislava, red. J. Kalinayová)

Márió Sedlár

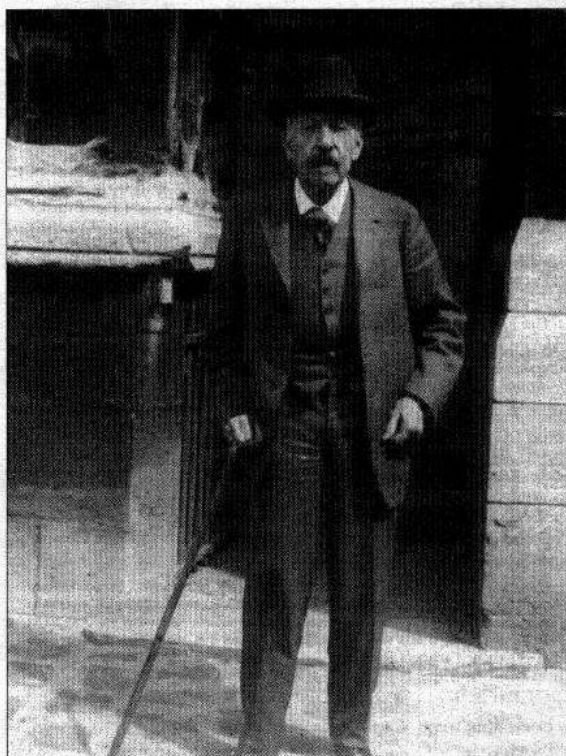
CHARLES MARIA WIDOR

(1844-1937)

160. výročie

V tomto roku si pripomenieme 160. výročie narodenia francúzskeho skladateľa, organistu a muzikológa Charlesa Maria Widora (21. 2. 1844 Lyon - 12. 3. 1937 Paríž). Pochádzal z rodiny venujúcej sa organovej hudbe; starý otec bol organár, otec bol klavirista, skladateľ a organista v kostole Saint-François-de-Sales v Lyone. Matka Ch. M. Widora - Françoise-Elisabeth Peiron pochádzala z významnej rodiny inžinierov (jej prastrýko J. M. Montgolfier bol vynálezcom balóna; M. Séguin vynálezca parného kotla).¹ Charles Marie Widor sa narodil 21. 2. 1844 ako prvé dieťa. Spolu s bratom študoval na Jezuitskom kolégiu v Lyone a prvé hudobné základy získal u svojho otca.² Hudobné prostredie, v ktorom vyrastal, malo na neho veľký vplyv. Ako sám povedal: „Povolanie? Celkom jednoduché, som zrodený z organovej písňaly.“³ Mal veľký talent, ako 11-ročný bol organistom v Kaplnke Jezuitského kolégia a niekedy zastupoval aj svojho otca v kostole St. François. Po

ukončení štúdiá v Lyone v roku 1862 odchádza mladý Widor na odporúčanie A. Cavaillé-Colla (v tom čase najvýznamnejšieho organára a zároveň rodinného priateľa) do Bruselu - vtedajšieho centra Bachovho kultu a tradície - na štúdiá k F. J. Fétisovi a J. N. Lemmensovi. A. Cavaillé-Coll si uvedomoval nízku úroveň organového umenia vo Francúzsku a bolo mu jasné, že obnovenie organovej hry a techniky musí byť postavené na pevných základoch aké mal Lemmens. Preto mu odporučil za žiakov mladých nadaných hudobníkov A. Guilmanta a Ch. M. Widora, v ktorých videl nádejných zakladateľov novej francúzskej organovej školy. (Ako sa ukázalo neskôr, tento výber a podpora týchto mladých umelcov priniesla bohatú úrodu na poli francúzskeho organového umenia 19. storočia). V Bruseli navštevoval Widor u Lemmensa súkromné hodiny organovej hry (ako cudzinec nemohol byť hneď zapísaný na Bruselské konzervatórium) a u Fétisa hodiny kontrapunktu, fúgy a kompozície. Každý deň musel Widor napísať jednu fúgu a popri tom cvičiť na organe.



Po štúdiách v Bruseli sa vrátil späť do Lyonu. Vďaka veľkému talentu sa šírilo jeho renomé i za hranice tohto mesta. Často ho pozývali hrať na kolaudačné koncerty nových alebo opravených nástrojov, kde sa prezentoval ako organista a skladateľ a zároveň mal možnosť zoznámiť sa s takými osobnosťami akými boli C. Franck, C. Saint-Saëns, G. Meyerber, G. Rossini, Ch. Gounod. 28. júla 1863 hral Widor prvý krát koncert v kostole St. Sulpice v Paríži, no ešte netušil, že práve s týmto kostolom a majstrovským organom Cavaillé-Colla bude späť jeho dlhoročná kariéra organistu. Po tomto úspešnom koncerte veľmi pozitívne hodnotenom aj kritikmi, nasledovali koncerty v zahraničí: v Karmelitánskom kostole v Kensingtone (Anglicko), kde hral Widor spolu s A. Guilmantom na kolaudačnom koncerte nového nástroja A. Cavaillé-Colla a v tom istom roku na medzinárodnej

výstave v Porto v Portugalsku. Tam si získal mnohých obdivovateľov (najmä anglických obdivovateľiek, ktoré veľmi radi chodili počúvať Widorovu hru) a dosiahol tam taký úspech, že rok nato bol ocenený portugalským rádom „Ordre du Christ“.⁴

V roku 1862 dokončil Cavaillé-Coll ďalší zo svojich unikátnych nástrojov. Išlo o veľký symfonický 100 registrový organ v kostole St. Sulpice,⁵ ktorého predchodcom bol nástroj francúzskeho organára François-Henri Clicquot z roku 1781.⁶ 16. 1. 1870 Widor nastúpil na miesto organistu a zostal tu 64 rokov.⁷ Počas Widorovho organovania sa St. Sulpice stal centrom organistov a na chóre bolo možno stretnúť mnohých významných ľudí. Niekedy tam bolo tak rušno a tak mnoho ľudí, že biskupský ordinariát musel vydať na chór zákaz vstupu, a to malo platiť hlavne pre dámy.⁸ Za organom sa nachádzal malý salón - „petit salon rouge“, kde „veľký majster“ prijímal svojich hostí.⁹ V bibliografii B. v. Oostena *Charles Maria Widor - Vater der Orgelsymphonie*, sa nachádzajú spomienky významného klaviristu a neskôr poľského prezidenta na majstra Widora: „Organ v St. Sulpice bol pozoruhodne krásny, a Widorov slávny organový koncert každé nedeľné ráno bol stretnutím celej parížskej aristokracie a umelcov. Kostol bol vždy naplnený brilantným zhromaždením krásnych a elegantných dám. Všetky krásne dámy Paríža boli prítomné ... Počúť v nedeľu ráno Widora bolo zvyklosťou a módou, ktorá trvala mnoho rokov.“¹⁰

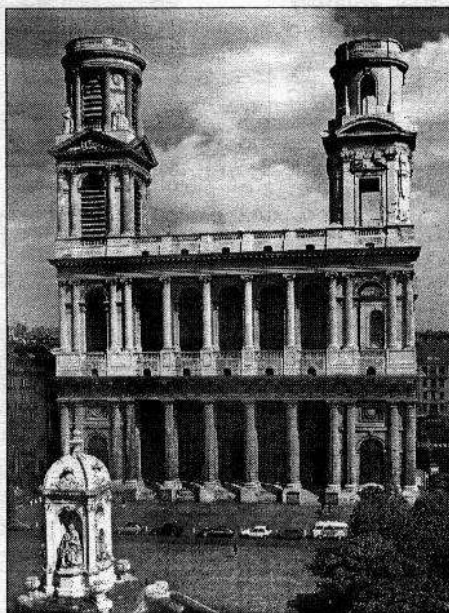
Dvadsať rokov nato, ako nastúpil Widor na miesto organistu v St. Sulpice, sa začala i jeho významná a prínosná pedagogická činnosť. Keď 8. 9. 1890 zomrel C. Franck - profesor v organovej triede parížskeho konzervatória, Widor nastúpil na toto miesto ako jeho nástupca.¹¹ Medzi jeho najvýznamnejších žiakov patrili: L. Vierne, Ch. Tournemire, H. Imbert, A. Schmitt, M. Dupré, H. Büsser, H. Libet, H. Mulet, G. Bret, Ch. Quef. Súkromné hodiny u Widora dostával i Albert Schweitzer, významný humanista, lekár, filozof, organista a veľký obdivovateľ Bacha.¹² Od roku 1896 vyučoval Widor kompozíciu¹³ a jeho študentmi boli francúzski skladatelia ako D. Milhaud, N. Boulanger, A. Honegger, E. Varčse, G. Dupont, M. Dupré. V roku 1907 u neho študoval i maďarský skladateľ Zoltán Kodály. V roku 1880 bol Widor spoluzakladateľom parížskeho oratoriálneho spolku *La Concordia* a rok nato založil aj orchester *La Concordia instrumentale*. V tomto orchestri pôsobil ako dirigent a uviedol s ním mnoho klasických i moderných oratórií, medzi inými aj najvýznamnejšie kantáty a oratóriá J. S. Bacha a G. F. Händla. (Dva roky mu tu klavírny sprievod robil C. Debussy). Ako veľký čiteľ a obdivovateľ Bacha založil v roku 1905 Bachovu spoločnosť - *La Société J. S. Bach*, ktorej hlav-

ným cieľom bolo usporadúvať pravidelné koncerty z tvorby tohto skladateľa.

Veľký význam majú aj jeho teoretické diela, a to najmä *Technique de l'Orchestre moderne*.¹⁴ Widor pôsobil aj ako hudobný kritik - v *L'Estafette* písal hudobné kritiky pod pseudonymom *Aulétcs* alebo *Tibicen*. V rokoch 1891-1906 bol vydavateľom týždenníka *Le Piano Soleil* a v rokoch 1904-1905 mesačníka *Le Piano*.¹⁵

Podstatu jeho diela tvoria organové skladby, a to najmä jeho 10 organových symfónií - *Symfónie* č. 1-4, op. 13 (1876), č. 5-8, op. 42, *Symphonie gothique*, op. 70 (1895) a *Symphonie romane*, op. 73 (1900). K nim treba spomenúť aj *Suite latine*, op. 86 (1927) a *Trois nouvelles pièces* (1934). Medzi ďalšie významné diela patrí: *Troisième Symphonie* pre organ a orchester op. 69 (1893), *Symphonie antique*, op. 83 (1911), *Symphonie sacra*, op. 81 (1907), balet *La Korrigane* (1880), symfonická báseň *La nuit de Walpurgis*, op. 60 (1887), opera *Maître Ambros*, motetá *O salutaris*, op. 8, *Tantum ergo/Regina caeli*, op. 18, *Tu es Petrus*, op. 23/2, *Ave Maria*, op. 24, koncerty pre klavír a orchester a i.

Widor si až do vysokej staroby zachoval vitalitu a v podstate dobrý zdravotný stav. V roku 1928 bol síce operovaný na šedý zákal, no o 4 roky neskôr (10. júna 1932) ešte hral spolu s L. Viernom na kolaudačnom koncerte reštaurovaného organu v Notre Dame a v júli toho istého roku uskutočnil svoj posledný zahraničný koncert v Salzburgu. V roku 1932 ako 88-ročný nahral pre firmu *His Master's Voice Gramophone Company* na organe v St. Sulpice *Toccata* z 5. organovej symfónie, ako aj prvé dve časti (*Moderato* a *Andante sostenuto*) a posledné *Allegro* zo štvrtej časti *Gotickej symfónie*.¹⁶ Zo zdravotných dôvodov v roku 1933 ukončil svoju kariéru titulárneho organistu v chráme St. Sulpice (mal problémy s kolenami a nevládal už vyjsť 67 schodov na chór) a jeho nástupcom sa stal jeho žiak Marcel Dupré. V apríli nasledujúceho roku (1934) však ešte dirigoval svoju *Troisième*



Chrám St. Sulpice v Paríži

Symphonie s Duprém ako sólistom v St. Sulpice a tento koncert sa považoval za rozlúčkový. V roku 1936 ho postihla porážka, ktorá spôsobila ochrnutie pravej strany tela, no Widor sa tomu nepoddával. Aby mohol robiť korektúry a revízie svojich diel, naučil sa písať ľavou rukou. Zomrel 12. marca 1937, v čase, keď sa v chráme St. Trinité konal koncert na počesť 100-ho výročia narodenia jeho spolužiaka a kolegu A. Guilmanta.¹⁷ Pochovaný je v krypte v chráme St. Sulpice.

Poznámky:

¹ Porov.: OOSTEN, van B.: *Charles-Marie Widor - Vater der Orgelsymphonie*. Paderborn: Verlag Peter Ewers, 1997, s. 67.

² V knihe B. v. Oostena (*Charles-Marie Widor - Vater der Orgelsymphonie*) Widor v jednom rozhovore spomína, že keď mu otec prvýkrát postavil ruky na klávesnicu organu, mal 4 roky.

³ OOSTEN, *Charles-Marie Widor - Vater der Orgelsymphonie*. 1997, s. 61.



⁴ Porov.: OOSTEN, Charles-Marie Widor – *Vater der Orgelsymphonie*. 1997, s. 85.

⁵ Okrem tohto veľkého hlavného organu sa na druhej strane chóru nachádzal ešte menší 2-manuálový organ, ktorý postavil Cavaillé-Coll v roku 1858 a v malej kaplnke (*Chapelle du Péristyle*) historický organ „du Dauphin“ na ktorom hral aj malý W. A. Mozart.

⁶ Kolaudačný koncert sa konal 29. 4. 1862 a hrali na ňom C. Saint-Saëns, C. Franck, A. Bazille, A. Guilmant a G. Schmitt, ktorý bol v tom čase organistom v tomto kostole.

⁷ Porov.: OOSTEN, Charles-Marie Widor – *Vater der Orgelsymphonie*. 1997, s. 103.

⁸ Porov.: SCHMID, J. J.: WIDOR, Charles Marie. (In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon).

<http://www.bautz.de/bbk1/w/widor.shtm>. (13. 11. 2002)

⁹ Porov.: OOSTEN, Charles-Marie Widor – *Vater der Orgelsymphonie*. 1997, s. 112.

¹⁰ Porov.: OOSTEN, Charles-Marie Widor – *Vater der Orgelsymphonie*. 1997, s. 115.

¹¹ Porov.: OOSTEN, Charles-Marie Widor – *Vater der Orgelsymphonie*. 1997, s. 230.

¹² Albert Schweitzer, pôvodom z Kayserbergu v Hornom Alzasku začal u Widora študovať v roku 1893. S Widorom ho zoznámil jeho strýko – obchodník v Paríži a zabezpečil mu štúdium u vynikajúceho organistu. Medzi Widorom a Schweitzerom sa čoskoro vyvinul priateľský vzťah, ktorý pretrval celý život. Vždy keď mal možnosť, cestoval do Paríža, aby si zdokonalil svoju hráčsku techniku. Sám o tom hovorí: „*Toto učenie malo pre mňa rozhodujúci význam. Widor ma viedol, zdokonaľoval techniku i prednes mojej hry. Súčasne som u neho poznal, aký význam má pri hre architektónika organu.*“ V roku 1905 dokončil na Widorov návrh knihu o umení a diele J. S. Bacha, ktorá vyšla vo francúzštine pod názvom *J. S. Bach, le musicien-poète*. Bola to vlastne jedna z prvých prác, ktorá okrem toho, že bola určená ako študijný materiál pre študentov parížskeho konzervatória, mala priblížiť život a dielo tohto veľikána aj širšej francúzskej verejnosti. Popri tom napísal Schweitzer i knihu o stavbe organov *Nemecké a francúzske umenie stavby organov*. In: PAUL, H. F.: *Albert Schweitzer – Život a dielo*. Liptovský Mikuláš : Tranoscius, 1997, s. 28.

¹³ Jeho nástupcom v organovej triede sa stal A. Guilmant.

¹⁴ Toto dielo bolo vlastne doplnením Berliozovej *Traité d'instrumentation* a stala sa štandardnou knihou pre skladateľov a štúdium inštrumentácie.

¹⁵ Porov.: OOSTEN, Charles-Marie Widor – *Vater der Orgelsymphonie*. 1997, s. 257.

¹⁶ Porov.: OOSTEN, Charles-Marie Widor – *Vater der Orgelsymphonie*. 1997, s. 169.

¹⁷ Porov.: OOSTEN, Charles-Marie Widor – *Vater der Orgelsymphonie*. 1997, s. 186.

Zuzana Zahradníková

J. S. BACH: LEIPZIGER WEIHNACHTSKANTATEN

Collegium Vocale Gent, Philippe Herreweghe, Harmonia mundi/Divyd 2003; HMC 901781,2

V roku 2003 prišla aj na slovenský trh nahrávka Bachových lipských vianočných kantát BWV 97, 121, 133 a Magnificat BWV 243/a v Es dur. Kantáty (s výnimkou BWV 63 – pred 1716) i Magnificat pochádzajú z prvých dvoch rokov Bachovho pôsobenia v Lipsku (1723, 1724). Skôr vzniknutú kantátu BWV 63 však Bach uviedol na Vianoce 1723. Záver kantáty tvorí na tomto mieste neobvykle veľký zbor. Striedajú sa v ňom inštrumentálne medzihry s homofónnymi a polyfónnymi zborovými úsekmi. Podobne prvá verzia Magnificat (prepracovaná v rokoch 1728-31) zaznela na Vianoce roku 1723, kedy však – na rozdiel od BWV 63 – aj vznikla. Na nahrávke je doplnená štyrmi vianočnými hymnami, ktoré mohli slúžiť pri scénickom vianočnom uvedení diela. Kantáty BWV 91, 121 a 133 sú z roku 1724 – vznikli teda desať rokov pred Vianočným oratóriom.

Nahrávka, ktorej tvorcami sú členovia Collegium Vocale Gent pod vedením Philippe Herrewegha bola ocenená napr. cenou Repertoire 10, či Gramophone Awards 2003 – Record Label of The Year. Kvalitné obsadenie poslucháča nesklame – autentickosť historicky poučenej interpretácie tu ide ruka v ruku s citlivou i temperamentnou muzikalitou. Výborne znejú najmä hlasy vokálnych sólistov. Ich výkony, bez akýchkoľvek pseudooperných efektov potvrdzujú, že v jednoduchosti je krása (pri interpretácii starej resp. cirkevnej hudby zvlášť). Hoci však pôsobia jednoducho, niet pochýb, že za ich prejavom je veľké úsilie, talent a vzdelanie. Jediným markantnejším nedostatkom je talianska výslovnosť latinčiny v Magnificat.

Vcelku je možné túto novú nahrávku len odporučiť. Lepší vianočný darček pre poslucháča tzv. starej hudby sa dal v minulom roku nájsť len ťažko.

Mário Sedlár

HUDOBNÁ UDALOSŤ V ŠAŠTÍNSKEJ BAZILIKE

V nedeľu 3. októbra 2004 sa stala „slovenská Notre Dame“ bazilika v Šaštíne svedkom nevšednej hudobnej udalosti. Uskutočnil sa tu festival zborového umenia BASILICA CANTAT 2004, ktorý usporiadali Saleziáni Don Bosca – Slovenská provincia, Mestský úrad a Rímskokatolícky farský úrad v Šaštíne-Strážach. Tamojší zbor Gymnázia Jána Bosca CANTICA NOVA SECUNDA pozval do Saštína-Stráži významné zborové telesá, ktoré pestujú bel canto na vysokej úrovni: Martinský spevokol (dirigent Ján Leporis), AD UNA CORDA (dirigent Marián Šipoš), celoslovenský Spevácky zbor ADOREMUS (dirigent Dušan Bill). 80 minút majestátnu spevu bolo symbolickým holdom vďaka Božiemu



Foto: Adam Suchánek

milosrdenstvu a Presvätej Panne za požehnaných 80 rokov účinkovania saleziánov na Slovensku, ktoré začalo práve v Šaštine. V prvej rade sedeli hostia najvzácnejší - predstavitelia domácej saleziánskej komunity. Podujatie poctil prítomnosťou provinciálny vikár don Štefan Wallner, básnik don Štefan Sandtner. Nechýbali ani osobnosti tzv. „saleziánskych legend.“ Milovníci duchovnej hudby mali možnosť obdivovať bohatú repertoárovú šírku skladieb. Medzi nimi dominovalo monumentálne Crucifixus od Antonia Lottiho a originálna Glória od fínskeho autora Pekku Kostianena (dirigent Šipoš). V podaní zboru ADOREMUS sa zaskveli najmä diela Ernani Aguiara Psalm 150 a Angelus Domini od Franza Biebla (dirigent Bill), resp. Otče náš od Mikuláša Schneidera-Trnavského (dirigent Leporis). Vyvrcholením festivalu sa stalo vystúpenie svetoznámeho BRATISLAVSKÉHO CHLAPČENSKÉHO ZBORU (dirigentka Magdaléna Rovňáková). Už samotný príchod so spevom spod chórovej emropy baziliky elektrizoval prítomných. BRATISLAVA BOYS CHOIR nezostal nič dlhý svojej povesti. Bolo veľkým pôžitkom vypočuť si aj ich vrcholné podania: Summite psalterium od Heinricha Schütza s výbornými sólistami a Gloriu z Missa in G od Jozefa Haydna s klavírnym sprievodom Dany Hajossyovej. Zvukový obraz zboru dokumentoval vysokú suverenitu speváckej techniky, za ktorú teleso vďačí hlasovej pedagogičke Darine Tóthovej. Na záver v mohutnom pléne zúčastnených umeleckých telies zaznel hymnus vďaka radostného polyfonického



Foto: Adam Suchánek

Alleluja od Williama Boyoe. Po ňom nasledovala skladba Jozefa Strečanského Celý vesmír sa Ti korí. Jej autor - významný saleziánsky dirigent, skladateľ a kazateľ bol priekopníkom chlapčenského zborového spevu na Slovensku počas Slovenského štátu. Auditórium baziliky radostným potleskom ocenilo prítomnosť jeho bývalých „speváčikov“ dona Rafaela Černého a profesora Augustína Nádaského. Akordy spomínaného diela patrili aj na hrob Jozefa Strečanského - „saleziána s harmonikou“, ktorý spí svoj večný sen na saleziánskom cintorína v Belgických Ardénaoh. Keď pléno spojených zborov prednášalo skladbu nezabudnuteľného muzikanta z milosti Božej, dona Štefana Olosa SDB „Nastokrát buď pozdravená Pomocnica kresťanov“ pridala sa spontánne aj plná bazilika. Myšlienke festivalu BASILICA CANTAT - BAZILIKA SPIEVA sa tým naplnila. Po skončení boli dirigenti obdarení knihou „Naša Sedembolestná Matka“. Hodnotu daru zvýraznil akt odovzdávania, ktorý uskutočnil, osobne emeritný provinciál don Ernest Macák, autor strhujúcich svedectiev zo života saleziánskej rehole v smutne známych 50. rokoch. Grandiózny program sprevádzal slovom autor projektu a moderátor Národného mužského zboru SZSU, mgr. Ján Schultz.

Martin Bako

TRNAVSKÉ ORGANOVÉ DNI 2004

Trnavské organové dni už majú svoju tradíciu - konali sa totiž už po deviaty krát. Už od začiatku organizátorom išlo o vytvorenie medzinárodného podujatia, čo sa im úspešne darí. Aj v tomto roku sa pri organe v Dóme sv. Mikuláša v Trnave vystriedalo veľa organových interpretov svetového formátu. Sedem koncertov, ktoré sa konali v dňoch od 17. augusta do 1. októbra tohto roku, vytvorilo akýsi netradičný sedemdnňový „týždeň“ organových slávností. Viaceré z koncertov sa konali s podporou kultúrnych inštitútov veľvyslanectiev štátov, ktoré umelci reprezentovali (Tlačové a kultúrne oddelenie veľvyslanectva USA, Rakúske kultúrne fórum, České centrum, Poľský inštitút). Podujatie otvoril americký organista James David Christie, profesor organovej hry na College Conservatory of Music v Oberlin a dvorný umelec na Univerzite sv. Kríža vo Worcesteri v štáte Massachusetts. Svoje vystúpenie začal dielami dvoch nemeckých predbachovských majstrov D. Buxtehudeho a J. A. Reineckena. Potom prišiel na rad Johann Sebastian Bach a Johann Bernard Bach a nakoniec majstri francúzskej organovej hudby 19. stor. C. Franck a A. Guilmant.

Druhý „organový sviatočný deň“ (29. 8.) vyplnil rakúsky organista Wolfgang Kreuzhuber, toho času riaditeľ Konzervatória pre cirkevnú hudbu diecézy Linz. Program koncertu bol zostavený z organových diel predstaviteľov 19. a 20. stor. - A. Bruckner, K. Waldeck, F. Mendelssohn-Bartholdy, L. J. A. Lefébure-Wely a A. Heiller. Na záver koncertu interpret prezentoval svoje vynikajúce improvizátorské schopnosti.

Ďalší nedeľný večer (5. 9.) patril kanadskému organistovi a klaviristovi Williamovi O'Meara, ktorý je okrem iného vyhľadávaným klavírnym improvizátorom počas predstavení tzv. tichých filmov. V programe svojho vystúpenia sa sústredil na organové diela skladateľov minulého storočia (K. Meek, H. Gagnon, M. Duruflé, H. Mulet a ešte žijúci B. Cabena), ktoré popretkával skladbami starých majstrov (J. S. Bach, J. Ph. Rameau) a romantikov (F. Mendelssohn-Bartholdy, M. Reger).

Zo slovenských organových interpretov sa na festivale predstavila Anna



Predmerská-Zúriková, známa komorná hráčka a sólistka pri uvádzaní koncertantnej tvorby pre organ a orchester. V Trnave sa predstavila s dielami N. de Grigneho, J. S. Bacha, C. Francka a J. Alaina.

V nedeľu 19. 9. mohli poslucháči obdivovať interpretačné a hlavne

predstavil v dvoch mariánskych antifónach S. Šurina, ktoré uviedla speváčka Eva Gregorová a sprevádzala ju organistka Zuzana Zahradníková. Tieto veľmi sugestívne skladby veľmi vhodne zapadli do atmosféry vytvorenej dielami francúzskych skladateľov 19. stor. Išlo o organovú skladbu C. Francka *Chorál č. 3, a mol*, ktorú predniesol americký organista David di Fiore. Jeho veľmi expresívna, zvukovo farebná interpretácia strhla poslucháčov. Búrliku skladbu Francka vystriedalo jemné a impresionisticky ladené dielo L. Vierna *Clair de lune*. Mladá slovenská organistka, Zuzana Zahradníková, zvukovou farebnosťou vhodne

zvolených registrov namaľovala obraz, ktorý mal skladateľ pred očami, píšuc toto dielo. Diela L. Vierna boli prezentované aj v druhej časti koncertu. Miešaný spevácky zbor Tirnavia, organisti David di Fiore (koncertantný organ) a Zuzana Zahradníková (sprievodný organ) pod vedením dirigenta Branislava Kostku predviedli *Messe Solennelle* spomínaného francúzskeho skladateľa. Toto u nás zriedkavo prezentované dielo zažiarilo v plnej kráse vďaka výbornej interpretácii všetkých hudobníkov. Zvlášť udivujúca bola synchronizácia speváckeho zboru a na opačnej strane dómu hrajúceho koncertantného organu (D. di Fiore). Koncert a zároveň aj festival slávnostným spôsobom zakončila



Foto: Pavel Kastl

improvizačné schopnosti mladého českého organistu Davida Postráneckého, ktorého slovenskí cirkevní hudobníci mohli spoznať na letnom Kurze pre organistov a kantorov v Terchovej. Veľmi pútavá bola jeho interpretácia dvoch diel súčasných českých skladateľov P. Ebena *Moto ostinato* a L. Sluku *Cesty pro varhany*. Záver patril originálnej improvizácii na pieseň *Matka Božia trnavská*.

Šiesty koncertný večer (26. 9.) sa konal v spolupráci s Poľským inštitútom v Bratislave. Predstavil sa počas neho Waldemar Krawiec, riaditeľ medzinárodného organového festivalu v Zabrze, kde pôsobí aj ako pedagóg a chrámový organista. Z jeho repertoáru treba spomenúť našim poslucháčom pravdepodobne málo známou *II. organovú symfóniu g mol* F. Nowowiejského.

Finále „organového týždňa“ sa konalo 1. 10. Bola to naozajstná hudobná slávnosť, na ktorej sa predstavili traja sólisti, vokálne a inštrumentálne teleso. Organ tu zaznel ako sólový, ale aj ako sprievodný nástroj. V tej druhej úlohe sa

skladba L. Vierna *Marche Triomphale* v podaní festivalového Brass Ensemble a Davida di Fiore.



Foto: Pavel Kastl

Deviaty ročník medzinárodného organového festivalu sa stal pre jeho priaznivcov príležitosťou spoznať mnohých vynikajúcich hudobníkov a aj bohatý organový repertoár. Obsadené miesta v Dóme sv. Mikuláša a mohutný aplauz po každom z koncertov boli výrečným svedectvom jedinečnosti a obľúbenosti tohto podujatia. Tu treba vysloviť uznanie riaditeľovi festivalu Stanislavovi Šurinovi za ideovú a organizačnú prípravu a realizáciu celého podujatia.

Rastislav Adamko

ZUSAMMENFASSUNG

RASTISLAV ADAMKO: DIE ORATIONSTÖNE IM MISSALE ROMANUM 2002

Das Missale Romanum 2002 kehrt zur Melodie der Oration im Modus DO mit Terzfall in der Kadenz Punctum zurück. Eine Innovation im Vergleich zum Liber Usualis ist die Kadenz Punctum im eigentlichen Text der Oration mit herabfallenden Quinta nach dem letzten Wortakzent. Im neuen Messbuch erhielt diese Melodie die Bezeichnung Tonus simplex A. Im Missale Romanum 2002 wird die herkömmliche feierliche Melodie als Hauptmelodie angeführt, weil wie im Teil Ordo missae ihren Platz findet. Die übrigen Melodien werden nur im Zusatz angegeben. Eine Innovation ist auch die Forderung nach Kantilation des Gebets über den Opfertagen eben im Tonus sollemnis, wodurch die modale Einheit der Superoblata und des darauf folgenden Dialogs vor der Präfation und der eigentlichen Präfation aufrechterhalten bleiben soll.

RASTISLAV PODPERA: DETERMINANTEN DER BEVORZUGUNG VON NEUEN GEISTIGEN LIEDERN IM KONTEXT DER KATHOLISCHEN MESSE

Das neue geistige Lied befindet sich unter den bevorzugten Arten der geistigen Musik in der Slowakei an zweiter Stelle. Es handelt sich dabei um ein Genre, das eigene Entwicklungswege geht und das die Ambition hat, zu einer der Varianten der wahren liturgischen Musik zu werden. Die im neuen geistigen Lied enthaltenen Religiositätsbezeugungen sind jedoch manchmal von problematischem Niveau, was auch die Gesamtwirkung dieser Musik beeinflusst: sie erhebt den Geist nicht zu Gott (was die erstrangige Aufgabe der wahren liturgischen Musik ist), und ausser einen gewissen musikalischen „Geniessen“ hat sie eigentlich nichts zu bieten. Es ist höchst geeignet, zu unterscheiden zwischen geistiger Musik der Jugend (mit einem meist evangelisierenden Charakter) und der liturgischen Musik der Jugend, die wenigstens den grundlegenden Kriterien der Messeliturgie entsprechen sollte.

JOHANN TRUMMER: DIE ORGEL – ERBE, GEGENWART UND ZUKUNFT

Die Orgel stellt für ganz Europa einen gemeinsamen kulturellen Wert dar. Daher gibt es Initiativen zur Erhaltung

von Orgeln sowohl seitens der Kirche als auch seitens staatlicher und kultureller Institutionen. In der Vergangenheit bestimmt die Aufgabe der Orgel einerseits im Anstimmen des Gesangs der Schola oder als Chors und andererseits in der Ergänzung der Liturgie um freie Orgelmusik am Anfang der Messe, beim Offertorium, bei der hl. Kommunion und am Schluss der Messe. Dank der liturgischen Reform des letzten Vatikanischen Konzils ist der Gesang in der Muttersprache zum gleichberechtigten Gesang in der katholischen Kirche geworden. In der Wirklichkeit war die Orgel de facto wenigstens bei Andachten oder beim außerliturgischen Gesang der stillen Messe bereits seit langem Partner der Gemeinschaft. Von großem pastoralen Wert und großer Bedeutung sind auch die Orgelkonzerte. In der Zukunft ist besonders großer Wert der Katalogisierung von Orgeln, der Aus- und Weiterbildung von Organisten sowie von Mitarbeitern auf dem Gebiet des Denkmalschutzes beizulegen.

MÁRIO SEDLÁR: DIE KIRCHENORGELN IN TOPOĽČANY

In der Maria-Himmelfahrts-Pfarrkirche befindet sich die älteste und klanglich beste Orgel in Topoľčany. Es handelt sich um ein Zweimanual-Instrument mit Fußtasten der Firma Rieger aus Jägerdorf (Krnov) aus dem Jahre 1921 (das Gehäuse stammt wahrscheinlich aus der Hälfte des 19. Jh. Von der Firma Orságh und Sohn).

Eine weitere Orgel ist in der Kirche der Schmerzensmutter im Kloster der Nonnen der Jungfrau Maria von Jerusalem. Diese Orgel wurde erst vor kurzem (1994) als Einmanualorgel mit Pedal von der deutschen Firma H. Jäger & W. Brommer gebaut.

Die dritte Pfeifenorgel ist das in den Jahren 1999 - 2000 nach Topoľčany gebrachte und zusammengestellte Instrument aus der Umgebung von Mannheim in der BRD (Firma Schmidt 1963). Diese Orgel befindet sich in der neuen St. Ladislaus-Kirche. Dank diesen Instrumenten ist es möglich Orgelkonzerte auch in Topoľčany zu veranstalten.

**SILVIA FECSKOVÁ: FRANTIŠEK M. BUBÍK
– EINE PERSÖNLICHKEIT DER
KIRCHENMUSIK IN BARDEJOV**
František M. Bubík (1906-1974) war Pädagoge, Organist, Dirigent und

Regenschori in Marianka, Stupava, Biňa und Bardejov. Das Orgelspiel und Dirigieren studierte er in Wien bei Prof. Hildegard Wunderer und in Bratislava an der Musikakademie bei Frico Kafenda, Eugen Suchoň und František Ledvina. Am längsten wirkte er in Bardejov als Regenschori in der St. Ägidius-Kirche, wo er den Kirchenchor und -Orchester leitete. In den Jahren des totalitären sozialistischen Regimes arbeitete M. Bubík als Waldarbeiter, und gleichzeitig gründete und leitete er den Sängerkor *Bard* im örtlichen Staatsgut. Diese Persönlichkeit beeinflusste die Kirchenmusik des 20. Jh. in Bardejov im bedeutenden Masse.

ERNEST HEINS: RICHARD STRAUSS UND ROMAIN ROLLAND

CHARAKTERISTIK UND BEZIEHUNGEN
BETRACHTUNGEN ANLÄSSLICH DER JAHRSTAGE
ZWEIER BEDEUTENDER KÜNSTLER

R. Strauss und R. Rolland, beide großen Söhne ihrer Völker haben zum Aufschwung der Kultur des 20. Jahrhunderts und zur Unterstützung junger Talente bedeutend beigetragen. Die freundschaftlichen Kontakte und die Korrespondenz beider großen Männer begannen nach einem denkwürdigen Besuch. Diese Kontakte zeichneten sich nicht nur durch Höflichkeits- sondern auch durch Arbeits- und gesellschaftlich-humanen Charakter aus. Beide Künstler haben bereits im Laufe ihres Lebens mehrere Ehrungen, Anerkennung und Weltruhm erreicht. Die höchste Würdigung ist R. Rolland zuteil geworden als er 1916 den Nobelpreis für Literatur (für das Jahr 1916) erhalten hat. R. Strauss werden Ehrendokortitel der Universitäten in Heidelberg, Oxford und München sowie die Ehrenmitgliedschaft der Wiener Kunstakademie zuerkannt. R. Strauss ist bereits zu seinen Lebzeiten solch eine Ehre zuteil geworden mit welchen sich keiner der lebenden Komponisten rühmen konnte. Dies waren Musikfestivals oder sog. Strauss-Wochen, die ihm zu Ehren seit 1903 aus seinen Werken in bedeutenden europäischen und überseeischen Städten veranstaltet worden waren.

Beide Künstler haben ihren Völkern und der ganzen kulturellen Welt allen Reichtum ihres Geistes übermittelt, durch den sie von der Natur und Vorsehung begnadet wurden.

Übersetzt von doc. PhDr. Eleonóra Dzuriková, CSc.

BASILICA CANTAT 2004

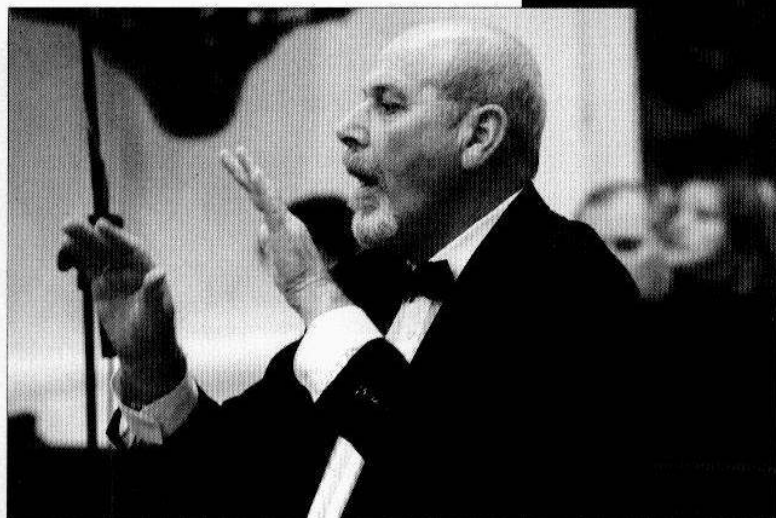


Foto: Adam Suchánek



TRNAVSKÉ ORGANOVÉ DNI 2004

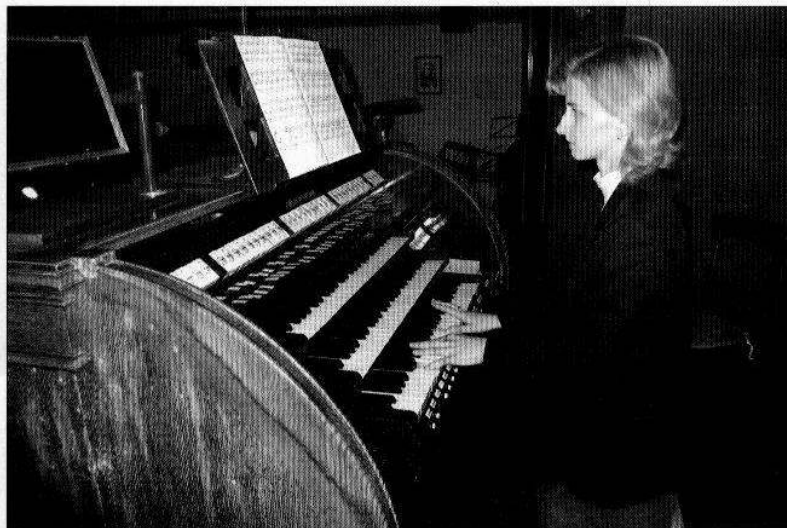


Foto: Pavel Kastl



CÍRKEVNÍ STŘEDNÍ VARHANICKÁ ŠKOLA,

Beethovenova 1, 746 01 Opava

nabízí pro šk. rok 2005/2006 konzervatorní obory
VARHANY, KLAVÍR, ZPĚV A ŘÍZENÍ SBORU
Den otevřených dveří 10. listopadu 2004 v 10 hod
nebo po osobní domluvě návštěva možná kdykoliv.

Talentové zkoušky: 27. ledna a 13. dubna 2005

Školné se neplatí, stejné podmínky platí i pro studenty ze SR.

Informace na tel.: 00420 553 714 257, 553 714 307

nebo www.csvs-opava.cz, e-mail: csvs@opava.cz



**ŠTÚDIUM CIRKEVNEJ A CHRÁMOVEJ HUDBY
NA KATOLÍCKEJ UNIVERZITE V RUŽOMBERKU**

Dekan Pedagogickej fakulty Katolíckej univerzity v Ružomberku oznamuje, že Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnej hudby na KU otvára trojročné štúdium cirkevnej a chrámovej hudby zamerané predovšetkým na prípravu kandidátov na službu kantorov a organistov počas bohoslužieb alebo na doplnenie vedomostí a zručností pre tých, čo už plnia túto službu. Štúdium sa bude uskutočňovať v dennej a externej forme, prípadne formou celoživotného vzdelávania. Absolventi štúdia dostanú oprávnenie plniť úlohu kantora a organistu počas bohoslužieb.

Prihlášky s náležitými prílohami (tlačivo zo ŠEVT-u) možno poslať do 1. marca 2005 na adresu: Pedagogická fakulta KU, Nám. A. Hlinku 56/1, 034 01 Ružomberok.

ČASOPIS O DUCHOVNEJ HUDBE
Adoramus Te